

PLASTİK SANATLAR ALANINDA
SERAMİK VE CAM ÜZERİNE BETİMLEMELER

1

ARTİKEL AKADEMİ: 437

Plastik Sanatlar Alanında Seramik ve Cam Üzerine Betimlemeler - 1

Editörler:

Doç. Dr. Fidan TONZA HELVACIKARA

Orcid No: 0000-0002-5094-1066

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Orcid No:0000-0002-0787-7505

Genel Koordinatör: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Ön Kapak Resmi: Öğr. Gör. Emel BOZKURT

Arka Kapak Resmi: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Kapak Tasarım: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

ISBN 978-625-5674-77-7

Birinci Basım: Mayıs - 2026

Kapak uygulama: Artikel Akademi

Ofset Hazırlık: Artikel Akademi

Baskı ve Cilt: Uzunist Dijital Matbaa Anonim Şirketi

Akçaburgaz Mah.1584.Sk.No:21 / Esenyurt - İSTANBUL

Matbaa Sertifika No: 68922

Artikel Akademi bir Karadeniz Kitap Ltd. Şti. markasıdır.

©Karadeniz Kitap - 2026

Akademik etik kurallara bağlı kalınarak yapılacak olan alıntılar ve tanıtım maksadıyla yapılacak olan kısa alıntılar dışında, yazılı izni alınmadan, tümünün veya bir kısmının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla, basımı, yayımı, kopyalanması, çoğaltımı veya dağıtımı yapılamaz.

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.

Koşuyolu Mah. Mehmet Akfın Sok. No:67/3 Kadıköy-İstanbul

Tel: 0530 076 94 90

Yayıncı Sertifika No: 19708

mail: info@artikelakademi.com

www.artikelakademi.com

PLASTİK SANATLAR ALANINDA
SERAMİK VE CAM ÜZERİNE BETİMLEMELER

1

Editörler:

Doç. Dr. Fidan TONZA HELVACIKARA

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Katkılarından dolayı Öğr. Gör. Ümit PARSIL'a teşekkür ederiz

İÇİNDEKİLER

Önsöz.....7

Bölüm 1

EMET ETİ BOR İŞLETMESİ BOROJİPS VE KONSANTRATÖR
ATIKLARININ 1000 °C SERAMİK SIRLARINDA KULLANIMI VE
EKONOMİK DEĞERLENDİRMESİ9

Oya AŞAN YÜKSEL - Münevver ÇAKI - İsmet YÜKSEL

Bölüm 2

BİYOMİMİKRI BİLİMİ İŞİĞİNDA SANATTA EKOLOJİK YAKLAŞIM:
YAŞAYAN SERAMİK HEYKELLER.....37

Melda GENÇ

Bölüm 3

ONARIM VE SÜSLEME BAĞLAMINDA TOPKAPI SARAYI
PORSELENLERİ VE ANDREW BASEMAN KOLEKSİYONU55

Mustafa ERDEN - Aygün DİNÇER KIRCA

Bölüm 4

GRAFİT KATKILI PEKİŞMİŞ ASTAR ARAŞTIRMALARI73

Gökçe BAVLİ - Pınar ÇALIŞKAN GÜNEŞ

Bölüm 5

ESER ÜRETİMİNDE KULLANILAN SERAMİK VE CAM
MALZEMENİN TEKNİK VE ESTETİK PARAMETRELERİNİN
KARŞILAŞTIRILMASI97

Serap BEDEL ÖZEK

Bölüm 6

TOPRAKLA DİYALOG: İMRE SCHRAMMEL'İN SERAMİK
PRATİĞİNDE MADDE, BELLEK VE DİRENÇ115

Nagihan GÜMÜŞ AKMAN

Bölüm 7

SERAMİK KEMENÇE: MALZEME, SES VE GERİLİM İLİŞKİSİ
ÜZERİNE DENEYSEL BİR ÇALIŞMA129

Firdevs Müjde GÖKBEL YAVUZOĞLU- İlker YAVUZOĞLU

Bölüm 8

ATIK PORSELEN MALZEME İLE ENSTALASYON
UYGULAMALARI141

Özkan BAL

Bölüm 9

ORTA ÇAĞ CADİ İMGESİNİN ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDAKİ
YANSIMALARI161

Didar Ezgi ÖZDAĞ BARDAK

Bölüm 10

WEDGWOOD VE 18. YÜZYIL BRİTANYA'SINDA ÜRETİM, TASARIM,
TÜKETİM VE MADDİ KÜLTÜRÜNÜN DÖNÜŞÜMÜ179

Zehra SÖZBİR KÖYLÜ

Bölüm 11

KÂBE TASVİRLERİ III203

Ergün ARDA

ÖNSÖZ

Sanat ve bilimin kesişme noktasında yer alan seramik, insanlık tarihinin en kadim malzemelerinden biri olmasının yanı sıra günümüzün teknolojik ve ekolojik arayışlarına da en dinamik yanıtları veren alanların başında gelmektedir. Elinizdeki bu eser, seramik disiplininin sadece bir zanaat veya sanat dalı değil; aynı zamanda sürdürülebilirlik, endüstriyel inovasyon ve disiplinlerarası bir anlatı dili olduğunu kanıtlayan nitelikli araştırmaları bir araya getirmektedir.

Kitabın içeriği, seramiğin farklı katmanlarına odaklanan onbir bölümden oluşmaktadır. Bu kapsamda eser; bor işletmesi atıklarının seramik sırlarında kullanımını teknik ve ekonomik açıdan değerlendirerek endüstriyel bir ekosistem önerisi sunarken; biyomimikri bilimi ışığında şekillenen “yaşayan heykeller” ile sanatın ekolojik bir manifesto olarak nasıl konumlandığını tartışmaktadır.

Tarihsel perspektifte Topkapı Sarayı porselenlerinin onarım ve süsleme bağlamında incelenmesiyle koruma-onarım etiğine katkı sunan çalışma, ilerleyen bölümlerde grafit katkılı astar araştırmaları ve seramik-cam malzemesinin estetik parametrelerinin karşılaştırılmasıyla malzeme biliminin sınırlarını genişletmektedir. İmre Schrammel’in seramik pratiği üzerinden madde, bellek ve direnç kavramlarını irdeleyen fenomenolojik yaklaşım ile seramik kemeçe özelinde ses, malzeme ve gerilim ilişkisini ele alan deneysel çalışmalar, kitabın sanatsal derinliğini ve disiplinlerarası karakterini pekiştirmektedir.

Bu çalışma, seramiği hem bir hammadde hem de bir düşünce biçimi olarak ele alan akademisyenlerin, sanatçıların ve araştırmacıların ortak emeğinin bir ürünüdür. Kitapta yer alan her bir bölümün, seramik literatürüne yeni pencereler açmasını, genç araştırmacılara ilham vermesini ve disiplinin geleceğine dair yeni tartışmaları filizlendirmesini temenni ediyoruz.

Bu eserin vücut bulmasına katkı sağlayan tüm değerli yazarlarımıza ve akademik yayıncılık ilkeleriyle çalışmayı destekleyen ARTİKEL AKADEMİ çalışanlarına içtenlikle teşekkür ederiz.

- Doç. Dr. Fidan TONZA HELVACIKARA

- Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

1. BÖLÜM

EMET ETİ BOR İŞLETMESİ BOROJİPS VE KONSANTRATÖR ATIKLARININ 1000 °C SERAMİK SIRLARINDA KULLANIMI VE EKONOMİK DEĞERLENDİRMESİ

Prof. Dr. Oya AŞAN YÜKSEL
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi,
oya.asan@dpu.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-5810-6439>

Prof. Dr. Münevver ÇAKI
Anadolu Üniversitesi
muneverc@anadolu.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-2508-5739>

Prof. Dr. İsmet YÜKSEL
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
ismet.yuksel@dpu.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-1686-4749>

Giriş

Türkiye, sahip olduğu geniş ve yüksek kaliteli bor rezervleri sayesinde dünya bor üretiminde ilk sırada yer almakta; bor mineralleri ilaç, temizlik, gübre, nükleer teknoloji, cam ve seramik gibi 400'ü aşkın sanayi dalında yaygın biçimde kullanılmaktadır (Arcasoy vd., 2020). Borun stratejik önemi doğrultusunda 1978 yılında çıkarılan 2172 sayılı yasa ile Eti Bor A.Ş. (günümüzde Eti Maden), bor cevherlerinin değerlendirilmesinde tek yetkili kurum haline getirilmiş; yürütülen faaliyetler sonucunda bor ürünleri Türkiye'nin maden ihracatında önemli bir paya ulaşmıştır.

Kütahya'nın Emet ilçesinde 1958 yılında kurulan Emet Eti Bor İşletme Müdürlüğü, dünyanın en büyük bor rezervlerinden birini barındırması nedeniyle ülkemiz bor üretiminin merkezi konumundadır. Bu bölgede çıkarılan bor mineralleri, sahip oldukları kimyasal ve fiziksel özellikler sayesinde seramik üretiminde etkin biçimde kullanılmaktadır.

Madencilik ve zenginleştirme süreçleri sırasında oluşan bor atıkları her geçen yıl artmakta ve önemli bir çevresel sorun oluşturmaktadır. İklim kriziyle artan çevresel duyarlılık, madencilik sektöründe sürdürülebilir atık yönetimini zorunlu hale getirmiştir. Atık maddelerin geri dönüştürülerek yeniden üretim süreçlerine kazandırılması, hem azalan doğal kaynakların korunmasına katkı sağlamakta hem de doğaya bırakıldığında ortaya çıkabilecek ekolojik zararların önlenmesine destek olmaktadır. Atıkların hammadde olarak değerlendirilmesine yönelik Ar-Ge çalışmaları; malzeme bilimi, performans analizi, pazarlama ve çevre bilimleri gibi farklı disiplinleri içeren karmaşık bir süreçtir (Menezes vd., 2012). Bor madeninin ülkemizde bulunan rezervlerinin kullanımı ile birlikte üretilen atık miktarı da bu duruma paralel olarak artmıştır.

Bor rezervlerimiz Eskişehir, Kütahya, Bursa ve Balıkesir illeri çevresinde bulunmaktadır. Etibor Kırka Boraks İşletmesinin üretime başlamasından günümüze kadar 1.000.000 ton'a yakın tesis atığı gölette toplanmıştır. Bor atıklarının seramik bünyelerde, sırlarda ve yapı malzemesi üretiminde değerlendirilmesi üzerine son senelerde yoğun çalışmalar yapılmıştır (Sağlam vd. 2004). Bor atıklarının büyük miktarlarda birikmesi depolama sorunlarına, çevre kirliliğine ve ekonomik kayıplara yol açmaktadır. Bu nedenle atıkların yeniden değerlendirilmesine yönelik literatürde çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmaların bir kısmı ham atıkların, bir kısmı ise ısıl işlem görmüş atıkların geleneksel seramikler, çimento harçları, biyoseramikler ve özellikle seramik sırlarında kullanımına odaklanmıştır (Koroğlu vd., 2022).

Atık malzemelerin geri dönüştürülerek seramik üretim süreçlerinde değerlendirilmesine yönelik literatürde çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalar, farklı endüstriyel atıkların seramik sırları ve yüzey uygulamalarında alternatif hammadde olarak kullanılabilirliğini ortaya koymaktadır. Çakı ve Yeşilay (2010), ferrochromium uçucu külünün stoneware sırlarında ve sır altı dekor uygulamalarında boya hammaddesi olarak kullanılabilirliğini araştırmıştır. Benzer görselde, Çakı, Kaya ve Günhan (2013) cam atıklarının stoneware sırlarında kullanımını inceleyerek atık camın sanatsal seramik üretiminde yeniden işlevlendirilebileceğini göstermiştir. Kiremit üretim atıklarının stoneware sırlarında değerlendirilmesine yönelik bir başka çalışmada yapı malzemesi atıklarının seramik sırları için alternatif hammadde oluşturabileceği bilimsel

verilerle ortaya konulmuştur (Çakı, Kaya, Günhan ve Güngör, 2014). Saydam stoneware sır reçetelerinin geliştirilmesinde Afyon-İscehisar ilçesinde bulunan mermer atıklarının yeniden kullanımı üzerine gerçekleştirilen çalışmada da olumlu sonuçlar elde edilmiştir (Yeşilay, Çakı ve Ceylantekin, 2017). Ayrıca Biçici Çetinkaya, Mutlu ve Dikici (2025), atık opal mineralinin seramik sırları üzerindeki etkilerini inceleyerek bu malzemenin sır bünyesinde alternatif hammadde olarak kullanılabilirliğini araştırmıştır. Bunun yanında Gol, Çibuk, Kaçar, Sarıtaş, Yılmaz ve Arslan (2022) tarafından yürütülen çalışmada da katı atıkların sofrta seramiği sırlarında değerlendirilmesi ele alınmıştır. Helvacıkara vd. (2025) de Gümüşhane çevresinde doğal taş endüstrisinden kaynaklanan granodiyorit atıklarının seramik sırlarında değerlendirilmesini inceleyerek, atık yönetimi ve sürdürülebilir malzeme kullanımına katkı sağlayan önemli sonuçlar ortaya koymuştur. Tüm bu çalışmalar, farklı atık türlerinin seramik yüzeylerde hem teknik hem de estetik açıdan olumlu etkiler yaratabildiğini göstermekte; atıkların seramik sırlarında, boyalarında ve astarlarında değerlendirilmesine yönelik çok disiplinli bir literatürün oluştuğunu ortaya koymaktadır. Bu durum, çevre dostu malzeme dönüşümünün seramik sanatı ve teknolojisi açısından önemli bir potansiyele sahip olduğunu göstermektedir. Bu araştırma, Kütahya Emet Eti Bor İşletmesi'nden temin edilen borojips ve konsantratör atıklarının 1000 °C seramik sırlarında alternatif hammadde olarak kullanılabilirliğini belirlemek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Çalışmada kullanılan atık malzemenin tamamen bölgeye özgü yerel kaynaklardan elde edilmesi, araştırmanın hem bölgesel hem de sektörel önemini artırmaktadır. Araştırma, Kütahya ve çevresindeki seramik atölyeleri ile güzel sanatlar fakültelerinde eğitim gören öğrenciler için erişilebilir, çevre dostu ve yenilikçi bir hammadde alternatifi sunmayı amaçlamaktadır. Yerel atıkların sanatsal ve endüstriyel üretim süreçlerinde değerlendirilebilmesi, aynı zamanda bölgenin kültürel kimliğinin üretim pratiklerine yansımaya katkı sağlayabilecek bir potansiyel taşımaktadır. Bunun yanı sıra çalışma, atık malzemeler kullanılarak düşük maliyetli sır formülleri geliştirilmesine yönelik uygulamalı bir yaklaşım sunarak seramik eğitimi ve araştırma süreçlerine katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Bu bağlamda araştırmada 06.03.2025 tarihinde Kütahya Emet Eti Bor İşletme Müdürlüğü'nden temin edilen ve maden işleme süreçleri sırasında açığa çıkan borojips ile konsantratör atıklarının seramik sırlarında hammadde olarak kullanılabilirlik özelliklerini ve kullanım oranlarını belirlenmesi hedeflenmiştir. Deneysel çalışmalar kapsamında borojips ve konsantratör atıkları üçlü sır sistemine göre farklı oranlarda sır reçetelerine dahil edilmiş ve 1000 °C sıcaklıkta sırlı pişirim denemeleri gerçekleştirilmiştir. Elde edilen bulgular, bor atık-

larının mat, yarı mat ve parlak yüzeyler oluşturabildiğini; sırnın ergime davranışı, camlaşma düzeyi ve yüzey karakteri üzerinde belirgin etkiler gösterdiğini ortaya koymuştur.

