international
1. ÇANAKKALE CERAMICS
symposium

Artist Studios | Papers | Workshops | Exhibitions

TAM BİLDİRİ KİTABI
FULL PROCEEDINGS BOOK

30-31 TEMMUZ
30-31 JULY 2026

1. ULUSLARARASI ÇANAKKALE SERAMİK SEMPOZYUMU: TAM METİN BİLDİRİ KİTABI

1st International Çanakkale Ceramics Symposium: Full Text Proceedings Book

Yayıncı | Publısher | ISBN
Bu kitabın tüm yayın hakları Pen Akademic Yayıncılık Yazılım Ltd. Şti. aittir.
Yayın Tarihi:
ISBN:

Düzenleyen | Organizer
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Çanakkale Seramikleri Araştırma Geliştirme ve Uygulama Merkezi/ Çanakkale Onsekiz Mart University-ÇASEM,
Çanakkale Belediyesi | Çanakkale Municipality,
Kaleseramik

Onursal Başkan | Honorary President
Prof. Dr. R. Cüneyt Erenoğlu, Rektör / Rector
Muharrem Erkek, Çanakkale Belediye Başkanı | Mayor of Çanakkale
Süleyman Soysal, Kaleseramik Genel Müdür Yardımcısı | Deputy General Manager of Kaleseramik

Sempozyum Başkanı | Symposium Chair
Prof. Yeşim Zümrüt

Editörler| Editors
Doç. Müjde Yücel Coşar | Prof. Yeşim Zümrüt

Dil Editörleri| Language Editors
|

Mizanpaj | Layout Design
Prof. Yeşim Zümrüt | Gamze Ege

Sempozyum Takvimi | Symposium Schedule
30-31 Temmuz 2026 | 30-31 July 2026

Sempozyum Dili | Symposium Language
Türkçe, İngilizce, Rusça | Turkish, English & Russian

Sempozyum Sitesi | Symposium Website
seramikcanakkale.org | ceramiccanakkale.org

Oturumlar | Sessions
https://drive.google.com/drive/folders/1MtStgcXDOTHcYhGF5yW_eQ_D58FcKo0A?usp=drive_link

Bildirilerdeki tüm içeriklerin etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Ethical and legal responsibility for all content in the papers belongs to the authors. Bu sempozyum ve yayınlar ÇASEM faaliyetidir.

DÜZENLEME VE YÜRÜTME KURULU/ Organizing and Executive Committee

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Prof. Ayşe Güler	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Yeşim Zümrüt	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Müjde Yücel Coşar	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Coşar	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Canalp Sipahi	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Öğ. Gör. Necmi Tekin	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Öğ. Gör. Necati Işık	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Öğ. Gör. Arzu Doğan	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Tekniker Murat Biçer	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Kaleseramik Çanakkale Kalebodur Seramik Sanayi A.Ş.

Kahraman Alptekin	Frit Sır Operasyon Direktörü
Simge Abay	Kurumsal İletişim ve Etki Yatırımları Direktörü
Erdal Demirci	Kaleseramik ÜRGE Müdürü
Giray Ören	Frit ve Sır Fabrikalar Müdürü
Ahmet Demir	Satın Alma Müdürü
Elif Alptekin	Kaleseramik ÜRGE Yöneticisi
Mehmet Başçiftçi	Satın Alma Yöneticisi
Engin Çetin	Üretim Yöneticisi

Çanakkale Belediyesi

İrfan Dehmen	Belediye Başkan Yardımcısı
Özlem Eryiğit	Kültür, Sanat ve Sosyal İşler Müdürü
Yeşim Çanlıoğulları	Seramik Müzesi Sorumlusu
Nadide Bilir	Sosyolog
Uğur Yılmaz	Kültür Sanat Merkezleri Sorumlusu
Semih Kaynak	Arkeolog
Şule Gürkan	Arkeolog
Öznur Umut	Seramik Müzesi
Uğur Şahin Tağı	Kültür, Sanat ve Sosyal İşler Müdürlüğü
Nur Akyel	Kültür, Sanat ve Sosyal İşler Müdürlüğü
Melih Kaytaz	Kültür, Sanat ve Sosyal İşler Müdürlüğü
Bahar Demirkan	Kültür, Sanat ve Sosyal İşler Müdürlüğü
Özer Tunca	Kültür, Sanat ve Sosyal İşler Müdürlüğü
Gevher Güler Sarı	Kültür, Sanat ve Sosyal İşler Müdürlüğü
Birol Çetin	Kültür, Sanat ve Sosyal İşler Müdürlüğü

YAYIN KURULU / Publıcatıon Commıttee

Prof. Ayşe Güler	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Kenan Saatçıoğlu	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Müjde Yücel Coşar	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç Dr. Derya Girgin	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Coşar	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Minara Gulıyeva	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Arş. Gör. Dr. Canalp Sipahi	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Tuğçe Sipahi	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

ULUSLARARASI BİLİM KURULU/Internatıonal Scıentıfıc Commıttee

Prof. Brian Kakas	Northern Michigan University
Prof. Clare Twomey	Ceramics Research Centre
Prof. Fujian Mo	Guangxi Arts University
Prof. Jay Rajesh Thakkar	CEPT University
Prof. Li Xinqing	Jingdezhen University
Prof. Ljubica Jocic Knezevic	University of Arts in Belgrade
Prof. Luke Sheets	Ohio Northern University
Prof. Ricardo Balanza Martínez	Escola d'Art i Superior de Ceràmica de Manises
Prof. Velimir Vukicevic	Emekli Profesör
Prof. Dr. Pilar Irala Hortal	University of San Jorge
Doç. Dr. Aslan Khalilov	Azerbaijan State Culture and Art University
Doç. Dr. Eugenia Loginova	Art Academy of Latvia
Doç. Dr. Gang Chen	Guangxi Arts University
Doç. Dr. Saravut Vongnate	Rajamangala University of Technology Rattanakosin
Doç. Dr. Sayumporn Kasornsuwan	Silpakorn University
Dr. Öğr. Üyesi Nigora İbadullayeva	Urgench State University
Dr. Öğr. Üyesi Suwanmoli Venich	Silpakorn University
Dr. Henry Eric Hernández	Autónomous Metropolitana University
Dr. Patricia Martins	Universidade de Coimbra

ULUSAL BİLİM KURULU/Natıonal Scıentıfıc Commıttee

Prof. Adile Feyza Özgündoğdu	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Ali Osman Uysal	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Aygün Dinçer Kırca	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Ayşe Balyemez	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Ayşe Çaylak Türker	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Prof. Ayşe Güler	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Buket Acartürk	Sakarya Üniversitesi
Prof. Burcu Öztürk Karabey	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Prof. Candan Dizdar Terwiel	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Deniz Onur Erman	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Duygu Kahraman	Anadolu Üniversitesi
Prof. Emre Feyzoğlu	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Ezgi Hakan	Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Gökhan Gökulu	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Göksel Sazcı	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Nurettin Arslan	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. F. Müjde Gökbel	Kastamonu Üniversitesi
Prof. Halil Yoleri	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Hasan Başkırkan	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. İsmet Yüksel	Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Prof. Lerzan Özer	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Mehmet Üstünipek	İstanbul Kültür Üniversitesi
Prof. Melahat Altundağ	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Prof. Mustafa Ağatekin	Anadolu Üniversitesi
Prof. Oya Aşan Yüksel	Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Prof. Perihan Şan Aslan	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Prof. Safiye Başar	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Seyhan Yılmaz	Kastamonu Üniversitesi
Prof. Süreyya Temel	Kocaeli Üniversitesi
Prof. Tolga Özşen	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Turan Takaoğlu	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Prof. Vedat Kaçar	Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Yasemin Yarol	Atatürk Üniversitesi
Prof. Yeşim Zümrüt	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Arzu Parten Altuncu	Kocaeli Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşe Canpolat	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dr. Ayşe Kurşuncu	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Bahadır Çokamay	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Betül Aytepe Serinsu	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Cenk Beyhan	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Derya Girgin	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Dicle Öney Ertürk	Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Füsun Çövenoğlu	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Kamuran Özlem Sarnıç	Akdeniz Üniversitesi

Doç. Dr. Kenan Saatçıoğlu	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Leman Kalay	Çukurova Üniversitesi
Doç. Dr. Leyla Kubat	Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Doç. Dr. Melda Açmaz Özden	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Müjde Yücel Coşar	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Pınar Çalışkan Güneş	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Pınar Güzelgün Hangün	Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Selin Oyan Küpeli	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Seyhan Boztepe	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Doç. Dr. Şeyda Üstünipek	İstanbul Arel Üniversitesi
Doç. Dr. Şirin Koçak	Uşak Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ezgi Şen Atiker	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İsmail Satmaz	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Coşar	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Murat Balcı	İstanbul Aydın Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Melek Kaba	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mert Yavaşça	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Minara Gulıyeva	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Necla Ece Öncül	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Numan Suçağlar	Selçuk Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ozan Bebek	Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Önder Terzi	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ulaş Yabanova	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi V. Özge Zeren	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

PAYDAŞ KURUMLAR | Partner Institution

T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Personel Daire Başkanlığı

2025 AİLE YILI

Sayı : E-52990927-020-2600051268 24.02.2026
Konu : 1.Uluslararası Çanakkale Seramik Sempozyumu Akademisyen Temsilcileri

ÇANAKKALE SERAMİKLERİ ARAŞTIRMA GELİŞTİRME VE UYGULAMA MERKEZİ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi : 20.02.2026 tarihli ve E-85053427-020-2600049999 sayılı yazınız.

Üniversitemiz Çanakkale Seramikleri Araştırma Geliştirme ve Uygulama Merkezi, Çanakkale Belediyesi ve Kaleseramik Çanakkale Seramik Fabrikaları taraflarınca, 18.12.2025 tarihinde imzalanan ortak protokol gereği, 18 Temmuz 2026-11 Ağustos 2026 tarihleri arasında düzenlenecek olan "1. Uluslararası Çanakkale Seramik Sempozyumu" nda, Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü Öğretim Üyesi Doç. Müjde YÜCEL COŞAR ile Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Bölümü Öğretim Üyesi Doç. Dr. Derya GİRGİN'in akademisyen temsilcisi olarak görevlendirilmeleri Rektörlüğümüzce uygun görülmüştür.

Bilgilerinizi ve gereğini rica ederim.

Prof. Dr. Ramazan Cüneyt ERENOĞLU
Rektör

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.
Belge Doğrulama Kodu: UCPEMU4 Belge Takip Adresi: https://www.turkiye.gov.tr/comu-ebys

Adres: Rektörlük Binası, Terzioğlu Kampüsü, B Blok 1. Kat, 17200
Telefon No: (0 286) 2180018 Faks No:
e-Posta: İnternet Adresi: https://www.comu.edu.tr
Kep Adresi: comu@hs01.kep.tr

Bilgi için : Hatice Talay
Bilgisayar İşletmeni
Telefon No: (0 286) 2180018 - 10115
Direkt Hat:

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

TAM METİN BİLDİRİLER / FULL TEXT PAPERS

Ülkü Sönmez, Halüsinasyondan Otomasyona: Yapay Zekâ Video Üretiminde Kontrol Yanılsaması ve Endüstriyel Dönüşüm **1-23**

Serap Bedel Özek, Biyomorfik Formların Seramik ve Cam Heykelde Temsili: Plastik İfade Olanaklarının Karşılaştırmalı Bir Değerlendirmesi **24-41**

Harika Musal Çakmaklısoy, Modernizmden Çağdaş Sanata Resimsel Mekânın İnşası: Henri Matisse ve Franz Ackermann'da Rengin Dönüşümü **42-53**

V. Özge Zeren, Liminal Beden, Fenomenal Isı: Performans ve Seramikte Ortak Dönüşüm ... **54-69**

Vefa Afshar Naseri, Osmanlı ve Safevi Seramiklerinde Kültürel Etkileşim: 16.–18. Yüzyıllar Arasında Ortak Üslup ve Motifler **70-87**

Özkan Bal, Fulda Porselen Fabrikası: Dört Kıta Alegorisi Porselen Figürleri Üzerine Bir İnceleme **88-102**

Sibel Kamber Özen, Endüstriyel Metal Atıkların Seramik Bünyede Kullanımı: Sürdürülebilir Bir Aydınlatma Tasarımı Örneği **103-112**

Pınar Çalışkan Güneş & Muhammet Emir Taşdemir, İndirgen Ortam Lüsterlerinden Sıriçi Lüster Tekniğinde Sır Bileşiminin İndirgeme ve Renk Oluşumuna Etkisi **113-121**

Duygu Güles Kökek, Çağdaş Seramik Sanatında Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Planet Callas **122-136**

Gamze Çetinkaya Dönmez, Seramik Üretiminde 3D Modelleme ve Alçı Kalıp Tekniği **137-150**

Nihal Turan Gül, Yerel Kil Temelli Seramik Pratiklerinin Steam Bağlamında Değerlendirilmesi **151-169**

Burak Yıldırım, Çağdaş Seramik Sanatında Organ Teması **170-182**

Fidan Tonza Helvacıkara & Elvan Gökmen, Sanayi Devrimi Sonrası Avrupa Seramiklerinde Figüratif ve Anlatısal Yaklaşımlar **183-201**

Hazal Doğukan & Çiğdem Kaya, Haritalandırma ile Kültürel Mirasın Yeniden Okunması: Aktant Olarak Çanakkale Seramikleri **202-216**

Gizem Demirci & Deniz Onur Erman, Seramik Sanatında Güzellik Algısının Dönüşümü Üzerine Bir İnceleme **217-229**

Zeynep Güray Can & Ali Gökdam, Saype'ın Beyond Walls Adlı Projesinin Peirce Göstergebilimiyle Çözümlenmesi **230-242**

Mahbara Abbasova, Azerbaycan Ulusal Sanat Müzesi Koleksiyonundaki Delft Fayansları: Sanatsal Gelenekler, Koleksiyonculuk Tarihi ve Kültürlerarası Etkileşim **243-256**

Nigora Egamberganovna Ibadullayeva, Horezm Çömlekçiliği Geleneğinin Uygulamalı Sanatlar Eğitiminde Metodolojik Entegrasyonu ve Pedagojik Yaklaşımları **257-269**

Canalp Sipahi, Çağdaş Seramik Sanatında Fiziksel ve Dijital Katmanların Buluşması: Senkron Performansı Üzerinden Bir İnceleme **270-281**

Tuna Kuzucan, Mezardan Gündelik Hayata: Balatlar Seramiklerinin Ritüel, Bellek ve Habitus Bağlamında Okunması **282-297**



ÖNSÖZ

Çanakkale…

Çanakçıların Kalesi…

Adında toprağı, çamuru, ateşi ve ustalığı taşıyan kent.

Burada toprağa biçim vermenin hikâyesi, kentin kendi hikâyesi kadar eski.

Troya'nın binlerce yıllık katmanlarında karşımıza çıkan bir kapta da Osmanlı döneminde Çanakkaleli bir ustanın elinden çıkan testide de insanın gündelik hayatına dokunan aynı düşünceyi görürüz: Toprağı, ihtiyaç duyulan bir nesneye dönüştürürken ona kendi izini bırakmak.

İşte Çanakkale seramiğini asıl değerli kılan da budur; Müzelerde korunacak kadar kıymetli, fakat hayatın içinden doğacak kadar da sahici olması.

Sofrada kullanılan bir tabaktan su taşınan bir testiye, Çanakkale seramiği gündelik hayatın ihtiyaçları içinden doğmuş; ustasının hayal gücüyle kendine özgü bir halk sanatına dönüşmüştür.

Bugün bir yanda ustalarımızın ve sanatçılarımızın ellerinde biçimlenen çamur, diğer yanda aynı topraktan doğan üretimi dünyaya taşıyan Kale Seramik; üniversitemizde yetişen gençlerimiz, Seramik Müzemizde buluşan sanatçılarımız, atölyelerimizde seramikle ilk kez tanışan çocuklarımız… Hepsi, farklı biçimlerde de olsa, aynı uzun hikayenin bugünkü parçaları.

Bizim de bu hikâyenin bundan sonrasına dair büyük bir hayalimiz var.

Dünyanın herhangi bir yerinde seramikten söz edildiğinde, akla gelen ilk kentlerden biri Çanakkale olsun istiyoruz. İnsanlar bu kente geldiklerinde seramiği yalnızca müze vitrinlerinde görmesin; sokakta, bir yapının numarasında, yollarını gösteren bir tabelada, kentin gündelik hayatının içinde onunla karşılaşsınlar istiyoruz.

Seramik Sokağımızı oluştururken, kentimizin sokak ve kapı numaraları ile yönlendirme tabelalarını seramikten üretmek için çalışırken, Seramik Müzemizi ve atölyemizi sanatçılarımızla, ustalarımızla ve yeni kuşaklarla buluştururken attığımız her adım, biraz da bu hayalin parçası.

Elbette bu hikâyeyi kendi sınırlarımız içinde tutmayı da düşünmüyoruz. Çanakkale'nin anlatacak sözü, paylaşacak birikimi; başka seramik kentlerinden öğreneceği, onlarla birlikte üreteceği çok şeyi olduğuna inanıyoruz.

Avrupa Seramik Rotası'na katılmamız, bu nedenle bizim için önemli bir adımdı. Dünyada adını seramikten alan üç kentten biri olan Çanakkale'yi, seramikle kimlik kazanmış başka kentlerle buluşturduk.

Bu yıl Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi ve Kaleseramik ile birlikte gerçekleştirdiğimiz 1. Uluslararası Çanakkale Seramik Sempozyumu ile de bu buluşmayı Çanakkale'ye taşıdık. Farklı ülkelerden sanatçıları ve akademisyenleri aynı toprak, aynı malzeme ve aynı üretme heyecanı etrafında bir araya getirdik.

Sempozyum sona erdi; fakat ortaya çıkan eserler Çanakkale'de kaldı. Bugün Kordon'da, kentin gündelik hayatının içinde yerlerini aldılar. Önlerinden her gün binlerce insan geçiyor; kimi durup bakıyor, kimi hikayesini merak ediyor, okuyor. Farklı coğrafyalardan gelen sanatçıların Çanakkale'de biçim verdiği toprak, böylece yeniden hayatın arasına karışıyor. Başından beri kurduğumuz hayalin belki de en güzel tarafı tam olarak bu.

Bu hikâyenin bir başka kıymetli tarafı da bilginin elden ele aktarılması. Ustadan çırağa geçen her form, her sır inceliği, bir ustanın yıllar içinde öğrendiklerinin başka ellerde yeniden biçim bulması demek. Bu vesileyle, uzun yıllar Belediyemizin atölyesinde çıraklar yetiştiren ve "Yaşayan İnsan Hazinesi" unvanına layık görülen ustamız İsmail BÜTÜN'e emeği, yetiştirdiği ustalar ve Çanakkale seramiğine sunduğu katkılar için özel olarak teşekkür ediyor; kendisine saygılarımı sunuyorum.

Bu ilk sempozyumun ardından elimizde yalnızca eserler ve bu kitap yok. Yeni tanışıklıklarımız, yeni fikirlerimiz, yeniden buluşmak için nedenlerimiz ve isteğimiz var. En önemlisi de Çanakkale için kurduğumuz hayale artık dünyanın farklı yerlerinden ortaklarımız var.

Belki yıllar sonra geriye dönüp baktığımızda, bugün attığımız adımların o hayalin başlangıcı olduğunu göreceğiz.

Tüm süreçte katkısı olan sanatçılarımıza, akademisyenlerimize, ustalarımıza, çalışma arkadaşlarıma; Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Çanakkale Seramikleri Araştırma Merkezi'ne, Kale Grubu'na ve emeği geçen herkese teşekkür ediyorum.

Muharrem ERKEK
Çanakkale Belediye Başkanı
Sempozyum Onursal Başkanı



FOREWORD

Çanakkale…

The Fortress of the Potters…

A city whose very name embodies earth, clay, fire, and craftsmanship.

Here, the story of shaping clay is as old as the city itself. Whether in a vessel unearthed from the millennia-old layers of Troy or in a jug crafted by a Çanakkale master during the Ottoman period, we see the same philosophy that touches people's daily lives: leaving one's own mark on the earth while transforming it into a necessary object.

This is precisely what makes Çanakkale ceramics so valuable: they are precious enough to be preserved in museums, yet authentic enough to emerge from the very fabric of life.

From a plate used at the dinner table to a jug for carrying water, Çanakkale ceramics were born out of the needs of daily life and, through the imagination of the artisan, have evolved into a unique form of folk art.

Today, on one hand, the clay shaped by the hands of our masters and artists; on the other, Kale Seramik, which brings the products born from that same soil to the world; the young people educated at our university, the artists gathering at our Ceramics Museum, and the children encountering ceramics for the first time in our workshops… All of them, though in different forms, are today's chapters of the same long story.

We, too, have a grand vision for the next chapter of this story.

We want Çanakkale to be one of the first cities that comes to mind whenever ceramics are mentioned anywhere in the world. We want people visiting this city to encounter ceramics not only in museum display cases, but also on the streets, on a building's number, on a street sign, and within the city's everyday life.

Every step we take—whether in creating our Ceramics Street, working to produce the city's street and house numbers and directional signs from ceramics, or bringing our Ceramics Museum and workshop together with our artists, master craftsmen, and the next generation—is, in part, a piece of this vision.

Of course, we do not intend to keep this story confined within our own borders. We believe that Çanakkale has a story to tell and a wealth of knowledge to share; we also believe there is much it can learn from other ceramic cities and create together with them.

Joining the European Ceramics Route was therefore an important step for us. We brought Çanakkale—one of only three cities in the world named after ceramics—together with other cities that have forged their identities through ceramics.

This year, through the 1st International Çanakkale Ceramics Symposium—which we organized in collaboration with Çanakkale Onsekiz Mart University and Kaleseramik—we brought this gathering to Çanakkale. We brought together artists and academics from different countries around the same land, the same material, and the same excitement of creation.

The symposium has come to an end; however, the resulting works remain in Çanakkale. Today, they have found their place along the Kordon, woven into the fabric of the city's daily life. Thousands of people pass by them every day; some stop to look, while others are curious about their stories and read the inscriptions. The clay, shaped in Çanakkale by artists from diverse regions, is thus reintegrated into the fabric of life. Perhaps the most beautiful aspect of the vision we've held from the very beginning is precisely this.

Another valuable aspect of this story is the passing of knowledge from one hand to another. Every form and every subtle secret passed from master to apprentice signifies the re-shaping in other hands of what a master has learned over the years. On this occasion, I would like to extend special thanks to our master İsmail BÜTÜN—who has trained apprentices in our municipality's workshop for many years and has been honored with the title of "Living Human Treasure"—for his hard work, the masters he has trained, and his contributions to Çanakkale ceramics; I offer him my deepest respect.

Following this first symposium, we are left with more than just the works and this book. We have new connections, new ideas, and reasons and a desire to meet again. Most importantly, we now have partners from different parts of the world who share the vision we have built for Çanakkale.

Perhaps when we look back years from now, we will see that the steps we took today were the beginning of that vision.

I would like to thank our artists, academics, masters, and colleagues who contributed throughout this process; the Çanakkale Ceramics Research Center at Çanakkale Onsekiz Mart University; the Kale Group; and everyone who contributed their efforts.

Muharrem ERKEK
Mayor of Çanakkale
Honorary Chair of the Symposium



ÖNSÖZ

Çanakkale, binlerce yıllık geçmişi içerisinde farklı medeniyetlerin kültürel birikimini taşıyan; toprağın ateşle buluştuğu seramik üretiminin de bu zengin mirasın önemli unsurlarından biri olduğu özel bir coğrafyadır. Seramik, bu topraklarda yalnızca bir üretim biçimi değil, geçmiş ile bugün arasında bağ kuran; sanat, tasarım, zanaat, teknoloji ve kültürel belleği aynı potada buluşturan özgün bir ifade alanıdır. Bu köklü birikimin çağdaş yaklaşımlarla ele alınması, bilimsel araştırmalarla desteklenmesi ve uluslararası platformlarda görünür kılınması, Çanakkale'nin kültürel kimliğinin geleceğe taşınması açısından önemli bir sorumluluktur. **1. Uluslararası Çanakkale Seramik Sempozyumu**, işte bu sorumluluk anlayışının somut bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır.

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale Belediyesi ve Kaleseramik'in ortak iradesiyle gerçekleştirilen bu sempozyum; üniversite, kamu ve özel sektör iş birliğinin kültür ve sanat alanında ortaya koyabileceği güçlü sonuçların anlamlı bir örneğidir. Bu üçlü iş birliği sayesinde seramik; akademik araştırmaların, sanatsal üretimin, tasarımın, endüstriyel uygulamaların ve yerel kültürel mirasın kesiştiği ortak bir zeminde ele alınmıştır.

Sempozyumun uluslararası niteliği, farklı ülkelerden bilim insanları ve sanatçıların katılımıyla daha da güçlenmiştir. Ulusal ve uluslararası bilim kurullarında yer alan değerli akademisyenlerimizin katkıları, seramik alanındaki güncel araştırmaların farklı disiplinler ve coğrafyalar arasında paylaşılmasına imkân sağlamıştır. Bu yönüyle sempozyum, yalnızca bilgi ve deneyim paylaşımının gerçekleştiği bir bilimsel toplantı değil; aynı zamanda yeni akademik, sanatsal ve sektörel iş birliklerinin kurulmasına zemin hazırlayan önemli bir buluşma olmuştur. Sempozyum kapsamında gerçekleştirilen sergiler, çalıştaylar, sanatsal üretimler ve diğer etkinlikler ise seramiğin yalnızca konuşulan ve araştırılan bir alan olmadığını; aynı zamanda üretilen, deneyimlenen ve toplumla buluşturulan canlı bir kültür alanı olduğunu ortaya koymuştur. Özellikle sanatçılarımızın özgün üretimleri, sempozyumun bilimsel boyutunu sanatsal yaratıcılıkla tamamlamış ve Çanakkale'nin seramik kimliğine farklı bakış açıları kazandırmıştır.

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi olarak, sahip olduğumuz tarihsel ve kültürel mirası bilimsel bilgiyle buluşturmayı; sanat, tasarım ve üretim alanlarında yenilikçi yaklaşımları desteklemeyi ve üniversitemizin şehrimizle bütünleşen toplumsal katkı rolünü daha da güçlendirmeyi önemsiyoruz. **Çanakkale Seramikleri Araştırma Geliştirme ve Uygulama Merkezimiz** ile **Güzel Sanatlar Fakültemizin** bu organizasyonda üstlendiği rol de üniversitemizin seramik alanındaki akademik ve uygulamalı kapasitesinin önemli bir göstergesidir.

Elinizde bulunan **1. Uluslararası Çanakkale Seramik Sempozyumu Tam Metin Bildiriler Kitabı**, bu ortak emeğin bilimsel bir kaydı olmanın ötesinde, Çanakkale'nin seramik alanındaki geçmişten gelen birikiminin günümüzün bilim, sanat ve tasarım anlayışıyla yeniden yorumlanmasına ilişkin değerli bir başvuru kaynağıdır. Kitapta yer alan çalışmaların, bundan sonraki araştırmalara, sanatsal üretimlere, tasarım çalışmalarına ve sektörel iş birliklerine ilham vermesini temenni ediyorum.

Bu vesileyle sempozyumun gerçekleşmesine katkı sunan **Çanakkale Belediyesine ve Kaleseramik Çanakkale Kalebodur Seramik Sanayi A.Ş.'ye**, bilimsel ve akademik katkılarıyla sempozyumun niteliğini güçlendiren **ulusal ve uluslararası bilim kurulu üyelerimize**, düzenleme ve yürütme kurullarında büyük bir özveriyle görev yapan akademisyenlerimize, idari ve teknik ekiplerimize, değerli **sanatçılarımıza**, çalıştay yürütücülerimize ve öğrencilerimize teşekkür ediyorum.

Ayrıca sempozyumun gerçekleştirilmesine maddi ve ayni katkılarıyla destek olan **tüm sponsorlarımıza, kurum ve kuruluşlarımıza, paydaşlarımıza ve destekçilerimize** şükranlarımı sunuyorum. Başarıyla gerçekleştirilen böylesine kapsamlı bir organizasyonun arkasında görünmeyen büyük bir emek ve güçlü bir dayanışma olduğunu özellikle ifade etmek isterim. İnanıyorum ki **1. Uluslararası Çanakkale Seramik Sempozyumu**, Çanakkale'nin seramik alanındaki tarihsel mirasını geleceğin bilim, sanat, tasarım ve üretim anlayışıyla buluşturma yolunda önemli bir başlangıç olacaktır. Bu başlangıcın, Çanakkale'yi ulusal ve uluslararası seramik dünyasında daha güçlü bir merkez haline getirecek kalıcı iş birliklerine dönüşmesini diliyorum.

Bu düşüncelerle, **1. Uluslararası Çanakkale Seramik Sempozyumu Tam Metin Bildiriler Kitabı'nın** bilim dünyasına, sanat ve tasarım çevrelerine, seramik sektörüne ve Çanakkale'nin kültürel hayatına değerli katkılar sunmasını temenni ediyor; sempozyumun gerçekleştirilmesinde emeği geçen herkese teşekkürlerimi sunuyorum.
Saygılarımla,

Prof. Dr. Ramazan Cüneyt Erenoğlu
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Rektörü
Sempozyum Onursal Başkanı



FOREWORD

Çanakkale is a unique region that carries the cultural heritage of various civilizations throughout its thousands of years of history; the production of ceramics—where earth meets fire—is one of the key elements of this rich legacy. In this region, ceramics is not merely a form of production but a unique medium of expression that bridges the past and the present, bringing together art, design, craftsmanship, technology, and cultural memory. Addressing this deep-rooted heritage through contemporary approaches, supporting it with scientific research, and raising its profile on international platforms is a crucial responsibility for ensuring that Çanakkale's cultural identity is carried into the future. The **1st International Çanakkale Ceramics Symposium** emerged as a concrete manifestation of this sense of responsibility.

Organized through the joint efforts of Çanakkale Onsekiz Mart University, the Municipality of Çanakkale, and Kaleseramik, this symposium serves as a meaningful example of the powerful outcomes that collaboration between universities, the public sector, and the private sector can achieve in the fields of culture and the arts. Thanks to this tripartite collaboration, ceramics were addressed within a common framework where academic research, artistic production, design, industrial applications, and local cultural heritage intersect.

The symposium's international character was further strengthened by the participation of scholars and artists from various countries. The contributions of our esteemed academics, who serve on national and international scientific committees, have facilitated the sharing of current research in the field of ceramics across different disciplines and geographies. In this regard, the symposium was not merely a scientific gathering for the exchange of knowledge and experience; it was also a significant event that laid the groundwork for establishing new academic, artistic, and sectoral collaborations. The exhibitions, workshops, artistic productions, and other events held as part of the symposium demonstrated that ceramics is not merely a field that is discussed and researched; it is also a vibrant cultural space that is produced, experienced, and shared with the public. In particular, the original works of our artists complemented the symposium's scientific dimension with artistic creativity and offered fresh perspectives on Çanakkale's ceramic identity.

As Çanakkale Onsekiz Mart University, we are committed to integrating our historical and cultural heritage with scientific knowledge; supporting innovative approaches in the fields of art, design, and production; and further strengthening our university's role in contributing to society as an integral part of our city. The role played by our **Çanakkale Ceramics Research, Development, and**

Application Center and our **Faculty of Fine Arts** in this event is also a significant indicator of our university's academic and applied capabilities in the field of ceramics.

The Proceedings of the **1st International Çanakkale Ceramics Symposium: Full Text Papers,** which you hold in your hands, is more than just a scientific record of this collective effort; it is a valuable reference source for the reinterpretation of Çanakkale's historical legacy in the field of ceramics through the lens of contemporary science, art, and design. I hope that the studies included in this volume will serve as a source of inspiration for future research, artistic production, design projects, and industry collaborations.

I would like to take this opportunity to thank the **Çanakkale Municipality and Kaleseramik Çanakkale Kalebodur Seramik Sanayi A.Ş.** for their contributions to making this symposium possible; the members of our **national and international scientific committees** for enhancing the quality of the symposium through their scholarly and academic contributions; our academics who served with great dedication on the organizing and executive committees; our administrative and technical teams; our esteemed artists; and workshop facilitators, and our students.
I would also like to express my gratitude to **all our sponsors, institutions, organizations, partners, and supporters who provided financial and in-kind contributions to make this symposium possible**. I would especially like to emphasize that behind the successful execution of such a comprehensive event lies a great deal of unseen effort and strong solidarity. I believe that the 1st International Çanakkale Ceramics Symposium will mark an important beginning in bringing together Çanakkale's historical heritage in the field of ceramics with the future's understanding of science, art, design, and production. I hope that this beginning will evolve into lasting collaborations that will establish Çanakkale as a stronger hub in the national and international ceramics world.

With these thoughts in mind, I hope that the Proceedings of the **1st International Çanakkale Ceramics Symposium**—containing abstracts and full-text papers—will make valuable contributions to the scientific community, the arts and design circles, the ceramics industry, and the cultural life of Çanakkale; I would like to express my gratitude to everyone who contributed to the organization of the symposium.
Sincerely,

Prof. Dr. Ramazan Cüneyt Erenoğlu
Rector of Çanakkale Onsekiz Mart University
Honorary Chair of the Symposium



ÖNSÖZ

Çanakkale'de seramik, yalnızca toprağın ateşle buluşması değildir. Bu kadim coğrafyanın belleğini, insanının emeğini, sanatçısının hayal gücünü ve sanayicisinin üretme azmini aynı potada buluşturan güçlü bir kültürdür.

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-Çanakkale Seramikleri Araştırma, Geliştirme ve Uygulama Merkezi, Çanakkale Belediyesi, Kaleseramik-Kale Tasarım ve Sanat Merkezi iş birliğiyle gerçekleştirilen **1. Uluslararası Çanakkale Seramik Sempozyumu;** bu kültürün geçmişten geleceğe taşınması adına son derece kıymetli bir buluşma olmuştur. Farklı ülkelerden sanatçıları, akademisyenleri, araştırmacıları ve seramik tutkunlarını bir araya getiren sempozyum; sergileri, çalıştayları, söyleşileri ve bilimsel bildirileriyle seramiğin sanat, zanaat, bilim, tasarım ve endüstri arasındaki zengin bağlarını görünür kılmıştır. **Kaleseramik** olarak bu anlamlı organizasyonun paydaşları arasında yer almak, bizim için yalnızca kurumsal bir sorumluluk değil, köklerimizden gelen bir görevin devamıdır.

Merhum kurucumuz ve Onursal Başkanımız İbrahim Bodur, sanayileşmeyi hiçbir zaman yalnızca fabrika kurmak, makine çalıştırmak ve üretim miktarını artırmak olarak görmedi. **Onun anlayışında sanayi; insana, topluma, kültüre ve yaşadığı coğrafyaya değer kattığı ölçüde anlamlıydı.** Çanakkale'nin toprağını sanayiyle buluştururken, bu toprağın binlerce yıllık kültürel mirasını ve sanatsal ruhunu da daima gözetti.

İbrahim Bodur için seramik, ekonomik değer yaratan bir sanayi ürünü olmanın çok ötesindeydi. Seramik; toprağın hafızası, ateşin dönüştürücü gücü, emeğin sabrı ve insanın estetik arayışıydı. Sanatçılara ve sanat eğitimine verdiği destek, fabrikalarımızda sanat ile üretimi bir araya getiren yaklaşımı ve kültürel mirasa duyduğu hassasiyet, onun kalkınma anlayışının ayrılmaz parçalarıydı.

Kendisinin bu konudaki duyarlılığına ve sanat sevgisine yakından tanıklık etmiş biri olarak şunu gönül rahatlığıyla ifade edebilirim: İbrahim Bodur, bizlere yalnızca üretmeyi değil, ürettiğimiz değerin ruhunu ve anlamını da korumayı öğretti. Sanatın sanayiyi güzelleştirdiğine, sanayinin sağladığı imkânların da sanatın gelişmesine katkıda bulunduğuna inanırdı. Bu anlayışı bizlere miras bırakmakla kalmadı; çalışma kültürümüzün ve dünyaya bakışımızın bir parçası hâline getirdi.

Bugün Kaleseramik'te ileri üretim teknolojilerini, mühendislik kabiliyetimizi, tasarımı, sürdürülebilirliği ve sanatı aynı gelecek vizyonu içinde ele alıyorsak, bunun temelinde İbrahim Bodur'dan devraldığımız bu yaklaşım bulunmaktadır. **Bizim için endüstri ile sanat birbirinden ayrı iki alan değil; yaratıcılık, ustalık ve dönüşüm ekseninde birbirini besleyen iki güçlü değerdir.**

Endüstri sanatın daha geniş kitlelere ulaşmasına imkân sağlarken, sanat da endüstriye kimlik, estetik, özgünlük ve kalıcı bir anlam kazandırmaktadır.

Bu sempozyumun en değerli yönlerinden biri de bilimsel ve sanatsal üretimi kapalı mekânların dışına taşıyarak kent yaşamıyla buluşturmasıdır. Sempozyum kapsamında üretilen eserlerin Çanakkale'nin kamusal alanlarında kalıcı olarak yer alması; sanatın toplumla kurduğu bağı güçlendiren ve bu buluşmayı geleceğe taşıyan çok kıymetli bir kazanımdır. Böylece seramik, geçmişimizi anlatan bir kültür mirası olmanın yanında, kentimizin bugününe dokunan ve geleceğine iz bırakan yaşayan bir değer hâline gelmiştir.

Elinizde bulunan özet bildiriler ve tam metin bildiriler kitapları da sempozyum süresince ortaya konulan düşünsel, bilimsel ve sanatsal birikimin kalıcı bir kayda dönüşmesini sağlayacaktır. Bu eserlerin yeni araştırmalara, yaratıcı üretimlere ve disiplinler arası iş birliklerine ilham vereceğine; Çanakkale'nin uluslararası seramik dünyasındaki yerini daha da güçlendireceğine yürekten inanıyorum.

Bu anlamlı buluşmanın hayata geçirilmesinde emeği bulunan tüm kurumlara, akademisyenlere, sanatçılara, araştırmacılara, öğrencilere ve organizasyon sürecinde özveriyle çalışan herkese gönülden teşekkür ediyorum. Sempozyuma fikirleri, eserleri ve çalışmalarıyla katkı sunan tüm katılımcıları içtenlikle kutluyorum.

Toprağı sanata, sanatı üretime, üretimi toplumsal değere dönüştüren bu yolculuğun büyüyerek devam etmesini diliyorum.

Süleyman Soysal
Kaleseramik Operasyonlardan Sorumlu Genel Müdür Yardımcısı
Sempozyum Onursal Başkanı



FOREWORD

In Çanakkale, ceramics is not merely the union of clay and fire. It is a powerful culture that brings together the memory of this ancient land, the labor of its people, the imagination of its artists, and the determination of its industrialists to create—all in a single crucible.

Organized through the collaboration of Çanakkale Onsekiz Mart University, the Çanakkale Ceramics Research, Development, and Application Center, the Municipality of Çanakkale, Kaleseramik, and the Kale Design and Art Center, the 1st International Çanakkale Ceramics Symposium served as an invaluable gathering dedicated to carrying this culture from the past into the future. Bringing together artists, academics, researchers, and ceramics enthusiasts from different countries, the symposium highlighted the rich connections between ceramics and the realms of art, craft, science, design, and industry through its exhibitions, workshops, panel discussions, and scientific presentations. For Kaleseramik, being among the partners of this meaningful event is not merely a corporate responsibility but a continuation of a mission rooted in our heritage.

Our late founder and Honorary Chairman, İbrahim Bodur, never viewed industrialization as merely building factories, operating machinery, or increasing production volume. In his view, industry was meaningful only to the extent that it added value to people, society, culture, and the region where it was based. While bringing industry to the land of Çanakkale, he always took into account this land's millennia-old cultural heritage and artistic spirit.

For İbrahim Bodur, ceramics went far beyond being an industrial product that generated economic value. Ceramics represented the memory of the earth, the transformative power of fire, the patience of labor, and humanity's quest for beauty. His support for artists and art education, his approach to integrating art with production in our factories, and his sensitivity toward cultural heritage were integral parts of his philosophy of development.

As someone who witnessed his sensitivity to this subject and his love for art firsthand, I can say with complete confidence: İbrahim Bodur taught us not only how to produce, but also how to preserve the spirit and meaning of the value we create. He believed that art beautifies industry, and that the opportunities provided by industry also contribute to the development of art. He did not merely leave this understanding as a legacy to us; he made it an integral part of our work culture and our worldview.

If today at Kaleseramik we approach advanced production technologies, our engineering capabilities, design, sustainability, and art within the same vision for the future, it is because this approach—which we inherited from İbrahim Bodur—lies at its foundation. For us, industry and art are not two separate fields; they are two powerful values that nourish one another through the prism of creativity,

craftsmanship, and transformation. While industry enables art to reach broader audiences, art, in turn, endows industry with identity, aesthetics, originality, and lasting meaning.

One of the most valuable aspects of this symposium is that it brings scientific and artistic production out of closed spaces and into urban life. The fact that the works produced as part of the symposium will be permanently displayed in Çanakkale's public spaces is a highly valuable achievement that strengthens the bond between art and society and carries this encounter into the future. Thus, ceramics has become not only a cultural heritage that narrates our past but also a living value that touches the present of our city and leaves its mark on its future.

The abstract and full-text proceedings volumes you hold in your hands will ensure that the intellectual, scientific, and artistic contributions presented during the symposium are preserved as a lasting record. I wholeheartedly believe that these works will inspire new research, creative productions, and interdisciplinary collaborations; and that they will further strengthen Çanakkale's position in the international world of ceramics.

I extend my heartfelt thanks to all the institutions, academics, artists, researchers, students, and everyone who worked selflessly during the organizational process for their contributions to making this meaningful gathering a reality. I sincerely congratulate all participants who contributed to the symposium with their ideas, works, and research.

I hope this journey—which transforms earth into art, art into production, and production into social value—will continue to grow.

Süleyman Soysal
Deputy General Manager for Operations, Kaleseramik
Honorary Chair of the Symposium



ÖNSÖZ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi-**Çanakkale Seramikleri Araştırma Geliştirme ve Uygulama Merkezi,** Çanakkale Belediyesi ve Kaleseramik iş birliğiyle düzenlenen **1. Uluslararası Çanakkale Seramik Sempozyumu,** seramik alanındaki güncel araştırmaları, sanatsal üretimleri, eğitim ve uygulama süreçlerini bir araya getirerek ulusal ve uluslararası düzeyde bir paylaşım ortamı oluşturmayı amaçlamıştır. İlkini gerçekleştirdiğimiz bu sempozyumu bir sonuçtan çok, uzun soluklu bir başlangıç olarak görüyoruz.

Kısa vadede sempozyum kapsamında üretilen eserlerin Çanakkale'de kalıcı olarak konumlandırılması ve kentle bütünleşen bir seramik rotasının oluşturulması, kentin Avrupa Seramik Rotası içerisindeki konumunun güçlenmesi; uzun vadede ise Çanakkale'nin uluslararası seramik sanatının önemli buluşma noktalarından biri haline gelmesi temel hedeflerimiz arasındadır.

Sempozyum kapsamında gerçekleştirilen 51 uluslararası çevrim içi bildiri sunumu, 7 davetli 4 onur konuğunun katılımıyla gerçekleştirilen Kültürel Miras ve Sanat Forumu, 14 uluslararası sanatçının katılımıyla gerçekleştirilen sanatsal üretimler, 8 çalıştay, 1 çevrim içi uluslararası karma seramik sergisi ile kentin farklı mekânlarında gerçekleştirilen 2 ulusal ve 1 uluslararası seramik sergisi; sanat, tasarım, eğitim ve seramik alanlarındaki güncel yaklaşımların çok yönlü biçimde ele alınmasına ve farklı disiplinlerin bir araya gelmesine olanak sağlamıştır. Bu kapsamlı program, seramiğin yalnızca bir malzeme ve üretim alanı olmadığını; kent yaşamıyla kurduğu ilişkiler üzerinden değerlendirilebilen çok boyutlu bir alan olduğunu ortaya koymuştur.

Sanatsal üretimlerin kamusal alanda gerçekleştirilmesi ve yerinde pişirim fırınlarında üretim süreçlerinin izleyiciyle buluşturulması ise sempozyumun akademik ve sanatsal boyutunu kent yaşamıyla bütünleştirmiş; farklı ülkelerden sanatçıların Çanakkale'de öğrencilerimiz ve mezunlarımızla birlikte üretim gerçekleştirmeleri, kültürlerarası ve kuşaklararası bir paylaşım ortamı yaratmıştır.

2005 yılında kurulan **Çanakkale Seramikleri Araştırma Geliştirme ve Uygulama Merkezi'nin** son 10 yıldır müdürlüğünü yürütüyor olmanın sorumluluğu ve gururuyla; sanatın, eğitimin, tasarımın ve seramiğin farklı alanlarını bir araya getiren böylesine kapsamlı bir organizasyonun öncülüğünü yapmış olmaktan büyük bir onur duyuyorum. Bu sempozyumun, **üniversite-sanayi-kamu iş birliğinin** güçlü bir örneği olarak ortaya koyduğu sonuçların, Çanakkale'nin seramik kimliğinin geleceğine kalıcı katkılar sunacağına inanıyorum.

Bu vesileyle; sempozyuma bildirileri, sanat eserleri, konuşmaları, çalıştayları ve emekleriyle katkı sunan tüm akademisyenlerimize, sanatçılarımıza, öğrencilerimize, mezunlarımıza ve değerli

paydaşlarımıza teşekkür ediyorum. Özverili katkılarıyla bu sürecin gerçekleşmesini sağlayan tüm çalışma arkadaşlarıma ve kurumlarımıza şükranlarımı sunuyorum. **Sanat, tasarım, eğitim ve seramik alanlarındaki farklı yaklaşımları bir araya getiren Tam Bildiri Kitabının** ve **sempozyumun** yeni düşüncelere, araştırmalara, üretimlere ve iş birliklerine kaynaklık etmesini diliyor; **1. Uluslararası Çanakkale Seramik Sempozyumu'nun** gelecekte gerçekleştirilecek çalışmalar için kalıcı ve güçlü bir başlangıç olmasını temenni ediyorum.

Prof. Yeşim ZÜMRÜT
Çanakkale Seramikleri Araştırma Geliştirme ve Uygulama Merkezi Müdürü
1. Uluslararası Çanakkale Seramik Sempozyumu Başkanı



FOREWORD

Organized in collaboration with Çanakkale Onsekiz Mart University—the Çanakkale Ceramics Research, Development, and Application Center—the Çanakkale Municipality, and Kaleseramik, and guided by this vision, the 1st International Çanakkale Ceramics Symposium aimed to create a platform for knowledge sharing at both the national and international levels by bringing together current research, artistic productions, and educational and practical processes in the field of ceramics. We view this inaugural symposium not so much as an end result but rather as a long-term beginning.

In the short term, our primary goals include permanently displaying the works created as part of the symposium in Çanakkale, establishing a ceramics route that integrates with the city, and strengthening the city's position within the European Ceramics Route; in the long term, our goal is for Çanakkale to become one of the key hubs for international ceramic art.

The 51 international online paper presentations held as part of the symposium; the Cultural Heritage and Art Forum, featuring 7 invited speakers and 4 guests of honor; artistic productions involving 14 international artists; 8 workshops; 1 online international mixed-media ceramics exhibition; and 2 national and 1 international ceramics exhibition held at various venues throughout the city; all of which facilitated a multifaceted exploration of contemporary approaches in the fields of art, design, education, and ceramics, and enabled the convergence of different disciplines. This comprehensive program demonstrated that ceramics is not merely a material or a field of production, but a multidimensional field that can be evaluated through its relationships with urban life.

The presentation of artistic works in public spaces and the opportunity for the audience to observe production processes in on-site kilns integrated the symposium's academic and artistic dimensions with urban life; the collaboration of artists from different countries with our students and alumni in Çanakkale created an environment of intercultural and intergenerational exchange.

With the responsibility and pride of having served as director of the Çanakkale Ceramics Research, Development, and Application Center—founded in 2005—for the past 10 years, I am deeply honored to have spearheaded such a comprehensive organization that brings together diverse fields of art, education, design, and ceramics. I believe that the outcomes of this symposium—which stands as a strong example of university-industry-public sector collaboration—will make lasting contributions to the future of Çanakkale's ceramic identity.

On this occasion, I would like to thank all our academics, artists, students, alumni, and valued partners who contributed to the symposium through their papers, artworks, presentations, workshops, and hard

work. I extend my gratitude to all my colleagues and institutions whose dedicated contributions made this process possible. I hope that this Proceedings Book (Full Text), which brings together diverse approaches in the fields of art, design, education, and ceramics, will serve as a source of inspiration for new ideas, research, productions, and collaborations; and I hope that the 1st International Çanakkale Ceramics Symposium will serve as a lasting and strong foundation for future endeavors.

Prof. Yeşim ZÜMRÜT
Director of ÇASEM
Chair of the 1st International Çanakkale Ceramics Symposium

1.ULUSLARARASI ÇANAKKALE SERAMİK SEMPOZYUMU

1. INTERNATIONAL ÇANAKKALE CERAMICS SYMPOSIUM

TAM BİLDİRİ KİTABI

FULL PROCEEDINGS BOOK

HALÜSİNASYONDAN OTOMASYONA: YAPAY ZEKÂ VİDEO ÜRETİMİNDE KONTROL YANILSAMASI VE ENDÜSTRİYEL DÖNÜŞÜM

Dr. Öğr. Üyesi Ülkü SÖNMEZ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü
ulku.sonmez@comu.edu.tr-0000-0003-1445-855X

ÖZET

Bu çalışma, 2022–2026 yılları arasında metinden video (T2V) ve görselden video (I2V) yapay zekâ teknolojilerinde yaşanan gelişmelerin sinema dili, görsel anlatı ve yaratıcı üretim süreçleri üzerindeki etkilerini incelemektedir. Araştırmanın temel problemi, yapay zekâ sistemlerinin görsel gerçekçilik, hareket üretimi ve karakter tutarlılığı bakımından kaydettiği ilerlemenin; kurgu, oyunculuk, ritim ve yönetmenlik denetimi açısından aynı ölçüde anlatısal bir gelişme sağlayıp sağlamadığıdır.

Çalışmanın amacı, yapay zekâ video üretimindeki teknolojik dönüşümü dönemsel olarak sınıflandırmak ve kullanıcıya sunulan üretim denetiminin ne ölçüde gerçek ne ölçüde algoritmik biçimde sınırlandırılmış bir kontrol yanılsaması olduğunu tartışmaktır. Araştırma, nitel araştırma yaklaşımı kapsamında tarihsel-karşılaştırmalı inceleme, belge analizi ve eleştirel görsel çözümleme yöntemleriyle yürütülmüştür. İnceleme materyalini, 2022–2026 arasında yayımlanmış teknik raporlar, geliştirici duyuruları, model kartları, bağımsız değerlendirme ölçütleri ve kamuya açık tanıtım üretimleri oluşturmaktadır. Runway, Kling, Veo ve Sora gibi platformlar amaçlı örnekleme yoluyla araştırmaya dâhil edilmiştir. Örnekler; zaman ve mekân sürekliliği, karakter tutarlılığı, hareket çeşitliliği, kamera denetimi, planlar arası devamlılık, dramatik performans, kurgu ritmi, prompt uyumu ve üretim otomasyonu ölçütleri üzerinden karşılaştırılmıştır. Bulgular, yapay zekâ video üretiminin üç aşamada geliştiğini göstermektedir.

Kaos ve Glitch Estetiği Dönemi'nde (2022–2023) modellerin zaman ve mekân sürekliliğini koruyamaması morfolojik bozulmalara yol açmış; bu üretimler anlatısal sinema açısından sınırlı, deneysel video sanatı açısından ise özgün bir estetik alan oluşturmuştur. Modüler Üretim ve Hareketli Fotoğraf Dönemi'nde (2023–2024) I2V sistemleriyle karakter ve kompozisyon tutarlılığı artmış; ancak hareket çoğunlukla yavaş kamera kaydırmaları, yakınlaşmalar ve sınırlı beden eylemleriyle sınırlı kalmıştır. Otomasyon ve Standartlaşma Dönemi'nde (2024–2026) ise çoklu plan üretimi, otomatik dudak senkronizasyonu ve bütünleşik ses-görüntü iş akışları üretimi hızlandırırken benzer kamera hareketleri, görsel kalıplar ve güvenli kompozisyonlar etrafında estetik standartlaşmayı artırmıştır. Araştırma, görsel gerçekçilik ile sinemasal anlatı niteliğinin doğrusal ve koşut biçimde ilerlemediğini ortaya koymaktadır. Yüz ve kostüm tutarlılığı gelişirken mikro mimikler, duygusal

devamlılık ve alt metne dayalı oyunculuk sınırlı kalmaktadır. Prompt temelli denetim, kapsamlı bir yönetmenlik yetkisi sunuyor görünmesine rağmen modelin veri yapısı ve olasılıksal tercihleriyle sınırlandırılmaktadır.

Sonuç olarak yapay zekâ video teknolojileri sinemayı ortadan kaldırmamakta; üretim araçlarını, yaratıcı rolleri ve yönetmenlik kavramını yeniden yapılandırmaktadır. Çalışma, yapay zekâ destekli sinemayı insan yaratıcılığının yok olduğu bir alan olarak değil, insan iradesi ile algoritmik üretim arasındaki denetim ilişkisinin yeniden tanımlandığı bir görsel anlatı rejimi olarak değerlendirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yapay zekâ video üretimi, sentetik medya, kontrol yanılsaması, sinema dili, prompt mühendisliği.

FROM HALLUCINATION TO AUTOMATION: THE ILLUSION OF CONTROL AND INDUSTRIAL TRANSFORMATION IN AI VIDEO PRODUCTION

ABSTRACT

This study examines how developments in text-to-video (T2V) and image-to-video (I2V) artificial intelligence technologies between 2022 and 2026 have affected cinematic language, visual storytelling and creative production. Its central question is whether advances in visual realism, motion generation and character consistency have been matched by comparable narrative development in editing, performance, rhythm and directorial control.

The study therefore classifies the technological transformation of AI video production into distinct periods and discusses the extent to which the control offered to users constitutes genuine creative agency or an illusion constrained by algorithmic processes. The research adopts a qualitative approach combining historical-comparative analysis, document analysis and critical visual analysis. Its material consists of technical reports, developer announcements, model cards, independent evaluation benchmarks and publicly released promotional outputs published between 2022 and 2026. Platforms including Runway, Kling, Veo and Sora were selected through purposive sampling. The examples were compared according to nine criteria: temporal and spatial continuity, character consistency, range of movement, camera control, continuity across shots, dramatic performance, editing rhythm, prompt adherence and production automation. The findings indicate three stages in the development of AI video production. During the Chaos and Glitch Aesthetics Period (2022–2023), models' inability to maintain temporal and spatial continuity produced morphological distortions. Although these outputs were limited in relation to narrative cinema, they generated a distinctive aesthetic field for experimental video art.

During the Modular Production and Moving Photograph Period (2023–2024), I2V systems improved character and compositional consistency, but movement remained largely limited to slow pans, zooms and restricted bodily actions. During the Automation and Standardisation Period (2024–2026), multi-shot generation, automated lip synchronisation and integrated audiovisual workflows accelerated production while increasing aesthetic standardisation around repetitive camera movements, visual conventions and risk-averse compositions. The study demonstrates that visual realism and cinematic narrative quality do not develop linearly or in parallel. Although facial and costume consistency have improved, micro-expressions, emotional continuity and performance grounded in subtext remain limited. Algorithmic editing also risks reproducing learned visual patterns rather than enabling directors to construct meaning deliberately between shots.

Similarly, prompt-based control appears to offer extensive directorial authority but remains constrained by the model's underlying data structures and probabilistic decisions. AI video technologies are therefore not eliminating cinema but restructuring its production tools, creative roles and conception of directing. Although the single-person studio model

democratises production, it also creates risks concerning the automation of creative decisions, the transformation of professional roles and the decline of aesthetic diversity. The study conceptualises AI-assisted cinema not as a field in which human creativity disappears but as a new visual-narrative regime in which the relationship between human agency and algorithmic production is being redefined.

Keywords: AI video generation, synthetic media, illusion of control, film language, prompt engineering.

1. GİRİŞ

Sinema tarihi, teknik olanakların anlatı biçimlerini dönüştürdüğü kırılmalarla ilerlemiştir. Sesin, rengin, taşınabilir kameranın ve dijital kurgunun sinema diline eklemlenmesi, her defasında yalnızca bir araç değişimi değil, aynı zamanda anlatının neyi yapabileceğine ilişkin bir sınır değişimi anlamına gelmiştir. 2022 yılından itibaren yaygınlaşan üretken yapay zekâ tabanlı video sistemleri, bu dizinin en son ve belki de en tartışmalı halkasını oluşturmaktadır. Eylül ve Ekim 2022'de kamuoyuna duyurulan Make-A-Video, Imagen Video ve Phenaki, metinden hareketli görüntü üretmenin teknik olarak mümkün olduğunu göstermiştir (Singer vd., 2022; Ho vd., 2022; Villegas vd., 2022). Aradan geçen dört yıl içinde bu alan, birkaç saniyelik bulanık ve deforme görüntülerden yerel 4K çözünürlükte, senkron sesli ve çoklu plan üretebilen sistemlere ulaşmıştır.

Bu hızlı gelişim, alana ilişkin tartışmayı büyük ölçüde tek bir eksene, gerçekçilik eksenine sıkıştırmıştır. Her yeni model duyurusu, öncekine kıyasla daha ikna edici bir fotogerçekçilik iddiasıyla sunulmakta; değerlendirme de çoğunlukla "gerçek çekimden ayırt edilebiliyor mu?" sorusu üzerinden yürütülmektedir. Oysa sinemasal nitelik, görüntünün gerçeğe benzemesinden ibaret değildir. Bir planın süresi, bir kesmenin yeri, bir oyuncunun tepki vermeyi geciktirmesi, bir yüzün kadraj içinde nereye yerleştirildiği; bunların tamamı, gerçeklik etkisinden bağımsız olarak anlam üreten kararlardır. Dolayısıyla sorulması gereken soru, yapay zekâ sistemlerinin ne kadar gerçekçi görüntü ürettiği değil, bu görüntülerin anlatı kurma kapasitesine ne ölçüde eşlik ettiğidir.

Bu çalışmanın merkezî savı, görsel gerçekçilik ile sinemasal anlatı niteliğinin birbirine koşut ilerlemediğidir. Fotografik katmanda, yani doku, ışık, kimlik tutarlılığı ve mekânsal süreklilik düzeyinde kaydedilen ilerleme dik bir eğri çizerken; performatif ve retorik katmanda, yani oyunculuk, kurgu ritmi ve planlar arası anlam kuruluşu düzeyinde ilerleme çok daha yavaş, hatta kimi ölçütlerde durağandır. İkinci sav ise denetim meselesine ilişkindir: prompt temelli arayüzler kullanıcıya kapsamlı bir yönetmenlik yetkisi sunuyor görünmekte, ancak bu yetki modelin veri dağılımı, filtreleri ve olasılıksal tercihleriyle sınırlandırılmış bir alanda işlemektedir. Bu çalışma söz konusu durumu, Langer'ın (1975) psikoloji yazınına kazandırdığı kavramdan hareketle "kontrol yanılsaması" olarak adlandırmaktadır.

Çalışmanın üçüncü ekseni endüstriyeldir. 2024'ten itibaren stüdyo ortaklıkları, açık ağırlıklı modeller ve tüketiciye yönelik uygulamalar aynı anda yaygınlaşmış; "tek kişilik stüdyo" söylemi üretimin demokratikleşmesi olarak sunulmuştur. Ne var ki aynı dönemde, alanın en görünür ürünlerinden biri olan Sora'nın piyasaya sürülmesinden yalnızca altı ay sonra kapatılması (OpenAI, 2026), bu üretim biçiminin kırılganlığını açığa çıkarmıştır. Üretim aracının bir mülk değil, kiralanan bir hizmet olduğu bir düzende, bir filmin üretim aygıtı proje ortasında ortadan kalkabilmektedir.

Bu çerçevede çalışma üç soruya yanıt aramaktadır. Birincisi, 2022–2026 arasındaki teknolojik dönüşüm hangi dönemlere ayrılabilir ve bu dönemleri birbirinden ayıran nitel eşikler nelerdir? İkincisi, dokuz ölçüt üzerinden bakıldığında hangi yetenekler hızla gelişmiş, hangileri geride kalmıştır? Üçüncüsü, kullanıcıya sunulan denetim ne ölçüde gerçek bir

yönetmenlik yetkisidir? Çalışma, bu sorulara yanıt ararken yapay zekâyı ne bir kurtarıcı ne de bir tehdit olarak konumlandırmakta; onu, insan iradesi ile algoritmik üretim arasındaki ilişkinin yeniden pazarlık edildiği bir alan olarak ele almaktadır.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Yapay zekâ video üretimini sinema kuramı içinde konumlandırmak, öncelikle görüntünün gerçeklikle kurduğu bağın niteliğini yeniden düşünmeyi gerektirir. Bazin (1967), fotografik görüntünün ayırt edici özelliğini benzerliğinde değil, nedensel bağında bulmuştur: fotoğraf, önünde duran şeyin ışığının bir izidir. Bu iz, sinemanın belgesel gücünün de, gerçekçilik estetiğinin de dayanağıdır. Üretken modellerin ürettiği görüntüde ise böyle bir iz yoktur. Görüntü, belirli bir sahnenin ışığından değil, milyonlarca görüntünün istatistiksel örüntüsünden türetilir. Bu, görüntünün "sahte" olduğu anlamına gelmez; ancak göndergesinin tekil bir olay değil, bir dağılım olduğu anlamına gelir. Yapay zekâ görüntüsü, olmuş bir şeyin kaydı değil, olabilecek bir şeyin en olası biçimidir.

Bu ayrım, denetim tartışmasının da zeminini kurar. Flusser (2000), fotoğraf makinesini bir "aygıt" olarak tanımlar ve fotoğrafçının özgürlüğünü aygıtın programı içinde oynama kapasitesiyle sınırlar. Fotoğrafçı, aygıtın önceden kodlanmış olanaklar kümesinden bir olanağı seçer; yaratıcılık, programın dışına çıkmakta değil, program içindeki beklenmedik bileşimleri bulmaktadır. Üretken video modelleri bu tanımın radikalleşmiş bir örneğini sunar. Kullanıcı, doğal dilin görünürdeki sonsuz esnekliğiyle konuşur; ancak bu dil, modelin öğrenmiş olduğu görsel karşılıklar kümesine haritalanır. Prompt, bir komut değil, bir arama anahtarıdır.

Sinemasal anlamın kuruluşuna ilişkin klasik yaklaşımlar, bu tabloyu tamamlar. Eisenstein (1949) için anlam, planların içinde değil, planların arasında, çarpışmalarında üretilir. Kesme, bir devamlılık işlemi olmaktan çok bir düşünce işlemidir. Tarkovski (1986) ise sinemayı "zamanda heykeltıraşlık" olarak tanımlayarak, planın süresini başlı başına anlamsal bir malzeme olarak konumlandırır. Bu iki yaklaşım da sinemasal niteliğin görüntünün ikna ediciliğinden değil, sürenin ve bitişikliğin bilinçli düzenlenişinden doğduğunu vurgular. Bordwell ve Thompson (2020), devamlılık kurgusunun kurallarını betimlerken bu kuralların ihlalinin de en az uyulması kadar anlamlı olduğunu gösterir. Bir modelin "uygun" bir sonraki planı üretmesi, tam da bu anlamda, kurgunun tersidir: kurgu, uymamanın anlam ürettiği yerdir.

Manovich (2001), yeni medyanın modüler, değişken ve otomatikleştirilebilir yapısına dikkat çekerek dijital sinemayı canlandırmanın bir alt kümesi olarak yeniden tanımlamıştı. Üretken video, bu çözümlemenin öngördüğü modülerliği uç noktasına taşır: film artık planların, planlar da tek tek üretim çıktılarının toplamıdır ve her çıktı yeniden üretilebilir, değiştirilebilir, atılabilir. Ancak bu modülerlik, aynı zamanda üretimin parçalanmasına ve bütünsel bir sahne mantığının kaybına da yol açabilir.

Algoritmik üretimin kültürel boyutu açısından Seaver (2017), algoritmaların yalnızca teknik nesneler değil, içinde geliştikleri kültürel pratiklerin bir parçası olduğunu savunur. Bu bakış,

model çıktılarını salt mühendislik başarısı olarak değil, belirli estetik tercihlerin kurumsallaşması olarak okumayı mümkün kılar. Crawford (2021) ise yapay zekânın maddi, ekonomik ve emek boyutlarını görünür kılarak, "otomatik" görünen üretimin arkasındaki veri ve emek zincirlerini hatırlatır. Bender ve arkadaşları (2021), büyük ölçekli modellerin eğitim verisindeki baskın örüntüleri yeniden ürettiğine ilişkin uyarılarıyla, estetik standartlaşma tartışmasına da doğrudan bir zemin sağlar.

Alanyazında yaratıcı endüstrilerde yapay zekânın rolüne ilişkin kapsamlı derlemeler mevcuttur. Anantrasirichai ve Bull (2022), yapay zekâ uygulamalarını içerik üretimi, bilgi çözümlemesi, yapım sonrası iyileştirme ve bilgi çıkarımı başlıkları altında sınıflandırmış ve azami faydanın insan merkezli, yani insan yaratıcılığını ikame etmek yerine güçlendiren tasarımlarda elde edileceği sonucuna varmıştır. Aynı ekibin güncellenmiş derlemesi (Anantrasirichai vd., 2026), 2022 sonrasında difüzyon modelleri ve büyük dil modelleriyle birlikte yapay zekânın "destek aracı" konumundan "çekirdek yaratıcı teknoloji" konumuna geçtiğini, ancak yaratıcı yönlendirme ve halüsinasyonların denetlenmesi bakımından insan gözetiminin vazgeçilmez kaldığını belirtmektedir. Halperin ve Rosner (2025), 2023 Hollywood grevleri bağlamında film emekçilerinin üretken sinemaya ilişkin algılarını inceleyerek, teknik yeterlilik tartışmasının emek ve rıza tartışmasından ayrılamayacağını göstermiştir.

Türkçe alanyazında da bu tartışma hızla gelişmektedir. Kürkçüoğlu ve Anadolu (2025), film endüstrisinin algoritmik dönüşümünü eleştirel bir çerçevede ele alarak yapay zekânın yalnızca üretim değil, dağıtım ve izleyici oluşturma katmanlarında da belirleyici hâle geldiğini tartışmaktadır. Demir ve Kaplan (2025) ise yapay zekâ araçlarının sinematik anlatı içindeki kullanımını yapım ve yapım sonrası aşamalar üzerinden sınıflandırmaktadır. Bu çalışmalar, teknolojinin olanaklarını betimlemekte değerli bir zemin sunmakla birlikte, dönemsel bir sınıflandırma ve denetim sorunsalı etrafında kurulmuş bütünlüklü bir çözümleme boşluğu bırakmaktadır. Mevcut çalışma, bu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır.

3. YÖNTEM

Araştırma, nitel araştırma yaklaşımı içinde tarihsel-karşılaştırmalı inceleme, belge analizi ve eleştirel görsel çözümleme yöntemlerinin birlikte kullanıldığı bir tasarıma dayanmaktadır. Amaç, nedensel bir ilişki ölçmek değil, dört yıllık bir dönüşümü kavramsal olarak haritalandırmak ve bu haritayı sinema kuramının kavramlarıyla okumaktır.

İnceleme materyali dört kaynak türünden oluşmaktadır. Birincisi, modellerin mimarisini ve eğitim yaklaşımını açıklayan hakemli veya ön baskı biçiminde yayımlanmış teknik raporlardır. İkincisi, geliştirici şirketlerin resmî duyuruları, model kartları ve sürüm notlarıdır1. Üçüncüsü, video üretim modellerini çok boyutlu olarak değerlendiren bağımsız ölçüt çalışmalarıdır; bunlar arasında on altı ayrı boyutta değerlendirme yapan VBench

[1] Modellerin tanıtım materyallerinde yer alan başarım iddiaları, üreticinin kendi beyanı niteliğindedir. Bu çalışmada söz konusu iddialar doğrulanmış performans ölçümleri olarak değil, endüstrinin kendi kendisini tanımlama biçiminin göstergeleri olarak ele alınmıştır.

çerçevesi öne çıkmaktadır (Huang vd., 2024). Dördüncüsü ise şirketlerin kendi yayımladığı tanıtım üretimleri ve kamuya açık örnek çıktılardır.

Örneklem, amaçlı örnekleme yoluyla oluşturulmuştur. Seçim ölçütleri şunlardır: (a) modelin alanın gelişiminde eşik oluşturacak bir yenilik duyurmuş olması, (b) çıktılarının veya teknik belgelerinin kamuya açık olması, (c) 2022–2026 aralığında konumlanması. Bu ölçütler doğrultusunda Make-A-Video, Imagen Video, Phenaki, Gen-1, Stable Video Diffusion, Sora ve Sora 2, Runway Gen-3 Alpha, Gen-4 ve Gen-4.5, Kling 1.0–3.0 serisi, Veo 3 ve Veo 3.1 ile HunyuanVideo çalışmaya dâhil edilmiştir.

Karşılaştırma, çalışmanın kuramsal çerçevesinden türetilen dokuz ölçüt üzerinden yürütülmüştür: zaman ve mekân sürekliliği, karakter tutarlılığı, hareket çeşitliliği, kamera denetimi, planlar arası devamlılık, dramatik performans, kurgu ritmi, prompt uyumu ve üretim otomasyonu. İlk beş ölçüt görüntünün fiziksel ve fotografik tutarlılığına, sonraki üç ölçüt anlatısal ve retorik kapasiteye, son ölçüt ise iş akışının otomasyon derecesine ilişkindir. Bu ayrım, çalışmanın merkezî savının, yani fotografik ilerleme ile anlatısal ilerleme arasındaki ayrışmanın sınanabilmesi için kurulmuştur.

Yöntemsel sınırlılığın açıkça belirtilmesi gerekmektedir. Bu çalışmada, aynı promptun farklı model sürümlerine verilerek çıktıların denetimli biçimde karşılaştırıldığı bir deney yürütülmemiştir. Bunun nedeni teknik değil yapısaldır: geçmiş sürümler sistematik biçimde erişimden kaldırılmaktadır. Kuaishou, kullanıcıları güncel nesle yönlendirmekte ve eski sürümleri kademeli olarak devre dışı bırakmakta; OpenAI ise Sora ürününü tümüyle kapatmıştır (OpenAI, 2026).

Dolayısıyla 2023 tarihli bir sürümle 2026 tarihli bir sürümü aynı prompt üzerinden yeniden üretip karşılaştırmak, bugün itibarıyla olanaklı değildir. Bu durumda karşılaştırma, yeniden üretilen çıktılar üzerinden değil, tarihlenmiş ve kamuya açık biçimde doğrulanabilir beyanlar, teknik belgeler ve bağımsız ölçüt kayıtları üzerinden kurulmuştur.

Bu sınırlılık, çalışmada yalnızca bir kısıt olarak değil, aynı zamanda bir bulgu olarak ele alınmaktadır. Sürümlerin geriye dönük erişilemezliği, yapay zekâ ile üretilmiş görüntünün yeniden üretilebilirliğini ve dolayısıyla arşivlenebilirliğini doğrudan tehdit etmektedir. Bu mesele çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıca tartışılmaktadır.

Araştırma etiği bakımından iki ilke gözetilmiştir. Birincisi, araştırmacı tarafından üretilmemiş hiçbir çıktı araştırmacının üretimi gibi sunulmamıştır. İkincisi, farklı sürümlerin karşılaştırıldığı izlenimi veren yeniden kurgulanmış görsel eşleştirmeler kullanılmamıştır; böyle bir eşleştirme, kaynağı doğrulanamayan bir kanıt görüntüsü üreteceğinden bilimsel geçerlilik açısından sakıncalı görülmüştür. Çalışmada yer alan karşılaştırma çizelgeleri, kaynağı belirtilmiş beyan ve belgelerin sistematik özetidir.

4. KAOS VE GLITCH ESTETİĞİ DÖNEMİ (2022–2023)

Alanın ilk dönemi, teknik olanağın kanıtlandığı ancak denetimin bulunmadığı bir evredir. Make-A-Video'nun temel önerisi, metinden görüntüye üretimdeki ilerlemenin videoya

aktarılabilmesi için eşleşmiş metin-video verisine gerek olmadığıdır: model, dünyanın nasıl göründüğünü ve nasıl betimlendiğini metin-görsel çiftlerinden, nasıl hareket ettiğini ise etiketsiz video yığınlarından öğrenir (Singer vd., 2022). Bu ayrıştırma, dönemin karakteristik zaafını da açıklar. Görünüm ile hareket ayrı kaynaklardan öğrenildiğinde, üretilen devinim belirli bir nesneye ait olmaktan çok genel bir "hareketlilik" izlenimi hâline gelir. Kolun hareketi kolun anatomisinden değil, hareketli görüntülerin ortalama akışkanlığından türetilir.

Imagen Video, ardışık difüzyon modellerinden oluşan bir kaskat mimarisiyle çözünürlük ve zamansal örnekleme sorununa yanıt aramış (Ho vd., 2022); Phenaki ise ardışık promptlardan değişken uzunlukta video üretebilmesiyle, sonraki yılların "çoklu plan" tartışmasının erken bir habercisi olmuştur (Villegas vd., 2022). Şubat 2023'te duyurulan Gen-1, üretimi sıfırdan sentez yerine mevcut bir videonun yapısını koruyup içeriğini değiştirme problemi olarak kurmuş; böylece denetim sorununa yapı aktarımı üzerinden bir çözüm önermiştir (Esser vd., 2023). Bu yaklaşım, sonraki dönemin görselden videoya mantığının kavramsal öncülüdür.

Dönemin çıktıları, sinemasal ölçütler bakımından belirgin biçimde yetersizdir. Zamansal titreme, kare arası doku kayması, uzuvların ve parmakların sayı ve konum değiştirmesi, arka planın süreklilik göstermemesi yaygındır. Bu sorunlar, VBench çerçevesinin sonradan adlandıracağı boyutlarla birebir örtüşür: zamansal titreme, özne kimliğinin tutarsızlığı, hareket akışkanlığı ve mekânsal ilişki (Huang vd., 2024). Süreler iki ilâ dört saniye aralığındadır. Anlatısal sinema açısından bu sürelerde kurulabilecek yegâne birim, tek bir jest ya da tek bir bakıştır.

Bununla birlikte, bu yetersizlikleri salt eksiklik olarak okumak eksik bir değerlendirme olur. Deneysel video sanatı geleneği, teknik arızayı estetik malzemeye dönüştürme konusunda uzun bir birikime sahiptir. Erken dönem çıktılarının morfolojik akışkanlığı, nesnelerin birbirine dönüşmesi ve mekânın istikrarsızlığı, rüya mantığına ve bilinç akışına yakın bir görsel rejim üretmiştir. Bu, taklit edilmiş değil, aygıtın kendi sınırından doğan özgün bir estetiktir. Nitekim sonraki yıllarda, modeller kararlılık kazandıkça, bu "kaos" estetiği kendiliğinden ortaya çıkan bir özellik olmaktan çıkıp özellikle aranan bir üslup hâline gelmiştir.

Dönemin sinema açısından temel dersi şudur: anlatısal sinema, dünyanın plan boyunca varlığını sürdürmesini gerektirir. Nesne kalıcılığının garanti edilemediği bir görüntü rejiminde, izleyicinin kurabileceği tek ilişki biçim ilişkisidir; neden-sonuç ilişkisi kurulamaz. Bu nedenle bu dönem, sinema dili açısından bir başlangıç değil, bir eşiğin henüz aşılmamış olduğu evre olarak değerlendirilmelidir.

5. MODÜLER ÜRETİM VE HAREKETLİ FOTOĞRAF DÖNEMİ (2023–2024)

İkinci dönemi tanımlayan teknik hamle, üretimin başlangıç noktasının metinden görsele kaydırılmasıdır. Stable Video Diffusion ile yaygınlaşan görselden videoya yaklaşımı (Blattmann vd., 2023), modelin çözmesi gereken problemi köklü biçimde daraltır: kimlik, kompozisyon, ışık ve renk zaten verilmiştir; modelin üreteceği tek şey makul bir devinimdir. Bu daralma, tutarlılık sorununu büyük ölçüde çözer.

Ancak bu çözümün bir bedeli vardır2. Arama uzayı daraldıkça, üretilen hareketin çeşitliliği de daralır. Dönemin karakteristik çıktısı, kamera ekseninde yavaş bir yakınlaşma ya da kaydırma, saçın ve kumaşın hafif devinimi, dumanın ve suyun akışı, arka planda hafif bir paralakstan ibarettir. Bu nedenle dönemi tanımlamak için "hareketli fotoğraf" ifadesi yerinde görünmektedir: görüntü hareket etmektedir, ancak bir eylem gerçekleşmemektedir. Sinemasal terimlerle söylenirse, kadraj vardır ama sahneleme yoktur.

Haziran 2024'te duyurulan Gen-3 Alpha, on saniyeye uzayan plan süresi, belirgin biçimde iyileşmiş hareket kalitesi ve prompt uyumuyla profesyonel kullanım eşiğini aşmıştır. Buna karşın dönemin en kritik sınırı burada da geçerlidir: aynı promptun iki kez çalıştırılması, birbiriyle görsel olarak ilişkisiz karakterler üretebilmektedir. Planlar arasında kimliği sabitleyecek bir çıpa bulunmadığından, birden fazla plandan oluşan bir anlatı kurmak fiilen olanaksızdır. Aynı ay kamuya açılan Kling, difüzyon-dönüştürücü mimarisi ve üç boyutlu değişimsel otokodlayıcı ağıyla fiziksel devinimde göreli bir gerçekçilik sağlamış; Aralık 2024'te yayımlanan 1.6 sürümüyle ilk ve son karenin kullanıcı tarafından belirlenmesine olanak tanıyan bir denetim biçimi getirmiştir (Kuaishou, 2026). Bu, prompt dışında ilk somut yönetmenlik tutamaklarından biridir.

Ekim 2024'te tanıtılan Act-One aracı, dönemin karakterini özetleyen bir örnektir. Araç, bir oyuncunun kamera karşısındaki performansını üretilmiş bir karaktere aktarmayı sağlar. Buradaki kritik nokta şudur: performans üretilmemekte, taşınmaktadır. Sistem, ikna edici bir yüz ifadesi dizisini kendi başına kuramadığı için, onu bir insan bedeninden almak zorundadır. Bu durum, dönemin ilerlemesinin fotografik katmanda yoğunlaştığını, performatif katmanda ise dışsal bir girdiye bağımlı kaldığını açıkça göstermektedir.

Bu dönemin üretim pratiği açısından en kalıcı sonucu, iş akışının modülerleşmesidir. Üretim artık sahne ölçeğinde değil, plan ölçeğinde gerçekleşir; planlar tek tek üretilir, seçilir ve geleneksel bir kurgu yazılımında birleştirilir. Zaman çizelgesi, yani filmin bütününü düzenleyen alan, modelin dışında kalır. Bu, yönetmenlik pratiğini üretimden çok seçime ve dizilime kaydırır: yönetmen, çekimi tasarlayan kişi olmaktan çok, çok sayıda öneri arasından ayıklama yapan kişi hâline gelir.

6. OTOMASYON VE STANDARTLAŞMA DÖNEMİ (2024–2026)

Üçüncü dönem, önceki iki dönemin çözemediği iki sorunun, planlar arası tutarlılık ve ses-görüntü bütünlüğünün, birbiri ardına çözülmesiyle tanımlanır. Şubat 2024'te önizlemesi yapılan Sora, üretken video sistemlerini "dünya simülatörü" olarak konumlandıran bir söylem kurmuş (Brooks vd., 2024); bu söylem, sonraki iki yılın tanıtım dilini büyük ölçüde belirlemiştir. Mart 2025'te duyurulan Gen-4 ise soruna doğrudan teknik bir yanıt getirmiş, referans görsel koşullaması yoluyla karakter, nesne ve mekânın ayrı üretimler arasında görsel olarak sabit kalmasını mümkün kılmıştır (TechCrunch, 2025). Bu, anlatısal sinema açısından

[2] Çalışma boyunca "plan" terimi, kesintisiz tek bir üretim çıktısını; "çekim" terimi ise bu çıktının sinemasal karşılığını imlemek üzere kullanılmıştır.

dönemin en belirleyici eşiğidir; çünkü çoklu plan, sinemanın asgari birimi olan sahnenin ön koşuludur.

İkinci eşik ses tarafındadır. Mayıs 2025'te tanıtılan Veo 3, diyalog, efekt ve ortam sesini görüntüyle aynı geçişte üretebilmiş; Ekim 2025'te yayımlanan Veo 3.1 ile bu yetenek genişletilerek modelin "sinematik stilleri" daha iyi kavradığı ve anlatısal denetimin arttığı belirtilmiştir (Google, 2025). Eylül 2025'te duyurulan Sora 2 ise senkron diyalog ve ses tasarımının yanında, fiziksel olayların başarısızlık durumlarını modelleme iddiasıyla dikkat çekmiştir: potaya girmeyen bir topun çembere çarpıp geri dönmesi, sistemin sonucu zorlamak yerine süreci modellemeye başladığının göstergesi olarak sunulmuştur (OpenAI, 2025). Sinemasal açıdan bunun önemi büyüktür, zira dramatik gerilim tam da başarısızlığın olanaklı olmasına dayanır.

Şubat 2026'da yayımlanan Kling 3.0, dönemin otomasyon eğilimini en açık biçimde temsil eder. Kuaishou'nun duyurusuna göre model, yerel 4K çözünürlük, 60 kare/saniye, on beş saniyeye kadar plan süresi, altı bağlantılı plana kadar çoklu plan storyboard'u ve çok dilli dudak senkronizasyonu sunmakta; şirket bunu "yapay zekâ yönetmeni paradigması" olarak adlandırmakta ve "herkesin yönetmen olabileceği bir çağ" söylemiyle çerçevelemektedir (Kuaishou, 2026). Bu söylem, çalışmanın merkezî sorunsalı açısından özellikle dikkate değerdir; çünkü burada devredilen şey artık yalnızca görüntü üretimi değil, plan bölümleme ve kesme kararlarının kendisidir.

Aynı dönemde açık ağırlıklı modellerin yaygınlaşması, tabloyu karmaşıklaştıran bir karşı eğilim oluşturur. HunyuanVideo gibi büyük ölçekli açık çerçeveler (Kong vd., 2024), üretimin kapalı hizmet sağlayıcılarının dışında, yerel donanımda ve kullanıcı tarafından ince ayarlanabilir biçimde yürütülmesini mümkün kılmıştır. Bu, denetim sorununa yapısal bir yanıt sunar: modelin ağırlıklarına erişebilen bir kullanıcı, artık yalnızca prompt yazan değil, dağılımı biçimlendirebilen bir konumdadır.

Dönemin sinema dili açısından en dikkat çekici gelişmesi, sinematografi sözlüğünün arayüze ön ayar olarak yerleşmesidir. "Yakın plan", "alçak açı", "kaydırmalı yakınlaşma", "sığ alan derinliği" gibi terimler, kullanıcı arayüzlerinde seçilebilir seçenekler hâline gelmiştir. Bu, bir yandan sinema eğitiminin kavramlarını geniş bir kullanıcı kitlesine tanıtan olumlu bir sonuç doğurur. Öte yandan, bu terimlerin her biri özgün bir anlatısal gerekçeyle seçilmiş kararlar olmaktan çıkıp, birbirinin yerine geçebilir üslup etiketlerine dönüşür. Alçak açı, iktidar ilişkisini kuran bir karar olmaktan çıkıp, "sinematik" görünmeyi sağlayan bir düğmeye indirgenebilir.

7. DÖNEMLERİN KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRMESİ

Yukarıda betimlenen üç dönemin temel eşikleri, tarihlenmiş duyuru ve teknik belgeler üzerinden Çizelge 1'de özetlenmiştir. Çizelge, yalnızca bir kronoloji değil, aynı zamanda hangi yeteneğin hangi tarihte ve hangi kaynağa dayanarak iddia edildiğinin izlenebilir bir kaydıdır.

Tarih	Model / Sürüm	Duyurulan temel yetenek	Kaynak
Eylül 2022	Make-A-Video (Meta)	Eşleşmiş metin-video verisi olmadan T2V; görünümün metin-görsel çiftlerinden, hareketin etiketsiz videodan öğrenilmesi	Singer vd. (2022)
Ekim 2022	Imagen Video (Google)	Kaskat difüzyon mimarisiyle yüksek çözünürlüklü kısa video	Ho vd. (2022)
Ekim 2022	Phenaki (Google)	Prompt dizisinden değişken uzunlukta video; erken "storyboard" mantığı	Villegas vd. (2022)
Şubat 2023	Gen-1 (Runway)	Yapı ve içerik güdümlü video-to-video sentez	Esser vd. (2023)
Kasım 2023	Stable Video Diffusion	Görselden videoya (I2V) üretim için ölçeklenmiş gizil difüzyon	Blattmann vd. (2023)
Şubat 2024	Sora önizleme (OpenAI)	"Dünya simülatörü" söylemi; uzun süreli tutarlılık iddiası	Brooks vd. (2024)
Haziran 2024	Gen-3 Alpha (Runway)	10 saniyelik plan; gelişmiş hareket ve prompt uyumu; planlar arası kimlik çıpası yok	Runway (2024a)
Haziran 2024	Kling 1.0 (Kuaishou)	DiT mimarisi ve 3B VAE ile T2V/I2V; kamuya açık erişim	Kuaishou (2026)
Eylül 2024	Runway–Lionsgate	Stüdyo kataloğu üzerinde özelleştirilmiş model; ilk büyük stüdyo ortaklığı	Runway (2024b)
Aralık 2024	HunyuanVideo (Tencent)	Açık ağırlıklı büyük ölçekli video üretim çerçevesi	Kong vd. (2024)
Mart 2025	Gen-4 (Runway)	Referans görsel koşullaması ile planlar arası karakter/nesne tutarlılığı	TechCrunch (2025)

Tarih	Model / Sürüm	Duyurulan temel yetenek	Kaynak
Mayıs 2025	Veo 3 (Google)	Diyalog, efekt ve ortam sesinin görüntüyle birlikte tek geçişte üretimi	Google (2025)
Eylül 2025	Sora 2 (OpenAI)	Senkron ses, başarısızlık durumlarını modelleyen fizik, "cameo" ile kimlik yerleştirme	OpenAI (2025)
Ekim 2025	Veo 3.1 (Google)	Zenginleştirilmiş yerel ses; "sinematik stiller"in daha iyi anlaşılması	Google (2025)
Şubat 2026	Kling 3.0 (Kuaishou)	Yerel 4K/60fps, 15 sn, altı bağlantılı plana kadar çoklu plan storyboard'u, çok dilli dudak senkronu; "AI Director" söylemi	Kuaishou (2026)
Nisan 2026	Sora ürününün kapatılması	Web ve uygulama erişiminin sonlandırılması; API için 24 Eylül 2026 tarihi	OpenAI (2026)

Çizelge 1. Yapay zekâ video üretiminde eşik oluşturan model ve sürüm duyuruları (2022–2026).

Kaynak: Çizelge, ilgili teknik raporlar ve resmî geliştirici duyuruları temel alınarak yazar tarafından oluşturulmuştur.

Dokuz ölçütün dönemler boyunca gösterdiği seyir ise Çizelge 2'de karşılaştırmalı olarak sunulmaktadır. Çizelgeden çıkarılabilecek en önemli sonuç, ölçütlerin birbirinden bağımsız hızlarda ilerlemiş olmasıdır.

Ölçüt	Kaos ve Glitch (2022–2023)	Modüler Üretim (2023–2024)	Otomasyon (2024–2026)
Zaman ve mekân sürekliliği	Zayıf: titreme, arka plan kayması, nesne kalıcılığının yitimi	Orta: tek plan içinde kararlı, planlar arasında kırılgan	Yüksek: plan içi ve çoklu plan sürekliliği büyük ölçüde çözülmüş

Ölçüt	Kaos ve Glitch (2022–2023)	Modüler Üretim (2023–2024)	Otomasyon (2024–2026)
Karakter tutarlılığı	Yok: yüz ve beden her karede yeniden türetiliyor	Kısmi: başlangıç görseline bağlı, hareket arttıkça bozuluyor	Yüksek: referans görsel koşullaması ve kimlik çıpaları
Hareket çeşitliliği	Rastlantısal ve denetimsiz deformasyon	Dar: yavaş kaydırma, yakınlaşma, saç/kumaş devinimi	Genişledi ancak repertuvar kalıplaşmış
Kamera denetimi	Yok denecek kadar az	Basit hareket ön ayarları	Adlandırılmış hareketler ve açı komutları; yine de olasılıksal
Planlar arası devamlılık	Yok	Yok: her plan bağımsız sentez	Var: çoklu plan üretimi ve sahne uzatma
Dramatik performans	Yok	Çok sınırlı; performans dışarıdan aktarılıyor (ör. Act-One)	Yüzeysel olarak ikna edici, alt metin ve mikro mimik bakımından sınırlı
Kurgu ritmi	Kurgu dışarıda, tümüyle kullanıcıda	Kurgu dışarıda; üretim plan ölçeğinde parçalı	Kısmen otomatik; kesme noktaları modele devrediliyor
Prompt uyumu	Düşük ve öngörülemez	Orta	Yüksek; ancak yokluk ve olumsuzlama hâlâ zayıf denetleniyor
Üretim otomasyonu	Düşük	Orta: modüler iş akışı	Yüksek: ses, dudak senkronu, çoklu plan tek arayüzde

Çizelge 2. Dokuz ölçüt üzerinden dönemlerin karşılaştırmalı değerlendirmesi.

Kaynak: Değerlendirme, Çizelge 1'de listelenen kaynaklar ile VBench çerçevesinin boyutları (Huang vd., 2024) esas alınarak yazar tarafından yapılmıştır.

Çizelge 2 üç farklı eğri ortaya koymaktadır. Birinci eğri, fotografik tutarlılık ölçütlerine aittir: zaman ve mekân sürekliliği, karakter tutarlılığı ve planlar arası devamlılık, 2022'deki neredeyse sıfır düzeyinden 2026'da büyük ölçüde çözülmüş bir düzeye ulaşmıştır. Bu, dört yılda kat edilen mesafenin en çarpıcı boyutudur. İkinci eğri, üretim otomasyonuna aittir ve tekdüze biçimde artmaktadır; her yeni sürüm, önceki sürümde kullanıcıya bırakılmış bir kararı sistemin içine almaktadır. Üçüncü eğri ise dramatik performans ve kurgu ritmi ölçütlerine aittir ve belirgin biçimde daha yataydır. Yüzler daha tutarlı, ışık daha ikna edici, doku daha ayrıntılı hâle gelmiş; ancak bir karakterin söylemediği şeyi ima etmesi, bir tepkinin geciktirilmesi ya da bir kesmenin izleyiciyi şaşırtacak biçimde erken yapılması gibi anlatısal kararlar aynı ölçüde gelişmemiştir.

Bu üç eğrinin ayrışması, çalışmanın merkezî savının görgül karşılığıdır. Gelişme gerçektir, ancak eşit dağılmamıştır ve dağılımın yönü rastlantısal değildir. Ölçülebilen, karşılaştırmalı olarak puanlanabilen ve kullanıcı tercihi verisiyle iyileştirilebilen ölçütler hızla ilerlemiş; ölçülmesi güç, bağlama bağlı ve estetik yargı gerektiren ölçütler geride kalmıştır.

8. GERÇEKÇİLİK İLE SİNEMASAL NİTELİK ARASINDAKİ AYRIŞMA

Görsel gerçekçilik, algısal bir başarıdır: görüntünün, izleyicinin görsel sisteminin beklentileriyle çelişmemesi anlamına gelir. Sinemasal nitelik ise retorik bir başarıdır: görüntünün, izleyicide belirli bir anlam ve duygu örgüsü kurması anlamına gelir. Bu iki başarı türü aynı araçlarla elde edilmez ve birinin artması diğerini güvence altına almaz. Nitekim sinema tarihi, algısal gerçekçiliği düşük olduğu hâlde anlatısal gücü yüksek yapıtlarla doludur.

Oyunculuk düzeyinde bu ayrışma en açık biçimde görülür. Bir yüzün anatomik olarak doğru üretilmesi ile o yüzün bir şeyi gizlediğinin sezdirilmesi farklı problemlerdir. İkincisi, tepkinin zamanlamasına, bakışın kaçırılmasına, sözün öncesindeki duraksamaya bağlıdır. Bunlar birer süre kararıdır ve süre kararları anlatının bütününe ilişkin bir bilgi gerektirir. Bir model, tek bir promptun sınırları içinde çalışırken, karakterin sahnenin öncesinde ne yaşadığını ve sonrasında ne yapacağını bilmez. Dolayısıyla üretebileceği tepki, istatistiksel olarak en beklenen tepkidir. Oysa dramatik gücü olan tepki, çoğu zaman beklenmeyen tepkidir.

Kurgu düzeyinde durum daha da belirgindir. Eisenstein'ın (1949) kavrayışında anlam, iki planın çarpışmasından doğar; kesme, uyuşmanın değil çatışmanın işlemidir. Bir modelin çoklu plan üretimi ise tanımı gereği uyum arayışıdır: sistem, bir önceki planla tutarlı, ışık ve konum bakımından uyumlu bir sonraki plan üretmek üzere eğitilmiştir. Bu, devamlılık kurgusunun otomatikleştirilmesidir; ancak devamlılık kurgusu, sinemasal kurgunun tamamı değil, yalnızca bir üslubudur. Sıçramalı kesme, eksen ihlali, eşleşmeyen bakış açısı gibi teknikler, tam da tutarlılığı bozdukları için anlam üretirler. Otomatik kurgu, bu tekniklerin kullanıldığı alanı değil, kullanılmadığı alanı genişletir.

Ritim düzeyinde ise yapısal bir kısıt söz konusudur. Modellerin plan süresi, dönem boyunca iki saniyeden on beş saniyeye çıkmıştır; bu, önemli bir gelişmedir. Ancak sinema dilinde uzun plan, yalnızca uzun süre demek değildir; süre içinde olayın gelişmesi, kadraj içinde

ilişkilerin değişmesi ve izleyicinin bakışını kendisinin yönlendirmesi demektir. Bazin'in (1967) derinlemesine sahneleme ve kesintisiz plan savunusu tam da bu özgürlüğe dayanır. On beş saniyelik bir üretim tavanı, uzun planı taklit edebilir ama onun anlatısal işlevini üstlenemez. Bu bakımdan mevcut sistemler, sinemanın belirli bir üslubunu, yani kısa planlı, yoğun kesmeli ve olay merkezli anlatıyı yapısal olarak ayrıcalıklandırmaktadır.

Bu ayrışmanın son boyutu ses tarafındadır. Ses üretiminin görüntüyle aynı geçişte gerçekleşmesi, teknik olarak dikkate değer bir birleşmedir. Ancak sinemada ses, görüntüyle uyumlu olduğu kadar, ona karşı da çalışabilir: bir mekânın sesinin bir başka mekânın görüntüsüne bindirilmesi, sessizliğin bir gürültü anında kullanılması ya da diyaloğun kaynağının görüntü dışında bırakılması, anlam üreten temel araçlardır. Otomatik ses üretimi, doğası gereği görüntüyle örtüşen sesi üretmeye yönelir. Böylece ses-görüntü ilişkisinde çelişkinin, yani sinemanın en güçlü ifade araçlarından birinin, üretim aşamasında dışlanma eğilimi doğar.

9. KONTROL YANILSAMASI: PROMPT, OLASILIK VE YÖNETMENLİK

Langer (1975), kişisel başarı olasılığının nesnel olasılıktan sistematik biçimde yüksek tahmin edilmesini kontrol yanılsaması olarak adlandırmış ve bu yanılsamayı besleyen etkenleri sıralamıştır: seçim yapabilmek, tanıdık bir ortamda bulunmak, sürece etkin biçimde katılmak ve rekabet içinde olmak. Prompt temelli üretim arayüzleri, bu dört etkenin tamamını yüksek yoğunlukta sunar. Kullanıcı sözcükleri seçer; doğal dil kullandığı için ortam tümüyle tanıdıktır; her denemede promptu yeniden yazarak sürece etkin biçimde katılır; sıralama tabloları ve karşılaştırma ölçütleri ise rekabet duygusunu besler. Bu koşullar altında kullanıcının, çıktı üzerindeki etkisini olduğundan büyük tahmin etmesi beklenen bir sonuçtur.

Bu psikolojik zemin, aygıtın yapısıyla birleştiğinde daha da güçlenir. Flusser'ın (2000) çözümlemesinde aygıt, kullanıcıya bir olanaklar kümesi sunar ve kullanıcı yalnızca bu küme içinde seçim yapar. Prompt, modelin öğrenmiş olduğu görsel dağılım içinde bir bölge seçer; ancak seçilen bölgede hangi noktanın örnekleneceği olasılıksal bir süreçle belirlenir. Bunun pratik sonucu şudur: aynı prompt, aynı ayarlarla, farklı çıktılar üretir. Sinema pratiği açısından bu, son derece köklü bir farktır. Bir yönetmen, beğenmediği bir çekimi tekrarlayabilir; bir üretken model kullanıcısı ise beğendiği bir çekimi tekrarlayamaz. Yeniden üretilemezlik, denetimin en temel biçimini, yani ısrar etme olanağını ortadan kaldırır.

Denetimin ikinci sınırı, sinematografi terimlerinin işlevindedir. Kullanıcı "35 mm objektif", "sığ alan derinliği" ya da "steadicam ile takip" yazdığında, sistem bu ifadeleri optik bir hesaplama olarak yürütmez; bu ifadelerin eğitim verisindeki görsel karşılıklarını çağırır. Terim, bir parametre değil bir etikettir. Bu nedenle sonuçlar çoğu zaman ikna edici görünse de terimin fiziksel tanımıyla tutarsız olabilir; alan derinliği ile odak uzaklığı arasındaki ilişki, kameranın hareketi ile perspektif değişimi arasındaki bağ korunmayabilir. Sinema eğitiminin kavram dizgesi, bu düzenekte bir hesaplama diline değil, bir çağrışım anahtarına dönüşmektedir.

Üçüncü sınır, olumsuzlamanın zayıflığıdır. Bir sahnede neyin bulunması gerektiğini belirtmek görece kolaydır; neyin bulunmaması gerektiğini belirtmek ise çok daha güçtür. Oysa yönetmenlik pratiğinin büyük bölümü tam olarak dışlama işlemidir: kadrajın dışında bırakılan, gösterilmeyen, duyulmayan üzerine kurulur. Bir aygıtın olumsuzlamayı güvenilir biçimde uygulayamaması, o aygıtla kurulabilecek anlatının eksiltmeye dayalı biçimlerini yapısal olarak kısıtlar.

Dördüncü ve belki de en önemli sınır, denetimin uygulandığı zeminin görünmez olmasıdır. Kullanıcı, hangi verinin modele girdiğini, hangi içeriğin filtrelendiğini, hangi estetik tercihlerin insan geri bildirimiyle pekiştirildiğini bilmez. Seaver'ın (2017) algoritmaları kültürel pratiklerin bir parçası olarak ele alma çağrısı burada doğrudan işlevseldir: model çıktısındaki "tercih", bireysel bir kullanıcı tercihi değil, kurumsallaşmış bir estetik yargının aktarımıdır. Crawford (2021) ise bu zeminin maddi ve emek boyutunu hatırlatarak, otomatik görünen üretimin arkasındaki insan emeğini görünür kılar.

Bu dört sınıra, endüstrinin kendi söylemi eklenir. Kling 3.0'ın "yapay zekâ yönetmeni paradigması" ve "herkes yönetmen olabilir" çerçevesiyle tanıtılması (Kuaishou, 2026), işletim ile yaratımı söylemsel olarak eşitler. Bir aracı kullanmak ile bir yapıtı tasarlamak arasındaki fark, pazarlama dilinde ortadan kaldırılır. Bu çalışma, bu eşitlemeyi kontrol yanılsamasının kurumsal biçimi olarak değerlendirmektedir. Vurgulanması gereken nokta şudur: yanılsama, kullanıcının bir hatası değildir. Arayüz tasarımının, olasılıksal altyapının ve tanıtım dilinin birlikte ürettiği yapısal bir etkidir.

Bu tespit, kullanıcının hiçbir denetimi olmadığı anlamına gelmez. Referans görsel koşullaması, ilk ve son kare belirleme, açık ağırlıklı modellerde ince ayar ve yerel denetim modülleri, gerçek ve artan denetim biçimleridir. Ancak bu denetim biçimlerinin ortak özelliği, promptun dışında kalmalarıdır. Denetim arttıkça doğal dilin payı azalmakta, teknik aracıların payı artmaktadır. Başka bir deyişle, gerçek yönetmenlik yetkisi tam olarak "herkesin yapabileceği" alanın dışında yoğunlaşmaktadır.

10. ESTETİK STANDARTLAŞMA VE ORTALAMAYA YAKINSAMA

Kontrol yanılsamasının toplu düzeydeki sonucu estetik standartlaşmadır. Modeller, insan tercihi verisiyle ve nicel ölçütlerle iyileştirildiğinde, beğenilme olasılığı yüksek çıktılara doğru yakınsarlar. Bu yakınsamanın görsel karşılığı bugün açıkça izlenebilir durumdadır: merkezî konumlandırılmış özne, sığ alan derinliği, yavaş ileri kaydırma, altın saat ışığı, simetrik ve kusursuz yüzler, temiz ve tozsuz mekânlar. Bunlar tek tek kusur değildir; kusur, alternatiflerinin seyrekleşmesidir.

Bu eğilimi pekiştiren etkenlerden biri, değerlendirme ölçütlerinin kendisidir. VBench gibi çerçeveler, video üretim kalitesini zamansal titreşim, hareket akışkanlığı, özne tutarlılığı gibi boyutlara ayırarak ölçer (Huang vd., 2024). Bu boyutlar teknik gelişimi yönlendirmek bakımından son derece değerlidir. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta, sinema dilinin bilinçli olarak kullandığı pek çok tekniğin bu ölçeklerde düşük puan alacak olmasıdır. Kasıtlı bir titreşim, bir sıçramalı kesme, bozuk bir kadraj ya da tutarsız bir ışık, ölçüt açısından

kusur, anlatı açısından ise üsluptur. Ölçütlerin yönlendirdiği bir iyileştirme rejimi, modernist ve deneysel sinema geleneğinin araçlarını sistematik olarak cezalandırma eğilimindedir.

İkinci etken, eğitim verisinin bileşimidir. Bender ve arkadaşlarının (2021) büyük ölçekli modellere ilişkin uyarısı burada da geçerlidir: model, verideki baskın örüntüleri yeniden üretir ve seyrek olanı marjinalleştirir. Görsel alanda bunun anlamı, belirli bir görsel kültürün, çoğunlukla ticari ve Batı merkezli bir görsel kültürün, "sinematik" kavramının kendisiyle özdeşleşmesidir. "Sinematik" bir görüntü isteyen kullanıcı, aslında belirli bir tarihsel ve coğrafi görsel rejimi talep etmiş olur; ancak bu talep, evrensel bir estetik ölçüt gibi sunulur.

Buna karşılık, standartlaşmayı sınırlayan eğilimler de mevcuttur. Açık ağırlıklı modellerin yaygınlaşması ve düşük dereceli uyarlama teknikleriyle kişisel veri kümeleri üzerinde ince ayar yapılabilmesi, kullanıcıların modelin dağılımını kendi görsel dünyalarına doğru kaydırmalarına olanak tanır (Kong vd., 2024). Ayrıca ilk dönemin glitch estetiği, bugün kendiliğinden ortaya çıkan bir arıza olmaktan çıkıp bilinçli olarak aranan bir üsluba dönüşmüştür. Yani standartlaşma mutlak değildir; ancak varsayılan ayardır. Farklılaşmak, artık teknik bilgi ve emek gerektiren bir tercihtir.

11. ENDÜSTRİYEL DÖNÜŞÜM VE ÜRETİMİN KIRILGANLIĞI

Endüstriyel düzlemde, yapay zekâ video teknolojilerinin sinemaya girişi beklenenin aksine nihai görüntü üzerinden değil, üretim öncesi ve sonrası aşamalar üzerinden gerçekleşmiştir. Eylül 2024'te duyurulan Runway ve Lionsgate ortaklığı, stüdyonun kendi kataloğu üzerinde eğitilmiş özelleştirilmiş bir model üretmeyi hedeflemiş; ortaklık, yapımcılar tarafından öncelikle ön görselleştirme, storyboard ve yapım sonrası efekt süreçlerinde tasarruf sağlayacak bir araç olarak sunulmuştur (Runway, 2024b). Bu konumlandırma, sektörün teknolojiyi bir anlatım aracı olarak değil, bir maliyet aracı olarak benimsediğini göstermektedir.

Aynı ortaklığın sonraki seyri de öğreticidir. 2026 yılında ilan edilen genişleme kapsamında stüdyo, teknoloji şirketinde hisse edinmiş ve ortak fikrî mülkiyet geliştirme programı başlatılmıştır (Runway, 2026). Bununla birlikte, ilk anlaşmanın uygulanmasında tek bir modelin yeteneklerinin sınırlı kalması, stüdyo kataloğuna ilişkin telif sorunları ve oyuncuların bağlantılı hakları gibi güçlüklerin ortaya çıktığı da kamuoyuna yansımıştır. Bu, teknolojinin endüstriye eklemlenmesinin teknik bir sorundan çok hukuki ve mesleki bir müzakere sorunu olduğunu göstermektedir.

Emek boyutunda 2023 yılındaki senarist ve oyuncu grevleri bir eşik oluşturmuştur. Halperin ve Rosner (2025), film emekçilerinin üretken sinemaya ilişkin algılarını inceleyerek, tartışmanın çıktı kalitesinden çok rıza, atıf ve geçim güvencesi etrafında döndüğünü ortaya koymaktadır. Anantrasirichai ve arkadaşları (2026) da yapay zekânın çekirdek yaratıcı teknoloji konumuna geçmesine rağmen, yaratıcı yönlendirme ve hataların denetlenmesi bakımından insan gözetiminin vazgeçilmez kaldığını vurgulamaktadır. Bu iki tespit birlikte okunduğunda, mesleki rollerin ortadan kalkmaktan çok yer değiştirdiği söylenebilir: üretim emeği azalırken, seçim, denetim ve düzeltme emeği artmaktadır.

Dönemin en çarpıcı olayı ise Sora örneğidir. Eylül 2025'te büyük bir ilgiyle piyasaya sürülen ve kısa sürede uygulama mağazalarında ilk sıraya yükselen ürün, Mart 2026'da sonlandırılacağı duyurulmuş; web ve uygulama erişimi 26 Nisan 2026'da kapatılmış, programlama arayüzünün ise 24 Eylül 2026'da devre dışı bırakılacağı bildirilmiştir (OpenAI, 2026). Kullanıcılar, ürettikleri içerikleri belirtilen tarihten önce dışa aktarmaları konusunda uyarılmıştır. Kamuya yansıyan değerlendirmelerde kapatma gerekçesi olarak, video üretiminin birim maliyetinin abonelik gelirleriyle karşılanamaması öne çıkarılmıştır.

Bu olayın sinema pratiği açısından anlamı, bir şirketin ticari kararının ötesindedir. Geleneksel üretimde kamera, ışık ve kurgu masası ya mülkiyet ya da kiralama yoluyla edinilen, ancak varlığı süreklilik gösteren araçlardır. Üretken video düzeninde ise üretim aracı bir hizmettir ve hizmet, sağlayıcının kararıyla ortadan kalkabilir. Bir yapımın ortasında modelin kapatılması, filmin görsel dilinin devamını fiilen olanaksız hâle getirir; çünkü aynı estetiği başka bir modelde yeniden üretmek mümkün değildir. Üretim aracının kırılganlığı, doğrudan yapıtın kırılganlığına dönüşür.