Sonuç olarak çalışma, Kütahya Emet Eti bor atıklarının seramik sırlarında alternatif hammadde olarak kullanılabilirliğini bilimsel verilerle ortaya koymuş; çevresel ve ekonomik açıdan fayda sağlayan yeni uygulama alanları önermiştir. Bulgular, literatüre katkı sağlamanın yanı sıra çevre dostu malzeme dönüşümüne yönelik çalışmalar yürüten araştırmacılar, küçük ölçekli seramik üretim atölyeleri ve seramik eğitimi alan öğrenciler için önemli bir kaynak niteliğindedir.

Malzeme ve Yöntemler

Araştırmanın amacına ulaşabilmek ve elde edilen verilerin bilimsel olarak değerlendirilebilmesini sağlamak amacıyla uygun araştırma yöntemlerinin belirlenmesi büyük önem taşımaktadır. Deneysel yöntem, araştırmacıya karşılaştırılabilir işlemler uygulama ve elde edilen sonuçları nesnel biçimde değerlendirme olanağı sağladığı için bilimsel araştırmalarda önemli bir yer tutmaktadır (Büyüköztürk vd., 2016). Bu doğrultuda çalışma, nicel ve deneysel araştırma yöntemleri temel alınarak yürütülmüştür.

Deneysel süreç, temin edilen atıklar Atık 1 (Borojips) ve Atık 2 (Konsantratör Atığı) olarak adlandırılmıştır. Çalışmaya atıkların öğütülmesiyle başlanmış hem atıkların hem de sır hammaddelerinin kimyasal içerikleri XRF yöntemiyle belirlenmiştir. Bor atıklarının yüksek sıcaklıktaki davranışlarını incelemek amacıyla ısı mikroskobu analizleri gerçekleştirilmiş; ergime dereceleri ve fiziksel değişimleri değerlendirilmiştir. Analiz sonuçları doğrultusunda 1000 °C sıcaklık aralığına uygun üçlü sır sistemi hazırlanmış; borojips ve konsantratör atıkları farklı oranlarda reçetelere dahil edilmiştir. Elde edilen sırlar parlaklık, matlık, camlaşma ve ergime özellikleri açısından incelenmiş; olumlu sonuç veren reçeteler metal oksitlerle renklendirilerek seramik yüzeyler üzerinde test edilmiştir. Ayrıca atık içeren sır reçeteleri için maliyet analizleri yapılarak ekonomik uygulanabilirlik değerlendirilmiştir. Kullanılan hammaddelere yönelik analizler Eskişehir Teknik Üniversitesi Seramik Araştırma Merkezi (SAM) laboratuvarlarında yapılmış ve elde edilen veriler sonraki reçete geliştirme aşamalarına temel oluşturmuştur.

Malzemeler

Çalışmada kullanılan borojips ve konsantratör atıkları, 06.03.2025 tarihinde Kütahya Emet Eti Bor İşletmesi'nden temin edilmiştir. Terminolojik tutarlılığın sağlanması amacıyla bu atıklar metin boyunca sırasıyla Atık 1 (Borojips) ve Atık 2 (Konsantratör Atığı) olarak adlandırılmıştır. Sır bileşiminde kullanılan diğer hammaddeler de karşılaştırmalı analizler kapsamında değerlendirilmiştir.

Çizelge 1: XRF Analizleri

Seramik hammaddeleri ve atık numunelerin kimyasal bileşimleri (XRF) analizi ile belirlenmiştir (Çizelge 1).

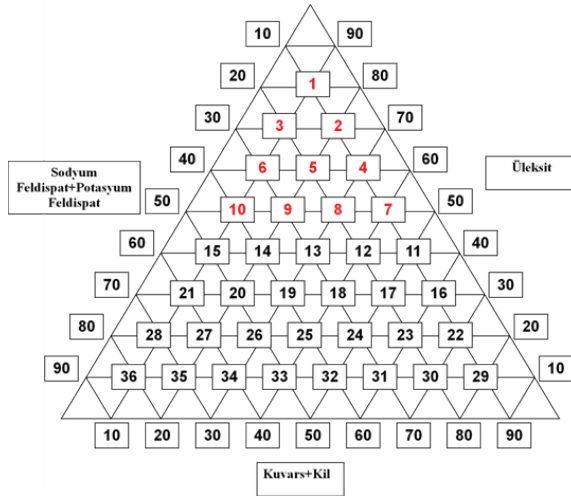
%	Sodyum Feldispat	Potasyum Feldispat	Rus Kili	Kuvars	Üleksit	Konsant- ratör Atığı	Borojips Atığı
Na ₂ O	10,23	1,58	0,46	1,33	6,44	0.20	0,19
MgO	0,02	0,04	0,65	0,14	2,54	16.23	1,32
SiO ₂	67,82	65,09	60,00	90,93	4,22	47.09	8,56
Al ₂ O ₃	20,33	19,96	26,37	6,98	0,43	12.95	2,36
P ₂ O ₅	0,06	0,07	0,14	0,10	0,09	0.39	0,09
K ₂ O	0,21	12,30	2,46	0,05	0,02	4.64	0,88
CaO	0,99	0,40	0,34	0,13	24,49	3.16	27,14
TiO ₂	0,10	0,03	1,27			0,57	0,11
Fe ₂ O ₃	0,08	0,12	1,02	0,08	0,07	5,18	
SO ₃				0,02	0,16	0.22	37,80
C ₂ O ₃			0,04				
Fe ₂ O ₃			1,02				0,74
SrO					0,86		
B ₂ O ₃					32,37	0.91	1,11
MnO						0.09	
Ateşte Zayıt	0,15	0,41	7,18	0,20	28,24	8.32	19,66

Çizelge 1: Sır Reçetelerinde Kullanılan Ham Maddelerin Kimyasal Analizleri

Analizlerde, başlıca oksit bileşimleri (SiO_2 , Al_2O_3 , CaO , MgO , SO_3 , B_2O_3 vb.) ayrıntılı biçimde raporlanmıştır (Çizelge 1).

Üçlü Sır Sisteminde Standart ve Bor Atıklarıyla üretilen, Sır Denemeleri (1000 °C)

Çalışmanın bu aşamasında, 1000 °C pişirim sıcaklığı için üçlü sır sistemi esas alınarak sır reçeteleri hazırlanmıştır. Alternatif reçetelerin oluşturulmasında üçlü sır sistemi oranları korunmuş; Üleksit, kil+kuvars ve sodyum feldispat+potasyum feldispat gibi temel hammaddelerin yerine belirli oranlarda bor atıkları ikame edilmiştir. Hazırlanan tüm sır reçeteleri karşılaştırmalı analiz amacıyla tablolaştırılmıştır (Çizelge 2-3)



Çizelge 2: 1000 °C’de Gelişen Sırlar İçin Kullanılan Üçlü Sır Sistemindeki Bileşimler.

Bu sistem temel alınarak, öncelikle üleksit, ardından kil+kuvars ve son olarak sodyum ile potasyum feldispat yerine üçlü sır sistemindeki oranlar korunarak her iki bor atığı kullanılarak alternatif sır reçeteleri geliştirilmiştir. 1-10 numaralı sır reçeteleri 1000 °C’de pişirilerek denemeleri gerçekleştirilmiştir. 1-10 numaralı reçetelerde ergitici oranının %40’ın üzerinde bulunması nedeniyle bu çalışmada yalnızca 1-10 numaralı reçeteler değerlendirmeye alınmıştır.

Reçete No	Hammaddeler ve (%) Oranları		
	Üleksit	Sodyum Feldispat+ Potasyum Feldispat	Kuvars+Kil
1D STD 1	80	5+5	5+5
1D STD 2	70	5+5	10+10
1D STD 3	70	10+10	5+5
1D STD 4	60	5+5	15+15
1D STD 5	60	10+10	10+10
1D STD 6	60	15+15	5+5
1D STD 7	50	5+5	20+20
1D STD 8	50	10+10	15+15
1D STD 9	50	15+15	10+10
1D STD 10	50	20+20	5+5

Çizelge 3: Standart Sır Reçeteleri 1000 °C



Görsel 1: Standart sır reçetesi deneme plakaları (soldan sağa 1D STD 1–10 sıralı (Kaynak: Yazar Arşivi)

Görsel 1’de standart sır deneme plakaları, soldan sağa 1D STD 1–1D STD 10 şeklinde düzenlenmiştir. Bu düzenleme, reçetelerde kullanılan hammaddelerin kademeli değişimini gözlemlene imkânı sunmaktadır. Üleksit oranı 1. Denemede %80 oranında olup (1D STD 1), sağa doğru ilerledikçe kademeli olarak azalmakta; buna karşılık (sodyum feldispat+potasyum feldispat) ve (kuvars+kil) oranları da artış göstermektedir. Genel olarak incelendiğinde sırların büyük ölçüde ergidiği ve yüzeyde camsı bir yapı oluşturduğu gözlemlenmiştir.

Üçlü Sistemde Üleksit Yerine Atık 1 (Borojips) ve Atık 2 (Konsantratör) Kullanılan Sır Bileşimleri ve Pişirim Sonuçları

Bu aşamada hazırlanan reçetelerde Atık 1 (Borojips) oranı %80'den %50'ye kadar azaltılmış, buna karşılık (sodyum feldispat+potasyum feldispat) ile (kuvars+kil) miktarları kademeli olarak artırılmıştır (Çizelge 4).

Reçete No	Hammaddeler ve (%) Oranları		
	Atık 1 (Borojips)	Sodyum Feldispat+ Potasyum Feldispat	Kuvars+Kil
1D AT1U 1	80	5+5	5+5
1D AT1U 2	70	5+5	10+10
1D AT1U 3	70	10+10	5+5
1D AT1U 4	60	5+5	15+15
1D AT1U 5	60	10+10	10+10
1D AT1U 6	60	15+15	5+5
1D AT1U 7	50	5+5	20+20
1D AT1U 8	50	10+10	15+15
1D AT1U 9	50	15+15	10+10
1D AT1U 10	50	20+20	5+5

Çizelge 4: Üleksit Yerine Atık 1 (Borojips) Kullanılarak Hazırlanan Sır Reçeteleri.

Çizelge 4'te yer alan yüksek Borojips oranlı reçetelerde, 1000 °C'de belirgin bir ergime gözlemlenmemiş; sır yüzeylerinin tam anlamıyla gelişmediği görülmüştür. Bu durum, Borojips'in düşük sıcaklıklarda tek başına güçlü bir ergitici özellik sergilemediğini, sodyum feldispat+potasyum feldispat katkısının ise bu sıcaklıkta yeterince etkinleşmediğini göstermektedir (Görsel 2).



Görsel 2: Üleksit yerine Atık 1 kullanılan sır deneme plakaları (soldan sağa 1D AT1U 1-10 sıralı) (Kaynak: Yazar Arşivi).

Üleksit yerine konsantratör atığı (Atık 2) kullanılmasıyla Atık 1'dekine benzer sonuçlar elde edilmiştir (Çizelge 5).

Reçete No	Hammaddeler ve (%) Oranları		
	Atık 2 (Konsantratör)	Sodyum Feldispat+ Potasyum Feldispat	Kuvars+Kil
1DAT2U 1	80	5+5	5+5
1DAT2U 2	70	5+5	10+10
1DAT2U 3	70	10+10	5+5
1DAT2U 4	60	5+5	15+15
1DAT2U 5	60	10+10	10+10
1DAT2U 6	60	15+15	5+5
1DAT2U 7	50	5+5	20+20
1DAT2U 8	50	10+10	15+15
1DAT2U 9	50	15+15	10+10
1DAT2U 10	50	20+20	5+5

Çizelge 5: Üleksit Yerine Atık 2 (Konsantratör Atığı) Kullanılarak Hazırlanan 1000 °C Sır Reçeteleri.

Çizelge 5'te verilen denemelerde, 1000 °C sıcaklıkta sır yüzeylerinde herhangi bir ergime ya da camlaşma oluşumu gözlemlenmemiştir. Bu durum, söz konusu atığın, atık 1 de olduğu gibi tek başına düşük sıcaklıklarda camsı yapı oluşturma- da yetersiz kaldığını ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, konsantratör atığının

içerisinde yer alan yüksek orandaki demir oksit nedeniyle sır yüzeylerinde belirgin kahverengi tonlarda renklenmeler meydana gelmiştir. (Görsel 3).



Görsel 3: Üleksit yerine Atık 2 kullanılan sır deneme plakaları (soldan sağa 1DAT2U 1-10 sıralı) (Kaynak: Yazar Arşivi).

Üçlü Sistemde (Kuars+Kil) Yerine Atık 1 (Borojips) ve Atık 2 (Konsantratör) Kullanılan Sır Bileşimleri ve Pişirim Sonuçları

Bu aşamada üçlü sistemde yer alan (Kuars+Kil) ekseninde yer alan oranlarda bu hammaddelerin toplam miktarı kadar Atık 1(Borojips) ve Atık 2 (Konsantratör) kullanılmıştır.

Reçete No	Hammaddeler ve (%) Oranları		
	Üleksit	Sodyum Feldispat+ Potasyum Feldispat	Atık 1 (Borojips)
1D AT1KK 1	80	5+5	10
1D AT1KK 2	70	5+5	20
1D AT1KK 3	70	10+10	10
1D AT1KK 4	60	5+5	30
1D AT1KK 5	60	10+10	20
1D AT1KK 6	60	15+15	10
1D AT1KK 7	50	5+5	40
1D AT1KK 8	50	10+10	30
1D AT1KK 9	50	15+15	20
1D AT1KK 10	50	20+20	10

Çizelge 6: Kuvars ve kil yerine Atık 1 (Borojips) Kullanılarak Hazırlanan 1000 °C Sır Reçeteleri.