Buna bağlı ikinci sorun arşiv ve yeniden üretilebilirlik sorunudur. Sürümler geriye dönük olarak erişimden kaldırıldığında, bir planın hangi koşullarda üretildiğinin doğrulanması da, aynı planın yeniden üretilmesi de olanaksızlaşır. Sinemada negatif, dijital sinemada ise ham kayıt ve proje dosyası, yapıtın geriye dönük olarak yeniden kurulmasını sağlar. Üretken video düzeninde bu katman yoktur; elde kalan tek şey nihai çıktı dosyasıdır. Bu durum, film mirasının korunması açısından olduğu kadar, alanın bilimsel olarak incelenebilmesi açısından da ciddi bir kısıt oluşturmaktadır. Nitekim bu çalışmanın denetimli bir sürüm karşılaştırması yürütememesinin nedeni de tam olarak budur.

Son olarak, "tek kişilik stüdyo" söylemi de bu çerçevede yeniden değerlendirilmelidir. Üretim maliyetlerinin düşmesi, daha önce sermayeye erişemeyen yapımcıların görsel anlatı üretebilmesini sağlaması bakımından gerçek bir demokratikleşme boyutu taşımaktadır. Ancak bu demokratikleşme, üretim araçlarının birkaç büyük sağlayıcıda yoğunlaştığı bir yapıda gerçekleşmektedir. Erişim genişlerken denetim daralmakta; üretim çoğalırken, üretimin koşullarını belirleyen aktör sayısı azalmaktadır.

12. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışma, 2022–2026 arasında yapay zekâ video üretiminde yaşanan dönüşümü üç dönem altında sınıflandırmıştır. Kaos ve Glitch Estetiği Dönemi'nde (2022–2023), teknik olanak kanıtlanmış ancak zaman ve mekân sürekliliği sağlanamamış; ortaya çıkan morfolojik istikrarsızlık, anlatısal sinema açısından bir engel, deneysel video sanatı açısından ise özgün bir estetik alan oluşturmuştur. Modüler Üretim ve Hareketli Fotoğraf Dönemi'nde (2023–2024), görselden videoya yaklaşımıyla tutarlılık sorunu büyük ölçüde çözülmüş, ancak hareket repertuvarı daralmış ve üretim plan ölçeğinde parçalanmıştır. Otomasyon ve Standartlaşma Dönemi'nde (2024–2026) ise planlar arası tutarlılık, senkron ses ve çoklu plan üretimi çözülmüş; buna karşılık estetik çeşitlilik daralmış ve daha önce kullanıcıya ait olan kararlar sistemin içine alınmıştır.

Çalışmanın birinci sonucu, görsel gerçekçilik ile sinemasal anlatı niteliğinin koşut ilerlemediğidir. Ölçülebilir ve karşılaştırmalı olarak puanlanabilir olan fotografik ölçütler hızla gelişirken, bağlama bağlı ve estetik yargı gerektiren performatif ölçütler geride kalmıştır. Bu, modellerin bir eksikliği değil, iyileştirme rejiminin yapısal bir sonucudur: ölçülen gelişir, ölçülemeyen bekler.

İkinci sonuç, denetim meselesine ilişkindir. Prompt temelli arayüzler, seçim, tanıdıklık, katılım ve rekabet etkenlerini bir arada sunarak kullanıcının etkisini olduğundan büyük algılamasına yol açmaktadır. Olasılıksal örnekleme nedeniyle yeniden üretilebilirliğin bulunmaması, sinematografi terimlerinin hesaplama değil çağrışım anahtarı olarak işlemesi, olumsuzlamanın zayıf denetlenmesi ve altyapının görünmez oluşu, bu yanılsamayı yapısal kılmaktadır. Buna karşılık gerçek denetim biçimleri, referans koşullaması, kare belirleme ve açık ağırlıklı modellerde ince ayar gibi, promptun dışında yoğunlaşmaktadır.

Üçüncü sonuç endüstriyeldir. Teknolojinin sinemaya girişi öncelikle ön görselleştirme ve yapım sonrası aşamalar üzerinden, yani bir maliyet aracı olarak gerçekleşmiştir. Aynı dönemde Sora örneği, üretim aracının bir hizmet olduğu bir düzende yapıtın kırılganlığını açığa çıkarmış; sürümlerin geriye dönük erişilemezliği ise hem arşivleme hem de bilimsel inceleme açısından ciddi bir sorun ortaya koymuştur.

Bu üç sonuç birlikte değerlendirildiğinde, yapay zekâ video teknolojilerinin sinemayı ortadan kaldırmadığı, ancak yaratıcı yetkinin yerini değiştirdiği söylenebilir. Yetki, görüntüyü üretme aşamasından; seçme, dizme, reddetme ve düzeltme aşamalarına kaymaktadır. Bu, yönetmenliğin sonu değil, yönetmenliğin küratöryel ve eleştirel bir emeğe dönüşmesidir. Böyle bir düzende belirleyici olan, neyi üretebildiğiniz değil, neyi kabul etmediğinizdir. Sistemin sunduğu ortalamayı reddetme kapasitesi, bugün yaratıcılığın en somut ölçütü hâline gelmiştir.

Çalışmanın sınırlılıkları da bu çerçevede belirtilmelidir. Sürümlerin geriye dönük erişilemezliği nedeniyle denetimli bir prompt deneyi yürütülememiş; karşılaştırma, tarihlenmiş belge ve beyanlar üzerinden kurulmuştur. Ayrıca inceleme, ticari bakımdan öne çıkan platformlarla sınırlıdır ve yerel ölçekli ya da sanatsal amaçlı geliştirilmiş sistemleri kapsamamaktadır.

Bundan sonraki araştırmalar için üç öneri sunulabilir. Birincisi, prompt, ayar ve çıktıların sistematik biçimde kaydedildiği boylamsal arşivlerin akademik kurumlar tarafından oluşturulmasıdır; bu, sürüm karşılaştırmasını gelecekte olanaklı kılacaktır. İkincisi, model sürümlerinin kurumsal olarak korunmasına ilişkin politika tartışmasının başlatılmasıdır. Üçüncüsü ise estetik çeşitliliğin nicel olarak ölçülmesine yönelik yöntemlerin geliştirilmesidir; kompozisyon, kadraj ölçeği ve hareket türlerinin dağılımı üzerinden yapılacak ölçümler, standartlaşma savını görgül olarak sınamayı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Anantrasirichai, N., & Bull, D. (2022). Artificial intelligence in the creative industries: A review. Artificial Intelligence Review, 55(1), 589–656. https://doi.org/10.1007/s10462-021-10039-7

Anantrasirichai, N., Zhang, F., & Bull, D. (2026). Advances in artificial intelligence: A review for the creative industries. Artificial Intelligence Review. https://doi.org/10.1007/s10462-026-11494-w

Bazin, A. (1967). What is cinema? (Vol. 1) (H. Gray, Çev.). University of California Press.

Bender, E. M., Gebru, T., McMillan-Major, A., & Shmitchell, S. (2021). On the dangers of stochastic parrots: Can language models be too big? Proceedings of the 2021 ACM Conference on Fairness, Accountability, and Transparency (ss. 610–623). https://doi.org/10.1145/3442188.3445922

Blattmann, A., Dockhorn, T., Kulal, S., Mendelevitch, D., Kilian, M., Lorenz, D., Levi, Y., English, Z., Voleti, V., Letts, A., Jampani, V., & Rombach, R. (2023). Stable video diffusion: Scaling latent video diffusion models to large datasets. arXiv. https://doi.org/10.48550/arXiv.2311.15127

Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2020). Film art: An introduction (12. baskı). McGraw-Hill.

Brooks, T., Peebles, B., Holmes, C., DePue, W., Guo, Y., Jing, L., Schnurr, D., Taylor, J., Luhman, T., Luhman, E., Ng, C., Wang, R., & Ramesh, A. (2024). Video generation models as world simulators. OpenAI. https://openai.com/index/video-generation-models-as-world-simulators/

Crawford, K. (2021). Atlas of AI: Power, politics, and the planetary costs of artificial intelligence. Yale University Press.

Demir, M., & Kaplan, M. (2025). Yapay zekâ araçlarının sinematik anlatıda kullanımı. İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi, 10(2), 509–540. https://doi.org/10.47107/inifedergi.1610810

Eisenstein, S. M. (1949). Film form: Essays in film theory (J. Leyda, Ed. ve Çev.). Harcourt, Brace.

Esser, P., Chiu, J., Atighehchian, P., Granskog, J., & Germanidis, A. (2023). Structure and content-guided video synthesis with diffusion models. arXiv. https://doi.org/10.48550/arXiv.2302.03011

Flusser, V. (2000). Towards a philosophy of photography. Reaktion Books.

Google. (2025, 15 Ekim). Introducing Veo 3.1 and new creative capabilities in the Gemini API. Google Developers Blog. https://developers.googleblog.com/introducing-veo-3-1-and-new-creative-capabilities-in-the-gemini-api/

Halperin, B. A., & Rosner, D. K. (2025). "AI is soulless": Hollywood film workers' strike and emerging perceptions of generative cinema. ACM Transactions on Computer-Human Interaction, 32(2), 1–27. https://doi.org/10.1145/3716135

Halperin, B. A., & Lukin, S. M. (2025). From camera-eye to AI: Exploring the interplay of cinematography and computational visual storytelling. Proceedings of the 2025 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems (ss. 1–18). https://doi.org/10.1145/3706598.3713840

Ho, J., Chan, W., Saharia, C., Whang, J., Gao, R., Gritsenko, A., Kingma, D. P., Poole, B., Norouzi, M., Fleet, D. J., & Salimans, T. (2022). Imagen Video: High definition video generation with diffusion models. arXiv. https://doi.org/10.48550/arXiv.2210.02303

Huang, Z., He, Y., Yu, J., Zhang, F., Si, C., Jiang, Y., Zhang, Y., Wu, T., Jin, Q., Chanpaisit, N., Wang, Y., Chen, X., Wang, L., Lin, D., Qiao, Y., & Liu, Z. (2024). VBench: Comprehensive benchmark suite for video generative models. Proceedings of the IEEE/CVF Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (ss. 21807–21818). https://doi.org/10.48550/arXiv.2311.17982

Kong, W., Tian, Q., Zhang, Z., Min, R., Dai, Z., Zhou, J., Xiong, J., Li, X., Wu, B., Zhang, J., Wu, K., Lin, Q., Yuan, J., Long, Y., & Lu, Q. (2024). HunyuanVideo: A systematic framework for large video generative models. arXiv. https://doi.org/10.48550/arXiv.2412.03603

Kuaishou Technology. (2026, 5 Şubat). Kling AI launches 3.0 model, ushering in an era where everyone can be a director [Basın bülteni]. GlobeNewswire.

Kürkçüoğlu, H., & Anadolu, B. (2025). Algoritmik sinema: Yapay zeka çağında film endüstrisine eleştirel bir bakış. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 15(3), 729–744. https://doi.org/10.7456/tojdac.1671596

Langer, E. J. (1975). The illusion of control. Journal of Personality and Social Psychology, 32(2), 311–328. https://doi.org/10.1037/0022-3514.32.2.311

Manovich, L. (2001). The language of new media. MIT Press.

OpenAI. (2025, 30 Eylül). Sora 2 is here. https://openai.com/index/sora-2/

OpenAI. (2026). What to know about the Sora discontinuation. OpenAI Help Center. https://help.openai.com/en/articles/20001152-what-to-know-about-the-sora-discontinuation

Runway. (2024a, 17 Haziran). Introducing Gen-3 Alpha. https://runwayml.com/research/introducing-gen-3-alpha

Runway. (2024b, 18 Eylül). Runway partners with Lionsgate. https://runwayml.com/news/runway-partners-with-lionsgate

Runway. (2026). Runway and Lionsgate expand partnership. https://runwayml.com/news/runway-and-lionsgate-expand-partnership

Seaver, N. (2017). Algorithms as culture: Some tactics for the ethnography of algorithmic systems. Big Data & Society, 4(2), 1–12. https://doi.org/10.1177/2053951717738104

Singer, U., Polyak, A., Hayes, T., Yin, X., An, J., Zhang, S., Hu, Q., Yang, H., Ashual, O., Gafni, O., Parikh, D., Gupta, S., & Taigman, Y. (2022). Make-A-Video: Text-to-video generation without text-video data. arXiv. https://doi.org/10.48550/arXiv.2209.14792

Tarkovski, A. (1986). Sculpting in time: Reflections on the cinema (K. Hunter-Blair, Çev.). University of Texas Press.

TechCrunch. (2025, 31 Mart). Runway releases an impressive new video-generating AI model. https://techcrunch.com/2025/03/31/runway-releases-an-impressive-new-video-generating-ai-model

Villegas, R., Babaeizadeh, M., Kindermans, P.-J., Moraldo, H., Zhang, H., Saffar, M. T., Castro, S., Kunze, J., & Erhan, D. (2022). Phenaki: Variable length video generation from open domain textual descriptions. arXiv. https://doi.org/10.48550/arXiv.2210.02399

Zhang, R., Yu, B., Min, J., Wang, Y., Wang, S., & Wang, W. (2025). Generative AI for film creation: A survey of recent advances. Proceedings of the IEEE/CVF Conference on Computer Vision and Pattern Recognition Workshops (CVEU).

BİYOMORFİK FORMLARIN SERAMİK VE CAM HEYKELDE TEMSİLİ: PLASTİK İFADE OLANAKLARININ KARŞILAŞTIRMALI BİR DEĞERLENDİRMESİ

Doç. Serap BEDEL ÖZEK

Ondokuz Mayıs Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü
serap.bedel@omu.edu.tr-0000-0002-0440-813X

ÖZET

Biyomorfik form; doğadaki hücreler, tohumlar, deniz canlıları, kemik ve bitki dokuları gibi organik yapıların soyutlanmış ya da stilize edilmiş temsiline dayanan bir biçim dilidir. Biyomorfizm ise bu organik, akışkan ve canlıya özgü formların sanat pratiğine aktarılmasını tanımlayan kavramsal bir çerçeve olarak değerlendirilmektedir. 20. yüzyılın ilk yarısında kübizm ve sürrealizm akımlarının öncülüğünde güçlenen biyomorfizm, başta heykel olmak üzere tüm görsel sanat pratiklerini derinden etkilemiştir. Ancak biyomorfik ifade, yalnızca geleneksel heykel malzemeleriyle sınırlı kalmamış; seramik çamur ve erimiş camın doğasında var olan akışkanlık, dönüşüm ve plastik esneklik özellikleri, bu malzemelerin biyomorfik ifadenin öne çıkan etkili araçları arasında yer almasını sağlamıştır.

Bu çalışmanın amacı, biyomorfik formların seramik ve cam heykelde nasıl temsil edildiğini karşılaştırmalı bir bakışla incelemek ve her iki malzemenin sunduğu özgün ifade olanaklarını sanatçı pratikleri üzerinden analiz ederek ortaya koymaktır. Seramiğin şekillendirilebilir plastik doğası ile camın saydamlık, ışık geçirgenliği ve akışkanlık özellikleri, organik formların duyusal ve estetik etkisini birbirinden farklı biçimlerde güçlendirmektedir. Bu bağlamda iki malzeme, biyomorfik formu farklı duyusal eksenlerde sunmaktadır. Seramik, dokunsal yüzeyi, kütlesel yapısı ve toprağa bağlı maddeselliğiyle organik formu daha bedensel ve plastik bir düzlemde görünür kılarken; cam, ışık, saydamlık ve kırılganlık üzerinden biyomorfik formun daha akışkan, geçirgen ve duyusal bir algı alanı oluşturmasına olanak tanımaktadır.

Bu doğrultuda çalışma, 20. yüzyıldan günümüze uzanan örnek eserler üzerinden seramik ve camın biyomorfik temsildeki plastik potansiyellerini, malzemenin sunduğu olanaklar ve sınırlılıklar bağlamında karşılaştırmalı bir yöntemle ele almaktadır. Çalışmanın sonucu, doğadan türeyen organik formun salt bir taklit anlayışının ötesine geçerek özgün bir sanatsal dil oluşturduğunu; biyomorfik formun yalnızca biçimsel bir tercih değil, aynı zamanda doğa-insan ilişkisine dair kavramsal bir tutum olduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Biyomorfik form, biyomorfizm, sanat, cam heykel, seramik heykel.

1. GİRİŞ

Doğa, insanın estetik algısının ve sanatsal ifadesinin en zengin kaynağı olmuştur. Tarih boyunca sanatçılar, bitkisel ve hayvansal formlardan, jeolojik oluşumlardan, hatta mikroskobik dünyaların yapılarından ilham alarak kendi sanat dillerini geliştirmişlerdir. Bu ilhamın, özellikle 20. yüzyılın başlarında, doğanın formunu doğrudan taklit etmekten (mimesis) ziyade, doğanın form oluşturma prensiplerini, büyüme dinamiklerini ve organik akışkanlığı soyut bir dile dönüştürerek ifade etme (biyomorfizm) eğilimi, modern sanatın en önemli kırılma noktalarından birini oluşturmaktadır (Read, 1964). Özellikle kübizm ve sürrealizm gibi akımların etkisiyle, doğayı betimleyici bir temsilden ziyade, doğanın formal yapısını özümseyen ve yeniden üreten soyut bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Biyomorfik kavramı "Yunanca bios (yaşam) ve morphe (form) sözcüklerinden türeyen ve bitkiler, organizmalar ve vücut parçaları gibi doğada bulunan formları çağrıştıran soyut biçim veya imgeler" olarak tanımlanmaktadır. Biyomorfik teriminin 1930'larda, Joan Miró ve Jean Arp'ın sürrealist resim ve heykel çalışmalarını tanımlamak için kullanılmaya başlandığı belirtilmiştir (Tate, 2017). Bu terim, plastik sanatlarda ilk kez 1935'te Geoffrey Grigson tarafından geometrik soyutlamadan ayrışan organik formları tanımlamak üzere kullanılmıştır (Mert, 2017). Alfred H. Barr Jr., MoMA'nın 1936 tarihli "Cubism and Abstract Art" sergisinin kataloğunda ise biyomorfik soyutlama geleneğini “entelektüel olmaktan ziyade sezgisel ve duygusal; biçimsel açıdan geometrik değil organik veya biyomorfik; düz çizgili değil eğrisel, yapısal değil dekoratif; ayrıca kendiliğinden gelişen ve akıl dışı olanı yüceltmesi bakımından klasik değil romantik" bir yaklaşım olarak tanımlamıştır. Pablo Picasso, Joan Miró, Jean Arp ve Henry Moore gibi sanatçıları da bu geleneğin temsilcileri olarak göstermiştir (Barr, 1936). Hans Arp'ın mermer konkresiyon çalışmaları, Henry Moore'un delikli bronz figürleri ve Joan Miró'nun sembolik biyomorfik kompozisyonları bu anlayışın manifestosu niteliğindedir (Fer, 1993). Ne var ki biyomorfizm, yalnızca geleneksel heykel malzemeleriyle sınırlı kalmamış; seramik çamur ve erimiş camın doğasında var olan akışkanlık, dönüşüm ve plastik esneklik özellikleri, bu malzemeleri biyomorfik ifadenin en kuvvetli araçları haline getirmiştir.

Üç boyutlu plastik sanatlarda biyomorfik ifade, malzemenin doğasıyla doğrudan ilişkilidir (Adamson, 2007). Malzeme, yalnızca formun taşındığı pasif bir araç değil, formun anlamını ve estetik deneyimin niteliğini belirleyen aktif bir ögedir. Bu bağlamda, seramik ve cam, biyomorfik heykel sanatı için son derece zengin ve birbirinden farklı ifade olanakları sunan iki temel malzemedir. Her ikisi de ateşle dönüştürülen, toprak ve kum kökenli malzemeler olmalarına rağmen, çok farklı fiziksel ve optik özelliklere sahiptir. Seramik, killi yapısının doğal plastisitesi sayesinde elle şekillendirilebilir, dokusal çeşitliliğe olanak tanır ve pişirim sürecinde kalıcı bir dönüşüm geçirmektedir. Cam ise ergimiş haldeki akışkanlığı, katılaşmış haldeki şeffaflığı ve ışıkla etkileşimi sayesinde özgün bir ifade alanı yaratmaktadır. Bu farklılık, aynı biyomorfik formun bile farklı malzemelerde esasen farklı bir varlık kazandığını gündeme getirir. Her iki malzemenin de biyomorfik formları nasıl bedenlendirdiği, malzemenin kendisinin bir anlam üreticisi olarak nasıl işlev gördüğünü anlamamız için önemli bir araştırma alanı sunmaktadır.

Bu araştırmanın temel problemi, biyomorfik formların seramik ve cam heykel alanlarında nasıl farklı plastik ifade olanakları bulduğu ve bu iki malzemenin kendine özgü özelliklerinin

biyomorfik estetiğin iletiminde nasıl bir rol oynadığıdır. Literatürde, bu iki malzemenin biyomorfik ifade bağlamında sistematik ve karşılaştırmalı bir şekilde ele alındığı bütüncül bir çalışma eksikliği dikkat çekmektedir. Dolayısıyla çalışmanın amacı, bu boşluğu doldurarak biyomorfik formların seramik ve cam heykelde nasıl temsil edildiğini karşılaştırmalı bir bakışla incelemek ve her iki malzemenin sunduğu özgün ifade olanaklarını sanatçı pratikleri üzerinden analiz ederek ortaya koymaktır.

2. SERAMİK HEYKELDE BİYOMORFİK İFADE OLANAKLARI

Seramik, temelde kilin su ile şekillendirilmesi ve ateş aracılığıyla kalıcı bir yapıya dönüştürülmesiyle oluşan, insanlık tarihinin en eski ve yaygın malzemelerinden biridir. Doğal kökenli bir malzeme olan kil, tarih boyunca hem işlevsel nesnelerin hem de ritüel ve sanatsal amaç taşıyan formların üretiminde kullanılmıştır. Kilin yumuşak ve biçimlendirilebilir yapısından sert ve kalıcı bir forma dönüşmesi, seramik malzemeyi biyomorfik anlatım açısından elverişli bir ifade aracına dönüştürmektedir. Bu dönüşüm süreci, biyomorfik estetiğin temel kavramları arasında yer alan büyüme, dönüşüm ve döngüsellik ile doğrudan ilişkilendirilebilir. Özellikle kilin elle modellenmeye olanak tanıyan plastik yapısı, sanatçının doğadaki organik oluşum ve gelişim süreçlerini biçimsel olarak yorumlamasına; kütle, yüzey ve hacim aracılığıyla biyolojik çağrışımlar taşıyan formlar geliştirmesine olanak sağlamaktadır.

Seramik malzemenin biyomorfik ifadeye sunduğu en önemli olanaklardan biri, şekillendirme tekniklerindeki çeşitliliktir. Çömlekçi çarkı, elde ve kalıpta şekillendirme teknikleri ve son dönemde 3D seramik yazıcılar, sanatçıya biyomorfik formları üretmek için sayısız yol sunmaktadır. Seramiğin biyomorfik ifadeye sunduğu bir diğer önemli olanak da yüzey işleme ve doku zenginliğidir. Seramik yüzeyler, sırlama, astarlama, kazıma, kabartma, oksidasyon ve reduksiyon pişirim teknikleriyle son derece çeşitli dokular ve renk tonları elde edilmesine olanak tanımaktadır (Thompson, 1992). Bu teknikler sayesinde, sanatçılar, biyomorfik formların yüzeylerinde doğadaki canlıların derilerini, bitkilerin kabuklarını, kaya oluşumlarının katmanlarını veya mikroskobik yapıların karmaşık dokularını taklit edebilir veya çağrıştırabilirler.

Günümüz çağdaş seramik sanatında biyomorfik estetik, birçok sanatçı tarafından farklı tema ve kavramsal yaklaşımlarla ele alınmaktadır. Bu bağlamda öne çıkan isimlerden biri de Amerikalı seramik sanatçısı Sara Catapano'dur. Sanatçı biyomorfik formları, "biyo-ifadesel" (bio-expressive) bir dille kurgulamaktadır.

Catapano'nun seramik heykelleri (Görsel 1); bitkiler, bakteriler ve jeolojik oluşumların soyut referanslarını, mimari ve endüstriyel malzemeleri andıran minimalist formlarla birleştirmektedir. Sanatçı, bu sentez sayesinde, doğanın büyüme, çürüme, erozyon ve embriyonik gelişim süreçlerini, insan yapımı yapıların düzenli, katı ve biçimsel karakteriyle karşı karşıya getirmektedir (Catapano, t.y.). Catapano'nun biyomorfik formları, yalnızca dış görünüş olarak değil, aynı zamanda üretim süreci olarak da organik bir mantık izlemektedir. Sanatçı, kilin plastikliğini kullanarak, katman katman, adeta bir organizma büyüyormuş gibi heykellerini inşa eder. Yüzey işlemlerinde, kalın sırlar, damlamalar, çatlaklar ve mineral

birikintileri andıran dokular kullanarak, biyomorfik formların "yaşayan", "büyüyen" ve "çürüyen" bir varlık hissiyatı uyandırmasını sağlamaktadır. Catapano'nun çalışmalarında seramik malzeme, doğanın kırılganlığını ve direncini, aynı zamanda insanın doğa üzerindeki tahribatını ifade etmek için güçlü bir araç olarak işlev görmektedir (Sebastian, 2018).



Görsel 1. Sara Catapano, Biometrik Seramik Eser Örnekleri
https://www.saracatapano.com/works.html

Japon seramik sanatçısı Toru Kurokawa, büyük ölçekli ve akışkan görünümlü biyomorfik heykelleriyle dikkat çekmektedir (Görsel 2). Sanatçının çalışmalarında petek, arı yuvası,

mercan ve sarkıt gibi doğada karşılaşılan karmaşık organik ve jeolojik oluşumlara göndermeler yapan biçimsel yapılar öne çıkmaktadır. Yoğun, ağdalı ve yer yer amorf bir görünüme sahip bu formlar, doğal yapılara ilişkin tanıdık çağrışımları alışılmadık bir plastik dille yeniden yorumlamaktadır. Aynı zamanda sanatçı, kilin akışkanlığını ve donma noktalarını manipüle ederek, katı ve sıvı arasındaki gerilimi, organik büyümenin sınırlarını zorlayan formlar yaratmaktadır (Jobson, 2018).

Kurokawa'nın biyomorfik heykelleri, seramik malzemenin "kırılganlık" ve "sağlamlık" arasındaki ikilemini de güçlü bir şekilde ifade eder. Görünüşte son derece karmaşık ve zayıf duran bu formlar, pişirim sonrasında son derece sağlam bir yapıya dönüşmektedir. Bu, biyomorfik estetiğin en önemli temalarından biri olan "kırılganlık içindeki güç" veya "güç içindeki kırılganlık" ikilemini somutlaştırmaktadır. Bu bağlamda Kurokawa'nın çalışmaları, seramik malzemenin, biyomorfik formların en karmaşık ve organik yapılarını bile taşıyabilecek bir potansiyele sahip olduğunu göstermektedir (CFile Editor, 2019).



Görsel 2. Toru Kurokawa, Toru Kurokawa'nın Damlayan ve Dalgalı Seramik Heykelleri https://www.thisiscolossal.com/2018/01/the-dripping-and-undulating-ceramic-sculptures-of-toru-kurokawa/

İsveçli seramik sanatçısı Eva Hild ise, biyomorfik form anlayışını seramik heykel üzerinden özgün bir plastik dile dönüştüren çağdaş sanatçılardan biridir. Hild'in elle şekillendirdiği stoneware (taş çamuru) heykelleri (Görsel 3), sanatçının "iç ve dış baskıların birleşimi" olarak tanımladığı kavramsal yaklaşımın organik ve akışkan biçimler aracılığıyla somutlaştırılmasıyla öne çıkmaktadır (Cole, 2012). Sanatçının çalışmalarında yüzey, hacim ve boşluk birbirinden bağımsız unsurlar olmaktan çıkarak formun bütünsel yapısını belirleyen

bileşenlere dönüşmektedir. Böylece heykeller, yalnızca dış konturlarıyla değil, iç boşlukların form üzerindeki etkisiyle de biçim kazanmaktadır. Hild, çalışmalarının temelinde yer alan bu yaklaşımı şu sözlerle açıklamaktadır: "Heykellerim, dış ve iç basınç derecelerini yansıtan ve sonucunda iç ve dış mekanın algısının nasıl değiştiğini ya da sınandığını gösteren, inşa edilmiş kilde sürekli akan narın varlıklardır" (Barnebys, 2019). Sanatçı, biçim oluşturma sürecini "boş bir mekandan başlatıp" formlarını "hem içeriden hem dışarıdan" büyütmek şeklinde tanımlamakta; böylece boşluğun yalnızca fiziksel ve görsel değil, aynı zamanda duygusal bir unsur olarak da formun oluşumuna katıldığını vurgulamaktadır.

Hild'in heykelleri, seramik malzemenin biyomorfik ifade açısından sunduğu plastik olanakların belirgin örneklerinden birini oluşturmaktadır. Özellikle ince cidarlı, kıvrımlı ve iç boşluklarla şekillenen formlar, "iç ve dış mekanlar arasındaki gerilim" ile "varlık ile yokluk arasındaki gerilim"i görünür hâle getirirken; kilin fiziksel olarak hem dayanıklı hem de kırılgan olabilen yapısı, sanatçının ele aldığı bu kavramsal karşıtlıklarla örtüşmektedir (GSA Gallery, t.y.). Bu bağlamda biçimin dış yüzeyi kadar formun içerisindeki boşluklar da heykelin algılanma biçimini belirlemekte; iç ve dış mekân arasındaki süreklilik, eserin biyomorfik karakterini güçlendirmektedir.



Görsel 3. Eva Hild, Seramik Heykellerinden Örnekler
https://www.evahild.com/ceramics

Fransız sanatçı Eliane Monnin'in eserlerinde (Görsel 4), doğanın yapısal ve biçimsel özelliklerine yönelik belirgin bir ilgi öne çıkmaktadır. Sanatçı, doğal oluşumların matematiksel düzeni ile organik formların düzensizliği arasındaki paradoksu araştırmaktadır. Bu bağlamda doğa, Monnin'in çalışmalarında yalnızca biçimsel bir esin kaynağı olarak değil, aynı zamanda yaşam, oluşum ve dönüşüm süreçlerini temsil eden yaratıcı bir güç olarak ele alınmaktadır. Kabuklar, bitkisel oluşumlar ve mineral yapılar gibi organik referanslar, sanatçının görsel dilinin temel bileşenlerini oluşturmaktadır.

Eserlerinde organik ve biyomorfik biçimlerden yararlanan Monnin, izleyicide hem çekim hem de tedirginlik duygusu uyandıran bir atmosfer yaratmaktadır. Obsesyon, hayranlık, iticilik ve kaygı gibi birbiriyle karşıt duygular, zaman zaman mizahi unsurlarla dengelenerek çok katmanlı bir anlatım ortaya koymaktadır. Bu yönüyle sanatçının çalışmaları, bedensel ve biyolojik çağrışımlar üzerinden insanın doğayla ve kendi varoluşuyla kurduğu ilişkiyi sorgulamaktadır. Sanatçının üretimleri, doğanın karmaşık yapısını yeniden yorumlayan, duyusal deneyim ile entelektüel sorgulamayı birleştiren özgün bir sanat pratiği olarak değerlendirilebilir (L'Hostis, 2015).



Görsel 4. Eliane Monnin, Seramik Heykellerinden Örnekler
https://elianemonnin.ultra-book.com/portfolio

3. CAM HEYKELDE BİYOMORFİK İFADE OLANAKLARI

Cam, temelde silis (kum), soda ve kirecin yüksek sıcaklıklarda eritilmesiyle oluşan, soğuduğunda katılaşan ancak moleküler düzeyde sıvı görünümlü yapısını koruyan bir malzemedir (Thompson, 1992). Aynı zamanda cam, sanatsal bir malzeme olarak da eşsiz bir konuma sahiptir. Şeffaflığı, ışığı kırma ve iletme yetisi, akışkanlığı ve kırılganlığı ile biyomorfik formlara diğer malzemelerin sunamayacağı bir ifade alanı açmaktadır. Özellikle sıcak hâlde akışkan, soğuduğunda ise biçimini kalıcı hâle getiren yapısıyla sanki "donmuş sıvı" gibi görünen doğası, camı biyomorfik estetik için son derece özgün ve güçlü bir ifade aracı haline getirmektedir.

Cam malzemenin biyomorfik ifadeye sunduğu en belirgin olanaklardan biri, ışıkla kurduğu çok yönlü ilişkidir. Cam; ışığı geçirerek, kırarak ya da yansıtarak formun algılanışını sürekli değiştirebilmekte ve heykelsi yapıya içsel bir parlaklık, görsel hafiflik ve dönüşüm hissi kazandırabilmektedir. Bu özellik, biyomorfik estetikte sıklıkla karşılaşılan yaşam, değişim, büyüme ve dönüşüm kavramlarıyla ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla camdan üretilen biyomorfik heykeller, ışığın yönü, yoğunluğu ve çevresel koşullara bağlı olarak farklı görsel etkiler oluşturmakta; böylece durağan bir nesneden çok değişken ve canlı bir yapı izlenimi verebilmektedir (Henry Moore Foundation, t.y.). Bu özellik ise doğadaki su canlıları, bitkisel yapılar ve mikroskobik organizmalar gibi biyomorfik formların temsilinde son derece güçlü bir etki yaratmaktadır. Böylece camın ışık geçirgenliği, su altında var olma, ışığa yönelme, çoğalma ya da hücresel hareket gibi biyolojik süreçlere ilişkin çağrışımların görsel olarak ifade edilmesine katkı sağlamaktadır.

Camın biyomorfik form üretimindeki bir diğer önemli özelliği, sıcak hâlde sahip olduğu akışkanlığın farklı şekillendirme teknikleriyle değerlendirilebilmesidir. Sıcak cam üfleme (blowing), döküm (casting), füzyon (fusing) ve açık alevde şekillendirme (flameworking) gibi yöntemler, sanatçıya camı adeta sıvı bir organizma gibi, akışkan ve organik formlara dönüştürme olanağı sunmaktadır. Malzemenin yerçekimi, sıcaklık ve sanatçının müdahalesiyle sürekli biçim değiştirebilmesi, biyolojik yapılardaki büyüme, genişleme, büzülme ve akış gibi süreçlerle biçimsel paralellikler kurulmasına olanak tanımaktadır. Bu nedenle cam, biyomorfik estetiğin yalnızca görünüşünü değil, aynı zamanda değişim ve oluşum fikrini de malzemenin kendi fiziksel davranışı üzerinden ifade edebilen özgün bir sanat malzemesi niteliğindedir.

Günümüz çağdaş cam sanatında ise biyomorfik estetik, farklı kavramsal yaklaşımlar ve üretim teknikleri aracılığıyla birçok sanatçı tarafından ele alınmaktadır. Sanatçılar, camın şeffaflık, ışık geçirgenliği, akışkanlık ve kırılganlık gibi karakteristik özelliklerinden yararlanarak doğadaki organik oluşumları doğrudan taklit etmekten ziyade, bu yapıların büyüme, dönüşüm, çoğalma ve değişkenlik gibi temel özelliklerini yeniden yorumlayan özgün biçimsel diller geliştirmektedir.

Bu bağlamda çağdaş cam sanatının önde gelen isimlerinden Dale Chihuly, biyomorfik form anlayışını camın akışkanlığı, renk olanakları ve ışıkla kurduğu ilişki üzerinden geliştiren önemli sanatçılardan biridir. Sanatçının özellikle Seaforms serisi (Görsel 5), cam malzemenin fiziksel ve optik özelliklerinin biyomorfik ifadeye nasıl dönüştürülebileceğini gösteren dikkat

çekici örneklerden biridir. Chihuly'nin resmi web sitesinde Seaforms için, "Seaforms doğanın yavruları gibi görünmektedir. Onlardan vejetatif bir enerji yayılır. Ancak hiçbir bitki türüne benzememektedirler. Ve kap olarak algılanmaya direnirler" ifadelerine yer verilmektedir (Robinson, 1995). Bu tanımlama, serideki formların belirli bir doğal varlığı doğrudan taklit etmek yerine, doğaya özgü büyüme, çoğalma ve canlılık hissini soyut bir biçim dili aracılığıyla yansıttığını ortaya koymaktadır. Formların amorf ve düzensiz yapıları, kıvrımlı cidarları ve dışa doğru açılarak genişleyen kenarları, deniz canlıları, kabuklar ve bitkisel oluşumlarla ilişkilendirilebilecek organik bir hareket duygusu yaratmaktadır. Bu nedenle serideki çalışmalar, doğrudan bir canlı türünü temsil etmekten çok, canlı organizmaların yapısal ve gelişimsel özelliklerini soyutlayan biyomorfik bir biçim anlayışı ortaya koymaktadır.



Görsel 5. Dale Chihuly, "Seaform" Serisi
https://www.chihuly.com/work/seaforms

Camın ışıkla kurduğu ilişki de Seaforms serisindeki biyomorfik etkinin önemli bileşenlerinden biridir. İnce cidarlı ve yarı saydam ya da şeffaf yüzeylerden geçen ışık, formların kıvrımlarını, katmanlarını ve iç hacimlerini görünür hâle getirerek eserlere görsel bir derinlik ve hafiflik kazandırmaktadır. Böylece formun yalnızca dış sınırları değil, iç boşluğu ve hacimsel yapısı da algılanabilir hâle gelmektedir. Bu optik özellik, eserlerin sucul yaşamı çağrıştıran akışkan ve geçirgen karakterini güçlendirmekte; izleyiciye biyolojik bir yapının iç katmanlarını inceliyormuş izlenimi veren görsel bir deneyim sunmaktadır. Dolayısıyla Chihuly'nin Seaforms serisi, camın akışkanlık, plastisite, şeffaflık ve ışık geçirgenliği gibi temel özelliklerinin biyomorfik formun hem oluşum sürecine hem de algısal

niteliğine nasıl katkıda bulunabileceğini ortaya koyan önemli bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Marvin Lipofsky, camın işlevsel nesne üretimiyle sınırlı kullanımını aşarak onu özgür ve heykelsi bir ifade aracına dönüştüren önemli sanatçılardan biridir. Lipofsky'nin çalışmalarında (Görsel 6) organik formlar, akışkan yüzeyler ve dinamik kıvrımlar öne çıkmakta; sanatçı, camın fiziksel olanaklarını zorlayarak soyut, ancak canlılık ve hareket hissi uyandıran biçimler oluşturmaktadır (Lipofsky, t.y.). Bu yönüyle Lipofsky'nin eserleri, cam üflemenin yalnızca kap üretimine yönelik bir teknik olmaktan çıkarak üç boyutlu ve biyomorfik bir ifade aracına dönüşümünü örneklemektedir. Sanatçının açık ve organik formları, bazı izleyiciler tarafından doğada bulunan eğriler, biçimler ve renklerle ilişkilendirilirken; nefesle biçimlenen yapıları ve yumuşak, içe doğru kıvrılan hacimleri nedeniyle insan bedenini ve iç organların yapısını çağrıştırdığı da belirtilmektedir (Crocker Art Museum, 2025).



Görsel 6. Marvin Lipofsky, Cam Heykellerinden Örnekler
https://www.marvinlipofsky.com/works

Lipofsky'nin sanatsal yaklaşımı, camın biçimsel, renksel ve optik olanaklarını araştırmaya dayanan deneysel bir anlayış üzerine kuruludur. Sanatçı, üfleme cam tekniğini yalnızca bir üretim yöntemi olarak değil, malzemenin heykelsi potansiyelini ortaya çıkaran bir ifade aracı olarak değerlendirmiştir. Çalışmalarında kullandığı canlı ve doygun renkler, organik

biçimlerin görsel etkisini güçlendirirken; yarı saydam cam yüzeyler ışığın formun içine nüfuz etmesine ve iç katmanların algılanmasına olanak sağlamaktadır. Böylece renk, saydamlık, form ve hacim arasındaki ilişki daha belirgin hâle gelmekte ve eserlerin biyomorfik karakteri güçlenmektedir (Lipofsky, t.y.).

İtalyan cam sanatçısı Simone Crestani, "kusurlu zarafet" (imperfect elegance) olarak tanımladığı doğanın estetiğini, cam üfleme tekniğiyle biyomorfik heykellere dönüştürmektedir. Crestani'nin çalışmaları (Görsel 7), bonsai ağaçlarının hayaletimsi formlarını, çiçeklerin solan yapraklarını veya bitkisel yapıların çürüme süreçlerini andırmaktadır. Sanatçının biyomorfik heykelleri, aynı zamanda cam malzemenin "kırılganlık" ve "kırılganlık içindeki güç" ikilemini güçlü bir şekilde ifade etmektedir. Görünüşte son derece ince, zarif ve kırılgan duran bu formlar, camın soğuyup sertleşmesiyle kalıcı bir yapıya kavuşmuştur. Bu, biyomorfik estetiğin en önemli temalarından biri olan "geçicilik içindeki kalıcılık" veya "kırılganlık içindeki direnç" ikilemini somutlaştırmaktadır (Richman-Abdou, 2019).

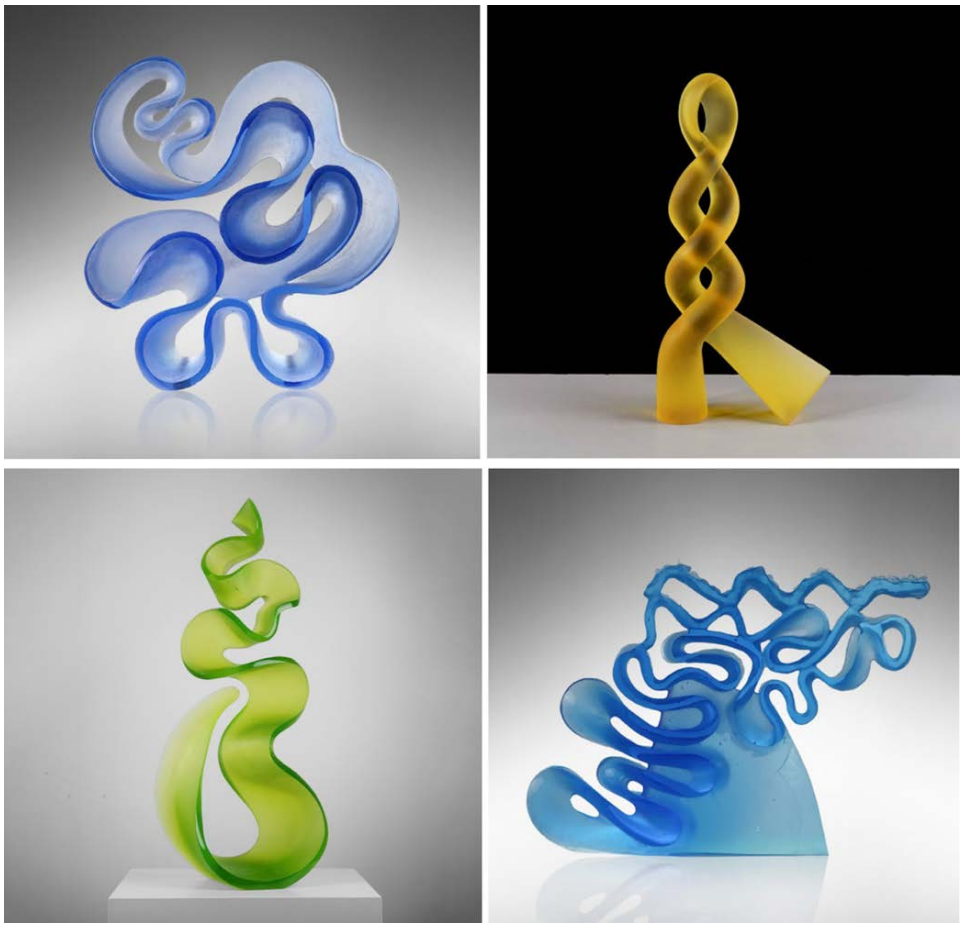


Görsel 7. Simone Crestani, Cam Heykellerinden Örnekler
https://people.cmog.org/bio/simone-crestani

“Simone Crestani’nin sanatsal yaklaşımı, doğanın sonsuz çeşitliliğinden beslenen ve camın ifade olanaklarını yenilikçi biçimlerde araştıran özgün bir anlayış üzerine kuruludur. Sanatçı, hayvan ve bitki formlarını en ince ayrıntılarına kadar yorumlayarak onları camın şeffaf ve hafif yapısı aracılığıyla yeniden hayat bulmuş gibi sunmaktadır. Bu yaklaşım, doğal dünyanın estetik zenginliğine duyulan hayranlığı görünür kılarken, aynı zamanda doğanın biçimsel özelliklerini sanatsal bir dile dönüştürme çabasını da yansıtmaktadır. Crestani, özellikle geliştirdiği ve “Hollow Sculpture” (Boşluklu Heykel) olarak adlandırdığı teknik sayesinde

borosilikat camı heykelsi bir malzeme olarak kullanmakta; büyük ölçekli, ayrıntı düzeyi yüksek ve teknik açıdan son derece karmaşık yapıtlar üretebilmektedir. Bu yöntem, sanatçının geleneksel Murano camcılığından ayrılarak kendine özgü bir ifade dili geliştirmesine olanak sağlamıştır (Corning Museum of Glass, t.y.).

Vladimíra Klumpar, çağdaş cam sanatında geometrik soyutlama ile organik biçimleri özgün bir yaklaşımla bir araya getiren önemli sanatçılardan biridir. Sanatçının cam heykelleri (Görsel 8), malzemenin geleneksel kullanım sınırlarını sorgulayan ve yeniden tanımlayan yenilikçi bir anlayışı yansıtmaktadır. Klumpar'ın eserleri, geometrik kesinlik ile doğal akışkanlık arasında kurduğu denge sayesinde hem yapısal hem de estetik açıdan güçlü bir görsel etki yaratmaktadır. Canlı renklerle zenginleştirilen formlar, ışık ve gölge arasındaki etkileşim yoluyla doğadaki ritimleri ve dönüşümleri çağrıştıran bir ifade dili oluşturmaktadır.



Görsel 8. Vladimíra Klumpar, Cam Heykellerinden Örnekler
https://glassart.de/glassartist/vladimira-klumpar/

Klumpar'ın sanatsal yaklaşımının temelinde camın optik ve mekânsal özelliklerini araştırma isteği yer almaktadır. Özellikle büyük ölçekli fırın döküm (kiln-cast) cam heykellerinde yoğunluk, saydamlık ve ışık geçirgenliği gibi malzeme özelliklerini ustalıkla kullanarak izleyicinin algısına bağlı olarak değişen görsel deneyimler yaratmaktadır. Sanatçı, optik geometri kavramını yalnızca biçimsel bir unsur olarak değil, aynı zamanda ışığın malzeme

içerisindeki hareketini görünür kılan bir araştırma alanı olarak ele almaktadır. Bu nedenle eserleri, farklı açılardan bakıldığında değişen hacimsel etkiler ve ışık oyunlarıyla dinamik bir karakter kazanmaktadır. Her ne kadar soyut bir dil kullansa da Klumpar'ın çalışmaları doğadaki oranlar, ritimler ve organik yapılarla güçlü ilişkiler kurmaktadır. Eserlerinde yer alan yumuşak eğriler ve akıcı yüzeyler, kesin geometrik kurgularla birleşerek sağlamlık ile hareket, durağanlık ile dönüşüm arasındaki gerilimi görünür kılmaktadır. Bu karşıtlıklar, sanatçının yapıtlarına hem zamansız hem de sürekli değişim hâlindeki bir nitelik kazandırmaktadır. Böylece cam, yalnızca fiziksel bir malzeme olmaktan çıkarak doğanın düzeni ile insan yaratıcılığı arasındaki ilişkiyi ifade eden kavramsal bir araca dönüşmektedir (Glasgalerie Stölting, t.y.).

Jonas Noël Niedermann'ın sanatsal yaklaşımı, camın fiziksel özelliklerini deneysel yöntemlerle yeniden yorumlamaya ve malzemenin geleneksel kullanım biçimlerini dönüştürmeye odaklanmaktadır. Sanatçının üretimlerinde doğa, özellikle su altı yaşamının karmaşık yapıları ve renk dünyası, temel esin kaynaklarından biri olarak öne çıkmaktadır. Niedermann, bu doğal referansları; organik yaşamın dönüşüm, etkileşim ve çoğalma gibi dinamiklerini camın fiziksel davranışıyla ilişkilendirerek heykelsi kompozisyonlara dönüştürmektedir.



Görsel 9. Jonas Noël Niedermann, "Magnetic" Serisi, 2022
https://www.jonasnoelniedermann.com/work/magnetic-glass

Sanatçının Magnetic adlı serisi (Görsel 9), bu yaklaşımın dikkat çekici örneklerinden biridir. Seri, su altı yaşamına özgü organik yapıların biçimsel özelliklerini manyetik çekim, çarpışma, parçalanma ve yeniden birleşme gibi fiziksel süreçlerle bir araya getiren deneysel bir araştırmaya dayanmaktadır. Çalışmalarda merkezde konumlanan ana form, çevresindeki

renkli cam parçacıklarını kendisine çeken bir çekim alanı gibi kurgulanmaktadır. Çarpışan, kırılan ve yeniden bütünleşen cam parçaları, heykelin dış yüzeyinde yarı erimiş ve katmanlı oluşumlar meydana getirerek hareket ve sürekli dönüşüm izlenimini güçlendirmektedir. Bu bağlamda Magnetic serisinde biyomorfik etki, yalnızca eserin nihai biçiminde değil, formun oluşum sürecinde de ortaya çıkmaktadır. Parçaların çekilmesi, çarpışması, dağılması ve yeniden birleşmesi; doğadaki büyüme, çoğalma, hücresel birikme ve dönüşüm süreçlerini çağrıştıran dinamik bir yapı oluşturmaktadır. Böylece cam, tamamlanmış ve durağan bir heykel malzemesi olmaktan çıkarak oluşum hâlini görünür kılan aktif bir bileşene dönüşmektedir. Niedermann'ın çalışmaları bu yönüyle, biyomorfik estetiğin temelinde yer alan değişim, oluşum ve organik süreklilik kavramlarının camın maddesel davranışı aracılığıyla ifade edilebildiğini ortaya koymaktadır (Niedermann, t.y.).

4. SERAMİK VE CAMIN BİYOMORFİK TEMSİLDEKİ ORTAK VE AYRIŞAN PLASTİK DİNAMİKLERİ

Yukarıda ele alınan sanatçı örnekleri ve tarihsel arka plan ışığında, seramik ve camın biyomorfik temsilde hem ortaklaşan hem de malzemelerin fiziksel ve teknik özelliklerinden kaynaklanan biçimde ayrışan plastik dinamiklere sahip olduğu söylenebilir. Her iki malzeme de doğadaki organik oluşumları doğrudan taklit etmek yerine; büyüme, dönüşüm, katmanlaşma, kırılganlık, süreklilik ve canlılık gibi kavramların soyutlanarak yeniden yorumlanmasına olanak tanımaktadır. Bununla birlikte seramik, toprak kökenli yapısı, kütlesi ve dokunsal yüzey olanaklarıyla biyomorfik forma daha çok yere bağlı, yoğun ve köklenmiş bir karakter kazandırırken; cam, saydamlığı, ışıkla etkileşimi ve görsel hafifliği aracılığıyla daha geçirgen, akışkan ve değişken bir algı alanı oluşturmaktadır.

Her iki malzemenin biyomorfik ifade açısından kesiştiği temel alanlardan biri yüzeydir. Seramikte yüzey, yalnızca görsel bir unsur değil, aynı zamanda izleyicinin dokunsal algısını harekete geçiren önemli bir plastik bileşendir. Mat, gözenekli, pürüzlü ya da pürüzsüz yüzeyler, biyomorfik formun organik ve canlı bir yapı olarak algılanmasını güçlendirmektedir. Sırlama, astarlama, kazıma ve kabartma gibi teknikler aracılığıyla deri, kabuk, hücresel yapı, mineral oluşum veya bitkisel doku gibi doğal referansların biçimsel ve dokusal özellikleri soyutlanabilmektedir. Bu nedenle seramik yüzey, biyomorfik formun fiziksel yoğunluğunu ve dokunsal niteliğini öne çıkaran etkin bir anlatım alanına dönüşmektedir. Camda ise yüzey, seramikte olduğu gibi dokunsal bir karşılık üretmekle birlikte, öncelikle optik ve ışısal etkiler aracılığıyla işlerlik kazanmaktadır.

Camın saydamlığı, yarı saydamlığı, ışık geçirgenliği, kırılma ve yansıtma özellikleri; biyomorfik formların yalnızca dış yüzeylerinin değil, iç hacimlerinin ve katmanlarının da algılanmasına olanak sağlamaktadır. Işığın cam kütlesi içerisindeki hareketi, biçimin farklı bakış açıları ve aydınlatma koşullarında değişken biçimde algılanmasına neden olmakta; böylece forma içsel bir canlılık, hareket ve dönüşüm hissi kazandırmaktadır. Bu yönüyle ışık, cam biyomorfik heykellerde yalnızca eseri görünür kılan dışsal bir unsur değil, formun algısal niteliğini ve hacimsel yapısını belirleyen etkin bir plastik bileşendir.

Seramik ve cam arasındaki önemli ayrımlardan biri, malzemelerin fiziksel ağırlıklarının algılanma biçiminde ortaya çıkmaktadır. Seramiğin fiziksel ağırlığı ve toprak kökenli yapısı, biyomorfik formlara yere bağlı, kütlesel ve köklenmiş bir karakter kazandırmaktadır. Bu maddi özellik; büyüme, kök salma, toprağa bağlılık ve doğal oluşum gibi biyomorfik temalarla ilişkilendirilebilir. Seramik formun mekân içerisindeki varlığı, yalnızca görsel görünüşüyle değil, ağırlığı ve kütlesi aracılığıyla da algılanmakta; böylece biyomorfik yapının doğayla kurduğu maddi ilişki belirginleşmektedir.

Cam ise fiziksel olarak ağır bir malzeme olmasına karşın saydamlık ve yarı saydamlık yoluyla görsel hafiflik üretebilmektedir. İnce cidarlı, şeffaf veya yarı saydam yapılar, formların mekân içerisinde daha geçirgen, uçucu ve ağırlıksız algılanmasına olanak tanımaktadır. Bu durum, doğadaki narin, geçici ve dönüşüm hâlindeki yapılara ilişkin çağrışımları güçlendirmektedir (Henry Moore Foundation, t.y.). Dolayısıyla seramikte fiziksel ağırlık ve kütlesellik ön plana çıkarken, camda maddi ağırlık ile görsel hafiflik arasında bir karşıtlık oluşmaktadır. Bu karşıtlık, cam biyomorfik heykellerin mekânsal algısını belirleyen temel unsurlardan biridir.

Her iki malzemenin ortak bir başka özelliği, şekillendirme ve dönüşüm süreçlerinin tamamlanmış biçimin anlamına katkıda bulunmasıdır. Seramikte kilin suyla plastik hâle gelmesi ve ateş aracılığıyla kalıcı bir seramik yapıya dönüşmesi, biyomorfik estetiğin yaşam döngüsü, dönüşüm ve süreklilik temalarını somutlaştırmaktadır (Sebastian, 2018). Şekillendirme aşamasında yumuşak, plastik ve değiştirilebilir olan kil, pişirim sonrasında sert, dayanıklı ve geri dönüşü zor bir yapıya dönüşmektedir. Bu süreç, biyomorfik form açısından bir tür metamorfoz olarak değerlendirilebilir. Malzemenin değişken ve geçici bir durumdan kalıcı bir yapıya geçişi, doğadaki büyüme, oluşum, dönüşüm ve süreklilik süreçleriyle kavramsal bir paralellik kurmaktadır.

Camda da benzer biçimde, sıcak ve akışkan hâlden soğuyarak katılaşan malzemenin geçirdiği dönüşüm, biyomorfik ifadenin temelini oluşturmaktadır. Ergimiş ya da yumuşatılmış cam; yerçekimi, sıcaklık, üfleme ve sanatçının müdahalesi doğrultusunda genişleyebilmekte, bükülebilmekte, uzayabilmekte ve kıvrılabilmektedir. Soğuma sürecinde bu hareketlerin izlerinin form üzerinde korunması, camın sıcak hâldeki akışkanlığının tamamlanmış yapıtta görsel olarak okunabilmesini sağlamaktadır. Bu yönüyle camın dönüşüm süreci, seramikteki plastik kilin pişirim aracılığıyla katılaşmasına benzer biçimde, geçici ve değişken bir durumun kalıcı bir forma dönüşmesini ifade etmektedir. Ancak seramikte bu dönüşüm daha çok toprak, ateş, kütle ve dayanıklılık kavramları üzerinden okunurken; camda sıcaklık, akış, ışık, soğuma ve katılaşma ilişkileri üzerinden görünür hâle gelmektedir.

Kırılganlık ve kalıcılık arasındaki gerilim de seramik ve camın biyomorfik temsilinde ortak bir kavramsal alan oluşturmaktadır. Seramik, pişirim sonrasında dayanıklı ve kalıcı bir yapı kazansa da kırılabilirliğini bütünüyle yitirmemektedir. Cam ise görsel olarak narin ve hassas bir karakter sergilemesine karşın, soğuma ve katılaşma sonrasında biçimini uzun süre koruyabilen kalıcı bir malzemeye dönüşmektedir. Bu karşıtlık, organik yaşamın kırılganlığı ile sanat nesnesinin sürekliliği arasında ilişki kurulmasına olanak sağlamaktadır. Böylece her iki malzeme de yaşamın geçiciliğini ve formun kalıcılığını aynı anda düşündüren bir plastik gerilim üretmektedir.

Seramik ve camın ayrıştığı bir diğer alan ise yüzeyin ve malzemenin başka maddeleri çağrıştırma kapasitesidir. Seramikte yüzey işlemleri çoğunlukla malzemenin topraksı, gözenekli ve dokunsal karakterini güçlendirerek organik ya da jeolojik oluşumları çağrıştırmaktadır. Cam ise kendi saydam ve ışık geçirgen özelliklerini koruyabildiği gibi, farklı malzemelerin yüzeysel ve görsel niteliklerini de taklit edebilmektedir (Kelly, 2019). Camın seramik, kâğıt, metal, ahşap, taş, plastik ve yarı değerli taşlar gibi malzemeleri çağrıştırabilme kapasitesi, biyomorfik form üretimindeki ifade repertuvarını genişletmektedir. Bu bağlamda cam; kemik, taş, kabuk, mercan veya mineral oluşumlarını hatırlatan mat, opak, dokulu ve kütlesel yüzeylere dönüştürülebilmektedir. Böylece biyomorfik form, camın yalnızca şeffaf ve parlak karakteriyle değil, farklı maddelerin görsel ve maddesel özelliklerini çağrıştıran etkiler aracılığıyla da yorumlanabilmektedir.

5. SONUÇ

Bu çalışma, biyomorfik formların seramik ve cam heykelde nasıl temsil edildiğini karşılaştırmalı bir bakış açısıyla incelemiş ve her iki malzemenin sunduğu özgün ifade olanaklarını sanatçı pratikleri üzerinden analiz ederek ortaya koymuştur. Elde edilen değerlendirmeler, biyomorfizmin yalnızca doğadaki organik biçimlerin görsel olarak yeniden üretilmesine dayanan bir yaklaşım olmadığını; büyüme, dönüşüm, çoğalma, süreklilik, kırılganlık ve değişim gibi yaşam süreçlerini plastik bir dil aracılığıyla yorumlayan kapsamlı bir estetik anlayış oluşturduğunu göstermektedir. Bu bağlamda seramik ve cam, farklı fiziksel, teknik ve optik özellikleri nedeniyle biyomorfik ifadenin farklı yönlerini görünür kılan iki önemli heykel malzemesi olarak öne çıkmaktadır.

İncelenen çağdaş sanatçı örnekleri de biyomorfik formun doğanın doğrudan taklidinden uzaklaşarak daha çok organik yapıların işleyiş ilkelerini, büyüme biçimlerini ve dönüşüm süreçlerini yorumlayan bir plastik dile dönüştüğünü göstermektedir. Bitkiler, deniz canlıları, hücresel yapılar, iç organlar, kabuklar, mineraller ve jeolojik oluşumlar gibi doğal referanslar sanatçılar açısından birer başlangıç noktası oluşturmakta; ancak nihai eserlerde bu referanslar soyutlanarak malzemenin teknik ve estetik özellikleriyle yeniden biçimlenmektedir. Dolayısıyla biyomorfik temsil, yalnızca “doğaya benzeyen” formların üretilmesi değil, doğanın oluşum mantığının sanatsal süreç içerisinde yeniden yorumlanması olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda biyomorfik form, seramik ve cam heykelde doğanın organik dinamizmini, yaşam süreçlerini ve maddesel dönüşümü görünür kılan güçlü bir ifade alanı oluşturmaktadır.

Seramik ve camın farklı fiziksel özellikleri, aynı biyomorfik düşüncenin farklı plastik ve algısal boyutlarda ele alınmasına olanak sağlamaktadır. Bu nedenle malzeme seçimi yalnızca teknik bir tercih değil, sanatçının form, yüzey, ışık, hacim, dokunsallık ve dönüşüm aracılığıyla kurmak istediği kavramsal ilişkinin de belirleyici bir unsurudur. Biyomorfik yaklaşımın çağdaş seramik ve cam sanatındaki sürekliliği, doğa ile sanat arasındaki ilişkinin biçimsel benzerliklerin ötesinde; süreç, malzeme ve algı temelinde yeniden üretilebildiğini göstermektedir.

Sonuç olarak seramik ve cam, biyomorfik temsilde doğayla ilişki kuran, dönüşüm geçiren ve organik oluşumları soyutlayarak yeniden üreten iki güçlü malzeme olarak öne çıkmaktadır. Seramik; dokunsallık, kütlesellik, toprakla ilişkilenme, yüzey yoğunluğu ve köklenmişlik üzerinden biyomorfik bir ifade oluştururken, cam; saydamlık, ışıkla etkileşim, görsel hafiflik, akışkanlık ve optik değişkenlik üzerinden farklılaşmaktadır. Bununla birlikte her iki malzeme de plastik hâlden kalıcı forma geçiş, kırılganlık ile süreklilik arasındaki gerilim ve doğal yapıların biçimsel özelliklerini soyutlama bakımından ortak bir zeminde buluşmaktadır. Bu nedenle seramik ve cam, biyomorfik heykelde yalnızca biçimin taşıyıcısı değil; formun anlamını, algısal etkisini ve doğayla kurduğu ilişkiyi belirleyen etkin plastik unsurlar olarak değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

Adamson, G. (2007). *Thinking Through Craft. Berg*.

Barnebys. (2019). *Eva Hild: Choreography in clay*. https://www.barnebys.co.uk/blog/eva-hild-choreography-in-clay

Barr, A. H. (1936). *Cubism and abstract art.* Museum of Modern Art. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf

Catapano, S. (t.y.). *Statement.* Sara Catapano. https://www.saracatapano.com/statement.html

CFile Editor. (2019). *From the vault | Toru Kurokawa's gooey biomorphic ceramic exoskeletons*. CFile. https://cfileonline.org/from-the-vault-toru-kurokawas-gooey-biomorphic-ceramic-exoskeletons/

Cole, K. (2012). *Epiphany of the week: Eva Hild.* Davis Publications. https://www.davisart.com/blogs/curators-corner/epiphany-eva-hild/

Corning Museum of Glass. (t.y.). *Simone Crestani*. https://people.cmog.org/bio/simone-crestani

Crocker Art Museum. (2025). *Marvin Lipofsky blows glass*. https://www.crockerart.org/blog/post/marvin-lipofsky-blows-glass

Fer, B. (1993). Surrealism, myth and psychoanalysis. B. Fer, D. Batchelor, & P. Wood (Ed.), *Realism, rationalism, surrealism: Art between the wars* (ss. 170–249). Yale University Press.

Glasgalerie Stölting. (t.y.). *Vladimíra Klumpar – Illuminating life's beauty.* https://glassart.de/glassartist/vladimira-klumpar/

GSA Gallery. (t.y.). *Eva Hild*. https://gsa.se/eva-hild/

Henry Moore Foundation. (t.y.). *A state of matter: Modern and contemporary glass sculpture.* https://henry-moore.org/whats-on/a-state-of-matter-modern-and-contemporary-glass-sculpture/

Jobson, C. (2018). *The dripping and undulating ceramic sculptures of Toru Kurokawa.* Colossal. https://www.thisiscolossal.com/2018/01/the-dripping-and-undulating-ceramic-sculptures-of-toru-kurokawa/

Kelly, J. (2019). *Imitate: Remediating glass as an artistic medium for material imitation.* Arts, 8(1), 30. https://doi.org/10.3390/arts8010030

L'Hostis, S. (2015). *À propos.* Eliane Monnin Céramiste. https://elianemonnin.ultra-book.com/actualites

Lipofsky, M. (t.y.). *Introduction*. Marvin Lipofsky. https://www.marvinlipofsky.com/intro

Mert, O. (2017). *Modern sanatta biyomorfik soyutlama stili*. (Yüksek lisans tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Niedermann, J. N. (t.y.). *Magnetic.* https://www.jonasnoelniedermann.com/work/magnetic-glass

Read, H. (1964). *A Concise History of Modern Sculpture.* Thames & Hudson.

Richman-Abdou, K. (2019). *Blown glass sculptures look like delicate ghosts of the natural world*. My Modern Met. https://mymodernmet.com/simone-crestani-blown-glass-sculptures/

Robinson, J. S. (1995). *Chihuly Seaforms.* Chihuly. https://www.chihuly.com/life/writings/chihuly-seaforms

Sebastian, S. (2018). *Otherworldly biomorphic ceramic sculptures by Sara Catapano.* FreeYork. https://freeyork.org/art/otherworldly-biomorphic-ceramic-sculptures-by-sara-catapano/

Tate. (2017). *Biomorphic*. https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/biomorphic

Thompson, D. W. (1992). *On Growth and Form.* Cambridge University Press.

MODERNİZMDEN ÇAĞDAŞ SANATA RESİMSEL MEKÂNIN İNŞASI: HENRİ MATİSSE VE FRANZ ACKERMANN'DA RENGİN DÖNÜŞÜMÜ

Dr. Öğretim Üyesi Harika MUSAL ÇAKMAKLISOY

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü,
hmusal@anadolu.edu.tr-0000-0001-9663-0821

ÖZET

Modern sanat içerisinde renk, nesnelerin temsiline ilişkin geleneksel anlayışın dışına çıkarak bağımsız bir ifade aracına dönüşmüş, bu dönüşüm resim yüzeyinin algılanışını ve mekânın kurgulanma biçimini değiştirmiştir. Bu çalışma, modernizmden çağdaş sanata uzanan süreçte rengin resimsel mekânın kuruluşundaki dönüştürücü rolünü Henri Matisse ve Franz Ackermann üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Özellikle Henri Matisse'in çalışmalarında renk, perspektif temelli geleneksel mekân anlayışının belirleyiciliğini azaltarak mekânın dekoratif, ritmik ve yüzey odaklı ilişkiler üzerinden kurgulanmasını sağlamaktadır. Sanatçının iç mekân, desen ve yüzey ilişkileri üzerinden geliştirdiği bu yaklaşım, rengin resimsel mekânın oluşumunda temel unsurlardan biri haline gelmesini sağlamıştır. Çağdaş sanat bağlamında Franz Ackermann'ın üretimleri ise modern resimde ortaya çıkan bu yüzey anlayışını hareket, seyahat, haritalama ve küresel dolaşım kavramları üzerinden yeniden yorumlamaktadır. Sanatçının çalışmalarında görülen parçalı yapı ve hareket hissi çağdaş yaşamın hız, dolaşım ve geçicilik kavramlarıyla ilişkilendirilmektedir. Ackermann'ın katmanlı kompozisyonlarındaki renk öğesi ise, yönle birlikte oluşan görsel akışı düzenleyerek parçalı resimsel mekân algısının oluşumunda belirleyici bir rol üstlenmektedir. Böylece resim yüzeyi yalnızca görsel bir düzlem olmakla kalmayarak deneyimsel ve zihinsel bir mekânın oluşumuna da katkı sunmaktadır.

Bu çalışma, iki sanatçının üretimlerini renk ve resimsel mekân ilişkisi çerçevesinde ele alarak rengin modernizmden çağdaş sanata uzanan süreçteki değişen işlevini incelemektedir. Bu bağlamda resim sanatında rengin temsil edici işlevden uzaklaşarak mekân kurucu, hareket üretici ve deneyim odaklı bir yapıya dönüşümü ortaya konulmaktadır. Ayrıca çalışma modern sanat ile çağdaş sanat arasında renk ve mekân ilişkisi üzerinden kurulabilecek görsel ve kavramsal sürekliliği de görünür kılmaktadır. Çalışmanın önemi, modernizmden çağdaş sanata uzanan süreçte resimsel mekân anlayışındaki dönüşümü renk üzerinden ele alarak farklı dönemlere ait iki sanatçıyı ortak bir mekânsal problem çerçevesinde yeniden değerlendirmektir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Resimsel Mekân, Renk, Henri Matisse, Franz Ackermann

THE CONSTRUCTION OF PICTORIAL SPACE FROM MODERNISM TO CONTEMPORARY ART: THE TRANSFORMATION OF COLOR IN HENRI MATISSE AND FRANZ ACKERMANN

ABSTRACT

In modern art, color has moved away from its function as an element representing objects and transformed into an independent medium of expression; this transformation has altered the perception of the pictorial surface and the way space is constructed. This study aims to examine the transformative role of color in the process extending from modernism to contemporary art through the works of Henri Matisse and Franz Ackermann. Particularly in the works of Henri Matisse, color diminishes the determining role of the traditional concept of space based on perspective, enabling space to be constructed through decorative, rhythmic, and surface-oriented relationships. This approach, developed by the artist through the relationships between interior space, pattern, and surface, has enabled color to become one of the fundamental elements constituting the pictorial space. In the context of contemporary art, Franz Ackermann's works reinterpret this conception of the surface—which emerged in modern painting—through the concepts of movement, travel, mapping, and global circulation. The fragmented structure and sense of movement evident in the artist's works are associated with the concepts of speed, circulation, and transience in contemporary life. In Ackermann's layered compositions, the element of color is transforming into a dynamic structure that shapes the perception of direction, flow, and fragmented space. Thus, the picture surface transcends being merely a visual plane, creating an experiential and mental spatial construct.

This study examines the transformation of color in the works of the two artists within the framework of pictorial space, focusing on the changes that color has undergone in the transition from modernism to contemporary art. In this context, the transformation of color in painting from a representational function toward a space-defining, movement-generating, and experience-oriented role is demonstrated. Furthermore, the work makes visible the visual and conceptual continuity that can be established between modern art and contemporary art through the relationship between color and space. The aim of this study is to reconsider two artists from different periods within the framework of a shared spatial problem by examining the transformation of the conception of pictorial space through the lens of color in the process extending from modernism to contemporary art.

Keywords: Contemporary Art, Pictorial Space, Color, Henri Matisse, Franz Ackermann

1. GİRİŞ

Mekân kavramı, insanın çevresiyle ve içinde bulunduğu dünya ile kurduğu ilişkinin temel boyutlarından biri olarak ele alınabilir. Mekân, varlığın ayrılmaz bir parçası olarak geçmişten günümüze farklı disiplinlerin üzerinde durduğu ve çeşitli yönleriyle ele aldığı kavramlardan biri olmuştur (Sağlam, 2020:54). Tarihsel süreç içerisinde değişen temsil anlayışları doğrultusunda farklı biçimlerde değerlendirilen mekân, resim sanatının temel plastik problemlerinden biri olarak varlığını sürdürmüştür. Mekân, hem kompozisyonun organizasyonunu sağlayan temel bir yapı hem de renk, biçim ve yüzey ilişkilerinin anlam kazandığı görsel düzenin belirleyici bir öğesi olarak değerlendirilmektedir. Şentürk'e (2012) göre mekân, resmin uzamsal organizasyonunu sağlayan temel unsurlardan biri olmasının yanı sıra, içeriğin güçlendirilmesi, anlatımın desteklenmesi, yüzey ya da derinlik algısının oluşturulmasında önemli bir işleve sahiptir.

Geçmişten günümüze mekânın geçirdiği değişim ve dönüşümler, farklı sanat anlayışlarının kendi dönemsel ve düşünsel bağlamları içerisinde mekân kavramına yükledikleri anlamlar üzerinden değerlendirilebilmektedir (Sarıbaş, 2025: 1172). Nitekim Öznülüer'e (2018) göre bilimsel perspektifin ortaya çıkmasından önce mekân, nesnelerin resim yüzeyinde iki boyutlu olarak konumlandırılmasıyla açıklanmış, resimsel mekân anlayışı da bu iki boyutlu yüzey anlayışı doğrultusunda şekillenmiştir. Dolayısıyla resimsel mekân kavramı resim yüzeyinde mekânın nasıl oluşturulduğu ve algılandığını ifade eden, sanatçının perspektif, çizgi, renk, ışık vb. plastik unsurlar aracılığıyla ortaya koyduğu görsel kurgu olarak açıklanabilir.

Resim tarihinde mekânın kuruluşu, uzun yıllar bilimsel perspektif ilkelerinin belirlediği temsil anlayışı doğrultusunda şekillenmiştir. Modernizmle birlikte resimsel mekânın kuruluşuna ilişkin geleneksel yaklaşımlar sorgulanmış ve resim yüzeyinin farklı ilişkiler üzerinden değerlendirilmesine dayanan yeni bir anlayış gelişmiştir. Bu süreçte sanatçılar tuvalin bir yanılsama ve yansıtma mekânı olarak görülmesi anlayışını terkederek onu resmin kendi plastik gerçekliğinin kurulduğu bir mekân haline getirmiştir (Alp, 2013: 49). Tuvalin plastik bir gerçeklik olarak ele alınması, sanatçıların görünen gerçekliği betimlemekten çok resmin kendi yapısal ve plastik özelliklerini araştırmalarına zemin hazırlamıştır. Bu dönüşümle birlikte renk, nesneleri betimleyen bir unsur olmanın ötesine geçerek mekânın kuruluşunda etkin bir rol üstlenmiştir. Modernizm, bu yönüyle geleneksel mekân anlayışının sorgulanmasında ve rengin mekân kurucu bir unsur olarak öne çıkmasında etkili olmuştur.

2. MODERNİZMDE RESİMSEL MEKÂN

19. yüzyılın sonlarından itibaren sanatın geleneksel temsil ve ifade biçimlerinin sorgulanması, eserin kendi biçimsel ve plastik olanaklarının öne çıktığı yeni bir anlayışın gelişmesinde etkili olmuştur. Modern dönemde temsil anlayışı, doğanın bire bir gözlemine dayalı yaklaşımlardan uzaklaşarak biçimsel arayışların ve soyutlamaya yönelen eğilimlerin öne çıktığı bir dönüşüm geçirmiştir (Tüfek, 2022: 86). Modernizm, bu dönüşümle birlikte resim sanatında mekânın kuruluşuna ilişkin geleneksel anlayışı da değiştirmiştir.

Rönesans'tan itibaren resim yüzeyini görünen gerçekliğin yansıtılmasına hizmet eden bir temsil alanı olarak değerlendiren anlayış, 19. yüzyılın sonlarından itibaren yerini resmin kendi yüzeyini ve plastik gerçekliğini öne çıkaran bir yaklaşıma bırakmıştır.

Modernizmle birlikte resim yüzeyindeki mekânsal kurgu, perspektifle oluşturulan derinlik algısı yerine renk, biçim, çizgi ve kompozisyon öğeleri arasındaki ilişkiler üzerinden kurulmaya başlamıştır. Bu değişimle birlikte resimsel mekân, perspektife dayalı derinlik yanılsamasının ötesinde, sanatçının biçimsel tercihleriyle kurgulanan estetik bir yapıya dönüşmüştür. Bu dönüşümün önemli aşamalarından biri Paul Cezanne'ın resim anlayışında görülmektedir. Cezanne, doğa odaklı çalışmalarında geleneksel perspektif anlayışının oluşturduğu derinlik algısını sorgulayarak mekânı nesnelerin geometrik yapıları, renk ilişkileri ve resim yüzeyindeki düzlemsel ilişkiler üzerinden kurgulamıştır. Cezanne'ın doğayı geometrik yapılar üzerinden ele alması ve temel perspektif kurallarını sorgulayan yaklaşımı, geleneksel resim anlayışını dönüştürerek resim sanatında farklı bir yönelimin gelişmesine zemin hazırlamıştır (Bülbül, 2025: 225). Bu yönelim, resimsel mekânın perspektife dayalı kuruluş biçimini değiştirmiş ve yüzey ile derinlik arasındaki ilişkinin yeniden ele alınmasını sağlamıştır.

Mekân ve renk kavramları, sanatın tarihsel gelişimi içerisinde değişen estetik ve düşünsel yaklaşımlara bağlı olarak farklı biçimlerde ele alınmıştır (Yurttadur vd., 2022: 101). Cezanne'ın ardından Fovizm ve Kübizm gibi modernist eğilimlerde de mekânın kuruluş biçimi farklılaşmış; Fovizmde rengin biçim ve yüzeyle kurduğu ilişkiler, resimsel mekânın geleneksel anlayıştan farklı biçimde ele alınmasına katkı sağlarken, Kübizmde mekân çoklu bakış açılarının ve geometrik formların bir araya gelmesiyle yeniden şekillenmiştir. Fovizmde renk ve mekân arasında kurulan ilişki ise Henri Matisse'in resimlerinde özgün bir anlayışla ele alınarak resimsel mekânın kuruluşunda yeni bir boyut kazanmıştır.

Henri Matisse'de Rengin Mekân Kurucu İşlevi

Henri Matisse, modern sanatın önemli temsilcilerinden biri olarak özellikle Fovizmde geliştirdiği özgün renk anlayışıyla öne çıkmaktadır. Sanatçının resimlerinde renkler arasındaki karşıtlık ve uyum, resim yüzeyindeki alanların birbirleriyle kurduğu ilişkileri belirleyerek mekânsal düzenin oluşumunda etkin rol oynamaktadır. Matisse, ışık ve mekânın tanımlanmasında yoğun renk kullanımını önemsemiş ve saf rengi sanatçının duygusal durumunu ifade eden temel bir araç olarak değerlendirmiştir (Özkarakoç, 2018:478).

Matisse'in eserlerinde geleneksel mekân anlayışının yerini giderek renk alanları, dekoratif yüzeyler ve düzlemsel kompozisyonlar almaya başlamıştır. Bu yaklaşım, modern resimde mekân kavramının yeniden ele alınmasına zemin sağlamıştır. Matisse için mekânsal düzen, nesnelerin perspektif kurallarına göre konumlandırılmasından çok farklı renk alanlarının yüzey üzerinde oluşturduğu ilişkiler aracılığıyla şekillenmektedir. Renklerin yan yana gelişi, mekânın ön ve arka plan ilişkilerini belirlerken aynı zamanda yüzeydeki alanların birbirinden ayrılmasını ve birbirleriyle bütünleşmesini sağlamaktadır. Bu nedenle Matisse'in kompozisyonlarında mekân, tek bir bakış noktasından algılanan kesintisiz bir derinlik yerine, farklı renk ve biçim alanlarının birlikte oluşturduğu bir yapı olarak öne çıkmaktadır.

Matisse'in mekân anlayışında dekoratif yüzey kullanımı da önemli bir yer tutmaktadır. Desen, renk ve biçimin yüzey üzerinde bütünleşmesi, geleneksel ön plan ve arka plan ayrımının zayıflamasına neden olmaktadır. Duvar, zemin, mobilya ve nesneler arasındaki sınırlar renk ve desen aracılığıyla yeniden düzenlenirken, resim yüzeyi kendi başına etkin bir mekânsal alan haline gelmektedir. Bu özellikler, Matisse'in özellikle iç mekânı konu alan kompozisyonlarında belirgin biçimde görülmektedir. Rengin mekânın kuruluşundaki belirleyici rolü, desen ve biçimle kurduğu ilişkiler aracılığıyla sanatçının "*Kırmızı Atölye"* ve "*Kırmızı Oda"* isimli çalışmalarında daha açık bir biçimde ortaya konulmaktadır (Görsel 1-2).



Görsel 1. Henri Matisse, "Kırmızı Atölye", tuval üzerine yağlıboya, 1908
https://artdogistanbul.com/matissein-kirmizi-studyosu/

Sanatçının "*Kırmızı Atölye*" isimli çalışmasında mekânın kuruluşu kırmızı rengin geniş yüzeyleri kaplayan kullanımıyla belirlenmiştir. Kırmızı rengin duvar ve zeminde geniş bir yüzey oluşturması, atölyenin farklı bölümlerini ortak bir renk alanı içerisinde birleştirmektedir. Bu geniş kırmızı alan üzerinde yer alan tablolar, ayna, mobilyalar, sandalyeler, vazolar ve diğer nesneler ise mavi, yeşil, sarı, beyaz ve pembe gibi renklerle daha da belirginleşmektedir. Böylece renk karşıtlıkları, nesnelerin kırmızı yüzey içerisinde ayrışmasını ve mekânsal konumlarının algılanmasını sağlamaktadır.

Mekânın kuruluşunda derinlikten çok yüzeyler, renk alanları ve çizgisel ilişkiler belirleyici olmakta, duvar, zemin, mobilyalar ve nesneler arasındaki ayrımlar renk, çizgi ve biçim aracılığıyla tanımlanmaktadır. Duvar yüzeyindeki resimler mekânın içine doğru açılan alanlar oluşturmak yerine büyük ölçüde resim yüzeyi üzerinde düzenlenmiş bağımsız biçimsel alanlar olarak algılanmaktadır. Benzer biçimde, mobilya ve diğer nesnelerin konturlarının belirgin çizgilerle ortaya konulması, mekânsal ilişkilerin çizgisel ve renk karşıtlıkları üzerinden okunmasını sağlamaktadır. Bu yapı içerisinde kırmızı renk, yalnızca mekânın

atmosferini belirleyen bir unsur olarak kalmayıp, farklı nesne ve yüzeyleri aynı kompozisyon içerisinde ilişkilendirerek resimsel mekânın kuruluşuna katkı sağlamaktadır.



Görsel 2. Henri Matisse, "Kırmızı Oda", tuval üzerine yağlıboya, 180x220 cm, 1911
https://www.henrimatisse.org/the-dessert-harmony-in-red.jsp

Sanatçının *"Kırmızı Atölye"* isimli çalışmasında geniş kırmızı yüzey içerisinde farklı nesne ve biçimlerin bir arada konumlanması mekânsal düzenlemeyi öne çıkarırken, *"Kırmızı Oda"* isimli çalışmada ise renk ve desenin yüzey boyunca devam ediyor olması mekânın kuruluşunda daha belirleyici bir etki yaratmaktadır. Kırmızı rengin resim yüzeyi üzerindeki yoğunluğunun vurgulanması resimde mekânsal bir izlenimin oluşturulmasına da imkan sağlamıştır (Tatlı, Kırmızıda Uyum....t.y). Masa örtüsü ve duvar yüzeyindeki desenin sürekliliği, geleneksel iç mekân algısını kırmakta ve mekânı dekoratif bir yüzeye dönüştürmektedir. Süslemeci ve dekoratif bir anlayışa sahip Matisse'in bu tür yüzey düzenlemelerine yönelmesinde farklı sanat ve kültürlere ait görsel kaynakların da rol oynadığı söylenebilir. Halı, minyatür ve seramik gibi Doğu sanatı örneklerinde görülen görsel öğeler, Matisse'in mekân anlayışının oluşumuna katkıda bulunmuştur (Orhan, 2007:86). Bu yaklaşımın resimdeki karşılığı, renklerin birbiriyle kurduğu ilişkilerde de görülmektedir. Mavi, yeşil, sarı ve beyaz gibi renkler kırmızı yüzey üzerinde belirgin karşıtlıklar oluşturarak masa, sandalye, nesneler, insan figürü ve pencere gibi öğelerin birbirinden ayrılmasını sağlamakta, böylece renk nesnelerin sınırlarının belirginleşmesine ve kompozisyon içerisindeki konumlarının tanımlanmasında belirleyici olmaktadır.

Resimde mekânın derinliği de geleneksel perspektif anlayışından farklı bir biçimde ele alınmıştır. Pencere aracılığıyla dış mekâna doğru bir geçiş yaratılırken, masa, sandalye ve duvar yüzeyleri güçlü renk alanları ve belirgin çizgiler aracılığıyla resim yüzeyine yaklaşmaktadır. Pencereden görülen bahçe ise yeşil ve beyaz renklerin oluşturduğu farklı bir alan olarak iç mekândan ayrılır. Bununla birlikte pencere çerçevesi, masa ve duvar üzerindeki

desenler arasında kurulan ilişkiler, bu alanları aynı kompozisyon içerisinde bütünleştirir. Bu nedenle resimde mekân, renk alanlarının, desenlerin ve biçimlerin yüzey üzerinde kurduğu ilişkiler aracılığıyla oluşmaktadır. Böylece renk, nesnelerin yüzey özelliklerini tanımlamanın yanı sıra mekânsal ilişkilerin kurulmasında da etkin bir rol üstlenmektedir. Modern resimde yüzeyi dönüştüren bu yaklaşım, çağdaş sanatta mekânın parçalı ve hareketli biçimde yeniden ele alınmasına zemin hazırlamıştır.

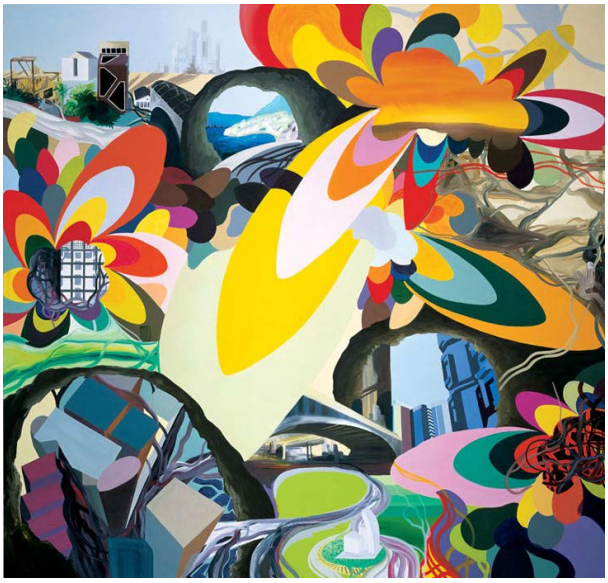
3. ÇAĞDAŞ SANATTA RESİMSEL MEKÂN

Çağdaş sanat, sanat yapıtının üretim ve algılanma biçimlerinde önemli değişimlerin yaşandığı bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Bu değişimle birlikte resimde yüzey, malzeme ve mekân arasındaki ilişkiler yeniden biçimlenmiş, yapıtın çevresi ve izleyiciyle kurduğu ilişki önem kazanmıştır. Farklı malzeme ve tekniklerin bir arada kullanılması ve farklı estetik yaklaşımların ortaya çıkması, çağdaş sanat anlayışının belirgin özellikleri arasında yer almaktadır (Güner ve Gülaçtı, 2019: 251). Resimsel mekânın ele alınış biçimi de bu gelişmeler doğrultusunda değişmiş, bu durum yeni mekânsal arayışların ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Modern sanatla beraber sınırları genişlemeye başlayan resimsel mekân, çağdaş sanat pratiklerinde yerini kaçınılmaz bir çözülmeye bırakmıştır (Duman, 2026:53).

Çağdaş sanattaki resimsel mekân anlayışının, modernizmin geleneksel perspektif ve temsil anlayışına yönelik eleştirilerini daha ileri bir noktaya taşıdığı söylenebilir. Resimsel yüzey artık yalnızca üzerinde imgelerin yer aldığı iki boyutlu bir alan olarak değil, farklı katmanların, göstergelerin ve malzemelerin bir araya geldiği deneyimsel bir alan olarak ele alınmaya başlanmıştır. Çağdaş sanatçılar için resimsel mekân, fiziksel gerçekliğin yeniden temsil edildiği bir alanla sınırlı kalmayıp kültürel, toplumsal ve zihinsel süreçlerin de görünürlük kazandığı bir alan haline gelmiştir. Bu anlayışla birlikte resimsel mekânın kuruluş biçimi de değişim göstermiştir. Farklı görsel biçimlerin aynı resim yüzeyinde yan yana gelmesi, üst üste binmesi ve birbirleriyle kesişmesi, mekânın parçalı bir yapı içerisinde kurulmasına olanak sağlamaktadır. Çizgi, renk, biçim ve imge arasındaki ilişkiler, izleyicinin bakışını farklı yönlere taşıyarak resim yüzeyinde hareket duygusunun oluşmasına katkıda bulunmaktadır. Böylece resimsel mekân, tek bir bakış açısıyla algılanan bir alan olmak yerine, görsel unsurlar arasındaki ilişkiler doğrultusunda değişen ve izleyicinin algısıyla tamamlanan bir yapıya bürünmektedir. Modern sanatta farklılaşmaya başlayan resimsel mekân anlayışı, çağdaş sanatla birlikte yeni görsel ve düşünsel yaklaşımlar doğrultusunda gelişimini sürdürmüştür. Resim yüzeyinin farklı görsel unsurların bir araya geldiği ve çeşitli ilişkilerin kurulduğu bir alana dönüşmesi, resimsel mekânın kuruluşuna yönelik yeni olanakların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönüşüm, Franz Ackermann'ın çalışmalarında özgün bir anlayışla ele alınarak resimsel mekânın renk, biçim ve mekânsal deneyim üzerinden yeniden kurgulanmasını beraberinde getirmiştir.

Franz Ackermann'da Renk ve Resimsel Mekân İlişkisi

Çağdaş resim sanatında resimsel mekânın parçalı ve hareketli bir yapıya yönelmesinin, Franz Ackermann'ın çalışmalarında belirgin bir karşılık bulduğu söylenebilir. Ackermann özellikle *"Mental Maps"* (*Zihin Haritaları)* ismini verdiği seri halindeki suluboya çalışmalarında çizgiler ve soyut renk alanlarını kullanarak farklı kentlere ait mimari öğeleri, yolları, haritaları çağrıştıran görünümleri tuval yüzeyinde bir araya getirmektedir. Ackermann'ın renk ve amorf formların birlikteliğinden oluşan kompozisyonlarında, bireyin mekânla kurduğu ilişki ile küresel dolaşımın beraberinde getirdiği "geçici yerleşmişlik" duygusu öne çıkmaktadır (Franz Ackermann Hakkında.....t.y.). Ackermann'ın resim ve enstalasyonlarında mekâna ilişkin deneyimler, seyahat, yer değiştirme ve gözlem süreçleriyle bağlantılı olarak biçimlenmektedir (Franz Ackermann Sanatçı, t.y.). Çalışmalarında belirli bir kentin doğrudan betimlenmesinden çok, seyahat deneyimlerinin ve farklı mekânlara ilişkin görsel izlenimlerin bir arada kurgulanması durumu söz konusudur. Ackermann'ın bazı eserlerini seyahatleri sırasında edindiği deneyimlerden, bazılarını ise stüdyosunda bu deneyimlere ilişkin anılarından hareketle ürettiği belirtilmektedir (Franz Ackermann, Alman, d. 1963....t.y.).



Görsel 3. Franz Ackermann, "Zihinsel Harita-Kaçış V", tuval üzerine akrilik boya, 275x305 cm, 1999 https://www.charlessaatchi.com/artworks/mental-map-evasion-v/

Sanatçının resimlerindeki mekân kurgusu, görsel biçimler, çizgiler, soyut renk alanları ve mimari göndermeler arasındaki ilişkilerle ortaya çıkmaktadır. Farklı yönlere ilerleyen çizgiler ve geometrik biçimlerin birbirleriyle kesişmesi, resim yüzeyinde mekânın parçalı bir yapı içerisinde kurulmasını sağlamakta, bu durum izleyicinin bakışını kompozisyonun farklı bölgelerine taşıyarak resim yüzeyinde dinamik bir etki yaratmaktadır. Sanatçının seyahatleri ve farklı coğrafyalara ilişkin deneyimleri de bu mekânsal kurgunun oluşumunda belirleyici olmakta, seyahat sırasında edinilen izlenimler aynı kompozisyon içerisinde yeniden düzenlenmektedir.

Renk alanları, çizgiler ve amorf formların resimsel mekânın kuruluşunu nasıl şekillendirdiği, sanatçının "*Mental Maps" (Zihinsel Haritalar)* serisindeki çalışmalarında açıkça görülmektedir (Görsel 3).

Ackermann'ın ilk önemli serilerinden biri olan "*Zihinsel Haritalar*", dünyanın çeşitli bölgelerinde gerçekleştirilen çalışmalar aracılığıyla kentlere ait gerçek haritaların sanatçının kişisel yorumlarıyla yeniden ele alındığı bir suluboya serisi olarak değerlendirilmektedir (Franz Ackermann, Alman, d. 1963....t.y.). Bu serinin önemli örneklerinden biri olan "*Zihinsel Harita Kaçış V"* isimli çalışmada, geniş renk alanları mekânın parçalı ve hareketli yapısının kuruluşunda belirleyici bir rol üstlenirken, çizgiler ve soyut formlar bu yapıyı desteklemektedir. Çizgiler, geometrik biçimler, renk alanları ve mimari unsurların iç içe geçtiği parçalı yapılar, sarı, turuncu, kırmızı, mavi ve yeşil gibi yoğun renklerin birlikteliğiyle kompozisyon içerisinde birbirinden ayrılan görsel bölgeler oluştururken, bu bölgelerin birbirleriyle ilişkisini de güçlendirmektedir. Aynı zamanda karmaşık kompozisyon yapısı içerisinde düzenli bir görsel bütünlük oluşturan eş merkezli renk düzenlemeleri, sokak haritası, bina içi veya manzara gibi belirli mekânlara ilişkin görsel ipuçlarını ortaya çıkarmaktadır (Sanatçı: Franz Ackermann....t.y.). Mimari yapılar, köprüler, yollar ve doğal formlara ait göndermelerin bu renk alanları içerisinde parçalı biçimde yer alması gerçek mekâna ilişkin unsurların tek bir mekânsal bütünlük içerisinde yeniden düzenlendiğini göstermektedir. Böylece renk, nesnelerin ve biçimlerin sınırlarını belirlemenin ötesinde, farklı mekânsal parçalar arasında görsel bağlantılar kurarak resimsel mekânın hareketli ve dinamik yapısının oluşmasında belirleyici bir rol üstlenmektedir.



Görsel 4. Franz Ackermann, "Helikopter XVI-Balkonda", tuval üzerine yağlıboya, 287x278 cm, 2001
https://www.charlessaatchi.com/artworks/helicopter-xvi-on-the-balcony/

Ackermann'ın *"Zihinsel Harita-Kaçış V"* isimli çalışmasında renk unsuru, mekânsal parçalar arasında görsel bağlantılar kurarak kompozisyonun dinamik yapısını desteklerken, *"Helikopter XVI-Balkonda"* adlı eserinde ise mekânsal katmanların oluşumunda daha belirleyici bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Çalışmada mekân, mimari unsurlar, çizgisel ağlar, soyut biçimler ve yoğun renk alanlarının bir arada kullanılmasıyla parçalı bir yapı içerisinde kurgulanmıştır (Görsel 4). Bu birlikteliğin, kompozisyonun bütününde tek merkezli mekân kurgusundan çoklu bakış noktalarına dayanan dinamik bir mekânsallığa geçişi ortaya koyduğu söylenebilir.

Kompozisyonda yer alan çeşitli mimari formların oluşumu, doğrudan bir iç ya da dış mekân görüntüsü oluşturmaktan ziyade, farklı yönlere dağılan renk ve biçimlerin birlikteliğiyle belirlenmiştir. Sarı, turuncu, kırmızı, mavi ve yeşil gibi yoğun renklerin geniş alanlar halinde kullanılması, kompozisyon içerisinde birbirinden ayrılan mekânsal bölgeler oluştururken, bu bölgeler arasındaki görsel geçişleri de güçlendirmektedir. Çizgilerin farklı yönlere ilerlemesi ve soyut biçimlerin bu renk alanları içerisinde kesişmesi ise izleyicinin bakışını kompozisyonun tek bir noktasında sabitlemek yerine yüzey boyunca hareket ettirmektedir. Ackermann, eserde yukarıdan görünümüyle topografik bir haritadan çok grafiksel bir düzeni çağrıştıran ve gerçek mekân algısını logo düzlüğünde ele alan, dönüp duran bir biçim kurgusuna yer vermektedir (Sanatçı: Franz Ackermann.....(t.y). Çalışmada yer alan helikopter metaforu da yukarıdan bakışın sağladığı geniş ve eş zamanlı görme deneyimine gönderme yaparken aynı zamanda izleyicide sürekli değişen bir mekân algısı oluşturmaktadır. Ackermann'ın resimlerinde farklı perspektiflerin tek bir görüntü içerisinde bir araya getirilmesi, İtalyan Fütürist resimlerinin enerjisini çağrıştıran dinamik bir görsel etki yaratmaktadır (Franz Ackermann Home,.(t.y). Tüm bu görsel ilişkiler içerisinde renk, biçimleri birbirinden ayırmanın yanı sıra, mimari ve soyut öğeler arasındaki ilişkileri düzenleyerek resimsel mekânın parçalı ve dinamik yapısının kurulmasına katkı sağlayan belirleyici bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

4. SONUÇ

Bu çalışmada, Henri Matisse ve Franz Ackermann'ın resimlerinde rengin resimsel mekânın kuruluşundaki işlevi, modernizm ve çağdaş sanat bağlamında karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Yapılan değerlendirmeler, rengin kompozisyondaki resimsel mekânın kuruluşunda etkin bir rol üstlendiğini ve mekânın resim yüzeyi üzerindeki düzenlenişini, algılanışını ve izleyiciyle kurduğu ilişkinin oluşumunda belirleyici bir yere sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Matisse ve Ackermann'ın çalışmalarında renk ile resimsel mekân arasındaki ilişkinin farklılaşması aynı zamanda mekân anlayışının tarihsel süreç içerisinde geçirdiği dönüşümü de göstermektedir. Matisse'in resim anlayışında mekânın geleneksel perspektif düzeninden uzaklaşarak yüzey, renk ve desen arasındaki ilişkilere dayalı biçimde ele alınması, modernist resimde mekânın yeniden düşünülmesine yönelik bir dönüşüme işaret etmektedir. Ackermann'ın çalışmalarında ise mekân, belirli bir fiziksel alanın temsilinden çok, farklı görüntülerin, yönlerin ve mekânsal çağrışımların bir aradalığı üzerinden şekillenmektedir. Resim yüzeyinde farklı mekânsal algıların eşzamanlı olarak bir araya gelmesi, mekânın tekil görünümden ziyade çok katmanlı bir yapı içerisinde ele alınmasını sağlamaktadır. Bu iki yaklaşım birlikte düşünüldüğünde, resimsel mekân kompozisyon içerisinde yalnızca temsil edilen bir alan olarak değil, aynı zamanda görsel öğeler arasındaki ilişkiler aracılığıyla kurulan bir yapı olarak ele alınabilir. Rengin bu yapı içerisindeki konumu da sanatçının mekânı kavrayış biçimine göre değişmekte ve mekânsal anlamın oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Modernizmden çağdaş sanata uzanan süreçte resimsel mekânın daha dinamik, parçalı ve değişken bir yapı kazandığı görülmekte; bu dönüşüm, mekânın geleneksel temsil anlayışından uzaklaşarak farklı görsel ve algısal ilişkiler üzerinden

biçimlenmesiyle ilişkilendirilmektedir. Matisse ve Ackermann'ın farklı tarihsel bağlamlarda gerçekleştirdikleri üretimler, bu dönüşümün iki ayrı dönem içerisindeki görünümlerini yansıtmaktadır.

Sonuç olarak çalışma, modernizmle birlikte dönüşmeye başlayan resimsel mekân anlayışının çağdaş sanatta da farklı yönelimler doğrultusunda sürdüğünü ve rengin bu süreçte estetik bir değer taşımanın yanında mekânın kurgulanması ve görsel bütünlüğün oluşturulmasında etkili olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

Alp, K. (2013). Sanatın temsili ve postmodern sanatta temsil sorunu. *Art-e Sanat Dergisi*, *6*(12), 40-61.

Bülbül, A. O. (2025). Florenski'nin Tersten Perspektifi ve Cézanne'ın Resimleri. *TURAN-SAM*, *17*(66), 225-229. http://dx.doi.org/10.15189/1308-8041

Duman, A. (2026). Çağdaş Resim Sanatında Mekân ve Entropi İlişkisinin Sarah Sze Bağlamında İncelenmesi. *Artfactor Journal*, *3*(1), 51-73.

Franz Ackermann, Alman, d. 1963 (t.y). 15.08.2026 tarihinde https://www.artsy.net/artist/franz-ackermann adresinden erişilmiştir.

Franz Ackermann Hakkında..... (t.y). 15.08.2026 tarihinde https://dirimart.com/artists/34-franz-ackermann/overview/ adresinden erişilmiştir.

Franz Ackermann Home, Home Again (t.y). 2.09.2026 tarihinde https://www.whitecube.com/gallery-exhibitions/home-home-again adresinden erişilmiştir.

Franz Ackermann Sanatçı (t.y). 15.08.2026 tarihinde https://www.templon.com/artists/franz-ackermann-2/ adresinden erişilmiştir.

Güner, A., & Gülaçtı, İ. E. (2019). Küreselleşme ve çağdaş sanat. *Journal of Academic Inquiries*, *14*(1), 245-274. DOI: 10.17550/akademikincelemeler.453769

Orhan, A. H. (2007). Henri Matisse'nin sanatında zaman ve mekân kavramı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, *47*(1), 77-94.

Özkarakoç, Ö. (2018). 20. Yüzyıl Heykelinde İz Bırakan Fovist Bir Ressam: Henri Matisse. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, *7*(44), 475-484. DOI: 10.7816 /idil-07-44-13

Öznülüer, H. (2018). Mağara Duvarından Yüksek Rönesansa Figürün Mekân İçerisindeki Seyri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, *7*(52), 1563-1571.

Sağlam, F. (2020). Peter Kogler'ın Dijital Mekânları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, *10*(1), 52-67.

Sanatçı: Franz Ackermann (t.y). 16.08.2026 tarihinde https://www.saatchigallery.com/artist/franz_ackermann adresinden erişilmiştir.

Saribaş, S. (2025). Mekân ve Sergileme Biçimlerinin Çağdaş Baskıresminde Dönüşümü: Heykel ve Enstalasyon Sanatıyla Kurulan Yeni İlişkiler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, *15*(2), 1170-1191.10.20488/sanattasarim.1827996

Şentürk, L. V. (2012). *Analitik resim çözümlemeleri.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tatlı, Kırmızıda Uyum, 1908, Henri Matisse (t.y). 14.08.2026 tarihinde https://www.henrimatisse.org/the-dessert-harmony-in-red.jsp adresinden erişilmiştir.

Tüfek, A. A. (2022). Temsil ve Temsil Krizinin Feminist Sanata Yansıması. *İnsanat Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi*, *2*(1), 82-98.

Yurttadur, O., Bayrakdar, T., & Gürbüz, A. (2022). Resim sanatçılarının eserlerinde mekân ve renk kavramına dair bir inceleme. *Kalemişi*, *21*, 119-134. doi: 10.7816/kalemisi-10-21-03

Görsel Kaynakça:

Görsel 1: https://artdogistanbul.com/matissein-kirmizi-studyosu/

Görsel 2: https://www.henrimatisse.org/the-dessert-harmony-in-red.jsp

Görsel 3: https://www.charlessaatchi.com/artworks/mental-map-evasion-v/

Görsel 4: https://www.charlessaatchi.com/artworks/helicopter-xvi-on-the-balcony/

LİMİNAL BEDEN, FENOMENAL ISI: OYUNCULUK VE SERAMİKTE ORTAK DÖNÜŞÜM

Dr. Öğr. Üyesi Vecihe Özge ZEREN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Tiyatro Bölümü
vozgezeren@gmail.com- 0000-0001-9623-1062

ÖZET

Seramik yapımında çamurun fırında pişerek sertleşmesi ile bir oyuncunun provadan sahneye geçişi, ilk bakışta ortak yanı olmayan iki uğraş gibi görünür. Bu çalışma, aralarındaki benzerliği yüzeysel bir benzetme olarak değil, her iki sürecin de paylaştığı bir dönüşüm yapısı olarak ele alır. Çalışmanın odağı, seramiğin teknik ya da zanaat yönü değil, çömlekçinin de oyuncunun da tanıdık konumundan ayrılıp denetimin ortadan kalktığı bir ara evreye girmesi ve bu evreden bir daha geri döndürülemeyen bir sonuçla çıkmasıdır. Arnold van Gennep'in ve Victor Turner'ın antropolojik çalışmalarında geçiş ayinlerinin eşik aşamasıyla tanımlanan ve Richard Schechner'in performans kuramında tiyatroya taşınan bu ara evre, çalışmanın kuramsal çatısını oluşturur. Çalışma, odağa aldığı *eşik* kavramını, üç bileşeni üzerinden işler: bedende ve fırında biriken *fenomenal ısı*, çamurun ve sahne malzemesinin gösterdiği *direnç* ya da *maddesel etkinlik* ve dönüşümün *geri döndürülemez* oluşu.

Bu bileşenlerden ilki, oyuncunun bedeninden yayılan enerji ile fırının çamura işleyen ısısını; ikincisi, malzemenin sanatçıya direnen ve süreci ortaklaşa belirleyen etkinliğini; üçüncüsü ise hem bir seramiğin hem de bir temsilin bir daha asla aynı biçimde yinelenememesini kapsar. Bu üç bileşen, seramik ile oyuncunun performansını yan yana düşünmek için bir çerçeve oluşturur. Yürütülen okuma, iki alanı her yönüyle eşitlemez; onları buluşturan eşik ile birbirinden ayıran sonuç arasındaki farkı korur. Çünkü seramikte sertleşerek kalan biçim ile sahnede yaşanıp tükenen an, aynı dönüşümün birbirine karşıt iki ucudur.

Bu karşıtlık, nesnenin kalıcılığı ile canlı bedenin geçiciliğinin aynı anda var olduğu bir eş-varoluş olarak da düşünülür. Antik tiyatronun terrakota maskesi, bu düşünce için özel bir örnektir. Kült töreninin adak nesnesi olarak biçimlenen maskenin sonradan sahnenin taşıyıcısına dönüşen serüveni hem kalıcılaşan hem tükenen dönüşümü tek bir nesnede bir araya getirir. Çalışma böylece kesin bir yargı sunmaktan çok, nesne ile olayı birlikte düşünmeye çağıran bir okuma denemesi niteliği taşır.

Anahtar Kelimeler: eşiksellik, performans fenomenolojisi, tiyatro ve seramik, dönüşüm, terrakota maske.

LIMINAL BODY, PHENOMENAL HEAT: A SHARED TRANSFORMATION IN ACTING AND CERAMICS

ABSTRACT

The hardening of clay in a kiln during the ceramic-making process and an actor's transition from rehearsal to the stage appear, at first glance, to be two pursuits with nothing in common. This study approaches the similarity between them not as a superficial analogy, but as a structure of transformation shared by both processes. The focus of the study is not on the technical or artisanal aspects of ceramics, but rather on the potter's and the actor's departure from their familiar positions to enter an intermediate phase where control is lost, and their emergence from this phase with an irreversible outcome. This intermediate phase, defined by Arnold van Gennep and Victor Turner as the threshold stage of rites of passage and carried into theatre by Richard Schechner's performance theory, forms the theoretical framework of the study. The study explores the concept of the threshold, its central focus, through three components: the phenomenal heat accumulated in the body and the kiln; the resistance or material agency exhibited by the clay and stage materials; and the irreversibility of transformation.

The first of these components encompasses the energy radiating from the performer's body and the heat from the kiln working into the clay; the second, the material's active resistance to the artist and its role in jointly shaping the process; and the third, the fact that neither a ceramic piece nor a performance can ever be repeated in exactly the same way. These three components form a framework for considering ceramics alongside the actor's performance. This interpretation does not equate the two fields in every respect; it preserves the difference between the threshold that brings them together and the outcome that separates them. For the form that hardens through firing in ceramics and the moment that is lived out and exhausted on stage are the two opposing ends of the same transformation.

This opposition is also conceived as a coexistence in which the permanence of the object and the transience of the living body exist simultaneously. The terracotta mask of ancient theater serves as a particularly apt example of this concept. The mask's journey, from being shaped as an offering in a ritual to later becoming the bearer of the stage, brings together both the enduring and the ephemeral transformations within a single object. Thus, this work is less an attempt to offer a definitive judgment and more an interpretive exercise that invites us to consider the object and the event together.

Keywords: liminality, phenomenology of performance, theatre and ceramics, transformation, terracotta mask.

1. GİRİŞ

Tiyatro oyuncusu için sahneye çıkış, yalnızca mekânsal bir yer değiştirme değil, bir varoluş kipinden diğerine geçiştir. Temsil anının başlamasıyla birlikte oyuncu, provalar boyunca denetiminde tuttuğu, deneyip bozabildiği, adım adım biçimlendirdiği çalışmasından koparak, artık geri alınamayan bir edimin içine girer. Bu edimde oyuncu, kendiliği ile karakter arasında, ikisine de tümüyle indirgenemeyecek bir konumda belirir. Temsil aşamasında rol çalışması tamamlanmış olsa da oyuncu kendi benliği ile karakter arasındaki gerilimi taşıyarak ikisinin aynı anda var olduğu bir ara bölgede durur. Bu çalışmada *performans* terimi, yirminci yüzyılın ikinci yarısında bağımsız bir sanat pratiği olarak gelişen Performans Sanatını (performance art) değil, tiyatro oyuncusunun prova sürecinde hazırladığı rolü seyirci karşısında canlı olarak gerçekleştirdiği sahne edimini, yani oyuncunun performansını karşılamaktadır. Metin boyunca *performans* ve *temsil* sözcükleri bu anlamda kullanılacaktır. Bununla birlikte çalışmanın başvurduğu Schechner ve Fischer-Lichte gibi kuramcıların performans kavramı, ritüeli, tiyatroyu ve performans sanatını birlikte kapsayan geniş bir alana yayılır. Bu çalışma söz konusu kavramları yalnızca oyuncunun sahnedeki edimine ilişkin boyutuyla ele almaktadır. Provanın denetimli görünürlüğünden performansın geri döndürülemezliğine uzanan bu askıda kalış hâli, bambaşka bir sanat disiplini olan seramik üretiminde de belirir. Seramik sanatçısı da şekillendirme aşamasında, tıpkı provadaki oyuncu gibi, çamuru deneyip yanılarak, yapıp bozarak adım adım biçimlendirir. Bu aşamada çamur, sanatçının elleri altında pek çok beklenmedik değişim ve dönüşüm geçirse de süreç hala onun müdahalesine açıktır. Seramik sanatında, sanatçının kontrolünde biçimlendirilmiş olan çamur, üretimin son aşamasında fırına sürülür. Fırın kapağının kapandığı an ile açıldığı an arasında çamur, sanatçının dokunuşundan bağımsız olarak, ısının etkisiyle geri döndürülemez bir dönüşüm geçirir. Bu aralıkta çamur artık eski hâlinde değildir, ancak henüz yeni formuna da kavuşmamıştır. Sahne ışıkları altındaki oyuncu da kapalı fırının başında bekleyen seramik sanatçısı da dönüşümü dışarıdan denetleyemedikleri ve durduramadıkları bir eşiğin içinden geçerler: oyuncu bu dönüşümü kendi bedeninde yaşar, seramik sanatçısı ise onu elinden çıkmış olan çamurda bekler. Çalışmanın bu iki alanı bir araya getirmesinin nedeni, her iki pratikte de işleyen bu ortak dönüşüm yapısını görünür kılmaktır. Bu yapı, çalışmanın izini sürdüğü ontolojik ortaklık sorusunun da çıkış noktasını oluşturur.

Seramik üretimindeki şekillendirme-pişirim geçişi ile oyuncunun prova/performans geçişi arasında yalnızca çağrışımsal bir benzerlik değil, ontolojik bir ortaklık kurulup kurulamayacağı bu çalışmada disiplinlerarası bir okuma yoluyla araştırılmaktadır. Her iki süreç de üç temel niteliği paylaşır: zamansal bir eşik, olayın biricikliği ve geri döndürülemezlik. Başlangıç ile sonuç arasında askıda kalan aralık her iki alanda da mevcuttur; her dönüşüm bir kez, o ana özgü biçimde gerçekleşir ve geri alınamaz. Ne var ki bu ortaklık, iki sürecin özdeş olduğu anlamına gelmez; asıl verimli olan, ortaklığın içindeki farktır. Seramik ile oyuncunun performansını birbirinden ayıran bu fark, dönüşümden geriye ne kaldığında belirir: seramikte fırınlama aşamasıyla birlikte sertleşip dayanıklılık kazanan çamur artık seramik adını alır; geçirdiği bu dönüşümle kalıcı, elle tutulur ve sergilenebilir hâle gelir. Oyuncunun performansında ise geriye tutulabilir bir nesne kalmaz, dönüşüm bir

duygu, düşünce, seyircinin belleğinde bir iz olarak, maddi olmayan bir kipte sürer. Öte yandan çamurun geri döndürülemez dönüşümünün kendisi, sahne edimiyle karşılaştırma açısından tek başına seramik sanatını ayrıcalıklı kılmaz. Özellikle biçimlendirme ve somut bir nesnenin varlığı yalnızca seramik için değil, tüm plastik sanat disiplinleri için geçerli olan niteliklerdir. Taşı yontan heykeltıraşın, tuvalini kuran ressamın ya da çiniyi işleyen ustanın pratiğinde de benzer bir maddesel dönüşüm izlenebilir. Seramiği bu pratiklerden ayıran özgül öğe, geri döndürülemezliğin tek başına değil, sanatçının denetiminin askıya alındığı bir eşikte gerçekleşmesidir: fırın kapağı kapandığında dönüşüm, sanatçının ne görebildiği ne de müdahale edebildiği bir alana çekilir. Bu bağlamda oyunculuk ve seramik açısından kritik 'dönüş anı', üç katmanlı bir eşik olarak ele alınacaktır: birincisi, fırın kapağının kapanması ya da sahne ışığının yanmasıyla beliren fiziksel eşik; ikincisi, dönüşümün başlamasıyla birlikte artık geri alınamaz biçimde işlemeye başlayan zamansal eşik; üçüncüsü ise sanatçının ya da oyuncunun etkin bir özne olmaktan çıkıp sürecin akışına teslim olduğu edimsel eşik. Ne var ki edimsellik, oyuncu ile seramik sanatçısı için aynı anlama gelmez, fırın kapağı kapandığında seramik sanatçısı sürecin dışında kalarak edilgenleşirken oyuncu nefesini, sesini ve zamanlamasını yöneten etkin bir icracı olmayı sürdürür. Oyuncunun edimsel eşikte askıya aldığı, icra üzerindeki denetimi değil, kimliği üzerindeki denetimidir. Oyuncu sahnedeyken kendi gündelik benliğine geri dönmeyi istediği an seçemez, karakterin akışında kalır. Bu farkın kaynağı, iki pratikte biçim veren ile biçim alan arasındaki ilişkide yatar. Seramikte biçim veren sanatçı ile biçim alan çamur iki ayrı varlıktır: fırında dönüşümü yaşayan çamur, o dönüşümü dışarıda bekleyen ise sanatçıdır. Oyunculukta ise biçim veren ile biçim alan aynı bedende birleşir. Meyerhold'un biyomekanik çalışmalarında önerdiği N = A1 + A2 formülü bu ikiliği açıkça adlandırır: oyuncu (N), hem rolü tasarlayıp yöneten kurucudan (A1) hem de bu tasarımı gerçekleştiren bedenden (A2) oluşur (Meyerhold, 1969, s. 198). Dolayısıyla oyunculukta seramik sanatçısının karşılığı oyuncunun kurucu yanı, çamurun karşılığı ise oyuncunun bedenidir. Böylece oyuncu, fırın başındaki seramik sanatçısından farklı olarak tamamen edilgenleşmez; yalnızca kim olduğu üzerindeki denetimi, eşik boyunca sürecin akışına bırakır. Bu üç eşiği aynı anda barındırması, seramiği yalnızca bir benzetme kaynağı değil, oyuncunun geçiş deneyimiyle aynı yapıyı paylaşabilecek kavramsal bir karşılaştırma zemini olarak düşünmeye olanak tanır. Çalışma bu bakımdan bir sonuç bildirmekten ziyade, iki alan arasındaki ortaklığı sınayan disiplinlerarası bir okuma denemesi olarak kurulmuştur.

Çalışmanın yöntemi, bu ortaklığı disiplinlerarası bir karşılaştırmalı okuma yoluyla kurmaktır: tiyatro alanından oyuncunun performansı, seramik alanından ise seramik sanatçısının şekillendirme ve fırınlama süreçlerinde deneyimlediği dönüşüm, ortak bir kavramsal çerçeve içinde yapısal olarak karşılaştırılır; bu karşılaştırma, farklı disiplinlerden yaklaşımların tek bir çerçevede sentezlenmesiyle temellendirilir ve antik terrakota maske örneğinde açımlanır. Bu hâliyle çalışma, istatistiksel değil yapısal ve analojik bir karşılaştırmaya dayanır; sahnedeki ya da atölyedeki süreçlere ilişkin ampirik bir veri toplama ya da doğrulama iddiası taşımaz, iki alanı birlikte düşünmenin kavramsal olarak verimli olduğunu göstermeyi amaçlar. Çalışmanın kapsamı da bu amaç doğrultusunda bilinçli biçimde sınırlandırılmıştır. Seramik sanatçısının ellerinde şekil alan çamurun dönüşümü, oyunculukla ortak bir yapıyı paylaşan kavramsal bir karşılaştırma zemini olarak ele alınır; sırlama, fırın teknolojisi ya da çamur

kimyası gibi teknik ve zanaata ilişkin boyutlar inceleme dışında tutulur. Benzer biçimde oyunculuk, ağırlıklı olarak Stanislavski geleneğinden türeyen Batılı prova-performans modeli üzerinden ele alınır. Stanislavski geleneği, oyuncunun rolü uzun bir prova süreci boyunca karakterin verili koşulları, amaçları ve eylem çizgisi üzerinden adım adım kurduğu ve temsil anında bu hazırlığı her gösterimde seyirci karşısında canlı olarak yeniden yaşattığı gerçekçi oyunculuk anlayışını ifade eder; prova ile temsil arasındaki bu belirgin ayrım, çalışmanın eşik okuması için gerekli zemini sağlar. Somutlaştırma ise tek bir açımlayıcı örnekle, antik tiyatronun terrakota maskesiyle sınırlıdır; bu örnek, tezi tüketen bir kanıt değil, kurulan çerçeveyi görünür kılan tikel bir durak olarak işlev görür. İzleyen bölümler bu okumayı önce kuramsal olarak temellendirmekte, ardından antik terrakota maske ile canlı beden ilişkisinde somutlaştırmaktadır.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

Seramiği diğer plastik sanatlar disiplinlerinden ayıran geri döndürülemezliğin kendisi değil, sanatçının denetiminin askıya alındığı bir eşikte gerçekleştiği savı, bu bölümde kuramsal olarak temellendirilecektir. Bu amaçla önce eşik kavramının çatısı kurulacak, ardından bu çatının altında dönüşümü fiilen işleten unsurlar açıklanacaktır. Victor Turner'ın *eşiksellik kuramı* ile Erika Fischer-Lichte'nin *görüngüsel/göstergesel beden* ayrımı, çatının antropolojik ve fenomenolojik zeminini kurar. Çalışmanın eşik sürecinde iki unsur temel dönüştürücü etki sağlar: Maurice Merleau-Ponty ile Gaston Bachelard üzerinden geliştirilen *fenomenal ısı*, dönüşümü bedensel ve imgesel deneyime bağlar; Jane Bennett'ın *maddenin etkinliği*'ne ilişkin yeni materyalist yaklaşımı ise eyleme gücünü sanatçının tekelinden çıkarıp malzemeye taşır. Son olarak Richard Schechner'in *restore edilmiş davranış* kavramı ile Fischer-Lichte'nin *geri döndürülemezlik* ve *bedensel eş-varoluş* tezleri, eşiği zamansal ve olaysal boyutuyla netleştirir.

2.1. Bir Eşik Olarak Dönüşüm

Kuramsal çerçevenin antropolojik omurgasını, Victor Turner'ın *liminalite* (*eşiksellik*) kavramı oluşturur. Liminalite kavramının kökeni, antropolog Arnold van Gennep'in *geçiş ayinleri* çözümlemesine dayanır. Van Gennep, bireyin doğumdan yetişkinliğe, bekârlıktan evliliğe geçişteki gibi toplumsal bir konumdan diğerine geçtiği törenlerin her zaman üç aşamadan geçtiğini gösterir. Önce birey eski konumundan koparılır (*ayrılma*), sonra ne eski ne de yeni konuma ait olduğu belirsiz bir ara evreye girer (*eşik/limen*), en sonunda yeni konumuyla topluma yeniden katılır (*birleşme*). Sözgelimi bir ergenlik ritüelinde çocuk, köyden uzaklaştırılıp bir süre ne çocuk ne yetişkin sayıldığı bir yalıtım döneminde tutulur, ardından yetişkin olarak geri döner; işte bu ortadaki askıda kalma evresi eşik evresidir (van Gennep, 2019, s. 43). Turner, van Gennep'in kısaca değindiği bu orta evreyi alıp kuramının merkezine yerleştirir ve onu ayrı bir varoluş hâli olarak çözümler. Ona göre eşikteki birey ne orada ne burada olan, toplumsal statüsünün, rolünün ve hatta kimliğinin askıya alındığı bir arada kalma hâlidir (Turner, 2018, ss. 135–138). Bu çalışma, seramik fırınını ve tiyatro

sahnesini aynı eşik hâlinin iki ayrı görünümü olarak okur: her iki mekân da içine gireni tanıdık konumundan koparır, belirsiz bir dönüşüm evresinden geçirir ve dönüşümünü tamamlamış olarak dışarı verir. Ne var ki bu tamamlanmadan geriye kalan şeyin kipi iki alanda ayrışır: fırın kalıcı bir nesne verirken, sahne yaşanıp geçen bir olayın hissini ya da düşüncesini bırakır. Fırının içi ile sahnenin üstü, birer eşik mekânıdır: ne ham ne bitmiş form, ne gündelik oyuncu ne de tümüyle karakter olan bir arada kalma durumu söz konusudur.

Turner'ın eşikteki birey için söylediği "ne orada ne burada" hâli, tiyatro sahnesinde oyuncunun bedeninde çok daha somut bir karşılık bulur. Bu antropolojik eşik, tiyatro kuramında daha da keskinleşen bir ayrımla derinleşir: oyuncunun sahnedeki bedeni, her zaman iki katmanlı bir varlık olarak algılanır. Erika Fischer-Lichte'nin belirttiği gibi, oyuncunun bedeni hem dünyada fiziksel olarak var olan, terleyen, nefes alan, kendine özgü nitelikleriyle orada bulunan bir beden olmasıyla *görüngüsel beden* olarak hem de canlandırılan karakterin duygularını, düşüncelerini ve eylemlerini temsil eden bir gösterge sistemi olmasıyla *göstergesel beden* olarak işlev görür (Fischer-Lichte, 2016, ss. 133–163). İşte eşik anı, bu iki bedenin birbirine indirgenemediği, ancak hiçbirinin diğerini ortadan kaldıramadığı kritik bir gerilim alanıdır. Turner'ın eşikteki birey için söylediği "ne orada ne burada" hâli, burada "ne tamamen görüngüsel ne tamamen göstergesel" olarak yeniden yorumlanabilir. Oyuncu, sahne ışığıyla birlikte kendi gündelik bedenselliğini askıya alır, ancak karakterin belirlenmiş jestlerine de tam olarak sığamaz; bu arada kalma, performansın özgül enerjisini doğuran eşiktir.

Böylece eşik, Turner'ın antropolojik çerçevesinde beliren "ne orada ne burada" hâlinden, Fischer-Lichte'nin oyuncu bedeninde somutlaşan görüngüsel/göstergesel ikiliğine uzanan çok katmanlı bir yapı olarak kurulur. Bu katmanların hepsi, dönüşümün gerçekleştiği o kritik aralığa işaret eder: ne başlangıç ne bitiş, ne özne ne nesne, ne denetim ne tam edilgenlik. Nitekim fırın kapağının ardında çamurun ne olacağının belirsizliği gibi, sahnede de oyuncunun bedeninin hangi katmanının o an 'gerçek' olduğu kesin olarak bilinemez; bu ortak belirsizlik, seramik fırını ile tiyatro sahnesini, dönüşümün ne zaman başlayıp ne zaman bittiğinin belirsizleştiği, denetimin askıya alındığı ve sonucun önceden kestirilemediği birer 'dönüşüm odası' olarak yan yana getirir. Ne var ki eşik, yalnızca bu kuşatıcı yapıyla tanımlanıp kalmaz; onu asıl işleten, içinde beliren somut güçlerdir. Bu güçlerin ilki hem maddede hem bedende işleyen ısıdır. Bu noktada fenomenal ısının ne anlama geldiğine bakmak gerekir.

2.2. Fenomenal Isı: Fenomenal Beden ve İmgelem

Bu çalışmada fenomenal ısı, Merleau-Ponty'nin fenomenal beden kavramından türetilerek önerilen bir kavramdır: ısının ölçülebilen fiziksel değerini değil, eşik anındaki dönüşümün bedende ve maddede yaşandığı hâliyle deneyimlenişini adlandırır. Seramik fırınının ısısı dışarıda, çamurun çevresinde işler; oyuncunun ısısı ise içeride, kendi bedeninde birikir. İlk bakışta bambaşka görünen bu iki ısı da eşik anındaki yoğunlaşmanın maddi karşılığıdır. Oyuncunun ısısını anlamak için, Maurice Merleau-Ponty'nin nesnel beden ile fenomenal beden arasında kurduğu ayrım yol göstericidir. Merleau-Ponty'ye göre nesnel beden, dışarıdan ölçülen, uzayda yer kaplayan, fizyolojinin incelediği bedendir; fenomenal beden ise

yaşadığımız hâliyle beden, yani dünyayı içeriden algılayıp deneyimleyen bedendir. Nesnel beden, fenomenal bedenin hakikati değil, onun yoksullaşmış bir imgesidir; nitekim bir eylemde bulunurken hareket ettirdiğimiz de nesnel değil, fenomenal bedenimizdir (Merleau-Ponty, 2016, s. 157). Bu ayrım, ısıyı düşünmenin anahtarıdır. Oyuncunun yükselen nabız, ısınan ten ya da gerilen kaslar aracılığıyla hissettiği sahnedeki ısı, dışarıdan bakıldığında nesnel bedene ait ölçülebilir verilerdir; ama oyuncu bunları bir değer olarak değil, eşik anında fenomenal bedeninde yaşar. Bu nedenle fizyolojik veriye başvurmak, ısıyı fizyolojiye indirgemek değildir: sıcaklığın yükselişi, yaşanan yoğunlaşmanın altında yatan bir mekanizma değil, o yoğunlaşmanın kendini dışarıya yazma biçimidir. Nesnel beden ile fenomenal beden, aynı gerçekliğin birbirine çevrilebilen iki cephesidir.

Ancak oyuncunun fenomenal bedeni yalnızca algılayan bir özne olarak değil, aynı zamanda enerji üreten, yoğunlaşan ve bu yoğunlaşmayı çevresine yayan bir varlık olarak da düşünülmelidir. Fischer-Lichte'nin *enerjetik beden* olarak adlandırdığı bu boyut, oyuncunun bedenini salt bir deneyim alanı olmaktan çıkarıp, eşik anında kendiliğinden harekete geçen bir güç odağı hâline getirir. Fischer-Lichte'ye göre oyuncu, ritmik hareket, nefes kontrolü, gerilimli duruşlar gibi özel beden teknikleri aracılığıyla görüngüsel bedenini enerjetik bir beden olarak meydana getirir. Bu beden, seyirci üzerinde doğrudan fiziksel ve duygusal bir etki yaratır (Fischer-Lichte, 2016, ss. 160–174). İşte bu enerjetik beden, fenomenal ısının en somut tezahürüdür: oyuncunun içinde biriken ve dışarıya yayılan yoğunlaşma hem kendi bedeninde hem de seyircinin algısında bir sıcaklık, bir gerilim, bir hareketlilik olarak deneyimlenir.

Bu ikili yapı, ilginç biçimde seramik sanatında kullanılan çamurda da görülür. Fırına giren eserin de iki yüzü vardır: sıcaklık, kütle, boyut gibi olgularla dışarıdan ölçülebilen bir nesnel boyut ile ısının fiilen işlediği, çamurun içinde sessizce yaşanan bir dönüşüm söz konusudur. Kapalı fırında ısı, çamurun üzerinde kesin bir iş görür: verilen biçimi koruyan kurumuş çamur, fırında ısının etkisiyle geri dönüşümü mümkün olmayan reaksiyonlar sonucunda sertleşir ve dayanıklılık kazanır; bu aşamadan sonra çamur artık eski, yeniden biçim verilebilir hâline dönemez. Bu dönüşümün de ölçülen sıcaklık değeri olarak dışarıdan okunan yüzü ile maddede fiilen olup biten yüzü birbirinden ayrılır; tıpkı oyuncunun nesnel ve fenomenal bedeni gibi. Üstelik bu dönüşüm, tıpkı oyuncunun eşiği gibi, gerçekleştiği anda sanatçının müdahalesine kapalıdır; ısı kendi işini kendi başına görür ve geriye döndürülemez bir iz bırakır. Böylece iki alanda da aynı yapı belirir: ölçülen bir dış yüz ile içeride fiilen yaşanan bir dönüşüm. Fenomenal ısı ne oyuncuda ne çamurda deneyime dışarıdan eklenen bir kanıttır; her ikisinde de dönüşümün kendisini oluşturan içsel gerçekliktir.

Bu içsel gerçeklik, oyuncunun enerjetik bedeni aracılığıyla seyirciye de taşınır. Fischer-Lichte'nin *güçlü mevcudiyet* olarak kavramsallaştırdığı durum, tam da bu enerji aktarımının sonucudur. Güçlü mevcudiyet, oyuncunun mekânı ele geçirmesi ve seyircinin dikkatini kesintisiz olarak kendi bedenine yöneltmesidir; burada bu kavram özellikle oyuncunun bedeninden yayılan enerjinin seyirci tarafından doğrudan bir ısı, gerilim ve yoğunlaşma olarak deneyimlenmesiyle ilgilidir (Fischer-Lichte, 2016, ss. 160–174). Fırında çamurun ısıyla dönüşmesi gibi, sahnede de oyuncunun bedensel enerjisi ve seyircinin dikkati

birbirini dönüştürür; bu dönüşüm, dışarıdan denetlenemeyen, ancak doğrudan deneyimlenen bir eşik sürecidir.

Seyircinin bu sürece katılımı, Fischer-Lichte'nin *algısal çokdurumluluk* olarak adlandırdığı olguyla daha da belirginleşir. Fischer-Lichte'ye göre seyirci, sahnedeki bedeni algılarken sürekli iki mod arasında gidip gelir; fenomenal ısının seyirci tarafından nasıl deneyimlendiğini açıklayan da bu algısal kaymadır: bir anda bedenin görüngüsel enerjisini, duruşunu, nefesini, yaydığı ısıyı hisseder; bir sonraki anda ise aynı bedeni karakterin jestleri, duyguları ve niyetleri üzerinden okur. Bu algısal çokdurumluluk, seyircinin de eşik hâline girdiğini, oyuncunun fenomenal ısısını kendi bedeninde deneyimlediğini gösterir (Fischer-Lichte, 2016, s. 152). Böylece seramik fırını ile sahne arasındaki ısı benzerliği yalnızca maddesel bir paralellik değil, aynı zamanda algısal ve bedensel bir ortaklık olarak okunabilir: fırının kapalı kapağının ardındaki görünmez ısı nasıl çamuru dönüştürüyorsa, oyuncunun bedeninde biriken ve seyirciye yayılan fenomenal ısı da performansın geri döndürülemez dönüşümünün ta kendisidir.

Isı yalnızca yaşanan bir şey değildir; aynı zamanda üzerine düşlenen, hayal edilen bir şeydir. Seramik fırınında dönüşümü fiilen gerçekleştiren ısıdır; ne var ki imgelem ısıyı çoğu zaman onun en eski ve en görünür kaynağı olan ateşin imgesi üzerinden düşler. Odunla yakılan geleneksel fırınlarda ısı ile ateş zaten iç içedir. Bu nedenle bu bölümde ateş, ısının fiziksel karşılığı olarak değil, imgelemdeki karşılığı olarak ele alınmaktadır. Ateşe bakan kişi yalnızca sıcaklığı duymaz, ateşle ilgili imgeler ve çağrışımlar da kurar. Gaston Bachelard, *Ateşin Psikanalizi*'nde tam da ateşin uyandırdığı bu hayalleri inceler. Ne var ki Bachelard bu hayallere olumsuz bakar. Ona göre nesnel bilgi, insanın bir nesneye baştan yüklediği duygusal ve imgesel kanaatlerden kopmayı gerektirir; bir nesneden söz ederken çoğu zaman o nesneyi değil, zihnimizin ona yansıttığı düşleri dile getiririz (Bachelard, 1995, ss. 7–11). Bu nedenle Bachelard, ateşe yüklenen imgesel anlamları, doğru bilginin önünde aşılması gereken birer engel olarak görür. Onları psikolojik açıdan ne kadar tanıdık olsalar da yıkılması o kadar zor olan 'epistemolojik engeller' olarak adlandırır (Bachelard, 1995, s. 57). Bu çalışma ise Bachelard'ın engel saydığı şeyi tersine çevirir. Buradaki amaç nesnel bilgiye ulaşmak değil, sanatçının eşik anında maddeyle kurduğu ilişkiyi anlamaktır. Dolayısıyla sanatçının ateşe ve fırına dair hayali, ayıklanması gereken bir yanılsama değil, tam da incelenmeye değer bir veridir. Bu tersine çevirmeyi meşru kılan da yine Bachelard'ın kendisidir. Bachelard, *Su ve Düşler* isimli çalışmasında iki tür imgelem tespit eder: nesnenin dış görünüşüne, yüzeyine, biçimine yönelen biçimsel imgelem ve nesnenin yüzeyine değil, maddesine, tözüne, derinliğine yönelen maddesel imgelem (Bachelard, 2006, ss. 7–8). Maddesel imgelem, ona duyulan içsel bir katılımdan doğarak derinleşir. Madem imgelem maddenin kendisinden beslenir, sanatçının ateş hayali de boş bir kuruntu değil, maddeyle kurulan gerçek bir ilişkinin ürünüdür. Aynı ilişki tiyatro sahnesinde de görülür: oyuncu, sahneye çıkmadan önce bedeninin alacağı konumları, seyircinin tepkisini, ışığın teninde bırakacağı etkiyi zihninde önceden canlandırır. Tıpkı fırının başında bekleyen sanatçının, kapağın ardında çamura ne olduğunu zihninde canlandırması gibi. Her ikisi de o kritik anda sürece elleriyle karışamaz; dönüşümü önce, zihinlerinin içsel fırınında hayal ederek yaşarlar. Böylece ustanın tasavvur ettiği ateş ile çamuru fiilen dönüştüren ısı, aynı dönüşüm eşiğinin iki yüzü hâline gelir; imgelemin maddeden doğduğu bu fikir, çerçeveyi maddenin kendisine,

onun direncine ve etkinliğine taşır. Oyuncunun bedeninde yükselen ısı, tıpkı fırındaki çamurun içine işleyen ısı gibi, eşik anındaki dönüşümün bedende ve maddede fiilen yaşandığı andır. İşte bu noktada seramik, edilgen bir imge olmaktan çıkıp performansla birlikte düşünülebilecek maddi bir karşılaştırma zemini hâline gelir. Bu karşılaştırma zemini, Fischer-Lichte'nin enerjetik beden ve güçlü mevcudiyet kavramlarıyla birleştiğinde, ısının yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda performatif, algısal ve ilişkisel bir fenomen olduğunu ortaya koyar. Fırında çamuru dönüştüren ısı ne kadar gerçekse, sahnede oyuncunun bedenini ve seyircinin algısını dönüştüren fenomenal ısı da o kadar gerçektir; her ikisi de eşiğin içinde, denetimin dışında işler ve geri döndürülemez bir iz bırakır.

2.3. Maddenin Etkinliği: Canlı Madde ve Direnç

Eşik anındaki dönüşüm, yalnızca sanatçının bedeninde ve imgeleminde olup biten bir şey değildir. Bu dönüşümün diğer tarafında, kendi payına düşeni oynayan malzeme durur. Hem seramikte hem de oyuncunun performansında malzeme, sanatçının niyetine bütünüyle boyun eğmez; fiziksel unsurlarına kendi direnciyle karşılık verir. Çamurun tornada elin altından kaçması ile oyuncunun bedeninin bir jesti, bir nefesi tam istenen biçimde vermeye her zaman elvermemesi, aynı temel ilişkinin iki görünümüdür. Dönüşüm, sanatçının malzemeye tek yönlü olarak dayattığı bir işlem değil, biçim veren ile ona kendi maddesel sınırlarını dayatan arasında iki yönlü kurulan bir alışveriştir. Ancak bu alışveriş, iki ayrı tarafın karşılıklı hamlelerinden daha fazlasıdır. Fischer-Lichte'nin beden üzerine çalışmalarında vurguladığı gibi, canlı beden kendi içsel oluş dinamiği nedeniyle asla tamamlanmış bir 'yapıt' hâline gelmez. O her an yeniden oluşan, direnen ve dönüşen bir süreçtir. Bu açıdan beden, sanatçının biçimlendirme niyetine karşı yalnızca dışsal bir direnç göstermez; aynı zamanda bu karşılaşmada kendi failliğini de ortaya koyar. Bu açıdan iki disiplin arasında kurulan ortaklık, çamur ve beden özelindeki maddeyi bu sürecin etkin bir tarafı sayarak tamamlanır.

Jane Bennett'ın *canlı madde* kavramı, bu bağlamda çalışmaya yeni materyalist bir katman ekler. Bennett'a göre madde, biçimlendirilmeyi edilgen biçimde bekleyen bir hammadde değil, ısıya ve zamana kendi direnciyle karşılık veren etkin bir varlıktır. Bennett bu etkinliği, insan olmayan şeylere de yayılan bir 'faillik' (eyleyicilik) olarak adlandırır (Bennett, 2024, s. 54). Çamur belli durumlarda bir tür karşı-yanıt üretir, direnir ve kendi sınırlarını dayatır. Oyuncunun bedeni de sanatçının niyetine bütünüyle boyun eğmeyen benzer bir maddeselliğe sahiptir. Oyuncu bir jesti, bir sesi, bir duyguyu tam olarak tasarladığı biçimde üretmek ister; ne var ki bedeni, yorgunluk, hastalık, dikkat dağınıklığı vb. etkenlerle bu niyete kendi karşı-basıncını uygular. Bedensel direnç olarak adlandırılabilecek bu olgu, oyuncunun dışındaki bir otoriteye değil, tam da kendi maddesine, bedeninin dönüştürülmeye gösterdiği içsel dirence işaret eder. Seramikte sanatçının çamurun direncini tümüyle ortadan kaldıramadığı, onunla çalışmaya mecbur olduğu gibi oyuncu da bedeninin bu direncini yok etmeye değil onunla çalışmaya yönelir. Oyuncunun nihai performans hâli, tam da bu niyet ile bedensel direnç arasındaki alışverişte biçimlenir. Böylece hem çamur hem beden dönüşümün edilgen nesnesi değil, etkin eyleyeni hâline gelir.

Ne var ki bu materyalist katmanın çerçeveye eklenmesi, çözülmeden bırakılamayacak bir kuramsal gerilimi de beraberinde getirir. Merleau-Ponty'nin fenomenal bedeni, dönüşümün

merkezine canlı, ilk-şahıs bir özneyi yerleştirir; Bennett'ın canlı maddesi ise tam tersine, bu özne-merkezli kavrayışı yerinden etmeyi, failliği insan-öznenin tekelinden çıkarıp maddeye dağıtmayı amaçlayan özne-sonrası bir projedir. Bennett, Merleau-Ponty'nin fenomenolojisini de bu açıdan, öznenin ayrıcalığını koruyan bir yaklaşım olarak eleştirir (Bennett, 2024, s. 64). Biri bedeni deneyimin ayrıcalıklı öznesi kılarken, öteki onu ısı, çamur ve ışıkla aynı düzleme yayılmış etkin güçler ağının yalnızca bir düğümüne indirger. Bu iki zemin arasındaki sürtünme göz ardı edilemez; ancak bu çalışma, söz konusu gerilimi bir tutarsızlık değil, seçtiği eşik nesnesinin doğasından kaynaklanan üretken bir çatallanma olarak ele almaktadır. Zira burada savunulan tez, iki ontolojiden birinin diğerini geçersiz kıldığı bir tercih değildir. Tersine, dönüşüm eşiğinin asıl ayırt edici niteliği, bu iki kavrayışın aynı anda geçerli olduğu kısa aralıktır. Fırının kapağı kapandığı ya da sahne ışığı yandığı andan itibaren özne, denetimi elinde tutan etkin bir belirleyen olmaktan çıkıp sürecin akışına teslim olur. Bu teslimiyet anında fenomenal beden ile canlı madde arasındaki hiyerarşi askıya alınır. Oyuncu hâlâ deneyimleyen bir öznedir, ama artık dönüşümü yönetmez; ısı, ter, ışık ve bedensel direnç, onun iradesinden bağımsız işleyen etkin bir güçler ağına dönüşür. Dolayısıyla iki kuramın buluşması bir kavramsal uzlaşmayla değil, eşiğin kendisinin ürettiği bu geçici ontolojik belirsizlikle mümkün olur. Merleau-Ponty eşiğe girişteki özneyi, Bennett ise eşik-içinde öznenin denetimi yitirip maddenin etkinliğine karışmasını adlandırır; ikisi çelişmez, aynı geçişin ardışık iki uğrağını kavramsallaştırır.

2.4. Geri Döndürülemezlik ve Bedensel Eş-varoluş

Eşiğin zamansal boyutu, önce dönüşümün nasıl biriktiğine bakmayı gerektirir. Bu noktada Richard Schechner devreye girer. Schechner'in *restore edilmiş davranış* (*restored behavior*) kavramı, sahnedeki hiçbir edimin gerçekte ilk kez yaşanmadığını ileri sürer: oyuncunun sahnede yaptığı her hareket, daha önce provada denenmiş, ayrıştırılmış ve yeniden kurulmuş bir davranışın canlandırılmasıdır. Schechner bunu, bir film şeridinin kurgulanmasına benzetir; davranış, onu yapan kişiden koparılabilen, saklanabilen, yeniden düzenlenebilen bir şerit gibidir (Schechner, 2003, ss. 321–327). Bu kavram, provanın mantığını seramikle beklenmedik biçimde yakınlaştırır. Nasıl ki çömlekçi çamuru tornada tekrar tekrar merkeze getirip bozup yeniden biçimlendirirse, oyuncu da provada aynı jesti sayısız kez tekrarlayarak, deneyip bozarak biçimlendirir. Her iki pratikte de nihai biçim, tek bir anın değil, sayısız yinelemenin tortusudur; prova, henüz sertleşmemiş çamurla çalışmaya benzer.

Provada tekrarlanabilen bu davranış, temsil anına gelindiğinde ise bir daha yinelenemez bir olaya dönüşür. Fischer-Lichte, performansı bedensel bir birliktelik ve yinelenemez bir olay olarak çözümler; bu çalışmada bedensel eş-varoluş ve geri döndürülemezlik olarak adlandırılan olgular da bu çözümlemeye dayanarak çerçevenin son halkasını oluşturur. Fischer-Lichte'nin çözümlemesinde performansın en temel koşulu, bu çalışmada bedensel eş-varoluş olarak anılan durumdur: seyirci ile oyuncunun aynı anda, aynı mekânda, birbirini karşılıklı olarak etkileyerek var olmasıdır. Bu eş-varoluş, her performansı geri döndürülemez kılar; çünkü o an, o seyirciyle, o bedensel birliktelikle bir daha asla yinelenemez (Fischer-Lichte, 2016, ss. 161–162). Geri döndürülemezlik ise yalnızca zamansal bir olgu değildir; bedenin sürekli bir 'oluş' hâli içinde olması, her anın maddi olarak biricik ve

tekrarlanamaz olmasını sağlar. Fischer-Lichte bu olguyu: "İnsan bedeni için bir olma durumu söz konusu değildir; o her zaman bir oluş, bir süreç ve değişim hâlindedir. Her göz kırpışında, her nefes alışında ve her hareketinde o kendini yeniden yaratır, başka bir şey hâline gelir ve yeniden vücuda gelir." (Fischer-Lichte, 2016, s. 158) sözleriyle ifade eder. Bu ontolojik süreklilik, performansın geri döndürülemezliğini bedensel düzeyde temellendirir. İlk bakışta bu ilke, seramikle kurulan analojinin en kırılgan noktası gibi görünür. Zira burada bir asimetri vardır: fırından başarısız çıkan bir çalışma, kimseye gösterilmeden yeniden üretilebilirken, oynanmış bir sahne, içinde yapılan hatalarla birlikte hiçbir koşulda yeniden yaşanamaz. Öyleyse seramik ile performans, aynı geri döndürülemezliği paylaşmaz.

Ne var ki bu itiraz, analojiyi çürütmek yerine inceltir. Ayrım, geri döndürülemezliğin nesnede mi yoksa edimde mi bulunduğuna dairdir. Seramikte geri döndürülemezlik nesnel ve ikame edilebilirdir: tek tek nesne geri alınamaz biçimde dönüşür ama yeni bir nesne üretilebilir; birey yiter, tür sürer. Oyuncunun performansında ise geri döndürülemezlik olaysaldır ve ikame edilemez: o an, o seyirciyle, o bedensel eş-varoluşla bir daha asla yinelenemez. Bu, tezi zayıflatan bir çelişki değil, onu olgunlaştıran bir ayrımdır; çünkü iki alanı bağlayan asıl zemin 'sonuç' değil, eşiğin kendisidir. Ortak olan, dönüşümün nasıl bittiği değil, her iki süreçte de bir 'artık geri dönüşü olmayan an'ın bulunmasıdır. Fırın kapağının kapandığı an ile oyuncunun sahne ışığına girdiği an, aynı eşiği paylaşır: bu andan sonra dönüşüm başlamıştır ve durdurulamaz. Yolların ayrılması ancak bu eşikten sonra gerçekleşir. Nesne ile edim, farklı türden geri döndürülemezliklere dallanır. Isı çamurda kimyasal olarak geri döndürülemez bir dönüşüm yaratırken, zaman sahnede varoluşsal olarak geri döndürülemez bir tükeniş üretir. İkisi de 'bir kere' o eşikten geçer.

Geri döndürülemezliğin bu bedensel boyutu, en somut biçimde oyuncunun sahnedeki görünürlük durumunda açığa çıkar. Tuğçe Gözde Pelister (2023), "Oyuncu Bedeni ve Kurgusal Karakter İlişkisi Üzerine Merleau-Ponty'nin Bedenlenme Fenomenolojisi Bağlamında Bir Değerlendirme" başlıklı makalesinde Merleau-Ponty'nin bedenlenme fenomenolojisinden yola çıkarak, oyuncunun bedeni sahnede kurgu karakterin bedenine dönüşüp görünür olurken, oyuncunun yaşayan bedeninin fenomenolojik olarak görünmezleştiğini ileri sürer. Hiçbir zaman yaşamamış olan kurgu karakter, oyuncunun geçici olarak görünmezleşen bedeninde vücut bulur; oyuncu, karakterin görünür olabilmesi için kendi bedenini bir tür geçici yok oluşa bırakır (Pelister, 2023, ss. 29–33). Bu görünürlük ile görünmezliğin eş-zamanlılığı, geri döndürülemez edimin bedende nasıl yaşandığını gösterir: sahnedeki an, yalnızca bir kez var olan bir olay değil, aynı zamanda oyuncu ile karakteri olmak üzere iki varlığın tek bedende üst üste bindiği bir eş-varoluştur.

Bu ikili varlık hâli, tiyatro fenomenolojisinin köklü bir sorunudur. Bert States sahnedeki oyuncuyu, aynı anda iki hayatı birden yaşayan bir varlık olarak tanımlar: oyuncu hem etten kemikten gerçek bir insan hem de temsil ettiği karakterdir ve seyircinin bakışı sürekli bu iki katman arasında gidip gelir (States, 1985, s. 14). Sahnedeki bedenin bu indirgenemez çift-değerliliği, Fischer-Lichte'nin olaysallık tezini bütünler: performansın geri döndürülemezliği yalnızca zamansal bir tükeniş değil, aynı anda hem görünür hem görünmez olan bir bedende yaşanan varoluşsal bir eş-zamanlılıktır. Walter Benjamin'in "aura" tanımında vurguladığı "bir defaya özgü görünüş" performansın bu biricik ve geri

döndürülemez karakterini kavramak için bir başka açılım sunar. Benjamin'e göre aura, bir nesnenin, ne kadar yakın olursa olsun, uzaklığının biricik görünümüdür (Benjamin, 2002, s. 56). Dolayısıyla her sanat eseri belli bir ana ve belli bir yere özgüdür, yani 'şimdi ve burada'dır. Bu auratik biriciklik, eseri tekrarlanamaz bir mesafeye taşır. Fischer-Lichte'ye göre, tıpkı aura gibi, performans da ne denli yakınımızda olursa olsun, her seferinde uzak ve tekrarlanamaz olarak tezahür eder (Fischer-Lichte, 2016, s. 172). Nesnel sertleşmiş form ile bir daha yinelenemeyen bedenin olaysal geri döndürülemezliğin en somut biçimde yan yana durduğu örneklerin en çarpıcı olanı ise antik tiyatronun terrakota maskesidir.

3. TERRAKOTA MASKE İLE CANLI BEDEN

Buraya kadar geliştirilen kuramsal çerçeve, dönüşümü kuşatan eşiği ve bu eşiği işleten fenomenal ısı, maddenin failliği ve geri döndürülemezlik boyutlarını ayrı ayrı tartıştı. Bu bölümde ise kurulan çerçeve Antik Yunan maskesi üzerinden somutlaştırılacaktır. Terrakota maske bu çalışmada ayrı bir konu olarak değil, kuramsal çerçevenin tek bir seramik nesnede sınandığı açımlayıcı örnek olarak ele alınmaktadır: maske hem seramik sanatçısının elinde şekillenip fırında dönüşen bir nesne hem de oyuncunun bedeninde canlanan bir sahne aracıdır. Ancak bu örneğin doğru işleyebilmesi, maskenin tarihsel gerçekliğinin doğru kurulmasına bağlıdır. Antik sahnede oyuncunun taktığı maske, uzun bir temsil boyunca rahatça taşınabilmesi için hafif ve organik malzemelerden yapılırdı. Alçıyla sertleştirilmiş keten ya da benzeri bezler, boyanmış mantar ve hafif tahta bu üretimin başlıca malzemeleriydi (Brockett, 2000, s. 41). Pişmiş toprak ise ağırlığı ve kırılganlığı nedeniyle sahnede oyuncunun yüzünde taşımasına elverişli değildi. Ne var ki sahne için kusur sayılan bu nitelikler, ritüel bağlamında bir değere dönüşür. Ritüelde maske çoğu zaman bir oyuncunun yüzüne geçirilmek için değil, tanrının kalıcı görüntüsü olarak sergilenmek, tapınağa adanmak ve kült boyunca simge olarak varlığını sürdürmek için yapılırdı. Bu işlev için önemli olan maskenin taşınabilirliği değil, kalıcılığıydı; pişmiş toprağın dayanıklılığı da onu tam olarak bu amaca uygun kılıyordu. Nitekim bugün müze koleksiyonlarında görülen terrakota maskeler, sahnede takılan oyun maskeleri değil, çoğunlukla tapınaklara adanmış, kült törenlerinde tanrının temsili olarak kullanılmış maskelerdir (İndirkaş, 2014, ss. 50, 60). Bu çalışmanın terrakota maskeyi merkeze alması, onun sahne maskesinin kaybolmuş bir ikamesi olmasından değil, oyun maskesiyle aynı kökeni ve aynı göstergesel işlevi paylaşmasından ileri gelir. Maske, performansın diğer bütün unsurları gibi, ritüel alanından tiyatro alanına taşınmış bir öğedir. Schechner ve Fischer-Lichte gibi kuramcıların antropolojik temelli yaklaşımlarında performatifliğin bizzat ritüelle kurduğu süreklilik, bu geçişin kuramsal zeminini oluşturur. Ritüelde tanrının yüzünü takınmak ile sahnede karakterin yüzünü takınmak, aynı dönüştürücü edimin iki tarihsel görünümüdür. Dolayısıyla terrakota maske, oyun maskesinden malzemece ayrılsa da onunla ortak bir dönüşüm mantığını paylaşır ve seramik ile performans arasındaki ortaklığı sınamak için meşru bir zemin sunar.

Bu geçişin ilk izi, nesnenin kendisinden önce dilde belirir. Antik Yunancada maskeyi karşılayan *prósopon* sözcüğü, aynı anda hem 'yüz' hem 'maske' anlamına gelir. Bu çok anlamlılık rastlantısal bir dil kolaylığı olmaktan ziyade canlı yüz ile onun kalıcılaşmış temsili arasında kurulan organik bağın bir göstergesidir. Buna göre, maske takan yüzün ne yalnızca kendisi ne de tümüyle bir başkasıdır. Bu dilsel iç içelik, maskenin ritüeldeki işleviyle de süreklilik taşır. Kült töreninde maskeyi takan kişi tören boyunca tanrıyı temsil eder, bir anlamda maskenin içindeki tanrı olur; maske, insanın yanında olduğuna inandığı tanrı ile erişilmez olan tanrının aynı gerçeklikte birlikte var olduğu paradoksun aracıdır (İndirkaş, 2014, ss. 51–52). Ritüelin bu "aynı anda hem burada hem erişilmez" yapısı, eşiksellik bölümünde tanımlanan "ne orada ne burada" hâlinin maddeyle kurulmuş bir öncülüdür.

Maske takmak, bu hâliyle başlı başına eşiksel (liminal) bir edimdir. Oyuncu formu yüzüne geçirdiği anda kendi gündelik kimliğini askıya alır ve maskenin taşıdığı başka bir varlığa geçer. Bu edim ritüelde de tiyatroda da aynı yapıyı korur; değişen yalnızca geçilen varlığın tanrıdan karaktere kaymasıdır. İndirkaş (2014), "Antik Yunan Tragedya Maskeleri Üzerine Bir Değerlendirme" başlıklı kitap bölümünde bu sürekliliği doğrudan kurar: ritüelleri gerçekleştiren kişi ile tanrısal kimlik arasındaki ilişki ile oyuncu ile maskenin dayattığı kimlik arasındaki ilişki arasında bir analoji vardır; her iki durumda da kişi, temsil ettiği kimliğe maske aracılığıyla dönüşür (İndirkaş, 2014, s. 52). Böylece maske, edilgen bir örtü değil, taşıyanı dönüştüren etkin bir faildir. Bennett'ın canlı madde kavramının imlediği karşılıklılık burada somutlaşır: oyuncu maskeyi taşırken, maske de oyuncuyu taşır ve ona başka bir yüz, başka bir kimlik dayatır. Faillik tek yönlü değildir; madde, kendisini takan bedeni kendi formuna göre yeniden biçimlendirir.

Bu noktada terrakota maske, çerçevenin ilk katmanı olan fenomenal ısıyı doğrudan maddesinde taşır. Terrakota, tanımı gereği pişmiş topraktır; bugün elde tutulan katı yüz, bir zamanlar fırında işleyen ve bir kez başladıktan sonra sanatçının müdahalesine kapanan o denetim dışı ısının donmuş tortusudur. Fenomenal ısı bölümünde çamurun geri döndürülemez dönüşümü, terrakota maskede bitmiş ürünüyle karşımızdadır. Maske, o görünmez fırın anının kalıcı tanığıdır. Sahnedeki canlı bedenin içinde biriken ve dışa yayılan fenomenal ısı ile terrakota maskenin maddesine çoktan işlemiş olan fırın ısısı aynı dönüşümün iki ayrı kipini oluşturur. Biri her temsilde yeniden yükselen, geçici ve tükenen bir ısıdır; öteki ise bir kez işleyip geri çekilmiş, forma dönüşerek kalıcılaşmış bir ısıdır. Maske, ısının maddede kalıcı bir iz bırakabildiğini gösterir; canlı beden ise aynı ısının her seferinde bir daha yinelenemez biçimde yaşanıp geçtiğini.

Bu ayrım, çerçevenin geri döndürülemezlik katmanını en yoğun biçimde açığa çıkarır. Pişirimle sabitlenmiş form, donuk ve değişmez oluşuyla, önceki bölümde nesnel ve ikame edilebilir olarak adlandırılan geri döndürülemezliğin somut hâlidir; kırılırsa yenisi dökülebilir, kalıbı yeniden kullanılabilir. Buna karşılık bu formu her temsilde yeniden canlandıran beden, akan, terleyen, nefes alan ve bir daha asla aynı olmayan varlığıyla olaysal ve ikame edilemez geri döndürülemezliğin ta kendisidir. Fischer-Lichte üzerinden soyut düzeyde ayrıştırılan bu iki geri döndürülemezlik türü, maske örneğinde birbirine karşıt değil bütünleyici görünür. Terrakota maskenin kalıcılığı, onu her dönemde yeniden takan bedenlerin geçiciliğine bir zemin sunar; bedenin geçiciliği ise nesnenin donmuş kalıcılığına

her temsilde yeniden hayat verir. Nesne kalır, olay geçer; ama nesne, ancak bir olayda yeniden bedenlendiğinde anlamına kavuşur.

Bu ilişki, maskenin zamansal boyutunda daha da belirginleşir ve çalışmanın kendi sınırlarını düşünmeye açar. Günümüze ulaşan terrakota maskeler artık kendilerini takan bedenleri taşımaz; yalnızca sertleşmiş formlarıyla müze raflarında, bedensiz olarak durur. Bu bedensizlik, maskeyi tıpkı bir tiyatro metni gibi işlevsel kılar; her ikisi de yeni bir bedende, yeni bir temsilde yeniden canlandırılmayı bekleyen kalıcı taşıyıcılardır. Sertleşmiş form ile onu her seferinde yeniden dolduran akışkan yorum arasındaki bu gerilim, maskeyi salt bir nesne olmaktan çıkarıp performansın zamansal yapısını taşıyan bir öğeye dönüştürür. Bir zamanlar canlı bir bedenle var olan maske, şimdi bu boşluğuyla, performansın geçiciliği ile sanat nesnesinin kalıcılığı arasındaki gerilimi tek bir nesnede toplar.

Bütün bu katmanların çakıştığı en yoğun an, görünürlük ile görünmezliğin maskede buluşmasıdır. Pelister, oyuncunun bedeni ile kurgu karakter arasındaki ilişkiyi çözümlerken, sahnede biri görünür olurken ötekinin fenomenolojik olarak görünmezleştiğini, ancak her ikisinin de aynı anda orada bulunduğunu gösterir (Pelister, 2023, ss. 29–33). Buradaki "görünmezleşme", fenomenolojik bir kavram olarak bir şeyin kasıtlı olarak saklanmasını ya da gizlenmesini değil, deneyimde var olmayı ve işlemeyi sürdürürken algının odağından çekilmesini ifade eder; tıpkı yürürken bacaklarımızın ya da okurken gözlerimizin, işlevlerini sürdürdükleri hâlde dikkatimizden silinmesi gibi. Bu çalışma, aynı görünürlük-görünmezlik gerilimini bedensel düzlemden maddesellik düzlemine taşıyarak maske örneğinde yeniden okumayı önerir. Sahnede pişmiş toprak yüz görünür olurken, onu taşıyan yaşayan beden geçici olarak görünmezleşir; oysa her ikisi de aynı anda oradadır. Burada görünmezleşen, bedenin kendi varlığı değil, onun canlı, geçici ve akışkan niteliğidir.

Madde öne çıktıkça bedenin akışkanlığı geri çekilir, beden öne çıktıkça maddenin donukluğu unutulur. Böylece terrakota maske, dönüşümü kuşatan eşiği ve onu işleten üç boyutu, yani ısıyı, maddenin etkinliğini ve geri döndürülemezliği, soyut bir liste olarak değil, tek bir nesnede toplanmış somut bir gerilim olarak düşünmeye olanak tanır. Bu, karşılaştırmalı okumanın salt bir benzetme olmadığını, ritüelden tiyatroya uzanan ortak bir dönüşüm mantığından beslendiğini gösterir.

4. SONUÇ

Bu çalışma, seramik üretimindeki pişirim süreci ile tiyatro oyunculuğundaki prova-temsil geçişi arasında, metaforik bir benzerliğin ötesinde yapısal bir ortaklık kurulup kurulamayacağını araştırdı. Yürütülen karşılaştırmalı okuma, bu ortaklığın tek bir kuşatıcı kavramda, yani eşikte ve onu işleten boyutlarda belirdiğini gösterdi. Her iki süreç de tanıdık konumu askıya alan bir eşikten geçer, bu eşikte denetimin elden çıktığı bir yoğunlaşma yaşanır ve süreç, geri döndürülemez bir dönüşümle sonuçlanır. Kurulan analoji, iki alanın her bakımdan örtüşmesine değil, ayrıştıkları noktanın belirginliğine dayanır. Seramik ile oyuncunun performansı, ısının yarattığı denetim dışı eşikte buluşur, ancak bu eşiğin ardında farklı türden geri döndürülemezliklere, yani nesnede sertleşen ile edimde tükenen geri

döndürülemezliğe ayrılır. Ortaklığı anlamlı kılan, işte bu ortak yapı ile ayrışan kip arasındaki gerilimdir.

Bu sonuca, ampirik bir ölçümle değil, kavramsal bir çözümleme ve disiplinlerarası bir okuma yoluyla ulaşıldı. Dolayısıyla ortaya konan, iki süreç arasında nedensel bir özdeşlik değil, ortak bir dönüşüm mantığında paylaşılan bir yapıdır. Çalışmanın kapsamı da bu yönelime bağlı olarak sınırlıdır. Çözümleme, seramiğin teknik ve zanaat boyutunu bilinçli olarak dışarıda bırakmış, örneğini büyük ölçüde tek bir açımlayıcı nesneye, antik tiyatronun terrakota maskesine ve ağırlıkla Batı tiyatro geleneğine dayandırmıştır. Maskenin bu çalışmada ayrıcalıklı bir konum edinmesi, sadece seramik nesne ile performans aracını aynı anda cisimleştirmesinden değil, ritüelden tiyatroya uzanan tarihsel geçişin izini taşımasından ileri gelir. Maske kökeninde bir kült nesnesidir; tanrının kalıcı temsili ve adağı olarak pişmiş topraktan biçimlenmiş, tiyatronun ritüel alanından ayrışmasıyla birlikte sahnenin hafif ve yok olan organik maskesine dönüşmüştür. Bugüne kalan terrakota nesne ile sahnenin kaybolmuş maskesi, böylece aynı dönüşümün iki kipini, yani kalıcılaşan ile tükenen, adak ile edim, nesne ile olay arasındaki gerilimi görünür kılar. Maske bu yönüyle, dönüşümü kuşatan eşiğin ve onu işleten ısı, maddenin etkinliği, geri döndürülemezlik boyutlarının soyut bir listede değil, tarihsel ve maddi olarak somutlaştığı ayrıcalıklı bir örnektir.

Bu sınırlar, çalışmanın önerdiği okumanın ölçeğini belirler; kurulan çerçeve genelleyici bir yasa değil, başka nesneler ve gelenekler üzerinde sınanmayı bekleyen bir okuma önerisidir. Bu okuma önerisinin açtığı yön ise tek yönlü değildir. Seramik, oyuncunun performansının zamansal ve maddesel boyutlarını çözümlemeye yarayan somut bir kavramsal araca dönüştüğü gibi, performansın kavramları da seramik üretimindeki bekleyişi, ısıyı ve çamurun direncini yeniden düşünmek için bir dil sunabilir. Malzeme ile edimi, nesne ile olayı aynı masada düşünmek, her iki alanı da tek başına görülemeyecek bir açıdan aydınlatır.

KAYNAKÇA

Bachelard, G. (1995). *Ateşin psikanalizi* (A. Yiğit, Çev.). Bağlam Yayıncılık.

Bachelard, G. (2006). *Su ve düşler: Maddenin imgelemi üzerine deneme* (O. Kunal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (2002). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Bennett, J. (2024). *Canlı madde: Şeylerin politik ekolojisi* (B. Ağın, Çev.). Akademim Yayıncılık.

Brockett, O. G. (2000). *Tiyatro tarihi* (S. Sokullu, S. Dinçel, T. Sağlam, S. Çelenk, S. B. Öndül, B. Güçbilmez, Çev.). Dost Kitabevi.

Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif estetik* (T. Acil, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

İndirkaş, Z. (2014). Antik Yunan tragedya maskeleri üzerine bir değerlendirme. K. Karaboğa & O. Arıcı (Ed.), *Maske kitabı* (ss. 49–63). Habitus Yayıncılık.

Merleau-Ponty, M. (2016). *Algının fenomenolojisi* (E. Sarıkartal & E. Hacımuratoğlu, Çev.). İthaki Yayınları.

Meyerhold, V. (1969). *Meyerhold on theatre*. Hill and Wang.

Pelister, T. G. (2023). Oyuncu bedeni ve kurgusal karakter ilişkisi üzerine Merleau-Ponty'nin bedenlenme fenomenolojisi bağlamında bir değerlendirme. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, 37*, 24–35.

Schechner, R. (2003). *Performance theory*. Routledge.

States, B. O. (1985). *Great reckonings in little rooms: On the phenomenology of theater*. University of California Press.

Turner, V. (2018). *Ritüeller: Yapı ve anti-yapı* (N. Küçük, Çev.). İthaki Yayınları.

Van Gennep, A. (2019). *The rites of passage*. University of Chicago Press.

OSMANLI VE SAFEVİ SERAMİKLERİNDE KÜLTÜREL ETKİLEŞİM: 16.–18. YÜZYILLAR ARASINDA ORTAK ÜSLUP VE MOTİFLER

Öğr. Gör. Dr. Vefa Afshar NASERİ

Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,
vefa.naseri@atilim.edu.tr-0000-0002-2070-8167

ÖZET

16.–18. yüzyıllar arasında Osmanlı ve Safevi imparatorlukları, siyasal rekabetin yanı sıra sanat ve zanaat alanında da yoğun bir kültürel etkileşim yaşamıştır. Bu etkileşim, özellikle Osmanlı İznik ve Safevi seramik üretimlerinde gözlenen ortak üslup ve motifler üzerinde yoğun bir biçimde gözlemlenmektedir. Bu ortaklıkların tarihsel temeli, Timurlu mirası ve Çin Ming porselenlerinin etkisinden beslenmekte; 1514 Çaldıran Savaşı sonrası Tebrizli sanatçıların Osmanlı'ya göçü, savaş ganimetleri, 1639 Kasr-ı Şirin Antlaşması sonrası diplomatik armağanlar ve İpek Yolu ticaretiyle sürekli pekişmiştir; sanatçı hareketliliği, teknik bilgi transferi ve motif dolaşımı, seramik üretimini tek yönlü bir "etki" ilişkisinden çıkarıp çok merkezli, karşılıklı bir estetik diyaloga dönüştürmüştür. Her iki imparatorlukta da hatayi, rumi, palmet, bulut, lotus, şakayık ve kaligrafi gibi motifler yaygın biçimde kullanılmış; ancak bu ortak repertuar, farklı estetik anlayışlarla yorumlanmıştır. Osmanlı İznik seramiklerinde simetrik kompozisyonlar, natüralist çiçek betimlemeleri (lale, karanfil, gül, sümbül) ve simetrik bordür kompozisyonları ön plana çıkarken; Safevi seramiklerinde serbest ve akışkan kompozisyonlar, figüratif tasvirler (insan, ejder, simurg), mitolojik unsurlar ve nastalik hatla yazılmış şiirsel kaligrafi baskın olmuştur.

Araştırma kapsamında farklı müze koleksiyonlarında yer alan İznik ve Safevi dönemine ait seramik eserler incelenmiştir. Bu doğrultuda Britanya Müzesi (British Museum), Louvre Müzesi (Louvre Museum), Topkapı Sarayı Müzesi (Topkapı Palace Museum), Victoria ve Albert Müzesi (Victoria and Albert Museum), Metropolitan Sanat Müzesi (Metropolitan Museum of Art) ve Ağa Han Müzesi (Aga Khan Museum) koleksiyonlarının dijital arşivleri ile basılı kataloglarından yararlanılmıştır. İncelenen eserler ağırlıklı olarak 16.–18. yüzyıllara tarihlenen tabaklar, kâseler, vazolar ve mimari seramik panellerden oluşmaktadır. Bulgular, Osmanlı-Safevi seramik etkileşiminin yalnızca teknik ve biçimsel bir yakınlıktan ibaret olmadığını; aynı zamanda imparatorluk kimlik inşası, kültürel meşruiyet ve erken modern Avrasya'da sanatın siyasi-ekonomik bağlamla iç içe geçtiğinin güçlü bir göstergesi olduğunu ortaya koymaktadır. Bu araştırma, İslam seramik sanatında "etkileşim" kavramını yatay ve çok yönlü bir kültürel ağ modeli çerçevesinde ele alarak literatüre katkı sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Çini sanatı, İznik çinileri, Safevi seramikleri, Osmanlı–Safevi etkileşimi, kültürel dolaşım

CULTURAL INTERACTIONS BETWEEN OTTOMAN AND SAFAVID CERAMICS: SHARED STYLES AND MOTIFS IN THE 16TH–18TH CENTURIES

ABSTRACT

Between the 16th and 18th centuries, the Ottoman and Safavid empires experienced intense cultural interaction in the fields of art and craft alongside their political rivalry. This interaction is particularly evident in the shared style and motifs observed in Ottoman İznik and Safavid ceramic production. The historical basis of these commonalities was rooted in the Timurid legacy and the influence of Chinese Ming porcelain, and was further reinforced by the migration of Tabrizi artists to the Ottoman Empire following the Battle of Çaldıran in 1514, by war spoils, by diplomatic gifts exchanged after the 1639 Treaty of Kasr-ı Şirin, and by continuous exchange along the Silk Road; the mobility of artists, the transfer of technical knowledge, and the circulation of motifs transformed ceramic production from a one-directional relationship of "influence" into a multi-centered, reciprocal aesthetic dialogue. In both empires, motifs such as hatayi, rumi, palmette, cloud bands, lotus, peony, and calligraphy were widely employed; however, this shared repertoire was interpreted through distinct aesthetic sensibilities. Ottoman İznik ceramics were characterized by symmetrical compositions, naturalistic floral depictions (tulip, carnation, rose, hyacinth), and symmetrical border compositions, whereas Safavid ceramics were dominated by loose and fluid compositions, figurative depictions (human figures, dragons, simurghs), mythological elements, and poetic calligraphy rendered in nastaliq script.

Ceramic works from the İznik and Safavid periods held in various museum collections were examined within the scope of this research. Accordingly, the digital archives and printed catalogues of the British Museum, the Louvre Museum, the Topkapı Palace Museum, the Victoria and Albert Museum, the Metropolitan Museum of Art, and the Aga Khan Museum were consulted. The examined works consist predominantly of plates, bowls, vases, and architectural ceramic panels dating from the 16th to the 18th centuries. The findings demonstrate that Ottoman-Safavid ceramic interaction was not merely a matter of technical and formal affinity, but also a strong indicator of the extent to which imperial identity construction, cultural legitimacy, and art were intertwined with the political-economic context of early modern Eurasia. By approaching the concept of "interaction" in Islamic ceramic art within the framework of a horizontal and multidirectional cultural network model, this study aims to contribute to the existing literature.

Keywords: Ceramic art, Iznik tiles, Safavid ceramics, Ottoman–Safavid interaction, cultural circulation

1. GİRİŞ

İstanbul'daki Rüstem Paşa Camii'nin çini bezemeleri ile İsfahan'daki Şah Camii'nin kubbe dekorasyonu yan yana incelendiğinde, bu iki yapıyı üreten imparatorlukların birbirinden nasıl bu denli farklı ve aynı zamanda nasıl bu denli yakın olduğu sorusu kendiliğinden belirir. Ortak hatayi ve rumi motifleri, benzer renk paletleri, akraba teknik anlayışlar ve yine de birbirinden kesinlikle ayrışan estetik kimlikler. Bu görsel yakınlık ve farklılık, 16.–18. yüzyıllar arasında Osmanlı ve Safevi imparatorluklarının seramik üretimleri arasındaki ilişkiyi tanımlamanın tam merkezindedir.

16.–18. yüzyıllarda Osmanlı ve Safevi imparatorlukları, Avrasya'nın iki büyük siyasi ve kültürel gücü olarak hem rakip hem de etkileşim içinde var olmuşlardır. Bu ilişkinin en belirgin izleri seramik üretiminde görülmektedir. Her iki gelenekte de Timurlu-Moğol mirasından ve Çin Ming porselenlerinin etkisinden beslenen ortak bir estetik dil gelişmiş; ancak bu dil, birbirinden ayrışan imparatorluk kimlikleri çerçevesinde farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Osmanlı İznik seramiklerinde simetri, natüralist çiçek betimlemeleri ve düzenli kompozisyonlar öne çıkarken; Safevi seramiklerinde figüratif anlatım, mitolojik betimlemeler ve nastalik hatla yazılmış şiirsel kaligrafi baskın olmuştur. Bu farklılaşmanın kökleri Sünni-Şii ayrımında olduğu kadar, sanatçı göçlerinde, savaş ganimetlerinde, diplomatik armağanlarda ve ticaret yollarında da yatmaktadır (Atasoy & Raby, 1989, s. 45–48; Golombek et al., 2014, s. 72–76).

Mevcut literatür bu ilişkiyi büyük ölçüde tek yönlü bir etki modeli çerçevesinde ele almıştır. Atasoy ve Raby'nin (1989) İznik seramiklerine ilişkin kapsamlı çalışması Safevi etkisine sınırlı yer ayırırken; Golombek ve arkadaşlarının (2014) Safevi seramikleri üzerine kaleme aldığı temel araştırma Osmanlı karşılaştırmasını ikincil düzeyde tutmaktadır. 16.–18. yüzyılın tamamını kapsayan, her iki geleneği ortak motif repertuvarı, teknik aktarım ve tarihsel bağlam üzerinden karşılaştırmalı biçimde bir araya getiren çalışmalar ise oldukça sınırlı kalmaktadır. Bu çalışma tam da bu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır: Osmanlı–Safevi seramik ilişkisini tek yönlü "etki" anlayışının ötesinde, çok merkezli ve karşılıklı bir estetik müzakere süreci olarak okumak.

Bu ilişkiye dair karşılaştırmalı bir katkı sunan Ölçer'in (2018) çalışması, 15.–16. yüzyıl mavi-beyaz seramiklerini Osmanlı, Safevi ve Çin örnekleri üzerinden üslup bağlamında karşılaştırmaktadır. Bu çalışma ise zamansal kapsamını 18. yüzyıla dek genişletmesi, eser grubunu lüster, minai, cuerda seca ve figüratif-kaligrafik örneklerle çeşitlendirmesi ve karşılaştırmayı üslubun ötesinde sanatçı hareketliliği, teknik transfer ve diplomatik dolaşım gibi tarihsel temas mekanizmalarına dayandırması bakımından ondan ayrışmakta; "etki" yerine "müzakere" temelli bir yorum önermektedir.

Bu doğrultuda makale üç düzeyde analiz yürütmektedir. İlk olarak, her iki geleneğin ortak estetik altyapısı — Timurlu miras, Çin porselen etkisi ve saray nakkaş hane pratikleri — tarihsel bağlamıyla incelenmektedir. Timurlu İmparatorluğu'nun (1370–1507) kültürel genişlemesi, özellikle Herat atölyelerinde geliştirilen stilize bitkisel motifler ve kaligrafik üsluplar aracılığıyla hem Osmanlı hem de Safevi sanat üretimine güçlü bir estetik altyapı

sağlamıştır (Grube, 1995, s. 210–215). Moğol istilaları sonrasında oluşan bu ortak miras, Çin porselen gelenekleriyle birleşerek Avrasya sanatında dikkat çekici bir kültürel sentez yaratmıştır. Çin menşeli porselenlerin etkisiyle mavi-beyaz renk düzeninin geniş bir coğrafyada yaygınlaşması — ve bu ortak estetik dilin her iki kültürde farklı yorumlarla yeniden şekillenmesi — bu karşılaştırmalı analizin temel odak noktasını oluşturmaktadır. İkinci düzeyde, İznik ve Safevi seramiklerinin motif repertuvarı, renk düzenleri ve kompozisyon anlayışı ikonografik yöntemle karşılaştırmalı biçimde ele alınmaktadır. Üçüncü olarak, 1514 Çaldıran Savaşı'ndan 1639 Kasr-ı Şirin Antlaşması'na ve Safevi çöküşüne (1736) uzanan dönemdeki tarihsel temas noktaları — sanatçı göçleri, savaş ganimetleri, diplomatik armağanlar ve İpek Yolu ticareti — etkileme dinamikleri olarak incelenmektedir (Watson, 2004, s. 209). Araştırma, Britanya Müzesi, Louvre, Topkapı Sarayı Müzesi, Victoria ve Albert Müzesi, Metropolitan Sanat Müzesi ve Ağa Han Müzesi koleksiyonlarından derlenen eserler üzerine kuruludur.

Bu çalışma, Osmanlı–Safevi seramik ilişkisini tek yönlü bir "etki" modeli çerçevesinde değil, çok merkezli ve karşılıklı bir estetik diyalog olarak ele almaktadır. Aşağıdaki bölümlerde öncelikle İznik ve Safevi seramiklerinin karakteristik özellikleri tanımlanacak; ardından teknik, üslupsal ve sembolik etkileşim ilişkileri karşılaştırmalı bir yaklaşımla incelenecek; son olarak bu etkileşimin 17. ve 18. yüzyıllardaki dönüşümü ve günümüz seramik üretimine uzanan mirası değerlendirilecektir. Bu bölümü izleyen Yöntem başlığı altında ise araştırmanın karşılaştırmalı ve ikonografik yaklaşımı, eser seçim ölçütleri ve analiz eksenleri ayrıntılı olarak açıklanmaktadır.

2. YÖNTEM

Bu çalışma, Osmanlı ve Safevi seramikleri arasındaki etkileşimi karşılaştırmalı ve ikonografik yöntemle ele almaktadır. Araştırma; (i) ortak estetik altyapının (Timurlu mirası, Çin porselen etkisi, saray nakkaşhanesi) tarihsel bağlamla belirlenmesi, (ii) motif, kompozisyon ve teknik özelliklerin ikonografik yöntemle karşılaştırılması ve (iii) sanatçı göçleri, savaş ganimetleri, diplomatik armağanlar ve ticaret yolları gibi temas mekanizmalarının değerlendirilmesi olmak üzere üç aşamada yürütülmüştür.

Eserler dönem, üretim merkezi (İznik, Tebriz, Kaşan, Kirman, İsfahan), tür, motif, teknik ve kompozisyon ölçütlerine göre seçilmiş; Britanya Müzesi, Louvre Müzesi, Topkapı Sarayı Müzesi, Victoria ve Albert Müzesi, Metropolitan Sanat Müzesi ve Ağa Han Müzesi koleksiyonları taranmıştır.

Karşılaştırma; motif, kompozisyon, teknik ve işlevsel-mekânsal bağlam eksenlerinde yürütülmüş, bulgular İznik ve Safevi Seramikleri Arasındaki Etkileşim bölümünde bir araya getirilmiştir. Tarihsel yorumlar mümkün olduğunca birincil kaynaklara dayandırılmış; ancak görsel/teknik benzerliklerin tek başına kültürel aktarım kanıtı sayılamayacağı gözetilerek, özellikle sıraltı ve lüster tekniklerindeki ortaklıklar için belge desteği bulunmadığında "düşündürmektedir", "olası görünmektedir" gibi ihtiyatlı bir dil kullanılmıştır.

3. İZNİK SERAMİKLERİ

Osmanlı İmparatorluğu'nda 15. yüzyılın sonlarından itibaren gelişen İznik seramikleri, teknik mükemmeliyeti ve estetik zenginliğiyle Osmanlı sanatının en seçkin üretim alanlarından biri olarak kabul edilmektedir. Marmara Bölgesi'nde yer alan İznik, Bizans döneminden beri seramik üretim geleneğine sahip bir merkez olmakla birlikte, özellikle 16. yüzyılda Osmanlı sarayının himayesi altına girmesiyle imparatorluğun başlıca çini ve seramik üretim merkezi hâline gelmiştir (Atasoy & Raby, 1989, s. 42–45; Carswell, 1998, s. 12–15). Bu dönüşümde saray nakkaş hanesinin rolü belirleyici olmuştur. Timur tarafından Tebriz'den Semerkant'a götürülmüş olan Tebrizli ustalar, Timur'un 1405'teki ölümünün ardından Nakkaş Ali ile Bursa'ya gelmiş; 1419–1424 yılları arasında Yeşil Külliye ve Orhan Bey İmaretinde, 1424–1426 arasında ise Muradiye Külliyesi'nde çalışmışlardır (Öztürk ve Baysal, 2018, s. 275). Bu ustaların taşıdığı Timurlu motif ve teknik bilgisi, Osmanlı saray nakkaş hanesinin estetik denetim sistemiyle birleşerek İznik üretimini zanaat alanının ötesine taşımıştır.



Görsel 1. Lale ve karanfil bezemeli tabak, İznik, frit hamur üzerine boyalı ve sırlı bezeme, 33cm.,1600–1650 (Kaynak: Victoria and Albert Museum Koleksiyonu)

İznik atölyelerinde kullanılan beyaz astarlı ve silis oranı yüksek seramik gövde, kurşun-alkali sır sistemiyle birlikte değerlendirildiğinde teknik açıdan Çin porselenlerinden esinlenen bir üretim anlayışını yansıtmaktadır (İmer et al., 2015, s. 11490–11492). Ancak Osmanlı ustaları bu tekniği yerel hammaddelerle yeniden yorumlamış; yüzey parlaklığı ve dayanıklılığı yüksek özgün bir seramik teknolojisi geliştirmiştir. Sır altı boyama tekniğiyle elde edilen kobalt mavisi, turkuaz, zümrüt yeşili ve literatürde "Ermeni kırmızısı" olarak bilinen kabarık kırmızı tonu, bu üretimi hem teknik hem estetik açıdan benzersiz kılan unsurlar arasındadır.

Motif repertuarı açısından İznik seramikleri, Osmanlı süsleme sanatının doğayla kurduğu sembolik ilişkiyi yansıtmaktadır. Lale, karanfil, gül ve sümbül gibi natüralist çiçeklerin yanı sıra rumi, hatayi ve bulut motifleri kompozisyonların temel süsleme unsurlarını oluşturur (Görsel 1-2). Bu motifler, Safevi seramiklerinde de görülen hatayi ve rumi geleneğiyle ortak bir Timurlu kökenden beslenmektedir; ancak İznik ustaları bu ortak dili belirgin biçimde farklı bir sözdizimle konuşmuştur. Safevi yüzeylerinde motifler akıcı ve sürekli bir hareketle dolanarken, İznik kompozisyonlarında aynı unsurlar merkezi bir denge ve simetri ekseninde düzenlenir (Blair & Bloom, 1994, s. 196–201). Bu fark yalnızca estetik bir tercih değildir; doğayı ilahi düzenin yeryüzündeki yansıması olarak yorumlayan Osmanlı kozmolojisinin seramik yüzeyine yazılmış ifadesidir (Porter, 1995, s. 54–56).



Görsel 2. Rumi-hatayi bezemeli tabak, İznik, 44,3 cm., 1510–1520
(Kaynak: Louvre Koleksiyonu)

İznik seramiklerinin en olgun ürünlerini verdiği Kanuni Sultan Süleyman dönemi (1520–1566), bu üretimin mimari boyutunu da ortaya koymaktadır. Süleymaniye Külliyesi, Rüstem Paşa Camii ve Topkapı Sarayı'nda kullanılan çini panolar, seramik üretiminin artık saray prestijinin görsel dili hâline geldiğinin somut kanıtlarıdır (Necipoğlu, 2005, s. 79–83) (Görsel 3).

Estetik açıdan değerlendirildiğinde İznik seramikleri, Osmanlı sanatının düzen, denge ve simetriye dayalı kompozisyon anlayışını açık biçimde yansıtmaktadır. Kompozisyonlar çoğunlukla merkezi bir denge etrafında organize edilir ve doğa motifleri sembolik bir düzen içinde ele alınır. Bu yaklaşım, doğayı ilahi düzenin yeryüzündeki yansıması olarak yorumlayan Osmanlı estetik anlayışıyla ilişkilidir. Bu yönüyle İznik seramikleri, Osmanlı saray kültürünün estetik ideallerini ve siyasal temsil anlayışını somutlaştıran önemli sanat eserleri olarak değerlendirilmektedir (Porter, 1995, s. 54–56).



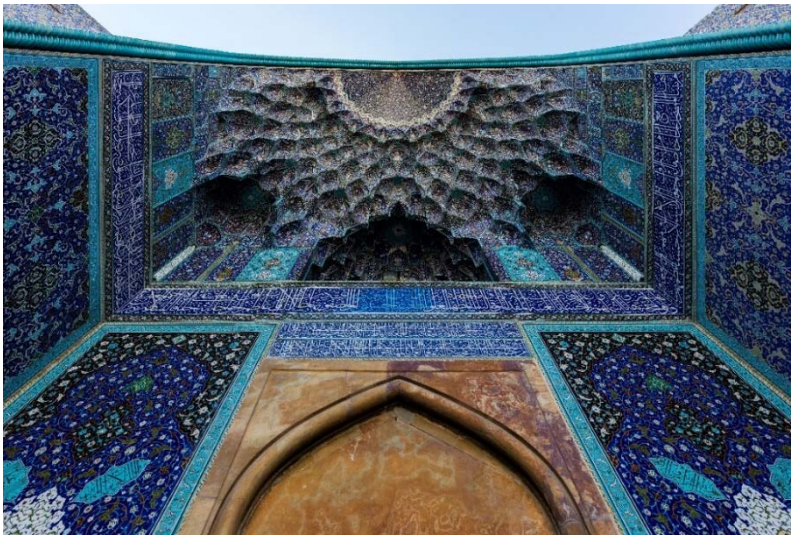
Görsel 3. Istanbul- Rüstem Pasha camii süsleme çinileri, 1562-1564 (Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/R%C3%BCstem_Pa%C5%9Fa_Camii)

Son dönem araştırmalar da İznik seramiklerinin yalnızca dekoratif bir üretim alanı olmadığını, aynı zamanda Osmanlı kimliğinin kültürel ve estetik ifadesi olarak önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Simetrik düzenler ve natüralist motifler, saray kültürü ile gündelik yaşam arasındaki estetik ilişkiyi görünür kılarken, bu üretimler Avrasya sanat ağları içindeki kültürel etkileşimleri de yansıtmaktadır (Moses, 2025, s. 151–153).

Sonuç olarak İznik seramikleri, teknik yenilik, estetik çeşitlilik ve ideolojik temsil gücünün birleştiği özgün bir üretim geleneği oluşturmuştur. Bu özellikleriyle İznik atölyeleri yalnızca Osmanlı sanatının değil, erken modern dönem Avrasya seramik kültürünün de en önemli merkezlerinden biri olarak kabul edilmektedir.

4. SAFEVİ SERAMİKLERİ

Safevi dönemi (1501–1736), İran sanat tarihinde seramik üretiminin yeniden canlandığı ve estetik açıdan önemli bir çeşitlilik kazandığı bir evreyi temsil etmektedir. Bu dönemde Tebriz, Kirman, Kaşan ve özellikle İsfahan, Safevi seramik üretiminin başlıca merkezleri olarak öne çıkmıştır (Canby, 2009, s. 112–118; Golombek et al., 2014, s. 27–33). Safevi atölyeleri hem mimari çini üretimi hem de günlük kullanım ve saray çevresine yönelik lüks seramikler aracılığıyla İran'ın çok katmanlı kültürel yapısını yansıtan zengin bir üretim repertuarı geliştirmiştir. Özellikle Şah Abbas I (1587–1629) döneminde İsfahan'ın imparatorluğun yeni başkenti olarak yeniden düzenlenmesi, kenti önemli bir sanat ve ticaret merkezi hâline getirmiş ve seramik üretiminin kurumsal ölçekte gelişmesine katkı sağlamıştır. Bu süreçte İsfahan'daki mimari yapılar, Safevi seramik sanatının en görkemli örnekleriyle bezenmiştir (Canby, 2009, s. 127–130). Safevi seramik üretiminin mimari ölçekteki önemli örneklerinden biri İsfahan'daki Şah Camii (Masjid-i Shah, 1611–1638)'dir. Mozaik çini paneller, stilize bitkisel motifler ve turkuaz ile kobalt mavisinin hâkim olduğu renk düzeni, Safevi estetiğinin anlatısal ve dekoratif karakterini ortaya koyar (Canby, 2009, s. 127–132; Golombek et al., 2014, s. 72–76) (Görsel 4).



Görsel 4. İsfahan, Şah Camii Mukarnas (taçkapı) çini süslemeleri, 17. yüzyılın ilk yarısı. (Kaynak: Wikipedia – Shah Mosque (Isfahan))

Safevi seramikleri, 15. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar Çin porselenlerinin güçlü etkisi altında gelişmiş; ancak 17. yüzyıldan itibaren Safevi ustaları bu teknik ve dekoratif öğeleri kendi yerel estetik anlayışları doğrultusunda yeniden yorumlayarak özgün bir İran üslubu oluşturmuşlardır (Ölçer, 2018, s. 273–275). Bu etkileşim özellikle mavi-beyaz renk paleti ve stilize bitkisel motiflerde belirgindir; örneğin kuş ve çiçek figürleri, Çin örneklerindeki natüralist betimlemelere kıyasla daha şematik ve stilize bir yaklaşımla ele alınmıştır.



Görsel 5. Siyah kontur çizgili mavi-beyaz tabak, İran, sır altı çok renkli bezeme tekniği, 30,1 cm., 1600–1650 (Kaynak: Louvre Koleksiyonu)

Bunun yanı sıra, İran coğrafyasında yüzyıllardır kullanılan geleneksel tekniklerin yeniden uygulanması da bu üretimlerin karakterini belirleyen önemli bir unsur olmuştur. 17. yüzyıldan itibaren Safevi ustaları mavi-beyaz seramiklere siyah kontur çizgileri ve farklı renkler ekleyerek kendi özgün üsluplarını geliştirmiş; böylece hem yeni tekniklerin hem de

eski İran geleneklerinin harmanlandığı nitelikli bir üretim ortaya koymuşlardır (Ölçer, 2018, s. 267) (Görsel 5).

Safevi seramiklerinde kullanılan başlıca teknikler arasında sır altı boyama, lüster (metal parlaklığı veren sır), Kubachi ve minai (çok renkli sır üstü) yer alır. Renk paleti genellikle turkuaz, kobalt mavisi, sarı, beyaz ve kahverengi tonlarının dengeli uyumuna dayanır (Golombek et al., 2014, s. 45–48) (Görsel 6). Safevi seramikleri bu farklı tekniklere ustalık ve estetik duyarlılığı bir araya getirir.



Görsel 6. Lüster tekniğiyle bezenmiş Safevi seramik tabak, 5,4x23 cm., 17. yüzyılın sonları (Kaynak: British Museum Koleksiyonu)

Motif repertuarı açısından Safevi seramikleri hem figüratif hem de sembolik unsurları bir arada barındırmaktadır. Ejder, simurg, geyik ve kuş gibi mitolojik veya yarı-mitolojik figürlerin yanı sıra lotus, şakayık ve sarmaşık gibi bitkisel motifler kompozisyonların temel süsleme öğelerini oluşturur (Görsel 7-8). Bu motifler çoğu zaman doğanın kutsal döngüsünü ve kozmolojik düzeni simgeleyen bir görsel dil üretir. Bunun yanı sıra Safevi seramiklerinde kaligrafi önemli bir dekoratif unsur olarak öne çıkar. Özellikle nastalik hatla yazılmış Farsça beyitler, seramik yüzeyinde hem estetik hem de edebi bir katman oluşturur (Görsel 9). Bu özellikler, Safevi seramik estetiğinin Timurlu ve İlhanlı dönemlerinden miras alınan sanatsal gelenekler üzerine inşa edildiğini göstermektedir (Carswell, 1998, s. 63–66).

Sonuç olarak Safevi seramikleri, Çin porselenlerinden esinlenen teknik unsurları yerel estetik ile harmanlayarak benzersiz bir üretim geleneği ortaya koymuştur. Teknik çeşitlilik, figüratif zenginlik ve kaligrafik üslup, bu üretimi kendi başına değerli kılarken, ortak motif repertuarı ve renk anlayışı Avrasya'daki estetik etkileşimlerin temelini oluşturur.



Görsel 7. Figüratif desen sır altı çok renkli bezeme tabak, İran, 35,3 cm., 1585–1625 (Kaynak: Louvre Koleksiyonu)



Görsel 8. Mitolojik figürlü kavanoz, İran, 29.8 x 26cm., 1630–1670 (Kaynak: Victoria and Albert Museum Koleksiyonu)



Görsel 9. Kaligrafi desenli tabak, İran, sırlı bünyede çok renkli bezeme, 34 x10 cm., 1585–1615 (Kaynak: Louvre Müzesi Koleksiyonu)

5. İZNİK VE SAFEVİ SERAMİKLERİ ARASINDAKİ ETKİLEŞİM

Osmanlı ve Safevi seramik gelenekleri, yalnızca coğrafi komşuluktan değil; ortak bir Timurlu-Moğol mirasından, Çin Ming porselenlerinin iki sarayı da etkileyen güçlü estetik cazibesinden ve yüzyıllarca süren insan hareketliliğinden beslenen yapısal bir yakınlık içindedir (Golombek et al., 2014, s. 52–58; Ölçer, 2018, s. 268–270). Mevcut literatürde bu ilişki çoğunlukla tek yönlü bir etki modeli üzerinden kurulmuştur: ya Safevi estetik anlayışı İznik üretimini yönlendirmiş, ya da Osmanlı teknik olgunluğu İran atölyelerini etkilemiştir. Ancak her iki modelin de yetersiz kaldığı alan, bu etkileşimin sürekliliğini ve çift yönlülüğünü açıklamaktır. Bu bölüm, söz konusu etkileşimi üç analitik düzeyde ele almaktadır: tarihsel temas mekanizmaları, teknik bilgi transferi ve motif-kompozisyon düzeyindeki karşılıklı yorumlamalar.

Tarihsel temas mekanizmalarının en belirleyici unsurlarından biri sanatçı hareketliliğidir. 1514 Çaldıran Savaşı sonrasında Osmanlı ordusuyla İstanbul'a getirilen Tebrizli sanatçılar arasında yer alan Şahkulu gibi nakkaşlar, yalnızca bireysel sanat anlayışlarını değil, beraberlerinde taşıdıkları desen repertuvarı ve estetik yaklaşımı da Osmanlı nakkaşhanesine aktarmış; bu birikim İznik seramiklerinin bezeme anlayışının şekillenmesinde kalıcı bir etki bırakmıştır (Atasoy & Raby, 1989, s. 112–118; Uluç, 2017, s. 38–39). Bu aktarımın en somut örneklerinden biri, Çin kökenli Simurg (Anka) figürünün Safevi estetik dili aracılığıyla Osmanlı sanatına taşınmasıdır. Şahkulu tarafından İran'dan getirilen ve Topkapı Sarayı Sünnet Odası'nda kullanılan çinilerde saz üslubuyla yeniden yorumlanan Simurg figürü, Safevi görsel geleneğinin Osmanlı nakkaşhanesinde benimsenerek özgün bir biçimde yeniden üretildiğini göstermektedir (Öztürk ve Baysal, 2018, s. 282) (Görsel 10-11).



Görsel 10. Çini pano, Istanbul Topkapısarayı Sünet odası (İznik çinisi), saz üslubunda Simurg figürlü, 1572–1573 (Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Saz_style



Görsel 11. Simurg figürlü çini karo, Takht-ı Süleyman (İran), 13. yüzyılın sonları (Kaynak: Tile with Image of Phoenix)

Öte yandan, Tebriz'in fethinin ardından İran hazinelerinde korunan 14. ve 15. yüzyıllara ait Yuan ve Ming dönemi Çin porselenleri Osmanlı başkentine nakledilmiş, bu eserler saray atölyelerinde incelenerek Osmanlı seramik üretimi için önemli bir esin kaynağı hâline gelmiştir. Bu porselenlerin İran hazineleri üzerinden Osmanlı sarayına intikal etmesi, Çin–

İran–Osmanlı üçlü etkileşim zincirinin somut bir halkasını oluşturmuştur (Atasoy & Raby, 1989, s. 121; Öztürk ve Baysal, 2018, s. 281). 1639 Kasr-ı Şirin Antlaşması'nın açtığı barış dönemi ise diplomatik armağanlar ve ticaret yolları aracılığıyla seramik dolaşımını canlandırmış; Safevi sarayından Osmanlı'ya gönderilen lüster bezemeli eserler, İznik atölyelerinde benzer tekniklerin yeniden yorumlanmasını teşvik etmiştir (Matthee, 2012, s. 45–50; Golombek et al., 2014, s. 58–62).



Görsel 12. Yeşil Camii iç mekân çini kaplaması, Bursa (Türkiye), **Cuerda seca** tekniği, 1420, (Kaynak:https://en.wikipedia.org/wiki/Cuerda_seca#/media/File: Yesil_Cami_7436.jpg)



Görsel 13. Yıldız biçimli çini, İran, taş hamur üzerine Cuerda seca tekniği, 15. Yüzyıl (Kaynak: Victoria and Albert Museum Koleksiyonu. https://en.wikipedia.org/wiki/Cuerda_seca#/media/File: Star-shaped_tile V&A_C.747-1909.jpg)



Görsel 14. Tabak, Tebriz Safevi Dönemi, taş hamur üzerine şeffaf sır altında mavi bezeme 33cm, 16. yüzyıl (Kaynak: The Metropolitan Museum of Art Koleksiyonu)



Görsel 15. Tabak, İznik, taş hamur üzerine şeffaf sır altında çok renkli bezeme, 31,8 cm., 16. yüzyıl (Kaynak: The Metropolitan Museum of Art Koleksiyonu)

Teknik bilgi transferi, etkileşimin ikinci ve sıklıkla göz ardı edilen boyutunu oluşturmaktadır. Her iki gelenekte de kurşun-alkali sır sisteminin kullanılması ve metal oksitli pigmentlerle

parlak yüzey etkisinin elde edilmesi, bölgesel bir teknik bilgi dolaşımına işaret etmektedir. İmer ve arkadaşlarının (2015) gerçekleştirdiği analizler, İznik seramiklerinde oluşan ince metalik tabakaların iyon değişim mekanizması yoluyla geliştirildiğini ve bu yöntemin İran'daki erken dönem lüster teknikleriyle yapısal benzerlik taşıdığını ortaya koymuştur (s. 11493–11495) 16. yüzyılda İznik atölyelerinde geliştirilen "Ermeni kırmızısı" pigmenti ise İran'ın Kaşan ve Kirman atölyelerinde görülen bakır temelli sır altı renklerle kimyasal açıdan yakınlık göstermektedir (İmer et al., 2015, s. 11490–11493).

Bu teknik aktarımın bir diğer göstergesi, Timur'un ölümünün ardından Anadolu'ya gelen Tebrizli ustaların Bursa başta olmak üzere çeşitli merkezlerde faaliyet göstermesi ve Timurlu çini geleneğine ait cuerda seca tekniğini Osmanlı sanatına taşımalarıdır. Nitekim cuerda seca tekniğinin 15. yüzyılda Bursa Yeşil Camii ve Türbesi'nde ilk kez görülmesi ve aynı tekniğin İran'da 1442–1443 yıllarına tarihlenen çini örneklerinde de karşımıza çıkması, iki gelenek arasındaki teknik aktarımı somut olarak belgelemektedir (Öztürk ve Baysal, 2018, s. 275) (Görsel 12-13). Bu teknik yakınlıklar, iki merkezin birbirinden bağımsız değil, ortak bir teknolojik altyapı üzerinde geliştiğini düşündürmektedir.

Motif ve kompozisyon düzeyindeki karşılaştırma, Safevi ve Osmanlı seramikleri arasındaki etkileşimin en görünür boyutunu oluşturmaktadır. Hatayi, rumi, palmet, bulut, lotus ve şakayık motiflerinin her iki gelenekte de yaygın biçimde kullanılması, ortak Timurlu estetik mirasının sürdürüldüğünü göstermektedir (Aliasghari Khabbazi & Yazgan, 2013, s. 211–214; Atasoy & Raby, 1989, s. 102–108). Bu ortak motif repertuvarının oluşumunda Çin sanatının belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir. Yuan ve Ming dönemi mavi-beyaz porselenlerinde yer alan bitkisel bezemeler, bulut motifleri ve figürlü kompozisyonlar önce Timurlu ve Safevi sanatına, ardından Osmanlı seramik geleneğine aktarılmıştır (Ölçer, 2018, s. 281–293).

Nitekim 15. yüzyılın sonu ile 16. yüzyılın başlarında İznik atölyelerinde üretilen mavi-beyaz seramiklerde Çin porselenlerinin desenleri büyük ölçüde doğrudan örnek alınmış, zamanla bu motifler Osmanlı sanatçılarının yorumuyla özgün bir üsluba dönüşmüştür. 15. yüzyılın son çeyreğinde kurulan Osmanlı çini ve seramik atölyelerinde tek renkli ve özellikle mavi-beyaz bezemenin tercih edilmesi de Çin porselenlerinin etkisini açık biçimde ortaya koymaktadır (Öztürk ve Baysal, 2018, s. 282) (Görsel 14-15).

Bu etkileşim, farklı müze koleksiyonlarında yer alan eserlerin karşılaştırılmasıyla da izlenebilmektedir. Mavi-beyaz renk paletinin hâkim olduğu hem İznik hem de Safevi örneklerinde stilize bitkisel kıvrımlar, merkezî kompozisyon düzeni, uçan kuş ve tavus kuşu gibi figürlerin etrafında panellere ayrılan bordür sistemi ortak bir görsel repertuvar oluşturduğu görülmektedir. Buna karşın, kompozisyon anlayışında belirgin farklılıklar bulunmaktadır. İznik seramiklerinde motifler simetri ve merkezî denge ilkesi doğrultusunda düzenlenirken, Safevi seramiklerinde aynı motifler daha serbest, akıcı ve figüratif bir kompozisyon anlayışı içerisinde ele alınmıştır (Görsel 16-29). Ayrıca,16. yüzyılda İznik atölyelerinde geliştirilen natüralist lale, karanfil ve gül üslubu da Safevi atölyelerini etkileyerek etkileşimin tek yönlü değil, karşılıklı bir sanat alışverişi biçiminde geliştiğini ortaya koymaktadır (Ölçer, 2018, s. 281–282; Atasoy & Raby, 1989, s. 81–89).



Görsel 16. Sıraltı mavi bezeme, stilize bitkisel motiflerle süslenmiş tabak, Tebriz, Safevi dönemi, 1500–1550 (Kaynak: Victoria and Albert Museum Koleksiyonu)



Görsel 17. Ayaklı tabak, İznik (Türkiye), taş hamur üzerine mavi-beyaz sıraltı bezeme, 34,2 cm., 16. yüzyılın başları (Kaynak: British Museum Koleksiyonu)



Görsel 18. İznik üretimi mavi-beyaz tabak, Osmanlı dönemi, 16. yüzyıl, Çinili Köşk Müzesi koleksiyonu. Kaynak: (Ölçer, 2018, s. 289).



Görsel 19. Merkezde uçan figür ve kenarlarda stilize çiçek kıvrımlı desenli tabak, Safevi Dönemi 34, cm., 1501–1550 (Kaynak: British Museum Koleksiyonu)



Görsel 20. Tebriz üretimi mavi-beyaz tabak, taş hamur üzerine sıraltı mavi bezeme, 15. yüzyıl sonu–16. yüzyıl (Ölçer, 2018, s. 282).



Görsel 21. Osmanlı dönemi İznik üretimi mavi-beyaz tabak, 27 cm., 1530-1535 (Kaynak: Louvre Koleksiyonu)



Görsel 22. İznik üretimi mavi-beyaz tabak, 37.1cm., 1580 (Kaynak: Victoria and Albert Museum Koleksiyonu)



Görsel 23. Mavi-beyaz tabak, İran, Louvre Müzesi koleksiyonu, 16. yüzyılın ortası, Kaynak: Washington University Silk Road Project



Görsel 24. Tabak, İsfahan (İran), Safevi Dönemi, taş hamur gövdeli, çok renkli sıraltı boyama ile bezenmiş; 34,9 cm., 1640–1680, (Kaynak: Aga Khan Museum Koleksiyonu)



Görsel 25. Tabak, İznik (Türkiye), taş hamur üzerine şeffaf sır altında çok renkli bezeme, 28,9 cm., 1600 (Kaynak: The Metropolitan Museum of Art Koleksiyonu)



Görsel 26. Tabak, İznik (Türkiye), şeffaf sır altında çok renkli bezeme (tavuskuşu motifli kompozisyon), 28,9 cm., 17. Yüzyıl (Kaynak: The Metropolitan Museum of Art Koleksiyonu)



Görsel 27. Tabak, Nişabur (İran), sıraltı mavi bezeme, Victoria and Albert Museum Koleksiyonu, 15. yüzyıl sonu–16. yüzyıl ortaları, Kaynak: (Oliver Watson, *Ceramics from Islamic Lands*, s. 453)



Görsel 28. Tabak, İznik (Türkiye), taş hamur üzerine boyama ve şeffaf sır tekniği, 29,2 cm., 16. yüzyılın son çeyreği, (Kaynak: The Metropolitan Museum of Art Koleksiyonu)



Görsel 29. Tabak, Tebriz, Safevi Dönemi, taş hamur üzerine sıraltı bezeme, Museum of Oriental Art (Torino) koleksiyonu, 16. yüzyıl, (Kaynak: Kubachi ware (Wikipedia))

17. ve 18. yüzyıllarda etkileşimin biçimi dönüşüm geçirmiştir. 1639 Kasr-ı Şirin Barışı'nın ardından siyasi gerilimin yerini ticari ve diplomatik temasın almasıyla birlikte seramik, artık doğrudan sanatsal transfer değil; diplomatik armağan, ticaret kalemi ve koleksiyonluk nesne olarak dolaşıma girmiştir. Bu süreçte Avrupalı seyyahların gözlemleri ve koleksiyon faaliyetleri önemli bir araçsal rol üstlenmiş; Jean Chardin ve Engelbert Kaempfer gibi isimler Osmanlı ile Safevi coğrafyalarında gördükleri eserleri Avrupa'ya taşıyarak küresel bir estetik dolaşımın halkalarından biri hâline gelmiştir (Brentjes, 2010, s. 150–160; Afshar, 2020, s. 90). Aynı dönemde İsfahan Mescid-i Şah'ının çini kaplamasında görülen cobalt mavi–turkuvaz renk düzeni, Osmanlı mimarları tarafından yakından izlenmiş; İstanbul'daki 17. yüzyıl yapılarında benzer renk tercihlerinin belirginleşmesi bu geç dönem etkileşiminin izi kaldığı somut bir işaret olarak değerlendirilebilir (Matthee, 2012, s. 45–50).

Bütün bu kanıtlar bir arada değerlendirildiğinde, Osmanlı–Safevi seramik etkileşiminin tek yönlü bir etkiden değil; savaş, göç, ticaret, diplomasi ve kültürel dolaşımın iç içe geçtiği çok katmanlı ve çift yönlü bir müzakere sürecinden oluştuğu görülmektedir. Ortak motif repertuvarı ve teknik altyapı iki geleneği birbirine bağlayan görünür bağlardır; ancak asıl belirleyici olan, bu ortak dili her imparatorluğun kendi estetik ve ideolojik çerçevesi içinde nasıl yeniden yazdığıdır. İznik'te süslemeler düzenin ve ilahi dengenin görsel ifadesine dönüştürülürken, Safevi yüzeylerinde aynı motifler şiirsel-mistik bir anlatının taşıyıcıları olmuştur. Bu analiz, erken modern Avrasya sanat tarihinde "etki" yerine "müzakere" modelini önermenin hem teorik hem ampirik gerekçesini sağlamaktadır.

6. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışma, Osmanlı–Safevi seramik ilişkisini "etki" değil "müzakere" modeli üzerinden okuması bakımından mevcut literatüre farklı bir bakış açısı sunmaktadır. Atasoy ve Raby'nin (1989) İznik seramiklerine odaklı kapsamlı çalışması ile Golombek ve arkadaşlarının (2014)

Safevi seramiklerini merkeze alan araştırması bu ilişkiyi büyük ölçüde tek yönlü bir etki modeli çerçevesinde ele almıştır. Oysa bu çalışmanın bulguları, tarihsel temas mekanizmaları (sanatçı göçleri, savaş ganimetleri, diplomatik armağanlar), teknik bilgi transferi (sır kimyası, pigment yapısı, cuerda seca tekniği) ve motif-kompozisyon düzeyindeki karşılıklı yorumlamalar bir arada değerlendirildiğinde, etkileşimin çift yönlü ve sürekli bir karakter taşıdığını açıkça ortaya koymaktadır.

Bu çalışmanın en belirgin katkısı ise etkileşimin zamansal kapsamına ilişkindir. Mevcut çalışmaların büyük çoğunluğu 16. yüzyılın ilk yarısında yoğunlaşmaktayken, bu araştırma etkileşimin 1639 Kasr-ı Şirin Barışı'nın açtığı diplomatik iklimde ve 1736 Safevi çöküşü sonrası zanaatkâr hareketliliğiyle 18. yüzyıla dek sürdüğünü belgelemiş; bu sürekliliğin 17–18. yüzyıldaki biçiminin ise doğrudan sanatsal transferden ziyade diplomatik dolaşım ve koleksiyonluk nesne ekonomisi üzerinden işlediğini göstermiştir. Bunun yanı sıra Çin Ming porselenlerinin her iki saray üretimini de aynı dönemde ve farklı biçimlerde yönlendirmesi, etkileşimi Osmanlı–Safevi ikiliğiyle sınırlı tutmayan, Çin–İran–Osmanlı üçgenini de kapsayan çok merkezli bir kültürel ağ çerçevesinde anlaşılmasını gerektirmektedir.

Osmanlı–Safevi seramik etkileşimi, erken modern Avrasya sanatının en üretken temas noktalarından biri olmayı sürdürmektedir. Bu etkileşimin teknik, ikonografik ve arşiv verileriyle desteklenen daha derin analizlerle zenginleştirilmesi, İslam seramik sanatını çok merkezli ve karşılıklı bir perspektiften okumaya yönelik kuramsal çerçeveyi güçlendireceği gibi, bu ortak mirasın günümüz seramik sanatı ve miras koruma pratikleriyle olan bağlantısını da daha görünür kılacaktır.

KAYNAKÇA

Afshar, V. (2020). Safavid ceramics through the eyes of European travellers. *Journal of Arts*, *3*(2), 85-96.

Aliasghari Khabbazi, P., & Yazgan, M. E. (2013). Usage of ornamental plants in Iznik tiles. *Acta Horticulturae*, *1002*, 211-216.

Atasoy, N., & Raby, J. (1989). *Iznik: The pottery of Ottoman Turkey*. Alexandria Press.

Babaie, S. (2008). *Isfahan and its palaces: Statecraft, Shiʿism and the architecture of conviviality in early modern Iran*. Edinburgh University Press.

Blair, S., & Bloom, J. (1994). *The art and architecture of Islam 1250–1800*. Yale University Press.

Brentjes, S. (2010). *Travellers from Europe in the Ottoman and Safavid Empires, 16th–17th centuries: Seeking, transforming, discarding knowledge*. Ashgate.

Canby, S. R. (2009). *Shah 'Abbas: The remaking of Iran*. British Museum Press.

Carswell, J. (1998). *Blue and white: Chinese porcelain around the world*. British Museum Press.

Carswell, J. (2006), Iznik Pottery, Second edititon, London: The British Museum Press.

Denny, W. (1974). Chinese themes in Islamic pottery. *Ars Orientalis*, *9*, 111-132.

Diez, E. (1946), Türk Sanatı, Oktay Aslanapa (Çev.), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü Yayınları.

Golombek, L., Mason, R. B., Proctor, P., & Reilly, E. (2014). *Persian pottery in the first global age: The sixteenth and seventeenth centuries*. Brill.

Grube, E. J. (1995). The Timurid style in Persian art. In *Islamic art and architecture* (pp. 210-215). Thames & Hudson.

İmer, C., Günay, E., & Öveçoğlu, M. L. (2015). An investigation of thin lustre layers developed by ion-exchange mechanism on the surface of Iznik tiles. *Ceramics International*, *41*(9), 11489-11497.

Khanzadeh, M. (2024). Aesthetic and functional analysis of mosque entrance areas in Ottoman and Safavid Empires: A comparative study. Cogent Arts & Humanities, 11(1), 2313262.

Matthee, R. (2012). *Persia in crisis: Safavid decline and the fall of Isfahan*. I.B. Tauris.

Moses, O. (2025). Ceramics at the convergence of art and culture. Global Academic Journal of Humanities and Social Sciences, 7(4), 148-162.

Necipoğlu, G. (2005). *The age of Sinan: Architectural culture in the Ottoman Empire*. Reaktion Books.

Ölçer, S. (2018). 15 ve 16. Yüzyıl Mavi-Beyaz Seramikleri: Osmanlı, Safevi ve Çin Hanedanlığı Örneklerinin Üslup Bağlamında Karşılaştırılması. Sanat Tarihi Dergisi, 27(1), 265-301.

Porter, V. (1995). *Islamic tiles*. British Museum Press.

Said, E. W. (2003). *Orientalism*. Penguin Books. (Original work published 1978)

Uluç, Ü. (2017). Crossroads of the Ottoman and Iranian ceramic traditions. In *The art of the Islamic world: Between tradition and modernity* (pp. 35-55). Pera Museum.

Watson, Oliver. Ceramics from Islamic Lands. London: Thames & Hudson, 2004.

Öztürk, B. S. S. (2025). Türk Çini Sanatının Tarihsel Gelişimi ve Eser-i İstanbul Çinileri. Milli Saraylar Sanat Tarih Mimarlık Dergisi, (28), 187-207.

ÖZTÜRK, Ö. Ü. Ç., & BAYSAL, Y. L. Ö. Z. (2018). Çini Sanatinin Medeniyetler Arasi Etkileşimdeki Rolü. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 6 (82), 269-301.