Görsel 4: Kuvars ve kil yerine Atık 1 kullanılan sır deneme plakaları (soldan sağa 1DAT1KK 1-10 sıralı) (Kaynak: Yazarların arşivi)

Çizelge 6’da verilen hammaddelerle hazırlanan ve 1000 °C’de pişirilen sırlar incelendiğinde, 7, 8, 9 ve 10 numaralı denemelerde sır yüzeyinde belirgin bir camlaşmanın oluşmadığı görülmektedir (Görsel 4). Buna karşılık, 1, 2, 3, 4, 5 ve 6 numaralı reçetelerde camlaşma oluştuğu tespit edilmiştir. Bu durum, Borojips oranının %60-70 aralığında tutulduğu ve (sodyum feldispat+potasyum feldispat) katkısının %5-15 seviyelerinde kullanıldığı reçetelerde camlaşma eğiliminin ortaya çıktığını; ancak Borojips oranının %50 seviyesine düşürüldüğü reçetelerde ergimenin yeterince gerçekleşmediğini göstermektedir (Çizelge 6).

Reçete No	Hammaddeler ve (%) Oranları		
	Üleksit	Sodyum Feldispat+ Potasyum Feldispat	Atık 2 (Konsantratör)
1D AT2KK 1	80	5+5	10
1D AT2KK 2	70	5+5	20
1D AT2KK 3	70	10+10	10
1D AT2KK 4	60	5+5	30
1D AT2KK 5	60	10+10	20
1D AT2KK 6	60	15+15	10
1D AT2KK 7	50	5+5	40
1D AT2KK 8	50	10+10	30
1D AT2KK 9	50	15+15	20
1D AT2KK 10	50	20+20	10

Çizelge 7: Kuvars+kil yerine Atık 2 (konsantratör atığı) kullanılarak hazırlanan 1000 °C sır reçeteleri



Görsel 5: Kuvars ve kil yerine Atık 2 kullanılan sır deneme plakaları (soldan sağa 1D AT2KK 1-10 sıralı) (Kaynak: Yazar Arşivi).

Çizelge 7’de verilen hammaddelerle hazırlanan sırların tümünde (1-10 numaralı denemeler) camlaşma gözlemlenmiştir. (Görsel 5). Yüzeylerde genel olarak parlak ve camsı yapı etkisi görülmektedir. Bununla birlikte, konsantratör atığının sır bünyesinde tam ergimemesi nedeniyle yüzeylerde dokulu, benekli ve heterojen görünümler meydana gelmiştir (Çizelge 7).

Üçlü Sistemde (Sodyum Feldspat+Potasyum Feldspat) Yerine Atık 1 (Borojips) ve Atık 2 (Konsantratör) Kullanılan Sır Bileşimleri ve Pişirim Sonuçları

Bu bölümde üç eksenli karışım sisteminde (Sodyum Feldspat+Potasyum Feldspat) ekseninde bu hammaddelerin toplam miktarı kadar Atık 1(Borojips) ve Atık 2 (Konsantratör) kullanılmıştır (Çizelge 8-9).

Reçete No	Hammaddeler ve (%) Oranları		
	Üleksit	Atık 1 (Borojips)	Kuvars+Kil
1D AT1F 1	80	10	5+5
1D AT1F 2	70	10	10+10
1D AT1F 3	70	20	5+5
1D AT1F 4	60	10	15+15
1D AT1F 5	60	20	10+10
1D AT1F 6	60	30	5+5

1D AT1F 7	50	10	20+20
1D AT1F 8	50	20	15+15
1D AT1F 9	50	30	10+10
1D AT1F 10	50	40	5+5

Çizelge 8: Sodyum Feldispat+Potasyum Feldispat Yerine Atık 1 (Borojips) Kullanılarak Hazırlanan 1000 °C Sır Reçeteleri



Görsel 6: Sodyum ve potasyum feldispat yerine Atık 1 kullanılarak hazırlanan sır deneme plakaları (soldan sağa 1D AT1F 1-10 sıralı) (Kaynak: Yazar Arşivi).

Çizelge 8’de reçete bileşimleri verilmiş olan sırların 1000 °C sıcaklıktaki pişirim sonuçları incelendiğinde, 7 ve 8 numaralı sırların yüzeylerinin mat karakter gösterdiği ve camlaşmanın sınırlı düzeyde kaldığı, buna karşın, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9 ve 10 numaralı denemelerde belirgin camlaşma gerçekleştiği gözlenmektedir. Ayrıca, sır denemelerinde kavlama, soyulma veya ayrışma gibi olumsuzluklara rastlanmamış; sır ile bünyenin uyumlu olduğu belirlenmiştir (Görsel 6).

Reçete No	Hammaddeler ve (%) Oranları		
	Üleksit	Atık 2 (Konsantratör)	Kuvars+Kil
1D AT2F 1	80	10	5+5
1D AT2F 2	70	10	10+10
1D AT2F 3	70	20	5+5
1D AT2F 4	60	10	15+15

1D AT2F 5	60	20	10+10
1D AT2F 6	60	30	5+5
1D AT2F 7	50	10	20+20
1D AT2F 8	50	20	15+15
1D AT2F 9	50	30	10+10
1D AT2F 10	50	40	5+5

Çizelge 9: Sodyum Feldispat ve Potasyum Feldispat Yerine Atık 2 (Konsantratör Atığı) Kullanılarak Hazırlanan 1000 °C Sır Reçeteleri

Çizelge 9’da belirtilen karışım oranlarıyla hazırlanan sırların sonuçları değerlendirildiğinde, 1-10 numaralı denemelerde yüzeylerin genel olarak mat, yarı mat ve ipek mat karakterde olduğu; yüzeylerde camsı bir yapının oluştuğu ve sır ile bünye arasında uyumlu bir etkileşimin sağlandığı görülmüştür. Özellikle 3-6 numaralı reçetelerde konsantratör atığının tamamen eridiği ve bunun sonucunda yüzeyde sarımsı renklenmelerin ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Buna karşılık, 9 numaralı reçetede atığın tam olarak erimeydiği ve bu nedenle yüzeyde benekli ve dokulu bir görünüm oluştuğu belirlenmiştir (Görsel 7).



Görsel 7: Sodyum ve potasyum feldispat yerine Atık 2 kullanılan sır deneme plakaları (soldan sağa 1D AT2F 1-10 sıralı) (Kaynak: Yazar Arşivi).

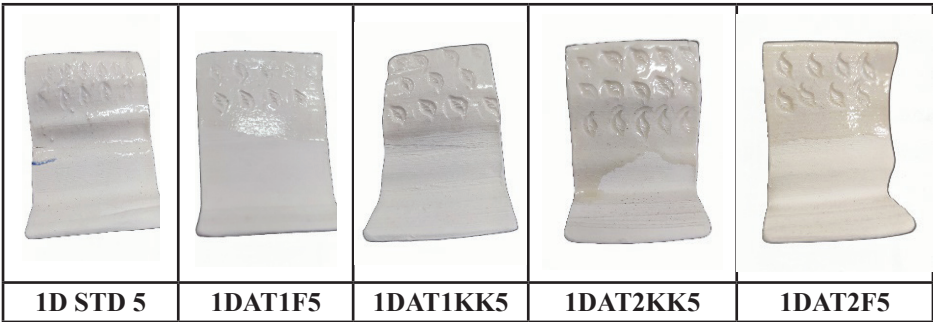
Renkli Sır Denemeleri

Araştırmanın son bölümünde yapılan denemeler sonucunda, sırların akışkanlık ve camlaşma özellikleri değerlendirilmiş; bu kapsamda üçlü sistemdeki 5 numaralı reçete renklendirme çalışmaları için uygun bulunmuştur. Üleksit yerine her iki bor atığının kullanıldığı reçetelerde yeterli camlaşma sağlanamadığından, bu reçeteler renklendirme sürecine dahil edilmemiştir. Renklendirme de kullanılan standart, Atık1 ve Atık 2 içeren reçete bileşimleri Çizelge 10'da verilmiştir.

Reçete No	Üleksit	Sodyum Feldispat+Potasyum Feldispat	Kuvars +Kil	Atık1 (Boro- jips)	Atık2 (Konsan- trator)
STD 5	60	10+10	10+10	-	-
1DAT1KK5	60	10+10	-	20	-
1DAT2KK5	60	10+10	-	-	20
1DAT1F5	60	-	10+10	20	-
1DAT2F5	60	-	10+10	-	20

Çizelge 10: Renklendirme için seçilen standart (STD), Atık1 (Borojips) ve Atık2 (Konsantratör) katkılı sır bileşimleri

Ayrıca renklendirme öncesinde hem standart hem de atık katkılı 5 numaralı sırlın dik yüzeylerde sergilediği davranışı incelemek amacıyla, dik yüzeyde sırlı pişirimleri gerçekleştirilmiştir (Görsel 8). Bu uygulama, sırlın akışkanlık, camlaşma ve yüzey tutunma özelliklerinin daha nesnel biçimde gözlemlenmesine ve dikey yüzey performansının değerlendirilmesine olanak sağlamıştır.



Görsel 8: Renklendirme için seçilen standart (STD), Atık1 (Borojips) ve Atık2 (Konsantratör) katkılı sırların dik yüzeydeki deneme sonuçları (1000 °C) (Kaynak: Yazar Arşivi).

1D STD 5 numaralı sır reçetesi dik yüzey üzerinde uygulanmış ve bu denemede sırnın akışkanlık göstermediği tespit edilmiştir. Kuvars +kil yerine Atık 1 (Borojips) kullanılarak yapılan denemede (1DATIKK5) sır yüzeyinin mat ve yarı mat olduğu gözlemlenmiştir. Bu durumun, borojipsin camsı yapı oluşturma kapasitesinin, feldispat veya kaolen gibi diğer seramik hammaddelerine kıyasla daha sınırlı olmasından kaynaklandığı sonucuna varılmıştır. Sır yüzeyinde camsı yapının olduğu gözlenmiştir. Kuvars +kil yerine Atık 2 (Konsantratör) kullanılarak hazırlanan 5 numaralı sır dik yüzeylerde akışkanlık göstermiştir. Atık1 ve Atık2'nin feldispat yerine kullanıldığı denemelerdeki sırlar daha mat karakterdedir. Ayrıca dik yüzey denemelerinde herhangi bir akışkanlık gözlenmemiştir (Görsel 8).

Renklendirme aşamasında ise, sırların renk ve yüzey özelliklerini karşılaştırmalı olarak değerlendirebilmek amacıyla her bir reçeteye ayrı ayrı %3 oranında Kobalt, Titanyum, Demir, Krom, Bakır ve Mangan Oksit ilave edilmiştir. Bu yaklaşım, farklı renklendirici oksitlerin sır bünyesi üzerindeki etkilerinin sistematik olarak incelenmesine olanak tanımıştır (Görsel 9).



Görsel 9: Renklendirme için seçilen standart (STD), Atık1 (Borojips) ve Atık2 (Konsantratör) katkılı sırların 1000 C⁰ sıcaklıkta pişirim sonrası renklendirme sonuçları (Kaynak: Yazar Arşivi).

Farklı renklendirici oksitlerin kullanımıyla sır yüzeylerinde mavi, beyaz, kahverengi, yeşil, turkuaz ve mangan moru gibi çeşitli renk varyasyonları elde edilmiştir (Görsel 9).

Görsel 9 ve Çizelge 10 birlikte değerlendirildiğinde, 1000 °C’de hazırlanan üçlü sır sistemi içerisinde borojips (Atık1) ve konsantratör atığı (Atık 2) kullanımının, standart reçete (STD 5) ile karşılaştırmalı olarak sırların yüzey özellikleri, camlaşma davranışı ve renk gelişimi üzerinde bazı farklılıklar yarattığı görülmektedir. STD 5 reçetesi, sistemin referans noktası olarak dengeli bir cam fazı oluşumu, homojen yüzey dağılımı ve renklendirici oksitlerin (CoO, CuO, Fe₂O₃, MnO, TiO₂) karakteristik tonlarını net ve kontrollü biçimde yan-

sitan bir yapı sergilemektedir. Bu standart yapı ile karşılaştırıldığında, kuvars + kil yerine borojips kullanılan 1DAT1KK5 reçetesinde camlaşma derecesinin azaldığı, yüzeylerin daha mat ve opak bir karakter kazandığı; buna bağlı olarak renk gelişimlerinin STD 5'e kıyasla daha soluk ve pastel doygunlukta olduğu gözlemlenmiştir. Aynı sistemde konsantratör atığının kullanıldığı 1DAT2KK5 reçetesinde ise STD 5'e göre daha yüksek akışkanlık ve camlaşma eğilimi ortaya çıkmış, yüzeyde yer yer akma izleri oluşmuş ve özellikle CoO ve CuO içeren örneklerde renklerin daha derin ve parlak tonlara ulaştığı belirlenmiştir. Bu durum, konsantratör atığının sistemde akışkanlık eğilimini artırdığını göstermektedir. Feldispat yerine ise yapılan ikamelerde standart reçete ile farklar görülmektedir. STD 5'te feldispatın sağladığı eriticilik ve cam fazı oluşumu sayesinde elde edilen dengeli ve parlak yüzeylere karşılık, borojips içeren 1DAT1F5 reçetesinde bu eriticilik fonksiyonunun yeterince karşılanmadığı, dolayısıyla camlaşmanın düştüğü ve yüzeylerin STD 5'e kıyasla belirgin biçimde daha mat ve yer yer pütürlü bir yapı sergilediği tespit edilmiştir. Renk gelişimleri de bu durumdan etkilenmiş, oksitlerin verdiği tonlar daha mat kalmıştır. Buna karşın konsantratör atığının kullanıldığı 1DAT2F5 reçetesinde, STD 5 ile karşılaştırıldığında daha yüksek bir camlaşma ve parlaklık elde edilmiş; yüzeyler daha akışkan ve yer yer yoğun cam fazı içeren bir yapı kazanmıştır. Bu reçetede özellikle CoO ve CuO içeren örneklerde renk doygunluğunun STD 5'e göre arttığı, MnO ve Fe₂O₃ içeren yüzeylerde ise daha derin ve zengin tonların oluştuğu gözlemlenmiştir. Ancak bu artan akışkanlık, bazı yüzeylerde kontrolsüz yayılma riskini de beraberinde getirmektedir.