FULDA PORSELEN FABRİKASI: DÖRT KITA ALEGORİSİ PORSELEN FİGÜRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Öğr. Gör. Dr. Özkan BAL

Uşak Üniversitesi,
Ozkannballl@gmail.com-0000-0001-5597-6260

ÖZET

İnsanoğlunun coğrafyayı kişileştirme dürtüsü çok eski zamanlara dayanmaktadır. Romalılar fethettikleri yerler için kadın figürlerinden oluşan semboller kullanmış, Orta çağda haritacılar dünya haritasının kenar kısımlarında sembolik figürler yerleştirmiştir. Rönesans ile birlikte dört kıta alegorisi kadın figürler ile betimlenmeye başlamıştır. Kadın figürler ile betimlenen kıtalar süreç içerisinde siyasi geçit törenlerinde, saray etkinliklerinde, gravürlerde, resimlerde, tekstil ürünlerinde, seramiklerde ve heykellerde kullanılmaya başlanmıştır. İlk başlarda Avrupa, Asya, Afrika'dan oluşan figürler, Amerika'nın keşfiyle dördüncü kıta da figürlere eklenmiştir. Bu figürler Cesare Ripa'nın "İkonoloji" eserinde görsel betimlere kavuşmuş ve her bir kıta genç bir kadın figürüyle tasvir edilmiştir. Avrupa, bir kraliçe ve hakim kişi olarak tasvir edilirken, diğer kıtalar Avrupa'nın gözünden görselleştirilmiştir. Bu görsel betimlemeler Avrupa'yı medeniyetin beşiği olarak gösterirken, diğer kıtalar egzotik ve ilkel olarak ele alınmaktadır. Amerika ve Afrika sıklıkla yarı çıplak veya vahşi olarak yansıtılırken, Avrupa medeniyetin ve ilimin merkezi olarak yansıtılmaktadır. Bunun yanında, diğer kıtalar doğal kaynakları üzerinden sömürgeci bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Seramik alanında da kıta figürleri birçok fabrika tarafından yorumlanmıştır. Bu fabrikalardan biri de Almanya'da faaliyet göstermiş olan Fulda Porselen Fabrikası'dır. Fulda Porselen Fabrikası, sadece yirmi beş yıl faaliyet (1764-1789) göstermesine rağmen, bulunduğu dönemin en kaliteli Alman porselenlerini üretmiştir. Fulda Porselen Fabrikası'nın ürünleri diğer tanınmış fabrikalara oranla daha az bulunur olması ve kaliteli olmasından dolayı kolleksiyonerlerin arzuladığı porselen ürünler olmuştur. Fulda Porselen Fabrikasının, saray ressamı Johann Andreas Herrlein'in tasarımlarından esinlenerek ürettiği kıta alegorisi figürleri, bu geleneğin önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Bu araştırmada, Fulda Porselen Fabrikası'nda üretilen bütün kıta alegorisi figürlerinden bahsetmenin mümkün olmayacağından dolayı Metropolitan Müzesi'nin arşivinde bulunan Avrupa, Asya, Afrika ve Amerika porselen kıta alegorisi figürleri ele alınmıştır. Bu çalışmada, Fulda Porselen Fabrikası'nın dört kıta alegorisi figürleri ve Cesare Ripa'nın "İkonoloji" eserinde bulunan dört kıta alegorisi figürleri, betimsel analiz ve karşılaştırmalı analiz yöntemi kullanılarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dört Kıta Alegorisi, Fulda Porselen Fabrikası, Cesare Ripa, İkonoloji, Porselen

FULDA PORCELAIN FACTORY: A STUDY ON THE PORCELAIN FIGURES OF ALLEGORY OF THE FOUR CONTINENTS

ABSTRACT

The human impulse to personify geography dates back to ancient times. The Romans used symbolic representations composed of female figures for the lands they conquered and during the Middle Ages, cartographers placed symbolic figures along the borders of world maps. With the Renaissance, the allegory of the four continents began to be depicted through female figures. Over time, these personifications were used in political processions, court ceremonies, engravings, paintings, textile products, ceramics and sculptures. Initially consisting of Europe, Asia and Africa, a fourth continent was added with the discovery of America. These figures gained visual definition in “Iconologia” by Cesare Ripa, where each continent was portrayed as a young female figure. Europe was depicted as a queen and a dominant authority, while the other continents were visualized from a Eurocentric perspective. These representations positioned Europe as the cradle of civilization, while the other continents were portrayed as exotic and primitive. America and Africa were often represented as semi-nude or wild, whereas Europe was depicted as the center of civilization and knowledge. In addition, the other continents were approached through a colonial perspective, emphasizing their natural resources. In the field of ceramics, continent figures were interpreted by many factories. One of these was the Fulda Porcelain Factory, which operated in Germany. Despite its relatively short period of activity only twenty-five years (1764-1789) it produced some of the finest German porcelain of its time. Due to their rarity compared to other well-known factories and their high quality, Fulda porcelain works have become highly sought after by collectors. The factory’s allegorical continent figures, inspired by the designs of court painter Johann Andreas Herrlein, stand among the notable examples of this tradition. Since it is not possible to discuss all allegorical continent figures produced by the Fulda Porcelain Factory, this study focuses on the European, Asian, African and American porcelain allegorical figures held in the archive of Metropolitan Museum of Art. In this study, the allegory figures of the four continents produced by the Fulda Porcelain Factory and those described in Iconologia by Cesare Ripa are examined using descriptive and comparative analysis methods.

Keywords: Allegory of the Four Continents, Fulda Porcelain Factory, Cesare Ripa, Iconologia, Porcelain

1. GİRİŞ

İnsanoğlunun coğrafyayı kişileştirmesi çok eski zamanlara dayanmaktadır. Romalılar ele geçirdikleri yerler için kadın figürlerinden oluşan semboller kullanmıştır. Orta çağda haritacılar çizdikleri haritaların kenar kısımlarına sembolik figürler koymuştur. Rönesans ile birlikte dört kıta alegorisi kadın figürler ile betimlenmeye başlamıştır.

Rönesans'tan itibaren Avrupalı sanatçılar, antik çağlarda ortaya çıkan alegorik figürler aracılığıyla dünyayı betimlemişleridir. Bu figürler genellikle zafer alayları, geçit törenleri için yapılan eserlerde, haritalarda, sikkelerde, baskılarda ve dekoratif sanatlarda kullanılmıştır. Alegoriler giyinik, yarı çıplak yada çıplak ve kadın figürü olarak tasvir edilmektedir. Coğrafi bölgeleri kişileştirmenin kökeni eski çağlara dayanmaktaydı. Avrupa, Asya, Afrika ve Amerika dört kıta alegorisi erken modern dönemin bir yansımasıdır (Horowitz, 2020).

Rönesans döneminde haritalar, sadece coğrafi bilgiyi aktaran araçlar değildi. Haritalar aynı zamanda Avrupa'nın farklı halkları ve kültürleri nasıl algılandığını yönlendiren önemli görsel unsurlardı. Avrupalı haritacılar, uzak coğrafyalarda yaşayan toplulukları bazı özelliklerini kullanarak görselleştirdiler ve insanların bu toplulukların nasıl göründüğünü hayal etmelerine teşvik ettiler. İnsanlar harita betimlerinin gösterdiği ölçüde tasvir edilen coğrafyanın kültürünü hayal etmeye ve o şekilde göründüğüne inanmaya başlamıştır. Haritalar, insanların farklı kültürlerle karşılaşma alanları ve kültürlerin temsil edildiği alanlara evirilmiştir. Özellikle resimli haritalar, Rönesans etnografyasının önemli bir parçası olmuştur. Seyahatnameler ve diğer coğrafi eserlerde halklarla ilgili bilgiler oldukça dağınık bir biçimdeyken, haritalar farklı toplumları tek bir görsel düzlemde sunmaya ve karşılaştırmalı inceleme fırsatı sunmuştur (Davies, 2016).

Rönesans'ta haritalar coğrafi keşiflerin bir ürünü olmanın ötesinde, kültürel kimliklerin görsel olarak inşa edilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Rönesans haritacıları, insanları kendi gözleriyle görmedikleri bölgeleri, çizdikleri ve görselleştirdikleri figürlerle hayal etmesini ve inanmasını sağlamaya çalıştılar. Bu durum bu çalışmaya konu olan Cesare Ripa, İkonoloji kitabında yer alan, Fulda Porselen Fabrikası dört kıta alegori figürleri için de geçerlidir.

Rönesans döneminde kişileştirmeler genellikle dörtlü gruplar halinde düzenlemektedir. Bu gruplardan birisi de dört kıta alegorisidir. Kıta kişileştirmeleri 1600 yılından sonra Amerikan'ın da gruba eklenmesiyle dörtlü bir takım olarak ele alınmaya başlamıştır. Bu tasvirler, Philip Galle'in gravürlerinde ve Cesare Ripa'nın alegori kitaplarında yer almıştır. İlk olarak Cesare Ripa'nın İkonoloji adlı eseri 1593 yılında İtalyanca olarak ve görsel olmadan sadece metin olarak yayımlanmış, 1603 yılında görseller eklenmiştir.

Eserin Hollanda baskısı 1644 ve 1699 yıllarında, 1644 yılında ise Fransızca baskısı yapılmıştır. İnsanların dünya halklarına duyduğu merak doğrultusunda, haritacılar sıklıkla dünya haritalarının dört köşesini kişileştirilmiş kıta figürleri ya da egzotik yerli toplulukların tasvirleriyle süslemişlerdir. 1630 tarihli ve oldukça popüler olan Henricus Hondius'un iki yarım küre şeklindeki dünya haritasında dört kıtayı temsilen kişileştirilmiş figürler kullanılmıştır (Horowitz, 2020).

2. CESARE RİPA'NIN İKONOLOJİ ESERİNDE BULUNAN DÖRT KITA ALEGORİ FİGÜRLERİ

2.1. Avrupa

Cesare Ripa'nın İkonoloji eserinde görselleştirilen Avrupa(Europa) figürü, oluşturulan kompozisyonun merkezinde yer almaktadır.

Çok gösterişli ve zengin bir renk yelpazesine sahip bir kıyafet giyen kadın figürü, iki tane çapraz şekilde konumlandırılmış bereket boynuzunun arasına konumlandırılmıştır. Bu bereket boynuzlarından biri çeşitli tahıllarla, diğeri ise siyah ve beyaz üzümlerle ile doldurulmuştur. Figür sağ elinde bir tapınak tutmakta ve sol elinin işaret parmağı ile sancakları ve taçları göstermektedir. Bunun yanında Avrupa figürünün etrafına bir at figürü, üzerinde baykuş bulunan bir kitap, çevresine yerleştirilmiş birçok müzik aleti, ressam paleti ve kalemler bulunmaktadır. Tüm bunlar, Avrupa'nın din, sanat, bilim ve askeri güç açısından dünyanın merkezi olduğunu göstermektedir (Ripa, 1709, s.47).



Görsel 1. Cesare Ripa, Avrupa Kıta Alegorisi (Ripa, 1709, s.47).

Uzun ve dökümlü gösterişli bir elbise giyen Avrupa alegori figürünün başında bir taç bulunmaktadır. Bu taç onun hakim ve üstün kişi olduğunu göstermektedir. Sol elinde bulunan tapınak, Avrupa'nın kültürel ve dini mirasının gücünü temsil etmektedir. Figürünün arkasına büyük, güçlü ve asil bir at figürü bulunmakta ve etrafına yerleştirilmiş silahlarla, Avrupa'nın askeri ve şövalyelik gücünü vurgulamaktadır. Mimari unsurlar ve ressam paleti Avrupa'nın kültürel ve sanatsal anlamdaki gücünü yansıtmakta ve medeniyetin beşiği olduğunu

sembolize etmektedir. Üzerinde baykuş olan kitap figürü, Avrupa'nın bilimin ve felsefenin merkezi olduğunu göstermektedir (Görsel 1). Rönesans sonrasında Avrupa, kendisini sanatın ve bilimin merkezi olarak tanımlamış, bu anlayış alegorik tasvirlere de yansımıştır. Bundan dolayı sanat malzemeleri sadece estetik üretimleri göstermek için değil, kültürel olarak kendisini diğer kıtalardan üstün gördüğünün göstergesidir. Avrupa, bu alegori ile siyasal, kültürel, askeri ve dini açıdan kendisini dünyanın merkezine konumlandırmaktadır.

2.2. Asya

Asya kıtası alegori figürü çeşitli çiçek ve meyvelerden oluşan bir taç takmaktadır. Zengin işlemeli bir elbise giyen figür, sağ elinde Çin tarçını, karabiber ve karanfil meyvelerinin bulunduğu dalları tutmakta, sol elinde dumanı tütmekte olan bir tütsü kabı bulunmaktadır. Figürün yanında dizlerinin üzerine çökmüş bir deve oturmaktadır. Asya figürünün giydiği elbise kıtanın ipek kumaş konusundaki uzmanlığına ve desen zenginliğine gönderme yapmakta, elinde tuttuğu baharatlar ise kıtaya özgüdür (Ripa, 1709, s.53),(Görsel 2).



Görsel 2. Cesare Ripa, Asya Kıta Alegorisi (Ripa, 1709, s.53)

Asya alegori figürü kompozisyonun merkezinde dış mekanda bir yükseltiye oturmaktadır. Figürün üzerinde ince, ipekten yapılmış uzun bir elbise bulunmaktadır. Asya kıtasının betimlemesinde deve figürünün kullanılmasının sebebi, Doğu coğrafyası ve Asya ile ilişkilendirilmesindendir. Deve, ipek yolu ticareti, kervanlar ve çöllerden dolayı kıtanın

başlıca ikonografik unsurlardan biridir. Elinde tuttuğu baharatlar Asya ile özleşmiş tarım ürünleridir.

2.3. Afrika

Afrika alegori figürü, yarı çıplak olarak görselleştirilmiştir. Kafasına bir fil başı takmış olan figür, mercandan yapılma bir kolye takmaktadır. Figür bir elinde akrep, diğer elinde mısır koçanları ile dolu bir bereket boynuzu tutmaktadır. Figürün bir yanında aslan, diğer yanında da engerek yılanı bulunmaktadır. Afrika figürünün neredeyse çıplak olarak görselleştirilmesi, kıtanın bir zenginlik içermediğini vurgulamaktadır (Ripa, 1709, s.53),(Görsel 3).



Görsel 3. Cesare Ripa, Afrika Kıta Alegorisi (Ripa, 1709, s.53)

Afrika alegori figürü göğüsleri açık, yarı çıplak görselleştirilmiş ve vücudunun alt kısmı bir kumaş ile örtülmüştür. Avrupalı bakış açısıyla Afrika figürünün üzerinde neredeyse hiç elbise olmayışı doğallığı, sıcak iklimi ve medeniyetten uzak vahşi doğayı temsil etmektedir. Figürün giydiği elbise ve taktığı aksesuarlar, deniz zenginliklerine ve doğal kaynaklarına gönderme yapmaktadır. Figürün kafasına taktığı fil başı, filin Afrika ile özdeşleşen bir hayvan olması ve fildişinin değerinden dolayı Avrupa için önemlidir. Afrika kıtası ilkel, egzotik ve vahşi olarak gösterilmiştir. Bilimsel, siyasal, askeri ve sanatsal yönlerine dair bir gösterge bulunmamaktadır.

2.4. Amerika

Amerika kıta alegori figürü neredeyse çıplak olarak görselleştirilmiştir. Bir elinde yay diğer elinde de ok tutmakta olan kadın figürünün sırtında bir sadak bulunmaktadır. Yerde ok ile öldürülmüş bir insanın kafatası bulunmakta ve bu kafatası Amerika'nın yamyamlığına gönderme yapmaktadır. Yerdeki sürüngen Amerika'nın vahşi doğasını ve insanını yansıtmaktadır (Ripa, 1709, s.53), (Görsel 4).



Görsel 4. Cesare Ripa, Afrika Kıta Alegorisi (Ripa, 1709, s.53)

Figür dış mekanda bir yükseltide oturmaktadır. Giydiği elbise Amerika'nın yerel halkının geleneksel kıyafetini yansıtmakta ve ağırlıklı olarak çeşitli kuşların tüylerinden oluşmaktadır. Figür kompozisyonun merkezinde yer almakta ve vücudunun üst kısmı büyük ölçüde açıktır. Uygarlıktan uzak ve doğaya yakın tasvir edilen figür, elindeki ilkel silahlarla görselleştirilmiştir. Amerika kıtası genellikle timsah ile ilişkilendirilir. Bu egzotik hayvan kıtanın keşfedilmemiş vahşi doğasını ve içerdiği tehlikeleri sembolize etmektedir.

3. FULDA PORSELEN FABRİKASI

Fulda Porselen Fabrikası, Almanya'nın Hessen eyaletinde yer alan Fulda şehrinde kurulmuştur. 18. yüzyılın sonlarından itibaren faaliyet göstermiş önemli porselen fabrikalarından biridir.

18. yüzyılın ortalarından itibaren Alman eyaletlerinde mevcut fabrikalara ek olarak yirmi küçük fabrika kurulmuştur. Bunlar arasında Ansbach (1758-1860), Kelsterbach (1761-1802), Ottweiler (1763-1775), Fulda (1764-1789), Kassel(1766-1788) ve Gutenbrunn (1767-1775) bulunmaktadır. Fulda fabrikasının kısa süreli üretim yapmasına rağmen, günümüzde en çok aranılan porselen ürünlerin başında gelmektedir. Küçük fabrikalara bakıldığında çoğunun kuruldukları şehrin ismini ve kraliyet hamilerini sembolize eden işaretler kullandıkları görülmektedir. Fulda porselen fabrikası da bu üretim yerlerinden biridir(Atterbury, 1979).

18.yüzyılda kurulan ve hali hazırda mevcut fabrikalar ile Almanya'daki porselen ürün çeşitliliği ve rekabet gücü oldukça artmıştır. Bu rekabet başarıyı da beraberinde getirmiş ve fabrikalar diğer üreticilerden farklılaşma noktasında kendilerine has stiller geliştirmelerine neden olmuştur. Bu gelişme de porselenin bir prestij unsuru olmasının ve fabrika sahiplerinin bu prestijin sahibi olmak istemelerinin de faydası oldukça fazladır.

Fulda porselen fabrikası 1764 yılından itibaren Fulda Prens-Piskopos Heinrich von Bibra'nın hamiliğinde üretim yapmaya başlamıştır. Von Bibra'nın porselen fabrikasını kurmasındaki sebebin, porselene olan tutkusundan mı? yoksa üretimden elde edilecek gelirle alakalı mı? olduğu bilinmemektedir. 1790 yılına kadar üretime devam eden fabrikanın ilk gelişiminde J. P. Schick ve Nikolaus Paul'un yeri önemlidir. Nikolas Paul, yaklaşık iki sene aktif olarak çalışmasına rağmen bu kısa sürede hem teknik hem de sanatsal olarak fabrikanın iyi bir yere gelmesinde önemli bir teknik destek sağlamıştır. Fulda porselen fabrikası en kaliteli ürünlerini 1780'den önce üretilmiştir. Bazı kaynaklar fabrikanın bu tarihte kapandığını, bazı kaynaklarda ise fabrikanın 1790 yılına kadar faaliyet gösterdiğinden bahsedilmektedir (Munger, 2018).

Fulda porseleni, son derece kaliteli malzemesi ve muazzam işçiliğiyle tanınmaktadır. Fabrikanın tarzı geç dönem Rokoko olmasına rağmen çağdaşı Hochst'un Louis XVI tarzından da bazı özellikleri barındırmaktadır. Fabrikanın ürettiği ürünler sanatsal bir değere sahiptir. Fabrikanın toplam üretimi göze alındığında birçok otorite Fulda porselen fabrikasının ürünlerini birçok büyük fabrika ile eşdeğer olduğunu düşünmektedir. Bazı uzmanlar üretilen figürlerin Meissen ve Nymphenburg fabrikalarından daha iyi olduğunu da düşünmektedir (Honey, 1946), (Ware, 1963).

Fulda porselen fabrikasında üretilen figür gruplarından biri de bu çalışmaya konu olan dört kıta alegorisi figürleridir. Fulda fabrikasında üretilen bütün kıta figürlerinden bahsetmenin mümkün olmayacağından dolayı Metropalitan müzesinin arşivinde bulunan kıta figürleri bu çalışmada incelenmiştir.

Fulda Porselen fabrikasını diğer Alman fabrikalarından belirgin bir şekilde ayıran bir özellik, hangi eseri hangi modelcinin yaptığının anlaşılmasının zor olmasıdır. Bunun sebebi fabrikanın kendine has bir tarzının olmasıdır. Bu durum modelcinin değişmesinde de fark etmemektedir. Figürlerin çoban kızları, alegori ya da diğer figürler olmasının bir önemi olmaksızın, beklenmedik bir şekilde bir poz ve jest tutarlılığı bulunmaktadır.

Saray Ressamı olan Johann Andreas Herrlein (1720-1796) tarafından yapılan dört kıta figürlerinin tasarımlarının Fulda Porselen fabrikasına esin kaynağı olduğunu bilinmektedir. Figürlerin yüz yapıları ve duruşlarına bakıldığında 1775 yılında yapılan modellemelerin

Georg Schumann'a ait olduğu söylenebilir. Bu figürler geç bir döneme ait olmalarına rağmen, Alman Rokoko sanatının özünü oluşturan tiyatroya özgü zefaretlerini korumaktadırlar (Le Corbeiller, 1990). Fulda porselen fabrikasında daha önce çalışmış olan Wenzel Neu, bir dönem baş modelci olarak görev yaptığı Kloster-Veilsdorf'taki işinden ayrılarak Fulda'ya yeni porselen üretimi için geri dönmüş ve ölümüne dek fabrikada çalışmıştır. Neu, fabrikada Georg Ludwig Bartholome, Valentin Schaum ve Georg Schumann gibi başka modelcilerle beraber çalışmıştır.

Bundan dolayı, üretilen çok sayıdaki ürünün tam olarak kimin elinden çıktığını çoğu zaman bilmek mümkün değildir. Neu ve Bartholome'nun, iki boyutlu tasarımları üç boyutlu figürlere dönüştürme işini beraber yaptıkları düşünülmektedir. Herrlein'in tasarımları Aralık 1771'e kadar tamamladığı bilinmekle beraber, porselen uygulamaların ne kadar sonra modellendiği kesin değildir. Figürler fabrikanın 1780'lerin başında kullanmaya başladığı fabrikanın mührünü taşımaktadır (Munger, 2018).

3.1.Dört Kıta Alegori Figürleri

Bu çalışama da incelenecek olan dört kıta alegorisi figürleri Johann Andreas Herrlein tasarımlarından yola çıkılarak Almanya'da Fulda Porselen Fabrikasında üretilen figürlerine odaklanacaktır (Görsel 5).



Görsel 5. Fulda Porselen Fabrikası (1781–88), Dört Kıta Alegori Figürleri.

18. yüzyılda, küçük ölçekli olarak yapılan dört kıta alegori figürleri, soyluların yaşam alanlarında bulunan yaygın süs öğelerinin başında gelmektedir. Bu ikonografinin basılı materyallerle yayılması entelektüel ve akademik düşünmeyi teşvik etmiştir. Dekoratif alanlarda kendine yer bulmasıyla hayal gücü ve estetiği bir araya getirmiştir. Fulda porselen

fabrikası ürünü figür grubu sırlı ve olağanüstü işçiliği söz konusudur. Kıta alegorilerinde kullanılan mücevherler, deniz kabukları, doğal kaynakları, tarımsal ve hayvansal ürünler, Avrupa'nın Asya, Afrika ve Amerika kıtasına yönelik artan ekonomik ilgisini yansıtmaktadır (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/202341).

3.1.1. Avrupa

Sert porselen malzemeden üretilmiş olan Avrupa kıta alegori figürü ayakta durmakta ve başını hafifçe sağa doğru çevirmiş şekilde modellenmiştir. Figür, kendinden oldukça emin ve sakin bir duruşa ve yüz ifadesine sahiptir. Figürün duruşu, Avrupa'nın hükmeden kişi olduğunu hissettirmektedir. Avrupa kıta figürünün saçları dönemin saray modasına uygun toplanmış ve bir taç giymektedir. Figür, boydan bir elbise giymekte olup üst kısmı, balıksırtı desenini andıran kabartmalı bir korse ile tamamlanmıştır. Figür, hem elbisesiyle hem de kullandığı aksesuarlar ve saç tarzıyla dönemin saray modasını yansıtmaktadır. Elbisenin kollarında ve etek kısmındaki kıvrımlar porselen malzemenin şekillendirilmesindeki ustalığı izleyiciye göstermektedir. Figürün hemen arkasına dizlerinin üzerine çökmüş bir at bulunmakta ve atın kafası Avrupa figürüne dönük bir şekilde durmakta ve Avrupa figüründen komut bekler gibidir. Burada savaş ile ilişkilendirilen at figürünün bu hazır tavrı, Avrupa'nın keşif gücüne ve diğer kıtalardan askeri anlamında üstün olmasına gönderme yapıyor olabilir (Görsel 6).



Görsel 6. Fulda Porselen Fabrikası (1781–88), Avrupa Alegorisi, 23.2 x 14.6 x 11.3 cm

3.1.2. Afrika

Fulda porselen fabrikası üretimi olan Afrika kıta alegori porselen figürü, diğer kıta alegori figürlerinde olduğu gibi ayakta durmaktadır (Görsel 5). Vücut ağırlığını sol bacağına vermiş

olan figür, sol elinde bereket boynuzunun içinde çeşitli meyveler, diğer elinde ise Afrika'nın deniz zenginliklerini sembolize eden bir deniz kabuğu bulunmaktadır. Figürün üst kısmı çıplak olacak bir şekilde modellenmiş, muhtemelen tek parça olan kumaşı kafasına sarmış ve kalan kısmını da belden aşağısını saracak şekilde kullanılmıştır. Genç kadın figürünü kafasında fil kafası ve hortumundan oluşan bir başlık takmaktadır. Tüylerden oluşan bir etek giyen figürün kafa kısmında, boynunda, kollarında ve ayak bileklerinde çeşitli taşlardan ve deniz kabuklarından oluşan takılar bulunmaktadır. Yalın ayak olan figür Afrika'nın vahşi ve ilkelliğine gönderme yapmaktadır. Figürün hemen arkasında yerde yatan bir aslan bulunmaktadır. Afrika figürüne doğru bakmakta ve onun himayesinde olduğunu hissettirmektedir. Figürlerin bulunduğu kaide de asimetrik kaya ve toprak dokuları yapılmış ve üstünde deniz kabukları bulunmaktadır (Görsel 7).



Görsel 7. Fulda Porselen Fabrikası (1781–88), Afrika Alegorisi, 24.9 x 12.4 x 11.6 cm

3.1.3. Asya

Asya kıta alegori figürü sade ve boydan bir elbise giymektedir. Elbisenin kıvrımlarındaki Fulda porselen fabrikasının porselen işçiliğindeki ustalığını görmek mümkündür. Figürün başı bir örtü ile kapatılmış ve güllerden yapılmış bir taçla tamamlanmıştır. Asya kıta alegori figüründe çok fazla takı bulunmamakta, sadece zarif bir küpe takmaktadır. Figür sağ elinde güller tutmakta, diğer elinde ise değerli bir taş, tütsü tanesi veya baharat tutmaktadır. Figürün sağ tarafında ilginç bir şekilde gövdeye modellenmiş buhurdandık bulunmaktadır. Buhurdanlık kıtadan gelen değerli baharatları ve tütsüleri sembolize etmektedir. Asya alegorisinin hemen arkasında yere çökmüş bir deve bulunmaktadır. Figür ve deve aynı yere

bakmaktadır. Asya'nın deve ile ilişkilendirilmesindeki neden ticaret ve kervanlar için vazgeçilmez olmasından kaynaklanmaktadır. İki figür doğal taş ve toprak dokusunun bulunduğu bir kaide üzerinde durmakta ve kaidenin üzerinde figürde de kullanılan gül ve bitkiler bulunmaktadır (Görsel 8).



Görsel 8. Fulda Porselen Fabrikası (1781–88), Asya Alegorisi, 21.7 x 12.7 x 9.5 cm.



Görsel 9. Fulda Porselen Fabrikası (1781–88), Afrika Alegorisi, 21.7 x 12.7 x 9,5 cm

3.1.4. Amerika

Figürün göğsünün bir bölümü açıkta olmakla birlikte sol omuzdan aşağı dökülen kumaş, vücudu kısmen örtmektedir. Kumaşın derin kıvrımları ve dalgalı hareketi Rokoko tarzını ve Fulda porselen fabrikasının işçiliğindeki kaliteyi ve ustalığı göstermektedir. Figürün sol eli belinin üzerinde, diğer eli de öne doğru uzanmış olarak modellenmiştir. Figürün kolları ve elleri son derece zarif durmakta ve sanki figür bir tiyatro sahnesinde olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Amerika kıta alegorisi figürünün kafasında oldukça zarif, kuş tüylerinden oluşan taç şeklinde bir başlık bulunmaktadır. Amerika yerlileri sıklıkla kuş tüyleriyle ilişkilendirilmiştir. Tacında bulunan kabartma motiflerin aynısı elbise askısında da kullanılmıştır. Figürün hemen arkasında dili dışarıda olan bir timsah(kayman) bulunmaktadır. Timsah figürü sıklıkla Amerika kıtası ile ilişkilendirilmiş ve kıtanın vahşi ve tehlikeli doğasını sembolize etmektedir. Figürlerin bulunduğu kaide kayalık ve toprak dokusu bulunmakta ve üzerinde çeşitli bitkiler bulunmaktadır (Görsel 9).

4. GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇLAR

Dört kıta alegori figürleri hem Cesare Ripa'nın ikonoloji eserinde hem de Johann Andreas Herrlein tasarımlarından yola çıkılarak yapılan Fulda Porselen Fabrikası alegori figürlerinde, kıtalar genç bir kadın ile temsil edilmektedir. Bunun yanında her kıta bir hayvan figürüyle eşleştirilmiş ve kıtaya özgü bitki ve objeler ile anlatım zenginleştirilmiştir. Cesare Ripa'nın ikonoloji eserinde iki boyutlu görseller ile betimlenen kıta figürleri, Fulda porselen fabrikasında üç boyutlu formlara dönüşmüştür. İkonoloji eserindeki bütün kıta alegori figürleri oturur pozisyonda iken, Fulda porselen figürleri ayakta durmaktadır. Bu durum Fulda porselen fabrikası figürlerini daha dinamik göstermektedir.

İkonoloji'de bulunan Avrupa figürünün elinde dinin merkezi olduğunu gösteren bir tapınak, çevresinde savaşma kabiliyetini gösteren birçok obje ve bilim ve kültürün medeniyetini temsil ettiğini gösteren unsurlar bulunmaktadır. Figüre eşlik eden at figürü de ayakta ve hazır halde beklemektedir. Bu Avrupa'nın her an çıkacak bir savaşa ya da yeni keşifler için yapılacak seferlere hazır olduğunu göstermektedir. Fulda'daki figürde ise son derece yalın ve daha barışçıl ve zarif olarak modellenmiştir. Figüre eşlik eden at figürü son derece uysal durmakta ve çevresinde herhangi bir savaş aleti ya da başka unsurlar bulunmamaktadır. İki figürün ortak özelliği kraliyet tacı taşımaları, kendilerinden son derece emin bir duruş sergilemeleri ve hakim kişi olduklarını hissettirmeleridir. Fulda porselen fabrikası, Cesare Ripa'nı ikonoloji eserinde bulunan figürünü temel olarak almış gözükmektedir. Figürde 18. Yüzyılın saray zevkine uygun, karmaşık görünebilecek sembolik detaylara yer verilmemiştir. Bunun yerine porselen malzemeni asilliğini, Avrupa figürünün zarafeti ile birleştirmiştir. Porselen malzemenin üzerine herhangi bir dekor yapılmaması ya da malzemenin renklendirilmemesi de anlatım gücünü arttırmıştır.

Fulda Porselen fabrikası diğer kıta alegori figürlerinde olduğu gibi Cesare Ripa'nın Asya alegorisini üç boyutlu zarif ve aristokratik bir yorumla harmanlamıştır. Her iki kıta alegorisinde buhurdanlık, deve figürü kullanılmış ve bölgeye ait bitkilere yer verilmiştir. Avrupa figürü ile kıyaslandığında savaş aletleri, bilim ve sanatla ilgili öğeler kullanılmamıştır. Her iki figürde barışçıl, sakin görünmektedir. Figürlerde kullanılan buhurdanlık (tütsü kabı) Asya'nın mistik, dini ve ruhani yönüne gönderme yapmaktadır. Fulda porselen fabrikası kıta alegori figüründe tütsülük ilginç bir şekilde modellenmiştir. Sağ elin konumuna ve elinde tuttuğu parça tütsülüğün tutma yeri gibi gözükmekte, elin ve tütsülüğün ve elin konumuna bakıldığında sanki arada bir zincir ya da iple birbirine bağlanacak izlenimi vermektedir. Porselen malzeme ile mevcut figüre zincir ya da başka bir malzeme eklemenin çok mümkün olmaması ya da fabrika porselen malzeme dışında bir malzemeyi kullanmak istememesinden dolayı tütsülük için böyle bir çözüm bulunmuş olabilir. Yapılan araştırmalarda bununla ilgili bir bilgiye rastlanmamıştır.

Afrika kıta alegorisinde hem Cesare Ripa hem de Fulda Porselen Fabrikası üretimi figürü yarı çıplak olarak ve fil kafasından yapılmış bir başlık takmış şekilde modellenmiştir. İkonoloji eserindeki tasvirde figür daha vahşi ve saldırgan betimlenmiştir. Her iki figüre de kıta ile özdeşleşen aslan figürü bulunmakta, Cesare Ripa'nın eserindeki Afrika figüründeki Aslan figürü kükremekte ve figür ile uyum içinde saldırgan ve vahşi bir görünüm sergilemekte,

diğer elinde tuttuğu akreple de bunu desteklemektedir. Fulda porselen fabrikası kıta alegorisine baktığımızda hem Afrika figürü hem de aslan son derece sakin gözükmekte, zarif ve barışçıl bir duruş içindedir. Fulda yapımı figürde kıta ile özdeşleşen tüyler daha yoğun kullanılmıştır.

Cesare Ripa'nın Amerika alegorisinde figür oturur pozisyondandır. Kompozisyon oldukça yoğun olmakla birlikte karmaşık sayılabilir. Fulda alegori figüründe ise kompozisyon oldukça sakin olmakla birlikte figür bütün dikkati üzerinde toplamaktadır. İkonoloji'deki figürün elindeki savaş aletleri ve çevresinde bulunan özellikle vahşilik ve ilkellikle alakalı semboller, Fulda fabrikasının alegori figüründe bulunmamaktadır. Figür, ilkellik ve vahşilikten uzaklaşmış ve asil bir görüntüye kavuşmuştur. Her iki figüre eşlik eden Amerika kıtası ile özdeşleştirilen bir timsah türü vardır. Fulda figüründe kayman, diğer Amerika figüründe aligatör bulunmaktadır. Ripa, Amerika'yı egzotik, vahşi, ilkel, tehlikeli ve keşfedilmemiş bir kıta olarak yoğun sembollerin kullanıldığı bir anlatım varken, Fulda porseleninde yerini daha zarif, asil ve Avrupa'nın estetik görüşüne daha uygun bir figüre bırakmıştır. Özellikle Ripa'nın alegorisinde yerde bulunan kafatası, Amerika kıtasını yamyamlık ve vahşilikle direk ilişkilendirmektedir. Fulda figürünü ise yamyamlıkla ve vahşilikle figürü ilişkilendirmek pek mümkün değildir.

Genel olarak, Cesare Ripa'nın Avrupa'nın gözünden görselleştirilen kıta alegori figürleri daha saldırgan, vahşi, ilkel ve sömürgeci bakış açısıyla gösterilmiştir. Fulda Porselen Fabrikası ürünlerinde ise tam tersi bir durum söz konusudur. Figürler kıtaya özgü nesneler, tarım ürünleri ve aksesuarlarla desteklenirken, savaşa, saldırganlığa ve vahşiliği ön planda tutan bir tavır sergilenmemektedir. Kıta figürleri porselenin albenisi ile asil bir görüntü vermekte, Avrupa'dan çok da aykırı bir şekilde ayrılmış görülmemektedir. Bu durumun nedenlerinden biri de kıta figürlerinin saraylara ve aristokratların evlerini dekore etmek için kullanmaya başlamalarıyla, sarayın estetik değerlerine uygun modellenmelerinin etkisi de büyüktür.

Avrupa, kıta alegori görsel tasvirlerinde her zaman en üstün kıta olarak konumlandırılmıştır. Genellikle taç giyen figür, çevresinde yerleştirilmiş hayvan figürleri, nesneler ve diğer semboller ile medeniyetin, bilimin ve dinin merkezi konumundadır. Bunun yanında diğer kıtalar Avrupa'nın gözünden ve belirlediği hiyerarşi içinde görselleştirilmiştir. Figürler yalnızca coğrafi bölgeleri temsil etmemiş, aynı zamanda Avrupa'nın dünyaya ilişkin siyasal, kültürel ve ideolojik bakışını da yansıtmıştır. Bunun yanında, Avrupa'nın kıtalar üzerindeki sömürgeci bakış açısını da görmek mümkündür. Avrupa dışındaki toplumları geri kalmış, ilkel, egzotik veya gelişmeye muhtaç şeklinde tasvir edilmiştir. Böylece sömürgeleştirilen halklar yalnızca ekonomik kaynaklar olarak değil, aynı zamanda yönetilmesi, dönüştürülmesi ve medenileştirilmesi gereken topluluklar olarak görülmüş, kıta alegori figürlerine de bu düşünce aktarılmıştır. Bu durum Cesare Ripa'nın görsellerinde daha yoğun hissedilirken, Fulda Porselen Fabrikası ürünlerinde daha yumuşak bir anlatım söz konusudur.

18. yüzyılda Avrupa'daki porselen üretimi sadece işlevsel bir kullanım için değil, aynı zamanda dönemin estetik anlayışı, siyasi gücünü ve kültürel değerlerini yansıtan önemli değer olmuştur. Fulda Porselen Fabrikası'nın Dört Kıta Alegorisi figürleri, Rokoko sanatının dekoratif zenginliğini, porselen üretimindeki teknik ustalığı ve Avrupa'nın gözünden

coğrafyaya ilişkin hiyerarşik ve sömürgeci bakış açısını aynı kompozisyonda bir araya getiren önemli dekoratif eserler olarak değerlendirilebilir. Bu figürler, estetik değerlerinin yanı sıra, Avrupa merkezli dünya tasavvurunun ve kültürel temsil anlayışının üç boyutlu görsel belgeleri niteliğini taşımaktadır. Bu çalışmanın devamında diğer alegori figürleri başka çalışmalara konu edilebilir.

KAYNAKÇA

Atterbury, P. J. (Ed.). (1979). European pottery & porcelain. Mayflower Books.

Cesare Ripa. (1709). Iconologia, or, Moral emblems. Benj. Motte.

Davies, S. (2016). Renaissance ethnography and the invention of the human: New worlds, maps and monsters. Cambridge University Press.

Honey, W. B. (1946). German porcelain. Faber and Faber.

Horowitz, M. C. (2020). Exotic Female (and Male) Continents: Early Modern Fourfold Division of Humanity. In Bodies and Maps (pp. 67-98). Brill.

Le Corbeiller, C. (1990). Porcelain of the eighteenth century. The Metropolitan Museum of Art.

Munger, J. H. (2018). European porcelain in the Metropolitan Museum of Art: Highlights of the collection. The Metropolitan Museum of Art.

Ware, G. W. (1963). German and Austrian porcelain. Bonanza Books.

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/202339

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Cesare Ripa. (1709). Iconologia, or, Moral emblems. Benj. Motte.

Görsel 2: Cesare Ripa. (1709). Iconologia, or, Moral emblems. Benj. Motte.

Görsel 3: Cesare Ripa. (1709). Iconologia, or, Moral emblems. Benj. Motte.

Görsel 4: Cesare Ripa. (1709). Iconologia, or, Moral emblems. Benj. Motte.

Görsel 5: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/202339

Görsel 6: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/202339

Görsel 7: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/202342

Görsel 8: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/202341

Görsel 9: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/202340

ENDÜSTRİYEL METAL ATIKLARIN SERAMİK BÜNYEDE KULLANIMI: SÜRDÜRÜLEBİLİR BİR AYDINLATMA TASARIMI ÖRNEĞİ

Sibel KAMBER ÖZEN

Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik ve Cam Anasanat Dalı
sibelozen81@gmail.com–0009-0006-8182-9567

ÖZET

Günümüzde endüstriyel üretim süreçlerinden kaynaklanan atıkların çevresel etkileri, sürdürülebilir malzeme araştırmalarını önemli bir çalışma alanı hâline getirmiştir. Özellikle demir-çelik endüstrisinde ortaya çıkan üretim atıkları, salt çevresel bir problem olarak değil, aynı zamanda yeniden değerlendirilebilecek alternatif malzeme kaynakları olarak da dikkat çekmektedir. Bu çalışma, demir-çelik endüstrisinden elde edilen çelik talaşı atıklarının seramik bünyede yeniden değerlendirilmesini ve sürdürülebilir üretim anlayışı kapsamında sanatsal bir tasarım nesnesine dönüştürülmesini amaçlamaktadır. Araştırma kapsamında, %10 kil, %20 kaolen, %15 kuvars, %30 bentonit, %10 ince şamot ve %15 Na-feldispat içeren stoneware bünye reçetesine ağırlıkça %1, %3, %5 ve %7 oranlarında çelik talaşı tozu eklenerek deneysel seramik bünyeler hazırlanmıştır. Hazırlanan numuneler şekillendirme sürecinin ardından kontrollü kurutma ve pişirme aşamasından geçirilmiş, bisküvi pişirimi 1100 °C'de, son pişirim ise 1200 °C'de gerçekleştirilmiştir. Elde edilen örnekler; su emme, küçülme oranı, yüzey dokusu, deformasyon ve yapısal dayanım açısından değerlendirilmiştir. Bunun yanında metal atık katkısının seramik yüzey üzerindeki estetik etkileri, yüzeyde oluşturduğu doğal doku farklılıkları ve malzemenin görsel karakterine sağladığı katkılar da incelenmiştir.

Yapılan gözlem ve analizler sonucunda, %7 oranında çelik talaşı içeren seramik bünyenin hem estetik yüzey etkisi hem de malzemenin karakteristik dokusunu yansıtması açısından en güçlü sonucu verdiği belirlenmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda, sürdürülebilir malzeme yaklaşımını temel alan “Toprağın Yeniden Doğuşu” adlı seramik aydınlatma tasarımı geliştirilmiştir. Çalışma, endüstriyel atıkların sanatsal anlatımı güçlendiren bir ifade unsuru olarak da kullanılabileceğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda sıfır atık yaklaşımına katkı sağlamayı ve seramik sanatında yenilikçi ve deneysel malzeme kullanımına yönelik alternatif bir yaklaşım sunmayı hedeflemektedir. Ayrıca araştırma, sanayi kaynaklı metal atığın deneysel malzeme geliştirme ile işlevsel tasarım arasındaki ilişki içinde ele alınabileceğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: sürdürülebilirlik, seramik, metal atık, çelik talaşı, aydınlatma tasarımı

THE USE OF INDUSTRIAL METAL WASTE IN CERAMIC BODIES: A SUSTAINABLE LIGHTING DESIGN EXAMPLE

ABSTRACT

Today, the environmental impacts of waste generated by industrial production processes have made sustainable material research an important field of study. Production waste arising particularly from the iron and steel industry attracts attention not only as an environmental problem but also as an alternative material resource that can be recovered and reused. This study aims to evaluate steel swarf waste obtained from the iron and steel industry within a ceramic body and to transform the resulting material into an artistic design object within the framework of sustainable production. For the experimental study, a stoneware body composed of 10% clay, 20% kaolin, 15% quartz, 30% bentonite, 10% fine grog, and 15% sodium feldspar was prepared, and steel swarf was added at 1%, 3%, 5%, and 7% by weight. Following shaping, the samples underwent controlled drying and firing; the bisque firing was carried out at 1100 °C and the final firing at 1200 °C. The samples were evaluated in terms of water absorption, firing shrinkage, surface texture, deformation, and structural behavior. In addition, the aesthetic effects of the metal-waste addition on the ceramic surface, the natural texture variations it created, and its contribution to the visual character of the material were examined.

Observations and analyses showed that the ceramic body containing 7% steel swarf produced the strongest result in terms of aesthetic surface effect and the visibility of the material's characteristic texture. Based on these findings, a ceramic lighting design entitled “Rebirth of Earth” was developed using a sustainable material approach. The study demonstrates that industrial waste can be used not only as an alternative material component but also as an expressive element that strengthens artistic interpretation. In this context, the research seeks to contribute to the zero-waste approach and to propose an alternative pathway for innovative and experimental material use in ceramic art. It is also significant in demonstrating how industrial metal waste can be considered within a continuous process linking experimental material development with functional design.

Keywords: sustainability, ceramics, metal waste, steel swarf, lighting design

1. GİRİŞ

Günümüzde sanayi üretiminin artmasıyla birlikte ortaya çıkan atık miktarı da önemli ölçüde artmakta, bu atıkların yönetimi çevresel sürdürülebilirlik açısından önemli bir sorun oluşturmaktadır (Ashby, 2013). Özellikle metal bazlı endüstriyel atıkların geri kazanılması; doğal kaynakların korunması, hammadde kullanımının azaltılması ve atıkların yeniden üretim döngüsüne kazandırılması açısından önem taşımaktadır. Metal atıklar, sahip oldukları fiziksel ve kimyasal özellikler nedeniyle farklı üretim alanlarında yeniden değerlendirilebilmekte ve yeni malzeme geliştirme çalışmalarına katkı sağlayabilmektedir (Callister & Rethwisch, 2020).

Seramik alanında farklı yapıdaki organik ve inorganik atıklar, seramik sanatının yanı sıra seramik teknolojisinde de alternatif hammadde ve katkı malzemesi olarak değerlendirilmektedir. Metal atık katkılı seramik malzemelerin redüktif pişirim atmosferindeki artistik yüzey etkilerine yönelik çalışmalar, bu malzemelerin seramik yüzeylerde estetik ve işlevsel kullanım potansiyeline sahip olduğunu göstermektedir (Güzelgün Hangün & Acıbal, 2023).

Bu çalışma kapsamında otomotiv sanayisinde talaşlı imalat sonucunda ortaya çıkan çelik talaşının stoneware seramik bünyedeki kullanım potansiyeli araştırılmıştır. Kullanılan çelik talaşı, otomotiv sektöründe süspansiyon ve direksiyon parçaları üreten Teknorot firmasının üretim süreçlerinden elde edilen çelik işleme artıklarından temin edilmiştir.

Araştırmanın temel hedefi, endüstriyel çelik talaşının stoneware seramik bünyeye farklı oranlarda ilave edilmesi sonucunda meydana gelen fiziksel ve görsel değişimleri deneysel olarak incelemektir. Bu doğrultuda katkısız referans numune ile birlikte %1, %3, %5 ve %7 oranlarında çelik talaşı katkılı reçeteler hazırlanmış; pişirim sonrasında numunelerin su emme, pişme küçülmesi ve yüzey özellikleri değerlendirilmiştir.

Çalışmanın amacı ise elde edilen deneysel bulguları yalnızca malzeme araştırması düzeyinde bırakmayarak, sürdürülebilir tasarım anlayışı doğrultusunda sanatsal ve işlevsel bir seramik aydınlatma tasarımına dönüştürmektir. Bu yönüyle çalışma, endüstriyel çelik talaşının stoneware bünyedeki davranışının deneysel olarak incelenmesi ile elde edilen yüzey karakterinin işlevsel bir tasarım ürününe aktarılmasını aynı süreç içerisinde ele almaktadır.

2. DENEYSEL ÇALIŞMALAR VE UYGULAMALAR

2.1. Çelik Talaşının Temini

Çalışmada kullanılan endüstriyel çelik talaşı, otomotiv sektöründe faaliyet gösteren Teknorot firmasının üretim süreçlerinden temin edilmiştir. Firma, binek ve hafif ticari araçlara yönelik süspansiyon ve direksiyon sistemi parçalarının üretimini gerçekleştirmektedir. Çalışmada değerlendirilen çelik talaşı ise firmanın talaşlı imalat süreçleri sonucunda ortaya çıkan çelik

işleme artıklarından oluşmaktadır. Kullanılan çelik talaşının üretim ortamındaki görünümü Görsel 1'de verilmiştir.



Görsel 1. Teknorot üretim sürecinden temin edilen çelik talaşı.
Kaynak: Sibel Kamber Özen arşivi, 2026.

Üretim sürecinde atık olarak ortaya çıkan çelik talaşının seramik bünyede değerlendirilmesiyle, endüstriyel bir atığın alternatif bir malzeme girdisine dönüştürülmesi amaçlanmıştır. Çelik talaşı, inorganik yapısı ve yüksek sıcaklıklara dayanım gösterebilmesi nedeniyle deneysel çalışmada metal katkı malzemesi olarak tercih edilmiştir.

2.2. Seramik Bünye ve Kullanılan Hammaddeler

Deneysel çalışmada stoneware özellikli seramik bünye hazırlanmıştır. Bünyenin ana bileşenlerini kil, kaolen, kuvars, bentonit, ince şamot ve Na-feldispat oluşturmaktadır. Hazırlanan reçetede %10 kil, %20 kaolen, %15 kuvars, %30 bentonit, %10 ince şamot ve %15 Na-feldispat kullanılmıştır.

Reçetede kil, bünyenin şekillendirilebilirliğini ve plastikliğini artırmak amacıyla kullanılmıştır. Kaolen, yüksek sıcaklıklarda beyaz pişme ve mekanik dayanım özellikleri nedeniyle tercih edilirken; kuvars bünyeye sertlik ve ısı direnci kazandırmaktadır. Bentonit, çamurun bağlayıcılığını ve viskozitesini desteklemekte; ince şamot ise ısıl şok direncinin

artırılmasına katkı sağlamaktadır. Na-feldispat, sinterleme sürecini destekleyerek bünyenin camlaşmasına yardımcı olmaktadır.

2.3. Deney Numunelerinin Hazırlanması ve Pişirim

Hazırlanan stoneware bünyenin çelik talaşı katkısına verdiği tepkilerin belirlenebilmesi amacıyla farklı reçeteler oluşturulmuştur. R1 katkısız referans numune olarak hazırlanmış; R2, R3, R4 ve R5 reçetelerine sırasıyla %1, %3, %5 ve %7 oranlarında çelik talaşı ilave edilmiştir. Pişirim sonrası numunelerin genel görünümü Görsel 2'de sunulmuştur.



Görsel 2. Katkısız referans numune ve farklı oranlarda çelik talaşı içeren deney plakaları.
Kaynak: Sibel Kamber Özen arşivi, 2026.

Hazırlanan numuneler şekillendirildikten sonra kurutulmuş ve 1100 °C'de bisküvi pişirimi, ardından 1200 °C'de son pişirim uygulanmıştır. Pişirim sonrasında numuneler su emme, pişme küçülmesi ve yüzey karakterinde meydana gelen değişimler açısından karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Deney sonuçlarının toplu gösterimi Görsel 3'te verilmiştir.

Reçete	Çelik Talaşı	Su Emme (%)	Küçülme (%)	Gözlem
R1	Katkısız	0,4	0,7	Homojen yüzey
R2	%1	0,5	0,8	Dayanım arttı
R3	%3	0,6	0,9	Hafif pürüz
R4	%5	0,7	1,0	Renk koyulaştı
R5	%7	0,8	1,2	Uygun yüzey dokusu

Görsel 3. Çelik talaşı katkılı stoneware numunelerin deney sonuçları.
Kaynak: Yazar tarafından deney verilerinden oluşturulmuştur, 2026.

3. DENEYSEL BULGULAR VE DEĞERLENDİRME

Deney sonuçlarına göre en düşük su emme ve pişme küçülmesi değerleri katkısız referans numune R1'de elde edilmiştir. Çelik talaşı oranının artmasıyla birlikte su emme ve pişme küçülmesi değerlerinde düzenli bir artış görülmüştür. R2 reçetesinde dayanım artışı gözlenirken, R3 reçetesinde hafif pürüzlü bir yüzey karakteri oluşmuştur. R4 reçetesinde ise metal katkısının artmasına bağlı olarak yüzey renginin koyulaştığı belirlenmiştir.

%7 çelik talaşı içeren R5 reçetesinde metal parçacıklarının yüzeyde daha belirgin hâle geldiği ve tasarım uygulaması açısından tercih edilen yüzey dokusunun oluştuğu gözlenmiştir. R5 yüzey karakterine ait örnek Görsel 4'te gösterilmiştir. Bu nedenle teknik olarak en düşük su emme ve küçülme değerlerini veren reçete R1 olmasına karşın, çalışmanın estetik ve tasarımsal hedefleri doğrultusunda R5 reçetesi aydınlatma tasarımında kullanılmak üzere seçilmiştir.



Görsel 4. R5 (%7 çelik talaşı katkılı) reçetesinin yüzey karakteri.
Kaynak: Sibel Kamber Özen arşivi, 2026.

Elde edilen bulgular, çelik talaşı katkı oranının stoneware bünyenin yalnızca fiziksel özelliklerinde değil, aynı zamanda renk ve yüzey karakterinde de değişime neden olduğunu göstermektedir. Böylece deneysel süreçte elde edilen farklı yüzey etkileri, tasarım uygulamasının malzeme ve estetik kararlarının belirlenmesinde kullanılmıştır.

4. TASARIM UYGULAMASI

Deneysel çalışmalar sonucunda elde edilen yüzey özellikleri doğrultusunda, endüstriyel çelik talaşının yalnızca seramik bünyeye alternatif bir katkı malzemesi olarak değerlendirilmesiyle yetinilmemiş; elde edilen malzemenin sanatsal ve işlevsel bir tasarım ürününe dönüştürülmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda metal etkisinin yüzeyde daha belirgin olduğu ve tasarım açısından tercih edilen yüzey karakterini oluşturan %7 çelik talaşı katkılı R5 reçetesi uygulama aşamasında kullanılmıştır.

4.1. Form ve Uygulama Süreci

Tasarım sürecinde organik ve tekrarlanan dairesel formlardan hareket edilerek doğal ritme sahip bir aydınlatma formu geliştirilmiştir. Aydınlatmayı oluşturan seramik parçalar plaka üzerinden kesilerek hazırlanmış ve bağlantı delikleri açılmıştır. Üretim sürecinin bu aşaması Görsel 5'te görülmektedir.



Görsel 5. Aydınlatma tasarımında kullanılan dairesel seramik parçaların hazırlanma aşaması. Kaynak: Sibel Kamber Özen arşivi, 2026.

Aydınlatma formunun üretiminde %7 oranında çelik talaşı içeren stoneware bünye kullanılmıştır. Şekillendirme sürecinin ardından parçalar 1100 °C'de bisküvi, 1200 °C'de ikinci pişirime tabi tutulmuş; pişirim sonrası parçalar metal bağlantı elemanlarıyla bir araya getirilerek hareketli ve geçirgen bir yüzey oluşturulmuştur.

4.2. “Toprağın Yeniden Doğuşu” Aydınlatma Tasarımı

Deneysel çalışmalar sonucunda elde edilen bulgular, çalışmanın son aşamasında işlevsel bir seramik aydınlatma tasarımına aktarılmıştır. “Toprağın Yeniden Doğuşu” olarak adlandırılan tasarımda, endüstriyel üretim sonucunda ortaya çıkan çelik talaşının seramik malzemeyle yeniden biçimlendirilmesiyle atığın farklı bir kullanım ve ifade alanına taşınması amaçlanmıştır. Tamamlanan aydınlatma tasarımının ışıkla birlikte görünümü Görsel 6'da sunulmuştur.



Görsel 6. "Toprağın Yeniden Doğuşu" seramik aydınlatma tasarımı.
Kaynak: Sibel Kamber Özen arşivi, 2026.

Seramik yüzeyde çelik talaşının meydana getirdiği doku ve renk değişimleri tasarımın görsel karakterinin bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Parçaların yüzeyindeki metal katkının oluşturduğu benekli ve doğal doku ile bağlantı detayları Görsel 7'de izlenebilmektedir. Aydınlatma işlevinin eklenmesiyle çalışma yalnızca seramik bir obje olmaktan çıkarılarak işlevsel bir tasarım ürününe dönüştürülmüştür.



Görsel 7. Çelik talaşı katkılı seramik parçaların yüzey ve bağlantı detayı.
Kaynak: Sibel Kamber Özen arşivi, 2026.

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışma kapsamında otomotiv sanayisinin talaşlı imalat süreçlerinde ortaya çıkan endüstriyel çelik talaşlarının stoneware seramik bünyede katkı malzemesi olarak kullanılabilirliği deneysel ve tasarımsal açıdan incelenmiştir.

Deneysel sonuçlar, çelik talaşı katkı oranının artmasına bağlı olarak seramik bünyenin su emme ve pişme küçülmesi değerlerinde artış meydana geldiğini göstermiştir. En düşük su emme ve pişme küçülmesi değerleri katkısız referans numunede elde edilmiştir. Bununla birlikte çelik talaşı oranının artması, seramik yüzeyde metal parçacıklarının daha belirgin hâle gelmesini sağlamış; renk, doku ve yüzey karakterinde farklı görsel etkiler oluşturmuştur.

Deney numuneleri içerisinde %7 çelik talaşı katkılı R5 reçetesi, teknik açıdan en düşük su emme ve küçülme değerlerini veren reçete olmamasına rağmen, çalışmada hedeflenen yüzey dokusu ve metal etkisinin belirginliği açısından tasarım uygulaması için tercih edilmiştir. Böylece malzemenin teknik özellikleri ile estetik özellikleri birlikte değerlendirilmiş ve deneysel süreçten elde edilen bulgular tasarım kararının belirlenmesinde kullanılmıştır.

Seçilen R5 reçetesiyle gerçekleştirilen uygulama sonucunda endüstriyel metal atığı, seramik bünyenin bir bileşeni hâline getirilerek sanatsal ve işlevsel bir aydınlatma tasarımına dönüştürülmüştür. “Toprağın Yeniden Doğuşu” adlı tasarım, deneysel malzeme araştırmasının yalnızca numune düzeyinde kalmayarak işlevsel bir ürüne aktarılabileceğini göstermektedir.

Sonuç olarak çalışma, endüstriyel çelik talaşlarının seramik üretiminde alternatif bir katkı malzemesi olarak değerlendirilmesinin mümkün olduğunu ve farklı katkı oranlarının seramik bünyede farklı teknik ve estetik sonuçlar oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Endüstriyel bir atığın deneysel malzeme araştırması yoluyla yeniden ele alınması ve elde edilen sonuçların tasarım uygulamasına aktarılması, sürdürülebilir seramik üretimi açısından alternatif bir yaklaşım sunmaktadır.

6. ÖNERİLER

Çalışmadan elde edilen deneysel bulgular, farklı çelik talaşı katkı oranlarının stoneware seramik bünyede farklı fiziksel ve estetik etkiler oluşturduğunu göstermektedir. Bu doğrultuda çelik talaşı katkılı seramik bünyelerin farklı kullanım alanlarına yönelik geliştirilmesi önerilmektedir.

Düşük çelik talaşı katkı oranlarına sahip reçetelerin, teknik özelliklerinin geliştirilmesine yönelik ileri deneylerin ardından işlevsel seramik ürünlerde değerlendirilme potansiyeli araştırılabilir. Özellikle dış mekâna yönelik oturma elemanları, sehpalar, saksılar ve peyzaj ürünleri gibi uygulamalar için su emme, donma-çözülme, aşınma ve mekanik dayanım testlerinin gerçekleştirilmesi önerilmektedir.

%1 ve %3 çelik talaşı katkılı reçeteler, kontrollü yüzey özellikleri nedeniyle Teknorot'un üretim sürecinde ortaya çıkan atığın yeniden değerlendirilmesini görünür kılan kurumsal tasarım uygulamalarında ele alınabilir. Bu kapsamda masaüstü kalemlik, kartvizitlik, isimlik, masa saati, bardak altlığı, plaket, ödül ve hatıra objeleri gibi kurumsal hediyelik ürünlerin geliştirilmesi önerilebilir. Böylece üretim sürecinde ortaya çıkan endüstriyel bir atığın, aynı işletmenin kurumsal kimliğini temsil eden katma değerli bir tasarım ürününe dönüştürülmesi mümkün olabilir.

%5 ve %7 gibi daha yüksek katkı oranlarında ortaya çıkan belirgin renk, metal etkisi ve yüzey dokuları ise dekoratif seramik objeler, sanatsal çalışmalar ve iç mekân aydınlatma tasarımları gibi estetik yüzey karakterinin ön planda olduğu uygulamalarda araştırılabilir.

Gelecekte yapılacak çalışmalarda farklı metal talaşı oranlarının yanı sıra talaşların tane boyutu, biçimi, seramik bünye içerisindeki dağılımı ve farklı pişirim programlarının sonuçlar üzerindeki etkilerinin araştırılması önerilmektedir.

Bu doğrultuda endüstriyel metal atıklarının seramik üretiminde değerlendirilmesi; atığın yeniden kullanımına, sürdürülebilir malzeme araştırmalarına ve sanayi ile sanatsal tasarım arasında yeni uygulama alanlarının geliştirilmesine katkı sağlayabilecek bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Ashby, M. F. (2013). Materials and the environment: Eco-informed material choice (2nd ed.). Butterworth-Heinemann.

Callister, W. D., Jr., & Rethwisch, D. G. (2020). Materials science and engineering: An introduction (10th ed.). Wiley.

Güzelgün Hangün, P., & Acıbal, N. (2023). Metal atık katkılı seramik malzemenin redüktif pişirim atmosferinde artistik yüzey etkilerinin araştırılması. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 13(2), 2113–2132. https://doi.org/10.48146/odusobiad.1263960

İNDİRGEN ORTAM LÜSTERLERİNDEN SIRIÇİ LÜSTER TEKNİĞİNDE SIR BİLEŞİMİNİN İNDİRGEME VE RENK OLUŞUMUNA ETKİSİ[1]

Doç. Pınar ÇALIŞKAN GÜNEŞ

Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü
pinar.caliskan@deu.edu.tr - ORCID ID: 0000-0003-1759-0855

Muhammet Emir TAŞDEMİR

Dokuz Eylül Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Öğrencisi
artemiratelier@gmail.com - ORCID ID: 0009-0009-9155-6090

ÖZET

Bu çalışma, indirgen atmosfer koşullarında geliştirilen sır içi lüster uygulamalarında temel sır bileşiminin yüzey oluşumu, renk gelişimi ve lüster etkisinin niteliği üzerindeki rolünü incelemeyi amaçlamaktadır. Lüster tekniği, seramik yüzeylerde metalik, yanardöner ve menevişli görünümler elde edilmesini sağlayan önemli sanatsal uygulamalardan birini oluşturmaktadır. Tarihsel kökeni Erken İslam dönemine kadar uzanan bu teknik, zaman içerisinde farklı uygulama yöntemleriyle gelişmiş ve özellikle çağdaş seramik sanatında yeniden yorumlanmıştır. Çalışmada, alkali, kurşunlu, alkali-kurşunlu ve alkali-kurşunlu-kalaylı sırlar olmak üzere dört farklı temel sır reçetesi seger formülü doğrultusunda hazırlanmış; bu sırların içine lüster oluşumunu sağlayan metal bileşikleri eklenmiştir. Hazırlanan sırlar, 1020°C sıcaklıkta bisküvi pişirimi yapılmış beyaz çamur bünyeler üzerine uygulanmış, ardından gaz yakıtlı fırında kontrollü pişirim ve indirgeme süreçleri gerçekleştirilmiştir. İndirgeme ortamı, 717°C ve 678°C sıcaklıklarında şeker kullanılarak oluşturulmuştur. Araştırma sürecinde aynı metal bileşiklerinin farklı sır yapılarında verdiği tepkiler karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Bulgular, alkali sırlarda daha parlak, belirgin ve güçlü lüster etkilerinin oluştuğunu; kurşunlu sırlarda ise indirgeme koşullarına bağlı olarak kararma, matlaşma ve yüzey bozulmalarının meydana geldiğini göstermektedir. Alkali-kurşunlu ve kalay katkılı sırlarda kısmi lüster oluşumları ve yüzey farklılıkları gözlemlenmiştir. Ayrıca indirgeme sıcaklığı, süresi ve kullanılan indirgeyici miktarının sonuçlar üzerinde belirleyici olduğu tespit edilmiştir. Çalışma kapsamında elde edilen veriler, sır bileşiminin indirgen atmosfer altında farklı kimyasal tepkimelere girdiğini ve bu durumun yüzey karakterini doğrudan etkilediğini ortaya koymaktadır. Sonuç olarak çalışma, sır içi lüster uygulamalarında salt metal bileşiklerinin değil, temel sırın kimyasal yapısının da yüzey oluşumunda belirleyici olduğunu ortaya koymakta; uygun sır seçimi ve kontrollü indirgeme süreçlerinin başarılı lüster oluşumu açısından kritik önem taşıdığını vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Lüster, sır içi lüster, indirgeme, alkali sır, kurşunlu sır

[1] Bu çalışma Muhammet Emir Taşdemir'in Doç. Pınar Çalışkan Güneş danışmanlığında yazmakta olduğu "İndirgen Ortam Lüsterlerinden Sırıçi Lüster Araştırmaları" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

THE EFFECT OF GLAZE COMPOSITION ON REDUCTION AND COLOR FORMATION IN IN-GLAZE LUSTER TECHNIQUE OF REDUCTION ATMOSPHERE LUSTERS

ABSTRACT

This study aims to examine the role of base-glaze composition in surface formation, colour development and the quality of the lustre effect in in-glaze lustre applications developed in reduction atmosphere. Lustre is an important artistic technique for producing metallic and iridescent effects on ceramic surfaces. With origins extending to the Early Islamic period, it has developed through different methods of application and has been reinterpreted in contemporary ceramic art. Four base-glaze recipes—alkaline, lead, alkaline-lead and alkaline-lead-tin were formulated according to the Seger formula, and metal compounds responsible for lustre formation were added to them. The glazes were applied to white clay bodies bisque-fired at 1020 °C, afterwards controlled firing and reduction were carried out in a gas kiln. Sugar was used as the reducing agent at 717 °C and 678 °C. The responses of the same metal compounds in different glaze compositions were evaluated comparatively. The findings show that alkaline glazes produced brighter, more distinct and more intense lustre effects, whereas lead glazes exhibited darkening, matting and surface deterioration depending on the reduction conditions. Alkaline-lead and tin-containing glazes showed partial lustre formation and surface variation. Reduction temperature, duration and the quantity of reducing agent were also found to be decisive. The data demonstrate that glaze compositions undergo different chemical reactions under a reducing atmosphere and that these reactions directly affect surface character. The study therefore shows that successful in-glaze lustre formation depends not only on the metal compounds but also on the chemical structure of the base glaze, emphasising the importance of appropriate glaze selection and controlled reduction.

Keywords: Lustre, in-glaze lustre, reduction, alkaline glaze, lead glaze.

1. GİRİŞ

Seramik teknolojisinde lüster terimi, sırlı yüzey üzerinde çeşitli uygulama yöntemleri aracılığıyla metalik bir film tabakasının oluşturulması sonucu ortaya çıkan görsel etkiyi ifade etmektedir. Bu metalik tabaka genellikle altın ya da bakırımsı bir parlaklık sergilemekte; ışığın geliş açısına bağlı olarak mor ve mavi yansımalarla yanardöner bir görünüm kazanmaktadır (Mete, 2020: 322).



Görsel 1. Kuş figürlü ve yazılı parça, cam üzerine lüster, 8. yüzyıl
https://www.ashmolean.org/article/lustreware-across-borders

Lüster tekniğinin kökeni Erken İslam dönemlerine kadar uzanmaktadır. İlk olarak cam yüzeylerde uygulanan bu teknik (Görsel 1) zamanla seramik yüzeylere aktarılmış ve farklı coğrafyalarda gelişim göstermiştir.

8. yüzyılda cam yüzey üzerinde tarihlenen örnekler, mısır veya Suriye'de seramik yüzeylerdeyse 9. yüzyılda Irak'ta üretildiğine dair işaretler vardır (Watson, 2006: 38).

Zaman içerisinde teknik çeşitlenmiş; macun lüsteri, sıriçi lüster, rezinat lüsteri ve buharlaşma lüsteri gibi farklı uygulama yöntemleri ortaya çıkmıştır (Daly, 2018). Bu teknikler hem uygulama biçimleri hem de kimyasal oluşum süreçleri açısından farklılık göstermektedir. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında Clement Massier ve Vilmos Zsolnay gibi sanatçı ve üreticilerin katkılarıyla lüster teknikleri yeniden yorumlanmış (Görsel 2) özellikle sıriçi lüster uygulamaları seramik teknolojisinde önemli bir gelişim alanı oluşturmuştur.

"Sıriçi lüster tekniğinin macun lüsteri, püskürtme ve buharlaşma lüsterleri, ani soğutma lüsterleri gibi diğer lüster çeşitlerinden farkı; tek bir pişirimle lüsterli yüzeyi elde etme olanağının bulunması ve diğer pişirimlerde olduğu gibi yüzeylerin temizlenmesi, ani soğutma gibi işlemlere gerek duyulmamasıdır" (Çalışkan Güneş, 2019:258).



Görsel 2. Clement Massier "Bizans Başlığı", Portre, Sıriçi Lüster, Duvar tabağı 19. yüzyıl https://www.bonhams.com/auction/30871/lot/94/clement-massier-1835-1917-byzantine-head-portrait-charger-france-c-1900-luster-glaze-earthenware-original-metal-hanger-glaze-painted-mark-clement-massier-golfe-juan-am-dia-13-78-in/

2. LÜSTER OLUŞUMU

Lüster, bakır ve gümüş gibi metal iyonlarının sır yapısı içerisinde yer değiştirerek indirgen atmosfer koşullarında metal nanoparçacıklarına dönüşmesiyle gerçekleşmektedir. Bu yapı, silika esaslı camsı bir yapı içinde dağılan metal parçacıklarından oluşan bir nanokompozit olarak tanımlanabilir.

Metal iyonlarının (Ag^{+}, Cu^{+}), sır içerisindeki alkali iyonlarla (Na^{+}, K^{+}) yer değiştirmesi ve ardından gerçekleştirilen yükseltgenme ve indirgeme süreçleri, lüsterin yanardöner görünümünü oluşturmaktadır (Gibsh, 2022).

Kullanılan metal türüne bağlı olarak farklı renk etkileri ortaya çıkmaktadır. Gümüş meneviş etkisi sağlarken, bizmut sedefsi parlaklık, bakır ise altın tonlarından kırmızıya kadar değişen renkler üretmektedir. Sır bileşimi, bu renk oluşumunda belirleyici bir faktördür. Alkali sırlarda iyon değişimi daha etkin gerçekleşirken, kurşunlu sırlarda indirgeme süreci sonucunda matlaşma ve grileşme gibi etkiler gözlemlenebilmektedir.

“Alkali sırların yapılarında bulunan sodyum iyonları indirgeme sırasında macunun yapısındaki gümüş iyonları ile yer değiştirerek lüsterleşme gerçekleşir” (Yoleri, 1998: 26). Bu nedenle temel sırın kimyasal yapısı prensip olarak tüm lüster çeşitlerinin oluşumunda lüster kalitesini doğrudan etkilemektedir.

Caiger Smith (1985), alkali ve kurşunlu sırların indirgeme atmosferine karşı gösterdiği farklı tepkileri şu şekilde açıklamaktadır: “Sodyum-potasyum-oksijen bağı, indirgeme evresinde fırın atmosferindeki karbon monoksit tarafından kırılamayacak kadar güçlüdür. Dolayısıyla bu alkali bileşenler açısından zengin olan sırlar, pigmentleri metale dönüştüren yoğun indirgeme ortamından etkilenmez; buna karşın kurşunlu sırlar kolaylıkla indirgenerek koyu bir görünüme bürünebilir” (Caiger Smith,1985: 199).

3. YÖNTEM

Araştırma kapsamında, alkali-borlu, kurşunlu, alkali-kurşunlu ve alkali-kurşunlu-kalaylı sırlar olmak üzere dört farklı Seger formülü geliştirilmiştir. Her bir sır reçetesine lüster oluşumunu sağlayan metal bileşikleri eklenmiş ve karışımlar homojen hale getirilmiştir (Görsel 3).



Görsel 3. Sır reçetelerinin öğütülmesi

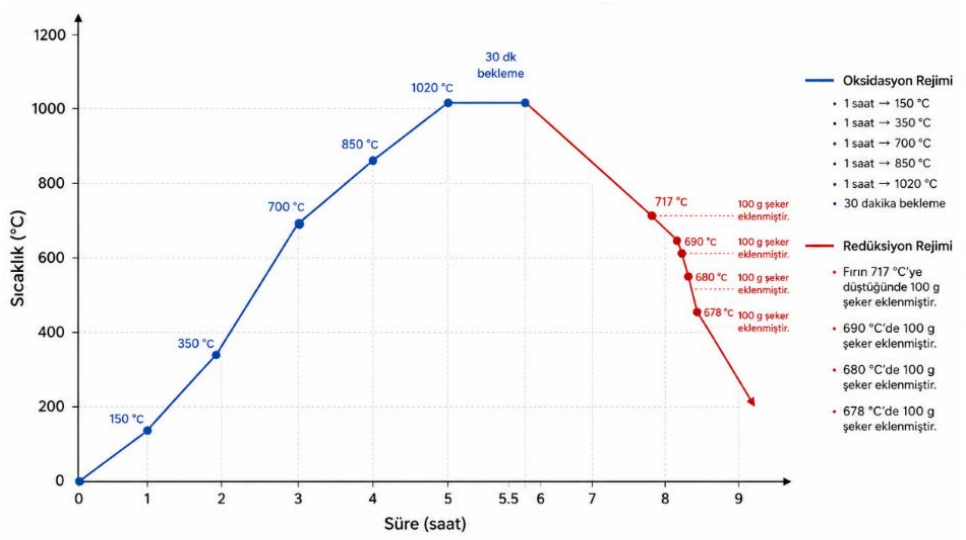
Denemeler, 1020 °C'de bisküvi pişirimi yapılmış beyaz bünyeler üzerine dökme yöntemiyle uygulanmıştır (Görsel 4). Pişirimler gaz yakıtlı fırında gerçekleştirilmiş, serbest soğumanın ardından 717 °C'den itibaren brülör deliğinden fırın içerisine şeker atılarak kontrollü indirgeme süreci gerçekleştirilmiştir (Görsel 5).



Görsel 4. Sırın uygulanması



Görsel 5. Brülör deliğinden fırına şeker atılması



Görsel 6. Deneyde kullanılan pişirim eğrisi

İndirgeme işlemi için fırına 100 g şeker eklenerek redüksiyon ortamı oluşturulmuştur (Görsel 6). Tüm test kaseleri aynı koşullarda pişirilmiş ve karşılaştırmalı analiz yapılmıştır.

İndirgeyici malzeme olarak şekerin tercih edilmesinde; çıra gibi doğal malzemelerde bulunan indirgeyici madde miktarının tam olarak kontrol edilememesi, şekerin gram düzeyinde hassas biçimde ölçülebilmesi ve kolay temin edilebilir olması etkili olmuştur.

Çizelge 1. Araştırma sırasında uygulanan temel sırların reçete ve seger formüleri

Reçete-1 Alkali- Borlu Sır	Seger 0,8 Na_2O 0,15Al_2O_3 1,5SiO_2 0,2 CaO 1 B_2O_3	Harman Üleksit % 23,42 Albit % 12,45 Kaolen % 6,13 Kalsine Soda % 21,00 Kuvars % 17,11 Borik Asit % 19,65
Reçete-2 Kurşunlu Sır	Seger 0,9 PbO 0,15 Al_2O_3 1,5 SiO_2 0,1 ZnO	Harman Sülyen % 63,34 Çinko Oksit % 2,49 Kaolin % 11,91 Kuvars % 21,56
Reçete-3 Alkali- Kurşunlu Sır	Seger 0,5 PbO 0,2 Al_2O_3 1,5SiO2 0,5 Na_2O 0,6 B_2O_3	Harman Sülyen % 38,27 Kristal Boraks % 20,30 Albit % 35,108 Kuvars % 6,03
Reçete-4 Alkali- Kurşunlu Kalaylı Sır	Seger: 0,5 PbO 0,2 Al_2O_3 1,5 SiO_2 0,5 Na_2O 0,6 B_2O_3 0,2 SnO_2	Harman Sülyen % 34,84 Kristal Boraks % 18,48 Albit % 31,96 Kuvars % 5,49 Kalay Oksit % 9,21

Sır bünyesinde bulunan bakır bileşikleri, indirgeme yoğunluğuna bağlı olarak yükseltgen atmosferden indirgen atmosfere geçiş sürecinde sırasıyla altın sarısı, turuncu ve kırmızı tonlarda renklenmekte; indirgeme koşullarının daha da yoğunlaşmasıyla metalik bakır oluşumu gözlenebilmektedir. Bu renk değişimleri, fırının gözlem deliğinden gerçekleştirilen görsel gözlem yoluyla takip edilebilmekte ve indirgeme işleminin sonlandırılacağı aşamanın belirlenmesine olanak sağlamaktadır. Söz konusu renk değişimleri ve yüzey oluşumları, reçetede yer alan gümüş ve bizmut gibi diğer metal tuzlarının türü ve kullanım oranlarıyla da doğrudan ilişkilidir.

Bakırın diğer elementlerle bileşik oluşturması sonucunda elektronların enerji düzeylerinde değişimler meydana gelmektedir. Bu değişimler, elektronların belirli enerji düzeyleri arasındaki geçişlerine karşılık gelen ışınım dalga boylarının soğurulmasına ve buna bağlı olarak farklı renklerin algılanmasına neden olmaktadır. (Caiger Smith,1985:222).

Çizelge 2. Temel sıra eklenen metal tuzları ve pişirim sonuçları

Baz İçerisine Eklenen Metal Tuzları	**Reçete-1** **Alkali-Borlu Sır**	**Reçete-2** **Kurşunlu Sır**	**Reçete-3** **Alkali-Kurşunlu Sır**	**Reçete-4** **Alkali- Kurşunlu Kalaylı Sır**
A **%2 Bizmut Nitrat** **%2 Bakır Sülfat** **%1 Gümüş Nitrat**				
B **%4 Bakır Karbonat** **%1 Bizmut Nitrat**				
C **%3 Bakır Klorür** **%1 Gümüş Nitrat**				

D **%2 Bakır Oksit** **%0,5 Kobalt Karbonat** **%0,6 Gümüş Nitrat**				
E **%2 Demir Nitrat** **%1 Gümüş Nitrat**				

4. BULGULAR VE SONUÇ

Elde edilen bulgular, temel sır türüne bağlı olarak lüster oluşumunun önemli ölçüde değiştiğini göstermektedir. Alkali sırlarda daha parlak ve belirgin lüster etkileri elde edilirken, kurşunlu sırlarda indirgeme sürecine bağlı olarak yüzeyde kararma ve matlaşma eğilimi gözlenmiştir.

Alkali-kurşunlu ve kalay katkılı sırlarda ise kısmi lüster oluşumları ile yüzeyde farklı görsel etkilerin meydana geldiği belirlenmiştir. Bu sonuçlar, sır bileşiminin indirgeme sürecine verdiği tepkinin bileşim türüne bağlı olarak farklılaştığını ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra, indirgeme sıcaklığı ve süresi ile kullanılan indirgeyici miktarının da yüzey oluşumu üzerinde belirleyici parametreler olduğu gözlenmiştir. Özellikle yüksek yoğunlukta gerçekleştirilen indirgeme koşullarının kurşunlu sırlarda yüzey görünümü üzerinde olumsuz sonuçlara neden olduğu belirlenmiştir.

Bu çalışma kapsamında elde edilen sonuçlar, sıriçi lüster uygulamalarında temel sır bileşiminin yanı sıra indirgeme koşullarının da yüzey oluşumu ve lüster etkisinin gelişimi üzerinde belirleyici bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Alkali sırların lüster oluşumu açısından daha uygun sonuçlar verdiği, buna karşılık kurşunlu sırlarda indirgeme sıcaklığı ve yoğunluğunun daha kontrollü bir biçimde düzenlenmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Kurşun içeren sırlarda indirgeme işleminin, alkali sırlara kıyasla daha düşük sıcaklık aralıklarında ve kontrollü bir atmosfer koşulunda gerçekleştirilmesi önerilmektedir.

Gelecekte gerçekleştirilecek çalışmalarda, sıriçi lüster uygulamalarının geliştirilmesine yönelik olarak fırın içerisinde ve fırın dışında gerçekleştirilen farklı indirgeme yöntemlerinin karşılaştırılması, elde edilen yüzey etkilerinin çeşitlendirilmesine katkı sağlayabilir.

Bunun yanı sıra, farklı metal tuzlarının sır bileşenleriyle etkileşimlerinin sistematik olarak incelenmesi, lüster oluşum mekanizmasının daha ayrıntılı biçimde ortaya konulmasına olanak sağlayacaktır. Örneğin, kurşunlu sırlarda bakır ve kalay bileşenlerinin birlikte kullanımının yüzey özellikleri üzerindeki etkisi, diğer değişkenlerin sabit tutulduğu kontrollü deneylerle araştırılabilir.

Ayrıca farklı sır bileşimlerinin diğer lüster teknikleri kapsamında gösterdiği yüzey tepkilerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesi; indirgeme sıcaklığı ve süresinin optimize edilmesi ve farklı indirgeyici malzemelerin farklı sıcaklık aralıklarında denenmesi, daha kontrollü ve tekrarlanabilir yüzey sonuçlarının elde edilmesine katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Caiger-Smith, A.(1985). *Lustre Pottery- Technique Tradition and Innovation in Islam and the Western World*, Londra: Faber and Faber.

Çalışkan, Güneş, P. (2019). *İndirgen ortam lüsterlerinden sıriçi lüster tekniği*. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 8(54). 283-288. DOI: 10.7816/idil-08-54-20

Daly, G. (2018). *Lustre*. Herbert Press.

Gibsh, S. S. (2022). *Terra sigillata: Smoke, fire & clay*. Independently published.

Mete, Z. (2020). *Seramik kimyası*. Tibyan Yayıncılık.

Watson, O. (2006). *Ceramics from Islamic lands*. Thames & Hudson.

Yoleri, H. (1998). *Macun lüsteri tekniğinin günümüzde uygulanması* (Tez No. 72832) [Sanatta yeterlik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA DİSİPLİNLERARASI BİR YAKLAŞIM: PLANET CALLAS ÖRNEĞİ

Duygu GÜLES KÖKEK

İstanbul Üniversitesi
duygu.kokek@ogr.iu.edu.tr
0000-0003-0125-8583

ÖZET

Bu bildiri, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü emekli öğretim üyesi Fuat Kökek'in, opera tarihinin önde gelen sopranolarından biri kabul edilen Maria Callas anısına ürettiği seramik kuş formlarını ve aynı üniversitenin Grafik Bölümü'nden mezun yönetmen Barış Sarhan'ın bu formları filme aldığı *Planet Callas* adlı avangard kısa filmi incelemektedir. Çalışmanın merkezinde, tornada üretilmiş içi boş halkalardan oluşan seramik kuşlar yer almaktadır. Geleneksel olarak kap, vazo ya da silindirik biçimlerle ilişkilendirilen torna tekniği, bu projede sınırlarına kadar zorlanmakta; kırılgan, iç içe geçen halka yapılarıyla alışılmış seramik form anlayışı sorgulanmaktadır. Kökek'in elli yılı aşkın seramik pratiği boyunca sürdürdüğü temel arayış da tam olarak burada görünür hâle gelir: seramiğin yaklaşık yirmi bin yıllık tarihini takip ederek malzemenin imkânlarını sürekli yeniden düşünmek ve çamurun direnciyle mücadele ederek yeni biçimsel olanaklar yaratmak.

Bu bağlamda kuş formları yalnızca estetik nesneler değil, aynı zamanda sesin ve nefesin plastik karşılıklarıdır. Tornada çekilen boş halkalar, müzikteki partisyonları ve ses dalgalarını çağrıştırırken, formların şekillenişi Maria Callas'ın insan sesinin sınırlarını zorlayan dramatik soprano tekniğiyle paralellik kurmaktadır. Nasıl ki Callas yüksek oktavlara ulaşırken sesi bir ifade aracından çok fiziksel bir mücadele alanına dönüşüyorsa, sanatçının tornadaki üretim süreci de çamurla girişilen yoğun bir mücadeleyi yansıtmaktadır. Böylece seramik üretim süreci ile opera performansı arasında bedensel emek, risk ve sınır aşımı üzerinden güçlü bir ilişki kurulmaktadır.

Bildiri ayrıca çalışmanın yalnızca seramik üretimiyle sınırlı kalmadığını, çağdaş sergileme biçimlerine yönelik eleştirel bir yaklaşım geliştirdiğini de tartışacaktır. Kökek, klasik galeri sergilemesinin günümüzde yetersiz kaldığını düşünerek sinemasal anlatım olanaklarına yönelmiş ve yönetmen Barış Sarhan'la birlikte projeyi filmleştirmiştir. *Planet Callas* adlı bu kısa filmde, Mars'ı andıran kurak ve zamansız bir gezegende seramik kuş formları toprağın içinden doğarcasına yükselmekte ve Maria Callas'ın sesiyle âdeta canlanmaktadır. Böylelikle seramik nesne, heykelsi varlığının ötesine geçerek hareket, ses ve sinema aracılığıyla yeni bir deneyim alanı kazanmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, seramiği yalnızca geleneksel bir zanaat değil; ses, beden, sinema ve performansla ilişki kurabilen disiplinlerarası bir ifade alanı olarak yeniden düşünmektedir. *Planet Callas*, hem teknik açıdan tornanın sınırlarını zorlayan hem de çağdaş sanatın anlatım biçimlerine açılan deneysel ve avangard bir üretim olarak değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Seramik Sanatı, Fuat Kökek, Maria Callas, Disiplinlerarasılık, Torna Tekniği, Planet Callas.

AN INTERDISCIPLINARY APPROACH IN CONTEMPORARY CERAMIC ART: THE CASE OF *PLANET CALLAS*

ABSTRACT

This paper examines the ceramic bird forms produced by Fuat Kökek, a retired faculty member of the Department of Ceramics and Glass at Marmara University, Faculty of Fine Arts, in memory of Maria Callas –one of the leading sopranos in opera history– and the avant-garde short film titled *Planet Callas*, directed by Barış Sarhan, a graduate of the Graphic Design Department of the same university, which captures these forms on film. At the center of the study are ceramic birds composed of hollow, wheel-thrown rings. The wheel-throwing technique, traditionally associated with vessels, vases, or cylindrical shapes, is pushed to its limits in this project; through fragile, interlocking ring structures, the conventional understanding of ceramic form is challenged. This is precisely where the core quest that Kökek has pursued throughout his more than fifty years of ceramic practice becomes visible: tracing the approximately twenty-thousand-year history of ceramics to continuously rethink the material's potential and creating new formal possibilities by wrestling with the resistance of clay. In this context, the bird forms are not merely aesthetic objects, but also material counterparts of sound and breath. While the hollow rings thrown on the wheel evoke musical scores and sound waves, the shaping of the forms parallels Maria Callas's dramatic soprano voice that pushed the boundaries of vocal expression. Just as Callas's voice transformed from a medium of expression into a realm of physical struggle when reaching high notes, the artist's production process on the wheel reflects an intense struggle with the clay. Thus, a powerful relationship is established between the ceramic production process and the operatic performance through bodily labor, risk, and the transgression of boundaries. The paper further discusses that the work extends beyond ceramic production to develop a critical approach to contemporary modes of exhibition. Considering conventional gallery exhibition insufficient for presenting the project, Kökek turned toward the possibilities of cinematic narrative and, in collaboration with director Barış Sarhan, translated the project into a cinematic form. In this short film, titled *Planet Callas*, the ceramic bird forms rise as if emerging from the earth on an arid and timeless planet reminiscent of Mars, seemingly brought to life by the voice of Maria Callas. Consequently, the ceramic object transcends its sculptural presence to acquire a new domain of experience through movement, sound, and cinema. In conclusion, this study reconsiders ceramics not merely as a traditional craft, but as an interdisciplinary field of expression capable of establishing relationships with sound, the body, cinema, and performance. *Planet Callas* can be evaluated as an experimental and avant-garde work that both pushes the technical limits of the wheel and engages with contemporary modes of artistic expression.

Keywords: Contemporary Ceramic Art, Fuat Kökek, Maria Callas, Interdisciplinarity, Wheel-throwing Technique, Planet Callas.

1. GİRİŞ

Son yıllarda çağdaş sanat pratiğinde disiplinlerarası sınırlar giderek geçirgen hâle gelmiş; farklı ifade biçimlerinin bir araya geldiği melez üretimler, sanat eserinin yalnızca biçimini değil, aynı zamanda sergilenme ve alımlanma süreçlerini de dönüştürmeye başlamıştır. Seramik sanatı da günümüzde biçimsel ve teknik niteliklerinin yanı sıra, hareket, performans ve dijital medya gibi farklı alanlarla kurduğu ilişkiler üzerinden yeniden şekillenen bir üretim alanıdır.

Bu bağlamda, 2023 yılında Maria Callas'ın doğumunun 100. yılı anısına gerçekleştirilen *Planet Callas* (Sarhan, 2023) adlı film, çağdaş seramik sanatında disiplinlerarası üretim anlayışını görünür kılan özgün örneklerden biridir. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi emekli öğretim üyesi Fuat Kökek'in her bir parçasını tornada ürettiği seramik kuş formları ile aynı fakültenin Grafik Bölümü mezunu yönetmen Barış Sarhan'ın sinemasal anlatısını bir araya getiren bu deneysel kısa film, seramik nesneyi klasik sergileme bağlamından çıkararak hareket, ses ve zaman içinde yeniden kurmaktadır. Filmde Mars'ı çağrıştıran adsız bir gezegende toprağın içinden yükselen kuşlar, Maria Callas'ın sesiyle bütünleşerek yeni bir varoluş kazanırken, seramik de durağan bir nesne olmaktan çıkarak hareket ve müzikle deneyimlenen bir sanat yapıtına dönüşmektedir.



Görsel 1. *Planet Callas*
(Fotoğraflar, aksi belirtilmedikçe yazar ve sanatçı arşivine aittir.)

Bu çalışma, *Planet Callas*'ı hem seramik ile sinemanın bir araya geldiği disiplinlerarası bir proje, hem de seramik nesnenin anlamının yeniden üretildiği deneysel bir sanat pratiği olarak ele almaktadır. Çalışmanın temel hareket noktası, Fuat Kökek'in elli beş yılı aşan üretim pratiği ve çamurla kurduğu yaratıcı ilişkinin, Richard Sennett'in zanaatkârlık anlayışı ışığında okunabileceği düşüncesidir. Bu nedenle makalenin kuramsal omurgasını Sennett'in malzeme, ustalık ve el emeğine ilişkin görüşleri oluşturmaktadır. Bu doğrultuda, çalışmada öncelikle

Planet Callas projesinin ortaya çıkış süreci ele alınacak, ardından Fuat Kökek'in "Uçamayan Kuşlar" adını verdiği serisi teknik ve düşünsel yönleriyle incelenecektir. Sonrasında üretim süreci Richard Sennett'in zanaatkârlık kuramı bağlamında değerlendirilecek; nihayetinde de seramik, ses ve sinema arasındaki ilişki üzerinden *Planet Callas*'ın çağdaş seramik sanatına önerdiği yeni ifade ve sergileme imkânları tartışılacaktır.

2. YÖNTEM

Bu çalışma, Fuat Kökek'in "Uçamayan Kuşlar" serisi ile bu eserlerin yer aldığı *Planet Callas* adlı kısa filmin seramik, müzik ve sinema bağlamında incelenmesine dayanmaktadır. Bu doğrultuda, müzik ve sinema ile ilişki kuran seramik formun görsel ve işitsel yapı içinde nasıl biçimlendiği sorusuna odaklanmaktadır. Araştırmanın verilerini seriye ait eserlerin kendisi, eserlerin üretim süreci ve bu sürece ilişkin gözlemlerle, *Planet Callas* filminin görsel-işitsel çözümlemesi ve konuya dair sözlü ve yazılı kaynaklar oluşturmaktadır. Araştırmacı, sanatçının eşi olmasından ötürü hem seramik formların hem de filmin üretim sürecini ayrıntılı olarak gözlemleme fırsatı bulmuştur. Aynı zamanda sanat tarihçisi olması, eserleri sanat tarihsel bir perspektiften değerlendirmesini sağlamıştır. Bununla birlikte, sanatçıya ilişkin yorumlarda doğrudan gözlem, sanatçının kendi ifadeleri ve yazılı kaynaklar arasındaki ayrım gözetilmiştir. Sanatçının üretim pratiğine ve seramik tarihine ilişkin yaklaşımı, kendisinden edinilen sözlü bilgilerden yararlanılarak aktarılmıştır. Sanatçının malzemeyle ilişkisi gerek seramiğin gerek filmin üretimi sırasında karşılaşılan teknik sorunlar ve bu sorunlara yönelik çözümler, bilfiil gözleme ve sanatçıların ilk elden beyanlarına dayalı olarak ele alınmıştır.

Bu çalışmada disiplinlerarasılık, seramik, müzik ve sinemanın yalnızca aynı proje içerisinde bir araya gelmesiyle değil, bu alanların birbirlerinin ifade olanaklarını dönüştüren karşılıklı ilişkisi üzerinden öne çıkmaktadır. Seramik formun müzikle ilişkisi yeni bir anlam alanı yaratırken, sinema hareket, görüntü, ses ve kurgu aracılığıyla bu anlamı farklı boyutlarda yapılandırmaktadır. Böylece seramik nesne, filme aktarılan bağımsız bir sanat nesnesi olmanın ötesine geçerek, müzik ve sinemanın araçlarıyla yeniden üretilen görsel ve işitsel deneyimin bir parçasına dönüşmektedir.

3. "UÇAMAYAN KUŞLAR" VE *PLANET CALLAS*

Planet Callas'ın başlangıç noktasını, Fuat Kökek'in pandemi döneminde ürettiği ve "Uçamayan Kuşlar" adını verdiği seramik formlar oluşturur. Yaklaşık yirmi adet kuştan oluşan bu seri, sanatçının uzun yıllara yayılan torna deneyimiyle tornada alışılmadık formlar üretme arayışının sonucunda ortaya çıkmıştır. Kuşlardan her biri, yekpare bir kütle olarak şekillendirilmek yerine, tornada ayrı ayrı çekilen içi boş halkaların bir araya getirilmesiyle âdeta inşa edilmiştir. Böylece torna, geleneksel olarak kap, kase, vazo ve benzeri dönel formların üretimiyle ilişkilendirilen işlevinden farklı olarak, son derece kırılgan ve girift

heykelsi yapıların inşasında kullanılan bir araca dönüşmüştür. Kökek'in amacı, tornanın olanaklarını araştırıp onun sınırlarını zorlamaktır.



Görsel 2. Fuat Kökek, *Uçamayan Kuşlar*, 2020-21

Bu açıdan "Uçamayan Kuşlar" serisinin biçimsel özelliği, doğrudan üretim süreciyle ilişkilidir. İçi boş halkalar, kuşların gövdesini ve kanatlarını oluştururken aynı zamanda biçimin içindeki boşluğu görünür kılar. Kuşlar dolu, kütlesel heykeller değildir; aksine, onları oluşturan çizgisel halkalar arasında kalan boşluklar da formun bir parçasıdır. Serinin üretiminde kırmızı torna çamuru kullanılmıştır. Farklı ölçülerdeki halkalar, torna aynası üzerinde şekillendirilmiş; çamur önce içi boş bir simit formuna getirilmiş, ardından uçları birbirine eklenerek halka biçimi oluşturulmuştur. Halka formu ters çevrildikten sonra, tornaya temas eden yüzey dip alma aletiyle tıraşlanarak yuvarlatılmıştır. Her bir halka tornada ayrı ayrı çekilmiş, ardından halkalar birbirleriyle ilişkilendirilerek kuş formları ortaya çıkarılmıştır. Bu birleştirme işlemi, parçaların deri sertliğindeki uygun kıvamı aldığı aşamada yapılmıştır. Formlar, ayakları üzerinde fırına yerleştirilerek 1040 derecede pişirilmiştir. Ne kurutma ne de pişirme aşamasında çatlama, ağırlık, denge, deformasyon gibi sorunlar yaşanmıştır. Bu durum, sanatçının çamurla süregelen tecrübesinin ve benzer formları pek çok defa üretmiş olmasının yanı sıra, kurutma aşamalarının kontrollü şekilde gerçekleştirilmesiyle de ilgilidir.

Pişirim öncesinde, formlar henüz deri sertliğindeyken sıraltı boyayla renklendirilmiştir; zira çamur kuruduktan sonra yapılacak herhangi bir müdahale pişirim esnasında çatlama riskini artırır. *Planet Callas* filminde toprakla bağlantılı bir kompozisyon içinde kullanılacak olması nedeniyle formlar ayrıca sırlanmamış; böylece yüzeyin parlaklaşması önlenerek tek pişirimle

mat, terakota görünümlü bir yüzey elde edilmiştir. Serideki formlar genel olarak enine yerleşenlerde 40-50 cm çapında, boyuna gelişenlerde ise 50-60 cm yüksekliğindedir; halkaların kalınlığı ise yaklaşık 1-5 cm arasında değişmektedir. Her bir parçanın tornada ayrı olarak üretilmesi ve belirli bir kıvamdayken bir araya getirilmesi, biçimin oluşumunu doğrudan üretim sürecinin olanakları ve koşullarıyla ilişkilendirir. Formlar, teknik özelliklerinin ötesinde, henüz hareket kazanmamış birer beden izlenimi verir.

Kökek'in kuşlara "Uçamayan Kuşlar" adını vermesi salt biçimsel bir niteleme değildir. Kuş doğası gereği uçuşla ilişkilendirilen bir figürken, burada uçma yetisini kaybetmiştir. Ancak bu yoksunluk, kuşların hareket edememesinden çok daha geniş bir anlam taşır. Sanatçının yaklaşımında uçamayan kuşlar, zihinsel olarak uçmayı unutayazan ve giderek manuel hayattan uzaklaşan çağdaş insanın bir alegorisidir. Pandemi koşullarında üretilmiş olmaları da bu alegoriyi güçlendirir. İnsanların fiziksel faaliyetlerinin ve birbirleriyle kurdukları ilişkilerin sınırlandığı bir dönemde ortaya çıkan bu kuşlar, bir yandan hareket arzusunu, diğer yandan bu arzunun önündeki engeli somutlaştırır.

Seramik malzemenin kendisi de bu çelişkinin bir parçasıdır. Kuş figürü hareketi ve uçuşu çağrıştırırken, seramik doğası gereği sabitlenmiş, pişirilmiş, kalıcı ve muhkem hâle getirilmiş bir malzemedir. Kökek'in formları çelişkiyi çözmek yerine görünür kılar: Uçması beklenen kuşlar hareketsizdir; ancak onları oluşturan halkalar, boşluklar ve parçaların birbiriyle kurdukları ilişkiler sayesinde hareket duygusunu büsbütün kaybetmezler. Dolayısıyla burada hareket, henüz gerçekleşmemiş ama biçimin içinde saklı duran bir imkân olarak belirir.



Görsel 3. Fuat Kökek, *Uçamayan Kuşlar*, 2020-21

Planet Callas, bu imkânın fiiliyata dökülmesidir. Sergi mekânında durmaktan başka bir şansları olmayan kuşlar, Sarhan'ın filminde toprağın içinden yükselerek hayat ve ses bulan varlıklara dönüşür. *Planet Callas*, tek tek seramik nesnelerin filme alınmasından daha

fazlasını yapar. Kökek'in ürettiği biçimlerin anlamı, üretildikleri malzemeden ve üretim sürecinden koparılmadan, sinemanın sunduğu hareket ve zaman boyutu içerisinde genişler. Seramik kuşlar artık yalnızca bakılan nesneler değildir; ses kazanan, hareket eden ve bir anlatının parçası hâline gelen bedenlerdir. Kuşların alışılmadık biçimleri, sanatçının uzun yıllar boyunca geliştirdiği teknik deneyimin ve malzemenin direnciyle kurduğu ilişkinin ürünüdür. "Uçamayan Kuşlar"ın biçimsel güçlüğü, bizi doğrudan Kökek'in zanaatkârlık pratiğine götürür.

3.1. Çamurla Mücadele: Fuat Kökek'in Zanaatkârlığı

Fuat Kökek elli beş yılı aşkın seramik pratiğini ifade sadedinde, kendisini "çamurla mücadele eden biri" olarak tanımlar. Bu ifade, sanatçının üretim sürecini teknik bir beceriden ziyade malzemeyle kurulan uzun süreli bir diyalog olarak düşündüğünü gösterir. Kökek için çamur, biçim verilmeyi bekleyen pasif bir malzeme değil, kendi direnci, sınırları ve olanakları olan etkin bir üretim ögesidir. Sanatçının yıllar içinde geliştirdiği teknik de bu direnci ortadan kaldırmak yerine, onunla birlikte çalışmanın yollarını bulmaya dayanır. "Uçamayan Kuşlar"ın son derece kırılgan ve tornada üretilmesi güç biçimleri, böylesi uzun soluklu bir deneyimin sonucunda ortaya çıkar. Keza daha önceki "Her Şey Bosch" serisi, "Amorf Balıklar" serisi gibi yine hayli girift formlardan oluşan konsept eserleri de bu meyanda değerlendirilebilir.

Kökek'in seramik üretimine ilişkin yaklaşımı, kendi atölye pratiğiyle sınırlı kalmayıp farklı coğrafyalardaki geleneksel ve tarihsel seramik üretim biçimlerini yerinde incelemeye dayanmaktadır. Sanatçı, torna tekniği üzerine araştırmaları kapsamında dünyadaki pek çok ünlü seramik merkezini ziyaret etmiştir. Hindistan'ın Khurja ve Jaipur, Nepal'in Bhaktapur ve Patan kentlerinden, Avrupa'nın Provence, Vallauris, Limoges, Valencia, Faenza ve Sassuolo gibi seramik üretimiyle ünlü kentlerine; Sakız ve Samos gibi Yunan adalarına; keza Türkiye'de Çanakkale, Menemen, Avanos, Kütahya, İznik, Karacasu, Kınık ve Sorkun'a kadar geleneksel seramik merkezlerinde bulunmuş ve buralardaki ustalarla torna tekniği konusunda çalışmalar yapmıştır. Sanatçının aktardığı üzere, seramik çalışmalarını arkeolojik verilerle de genişleten Kökek, Datça'nın Reşadiye/Kiliseyanı mevkiindeki antik seramik atölyeleri kazıları ile 1980 yılında arkeolog Bedri Yalman başkanlığında başlatılan İznik Roma Tiyatrosu kazısı gibi kazılarda bulunmuştur. Sanatçı, bu deneyimlerin yanı sıra Mezopotamya, Mısır, Anadolu, Girit, Miken ve Yunan dünyasından Asya'ya uzanan tarihsel seramik üretimini takip etmenin, çamurla üretim yapan her sanatçının bir ödevi olduğunu ve biçimsel arayışları daima beslediğini öne sürmüştür. Bu arayış, Herbert Read'in *Sanatın Anlamı* adlı kitabında çömlekçiliği sanatların en eski ve en soyut biçimlerinden biri olarak ele almasıyla da ilişkilendirilebilir (Read, 1960, s. 45). Ayrıca, Read'in müziğin sanatlar içindeki ayrıcalıklı konumuna ilişkin anıştırmaları, *Planet Callas*'ın düşünsel kaynaklarından da biridir. Kökek bu kavramsal bağlantıyı ve bütün sanatlar gibi seramiğin de müziğe ulaşma arzusunu, *Planet Callas* filminde seramik form ile müziği aynı görsel-işitsel yapı içinde bir araya getirerek ifade etmiştir.

Kökek'in seramiğe yaklaşımı, genel olarak Richard Sennett'in zanaatkârlık anlayışıyla koşutluk gösterir. Sennett, sanatla zanaat arasındaki modern ayrımın tarihsel olarak sonradan oluşturulmuş yapay bir ayrım olduğunu savunur. Ona göre hem sanatkârın hem de

zanaatkârın temel motivasyonu, elindeki malzemeyle kurduğu ilişki ve iyi bir iş ortaya koyma arzusudur. Zanaatkârlık, belirli bir tekniğe hâkim olmanın yanı sıra, malzemeye ilişkin sürekli bir merakı ve öğrenme isteğini gerektirir (Sennett, 2009, s. 160). Sennett'e göre ustalık, malzemeye hükmetmek değildir. Bilakis ustalık, malzemenin direncini fark etmeyi ve bu dirençle yaratıcı bir ilişki kurmayı öğrenmektir. Kökek'in "çamurla mücadele" olarak tanımladığı üretim pratiği de benzer bir yönteme işaret eder. Çamurun neye izin verdiğini, nerede direnç gösterdiğini ve hangi noktada biçimin sınırlarını zorladığını bilmek ustalığın gereğidir. Sanatçı ile malzeme arasındaki ilişki, bu nedenle tek yönlü bir biçim verme eyleminden çok, karşılıklı bir müzakere sürecidir.

Bu karşılıklı ilişki, bilhassa "Uçamayan Kuşlar"ın üretim biçiminde görünür hâle gelir. Tornada üretilebilecek biçimlerin geleneksel sınırları düşünüldüğünde, birbirine eklemlenen içi boş halkalardan oluşan kuş formları, tekniğin alışılmış işlevini sorgular. Torna salt bir biçimlendirme aracı olmaktan çıkarak, sanatçının malzemenin olanaklarını araştırdığı bir düşünme alanı olur. Her bir halkanın ayrı ayrı çekilmesi, kurutulup bir araya getirilmesi ve sonunda bütünlüklü bir forma ulaşması, tasarlanan biçim ile malzemenin izin verdiği biçim arasında sürekli bir ayarlamayı gerekli kılar. Kuşların kırılganlığı, bu ince ayarın ayrılmaz bir parçasıdır. Formun başarısı da sanatçının ne yapmak istediğine değil, çamurun buna ne ölçüde izin vereceğine bağlıdır.



Görsel 4. Fuat Kökek, *Uçamayan Kuşlar* üretim süreci

Sennett'in zanaatkârlık anlayışının hususiyetlerinden biri de el ile düşünce arasındaki yakın ilişkidir. El de düşünür. Bu meyanda Immanuel Kant'ın "El, akıldaki bir penceredir" sözüne atıf yapan Sennett, bir şeyi "kavramak" eyleminin hem fiziksel hem de zihinsel bir anlam

taşıdığına dikkat çeker. Bir şeyi kavramak, onu fiziksel olarak tutmak kadar onu zihinsel olarak anlama hareketini de içerir. Başka bir deyişle, elin bir nesneye yönelmesi düşüncenin de harekete geçmesini sağlar. Sennett'in verdiği orkestra şefi örneğinde olduğu gibi, elin hareketi daha ses ortaya çıkmadan ona yön verir (Sennett, 2009, ss. 197-205). Dolayısıyla, zanaatkârın bilgisi hem zihinsel hem de el ile malzeme arasında ortaya çıkan pratik bir bilgidir. Malzeme düşüncenin istikametini belirler. Çamurun direnciyle karşılaşan el, biçimi yeniden düşünüp malzemenin verdiği tepkiyle yol alır. Bu açıdan Kökek'in uzun yıllara yayılan torna deneyimi, elin çamurla kurduğu ilişkinin zaman içinde geliştirdiği bir düşünme biçimi ve bilgi birikimi olarak ele alınmalıdır. Sanatçının çamurla geçirdiği yıllar, malzemenin davranışını tanımasını ve ondaki geniş imkânları kavramasını sağlamıştır.

"Uçamayan Kuşlar" serisi, biçimsel yoğunluğu göz önüne alındığında, tornada üretimi güç formlar arasındadır. Kökek, tornanın ve çamurun sınırlarında gezinirken yeni estetik fikirler icat eder. Bu meyanda "mücadele" sözcüğü anlamlıdır. Çamurla mücadele etmek, yalnızca fiziksel bir emek harcamak anlamına gelmez; malzemenin direnç gösterdiği yerde durmak, geri çekilmek ve yeni baştan tasarlamak anlamına da gelir. Kökek'in torna pratiğinde biçimin kırılganlığı ile onu gerçekleştirme arzusu arasındaki gerilim, "Uçamayan Kuşlar"ın taşıdığı düşünsel anlamla da örtüşür. Uçamayış, hem figürlerin temsil ettiği güncel bir durumdur hem de onları ortaya çıkaran seramik sanatının başat sorunsalıdır: Zira günümüzde biçim, "biçimsizliğin" hemen kıyısında durmaktadır.

Kökek'in malzemeyle kurduğu bu diyalog, *Planet Callas*'la birlikte daha katmanlı ve çarpıcı bir ilişkiye dönüşür. Filmde seramik nesne hareket kazanırken, üretim sürecinde biriken emek ve deneyim de anlatının bir parçası hâline gelir. Çamurun direnciyle mücadele ederek oluşturulan kuşlar, sinema aracılığıyla bu kez ses ve hareketle mücadeleye girerler. Artık mesele çamurun biçimlendirilmesinden öte, biçimin sese ve harekete kavuşmasıdır.

3.2. Seramikten Sese: Maria Callas ve *Casta Diva*

Maria Callas (1923-1977), 20. yüzyılın en etkileyici opera sanatçılarından biridir. New York'ta Yunan göçmeni bir ailenin çocuğu olarak doğan ve müzik eğitimini Atina'da alan Callas, "La Divina" (İlahi Olan) lakabıyla anılır. Olağanüstü geniş ses aralığı, dramatik yorum gücü ve sahne karizmasıyla tanınmıştır. Bilhassa, *bel canto*[1] repertuvarının yeniden popüler hâle getirilmesindeki rolüyle opera tarihine geçmiştir. Bellini'nin *Norma* operasındaki yorumu başta olmak üzere, *Tosca* ve *Medea* gibi rollerdeki performansları da opera tarihinin klasik yorumları arasında kabul edilir. Callas, kariyeri boyunca sesinin sınırlarını zorlayan bir yorum anlayışı geliştirmiştir. Henüz 53 yaşındayken Paris'te hayatını kaybeden Callas, ardında yalnızca opera tarihinin en güçlü yorumlarından bazılarını değil, insan sesinin ifade ve dayanıklılık sınırlarına ilişkin kalıcı bir tartışmayı da bırakmıştır (Encyclopaedia Britannica, 2026; Littlejohn, 1992, s. 162-170).

Casta Diva, Vincenzo Bellini'nin (1801-1835) *Norma* operasından, Callas'ın kariyerinin âdeta imzası hâline gelmiş bir aryadır. Norma karakterinin ay tanrıçasına seslendiği bu arya, uzun

[1] *Bel canto*, İtalyancada "güzel şarkı söyleme" anlamına gelir; özellikle 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl İtalyan opera geleneğinde gelişen, ses güzelliği, akıcılık, çeviklik ve teknik ustalığa dayalı vokal üslubunu ifade eder.

nefes gerektiren pürüzsüz *legato*[2] çizgileri ve duygusal derinliğiyle soprano repertuvarının zorlu parçalarından biri kabul edilir (Littlejohn, 1992, s. 162). Callas, bu aryayı 1950'li yıllarda pek çok kez seslendirmiş; kırılganlıkla gücü aynı anda taşıyan yorumuyla *Casta Diva* onun sanatının simgesi olmuştur (Maria Callas Foundation, 2023). Kökek'in tema müziği için bu aryayı seçmesi kuşkusuz tesadüf değildir. Casta Diva'nın içerdiği kırılganlıkla güç arasındaki denge, "Uçamayan Kuşlar"ın biçimsel karakteriyle örtüşen bir yapı arz eder. Özellikle, aryanın uzun ve kesintisiz *legato* çizgileri ile Kökek'in birbirine kenetli halkalardan oluşan formları arasında spesifik bir bağ kurulabilir. *Legato*, seslerin kesintiye uğramadan, bir akış içerisinde birbirine bağlanmasını ifade eder. Kökek'in kuşlarında da iç boş halkalar akışkan bir biçimde formu kateder; her bir parça bir sonrakine bağlanırken ortaya çıkan yapı namütenahi bir hareket duygusu uyandırır. Böylece, müzikte sesleri birbirine bağlayan *legato* çizgisi, seramikte biçimsel birliği sağlayan halka dizisinde görsel bir karşılık bulur.



Görsel 5. *Planet Callas*

Sözü edilen "boşluk", öncelikle seramik formun fiziksel bir bileşenidir; dolayısıyla bu benzerlik, seramik ile ses arasında doğrudan bir temsil ilişkisi kurulduğu anlamına gelmez. Buradaki ilişki, iki farklı disiplinin süreklilik fikrini kendi araçlarıyla üretmesinden dolayıdır. Callas'ın sesinde nefesle sürdürülen kesintisiz çizgi, Kökek'in formunda tekrar eden halkalarla sürdürülen bir çizgiye dönüşür. Ses zaman içinde ilerlerken, seramik form bu sürekliliği mekân içinde görünür kılar. "Uçamayan Kuşlar", bu akışın biçime dönüşmesidir. Kökek'in kuşlarında biçim ile boşluk arasındaki gerilim, Callas'ın sesinde güç ile kırılganlık, kesinti ile süreklilik arasındaki gerilimi yankılar. Böylelikle iki farklı üretim alanı, aynı

[2] *Legato*, müzikte notaların birbirine kesintisiz, akıcı bir şekilde bağlanarak seslendirilmesi anlamına gelir. Notalar, aralarında duraklama olmadan, sanki tek bir nefeste veya çizgide akıyormuş gibi çalınır ya da söylenir.

mesele etrafında kesişir: sınırları zorlamak. Callas sesini belirli yüksekliklere taşımak için bedeniyle mücadele ederken, Kökek formları ortaya çıkarmak için çamur ve tornayla mücadele eder. Birinde sesin sınırları, diğerinde malzemenin sınırları söz konusudur. Her iki durumda da ortaya çıkan sonuç, sınırların ihlaliyle değil, son raddesine kadar esnetilmesiyle elde edilir.

"Uçamayan Kuşlar"ı oluşturan halkaların içinde ve arasında kalan boşluklar, formun yapısal bir unsuru olmanın ötesine geçip, sesin fiziksel varlığına ilişkin bir çağrışım alanı da yaratır. Bir müzik eserinde ses, boşlukta yayılarak var olur. Seramik form da boşluğu çevreleyen ve görünür kılan bir yapıdır. Dolayısıyla kuşların biçimindeki boşluk ile Callas'ın sesinin yayıldığı boşluk arasında bir analoji kurulabilir. Seramikte görünür hâle gelen boşluk, müzikte duyulur hâle gelen eslerin karşılığı gibi çalışır. Bu nedenle "Uçamayan Kuşlar"da boşluk, doluluğun karşıtı değil, formu mümkün kılan temel unsurlardan biridir. Halkaların birbirine eklemlenmesiyle oluşan girift yapı, yekpare bir kütle yerine malzemenin çevrelediği boşluk aracılığıyla inşa edilir. Bu yapının diğer niteliği de ritmik tekrar duygusudur. Kuşları oluşturan halkaların farklı ölçülerde yinelenmesi müzikal bir ritmi çağrıştırır. Ardışık halkalar, partisyon üzerindeki notaların ya da ses dalgalarının görsel bir karşılığı olarak düşünülebilir. Bununla birlikte Kökek'in kuşları sesi temsil eden nesneler değil, ses düşüncesini biçimsel olarak taşıyan yapılardır.



Görsel 6. *Planet Callas*

Planet Callas projesinin özgünlüğü, seramik ile müziği basitçe yan yana getirmekten ziyade, onları yeni bir anlatının unsurları hâline getirmesinde ortaya çıkar. Kökek'in seramikleri ile Callas'ın sesi, kendi disiplinlerine ait özelliklerini korurken birbirlerinin anlam alanını genişletirler. Dolayısıyla seramik nesne, hem görsel hem de işitsel ve zamansal deneyimin bir parçası olur. Biçim sessizdir, fakat sessizliği boş değildir. Onu dolduran şey, henüz duyulmamış bir sesin ihtimalidir.

3.3. Seramikten Sinemaya: *Planet Callas*

Söz konusu ihtimal, *Planet Callas*'ın temasıdır. Ancak, seramik form sesle ilişki kurmakla da kalmaz, kendi maddi sınırlarından taşıp sinemasal anlatıya katılarak görüntü, zaman ve hareket içerisinde yeni bir varlık kazanır. Film, seramik nesneyi olduğu hâliyle kaydetmek yerine, ışık, hareket, kamera ve mekân aracılığıyla yeniden biçimlendirir. Kökek'in tornada ürettiği formlar, sinema aracılığıyla sabit birer nesne olmaktan çıkıp, her bakışta ve her ışık değişiminde farklı bir görsel karakter kazanan hareketli yapılar hâline gelir.



Görsel 7. Fuat Kökek ve Barış Sarhan *Planet Callas* setinde

Bu hareketi sağlayan, sinemasal araçların en önemlisi olan ışıktır. "Uçamayan Kuşlar"ın iç içe geçen halka yapıları, ışığın geliş açısına göre farklı biçimlerde algılanmaya son derece elverişlidir. Işık kimi zaman formun yüzeyinde dolaşarak halkaların konturlarını belirginleştirir, kimi zaman içlerinden geçerek boşlukları öne çıkarır, kimi zaman da yüzeyden yansıyarak bütün ile parça arasındaki ilişkiyi çeşitlendirir. Aynı nesne, ışığın değişmesiyle birlikte başka başka görsel biçimler kazanır. Seramiğin fiziksel formu değişmez; değişen, onun ışıkla birlikte ürettiği görüntüdür. Filmde görünen de seramiğin ışık aracılığıyla yeniden inşa edilmiş hâlidir.

Kökek'in formlarını sinemasal açıdan farklı kılan şey, tam da bu geçirgenliktir. Halkalar ve içerdiği boşluklar, ışığın formun içinden geçmesine izin verirken, üst üste gelen parçalar farklı yoğunluklarda gölgeler ve yansımalar oluşturur. Böylece form, sadece ışığı alan edilgen bir yüzey olmakla yetinmez; bilakis ışığı bölen, geçiren, yansıtan ve gölge üreten etkin bir görsel yapıya dönüşür. Bu özellik, "Uçamayan Kuşlar"ın tek bir bakış açısından tüketilemeyen bir karakterde olduğunun göstergesidir. Formun nasıl göründüğü, fiziksel yapısı kadar, ışığın nereden geldiğine ve kameranın ona nereden baktığına da bağlıdır. Barış Sarhan'ın filmdeki yaklaşımı da bu biçimsel özelliği sinemasal bir olanak olarak kullanmaya dayanır. Terakotanın ışık dolayımında değişen yüzeyini, Mars'ı çağrıştıran kızıl, kurak ve

topraksı bir çevre içinde konumlandıran Sarhan, seramik form ile mekân arasında görsel bir analoji kurar. Böylece formların ışıkla değişen yapısı, nesnenin fiziksel özelliği olmaktan çıkarak filmin atmosferini ve görsel dünyasını kuran temel unsurlardan biri hâline gelir.

Bu halde sinema, seramik nesneyi ikinci kez biçimlendirir. Çamura tornada verilen ilk biçimin ardından, filmde ışık ve hareket yeni bir biçimlendirme alanı yaratır. Nesnenin gerçek boyutu, ağırlığı ve maddeselliği görüntü içerisinde yeniden yorumlanırken, ışığın oluşturduğu gölgeler ve yansımalar seramik formun fiziksel sınırlarını genişletir. Bir başka deyişle, Kökek'in seramikleriyle Sarhan'ın filmi arasında sadece bir kayıt ilişkisi yoktur, aynı zamanda iki farklı biçimlendirme süreci söz konusudur. İlki çamura biçim verir, ikincisi ışık ve hareket aracılığıyla seramiği yeniden düşünür.

Bu düşünüşün gerçekleştiği mekân da filmin anlatısının önemli bir parçasıdır. *Planet Callas* için Mars'ı andıran, ama adsız ve zamansız bir gezegen atmosferi yaratılmış; stüdyo tümüyle kızıl kumlarla kaplanmıştır. Kuşların bu kızıl kumul yüzeyinin içinden yükselmesini sağlamak amacıyla çeşitli mekanik düzenekler inşa edilmiş, kuşların hareketleri bu düzenekler aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Burada dikkat çekici olan, filmin arka planında da yoğun bir emeğin bulunması ve yarattığı sinemasal dünyanın, dijital bir görüntünün kolayca ürettiği soyut bir uzam değil, fiziksel olarak kurulmuş ve manuel olarak gerçekleştirilmiş bir uzam olmasıdır.

Filmin prodüksiyon süreci bu yönüyle, tıpkı seramik üretimindeki gibi, el ile düşüncenin birlikte çalıştığı bir zanaatkârlık alanı yaratır. Kökek'in çamurla ve torna ile kurduğu ilişki, bu kez film setinde farklı malzeme ve araçlar dizisi üzerinden devam eder. Kum, mekanik düzenekler, ışık, kamera ve seramik formlar, birbirinden bağımsız unsurlar olmaktan çıkarak tek bir görsel yapının parçalarına dönüşürler. Bu görsel bütünlüğü sağlayan, yönetmen Barış Sarhan'ın sinema duyumudur. Sarhan kuşları filme almakla yetinmemiş, onların ışık, kamera hareketi ve mekân içerisindeki potansiyellerini de açığa çıkarmıştır. Böylece Kökek'in formları, sinemasal araçlarla yeni bir hareket ve görüntü diline tercüme edilmiştir.

4. SONUÇ

Planet Callas, seramiğin yalnızca teknik ve biçimsel olanakları üzerinden değil, malzeme, beden, ses, hareket ve görüntü arasındaki ilişkiler üzerinden de düşünülebileceğini ortaya koymaktadır. "Uçamayan Kuşlar", hem malzemeyle kurulan diyaloğu görünür kılan hem de seramiğin farklı disiplinlerle karşılaştığında yeni anlam ve bağlamlar kazanabileceğini gösteren eserlerdir. Kökek'in yaklaşımında kuşların uçamayışı, zihinsel olarak uçmayı unutan ve giderek manuel hayattan uzaklaşan çağdaş insana bir göndermedir. Bu yönüyle kuşlar, birer estetik nesne olmakla kalmazlar; el, beden ve malzemeyle kurduğu ilişki giderek zayıflayan günümüz insanını tefekküre davet eden düşünsel nesneler de olurlar. Richard Sennett'in yaklaşımına koşut olarak, Kökek zanaatkârlığı geçmişe ait bir üretim biçimi olarak görmez, aksine onu çağdaş dünyanın sorunlarına mukavemet gösterebilecek bir direniş biçimi olarak ele alır.

Planet Callas da seramik nesnenin filme aktarılmasından daha fazlasıdır. Film, seramik nesnenin fiziksel varlığını korurken onun algılanma koşullarını değiştirir; aynı formu sürekli değişen görsel olasılıklar içinde yeniden üretir. Seramik, bir galeri ortamındaki sabit bir nesne olmaktan öteye geçerek, zaman içinde değişen, sesle canlanan, ışıkla hareketlenen ve görüntü aracılığıyla yeniden biçimlenen bir varlığa dönüşür. Bu bağlamda sinema, seramik nesnenin yalnızca sergilenme biçimine ilişkin bir öneri sunmakla yetinmez, seyirci tarafından alımlanma biçimine ilişkin de yeni bir yöntem sunar.

Planet Callas, seramik ile sinema arasında kurulan basit bir iş birliği değil, seramiğin sinemasal araçlarla yeniden düşünülmesini sağlayan deneysel ve avangard bir üretim olarak öne çıkmaktadır. Kökek'in seramiğiyle Barış Sarhan'ın sinemasının buluşması, seramiği zaman içinde değişen görsel bir deneyim hâline getirir. Bu nedenle *Planet Callas*, seramiğin sınırlarını genişleten disiplinlerarası bir çalışma olmanın yanı sıra, seramik formun multimedya çağında nasıl görülebileceği ve alımlanabileceği üzerine düşünsel bir tekliftir. Bu çalışma, seramik, müzik ve sinema arasındaki ilişkinin tek bir eser örneği üzerinden ele alınmasıyla sınırlıdır; farklı seramik pratiklerinin farklı görsel-işitsel mecralarda nasıl yeni anlamlar kazanabileceği ise gelecekteki çalışmalar için ayrı bir araştırma alanı oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

Encyclopaedia Britannica. (2026). *Maria Callas*. https://www.britannica.com/biography/Maria-Callas.

Littlejohn, D. (1992). *The ultimate art: Essays around and about opera*. University of California Press.

Maria Callas Foundation. (2023, July 2). *Norma, Vincenzo Bellini*. https://www.mariacallas.fr/post/norma-vincenzo-bellini

Read, H. (1960). *Sanatın Anlamı* (G. İnal & N. Asgari, Çev.). Türkiye İş Bankası.

Sarhan, B. (Yönetmen) (2023), *Planet Callas* [Film], Jaguar Projects. https://www.youtube.com/watch?v=N53ezwGh9p0

Sennett, R. (2009). *Zanaatkâr* (M. Pekdemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

SERAMİK ÜRETİMİNDE 3D MODELLEME VE ALÇI KALIP TEKNİĞİ

Gamze ÇETİNKAYA DÖNMEZ

Altclea seramik, sanat ve tasarım stüdyosu
gamzecdonmez@hotmail.com-0009-0008-7119-6545

ÖZET

Bu araştırma, dijital tasarım ve üretim teknolojilerinin geleneksel seramik üretim süreçleriyle entegrasyonunu incelemektedir. Çalışmada, sanatçı Gamze Çetinkaya Dönmez ile endüstriyel tasarımcı Gökhan Çetinkaya tarafından geliştirilen dekoratif vazo ve seramik karo tasarım süreçleri ele alınmıştır. Araştırmanın temel amacı, bilgisayar destekli tasarım ve üç boyutlu baskı teknolojilerinin seramik üretim süreçlerine nasıl entegre edilebileceğini ortaya koymak; bu teknolojilerin üretim sürecine sağladığı teknik ve estetik katkıları değerlendirmektir. Seramik üretiminde yaygın kullanılan alçı kalıp yöntemi, özellikle tekrarlanabilir üretime olanak sağlaması bakımından önemli bir yere sahiptir. Ancak kalıp üretiminde kullanılan ana modelin hazırlanması, sürecin en fazla zaman ve emek gerektiren aşamalarından biridir. Geleneksel yöntemlerle hazırlanan modellerde ölçüsel hata payı ve uzun üretim süreleri önemli sorunlar oluşturabilmektedir. Bu araştırmada, üç boyutlu yazıcı teknolojilerinin kullanımıyla model üretim sürecinin daha kontrollü, hızlı ve hassas hâle getirilebileceği uygulamalı çalışmalar üzerinden değerlendirilmiştir. Çalışma kapsamında bilgisayar destekli tasarım programları aracılığıyla geliştirilen dijital formlar, üç boyutlu yazıcı kullanılarak fiziksel ana modellere dönüştürülmüştür. Elde edilen modeller üzerinden alçı kalıplar hazırlanmış; dekoratif vazolar ve seramik karo uygulamaları üretilmiştir. Sürecin devamında şekillendirme, rötuş, kurutma, bisküvi pişirimi, sırlama ve son pişirim aşamaları gerçekleştirilmiştir. Ayrıca seramik karoların yüzey düzenlemeleri ve montaj süreçleri değerlendirilerek dijital tasarımın uygulama aşamasındaki etkileri incelenmiştir. Dijital üretim teknolojilerinin seramik alanına entegrasyonu, salt üretim sürecini hızlandırmakla kalmamakta; daha karmaşık geometrik formların üretilebilmesine de olanak tanımaktadır. Ölçüsel hassasiyetin artması, tekrar edilebilir üretim olanağı ile iş gücü ve zaman kaybının azalması, bu teknolojilerin seramik üretimindeki önemini artırmaktadır. Bununla birlikte dijital yöntemlerin geleneksel el işçiliği ile kullanılması, üretim sürecinin sanatsal niteliğini korurken çağdaş ifade biçimlerinin gelişmesine de katkı sağlamaktadır. Sanatçı ve endüstriyel tasarımcı arasındaki disiplinlerarası iş birliği, seramik üretim süreçlerine farklı bakış açıları kazandırmakta ve geleneksel üretim yöntemlerinin yeni teknolojilerle yeniden yorumlanmasına olanak tanımaktadır. Bu çalışmanın, seramik sanatında dijital üretim teknolojilerinin kullanımına yönelik alternatif yaklaşımlar geliştirerek alana katkı sağlaması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Bilgisayar destekli tasarım, Üç boyutlu yazıcı, Alçı kalıp için ana model üretimi, Seramik obje üretimi

3D MODELING AND PLASTER MOULD TECHNIQUE IN CERAMIC PRODUCTION

ABSTRACT

This research examines the integration of digital design and production technologies into traditional ceramic production processes. It focuses on the design processes for decorative vases and ceramic tiles developed collaboratively by artist Gamze Çetinkaya Dönmez and industrial designer Gökhan Çetinkaya. The study aims to demonstrate how computer-aided design (CAD) and three-dimensional (3D) printing can be integrated into ceramic production and to evaluate their technical and aesthetic contributions. The plaster mould technique is widely used in ceramic production, particularly because it supports repeatable production. Preparing the master model for mould making, however, is among the most labour- and time-intensive stages. Traditionally produced models may involve dimensional inaccuracies and lengthy production times. The study therefore evaluates practical applications of 3D printing as a means of making master-model production more controlled, rapid and precise. Digital forms developed in CAD software were converted into physical master models using a 3D printer. Plaster moulds were produced from these models, and decorative vases and ceramic-tile panels were produced. The process continued through forming, fettling, drying, bisque firing, glazing and final firing. The surface treatments and installation of the ceramic tiles were also evaluated in order to examine the effects of digital design at the application stage. Integrating digital production technologies into ceramics not only accelerates production but also enables more complex geometries. Greater dimensional accuracy, repeatability and reduced labour requirements and shorter production times increase the significance of these technologies in ceramic production. At the same time, combining digital methods with traditional craftsmanship preserves the artistic character of the process and contributes to contemporary forms of expression. Interdisciplinary collaboration between the artist and the industrial designer introduces different perspectives into ceramic production and enables traditional methods to be reinterpreted through new technologies. The study seeks to contribute to the field by developing alternative approaches to digital production technologies in ceramic art.

Keywords: Ceramic, Computer-aided design, 3D printing, Production of the master model for a plaster mold, Ceramic object production

1-GİRİŞ

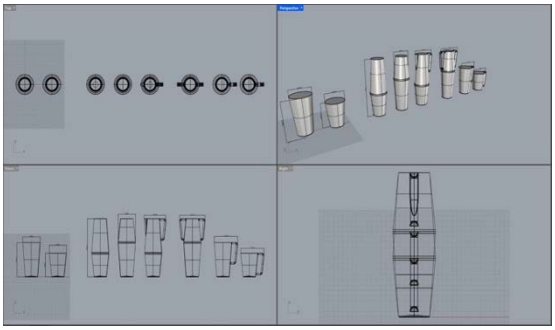
Son yıllarda bilgisayar destekli tasarım (CAD) ve üç boyutlu (3D) baskı teknolojileri, tasarım ve üretim süreçlerinde önemli gelişmeler göstermiştir. Endüstriyel tasarım, mimarlık, sağlık ve sanat gibi birçok alanda kullanılan bu teknolojiler, seramik üretiminde de tasarımın geliştirilmesi, prototipleme süreçlerinin hızlandırılması ve ölçüsel hassasiyetin artırılması açısından yeni olanaklar sunmaktadır (Işıktaş, 2018; Hakan Verdu Martínez ve Can, 2016). Dijital üretim yöntemleri, geleneksel seramik üretim tekniklerinin yerine geçen uygulamalar olarak değil, bu teknikleri destekleyen ve geliştiren araçlar olarak değerlendirilmektedir (Işıktaş, 2018).

Seramik üretiminde yaygın olarak kullanılan alçı kalıp tekniği (Hakan Verdu Martínez ve Can, 2016), özellikle tekrar edilebilir üretime olanak sağlaması nedeniyle önemli bir yere sahiptir. Ancak ana modelin geleneksel yöntemlerle hazırlanması, karmaşık geometrik formlarda zaman, emek ve ölçüsel hassasiyet açısından çeşitli güçlükler oluşturabilmektedir. Bilgisayar destekli tasarım ve üç boyutlu baskı teknolojileri ise ana model üretim sürecini daha kontrollü, hızlı ve hassas bir şekilde gerçekleştirme olanağı sunmaktadır (Işıktaş, 2018).

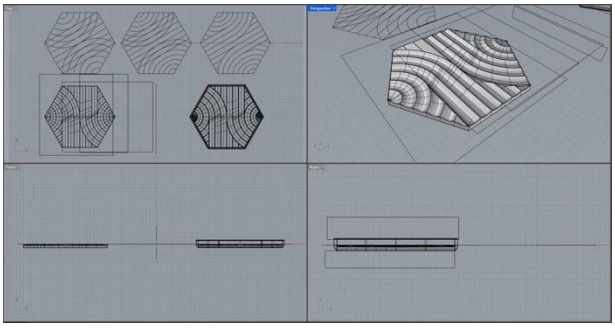
2-DENEYSEL ÇALIŞMALAR VE UYGULAMALAR

Dijital Tasarım Süreci

Bu çalışma kapsamında dekoratif vazo ve modüler seramik karo olmak üzere iki farklı ürün tasarlanmıştır. Tasarım süreci, dijital modelleme yöntemleri kullanılarak Rhino 3D programında gerçekleştirilmiştir. Dijital modelleme sayesinde ürünlerin formu, ölçüleri, yüzey detayları ve üretime ilişkin teknik gereklilikleri fiziksel üretim öncesinde ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Rhino 3D ortamında oluşturulan dekoratif vazo ve modüler seramik karo tasarımları sırasıyla Görsel 1 ve Görsel 2'de gösterilmektedir.



Görsel 1. Rhino 3D programında geliştirilen dekoratif vazo tasarımının dijital modelleme süreci. Kaynak: Yazarın kişisel arşivi. Kaynak: Yazarın kişisel arşivi.



Görsel 2. Rhino 3D programında geliştirilen modüler seramik karo tasarımının dijital modelleme süreci. Kaynak: Yazarın kişisel arşivi.

Dijital ortamda gerçekleştirilen modelleme süreci, tasarım üzerinde hızlı revizyon yapılmasına olanak sağlamış; farklı form alternatifleri kısa sürede karşılaştırılarak en uygun tasarımlar belirlenmiştir. Özellikle alçı kalıp üretiminde kullanılacak ana modelin hazırlanması aşamasında ölçüsel doğruluk büyük önem taşıdığından, bilgisayar destekli tasarım süreci üretimin ilk aşamasında önemli bir avantaj sağlamıştır (Işıktaş, 2018).

Çalışmada geliştirilen dekoratif vazo ve modüler seramik karo tasarımları yalnızca estetik açıdan değil, üretilebilirlik açısından da değerlendirilmiştir. Kalıp alma, döküm ve montaj süreçleri göz önünde bulundurularak gerekli teknik düzenlemeler dijital ortamda tamamlanmış, böylece fiziksel üretim aşamasında karşılaşılabilecek olası hataların azaltılması hedeflenmiştir (Hakan Verdu Martínez ve Can, 2016).



Görsel 3. Modüler seramik karo tasarımının dijital (render) örneği.
Kaynak: Yazarın kişisel arşivi



Görsel 4. Dekoratif vazo tasarımının dijital görselleştirme (render) örneği.
Kaynak: Yazarın kişisel arşivi.

Dijital Görselleştirme

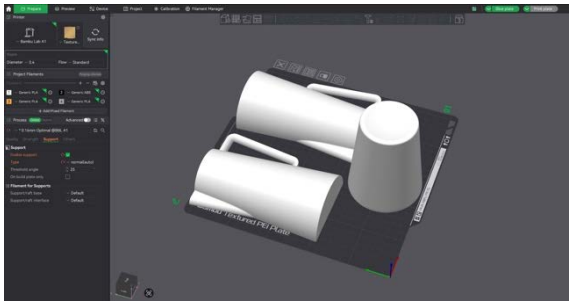
Dijital modelleme sürecinin ardından tasarımlar, üretim öncesinde gerçekçi görselleştirme teknikleri kullanılarak değerlendirilmiştir. Bu aşama, ürünlerin oran, yüzey etkisi, malzeme algısı ve mekân içerisindeki görünümünün fiziksel üretim öncesinde analiz edilmesine olanak sağlamıştır. Aynı zamanda tasarım kararlarının gözden geçirilmesi ve olası revizyonların fiziksel üretime geçmeden önce yapılabilmesi açısından önemli katkı sağlamıştır (Işıktaş, 2018). Dijital görselleştirme çalışmaları sayesinde ürünlerin farklı bakış açılarından değerlendirilmesi mümkün olmuş; ışık, gölge ve yüzey ilişkileri incelenerek tasarımın estetik etkisi önceden analiz edilmiştir. Bu süreç, yalnızca görsel sunum amacı taşımamış, aynı zamanda üretim sürecinde karşılaşılabilecek olası tasarım problemlerinin önceden tespit edilmesine de katkı sağlamıştır. Böylece fiziksel üretime geçmeden önce gerekli düzenlemeler dijital ortamda gerçekleştirilmiş ve üretim sürecinin daha kontrollü ilerlemesi hedeflenmiştir (Hakan Verdu Martínez ve Can, 2016).

Çalışma kapsamında hazırlanan dijital görselleştirme örnekleri Görsel 3 ve Görsel 4'te sunulmaktadır.

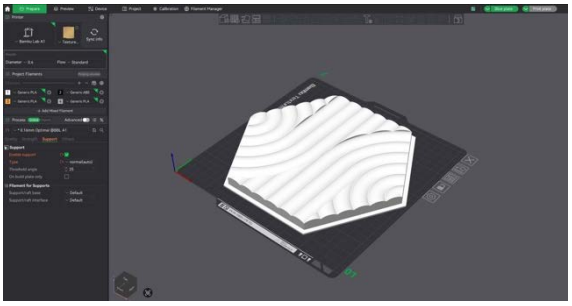
Üç Boyutlu Baskıya Hazırlık

Dijital modelleme ve görselleştirme aşamalarının tamamlanmasının ardından tasarımlar, üç boyutlu baskıya uygun hâle getirilmiştir. Bu süreçte modeller, Bambu Studio yazılımına aktarılmış ve yazıcının üretim hacmi dikkate alınarak baskı planlaması yapılmıştır. Parçaların baskı tablasındaki yerleşimi, baskı yönü ve üretim sıralaması belirlenerek baskıya hazır dosyalar oluşturulmuştur (Sevim ve Tutaş, 2020).

Özellikle dekoratif vazo tasarımında, ürün boyutlarının yazıcının üretim hacmini aşması nedeniyle model üç ayrı parçaya bölünmüştür (Görsel 5). Buna karşın modüler seramik karo, üretim alanına uygun ölçülerde tasarlandığından tek parça olarak baskıya hazırlanmıştır (Görsel 6). Bu planlama, üretim sürecinin daha kontrollü ilerlemesini sağlamış ve baskı sırasında karşılaşılabilecek olası sorunların önüne geçilmesine katkıda bulunmuştur (Işıktaş, 2018).



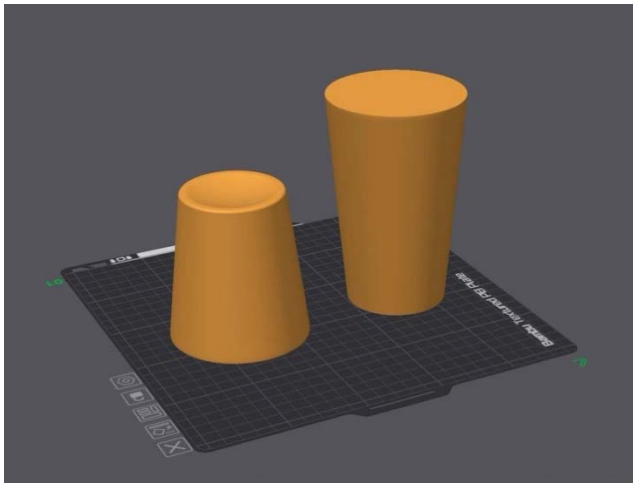
Görsel 5. Dekoratif vazo modellerinin Bambu Studio yazılımında üç boyutlu baskıya hazırlanma süreci. Kaynak: Yazarın kişisel arşivi



Görsel 6. Modüler seramik karo Bambu Studio yazılımında üç boyutlu baskıya hazırlanma süreci. Kaynak: Yazarın kişisel arşivi

Üç boyutlu baskıya geçmeden önce gerçekleştirilen bu hazırlık aşaması, dijital tasarımın üretim sürecine sağladığı en önemli avantajlardan biridir. Baskı süresi, malzeme kullanımı ve üretilebilirlik gibi kriterler fiziksel üretim başlamadan önce değerlendirilebilmiş, gerekli düzenlemeler dijital ortamda tamamlanmıştır. Böylece hem ölçüsel doğruluğun korunması hem de ana model üretiminin daha verimli gerçekleştirilmesi amaçlanmıştır (Sevim ve Tutaş, 2020).

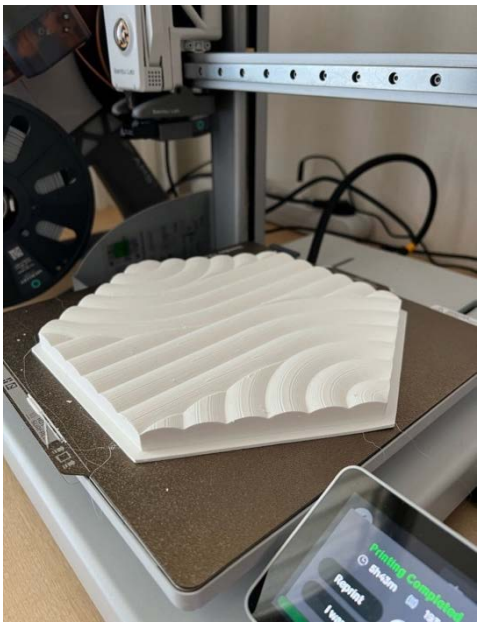
Dekoratif vazo tasarımına ait dijital modellerin baskı tablası üzerindeki yerleşimi, parçaların üretim hacmine uygun biçimde konumlandırılmasına ve baskı planlamasının üretim öncesinde ayrıntılı olarak değerlendirilmesine olanak sağlamıştır. Böylece baskı süreci başlamadan önce modellerin üretilebilirliği kontrol edilmiş, olası düzenlemeler dijital ortamda tamamlanarak fiziksel üretim aşamasına hazır hâle getirilmiştir (Sevim ve Tutaş, 2020; bk. Görsel 7).



Görsel 7. Vazonun Bambu Studio'daki dijital baskı hazırlığı (ekranda görülen model). Kaynak: Yazarın kişisel arşivi

Üç Boyutlu Baskı Süreci

Üç boyutlu baskıya hazırlık aşamasının tamamlanmasının ardından dijital modeller fiziksel üretim sürecine aktarılmıştır. Çalışma kapsamında dekoratif vazo ve modüler seramik karo tasarımları, FDM teknolojisiyle çalışan üç boyutlu yazıcı kullanılarak ana model olarak üretilmiştir. Böylece dijital ortamda oluşturulan tasarımlar, alçı kalıp üretiminde kullanılacak fiziksel modellere dönüştürülmüştür.



Görsel 8. Modüler seramik karo tasarımlarının üç boyutlu yazıcı ile üretilen ana modelleri. Kaynak: Yazarın kişisel arşivi



Görsel 9. Alçı kalıp üretiminde kullanılmak üzere üç boyutlu baskı yöntemiyle üretilen dekoratif vazo ana modelleri. Kaynak: Yazarın kişisel arşivi

Baskı sürecinde katmanlı üretim yöntemi kullanıldığından, modeller yazıcı tarafından belirlenen katman kalınlıklarında üst üste inşa edilmiştir. Baskı tamamlandıktan sonra yüzeyde oluşan katman izleri ve küçük pürüzler zımparalama işlemiyle giderilmiştir. Ardından ana modellerin alçı kalıptan daha kolay ayrılmasını sağlamak amacıyla yüzeye mat vernik uygulanmıştır. Bu işlemler, yüzey kalitesinin artırılması ve kalıp alma sürecinin daha kontrollü yürütülmesi açısından önemli bir hazırlık aşaması oluşturmuştur (Hakan Verdu Martínez ve Can, 2016).

Üç boyutlu baskı teknolojisi sayesinde dijital ortamda hazırlanan tasarımlar yüksek ölçüsel doğrulukla fiziksel forma dönüştürülmüş, geleneksel yöntemlerle hazırlanması zaman alabilecek ana modeller daha kısa sürede üretilebilmiştir. Bu durum, özellikle karmaşık geometrilere sahip formların üretiminde hem zaman tasarrufu sağlamış hem de ölçüsel tutarlılığın korunmasına katkıda bulunmuştur (Işıktaş, 2018; Sevim ve Tutaş, 2020).

Dekoratif vazo ve modüler seramik karo tasarımlarının üç boyutlu baskı sürecine ilişkin örnekler Görsel 8 ve Görsel 9'da sunulmaktadır.



Görsel 10. Üç boyutlu baskı ile üretilen ana model kullanılarak hazırlanan alçı kalıbın açılması. Kaynak: Yazarın kişisel arşivi



Görsel 11. Üretime hazır alçı kalıp Kaynak: Yazarın kişisel arşivi

Alçı Kalıp Üretimi

Üç boyutlu baskı ile üretilen ana modeller kullanılarak seramik üretiminde kullanılacak alçı kalıplar hazırlanmıştır. Dekoratif vazo ana modelinden alçı kalıp elde edilme süreci Görsel 10'da gösterilmektedir. Kalıp üretimi, model üzerinde kalıp ayırma hatlarının belirlenmesiyle başlamış ve modelin form özellikleri dikkate alınarak alçı döküm aşamaları planlanmıştır. Alçı dökümüne geçilmeden önce ana model üzerinde zımparalama ve mat vernik

uygulamaları gerçekleştirilmiş, böylece hem yüzey kalitesi iyileştirilmiş hem de modelin kalıptan daha kolay ayrılması amaçlanmıştır.

Alçı kalıpların hazırlanması sırasında ana modelin yüzey detaylarının eksiksiz aktarılmasına özen gösterilmiş, böylece dijital ortamda oluşturulan geometrik özelliklerin kalıp içerisine yüksek doğrulukla taşınması sağlanmıştır.

Dekoratif vazo modelinin alçı kalıbı hazırlanırken üretim sürecinde önemli bir deneyim elde edilmiştir. Üç boyutlu baskıyla üretilen ana modelin içinin boş olması nedeniyle model, alçı dökümü sırasında yukarı doğru hareket etmiş ve ilk kalıp denemesinde istenilen sonuç elde edilememiştir. İlk uygulamada modelin ağırlığını artırmaya yönelik farklı yöntemler denenmiş, ilerleyen süreçte ise uygulama deneyimleri doğrultusunda daha pratik bir çözüm geliştirilmiştir. Ana modelin alt yüzeyine sıcak silikon ile destek elemanları sabitlenerek modelin alçı dökümü sırasında yukarı doğru hareket etmesi engellenmiş ve kalıp alma işlemi daha kontrollü bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Bu yöntem, sonraki uygulamalarda üretim sürecinin daha güvenilir ve tekrarlanabilir biçimde yürütülmesine katkı sağlamıştır.

Böylece başarılı bir alçı kalıp elde edilmiş, model üzerindeki yüzey detayları yüksek doğrulukla kalıba aktarılmıştır. Üretime hazır hâle getirilen alçı kalıp Görsel 11'de gösterilmektedir. Bu deneyim, dijital üretim teknolojilerinin geleneksel seramik üretim süreçlerine önemli katkılar sunduğunu; bununla birlikte malzeme bilgisi, uygulama deneyimi ve üretim sürecinde geliştirilen pratik çözümlerin başarılı sonuçlar elde edilmesinde belirleyici olmaya devam ettiğini göstermiştir.

Seramik Döküm ve Kalıptan Çıkarma Süreci

Hazırlanan alçı kalıplar tamamen kuruduktan sonra döküm çamuru kalıp içerisine dökülmüştür. Alçının su emici özelliği sayesinde kalıp yüzeyinde belirli bir et kalınlığı oluşmuş, istenilen kalınlığa ulaşıldığında kalıp içerisindeki fazla döküm çamuru boşaltılmıştır. Seramik döküm ve kalıptan çıkarma aşamaları Görsel 12'de gösterilmektedir.

Kalıp içerisinde yeterli dayanımı kazanan ürünler dikkatli bir şekilde kalıptan çıkarılmıştır. Bu aşamada ürünlerin form bütünlüğünün korunmasına özen gösterilmiş, kalıptan çıkarılan parçalar kontrollü kuruma sürecine alınmıştır.

Özellikle dekoratif vazo formunda yer alan ince kulplar ve dar kesitler nedeniyle döküm süresinin dikkatle kontrol edilmesi gerektiği gözlemlenmiştir. Ürün uygun zamanda kalıptan çıkarıldığında form bütünlüğü korunurken, kalıp içerisinde gereğinden uzun süre bekletilen ürünlerde ince bölgelerde kuruma ve çekmeye bağlı çatlaklar oluşabildiği görülmüştür. Bu durum, dijital tasarım ve üç boyutlu baskı teknolojilerinin üretim sürecini kolaylaştırmasına rağmen, seramik malzemenin davranışının ve üretim parametrelerinin doğru yönetilmesinin başarılı sonuçlar elde edilmesinde belirleyici olduğunu ortaya koymuştur.



Görsel 12. Kalıba döküm çamurunun uygulanması ve ürünün kalıptan çıkarılması. Kaynak: Yazarın kişisel arşivi



Görsel 13. Modüler seramik karoların zımparalanması Kaynak: Yazarın kişisel arşivi



Görsel 14. Dekoratif vazoların rötuş işlemi Kaynak: Yazarın kişisel arşivi

Rötuş ve Yüzey Düzenleme Süreci

Alçı kalıptan çıkarılan ürünler, deri sertliğine ulaştıktan sonra rötuş işlemine alınmıştır. Modüler seramik karoların zımparalanması ile dekoratif vazo ve seramik karo ürünlerinde gerçekleştirilen rötuş ve yüzey düzenleme uygulamaları Görsel 13, Görsel 14 ve Görsel 15'te gösterilmektedir. Bu aşamada kalıp birleşim çizgileri temizlenmiş, yüzeyde oluşabilecek küçük düzensizlikler giderilmiş ve ürünlerin son formu elde edilmiştir. Rötuş işlemi hem estetik görünümün iyileştirilmesi hem de sırlama öncesinde yüzey kalitesinin artırılması açısından üretim sürecinin önemli aşamalarından birini oluşturmuştur.

Modüler seramik karolarda kalıptan çıkarma sonrasında oluşabilecek küçük yüzey pürüzleri zımparalama işlemiyle giderilmiş, dekoratif vazolarda ise özellikle kalıp birleşim izleri ve yüzey düzensizlikleri el işçiliğiyle düzeltilmiştir. Bu işlemler sayesinde ürünlerin yüzey bütünlüğü korunmuş ve sırlama aşamasına uygun bir yüzey kalitesi elde edilmiştir.



Görsel 15. Modüler seramik karoların yüzey düzenlemesi Kaynak: Yazarın kişisel arşivi

Dijital ortamda hazırlanan ana model sayesinde ürünlerin temel geometrik doğruluğu ve ölçüsel tutarlılığı büyük ölçüde korunmuştur. Bununla birlikte, seramik üretiminin doğası gereği her ürün üzerinde el işçiliğiyle son yüzey düzenlemeleri gerçekleştirilmiştir. Bu durum, dijital üretim teknolojilerinin seramik üretiminde yüksek hassasiyet sağlamasına rağmen, ürünün son niteliğinin geleneksel el işçiliği ve uygulama deneyimiyle tamamlandığını göstermektedir. Böylece dijital üretim teknolojilerinin sağladığı ölçüsel doğruluk ile geleneksel seramik işçiliğinin sunduğu estetik ve teknik müdahaleler bir araya getirilerek ürünlerin hem teknik hem de görsel açıdan istenilen kaliteye ulaşması sağlanmıştır.

Tamamlanan Ürünler ve Değerlendirilmesi

Uygulama sürecinin tamamlanmasının ardından dekoratif vazolar ve modüler seramik karo tasarımları bisküvi pişirimi, sırlama ve son pişirim aşamalarından geçirilerek tamamlanmıştır. Dijital modelleme sürecinde belirlenen form ve yüzey özellikleri, üretim sürecinde büyük ölçüde korunmuş; elde edilen ürünler tasarım hedefleriyle uyumlu sonuçlar vermiştir.

Üç boyutlu modelleme ve alçı kalıp yönteminin birlikte kullanılması, özellikle tekrar edilebilir üretim, ölçüsel hassasiyet ve karmaşık geometrik formların uygulanabilirliği açısından önemli avantajlar sağlamıştır. Ayrıca, dijital tasarım sürecinde gerçekleştirilen revizyonlar sayesinde üretim öncesinde oluşabilecek olası hatalar azaltılmış ve üretim süreci daha kontrollü bir şekilde yürütülmüştür.



Görsel 16
Kaynak: Yazarın kendi arşivi



Görsel 17
Kaynak: Yazarın kendi arşivi



Görsel 18
Kaynak: Yazarın kendi arşivi



Görsel 19. Aynı dekoratif vazo tasarımlarının farklı sır ve renk uygulamalarıyla elde edilen yüzey alternatifleri. Kaynak: Yazarın arşivi



Görsel 20. Modüler seramik karoların farklı sır ve renk uygulamalarıyla elde edilen yüzey alternatifleri.
Kaynak: Yazarın kişisel arşivi

Çalışma kapsamında geliştirilen üç farklı dekoratif vazo tasarımının üretim süreci ve farklı yüzey uygulamaları Görsel 16, Görsel 17, Görsel 18 ve Görsel 19'da sunulmaktadır. Görsel 16'da rötuş işlemleri tamamlanmış ve henüz bisküvi pişirimi gerçekleştirilmemiş üç farklı dekoratif vazo tasarımı yer almaktadır. Görsel 17'de aynı üç vazo tasarımı yeşil sır uygulamasıyla tamamlanmış, Görsel 18'de ise aynı tasarımlar kırmızı sır uygulamasıyla son hâline ulaştırılmıştır.

Görsel 19, aynı dekoratif vazo tasarımlarının farklı sır ve renk uygulamalarıyla elde edilen yüzey alternatiflerini göstermektedir. Modüler seramik karo tasarımlarına ait farklı sır ve renk uygulamaları ise Görsel 20'de sunulmaktadır.

Bu uygulamalar, aynı dijital model ve alçı kalıp kullanılarak farklı sır kombinasyonlarıyla çeşitli yüzey karakterleri ve estetik etkiler elde edilebildiğini ortaya koymaktadır. Böylece dijital modelleme ve alçı kalıp yöntemiyle geliştirilen tasarımların yalnızca tekrar edilebilir üretime değil, aynı zamanda farklı renk ve yüzey alternatifleriyle çeşitlendirilebilir bir üretim anlayışına da olanak sağladığı görülmektedir.



Görsel 21. Dekoratif vazoların mekân içerisindeki kullanım örneği Kaynak: Yazarın kişisel arşivi



Görsel 22. Üretilen modüler seramik karoların duvar yüzeyindeki uygulama örneği. Kaynak: Yazarın kişisel arşivi

Çalışma kapsamında geliştirilen dekoratif vazolar ve modüler seramik karoların kullanım ve uygulama örnekleri Görsel 21 ve Görsel 22'de sunulmaktadır. Dekoratif vazoların mekân içerisinde kullanımına ilişkin örnek ile modüler seramik karoların duvar yüzeyindeki uygulaması, geliştirilen tasarımların işlevsel ve estetik kullanım potansiyelini ortaya koymaktadır.

GENEL DEĞERLENDİRME VE SONUÇLAR

Bu çalışma kapsamında bilgisayar destekli tasarım, üç boyutlu baskı ve alçı kalıp teknikleri bir arada kullanılarak dekoratif vazo ve modüler seramik karo üretim süreci ele alınmış; dijital tasarımın geleneksel seramik üretim yöntemleriyle bütünleşebileceği uygulamalı olarak ortaya konulmuştur. Çalışma süresince gerçekleştirilen tasarım, modelleme, üç boyutlu baskı, alçı kalıp, döküm, rötuş, bisküvi pişirimi, sırlama ve son pişirim aşamaları birlikte değerlendirildiğinde, dijital üretim teknolojilerinin seramik üretim sürecini hızlandıran ve daha kontrollü hâle getiren önemli araçlar olduğu görülmüştür (Işıktaş, 2018; Hakan Verdu Martínez ve Can, 2016).

Bilgisayar destekli tasarım süreci, tasarımların üretim öncesinde ayrıntılı olarak incelenmesine ve gerekli revizyonların fiziksel üretime geçmeden önce gerçekleştirilebilmesine olanak sağlamıştır. Böylece olası üretim hatalarının önemli ölçüde önüne geçilmiş hem zaman hem de malzeme kaybı azaltılmıştır. Üç boyutlu baskı teknolojisi ise özellikle ana model üretiminde ölçüsel doğruluğun korunmasına, karmaşık geometrik formların yüksek hassasiyetle oluşturulmasına ve alçı kalıp hazırlık sürecinin daha planlı biçimde yürütülmesine katkı sağlamıştır. Bu durum, özellikle tekrarlanabilir üretim gerektiren seramik uygulamalarında dijital üretim teknolojilerinin önemli bir avantaj sunduğunu göstermektedir (Işıktaş, 2018).

Bununla birlikte çalışma süreci, dijital teknolojilerin seramik üretimindeki geleneksel uygulamaların yerine geçmediğini; aksine onları destekleyen ve geliştiren tamamlayıcı araçlar olduğunu da ortaya koymuştur. Alçı kalıp hazırlama, döküm, rötuş, kurutma, sırlama ve pişirim gibi süreçlerde malzeme bilgisi, teknik deneyim ve el işçiliği üretimin belirleyici unsurları olmaya devam etmektedir. Dolayısıyla başarılı bir üretim süreci, yalnızca dijital teknolojilerin kullanılmasıyla değil, bu teknolojilerin seramik malzemesinin kendine özgü özellikleriyle birlikte doğru şekilde değerlendirilmesiyle mümkün olmaktadır.

Çalışma kapsamında üretilen dekoratif vazolar ve modüler seramik karolar, dijital modelleme ile oluşturulan tasarımların üretim sürecinde büyük ölçüde korunabildiğini göstermiştir. Aynı zamanda farklı sır ve renk uygulamalarının aynı tasarım üzerinde güvenilir biçimde uygulanabilmesi, geliştirilen yöntemin tasarım çeşitliliği açısından da önemli bir potansiyele sahip olduğunu ortaya koymuştur. Dijital ortamda gerçekleştirilen tasarım revizyonlarının üretim sürecine doğrudan yansıması, farklı yüzey ve renk alternatiflerinin kısa sürede değerlendirilebilmesine de olanak sağlamıştır.

Bu çalışmanın bir diğer önemli çıktısı ise disiplinlerarası iş birliğinin üretim sürecine sağladığı katkıdır. Bilgisayar destekli tasarım ve üç boyutlu modelleme süreçlerinin endüstriyel tasarım yaklaşımıyla geliştirilmesi, seramik üretim aşamalarının ise sanatçı bakış açısı ve malzeme deneyimiyle yürütülmesi, farklı uzmanlık alanlarının birbirini tamamlayabileceğini göstermiştir (Hakan Verdu Martínez ve Can, 2016). Bu yaklaşım, yalnızca teknik açıdan daha kontrollü bir üretim süreci sağlamamış; aynı zamanda tasarımın estetik niteliğinin korunmasına ve üretilebilirliğinin artırılmasına da katkıda bulunmuştur.

Sonuç olarak bu çalışma, bilgisayar destekli tasarım, üç boyutlu baskı ve alçı kalıp yöntemlerinin birlikte kullanılmasının, butik ölçekli seramik üretiminde uygulanabilir ve sürdürülebilir bir yöntem olduğunu ortaya koymaktadır. Dijital üretim teknolojileri, geleneksel seramik üretiminin alternatifi olarak değil; tasarım, planlama ve üretim süreçlerini destekleyen, üretim kalitesini artıran ve yeni tasarım olanakları sunan tamamlayıcı araçlar olarak değerlendirilmelidir (Işıktaş, 2018).

Bu yaklaşımın, gelecekte seramik alanında gerçekleştirilecek sanatsal ve tasarıma dayalı uygulamalara katkı sağlayacağı, ayrıca dijital üretim teknolojileri ile geleneksel seramik bilgisinin birlikte değerlendirildiği yeni araştırmalara zemin oluşturacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Hakan Verdu Martínez, E., & Can, E. (2016). Bilgisayar destekli seramik üretim yöntemi olarak üç boyutlu yazıcılar ve günümüz koşullarında uygulama örneği. *Sanat ve Tasarım Dergisi, 6*(1), 1–15. https://doi.org/10.20488/www-std-anadolu-edu-tr.290760

Işıktaş, İ. D. (2018). Tasarımda ve üretimde üç boyutlu baskı teknolojisinin seramik alanında kullanım olanakları. *Ulakbilge, 6*(28), 1193–1206. https://doi.org/10.7816/ ulakbilge-06-28-06

Sevim, S. S., & Tutaş, V. (2020). Üç boyutlu yazıcıların çağdaş seramik sanatına yansıması.

Sanat ve Tasarım Dergisi, 26, 6

YEREL KİL TEMELLİ SERAMİK PRATİKLERİNİN STEAM BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Nihal TURAN GÜL

Arş. Gör. Dr., Adıyaman Üniversitesi,
nturangul@adiyaman.edu.tr- 0000-0001-9538-1165

ÖZET

Yerel kil temelli seramik pratikleri, malzemenin bulunduğu çevrenin araştırılmasından hazırlanmasına, sınanmasına ve ürüne dönüştürülmesine uzanan süreçlerde farklı bilgi ve uygulama alanlarını bir araya getirmektedir. Bu süreçler, bilim, teknoloji, mühendislik, sanat ve matematik alanlarını ilişkilendiren STEAM yaklaşımı açısından incelenebilecek bir çalışma alanı sunmaktadır. Bu çalışma, kil ve seramik malzemelerin STEAM bağlamındaki kullanım örneklerinden hareketle yerel kil temelli seramik pratiklerini ve sanatın bu ilişkiler içindeki konumunu değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Bu kapsamda araştırma, doküman analizine dayalı nitel ve karşılaştırmalı bir inceleme olarak yürütülmüştür. Öncelikle STEM'den STEAM'e geçiş ve bütünleşik eğitimde sanatın konumu kuramsal açıdan ele alınmıştır. Ardından kil ve seramik malzemenin STEAM bağlamındaki farklı kullanım biçimlerine ilişkin uygulama ve araştırmalar incelenmiştir. Son olarak, yerel kil temelli seramik pratikleri de STEAM bileşenleri açısından karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

İnceleme, STEAM bağlamında ele alınan örneklerde kil ve seramik üretimi üzerinden farklı disiplinlere ait bilgi ve uygulamalar arasında bağlantılar kurulduğunu göstermektedir. Bu bağlantılar bazı örneklerde eğitim amaçları ve kazanımlar üzerinden kurulurken bazılarında farklı alanlardan katılımcıların iş birliğine veya mevcut üretim süreçlerinin STEAM bileşenleri açısından çözümlenmesine dayanmaktadır.

Yerel kil temelli örneklerde ise malzeme özelliklerinin sınanması, ölçme ve oran kullanımı, biçimlendirme ve pişirim gibi süreçler farklı kapsamlarla belgelenmiştir. Kaynaklarda doğrudan STEAM çerçevesinde sunulmayan bu pratikler, açıklanan süreçlerden hareketle bu araştırmada disiplinler arası ilişkiler bakımından değerlendirilmiştir. Sanatsal üretime ilişkin açıklamalarda temaya dayalı bezeme, işlevsel ve heykelsi biçimlendirme ve sergileme öne çıkmaktadır. Bu bulgular, yerel kil temelli seramik pratiklerinde malzeme araştırması, tasarım ve sanatsal üretim arasında kurulabilecek ilişkilerin gelecekte geliştirilecek STEAM odaklı eğitim tasarımları için bir başlangıç noktası oluşturabileceğini düşündürmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yerel kil, seramik sanatı, STEAM, yerel bilgi, sürdürülebilirlik.

EVALUATION OF LOCAL CLAY-BASED CERAMIC PRACTICES IN THE CONTEXT OF STEAM

ABSTRACT

Local clay-based ceramic practices bring together different fields of knowledge and practice through processes ranging from investigating the environment in which the material is found to preparing, testing, and transforming it into a finished object. These processes offer an area of inquiry within STEAM, an approach that connects science, technology, engineering, art, and mathematics. Drawing on examples of clay and ceramic materials used in STEAM contexts, this study aims to evaluate local clay-based ceramic practices and the position of art within these relationships.

The research was conducted as a qualitative and comparative investigation based on document analysis. First, the transition from STEM to STEAM and the position of art in integrated education were examined theoretically. Next, practices and studies addressing different uses of clay and ceramic materials in STEAM contexts were reviewed. Finally, local clay-based ceramic practices were compared in terms of STEAM components.

The review shows that connections between knowledge and practices from different disciplines are established through clay and ceramic production in the examples examined within STEAM contexts. In some examples, these connections are established through educational objectives and learning outcomes; in others, they are based on collaboration among participants from different fields or on the analysis of existing production processes in terms of STEAM components.

In the local clay-based examples, processes such as testing material properties, measurement and the use of proportions, forming, and firing are documented to varying extents. Although these practices are not explicitly presented within a STEAM framework in the sources, this study evaluated their interdisciplinary relationships based on the processes described. Accounts of artistic production highlight thematic decoration, functional and sculptural forms and exhibition. These findings suggest that connections among material investigation, design, and artistic production in local clay-based ceramic practices may provide a starting point for future STEAM-oriented educational designs.

Keywords: Local clay, ceramic art, STEAM, local knowledge, sustainability.

1-GİRİŞ

STEM (Science, Technology, Engineering and Mathematics), fen, teknoloji, mühendislik ve matematik alanlarının disiplinler arası öğretimini esas alan bir eğitim yaklaşımıdır. STEAM yaklaşımında ise sanat bu alanlarla bütünleştirilerek sanatsal düşünme de öğrenme sürecine dâhil edilmektedir (Gülhan, 2022, s. 24). Farklı alanları ilişkilendiren bu yaklaşım, seramik üretiminde bilimsel bilgi, teknik uygulamalar, tasarım ve sanatsal ifade arasındaki ilişkilerin birlikte ele alınmasına olanak sağlamaktadır.

Kilin mineral yapısının, plastiklik özelliğinin ve pişirim sırasında geçirdiği değişimlerin araştırılması fen bilimleriyle; malzemenin hazırlanmasında, biçimlendirilmesinde ve pişirilmesinde kullanılan araç ve yöntemler teknolojiyle bağlantılıdır. Biçimin taşıyıcılığı, dayanımı veya üretilebilirliğiyle ilgili sorunlara çözüm geliştirilmesi ve bu çözümlerin sınanması mühendislikle ilişkilendirilebilir. Ölçme, oran-orantı, geometrik biçimler ve reçete hesapları matematiksel bilgiden yararlanmayı gerektirirken estetik ve ifade arayışları sanatın süreçteki yerini oluşturmaktadır. Bu ilişkilerin kapsamı, üretimin amacına ve izlenen sürece göre değişmektedir.

Kil ve seramik malzemelerin STEAM bağlamındaki kullanımı, eğitim uygulamalarından disiplinler arası projelere ve endüstriyel üretim araştırmalarına uzanan farklı örneklerde ele alınmaktadır. Bu çalışmada söz konusu örnekler, yerel kil[1] temelli seramik pratiklerinde farklı bilgi ve uygulama alanlarının nasıl ilişkilendirildiğini ve sanatın bu ilişkiler içindeki konumunu incelemek için karşılaştırmalı bir çerçeve sunmaktadır.

2. YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı kapsamında doküman analizine dayalı olarak yürütülmüştür. Araştırmanın veri kaynaklarını kitaplar, akademik makaleler, kurumsal proje sayfaları ve uygulama blogları oluşturmaktadır. İnternet aramaları, yerel kil kullanımı ve seramikte STEAM uygulamaları konuları üzerinden gerçekleştirilmiştir. Kaynakların seçiminde kil ve seramik üretiminin STEAM ile ilişkisini ele almaları veya yerel kilin kaynağına ve üretimde kullanımına ilişkin bilgi sunmaları dikkate alınmıştır.

İnceleme iki grup üzerinden yürütülmüştür. İlk grupta kil ve seramik malzemelerin STEAM bağlamındaki farklı kullanım biçimlerini açıklayan örnekler ele alınmıştır. İkinci grupta yerel kil temelli seramik pratiklerine odaklanılmıştır. Bu gruptaki kaynaklarda malzemenin coğrafi kaynağının belirtilmesi ve kilin bulunması, hazırlanması, sınanması veya üretimde kullanılmasına ilişkin açıklamaların bulunması aranmıştır. Bu bilgileri sunmayan kaynaklar yerel kil odaklı karşılaştırmaya alınmamıştır.

Kaynaklarda aktarılan süreçler; STEAM bileşenleriyle kurulan ilişkiler, sanatın süreçteki konumu, malzemenin yerelliği ve sürdürülebilirlik bakımından karşılaştırılmıştır.

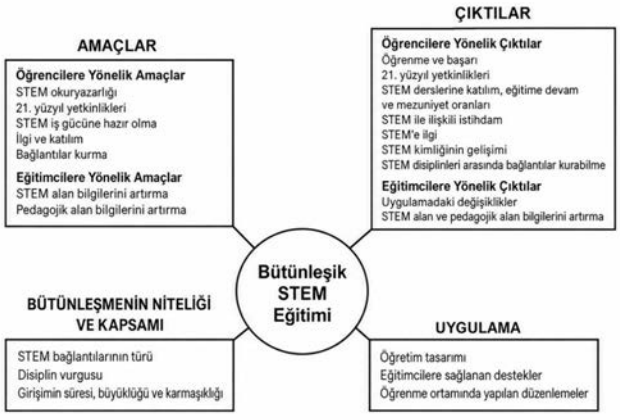
[1] Metinde ham madde ve kaynağı anlatılırken “kil” ve “yerel kil”, biçimlendirme için hazırlanmış malzeme anlatılırken “seramik çamuru” ifadeleri kullanılmıştır.

Kaynaklarda açıkça belirtilen disiplin bağlantıları ile bu araştırma kapsamında geliştirilen yorumlar birbirinden ayrılmıştır. Özellikle mühendislik ve matematikle kurulan ilişkilerde belgelenen tasarım, sınama, ölçme ve hesaplama işlemleri esas alınmıştır. Sanatın konumu ise sanatsal amaçlar, biçimlendirme ve bezeme, estetik ve ifade kararları, sergileme ve öğrenme kazanımlarına ilişkin açıklamalar üzerinden değerlendirilmiştir.

Değerlendirmede kaynak türleri ve sundukları bilgilerin kapsamı dikkate alınmıştır. Kaynaklarda açıklanmayan işlemler, uygulamada gerçekleştirilmediği şeklinde yorumlanmamış; uygulamaların öğrenme üzerindeki etkileri karşılaştırılmamıştır.

3. STEM'DEN STEAM'E: SANATIN KONUMUNUN TARİHSEL GELİŞİMİ

Toplumların bilimsel, teknolojik ve ekonomik yapılarında yaşanan değişimler, eğitimin amaç ve içeriğinin yeniden şekillenmesini beraberinde getirmiştir. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında bilimsel ve teknolojik kapasitenin uluslararası rekabetin temel unsurlarından biri hâline gelmesi, eğitimin fen ve matematik alanlarına yönelmesinde etkili olmuştur. Bu dönemde Amerika Birleşik Devletleri ile Sovyetler Birliği arasında yaşanan bilimsel ve teknolojik rekabet, fen, teknoloji, mühendislik ve matematik alanlarında yetişmiş nitelikli insan gücüne duyulan gereksinimi artırmıştır (Ulus, 2024, s. 7). Sovyetler Birliği'nin 1957'de Sputnik uydusunu uzaya göndermesi ise Amerika Birleşik Devletleri'nde daha önce başlatılmış olan fen ve matematik eğitimi reformlarına ivme kazandırmış; öğretim programlarının yenilenmesine ve bu alanlara yönelik federal desteğin güçlendirilmesine katkıda bulunmuştur (Bybee, 2013, ss. 13–15). Böylece fen, teknoloji, mühendislik ve matematik alanları, ülkelerin küresel rekabet gücünü artırma ve nitelikli iş gücü yetiştirme hedefleri doğrultusunda eğitim politikalarında daha belirgin bir konum kazanmıştır.

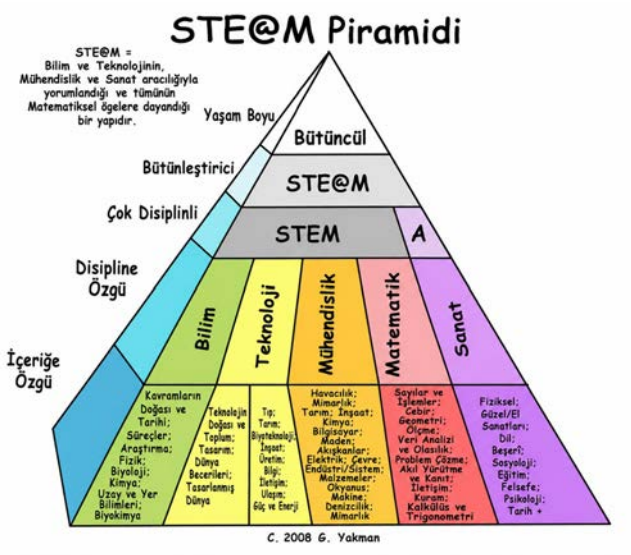


Görsel 1. Bütünleşik STEM eğitiminin amaç, sonuç, bütünleşme ve uygulama boyutları (National Academy of Engineering & National Research, 2014, s. 32)

Bu alanları ortak bir ad altında ifade etmek üzere Amerika Birleşik Devletleri Ulusal Bilim Vakfı bünyesinde 1990'larda önce SMET kısaltması kullanılmış; daha sonra STEM (Science,

Technology, Engineering and Mathematics) kısaltması benimsenmiştir (Sanders, 2009, s. 20). STEM eğitimi, bu disiplinlerin birbirinden bağımsız biçimde öğretilmesinin ötesinde, aralarındaki bağlantıların öğretim sürecine yansıtılmasını ve bu bütünleşmenin okul öncesinden yükseköğretime kadar farklı eğitim kademelerinde uygulanmasını öngören bir yaklaşım olarak gelişmiştir (Akgündüz, 2023, s. 506). Bu yaklaşımda bütünleşme, disiplinlerin yalnızca aynı uygulamada bir araya getirilmesinden çok, ortak bir problem, amaç veya ürün doğrultusunda ilişkilendirilmesine dayandırılmıştır (Görsel 1).

Sanat ile STEM alanları arasındaki ilişkileri bütünleşik bir eğitim modeli içinde açıklayan yaklaşımlardan biri Georgette Yakman tarafından geliştirilmiştir. Yakman'ın bütünleşik program geliştirmeye yönelik bir öneri niteliğindeki *ST∑@M Education: An Overview of Creating a Model of Integrative Education* başlıklı çalışması, STEAM'i bilim ve teknolojinin mühendislik ve sanat aracılığıyla yorumlandığı ve bütününün matematiğin diline dayandığı bütünleşik bir eğitim modeli olarak tanımlamıştır (Yakman, 2008, s. 18). Bu yaklaşımda bilim, teknoloji, mühendislik, sanat ve matematik yalnızca yan yana sıralanan alanlar olarak değil, farklı düzeylerde ilişkilendirilebilen bütünleşik bir eğitim yapısının bileşenleri olarak ele alınmıştır. Yakman'ın çalışmasında disiplinler arasındaki ilişkileri görünür kılan STEAM Piramidi'nde eğitim, evrensel, bütünleşik, çok disiplinli, disipline özgü ve içeriğe özgü olmak üzere beş düzeyde yapılandırılmıştır (Görsel 2). Evrensel düzey yaşam boyu öğrenmeyle ilişkilendirilirken diğer düzeylerde disiplinler arasındaki bütünleşme giderek belirli alan ve içeriklerde uzmanlaşmaya doğru ilerlemiştir.



Görsel 2. Yakman'ın ST∑@M Piramidi (Yakman, 2008, s. 17)

Yakman'ın bütünleşik eğitim modeline yönelik önerisini, STEAM'in farklı eğitim sistemlerinde benimsenmesine ilişkin gelişmeler izlemiştir. Bu süreçte Güney Kore, STEAM'i eğitim politikası düzeyinde ele alan erken örneklerden biri olmuştur. Güney Kore Eğitim, Bilim ve Teknoloji Bakanlığı 2011'de STEM'e sanatın dâhil edildiği STEAM yaklaşımını temel eğitim politikalarından biri olarak benimsemiştir (Özkan & Umdu

Topsakal, 2021, ss. 443–444). Böylece STEAM, Amerika Birleşik Devletleri'nde sanat ve tasarım savunusu çevresinde gelişirken Güney Kore'de bilim ve teknoloji eğitimini yaratıcılık, sanatsal duyarlılık ve bütünleşik problem çözmeyle genişletmeyi amaçlayan devlet destekli bir eğitim yaklaşımı olarak kurumsallaşmaya başlamıştır.

STEAM'in erken dönem kuramsal açıklamalarının ardından sanat ve tasarımın yaklaşım içindeki konumu, *Rhode Island School of Design (RISD)* tarafından yürütülen *STEM'den STEAM'e* hareketiyle eğitim politikası ve yenilik söylemi içerisinde daha görünür hâle gelmiştir. Kurumun 2008 ekonomik krizinin ardından yürüttüğü çalışmalarda, sanat ve tasarımın teknolojik gelişmeleri insani gereksinimlerle ilişkilendirdiği ve bilimsel bilginin yenilikçi ürünlere dönüştürülmesine katkı sağladığı ileri sürülmüştür (Allina, 2018, s. 77). *"STEM + Art = STEAM"* ifadesiyle yaygınlaşan bu düşünce, sanat ve tasarımın ekonomik büyüme ve yenilik üretimi bakımından STEM alanlarıyla birlikte değerlendirilmesini desteklemiştir (Maeda, 2013, ss. 1–3). Bu girişimler, 2013 yılında Amerika Birleşik Devletleri Temsilciler Meclisi bünyesinde *STEAM Caucus*'un kurulmasına ve sonraki yıllarda sanatın federal STEM programlarında tanınmasına yönelik düzenlemelere uzanmıştır (Allina, 2018, ss. 81–85). Böylece RISD'nin girişimleri, STEAM'in kuramsal bir eğitim önerisinin ötesine geçerek eğitim politikalarında görünürlük kazanmasına katkıda bulunmuştur.

STEAM'in politika ve okul uygulamalarında görünürlük kazanmasına farklı ülkelerde yürütülen araştırmaların artışı eşlik etmiştir. 2012–2021 dönemindeki yüksek atıflı yayınları inceleyen Prahani vd. (2023, ss. 843–844), araştırmaların farklı coğrafyalarda yaygınlaştığını; Gülhan (2022, ss. 27–28) ise Türkiye'deki STEAM çalışmalarının 2017'den itibaren alan yazında görünür olduğunu belirtmiştir. Bununla birlikte bu yayılım ortak ve standart bir uygulama modeli ortaya çıkarmamış; yaklaşım eğitim politikalarına, okul kültürlerine ve öğretim amaçlarına göre farklı biçimlerde ele alınmıştır. Uygulamalar arasındaki bu farklılaşma, sanatın STEAM bütünleşmesine hangi amaçla katıldığı, süreçte nasıl bir işlev üstlendiği ve sanata özgü kazanımların ne ölçüde gözetildiği sorularını gündeme getirmiştir.

4. STEAM UYGULAMALARINDA SANATIN KONUMU

Sanatın STEAM içerisindeki yeri, sanat ile bilimsel ve teknik alanların eğitim süreçlerinde zamanla farklı biçimlerde ele alınmasıyla ilişkilendirilebilir. Modern eğitim sistemlerinde fen ve matematik, nesnel ve ölçülebilir bilgi alanları olarak değerlendirilirken sanat; kişisel ifade, yetenek ve estetik beğeniyle ilişkilendirilmiş, kimi zaman temel eğitimin tamamlayıcı bir bileşeni olarak ele alınmıştır. Sanat eğitiminin yaratıcılık ve kendini ifade etmeyle özdeşleştirilmesi, kamusal eğitim içindeki yerini ve gerekliliğini sürekli olarak kanıtlama gereğiyle karşı karşıya kalmasına neden olmuştur (Daugherty, 2013, s. 10). Mejias vd. (2021, ss. 213–215) ise ekonomik büyüme, teknolojik yenilik ve nitelikli iş gücü yetiştirme hedefleri çevresinde biçimlenen STEM politikalarını, bilimsel ve teknik alanlara eğitimde tanınan öncelik bağlamında değerlendirmiştir.

Sanatın STEM alanlarına dâhil edilmesiyle birlikte, bütünleşme içerisindeki işlevi de tartışılmaya başlanmıştır. STEAM alan yazınında sanat çoğunlukla STEM alanlarına yaratıcılık, yenilikçilik ve görsellik kazandıran, öğrenci katılımını destekleyen bir unsur olarak ele alınmıştır. Perignat ve Katz-Buonincontro (2019, s. 38), yaratıcılığın yalnızca sanata özgü görülmesinin hem sanatın hem de bilimsel ve teknik alanların yaratıcı süreçlerini basitleştirdiğini belirtmiştir. Bequette ve Bequette (2012, s. 46) ise öğrencilerin geliştirdikleri bir ürünü boyaması, süslemesi veya görsel olarak sunmasının; sanatsal amaçlar, estetik kararlar ve eleştirel değerlendirme süreçleri bulunmadığında sınırlı bir sanat bütünleştirmesi oluşturduğuna dikkat çekmiştir. Bu değerlendirmelerde, sanatsal bir işlemin etkinliğe eklenmesi ile sanata özgü düşünme ve öğrenme süreçlerinin uygulamaya katılması birbirinden ayrılmaktadır.

STEAM alan yazınında sanatın kapsamı ve işlevi konusunda ortak bir anlayışın bulunmadığı, *"A"* bileşenine getirilen farklı tanımlardan da anlaşılmaktadır. Perignat ve Katz-Buonincontro'nun (2019), 2007–2018 yılları arasında İngilizce yayımlanmış 44 çalışmayı kapsayan bütünleştirici alan yazın incelemesinde, *"A"* bileşeninin üç farklı biçimde yorumlandığı belirlenmiştir. İncelenen çalışmaların 29'unda *"A"*, görsel veya sahne sanatlarını kapsayan sanat eğitimi olarak tanımlanmıştır. Buna karşılık yedi çalışmada beşerî bilimleri ve diğer STEM dışı alanları içeren geniş bir kategori olarak ele alınmış; sekiz çalışmada ise proje veya problem temelli öğrenme, teknoloji temelli öğrenme ve yapma-üretme uygulamalarıyla eş anlamlı kullanılmıştır. Ayrıca çalışmaların 24'ünde sanata özgü öğrenme çıktılarının açıkça belirtilmediği, sekizinde ise STEM öğrenme çıktılarının önceliklendirildiği saptanmıştır (s. 35). İncelemede 'A' bileşeninin adlandırmadaki görünürlüğü ile sanata özgü amaç ve kazanımların uygulamalardaki açıklığı ayrı konular olarak ele alınmıştır.

Sanatın STEAM içerisindeki farklı konumları, Mejias vd. (2021) tarafından araçsallık ve pedagojik amaç olmak üzere iki eksende değerlendirilmiştir. Bu çerçevede sanat ile STEM arasındaki ilişkiler; pedagojik olan veya olmayan, tek yönlü ya da karşılıklı nitelik taşıyan dört yaklaşım altında ele alınmıştır. Tek yönlü ilişkilerde sanat STEM öğrenmesine katkı sağlamakta veya bilimsel ve teknik araçlar sanatsal üretimde kullanılmakta; ancak disiplinlerden biri diğerinin amaçlarına hizmet eden ikincil bir konumda kalmaktadır. Karşılıklı ilişkilerde ise sanat ve STEM alanlarının amaç, bilgi ve uygulamaları birlikte ele alınmakta; kurulan etkileşim her iki alanın süreçlerinde dönüşüm oluşturabilmektedir. Yazarlar, özellikle pedagojik amaç taşıyan karşılıklı yaklaşımın, hem sanatsal hem de bilimsel ve teknik öğrenme hedeflerinin gözetilmesine ve disiplinlerin kesişiminde yeni bilgi ve uygulamaların ortaya çıkmasına olanak sağladığını belirtmiştir (Mejias vd., 2021, ss. 217–225).

Gülhan'ın (2022) Türkiye'de 2017'den Kasım 2021'e kadar gerçekleştirilmiş 36 araştırmayı betimsel içerik analiziyle incelediği çalışmada, ders uygulaması içeren 25 araştırmanın 12'sinin (%48) fen bilimleri, yalnızca üçünün (%12) görsel sanatlar odaklı olduğu belirlenmiştir. Kimya, fizik ve bilim uygulamaları kapsamında yürütülen çalışmalar da dikkate alındığında araştırmaların büyük ölçüde bilim odaklı olduğu; yaratıcılık ve tasarım

becerileri incelenmekle birlikte genel eğilimlerin STEM araştırmalarıyla benzerlik gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır (ss. 30, 33–35).

Disiplinlerin uygulamalardaki ağırlığının yanı sıra, sanatsal öğrenme çıktılarının ne ölçüde değerlendirildiği de alan yazın incelemelerine konu olmuştur. Sanz-Camarero vd.'nin (2023) Web of Science'ta 2014–2023 yılları arasında İngilizce veya İspanyolca yayımlanmış ve ilk ya da ortaöğretim düzeyinde uygulanmış 27 STEAM araştırmasını kapsayan sistematik incelemesinde, fen yeterliklerinin 19, matematik yeterliklerinin 10, teknoloji ve mühendislik yeterliklerinin altışar çalışmada; sanatsal yeterliklerin ise yalnızca altı çalışmada değerlendirildiği belirlenmiştir. Bu altı çalışmanın yalnızca birinde estetik bakış, birinde görsel sanat başarısı ve sanata yönelik tutum değerlendirilmiş; diğerlerinde sanat, genel STEAM yeterliklerinin bir bileşeni olarak incelenmiştir. Sanatsal kazanımlar bakımından olumlu sonuçlar bildirilmekle birlikte müzik, tiyatro, dans ve heykel gibi farklı sanat alanları ile sanatsal yeterliğin iletişimsel, bağlamsal, üstbilişsel ve epistemolojik boyutları büyük ölçüde değerlendirme dışında kalmıştır (ss. 9–10). Bu incelemede, sanatın uygulamada yer alması ile sanatsal öğrenmenin açıkça amaçlanması ve değerlendirilmesi birbirinden ayrılarak ele alınmıştır.

Sanz-Camarero vd. (2025), The Place of the Arts within Integrated Education (Bütünleşik Eğitimde Sanatın Yeri) başlıklı çalışmalarında, bütünleşik eğitimde sanatın konumunu kuramsal açıdan incelemiş ve bu alandaki sorunları dört başlık altında değerlendirmiştir. Bunlardan ilki, sanatın başka disiplinlerdeki öğrenmeyi kolaylaştıran bir araç olarak kullanılması; ikincisi ise sanatın değerinin yeterince gözetilmemesi ve sanatsal içeriğin yüzeysel ya da dekoratif etkinliklere indirgenmesidir. Diğer iki sorun, öğretmenlerin sanat bütünleştirme konusunda yeterli eğitim almamaları ve sanatsal öğrenmenin değerlendirme sürecinde ihmal edilmesiyle ilgilidir (Sanz-Camarero vd., 2025, ss. 41–43).

Yazarlar, sanatın bütünleşik uygulamalardaki değişken konumunu açıklayabilmek amacıyla beş bütünleştirme biçimi tanımlamıştır. Alt konumda ya da hizmet temelli bütünleştirmede sanat, diğer disiplinlerin öğretimine hizmet etmiş; çevresel bütünleştirmede sanatsal amaçlara yer verilmekle birlikte bu amaçlar öğrenme sürecinin merkezinde bulunmamıştır. İş birlikli bütünleştirmede sanat ve diğer disiplinler ortak ve dengeli amaçlarla ilişkilendirilmiş; öncü veya lider konumda ise bütünleşik çalışmanın yönünü sanat belirlemiştir. Sanatsal bütünleştirme, farklı sanat dalları veya sanata özgü bilgi biçimleri arasında kurulan ilişkileri ifade etmiştir. Bu sınıflandırma, çok disiplinli, disiplinler arası ve disiplinlerötesi gibi kavramlardan farklı olarak disiplinlerin hangi düzeyde birleştiğini değil, sanatın bütünleşme içerisinde nasıl bir önem ve işlev kazandığını göstermektedir (Sanz-Camarero vd., 2025, ss. 43–44).

Bu değerlendirmeler birlikte ele alındığında, sanatın STEAM içerisindeki konumunun yalnızca uygulamada sanatsal bir etkinliğe yer verilmesiyle belirlenemeyeceği görülmektedir. Sanata özgü amaçların açıklanması, estetik ve biçimsel kararların üretim sürecine katılması ve sanatsal kazanımların değerlendirilmesi, sanatın bütünleşmedeki işlevini belirleyen temel unsurlardır. Bu nedenle sanatın diğer disiplinlerdeki öğrenmeyi desteklediği uygulamalar ile üretim ve araştırma sürecinin yönünü belirlediği uygulamalar karşılaştırılırken sanatın üstlendiği farklı roller dikkate alınmalıdır.

5. KİL VE SERAMİK MALZEMELERİN STEAM BAĞLAMINDAKİ KULLANIM BİÇİMLERİ

Kil ve seramik malzemeler STEAM alan yazınında farklı eğitim düzeyleri ve uygulama ortamları üzerinden ele alınmıştır. Örnekler arasında kil kapların tarihsel ve kültürel bilgiyle ilişkilendirildiği öğretim senaryoları, matematiksel biçimlerin çömlekçilik yoluyla somutlaştırıldığı denemeler, sanat ve mühendislik öğrencilerinin birlikte yürüttükleri projeler ve kilin yapısal özelliklerinden yararlanan sınıf uygulamaları bulunmaktadır. Bu çalışmaların bir bölümü doğrudan STEAM öğretimi olarak tasarlanmış, bir bölümü disiplinler arası iş birliğine, bir bölümü ise mevcut üretim süreçlerinin STEAM bileşenleri açısından çözümlenmesine dayanmıştır. Malzemenin bu çalışmalardaki rolü ve disiplinlerle kurulan ilişkiler, ilgili kaynakların açıklamaları doğrultusunda aktarılmıştır.

Seramik malzemeyi STEAM ile ilişkilendiren erken örneklerden biri, Smith ve Paré'nin (2016) Exploring Klein Bottles through Pottery: A STEAM Investigation (Çömlekçilik Yoluyla Klein Şişelerini Keşfetmek: Bir STEAM İncelemesi) başlıklı çalışmasıdır (Görsel 3). Yazarlar, çalışmanın STEAM yaklaşımıyla ilişkisini, Klein şişesini seramikle üretirken ortaya çıkan ihtiyaçlar üzerinden kurmuştur. Matematik, Klein şişesinin geometrik ve topolojik özelliklerinin anlaşılmasına; sanat ise bu özelliklerin seramik biçimlendirme bilgisiyle üç boyutlu bir forma dönüştürülmesine ve özgün yorumlarının geliştirilmesine katkı sağlamıştır. Çarkta tek parça üretimde karşılaşılan yapısal sorunlar mühendislik gerektiren bir problem olarak ele alınmış, kuruma ve pişirim çatlaklarının araştırılmasına fen öğretmenlerinin katılmasıyla bilim ve teknolojinin de sürece dâhil olduğu belirtilmiştir (ss. 210–212).



Görsel 3. Klein şişesinin matematiksel gösterimden seramik yoruma uzanan üretim aşamaları. (1 numaralı görsel Polthier'den (2003); diğer görseller Smith ve Paré'den, 2016, ss. 209–212)

Quigley vd.'nin (2017) Developing a Conceptual Model of STEAM Teaching Practices (STEAM Öğretim Uygulamalarına Yönelik Kavramsal Bir Model Geliştirme) başlıklı çalışmalarının ekinde sundukları Found Artifact (Bulunan Eser) senaryosu, tarihsel bir nesnenin kökeninin ve kullanım amacının araştırılmasına dayanmaktadır. Senaryoda fen bilimleri, hava ve iklim koşullarının yeryüzünü değiştirmesi ile bu değişimlerin göç ve arazi kullanımına etkilerinin anlaşılmasına; teknoloji, bulguların video yazılımlarıyla hazırlanan kamu spotu aracılığıyla paylaşılmasına katkı sağlamaktadır. Mühendislik, tarihsel sulama sistemlerinin araştırılması ve belirli bir işlevi yerine getiren düzeneklerin tasarlanmasıyla; matematik ise karbon tarihleme verileri üzerinden üslü ifadelerin incelenmesiyle sürece katılmaktadır. Sanat, dil sanatları, görsel sanatlar ve sosyal bilgileri kapsayan geniş bir çerçevede ele alınmıştır. Görsel sanatlar kapsamında farklı tarihsel dönemlere ait nesnelerin ve seramik çamuruyla kapların oluşturulmasına yer verilmiştir (ss. 11–12). Kaynakta seramik kapların pişirilip pişirilmediğine ilişkin bilgi verilmemiştir.

Costantino'nun (2018) STEAM by Another Name: Transdisciplinary Practice in Art and Design Education başlıklı çalışmasında ele aldığı Synthesis of Engineering and Art (Mühendislik ve Sanatın Bireşimi–SEA) projesinde, mühendislik ve sanat öğrencileri yerel enerji kullanımına ilişkin problemler üzerinde birlikte çalışmıştır. Öğrencilerden ulaşım, barınma ve ekosistem gibi alanlarda enerji kullanımını gözlemlemeleri, bir problem tanımlamaları ve bu probleme ilişkin toplumsal farkındalık oluşturacak çalışmalar geliştirmeleri istenmiştir. Süreçte mühendislik ve sanatta kullanılan düşünme ve temsil yöntemleri birlikte ele alınmıştır. Öğrenciler, inceledikleri sistemlerde enerjinin nasıl ortaya çıktığını seramik çamuruyla oluşturdukları heykeller aracılığıyla soyutlamıştır. Ekosistem alanında çalışan bir mühendislik öğrencisinin su döngüsünü heykelle yorumlaması bu çalışmalardan biridir. Aynı süreçte mühendislik tasarımında kullanılan enerji akış şemaları hazırlanmış; başka bir soyutlama etkinliğinde ise AutoCAD ile mühendislik bölümündeki atık uzaklaştırma sisteminin çizimi yapılmıştır. Dönem sonunda öğrenci çalışmaları sergilenmiştir. Costantino, bu deneyimi sanat ve tasarımın çalışma yöntemlerini STEM alanlarıyla buluşturan yaratıcı araştırma modelini açıklamak için kullanmıştır (ss. 103–105).

Ulus'un (2024) sanat merkezli STEAM yaklaşımıyla hazırladığı Yapay Zekâ ile Sokak Kedileri İçin Kulübe Tasarlıyorum etkinliği, ilkokul dördüncü sınıf öğrencilerinin yapay zekâ desteğiyle minyatür kerpiç kulübeler tasarlamasına yöneliktir (Görsel 4). Etkinlikte beş alana özgü kazanımlar, sokak kedileri için barınak tasarlama problemi çevresinde bir araya getirilmiştir. Fen bilimleri, ısı yalıtımı, iletkenlik ve iklim koşullarının yapılar üzerindeki etkilerinin anlaşılmasına; teknoloji ise Magicstudio ve Dream.ai uygulamalarıyla tasarım örneklerinin oluşturulmasına katkı sağlamaktadır. Mühendislik kazanımları prototip geliştirme, sınama ve iyileştirme süreçleriyle tanımlanırken matematik, geometrik biçimlerin kullanılması ve belirlenen ölçülere uygun çalışılmasıyla sürece katılmaktadır. Sanat, yapay zekânın sunduğu örneklerin öğrencilerin özgün katkılarıyla geliştirilmesinde, kil ve diğer malzemelerle üç boyutlu biçimlendirmede, estetik tercihlerde ve sergilemede rol almaktadır. Planda kil ve samanla hazırlanan malzeme için fırınlama öngörülmemiştir. Projelerin değerlendirilmesinde estetik, teknik yeterlilik, oran ve orantı, süreç ve işlevsellik ölçütlerine yer verilmiştir (ss. 97–102).



Görsel 4. Yapay zekâ destekli tasarımdan kerpiç kedi kulübesinin tamamlanmasına uzanan uygulama aşamaları (Ulus, 2024, ss. 124–129)

Çanakkale'de doğrudan STEAM yaklaşımıyla gerçekleştirilen bir başka uygulama, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesinde TÜBİTAK 2209 kapsamında yürütülen Müzelerde STEAM Eğitimi projesidir. Fatma Şemsettin Çamoğlu Ortaokulunda sekizinci sınıfta öğrenim gören 20 öğrencinin katıldığı projede Çanakkale Deniz Müzesi, Troya Müzesi ve Çanakkale Seramik Müzesi ziyaret edilmiştir. Ziyaretlerin ardından Savaş Gemisi Yapalım, En Dayanıklı Truva Atı Bizim Atımız ve Seramik Yapalım etkinlikleri gerçekleştirilmiştir. Projede fen kavramlarının bağlamsal ilişkiler içinde öğrenilmesi, sanatsal çözümleme becerilerinin geliştirilmesi ve kültürel mirasın korunmasına ilişkin farkındalık oluşturulması amaçlanmıştır. Bununla birlikte kurumsal duyuruda teknoloji, mühendislik ve matematik bileşenlerinin etkinliklerdeki rollerine ve seramik üretiminin teknik aşamalarına ilişkin ayrıntı verilmemiştir (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi, 2024).



Görsel 5. Sofra seramiği üretiminde STEAM yaklaşımı kapsamında incelenen uygulama örnekleri (Erzincan & Mercin, 2023, ss. 15–22)

Erzincan ve Mercin'in (2023) Sofra Seramiği Üretiminde STEAM Yaklaşımı Sürecinin İncelenmesi başlıklı çalışmasında, Kütahya'daki Keramika firmasının üretim süreçleri ve ürün tasarımları STEAM bileşenleri açısından ele alınmıştır (Görsel 5). İncelenen

örneklerden Sirius Serisi, Sirius yıldızından esinlenen biçimi ve artistik sırlarıyla açıklanmıştır. Bilim, gıda ile temasa uygun artistik sırların araştırılması, sınanması ve reçetelendirilmesinde; teknoloji, ürünün biçimlendirilmesinde kullanılan izostatik presler ve robotlarda rol almaktadır. Mühendislik, üretim aşamaları ile sır ve sırlı ürünlerin fırınlanması üzerinden ele alınmıştır. Sanat, biyomorfik biçimin geliştirilmesi, merkezden yayılan çizgiler, renk ve estetik tercihlerle; matematik ise biçim tasarımında fraktal geometriden yararlanılmasıyla ilişkilendirilmiştir (ss. 16–17).

İncelenen örneklerde STEAM ilişkisi farklı biçimlerde kurulmaktadır. Smith ve Paré'de seramik üretiminin doğurduğu sorunlar disiplinler arası iş birliğini geliştirirken Quigley vd. ile Ulus'ta ortak bir problem çevresinde düzenlenen öğretim etkinlikleri öne çıkmaktadır. Costantino'nun ele aldığı projede sanat ve mühendisliğin araştırma yöntemleri birlikte kullanılırken Erzincan ve Mercin mevcut endüstriyel üretimi STEAM bileşenleri açısından çözümlemektedir. Sanat da bu yapılarda farklı roller üstlenmektedir:

Tarihsel nesnelerin yeniden oluşturulmasına, matematiksel biçimlerin özgün yorumlarına, sistemlerin araştırılmasına veya ürünün estetik tasarımına katkı sağlamaktadır. Ulus'un etkinliğinde ise bu katkı, görsel sanatlar kazanımları ve değerlendirme ölçütleriyle açıkça tanımlanmıştır. Müzelerde STEAM Eğitimi projesine ilişkin kurumsal duyuru, amaçları ve etkinlikleri belirtmekle birlikte disiplinlerin birlikte nasıl işlediğini değerlendirmek için sınırlı bilgi sunmaktadır.

6. YEREL KİL TEMELLİ SERAMİK PRATİKLERİNİN STEAM BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

Yerel kille çalışma; malzemenin bulunduğu çevrenin incelenmesi, kilin toplanması ve hazırlanması, plastiklik, küçülme ve su emme gibi özelliklerinin sınanması ve üretimde değerlendirilmesi süreçlerini içermektedir (Levy vd., 2022). Bu süreçlerde malzemeye ilişkin gözlem ve deneyler, biçimlendirme ve pişirim kararlarıyla birlikte ilerlemektedir. What Lies Beneath? çalışması, kil ve toprak üzerinden bilim ile sürdürülebilirlik eğitimi arasında bağ kurmayı amaçlamaktadır (Brakspear, 2017).

River Clay Project, öğrencilerin yerel ham maddeden seramik ürüne uzanan süreci deneyimleyerek malzemenin kaynağını ve üretim emeğini tanımalarına yöneliktir (Pullen, t.y.). Around the World in Clay programında lise öğrencilerinin yerel kili toplama, hazırlama, sınama ve biçimlendirme süreçlerini deneyimlemeleri hedeflenmiştir (Dalton, 2026). Clay 3D Printing araştırması ise farklı bölgelerden sağlanan killerin özellikleri ile tasarım ve baskı parametreleri arasındaki ilişkileri inceleyerek üç boyutlu yazdırmaya yönelik öneriler sunan bir algoritma geliştirmeye odaklanmaktadır (Şen Bayram & Cantürk Akyıldız, 2024).



Görsel 6. What Lies Beneath? çalışmasında yerel zemin yapısının incelenmesinden karoların kirpi barınaklarında kullanılmasına uzanan aşamalar (Brakspear, 2017, ss. 8–10)



Görsel 7. Proje kapsamında nehir yatağı kilinin belirlenmesinden işlevsel seramik ürüne uzanan aşamalar (Pullen, 2024)



Görsel 8. Around the World in Clay programında raku pişirimi ve elde edilen ürünler (Dalton, 2026)

Bu çalışmaların malzeme ve üretim süreçlerine ilişkin kaynaklarda aktarılan bilgiler Çizelge 1'de sunulmuştur.

Çizelgede sunulan bilgiler, yerel kil temelli uygulamalarda STEAM bileşenleriyle kurulabilecek bağlantıların karşılaştırmalı olarak ele alınmasına olanak sağlamaktadır. Bilim açısından örneklerin ortak yönü, malzemenin üretime uygunluğunun gözlem ve denemelerle araştırılmasıdır. Brakspear ve Dalton'da plastiklik ve pişirim denemeleri, öğrencilerin yerel

malzemeyi tanıdığı üretim sürecine eşlik etmektedir. Pullen'da plastiklik kontrolü malzeme seçimine yardımcı olurken Clay 3D Printing'de malzeme özellikleri, baskı koşullarıyla ilişkileri bakımından incelenmektedir.

Çizelge 1. Yerel kil temelli seramik pratiklerinin karşılaştırılması

What Lies Beneath?	
Belgelenen süreçler	Dijital toprak haritasıyla zemin araştırması; halka testi ve deneme pişirimi; kilin eşit ağırlıklara ayrılması; kuruma ve pişirimde ağırlık ve boyut değişimlerinin ölçülmesi; karo üretimi ve talaşlı pişirim.
Biçimlendirme ve sunum	"Barınma" temalı sözcüklerle karo bezeme; karoların kirpi barınağının çatısında kullanılması.
Kilin yerelliği	Woodrow First School arazisinden çıkarılan kil, Redditch, İngiltere.
Sürdürülebilirlik	Ham madde kaynağı, enerji kullanımı ve karbon ayak izi üzerine tartışmalar.
Kaynak ve veriler	Primary Geography'de uygulama süreci, üretim aşamaları ve öğretmen gözlemleri aktarılmaktadır.
River Clay Project	
Belgelenen süreçler	"Sosis testi" ile plastiklik kontrolü; malzemenin temizlenmesi ve akışkan hâle getirilmesi; alçı plakalar üzerinde suyunun azaltılması; elle ve çarkta biçimlendirme, pişirim ve sırlama.
Biçimlendirme ve sunum	Öğrencilerin seçtikleri işlevsel ve heykelsi biçimleri üretmesi; Craftworks sergisinde sunum.
Kilin yerelliği	River Ching kıyısından toplanan kil, Londra, İngiltere.
Sürdürülebilirlik	Malzemenin kaynağı ve üretim emeği üzerinden tüketim ve kullan-at kültürünün sorgulanması.
Kaynak ve veriler	Proje yürütücüsünün çevrim içi anlatımında hazırlama ve üretim aşamaları, öğrenci ürünleri ve sergi aktarılmaktadır.
Around the World in Clay	
Belgelenen süreçler	Sıkma ve fitil testi; mekanik karıştırma ve elekten geçirme; kuruma koşullarının izlenmesi; ağırlıkça yaklaşık %10 şamot katkısı; farklı sıcaklıklarda deneme pişirimleri ve raku pişirimi.

Biçimlendirme ve sunum	Yerel malzemeyle elle ve çarkta biçimlendirme; öğrencilerin birlikte katıldığı raku pişirimi.
Kilin yerelliği	Edith G. Read Doğa Parkı ve Yaban Hayatı Koruma Alanı'ndan kil, Rye, ABD.
Sürdürülebilirlik	Doğal çevre, kaynak kullanımı ve malzemeye özen; bölgedeki yerli toplulukların seramik gelenekleriyle ilişki.
Kaynak ve veriler	Kurum blogunda hazırlama ve üretim aşamaları, kullanılan katkı oranı ve merkez ekibinin pişirim denemeleri aktarılmaktadır.
Clay 3D Printing: Exploring the Interrelations of Materials and Techniques	
Belgelenen süreçler	Mevcut XRF verilerinden yararlanma; kıvam ve akış testleri; geometrik tasarım ve baskı denemeleri; açı, yükseklik, basınç, hız ve katman yüksekliği üzerinden algoritma geliştirme.
Biçimlendirme ve sunum	Bilgisayar ortamında geometrik biçimler tasarlanmış ve üç boyutlu baskıları üretilmiştir.
Kilin yerelliği	Adana, Avanos ve Menemen'den sağlanan killer, Türkiye.
Sürdürülebilirlik	Kil ve dijital üretimin sürdürülebilir tasarım ve mimarlıkla ilişkisi tartışılmaktadır.
Kaynak ve veriler	Akademik makalede malzeme testleri, sayısal baskı parametreleri, algoritma ve fiziksel baskı sonuçları sunulmaktadır.

(Brakspear, 2017, ss. 8–10; Dalton, 2026; Pullen, t.y.; Şen Bayram & Cantürk Akyıldız, 2024, ss. 319–324).

Teknoloji, eğitim uygulamalarında malzemenin hazırlanmasını ve biçimlendirilmesini sağlayan araç ve yöntemlerle üretime katılmaktadır. Brakspear'ın dijital toprak haritasından yararlanması, teknoloji kullanımını malzemenin kaynağının araştırılmasına da taşımaktadır. Clay 3D Printing'de ise dijital tasarım, algoritma ve yazdırma sistemi, malzeme özellikleriyle üretim kararlarını ilişkilendirmektedir.

Mühendislik bakımından tasarım kararlarının sınama sonuçlarına göre düzenlenmesi, dijital üretim araştırmasında daha açık belgelenmektedir. Eğitim örneklerindeki malzeme denemeleri üretim kararlarını desteklese de bunları doğrudan mühendislik tasarım döngüsü olarak nitelendirmek için yeterli açıklama bulunmamaktadır. Karoların çatı örtüsü olması veya işlevsel kapların üretilmesi, bu ayrımı ortadan kaldırmamaktadır.

Sanatın konumu, Brakspear'da temaya dayalı karo bezeme, Pullen'da öğrencilerin seçtikleri işlevsel ve heykelsi biçimler ile sergileme üzerinden belirginleşmektedir. Dalton'da

biçimlendirme ve raku deneyimi öne çıkarken Clay 3D Printing'de geometrik biçimler öncelikle baskı koşullarını sınamak için kullanılmaktadır. Dolayısıyla biçim oluşturma bütün örneklerde bulunsa da üretimin sanatsal amacı aynı biçimde tanımlanmamaktadır.

Matematik bağlantısı Brakspear'da ağırlık ve boyut değişimlerinin ölçülmesiyle, Dalton'da ağırlıkça belirlenen katkı oranıyla somutlaşmaktadır. Clay 3D Printing'de sayısal parametreler tasarım ve üretimi yönlendirmektedir. Pullen'ın matematiğin teknik süreçlere katıldığına ilişkin açıklaması ise gerçekleştirilen ölçme ve hesaplamaları karşılaştırmaya yetecek ayrıntıyı sunmamaktadır.

Disiplinler arasındaki ilişkilerin yanı sıra, malzemenin elde edildiği çevreyle kurulan bağ da örnekler arasında farklılaşmaktadır. Eğitim uygulamalarında öğrencilerin kilin bulunduğu çevreyi tanıması ve malzemeyi toplaması öne çıkarken Clay 3D Printing araştırmasında farklı bölgelerden alınan killerin üretimdeki davranışları karşılaştırılmaktadır. Sürdürülebilirlik açısından ise ham madde ve enerji kullanımı, üretim emeği ve doğal kaynaklara ilişkin farkındalık vurgulanmaktadır. Ancak kaynaklarda çevresel etkileri karşılaştıran ölçümler sunulmadığından yerel kil kullanımının çevresel üstünlüğüne ilişkin bir sonuca ulaşılamamaktadır.

Kaynaklar üretim süreçleri ve teknik denemeler hakkında bilgi sunmakla birlikte, uygulamaların öğrenme etkilerini ve sanatsal kazanımlarını karşılaştırmaya yetecek veri sağlamamaktadır.

7. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Sanatın bilimsel ve teknik alanlarla bütünleştirilmesi, 2000'li yılların sonlarından itibaren STEAM modelleri ve sanat-tasarım odaklı girişimlerle daha görünür hâle gelmiştir. Bununla birlikte kuramsal tartışmalar ve alan yazın incelemeleri, sanatın kapsamı ve bütünleşmedeki rolü konusunda ortak bir anlayışın oluşmadığını göstermektedir. Sanat bazı yaklaşımlarda diğer disiplinlerdeki öğrenmeyi destekleyen bir unsur, bazılarında ise kendi amaçları ve düşünme biçimleriyle araştırma ve üretime katılan bir alan olarak ele alınmaktadır. Bu farklılık, sanatsal etkinliklere yer verilmesi ile sanata özgü amaçların ve kazanımların gözetilmesi arasındaki ayrımı önemli kılmaktadır.

Çalışma kapsamında incelenen örnekler de bu çeşitliliği yansıtmaktadır. Quigley vd.'nin senaryosunda görsel sanatlar tarihsel nesnelerin yeniden oluşturulmasında kullanılırken Smith ve Paré'nin çalışmasında matematiksel biçimin özgün seramik yorumları öne çıkmaktadır. Costantino'nun ele aldığı projede, sanatsal çalışma kapsamında kullanılan gözlem, soyutlama, modelleme ve eleştiri süreçleri mühendislik öğrencileriyle yürütülen ortak çalışmaya katılmaktadır. Ulus'un etkinliğinde ise görsel sanatlar kazanımları açıkça tanımlanmış, estetik değerlendirme ölçütlerine yer verilmiştir. Bu farklılıklar, sanatın örneklerde temsil, özgün tasarım, araştırma yöntemi ve öğrenme alanı olarak farklı roller üstlendiğini göstermektedir.

Yerel kil temelli örneklerde ise sanatın konumu, malzeme araştırması ve üretimin amacıyla birlikte değişmektedir. What Lies Beneath? uygulamasında temaya dayalı karo bezeme, River Clay Project'te işlevsel ve heykelsi biçimler ile sergileme öne çıkmaktadır. Around the World in Clay programında biçimlendirme ve pişirim deneyimi aktarılmakta, ancak öğrencilerin sanatsal kararlarını nasıl geliştirdikleri açıklanmamaktadır. Clay 3D Printing araştırmasında ise geometrik tasarım, öncelikle malzemenin basılabilirliğini sınamaya hizmet etmektedir. Bu karşılaştırma, yerel kilin araştırılması ve işlenmesiyle kurulan bilimsel ve teknik bağlantıların, sanatın sürece hangi amaçla katıldığını tek başına açıklamadığını göstermektedir.

İnceleme, yerel kil temelli seramik pratiklerinde belgelenen bilimsel ve teknik süreçleri, sanatın üretimdeki rolünden ayırt ederek birlikte ele almaya olanak sağlamaktadır. Böylece seramik malzemenin kullanılması ile sanatsal amaç ve kararların disiplinler arası bütünleşmeye katılması arasındaki fark görünür hâle gelmektedir. Gelecek araştırmalarda malzeme testleri, eskizler, deneme ürünleri ve üretici görüşmeleri birlikte incelenerek teknik çözümler ile estetik ve ifade kararlarının birbirini nasıl etkilediğinin araştırılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Akgündüz, D. (2023). 2023–2033 STEM eğitimi. D. Akgündüz (Ed.), *2033 Türkiye Eğitim Politikaları Strateji Belgesi* içinde (ss. 505–525). İstanbul Aydın Üniversitesi Yayınları.

Allina, B. (2018). The development of STEAM educational policy to promote student creativity and social empowerment. *Arts Education Policy Review, 119*(2), 77–87. https://doi.org/10.1080/10632913.2017.1296392

Bequette, J. W., & Bequette, M. B. (2012). A place for art and design education in the STEM conversation. *Art Education, 65*(2), 40–47. https://doi.org/10.1080/00043125.2012.11519167

Brakspear, R. (2017). What lies beneath? *Primary Geography, 93*, 8–10. https://portal.geography.org.uk/downloads/journals/PG_SUM_2017_BRAKSPEAR.pdf

Bybee, R. W. (2013). *The case for STEM education: Challenges and opportunities*. NSTA Press.

Costantino, T. (2018). STEAM by another name: Transdisciplinary practice in art and design education. *Arts Education Policy Review, 119*(2), 100–106. https://doi.org/10.1080/10632913.2017.1292973

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi. (2024, 7 Mayıs). *Müzelerde STEAM eğitimi projesi gerçekleştirildi*. https://egitim.comu.edu.tr/arsiv/haberler/muzelerde-steam-egitimi-projesi-gerceklestirildi-r2197.html

Dalton, K. (2026, 8 Ocak). *Around the world in clay students process wild clay*. Clay Art Center. https://www.clayartcenter.org/clay-art-center-blog/2026/1/around-the-world-in-clay-students-process-wild-clay

Daugherty, M. K. (2013). The prospect of an "A" in STEM education. *Journal of STEM Education: Innovations and Research, 14*(2), 10–15. https://jstem.org/jstem/index.php/JSTEM/article/view/1744

Erzincan, A., & Mercin, L. (2023). Sofra seramiği üretiminde STEAM yaklaşımı sürecinin incelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 11*(146), 1–26. https://doi.org/10.29228/ASOS.72404

Gülhan, F. (2022). Türkiye'de yapılmış STEAM / [STEM + A (sanat)] araştırmalarındaki eğilimlerin analizi. *Turkish Journal of Educational Studies, 9*(1), 23–46. https://doi.org/10.33907/turkjes.737496

Levy, M., Shibata, T., & Shibata, H. (2022). *Wild clay: Creating ceramics and glazes from natural and found resources*. Herbert Press.

Maeda, J. (2013). STEM + Art = STEAM. *The STEAM Journal, 1*(1), Article 34. https://doi.org/10.5642/steam.201301.34

Mejias, S., Thompson, N., Sedas, R. M., Rosin, M., Soep, E., Peppler, K., Roche, J., Wong, J., Hurley, M., Bell, P., & Bevan, B. (2021). The trouble with STEAM and why we use it anyway. *Science Education, 105*(2), 209–231. https://doi.org/10.1002/sce.21605

National Academy of Engineering, & National Research Council. (2014). *STEM integration in K–12 education: Status, prospects, and an agenda for research*. The National Academies Press. https://doi.org/10.17226/18612

Özkan, G., & Umdu Topsakal, U. (2021). Investigating the effectiveness of STEAM education on students' conceptual understanding of force and energy topics. *Research in Science & Technological Education, 39*(4), 441–460. https://doi.org/10.1080/02635143.2020.1769586

Perignat, E., & Katz-Buonincontro, J. (2019). STEAM in practice and research: An integrative literature review. *Thinking Skills and Creativity, 31*, 31–43. https://doi.org/10.1016/j.tsc.2018.10.002

Polthier, K. (2003, 1 Eylül). *Imaging maths—Inside the Klein bottle*. Plus Magazine. https://plus.maths.org/imaging-maths-inside-klein-bottle

Prahani, B. K., Nisa, K., Nurdiana, M. A., Krisnaningsih, E., Amiruddin, M. Z. B., & Sya'roni, I. (2023). Analyze of STEAM education research for three decades. *Journal of Technology and Science Education, 13*(3), 837–856. https://doi.org/10.3926/jotse.1670

Pullen, J. (2024, 2 Şubat). *The River Clay Project: From riverbed to dining table*. Instructables. https://www.instructables.com/The-River-Clay-Project-From-Riverbed-to-Dining-Tab/

Pullen, J. (t.y.). *River Clay Project: From riverbed clay to ceramics on your table*. 27 Şubat 2026 tarihinde https://www.judepullen.com/riverbedclayproject adresinden erişilmiştir.