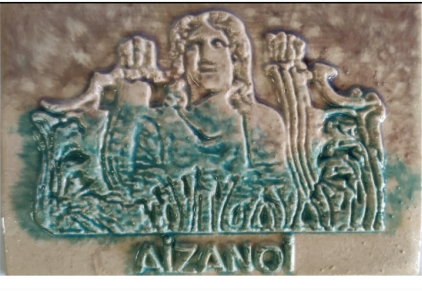

Elde edilen bulgular, standart reçete ile karşılaştırmalı olarak değerlendirildiğinde, borojips ve konsantratör atığının sır sistemine farklı yönlerde etki ettiğini açıkça ortaya koymaktadır. Borojips, STD 5'e kıyasla camlaşmayı azaltarak yüzeyi daha mat ve kontrollü hale getiren, ancak renk gelişimini daha mat olarak öne çıkarken; konsantratör atığı, standart sistemin eriticilik dengesini artırarak daha parlak, akışkan ve renk açısından daha doygun yüzeyler elde edilmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda bor atıklarının sır reçetelerinde yalnızca standart hammaddelerin yerine geçen alternatifler olarak değil, aynı zamanda yüzey karakterini yönlendiren tasarım parametreleri olarak değerlendirilebileceği; standart reçete ile yapılan karşılaştırmaların da bu işlevsel farklılıkları açık biçimde ortaya koyduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Renklendirme sonucunda elde edilen sırlar, daha büyük yüzeyli, rölyef karakterli seramik ürünler üzerinde denenmiştir. Bu bağlamda, hem işlevsel kullanıma uygun bardak altlığı formunda hemde Aizanoi Antik Kenti'nden esinlenen özgün tasarımlar doğrultusunda rölyefli yüzey uygulamaları hazırlanmıştır.

Böylece, sırların yalnızca düz yüzeylerde değil, aynı zamanda rölyefli ve üç boyutlu yüzeylerde sergilediği davranışlar da değerlendirilmiştir (Görsel 10-11).

		
1DA1KK5 + %3 MnO (zemin) ve Fe₂O₃ katkılı sır (üst rölyef)	1DA2F5 + %3 MnO (sağ) 1DA2F5 + %3 Cr₂O₃ (sol)	1DA2F5 + %3 CuO (zemin) 1DA1KK5 + %3 CoO (üst rölyef)
		
1DA2F5 + %3 CuO	1DA2F5+ %3 Fe₂O₃ (zemin) 1DA2F5 + %3 Cr₂O₃ (rölyef)	1DA2F5+ %3 TiO₂ (zemin), 1DA1KK5 + %3 Fe₂O₃ (rölyef)
		
1DA2KK5 + %3 CuO	1DA2KK5+ %3 MnO (zemin), 1DA2F5+ %3 Cr₂O₃ (rölyef)	

Görsel 10: İşlevsel bardak altlığı formunda renkli sırların uygulaması ve pişirim sonuçları R: 11 cm, h: 1 cm, 2025 (Kaynak: Yazar Arşivi).

	
1DA1KK5 +% 3 MnO (alt zemin), 1DA2F5+% 3 Fe₂O₃ (orta Zemin), 1DA2F5+% 3 Cr₂O₃ (üst zemin)	1DA1KK5+% 3 Fe₂O₃
	
1DA2F5+%3 CuO	1DA2F5 +%3 CuO (zemin), 1DA1KK5+%3 CoO (Rölyef üst bölüm)
	
1DA2F5+%3 TiO₂ (alt zemin) A2KK5+%3 MnO (üst zemin), A2F5+%3 CuO (Rölyef)	1DA2KK5 +% 3 CuO



Görsel 11: Aizanoi Tasarımlı Rölyef Tasarımlar, 20x25x2 cm, 2025, (Kaynak: Yazar Arşivi).

Elde edilen bulgular, A1 ve A2 serisi renklendirilmiş reçetelerin rölyefli yüzeylerde de uyumlu bir davranış sergilediğini; sır-bünye ayrışması, kavlama ya da benzeri kusurların gözlenmediğini ortaya koymaktadır. Metal oksit katkılarıyla elde edilen renklerin, rölyefli yüzey dokuları üzerinde belirgin bir derinlik ve estetik etki oluşturduğu tespit edilmiştir. Ayrıca tasarımlarda, farklı sırların aynı yüzeyde birlikte kullanıldığı uygulamalarda sırların uyumlu etkileşim gösterdiği ve estetik açıdan başarılı sonuçlar elde edildiği gözlemlenmiştir. Özellikle CoO ve CuO içeren reçeteler, canlı renk tonları ve yüzey bütünlüğü açısından öne çıkmaktadır. Bu çalışma, 1000 °C’de hazırlanan sırların estetik tasarım ve kültürel referanslarla bütünlük biçimde uygulanabilirliğini ortaya koymakta; aynı zamanda endüstriyel atık katkı sırların sanatsal seramik üretiminde kullanım potansiyeline ilişkin önemli bulgular sunmaktadır.

Maliyet Analizi

Gerçekleştirilen sır denemelerinde, sır formüllerinde yaygın olarak kullanılan üleksit, kil+kuvars karışımı, sodyum ve potasyum feldispat gibi hammaddelerin yerine bor atıkları kullanılmış ve bu alternatif bileşenlerin ekonomik açıdan sağladığı katkılar analiz edilmiştir. Söz konusu maliyet analizi sürecinde, çalışma kapsamında temin edilen hammaddelerin çalışma bütçesi kapsamında yapılan gerçek satın alımlar ve bunlara ait faturalar dikkate alınmıştır. Böylece, hesaplamaların hem şeffaf hem de doğrulanabilir olması sağlanmıştır. Kullanılan fiyatlar 09.04.2026 tarihine ait güncel piyasa değerleri üzerinden değerlendirilmiştir (Çizelge 11). Ancak ilerleyen dönemlerde fiyat değişimlerine bağlı olarak farklılık gösterebileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

Hammaddeler	Birim Fiyatı (TL/gr)
Üleksit	0,11 TL
Sodyum Feldispat	0,10 TL
Potasyum Feldispat	0,115 TL
Kuvars	0,16 TL
Kil	0,38 TL

Çizelge 11: Birim Fiyatlar

Analizde üçlü sistemde yer alan 5 numaralı reçete kullanılmıştır. Ancak maliyet hesaplamalarında renklendirici oksitlerin bedeli dahil edilmemiştir. Bunun nedeni, tüm reçetelerde aynı oranda (%3) renklendirici kullanılmış olmasıdır; dolayısıyla renklendiricilerin eklenmesi maliyetler arasında bir farklılık yaratmayacak, yalnızca toplam gideri eşit Görselde artıracaktır. Bu yaklaşım, reçeteler arasındaki gerçek maliyet farklarının daha sağlıklı bir Görselde karşılaştırılmasına imkân tanımıştır.

	Üleksit	Sod- yum Feldis- pat	Potas- yum Feldis- pat	Ku- vars	Kil	TOP- LAM		Yüzde Kar
REÇETE 5 (1000 °C)	600	100	100	100	100	1000	gr	%
Maliyet	66	10	11,5	16	38	141,5	TL	0
	0	10	11,5	16	38	75,5	TL	%46,6
	66	0	0	16	38	120	TL	%15,2
	66	10	11,5	0	0	87,5	TL	%38,2

Çizelge 12: Maliyet Analizi

Çizelge 12’de sunulan maliyet analizi, 1000 °C’de uygulanan üçlü sır sistemi kapsamında standart reçete ile bor atıkları kullanılarak geliştirilen alternatif reçetelerin ekonomik açıdan karşılaştırılmasına imkân tanımaktadır. Standart reçete (STD 5) için toplam maliyet 141,5 TL olarak hesaplanmış olup, bu değer sistemde yer alan tüm hammaddelerin birlikte kullanıldığı referans durumu temsil etmektedir. Bu değer temel alındığında, alternatif reçetelerde yapılan hammadde ikamelerinin maliyet üzerinde önemli düzeyde azalma sağladığı görülmektedir. Özellikle üleksitin sistemden çıkarıldığı ve diğer hammaddelerin korunduğu ilk alternatifte toplam maliyet 75,5 TL’ye düşmüş ve bu durum yaklaşık %46,6 oranında bir maliyet avantajı sağlamıştır. Feldispat grubunun (sodyum ve potasyum feldispat) sistemden çıkarıldığı ikinci alternatifte ise toplam maliyet 120 TL olarak hesaplanmış ve bu senaryoda %15,2 oranında bir azalma elde edilmiştir. Kuvars ve kilin sistemden çıkarıldığı üçüncü alternatifte ise toplam maliyet 87,5 TL’ye düşerek %38,2 oranında bir maliyet avantajı ortaya çıkmıştır (Çizelge 12).

Elde edilen bu bulgular, bor atıklarının sır reçetelerinde yalnızca teknik ve estetik açıdan değil, aynı zamanda ekonomik açıdan da önemli bir potansiyele sahip olduğunu göstermektedir. Standart reçete ile karşılaştırıldığında, özellikle yüksek maliyetli bileşenlerin (kil ve kuvars gibi) veya belirli hammaddelerin sistemden çıkarılması ve yerlerine atık malzemelerin kullanılması, toplam maliyeti ciddi oranda düşürmektedir. Bununla birlikte, her bir alternatif reçetenin maliyet avantajı farklı oranlarda gerçekleşmiş olup, bu durum kullanılan hammaddenin sistem içerisindeki işlevi ve birim maliyeti ile doğrudan ilişkilidir.

Dolayısıyla, bor atıklarının sır sistemlerinde kullanımı, yalnızca sürdürülebilirlik ve atık yönetimi açısından değil, aynı zamanda üretim maliyetlerini optimize etme açısından da stratejik bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir.

Sonuç

Bu çalışma kapsamında, üçlü sır sistemi esas alınarak 06.03.2025 tarihinde Kütahya Emet Eti Bor İşletmesi'nden temin edilen bor atıkları, farklı oranlarda üleksit, sodyum feldispat + potasyum feldispat ve kuvars + kil yerine sır reçetelerine ikame edilmiştir. Hazırlanan reçeteler 1000 °C pişirim sıcaklığında uygulanmış ve bor içeriğinin sır yüzeyi üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir. Çalışmanın temel amacı, bor atıklarının sır yüzeyinde oluşturduğu yapısal ve görsel değişimleri incelemek ve standart reçetelerle karşılaştırmalı bir analiz gerçekleştirmektir. Elde edilen bulgular doğrultusunda, standart sır reçeteleri ile Atık 1 (Borojips) ve Atık 2 (Konsantratör Atığı) ikameli reçeteler karşılaştırıldığında, üçlü sır sistemlerinde farklı davranışların ortaya çıktığı belirlenmiştir. Standart reçetelerde hammaddelerin kademeli değişimine bağlı olarak camsı yüzey oluşumu daha belirgin gözlenirken, borojips katkılı reçetelerde düşük sıcaklıkta sır gelişiminin sınırlı kaldığı ve yüzeylerin çoğunlukla mat-yarı mat karakter sergilediği tespit edilmiştir. Buna karşılık, konsantratör atığı içeren reçetelerde camsı yapının daha düşük sıcaklıklarda oluşabildiği ve yüzeylerin daha parlak ve vitrifiye bir görünüm kazandığı belirlenmiştir. Bununla birlikte, bazı denemelerde Atık 2'nin tam ergimemesine bağlı olarak benekli ve dokulu yüzey oluşumları gözlenmiştir. Renklendirme denemelerinde özellikle 5 numaralı reçete, üçlü sır sistemlerinin tamamında estetik açıdan dikkat çekici sonuçlar vermiştir. Borojips katkılı serilerde yüzeylerin daha mat ve stabil bir karakter sergilediği, konsantratör atığı katkılı serilerde ise saydamlık ve özellikle dik yüzeylerde belirgin akışkanlık davranışının ortaya çıktığı gözlenmiştir. Genel değerlendirmede, borojips atığının daha stabil ve mat yüzeylerin elde edilmesinde uygun bir alternatif olduğu; buna karşılık konsantratör atığının camlaşmayı hızlandırarak daha parlak ve akışkan karakterli sırların geliştirilmesine olanak sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışma kapsamında gerçekleştirilen maliyet analizlerine göre, 1000 °C'de denemesi yapılan 5 numaralı reçetenin 1 kg kuru sır toplam maliyeti 141,5 TL olarak hesaplanmıştır. Üleksit ve diğer hammaddelerin farklı kombinasyonlarla sistemden çıkarıldığı alternatif senaryolarda bu maliyetin 75,5 TL'ye kadar düştüğü ve %46,6 oranında maliyet avantajı sağlandığı belirlenmiştir.

Diğer varyasyonlarda ise maliyetin 120 TL (%15,2 avantaj) ve 87,5 TL (%38,2 avantaj) olduğu hesaplanmıştır. Bu veriler, bor atıklarının ve alternatif hammadde ikamelerinin sır reçetelerinde önemli maliyet avantajları sunduğunu ve özellikle yüksek maliyetli bileşenlerin sistemden çıkarılması durumunda daha yüksek tasarruf potansiyeli bulunduğunu ortaya koymaktadır. Elde edilen sonuçlar, Kütahya Emet Eti bor atıklarının 1000 °C’de pişirilen seramik sırlarında alternatif hammadde olarak değerlendirilebileceğini göstermektedir. Bu çalışma, bilimsel literatüre katkı sağlamanın yanı sıra, küçük ölçekli seramik üretim atölyeleri, sanatsal üretim yapan uygulayıcılar ve güzel sanatlar fakültelerinin seramik bölümü öğrencileri için ekonomik ve alternatif hammadde kullanımına yönelik önemli veriler sunmaktadır. Ayrıca, farklı endüstriyel atıkların ve alternatif doğal hammaddelerin seramik sırlarında değerlendirilmesine yönelik çalışmaların, sürdürülebilir üretim yaklaşımlarını destekleyerek gelecekte yapılacak araştırmalara yön vereceği düşünülmektedir.

Gelecek çalışmalarda, bu çalışmada kullanılan üçlü sır sistemi yerine dört eksenli sır sistemi ile denemelerin gerçekleştirilmesi önerilmektedir. Bunun yanı sıra, sistemde yer alan hammaddelerin farklı bileşenlerle değiştirilmesi, renklendirme amacıyla kullanılan metal oksitlerin alternatif pigmentlerle denemesi ve uygulamaların farklı pişirim sıcaklıklarında gerçekleştirilmesi, elde edilecek sonuçların çeşitliliğini artıracaktır. Bu yaklaşım, yeni sır reçetelerinin geliştirilmesine katkı sağlayarak seramik sanatında malzeme ve tasarım çeşitliliğini genişletebilir.

Ayrıca, bu çalışmada geliştirilen sır reçetelerine ilişkin bulguların daha farklı araştırmalara kaynak olması amacıyla, kullanılan hammaddeler ve elde edilen sırlar üzerinde kapsamlı karakterizasyon analizlerinin yapılması önerilmektedir. Özellikle sır yüzeylerinde gözlemlenen çatlama, kavlama ve kristal yapı oluşumlarının ayrıntılı biçimde incelenebilmesi için ileri analiz tekniklerinin kullanılması, gelecekteki çalışmalar açısından önemli bir araştırma alanı oluşturmaktadır.

Teşekkürler

Bu çalışma Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından 2024 - 43 no.lu proje kapsamında desteklenmiştir. Ayrıca bu çalışmaya desteklerinden dolayı Kütahya Emet Eti Bor İşletme Müdürlüğü’ne teşekkürlerimi sunarım.

Kaynakça

- Arcasoy, A., & Başkırkan, H. (2020). *Seramik teknolojisi*. Literatür Yayıncılık.
- Biçici Çetinkaya, P., Mutlu, H. S., & Dikici, M. (2025). Investigation of the effects of waste opal mineral on ceramic glaze. [Dergi Adı], 9(4). <https://doi.org/10.5281/zenodo.17953929>
- Büyüköztürk, Ş., Akgün, E. A., Karadeniz, Ş., Demirel, F., & Çakmak Kılıç, E. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemleri* (20. baskı). Pegem Akademi.
- Çakı, M., Ay, N., & Kaya, S. Y. (2010). Utilization of ferrochromium fly ash as a pigment raw material in stoneware glaze and underglaze decoration. *Ceramics Technical*, 31, 58–61.
- Çakı, M., Kaya, S. Y., & Günhan, B. (2013). The use of glass waste in stoneware glazes. *Ceramics Technical*, 37.
- Çakı, M., Kaya, S. Y., Günhan, B., & Güngör, F. (2014). The use of roof tile wastes in stoneware glazes. *Journal of the Australian Ceramics Society*, 50(2), 68-75.
- Ediz, N., & Özdağ, H. (2001). Bor mineralleri ve ekonomisi. *Journal of Scientific Reports*, 133–150.
- Gol, F., Çibuk, S., Kaçar, E., Sarıtaş, Z. G., Yılmaz, A., & Arslan, M. (2022). Evaluation of solid wastes in the manufacture of ceramic tableware glazes. *Ceramics International*, 48, 15622–15628. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0272884222004928>
- Tonza Helvacıkara, F., Çakır Arıanpour, A., Işıktaş, İ. D., Gücer, M. A., Sipahi, F., & Bedel Özek, S. (2025). Granodiyorit atıklarının demir oksitli sırlarda kullanımının araştırılması: estetik ve sürdürülebilirlik perspektifi. *Gümüşhane Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 15(4), 978-1004. <https://doi.org/10.17714/gumusfenbil.1701070>
- Köroğlu, L., Pekşen, C., İnce, M., & Ayaş, E. (2022). Bor türevi atığı katkılı şeffaf sırların seramik bünyeler üzerine uygulanması. *Çukurova Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Dergisi*, 37(4), 1031–1038.
- Menezes, R. R., Santana, L. N. L., Neves, G. A., & Ferreira, H. C. (2012). Recycling of mine wastes as ceramic raw materials: An alternative to avoid environmental contamination. In *Environmental contamination* (Chap. 11). InTech. <https://doi.org/10.5772/31913>
- Sağlam, G., & Emrullahoğlu, Ö. F. (2004). Kırka bor atığının porselen döküm maddede kullanılabilirliğinin araştırılması. In *II. Uluslararası Bor Sempozyumu Bildirileri* (pp. 393-404). Eskişehir, Türkiye.

Yeşilay, S., Çakı, M., & Ceylantekin, R. (2017). Recycling of Afyon-Iscehisar marble waste in transparent stoneware glaze recipes. *Journal of the Australian Ceramic Society*, 53, 475-484.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Yazar Arşivi

Görsel 2: Yazar Arşivi

Görsel 3: Yazar Arşivi

Görsel 4: Yazar Arşivi

Görsel 5: Yazar Arşivi

Görsel 6: Yazar Arşivi

Görsel 7: Yazar Arşivi

Görsel 8: Yazar Arşivi

Görsel 9: Yazar Arşivi

Görsel 10: Yazar Arşivi

Görsel 11: Yazar Arşivi

2. BÖLÜM

BIYOMİMİKRI BİLİMİ IŞIĞINDA SANATTA EKOLOJİK YAKLAŞIM: YAŞAYAN SERAMİK HEYKELLER

Doç. Dr. Melda GENÇ

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

melda.genc@omu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0003-2125-8732>

Giriş

Günümüzde çevresel sorunlar giderek artmaktadır. Doğal kaynakların aşırı ve kontrolsüz tüketimi toprak-hava-su kirliliğine, iklim değişikliğine ve buna bağlı olarak yaşam kalitesinin düşmesine neden olmaktadır. Bu yüzden birçok alanda sürdürülebilirlik ve ekoloji ile ilgili çalışmalar yapılmaktadır. Bugün birçok hükümet, doğaya müdahale edilmesi sonucunda oluşan iklim değişikliği, çevresel tahribat, hızlı kentleşme, toplumsal eşitsizlik gibi konularda çalışmalar yapmaktadır. Bu çalışmaların uygulanmasında en önemli rol ise insanları bilinçlendirmek ve farkındalık yaratmaktır. Nitekim Murray Bockhin'e göre toplumun ekolojik bir temele oturması gereklidir (Bookchin, 2017: 39). Bu bağlamda sanatçılar da doğadan kopan toplumun, doğayla olan etkileşimini yeniden kurgulamaya yönelik eserler ortaya koymaktadır. Bu bağlamda sanatçılar eserlerinde sürdürülebilir ve ekolojik dengeyi bozmayacak bir malzeme seçmeleri gerekmektedir. Bu çalışma ile doğadan gelen bir malzemeyi başkalaştırarak toplumda çevresel bilinç uyandırılmak istenmiştir. Seramiğin ekolojik bir malzeme olarak Biyomimikri bilimi ışığında mikro ekosistemler üreterek eserin kendisinin yaşayan bir forma dönüştürüp dönmeyeceği incelenmiştir. Çalışmada ilk olarak ekoloji, biyomimikri ve sanat ilişkisi daha sonra ise ekolojik olarak seramik malzeme ile ilgili literatür taraması yapılmıştır. Geleneksel bir malzeme olan seramiğin ekolojik anlamda doğal bir malzeme

olmasıyla insan doğa ilişkisinde etkili bir araç olarak öne çıkabilme potansiyeli uygulamalar üzerinden araştırılmıştır. Uygulamalarda doğanın biyolojik olarak taklidi ele alınarak seramik yüzeylerde bitkiler ile mikro habitat yüzeyler oluşturulmuştur. Bu çalışma bitki yetiştirmenin sanatsal bir yorumu olarak görülebilmesiyle birlikte artık doğadan gelen bir malzemenin başkalaşarak yine yaşayan bir forma dönüşmesidir.

Ekoloji, Biyomimikri ve Sanat İlişkisi

İnsanların ihtiyacından fazlasını tüketmeye başlaması kontrolsüz bir tüketim anlayışını beraberinde getirmiştir. Bu tüketim anlayışı da atıkların artmasına ve bunun sonucunda çevrenin kirlenmesine sebep olmuştur. Özellikle sanayi devrimi sonrasında gelişen modern dünya anlayışının çevre üzerindeki olumsuz etkileri ekosistemde geri dönülemez etkiler bırakmıştır. Ekosistemin zarar görmesiyle birlikte artık önlem alınması gerektiği modern dünya görüşünün yanlış olduğu, düşünce ve davranış tarzının değişmediği takdirde doğanın hızlı bir şekilde yok olacağı anlaşılmıştır. Ekoloji bu bağlamda bilim olarak kabul görmeye başlamıştır. 1967’de “Çevre Savunma Fonu (Environmental Defense Fund – EDF)”, 1970’te “Temiz Hava Yasası (Clean Air Act)” ve “Yeşil Barış (Greenpeace)” gibi adımlar çevre bilincinin oluşmasında önyak olmuştur. Birçok farklı disiplinlerde çalışanlar doğanın tahribatını önlemek için adımlar atmaya başlamışlardır. 1960’larda çevre bilincinin oluşmaya başlamasıyla çevre hareketleri sanat alanında da etkili olmaya başlamıştır. Sanatçılar da tarih boyunca kendilerine ilham olan doğanın bu tahribatına kayıtsız kalmamıştır. İnsan doğa arasındaki ilişkiyi kendi medyaları aracılığı ile tekrar gündeme getirerek insan-doğa-sanat arasında yeni bir bağ oluşturmaya çalışmışlardır (Brown, 2014: 7; Genç, 2023a: 136). Klasik sanatta estetik ve biçim odaklı olan sanat, fütürizm ve dada akımlarıyla geleneksel olana karşı gelerek sanat kavramı sorgulanmaya başlamıştır (Lucie-Smith, 1976: 417). Marcel Duchamp ile ready-made yaklaşımı ile sanatın tanımı sorgulanır (Atalan, 2012: 25-26). Modern sonrası kırılma ise sanatın galeri mekanlarının dışına çıkmasını sağlayarak toplum ile bağ kurmaya çalışır (Ataseven, 2008: 283). Allan Kaprow ile Happening performans ve katılım ile deneyim ve süreç kavramlarını ortaya koyar. 1960 sonrası çevresel yönelim, doğaya müdahale sanat ve çevreyi bir araya getirmeye odaklanır (Germaner, 1997: 40-46; Melick, 2015: 38). Toplumunu şekillendiren bir sanat anlayışına dönüşür. 20.yüzyılın sonlarına doğru ise izleyicilerin katılımı ile sanat kamusal sanat olarak görülmeye başlar. Gün-

müzde ise artık çevresel krizler ile ekoloji ve çevresel sanat kavramları insan doğa ilişkisini yeniden kurgulamaya odaklanır (Hafizoğlu, 2024: 3-4). 1960 ve 1970 sonrası Robert Smithson’ın doğaya olan müdahaleleri ile sanat ve ekoloji kesişir. Çevreye yaptığı doğadan malzeme kullanarak eserler yaratması eserin çevreyle bütünleşmesini sağlar. İnsan doğa ilişkisi kapsamında izleyiciler eseri deneyimlemeye başlamış olur. İzleyiciler artık süreç içerisinde yer alırlar. Sanatçılar artık doğanın tahribatına karşı farkındalık yaratmak amacıyla çalışmalar yapmaya başlamışlardır. İnsan ile doğanın uyum içinde birlikte yaşamasını savunmuşlardır. Sanat eserlerinde geri dönüştürülmüş malzemeleri veya doğal olan malzemeleri kullanmışlardır. Doğal malzemelerin kullanılması ve farklı bir sergileme anlayışı bilim insanları ve sivil toplum kuruluşlarıyla birlikte disiplinlerarası çalışmayı teşvik etmiştir. 1960’larda özellikle Josep Beuys’un aktivist çalışmaları, Agnes Denes, Hans Haacke gibi sanatçıların çevre sorunlarını alış biçimleri ile ekolojik sanatın ortaya çıkmasını sağlamışlardır. Joseph Beus’un “7000 Meşe (Documenta 7)” adlı çalışması sanayileşme sonrası tahrip olan doğayı onarmak amacıyla dikilen meşe ağaçlarından oluşmaktadır (Körner & Bellin-Harder, 2009: 6-7; Saygı, 2016: 7-8). Josep’e göre toplum da yaratım sürecine dahil olmalıdır. Sanat artık nesne olmaktan çıkarak süreç, düşünce ve etkileşim içerisinde var olur (Yağmur ve Özer 2022: 453). Bununla birlikte sanat yaşamın içine dahil olur. Sanat ekolojik ve sosyal bir araç haline gelir. “Sosyal heykel” kavramını ortaya koyar. Ağaçlar artık yaşayan heykellere dönüşmüştür. Heykel artık canlıdır (Körner & Bellin-Harder, 2009: 6-7). Sosyal heykel kavramıyla sanat sadece fiziksel bir nesne yaratmaz aynı zamanda toplumun düşüncelerinin de bir heykel gibi şekillendirilebileceğini savunur (Tablo 1).

Tablo 1. Tarihsel süreçte akımların etkisi ile sanat anlayışındaki değişim.

Akım Sanat anlayışı

20.yy	Fütürizm ve Dada	Geleneksel sanata karşı kışkırtıcı ve sorgulayıcıdır
1917	Marcel Duchamp	Ready-made anlayışıyla sanatın tanımını sorgulanır
1945	Postmodern Sanat	Sanat galeri mekanlarından çıkarak toplumla bağlantı kurar

1950	Performans Sanatı- Happening	Sanat performans ve katılım ile deneyim ve süreç olarak görülmeye başlar
1960		
1960	Çevresel Sanat (Environmental Art)	Sanat çevre ile bütünleşir
1970	Sosyal Heykel	Sanat toplumu şekillendirmeye başlar
1980	Ekolojik Sanat (Eco- art)	Sanat toplumsal ve ekolojik bir dönüşüm yaşar
20.yy	Kamusal Sanat	Sanat izleyicinin katılımı ile herkese açık olan olarak tanımlanır.

Tarihsel sürece baktığımızda sanatta sanatın nesnesi olarak kabul gören doğa anlayışının değişerek özne konuma gelmesiyle yeni sanat yaklaşımları oluşmaya başladığı görülür (Mamur, 2007: 1002). “Ekolojik Sanat, “Arazi Sanatı”, “Çevresel Sanat”, “Green Art, “Eco-Art”, “Sustainable” gibi sanat akımları insan-doğa ilişkisini yeniden kurgulamaya çalışmışlardır (Karavit, 2008: 90). Hepsî özünde sistem, süreç ve ekosistem ile doğayla bütünleşen eserler ile çevre bilincini yaratmada, doğayı tahribat ile ilgili farkındalık yaratmada insan doğa ilişkisini yeniden kurulmasına çalışmaktadır (Tablo 1).

Son zamanlar ise ekosistem ve sürdürülebilirlik ile ilgili eserlerin yanında adımı sıklıkla duymaya başladığımız Biyomimikri Bilimi ile de doğanın farklı bir yüzünü görmek mümkün olmuştur. Biyomimikri bilimi gözle gördüğümüz doğanın dışında bir doğanın sistemlerini biyolojik anlamda ortaya koymuştur (Genç, 2023a: 137). Biyomimikri Bilimi Janine Benyus’ un yayınladığı “Biomimicry: Inspired by Nature (Biyomimikri: doğadan Esinlenen İnovasyon)” kitap ile yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu bağlamda Biyomimikri Bilimi ile sistem, süreç ve ekosistem bilgileri doğayı yeni bir yaklaşım olarak biyolojik olarak taklit etme anlayışı sunar (Benyus, 2002: 12). Ekoloji doğadaki sistemi açıklarken biyomimikri sistemleri biyolojik olarak taklit ederek bu bilgileri tasarımlara/ ürünlere dönüştürür. Biyomimikri ile doğa artık bir danışman bir rehber olarak görülmelidir. Günümüz mühendislere, bilim insanlarına ve daha birçok alanda doğayı rehber olarak görmek isteyenlere doğanın sistemlerini nasıl fi-kirlere, ürün ve eserlere dönüştürebileceklerine dair bilgi aktarır. Doğa ile nasıl üretim ve tasarım yapılabileceğini gösterir (Tablo 2).