Quigley, C. F., Herro, D., & Jamil, F. M. (2017). Developing a conceptual model of STEAM teaching practices. *School Science and Mathematics, 117*(1–2), 1–12. https://doi.org/10.1111/ssm.12201

Sanders, M. (2009). STEM, STEM education, STEMmania. *The Technology Teacher, 68*(4), 20–26.

Sanz-Camarero, R., Ortiz-Revilla, J., & Greca, I. M. (2023). The impact of integrated STEAM education on arts education: A systematic review. *Education Sciences, 13*(11), Article 1139. https://doi.org/10.3390/educsci13111139

Sanz-Camarero, R., Ortiz-Revilla, J., & Greca, I. M. (2025). The place of the arts within integrated education. *Arts Education Policy Review, 126*(1), 38–49. https://doi.org/10.1080/10632913.2023.2260917

Şen Bayram, A. K., & Cantürk Akyıldız, E. (2024). Clay 3D printing: Exploring the interrelations of materials and techniques. *Journal of Design for Resilience in Architecture and Planning, 5*(3), 314–326. https://doi.org/10.47818/DRArch.2024.v5i3134

Smith, C. E., & Paré, J. N. (2016). Exploring Klein bottles through pottery: A STEAM investigation. *Mathematics Teacher, 110*(3), 208–214. https://doi.org/10.5951/mathteacher.110.3.0208

Ulus, H. (2024). *Sanat eğitimi STEAM & yaratıcılık*. Paradigma Akademi Yayınları.

Yakman, G. (2008). ST∑@M education: An overview of creating a model of integrative education. ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/327351326

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA ORGAN TEMASI

Dr. Öğr. Üyesi Burak YILDIRIM

Trakya Üniversitesi Şehit Ressam Hasan Rıza Güzel Sanatlar Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü Seramik ve Cam Tasarımı Programı,
burakyildirim@trakya.edu.tr -0000-0003-3854-5703

ÖZET

Bu çalışma, çağdaş seramik sanatında insan organlarının biçimsel, kavramsal ve sanatsal birer ifade aracı olarak kullanımını incelemektedir. Geleneksel form sınırlarının dışına çıkan çağdaş seramik sanatçıları; insan bedenini bütüncül bir yaklaşımla temsil etmek yerine ya da bunun yanı sıra, iç ve dış organları anatomik sınırlarından koparak bağımsız birer sanatsal yapıya dönüştürmüşlerdir. Bu eğilim doğrultusunda dış organlar klasik seramik formlarla bütünleştirilirken, normal şartlarda görünmeyen iç organlar ise bedenin dışına taşınarak başlı başına birer odak noktası haline getirilmiştir. Çalışmada, organların sadece biyolojik yapılar olarak değil; canlılık, fanilik, duygu durumları ve kişisel ya da toplumsal hırslar vb. varoluşsal ve düşünsel devinimlerin taşıyıcısı olarak nasıl ele alındığı tartışılmaktadır.

Nitel araştırma modelinde tasarlanan bu çalışmada; literatür taraması, dijital sanat arşivleri ve sanatçıların resmî web kaynakları üzerinden elde edilen veriler yapılandırılarak görsel doküman analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Bu kapsamda, konuyu biçimsel, kavramsal ve sanatsal açıdan özgün biçimde yorumlayan, yeterli örneklemi oluşturacak nitelikte olduğu düşünülen, bazı seçilmiş yerli ve yabancı çağdaş seramik sanatçılarının eserlerine yer verilmiştir. Seçilen eserler üzerinden yapılan çözümlemeler; seramik çamurunun plastik yapısının, organ formlarının taşıdığı yaşam, ölüm ve bu ikisi arasındaki duygusal/düşünsel devinimler vb. metaforik anlamları somutlaştırmada nasıl güçlü bir anlatım diline dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Bu bağlamda araştırma, çağdaş seramik sanatında organ sembolizminin izini sürerken; izleyicinin kendi bedeniyle ve varoluşuyla kurduğu estetik ve psikolojik bağı da deşifre etmeyi amaçlamaktadır. Elde edilen bulgular, seramiğin nesne üretme işlevinin ötesine geçerek bedensel, düşünsel ve kavramsal bir sorgulama alanına dönüştüğünü kanıtlar niteliktedir. Sonuç olarak bu çalışma hem literatürdeki boşluğu doldurmayı hem de seramik sanatında beden politikaları ve kavramsal ifade biçimleri üzerine gelecekte yapılacak akademik araştırmalara özgün bir kaynak ve yeni bir perspektif sunmayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Seramik Sanatı, İnsan Organları Sembolizmi, Seramik Organ, Görsel Doküman Analizi, Kavramsal Sanat

THE THEME OF ORGANS IN CONTEMPORARY CERAMIC ART

ABSTRACT

This study examines the use of human organs as formal, conceptual, and artistic means of expression in contemporary ceramic art. Moving beyond traditional formal boundaries, contemporary ceramic artists—rather than or in addition to representing the human body through a holistic approach—have transformed internal and external organs into independent artistic structures by detaching them from their anatomical boundaries. In line with this trend, external organs are integrated with classical ceramic forms, while internal organs, which are normally invisible, are carried outside the body and transformed into distinct focal points. The study discusses how organs are addressed not merely as biological structures, but as carriers of existential and intellectual movements such as vitality, mortality, emotional states, and personal or social ambitions.

Designed within the qualitative research model, this study structured data obtained through literature review, digital art archives, and artists' official web sources, and analyzed them using the visual document analysis method. In this context, works of selected local and foreign contemporary ceramic artists, considered to constitute an adequate sample and uniquely interpreting the subject from formal, conceptual, and artistic perspectives, are included. Analyses conducted on the selected works reveal how the plastic nature of ceramic clay is transformed into a powerful language of expression in objectifying metaphorical meanings carried by organ forms, such as life, death, and the emotional/intellectual movements between the two. In this context, while tracing organ symbolism in contemporary ceramic art, the research aims to decipher the aesthetic and psychological bond that the viewer establishes with their own body and existence. The findings obtained demonstrate that ceramics goes beyond the function of object production and turns into a domain of bodily, intellectual, and conceptual questioning. Consequently, this study aims to both fill the gap in the literature and provide an original source and a new perspective for future academic research on body politics and conceptual forms of expression in ceramic art.

Keywords: Contemporary Ceramic Art, Human Organ Symbolism, Ceramic Organ, Visual Document Analysis, Conceptual Art.

1-GİRİŞ

İnsan, öncelikli olarak fiziksel varlığı aracılığıyla kendini gösteren ve nesneler dünyasında yer edinen maddi bir varlıktır. Yani bedensel bir yapıya sahiptir. Beden, diğer nesnelerden farklı olarak çevresinin ve çevresindekilerin farkındalığına sahip olan maddesel bir varlık olarak tanımlanabilir. Bu farkındalık, insanın bedenini donatan duyu organları aracılığıyla gerçekleştirilir. İçinde bulunduğumuz dünyada varlığımızı sürdürebilmemiz ve diğer nesnelerle olan ilişkilerimizi kurabilmemiz, duyularımızın sağladığı algı ve anlama süreçlerine dayanmaktadır. Görme, işitme, koku alma, tat alma ve dokunma duyuları, dış dünyayı kavrayışımızı ve anlamlandırmamızı sağlayan temel araçlar olarak işlev görmektedir (Sevim, 2019, s.1844).

Ağız(dil), kulak, burun, göz ve tenimiz (parmaklar, eller, ayaklar vb.) dış duyu organlarımız olarak tanımlandığı gibi, kalp, beyin, akciğerler vb. iç organlarımızda aslında iç duyu organları olarak tanımlanabilir. Kalbimiz, beynimiz, akciğerlerimiz vb. iç organlarımızda aynı bilinen duyu organları gibi dış dünyayı kavrayışımızı ve anlamlandırmamızı sağlayan temel araçlar olarak işlev görmektedir. Hemen hemen tüm organlarımızın ana amacı; dış dünyayı kavramak, anlamlandırmak, kendilerini korumak, sağlıklı/huzurlu hissetmek ve hayatta kalmak için beynimize belirli sinyaller göndererek sürekli ve kesintisiz bir iletişim halinde olmalarıdır. Bu nedenle dış dünyayı kavrayışımızı, anlamlandırmamızı ve kendimizle, çevremizle iletişim kurabilmemizi sağlayan organlarımızı, yine bir nevi iletişim ve mesaj iletme, sorgulamaya davet etme çabasıyla sanat nesnesine dönüştürmek çağımızda kullanılan oldukça akılcı ve özgün bir yöntem olmuştur.

Sanat tarihi boyunca insan bedeni temel bir esin kaynağı olmuştur. İnsan bedeni binyıllardır bir bütün olarak resim, heykel, seramik vb. pek çok sanat dalının yaygın konuları arasında olmuştur. Ancak geleneksel temsillerin/formların dışına çıkan çağdaş sanatçılar; bedeni bir bütün olarak temsil etmek yerine, organları anatomik sınırlarından koparark yeniden kurgulanmış, parçalanmış, dönüştürülmüş veya doğa ile bütünleştirilmiş şekilde sunmuştur. Modern ve çağdaş dönemle birlikte bedenin bir bütün olarak temsili yerini parçalanmışlığa ve organların dışavurumuna bırakmıştır. Dış ve iç organlar çeşitli yerli ve yabancı çağdaş sanatçıların eserlerinde doğrudan ve tek başına kullanılmaya başlanmıştır. Kimi sanatçılar; parmak, el, kol, ayak, bacak ya da göz, kulak, burun, dudak, kafa gibi dış organları, bazı sanatçılarda; kalp başta olmak üzere, beyin, akciğer, mide vb. iç organları sanatsal bir gaye ve/veya kavramsal, bilişsel, duygusal vb. bir temsil aracı olarak kullanmıştır.

Seramik sanatı insanlığın varlığından bu yana içinde bulunduğu toplumun sosyal, kültürel ve ekonomik gelişimlerinden etkilenerek günümüze kadar ulaşmıştır. Özellikle 20. yüzyılda ortaya çıkan sanat akımları ve kurulan akademilerin etkisi ile gelişen seramik sanatı sanatçıların düşüncelerini ifade etme aracına dönüşmüştür (Uslu, 2025, s. 1583). Özellikle yaşadığımız yüzyılda çağdaş seramik sanatçılarının; oldukça ağırlıklı şekilde bir tema ya da kavram belirleyerek, belirli bir mesaj vermek, belirli bir düşünceyi/inancı ifade etmek ya da belirli bir konu ve/veya kavram hakkında insanları/toplumu düşünmeye sevk etmek amacıyla eserler ürettiği söylenebilir.

Seramik malzeme genel anlamda olduğu gibi organ teması özelinde de; plastik yapısı, doku verme imkânları ve pişirim sonrası kazandığı kalıcılık ile “organik” olanı betimlemek için en uygun mecralardan biridir. Seramik çamurunun; pişmeden önceki “etsi yumuşaklığı” ile piştikten sonraki “kemiksi sertliği” arasındaki diyalektik, organ temasının işlenmesinde oldukça etkileyici kavramsal

bir katman oluşturmaktadır. Organ teması, izleyicide hem bir tanışıklık hissi, hem etkili düşünsel devinimler hem de tekinsiz bir rahatsızlık uyandırarak güçlü bir iletişim kurmaktadır.

Bu araştırma kapsamında; belirlenen konuya ilişkin Ronit Baranga, Clementine Keith Roach, Kate MacDowell, Candeğer Furtun, Melis Buyruk, Burak Yıldırım gibi bazı yabancı ve yerli sanatçıların eserlerinden, yeterli çeşitlilikte olduğu düşünülen bir seçki sunulmuş ve sunulan seçilmiş eser örnekleri ışığında konuyla ilgili araştırmacılara kaynak sunmak hedeflemiştir.

Candeğer Furtun

Çağdaş Türk sanatçılarımızdan Candeğer Furtun, seramik malzeme kullanarak yerleştirme yapan ilk seramik sanatçısıdır. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde Seramik eğitimini tamamladıktan sonra yurtdışında araştırmalar yapmış ve Türkiye'ye geri dönerek sanatsal yapıtlarını figüratif tarzdan daha çok düzenlemelerden oluşan yerleştirme sanatına yönlendirmiştir. İnsan konusu sanatçıyı parçalanmışlık kavramına yönelterek bedenin parçalarını bir bütünlük bağlamında ifade etmeye yönelik çalışmalar yapmasını sağlamıştır (Alış ve Çalışkan Güneş, 2023, s.710).



Görsel 1. Candeğer Furtun Eserlerinden (Danabaş, 2019: 199).

Sanatçı isimsiz adını verdiği dokuz çift çıplak insan bacağını, Maçka Sanat galeri mekânına yanyana dizmiştir. Bu dokuz çift erkek bacağı, insanların dinlenmek ve şifa niyetine gittikleri hamamlarda sıra sıra oturmalarına bir göndermedir. Ancak erkeklerin bu oturuş biçimi bekleme odasını, toplu taşıma aracında bulunduğunu ya da başka bir mekânda olduğunu hatırlatabilir. Ayrıca iki yana açılmış bu erkek bacakları, erkeklerin gizli toplantılar

yaptıklarına, imzalar attıklarına, erkek gücünün gizli kapaklılığına ve dışlayıcı tavırlarına gönderme yapmaktadır (Danabaş, 2019: 198).

Bacaklar maskülen bir pozisyonda yerleştirilmiş rahat, korkusuz ve otoriter duruşları, aynı zamanda genel oturma biçimiyle bir anlam derinliği yaratmaktadır. Furtun'un bu çalışması, çoğaltma tekniğini, sadece fiziksel değil, aynı zamanda düşünsel bir anlatım dili olarak kullandığı görülür (Kulak, 2025, s.136).

Sanatçının insan kolunu çoğaltarak ürettiği seramik eserleri de gücü, kuvveti, mücadele etmeyi, umudu, vazgeçmemeyi, istediği ideali başarabilmeyi temsil eden, oldukça güçlü bir kavramsal yük barındıran eserlerdir.



Görsel 2. Candeğer Furtun Eserlerinden (Tanrıverdi, 2026, s.869)

Ronit Baranga

Ronit Baranga; günümüzde tam anlamıyla antropomorfik seramikler denilebilecek eserler üreten öncü çağdaş sanatçılardandır. Sanatçının çalışmaları, insan yaşamı ile cansız kullanım nesneleri arasındaki duygular veya kavramlar ile ilişkili gerilimi vurgulamaktadır. Güzellik ve güzelliğe bağlı uyumsuzluk, onun pratiğinin kasıtlı yönleridir (Yıldırım, 2021, s.261).

Sanatçı, özellikle parmak ve ağız gibi insan organlarını olağan bağlamından koparark seramik sofra eşyaları ile entegre etmiş, şaşırtıcı ve düşündürücü çağdaş seramik eserler sunmuştur.



Görsel 3. Ronit Baranga Eserlerinden (Yıldırım, 2021, s.261)

Clementine Keith Roach

Clementine Keith Roach; antropomorfik seramikleri ile dikkat çeken günümüz çağdaş sanatçılarındandır. Sanatçının çalışmaları, klasik vazo formları ve el, kol, ayak gibi insan vücudu organlarının entegrasyonundan oluşmaktadır (Yıldırım, 2021, s.262).

Sanatçı çoğunlukla seramik tornasında (çömlekçi tornası) şekillendirdiği klasik seramik formlara el, kol, ayak, bacak vb. insan organları ekleyerek izleyicide düşünsel bir devinim oluşturmayı amaçlamıştır.



Görsel 4. Clementine Keith Roach Eserlerinden (Yıldırım, 2021, s.262)

Melis Buyruk

Melis Buyruk, 2007 yılında Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü'nden mezun olmuştur. 2011 yılında kendi atölyesini kurarak sanatsal üretimlerini bağımsız bir stüdyo ortamında sürdürmeye başlamış ve 2014 yılında You Are Here adlı ilk kişisel sergisini açmıştır. Sanatçı, bugüne kadar altı kişisel sergi gerçekleştirmiş olup, ulusal ve uluslararası birçok grup sergisi ve çağdaş sanat fuarında eserlerini sergileme fırsatı bulmuştur. Çalışmaları, seramik sanatını çağdaş sanat bağlamında ele alarak form, malzeme ve kavramsal içerik açısından yenilikçi yaklaşımlar sunmaktadır (Suçağlar, 2025, s.837)



Görsel 5. Melis Buyruk Eserlerinden (URL 1)

Sanatçı organik biyomorfik formlar arasına gizlenmiş kulak, dudak vb. insan organlarını kullanarak çağdaş seramik eserler üretmektedir. Sanatçının eserlerinde oldukça yoğun işçilik

ve oldukça detaylı kavramsal anlatımlar bulunmaktadır. Sanatçının renk ya da renkli sır kullanımını en aza indirgeyerek eserlerinde ağırlıklı olarak beyaz ve sade bir görünüm tercih etmesi izleyiciyi eseri daha dikkatli incelemeye ve daha derin düşünsel devinimlere davet etmektedir.

Kate Macdowell

Kate MacDowell, çalışmalarında iklim değişikliği, çevresel kirlilik ve GDO'lu ürünlerin etkileri gibi konulara yer vermektedir. Bu konulara, canlıların başkalaşmasını görselleştirerek etkili ve rahatsız edici tasarımlarıyla değinmektedir (Nükte Dinçer, 2025, s. 243).

Sanatçı araştırmamızın teması kapsamında tam anlamıyla örneklem oluşturacak nitelikte eserler üretmiştir. MacDowell, dış ve özellikle de kalp, beyin, akciğer gibi ana önemli iç organlarımızı seramik(porselen) malzeme ile üreterek yeni farkındalıklara ve düşünsel devinimlere kapı aralamıştır. Sanatçının ürettiği zarif porselen organları ışıklandırarak sunması, porselenin saydamlığı, zarafeti, kırılganlığı ve iç organlarımızın hassaslığı, hayati öneme sahip olmaları vurgularını çift yönlü olarak pekiştirmiştir.



Görsel 6. Kate MacDowell Eserlerinden (URL 2)

Sanatçı şahsına ait resmi internet sitesinde şu ifadelere yer vermiştir: "Porseleni, parlak ve hayaletimsi özelliklerinin yanı sıra sağlamlığı ve ince dokuyu gösterme yeteneği nedeniyle seçtim. Hem ölmekte olan bir ekosistemdeki doğal formların geçiciliğini ve kırılganlığını vurguluyor, hem de paradoksal olarak binlerce yıl dayanabilen ve tarihsel olarak yüksek statü ve değerle ilişkilendirilen bir malzeme. Her bir parçayı yakalanmış ve korunmuş bir örnek, tehlike altındaki doğal formların titiz bir kaydı ve kendi suçluluğumuz üzerine bir yorum olarak görüyorum" (URL 2).

Mallory Wetherell

Mallory Wetherell, çalışmalarında hem fiziksel hem de psikolojik anlamda sınırlama fikrini araştırmaktadır. Sanatçı porselen çamuru kullanarak ürettiği seramik eserlerine sır altı el dekoru ile çeşitli motifler çizmektedir. Bu motifler kimi zaman organlarımızın gerçekçi iç dokularını yansıtırken, kimi zamanda psikolojik çağrışımlarımızı ve devinimlerimizi yansıtmaktadır.



Görsel 7. Mallory Wetherell Eserlerinden (URL 3)

Wetherell şahsına ait resmi internet sitesinde, organ temalı çağdaş seramik eserleri için şu ifadelere yer vermiştir: "İnsan anatomisinin iç mekânını kullanarak, figüratif nitelikte ve mahrem alanlarla olan kişisel ilişkilerimi araştıran eserler yaratıyorum. Her bir parça otobiyografiktir, tek bir anı veya duyguyu zaman içinde koruma girişiminin görsel bir tasviridir. Hayatımın bir anlık görüntüsüdür" (URL 3).

Richard Notkin

Richard Notkin'in araştırma konumuz kapsamında ürettiği kalp şeklindeki seramik çaydanlıkları bulunmaktadır. Sanatçı işlevsel olmayan, sanatsal/dekoratif amaçla kalp formunda ürettiği çaydanlıkları ile izleyiciyi aynı zamanda sosyal eleştirilere yönlendirmektedir.

Richard Notkin, Çin'in Yixing bölgesinden gelen, genellikle gerçekçi modellenmiş formlar alan, incelikli ve zevkli bir şekilde sade kil çömleklerden derinden etkilenmiş ve onları bir adım daha ileri götürmüştür. İnsan kalbini konu alan çaydanlık serisi, sanatçının en popüler eserleri arasında yer almaktadır (URL 5).



Görsel 8. Richard Notkin Eserlerinden (URL 4, 5)

Sierra Pecheur

Sierra Pecheur, seramik çalışmalarında insan ölçeğinde modellenmiş, çeşitli şekillerde bozulmuş, mutasyona uğramış veya sadece yara izleriyle kaplı, görünüşte yaşam gücünden arınmış olan kalp formları sunmaktadır (URL 6). Sanatçı izleyiciyi maddi ve/veya manevi anlamda işlevini yitirmiş olan kalpleri sorgulamaya davet etmektedir.



Görsel 9. Sierra Pecheur Eserlerinden (URL 6, 7)

Burak Yıldırım

Burak Yıldırım'ın gerçekçi kalp figürleri içeren eserleri araştırma konumuz açısından farklı örneklemler sunmaktadır. Sanatçının aşağıda "Çağdaş Seramik Sanatında Organ Teması" adlı araştırmamız için farklı bir bakış açısına sahip, daha önce 2 ayrı uluslararası karma sergide sergilenmiş 2 farklı eseri sunulmuştur. Yıldırım, aşağıda sunulan ilk eserinde gerçekçi kalp figürleri ile çekirdek aile bağlarını, kadın ve erkeğin birbiri ile ve çocukları ile kurduğu duygusal bağları ele almaktadır.



Görsel 10. Burak Yıldırım Eserlerinden (URL 8, 9)

Kadın, erkek(çift) ve çocukları arasındaki duygusal bağ kırmızı renkli kalpler ile, çocuklarının masumiyeti ise beyaz renkli kalp ile vurgulanmıştır. İkinci eserde ise dünyadaki pek çok çocuğun sağlık, mutluluk, güven ve huzur içerisinde yaşamasına karşın, bazı çocukların savaşlar, açlık, susuzluk, kötü muameleye maruz bırakılma gibi nedenlerle karşı karşıya kaldığını vurgulamaktadır. Sanatçının burada sunulan örnekler dışında, çağdaş seramik sanatında organ temasını konu alan, izleyiciyi sosyal sorgulamalara ve çeşitli düşünsel devinimlere davet eden pek çok seramik eseri bulunmaktadır.

2-SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Günümüz çağdaş seramik sanatında organ teması, anatomik birebir kopyalamanın çok ötesine geçmiştir. Seramik sanatında organ teması, malzemenin sunduğu dokusal zenginlik ve kalıcılık sayesinde izleyicinin bedensel farkındalığını artırmaktadır. Sanatçılar; kalp, beyin, akciğer, mide, parmak, el, kol, ayak, bacak, göz, kulak, burun, dudak, kafa vb. iç ve dış organları sadece biyolojik birer nesne olarak değil, insanın ruhsal durumunu, düşünsel devinimlerini, sosyal problemlerini ve toplumsal problemlerini/aidiyetini/konumunu simgeleyen, sorgulayan ya da herkesi ayrı bir sorgulamaya davet eden birer metafor olarak kullanmaktadır. Sonuç olarak, çağdaş sanatçılar; seramik malzeme ile organik formları dondurarak çeşitli mesajlar iletmekte, bireyleri kendi sorgulamalarını yapmaya ve çeşitli düşünsel devinimlere davet etmekte, ayrıca faniliğe karşı sembolik bir direnç oluşturmaktadır.

Ulusal sanatçılarda daha çok kimlik ve varoluş üzerinden şekillenen bu tema, uluslararası sanatçılarda ekolojik eleştiri ve estetik kontrastlar üzerinden kendini göstermektedir. Seramik, topraktan gelen “canlı” yapısıyla, organın temsil ettiği yaşam ve ölüm döngüsünü anlatmak için en dürüst malzeme olmayı sürdürmektedir.

Bu araştırma; belirlenen konuya ilişkin bazı ulusal ve uluslararası sanatçıların eserlerinden yeterli çeşitlilikte olduğu düşünülen bir seçki sunmuş ve sunulan seçilmiş eser örnekleri ışığında bireylerin sanatsal birikimine katkı sunmayı hedeflemiştir. Çalışmanın ilgili konuda bundan sonra yapılacak araştırmalara bir zemin oluşturacağı ve ilham kaynağı olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Alış, S. ve Çalışkan Güneş, P. (2023). “Yerleştirme Sanatında Seramik Malzemenin Kavramsal Bağlamda Kullanımı”. İdil Sanat ve Dil Dergisi, S.106, 703–713. doi: 10.7816/idil-12-106-03

Danabaş, N. (2019). “Türk Seramik Sanatında Yerleştirme ve Mekan İlişkisi”. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt 7. Sayı 87. 2019.

Kulak, Y. C. (2025). Seramik Sanatında Bir Üretim Yöntemi Olarak Çoğaltımın Teknik, Kavramsal ve Sanatsal Boyutları. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 11(1), 123-141. https://doi.org/10.22252/ijca.1695400

Nükte Dinçer, M. (2025). İklim Krizi: Çevresel Bilincin Seramik Sanatına Yansıması. Alınteri Sosyal Bilimler Dergisi, 9(2), 228-248. https://doi.org/10.30913/alinterisosbil.1707283

Sevim, K. (2019). Gözün Sembolik Kullanımı ve Türk Seramik Sanatına Yansımalar. İdil Sanat ve Dil Dergisi, S.64, 1843-1855. doi: 10.7816/idil-08-64-19

Suçağlar, H. N. (2025). "Çağdaş Türk Seramik Sanatında Öncüler ve Yeni Kuşak Üzerine Bir Değerlendirme". İdil Sanat ve Dil Dergisi, S.120, 827–840. doi: 10.7816/idil-14-120-07

Tanrıverdi, Y. (2026). Representation In Ceramics: Material, Narrative, and Conceptual Approaches. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 16 (2), 857-873. https://doi.org/10.7456/tojdac.1857182

Uslu, A. (2025). Elin Bir İfade Biçimi Olarak Çağdaş Seramik Sanatında Kullanımı. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 27(4), 1583-1598.

Yıldırım, B. (2021). Çağdaş Seramik Sanatında Antropomorfik Yaklaşımlar. Anasay, 17, 255-269. https://doi.org/10.33404/anasay.953837

URL 1: https://melisbuyruk.com/

URL 2: https://www.katemacdowell.com/

URL 3: https://www.mallorywetherell.com/

URL 4: https://www.craftinamerica.org/artist/richard-notkin/

URL 5: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490157

URL 6: https://artillerymag.com/let-me-talk/

URL 7: https://www.saatchiart.com/sierrapecheur

URL 8: https://ceramiccanakkale.org/tr/sayfa/30291/uluslararasi-jurili-cevrim-ici-karma-sergi

URL 9: https://cocukuniversitesi.mehmetakif.edu.tr/tr/content/28070/1/galeri

SANAYİ DEVRİMİ SONRASI AVRUPA SERAMİKLERİNDE FİGÜRATİF VE ANLATISAL YAKLAŞIMLAR

Doç. Dr. Fidan TONZA HELVACIKARA

Ondokuz Mayıs Üniversitesi
fidan.tonza@omu.edu.tr – 0000-0002-5094-1066

Uzman Elvan GÖKMEN

Kastamonu Üniversitesi
elvangokmen1@gmail.com- 0000-0001-6101-6397

ÖZET

Sanayi Devrimi sonrası Avrupa seramiklerinde üretim teknikleri, malzeme kullanımı ve estetik anlayışlarda önemli dönüşümler meydana gelmiştir. Endüstrileşmenin sağladığı seri üretim olanakları, yeni tekniklerin geliştirilmesi ve farklı malzemelerin kullanımının yaygınlaşması, seramik üretiminin biçimsel ve görsel çeşitliliğini artırmıştır. Bu dönüşüm, seramiğin yalnızca işlevsel gereksinimleri karşılayan bir üretim alanı olmaktan çıkarak dönemin toplumsal ve kültürel yapısını yansıtan bir ifade alanına dönüşmesine de zemin hazırlamıştır. Bu süreçte figürün seramik yüzeylerde ve üç boyutlu formlarda kullanım biçimleri çeşitlenmiş; insan figürleri, gündelik yaşam sahneleri, meslek grupları, sembolik öğeler ve çeşitli nesneler görsel anlatımın temel unsurları hâline gelmiştir. Figüratif yaklaşım, seramik form, yüzey ve kompozisyon arasındaki ilişkileri yeniden şekillendirirken, anlatısal kurgunun seramik nesne üzerinden oluşturulmasına olanak sağlamıştır. Böylece seramik yüzeyleri yalnızca bezemenin uygulandığı alanlar olmaktan çıkarak belirli düşüncelerin, yaşam biçimlerinin ve kültürel değerlerin görsel olarak aktarıldığı bir anlatım alanına dönüşmüştür.

Bu çalışma, Sanayi Devrimi sonrası Avrupa seramiklerinde gelişen figüratif ve anlatısal yaklaşımları seçili örnekler üzerinden incelemektedir. Araştırmada figür kullanımının seramik form, yüzey ve kompozisyon üzerindeki etkileri ele alınmakta; figüratif unsurların oluşturduğu anlatısal yapı ile seramik nesnenin biçimsel özellikleri arasındaki ilişki değerlendirilmektedir. Ayrıca üretim teknikleri, malzeme özellikleri ve biçimsel düzenlemelerin figüratif anlatımın kuruluşundaki rolü incelenerek, teknik olanaklar ile estetik ve anlatısal yaklaşımlar arasındaki etkileşim karşılaştırmalı olarak değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda çalışma, Sanayi Devrimi sonrası Avrupa seramiklerinde figürün yalnızca dekoratif bir unsur olarak değil; form, yüzey, malzeme ve üretim tekniğiyle ilişkili biçimde anlam ve anlatının oluşumuna katkı sağlayan temel bir ifade aracı olarak değerlendirilmesini amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Seramik Sanatı, Avrupa Seramiği, Figüratif Anlatım, Anlatısal Yaklaşım, Sanayi Devrimi.

FIGURATIVE AND NARRATIVE APPROACHES IN EUROPEAN CERAMICS AFTER THE INDUSTRIAL REVOLUTION

ABSTRACT

Significant transformations have occurred in production techniques, material use, and aesthetic approaches in European ceramics following the Industrial Revolution. The possibilities of mass production provided by industrialization, the development of new techniques, and the increasing use of different materials expanded the formal and visual diversity of ceramic production. This transformation also contributed to the development of ceramics beyond a field of production that primarily met functional needs into a field of expression reflecting the social and cultural structure of the period. During this process, the ways in which the figure was used on ceramic surfaces and in three-dimensional forms became increasingly diverse; human figures, scenes of everyday life, occupational groups, symbolic elements, and various objects became fundamental components of visual expression. The figurative approach reshaped the relationships between ceramic form, surface, and composition, while enabling the construction of narrative structures through ceramic objects. Thus, ceramic surfaces evolved beyond being merely areas for the application of decoration and became fields of visual expression through which particular ideas, ways of life, and cultural values could be conveyed.

This study examines the figurative and narrative approaches that developed in European ceramics following the Industrial Revolution through selected examples. The research considers the effects of the use of figures on ceramic form, surface, and composition, and evaluates the relationship between the narrative structures created through figurative elements and the formal characteristics of ceramic objects. In addition, the role of production techniques, material properties, and formal arrangements in the construction of figurative expression is examined, and the interaction between technical possibilities and aesthetic and narrative approaches is evaluated comparatively. Accordingly, the study aims to demonstrate that the figure in European ceramics following the Industrial Revolution should be understood not merely as a decorative element, but as a fundamental means of expression that contributes to the construction of meaning and narrative in relation to form, surface, material, and production technique.

Keywords: Ceramic Art, European Ceramics, Figurative Expression, Narrative Approach, Industrial Revolution.

1. GİRİŞ

Sanayi Devrimi, üretim biçimlerinde meydana getirdiği dönüşümün yanı sıra sanat ve tasarım alanlarında da malzeme, teknik ve estetik anlayışların yeniden şekillenmesine neden olmuştur. Özellikle 18. yüzyılın sonlarından itibaren Avrupa'da gelişen fabrikasyon üretim, seri üretim ve standardizasyon uygulamaları, seramik üretiminin teknik ve ekonomik yapısını değiştirmiştir. Bilimsel ve teknolojik gelişmelerin üretim süreçlerine dahil edilmesiyle kalıplama, döküm, yüzey uygulamaları ve çoğaltma yöntemlerinde ilerlemeler sağlanmış; bu gelişmeler seramik nesnelerin daha kontrollü, tekrarlanabilir ve geniş ölçekte üretilebilmesine olanak tanımıştır (Çevik, 2015: 78-80). Bununla birlikte, tarihsel biçim ve süsleme repertuvarlarının yeniden yorumlanması, geçmiş dönemlere ait görsel kaynakların yeni üretim koşulları içerisinde kullanılmasını da beraberinde getirmiştir (Bard Graduate Center, t.y.). Seramik üretimindeki bu teknik dönüşüm, yalnızca üretim hızını ve çoğaltılabilirliği artırmakla kalmamış, biçim ve yüzeyin görsel anlatım olanaklarını da genişletmiştir. Farklı seramik bünyeleri, kalıplama ve döküm yöntemleri, kabartma uygulamaları, resimleme ve transfer baskı gibi teknikler, figürün seramik nesne üzerindeki kullanım biçimlerinin çeşitlenmesine katkı sağlamıştır. Böylece figür, yalnızca yüzeyi süsleyen dekoratif bir unsur olmaktan çıkarak biçim, yüzey ve kompozisyonla birlikte anlam oluşturan temel bir görsel öge haline gelmiştir.

Seramikte figür aracılığıyla anlatı oluşturma yaklaşımı ise Sanayi Devrimi ile ortaya çıkmış yeni bir olgu değildir. Seramik nesneler, tarih boyunca toplumsal yaşamı, inançları, mitolojik olayları ve kültürel değerleri aktaran görsel araçlar olarak kullanılmıştır. Antik Yunan seramiklerinde siyah ve kırmızı figürlü tekniklerle oluşturulan sahneler, figürlerin hareket, jest, konum ve birbirleriyle ilişkileri aracılığıyla olay ve anlatıların aktarılmasına ilişkin erken örnekler sunmaktadır. Bu açıdan seramik, yalnızca işlevsel veya dekoratif bir nesne değil, aynı zamanda görsel belleğin ve anlatının taşıyıcısı olarak değerlendirilebilir (Özgüven, 2022: 2115-2117). Figüratif anlatımda anlam, yalnızca figürün varlığı üzerinden değil; figürün hareketi, jestleri, beden yönelimi, giysileri, taşıdığı nesneler, çevresindeki semboller ve diğer figürlerle kurduğu ilişkiler aracılığıyla oluşturulmaktadır. Figürün seramik formu üzerindeki konumu ve yüzeyle kurduğu ilişki de anlatının görsel kuruluşunu etkileyebilmektedir. Bu nedenle figür ve anlatı birbirinden bağımsız iki unsur olarak değil, biçim, yüzey, malzeme ve üretim tekniğiyle birlikte değerlendirilmesi gereken ilişkisel bir yapı olarak ele alınmalıdır (Yağcı ve Tizgöl, 2025: 467-468). Seramik malzemenin biçimlendirilme biçimi, yüzey özellikleri ve üretim sürecinin bıraktığı izler de figürün algılanışını ve anlatının oluşumunu etkileyen unsurlar arasında yer almaktadır (Yağcı ve Tizgöl, 2025: 478-479). İnsan ve hayvan figürlerinin mitolojik, dinsel, toplumsal ve gündelik yaşam bağlamlarında kullanılması, bu ilişkinin seramik sanatındaki tarihsel sürekliliğini göstermektedir (Canduran, 2014: 20). Sanayi Devrimi sonrasında gelişen üretim ve çoğaltma teknikleri, bu tarihsel anlatım olanaklarının yeni biçimlerde ele alınmasına zemin hazırlamıştır. Kalıplama, döküm, kabartma, yüzey uygulamaları ve transfer baskı gibi yöntemler, figüratif kompozisyonların farklı seramik biçimleri ve yüzeyleri üzerinde uygulanmasını ve daha geniş bir dolaşıma girmesini mümkün kılmıştır. Bu süreçte anlatı, yalnızca tekil ve özgün sanat nesnelerinde değil; dekoratif seramiklerde, sofra eşyalarında ve gündelik kullanım nesnelerinde de görünürlük kazanmıştır (Çil, 2021: 25-35). Dolayısıyla Sanayi Devrimi, seramikte figüratif ve anlatısal yaklaşımların ortaya çıkışından çok, bu yaklaşımların üretim, çoğaltım ve dolaşım biçimlerini değiştiren tarihsel bir bağlam olarak değerlendirilebilir. Bu

çalışmada, Sanayi Devrimi sonrasında Avrupa seramiklerinde figüratif ve anlatısal yaklaşımların farklı üretim teknikleri, malzemeler ve biçimsel stratejiler aracılığıyla nasıl kurulduğu incelenmektedir. Çalışmanın temel amacı, figürün seramik eserlerde yalnızca dekoratif bir unsur olarak değil, biçimsel ve anlatısal anlamın oluşumuna katkı sağlayan temel bir görsel araç olarak nasıl işlev gördüğünü ortaya koymaktır. Bu doğrultuda İngiltere, Fransa, Almanya, Macaristan ve Portekiz'den seçilen örnekler, amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir. Örneklem seçiminde; farklı Avrupa üretim merkezlerini temsil etme, farklı üretim teknikleri ve malzeme kullanımlarını içermesi, figürün seramik form, yüzey ve kompozisyonla farklı ilişkiler kurduğu örnekleri göstermesi ve farklı anlatı içeriklerinin karşılaştırılmasına olanak sağlaması temel ölçütler olarak belirlenmiştir. Bu kapsamda mitolojik ve tarihsel anlatıların yanı sıra gündelik yaşam, toplumsal kimlik, mizah, fabl ve sembolik anlatım gibi farklı içerik yönelimlerini temsil eden eserlere yer verilmiştir. Çalışmada incelenen eserler 1790–1956 yılları arasındaki tarihsel örneklerden oluşmakta; bu dönem, Sanayi Devrimi ile birlikte dönüşen Avrupa seramik üretimindeki teknik, biçimsel ve anlatısal değişimleri izlemek amacıyla ele alınmaktadır.

Araştırma, nitel araştırma yaklaşımı içerisinde betimsel ve karşılaştırmalı eser incelemesine dayanmaktadır. İncelenen eserler, figürün biçim ve yüzeyle kurduğu ilişki ile üretim tekniğinin anlatının görsel kuruluşuna etkisi açısından değerlendirilmiştir. Sanayi Devrimi sonrasında Avrupa seramiklerinde ortaya çıkan teknik çeşitlilik, bu çalışmada anlatının tek belirleyicisi olarak değil; figür, form, yüzey, malzeme ve içeriksel tercihlerle karşılıklı etkileşim içinde değerlendirilmektedir. Bu çerçevede çalışma, farklı üretim merkezlerinden seçilen örnekler üzerinden seramikte figüratif anlatımın tek bir estetik veya teknik modele indirgenemeyeceğini; aksine teknik olanaklar ile estetik, toplumsal ve anlatısal yönelimlerin etkileşimi sonucunda çeşitlenen bir yapı sergilediğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

2. AVRUPA SERAMİKLERİNDE FİGÜRATİF VE ANLATISAL YAKLAŞIMLAR

Avrupa seramiklerinde figüratif ve anlatısal yaklaşımlar, insan ve hayvan figürlerinin estetik bir unsur olmanın ötesinde belirli kavramları, olayları ve yaşam biçimlerini aktaran görsel araçlar olarak kullanılmasına dayanmaktadır (Walters Art Museum, t.y.). Bu yaklaşım, sanat, tasarım ve endüstriyel üretim arasındaki ilişkinin güçlenmesiyle farklı biçimlerde gelişmiştir. Seramikte anlatısal yaklaşım, figürün yalnızca görsel bir temsil unsuru olarak kullanılmasının ötesinde, belirli düşünce, deneyim ve anlamların aktarılmasını sağlayan bir ifade aracına dönüşmesiyle açıklanabilir. Avrupa seramiği üzerine yapılan değerlendirmeler de figürün beden, kimlik ve psikolojik durumların aktarılmasında etkin bir anlatı unsuru olarak kullanılabildiğini göstermektedir. Bu açıdan figür, yalnızca temsil edilen bir nesne olmaktan çıkarak eserin düşünsel içeriğini taşıyan bir anlatı aracına dönüşmektedir (Yağcı ve Tizgöl, 2025: 467–468). Seramik malzemenin fiziksel özellikleri, üretim sürecinde bıraktığı izler ve maddesel niteliği de eserin anlam dünyasının oluşumuna katkıda bulunabilmektedir. Bu nedenle seramik nesne yalnızca biçimsel özellikleri üzerinden değil, malzemenin taşıdığı deneyim, bellek ve üretim izleri üzerinden de değerlendirilebilir. Yağcı ve Tizgöl (2025), seramik malzemenin geçmiş, bellek ve üretim süreciyle kurduğu ilişkinin kişisel ve kolektif deneyimlerin aktarılmasında önemli bir olanak sunduğunu belirtmektedir (ss. 478–479). Bu yaklaşım Avrupa seramiklerindeki figüratif ve anlatısal örneklerin

değerlendirilmesi açısından önemlidir. Çünkü anlatı yalnızca figürlerin varlığıyla oluşmamakta; figürlerin hareketleri, jestleri, sembollerle ilişkileri, yüzey üzerindeki konumları ve seramik form ile kurdukları ilişki birlikte anlam üretmektedir. Dolayısıyla figüratif yaklaşım ile anlatısal yaklaşım birbirinden bütünüyle ayrı kavramlar değildir. Figür, anlatının görsel taşıyıcısı haline gelebildiği gibi seramik formu, yüzey düzenlemesi ve malzemenin fiziksel özellikleri de anlatının oluşumuna katılabilmektedir. İnsan ve hayvan figürlerinin sanat tarihinde uzun bir geçmişe sahip olması da bu ilişkinin tarihsel sürekliliğini göstermektedir. Figür, farklı dönemlerde dinî, toplumsal, mitolojik ve kültürel amaçlarla kullanılmış; zaman içerisinde gerçekçi temsil, sembolik anlatım ve anlatımcı yaklaşımlar gibi farklı ifade biçimleri kazanmıştır. Bu bağlamda figür, sanatçının düşüncesini görünür kılan temel ifade unsurlarından biri hâline gelmiştir (Canduran, 2014: 20).



Görsel 1. Wedgwood, The Portland Vase, jasperware üzerine beyaz kabartma, Etruria, Staffordshire, İngiltere, 1790-1791

Klasik mitolojik anlatıların seramik form içerisinde yeniden yorumlanması, Avrupa seramiklerindeki figüratif ve anlatısal yaklaşımın önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Wedgwood'un üretimleri, klasik sanat kaynaklarının dönemin seramik üretim olanaklarıyla yeniden yorumlanması açısından dikkat çekmektedir. Özellikle The Portland Vase (Görsel 1), tarihsel bir görsel modelin seramik malzeme ve üretim teknikleri aracılığıyla yeniden ele alınmasına örnek oluşturmaktadır (British Museum, t.y.).

Eserdeki kabartma figürlerin seramik form üzerinde düzenlenmesi, klasik mitolojik anlatının yüzey ve biçim ilişkisi içerisinde yeniden kurulmasını sağlamaktadır. Figürlerin kabartma olarak uygulanması, anlatının yalnızca çizgisel bir yüzey düzenlemesiyle değil, ışık ve gölge etkisi oluşturan hacimsel bir yapı aracılığıyla da algılanmasına olanak vermektedir. Benzer biçimde Wedgwood'un Peleus ve Thetiscin Evliliği gibi klasik mitolojik konuları ele alan üretimleri, antik sanat kaynaklarının seramik yüzeyinde yeniden yorumlanmasına örnek oluşturmaktadır. The

Portland Vaseın farklı yüzey ve bölümlerinin değerlendirilmesi, figüratif anlatının seramik formun bütünlüğü içerisinde nasıl devam ettirilebildiğini göstermektedir (Görsel 2).



Görsel 2. Wedgwood, The Portland Vase (vazo alt görüntü), jasperware üzerine beyaz kabartma, Etruria, Staffordshire, İngiltere, 1790 -1791

Wedgwood örneğinin temel önemi, figüratif anlatının yeni bir ikonografik içerik üretmesinden çok, tarihsel bir görsel modelin dönemin üretim koşulları içerisinde yeniden yorumlanmasında ortaya çıkmaktadır. Antik bir eserin seramik malzeme ve üretim olanaklarıyla yeniden ele alınması, geçmişe ait anlatının yalnızca korunmasını değil, yeni bir teknik ve estetik bağlam içerisinde yeniden dolaşıma girmesini sağlamıştır. Bu açıdan The Portland Vase, figür, seramik form ve kabartma tekniğinin birlikte işleyerek tarihsel belleği yeniden ürettiği bir örnek olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla eserde anlatının oluşumunu belirleyen temel unsur, figürlerin varlığından ziyade tarihsel görsel kaynağın seramik form, kabartma tekniği ve üretim olanakları aracılığıyla yeniden bağlamlandırılmasıdır.



Görsel 3. Marc-Louis Solon, Tug of War, pâte-sur-pâte, porselen, Minton Fabrikası, İngiltere, 25,7 × 72,3 cm, 19. yüzyıl sonu

Figüratif anlatımın seramik yüzeyindeki önemli uygulamalarından biri, Minton Fabrikası'nda geliştirilen pâte-sur-pâte tekniğidir. Bu teknikte renkli ve pişmemiş seramik gövde üzerine beyaz sıvı kilin katmanlar hâlinde uygulanmasıyla yarı saydam ve kabartmalı figürler oluşturulmuştur. Böylece seramik yüzey, iki boyutlu bir bezeme alanının ötesine geçerek figürlerin ışık ve gölge ilişkisi içerisinde algılandığı hacimsel bir ifade alanına dönüşmüştür (Görsel 3).

Eserde figürlerin beden ve hareketlerinin ayrıntılı biçimde modellenmesi, anlatının yalnızca konu üzerinden değil, figürlerin birbirleriyle kurdukları ilişkiler üzerinden de oluşturulduğunu göstermektedir. Renkli seramik gövde ile beyaz kabartmalar arasındaki karşıtlık ve kabartmaların yüzey üzerinde oluşturduğu hacim, figürlerin görsel olarak belirginleşmesini sağlamaktadır. Minton'da geliştirilen pâte-sur-pâte uygulamaları, farklı İngiliz seramik üreticileri tarafından da kullanılmıştır (WMODA, 2020). Farklı seramik bünyeleri ve yüzey teknikleriyle geliştirilen bu uygulamalar, figüratif anlatımın biçimsel ve görsel olanaklarını genişletmiştir. Bu çeşitlilik, mitolojik ve alegorik konuların yanı sıra gündelik yaşam sahnelerinin de seramik üzerinde farklı teknik ve kompozisyonel araçlarla ifade edilmesine olanak tanımıştır.

Minton örneğinde üretim tekniği, anlatının yalnızca taşıyıcısı değil, görsel kuruluşunu doğrudan etkileyen bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Pâte-sur-pâte tekniğinin katmanlı ve yarı saydam yapısı, figürlerin yüzey üzerinde hacim kazanmasını sağlarken ışık ve gölge etkilerinin de belirginleşmesine olanak tanımaktadır. Figürlerin beden hareketleri ve birbirleriyle kurdukları ilişkiler, bu katmanlı yapı içerisinde farklı derinliklerde algılanarak sahnenin hareketli karakterini güçlendirmektedir. Böylece teknik uygulama ile figürlerin anlatısal işlevi birbirini tamamlamakta; üretim tekniği, figürler arasındaki hareket ve etkileşimin görsel olarak nasıl algılanacağını da biçimlendirmektedir. Bu açıdan Tug of War, figüratif anlatının yalnızca figürlerin betimlenmesiyle değil, yüzey tekniğinin sunduğu hacim, derinlik ve ışık-gölge olanaklarıyla birlikte kurulduğunu göstermektedir.



Görsel 4. Leslie Harradine, The Old Balloon Seller, porselen, Royal Doulton, İngiltere, 19,5 × 16 × 9,7 cm, 1956, Museo de Artes Decorativas (MAD), Santiago de Chile, H.N. 1315.

Gündelik yaşamdan karakterlerin seramik figür aracılığıyla temsil edilmesi, anlatısal yaklaşımın farklı üretimlerde sürdüğünü göstermektedir. Leslie Harradine tarafından Royal Doulton için

tasarlanan The Old Balloon Seller (HN1315), gündelik yaşamdan bir karakterin seramik figür aracılığıyla temsil edilmesine örnek oluşturmaktadır (Görsel 4).

Eserde sokaklarda balon satan yaşlı bir kadın figürü betimlenmiş; figürün elinde ve çevresinde yer alan balonlar, karakterin mesleğini ve eserin anlatısal içeriğini destekleyen görsel unsurlar olarak kullanılmıştır. Harradine'in Londra sokaklarında karşılaştığı seyyar satıcılar ve gündelik yaşam karakterlerinden esinlendiği belirtilmektedir (WMODA, 2019). Figürün kıyafeti, duruşu, yüz ifadesi ve taşıdığı nesneler, karakterin sosyal kimliğine ilişkin görsel ipuçları sunarken balonlar, meslek ve gündelik yaşam bağlamını güçlendirmektedir. Bu unsurların birlikte kullanılması, figürün yalnızca bireysel bir karakter olarak değil, kent yaşamına ait belirli bir sosyal tip olarak algılanmasını sağlamaktadır. Böylece The Old Balloon Seller, gündelik yaşamın seramikte konu edilmesinin ötesinde, toplumsal kimliğin kıyafet, beden duruşu, yüz ifadesi ve nesneler gibi görsel göstergeler aracılığıyla kurulabildiğini göstermektedir.

Sèvres üretimleri, figür, sembol ve anlatının üç boyutlu porselen form içerisinde bir araya getirilmesine örnek oluşturmaktadır (Gazette Drouot, 2026). Simon-Louis Boizot tarafından tasarlanan The Insomnia *(*La Chercheuse de Puces / The Sleepless Night*)* adlı figür grubu, figürlerin hareket, mekân ve sembolik unsurlarla birlikte değerlendirildiği bir kompozisyon oluşturmaktadır (Görsel 5).



Görsel 5. Louis-Simon Boizot*,* The Insomnia *(*La Chercheuse de Puces / The Sleepless Night), 19. yüzyıl başları, porselen, 28 × 32 × 17 cm**.**

Eserde yataktan kalkan kadın figürü, yatağın altında konumlandırılan Cupid figürü ve diğer sembolik unsurlarla birlikte ele alınmıştır. Figürlerin hareketleri ve mekânsal yerleşimleri, tek tek karakterlerin ötesinde belirli bir durum ve anlam ilişkisi oluşturmaktadır. Figürlerin beden hareketleri ile kompozisyon içerisindeki konumları, izleyicinin sahneyi belirli bir olay veya durum içerisinde okumasına olanak sağlamaktadır. Bu açıdan eser, anlatının yalnızca figürlerin varlığıyla

değil, figürlerin birbirleriyle, mekânla ve sembolik unsurlarla kurdukları ilişkiler aracılığıyla oluşturulduğunu göstermektedir. Sèvres örneğinde üç boyutlu seramik form, figürler arasındaki mekânsal ilişkilerin ve sahnenin anlatısal bütünlüğünün kurulmasında etkin bir rol üstlenmektedir.

Figüratif ve anlatısal yaklaşımın seramik yüzey üzerinde yaygınlaşmasında transfer baskı gibi çoğaltmaya dayalı tekniklerin önemli bir yeri bulunmaktadır. Bu teknikler, karmaşık görsel kompozisyonların seramik yüzeylere daha hızlı ve çok sayıda aktarılmasını mümkün kılmıştır. Böylece figüratif ve anlatısal içerikler yalnızca sınırlı sayıdaki sanat nesnesinde değil, gündelik kullanım eşyalarında da dolaşıma girebilmiştir (National Park Service, 2021). Bu açıdan Sarreguemines üretimi Mes 28 jours serisi, seramik yüzeyin gündelik yaşamın ve toplumsal deneyimlerin aktarılmasında kullanılmasına örnek oluşturmaktadır (Görsel 6).



Görsel 6. Albert Guillaume, Mes 28 jours, Eh ben ! Quoi ? Là... On ne s'élève pus !, transfer baskı, seramik**,** Faïencerie de Sarreguemines, Fransa, 22,3 cm, 1902–1920.



Görsel 7. Albert Guillaume, **Mes 28 jours**, **Mon Régiment**, transfer baskı, seramik , Faïencerie de Sarreguemines, Fransa, 22,3 cm, 1902–1920, Env. No. 80.377.

Albert Guillaume'un çizimlerinden uyarlanan seride askerî yaşam ve gündelik askerlik deneyimleri mizahi sahneler aracılığıyla seramik yüzeye aktarılmıştır. İnsan figürleri gündelik davranışları ve sosyal ilişkileri içerisinde betimlenirken, figürlerin yanında kullanılan yazılı ifadeler de anlatının anlaşılmasını desteklemektedir (Musées de Sarreguemines, t.y.). Görsel ve yazılı unsurların birlikte kullanılması, belirli durumların ve olayların daha doğrudan okunabilmesine olanak sağlamaktadır. Askerlerin davranışları, kıyafetleri, beden hareketleri ve birbirleriyle kurdukları ilişkiler, askerî yaşama ilişkin anlatının temel unsurlarını oluştururken; figür, yazı ve kompozisyon arasındaki ilişki anlatının görsel bütünlüğünü güçlendirmektedir (Görsel 7).

Serinin anlatısal yapısında transfer baskı tekniğinin çoğaltılabilir niteliği de belirleyici bir rol üstlenmektedir. Görsel kompozisyonların seramik yüzeye aktarılabilmesi, askerî yaşam ve gündelik deneyimlere ilişkin sahnelerin farklı nesneler üzerinde yeniden üretilmesine ve daha geniş bir kullanıcı kitlesine ulaşmasına olanak sağlamıştır. Bu nedenle Mes 28 jours serisi, seramik yüzeyin yalnızca dekoratif bir alan olarak değil, gündelik yaşamı ve belirli bir toplumsal deneyimi görsel ve yazılı unsurlar aracılığıyla aktaran bir anlatı alanı olarak kullanılabildiğini göstermektedir (Musées de Sarreguemines, t.y.). Bu yönüyle Sarreguemines örneğinde üretim tekniği, anlatının yalnızca biçimsel kuruluşunu değil, aynı zamanda seramik nesnenin gündelik yaşam içerisindeki dolaşım ve erişilebilirlik biçimini de etkilemektedir.

Mitolojik anlatıların çok figürlü kompozisyonlar aracılığıyla aktarılması, Meissen üretimlerinde de belirgin biçimde görülmektedir. Meissen tarafından üretilen Apollo ve Python figür grubu, klasik mitolojik anlatıların porselen üretimindeki devamlılığını göstermektedir (Görsel 8).



Görsel 8. Meissen, Apollo ve Python, polikrom boyalı ve yaldızlı porselen, Almanya, 19. yüzyıl

Eserin merkezinde Apollo'nun Python ve Envy üzerindeki zaferi betimlenmiştir. Apollo'nun kompozisyonun merkezindeki konumu, yanında yer alan Minerva ve alt bölümde yenilmiş biçimde gösterilen figürlerle arasında belirgin bir hiyerarşi oluşturmaktadır. Zaferi simgeleyen defne çelengi ve palmiye dalı taşıyan küçük figür gibi sembolik unsurlar da mitolojik anlatının anlamını desteklemektedir (Dorotheum, t.y.). Figürlerin merkezî ve ikincil konumlar üzerinden

düzenlenmesi, karakterler arasındaki güç ve önem ilişkilerinin görsel olarak belirginleşmesini sağlamaktadır. Böylece figürler, semboller ve mekânsal hiyerarşi birlikte çalışarak mitolojik olayın anlatısal yapısını oluşturmaktadır. Bu yönüyle Apollo ve Python, mitolojik anlatının yalnızca figürlerin betimlenmesiyle değil, çok figürlü kompozisyonda oluşturulan hiyerarşik düzen ve sembolik ilişkiler aracılığıyla kurulduğunu göstermektedir.

Sèvres'teki figürlerin mekânsal ilişkisi ile Meissen'deki figürlerin hiyerarşik yerleşimi karşılaştırıldığında, mekânsal düzenlemenin iki eserde farklı anlatı işlevleri üstlendiği görülmektedir. Sèvres'te figürlerin birbirleriyle olan yakınlığı ve yönelimi belirli bir olayın gelişimini görünür kılarken, Meissen'de merkezî ve ikincil konumlar figürler arasındaki güç ve önem ilişkilerini vurgulamaktadır. Bu karşılaştırma, mekânın yalnızca figürlerin yerleştirildiği bir alan olmadığını; figürler arasındaki ilişkileri düzenleyerek anlatının nasıl okunacağını belirleyen etkin bir unsur olduğunu göstermektedir.

Gündelik yaşamdan karakterlerin seramik form içerisinde temsil edilmesi de figüratif ve anlatısal yaklaşımın önemli bir yönünü oluşturmaktadır. Zsolnay Porselen Fabrikası tarafından Pécs'te üretilen Halászó lány (Balıkçı Kız), insan figürünün gündelik yaşam bağlamında seramik forma dâhil edilmesine örnek oluşturmaktadır (Görsel 9).



Görsel 9. Zsolnay, Halászó lány, porselen, Pécs, Macaristan, 1903

Eserde balıkçı kadın figürünün beden hareketi ve seramik form ile ilişkisi, figürün yalnızca yüzeye eklenen bir bezeme olmadığını göstermektedir. Figürün gündelik yaşamdan bir karakteri temsil etmesi, seramik üretiminde toplumsal yaşamın konu edilmesine yönelik yaklaşımı ortaya koymaktadır. Aynı zamanda insan bedeninin seramik malzemenin biçimsel olanaklarıyla bütünleştirilmesi, figür ile form arasındaki ilişkinin anlatısal değerini ortaya çıkarmaktadır (AXIOART, 2009). Figürün duruşu, taşıdığı nesneler ve beden hareketi, karakterin yaşam biçimine

ilişkin görsel ipuçları sunarken, figürün seramik formla bütünleşmesi bu bilgilerin üç boyutlu biçim üzerinden algılanmasını sağlamaktadır. Bu açıdan Halászó lány, gündelik yaşamdan bir karakterin yalnızca konu olarak temsil edilmesinden farklı olarak, figür ile formun bütünleşmesi yoluyla anlatının doğrudan seramik nesnenin biçimsel yapısına taşındığı bir örnek oluşturmaktadır.

Figüratif anlatımın toplumsal eleştiri ve mizah ile birleştiği örnekler de Avrupa seramiklerinde önemli bir yer tutmaktadır. Rafael Bordalo Pinheiro'nun hareketli seramik figürleri bu açıdan farklı bir anlatım olanağı sunmaktadır (Görsel 10).



Görsel 10. Rafael Bordalo Pinheiro, Figura de Movimento- Cura, Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, Portekiz, 1903

Bordalo Pinheiro'nun hareketli figürlerinde insan hareketinin seramik forma aktarılması, anlatının yalnızca görsel biçim üzerinden değil, hareketin kendisi üzerinden de kurulmasına olanak sağlamaktadır. Menteşelerle birbirine bağlanan parçaların küçük titreşimlerle hareket edebilmesi, seramik nesnenin statik niteliğini değiştirerek mizahi etkinin oluşumuna katkıda bulunmaktadır. Rahip figürünün gündelik bir davranış içerisinde karikatürize edilmesi ise figüratif anlatımın toplumsal eleştiriyle birleştiğini göstermektedir. Figürün kıyafeti, beden hareketi ve elindeki nesneler karakterin kimliğini belirlerken, hareketli yapı bu görsel göstergelerin mizahi etkisini güçlendirmektedir (Arquipélagos, 2025). Bu nedenle Figura de Movimento – Cura, seramikte anlatının yalnızca figürün biçimi ve kompozisyonuyla değil, nesnenin fiziksel olarak hareket edebilmesiyle de kurulabileceğini göstermektedir. Böylece üretim tekniği, eserin yalnızca biçimsel özelliğini değil, mizahi ve eleştirel anlatının algılanma biçimini de doğrudan etkilemektedir.

Hayvan figürlerinin anlatısal amaçlarla kullanılması da Bordalo Pinheiro'nun seramik üretimlerinde dikkat çeken bir başka yaklaşımdır. Lobo e Cegonha (Kurt ve Leylek) adlı çalışmada hayvan

figürleri, mizah ve fabl temelli anlatının kurulmasında temel görsel unsurlar olarak işlev görmektedir (Görsel 11).



Görsel 11. Rafael Bordalo Pinheiro, Lobo e Cegonha, Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, Portekiz, 116 × 86 × 62 cm, 1899-1901

Eserde hayvan figürlerinin karşılıklı ilişkisi, anlatının karakterler arasındaki etkileşim üzerinden kurulmasını sağlamaktadır. Hayvanların insan davranışlarını ve toplumsal durumları temsil edecek biçimde kullanılması, fabl geleneğinin seramik form içerisinde yeniden yorumlanmasına katkıda bulunmaktadır (Museu Bordalo Pinheiro, t.y.). Bu açıdan Lobo e Cegonha, anlatının doğrudan insan figürleri üzerinden değil, hayvan karakterlerin davranışları ve karşılıklı ilişkileri aracılığıyla kurulabildiğini göstermektedir. Böylece hayvan figürü, Bordalo Pinheiro'nun üretiminde yalnızca dekoratif veya betimleyici bir unsur olmaktan çıkarak mizahi ve eleştirel anlamların aktarılmasını sağlayan bir anlatı aracına dönüşmektedir.

3. KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRME

İncelenen eserler, Avrupa seramiklerinde figüratif ve anlatısal yaklaşımın tek bir biçim, teknik veya içerik üzerinden gelişmediğini; farklı üretim teknikleri, biçimsel düzenlemeler, malzeme kullanımları ve içeriksel tercihler aracılığıyla çeşitlendiğini ortaya koymaktadır. Eserler arasındaki ortaklıklar ve farklılıklar; figürün anlatı içerisindeki işlevi, figür–form ilişkisi, kompozisyon ve mekânsal düzenleme, yüzey ve biçimlendirme teknikleri, malzeme kullanımı ve anlatısal içerik bakımından değerlendirildiğinde, seramikte anlatının üretim olanakları ile estetik ve içeriksel yönelimlerin karşılıklı etkileşimi sonucunda biçimlendiği görülmektedir. Bu doğrultuda, Çizelge 1'de yer alan veriler üzerinden eserler; mitolojik, gündelik, toplumsal, mizahi, sembolik ve fabl temelli anlatılar açısından karşılaştırılmış; üretim teknikleri, malzeme ve biçimsel özelliklerin anlatının kuruluşuna katkıları değerlendirilmiştir.

Çizelge 1. İncelenen Avrupa seramiklerinde figüratif ve anlatısal yaklaşımların karşılaştırılması

Eser	Tarih	Ülke	Teknik / Malzeme	Figür türü	Anlatı türü	Form–yüzey ilişkisi
The Portland Vase- Wedgwood	1790 - 1791	İngiltere	Jasperware / kabartma	Mitolojik insan figürleri	Tarihsel / mitolojik	Kabartma figürler seramik formun yüzeyine bütünleşir.
Tug of War - Marc-Louis Solon, Minton	19. yy. sonu	İngiltere	Pâte-sur-pâte / porselen	İnsan figürleri	Gündelik yaşam	Katmanlı kabartma yüzey üzerinde hacim ve hareket oluşturur.
The Old Balloon Seller- Leslie Harradine, Royal Doulton	1956	İngiltere	Sırlı bone china	İnsan figürü	Gündelik yaşam / toplumsal	Figür, gündelik yaşam karakterini üç boyutlu form içerisinde temsil eder.
The Sleepless Night- Simon-Louis Boizot, Sèvres	19. yy başları	Fransa	Porselen	İnsan ve sembolik figürler	Sembolik / anlatısal	Çok figürlü üç boyutlu kompozisyonda figür–mekân ilişkisi kurulur.
Mes 28 jours - Sarreguemines	1902-1920	Fransa	Renkli transfer baskı	İnsan figürleri	Gündelik yaşam / mizah	Figür ve yazı, düz seramik yüzey üzerinde birlikte kurgulanır
Apollo ve Python- Meissen	19. yy.	Almanya	Polikrom boyalı ve yaldızlı porselen	Mitolojik figürler	Mitolojik	Çok figürlü kompozisyonda figürlerin hiyerarşik yerleşimi anlatıyı biçimlendirir.
Halászó lány (Balıkçı Kız)- Zsolnay	1903	Macaristan	Porselen	İnsan figürü	Gündelik yaşam	İnsan figürü seramik form ile bütünleşerek anlatının biçimsel

Eser	Tarih	Ülke	Teknik / Malzeme	Figür türü	Anlatı türü	Form–yüzey ilişkisi
						yapısına katılır.
Figura de Movimento-Cura- Rafael Bordalo Pinheiro	1903	Portekiz	Seramik	İnsan figürü	Mizahi / toplumsal eleştiri	Hareketli parçalar formun anlatısal işlevine katılır
Lobo e Cegonha (Kurt ve Leylek)- Rafael Bordalo Pinheiro	1899-1901	Portekiz	Seramik	Hayvan figürleri	Fabl / mizah	Hayvan figürleri arasındaki karşılıklı ilişki, üç boyutlu kompozisyon içerisinde anlatıyı oluşturur.

İncelenen eserler, Avrupa seramiklerinde figüratif ve anlatısal yaklaşımın tek bir biçimsel, teknik ya da içeriksel model üzerinden gelişmediğini; figür, form, yüzey, malzeme, üretim tekniği ve anlatı içeriğinin farklı ilişkilenme biçimleri üzerinden çeşitlendiğini göstermektedir. Bu çeşitlilik özellikle figür–form ilişkisi, figür–yüzey ilişkisi, üretim tekniği–anlatı ilişkisi ve üretim–dolaşım ilişkisi üzerinden değerlendirildiğinde daha belirgin hâle gelmektedir. Bu doğrultuda eserler, yalnızca temsil ettikleri konular bakımından değil, anlatının seramik nesnenin biçimsel ve üretimsel özellikleri aracılığıyla nasıl kurulduğu açısından karşılaştırılmaktadır. İlk olarak figür–form ilişkisi bakımından eserler arasında farklı anlatı stratejileri görülmektedir. Wedgwood'un The Portland Vase örneğinde figürler, kabartma tekniği aracılığıyla seramik formun yüzeyine bütünleşmekte ve tarihsel bir görsel modelin yeni üretim koşulları içerisinde yeniden yorumlanmasını sağlamaktadır. Burada anlatı, antik bir görsel kaynağın seramik malzeme ve üretim olanakları aracılığıyla yeniden üretilmesi üzerinden kurulmaktadır. Zsolnay'ın Halászó lány örneğinde ise figür, yüzeye sonradan eklenen bağımsız bir bezeme unsuru olmaktan ziyade seramik formun üç boyutlu yapısıyla bütünleşmektedir. Bordalo Pinheiro'nun hareketli figürlerinde ise bu ilişki bir adım daha ileri taşınarak nesnenin fiziksel hareketi anlatının kuruluşuna dâhil edilmektedir. Dolayısıyla Wedgwood'da figürün forma eklemlenmesi, Zsolnay'da figür ile formun bütünleşmesi ve Bordalo Pinheiro'da formun hareketli niteliğinin anlatıya katılması, figürün seramik nesneyle kurduğu ilişkinin anlatısal işlevi farklılaştırdığını göstermektedir. Figür–yüzey ilişkisi açısından değerlendirildiğinde ise Minton ve Sarreguemines örnekleri farklı anlatı olanaklarını ortaya koymaktadır. Marc-Louis Solon'un Tug of War eserinde kullanılan pâte-sur-pâte tekniği, figürleri yüzey üzerinde katmanlı ve hacimli bir yapı hâline getirerek beden hareketlerinin ışık ve gölge aracılığıyla algılanmasını desteklemektedir. Bu durumda yüzey tekniği yalnızca figürlerin görünürlüğünü artıran bir uygulama değil, hareketin ve figürler arasındaki ilişkinin görsel olarak kurulmasına katkıda bulunan anlatısal bir araçtır. Sarreguemines'in Mes 28 jours serisinde ise

transfer baskı tekniği, figür, yazı ve kompozisyonun düz seramik yüzey üzerinde birlikte kullanılmasına olanak sağlamaktadır. Burada anlatı, üç boyutlu figürlerin hacimsel özelliklerinden ziyade görsel ve yazılı unsurların yüzey üzerinde bir araya getirilmesiyle kurulmaktadır. Böylece pâte-sur-pâte tekniğinde yüzeyin hacim ve derinlik olanakları öne çıkarken, transfer baskıda yüzeyin çoğaltılabilir ve aktarılabilir niteliği anlatının temel araçlarından biri hâline gelmektedir. Üretim tekniği ile anlatı arasındaki ilişki, incelenen örneklerde yalnızca biçimsel bir sonuç üretmemekte, anlatının nasıl algılandığını da etkilemektedir. Minton örneğinde katmanlı pâte-sur-pâte uygulaması, figürlerin beden hareketlerini ve birbirleriyle olan ilişkilerini yüzeyde hacimsel olarak görünür kılarken; Sarreguemines örneğinde transfer baskı, figür ve yazının aynı kompozisyon içerisinde tekrar üretilebilmesine olanak sağlamaktadır. Bordalo Pinheiro'nun Figura de Movimento – Cura adlı eserinde ise üretim ve biçimlendirme yaklaşımı, nesnenin hareket edebilmesine imkân tanıyarak anlatının fiziksel deneyimine katkıda bulunmaktadır. Bu üç örnek birlikte değerlendirildiğinde, üretim tekniğinin yalnızca eserin nasıl üretildiğini belirleyen teknik bir aşama olmadığı; figürün hareketinin, yüzeydeki derinliğin, görsel kompozisyonun ve anlatının algılanma biçiminin oluşumuna doğrudan katıldığı görülmektedir. Figürlerin kompozisyon içerisindeki konumları ve birbirleriyle kurdukları mekânsal ilişkiler de anlatının kuruluşunda belirleyici olmaktadır. Sèvres'in The Sleepless Night örneğinde figürlerin beden hareketleri, birbirlerine göre konumları ve çevrelerindeki nesneler belirli bir durumun görsel olarak okunmasını sağlamaktadır. Meissen'in Apollo ve Python kompozisyonunda ise figürlerin merkezî ve ikincil konumları, karakterler arasındaki güç ve önem ilişkilerini belirginleştirmektedir. Bu iki örnek karşılaştırıldığında, mekânsal düzenlemenin yalnızca figürlerin yerleştirildiği fiziksel bir alan olmadığı; figürler arasındaki ilişkileri düzenleyerek anlatının okunma biçimini de şekillendirdiği görülmektedir. Sèvres'te mekânsal yakınlık ve yönelim belirli bir durumun oluşumunu desteklerken, Meissen'de hiyerarşik yerleşim anlatı içerisindeki güç ve önem ilişkilerini vurgulamaktadır.

Eserlerin içeriksel yönelimleri açısından değerlendirildiğinde de belirgin bir çeşitlilik bulunmaktadır. Wedgwood ve Meissen örneklerinde klasik ve mitolojik referanslar öne çıkarken, Royal Doulton'un The Old Balloon Seller örneğinde gündelik yaşamdan bir karakterin sosyal tip olarak temsili ön plana çıkmaktadır. Sarreguemines'te gündelik askerlik deneyimi mizahi bir anlatı aracılığıyla aktarılırken, Bordalo Pinheiro'nun eserlerinde mizah, toplumsal gözlem, eleştiri ve fabl gibi farklı içerik yönelimleri bir arada görülmektedir. Böylece figüratif anlatımın yalnızca belirli bir konu grubuna bağlı olmadığı; tarihsel ve mitolojik anlatılardan gündelik yaşam, toplumsal ilişkiler, mizah ve sembolik anlatımlara kadar genişleyen bir içerik alanında kullanılabildiği görülmektedir. Bu içerik çeşitliliğinin üretim ve dolaşım koşullarıyla birlikte değerlendirilmesi, Sanayi Devrimi'nin seramikteki anlatısal dönüşüm açısından nasıl bir tarihsel zemin oluşturduğunu da açıklamaktadır. Sanayi Devrimi, figüratif ve anlatısal seramiği ortaya çıkaran tek başına bir neden olarak değerlendirilmemelidir. Bunun yerine sanayileşmeyle birlikte gelişen kalıplama, çoğaltma, yüzey uygulamaları ve transfer baskı gibi teknikler, figüratif içeriklerin farklı biçimlerde üretilmesine ve daha geniş kullanıcı ve izleyici gruplarına ulaşmasına olanak sağlayan üretim koşullarını dönüştürmüştür. Özellikle Sarreguemines örneğinde transfer baskının çoğaltılabilir niteliği, anlatısal içeriğin tekil bir sanat nesnesiyle sınırlı kalmayarak gündelik kullanım nesneleri aracılığıyla dolaşıma girmesine imkân sağlamaktadır. Buna karşılık Wedgwood örneğinde geçmişe ait bir görsel modelin yeni üretim koşullarında yeniden üretilmesi, sanayileşmenin yalnızca yeni biçimler

üretmekle sınırlı olmadığını; tarihsel kaynakların da yeni üretim olanakları içerisinde yeniden dolaşıma sokulabildiğini göstermektedir. Bu bağlamda incelenen eserler, teknik olanaklar ile estetik ve içeriksel tercihler arasında tek yönlü bir neden–sonuç ilişkisi bulunmadığını ortaya koymaktadır. Üretim teknolojileri figüratif anlatımın uygulanabilirliğini, biçimsel çeşitliliğini ve dolaşım alanını genişletirken; tarihsel referanslar, gündelik yaşamın temsili, toplumsal gözlem, mizah, sembolizm ve eleştirel yaklaşımlar bu teknik olanakların kullanım biçimlerini yönlendirmiştir. Başka bir ifadeyle teknik olanaklar anlatının biçimsel sınırlarını genişletirken, anlatısal ve estetik tercihler de tekniklerin hangi amaçlarla kullanılacağını belirlemiştir.

Bu karşılaştırma sonucunda figürün seramikteki anlatısal işlevinin yalnızca temsil edilen konuya bağlı olmadığı, figürün seramik form, yüzey ve üretim tekniğiyle kurduğu ilişkinin de anlatının kuruluşunda belirleyici olduğu görülmektedir. Figürün yüzeyde kabartma olarak kullanılması, katmanlı bir teknikle hacim kazanması, transfer baskı yoluyla çoğaltılması, üç boyutlu forma bütünleşmesi veya nesnenin hareketli yapısına katılması, anlatının farklı biçimlerde kurulmasına olanak sağlamaktadır. Bu nedenle seramik nesne, anlatıyı yalnızca üzerinde taşıyan pasif bir yüzey değil; formu, yüzeyi, malzemesi ve üretim tekniği aracılığıyla anlatının kuruluşuna katılan etkin bir ifade aracıdır. Sonuç olarak, Sanayi Devrimi sonrası Avrupa seramiklerinde figüratif ve anlatısal yaklaşım; figür, form, yüzey, malzeme, üretim tekniği ve içerik arasındaki karşılıklı ilişkiler üzerinden çeşitlenen çok katmanlı bir yapı sergilemektedir. Sanayileşmenin sağladığı teknik ve üretimsel olanaklar bu anlatıların biçimsel çeşitliliğini ve dolaşım alanını genişletirken, anlatının yönünü yalnızca teknoloji değil, tarihsel referanslar, gündelik yaşam, toplumsal gözlem, mizah, sembolizm ve eleştirel yaklaşımlar gibi estetik ve kültürel tercihler de belirlemiştir. Bu nedenle Sanayi Devrimi sonrası Avrupa seramiklerinde anlatısallık, yalnızca figür kullanımının yaygınlaşmasıyla açıklanabilecek bir olgu değil; figür, seramik form, yüzey, malzeme, üretim tekniği ve dolaşım koşullarının birbirleriyle ilişkiye girmesi sonucunda farklı biçimlerde kurulan bir ifade alanı olarak değerlendirilebilir.

4. SONUÇLAR VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışma, Sanayi Devrimi sonrasında Avrupa seramiklerinde figüratif ve anlatısal yaklaşımların, üretim teknolojilerindeki dönüşüm ile estetik ve içeriksel yönelimlerin etkileşimi içerisinde çeşitlendiğini ortaya koymuştur. İncelenen eserler, figürün seramikte yalnızca dekoratif bir unsur olmadığını; form, yüzey, malzeme ve kompozisyonla kurduğu ilişkiler aracılığıyla eserin anlam ve anlatı yapısının oluşumuna katkıda bulunduğunu göstermektedir. Araştırma bulguları, seramikte anlatısallığın tek bir biçimsel ya da teknik yaklaşımla açıklanamayacağını göstermektedir. Tarihsel ve mitolojik konuların yanı sıra gündelik yaşam, toplumsal gözlem, mizah, sembolizm ve eleştirel yaklaşımlar farklı anlatı biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu süreçte üretim ve çoğaltma tekniklerindeki gelişmeler, figüratif anlatımın uygulanabilirliğini, biçimsel çeşitliliğini ve dolaşım olanaklarını genişletmiştir. Bununla birlikte anlatının yönünü yalnızca teknolojik gelişmeler değil, sanatçıların estetik tercihleri ile dönemin kültürel ve toplumsal bağlamları da belirlemiştir.

Sonuç olarak Sanayi Devrimi sonrası Avrupa seramiklerinde anlatısallık, yalnızca figür kullanımının yaygınlaşmasıyla açıklanabilecek bir olgu değildir. Figür, form, yüzey, malzeme, üretim tekniği ve içeriksel tercihlerin birbirleriyle kurduğu ilişkiler sonucunda biçimlenen çok

katmanlı bir ifade alanıdır. Bu bağlamda seramik nesne, anlatıyı yalnızca üzerinde taşıyan pasif bir yüzey olmaktan çıkarak, anlatının kuruluşuna doğrudan katılan etkin bir ifade aracına dönüşmüştür.

KAYNAKÇA

Arquipélagos. (2025). Padre Cura a tomar rapé, figura de movimento em cerâmica da Fábrica Bordallo Pinheiro, 1903 (c.), Caldas da Rainha, Portugal. Arquipélagos. https://www.arquipelagos.pt/imagem/padre-cura-a-tomar-rape-figura-de-movimento-em-ceramica-da-fabrica-bordallo-pinheiro-1903-c-caldas-da-rainha-portugal/

AXIOART. (2009). Halászó lány [Zsolnay Fabrikası, Pécs, 1903, Dsbanski Sixtus Sigismund tasarımı]. Nagyházi Galéria és Aukciósház, Lot 597. https://muzeumantikvarium.axioart.com/tetel/halaszo-lany_499520

British Museum. (t.y.). Copy of the Portland Vase [Jasperware]. British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1802-0312-1?selectedImageId=429934001

Canduran, K. (2014). Figüratif seramik heykellerde tuz pişirimi etkileri. Erciyes Sanat, 2. https://izlik.org/JA64ZZ34PY

Çevik, N. S. (2015). Avrupa seramik sanatında endüstrileşme süreci ve Cumhuriyet sonrası Türk seramik sanatına yansımaları. Sanat ve Tasarım Dergisi, (16), 77–95.

Çil, H. (2021). Çağdaş seramik sanatında figüratif anlatım uygulamaları (Sanatta yeterlik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi).

Dorotheum. (t.y.). *Dorotheum*. https://www.dorotheum.com/de/

Gazette Drouot. (2026). Simon-Louis Boizot (1743–1809), d'après L'Insomnie dit aussi La Chercheuse de puces. Lot 92. https://www.gazette-drouot.com/lots/22436805-simon-louis-boizot-1743-1809----

Mundt, B. (2002). European ceramics in the age of historicism and Art Nouveau. In E. Czenkey (Ed.), Hungarian ceramics from the Zsolnay Manufactory, *1853–2001* (pp. 23–33). Yale University Press. https://www.bgc.bard.edu/research/articles/10/european-ceramics-in-the-age

Museu Bordalo Pinheiro. (t.y.). [Koleksiyon kaydı]. Museu Bordalo Pinheiro. https://colecao.museubordalopinheiro.pt/ficha.aspx?id=11592&ns=216000&IPR=5459

Musées de Sarreguemines. (t.y.). *GUILLAUME Albert* [Koleksiyon arama sonuçları]. https://www.sarreguemines-museum.fr/fr/search?query=GUILLAUME+Albert

National Park Service. (2021). Transfer print ceramics at Fort Vancouver. U.S. Department of the Interior. https://www.nps.gov/articles/000/transferprintfova.htm

Özgüven, S. (2022). Çağdaş seramik sanatında bir hikaye anlatıcı: Kevin Snipes. International Social Sciences Studies Journal, *8*(99), 2115–2123.

Walters Art Museum. (t.y.). Reading Girl [Lead-glazed earthenware (majolica), attributed to W. T. Copeland & Sons, after Patrick MacDowell]. https://art.thewalters.org/object/48.2964/

Wiener Museum of Decorative Arts. (2019). *Up, Up & Away!*. WMODA. https://www.wmoda.com/up-up-away/

Wiener Museum of Decorative Arts. (2020). *A Starr Gift*. WMODA. https://www.wmoda.com/a-starr-gift/

Yağcı, Ö., & Tizgöl, K. (2025). Mekânlar ve zamanlar arası bir diyalog: Çağdaş Avrupa seramiğinde kavramsal yönelimler. Akdeniz Sanat, 19(36), 453–484. https://doi.org/10.48069/akdenizsanat.1669686

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: British Museum. (t.y.). [Museum collection object]. British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1802-0312-1?selectedImageId=429934001

Görsel 2: British Museum. (t.y.). [Museum collection object]. British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1802-0312-1?selectedImageId=429934001

Görsel 3: Wiener Museum of Decorative Arts. (2020). A Starr Gift. WMODA. WMODA – A Starr Gift

Görsel 4: Museo de Artes Decorativas. (t.y.). Catálogo de cerámica del Museo de Artes Decorativas. Santiago de Chile. https://www.artdec.gob.cl/sites/www.artdec.gob.cl/files/images/articles-98538_archivo_01.pdf

Görsel 5: MutualArt. (2023). The Insomnia *(*La Chercheuse de Puces / The Sleepless Night*)* [Porselen]. MutualArt. https://www.mutualart.com/Artwork/Le-Lever-dit-aussi-La-Toilette/051A4A1AAE0FDF08142A347CBEDD84C5

Görsel 6: Musées de Sarreguemines. (t.y.). Eh ben ! Quoi ? Là... On ne s'élève pus ! [Assiette décorative, inv. 89.26]. https://www.sarreguemines-museum.fr/fr/notice/89-26-assiette-a1a7d001-0164-4bb3-b9ce-7533927bb8f0

Görsel 7: Musées de Sarreguemines. (t.y.). *Mon régiment – Mes campagnes* [Dekoratif seramik tabak, Env. No. 80.377]. https://www.sarreguemines-museum.fr/fr/notice/80-377-assiette-ffe17ada-fc3d-4e7e-bcb4-81f474d73925

Görsel 8: Christie's. (t.y.). A Meissen porcelain mythological figure group of Apollo and Pytho [Porselen figür grubu]. Christie's, Lot 120. https://www.christies.com/en/lot/lot-4264914

Görsel 9: Janus Pannonius Múzeum. (t.y.). JPM Zsolnay Museum. Janus Pannonius Múzeum. https://www.jpm.hu/exhibitions-events/permanent-exhibitons/jpm-zsolnay-museum

Görsel 10: Museu Bordalo Pinheiro. (t.y.). Figura de movimento "Cura". Museu Bordalo Pinheiro. https://www.instituto-camoes.pt/activity/centro-virtual/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa/rafael-bordalo-pinheiro

Görsel 11: Museu Bordalo Pinheiro. (t.y.). Este lobo e esta cegonha também aguardam uma visita sua [Facebook gönderisi]. Facebook. https://www.facebook.com/MuseuBordaloPinheiro/posts/4218320671562118

HARİTALANDIRMA İLE KÜLTÜREL MİRASIN YENİDEN OKUNMASI: AKTANT OLARAK ÇANAKKALE SERAMİKLERİ

Arş. Gör. Hazal DOĞUKAN

İzmir Teknoloji Enstitüsü, Mimarlık Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü;
İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Okulu, Endüstriyel Tasarım Doktora Programı
hazaldogukan@iyte.edu.tr– 0009-0000-4994-9207

Prof. Dr. Çiğdem KAYA

İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Anabilim Dalı
kayac@itu.edu.tr–0000-0002-6458-4020

ÖZET

Bu çalışma, Çanakkale seramiklerini Aktör-Ağ Kuramı çerçevesinde inceleyerek bu nesnelerin kültürel miras değeri kazanma süreçlerini ilişkisel bir perspektiften ele almaktadır. Çanakkale seramikleri; üretim tarihi, biçimsel çeşitliliği, bezeme dili, gündelik kullanımla kurduğu bağlar ve liman kenti aracılığıyla gelişen dolaşım ilişkileri bakımından çok katmanlı bir kültürel nesne grubu olarak değerlendirilmektedir.

Çalışma; bu seramiklerin zanaatkâr, kil, astar, sır, fırın, form, motif, kullanıcı, tüccar, seyyah, koleksiyoner, müze, katalog, akademik yayın ve dijital kayıt gibi insan ve insan-dışı aktörlerle kurduğu ilişkileri görünür kılmayı amaçlamaktadır. Araştırma, belge temelli nitel analiz yaklaşımıyla tasarlanmıştır. Akademik yayınlar, tarihsel metinler, katalog verileri, görsel belgeler, müze ve kültürel miras kayıtları ile ikincil söylem kaynakları araştırma veri setini oluşturmaktadır. Toplumsal olanı aktörler arasındaki bağlantılar üzerinden izleyen Aktör-Ağ Kuramı, Çanakkale seramiklerinin üretimden güncel temsile uzanan süreçlerde nasıl yeniden konumlandığını tartışmak için kuramsal bir zemin sunmaktadır. Latour'un aktörleri izleme ve kara kutuları açma yaklaşımı, Callon'un çeviri kavramı, Akrich'in script tartışması ve Yaneva'nın tasarım nesnelerine ilişkin ilişkisel yorumu çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturmaktadır.

Çanakkale seramikleri merkezî bir aktant olarak konumlandırılmakta ve çevresinde dört temel ağ haritalanmaktadır: üretim ağı, kullanım ve gündelik yaşam ağı, dolaşım ve koleksiyon ağı, belgeleme ve dijital temsil ağı. Üretim ağı malzeme, teknik bilgi ve zanaatkârlık ilişkilerini; kullanım ağı gündelik pratikleri, hediyeleşmeyi, hatırayı ve turistik değer süreçlerini; dolaşım ağı liman kenti, seyyahlar, tüccarlar ve koleksiyonerler arasındaki bağlantıları; belgeleme ve dijital temsil ağı ise kataloglar, akademik yayınlar, müze kayıtları, fotoğraflar ve çevrimiçi veri tabanları aracılığıyla kurulan temsil süreçlerini kapsamaktadır.

Haritalandırma, Çanakkale seramiklerinin kültürel miras niteliğinin tarihsel köken, biçim, malzeme, kullanım, dolaşım, temsil ve kayıt süreçlerindeki çoklu ilişkiler içinde üretildiğini göstermektedir. Böylece Çanakkale seramikleri, farklı aktörlerle birlikte değer, görünürlük ve anlam üreten yaşayan kültürel aktantlar olarak yorumlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Aktör-Ağ Kuramı, Çanakkale seramikleri, kültürel miras, ağ haritalandırması, maddi kültür.

RETHINKING CULTURAL HERITAGE THROUGH MAPPING: ÇANAKKALE CERAMICS AS ACTANTS

ABSTRACT

This study examines Çanakkale ceramics within the framework of Actor-Network Theory (ANT), analyzing the processes through which these objects acquire cultural heritage value from a relational perspective. Çanakkale ceramics are evaluated as a multi-layered group of cultural objects in terms of their production history, formal diversity, decorative language, connections established with daily usage, and circulation relations developing through the port city. The primary objective of the study is to make visible the relations these ceramics establish with human and non-human actors, such as artisans, clay, slip, glaze, kilns, forms, motifs, users, merchants, travelers, collectors, museums, catalogs, academic publications, and digital records. The research is designed using a document-based qualitative analysis approach. In this context, academic publications, historical texts, catalog information, visual documents, museum and cultural heritage records, and secondary discourse sources are utilized as primary data fields. Actor-Network Theory's approach, which traces the social through connections among actors, provides a theoretical foundation for discussing how Çanakkale ceramics are repositioned in processes extending from production to contemporary representation. Latour's approach to following the actors and opening black boxes, Callon's concept of translation, Akrich's discussion on scripts, and Yaneva's relational interpretation of design objects constitute the conceptual framework of this study. Within the scope of the study, Çanakkale ceramics are positioned as a central actant, and four fundamental networks are mapped around this actant: the production network; the usage and daily life network, the circulation and collection network; and the documentation and digital representation network. The production network encompasses material, technical knowledge, and craftsmanship relations; the usage network covers daily practices, gift-giving, memory, and tourist value processes; the circulation network includes connections among the port city, travelers, merchants, and collectors; and the documentation and digital representation network covers representation processes established through catalogs, academic publications, museum records, photographs, and online databases. This mapping reveals that the cultural heritage quality of Çanakkale ceramics is shaped within multiple relationships formed across historical origin, form, material, usage, circulation, representation, and recording processes. Thus, the study interprets Çanakkale ceramics as living cultural actants that generate value, visibility, and meaning together with diverse actors.

Keywords: Actor-Network Theory, Çanakkale ceramics, cultural heritage, network mapping, material culture.

1. INTRODUCTION

Çanakkale ceramics hold a distinct position within Ottoman-era ceramic production due to their local character, formal diversity, and circulation networks. It is noted in the literature that these ceramics can be traced from the 17th century onward through documents, records of foreign travelers, and regional studies (Tekkök Karaöz, 2018). This historical foundation demonstrates that Çanakkale ceramics are not merely objects produced within a specific geography, but rather a cultural object group that can be evaluated in conjunction with production, trade, consumption, collection, and representation processes. Çanakkale's position within regional circulation routes also enabled these ceramics to move beyond their local production environment. Consequently, Çanakkale ceramics must be evaluated not only through their formal or aesthetic characteristics but also together with the networks of actors that put them into circulation.The point of departure for this study is the premise that the cultural value of Çanakkale ceramics does not stem solely from their historical origins or decorative attributes. The daily-use examples of traditional Çanakkale ceramics, their figurative forms, applied relief decorations, and characteristic glaze applications have rendered them both functional and highly representative objects (Karagül, 2013). These features manifest the formal repertoire of the ceramic alongside its open structure to diverse usage, circulation, and meaning-making processes.

Actor-Network Theory enables the analysis of such objects not as static categories, but as entities that emerge and transform within relations among diverse actors. According to Latour, the social should not be accepted as the starting point of an explanation; rather, it must be reconstructed by tracing the connections between actors (Latour, 2005). This perspective allows for the examination of Çanakkale ceramics beyond viewing them merely as historical cultural heritage objects, treats them as actants gaining new meanings across different networks from production to contemporary representation. Within this framework, the core research question of the study is as follows: Through which human and non-human actors do Çanakkale ceramics establish relations and acquire meaning as cultural heritage objects across the trajectories of production, usage, circulation, collection, museumification, and documentation? This question shifts the study from being a purely historical ceramic narrative into a network mapping endeavor that brings the relationships formed around Çanakkale ceramics into view.

Purpose and Scope of the Study

The purpose of this study is to examine Çanakkale ceramics within the framework of Actor-Network Theory, thereby making visible the relations they establish in the processes of production, usage, circulation, collection, museumification, documentation, and digital representation. The study aims to address the ceramic objects alongside their historical and aesthetic values, specifically through the relationships they forge with the human and non-human actors that construct these values. Thus, the ceramic object is evaluated not as a finalized and closed category, but as a living actant that is repositioned, transformed, and

sustained across different contexts. The research is designed with a document-based qualitative research approach. The primary data sources of the study consist of academic publications, historical texts, catalog data, visual documents, and secondary discourse sources regarding Çanakkale ceramics. Through these sources, the actors associated with Çanakkale ceramics are identified, and the pathways between production, circulation, usage, museumification, and representation processes are mapped through the relational lens of Actor-Network Theory.

Theoretical Framework

Actor-Network Theory developed within the field of science and technology studies as an approach that investigates social phenomena through the relationships among human actors, technical tools, material objects, documents, institutions, and discourses (Latour, 2005). Latour and Woolgar's seminal work, Laboratory Life, demonstrated that scientific knowledge is produced within the laboratory not only through the mental outputs of researchers but also via apparatuses, measurement systems, written records, graphs, specimens, and institutional practices, thereby establishing the groundwork for ANT (Latour & Woolgar, 1986). This approach allows for tracking objects and technical setups as active participants in the construction of knowledge and social order, rather than background elements of research. In Science in Action, Latour focuses on the formation processes of scientific and technological phenomena, emphasizing that researchers should follow the construction of facts rather than focusing solely on finalized outcomes, observing which actors are brought together and through which connections stability is achieved (Latour, 1987). This approach is vital regarding the concept of the 'black box.' When a phenomenon, object, or category becomes sufficiently stabilized, the relationships that made it possible become invisible, and the outcome is accepted as if it were self-evidently clear (Latour, 1987). Within the scope of this study, this concept is utilized to open up the phrase 'Çanakkale ceramic,' rendering visible the underlying production techniques, material selections, commercial circulation, traveler records, collection practices, museum classifications, and academic publications. The tracing approach developed in Latour's subsequent work suggests following the connections between actors instead of addressing the social as a predefined explanatory ground (Latour, 2005). For this reason, ANT does not explain the meaning of an object within a fixed category; it directs attention toward investigating which actors the object interacts with, in which contexts it shifts positions, and through which intermediaries it is redefined. Within this framework, Çanakkale ceramics are addressed as an actant that can be traced through relationships extending from production to use, commerce to collection, and museumification to digital representation.

In his study on the scallops, fishermen, and scientists of St. Brieuc Bay, Callon explains the 'translation process' through four distinct stages: problematization, interessement, enrollment, and mobilization (Callon, 1986). The concept of 'translation' serves as one of the primary analytical tools in explaining how networks are constructed and forms the basis of this study. These concepts illustrate how actors are aligned around a specific problem, interest, or goal, and how they acquire distinct roles within the network. In terms of Çanakkale ceramics,

translation is utilized to explain how the ceramic is continuously repositioned across different networks: as a production object for the artisan, a daily utensil for the user, a commercial commodity for the merchant, a valuable artifact for the collector, a cultural heritage object for the museum, and a subject of investigation for the researcher. In this study, Callon's concept of 'translation' is evaluated at three levels while constructing the network map of Çanakkale ceramics. The first level involves the co-constitution of the ceramic during the production process alongside actors such as the artisan, clay, slip, glaze, kiln, form, and decoration. The second level concerns the acquisition of new meanings by the ceramic within practices of use, sale, gift-giving, tourist value, and collection. The third level encompasses how representational devices—such as museums, catalogs, labels, inventories, academic publications, and digital records—reposition the ceramic within the discourse of cultural heritage. These layers demonstrate that the meaning of Çanakkale ceramics is not finalized in a single moment of production but is continuously reconstructed through processes involving diverse actors. The participation of objects and technical tools in action within ANT is also significant for design research. Akrich explains that technical objects embody specific scripts containing usage scenarios and user positions (Akrich, 1992). This concept enables the analysis of the form, rim structure, handle, volume, motifs, applied details, and figurative elements of Çanakkale ceramics not merely as aesthetic preferences, but as elements that invoke specific modes of usage, transportation, display, and representation. Thus, the ceramic form is read as a material actor that guides the user's actions and influences the object's circulation. Yaneva's (2009) interpretation of ANT for design objects provides an additional supportive foundation for this study. Yaneva states that design objects actively participate in establishing, sustaining, and rendering visible social ties (Yaneva, 2009). This approach strengthens the evaluation of Çanakkale ceramics in conjunction with craft knowledge, material, usage, commerce, collection, and cultural heritage discourse. When read through this framework, the ceramic object is not evaluated simply as a product analyzed by its formal attributes; it is approached as a nodal point where diverse actors connect, values are transmitted, and cultural meanings are reconstructed. In this theoretical framework, Latour's approach of tracing actors and opening black boxes, Callon's concept of translation, Akrich's discussion of the scripts embedded within objects, and Yaneva's approach addressing design objects as actors that establish social ties are evaluated synthetically. This conceptual alignment will be used to map the networks that Çanakkale ceramics establish across production, usage, circulation, collection, museumification, exhibition, documentation, and digital representation processes. Consequently, rather than merely defining Çanakkale ceramics as a historical object group, the study examines the relational processes through which these objects gain visibility, value, and cultural heritage status.

2. POSITIONING ÇANAKKALE CERAMIC AS THE CENTRAL ACTANT

In this study, Çanakkale ceramics are positioned as a central actant that brings diverse actors together. In Actor-Network Theory, an actor does not correspond solely to a human subject; any entity that makes a difference within a relationship and alters the direction of action of

other elements can be evaluated as an actor/actant (Latour, 2005). Therefore, the Çanakkale ceramic is located as a nodal point connecting components such as the artisan, material, technique, user, merchant, collector, museum, publication, and digital record. One of the most significant characteristics enabling Çanakkale ceramics to be addressed in this manner is their distinct material and formal repertoire. In Ara Altun's work, Çanakkale ceramics are evaluated within a wide production diversity, including open and closed forms, applied decorations, animal-figured examples, gas lamps, and ship models (Altun, 1996). This diversity demonstrates that the ceramic is not merely a functional vessel or a decorative object, but an entity open to different contexts such as use, representation, remembrance, commerce, and collection. The red clay body, cream slip, underglaze brush decoration, applied pieces, and figurative arrangements influence the ceramic's capacity to enter circulation and its recognizability as much as they reflect technical choices in the production process (Pazarcık, 2023). Thus, the Çanakkale ceramic becomes an actant formed by the skill of the master along with the behavior of the material, technical repertoire, motifs, and recurring visual codes. This approach can also be supported by material culture studies, which argue that the value of objects is not determined solely at the moment of their production. According to Appadurai, the value of objects is constructed within the social and economic relations into which they enter during circulation (Appadurai, 1986). From this perspective, Çanakkale ceramics acquire different values during usage, sale, gift-giving, collection, museumification, and publication processes, and these values can undergo shifts and transformations over time.

Production Network: Artisan, Material, Technique, and Local Knowledge

The production network of Çanakkale ceramics is too multi-component to be explained solely by the individual skill of the artisan. In this network, the potter's wheel, clay, slip, glaze, kiln, brush, decorative knowledge, and the local production tradition operate collectively. In Latour's ANT approach, objects and technical tools are evaluated as actors that alter the course of action (Latour, 2005). Therefore, material and technique serve as co-actors determining the outcome of production within the manufacturing process. The production repertoire in Çanakkale ceramics can be clearly traced through formal and decorative diversity. Altun speaks of a vast array of forms in Çanakkale ceramics, such as deep plates, bowls, basins, dishes, fruit bowls, leaf-shaped plates, basket-weave vessels, swollen-bodied liquid containers, animal-figured pen holders, figurines, gas lamps, and ship models (Altun, 1996). This diversity demonstrates that the production network is not merely a technical process, but is shaped in tandem with functionality, visuality, usage scenarios, and market expectations. Material also assumes an active role in this network. Pazarcık states that traditional Çanakkale plates are examples produced with a red body, mostly cream-slipped, and decorated with underglaze brushwork (Pazarcık, 2023). This information indicates that the identity of the ceramic is not tied solely to geographical origin but is formed through the repetition of specific materials and techniques. Consequently, the category we recognize as 'Çanakkale ceramic' becomes stabilized through the properties of the clay, the slip application, the glazing technique, and decorative repetitions.

Usage and Daily Life Network: Function, Gift-Giving, Memory, and Tourist Value

Following production, Çanakkale ceramics are integrated into new networks. Practices of usage, purchasing, gift-giving, preservation, display, and remembrance alter the meaning of the object. Kopytoff's 'cultural biography' approach illustrates that an object can acquire different cultural statuses over time, being reclassified as a utilitarian object, a commodity, a memento, or a heritage item (Kopytoff, 1986). From this perspective, Çanakkale ceramics cannot be reduced to a single function. A significant portion of traditional Çanakkale ceramics consists of vessels manufactured for daily use. Karagül states that Çanakkale ceramics were generally designed for daily use, shaped on the potter's wheel, and distinguished from other traditional ceramics by their unique glaze, form, and motif characteristics (Karagül, 2013). This data shows that Çanakkale ceramics were not initially conceived as collection or museum objects but were embedded in daily life practices. Over time, these objects transcend utilitarian functions, assuming diverse roles such as gifts, souvenirs, tourist commodities, and collection pieces. Today, traditional Çanakkale ceramics are frequently addressed as tourist values, and this value is linked with craftsmanship knowledge, authenticity, promotion, and local identity (Güzel et al., 2024). This situation confirms that the meaning of Çanakkale ceramics was not frozen in the historical period of their production but is dynamically reconstructed within contemporary cultural and economic networks. Consequently, the usage and circulation network map of Çanakkale ceramics should not be constructed solely around their functionality; it must encompass the re-naming and re-signification of the object across distinct social contexts. Designations such as 'daily vessel,' 'gift item,' 'tourist product,' 'collection piece,' and 'heritage object' do not emanate from the essence of the ceramic material; they are generated within the networks of usage and value where diverse actors intervene. This reinforces the core argument of the study: that the Çanakkale ceramic is a mobile actant whose meaning cannot be reduced to a single historical origin.

Circulation and Collection Network: The Port City, Travelers, Merchants, and Collectors

One of the areas that most strongly supports the reading of Çanakkale ceramics within a network is the circulation process. It is noted in the literature that Çanakkale ceramics can be traced from the 17th century onward through documents, accounts of foreign travelers, and reports of officials arriving in the region (Tekkök Karaöz, 2018). This situation illustrates that the historical existence of Çanakkale ceramics was established through written documents and external observation networks alongside physical production remains. The status of Çanakkale as a port city facilitated the departure of ceramics from their local production environment and their connection to broader circulation networks. Güzel and colleagues point out that the city's historical standing as a destination for travelers, researchers, writers, poets, and diplomats contributed to the dispersion of Çanakkale ceramics across different geographies (Güzel et al., 2024). Accordingly, the port is evaluated as an actor that made the commercial, cultural, and visual circulation of the ceramic possible. Traveler records constitute a major component of this circulation network. Chishull's mention of local glazed

earthenware pot production in Çanakkale in 1699 demonstrates that production can be traced through early written testimonies (Chishull, 1993). Similarly, Pococke's comparison of the pottery he saw in Çanakkale in 1740 with Delft ceramics shows that local production was defined by foreign observers within specific comparative categories (Öney, 1991). Here, the traveler is not merely an observer but an actor carrying the ceramic into the written representation network. Merchants, antiquarians, and collectors are actors that transform the status of the ceramic. A ceramic that functions as a local utility or sale object is redefined as a commercial commodity, a souvenir, a collection piece, or a cultural heritage object as it circulates. Appadurai's approach regarding the formation of object value through circulation is highly applicable to this transformation (Appadurai, 1986). Therefore, production quality alone does not constitute the value of Çanakkale ceramics; the relationships it enters and the connections it forms during circulation are also decisive. The collection network also prepares the ground for the museumification process. When an object is integrated into a collection, it undergoes shifts in modes of preservation, classification, description, and valuation, moving beyond mere physical displacement. Alberti notes that the meaning of museum objects does not form solely within the museum; it accumulates throughout processes of production, gathering, exchange, and classification (Alberti, 2005). The inclusion of Çanakkale ceramics in collection and museum networks has allowed the object to gain new representational arenas on national and international scales. Diri Apaydın states that animal-figured Çanakkale ceramics are located in various museums and collections in Turkey, and in major institutions in the United Kingdom such as the Victoria and Albert Museum, the British Museum, and similar prominent collections (Diri Apaydın, 2021). This state indicates that Çanakkale ceramics have moved beyond their national production and exhibition environment to interface with distinct collection policies, catalog systems, and spectator communities. The integration of Çanakkale ceramics into different collection and museum networks in this manner does not erase or diminish their previous meanings; rather, it reorganizes and transforms them within a new institutional and social context.

Documentation, Publication, and Digital Representation Network

One of the networks constructing the meaning of Çanakkale ceramics comprises written and visual documents. Traveler notes, academic studies, catalogs, theses, museum inventories, photographs, and digital records transport the ceramic into distinct representational spaces. At this juncture, documentation conducted in various formats stands as one of the most fundamental networks ensuring the historical visibility of the ceramic. Publications and catalogs do not merely introduce Çanakkale ceramics; they also delineate which forms, motifs, and production periods are included within the category of 'Çanakkale ceramic.' In this regard, academic texts and catalogs are not passive tools conveying information about the object. The repeated recording of a form, motif, or production technique strengthens the recognizability and classifiability of that object group. In terms of Latour's 'black box' approach, such records render complex production and circulation processes visible as a more stabilized category (Latour, 1987). The digital representation network can be evaluated as the contemporary extension of this documentation process. Digital catalogs, online imagery,

databases, and archival records enable the ceramic to re-enter circulation without being bound to physical space. Cameron emphasizes that digital cultural heritage objects are not mere replicas of the physical, but independent digital objects possessing their own contexts and modes of utility (Cameron, 2007). Alongside production, usage, circulation, collection, museumification, and documentation processes, digital representation is positioned as one of the current links in this network.

Network of Relationships Map Around Çanakkale Ceramics

One of the primary contributions of this study is the proposal of a network map centering on Çanakkale ceramics. In this map, the ceramic is positioned as a central actant connecting diverse actors across production, usage, circulation, collection, museumification, documentation, and digital representation processes. The map aims to render visible the relationships within which Çanakkale ceramics are produced, circulated, classified, and re-signified. Latour's Actor-Network Theory approach establishes such a mapping by tracing connections between actors rather than assuming predefined social categories (Latour, 2005). The map constructed within the scope of the study consists of four main networks: the production network; the usage and daily life network, the circulation and collection network; and the documentation and digital representation network. The production network encompasses the artisan, clay, slip, glaze, kiln, brush decoration, and local technical knowledge. The usage network is established through daily function, domestic practices, gift-giving, mementos, and tourist value. The circulation network expands via the port city, travelers, merchants, antiquarians, and collectors. The documentation and digital representation network enables the object to re-enter circulation through academic publications, theses, photographs, catalog records, and online databases. Positioned as the central node and actant, Çanakkale Ceramics connect simultaneously to multiple networks, enabling links to be forged between distinct nodes.