Tablo 2. Tarihsel süreçte ekolojik yaklaşımların sanat anlayışındaki etkisi.

1960	1970	Sanat
Toprak	Sanatı ve	Malzeme olarak doğa
Çevresel Farkındalık		
	1970	1980
	Ekolojik doğuşu	Sanatın
		Toplumu değiştirme aracı
		1980
		Ekosistem Sürdürülebilirlik
		2000
		Sanat Ekosistem müdahalesi
		2000
		2010
		Biyomimikri ve Ekolojik Tasarım
		Sanat Doğa danışman
Doğa kullanılır	Doğa korunur	Doğa onarılır
		Doğa ile birlikte tasarlanır

Ekolojik Malzeme Olarak Seramik

Seramik geçmişten günümüze gelen en eski malzemelerden birisidir. Özellikle Türkiye seramik hammaddesi açısından zengin rezervlere sahip olmasıyla seramik sektörü Türkiye'nin en eski ve hızlı ilerleyen sektörlerinden birisidir. 8000 yıllık bir geçmişe sahip olan seramik hem endüstriyel ürün tasarımında hem de sanatta önemli bir yere sahiptir. İnsanoğlunun tarihi kadar eski olan seramik, toprağın farklı amaçlar için kullanılan nesnelere dönüştürülmesine olanak vermiştir. Bu bağlamda doğanın bir parçası olan seramik, tarih boyunca insanların ihtiyaçlarını karşılayan ürün ve eserlere dönüşmüştür. Arkeolojik kazılar sonucunda ortaya çıkan seramik kap örnekleri depolama ve taşıma gibi işlevleri karşılamak için üretilmiştir. Daha sonrasında ise günlük kullanım eşyasının da ötesine geçerek kendi duygu ve düşüncelerini aktarabilecekleri araçlar haline gelmiştir. Tarihte belki de ilk aydınlatma örneği olarak kabul edilebilecek kandiller, iletişim aracı ve kayıt tutmak için kullanılan kilden tabletler, günümüze kadar hala yerini koruyan seramik yapı malzemeleri gibi pek çok alanda kullanılmıştır (Genç, 2018: 273) (Tablo 3).

Tablo 3. Tarihsel Süreçte Seramiğin Kullanımı (Genç, 2018: 273).

amaç	Depolama	Dinsel	Aydınlatma	Haberleşme ve belgeleme	Yapı malzemesi	Kişisel eşyalar	Gündelik kullanım eşyası	Ölü küllerinin saklanması	Sanatsal ifade		
ürün	Kap, kaçak, kúp	idoller	kandil	Tabletler	tuğlalar, kiremit, su yolu, künk	Takı, süs eşyası,	çanak-çömlek, iğ ve ocak	Urne, lahit	Müzik aletleri	heykeller	seramik

Geçmişten geleceğe birçok farklı alanda kullanılan seramik, kimyasal ve fiziksel özelliklerinden dolayı tarih boyunca birçok farklı disiplinin malzemesi haline gelmiştir (Tablo 4).

Tablo 4. Günümüzde Seramiğin kullanım alanları (Genç, 2018: 273).

GÜNÜMÜZDE SERAMİĞİN KULLANIMI

kullanım alanı	Yapı seramikleri	Ev Eşyası Seramikleri	Elektrik	Elektronik Seramikler	Refrakter Seramikler	Aşındırıcı Seramikler	Bio Seramikler	Nükleer Seramikler	Mekanik Seramikler	Ser-met'ler	Uzay Araçları Seramikleri	Süper İletken Seramikler	Plastik sanatlar
ürün	Tuğla, Kiremit, duvar ve Yer Kaplama Plakaları, Su ve Kanalizasyon Boruları, Sağlık Gereçleri	Saksı, Çanak - çömlek, Süs Eşyaları, Sofra Seramiği, aydınlatma elemanı	Salter ve Sigorta Parçaları, Alçak Yüksek Gerilim İzolatörleri	Manyetik, Dielektrik, Piezo Elektrik Seramikler	Ateş,Silika, Bazik, Karbon Tuğla, Grafıt, Ateş Çimentosu	Zımpara Taşları ve Tozları, Sentetik Elmas	Seramik Kemikler, Protezler, Dişler	Nükleer Yakıt Sistem Seramikleri, Radyasyona Karşı Ağır Betonlar	Piston, Motor Gövdesi	Seramik Metal Karşımı Parçaları	Isı ve Sürünmeye Dayanıklı Kiliflar, Uçuş Pist Platformları	Enerji İletimi Sistemleri	Seramik, heykel

Seramik toprağın su ile şekillendirilerek ateş ile dayanıklı hale gelmesidir. Pişirildikten sonra dayanıklı sert bir yapıya dönüşmesine rağmen toprağın özelliklerini yapısında barındırmaya devam eder. Böylelikle pişirilse bile gözenekli yapısı sayesinde hava alma özelliği kaybolmaz. Günümüzde seramiğin hava alabilir yapısı, su emme özelliği, yanmazlık, ses ve ısı yalıtımı, nem dengeleme ve geri dönüştürülebilir olması gibi özellikleri sayesinde ise ekolojik bir malzeme olarak görülmesini sağlamıştır. Ayrıca seramiğin hammaddesi olan kilin yaygın olarak bulunması onu kolay erişilebilir bir malzeme olmasını sağlamıştır. Günümüzde çevre dostu özellikleri ile yeni ve alternatif çözümler üretilmesine olanak sağlayacağı düşünülmektedir. Son zamanlarda yapılan çalışmalar ile de seramiğin dayanıklı ve geri dönüştürülebilir bir malzeme olması ekolojik bir malzeme olarak görülmesini destekler niteliktedir (Arapoğlu & Martinez, 2023: 151). Nemlendirmede, soğutma sistemlerinde, gıda saklamada, filtrelemeden hava temizlenmesine kadar birçok farklı alanda kullanılmıştır. 1960'lardan sonra ekolojik restorasyon projelerinde seramik

kullanılmıştır. Beton ve plastik gibi malzemeler kullanılırken toksik bir salınım yaparken restorasyon sürecinde seramik herhangi bir toksik salınım yapmaz. Başka bir örnek ise elektrik üretimi yapan seramik bir duvar panosu tasarımıdır. İletken karbon fiber ve emici polimer malzemeler ile yosun yetiştirilmesi sağlanmaktadır. Seramik duvar panosu bu yosunların içinde yaşadığı modüller ile oluşturulmuştur. Diğer bir örnek Shneel Malik tarafından yaprak formundan yola çıkarak yapılan seramik rölyeflerdir. Bu seramik rölyefler kanallardan oluşmakta ve bu kanallar aracılığı ile mikro algler atık suyu temizlemektedir. Batel Hırs'ın Terrakota testilerin suyu soğuk tuttuğu bilgisinden yararlanarak tasarladığı, "Toprak Rüzgârı" adlı modüler cephe tasarımı çalışması gibi daha birçok farklı örnek görmek mümkündür (Tablo 5). Gün geçtikçe seramik malzemenin kullanıldığı ekolojik örnekler artmaktadır.

Tablo 5. Seramik malzemenin kullanıldığı ekolojik tasarım ve proje örnekleri.

Tasarım	Ölçek	Amaç	Ekolojik katkı
Paper Clay Air-Hu- Ürün midifier	Ürün	Nemlendirme	Kâğıt katkılı seramik bünye ile enerjisiz iklimlendirme
Beehive System	Cooling Mimari	Soğutma	Islak yüzeyden hava geçişi sağlayan seramik tüpler enerji tasarrufu
Kengo Camper	Kuma – Mimari	Nem dengeleme	Sırsız seramik yüzeylerle nem emme ve dengeleme
Muhammad Abba – Pot-in-Pot	Bah Ürün	Gıda saklama	Çift katmanlı gözenekli seramik ile buharlaşmalı soğutma (Zeer)
Ellie Perry – Terra-cooler	Ürün	Gıda saklama	Sırsız seramik yüzeyde su buharlaşması ile soğutma
Alexandra Fransson – Dunsta	Ürün	Gıda saklama	Seramik kap + kum ile nem tutma ve evaporatif sistem
May Kukula – Aro-ma	Ürün	Koku yayma	Porselenin nötr ve mikro gözenekli yapısıyla doğal difüzyon
Seramik rölyef sistem	Sis-Sistem	Su temizleme	Gözenekli seramik yüzey + biyolojik tutunma ile filtrasyon

Biyoseramik düller	mo- Sistem	Enerji üretimi	Seramik yüzeyde mikroorganizma tutunması ile biyolojik enerji üretimi
Ecooler	Mimari	Serinletme	Sırsız seramik yüzeylerde buharlaşma ile pasif soğutma
Batel Hirsh – Toprak Rüzgârı	Mimari	Havalandırma	3D baskı seramik form ile hava akışını yönlendirme
Terakota kapları	sulama Ürün	Sulama	Seramiğin kapiler geçirgenliği ile yavaş su salınımı
SiC köpük filtre	Endüstri	Filtreleme	Yüksek gözenekli seramik yapı ile partikül filtrasyonu
Terakota hava sistemi	Ürün	Hava temizleme	Seramik + bitki kombinasyonu ile doğal hava filtrasyonu
GSPD Seramik sif	Re- Ekosistem	Habitat	Gözenekli seramik yüzeyde canlı tutunması → biyoçeşitlilik
Yapay seramik resif	Ekosistem	Habitat	PH nötr seramik ile deniz canlıları için güvenli yüzey
Maaskracht	Ekosistem	Erozyon kontrolü	3D baskı seramik ile yüzey alanı artırımı → habitat oluşumu
Rain Reef	Ekosistem	Mikro iklim	Seramik modüller ile su tutma ve buharlaşma → serinletme
Seramik mercan sifleri	Re- Ekosistem	Deniz yaşamı	Seramik yüzeyde organizma kolonizasyonu
Jason deCaires Taylor – Underwater Sculpture Park	Ekosistem	Yapay resif	PH nötr malzeme ile deniz yaşamına uygun yüzey

Seramik farklı birçok disiplinde çalışan insanlara ekolojik anlamda kullanılacak bir malzeme sunduğu gibi sanatçılara da sürdürülebilir çözümler sunabilmektedir. Sanatta, eser yaratım sürecinde fiziksel bir nesnenin üretiminin ötesine geçmesine imkân vermektedir. Toplumsal ve ekolojik süreçler ile yapılan çalışmalar doğanın tahribatı ile ilgili farkındalık yaratmada çok etkili olmaktadır. Seramik, toprağın suyla yoğrulmuş ateşle dayanıklı hale gelme-

sidir. Bu süreç sonrası seramik yine toprağın taşıdığı hava alabilme, su tutabilme, nem dengeleme gibi özelliklerini kaybetmez. Seramik bu özelliklerinden dolayı ekolojik bir eser veya ürün yaratmada en uygun malzeme olarak kabul görmektedir. Özellikle mikro ölçekte ekosistemler geliştirilmesi için uygun yüzeyler oluşturulmasına katkıda bulunmaktadır. Seramik yüzeylerde ekosistemler oluşturmak aslında yeni bir kavram değildir. Betonlaşan hayatımızın içerisinde bir nebze yeşili katmak amacıyla evlerimize saksılar alırız. Bu saksıların çoğu topraktan yapılmış saksılardır. Araştırmalara göre bitkilerin yetişmesi için en uygun saksılar pişmiş toprak kaplardır. Gözenekli yapısı köklerin nefes almasını sağlar. Aynı zamanda su ve nem dengesini sağlayarak bitkinin fazla su almasını engeller. Nem tutarak bitkinin kurumasını da önleyebilir. Bitki habitatına en yakın ortamı sağlayabilmektedir (Genç, 2023b: 427-428). Böylelikle seramik, Microhabitat oluşumuna elverişli bir yüzey oluşturmaktadır. Aynı zamanda doğal ve çevreyle estetik uyumu ile de avantajlı bir malzemedir (Muthukannan, vd. 2018: 324). Bu anlamda seramiğin bu çalışma için en uygun malzeme olduğu açıktır. Aynı zamanda doğanın biyolojik olarak taklit edilmesini, doğayı danışman olarak görülmesini savunan Biyomimikri Bilimi için de seramik sanatçılara ve tasarımcılara farklı ve alternatif fırsatlar vermektedir. Malzemenin kendisinin doğanın bir parçası olması ve hatta ekosistemin oluşmasına yardımcı olması ile çalışmanın kavramsal gücünü de arttırmaktadır.

Deneysel Çalışmalar

Bu çalışma kapsamında ilham kaynağı olarak doğa, Biyomimikri bilimi ışığında taklit edilmiştir. Mercan resifleri, topografik sistemler gibi konular çıkış noktası olarak seçilmiştir. Biyomimikri bilimi kapsamında Jannie Benyus'un ve Petersan Zari'nin doğadan esinlenme yöntemlerinden baz alınarak eserler tasarlanmıştır. Yapılan çalışmalara göre organizma, davranış ve ekosistem seviyeleri kullanılmıştır. Bitkiler için seramik heykelin yüzeyinde yaşam alanı tasarlanmak istenmiştir. Ekosistem seviyelerinin bir taklidi gibi biyomimikri temelli yaşayan seramik heykeller yapılmıştır. Organizma ve Davranış seviyelerinden de form ve sergilemede yararlanılmıştır.

Tablo 6. Doğadan esinlenmede Biyomimikri Seviyeleri (Genç, 2023a: 133-146).

BİYOMİMİKİRİ SEVİYELERİ				
ORGANİZMA		DAVRANIŞ		EKOSİSTEM
organizmayı taklit etme		organizmanın davranışını taklit etme		ekosistemi taklit etme
BIÇİM	SÜREÇ	MALZEME	FONKSİYON	EKOSİSTEM
nasıl görüldüğü	nasıl çalıştığı	neyden yapıldığı	neyi yapabildiği	nasıl üretildiği
 KUŞ UÇAK	 ZEBRA SOĞUTMA SİSTEMİ	 ÖRÜMCEK AĞI AMELİYAT İPLİĞİ	 KAPLUMBAĞA KASK	 KUŞ YUVASI BEİJİNG OLİMPİYAT BİNASI
 KÖPEK BALIĞI SURF TAHTASI	 ARI BİYO GRUP	 MORPHO MORPHOTEX KELEBEĞİ	 KARGA KARGABURNU	 KEMİK EIFEL KULESİ

Genç, M. (2023). Biyomimikri Bilimi Etkisinde Başkalaşan Doğa: Seramik Heykeller. *Yedİ*, (30), 133-146.

Seramik formlarda yüzeylerde ekosistem oluşturmak amacıyla kullanılmak üzere chia tohumları seçilmiştir. İlk olarak tohumlar su ile karıştırılarak bir gün bekletilir. Daha sonra jelimsi bir kıvam aldıktan sonra seramik formun yüzeylerine kalın bir tabaka şeklinde sürülür. Formlar su hazneli olarak tasarlanır. Tohumların oluşması istenilen yüzeylerinde çok küçük delikler açılır. Minimum on gün içinde tohumlar seramik form üzerinde yeşillenmeye başlamaktadır. Bu süreçte forma aynı zamanda sprey ile su püskürtülmektedir. Süreç aynı zamanda kayıt altına alınmaktadır.

Ütopya serisi olarak adlandırılan bu deneysel çalışmalardan ilkinde mercan resiflerinden ilham alınmıştır. Ormanların dünyanın oksijen kaynağı olarak görünmesine rağmen denizlerdeki mercan resiflerinin de oksijen üretiminde önemli bir katkı sağladığı bilinmektedir. Ancak günümüzde denizlerdeki kirlilik ve iklimlerin değişmesi sonucunda bilim adamları mercan resiflerine dikkat edilmesi gerekliliğini vurgulamıştır. Son araştırmalara göre mercan resiflerinin Küresel ısınmadan kaynaklı olarak otuz yıl içerisinde üçte bire yakınının yok olacağı söylenmektedir. İklim değişikliklerinin neden olduğu kuraklıkla birlikte fazla ısı birçok canlının ölmesine neden olmaktadır. Doğadaki her canlının birbirleriyle doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkisi olduğundan mercanların yok olması sulardaki tüm canlıların da yok olmasına neden olacağı belirtilmiştir. Bu çalışmada Biyomimikri Bilimi kapsamındaki biyomimikri seviyeleri gözetilerek (Tablo 6) mercanların doku ve biçimleri incelenmiştir. Edinilen bilimsel bilgiler seramiğin malzemesi ile soyutlamacı bir anlayışla yeniden yorumlan-

mıştır. Mercanlar, kalsiyum karbonattan oluşan iskelet yapıları ile dikkat çekmektedir. İskelet yapıları sayesinde büyüebilir ve katmanlar oluşturabilirler. Mercanlar algler ile simbiyotik bir yaşam sürerek ekosistem oluşturan organizmalardır. Mercanların gözenekli yapısı ve katmanlı şekilde büyümesi çalışmanın yüzeyinde dokuların oluşturulmasını sağlayarak organizma seviyesinde bir taklit yapılmıştır. Davranış düzeyinde ise mercanların su tutma, nefes alabilme özellikleri seramik form yüzeyinin sırlanmamasına ve yüzeyinde küçük delikler açılmasına ilham vermiştir. Ekosistem seviyesinde taklit ise bitki-toprak ilişkisi seramik form üzerinden araştırılmıştır.

Tablo 6. “Ütopya Serisi: Büyü” çalışmasının Mercan resiflerinden etkilenme süreci.

Doğa	Biyolojik özellikleri	Biyomimikri Seviyesi	Esere Etkisi
Mercan	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Gözenekli, dokulu yüzey ▪ Zamanla gelişen form ▪ Bitki ve yüzey ilişkisi ▪ Yaşayan sistem 	<ul style="list-style-type: none"> Organizma seviyesi Davranış biçimi Ekosistem 	<ul style="list-style-type: none"> Doku Bitkilerin tutunması için küçük delikler Bitki ve toprak ilişkisi

Mercanların biyolojik olarak taklidinin bir sentezlenmesi sonucunda ortaya çıkan bu çalışma, özgün ve yalın bir anlatım biçimiyle yansıtılmaya çalışılmıştır. Kalıp ile çalışılmış olup, kalıptan çıktıktan sonrasında çalışmanın belirli bir yüzeyinde doku oluşturulmuştur. 1000 °C derecelik bisküvi pişirimi yapılmıştır. Tohumlar zamanla güneşe doğru uzamaya başlamıştır (Görsel 1).



Görsel 1: Melda GENÇ, Ütopya Serisi: Büyü, 2023, kalıp ve el ile şekillendirme, bitki ve seramik (Kaynak: Yazar Arşivi).

Ütopya serisinin ikinci çalışması dünyayı ve toprağı temsil etmektedir. Doğayı tahrip ettiğimiz gibi onu yeniden yeşertmekte bizim elimizdedir. Dünyada birçok hükümet doğanın tahribatını azaltmak için çeşitli mücadeleler vermektedir. Doğadaki tahribatı azaltmak ve yeniden canlıların var olması için birçok farklı yöntemler uygulanmaktadır. Özellikle çölleri yeşil alanlara çevirmek için yapılan çalışmalar ve alınan olumlu sonuçlar bu çalışmaya ilham vermiştir. Dünyayı temsilen küre form tercih edilmiştir. Doğada atık olmaması ve kendi içerisindeki döngüsü ele alınmak istenmiştir. Bu bağlamda yeşili yok ettiğimiz gibi istediğimiz yeri de yeşertebileceğimizi göstermek amaçlanmıştır. Sistemin oluşturduğu döngüyü bozarak zarar vermekte olduğumuz ama aynı zamanda bunu telafi etme şansımızın da yine bizim elimizde olduğu vurgulanmak istenmiştir. Doğaya olan bakış açımızı ve tüketim anlayışımızı değiştirirsek, toplumsal anlamda çevreye odaklı bir nesil yetiştirebilirsek bu tahribatı engelleyebiliriz. Çünkü doğa sürekli gelişen ve değişen bir sistem içerisinde yaşamını sürdürmekte, kendini yenileyebilen bir yapıya sahip olmaktadır. Doğada atık yoktur atığı yaratanlar insanoğludur. Bu anlamda bu çalışmada Biyomimikri seviyelerinden organizma seviyesinde biçim taklit edilirken davranış biçiminde bu döngüyü vurgulamak istenmiştir. Böylelikle sadece belirli bir yüzeyin belirli bir şekilde yeşermesi istenmiştir. Ekosistem bazında ise bitkinin yaşam alanı spesifik bir şekilde tasarlanmak istenmiştir. Spesifik bir şeklin seçilmesinin nedeni kontrolsüzce istediğimiz ağacı kesebildiğimiz gibi kontrollü bir şekilde de daha fazla ağaç dikerek doğanın dengesinin geri gelmesini de sağlayabile-

ceğimizi ispatlamaktır. Bu bağlamda bitkinin yaşaması için gerekli olan kısım sırlanmamıştır. Sırlanmayan kısım bitkinin yaşaması için gerekli olan toprağı, suyu ve nemi sağlamaktadır. Sırlanan kısım ile formun gözenekli yapısı kapatılır ve burada bitki yetişmesi önlenir. Bitkinin yüzeye tutunabilmesi açısından gözenekli yapıya sahip olması gerekmektedir. Gözenekli yapı su ve nem dengesini sağlayarak tohumların köklenmesini sağlamaktadır. Sırlanmamış yüzey toprak görevi görmektedir. Bu yüzden tekrar bir toprak yerleştirilmesine gerek yoktur.

Tablo 7. “Ütopya Serisi: Ben de varım” çalışmasının Mercan resiflerinden etkilenme süreci.

Doğa	Biyolojik özellikleri	Biyomimikri Seviyesi	Esere Etkisi
Dünya	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Tekil bir forma sahip ▪ Doğada atık yoktur-dönüşüm içindedir ▪ Dönüşümü oluşturan sistemler 	<p>Organizma seviyesi</p> <p>Davranış biçimi</p> <p>Ekosistem</p>	<p>Biçimi</p> <p>Kendi içerisindeki döngüsü (Doğum-yaşam-ölüm)</p> <p>Bitki ve toprak ilişkisi</p>

Eserin toprağı ihtiyacı yoktur çünkü seramik topraktan oluşan bir malzemedir; ancak yeşermesi için suya ihtiyacı vardır. Eserlerin yüzeylerinde ufak delikler mevcuttur. Ayrıca formların içlerine su konulmaktadır. Tohumlar on gün içinde yeşermeye başlamakta ve süreç devam etmektedir. Artık eser belirli bir süreç içerisinde doğa ile uyum sağlamaya başlayarak doğanın bir uzantısı olur (Görsel 2).



Görsel 2: Melda GENÇ, Ütopya Serisi: Ben de varım, 2023, kalıp ve el ile şekillendirme, bitki ve seramik (Kaynak: Yazar Arşivi).

Ütopya serisinin üçüncü çalışması ise topografik sistemlerden ilham almıştır. Topografi bizim dünyayı coğrafik bilgilere göre haritalama biçimimizdir. Bu çalışmada aslında arazilerin eğimleri, vadilerini, nehir yatakları, yükseltiler ve çöküntüler ile yeryüzünün oluşması ilham olarak alınmak istenmiştir. Yeryüzünün bizler tarafından haritalanmasıyla edinilen topografik düzen ile ekolojik anlamda yeryüzünün oluşumuna dair biyolojik bilgiler bu çalışmada kullanılmıştır. Bilimsel bilgi ile ekolojik süreç birleştirilmiştir. Ayrıca seramik yüzey yalnızca taşıyıcı bir form olmaktan çıkarılmak istenmiştir. Yeryüzünün kendisi gibi bitkileri için yaşam alanı oluşturan yaşam alanları tasarlanmak istenmiştir. Yeryüzünün katmanlı yapısı ele alınmıştır. Bitki gelişimi bir önceki çalışmadaki gibi bilinçli olarak yönlendirilmeye çalışılmıştır. Artık form mikro ölçekte bir ekosistem olarak başkalaşmıştır. Eserin kendi çevresini oluşturması sağlanmıştır.

Tablo 8. “Ütopya Serisi: Ben de varım” çalışmasının Mercan resiflerinden etkilenme süreci.

Doğa	Biyolojik özellikleri	Biyomimik-ri Seviyesi	Esere Etkisi
Topografya- Yeryüzünün yapısı	<ul style="list-style-type: none"> ▪ İzohipsler, rölyef, eğim, arazi ▪ Bitki, örtüsü, yerleşim alanlarını tanımlar ▪ Yeryüzünün haritası 	<ul style="list-style-type: none"> Organizma seviyesi Davranış biçimi Ekosistem 	<ul style="list-style-type: none"> Yeryüzünün katmanlı yapısı Mikro ekosistem oluşturma süreci

Çalışma alçı kalıp ile şekillendirilmiştir. Kalıptan çıktıktan sonra formu el ile şekillendirilmesi devam etmiştir. Diğer çalışmalarda olduğu gibi bir su haznesi yer almaktadır. Merkezden kaydırılarak oluşturulan topografik izohipslere de gönderme yaparak yükselti ve çöküntülerin ortasında su konulması için oluşturulan boşluk yaratılmıştır. Yaratılan boşluk, su konulması gereken yer olarak ayrıca vurgulanmak istenmiş ve çevresinde bulunan çöküntüye cam eritilmiştir. Eritilen cam geri dönüştürülmek için toplanan cam şişelerden kırılarak toz haline getirilmesi ile elde edilmiştir. Bisküvisi 1000 °C derecede yapılmıştır. Bitkilerin yerleştirilmesi istenen yer sırsız bırakılmıştır. Sırlı olan kısım için sır fırını 1050 °C derecede yapılmıştır (Görsel 3).



Görsel 3: Melda GENÇ, Ütopya Serisi: Yeryüzü, 2023, kalıp ve el ile şekillendirme, bitki ve seramik (Kaynak: Yazar Arşivi).

Sonuç

Ekolojik bilgiler tarih boyunca sanat alanında da birçok farklı akımın doğmasını sağlamıştır. Land art, Yeryüzü Sanatı, Ekolojik sanat, Çevresel Sanat gibi birçok farklı başlık altında doğayı malzeme olarak kullanır, onarır ve izleyiciyi içine alır. Galeri mekanlarından çıkarak doğayla birlikte bir dönüşüme giren eserler başkalaşarak devam ederler. Bu bağlamda tarihsel süreç içerisinde doğaya olan tahribatı gözler önüne sermek ve çevre ile ilgili farkındalık yaratmak amacıyla radikal düşünceler ortaya konulmuştur. Bu radikal düşüncelerden birisi de Biyomimikri bilimi ile doğanın kendisinin kullanılması değil, doğanın danışman olarak kullanılması fikridir. Ekolojik bilgileri toplayarak doğanın sistemlerini biyolojik olarak açıklar ve biyolojik olarak gelen bilgiyi ürünlere, tasarımlara dönüştürür. Biyomimikri doğanın biyolojik olarak organizma, davranış ve ekosistem seviyelerinde taklit edilmesine odaklanmıştır.

Şimdiye kadar gözümüzle gördüğümüz doğanın dışında, bir doğanın olduğunu göstermiştir. Doğa kendi içerisinde dönüşüp, gelişerek sürdürülebilir bir döngü içerisinde ilerlerken insanoğlunun kontrolsüz bir şekilde gelişen tüketim davranışı bu döngüyü bozmuştur.