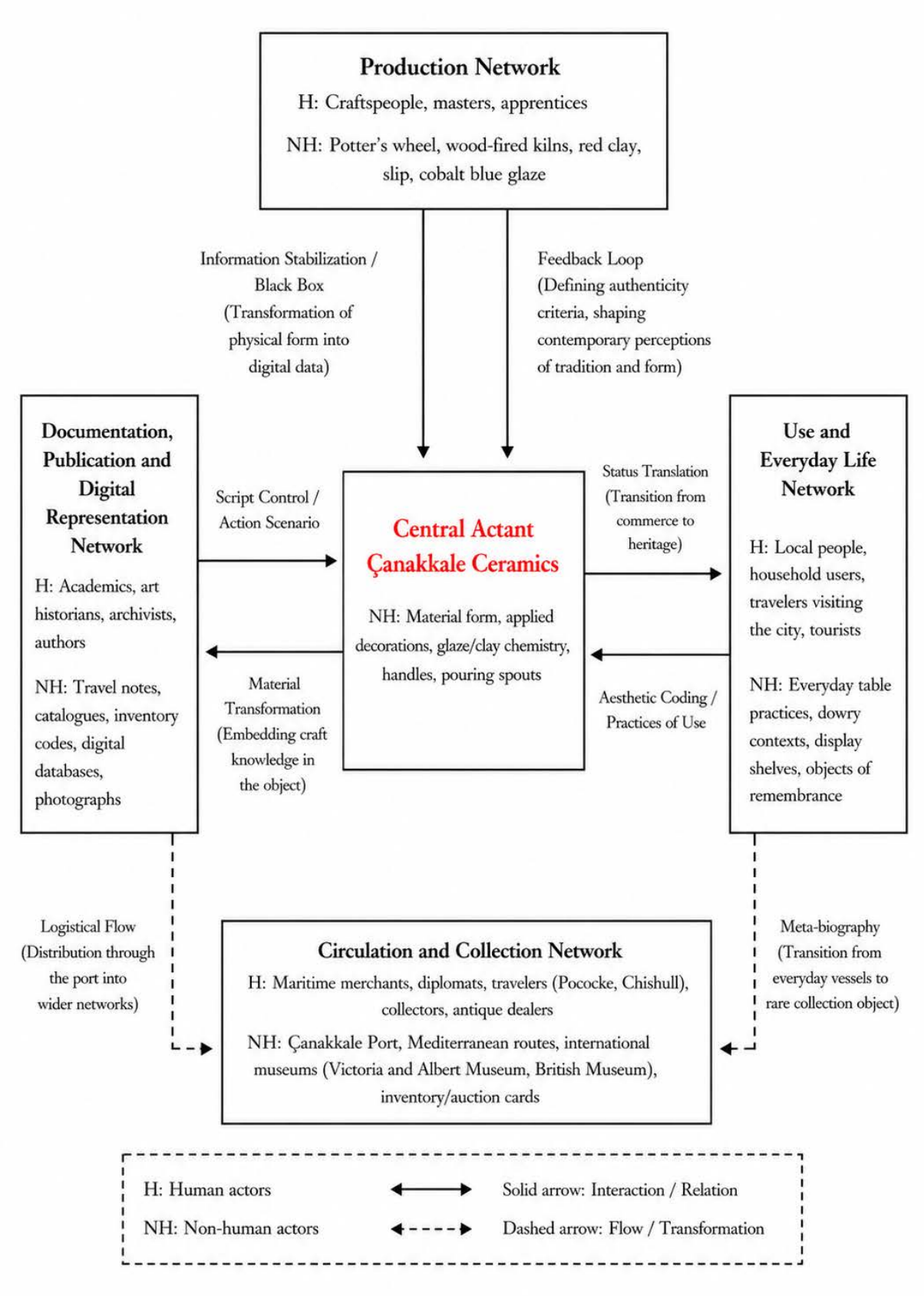


Image 1. Çanakkale Ceramics Mapping, 2026.
(Created by the author).

3. DISCUSSION AND CONCLUSION

The findings of this study demonstrate that the cultural heritage value of Çanakkale ceramics is produced through a network of relations rather than being embedded solely in their historical origin, material characteristics, or stylistic features. The proposed mapping reveals that production, use, circulation, collection, museumification, documentation, and digital representation are interconnected processes through which the ceramic continuously acquires different positions and meanings. This relational interpretation is consistent with Actor-Network Theory's emphasis on tracing the connections through which actors establish and sustain relations rather than treating social categories as fixed explanatory grounds (Latour, 2005). In this sense, Çanakkale ceramics can be understood as actants whose cultural significance is constructed and transformed through the relations they establish with human and non-human actors.

A significant outcome of the mapping is that the four networks identified in the study cannot be understood as isolated stages. The ceramic moves between different contexts of production, use, circulation, collection, and representation, and its position is reconfigured as new actors become involved. This transformation can be interpreted through Callon's (1986) concept of translation, which provides a basis for understanding how actors acquire different positions and roles within a network. Similarly, Kopytoff's (1986) cultural biography approach supports the interpretation of Çanakkale ceramics as objects that may acquire different cultural statuses throughout their trajectories. A ceramic produced as a utilitarian object may subsequently become a commodity, gift, collectible object, museum artifact, or cultural heritage object depending on the relations into which it enters.

The findings also indicate that the material and formal characteristics of Çanakkale ceramics actively participate in these transformations. Forms, rims, handles, decorative elements, and figurative details influence how an object can be used, transported, displayed, recognized, and represented. In this respect, Akrich's (1992) discussion of the scripts embedded within technical objects provides a useful interpretive perspective, since these material features can be understood as elements that orient particular forms of interaction and use. The ceramic object therefore does not operate as a passive element within the network; its material and formal characteristics contribute to the ways in which relations are established and maintained. This interpretation is also consistent with Yaneva's (2009) discussion of design objects as participants in the establishment and maintenance of social ties.

Another important finding concerns the transformation of value as Çanakkale ceramics move through different networks. Their value is not determined exclusively at the moment of production but is reconstructed through practices of use, exchange, collection, classification, museumification, and representation. This finding corresponds with Appadurai's (1986) argument that the value of objects is constituted within the social and economic relations through which they circulate. Documentation and digital representation further extend these processes by allowing the ceramic to enter new representational contexts beyond its physical location. As Cameron (2007) emphasizes in relation to digital cultural heritage, digital objects acquire their own contexts and modes of use rather than functioning merely as replicas of

physical objects. In the case of Çanakkale ceramics, digital catalogs, databases, photographs, and archival records therefore constitute another layer through which visibility and meaning are reproduced.

The network map proposed in this study consequently functions as more than a visual summary of actors. It provides an analytical framework for examining how different relationships participate in the construction of cultural heritage value. By positioning Çanakkale ceramics at the center of a heterogeneous network, the study brings material, human, institutional, documentary, and digital actors into the same analytical field. In accordance with Latour's (2005) emphasis on following associations between actors, the map makes it possible to trace how the ceramic is repeatedly repositioned across different contexts rather than treating it as a stable category defined primarily through chronology, typology, or formal characteristics.

In conclusion, the study shows that the cultural heritage significance of Çanakkale ceramics is sustained through the interaction of multiple actors and through their movement across different networks of production, use, circulation, collection, documentation, and representation. The proposed mapping approach makes these relationships visible and provides a means of examining how cultural objects acquire and transform their meanings over time. In this respect, the study contributes a relational perspective to the interpretation of Çanakkale ceramics while demonstrating the potential of Actor-Network Theory and network mapping for examining material culture and cultural heritage.

Limitations and Future Research

This study is based on document-based qualitative analysis; therefore, the network map was constructed through academic publications, historical texts, catalog data, visual documents, museum and cultural heritage records, and digital sources. The proposed network should consequently be understood as an analytical representation derived from the available documentary corpus rather than as an exhaustive representation of every actor and relationship associated with Çanakkale ceramics. The study does not include direct observation of contemporary production practices, object-based examination of museum or private collections, or interviews with actors currently involved in the production, collection, preservation, and representation of Çanakkale ceramics.

Future research may expand the proposed network through field observations, archival research, object-based studies, and interviews with craftspeople, collectors, curators, researchers, and other actors involved in contemporary heritage practices. Such studies may reveal additional relationships that are not visible through documentary sources alone and may further examine how different actors contribute to the classification, reproduction, circulation, and representation of Çanakkale ceramics. Comparative applications of the same mapping approach to other ceramic traditions or cultural heritage objects may also contribute to evaluating how the proposed framework operates across different material, geographical, and institutional contexts. Beyond these methodological extensions, approaching Çanakkale ceramics from different disciplinary perspectives and through diverse forms of interpretation

may contribute to the broader recognition and international visibility of Türkiye's cultural heritage by generating new contexts in which these objects can be studied, represented, and communicated.

REFERENCES

Akrich, M. (1992). The de-scription of technical objects. In W. E. Bijker & J. Law (Eds.), *Shaping technology/building society: Studies in sociotechnical change* (pp. 205–224). MIT Press.

Alberti, S. J. M. M. (2005). Objects and the museum. *Isis, 96*(4), 559–571. https://doi.org/10.1086/498593

Altun, A. (1996). *Çanakkale seramikleri = Çanakkale ceramics* (T. Artan, Trans.). Suna-İnan Kıraç Mediterranean Civilizations Research Institute.

Appadurai, A. (Ed.). (1986). *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press.

Callon, M. (1986). Some elements of a sociology of translation: Domestication of the scallops and the fishermen of St Brieuc Bay. In J. Law (Ed.), *Power, action and belief: A new sociology of knowledge?* (pp. 196–233). Routledge & Kegan Paul.

Cameron, F. (2007). Beyond the cult of the replicant: Museums and historical digital objects—Traditional concerns, new discourses. In F. Cameron & S. Kenderdine (Eds.), *Theorizing digital cultural heritage: A critical discourse* (pp. 49–75). MIT Press. https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262033534.003.0004

Chishull, E. D. (1993). *Türkiye gezisi ve İngiltere'ye dönüş* [Travels in Turkey and back to England] (B. Orhon, Trans.). Bağlam Yayınları.

Diri Apaydın, T. (2021). Büyük Britanya müze koleksiyonlarındaki bilinen hayvan figürlü Çanakkale seramikleri [Known animal-figured Çanakkale ceramics in Great Britain museum collections]. *Sanat ve Tasarım Dergisi, 10*(2), 262–277. https://doi.org/10.20488/sanattasarim.876600

Güzel, T., Akgündüz, Y., Sevinç Başol, F., Turak, G., & Can, M. (2024). Yaşayan İnsan Hazinesi İsmail Bütün'ün bakış açısından turistik bir değer olarak geleneksel Çanakkale seramiği [Traditional Çanakkale ceramics as a touristic value from the perspective of Living Human Treasure İsmail Bütün]. *Güncel Turizm Araştırmaları Dergisi, 8*(2), 445–464. https://doi.org/10.32572/guntad.1443233

Karagül, M. F. (2013). Çanakkale ve Midilli Adası arası seramik öyküsü [The story of ceramics between Çanakkale and Mytilene Island]. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı, 11*(14), 85–105.

Kopytoff, I. (1986). The cultural biography of things: Commoditization as process. In A. Appadurai (Ed.), *The social life of things: Commodities in cultural perspective* (pp. 64–91). Cambridge University Press.

Latour, B. (1987). *Science in action: How to follow scientists and engineers through society*. Harvard University Press.

Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. Oxford University Press.

Latour, B., & Woolgar, S. (1986). *Laboratory life: The construction of scientific facts*. Princeton University Press.

Öney, G. (1991). Çanakkale ceramics. In A. Altun, J. Carswell, & G. Öney, *Sadberk Hanım Museum: Turkish tiles and ceramics* (pp. 103–114). Sadberk Hanım Museum.

Pazarcık, S. F. (2023). *Geleneksel Çanakkale seramikleri üslubunda desen araştırmaları* [Pattern research in the style of traditional Çanakkale ceramics] [Master's thesis, Çanakkale Onsekiz Mart University]. Council of Higher Education National Thesis Center.

Tekkök Karaöz, B. (2018). Çanakkale seramikleri; 17. yüzyıl sonundan 21. yüzyıla [Çanakkale ceramics from the late 17th to the 21st century]. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı, 16*(25), 19–35. https://doi.org/10.17518/canakkalearastirmalari.475815

Yaneva, A. (2009). Making the social hold: Towards an actor-network theory of design. *Design and Culture, 1*(3), 273 288. https://doi.org/10.1080/17547075.2009.11643291

SERAMİK SANATINDA GÜZELLİK ALGISININ DÖNÜŞÜMÜ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Gizem DEMİRCİ

Gizem Demirci, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
gizemdemirci3452@gmail.com-0009-0005-9115-7373

Prof. Deniz ONUR ERMAN

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
denizonur2005@gmail.com-0000-0002-3613-5543

ÖZET

Bu çalışma, seramik sanatında güzellik algısının nasıl değiştiğini; seramiğin kusursuz biçim, dekoratif görünüm ve işlev beklentisinin ötesinde nasıl değerlendirildiğini incelemektedir. Literatür taramasına dayalı nitel bir yaklaşımla farklı dönemlerden seçilen eserler biçim, yüzey, işlev, üretim izi ve kültürel bağlam açısından karşılaştırılmıştır. George E. Ohr ve Peter Voulkos, kap formunun dengesi ile kullanım beklentisini farklı yollarla sorgular. Ai Weiwei, tarihsel bir seramik nesnenin bütünlüğüne yüklenen değeri tartışmaya açarken Yee Sookyung kırık parçaları ve birleşme izlerini görünür kılar. Türk seramik sanatından seçilen eserler ise beden, boşluk, kamusal alan ve tanıdık kap formu üzerinden bu tartışmayı genişletir. İnceleme, çatlağın, düzensizliğin ya da onarımın yalnızca varlığı nedeniyle estetik değer kazanmadığını göstermektedir. Bu öğeler sanatçının müdahalesi, eserin bağlamı ve izleyiciyle kurduğu ilişki içinde anlam üretir. Dolayısıyla seramikte güzellik, kusursuzluğa bağlı sabit bir ölçüt olarak değil; malzeme deneyimi ve kültürel bellekle birlikte değişen bir yargı olarak ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: seramik sanatı; güzellik algısı; estetik dönüşüm; çağdaş seramik; çirkinlik estetiği

AN EXAMINATION OF THE TRANSFORMATION OF THE PERCEPTION OF BEAUTY IN CERAMIC ART

ABSTRACT

This study examines how the perception of beauty in ceramic art has changed as the medium has moved beyond expectations of flawless form, decorative appeal and function. It uses a qualitative approach based on a review of the literature and a comparative reading of selected works from different periods. Form, surface, function, traces of making and cultural context provide the main points of comparison. George E. Ohr and Peter Voulkos challenge the balance and utility of the vessel in different ways. Ai Weiwei questions the value attached to the integrity and history of a ceramic object, while Yee Sookyung makes fragments and their joining lines visible. Examples from Turkish ceramic art extend the discussion through the body, void, public space and the familiar vessel form. The study argues that a crack, irregularity or repair does not acquire aesthetic value simply by being present. Such features gain meaning through the artist's intervention, the work's context and the viewer's encounter with it. Beauty in ceramics is therefore understood as a changing judgment shaped by material experience and cultural memory rather than a fixed standard of perfection.

Keywords: ceramic art; perception of beauty; aesthetic transformation; contemporary ceramics; aesthetics of ugliness.

1. GİRİŞ

Seramik, tarih boyunca işlevsel, ritüel, mimari ve kültürel alanlarda kullanılan çok yönlü bir malzeme olmuştur. Ancak bu çalışmanın odağı, seramiğin kullanım tarihini geniş bir envanter olarak ortaya koymak değil; seramikte "güzel" olarak kabul edilen değerlerin hangi tarihsel ve sanatsal müdahalelerle değiştiğini tartışmaktır. Toprak, su ve ateşin birlikteliğinden doğan seramik, hem gündelik yaşamın ihtiyaçlarına yanıt vermiş hem de insanın maddeyle kurduğu en eski estetik ilişkilerden birini oluşturmuştur.

Seramikte güzellik uzun süre denge, simetri, yüzey düzgünlüğü, teknik yeterlilik ve işlevsel bütünlük üzerinden değerlendirilmiştir. Kap formu, çanak, vazo ya da ritüel nesnesi, yalnızca biçimsel düzeniyle değil, kullanım amacına uygunluğu ve kültürel anlamıyla da değer kazanmıştır. Bununla birlikte modern ve çağdaş sanat süreçleri, seramik nesnenin değerini yalnızca sağlamlık, yararlılık ve biçimsel uyumla açıklamayı yetersiz kılmıştır. Bu çalışma şu temel soruya odaklanmaktadır: Seramikte güzel olan, hangi sanatsal kırılmalar sonucunda kusursuz, simetrik ve işlevsel olandan; bozulan, parçalanan, onarılan, süreç izleri taşıyan ve kavramsal anlam üreten olana doğru genişlemiştir?

Bu soru, seramikte kusurun yalnızca teknik bir sorun olmaktan çıkıp nasıl estetik ve düşünsel bir araç hâline geldiğini anlamayı gerektirir. Burada amaç, "kırık ya da hatalı yüzeyler de güzeldir" biçiminde dar bir sonuca ulaşmak değildir. Asıl mesele, sanat seramiğinde güzelliğin kaynağının nesnenin fiziksel bütünlüğünden, bağlama, belleğe, malzeme deneyimine, sanatçının müdahalesine ve izleyicinin düşünsel katılımına doğru yer değiştirmesidir.

Çalışmada literatür taramasına dayalı nitel bir yaklaşım benimsenmiştir. Farklı dönemlerden seçilen eserler, biçim, yüzey, işlev, üretim izi ve kültürel bağlam bakımından karşılaştırılmıştır. Amaç, bütün seramik tarihini tek bir gelişme çizgisine yerleştirmek değil; güzellik yargısının hangi örneklerde, hangi nedenlerle değiştiğini görünür kılmaktır.

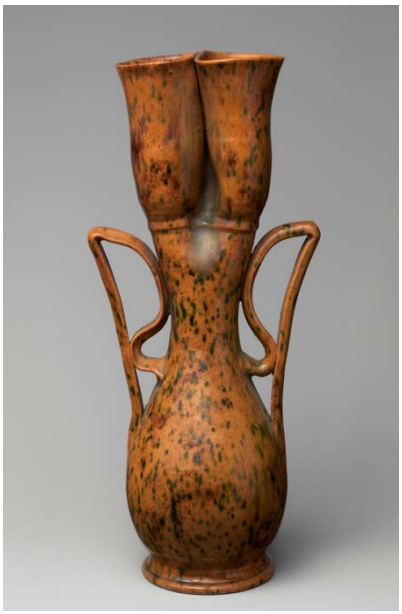
"Her estetik obje, genel anlamında görünüştür ve duyarlığa dayanır. Buradan da onun estetik etkisi meydana gelir, hoşlanma. Böyle bir etkileme objesini de biz yalnız estetik olarak yaşamakla kalmaz, aynı zamanda bir değer ile dile getirir ve ona sözgelişi güzel deriz." (Tunalı, 2019)

Bu kuramsal çerçevede Tunalı'nın estetik deneyimi duyarlık ve değer yargısı üzerinden açıklayan yaklaşımı, seramik nesnenin yalnızca fiziksel formuyla değil, algılanma biçimiyle de anlam kazandığını göstermektedir. Hegel'in estetiği duyusal algı ile ilişkilendiren görüşü ve Dewey'in estetik deneyimi zihinsel-duygusal katılım olarak ele alması, seramikte güzelliğin yalnızca dış görünüşe indirgenemeyeceğini düşündürür (Hegel, 2018; Dewey, 2021). Bu bağlamda seramik nesnenin yüzeyi, dokusu, boşluğu, hacmi ve üretim sürecinden taşıdığı izler, estetik deneyimin etkin parçalarıdır.

Bu nedenle geleneksel seramikte güzel olan çoğu zaman dengeli, kullanışlı, dayanıklı, oranlı ve teknik bakımdan başarılı olanla ilişkilendirilmiştir. Pürüzsüz yüzey, simetrik form, kontrollü sır, temiz pişirim ve işlevsel bütünlük, estetik değerin temel göstergeleri arasında kabul edilmiştir. Modern seramik sanatında dönüşüm, tam da bu ölçütlerin mutlaklığı sorgulanmaya başladığında görünür hâle gelir. Sanatçı, nesneyi yalnızca kusursuzlaştırmak yerine, onun dengesini bozarak, izlerini görünür kılarak ya da bağlamını değiştirerek yeni bir güzellik alanı açar.

Bu geleneksel ölçütlerin modern anlamdaki ilk kırılmalarından biri George E. Ohr'un çalışmalarında görülür. Ohr, geleneksel torna formunu tümüyle ortadan kaldırmaz; aksine vazo biçiminin tanıdık yapısını korurken onun dengesini, ağız yapısını, gövde oranlarını ve yüzey hareketini değiştirir. Böylece seramikte bozulma, formun tamamen yıkılması değil, yerleşik denge fikrinin sorgulanması olarak ortaya çıkar.

Ohr'un formlarında güzellik, simetrik ve ölçülü bir idealden çok, malzemenin hareketinde ve sanatçının biçime yaptığı müdahalede belirir. Bu yaklaşım, seramik nesnenin yalnızca düzgün ve işlevsel olduğu için değerli olmadığını; biçimin zorlanması, esnetilmesi ve beklenmeyen bir görsel enerji kazanmasıyla da estetik bir anlam üretebileceğini gösterir. Bu nedenle Ohr, seramikte kusursuz form beklentisinin sarsıldığı önemli bir başlangıç noktası olarak değerlendirilebilir.



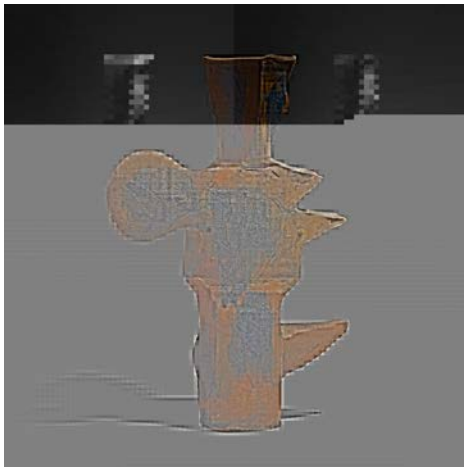
Görsel 1. George E. Ohr, Vazo, yaklaşık 1897–1900, pişmiş toprak. Kaynak: The Metropolitan Museum of Art (t.y.).

Ohr'un formu zorlayan müdahalesinden farklı olarak Japon wabi-sabi anlayışı, geçicilik, sadelik, doğallık ve tamamlanmamışlığı güzellik deneyiminin parçası olarak ele alır. Nesnenin değeri yalnızca pürüzsüz ve tamamlanmış yapısından değil, kullanım ve zamanla kazandığı izlerden de doğabilir. Bu yaklaşım, aşağıda ele alınan onarım örnekleri için önemli bir düşünsel zemin sunar.

"Wabi-sabi, fiziksel dünyadaki geçici bir güzelliğin, ruhsal dünyadaki geri döndürülemez yaşam akışını yansıtan sezgisel bir takdiridir. Sade, kusurlu veya hatta çürümüş olanda var olan mütevazı bir güzelliktir, her şeyin geçiciliğinde melankolik bir güzellik bulan estetik bir duyarlılıktır." (Juniper, 2003, s. 51)

Peter Voulkos ise işlevsel ve dengeli kap formunu heykelsi bir dile taşıyan belirleyici sanatçılardan biridir. Onu yalnızca Japon estetiğiyle ilişkilendirmek, seramikte yarattığı kırılmayı açıklamak için yeterli değildir. Voulkos, çamuru geleneksel kap mantığının dışına taşır; formu kesme, yırtma, bastırma, parça ekleme ve yeniden kurma yoluyla bağımsız bir sanat nesnesine dönüştürür.

Bu yaklaşımda form, gündelik kullanım nesnesinin dengeli yapısına bağlı kalmaz. Ağırlık, boşluk, yüzey gerilimi ve müdahale izleri eserin estetik varlığını kurar. Voulkos'un seramikleri, teknik ustalığın yalnızca kusursuz üretim anlamına gelmediğini; malzemeyle mücadele etme ve çamurun fiziksel direncini görünür kılma becerisiyle de ilişkili olduğunu gösterir. Bu çalışmalar, seramikte güzelliğin işlevsel nesneden heykelsi deneyime yönelmesinde önemli bir eşiktir (Taşpınar Şentürk, 2020; Ünal, 2021).



Görsel 2. Peter Voulkos, Bulerias Scratch, 1958, seramik. Kaynak: Rago (2025).

Seramik nesnenin değerini daha politik ve kültürel bir düzleme taşıyan Ai Weiwei'nin yaklaşımı ise güzelliğin yalnızca nesnenin fiziksel bütünlüğünden kaynaklanmadığını gösterir. Dropping a Han Dynasty Urn adlı çalışmada tarihsel bir seramik nesnenin düşürülerek kırılması, izleyiciyi şu soruyla karşı karşıya bırakır: Bir seramik nesnenin değeri fiziksel bütünlüğünden mi, tarihsel yaşından mı, kültürel otoritesinden mi, yoksa sanatçının ona yüklediği yeni anlamdan mı kaynaklanır?



Görsel 3. Ai Weiwei, Dropping a Han Dynasty Urn, 1995, performans/fotoğraf dokümantasyonu. Kaynak: Beres (2020).

Bu örnekte seramik nesne, geleneksel anlamda korunması gereken tarihsel bir varlık olmaktan çıkar; kültürel miras, mülkiyet, yıkım, otorite ve çağdaş sanat bağlamında yeniden tartışmaya açılır. Ai Weiwei'nin yaklaşımı, güzelliğin yalnızca maddi biçimde ya da yüzeyde bulunmadığını; kimi zaman eylem, bağlam ve politik anlam aracılığıyla kurulduğunu gösterir. Danto'nun sanat

nesnesinin bağlam ve niyetle anlam kazandığına ilişkin yaklaşımı, bu tür çalışmaların anlaşılması bakımından önemlidir (Danto, 1981).

Kintsugi tekniği ise kırılmış seramik parçalarının onarılarak yeniden bütünleştirilmesi üzerinden güzellik anlayışını dönüştürür. Burada kırık gizlenmez; aksine nesnenin geçmişini ve yaşanmışlığını görünür kılan bir iz olarak öne çıkar. Böylece onarım, yalnızca teknik bir müdahale değil, nesnenin belleğini açığa çıkaran estetik ve düşünsel bir eyleme dönüşür. Ancak çağdaş sanat bağlamında bu yaklaşım, yalnızca kırılanı eski hâline döndürmekle sınırlı kalmaz; kimi zaman yeni bir başlangıç ve yeni bir anlam üretiminin aracı hâline gelir (Özer, 2013).

Onarım düşüncesinin çağdaş sanat içindeki genişlemesi, Yee Sookyung'un Translated Vases serisinde farklı bir anlam düzeyine taşınabileceğini gösterir. Sanatçı, yalnızca kırılmış bir seramik nesneyi onarmaz; başka sanatçıların ya da üretim süreçlerinin dışarıda bıraktığı porselen parçaları bir araya getirerek yeni bir bütünlük kurar. Bu nedenle Yee'nin yaklaşımı, geleneksel onarım fikrinin ötesine geçer. Kırık parçalar, kaybedilmiş bir bütünlüğün nostaljik izleri olarak değil, başka zamanların, ellerin ve üretimlerin karşılaşmasından doğan yeni bir başlangıç olarak değerlendirilir.

Bu yönüyle Translated Vases, kusurun ve parçalanmanın yalnızca eksiklik anlamına gelmediğini gösterir. Parçalar arasındaki birleşme hatları, hem geçmiş nesnelerin belleğini hem de sanatçının müdahalesini görünür kılar. Böylece estetik değer, tek bir formun kusursuzluğundan değil, farklı parçaların beklenmedik biçimde bir araya gelmesinden, yani çoğul ve yeni bir bütünlük kurmasından doğar. Yee'nin çalışmaları, kintsugi felsefesini çağdaş sanat içinde yalnızca onarım değil, yeniden üretim ve yeniden anlamlandırma alanına taşır (Tizgöl & Yazgan, 2024).



Görsel 4. Yee Sookyung, 2009, Translated Vase serisinden bir çalışma, porselen parçaları ve altın varak/altın efektli onarım. Kaynak: Yeesookyung (t.y.).

Bu bağlamsal dönüşümün yanında çağdaş seramikte güzellik algısı yalnızca kırık ya da onarılmış yüzeylerle sınırlı değildir. Takuro Kuwata'nın çalışmaları, geleneksel Japon çay kâsesi formunu grotesk, taşkın ve neredeyse mücevherimsi bir nesneye dönüştürmesi bakımından önemlidir. Sanatçının yüzeylerinde görülen yoğun sır birikimleri, kabarmalar ve parlak metalik etkiler yalnızca

teknik bir sır denemesi olarak değerlendirilemez. Bu yüzeyler, geleneksel sadelik ve ölçülülük anlayışını aşarak güzelliği aşırılık, taşma, parlaklık ve görsel gerilim üzerinden yeniden kurar.



Görsel 5. Takuro Kuwata, Yellow-Green Slipped Platinum Kairagi Shino Bowl, 2011, seramik. Kaynak: MutualArt (t.y.-b).



Görsel 6. Kathy Butterly, küçük ölçekli seramik form örneği. Kaynak: MutualArt (t.y.-a).

Kathy Butterly'nin küçük ölçekli seramik formları ise güzel ile grotesk arasındaki sınırı daha bedensel ve psikolojik bir düzlemde tartışmaya açar. Sanatçının eğilmiş, sıkışmış, bükülmüş ya da içe kapanmış formları, seramiğin kırılgan ve organik yapısını öne çıkarır. Butterly'de güzellik, kusursuz biçimsel bütünlükten çok formun zorlanmasında, iç geriliminde ve neredeyse canlı bir varlık gibi algılanmasında ortaya çıkar. Bu iki sanatçı, çağdaş seramikte estetik değerin yalnızca düzenli ve uyumlu olandan değil; taşkın, tuhaf, grotesk ve sınırda duran biçimlerden de üretilebileceğini gösterir.



Görsel 7. Kunihiro Akinaga, *Mimicry (Centaurus)*, 2019, taş çömlek, 85 × 27 × 85 cm. Kaynak: Akinaga, K. (t.y.).



Görsel 8. Liza Portnova, *Rose*, 2023, seramik, 20 × 43 × 21 cm. Kaynak**:** Portnova, L. (t.y.).

George E. Ohr'un yaklaşık 1897–1900 tarihli vazolarında simetri ve denge bozulurken kap formu tanınabilirliğini korur. Peter Voulkos'un 1958 tarihli eserinde biçime doğrudan müdahale, işlevsel kap beklentisini daha belirgin biçimde zorlar. Ai Weiwei'nin 1995 tarihli Dropping a Han Dynasty Urn çalışması, nesnenin fiziksel bütünlüğüyle tarihsel ve kültürel değeri arasındaki ilişkiyi tartışmaya açar. Yee Sookyung'un 2000'li yıllardaki Translated Vases serisi, kırık parçaları yeni bir bütünlük içinde birleştirir. Takuro Kuwata'nın 2011 tarihli kâsesi ile Kathy Butterly'nin küçük ölçekli formları Kunihiro'nun Mimicry ve Liza Portnova'nın Rose isimli eserleri ise taşkınlık, grotesk etki ve bedensel gerilim üzerinden estetik deneyimi çeşitlendirir. Bu örnekler, güzellik ölçütünün biçimsel düzen, malzemeye müdahale, onarım ve bağlam boyunca farklı biçimlerde genişlediğini gösterir.

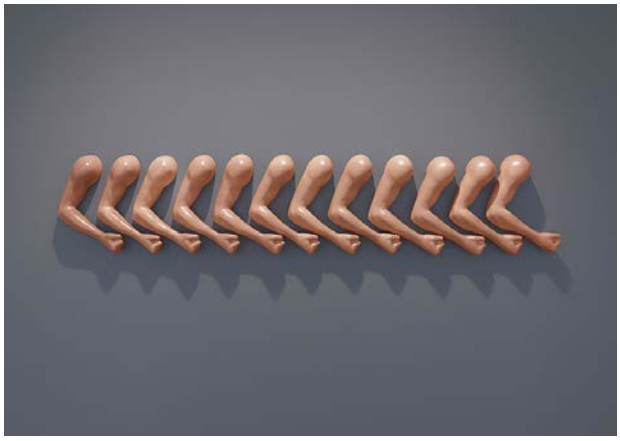
Bu uluslararası örneklerin ardından Türk seramik sanatçılarının eserleri de güzellik algısındaki değişimi farklı biçimsel ve kültürel bağlamlarda değerlendirme olanağı sunar.

Füreya Koral, Candeğer Furtun, Hamiye Çolakoğlu, Reyhan Gürses, Nuray Erden, Melis Buyruk, Burçak Bingöl, Elif Uras, Mehmet Tüzüm Kızılcan ve Alev Ebüzziya Siesbye'nin eserleri, seramiğin dekoratif ve işlevsel kullanımın ötesinde beden, boşluk, kamusal mekân ve form üzerinden nasıl anlatım kurabildiğini gösterir.

Füreya Koral'ın İnsanlar adlı çalışması, seramik malzemenin figüratif anlatım olanaklarını öne çıkarırken insan formunu yalnızca betimleyici bir unsur olarak değil, boşluk ve kırılganlık alanı olarak ele alır. Sanatçının içi boş figürleri, seramiğin yüzey ve hacim ilişkisini insan varlığı üzerinden yeniden düşündürür. Bu yaklaşımda güzellik, ideal bedenin kusursuzluğunda değil; eksiklik, boşluk ve duygu yoğunluğu taşıyan formda belirir (Edgü, 1992; Furtun & Özturanlı, 1996).



Görsel 7. Füreya Koral, İnsanlar, 1966, seramik. Kaynak: Çelik (2026).



Görsel 8. Candeğer Furtun, İsimsiz, 1994–1996, seramik, değişken boyutlar. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren. Kaynak: İKSV (t.y.).

Candeğer Furtun'un İsimsiz (1994–1996) adlı çalışmasında dokuz çift bacak, fayans kaplı bir sıranın üzerinde yan yana gelir. Bedenden yalnızca bir parçanın tekrarlanması, anatomik bütünlük ve tekil figür beklentisini bozar. Bu düzenleme, hamamda yan yana oturan bedenleri çağrıştırdığı

gibi kamusal alandaki yakınlık ve mesafe ilişkilerini de düşündürür (İKSV, t.y.). Seramik burada yalnızca biçimsel beğeniye seslenmez; bedenin toplumsal anlamını da tartışmaya açar

Görsel 9. Hamiye Çolakoğlu, Bilim Ağacı, 1997, Bilkent Üniversitesi, Ankara. Kaynak: Vira Trabzon (t.y.).



Görsel 9. Hamiye Çolakoğlu, Bilim Ağacı, 1997, Bilkent Üniversitesi, Ankara. Kaynak: Vira Trabzon (t.y.).



Görsel 10. Reyhan Gürses, Amigdala, 2007, seramik. Kaynak: Pinterest (t.y.).



Görsel 11. Nuray Erden, Omuz Omuza, 2013. Kaynak: Pinterest (t.y.).



Görsel 12. Alev Ebüzziya Siesbye, çanaklar. Fotoğraf: Patrick H. Muller, 2018. Kaynak: Sanatatak (2018, akt. Batu & Yemenicioğlu Negir, 2022, s. 173).



Görsel 13. Melis Buyruk, *Serçe*, 2021, porselen, 18K altın, 110 cm çapında.
Kaynak: Buyruk, M. (t.y.).



Görsel 14. Burçak Bingöl, *The Crane Is Proud (Vinç Gururlu)*, 2022, sırlı seramik, buluntu kil malzemeler, ahşap, 102 × 60 × 60 cm.
Kaynak: Bingöl, B. (t.y.).



Görsel 15. Elif Uras, *Sultana's Table*, 2024, seramik heykel, 60 × 30 × 30 cm.
Kaynak: Artsy. (t.y.).



Görsel 16. Mehmet Tüzüm Kızılcan, Yüzler, 2024, seramik. Kaynak: Kızılcan (t.y.).

Hamiye Çolakoğlu'nun *Bilim Ağacı* (1997) adlı çalışmasında seramik, kap ölçeğinden çıkarak açık alanda izlenen bir heykele dönüşür (Çolakoğlu, t.y.). Dalların yukarı doğru çoğalan hareketi, eserin çevresiyle kurduğu ilişkiyi biçimin bir parçası hâline getirir. Reyhan Gürses'in Amigdala (2007) adlı eserinde dış yüzeyin yalınlığı ile içteki girintili yapı arasındaki karşıtlık öne çıkar. Melis Buyruk'un *S*erçe (2021) adlı eserinde pano biçimindeki yüzeyde malzemenin yalın rengi kullanılırken, figürlerin tekrarı ve sembolik anlatımdaki çeşitlilik dikkat çeker. Nuray Erden'in Omuz Omuza (2013) çalışmasında bir araya gelen figürler, biçimsel düzenin yanı sıra birliktelik

düşüncesini de görünür kılar. Alev Ebüzziya Siesbye'nin çanaklarında ise dönüşüm, deformasyondan çok ağız, gövde ve boşluk arasındaki ölçülü ilişkide belirir. Burçak Bingöl'ün (2022) Vinç Gururlu adlı eserinde buluntu malzemeler, kimlik, kültürel miras ve hafıza kavramlarıyla ilişkilendirilmiştir. Elif Uras'ın (2024) Sultana'nın Sofrası adlı eserinde kadınlık, cinsiyet ve sınıf kavramları gelenek ve süsleme üzerinden ele alınmaktadır. Tarih öncesi sanat, Antik Çağ, İslami geometri ve İznik çinileri gibi farklı görsel kaynaklardan yararlanan sanatçı, geleneksel seramik formlarını kadın emeği ve toplumsal cinsiyet bağlamında yeniden yorumlamaktadır. Mehmet Tüzüm Kızılcan'ın *Yüzler* (2024) adlı eserinde yüzün parçalı geometrisi, tek ve kusursuz bir portre beklentisini kırar**.** Bu farklı örnekler, Türk seramik sanatında güzelliğin tek bir biçimsel ölçüye indirgenemeyeceğini gösterir (Önder, 2019).

Türk seramik sanatçılarının eserlerini değerlendirirken kültürel bağlam da önemlidir. Furtun'un hamamı çağrıştıran oturma düzeni ve Çolakoğlu'nun kamusal alandaki heykeli, bedenin ve eserin mekânla ilişkisini öne çıkarır. Voulkos'ta kap formunun heykelsi bir nesneye dönüşmesi başka bir kırılma yaratırken, Siesbye'de kap formu korunur ve bakış onun oranına, boşluğuna yönelir. Bu karşılaştırma, Türk ve Batılı sanatçılar arasında değişmez bir güzellik karşıtlığı kurmaz; aynı malzemenin farklı eserlerde nasıl başka sorular doğurduğunu gösterir.

Güncel çalışmalar, kusurun estetik değerinin yalnızca tarihsel bir tartışma olmadığını da göstermektedir. Ay (2025), üretimdeki kusurların sanatsal çalışmaya dönüşme olanaklarını ele alırken Erdal (2026), wabi-sabi bağlamında kusurluluk, geçicilik ve zamansallığı tartışır. Böylece çatlak, deformasyon ya da süreç izi, sanatçının seçimi ve eserin bağlamıyla birlikte değerlendirildiğinde ifade olanağı kazanır.

SONUÇ

Seramik sanatı tarih boyunca farklı güzellik ölçütleriyle değerlendirilmiştir. Denge, simetri, yüzey düzgünlüğü ve işlevsel bütünlük uzun süre önemli ölçütler olmuştur; ancak bu ölçütler her dönemde ve her eser için aynı anlamı taşımamıştır. Ohr'un vazo formunu esnetmesi, Voulkos'un çamura doğrudan müdahalesi ve Ai Weiwei'nin tarihsel bir nesneyi kırması, seramikte biçim, işlev ve kültürel değerin ayrı ayrı sorgulanabildiğini göstermektedir.

Kırığın onarılması ya da parçaların yeni bir bütün içinde bir araya gelmesi de bu tartışmanın başka bir yönüdür. Yee Sookyung'da birleşme izleri gizlenmez; eserin geçmişiyle yeni kuruluşu birlikte görünür olur. Kuwata ve Butterly'nin taşkın ya da bükülmüş formları ise düzenli biçimin dışındaki yüzey ve hacim ilişkilerinin de estetik deneyim yaratabildiğini gösterir. Bu örneklerde kusur, kendi başına bir değer değil, sanatçının malzemeyle kurduğu ilişkinin ve seçtiği anlatımın parçasıdır.

Türk sanatçıların eserlerinde de güzellik tek bir yönde değişmez. Füreya Koral'ın figürlerinde boşluk ve kırılganlık, Furtun'da bedenin parçalanması ve tekrarı, Çolakoğlu'nda eserin kamusal mekânla ilişkisi öne çıkar. Gürses, Erden ve Kızılcan'ın seçilen çalışmalarında iç-dış ilişkisi, birliktelik ve parçalı yüz gibi farklı biçimsel kararlar izleyicinin algısını yönlendirir. Siesbye'nin çanakları ise tanıdık bir formun korunarak da yeni bir estetik karşılık üretebileceğini hatırlatır. Bu çeşitlilik, değişimi yalnızca deformasyonla açıklamayı yetersiz kılar.

Sonuç olarak seramikte güzel olan, yalnızca kusursuzluk ya da işlev üzerinden tanımlanamaz. Malzemenin taşıdığı izler, biçimin kurduğu gerilim, eserin kültürel belleği ve izleyiciyle karşılaşması estetik yargıya katılır. Bununla birlikte her kırık ya da düzensiz yüzey kendiliğinden değer kazanmaz; belirleyici olan, müdahalenin eser içinde nasıl bir anlam kurduğudur. Bu çalışma, seçilen eserlerle sınırlı bir karşılaştırma sunmaktadır. Yine de bu örnekler, seramikte güzellik algısının tarihsel ve kültürel bağlama göre değiştiğini; güzelin tek ve tamamlanmış bir idealden çok, eserle kurulan düşünsel ve duyusal ilişki içinde yeniden ele alındığını ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Ay, M. (2025). Seramik üretimindeki kusurların sanatsal çalışma kapsamında değerlendirilmesi [Sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. https://acikerisim.msgsu.edu.tr/xmlui/handle/20.500.14124/10475

Batu, T., & Yemenicioğlu Negir, E. (2022). Seramik formlarda işlevsellik üzerine bir inceleme: Melanie Brown. Journal of Awareness, 7(4), 169–178. https://doi.org/10.26809/joa.7.4.05

Beres, T. W.-Y. (2020, 25 Ağustos). Ai Weiwei, Dropping a Han Dynasty Urn. Smarthistory. https://smarthistory.org/ai-weiwei-dropping-a-han-dynasty-urn/

Çelik, F. (2026, 12 Haziran). Füreya Koral 116 yaşında: Eserleriyle yaşayan bir miras. OGGUSTO. https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/fureya-koral-kimdir-hayati-ve-eserleri

Çolakoğlu, H. (t.y.). Özgeçmiş. https://www.hamiyecolakoglu.com.tr/index.php?menu=ozgecmis

Danto, A. C. (1981). The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art. Harvard University Press.

Dewey, J. (2021). Deneyim olarak sanat (N. Küçük, Çev.). VakıfBank Kültür Yayınları.

Edgü, F. (1992). Füreya: Ateş ve sır. Mas Matbaacılık.

Erdal, O. (2026). Wabi-Sabi estetiği bağlamında seramik sanatında güzellik anlayışı. Bodrum Journal of Art and Design, 5(1), 160–175. https://doi.org/10.58850/bodrum.1677419

Furtun, C., & Özturanlı, G. (1996). Füreya Koral. Seramik Dünyası, 16.

Gürses, R. (2007). Amigdala [Seramik]. Pinterest. https://i.pinimg.com/736x/69/85/9c/69859ca995aba5639d1d16fa4e2cd69b.jpg

Hegel, G. W. F. (2018). Estetik: Güzel sanatlar üzerine dersler (T. Altuğ & H. Hünler, Çev.). Kırmızı Kedi Yayınevi.

İKSV. (t.y.). Candeğer Furtun: İsimsiz, 1994–1996. 15. İstanbul Bienali. https://15b.iksv.org/sanatcilar

Juniper, A. (2003). Wabi sabi: The Japanese art of impermanence. Tuttle Publishing.

Kızılcan, M. T. (t.y.). Yüzler [Görsel]. Mehmet Tüzüm Kızılcan. https://mehmettuzumkizilcan.com.tr/wp-content/uploads/2025/03/432333785_10160802172667771_5542642344802557563_n-608x1024.jpg

MutualArt. (t.y.-a). Kathy Butterly. 12 Ağustos 2026 tarihinde https://www.mutualart.com/Artist/Kathy-Butterly/0B5DA472E2A6C125 adresinden erişildi.

MutualArt. (t.y.-b). Takuro Kuwata. 12 Ağustos 2026 tarihinde https://www.mutualart.com/Artist/Takuro-Kuwata/10F26230B3338B54 adresinden erişildi.

Önder, A. M. (2019). Seramik sanatında form oluşumları ve çağdaş Türk seramik sanatçılarından örnekler. Konya Sanat, 2, 53–65. https://dergipark.org.tr/tr/pub/ks/article/627510

Özer, G. (2013). Wabi-sabi estetiği ve Japon seramik sanatına etkileri [Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi].

Pinterest. (t.y.). Nuray Erden, Omuz Omuza, 2013 [Görsel]. https://i.pinimg.com/736x/83/b8/e1/83b8e13c491c08ed0f4d020c6734caf7.jpg

Rago. (2025). Peter Voulkos, Bulerias Scratch [Müzayede lot kaydı]. https://www.ragoarts.com/auctions/2025/02/post-war-contemporary-ceramics/129

Taşpınar Şentürk, Ö. (2020). Seramik sanatında Peter Voulkos etkisi. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 44, 72–78.

The Metropolitan Museum of Art. (t.y.). Vase: George E. Ohr, ca. 1897–1900 [Pişmiş toprak eser]. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/718151

Tizgöl, K., & Yazgan, G. M. (2024). Günümüz seramik pratiklerinde geçmişin izini sürmek. Sanat Tarihi Dergisi, 33(1), 263–289.

Tunalı, İ. (2019). Estetik. Remzi Kitabevi.

Ünal, S. (2021). Estetik-sanat-zanaat yaklaşımıyla seramik sanatı üzerine düşünceler. İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 13(1), 195–224.

Vira Trabzon. (t.y.). Trabzon'dan çıkan hayatlar: Hamiye Çolakoğlu. https://viratrabzon.com/trabzondan-cikan-hayatlar-2143/

Yeesookyung. (t.y.). Translated Vase. https://www.yeesookyung.com/translated-vase adresinden erişildi.

Portnova, L. (t.y.). *Rose* [Seramik]. Ielizaveta Portnova. https://www.ielizavetaportnova.com/portfolio/torsos

Akinaga, K. (t.y.). *Mimicry (Centaurus)* [Taş çömlek]. Keiko Art International. https://keikoartinternational.com/artists/akinaga-kunihiro-3/

Artsy. (t.y.). *Elif Uras, Sultana's Table*. https://www.artsy.net/artwork/elif-uras-sultanas-table

Bingöl, B. (t.y.). *The Crane Is Proud (Vinç Gururlu)* [Sırlı seramik, buluntu kil malzemeler ve ahşap]. ArtDog İstanbul. https://artdogistanbul.com/yeryuzunde-minor-titresimler/

Buyruk, M. (t.y.). *Serçe* [Porselen, 18K altın]. Melis Buyruk. https://melisbuyruk.com/category/selected-works/

SAYPE'IN BEYOND WALLS ADLI PROJESİNİN PEİRCE GÖSTERGEBİLİMİYLE ÇÖZÜMLENMESİ

Arş. Gör. Zeynep GÜRAY CAN

Mersin Üniversitesi
zeynepguray@mersin.edu.tr – 0000-0003-1090-3783

Ali GÖKDAM

Mersin Üniversitesi
aligokdam@hotmail.com – 0009-0007-1972-2002

ÖZET

Bu çalışmada, Fransız arazi sanatçısı Saype'ın (asıl adı Guillaume Legros) biyobozunur pigmentlerle doğaya uyguladığı, devasa boyutlardaki *Beyond Walls (Duvarların Ötesinde*) adlı çalışma serisi, Charles Sanders Peirce'ün üçlü göstergebilim kuramı temel alınarak incelenmiştir. Çözümleme süreci, Peirce'ün nesne ve zihin arasındaki anlam bağını kuran üç temel kategori üzerinden yapılandırılmıştır. Saype'ın çalışmaları estetik birer imge olmanın ötesinde insanın doğayla kurmuş olduğu ilişkide toplumsal hafıza ve geçicilik kavramlarını da sorgulamaya açmıştır.

Söz konusu yöntemin ilk basamağı olan *Görüntüsel Gösterge (İkon)* aşamasında Saype'ın çalışmalarında kullandığı devasa figürlerin temsil ettikleri gerçek nesnelerle olan niteliksel benzerlikleri ve bu görsel formun izleyicide yarattığı ilk anlamlama düzeyi ele alınmıştır.

Yöntemin ikinci basamağını oluşturan *Belirtisel Gösterge (İndeks)* aşamasında çalışmaların uygulandığı zeminle kurduğu fiziksel ilişki incelenmiş; bu bağlamda hem sanatçının mekândaki varlığının somut kanıtı olan izler hem de boyanın doğadaki geçici yapısının zaman kavramı ile kurmuş olduğu nedensel bağ, birer indeks değeri olarak analiz edilmiştir. Son aşama olan Simgesel Gösterge (Sembol) aşamasında ise bu figürlerin toplumsal uzlaşıyla kazandığı barış, birliktelik ve ekolojik duyarlılık gibi kavramların yorumlayıcı zihinde oluşturduğu sınırsız anlam zinciri ve sanatçının çalışmalarına yüklediği toplumsal alt metinleri ele alınmıştır.

Dolayısıyla bu üç gösterge biçimi ele alındığında Saype'ın Beyond Walls projesi, hem sanatçının tercih ettiği/seçtiği kentler bakımından hem de kentin içerisinde tercih ettiği/seçtiği mekânlar bakımından özel bir duruma işaret etmektedir. Çalışmada değinilen Paris, Litvanya ve Hatay örnekleri, sanatçının bilinçli olarak yapmış olduğu birer tercihtir ve bu tercihlerin kendisi bile bir gösterge niteliği taşımaktadır. Sonuç olarak bu çalışmanın Charles Sanders Peirce'ün ikonik, indeksel ve simgesel yöntemine göre kurgulanmış bir sanat yapıtı çözümlemesi olduğu söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Saype, Peirce, Göstergebilim, Yeryüzü Sanatı, Beyond Walls Project

ANALYSIS OF SAYPE'S BEYOND WALLS PROJECT USING PEIRCE'S SEMIOTICS

ABSTRACT

In this study, the massive Beyond Walls series by Saype who is the French land artist (real name Guillaume Legros), applied to nature with biodegradable pigments, has been examined based on Charles Sanders Peirce's triadic semiotic theory. The analysis process is structured around three fundamental categories that establish the meaning connection between the object and the mind, as proposed by Peirce. Saype's works, beyond being esthetic images, have also opened up the concepts of collective memory and transience in the relationship between humans and nature to questioning.

In the first stage of the method, the Iconic Sign phase (Icon), the qualitative similarities between the massive figures used in Saype's works and the real objects they represent, as well as the initial level of meaning this visual form creates in the viewer, are examined.

In the second stage of the method, the Indexical Sign phase (Index), the physical relationship established between the works and the ground on which they are applied was examined; in this context, both the traces left by the artist's presence in the space, which serve as concrete evidence, and the causal relationship established by the paint's ephemeral nature with the concept of time were analyzed as indexical values.

In the final stage, the Symbolic Sign phase (Symbol), the boundless chain of meanings created in the interpretive mind by concepts such as peace, unity, and ecological sensitivity, which these figures have gained through social consensus, and the social subtexts the artist has attributed to their works, are addressed.

Therefore, when these three forms of signification are considered, Saype's Beyond Walls project points to a unique situation, both in terms of the cities the artist chose and the spaces he selected within those cities. The examples of Paris, Lithuania, and Hatay mentioned in the study are conscious choices made by the artist, and these choices themselves carry a signifying quality.

In conclusion, this study can be described as an analysis of a work of art structured according to Charles Sanders Peirce's iconic, indexical, and symbolic method.

Keywords: Saype, Peirce, Semiotics, Land Art, Beyond Walls Project

1. GİRİŞ

Saype'ın *Beyond Walls* adlı projesi[1], 2019 yılında Paris'te başlamış, günümüze dek de dünyanın 22 farklı kentinde uygulanmıştır. Çalışmada evrenin tamamına yer verilemeyeceğinden ötürü üç kent üzerinden bir sınırlandırmaya gidilmiştir. Paris örneği, serinin ilk uygulaması olması bakımından merkezi bir öneme sahipken, Hatay örneğinin seçilmesinde ise Fransız asıllı sanatçının eşinin Hatay kökenli olmasının yarattığı kişisel ve kültürel bağlar rol oynamıştır. Bu iki merkeze eklenen Litvanya örneği ile de bir üçleme oluşturulmuş ve seriye dair temel verilerin bu üç çalışma ekseninde çözümlenmesi hedeflenmiştir. Proje, adı üzerinde *duvarların ötesinde* anlamına gelmekte olup, dünyayı bölen duvarlara, önyargılara ve sınırlandırmalara karşı bir slogan niteliğindedir. "Doğaya zarar vermeden insanları etkilemek (Impact people, without impacting nature)" anlayışını benimseyen sanatçı, dünyanın dört bir yanındaki insanları elele vermeye, birlikte dayanışma içerisinde olmaya, kültür, din, dil, ırk ayırt etmeksizin tüm insanları birlik olmaya davet etmektedir. Saype, insanlığın üstesinden gelmesi gereken çeşitli zorluklarla ancak birlikte yüzleşilebileceğine inanmaktadır.[2] Bu birlik ve dayanışma duygusunu çalışmaları aracılığıyla insanlara aktarabilmek için ise sanatçı bu projede iç içe geçmiş tokalaşmış eller resmetmektedir.

Saype, çalışmalarını gerçekleştirirken tebeşir, kömür, su ve kazein[3] karışımı kendisinin hazırladığı bir boya kullanmaktadır.[4] Saype'ın biyolojik olarak parçalanabilen bu boyalar aracılığıyla yeryüzünde kurguladığı büyük ölçekli ve geçici müdahaleler, güncel sanatın doğa ve toplumla kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlamaktadır. Sanatçının yeryüzünü devasa bir

[1] 2019, "Beyond Walls Project, Step 1: Paris", 15.000 m², Paris/Fransa
2019, "Beyond Walls Project, Step 2: Andorra", 3.500 m², Engolasters/Andorra
2019, "Beyond Walls Project, Step 3: Geneva", 5.000 m², Cenevre/İsviçre
2019, "Beyond Walls Project, Step 4: Berlin", 4.000 m², Berlin/Almanya
2020, "Beyond Walls Project, Step 5: Ouagadougou", 5.000 m², Ouagadougou/Burkina Faso
2020, "Beyond Walls Project, Step 6: Yamoussoukro", 18.000 m², Yamoussoukro/Fildişi Sahili
2020, "Beyond Walls Project, Step 7: Turin" , 6.400 m², Turin/İtalya
2020, "Beyond Walls Project, Step 8: Istanbul" , 6.300 m², İstanbul/Türkiye
2021, "Beyond Walls Project, Step 9: Cape Town", 6.000 m², Cape Town/Güney Afrika
2021, "Beyond Walls Project, Step 10: Ouidah", 1.000 m², Ouidah/ Benin
2021, "Beyond Walls Project, Step 11: EXPO 2020", 1.500 m², Duabi/Birleşik Arap Emirlikleri
2021, "Beyond Walls Project, Step 12: Liva", 400 m², Liva/Abu Dabi Emirliği
2022, "Beyond Walls Project, Step 13: Venice", 240 m², Venedik/İtalya
2022, "Beyond Walls Project, Step 14: Belfast", 10.800 m², Belfast/Kuzey İrlanda
2022, "Beyond Walls Project, Step 15: Rio de Janeiro", 1.500 m², Rio de Janeiro-Copacabana/Brezilya
2022, "Beyond Walls Project, Step 16: Brumadinho", 3.000 m², Brumadinho/Brezilya
2023, "Beyond Walls Project, Step 17: Fuji", 3.000 m², Tokyo/Japonya
2023, "Beyond Walls Project, Step 18: Montreal", 4.900 m², Montreal/Kanada
2023, "Beyond Walls Project, Step 19: Hatay (Defne)", 750 m², Hatay/Türkiye
2024, "Beyond Walls Project, Step 20: Cairo", 900 m², Kahire/Mısır
2024, "Beyond Walls Project, Step 21: Vilnius", 1.400 m², Vilnius/Litvanya
2026, "Beyond Walls Project, Step 22: Minneapolis", 2.200 m², Minneapolis/Amerika
https://en.saype-artiste.com/beyond-walls-project

[2] https://en.saype-artiste.com/oeuvres-ephemeres

[3] Sütte bulunan protein maddesi

[4] https://mtart.agency/saype/

tuvale dönüştüren bu çalışmaları izleyiciyi alışılmadık bir ölçekle karşı karşıya getirerek görsel bir deneyimin ötesinde katmanlı bir çözümlemeyi de zorunlu kılmaktadır. Doğada kalıcı izler bırakmayan bu geçici üretimler, teknik bir başarının yanı sıra keşfedilmeyi bekleyen birer sosyal belge niteliğindedir. Söz konusu yapıtların barındırdığı görünür katmanları çözümlemek için onları sadece birer yerleştirme olarak değil, aynı zamanda karmaşık birer gösterge olarak okuyabilen sistematik bir yönteme ihtiyaç duyulmaktadır.

Bu aşamada bu çalışmada Charles Sanders Peirce tarafından geliştirilen ve anlamı oluşum süreci içinde ele alan göstergebilimsel çözümleme yöntemi temel bir zemin sunmaktadır. Peirce'ün bu yaklaşımı; bir göstergenin nesnesiyle kurduğu somut benzerlikten başlayarak fiziksel izine ve nihayetinde toplumsal uzlaşılarına doğru derinleşen bir analiz sunar.

Peirce'ün göstergebiliminde göstergeler üç ana grupta toplanmaktadır: bunlar, ikonlar, belirtkeler ve simgeler'dir. Halime Yücel, *İmgeden Yoruma* adlı yapıtında Peirce göstergebilimine dair şu açıklamayı yapmıştır:

-İkonlar temsil ettikleri nesneyle bir benzerlik içerirler. Bir fotoğraf, bir portre ikon sınıfındadır. İkonlar görüntüsel göstergelerdendir. Doğal göstergeler gibi düşünülebilseler de yorumlanmaları belirli bir görsel kültürü gerektirir. İkonlar, gösterdikleri nesneden farklıdır; ancak onunla duyarlı bir bağıntı kurar. […]

-Belirtkeler doğal göstergeler sayılır; çünkü temsil ettikleriyle bir nedensellik ya da süreklilik bağıntısı içerir. Temsil ettikleriyle ortak bir noktaları vardır, meteorolojik göstergeler, hastalık belirtileri, ayak izi belirtke sınıfındadır. […] Bir belirtke, temsil ettiği nesne ortadan kalkarsa, gösterge niteliğini yitirir; ancak yorumlayacak kimsenin bulunmaması gösterge konumunu etkilemez.

-Simge, ikon ve belirtkeye göre nesnesiyle daha karmaşık bir bağıntı içindedir; çünkü nedensellikten ya da benzerlikten uzak, uzlaşımsal bir bağıntı söz konusudur. Simge, onu yorumlayacak kimse yoksa gösterge niteliğini yitirir. İnsanlar arasında bir uzlaşıma dayandığından, kültürden kültüre, toplumdan topluma farklılık gösterebilir. Örneğin sözcükler, anlamlarını belirli bir toplumun belirlediği simgelerdir. Kırmızı güller aşkın simgesi, beyaz güvercin barışın simgesi olarak benimsendiğinde gösterge durumuna gelir (Yücel, 2013, s. 79-80).

Yukarıda bahsedilen bilgiler ışığında, analizin ilk aşamasını oluşturan *Görüntüsel Gösterge (İkon)* düzeyine bakacak olursak, bu aşamanın incelenen yapıtlara herhangi bir kültürel ya da anlamsal ön bilgi dâhil etmeksizin, yalnızca yüzeyde görünen nesnel formların ve biçimsel ögelerin saptanmasını amaçladığı söylenebilir. Dolayısıyla bu düzeyde, resmedilen figürlerin temsil ettikleri gerçek nesnelere olan niteliksel benzerlikleri dikkate alınır ve görsel formları nesnel bir dille tanımlanır.

İkinci aşama olan *Belirtisel Gösterge (İndeks)* düzeyi, söz konusu formların uygulandığı zeminle kurduğu fiziksel ve nedensel bağları çözümler. Bu doğrultuda; doğa dostu malzemenin toprakla kurduğu doğrudan temas, sanatçının mekândaki fiziksel varlığının somut kanıtı niteliğindeki izler ve yapıtın geçici yapısı analizin odağını oluşturur.

Analizin nihai ve en katmanlı evresi olan Simgesel Gösterge (Sembol) düzeyi, bu görsel tercihlerin nedenselliğini ve referans verdiği toplumsal uzlaşıları inceler. Süreç, incelenen

çalışmaları evrensel bir düzleme taşıyarak, sanatsal figürlerin izleyici belleğinde hangi kültürel kodları ve toplumsal iletileri harekete geçirdiğini sorunsallaştırır.

Bu üç katmanlı sistematik çözümleme, Saype'ın pratiklerinin yalnızca biçimsel ve estetik bir görsellik barındırmadığını, bilakis doğanın kalbinde yükselen, kolektif sorumlulukları ve insanlık hallerini sorgulayan çok boyutlu birer anlamsal yapı söküm süreci teşkil ettiğini gözler önüne sermektedir. Özetle; "Görüntüsel gösterge nesneyle benzerliğine, belirti nesneyle yorumcunun yaptığı yoruma, sembol ise yorumlayanın nesneyi zihninde nasıl tasarladığına göre ortaya çıktığından temsil ilişkilerinde yorumlayıcı etkin bir biçimde yer alır. Bu üçlü için Floyd Merrell açıklayıcı bir tablo yapmıştır, (Aktaran, Özmakas, 2009, s.40).

Çizelge 1. Charles Sanders Peirce'e göre göstergebilim modeli

Gösterge türü	*Görüntüsel Gösterge*	*Belirti*	*Sembol*
Göstergebilimsel tipi	Benzerlik	Nedensel ya da doğal ilişki	Uylaşım
Örnekler	Fotoğraf Resim Diagram Müzik notası Hoş bir koku	Duman Hastalık belirtisi Limonun ekşi tadı	Sözcük İşaret Mors Alfabesi Mantıksal Gösterge Cebirsel Gösterge
Onları nasıl üretebilir ve kullanabiliriz?	Hissederek Duyumsayarak	Algı Çıkarım Etki-tepki	Bir araçla öğrenerek ve uygulayarak

İlgili çizelgede detaylandırılan kuramsal çerçeve doğrultusunda Peirce'ün göstergebilim modelinde öne çıkan unsurlar aracılığıyla Fransız arazi sanatçısı Saype'ın *Beyond Walls* adlı projesi incelenecek; söz konusu çalışmaların ikonik, belirtisel ve simgesel gösterge boyutları saptanmaya çalışılacaktır. Bu da ancak nesne-gösterge ve yorumlayan-gösterge arasındaki temsil ilişkileri merkeze alınarak değerlendirilebilir.

2.GÖRÜNTÜSEL GÖSTERGE (İKON)

Bu bölümde, Charles Sanders Peirce'ün metodolojik yaklaşımı esas alınarak çalışmanın görüntüsel gösterge (ikon) çözümlemesine odaklanılmıştır. Analiz; yapıta dışsal bir kültürel sembolizm veya toplumsal mesaj yüklemeden, yalnızca birincil düzeydeki benzerlik ilişkileri ve yalın görsel form üzerinden nesnel bir okuma yapmayı amaçlamaktadır. Nitekim Peirce'ün semiyotik kuramında ikon, temsil ettiği nesneyle fiziksel ve niteliksel özellikleri bakımından doğrudan analoji (benzerlik) kuran gösterge kategorisidir (Rifat, 2013).

Görsel 1'de görüldüğü üzere Saype'ın Paris'te, Eyfel Kulesi'nin önündeki Champs de Mars Meydanı'nda 15.000 m²'lik alana uyguladığı anıtsal çalışma, merkezî odak noktasını oluşturan figürlerin el ve bilek anatomisini yüksek bir mimetik sadakatle yansıtması bakımından dikkat çekicidir. Ayrıca çalışma serinin ilk çalışması olması bakımından da önem arz eder. Peirce'ün ikonik gösterge kavramı uyarınca bu görsel kurgu; insan eliyle kurduğu biçimsel benzerlik sayesinde, izleyicinin ek bir kültürel koda ihtiyaç duymaksızın nesneyi doğrudan algılamasını sağlar.



Görsel 1. Saype, *Beyond Walls Project, Step 1: Paris*, Çim üzerine çevreye duyarlı boya, 15.000 m², Paris/Fransa, 2019, 48°51'25.4"N 2°17'47.0"E

Sanatçıyla gerçekleştirilen görüşmede Saype, kendisini öncelikle bir fotoğrafçıdan ziyade ressam olarak tanımladığını belirtmiş ve üretim sürecinin merkezine çizim pratiğini yerleştirdiğini ifade etmiştir[5]. Bu durum, figürlerin anatomik doğruluğa dayanan ikonik temsil gücünü açıklayan önemli bir veri sunmaktadır. Çimen zemin üzerinde kullanılan siyah ve beyaz tonlardaki doğa dostu boyalar yarattığı ışık oyunlarıyla iki boyutlu düzlemde üç boyutlu bir hacim illüzyonu oluşturur. Bu teknik, figürün ikonik gerçekçiliğini pekiştirerek göstergenin nesnesine sadece biçimsel değil aynı zamanda hacimsel bir benzerlik yoluyla da ulaşmasını sağlar.

15.000 m²'lik bir alana yayılan bu devasa ikon, ancak yüksek bir perspektiften bakıldığında bütüncül bir forma kavuşur. Bu durum Peirce'ün belirttiği gibi göstergenin belirli bir bakış açısıyla nesnesini temsil etme gücünü yansıtır. Bu aşamada yapılan çözümleme yapıtın barındırdığı toplumsal anlamlardan arındırılmış tamamen biçimsel bir tanımlamadır. Saype, ikonik göstergenin gücünü kullanarak izleyicinin zihninde gerçek bir el tutuşma eyleminin anlık ve net bir görsel imgesini inşa etmeyi başarmıştır.

[5] Saype, Kişisel Görüşme, 19 Mart 2026

Görüntüsel düzeydeki bu netlik çalışmanın bir sonraki aşamada ele alınacak olan fiziksel izlerine ve mekândaki varlığına zemin hazırlar. İkonik benzerliğin kurulmasıyla birlikte analizin ikinci aşaması olan ve çalışmanın yeryüzüyle kurduğu nedensel bağları inceleyen belirtisel gösterge boyutuna geçiş yapılır.

3.BELİRTİSEL GÖSTERGE (İNDEKS)

Çalışmanın belirtisel gösterge boyutunu ele alan bu ikinci aşama, Saype'ın üretimlerini edilgen birer görsel imge olmanın ötesine geçirerek onları eylemin fiziksel kanıtı kılmaktadır. Peirce semiyotiğinde bir göstergenin indeks niteliği kazanması, temsil edilen nesne ile gösterge arasında kurulan nedensel, fiziksel ve mekânsal bağa dayanır (Rifat, 2013). Bu ilişkiyi temel alan yaklaşımla Peirce, göstergenin kaynağıyla olan sarsılmaz bağını vurgular; böylece Saype'ın çim yüzeye uyguladığı pigment izleri, sanatçının alandaki fiziksel müdahalesini ve varlığını belgeleyen somut bir göstergeye dönüşür.

Bu aşamada bir önceki bölümde sadece benzerlik üzerinden tanımladığımız formların yeryüzüyle kurduğu somut temas ve malzemenin doğası mercek altına alınmaktadır. Görsel 2'de yer alan projenin Vilnius/Litvanya ayağı ise bu fiziksel sürekliliğin 2024 yılındaki güncel bir halkasıdır. 11 Eylül 2024 tarihinde, saat 19.34 sularında 25°17'26.62"E 29°54'41'16.72"N koordinatlarında tamamlanan bu 1.400 m²'lik müdahale, sanatçının o coğrafyadaki fiziksel varlığının yeni bir kanıtıdır. Burada kullanılan doğa dostu boyalar, zeminle doğrudan etkileşime girerek yeryüzü üzerinde geçici bir belirti oluşturur.



Görsel 2. Saype, *Beyond Walls Project, Step 21:Vilnius,* Çim üzerine çevreye duyarlı boya, 1.400 m², Vilnius/Litvanya, 2024, 25°17'26.62"E 29°54°41'16.72"N

Halime Yücel *İmgeden Yoruma* adlı yapıtında Peirce'e göre göstergebilimin işleyişinden bahsederken Cuma'nın ayak izi incelemesi örneğini verir: Metinde, Robenson'un adada

rastladığı Cuma'ya ait ayak izi üzerinden bir imgenin nasıl göstergeye dönüştüğü açıklanmaktadır; bu iz hem bir biçimsel benzerlik taşıdığı için ikon hem de doğrudan Cuma'nın varlığından doğan bir nedensellik bağı içerdiği için belirtke niteliğindedir. Nesnel olarak bu izin varlığı Robenson'a bağlı olmasa da, bir başka insanın varlığına dair anlam kazanması ve bir düşünceye dönüşmesi ancak onu imge kuralları çerçevesinde okuyup algılayacak bir yorumlayıcının varlığıyla mümkündür (Yücel, 2013)

Cuma örneğinde olduğu gibi burada bırakılan iz, herhangi bir iz değildir, nesnesine, Saype'ın varlığına gönderme yapar. Fakat buradaki iz de ayak izi gibi geçicidir. Bu projedeki en çarpıcı belirtisel katman ise çalışmanın geçiciliğinde gizlidir. Sanatçının kullandığı biyolojik olarak parçalanabilen boya malzemesi ve doğada kalıcı iz bırakmama yaklaşımı, indeks kavramının fiziksel nedensellik boyutunu güçlendirmektedir. Saype bu yaklaşımı "İnsanlar üzerinde etki bırakmak fakat doğa üzerinde iz bırakmamak" düşüncesiyle açıkladığını belirtmektedir (Kişisel iletişim, 19 Mart 2026).

Saype'ın kullandığı malzemenin doğa dostu yapısı gereği zamanla yağmurla veya rüzgârla silinip gitmesi, doğanın döngüsel gücünün ve zamanın akışının fiziksel bir belirtisidir. Çalışmanın yok oluş süreci, aslında doğanın bu müdahaleye verdiği fiziksel bir yanıtın parçasıdır ve bu durum çalışmayı durağan bir resim olmaktan çıkarıp yaşayan bir sürece dönüştürür.

Çalışmanın ikonik ve belirtisel anlamı incelendikten sonra analizin son katmanı olan toplumsal mesajların ele alınacağı simgesel gösterge boyutuna geçiş yapılır. Bu aşamada, bu fiziksel izlerin ve benzerliklerin arkasındaki barış, birliktelik ve ekolojik duyarlılık gibi toplumsal uzlaşıya dayalı anlamlar Peirce'ün simge kavramı üzerinden çözümlenecektir.

4.SİMGESEL GÖSTERGE (SEMBOL)

Peirce'ün analizinin en üst katmanı olan *simgesel gösterge (sembol)* aşaması, göstergenin toplumsal bir uzlaşı, kural veya alışkanlık yoluyla anlam kazandığı evredir. Bu aşamada Saype'ın çalışmaları, sadece görsel bir benzerlik ya da fiziksel bir iz olmanın ötesine geçerek, kültürel ve ideolojik birer metne dönüşür (Rifat, 2013).

Saype'ın çalışmalarında el figürü, farklı coğrafyalarda benzer anlamlarla okunabilen bir dayanışma sembolü olarak işlev görmektedir. Saype'ın üretim pratiği bu bakımdan değerlendirildiğinde çalışmaların yalnızca dayanışma ve birliktelik mesajları vermekle kalmayıp aynı zamanda sürdürülebilirlik ve çevresel sorumluluk gibi çağdaş toplumsal değerleri de sembolik düzeyde temsil ettiği söylenebilir. Saype'ın doğaya zarar vermeden gerçekleştirdiği uygulamaları, çevresel sorumluluğun sanatsal üretime yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda çalışmalar insan ve doğa arasındaki uyumun mümkün olduğuna ilişkin sembolik bir söylem üretmekte ve izleyiciyi çevresel farkındalık konusunda düşünmeye de yönlendirmektedir.

Mehmet Ergüven *Görmece* adlı yapıtında ele ilişkin şu saptamayı yapar: "[...]yan yana gelen çok sayıda elde, handiyse elden hiçbir şey kalmamıştır geriye -eli ortadan kaldırmanın en

emin yolu onu çoğaltmaktır" (2007, s. 14). Ergüven'in aktardığı üzere elin temsil gücü yadsınamayacak derecede önem arz eder. El, tekil olmaktan çıkıp çoğaldıkça anlamı ve bağlamı değişir. Eller, çoğalıp somut kolektif bir beklentiye ulaştığında –özellikle kitle hareketlerinde, alkışlarda, eylemlerde vb.– ortada elin sahibi kalmaz. O el herkesin eli olabilir. Burada toplumsal bir durum söz konusu olup, evrensel bir boyut olarak birçok elin bir araya gelip neyi temsil ettiği önemli hale gelmektedir.

Elin sembolik anlamlarına baktığımızda kültürden kültüre değişiklik gösterdiği söylenebilir. Sözgelimi Hristiyanlıkta el Tanrı'nın gücünün ve kudretinin sembolüyken, Çin sembolizmi'nde tokalaşan eller, dostluğun, sadakatin sembolü, İslamiyet'te açık eller kutsamayı, tapınmayı ve misafirperverliği temsil eder.[6] El vermek deyimi, kutsamak anlamına gelmekte ve TDK'ya göre halk hekimliği ile uğraşan kişinin bildiği bilgileri bir başkasına aktarması, öğretmesi şeklinde tanımlanmaktadır.[7] Kutsal bir el sembolü olarak Fatma Ana'nın eli ise "sabır, bereket, koruma, güç, dayanıklılık, uğur, şifa ve merhamet sembolüdür (Aydoğan, 2019).



Görsel 3. Saype, *Beyond Walls Project, Step 19: Hatay (Defne),* Moloz üzerine çevreye duyarlı boya, 750 m², Defne/Hatay/Türkiye, 2023, 36°11'46.0"N 36°08'58.5"E

Görsel 3'te görülen Hatay'daki yıkıntılar üzerine kurgulanan bu çalışma, simgesel anlamın yıkıma uğramış bir coğrafyada nasıl yeniden inşa edildiğini kanıtlar. Burada birbirine kenetlenen eller artık sadece birer anatomik çizim değil kolektif acının içinden yükselen bir dayanışma ve etik sözleşme sembolüdür. Bu görsel tercih, Hegel'in estetik kuramında vurguladığı gibi sanatın güzel olanı Tin'in duyusal görünüşü olarak sunması ilkesiyle doğrudan bağ kurar. Moloz yığınlarının yarattığı madde yoğunluğu, sanatın müdahalesiyle yerini tinsel bir birliktelik ideasına bırakır. (Hegel, 2018). Sanatçı, yıkımın ortasına yerleştirdiği bu evrensel sembolle, toplumsal bellekteki yardımlaşma uzlaşısını harekete

[6] https://kosmosmacerasi.com/v1/2015/06/el-sembolu/
[7] https://sozluk.gov.tr/

geçirir. Sanatçıyla gerçekleştirilen görüşmede Saype, Hatay'da gerçekleştirdiği çalışmanın doğrudan deprem felaketinden etkilenen insanlara umut vermek amacıyla üretildiğini ve Avrupa'nın bölgeyi unutmadığını göstermek istediğini ifade etmiştir. Bu açıklama, eserdeki el figürlerinin yalnızca biçimsel bir dayanışma göstergesi değil, bilinçli olarak kurgulanmış bir umut sembolü olduğunu ortaya koymaktadır (Kişisel iletişim, 19 Mart 2026).

Bu derinlemesine yorumlama süreci, sanatçının ve toplumun temel dünya görüşünü deşifre etmek için bir anahtar görevi görür. Ancak bu noktada Umberto Eco'nun da belirttiği gibi metnin sunduğu sınırların dışına taşan bir "aşırı yorumlama" riskine karşı dikkatli olunmalı, yorumlar kültürel ve tarihsel bağlamın dışına çıkarılmamalıdır (Eco, 1996, s.25-30).

Görsel 3'te yer alan enkaz üzerindeki uygulama ile iletilen dayanışma vurgusu, projenin bütününe dair veriler sunan Görsel 1 ve Görsel 2'deki küresel ağ ile birleştiğinde eserin simgesel anlam katmanlarını tamamlar. Farklı kentleri birbirine bağlayan bu el zinciri, Peirce'ün gösterge modelindeki toplumsal uzlaşım ilkesine dayanarak evrensel bir simgeye dönüşmektedir.Bu noktada sanatçının tekil bir mekândaki müdahalesi, tüm insanlığı kapsayan bir etik manifestoya evrilir. Hatay'daki yıkıntılar üzerinde yükselen eller ise söz konusu küresel bağın travmatik fakat somut bir tezahürü haline gelir.

Benjamin'in belirttiği o şimdinin geçici ama sarsıcı tanıklığını yapar. Çalışmaların doğa dostu boyalarla yapılması ve zamanla silinecek olması, sembolik olarak insan yaşamının ve kentsel mekânın kırılganlığını temsil ederken zihnimizde barış ve birliktelik gibi evrensel kavramların kalıcılığına dair bir anlam zinciri oluşturur (Benjamin, 2021).



Görsel 4. *Beyond Walls Project*, Defne/Hatay/Türkiye

Görsel 4'te Saype'ın çalışma sürecini belgeleyen bir fotoğrafı yer almaktadır. Şubat 2023'te meydana gelen ve 50.000'den fazla insanın yaşamını yitirmesine neden olan yıkıcı depremlerin ardından küresel projesinin Türkiye durağı olarak Hatay'ı seçen sanatçı,

depremin büyük tahribata yol açtığı bu coğrafyada sanat aracılığıyla umut olgusunu yeniden inşa etmeyi hedeflemiştir. Küresel projesinin bu on dokuzuncu aşamasının temel amacı tüm dünyaya bu korkunç doğal afeti tecrübe etmiş yerel halkla kurulması gereken küresel dayanışmayı hatırlatmaktır. Büyük medya hareketliliğinin ardından gelen çetin kış şartlarının yerel halk için süreci daha da zorlaştıracağını öngören sanatçı odağını tamamen bu bölgeye çevirmiştir. Gerçekleştirilen bu yeryüzü sanatı çalışmaları, aynı zamanda geride kalan depremzedelerin geleceğe daha parlak bir vizyonla bakabilmeleri adına bir fon toplanmasına da aracılık etmektedir (Saype, 2026).

Sanatçı harabelerin ortasında, devasa ölçekteki kompozisyonu inşa ederken bizzat kadraja girdiği bu görsel; yapıtın sadece bitmiş bir estetik nesne değil, aynı zamanda fiziksel bir emeğe, insanüstü bir performansa ve mekânsal tanıklığa dayalı indeksel/belirtisel bir süreç olduğunu gözler önüne sermektedir.

Sanatçının Görsel 4'teki gibi kenetlenen eller motifi üzerinden kurguladığı "Dünyanın en büyük insan zincirini birlikte kuralım" çağrısı, projenin sembolik katmanını oluşturan evrensel bir manifestodur. Enkazların üzerinde yükselen ve birbirini sımsıkı tutan iki elin bu birleşimi, depreminin yarattığı derin fiziksel ve ruhsal yıkıma karşı kolektif bir iyileşmenin ve küresel dayanışmanın sembolü olarak mekânda konumlanmaktadır.

Sonuç olarak Saype'ın çalışmaları, birlikte estetik bir görüntüden çıkarak toplumsal sorumluluğa dönüşür. Peirce'ün simgesel gösterge kategorisinde karşılık bulan bu süreç, izleyiciyi sadece bir resmi izlemeye değil, küresel bir dayanışma ağının parçası olmaya ve ekolojik bir vicdanla hareket etmeye davet eder.

5.SONUÇ

Bu çalışmada, Saype'ın yeryüzü üzerine kurguladığı devasa ve geçici müdahaleler Charles Sanders Peirce'ün üçlü gösterge modeli temel alınarak sistematik bir biçimde incelenmiştir. Analiz sürecinde sanatçının *Beyond Walls* adlı projesi *görüntüsel gösterge (ikon)*, *belirtisel gösterge (indeks)* ve *simgesel gösterge (sembol)* basamakları üzerinden çözümlenerek söz konusu çalışmaların barındırdığı katmanlı anlam dizgesi ortaya konmuştur.

Yöntemin ilk aşamasında Görsel 1'deki Paris/Fransa örneği üzerinden yapılan ikonik incelemede figürlerin gerçek insan anatomisine olan sadakati ve yaratmış olduğu üç boyutlu hacim illüzyonu nesnel bir dille tanımlanmıştır. İkinci aşama olan indeksel çözümlemede ise Görsel 2'deki Vilnius/Litvanya örneği odak noktasına alınarak, çalışmanın uygulandığı zeminle kurduğu nedensel bağ ve sanatçının mekândaki fiziksel varlığının kanıtı analiz edilmiştir. Son aşamada ise Görsel 3'te yer alan Hatay/Türkiye örneği üzerinden bu figürlerin toplumsal uzlaşıyla kazandığı barış ve dayanışma gibi simgesel değerler ele alınmıştır. Saype'ın bu projesi sadece analizde sunulan görsellerle sınırlı kalmayıp sanatçının kendi ifadesiyle "Dünyanın en büyük insan zincirini birlikte oluşturalım" felsefesiyle küresel bir ağ kurmayı hedeflemektedir. Bu hedef doğrultusunda Saype, projenin başladığı 2019 yılından bu yana günümüze dek 22 adet *Beyond Walls* projesine ait çalışma gerçekleştirmiş; Paris'ten

Berlin'e, Cenevre'den Hatay'a kadar uzanan pek çok farklı coğrafyada zihinsel duvarları yıkan sembolik bir insan zinciri inşa etmiştir.

Beyond Walls projesinin en ayırt edici niteliği sanatçının son derece ekolojik ve doğa dostu bir yaklaşımı benimsemiş olmasıdır. Biyolojik olarak parçalanabilen boyalar kullanarak yeryüzünde kalıcı bir hasar bırakmadan şekillenen bu geçici üretimler, doğanın döngüsel gücüne saygı duyan bir sanat pratiği sunar.

Sonuç olarak sanatçının yeryüzünü devasa bir tuvale dönüştüren bu eylemi insanlığın ortak acılarına ve gelecek ideallerine tanıklık eden anlam dünyası inşa etmiştir. Sanatçıyla gerçekleştirilen görüşmeden elde edilen veriler, çalışmada ulaşılan göstergebilimsel çözümlemeleri desteklemektedir. Saype, *Beyond Walls* projesinin temelinde kültürler arası dayanışma ve ortak hareket etme fikrinin bulunduğunu açıkça ifade etmektedir. Bununla birlikte sanatçının çevresel duyarlılığı, kullandığı biyolojik olarak parçalanabilir malzemeler çalışmanın yalnızca estetik nesneler değil aynı zamanda etik ve ekolojik söylemler üreten göstergeler olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Saype'ın çalışmaları, Peirce'ün ikon–indeks–sembol üçlemesinin aynı yapı içerisinde eş zamanlı olarak gözlemlenebildiği güçlü çağdaş sanat örnekleri arasında değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

Anadolu Ajansı. (2023, 6 Ekim). *Depremlerin vurduğu Hatay'da yıkıntılar arasında birliktelik ve yardımlaşmayı resmediyor*. https://www.aa.com.tr/tr/asrin-felaketi/depremlerin-vurdugu-hatayda-yikintilar-arasinda-birliktelik-ve-yardimlasmayi-resmediyor/3009205

ArtDog Istanbul. (2023, 23 Ekim). *Fransız sanatçı Saype son çalışmasını depremde hayatını kaybedenlere adadı*. https://artdogistanbul.com/fransiz-sanatci-saype-son-calismasini-depremde-hayatini-kaybedenlere-adadi/

Ataç, T. ve Dinçeli, D. (2024). Nuri Bilge Ceylan ve taşra: Film afişleri üzerinden göstergebilimsel bir analiz. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, (31), s. 157-173.

Aydoğan, H. A. (2019). Türk halk inanış ve uygulamalarında el sembolü (Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü).

Benjamin, W. (2021). Pasajlar. (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Boğaziçi Üniversitesi. (2020, 26 Ekim). *Saype: Beyond walls* [PDF dosyası]. Boğaziçi Chronicles. https://bogazicichronicles.bogazici.edu.tr/sites/bogazicichronicles.boun.edu.tr/files/chronicles/saype_BB_26102020.pdf

Eco, U. (1996). Yorum ve aşırı yorum (K. Atakay, Çev.). Can Yayınları,

Ergüven, M. (2007). Görmece. Metis Yayınları.

Hegel, G. W. F. (2018). Estetik: güzel sanat üzerine dersler. (T. Altuğ ve H. Hünler, Çev.). Kırmızı Kedi Yayınevi

Kültür İstanbul. (2020, 23 Ekim). *Saype, yardımseverliğe ve birlikte yaşamaya davet eden "Duvarların Ötesinde" projesi için İstanbul'da*. https://kultur.istanbul/saype-yardimseverlige-ve-birlikte-yasamaya-davet-eden-duvarlarin-otesinde-projesi-icin-istanbulda/

Moribe, R. (2020, 7 Haziran). *About artist Saype who's painting the Swiss landscape*. Newly Swissed. https://www.newlyswissed.com/artist-saype-who-is-painting-the-swiss-landscape/

MTArt Agency. (t.y.). *Saype: Land artist*. https://mtart.agency/saype/

Özmakas, U. (2009). Charles Sanders Peirce'in Gösterge Kavramı. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 2/1. 32-45. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/202440

Rifat, M. (2013). Açıklamalı göstergebilim sözlüğü: kavramlar, yöntemler, kuramcılar, okullar. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sarıgül, Ç. (2015, 22 Haziran). *El sembolü*. Kosmos Macerası. https://kosmosmacerasi.com/v1/2015/06/el-sembolu/

Saype. (t.y.). *Beyond walls project*. Saype Artiste. https://en.saype-artiste.com/beyond-walls-project

Saype. (t.y.). *Biography*. Saype Artiste. https://en.saype-artiste.com/bio

Saype. (t.y.). *Éphémères*. Saype Artiste. https://en.saype-artiste.com/oeuvres-ephemeres

Saype. (t.y.). *Videos*. Saype Artiste. https://en.saype-artiste.com/videos

Türk Dil Kurumu. (t.y.). *Güncel Türkçe sözlük*. https://sozluk.gov.tr/

Yücel, H. (2013). İmgeden yoruma. Ayrıntı Yayınları.

DELFT FAIENCE IN THE COLLECTION OF THE AZERBAIJAN NATIONAL MUSEUM OF ART: ARTISTIC TRADITIONS, COLLECTING HISTORY, AND CULTURAL EXCHANGE

Mahbara ABBASOVA

Azerbaijan National Museum of Art Baku, Azerbaijan
mehbara.abbasova@gmail.com -0009-0008-5216-6332

ABSTRACT

The Delft faience collection of the Azerbaijan National Museum of Art constitutes an important yet understudied body of European decorative art preserved in the South Caucasus. Produced primarily during the seventeenth and eighteenth centuries, these objects reflect the artistic achievements of Delft, one of the leading centers of tin-glazed earthenware production in Europe, while also illustrating the cultural interactions that shaped the development of early modern ceramic traditions.

This paper presents a comprehensive study of the museum's Delft collection, focusing on its artistic characteristics, provenance, and historical trajectories. The research examines a representative group of decorative vessels, dishes, and ornamental objects distinguished by cobalt-blue underglaze decoration, Chinese-inspired motifs, Dutch landscape imagery, and Baroque decorative elements. Through stylistic and comparative analysis, the study investigates the adaptation of Eastern visual models within a European artistic context and the emergence of a distinctive Delft ceramic aesthetic.

Particular attention is devoted to the provenance of the collection and the circumstances of its formation. The research identifies objects that once belonged to prominent private collections of the Russian Empire, including those of P. P. Durnovo and Countess I. I. Paskevich, and traces their transfer to the Azerbaijan National Museum of Art through the State Museum Fund in 1925. These acquisition histories provide valuable evidence of collecting practices, the redistribution of cultural property, and the formation of museum collections during a period of profound political and institutional transformation.

The study demonstrates that the museum's Delft faience collection reflects not only the artistic development of Dutch ceramics but also the collecting strategies of aristocratic circles within the Russian Empire and the subsequent transformation of private collections into public cultural heritage. Provenance records make it possible to reconstruct previously understudied trajectories of Delft objects from European production centers through imperial collections to a museum institution in Azerbaijan. By integrating art-historical and provenance-based approaches, the paper contributes to the documentation of Delft faience beyond its traditional geographic context and highlights the role of museum collections in

reconstructing transnational histories of art, collecting, and cultural exchange between Western Europe, the Russian Empire, and the South Caucasus.

Keywords: Delft faience, museum collections, ceramics, Azerbaijan National Museum of Art, applied art

AZERBAYCAN ULUSAL SANAT MÜZESİ KOLEKSİYONUNDAKİ DELFT FAYANSLARI: SANATSAL GELENEKLER, KOLEKSİYONCULUK TARİHİ VE KÜLTÜRLERARASI ETKİLEŞİM

ÖZET

Azerbaycan Ulusal Sanat Müzesi'nde korunan Delft fayansı koleksiyonu, Güney Kafkasya'da muhafaza edilen Avrupa dekoratif sanatlarının önemli ancak yeterince araştırılmamış bir bölümünü oluşturmaktadır. Başlıca XVII ve XVIII. yüzyıllarda üretilen bu eserler, Avrupa'nın kalay sırlı seramik üretiminin önde gelen merkezlerinden biri olan Delft'in sanatsal başarılarını yansıtmakla birlikte, erken modern dönem seramik geleneklerinin gelişimini şekillendiren kültürel etkileşimleri de gözler önüne sermektedir.

Bu çalışma, müzenin Delft koleksiyonunu sanatsal özellikleri, provenansı ve tarihsel gelişim süreci açısından kapsamlı biçimde incelemektedir. Araştırma; kobalt mavisi sır altı bezemeleri, Çin etkili motifleri, Hollanda manzara tasvirleri ve Barok üsluba özgü dekoratif unsurlarıyla öne çıkan temsilî bir grup dekoratif kap, tabak ve süs eşyasını ele almaktadır. Üslup ve karşılaştırmalı analiz yöntemleri aracılığıyla, Doğu kökenli görsel modellerin Avrupa sanat ortamında nasıl yeniden yorumlandığı ve Delft seramiğine özgü estetik anlayışın nasıl ortaya çıktığı araştırılmaktadır.

Çalışmada koleksiyonun provenansına ve oluşum sürecine özel önem verilmektedir. Araştırma, eserlerin bir bölümünün Rus İmparatorluğu'nun önde gelen özel koleksiyonlarına, özellikle P. P. Durnovo ve Kontes I. I. Paskeviç'in koleksiyonlarına ait olduğunu ortaya koymakta ve bu eserlerin 1925 yılında Devlet Müze Fonu aracılığıyla Azerbaycan Millî Sanat Müzesi'ne aktarılma sürecini izlemektedir. Bu edinim öyküleri, koleksiyonculuk uygulamaları, kültürel varlıkların yeniden dağıtımı ve müze koleksiyonlarının oluşumu hakkında, siyasi ve kurumsal dönüşümlerin yaşandığı bir döneme ışık tutan değerli veriler sunmaktadır.

Araştırma, müzenin Delft fayansı koleksiyonunun yalnızca Hollanda seramik sanatının gelişimini değil, aynı zamanda Rus İmparatorluğu aristokrasisinin koleksiyon oluşturma stratejilerini ve özel koleksiyonların kamusal kültürel mirasa dönüşüm sürecini de yansıttığını göstermektedir. Provenans kayıtları, Delft eserlerinin Avrupa'daki üretim merkezlerinden imparatorluk koleksiyonlarına ve oradan Azerbaycan'daki bir müze kurumuna uzanan, daha önce yeterince incelenmemiş dolaşım güzergâhlarının yeniden kurgulanmasına olanak sağlamaktadır. Sanat tarihi ile provenans araştırmalarını bir araya getiren bu çalışma, Delft fayansının geleneksel coğrafi sınırlarının ötesindeki varlığının belgelenmesine katkıda bulunmakta ve müze koleksiyonlarının Batı Avrupa, Rus İmparatorluğu ve Güney Kafkasya arasındaki sanat, koleksiyonculuk ve kültürel etkileşim tarihlerini yeniden inşa etmedeki önemini ortaya koymaktadır.

Anahtar kelimeler: Delft fayansı, müze koleksiyonları, seramik, Azerbaycan Ulusal Sanat Müzesi, uygulamalı sanatlar.

INTRODUCTION

Delft faience occupies a distinctive place in the history of European decorative arts as one of the most successful adaptations of East Asian ceramic traditions within a Western artistic context (Caiger-Smith, 1973; Aronson, 2004, Veeze, 2021). Produced primarily between the seventeenth and eighteenth centuries, Delft tin-glazed earthenware emerged in the Dutch Republic during a period of unprecedented commercial expansion, global maritime trade, and intensive cultural exchange. Although originally conceived as an affordable alternative to imported Chinese blue-and-white porcelain, Delft ceramics gradually developed into an independent artistic phenomenon distinguished by its own technological, stylistic, and iconographic characteristics (Caiger-Smith, 1973).

The rise of Delft as the principal centre of Dutch faience production was closely connected with the activities of the Dutch East India Company (VOC), whose extensive trade networks introduced large quantities of Chinese porcelain into Europe during the seventeenth century (Finlay, 2010). The disruption of direct porcelain imports during the political upheavals accompanying the fall of the Ming dynasty stimulated European potters to reproduce the visual qualities of Chinese wares using locally available materials and tin-glaze technology (Harrison-Hall, 2001). Delft workshops not only mastered these techniques but also transformed imported artistic models into a distinctly European decorative language that incorporated Chinese ornamental motifs, Dutch landscapes, biblical narratives, marine scenes, heraldic devices, and Baroque decorative frameworks (Caiger-Smith, 1973; Aronson, 2004). Technologically, Delft faience was distinguished by the use of an opaque tin glaze applied over a porous earthenware body, followed by cobalt underglaze decoration and repeated firing. This production process enabled Dutch potters to achieve visual effects comparable to Chinese porcelain while relying on locally available raw materials and established European ceramic technology.

Today Delft faience is represented in numerous museum collections throughout Europe and North America, where it has been studied primarily from the perspectives of ceramic technology, stylistic development, workshop attribution, and international trade. By contrast, Delft collections preserved outside the traditional centres of European collecting have received considerably less scholarly attention. Museum holdings in the South Caucasus remain particularly understudied despite their potential to illuminate the circulation of European decorative arts across imperial, political, and cultural boundaries. Despite the artistic importance of the Azerbaijan National Museum of Art collection, it has never previously been the subject of a separate scholarly study devoted specifically to its Delft faience.

Previous scholarship has focused primarily on ceramic technology, workshop attribution, stylistic development, and international trade (Caiger-Smith, 1973; Aronson, 2004; V&A Museum Collection Online; Rijksmuseum Collection). Unlike previous studies centred on production, technology, or workshop attribution, the present research integrates object-based analysis with provenance studies in order to reconstruct the historical trajectories of museum objects.

The Delft faience collection of the Azerbaijan National Museum of Art (ANMA) represents a significant documented group of Dutch tin-glazed ceramics preserved in the region. The collection comprises decorative dishes, covered vases, ewers, ornamental vessels, and other objects dating mainly from the late seventeenth and eighteenth centuries. Beyond their artistic value, these works preserve important evidence of collecting practices within the Russian Empire and of the subsequent redistribution of cultural property during the early Soviet period. A substantial part of the collection entered the museum in 1925 through the State Museum Fund in Leningrad, while several objects can be securely connected with prominent aristocratic collections, including those of General Pavel Petrovich Durnovo and Countess Irina Ivanovna Paskevich. These provenance records considerably expand the historical significance of the collection beyond its aesthetic qualities by documenting the movement of Delft ceramics from European production centres into imperial private collections and ultimately into a public museum in Azerbaijan.

The present study examines the Delft faience collection of the museum through an integrated art-historical and provenance-based approach. Particular attention is devoted to the artistic and technological characteristics of selected objects, including their forms, decorative vocabulary, iconography, cobalt underglaze painting, and adaptation of Chinese porcelain models within Dutch ceramic production. Archival provenance data are used to reconstruct the collecting histories of individual objects and to analyse the institutional mechanisms that shaped the formation of the museum's holdings during the first decades of the twentieth century. The research also builds upon the author's previous study of Dutch collections preserved in the Azerbaijan National Museum of Art (Abbasova, 2026).

METHODOLOGY

This research employs stylistic, comparative, provenance-based, and historical methods. Stylistic analysis is used to examine decorative vocabulary, iconography, and formal characteristics of Delft ceramics. Comparative analysis allows the museum objects to be considered alongside analogous works preserved in major European museum collections. Provenance research is based on museum archival documentation and follows approaches developed in contemporary provenance studies (Pearce, 1994; Pearce, 1995).

The study is based on nineteen Delft faience objects preserved in the Azerbaijan National Museum of Art. Object selection was determined by the availability of reliable provenance documentation, chronological representativeness, and preservation status. Two objects are discussed in detail as case studies because they represent two different functional categories of Delft production, preserve the most complete provenance documentation, and best illustrate the principal artistic and technological characteristics of the museum's collection. These two objects were selected because their provenance documentation is particularly complete and because they represent two distinct functional and formal categories within the collection. Observations derived from the remaining seventeen objects informed the stylistic

and comparative analysis and provide the broader context for interpreting the collection as a whole.

The Delft Faience Collection of the Azerbaijan National Museum of Art

The collection represents the principal artistic and technological developments of Dutch tin-glazed earthenware between the late seventeenth and eighteenth centuries. The collection includes decorative dishes, covered vases, ornamental vessels and ewers that illustrate the diversity of mature Delft production. Together, these works illustrate the stylistic diversity, technological development, and artistic maturity of Delft production while documenting the circulation of European decorative arts beyond their original cultural environment.

The surviving objects demonstrate considerable typological diversity. Decorative dishes constitute the largest group of various sizes, decorative covered vases, ornamental jars, ewers, and other functional and decorative ceramic forms dating from the late seventeenth to the eighteenth century. Together, these objects provide an illustrative overview of the principal forms, decorative repertories, and technological characteristics of mature Delft production.

Within the museum's ceramics holdings, numbering more than 3,000 objects, European ceramics account for nearly one third of the collection. This substantial representation provides an important context for studying Delft faience not as an isolated group of objects, but as part of a broader collection illustrating the development of European ceramic production from different artistic centres and periods.

The collection is characterized by the typical technological and artistic features of mature Delft faience. Despite differences in form and function, the objects display a high degree of technological consistency, sharing characteristic features such as an opaque white tin glaze, cobalt-blue underglaze decoration, and decorative repertories derived from both Chinese porcelain and European artistic traditions. Most objects are decorated in cobalt-blue underglaze painting applied over an opaque white tin glaze, the defining technique of Dutch tin-glazed earthenware. Floral motifs inspired by Chinese porcelain appear alongside Dutch landscapes, Baroque cartouches, vegetal ornament, and heraldic elements, demonstrating how imported decorative models were transformed within a distinctly European artistic tradition. Rather than reproducing Chinese prototypes directly, Delft workshops developed an original ceramic language that combined technical innovation with local aesthetic preferences. The museum collection therefore provides valuable material for studying both the artistic and technological evolution of Dutch faience. The formation of the museum's Delft collection should therefore be understood within the broader context of institutional reorganization and the transformation of private collections into public museum holdings.

Today, the museum preserves objects representing several of the most characteristic Delft ceramic forms. The collection includes eight decorative dishes, four decorative vases, two ewers, one late seventeenth-century vase, and several additional ornamental ceramic forms, providing an overview of Delft production of the late seventeenth and eighteenth centuries. Decorative dishes constitute the largest group within the collection, displaying elaborate floral ornaments, landscape compositions, and figural decoration executed in cobalt

underglaze painting. Covered storage jars, ornamental vases, and ewers further illustrate the functional and decorative diversity of Delft production, while simultaneously reflecting the adaptation of Chinese porcelain prototypes to European tastes and domestic interiors. Despite differences in form and decoration, the objects share the technological and stylistic features characteristic of mature Delft production, illustrating the diversity of Dutch ceramic manufacture during the seventeenth and eighteenth centuries.

Artistic Traditions of Delft Faience: Stylistic Analysis of Selected Objects

The Delft faience collection of the museum reveals the principal artistic characteristics that defined Dutch tin-glazed earthenware during its period of greatest prosperity between the late seventeenth and the eighteenth centuries. Despite differences in form and function, the objects reveal a coherent decorative language based upon cobalt-blue underglaze painting, carefully balanced ornamental compositions, and the creative reinterpretation of Chinese porcelain within a distinctly European artistic framework.

One of the most significant objects in the collection is a large decorative dish (Inv. No. П-273/1519), whose painted decoration exemplifies the mature Delft ornamental tradition. Executed in cobalt blue beneath a white tin glaze, the composition is organized around a central vase filled with luxuriant blossoms, while the surrounding field is densely populated with stylized floral motifs and scrolling vegetal ornament. A broad ornamental border encloses the composition, creating visual balance and reinforcing the decorative unity of the object. Rather than leaving extensive areas of white ground exposed, as was common in Chinese porcelain, the Delft painter deliberately enriched the surface with closely arranged ornamental forms, producing a denser and more rhythmically articulated decorative effect.

From a technological perspective, the dish demonstrates the characteristic features of mature Delft tin-glazed earthenware. The opaque white tin glaze provided an ideal surface for cobalt underglaze decoration, while the carefully controlled firing process produced the bright contrast between the white ground and the blue painted ornament that became the hallmark of Delft production. The ceramic body, lighter and more porous than true porcelain, reflects the technological solutions developed by Dutch potters to imitate the visual qualities of Chinese porcelain using locally available materials.

The decorative vocabulary of the dish clearly reflects the influence of Chinese blue-and-white porcelain produced during the Ming dynasty (Finlay, 2010). The cobalt decoration illustrates the controlled tonal variation characteristic of Delft painters, who manipulated pigment concentration and brushwork to create depth and volume despite the limited monochrome palette. Such technical mastery became one of the distinguishing artistic features of eighteenth-century Delft workshops. The symmetrical floral arrangement, stylized blossoms, and scrolling foliage derive from East Asian ceramic traditions that became familiar in Europe through maritime trade during the seventeenth century. Yet these motifs were not reproduced mechanically. Delft decorators adapted Chinese ornamental principles to European aesthetic preferences, modifying the proportions of individual motifs, increasing the density of the decoration, and introducing a greater sense of pictorial movement across

the ceramic surface (Caiger-Smith, 1973). The result is a composition that simultaneously acknowledges its Asian origins while expressing the independent artistic identity of Dutch faience.

Equally significant is the decorative vocabulary employed in the museum's covered vase dated 1702 (Inv. No. П-277/1523). Produced during the classical period of Delft manufacture, the vessel illustrates the remarkable synthesis of Chinese ceramic prototypes with Baroque decorative aesthetics (Honour & Fleming, 2009). Its swelling body, narrow neck, and domed cover correspond to forms ultimately derived from Chinese storage jars, while the sculptural lion finial reflects a distinctly European interpretation of ornamental ceramics. This combination of imported form and local sculptural decoration illustrates the gradual transformation of Delft production from imitation into artistic innovation.

The painted decoration further emphasizes this synthesis of artistic traditions. One side of the vase presents a characteristic Dutch landscape composed of waterways, architectural structures, and open space rendered in delicate cobalt brushwork. The opposite side is occupied by an ornamental floral arrangement that continues the decorative rhythm of the vessel without disrupting its formal balance. Framing these painted scenes are moulded Baroque cartouches that introduce sculptural relief absent from Chinese porcelain. Such integration of painting and relief decoration became one of the defining characteristics of high-quality Delft ceramics produced during the late seventeenth and early eighteenth centuries.

Collecting History and Provenance

Archival documentation preserved in the Azerbaijan National Museum of Art allows the ownership histories of several Delft objects to be reconstructed with unusual precision, considerably increasing the scholarly value of the collection.

This transfer reflects the broader redistribution of nationalized private collections among Soviet museums during the 1920s, providing important evidence for the institutional history of museum collections in the South Caucasus (Shulepova, 2006).

Provenance Evidence: Reconstructing the Biographies of Museum Objects

The museum documentation identifies a large decorative dish (Inv. No. П-273/1519) as having formerly belonged to the collection of Pavel Petrovich Durnovo. The record further indicates that the object entered the ANMA from the State Museum Fund in Leningrad in 1925. This provenance establishes a documented sequence linking its production in Delft during the eighteenth century with its later presence in an aristocratic Russian collection and subsequent incorporation into a public museum. Such information confirms that the object should be interpreted not only as a product of Dutch ceramic manufacture but also as part of the history of collecting within the Russian Empire.

Comparable evidence survives for the covered decorative vase dated 1702 (Inv. No. П-277/1523). Museum documentation records that the vessel belonged to the collection of

Countess Irina Ivanovna Paskevich before entering the State Museum Fund and subsequently being transferred to the museum on 18 October 1925. The preservation of this ownership history considerably enhances the scholarly value of the object by documenting successive changes in ownership and institutional context over more than two centuries.

These documented ownership histories demonstrate the transformation of Delft ceramics from luxury objects acquired by aristocratic collectors into museum artefacts preserved as part of Azerbaijan's national cultural heritage. From the perspective of object biography, the collection illustrates the circulation of European decorative arts across several political and cultural environments—from production in the Dutch Republic to aristocratic collections of the Russian Empire, redistribution through Soviet museum institutions, and finally preservation in Baku. The objects therefore document not only artistic traditions but also changing patterns of collecting, institutional stewardship, and transnational cultural exchange.

Decorative Dish (Inv. No. II-273/1519)

The eighteenth-century decorative dish (Pic.1, Inv. No. II-273/1519) represents a characteristic example of mature Delft faience. Executed in tin-glazed earthenware with cobalt-blue underglaze painting, it combines the technological features typical of Delft production with a balanced ornamental composition inspired by both Chinese porcelain and Dutch decorative traditions.



Picture 1. Dish. The Netherlands. Delft. 18th century. Earthenware, underglaze painting. Diameter: 37 cm. Collection of the ANMA. Inv. No. II-273/1519

The confident brushwork, tonal variation within the cobalt pigment, and rhythmic organization of the ornament reveal the technical sophistication of Delft workshops at the height of their production. The carefully balanced relationship between the central medallion and the surrounding decorative border further shows the decorative principles that distinguished Dutch faience from its Asian prototypes. The quality of the glaze and the

precision of the cobalt decoration indicate careful control of the firing process. The smooth interaction between painted ornament and the tin-glazed surface demonstrates the high technical standards achieved by Delft workshops during the eighteenth century.

Stylistically, the dish illustrates the successful assimilation of Chinese ornamental traditions into a European artistic context. While the floral vase motif clearly reflects East Asian inspiration, its interpretation is unmistakably Dutch. The stylized flowers possess a greater decorative freedom than their Chinese counterparts, the vegetal ornament is more dynamic, and the composition displays the symmetry and formal clarity characteristic of European Baroque decorative design. Rather than functioning as a direct imitation of imported porcelain, the object represents a creative reinterpretation in which Eastern visual models were transformed according to local artistic preferences.

Museum records identify the dish as originating from the collection of Pavel Petrovich Durnovo before its transfer to the Azerbaijan National Museum of Art through the State Museum Fund in 1925.

Covered Decorative Vase (Inv. No. П-277/1523)

The covered decorative vase dated 1702 (Pic.2, Inv. No. П-277/1523) is among the finest examples of Delft faience preserved in the Azerbaijan National Museum of Art. Its form, decorative programme, and technical execution illustrate the maturity of Dutch tin-glazed ceramic production at the beginning of the eighteenth century.



Picture 2. Decorative Vase. The Netherlands. Delft. 1702. Earthenware, underglaze painting. Height: 41 cm. Collection of the ANMA. Inv. No. П-277/1523

The vase is made of earthenware covered with an opaque white tin glaze and decorated in blue underglaze ornament. The even application of the tin glaze and the stability of the cobalt pigment indicate a well-controlled firing process characteristic of high-quality Delft

production. The successful integration of moulded and painted decoration further demonstrates the technical sophistication achieved by Dutch ceramic workshops during the early eighteenth century.

The vessel possesses a monumental, yet harmonious silhouette composed of a broad, swollen body, a relatively narrow neck, and a domed cover crowned by a sculptural lion finial. This type of covered vessel, often identified in European scholarship by the Dutch term pul, ultimately derives from Chinese storage jars of the Ming period, which served as important prototypes for Delft potters during the seventeenth century. The lion finial, modelled in the round and integrated into the overall composition, introduces a distinctly European sculptural element absent from its Chinese predecessors and reflects the influence of Baroque decorative aesthetics.

The painted decoration is carefully organized around two principal pictorial fields. One side of the vase presents a characteristic Dutch landscape with a waterway bordered by buildings and gently receding architectural forms. Executed with fluid cobalt brushwork, the composition evokes the visual language of seventeenth-century Dutch landscape painting, in which canals and waterside architecture became recurring symbols of the Dutch Republic. The opposite side is decorated with an elegant floral composition that harmoniously complements the landscape scene while preserving the visual balance of the vessel. Rather than functioning as isolated images, both compositions are integrated into the overall decorative programme through a system of moulded Baroque cartouches and ornamental framing devices that enrich the surface with sculptural relief and emphasize the three-dimensional character of the vase.

The combination of painted imagery and relief ornament is particularly significant from an art-historical perspective. While Chinese porcelain provided Delft potters with formal and decorative inspiration, European artists increasingly incorporated elements derived from Baroque architecture, sculpture, and ornamental engraving into ceramic production. As a result, Delft faience developed a distinctive visual identity in which imported Asian motifs coexisted with Dutch landscapes, European decorative frameworks, and sculptural embellishment. The present vase clearly illustrates this process of artistic transformation, demonstrating that Delft ceramics should be understood not simply as imitations of porcelain but as original works of European decorative art. According to museum documentation, the vase formerly belonged to the collection of Countess Irina Ivanovna Paskevich before entering the State Museum Fund and subsequently the ANMA in 1925.

Comparative Context

The covered vase corresponds closely to the established typology of Delft covered jars produced during the late seventeenth and early eighteenth centuries and can be compared with examples preserved in the Rijksmuseum, Museum Prinsenhof Delft, and the Victoria and Albert Museum. Like many Delft covered jars, the vase combines a bulbous body, narrow neck, and domed cover surmounted by a sculptural finial derived from Chinese storage jars, while its Baroque ornament reflects European decorative traditions. Unlike many

comparable collections, the museum preserves securely documented ownership histories for several objects, allowing stylistic comparison to be complemented by provenance analysis (Rijksmuseum Collection Online; Victoria and Albert Museum Collection Online; Museum Prinsenhof Delft Collection, Veeze, 2021, Finlay, 2010).

The broader Delft collection preserved in the Azerbaijan National Museum of Art reflects the principal decorative trends observed in major European museum collections. Across the nineteen objects, recurring features include chinoiserie-inspired floral ornament, Dutch landscape scenes, Baroque cartouches, cobalt-blue monochrome decoration, and characteristic tin-glazed surfaces. These shared stylistic features confirm the collection's representativeness within the wider corpus of seventeenth- and eighteenth-century Delft ceramics. At the same time, the documented provenance distinguishes the Baku collection from many comparable museum holdings, enabling stylistic observations to be supported by well-preserved ownership histories.

The landscape decoration on the Azerbaijan vase likewise corresponds to one of the principal decorative trends in Delft ceramics during the late seventeenth century. While Chinese porcelain generally emphasized stylized natural scenery and idealized landscapes, Delft painters increasingly introduced recognizably Dutch motifs, including canals, riverside architecture, trees, and gently receding horizons. These compositions reveal the influence of contemporary Dutch landscape painting and demonstrate the gradual emergence of an independent visual language distinct from its Asian prototypes (Slive, 1995).

At the same time, the relief Baroque cartouches framing the painted scenes distinguish this object from many Chinese originals. Their sculptural modelling reflects the broader influence of Baroque ornamental design that permeated European decorative arts during the late seventeenth century. This synthesis of Chinese ceramic forms, Dutch pictorial traditions, and European Baroque ornament became one of the defining characteristics of mature Delft faience.

Within this broader artistic context, the vase preserved in the Azerbaijan National Museum of Art should be regarded not as an isolated museum object but as part of the international corpus of Delft ceramics. Its close relationship to comparable examples preserved in leading European collections confirms both its chronological attribution and its stylistic significance while simultaneously emphasizing the importance of the Baku collection for the study of the dissemination of Dutch decorative arts beyond Western Europe.

Conclusion

The Delft faience collection of the ANMA constitutes one of the most significant documented groups of Dutch tin-glazed earthenware preserved in the South Caucasus. Although comprising only nineteen objects, the collection is distinguished by its artistic quality, representative typology, and, most importantly, by the preservation of documented provenance that enables the reconstruction of the biographies of individual objects.

The present study has demonstrated that the museum's Delft ceramics should be understood not merely as examples of Dutch decorative art but also as material evidence of wider

processes of artistic transmission, collecting, and cultural exchange. Stylistic analysis reveals the successful adaptation of Chinese porcelain traditions within a distinctly European artistic language, while provenance research reconstructs the movement of these objects from Delft workshops to aristocratic collections of the Russian Empire and subsequently to the Azerbaijan National Museum of Art through the State Museum Fund in 1925. These trajectories illustrate the complex circulation of works of art across Europe, the Russian Empire, and the South Caucasus.

The research also places the Delft collection within the broader context of the museum's ceramics holdings, which comprise approximately 3,000 objects, nearly one third of which belong to the European ceramics collection. This context shows that the Delft faience constitutes an integral part of a larger corpus of European decorative arts preserved by the museum and highlights the importance of the museum as a centre for the study of European artistic heritage in the region.

By integrating art-historical analysis with provenance research, the present article contributes to the documentation of the museum's European ceramics collection and expands current knowledge of Delft faience preserved outside the traditional centres of European collecting. As the first comprehensive scholarly study devoted specifically to the Delft faience collection of the Azerbaijan National Museum of Art, the present research establishes a foundation for future object-based, provenance, and comparative museum studies concerning European decorative arts preserved in the South Caucasus. Although the present article focuses on two characteristic case studies, the complete museum collection of nineteen Delft objects offers substantial opportunities for future research into typology, technology, provenance, and the international circulation of Dutch ceramics.

More broadly, the study demonstrates the importance of museum collections outside Western Europe for reconstructing interconnected histories of artistic exchange, collecting practices, and cultural mobility. The Azerbaijan National Museum of Art therefore represents an important yet previously overlooked repository for the study of Dutch decorative arts within a global museum context.

REFERENCES

Aronson, R. (2004). Dutch Delftware: Faience for the Collector. Amsterdam: Aronson Antiquairs.

Azərbaycan Dövlət İncəsənət Muzeyi, Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi, 2010. 352 səh. İSBN 978-9952-8024-5-0, səh.30-31

Caiger-Smith, A. (1973). Tin-Glaze Pottery in Europe and the Islamic World. London: Faber and Faber.

Finlay, R. (2010). The Pilgrim Art: Cultures of Porcelain in World History. Berkeley: University of California Press.

Gawronski, J. (Ed.). (2012). The Dutch East India Company and the Maritime Trade of the Netherlands. Amsterdam University Press.

Harrison-Hall, J. (2001). Ming Ceramics in the British Museum. London: British Museum Press.

Honour, H., & Fleming, J. (2009). A World History of Art (7th ed.). London: Laurence King Publishing.

McNab, J. (2003). Delftware. London: Shire Publications.

Museum Prinsenhof Delft. Collection. https://www.prinsenhof-delft.nl/en/

Pearce, S. M. (1994). Interpreting Objects and Collections. London: Routledge.

Pearce, S. M. (1995). On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition. London: Routledge.

Rijksmuseum. Collection Online. https://www.rijksmuseum.nl/en/collection

Shulepova, E. A. (Ed.). (2006). Museum Studies. Moscow: Akademicheskiy Proekt.

Slive, S. (1995). Dutch Painting, 1600–1800. New Haven: Yale University Press.

Veeze, M. (2021). Delft Blue: The History of a Global Ceramics Tradition. Amsterdam University Press.

Victoria and Albert Museum. Collection Online. https://collections.vam.ac.uk/

Аббасова, М. (2026). Голландская живопись XVI-XIX веков в коллекции Азербайджанского национального музея искусств. MUSEUM.KZ. Научно-практический журнал. УДК 75.03(492). ISSN: 2960-0049. ISSN-L: 2958-5376. Стр. 18-28. https://doi.org/10.59103/muzkz.2026.14.02

METHODOLOGY FOR EFFECTIVELY ORGANIZING PRACTICAL ART EDUCATION THROUGH EXAMPLES OF KHOREZM POTTERY ART

Ibadullayeva NIGORA EGAMBERGANOVNA

Urgench State University named after Abu Rayhan Beruni,
Acting Associate Professor, Department of Art, Urgench, Uzbekistan.
ibadullayevanigora@gmail.com-0000-0001-8303-2339

ABSTRACT

Traditional handicrafts constitute one of the fundamental elements of intangible cultural heritage, transmitting the historical experience, aesthetic values, and cultural identity of societies across generations. The preservation and sustainability of this heritage are essential not only for cultural continuity but also for enriching contemporary art education through the integration of indigenous knowledge systems. As one of the most established ceramic traditions of Central Asia, the Khorezm pottery tradition represents a significant pedagogical model for applied arts education through its distinctive material knowledge, formal language, color aesthetics, decorative repertoire, and master–apprentice transmission system. Nevertheless, studies addressing the methodological integration of this tradition into higher education curricula in applied arts remain limited. Therefore, the present study aims to examine the historical development, technical characteristics, aesthetic values, and pedagogical dimensions of the Khorezm pottery tradition and to propose a comprehensive methodological framework for its integration into applied arts education.

The research was conducted using a qualitative research design based on historical-comparative analysis, an extensive literature review, field studies, participant observation, semi-structured interviews with master artisans, and cultural-pedagogical evaluation methods. The investigation focuses on the principal pottery production centers of Khiva, Madir, and Kattabag in the Khorezm region, while also examining the artistic legacy of the distinguished master potter Raimberdi Matjonov. Traditional production processes, including clay preparation, forming techniques, glazing technologies, firing methods, color applications, and decorative motif systems, were systematically analyzed to determine their applicability within contemporary applied arts education.

The findings demonstrate that the Khorezm pottery tradition should not be regarded merely as a conventional model for developing technical craftsmanship. Rather, it offers a holistic educational approach that enhances students' awareness of cultural heritage, aesthetic appreciation, creative thinking, design-oriented problem-solving abilities, and interdisciplinary production competencies. Accordingly, the study proposes a multi-layered educational model integrating theoretical instruction, studio-based practice, museum-based learning, field research, interaction with master artisans, and project-based learning.

In conclusion, the systematic incorporation of the Khorezm pottery tradition into applied arts curricula contributes to the sustainability of traditional craft knowledge, supports the preservation of cultural heritage, strengthens students' creative design competencies, and enhances the overall quality of contemporary art education.

The proposed methodological framework is considered a sustainable and internationally applicable model for integrating traditional artistic practices into higher education in applied arts.

Keywords: Khorezm pottery, applied arts education, intangible cultural heritage, traditional technologies, pedagogical model.

HOREZM ÇÖMLEK SANATI ÖRNEKLERİ ÜZERİNDEN UYGULAMALI SANAT EĞİTİMİNİ ETKİLİ BİR ŞEKİLDE DÜZENLEME YÖNTEMİ

ÖZET

Geleneksel el sanatları, toplumların tarihsel deneyimini, estetik anlayışını ve kültürel kimliğini gelecek kuşaklara aktaran temel somut olmayan kültürel miras unsurlarından biridir. Bu mirasın korunması ve sürdürülebilirliğinin sağlanması, yalnızca kültürel aktarım açısından değil, aynı zamanda çağdaş sanat eğitiminin yerel bilgi sistemleriyle zenginleştirilmesi bakımından da önem taşımaktadır.

Orta Asya'nın en köklü seramik geleneklerinden biri olan Harezm çömlekçiliği; özgün malzeme bilgisi, biçimsel dili, renk anlayışı, dekoratif motif repertuvarı ve usta-çırak temelli eğitim sistemiyle uygulamalı sanat eğitimi için önemli bir pedagojik model oluşturmaktadır. Buna karşın söz konusu geleneğin yükseköğretim düzeyindeki sanat eğitimi programlarına metodolojik entegrasyonuna ilişkin çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Bu araştırmanın amacı, Harezm çömlekçilik geleneğinin tarihsel gelişimini, teknik ve estetik özelliklerini pedagojik bir perspektifle incelemek ve bu kültürel mirasın uygulamalı sanat eğitimine bütüncül biçimde entegre edilmesine yönelik metodolojik bir model geliştirmektir.

Araştırma, nitel araştırma desenine dayalı olarak yürütülmüş olup tarihsel-karşılaştırmalı analiz, kapsamlı literatür incelemesi, alan araştırmaları, katılımcı gözlem, usta sanatçılarla gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmeler ve kültürel-pedagojik değerlendirme yöntemlerinden yararlanılmıştır. İnceleme kapsamında Harezm bölgesinin önemli üretim merkezleri olan Hive, Madir ve Kattabağ ele alınmış; ayrıca geleneksel çömlekçilik sanatının önemli temsilcilerinden Raimberdi Matjonov'un sanatsal mirası ayrıntılı biçimde değerlendirilmiştir. Kil hazırlama süreçleri, şekillendirme teknikleri, sır teknolojileri, pişirim yöntemleri, renk uygulamaları ve bezeme sistemleri analiz edilerek bunların çağdaş sanat eğitimi içerisindeki uygulanabilirliği ortaya konulmuştur.

Araştırma bulguları, Harezm çömlekçilik geleneğinin yalnızca teknik beceri kazandıran geleneksel bir üretim modeli olmadığını; aynı zamanda öğrencilerin kültürel miras farkındalığını, estetik değerlendirme becerilerini, yaratıcı düşünme kapasitelerini, tasarım odaklı problem çözme yetkinliklerini ve disiplinlerarası üretim becerilerini geliştiren bütüncül bir eğitim yaklaşımı sunduğunu göstermektedir. Bu doğrultuda teorik bilgi, uygulamalı atölye çalışmaları, müze temelli öğrenme, saha araştırmaları, usta sanatçılarla etkileşim ve proje tabanlı öğrenmeyi bütünleştiren çok katmanlı bir öğretim modeli önerilmektedir.

Sonuç olarak Harezm çömlekçilik geleneğinin uygulamalı sanat eğitimi programlarına sistematik olarak dâhil edilmesi; geleneksel zanaatkârlık bilgisinin sürdürülebilirliğini desteklemekte, kültürel mirasın korunmasına katkı sağlamakta, öğrencilerin yaratıcı tasarım becerilerini güçlendirmekte ve çağdaş sanat eğitiminin niteliğini artırmaktadır. Önerilen

metodolojik modelin, geleneksel sanatların yükseköğretim düzeyindeki uygulamalı sanat eğitimine entegrasyonu konusunda uluslararası ölçekte uygulanabilir ve sürdürülebilir bir örnek oluşturduğu değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Harezm çömlekçiliği, uygulamalı sanat eğitimi, somut olmayan kültürel miras, geleneksel teknolojiler, pedagojik model.

INTRODUCTION

Folk applied arts hold a special place in the cultural heritage of the peoples of Central Asia. In particular, pottery is significant as a reflection of the historical evolution of material culture and a direct representation of the economic and spiritual life of the people. Khorezm pottery can serve as an effective methodological tool for teaching applied arts disciplines in higher education.

Since the years of independence, the development of handicrafts and folk applied arts has become one of the priority areas of state policy in Uzbekistan. The Presidential Decree of the Republic of Uzbekistan dated April 2, 1997, entitled **"**On Measures for State Support for the Further Development of Folk Artistic Crafts and Applied Arts" (Tashkent Evening newspaper, No. 38), strengthened the legal framework in this field. Subsequently, the Decree of November 17, 2017, entitled "On Measures for the Further Development of Handicrafts and Comprehensive Support for Craftspeople" provided further impetus to this process.[1]

Today, the methodological study and systematic integration of local handicraft traditions into the educational process remain insufficiently developed in the teaching of applied arts disciplines at higher education institutions. The widespread incorporation of the traditional technologies of the Khorezm school of pottery into the educational process requires the development of a scientifically grounded methodology. This article is specifically aimed at addressing this methodological gap.

LITERATURE REVIEW

A number of significant studies have been conducted by both local and foreign researchers on the scholarly study of pottery art. In S. Bulatov's educational and methodological manual, Uzbek Folk Applied Decorative Art, the outstanding contribution of master Raimberdi Matjonov to the development of the Khorezm school of pottery is particularly emphasized. This source provides an important theoretical foundation for studying the traditions of Khorezm pottery within a pedagogical context.[2]

G.A.Pugachenkova and L.I.Rempel, in their works Outstanding Architectural Monuments of Uzbekistan [3]and Outstanding Monuments of Fine Art of Uzbekistan, provide a comprehensive scholarly assessment of the historical development of architecture and fine arts in the territory of Uzbekistan, as well as the role of tile-making and ceramic decorative art in architectural ornamentation. These studies make it possible to examine the Khorezm school of pottery within the broader context of Central Asian artistic traditions.

[1] Decree of the President of the Republic of Uzbekistan "On Measures for the Further Development of Handicrafts and Comprehensive Support for Craftspeople," November 17, 2017.
[2] Bulatov, S. (1991). *Uzbek Folk Applied Decorative Art*. Tashkent: Mehnat.
[3] Pugachenkova, G. A., & Rempel, L. I. (1958). *Outstanding Architectural Monuments of Uzbekistan*.

E.M.Peshcheryova, in her research, provides a comprehensive analysis of the history of pottery in Central Asia, technological processes during the ancient and medieval periods, and the dynamics of the formation and development of pottery schools. This literature serves as a key scholarly source for developing a methodology for integrating pottery technologies into the educational process (Peshcheryova, 2020).

In their recent scholarly works, N. E. Ibadullayeva and S. E. Ibadullayev have analyzed the traditional technologies of Khorezm pottery and tile-making from an aesthetic perspective. The distinctive characteristics of the Khiva blue pottery school have also been discussed in international scholarly publications. In addition, the collection Atlas of Central Asian Artistic Crafts and Trades, edited by A.A.Hakimov, provides extensive coverage of the handicraft traditions of Central Asia.[4]

Nevertheless, although most of the above-mentioned literature examines pottery primarily from historical and aesthetic perspectives, specialized studies comprehensively addressing its didactic potential in higher education remain insufficient. This article continues the chain of research in this field and aims to contribute to the methodological integration of Khorezm pottery traditions into higher art education.

RESEARCH METHODOLOGY

The study employed the following scientific methods: historical-comparative analysis, observation, interviews with currently practicing master potters, cultural-pedagogical analysis, and theoretical modeling of the integration of traditional and contemporary educational methods.

The three main centers of the Khorezm pottery school Khiva, Madir (a village near Khanka), and Kattabog' (Yangiarik District) define the geographical scope of the study. These pottery centers have remained continuously active from the beginning of the twentieth century to the present day, and each possesses its own distinctive technological and aesthetic traditions. In incorporating traditional knowledge into the contemporary educational process, students should not be limited to acquiring theoretical knowledge alone. They should also directly develop practical knowledge and skills through hands-on training and practical activities based on traditional craftsmanship.

ANALYSIS AND RESULTS

The history and traditions of Uzbek pottery have shaped a distinctive aesthetic system over the course of centuries: the correspondence between form and content, the artistic

[4] Hakimov A.A. (ed.)(1999) Atlas of Central Asian Artistic Crafts and Trades. Volume I: Uzbekistan. – Tashkent.

arrangement of ornamental patterns, the precise proportionality of individual elements, and the integrity of the composition of an object. These characteristics have made it possible for Uzbek pottery schools to gain international recognition. With the invention of the potter's wheel at the beginning of the third millennium BCE, this craft was traditionally continued by men.



Figure 1. Example of Khorezm blue tilework.

Over the course of time, the technology of firing clay products in kilns became increasingly sophisticated and developed into a separate field of craftsmanship. The architectural and applied arts school of Khorezm developed into a distinctive and integrated artistic direction. Khorezm masters who lived and worked during the seventeenth to twentieth centuries decorated every architectural object from small details to large-scale buildings according to a unified artistic style. At the foundation of this style lies the art of koshinpazlik, that is, the technology of decorating clay tiles with colors and ornamental patterns.

The Creative Legacy of Master Raimberdi Matjonov

One of the great masters who made a significant contribution to the development of Khorezm applied decorative art was Raimberdi Matjonov. He was born in 1909 in the village of Madir, one of the ancient pottery centers of Khorezm, into a family of potters. At that time, there were fifteen pottery workshops in Madir, employing more than eighty craftsmen. Among the masters of that period, Bolta Matrizayev, Bolta Vaisov, and Matjon Qulmatov gained particular recognition in the field of *koshinpazlik* (traditional tile-making).



Figure 2. Master Raimberdi Matjonov



Figure 3. Bodiya (Traditional Khorezm Ceramic Vessel)

Raimberdi Matjonov began learning the secrets of craftsmanship from his father, Matjon the potter, from an early age. Initially, he learned to make simple forms and toys from clay, and later gradually mastered the techniques of producing and firing small bodiya vessels and ceramic tiles. After six years of rigorous training, he received the spiritual blessing (oq fotixa) of his teacher, Eshim the potter, and began his independent creative activity.Master Matjonov enriched the Khiva tile-making traditions of the nineteenth and twentieth centuries, skillfully employing three primary colors-white, green, and lojuvard (lapis lazuli blue) in his ceramic objects and tilework. The harmonious combination of these colors became an aesthetic characteristic of the Khorezm school of pottery.

Scientific Foundations of Traditional Technology

The production technology employed by Master Matjonov is of considerable scientific interest and can still be used as an exemplary model in applied arts education today. The master's experience, based on many years of observation, demonstrated that strict technological requirements must be followed when selecting clay for the production of high-quality tiles: the clay must not contain salt, lime, or iron oxide.

The master used a special type of clay brought from the village of Avaz Duvnak near Khiva. The method of testing the clay was simple yet highly effective: he would take a handful of clay, rub it in the palm of his hand, and blow on it with moderate force. If the clay particles dispersed and flew away, the clay was considered pure; if they remained on the hand, it was concluded that the clay contained harmful substances.



Figure 4. Qapshirma. A Lidded Ceramic Vessel.

The technology of glaze preparation is also particularly noteworthy. The master would travel to the Karakum Desert, collect chog‘on or kirchop, burn it there, and bring the resulting ash back to his workshop. One part of glass powder was added to three parts of ash, and the mixture was combined with water to prepare the glaze. This glaze was applied to the surface of *bodiya* vessels or ceramic tiles. During kiln firing, the glaze melted and sealed the surface of the object, giving it distinctive coloration and glazed characteristics.

The quality of terracotta also has a clear scientific basis. Terracotta made from specially selected clay has a high degree of porosity, which allows glazes and pigments to penetrate deeply into the body of the product. As a result, the pigments of tiles produced using this method do not peel or flake off even after many years.

To integrate the Khorezm school of pottery into the teaching of applied arts disciplines in higher education, the following methodological approach is proposed:

Theoretical Block: A System of Historical and Aesthetic Knowledge

The theoretical learning module should appropriately cover the following topics: the history and stages of development of pottery art in Central Asia; the formation of the Khorezm school of pottery and its regional characteristics; traditional systems of patterns and ornamentation (geometric, floral, and *islimi* patterns); color theory and color symbolism in Khorezm pottery; and methods of artistic analysis of pottery objects. Each topic should be enriched with scholarly literature, images of museum exhibits, and original artifacts. By studying the regional art school within its historical context, students learn to develop a conscious attitude toward the cultural heritage of Uzbekistan.

Practical Block: A System of Skills

Practical training is organized in two stages. At the first stage, students become acquainted with the properties of clay and its technological preparation, including criteria for selecting the appropriate clay, methods of washing and cleaning it, and clay-processing techniques. At

the second stage, students acquire direct practical skills in working on the potter's wheel, hand modeling, glaze preparation, and kiln preparation and firing technologies.



Figure 5. Ceramic Bodiya Vessels

It is recommended that practical training be conducted as closely as possible to the traditional master-apprentice (usta-shogird) system: students progress step by step from simple exercises to increasingly complex creative assignments. This approach can be regarded as a contemporary pedagogical interpretation of the traditional "usta-shogird" system.



Figure 6. Tea Set Decorated with Traditional National Patterns



Figure 7. Examples of Works by Masters from the Yangiarik Pottery Center

Project-Based Block: Creation of a Creative Product

At the final stage of the semester, students undertake an independent creative project: inspired by the traditions of Khorezm pottery, they create an original product based on

contemporary design requirements. This project integrates the student's theoretical knowledge, technological skills, and individual creative potential.

The following criteria are recommended for evaluating the project outcomes: the degree to which traditional forms and patterns have been incorporated; technological quality; artistic originality; and the ability to present and explain the completed product.

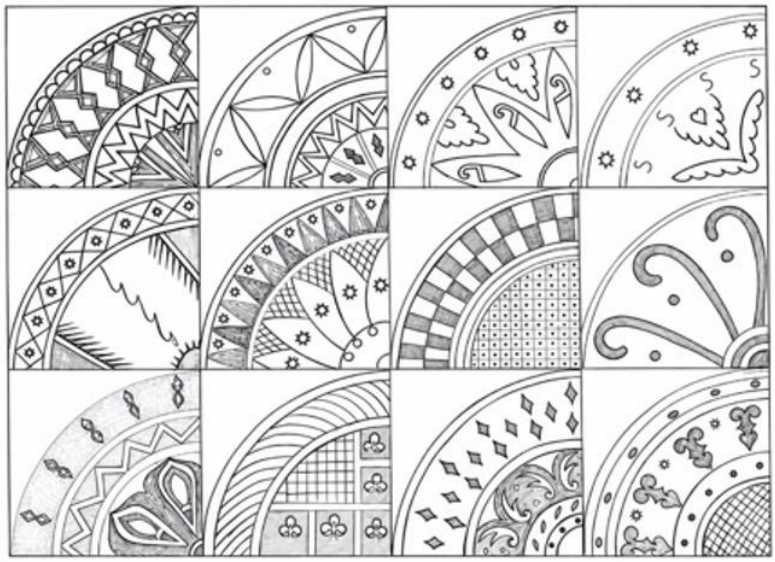


Figure 8. Sketch variations of a Pattern Composition for a Lagan (Traditional Ceramil Platter)



Figure 9. Ceramic Platters from the Madir and Kattabog' Pottery Centers

Field Research and Museum Practice. Educational field trips play a particularly important role in organizing applied arts education based on Khorezm pottery traditions. Visits to the Pottery Center established in the village of Kattabog' in Yangiarik District and to workshops

in Khiva create a dynamic and authentic learning environment for students. Direct interaction with master craftsmen, observation of their work in their workshops, and analysis of museum exhibits that embody the heritage and history of the masters all of these activities contribute to developing students' feelings of respect and pride toward their national cultural heritage.



Figure 10. Yangiarik Pottery Center (Kattabog' Village)

CONCLUSION

Examples and traditions of Khorezm pottery art represent a powerful methodological resource for teaching applied arts disciplines in higher education. This study demonstrates that integrating regional handicraft traditions into the educational process contributes not only to the development of professional skills but also to strengthening students' awareness of their national identity and their appreciation of cultural heritage.

The systematic and gradual teaching of the creative legacy of Master Raimberdi Matjonov to students, the gradual transition from practical exercises to creative independence, and the unity of technological precision and artistic taste constitute a set of principles that can be organically integrated into contemporary higher education methodology.

Based on the findings of the study, the following recommendations are proposed: to develop a specialized educational and methodological manual for teachers of applied arts; to establish systematic cooperation between higher education institutions and regional handicraft centers; to expand opportunities for students to undertake practical training at Khorezm pottery centers; and to establish an educational collection comprising examples of pottery art.

REFERENCES

Xalq badiiy hunarmandchilik va amaliy san’atini yanada rivojlantirishni davlat yo‘li bilan qo‘llab-quvvatlash chora-tadbirlari to‘g‘risida. O‘zbekiston Respublikasi Prezidentining farmoni. -T.: “Toshkent oqshomi” gaz., 2 aprel 1997 yil, 38-son.

O‘zbekiston Respublikasi Prezidentining “Hunarmandchilikni yanada rivojlantirish va hunarmandlarni har tomonlama qo‘llab-quvvatlash chora-tadbirlari to‘g‘risida”gi farmoni. 17 noyabr 2017 yil.

Bulatov S. (1991) O‘zbek xalq amaliy bezak san’ati. -T.: Mehnat.

Пугаченкова Г.А, Рempель Л.И.(1958) Выдающиеся памятники архитектуры Узбекистана.

Пугаченкова Г.А, Рempель Л.И.(1960) Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана.

Пугаченкова Г.А.(1987) Из художественной сокровищницы Среднего Востока.

Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма.

Пещерова Е.М.(1989) Гончарное производство Средней Азии.

Рempель Л.И.(1961) Архитектурный орнамент Узбекистана.

G‘ulomov S.S., Bulatov S.S. (2000) 0Sharqona usta-shogird odobi. O‘zR OUMTV.

Xiva-ming gumbaz shahri. Mualliflar jamoasi.(1997) -T.: Sharq.

Hakimov A.A. (ed.)(1999) Atlas of Central Asian Artistic Crafts and Trades. Volume I: Uzbekistan. –Tashkent.

ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA FİZİKSEL VE DİJİTAL KATMANLARIN BULUŞMASI: SENKRON PERFORMANSI ÜZERİNDEN BİR İNCELEME

Arş. Gör. Dr. Canalp SİPAHİ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi,
canalpsipahi@gmail.com- 0000-0001-6867-6814

ÖZET

Dijital teknolojilerin çağdaş sanat pratiklerine dâhil olması, seramik nesnenin fiziksel özellikleri ile hareketli görüntü arasındaki ilişkinin yeni ifade olanakları çerçevesinde değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Bu çalışma, seramik malzeme, dijital görüntü ve bedensel üretim eyleminin eş zamanlı birlikteliğini *Senkron* performansı üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Nitel araştırma yaklaşımı kapsamında vaka çalışması ve eser çözümlemesi yöntemleri benimsenmiş; performansa ait video kayıtları, fotoğraflar ve sanatçının üretim sürecinde tuttuğu notlar araştırmanın veri kaynaklarını oluşturmuştur. Çözümleme; malzeme ve yüzey özellikleri, hareket ve eş zamanlılık, bedensel üretim, mekânsal düzenleme ve izleyici katılımı olmak üzere beş boyutta gerçekleştirilmiştir. 2026 yılında Çanakkale Seramik Müzesi'nde gerçekleştirilen *Senkron* performansında, hareketli deniz ve dalga görüntüleri projeksiyon aracılığıyla seramik figür ve çevresindeki fiziksel yüzeye aktarılmıştır.

Sanatçı, görüntüdeki dalga hareketlerinin ritmini takip ederek çamuru biçimlendirmiş; performansın son bölümünde izleyiciler de üretim sürecine katılmıştır. İnceleme sonucunda seramik yüzeyin hacimsel özelliklerinin projeksiyon görüntüsünün algılanışını etkilediği, hareketli görüntünün ise sanatçının bedensel üretim eylemini yönlendirdiği belirlenmiştir. Performans sırasında oluşturulan çamur formlarının sonradan pişirilmesi, geçici hareket ile kalıcı seramik nesne arasındaki ilişkiyi somutlaştırmıştır. Bu bağlamda *Senkron*, fiziksel nesne, dijital görüntü, beden ve izleyici katılımının birbirini etkileyen bileşenler olarak bir araya geldiği bir uygulama olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Seramik Sanatı, Projeksiyon, Görüntü Aktarımı, Devinim, İzleyici Katılımı

THE CONVERGENCE OF PHYSICAL AND DIGITAL LAYERS IN CONTEMPORARY CERAMIC ART: AN ANALYSIS OF THE SENKRON PERFORMANCE

ABSTRACT

The integration of digital technologies into contemporary artistic practices has enabled new approaches to examining the relationship between the physical properties of ceramic objects and moving images. This study aims to examine the simultaneous interplay of ceramic material, digital imagery, and embodied artistic production through the performance *Senkron*. Adopting a qualitative research approach, the study employs a case study and artwork analysis, drawing on video recordings, photographs, and notes taken by the artist during the production process. The analysis is conducted across five dimensions: material and surface properties, movement and synchronization, embodied production, spatial arrangement, and audience participation.

In *Senkron*, performed at the Çanakkale Ceramics Museum in 2026, moving images of the sea and waves were projected onto a ceramic figure and the surrounding physical surface. The artist shaped clay by following the rhythm of the wave movements, while audience members joined the production process during the final stage of the performance. The analysis revealed that the three-dimensional characteristics of the ceramic surface influenced the perception of the projected imagery, while the moving images guided the artist's embodied production process. The subsequent firing of the clay forms created during the performance made tangible the relationship between ephemeral movement and permanent ceramic objects. In this context, *Senkron* is examined as an artistic practice in which physical objects, digital imagery, the body, and audience participation come together as mutually influencing components.

Keywords: Ceramic Art, Projection, Image Projection, Movement, Audience Participation.

1. GİRİŞ

Dijital teknolojilerin gelişimi, çağdaş sanatın üretim yöntemlerini, sergileme biçimlerini ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi önemli ölçüde dönüştürmüştür. Hareketli görüntü, projeksiyon ve ışık gibi dijital araçların sanatsal üretime dâhil olmasıyla birlikte fiziksel sanat nesnesinin sınırları yeniden ele alınmaya başlanmıştır. Bu süreçte dijital araçlar, yalnızca teknik birer araç olmaktan çıkarak eserin biçimsel ve kavramsal yapısına katılan unsurlar hâline gelmiştir.

Seramik sanatı açısından bu birliktelik, malzemenin fiziksel ve kalıcı yapısı ile dijital görüntünün değişken ve zamana bağlı niteliğini aynı yapı içerisinde buluşturması bakımından önem taşımaktadır. Seramik nesne belirli bir biçim, yüzey ve hacme sahip maddi bir varlık ortaya koyarken dijital görüntü ışık aracılığıyla görünürlük kazanmakta ve zaman içerisinde değişebilmektedir. Bu farklı niteliklerin bir araya gelmesi, seramik nesnenin yalnızca fiziksel varlığı üzerinden değil, dijital görüntüyle kurduğu ilişki üzerinden de değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır.

Projeksiyon teknolojileri, fiziksel ve dijital katmanlar arasındaki bu ilişkinin kurulmasında kullanılan yöntemlerden biridir. Hareketli görüntünün seramik yüzeye aktarılması, fiziksel olarak sabit olan nesnenin görünümünü zaman içerisinde değişken hâle getirebilmekte; böylece görüntü, hareket, zaman ve fiziksel nesne arasında çok katmanlı bir ilişki kurulabilmektedir. Bu noktada dijital görüntü, seramik yüzey üzerine eklenen görsel bir unsur olmanın ötesinde, eserin algılanma biçimini etkileyen bir bileşen olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışma, çağdaş seramik sanatında fiziksel ve dijital bileşenler arasındaki ilişkiyi *Senkron* performansı üzerinden inceleyen nitel bir araştırmadır. Araştırmada, tek bir sanatsal uygulamanın kendi bağlamı içerisinde ayrıntılı olarak değerlendirilmesine olanak sağlayan vaka çalışması yaklaşımı benimsenmiş ve eser çözümlemesi gerçekleştirilmiştir.

Araştırmanın veri kaynaklarını, performansa ait video kayıtları, fotoğraflar ve sanatçının üretim sürecinde tuttuğu kişisel notlar oluşturmaktadır. Aynı zamanda çalışmanın yazarı olan sanatçı, araştırma konusu olan performansın tasarım ve uygulama süreçlerinde doğrudan yer almıştır. Bu nedenle araştırma, sanatçının kendi üretim deneyiminden hareketle gerçekleştirdiği bir çözümleme niteliği taşımaktadır.

Eser çözümlemesinde fiziksel ve dijital bileşenler arasındaki ilişki; malzeme ve yüzey özellikleri, hareket ve eş zamanlılık, bedensel üretim süreci, mekânsal düzenleme ve izleyici katılımı olmak üzere beş temel boyut üzerinden ele alınmaktadır. Bu çerçevede seramik yüzeyin projeksiyon görüntüsünün algılanışına etkisi, hareketli görüntünün sanatçının üretim eylemiyle ilişkisi ve izleyicilerin performansın oluşum sürecine katılımı değerlendirilmektedir.

Araştırma, tek bir sanatsal uygulama ile sınırlandırılmıştır. Bu nedenle elde edilen değerlendirmeler, çağdaş seramik sanatındaki tüm fiziksel ve dijital uygulamalara genellenebilir sonuçlar olarak değil, *Senkron* performansının özgün üretim koşulları ve sanatsal yaklaşımı çerçevesinde ele alınmaktadır.

Araştırmanın temel amacı, dijital görüntünün seramik sanatında yalnızca teknik veya destekleyici bir unsur olarak değil, fiziksel nesneyle birlikte anlam üreten bir bileşen olarak nasıl işlev görebildiğini ortaya koymaktır.

2. Seramik Yüzey ile Dijital Görüntü İlişkisinde Projeksiyon Haritalama

Bu çalışma kapsamında fiziksel katman, seramik malzemenin maddi varlığını, üç boyutlu biçimini, yüzey özelliklerini ve üretim sürecinde gerçekleşen bedensel müdahaleleri ifade etmektedir. Dijital katman ise bilgisayar ortamında düzenlenen ve projeksiyon aracılığıyla fiziksel yüzeye aktarılan hareketli görüntüler ile bu görüntülerin zamansal değişimini kapsamaktadır. Burada fiziksel ve dijital kavramları, birbirinden tamamen bağımsız iki alanı tanımlamak amacıyla kullanılmamaktadır. Dijital görüntü, projeksiyon ışığı aracılığıyla fiziksel yüzey üzerinde görünürlük kazanırken yüzeyin geometrisi ve dokusu da görüntünün algılanma biçimini etkilemektedir. Dolayısıyla fiziksel ve dijital katmanlar arasındaki ilişki, maddi nesne ile hareketli görüntünün aynı mekân ve zaman içerisinde bir araya gelmesi ve birbirlerinin görünümünü ya da üretim sürecindeki işlevini etkilemesi üzerinden ele alınmaktadır.

Seramik yüzeylerin projeksiyon aracılığıyla hareketli görüntüyle ilişkilendirilmesi ve fiziksel olarak durağan olan nesnenin görsel düzlemde devingen bir nitelik kazanması, video teknolojilerinin sanat alanındaki gelişimiyle birlikte değerlendirilebilir. Özellikle 1960'lı yıllarda taşınabilir video kamera ve kayıt sistemlerinin kullanıma sunulması, video üretiminin televizyon endüstrisinin sınırları dışına taşınmasında önemli bir aşama olmuştur. Video teknolojisinin bireysel kullanıcılar ve sanatçılar açısından erişilebilir hâle gelmesiyle birlikte hareketli görüntü, yeni sanatsal ifade biçimlerinin geliştirilmesine olanak tanımış ve zamanla bağımsız bir üretim aracı olarak sanat pratiği içerisinde yer edinmiştir (Kılıç, 1995, s. 11).

Projeksiyon teknolojileri, video mapping uygulamaları ve bilgisayar tabanlı görüntü üretim yöntemlerinin gelişmesi, seramik yüzey ile dijital görüntü arasındaki ilişkinin yeni biçimlerde ele alınmasını mümkün kılmıştır. Hareketli görüntünün projeksiyon aracılığıyla seramik forma aktarılması, fiziksel olarak sabit olan yüzeyin görsel açıdan sürekli değişen bir yapıya kavuşmasını sağlamaktadır. Böylece seramik nesnenin maddi varlığı korunurken yüzeyde hareket, süreklilik ve dönüşüm algısı oluşturulabilmektedir. Bu süreçte kullanılan dijital içerikler farklı kaynaklardan üretilebilmektedir. Sanatçının kaydettiği video görüntülerinin yanı sıra dijital ortamda veya yapay zekâ araçlarıyla oluşturulan görseller ile mevcut görüntü arşivlerinden elde edilen içerikler seramik yüzeye yansıtılabilmektedir. Bu yönüyle projeksiyon, dijital ortamda var olan görüntüyü fiziksel nesne ve mekânla ilişkilendirerek deneyimlenebilir bir görsel katmana dönüştürmektedir. "Video haritalama, neredeyse her yüzeyi dinamik bir video ekranına dönüştürmek için kullanılan en yeni video projeksiyon tekniklerinden biridir" (Ekim, 2011, s. 10).

Bimber ve Raskar (2005), geleneksel projeksiyon sistemlerinde görüntülerin düz ekranlar üzerinde sunulduğunu, ancak projektör ile yansıtma yüzeyinin geometrisi arasındaki ilişkinin dikkate alınmasıyla farklı geometrik biçimlere sahip fiziksel yüzeylerin de üç boyutlu

ekranlar olarak kullanılabileceğini belirtmektedir. Bu bağlamda *Senkron* performansında seramik formlar, hareketli dijital görüntülerin yansıtıldığı üç boyutlu yüzeyler olarak değerlendirilmiştir.

En temel tanımıyla projeksiyon haritalama, bir veya birden fazla projektör aracılığıyla hareketli görüntü, animasyon ya da grafiklerin farklı biçim ve dokulara sahip yüzeylere aktarılmasına dayanan bir görüntüleme tekniğidir. Bu yöntem, fiziksel olarak durağan nesnelerin yüzeylerinde ışık ve hareket etkileri oluşturarak nesnenin algısal açıdan dinamik ve değişken bir yapıya dönüşmesine olanak sağlamaktadır. Mekânsal artırılmış gerçeklik, 3D haritalama veya video haritalama olarak da adlandırılan bu teknoloji; otomobiller, çeşitli nesneler, metro tünelleri, havaalanı terminalleri, kentsel alanlar ve hatta su yüzeyleri gibi farklı ölçek ve nitelikteki fiziksel yüzeylerin görsel bir gösterim alanına dönüştürülmesini mümkün kılmaktadır. Projeksiyon haritalamanın sahne aydınlatması ve farklı ışık uygulamalarıyla birlikte kullanılması ise fiziksel mekânın algılanma biçimini dönüştüren görsel yanılsamaların ve kapsayıcı deneyimlerin oluşturulmasına imkân tanımaktadır (Pennington, 2018).

Projeksiyon haritalamanın sanatsal kullanımına örnek olarak Vancouver Façade Festival gösterilebilir. Burrard Arts Foundation tarafından düzenlenen etkinlik kapsamında sanatçıların dijital çalışmaları Vancouver Art Gallery'nin cephesine projeksiyon yoluyla aktarılmaktadır. Üç boyutlu animasyonlar ve hareketli görsel anlatıların kullanıldığı uygulamalarda, fiziksel yüzey ile dijital görüntü bir araya gelerek değişken ve hareketli bir görsel deneyim oluşturmaktadır. Festival, projeksiyon haritalamanın dijital sanat üretiminde ve kamusal alanda izleyiciyle buluşmasında kullanılan yöntemlerden birine örnek oluşturmaktadır (Hafza, 2024).



Görsel 1. Facade Festival, Video Mapping, (Global Times, 2019).

Projeksiyon uygulanacak yüzey belirlendikten sonra, görüntünün fiziksel yüzeyin biçim ve sınırlarına uyarlanması gerekmektedir. Düzensiz biçimlere sahip yüzeylerde projeksiyon

görüntüsünün yüzeye uygun biçimde dönüştürülmesi ve maskelenmesi amacıyla yazılımlar kullanılmaktadır. Bu yazılımlar projektörle birlikte çalışarak istenilen görüntünün seçilen nesnenin yüzeyine uygun şekilde yerleştirilmesine olanak sağlamaktadır. Etkileşimli projeksiyon haritalama çalışmalarında görüntüler çoğunlukla sensörler, düğmeler veya akıllı telefon ve tablet gibi kişisel cihazlar aracılığıyla izleyici tarafından kontrol edilmektedir. İzleyicinin canlı performansa doğrudan katılması, sanat eseriyle daha yoğun bir ilişki kurmasına ve deneyimin içine dâhil olmasına olanak sağlamaktadır (Yoo ve Kim, 2014, s. 1182-1187).

Seramik yüzeylerin projeksiyon uygulamalarındaki önemli özelliklerinden biri, biçim ve yüzey niteliklerinin üretim sürecinde sanatçı tarafından belirlenebilmesidir. Mermerin damar yapısı ve belirli ölçülerde ışık geçirgenliği, metalin yansıtıcı yüzeyi ya da ahşabın ışığı emen dokusu görüntünün yüzeydeki görünümünü doğrudan etkiler. Seramikte ise sanatçı, henüz üretim aşamasındayken yüzeyin ışıkla nasıl bir ilişki kuracağına müdahale edebilmektedir. Kullanılan bünyenin rengi ve niteliğinden formun yapısına; yüzey dokusu ve rölyeften boşluklara, et kalınlığına, pişirim koşullarına ve sır özelliklerine kadar birçok değişken bu ilişkinin belirlenmesinde rol oynamaktadır. Bu değişkenlerin farklı biçimlerde düzenlenmesi, ışığın seramik yüzey tarafından yansıtılması, soğurulması, dağıtılması veya belirli ölçülerde geçirilmesi üzerinde etkili olmaktadır. Dolayısıyla seramik yüzey, projeksiyon uygulamalarında yalnızca görüntünün üzerine düştüğü pasif bir taşıyıcı değil, görüntünün görsel karakterinin oluşumuna doğrudan katılan fiziksel bir bileşen olarak değerlendirilebilir.



Görsel 2. Beatriz Chachamovits, *Can You Sea Change?*, seramik ve projeksiyon haritalama, 2021.

Projeksiyon haritalamanın seramik yüzeyle birlikte kullanımına Beatriz Chachamovits'in *Can You Sea Change?* adlı çalışması örnek gösterilebilir. Çok duyulu bir yerleştirme olarak kurgulanan çalışmada, sanatçının el yapımı seramik mercan heykelleri Natasha Tomchin tarafından hazırlanan hareketli görüntüler ve dijital grafiklerle projeksiyon haritalama yoluyla

bir araya getirilmiştir. Seramik yüzeylere aktarılan görüntüler, mercanların yaşam döngülerini ve çevresel değişimlere bağlı dönüşümlerini görsel olarak canlandırmaktadır. Fiziksel olarak sabit olan seramik formlar böylece hareketli görüntü aracılığıyla zaman içerisinde değişen bir görünüme kavuşmaktadır (Chachamovits, 2021).

3. Senkron Performansı: Fiziksel ve Dijital Katmanların Buluşması

Senkron, seramik nesne, hareketli görüntü, projeksiyon ve performansın eş zamanlı olarak bir araya getirildiği disiplinlerarası bir sanat uygulamasıdır. Çalışma, fiziksel olarak durağan bir seramik form ile zamana bağlı olarak değişen dijital görüntü arasındaki ilişki üzerine kurgulanmıştır.

Senkron, 2026 yılında Canalp Sipahi tarafından Çanakkale Seramik Müzesi'nde gerçekleştirilmiştir. İki aşamada kurgulanan çalışmanın ilk aşamasında, 5–6 Şubat tarihlerinde düzenlenen çalıştay kapsamında performansın merkezinde yer alacak seramik heykel üretilmiş; 7 Şubat'ta ise projeksiyon ve eş zamanlı seramik üretimine dayanan performans gerçekleştirilmiştir. Performans sonrasında çalışma müzenin kalıcı sergisine dâhil edilmiştir.

Performans, 100 × 100 cm ölçülerindeki bir yüzey üzerinde gerçekleştirilmiştir. Stoneware çamur ile oluşturulan kaya formu, figür ve performans sırasında biçimlendirilen yüzeyler, projeksiyon aracılığıyla hareketli görüntülerle ilişkilendirilmiştir.



Görsel 3. Canalp Sipahi, Senkron, 2026, Canalp Sipahi Kişisel Arşivi.

Performans alanının merkezinde, sanatçının kendi beden oranlarından hareketle küçültülerek oluşturulan beyaz seramik figür bulunmaktadır. Figür ve çevresinde tanımlanan yüzey,

projeksiyon haritalama yoluyla hareketli deniz görüntülerinin aktarıldığı fiziksel alanı oluşturmaktadır. Kullanılan video, yüzeyin ölçüleri ve performans alanındaki konumu dikkate alınarak dijital ortamda düzenlenmiş ve projeksiyonun sınırları fiziksel yüzeyle örtüşecek biçimde belirlenmiştir. Bu düzenleme sonucunda hareketli görüntü, mekâna bağımsız olarak yansıtılan bir video olmaktan çıkarak seramik form ve onun çevresindeki fiziksel alanla doğrudan ilişki kuran görsel bir katmana dönüşmüştür. Figürün uygulama alanının merkezinde konumlandırılması, hareketli dalga görüntülerinin figür ve çevresindeki yüzeyle birlikte algılanmasına olanak sağlamıştır.

Beyaz yüzey tercihi de bu ilişkinin kurulmasında işlevsel bir rol üstlenmektedir. Renk ve yüzey üzerindeki görsel çeşitliliğin sınırlandırılması, projeksiyonla aktarılan dalga görüntülerinin daha belirgin biçimde algılanmasını sağlarken seramik formun hacimsel özellikleri görüntünün yüzey üzerindeki dağılımını değiştirmektedir. Figürün kıvrımları, çıkıntıları ve farklı yüzey açıları nedeniyle hareketli görüntü düz bir projeksiyon yüzeyindeki görünümünden uzaklaşmakta; fiziksel form tarafından yeniden biçimlendirilmektedir. Bu nedenle *Senkron*'da seramik, dijital görüntünün üzerine aktarıldığı pasif bir taşıyıcı olarak değil, görüntünün görünme biçimini belirleyen fiziksel bir katman olarak işlev görmektedir.



Görsel 4. Canalp Sipahi, Senkron, 2026. Canalp Sipahi Kişisel Arşivi.

Performansta deniz ve dalga imgelerinin tercih edilmesinde, bu imgelerin sürekli devinim hâlinde olmaları ve geçiciliği görünür kılmaları belirleyici olmuştur. Dalga hareketi, sürekli değişen ve aynı biçimde tekrarlanmayan yapısıyla zamanın akışına ve anlık oluşumlara gönderme yapmaktadır. Bu hareketin dijital görüntü aracılığıyla fiziksel yüzeye aktarılması, geçici olanın görsel olarak

deneyimlenmesini sağlarken sanatçının aynı hareketten yola çıkarak çamuru biçimlendirmesi, söz konusu devinimin maddi bir karşılık kazanmasına olanak tanımaktadır. Böylece deniz ve dalga imgeleri, geçicilik ve kalıcılık arasındaki ilişkinin kurulmasını sağlayan kavramsal bileşenler olarak işlev görmektedir.

Çalışmanın temelini oluşturan eş zamanlılık ise projeksiyon ile seramik yüzey arasındaki görsel ilişkinin ötesine geçmektedir. Performans boyunca deniz dalgalarının hareketli görüntüsü kesintisiz biçimde akarken sanatçı, bu hareketin ritmini takip ederek seramik çamuruna müdahale etmiş ve dalgayı çağrıştıran formlar oluşturmuştur. Dijital görüntüdeki hareket böylece bedensel eyleme, bedensel eylem ise fiziksel malzemeye aktarılmıştır. Görüntü, beden ve çamur arasında kurulan bu ardışık ilişki, dijital olan ile maddi olanın aynı zaman diliminde birbirini etkilediği bir üretim biçimi ortaya çıkarmıştır.



Görsel 5. Canalp Sipahi, Senkron, 2026. Canalp Sipahi Kişisel Arşivi.

Bu süreçte dijital ve fiziksel katmanlar arasındaki ilişki sabit kalmamaktadır. Çamura yapılan her müdahale yüzeyin fiziksel yapısını değiştirdiğinden, projeksiyonun görünümü de üretim süreci boyunca dönüşmektedir. Oluşan yükseltiler, çukurlar ve yüzey farklılıkları hareketli görüntünün seramik üzerindeki dağılımını değiştirirken dalga görüntüsü yeni oluşan formların üzerinde hareket etmeye devam etmektedir. Dolayısıyla fiziksel üretim dijital görüntünün algılanışını değiştirirken, dijital görüntü de fiziksel üretimin ritmini

yönlendirmektedir. Bu karşılıklı etkileşim, çalışmanın fiziksel ve dijital bileşenlerini birbirinden bağımsız iki unsur olmaktan çıkarmaktadır.

Burada dikkat çeken bir diğer karşıtlık geçicilik ve kalıcılık üzerinden ortaya çıkmaktadır. Projeksiyonla oluşturulan dalga hareketi yalnızca ışık kaynağı aktif olduğu sürece varlığını sürdüren zamansal bir görüntüyken, aynı hareketten yola çıkılarak çamur üzerinde oluşturulan biçimler fiziksel olarak varlığını korumaktadır. Böylece aynı hareket, bir tarafta geçici bir dijital görüntü olarak deneyimlenirken diğer tarafta seramik malzeme üzerinde maddi bir iz bırakmaktadır. *Senkron*'un fiziksel ve dijital katmanları arasındaki temel ilişki de bu noktada belirginleşmektedir: hareketli görüntü fiziksel nesnenin görünüşünü dönüştürürken, seramik malzeme geçici hareketin kalıcı karşılığını oluşturmaktadır.

Fischer-Lichte (2008, s. 75-77), performansın sabit ve yeniden üretilebilir bir sanat nesnesinden farklı olarak, gerçekleştiği ana özgü ve geçici bir niteliğe sahip olduğunu belirtmektedir. Performans sırasında kullanılan maddi nesneler etkinlik sonrasında varlıklarını sürdürebilse de bu nesneler, gerçekleşen performansın kendisinden ziyade onun geride bıraktığı izler olarak değerlendirilmektedir. Bu yaklaşım doğrultusunda *Senkron* performansında seramik üretiminin fiziksel sonuçları ile üretim sürecinde gerçekleşen bedensel eylem ve dijital görüntünün eş zamanlı birlikteliği birbirinden ayrılmaktadır. Fiziksel nesneler performans sonrasında varlığını sürdürebilirken, bu birliktelik yalnızca performansın gerçekleştiği zaman diliminde deneyimlenebilmektedir.



Görsel 6. Canalp Sipahi, Senkron, 2026. Canalp Sipahi Kişisel Arşivi.

Performansın son bölümünde izleyicilerin üretime katılmasıyla bu yapı yeni bir boyut kazanmıştır. Katılımcıların projeksiyonla tanımlanan alan içerisinde çamurla etkileşime girmesi, başlangıçta sanatçı tarafından yürütülen fiziksel üretimi kolektif bir sürece dönüştürmüştür. Böylelikle izleyici yalnızca hareketli görüntüyü ve biçimlenmekte olan seramik yüzeyi gözlemleyen kişi olmaktan çıkarak eserin fiziksel dönüşümüne katkıda bulunan bir katılımcı hâline gelmiştir. Eserin oluşumu da yalnızca önceden belirlenmiş bir sonuca değil, performans sırasında gerçekleşen eylemlere ve etkileşimlere bağlı olarak şekillenmiştir.

Bu yönüyle *Senkron*, seramik nesne ile dijital görüntünün basit bir biçimde yan yana getirildiği bir uygulamadan ayrılmaktadır. Çalışmada seramik dijital görüntünün fiziksel zeminini oluştururken projeksiyon seramiğe zamansal ve algısal bir hareket kazandırmakta; sanatçının bedensel eylemi dijital hareketi maddi forma aktarmakta ve izleyici katılımı bu ilişkiyi kolektif bir üretim sürecine taşımaktadır. Böylece fiziksel nesne, dijital görüntü, beden ve izleyici aynı zaman ve mekân içerisinde birbirine bağlı katmanlar hâlinde çalışmakta; *Senkron*'un hibrit yapısını oluşturmaktadır.

4. SONUÇ

Dijital teknolojilerin çağdaş seramik sanatına dâhil edilmesi, seramik nesnenin fiziksel özelliklerinin farklı ifade araçlarıyla yeniden ele alınmasına olanak sağlamaktadır. *Senkron* üzerinden gerçekleştirilen inceleme, fiziksel ve dijital katmanlar arasındaki ilişkinin karşılıklı bir etkileşim içerisinde geliştiğini göstermektedir. Çalışmada seramik yüzey, projeksiyonla aktarılan görüntünün fiziksel zeminini oluştururken yüzeyin hacmi ve üretim sırasında geçirdiği değişimler dijital görüntünün görünümünü de sürekli olarak dönüştürmektedir. Buna karşılık hareketli dalga görüntüleri, seramik yüzeye algısal bir devinim kazandırmanın yanı sıra sanatçının üretim ritmini yönlendiren bir unsur olarak işlev görmektedir. Böylece fiziksel üretim ile dijital görüntü arasında tek yönlü bir aktarım yerine eş zamanlı ve karşılıklı bir ilişki kurulmaktadır.

Çalışmada ortaya çıkan geçicilik ve kalıcılık arasındaki karşıtlık da bu ilişkinin önemli sonuçlarından biridir. Projeksiyonla oluşturulan hareket, yalnızca belirli bir zaman içerisinde deneyimlenebilirken bu hareket doğrultusunda biçimlendirilen seramik malzeme sürecin fiziksel izini taşımaktadır. İzleyicinin üretime katılmasıyla birlikte ise söz konusu ilişki nesne ve görüntü sınırlarını aşarak beden, zaman, mekân ve katılımı kapsayan çok katmanlı bir deneyime dönüşmektedir.

Sonuç olarak Senkron, fiziksel seramik nesne ile dijital görüntünün birbirinden bağımsız iki unsur olarak değil, aynı sanatsal yapının birbirini dönüştüren bileşenleri olarak ele alınabileceğini ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, seramiğin maddi özelliklerini ortadan kaldırmadan dijital teknolojiler aracılığıyla zamansal, devingen ve katılımcı nitelikler kazanabileceğini göstermektedir. Bu bağlamda fiziksel ve dijital katmanların birlikteliğinin, çağdaş seramik sanatında yeni üretim ve ifade olanaklarının geliştirilmesi açısından değerlendirilebilecek bir alan sunduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Bimber, O., & Raskar, R. (2005). *Spatial augmented reality: Merging real and virtual worlds*. A K Peters.

Chachamovits, B. (2021). *Can you sea change?* https://www.beatrizchachamovits.com/can-you-sea-change

Ekim, B. (2011). A video projection mapping conceptual design and application: Yekpare. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication, 1*(1), 10–19. https://izlik.org/JA55MC48KK

Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics* (S. I. Jain, Trans.). Routledge.

Global Times. (2019). *Facade Festival held in Vancouver, Canada*. https://www.globaltimes.cn/page/201909/1164147.shtml

Hafza, Y. (2024). *10 immersive examples of projection mapping*. Parametric Architecture. https://parametric-architecture.com/10-examples-of-projection-mapping/

Kılıç, L. (1995). *Video sanatı*. Hil Yayınları.

Pennington, A. (2018). *What is projection mapping?* Dataton. https://newsandviews.dataton.com/what-is-projection-mapping

Yoo, H., & Kim, H. (2014). A study on the media arts using interactive projection mapping. *Contemporary Engineering Sciences, 7*(23), 1181–1187. https://doi.org/10.12988/ces.2014.49147

MEZARDAN GÜNDELİK HAYATA: BALATLAR SERAMİKLERİNİN RİTÜEL, BELLEK VE HABITUS BAĞLAMINDA OKUNMASI

Öğr. Gör. Dr. Tuna KUZUCAN

Görsel ve Işitsel Teknikler ve Medya Programcılığı Sinop Üniversitesi
tkuzucan@sinop.edu.tr- 0000-0002-8484-6104

ÖZET

Bu bildiri, Sinop'taki Balatlar Yapı Topluluğu kazılarında bulunan seramiklerin gündelik kullanımları ile mezara bırakılmaları arasındaki ilişkiyi inceler. Çalışmanın temel sorusu, yemek ve içecek kaplarının mezara yerleştirildiklerinde nasıl farklı anlamlar kazanabildiğidir. Araştırma, yayımlanmış kazı raporları, seramik incelemeleri, mezarlık araştırmaları ve bu yayınlardaki görsellere dayanır. Yeni kazı verisi sunmaz ve eserlerin doğrudan incelenmesini içermez. Seramikler biçim ve olası kullanım, üretim ve ticaret, buluntu kayıtlarının güvenilirliği, defin ve hatırlamayla ilişkileri bakımından değerlendirilmiştir. Roma dönemi amforaları, Bizans sırlı seramikleri ve Geç Osmanlı döneminin yerli ve ithal kapları, aralarındaki tarihsel farklar gözetilerek ele alınmıştır. Bourdieu'nün habitus kavramı gündelik kullanım alışkanlıklarını, Bell'in ritüelleştirme yaklaşımı ise tanıdık bir eşyanın defin sırasında farklı bir amaçla kullanılmasını açıklamak için kullanılmıştır. Gündelik hayat, toplumsal bellek ve nesne biyografisi üzerine çalışmalar bu tartışmayı tamamlamaktadır. Mezar fotoğrafları ve buluntu yerini mezar numarasıyla belirten katalog kayıtları, bazı kapların gömülerle ilişkisini belgelemektedir. Ancak bu kayıtlar, kapların ölen kişiye ait olduğunu veya belirli bir hatırayı temsil ettiğini tek başına kanıtlamaz. Buluntu yeri kesin olarak bilinmeyen Bizans seramiklerinin defin sırasında mezara konulduğu varsayılmamıştır. Mozaiklerle seramikler arasındaki bezeme benzerlikleri de doğrudan aktarımın kanıtı sayılmamıştır. Çalışma, mezara kap bırakma uygulamasının gündelik kullanım alışkanlıklarıyla birlikte ele alınabileceğini, buna karşılık her kabın seçilme nedeninin kendi buluntu koşulları içinde araştırılması gerektiğini savunmaktadır.

Anahtar kelimeler: Balatlar, seramik, mezara kap bırakma, habitus, toplumsal bellek.

FROM THE GRAVE TO EVERYDAY LIFE: READING BALATLAR CERAMICS THROUGH RITUAL, MEMORY, AND HABITU

ABSTRACT

This paper examines the relationship between the everyday uses of ceramics recovered from the Balatlar Building Complex in Sinop and their placement in graves. It asks how vessels associated with eating and drinking could acquire different meanings in funerary settings. The study draws on published excavation reports, ceramic studies, cemetery research, and illustrations in these publications. It presents no new excavation data and does not involve direct examination of the objects. The ceramics are considered in terms of form and probable use, production and trade, the reliability of their find contexts, and their possible roles in burial and remembrance. Roman amphorae, Byzantine glazed wares, and local and imported vessels from the Late Ottoman period are discussed with attention to their historical differences. Bourdieu's concept of habitus informs the discussion of learned practices of use, while Bell's approach to ritualization helps explain how familiar objects could serve a different purpose during burial. Studies of everyday life, social memory, and object biography complement these perspectives. Grave photographs and catalogue records identifying particular graves document the association of some vessels with burials. They do not, however, establish that the objects belonged to the deceased or represented particular memories. Byzantine ceramics without reliable find contexts are not assumed to have been placed in graves during burial. Decorative similarities between mosaics and ceramics are likewise not taken as evidence of direct transmission. The paper argues that the placement of vessels in graves can be considered alongside everyday practices, while the reasons for selecting each object require evidence from its particular archaeological context.

Keywords: Balatlar, ceramics, placement of vessels in graves, habitus, social memory.

1. GİRİŞ

Bir mezarda bulunan tabak, ilk bakışta ölümle ilgili bir eşya olarak değerlendirilir. Oysa aynı türden bir kap yemek sunmak, yiyecek paylaşmak veya sofrayı düzenlemek için de kullanılmış olabilir. Bu nedenle mezara bırakılan bir kabı anlamak için üretim tarihini ve bezemesini belirlemek yeterli değildir. Kabın hangi amaçlarla kullanılabildiği, mezarda nerede bulunduğu ve neden seçilmiş olabileceği de araştırılmalıdır. Bu bildiri, Balatlar seramiklerini bu sorular üzerinden ele almaktadır.



Görsel 1. Balatlar Yapı Topluluğu'nun kent dokusu içindeki konumu. Kaynak: Gök (2018, Fot. 1, s. 333). Fotoğrafın kaynağı: Kazı Arşivi.

Seramiklerin hamur, biçim, sır ve bezeme özelliklerini inceleyen çalışmalar, buluntuların tarihlendirilmesi ve üretim yerlerinin belirlenmesi için temel başvuru kaynaklarıdır. Balatlar üzerine yapılan tipolojik incelemeler de farklı dönemlere ait kapların tanınmasını sağlamıştır (İnanan, 2012, 2023). Mezar buluntularını konu alan araştırmalar ise bu kapların bazılarının defin uygulamalarında kullanıldığını göstermektedir (Köroğlu ve İnanan, 2018). Burada amaç, bu çalışmaların yerine yeni bir sınıflandırma önermek değildir. Yayımlanmış buluntulardan hareketle gündelik eşya kullanımı ile mezara kap bırakma uygulaması arasındaki ilişkiyi tartışmaktır.

Sinop kent merkezindeki Balatlar Yapı Topluluğu, farklı dönemlerde farklı amaçlarla kullanılmış bir alandır. Roma İmparatorluk döneminde hamam olarak inşa edilen yapının bölümleri zamanla kilise, avlu ve gömü alanına dönüştürülmüştür. Daha sonraki dönemlerde kilise ve manastır kullanımı sürmüş, alan Rum Ortodoks mezarlığı olarak da değerlendirilmiştir. Kazılarda MÖ 6. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar uzanan buluntulara ulaşılmıştır (Köroğlu ve Tok, 2018, ss. 121–123). Bu uzun kullanım süresi, alanda bulunan

bütün seramiklerin aynı işleve veya aynı inanç uygulamasına bağlanamayacağını gösterir. Yapı topluluğunun kent içindeki konumu Görsel 1'de görülmektedir.

Başlıktaki "mezardan gündelik hayata" ifadesi, araştırmanın izlediği yolu belirtir. Çalışma, kabın bulunduğu yerden hareket ederek olası önceki kullanımlarını sorgular. Temel araştırma sorusu şudur: Yeme, içme, sunma ve saklama amacıyla üretilen kapların mezara bırakılması, bu eşyaların kullanımını ve anlamını nasıl değiştirir? Bu soruyla birlikte gündelik alışkanlıkların kap seçimiyle ilişkisi, ithal eşyaların yerel kullanım biçimleri ve mezar buluntularının hatırlamayla bağlantısı ele alınmaktadır.

Çalışmanın savı, defin sırasında kullanılan bazı nesnelerin gündelik hayatta da tanınan ve kullanılan eşyalardan seçilebildiğidir. Bell'in (1992) ritüelleştirme yaklaşımı, tanıdık bir eylemin veya nesnenin belirli bir tören içinde farklı bir önem kazanmasını açıklamaya yardımcı olur. Bununla birlikte bir kabın mezara bırakılmış olması, onun yaşam boyunca ölen kişi tarafından kullanıldığını kanıtlamaz. Gündelik hayatla kurulan ilişki, buluntuların izin verdiği ölçüde tartışılmalıdır.

2. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE YÖNTEMİ

Araştırma, yayımlanmış arkeolojik verilerin nitel olarak değerlendirilmesine dayanmaktadır. Ana kaynaklar, Bizans sırlı seramiklerinin ilk değerlendirmesi ve buluntu yerleri üzerine çalışmalar (İnanan, 2012, 2023), farklı dönemlere ait seramikleri ele alan yayın (Köroğlu ve İnanan, 2018), Avrupa seramikleri üzerine araştırma (Gök, 2018) ve Geç Osmanlı mezarlığının seramik ve porselenlerini inceleyen doktora tezidir (Demir, 2023a). Herakleia Pontika amforaları, Roma dönemi ticari ilişkilerini göstermek için değerlendirmeye alınmıştır (Kan Şahin ve Batmaz, 2024). Mozaikler üzerine yayınlar ise mezar alanındaki bezemeleri seramiklerle karşılaştırmak amacıyla kullanılmıştır (Köroğlu ve Tok, 2018). Kuş figürlerinin yorumunda Hetto'nun (2023) incelemesinden yararlanılmıştır.

Seramikler dört ölçüte göre ele alınmıştır. Önce kabın biçimi ve kaynaklarda belirtilen olası kullanımı incelenmiştir. Ardından üretim yeri ve ticaretle ilgili bilgiler değerlendirilmiştir. Üçüncü olarak buluntu yerinin ne kadar açık kaydedildiğine bakılmıştır. Son olarak bu bilgilerin defin uygulamaları ve hatırlama hakkında ne söylemeye izin verdiği tartışılmıştır. Bu ölçütler sayısal bir puanlama için kullanılmamıştır. Amaç, arkeolojik kayıtta yer alan bilgiyle bu bilgiden hareketle yapılan yorumu birbirinden ayırmaktır.

Çalışmada eserler doğrudan incelenmemiştir. Kullanım izi, onarım, içerik kalıntısı ve mezardaki bireyle ilişki konusunda yeni veri üretilmemiştir. Fotoğraflar, kaynaklarda verilen tanımları açıklamak ve buluntu koşullarını göstermek için kullanılmıştır. Bir kabın fotoğrafının bulunması ile mezardaki konumunun fotoğraflanmış olması farklı kanıtlar sunar. Bu ayrım, Çizelge 1'deki üç düzeyli değerlendirmede esas alınmıştır.

Birinci düzey, kabın mezar içindeki konumunun veya belirli bir mezarla ilişkisinin açıkça belgelendiği buluntuları kapsar. İkinci düzeyde buluntunun mezarlık alanından geldiği bilinmekte, ancak hangi mezara ait olduğu açıklanamamaktadır. Üçüncü düzeyde ise dolgu

veya karışık tabakadan gelen seramikler yer alır. İnanan (2012, s. 149), Orta ve Geç Bizans seramiklerinin önemli bir bölümünün güvenilir bir tabaka ilişkisi olmadan bulunduğunu belirtir. Demir (2023'a, s. 843) de mezarlık alanında bulunan bütün seramiklerin mezar hediyesi olmadığını açıklar. Bu nedenle mezarlıkta bulunmak, tek başına defin sırasında bırakılmış olmak anlamına gelmez.

Çalışmada mezara kap bırakma üzerine yorumlar, mezarla ilişkisi belgelenen örnekler ve kaynakların bu konuda açık bilgi verdiği gruplarla sınırlandırılmıştır. Roma amforaları ve buluntu yeri belirsiz Bizans seramikleri, mezar geleneğinin kesintisiz sürdüğünü kanıtlamak için kullanılmamıştır. Bu gruplar, Balatlar'ın farklı dönemlerdeki kullanımını ve Sinop'un ticari ilişkilerini anlamaya yardımcı olmaktadır.

Çizelge 1. Buluntu kaydına göre yorumun sınırları.

Düzey	**Buluntuya ilişkin bilgi**	**Yorum sınırı**
I. Açık ilişki	Kabın mezardaki konumu fotoğraflanmıştır veya buluntu yeri belirli bir mezar olarak kaydedilmiştir. Görsel 4 ve 5 bu iki kayıt türünü örnekler.	Mezarla ilişki kurulabilir. Fotoğraf ve katalog aynı ayrıntıları vermez. Önceki sahiplik ve seçilme nedeni ayrıca araştırılır.
II. Kısmi bilgi	Buluntu mezarlık alanındandır, ancak belirli bir mezarla ilişkisi açıklanamamaktadır.	Definle ilişki olasılık olarak ele alınır. Kesin bir mezar işlevi atanmaz.
III. Belirsiz ilişki	Buluntu dolgudan veya karışık tabakadan gelmektedir. Mezarla ilişkisini gösteren kayıt yoktur.	Biçim, tarihlendirme, üretim ve bezeme tartışılabilir. Mezar ritüeli hakkında sonuç çıkarılmaz.

Kaynak: Yazar tarafından hazırlanmıştır. Düzeyler, bu çalışmadaki yorumları sınırlandırmak için kullanılmıştır.

3. BALATLAR'IN KULLANIM EVRELERİ VE SERAMİK GRUPLARI

Balatlar'ın hamamdan kilise ve mezarlığa dönüşmesi, yapının bütün bölümlerinin aynı anda aynı işleve sahip olduğu anlamına gelmez. Hamamın sıcaklık bölümü olan caldarium kiliseye, ılıklık bölümü olan tepidarium avluya, soğukluk bölümü olan frigidarium ise gömü alanına dönüştürülmüştür. Sonraki yüzyıllarda yeni düzenlemeler yapılmış, kilise ve manastır kullanımı devam etmiştir. Özellikle 18. yüzyıldan sonra alan ve çevresi Rum Ortodoks

mezarlığı olarak kullanılmıştır (Köroğlu ve Tok, 2018, ss. 122–123). Bu değişimler, seramiklerin hangi kullanım evresine ait olduğunun dikkatle belirlenmesini gerektirir.



Görsel 2. Geç Bizans ve Bizans sonrası döneme ait çok renkli kazıma bezemeli kap örnekleri. Kaynak: İnanan (2012, Tablo 4, s. 157).

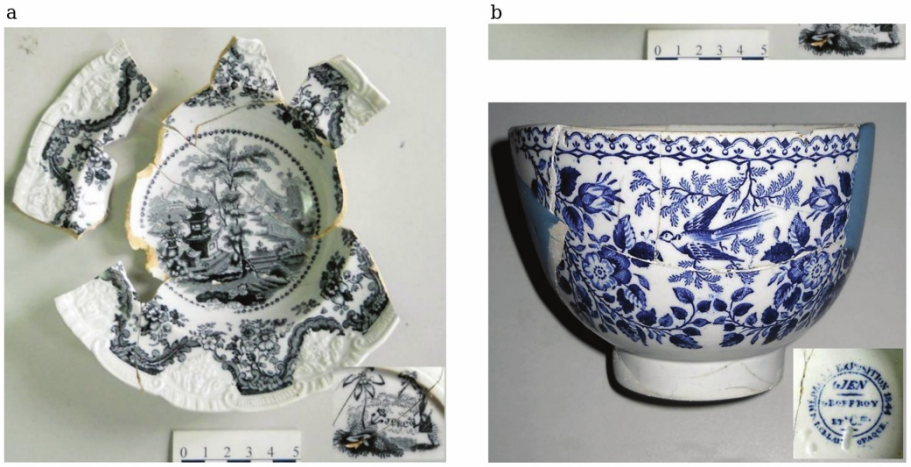
Roma dönemi buluntuları arasında Herakleia Pontika üretimi amforalar yer alır. Dışa katlanmış ağız, uzun boyun, oval gövde, halka kaide ve yivli kulplarla tanımlanan örnekler MÖ 1. yüzyıl ile MS 3. yüzyıl arasına tarihlendirilmiştir (Kan Şahin ve Batmaz, 2024, s. 85). Taşıma ve depolama kapları olan amforalar, burada gündelik sofra kullanımından farklı bir işlevi temsil eder. Bu nedenle amforalarla tabak ve fincanlar aynı kullanım alışkanlığının örnekleri sayılmamıştır.

Bizans seramikleri arasında beyaz hamurlu sırlı kaplar, ince kazıma bezemeli örnekler, astar boyalı kaplar, Ege tipi kazıma seramikler, geniş oyma bezemeli kaplar ve Zeuksippus Ailesi olarak adlandırılan grup bulunmaktadır. İnanan'ın (2012, ss. 149–152) değerlendirmesinde, 13. yüzyıl ortası ve sonrasına tarihlenen sarı ve yeşil sırlı küçük kâse ve çanaklar önemli yer tutar. Geç Bizans ve Bizans sonrası örneklerde eşmerkezli daireler, spiraller, rozetler ve bitkisel bezemeler görülür. Görsel 2, bu kapların biçim ve bezeme çeşitliliğini göstermektedir.

Geç Osmanlı dönemi buluntuları arasında Kütahya ve Çanakkale seramikleriyle birlikte Avrupa'dan ithal edilmiş tabak, kâse ve fincanlar bulunmaktadır. İngiliz ve Fransız üretimlerinin varlığı, Sinop'un Karadeniz üzerinden Avrupa ticaretiyle kurduğu ilişkiler açısından önemlidir (Gök, 2018). Bu kaplar için kullanılan adların bir bölümü bezeme tekniğini, bir bölümü deseni, bir bölümü ise üretim yerini belirtmektedir.

Willow Pattern, söğüt ağacı, köprü, yapılar ve kuşlar gibi öğelerden oluşan, bir aşk hikâyesiyle ilişkilendirilen manzara deseninin adıdır (Demir, 2023b, ss. 133–135). Spongeware, boyanın süngerle yüzeye basılmasıyla yapılan sünger baskı bezemeyi ifade eder. Banded ware, yüzeyi renkli yatay şeritlerle bezenen kaplar için kullanılır. Creamware ise şeffaf sırla kaplanmış krem renkli seramikleri tanımlar (Demir, 2023'a, ss. 82–85, 89–90). Sarreguemines bir bezeme tekniği değildir. Fransa'daki bir seramik üretim merkezinin adıdır (Demir, 2023'a, ss. 95–97). Bu ayrımlar, farklı özellikleri gösteren terimlerin tek bir sınıflandırma gibi kullanılmasını önler.

Görsel 3'teki İngiltere üretimi tabak ve Fransa'nın Gien merkezinde üretilen kâse, ithal kapların örnekleridir. Bu fotoğraflar kapların biçimini, bezemesini ve üretim özelliklerini gösterir. Mezar içindeki konumlarını göstermedikleri için söz konusu iki eserin mezara nasıl bırakıldığını açıklamak amacıyla kullanılmamıştır. Belirli mezarlarla ilişkilendirilen ithal kaplar, katalog kayıtlarıyla birlikte 5.3. bölümde ayrıca ele alınmıştır.



Görsel 3. (a) İngiltere üretimi transfer baskılı tabak. (b) Fransa'nın Gien merkezinde üretilen kâse. Kaynak: Gök (2018, Fot. 11–12, s. 345). Fotoğraflar: (a) S. Gök, (b) Kazı Arşivi.

4. KURAMSAL ÇERÇEVE

4.1. Habitus ve Öğrenilen Kullanım Alışkanlıkları

Bourdieu'nün habitus kavramı, insanların içinde yetiştikleri toplumsal çevrede öğrendikleri ve zamanla alışkanlık hâline getirdikleri davranış eğilimlerini açıklar (Bourdieu, 1977, 1990). Bir kâsenin nasıl tutulduğu, yemeğin nasıl paylaştırıldığı veya konuğa hangi kabın sunulduğu bu öğrenme sürecinin parçasıdır. Bu davranışlar her defasında açık bir kurala başvurularak yerine getirilmez. Tekrarlanan deneyimler, neyin uygun ve alışılmış olduğuna ilişkin bir anlayış oluşturur.

Habitus, seramiklerin gündelik hayattaki yerini tartışmak için kullanışlıdır. Ancak kabın biçiminden hareketle kullanıcının bütün davranışları belirlenemez. Benzer biçimdeki kâseler farklı yemekler ve farklı sunum biçimleri için kullanılmış olabilir. Balatlar'da benzer kap

biçimlerinin farklı yüzyıllarda görülmesi de değişmeden sürmüş tek bir geleneği kanıtlamaz. Biçim benzerliği, üretim ve kullanım koşullarıyla birlikte değerlendirilmelidir (İnanan, 2012, ss. 150–152).

4.2. Gündelik Hayat ve Ticaretin Ev İçindeki Karşılığı

Lefebvre'in (1991) gündelik hayat yaklaşımı, ekonomik ve toplumsal değişimlerin tekrar eden işler içinde nasıl yaşandığına dikkat çeker. Uzak bir üretim merkezinden Sinop'a getirilen kap, yerel kullanıcıya ulaştığında yemek sunmak, içecek ikram etmek veya evde sergilenmek için kullanılabilir. Böylece uluslararası ticaretin gündelik hayattaki karşılığı, insanların kullandığı eşyalarda izlenebilir.

Bu yaklaşım, ithal bir kabı yalnızca üretildiği ülkeyle açıklamamak gerektiğini gösterir. Kabın nasıl edinildiği, nerede kullanıldığı ve hangi koşullarda saklandığı da önemlidir. Bununla birlikte Balatlar buluntularının önceki ev içi kullanımları her örnek için belgelenmiş değildir. Burada gündelik hayat, eksik kullanım öykülerini tamamlamak için değil, eldeki buluntulara sorulacak soruları belirlemek için kullanılmaktadır.

4.3. Ritüelleştirme ve Nesne Biyografisi

Bell (1992), ritüelleştirmeyi bazı eylemlerin diğerlerinden ayrılarak özel bir önem kazanması üzerinden ele alır. Bir tabağın yemek sırasında sofraya konmasıyla defin sırasında mezara yerleştirilmesi bu bakımdan farklıdır. Kap benzer kalsa da eylemin zamanı, yeri, amacı ve katılan kişiler değişir. Bu ayrım, gündelik bir eşyanın törende nasıl farklı bir işlev üstlenebildiğini açıklamaya yardımcı olur.

Appadurai (1986), nesnelerin değerini toplumsal dolaşımları içinde ele alır. Kopytoff'un (1986) nesne biyografisi yaklaşımı ise bir eşyanın zaman içinde değişen kullanımını ve statüsünü izlemeyi önerir. Bir kap satın alınabilir, kullanılabilir, hediye edilebilir, saklanabilir veya mezara bırakılabilir. Bu durumların her biri nesnenin insanlar için taşıdığı değeri değiştirebilir. Mezara bırakılan seri üretim bir tabak da belirli bir gömüyle ilişkilendirilmiş olur. Ancak böyle bir ilişki, kabın daha önce aile hatırası olarak saklandığını kendiliğinden göstermez. Kazıyla bulunması, korunması ve yayımlanması da nesnenin yaşam öyküsünün sonraki aşamaları olarak ele alınabilir (Gosden ve Marshall, 1999).

4.4. Toplumsal Bellek ve Eşyanın Hatırlamadaki Yeri

Halbwachs'a (1992) göre insanlar geçmişi, aile ve topluluk içinde paylaşılan bilgiler ve ilişkiler aracılığıyla hatırlar. Bir mezar ve mezara bırakılmış eşya, bu hatırlamanın parçası olabilir. Connerton (1989), geçmişle ilişkinin tekrarlanan bedensel uygulamalar yoluyla da sürdürüldüğünü vurgular. Birlikte yemek yemek veya belli biçimde sofra kurmak, bu yaklaşım açısından değerlendirilebilir. Assmann'ın (2011, ss. 2–7) kültürel bellek tartışması ise anma biçimlerinin kuşaklar arasında nasıl aktarılabildiğini düşünmeye yardımcı olur.

Bu kuramlar, Balatlar'daki her kapta belirli bir hatıranın bulunduğunu ileri sürmek için kullanılmamıştır. Arkeolojik kayıt, çoğu zaman kabı kullanan kişinin anılarını veya ailesinin seçim gerekçesini açıklamaz. Bellek açısından sorulabilecek soru, gündelik hayatta tanınan bir eşyanın öleni hatırlamayla nasıl ilişkilendirilebileceğidir. Bu, buluntulara dayanan fakat her örnekte kesin yanıtlanamayan bir yorum sorusudur.

5. GÜNDELİK KULLANIMDAN MEZARA: BULUNTULARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

5.1. Sofra Kapları ve Gündelik Kullanım

Balatlar'daki Bizans seramiklerinin önemli bir bölümünü küçük kâseler, çanaklar ve tabaklar oluşturmaktadır (İnanan, 2012). Bu tür kaplar elde tutulabilir, yiyecek sunmak için kullanılabilir ve sofra içinde elden ele geçirilebilir. Kabın boyutu, derinliği ve ağız biçimi, hangi işlere uygun olduğunu anlamaya yardımcı olur. Yine de biçim bilgisi, içinde hangi yiyeceğin bulunduğunu veya kaç kişinin aynı kaptan yemek yediğini belirlemeye yetmez.

Görsel 2'deki kaplarda bezemenin merkezde veya kenarlarda yoğunlaşması, yemek sunulan yüzeyin nasıl süslendiğini gösterir. Bu özellikler, kullanım sırasında görülebilen desenler hakkında bilgi verir. Desenlerin kullanıcının hareketlerini yönettiği veya belirli duygular yarattığı ise doğrudan söylenemez. Gündelik kullanım açısından daha temkinli bir değerlendirme, bu kapların yiyecek sunma ve tüketme işlerine uygun biçimler taşıdığıdır.

Bir kabın uzun süre kullanılması, onu kullanıcı için tanıdık bir eşya hâline getirebilir. Bu tanıdıklık, aynı türden bir kabın defin sırasında seçilmesini anlamaya yardımcı olabilir. Fakat gündelik kullanım ile mezara bırakma arasındaki bağ, her buluntuda ayrıca gösterilmelidir. Kullanım izleri veya kişinin eşyalarıyla ilgili kayıtlar olmadan, mezardaki kabın ölen kişinin sevdiği bir eşya olduğu sonucuna varılamaz.

5.2. Mezara Kap Bırakma ve Farklı Uygulamalar

Balatlar seramiklerini farklı dönemler üzerinden inceleyen Köroğlu ve İnanan (2018, s. 319), yerli ve ithal kapların mezarlara bırakılmasını ele alır. Geç Osmanlı mezarlığına odaklanan Demir (2023a, ss. 839–843) ise bazı tabak ve kâselerin mezarlarda diğer ölü armağanlarıyla birlikte bulunduğunu belirtir. Kapların başa, ayaklara veya bedenin yanına yerleştirilmesi, düz ya da ters bırakılması farklı uygulamalar bulunduğunu göstermektedir.

Görsel 4a'da yeşil sırlı tabak parçaları bacakların çevresinde görülmektedir. Görsel 4b'de ise seramik tabak ayak ucuna ters olarak bırakılmıştır. Bu fotoğraflar, kaplarla gömü arasındaki fiziksel ilişkiyi açıklamaktadır. Bununla birlikte tek bir fotoğraf, parçalanmanın ne zaman gerçekleştiğini veya kabın neden bu konuma yerleştirildiğini belirleyemez. Görülebilen durum ile bu durumun açıklaması ayrı tutulmalıdır.

Mezara kap bırakılması hakkında kaynaklarda birkaç açıklama bulunmaktadır. Demir (2023a, ss. 839–842), kapların cenaze yemeğiyle ve ölü için hazırlanan koliva adlı yemekle ilişkili

olabileceğini belirtir. Tezde ele alınan diğer açıklamalar, kutsanmış yağın ölü üzerine dökülmesinden sonra boş kabın mezara bırakılması ve kabın kırılmasının ölen kişinin yaşamla bağının sona ermesini simgelemesidir. Bunlar Balatlar buluntuları ve başka mezarlıklara ilişkin araştırmalar üzerinden tartışılan olasılıklardır.

(a)



(b)



Görsel 4. Balatlar mezarlarında kapların konumu. (a) Bacakların çevresindeki yeşil sırlı tabak parçaları. (b) Ayak ucuna ters yerleştirilmiş tabak. Kaynak: Demir (2023a, Foto. 243a–b, ss. 842–843). Fotoğrafların kaynakları: SBK 2010 ve 2011 yılı kazı arşivleri.

Balatlar örneklerinde kapların içeriğini belirlemeyi sağlayacak kalıntılara rastlanmadığı bildirilmiştir. Hem sağlam hem de kırık kapların bulunması da bütün mezarlarda aynı işlemin yapıldığını söylemeyi güçleştirir (Demir, 2023a, ss. 841–842). Bu nedenle ters duran her kabın yağ dökmek için kullanıldığı veya kırık her kabın cenaze sırasında özellikle parçalandığı ileri sürülemez. Kabın konumu, bütünlük durumu ve mezardaki diğer buluntular birlikte değerlendirilmelidir.

Mezara bırakılan tabak ve kâseler, gündelik hayatta yemek sunmak için üretilen kap türleridir. Bu durum, defin uygulamasını gündelik eşya kullanımından ayrı düşünmemek gerektiğini gösterir. Bell'in (1992) yaklaşımı açısından asıl değişim, tanıdık kabın artık sofraya değil mezara yerleştirilmesidir. Gündelik kullanımda öğrenilen kap seçme ve sunma alışkanlıkları, bu işlemin anlaşılması için bir başlangıç oluşturabilir. Nesne biyografisi yaklaşımı ise kabın üretim özellikleriyle mezardaki işlevi arasındaki farkı izlemeyi sağlar.

5.3. İthal Kaplar: Mezar Kayıtları, Tüketim ve Hatırlama

İngiliz ve Fransız seramiklerinin Balatlar'da bulunması, Sinop'un ithal eşyalara ulaşabildiğini göstermektedir. Üretici damgaları, bezeme teknikleri ve benzer örnekler, bu kapların üretim yerlerinin belirlenmesine yardımcı olur (Gök, 2018). İthal bir kabın mezarla ilişkisini tartışmak için ise üretim yerinin bilinmesi yeterli değildir. Kabın buluntu kaydı da incelenmelidir.

Demir'in (2023a, s. 672) kataloğundaki 571 numaralı kâse, X numaralı mekânın A1 açmasındaki 38 numaralı mezardan gelmektedir. SBK.18.372 envanter numaralı bu eser, 19. yüzyıl İngiltere üretimi olarak tanımlanmıştır. Dış yüzeyindeki pembe bezeme sünger baskı tekniğiyle yapılmıştır. Kâsenin dokuz parça hâlinde bulunduğu, parçaların birleştirildiği ve eksik kısmın alçıyla tamamlandığı belirtilmektedir. Görsel 5a'daki bütün görünüm, eserin kazıda tek parça bulunduğu anlamına gelmez.

Aynı katalogdaki 640 numaralı kâsenin buluntu yeri, X numaralı mekânın A2 açmasındaki 19 numaralı mezardır. SBK.18.190 envanter numaralı eser, Fransa'nın Sarreguemines merkezinde üretilmiş ve 19. yüzyıla tarihlendirilmiştir. Kâsenin kaidesindeki üretici damgası ile dış yüzeyindeki kabartma bitkisel bezeme kaydedilmiştir. Eserin tam durumda ve az aşınmış olarak bulunduğu bildirilir (Demir, 2023a, s. 739). Görsel 5b bu kâseyi göstermektedir.

(a)



(b)



Görsel 5. Mezar numaraları bilinen iki ithal kâsenin kazı sonrası fotoğrafları. (a) İngiltere üretimi kâse, Kat. No. 571, SBK.18.372, X numaralı mekân, A1 açması, 38 numaralı mezar. (b) Sarreguemines üretimi kâse, Kat. No. 640, SBK.18.190, X numaralı mekân, A2 açması, 19 numaralı mezar. Kaynak: Demir (2023a, Foto. 815, s. 672 ve Foto. 884, s. 739).

İki kâsenin de hangi mezarda bulunduğu kaydedilmiştir. Üretim yerleri, bezemeleri ve korunma durumları ise farklıdır. Bu örnekler, farklı üretim merkezlerinden gelen ve farklı tekniklerle bezenen kapların mezarlara bırakılabildiğini göstermektedir. Görsel 5'teki fotoğraflar kapların kazı sonrasındaki durumunu gösterir. Katalog kayıtları, hangi mezarlarda bulunduklarını belirtir. Kapların bedenin neresine yerleştirildiği bu kayıtlarda açıklanmamıştır.

İthal olmak, tek başına yüksek toplumsal statünün göstergesi sayılmamalıdır. Demir'in (2023'a, ss. 82–83) sünger baskı tekniğine ilişkin değerlendirmesi, bu tür bezemelerin hızlı üretime ve daha düşük maliyetli mallara uygun olduğunu belirtmektedir. Bu nedenle bütün ithal kapların seçkin tüketimi temsil ettiği söylenemez. Katalog, bir kâsenin parçalar hâlinde,

diğerinin az aşınmış ve tam bulunduğunu bildirmektedir. Bu kayıtlar, ikisinin de uzun süre saklanmış aile eşyaları olduğunu söylemeye yeterli değildir. Kapların seçilme nedenini anlamak için üretim yerinden daha fazla bilgiye ihtiyaç vardır.

Kap üzerindeki resimler, eşyanın hangi amaçlarla saklanmış olabileceğini tartışmak için de önemlidir. Demir (2023b, ss. 133–135), Willow Pattern desenini bir aşk hikâyesiyle birlikte ele alır. Köroğlu ve Demir (2024) ise Balatlar'da bulunan figürlü bir tabak parçasını, evlilik hatırası olarak üretilen eşyalarla karşılaştırır. Bu çalışmalardan hareketle, bazı kapların üzerlerindeki tasvirler nedeniyle gündelik kullanım dışında da değer görmüş olabileceği düşünülebilir. Ancak bir mezarda resimli bir kap bulunması, tasvirin ölen kişinin yaşam öyküsünü anlattığını kanıtlamaz. Böyle bir bağlantı için kişiye veya aileye ilişkin ek kayıtlar gerekir.

5.4. Mozaikler ve Seramiklerde Bezeme Benzerlikleri

Balatlar'ın Erken Bizans mezar mozaiklerinde geometrik düzenlemeler, rozetler, bitkisel bezemeler, kuş figürleri ve Yunanca yazıtlar bulunmaktadır. Köroğlu ve Tok (2018, ss. 124–133), bu bezemeleri mezarların düzeni ve Hristiyan inancındaki ölüm, kurtuluş ve cennet düşünceleriyle birlikte değerlendirmektedir. Hetto (2023, s. 269), kuş figürlerinin anlamını türleri, birlikte yer aldıkları tasvirler ve mozaiğin bulunduğu mekân ile yapılış amacı üzerinden değerlendirir. Görsel 6'daki döşeme, yazıt ve figürlerin mezarların çevresinde nasıl düzenlendiğini göstermektedir.



Görsel 6. İkiz mezarların çevresindeki Erken Bizans mozaik döşemesi. Kaynak: Köroğlu ve Tok (2018, Res. 4, s. 124).

Seramiklerde de daireler, rozetler, bitkisel bezemeler ve bazı hayvan figürleri görülür. Ancak benzer bir motifin iki malzemede bulunması, birinden diğerine doğrudan aktarıldığını göstermez. Köroğlu ve Tok (2018, s. 133), inceledikleri mezar mozaiklerini 6. yüzyıl

başlarına tarihlendirir. Burada ele alınan sırlı Bizans seramiklerinin önemli bir bölümü ise daha sonraki yüzyıllara aittir (İnanan, 2012, ss. 149–152). Bu tarih farkı, mozaiklerle seramikler arasında doğrudan bir aktarım olduğu sonucuna varmayı güçleştirir.

Bu karşılaştırmadan çıkarılabilecek sonuç, farklı dönemlerdeki bezemelerde bazı biçimlerin tekrarlandığıdır. Motiflerin aynı anlamı taşıdığı veya arada kesintisiz bir aktarım bulunduğu ise gösterilememektedir. Örneğin mezar mozaiğindeki bir kuş figürü, çevresindeki yazıt ve diğer imgelerle birlikte yorumlanabilir. Bir seramik parçasındaki benzer figüre aynı dinsel anlamı vermek için kabın tarihi, kullanımı ve diğer bezemeleri hakkında yeterli bilgi gerekir. Bu nedenle karşılaştırma, biçimsel benzerliklerin belirtilmesiyle sınırlandırılmıştır.

5.5. Üretim Yerinden Sinop'a: Ticaret ve Yerel Kullanım

Balatlar seramikleri, Sinop'un farklı dönemlerde farklı bölgelerle kurduğu ticari ilişkiler hakkında bilgi vermektedir. Herakleia Pontika amforaları, Roma döneminde Batı Karadeniz'deki ürün taşımacılığı açısından değerlendirilir (Kan Şahin ve Batmaz, 2024). Bizans sırlı seramikleri ve benzerleri, Ege, Marmara, Akdeniz ve Karadeniz çevresindeki üretim ve dağılım ilişkilerinin araştırılmasına katkı sağlar (İnanan, 2012, 2023). Geç Osmanlı döneminin Avrupa seramikleri ise İngiliz ve Fransız üretimlerinin Sinop'a ulaştığını gösterir (Gök, 2018).

Bir fabrika damgası kabın üretildiği yeri belirlemeye yardımcı olabilir. Ancak bu damga, kabın geçtiği bütün limanları veya onu satın alan kişileri açıklamaz. Aynı şekilde bir mezar kaydı da kabın önce hangi evde kullanıldığını göstermez. Nesne biyografisi açısından bu bilgiler, kabın geçmişinin belgelenebilen bölümleridir. Aradaki boşluklar, gerçekleşmiş olaylar gibi anlatılmamalıdır.

İthal kapların yerel kullanımını tartışırken bu ayrım önemlidir. Fransa'da veya İngiltere'de üretilmiş bir kap, Sinop'ta gündelik bir eşya olarak kullanılmış, saklanmış veya defin için seçilmiş olabilir. Bu olasılıklardan hangisinin geçerli olduğu, buluntuya özgü bilgilerle belirlenebilir. İthal her kabı bilinçli bir kimlik veya modernleşme göstergesi olarak yorumlamak, mevcut verinin sınırlarını aşar.

6. TARTIŞMA: KULLANIM İLE MEZARA BIRAKMA ARASINDAKİ İLİŞKİ

Balatlar buluntularını değerlendirmek için üretim ve edinme, gündelik kullanım, mezara bırakma olmak üzere üç aşama önerilebilir. İlk aşama, kabın nerede üretildiği ve kullanıcıya nasıl ulaşmış olabileceğiyle ilgilidir. İkinci aşamada biçim, kullanım olanakları ve varsa kullanım izleri incelenir. Üçüncü aşamada ise kabın mezarla ilişkisi ve defin içindeki olası işlevi ele alınır. Şekil 1, bu soruların birbirleriyle ilişkisini göstermektedir.

Bu şema, bütün kapların aynı sırayı izlediğini ileri sürmez. Özellikle mezara bırakılan bir kabın daha önce uzun süre evde kullanıldığı her örnekte bilinmemektedir. Modelin amacı, bilinmeyen bir yaşam öyküsü kurmak değildir. Üretim bilgisi, kullanım olasılığı ve mezar

kaydını birbirine karıştırmadan değerlendirmektir. Kazı, koruma, sergileme ve yayın da kabın araştırma konusu ve geçmişe ilişkin bir bilgi kaynağı hâline geldiği sonraki süreçlerdir.

Şekil 1. Seramiklerin kullanımını ve mezarla ilişkisini değerlendirmek için önerilen şema. Oklar bütün kaplar için kanıtlanmış bir yaşam öyküsünü göstermez. Kaynak: Yazar tarafından hazırlanmıştır.

Üretim ve edinme Üretim yeri, teknik ve ticaret bilgisi	→	**Gündelik kullanım** Kabın işlevi ve varsa kullanım izleri	→	**Mezara bırakma** Mezar kaydı, konum ve olası defin işlevi
Kazı, koruma, sergileme ve yayın Kabın geçmişe ilişkin bilgi kaynağı olarak incelenmesi ve paylaşılması				

Kuramsal yaklaşımlar bu aşamalara farklı sorular yöneltir. Habitus, kapların kullanımına ilişkin alışkanlıkların nasıl öğrenildiğini açıklamaya yardımcı olur. Lefebvre'in yaklaşımı, ticaret ve üretimin gündelik işler içindeki karşılığını sorgulatır. Ritüelleştirme, bir kabın defin sırasında hangi farklı amaçla kullanılmış olabileceğine odaklanır. Bellek kuramları, bu seçimin öleni hatırlamayla ilişkisini tartışmaya açar. Nesne biyografisi ise eldeki bilgilerin hangi dönemleri açıkladığını ve nerelerde eksik kaldığını görmeyi sağlar. Bu yaklaşımların hiçbiri arkeolojik kaydın yerine geçmez.

Balatlar'ın kullanım evreleri de bu ayrımı gerekli kılar. Hamam bölümleri yıkanmaya hizmet ederken, kiliseye dönüştürülen alan ibadet için kullanılmıştır. Mezarların açıldığı bölümlerde ise defin ve anma uygulamaları gerçekleştirilmiştir. Aynı yerde bulunan seramiklerin işlevini açıklarken bu farklı kullanımlar dikkate alınmalıdır. Yapının uzun tarihi, tek bir geleneğin değişmeden sürdüğünü değil, eski mekânların farklı ihtiyaçlar için tekrar kullanıldığını göstermektedir (Köroğlu ve Tok, 2018).

En önemli sınırlılık, kapların önceki kullanımları ve mezardaki kişilerle ilişkileri hakkında yeterli bilgi bulunmamasıdır. Mezarın numarası belirli olsa bile kabın ölen kişiye ait olup olmadığı veya hangi amaçla bırakıldığı bilinmeyebilir. Bu nedenle Balatlar örnekleri, gündelik eşya ile defin arasındaki ilişkiyi araştırmak için elverişlidir. Aynı örnekler, kişisel hatıra, statü ve inanç hakkında kesin sonuçlara varırken dikkatli olmayı da gerektirir.

7. SONUÇ

Bu çalışma, Balatlar seramiklerini gündelik kullanım ile mezara bırakma arasındaki ilişki üzerinden değerlendirmiştir. Yayımlanmış mezar fotoğrafları ve mezar numarası verilen katalog kayıtları, bazı yerli ve ithal kapların gömülerle ilişkisini göstermektedir. Ancak

mezarlık alanında bulunan her seramik kabın defin sırasında mezara konulduğu söylenemez. Özellikle buluntu yeri belirsiz örneklerden hareketle defin uygulamaları hakkında sonuç çıkarılamaz.

Mezara kap bırakma uygulamasını gündelik alışkanlıklarla birlikte düşünmek, bu eşyaların neden seçilmiş olabileceğini tartışmaya yardımcı olur. Yeme ve içmeyle ilişkilendirilen bir kap, defin sırasında yemek, kutsama veya anmayla bağlantılı bir işlev üstlenmiş olabilir. Ancak bu açıklamalardan hangisinin geçerli olduğu her mezar için ayrıca araştırılmalıdır. Çalışmanın önerisi, mezar eşyasını gündelik hayattan kopuk değerlendirmemektir. Bu öneri, her kabın ölen kişinin kişisel eşyası veya hatırası olduğunu ileri sürmez.

Mozaiklerle seramiklerdeki bezeme benzerlikleri de aynı dikkatle ele alınmalıdır. Aradaki tarih ve kullanım farkları, ortak motiflerden doğrudan dinsel anlam veya kesintisiz aktarım sonucu çıkarılmasını engeller. İthal kapların varlığı ise Sinop'un ticari bağlantılarını belgelemekle birlikte kullanıcıların statüsünü ve kişisel tercihlerini tek başına açıklamaz. Balatlar seramiklerinin toplumsal anlamı, üretim özellikleri kadar buluntu yerlerinin ve kullanım koşullarının birlikte incelenmesiyle anlaşılabilir.

ETİK, ÇIKAR ÇATIŞMASI VE FİNANSMAN BEYANI

Yazar, çıkar çatışması bulunmadığını ve çalışma için özel bir finansman alınmadığını beyan eder. Görsellerin alındığı yayınlar, katalog numaraları ve kaynaklarda belirtilen kazı arşivi bilgileri ilgili açıklamalarda verilmiştir.

KAYNAKÇA

Appadurai, A. (1986). Introduction: Commodities and the politics of value. A. Appadurai (Ed.), *The social life of things: Commodities in cultural perspective* içinde (ss. 3–63). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582.003

Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination* (D. H. Wilson, Çev.). Cambridge University Press.

Bell, C. (1992). *Ritual theory, ritual practice*. Oxford University Press.

Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice* (R. Nice, Çev.). Cambridge University Press.

Bourdieu, P. (1990). *The logic of practice* (R. Nice, Çev.). Stanford University Press.

Connerton, P. (1989). *How societies remember*. Cambridge University Press.

Demir, D. (2023a). *Balatlar Kazısı Geç Osmanlı Mezarlığından seramik ve porselen buluntular* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demir, D. (2023b). Eski bir aşk hikâyesinin transferi (Balatlar kazısında bulunan Willow-Pattern porselenler). *TÜBA-AR Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi, 33*, 129–140. https://doi.org/10.22520/tubaar.1384644

Gök, S. (2018). Sinop Balatlar Yapı Topluluğu'nda ortaya çıkarılan Avrupa seramiklerinin Batı Karadeniz ticaret ağı içerisindeki yeri. *Sanat Tarihi Dergisi, 27*(2), 331–347. https://doi.org/10.29135/std.457874

Gosden, C., ve Marshall, Y. (1999). The cultural biography of objects. *World Archaeology, 31*(2), 169–178. https://doi.org/10.1080/00438243.1999.9980439

Halbwachs, M. (1992). *On collective memory* (L. A. Coser, Ed. ve Çev.). University of Chicago Press.

Hetto, O. (2023). Sinop Balatlar Kilisesi örnekleri ışığında Erken Bizans dönemi mozaiklerindeki kuş figürlerinin ikonografisi. *Journal of Mosaic Research, 16*, 269–289. https://doi.org/10.26658/jmr.1376816

İnanan, F. (2012). Sinop Balatlar Kilisesi kazısı sırlı Bizans seramik buluntularının ön değerlendirmesi. *TÜBA-AR Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi, 15*, 147–160.

İnanan, F. (2023). Balatlar Kazısı Bizans dönemi seramiklerinde buluntu-mekân ilişkisi. G. Köroğlu, F. İnanan ve O. Hetto (Ed.), *Sinop-Balatlar Kazısı ve Buluntular I* içinde (ss. 153–164). Kitabevi Yayınları.

Kan Şahin, G., ve Batmaz, E. (2024). Sinop Balatlar Kilisesi kazılarından ele geçen Herakleia Pontika amphora buluntuları. *Seleucia, 14*, 85–118.

Kopytoff, I. (1986). The cultural biography of things: Commoditization as process. A. Appadurai (Ed.), *The social life of things: Commodities in cultural perspective* içinde (ss. 64–92). Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582.004

Köroğlu, G., ve Demir, D. (2024). Balatlar örneği ışığında tarihsel süreçte evlilik hatırası olarak yapılan objelere genel bir bakış. C. Ülkü ve H. Elemana (Ed.), *26. Orta Çağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Bildiri Kitabı* içinde (ss. 593–614). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı. https://doi.org/10.32704/9789751751683.2024.0062

Köroğlu, G., ve İnanan, F. (2018). Sinop Balatlar Kilise kazılarında ortaya çıkarılan seramikler. F. Yenişehirlioğlu (Ed.), *XIth Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics, Proceedings* içinde (Cilt 1, ss. 319–327). Koç Üniversitesi VEKAM.

Köroğlu, G., ve Tok, E. (2018). Sinop Balatlar kazısında ortaya çıkarılmaya başlanan Erken Bizans dönemi döşeme mozaikleriyle ilgili ilk veriler. *Journal of Mosaic Research, 11*, 121–135. https://doi.org/10.26658/jmr.440580

Lefebvre, H. (1991). *Critique of everyday life: Volume I, Introduction* (J. Moore, Çev.). Verso.

international
1. ÇANAKKALE CERAMICS
symposium

1.ULUSLARARASI ÇANAKKALE SERAMİK SEMPOZYUMU

1. INTERNATIONAL ÇANAKKALE CERAMICS SYMPOSIUM

2026

TAM BİLDİRİ KİTABI
FULL PROCEEDINGS BOOK

ÇANAKKALE BELEDİYESİ

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ 1992

Kale

KTSM Kale Tasarım Sanat Merkezi

ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ FACULTY of FINE ARTS 1997

ÇANAKKALE SERAMİKLERİ ARAŞTIRMA GELİŞTİRME VE UYGULAMA MERKEZİ ÇASEM 2000

Çanakkale Seramik Müzesi