Bu çalışma ekolojik bilgilerin Biyomimikri bilimi aracılığıyla seramik sanatı ile yorumlanmasıdır. Aynı zamanda bu bilgiler, doğa üzerindeki tahribata karşı çevresel farkındalık oluşturmak için bir araç olarak kullanılmak istenilmiştir. Biyomimikri bilimi kapsamında biyomimikri seviyeleri olan organizma, danişman ve ekosistem olarak taklit edilmiştir. Bitki yetiştirilmesi için gerekli olan suyu tutabilme, nem dengeleme ve hava alabilme gibi ekolojik özelliklerin seramik malzemesi ile karşılandığı görülmüştür. Seramik malzemesinin doğadan gelen bir malzeme olması ve ham maddesi olan toprağın suyla şekillenip, ateşle dayanıklı hale gelmesinin yanında, su tutma ve nem dengeleme özelliklerinin kaybolmayıp yalnızca başkalaşması, malzemenin, bitki yetiştirebilmesi için gerekli ekosistemin oluşumunda ve bu ekosistemin tasarımında en uygun malzeme haline getirmektedir. Tüm bu özellikleri taşımasıyla “yaşayan” bir özellik gösteren seramik malzemesinden sanatsal anlamda üretilen/tasarlanan eserlerin de yaşayan heykellere dönüştüğü görülmektedir. Sanatsal anlamda da eserleri yaşayan bir heykele dönüştüğü görülmektedir. Böylelikle bitki yetiştirme ile ilgili ekolojik bilgiler Biyomimikri anlayışıyla eserlere farklı bir bakış açısıyla aktarılmıştır. Ortaya çıkan eserler bir nebze de olsa izleyicilere ekolojik, sürdürülebilir bir yaşam formu deneyimini sunmaktadır. Eserler doğaya olan tahribata karşı doğanın güzelliklerini göstermek ve insan doğa arasında bir bağ kurmayı desteklemek için yapılmış ve toprağın başkalaşmasıyla yaşayan eserler, toprağın başkalaşmasıyla yaşayan bir form olarak karşımıza çıkmıştır. Bu anlamda seramiğin ekolojik bir malzeme olarak görülmesinin gün geçtikçe artması ve gelecek çalışmalar için tasarımcılara ve sanatçılara ilham kaynağı olması kaçınılmazdır. Gelecek çalışmalar için seramiğin doğa dostu bir malzeme olarak kullanımının artması öngörülmektedir. Bu topluma ve gelecek nesillere yeşil bir yarın bırakmak için bir çağrı niteliğindedir. Gelecek nesillerimizin de bizler gibi pencerelerini açtıklarında ağaçların yapraklarının dökülmesini, yeşermesini görmesi, yağmur sonrası toprağın o kokusunu içlerine çekmeleri ve yüzlerine çarpan o ılık rüzgârı hissetmeleri için toplumsal bir dönüşüm çağrısıdır.

Kaynakça

- Arıkan, H. (2021). İnsan ve doğa ekseninde ekolojik sanat. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(1), 76–87. <https://doi.org/10.22252/ijca.878968>
- Arapoğlu, İ., & Verdu Martinez, E. H. (2023). Seramik ürün tasarımında çevreci çözümler ve uygulama örneği. *Bodrum Journal of Art and Design*, 2(1), 149–161. <https://izlik.org/JA32LD76YK>
- Atalan, O. (2012). Ready-made kavramı: Günümüz sanatına ve sanatçısına etkisi. *Yedi*, 7, 23–30. <https://izlik.org/JA54TX25EF>
- Ataseven, O. (2008). Çevre ve heykel bağlamında Christo'nun yapıtlarına bir bakış.2. *Uluslararası Dokimeon Mermer Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayın No: 69).
- Benyus, J. M. (2002). *Biomimicry: Innovation inspired by nature*. HarperCollins.
- Biddle, E. (2013). Reanimating Joseph Beuys' "social sculpture": Artistic interventions and the Occupy movement.
- Bookchin, M. (2017). *Toplumsal ekoloji ve komünalizm* (E. F. Dara, Çev.). Sümer Yayıncılık.
- Brown, A. (2014). *Güncel sanat ve ekoloji* (E. Gözgülü & Y. Adam, Çev.). Akbank.
- Genç, M. (2018, Ekim 25–27). Seramik aydınlatmalar [Bildiri sunumu]. 5. *Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu*, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Genç, M. (2023a). Biyomimikri bilimi etkisinde başkalaşan doğa: Seramik heykeller. *Yedi*, (30), 133–146. <https://doi.org/10.17484/yedi.1021274>
- Genç, M. (2023b). İç mekânlarda minyatür ekosistemler: Modern seramik saksılar. *Ulakbilge*, 84, 425–434. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-11-84-03>
- Germaner, S. (1997). *1960 sonrası sanat: Akımlar, eğilimler, gruplar, sanatçılar*. Kalcı Yayınevi.
- Hafizoğlu, N. (2024). Ekolojik sorunların sanata yansımaları ve Sue Coe eserleri. *Akademik Sanat*, 21, 1–15. <https://izlik.org/JA66BL39DR>
- Kalmaz, Ö. (2025). Ekolojiye duyarlı sanatsal çıkışlar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 15(2), 1097–1117. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1827976>
- Karavit, C. (2008). *Doğadaki iz: Yeryüzü sanatı*. Telos Yayıncılık.
- Körner, S., & Bellin-Harder, F. (2009). The 7000 oaks of Joseph Beuys: Experiences after twenty-five years. *Journal of Landscape Architecture*, 4(2), 6–19.
- Lucie-Smith, E. (1976). *Art today*. Phaidon.
- Mamur, N. (2017). Ekolojik sanat: Çevre eğitimi ile sanatın kesişme noktası. *Mersin*

Melick, T. (Ed.). (2015). *Tarih boyunca sanat* (D. Şendil & S. Evren, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Muthukannan, M., Sankar, A., Ganesh, C. (2018). The environmental impact caused by the ceramic industries and assessment methodologies. *International Journal for Quality Research*, 13(2), 315- 334. <https://doi.org/10.24874/IJQR13.02-05>

Saygı, S. (2016). Çağdaş sanatta doğa algısı ve ekolojik farkındalık. *Sanat-Tasarım Dergisi, (7)*, 7-13.

Yağmur, Ö., & Özer, Y. (2022). Doğaya hâkim olma düşüncesinden doğa dostu metodolojiye evrilme sürecinde ekolojik sanat. *Sanat ve Tasarım Dergisi, 12(2)*, 447-464.

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Yazar Arşivi.

Görsel 2: Yazar Arşivi.

Görsel 3: Yazar Arşivi.

3. BÖLÜM

ONARIM VE SÜSLEME BAĞLAMINDA TOPKAPI SARAYI PORSELENLERİ VE ANDREW BASEMAN KOLEKSİYONU

Öğr. Gör. Dr. Mustafa ERDEN

Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,

Seramik ve Cam Bölümü

merden@sakarya.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-6084-573X>

Prof. Dr. Aygün DİNÇER KIRCA

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü

aygun.kirca@msgsu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-8505-227X>

Giriş

Seramik türleri içerisinde yer alan porselen, beyaz ve yarı saydam yapısı ile hem estetik hem de teknik açıdan ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Yüksek sıcaklıklarda pişirilerek gözeneksiz ve camsı bir yapıya dönüşen porselen, dayanıklılığı ve kullanım kolaylığı nedeniyle tarih boyunca özellikle mutfak geçlerinde tercih edilmiştir. Ancak porseleni değerli kılan yalnızca fiziksel özellikleri değil, aynı zamanda tarihsel süreçte sınırlı üretimi ve erişim güçlüğüdür. Porselenin Avrupa’da tanınması, Marco Polo’nun 13. yüzyıldaki seyahatleriyle gerçekleşmiş; bu malzeme uzun süre “beyaz altın” olarak anılarak aristokrat ve saray çevrelerinin kullanımına sunulmuştur. Üretimin sınırlı olması ve yüksek maliyeti nedeniyle porselen objeler, yalnızca kullanım eşyası değil, aynı za-

manda prestij ve değer göstergesi olarak kabul edilmiştir. Bu durum, porselenin zarar gördüğünde dahi atılmayıp onarılmasını gerekli kılmıştır.

Geçmiş dönemlerde üretim olanaklarının sınırlı olması ve porselenin yüksek değeri, bu objelerin korunmasını ve yeniden işlevlendirilmesini zorunlu kılmıştır. Bu bağlamda kırılan ya da hasar gören porselenler, farklı teknikler ve malzemeler kullanılarak onarılmış; çoğu zaman bu onarımlar yalnızca işlevsel-liği yeniden sağlamakla kalmayıp estetik bir nitelik de kazanmıştır. Özellikle Osmanlı döneminde, Topkapı Sarayı mutfaklarına ait porselenlerde görülen onarım uygulamaları, nesnenin değerini koruma ve ziyan etmeme anlayışının somut bir göstergesidir. Bu yaklaşımın yalnızca tarihsel bir pratik olmadığı, günümüzde de benzer bir düşünce biçiminin sürdüğü görülmektedir. Çağdaş koleksiyoner Andrew Baseman, onarım görmüş porselenleri bir araya getirdiği koleksiyonunda, geçmişteki bu koruma ve yeniden değerlendirme anlayışını sürdürmekte; özellikle Osmanlı dönemi porselenlerinde görülen onarım dili ile benzer yaklaşımlar sergilemektedir.

Bu çalışma, porselenin tarihsel değeri doğrultusunda geliştirilen onarım pratiklerinin sürekliliğini vurgulamakta ve Topkapı Sarayı porselenleri ile Andrew Baseman koleksiyonu arasında kurulan bu ortak onarım dilini incelemeyi amaçlamaktadır.

Topkapı Sarayı Müzesi Porselenlerinde Süsleme ve Onarım

Topkapı Sarayı Müzesi'nin en ünlü koleksiyonlarından biri, Çin porselenleridir. Bu koleksiyonun eşsiz ve dünyaca ünlü olmasının sebebi; on bini aşan sayısı ile Çin dışındaki en büyük porselen koleksiyonu olmasıdır. 13. yüzyıl sonundan 20. yüzyıl başına kadar, Çin'de üretilmiş ihraç porselenlerinin gelişimini göstermesi açısından ayrı bir öneme sahiptir (Gedük, s. 268). Koleksiyonda yer alan Çin porselenleri, Padişahların ve yakın çevresinin kullanımı için, farklı dönemlerde hüküm süren Çin hanedanlıklarından tedarik edilmiştir.

Çin'in tüm Orta ve Yakın Doğu'ya, İslâm pazarları için ürettiği ihraç porselenlerinden oluşan bu koleksiyon, genel olarak Yuan (1279-1368), Ming (1368-1644) ve Qing (1644-1911) hanedanları dönemlerine ait, Yangzhi ırmağının güneyindeki Longquan ve Jingdezhen bölgelerinde bulunan fırınlarda üretilen, seladon ve porselen eserlerden oluşmaktadır. İslâm lkelerindeki yemek-sofra geleneklerine uygun olarak, büyük boyutlu ve zengin bezemeli üretilen kse (Görsel 1) ve tabaklar, koleksiyonun en belirgin kap biçimleridir (Erdoğdu & Gedük, s. 273). Topkapı Sarayı Müzesinde Çin porselenleri

kadar çok olmasa da Japon porselenleri de yer almaktadır.



Görsel 1: Mücevherli Kâse, Çin, İmparator Hongzhi Dönemi (1488-1505), Osmanlı, 16.yüzyıl ikinci yarısı (Karasu, Andaş ve Ak, 2019, s. 405).

Japon porselenleri ilk önceleri Yıldız Sarayından, İstanbul Asar-ı Atika Müzesi'ne gönderilmiş ve ardından 1927 yılında Topkapı Sarayı Müzesi'ne devredilmiştir. Koleksiyon Cumhuriyet döneminde satın alma ve bağış yoluyla genişletilerek bugünkü bölüm oluşturulmuştur (Erbahar & Tuncay, s. 82). Koleksiyondaki Japon porselenleri, Çin porselenleri kadar çeşitli değildir. Koleksiyon nitelik olarak 17.- 19. yüzyıllar arasında Japonya'da üretilmiş, çok ve tek renkli 700 adet porselen eserden oluşmaktadır. Koleksiyonda yer alan eserlerin büyük bir bölümü Japonya'nın güneyinde yer alan ve Japonya'nın porselen merkezi olan Kyushu Adasındaki, Arita bölgesinde üretilmiş, "imari"¹ porselenlerinden oluşmaktadır (Gedük, s. 272).

Bu durumda, saray koleksiyonunda yer alan porselenleri Çin ve Japon porselenleri olarak gruplandırabiliriz. Porselen koleksiyonu oluşturan ürünleri seladonlar, mavi beyaz, çok ve tek renkli porselenler olarak sınıflandırmak mümkündür. Topkapı Sarayı Müzesinde, çok sayıda onarım görmüş porselen ürün örnekleri bulunmaktadır. Günümüze kadar korunmuş olan birçok örnek incelendiğinde, kırılmış olan porselen ürünlerin atılmadığı, bakır tellerle onararak, tekrar işlevsel olarak kullanıldığı görülmektedir (Görsel 2).

1 Japonya'da ilk defa 1616 yılından beri üretilen bu porselenler, 1646 yılında başlayarak Hollanda gemileri ile Avrupa'ya İmari Limanından ihraç edilmeye başlandı. İhraç edildiği limanın adından dolayı bu porselenlere "İmari Porseleni" denilmiştir.



Görsel 2: Seladon Tabak, Topkapı Sarayı Envanter No:15/6068, Çap:31 cm., 16.yüzyıl. (Gedük, 2022, s. 83).

Onarım ve süsleme açısından seladon çeşitlerinden önemli örnekler bulunmaktadır. Çin porselenleri koleksiyonunda yer alan, değerli taşlarla süslenmiş ve metal eklemeler yapılmış porselenler farklı bir öneme sahiptir. Porselenlerin yüzeyine kıymetli taşlarla yapılan süsleme sanatı, Osmanlı sanatına ait bir durumdur. 16. yüzyıl ikinci yarısından itibaren porselenlerin yüzeylerine uygulamaya başlanmıştır (Görsel 3).



Görsel 3 : Mücevherli kapaklı kâse, Çin, 16. yüzyılın ikinci yarısı; Osmanlı, 16. yüzyıl sonu (Şenol, 2017).

Çin'den ipek yolu veya deniz taşımacılığı ile tedarik edilmiş ve Topkapı Sarayın kullanımına sunulmuş porselen ürünler, buraya yakışacak kalitede sonradan tekrar süsleme işlemlerine uğramıştır. Özellikle çok sade olan ve gösterişsiz gözükten porselen objeler, o dönemde yer alan “Ehl-i Hiref”² sanatkârları tarafından süslenerek, daha nitelikli hale getirilerek tekrar kullanıma sunulmuştur. Dünya Medeniyetleri içerisinde yarattığı özgün sanat anlayışı ile kendine saygın bir yer edinmiş olan Osmanlı saray sanatını yaratan Ehl-i Hiref teşkilatının sorumluluğu oldukça fazla ancak üretim imkânları sınırlıdır. Ancak yine de zaman zaman saray dışından alınan takviyeler ile de olsa, sarayın ihtiyaçları her dönem en azami şekilde karşılanmış ve saray sanatı ilkeleri çerçevesinde, ortak bir saray üslubunda üretilen şaheser eserler, diğer medeniyetler içinde hayranlık uyandıran, övgüyle söz edilen eserler olmuşlardır (Kalyoncu, s. 279). Osmanlı kültürüne uygun olarak gerçekleştirilen bu onarım ve süsleme çalışmalarında, kıymetli taşlar ve değerli madenler. Topkapı Sarayı Müzesi Çin porselenleri koleksiyonu içinde yer alan bu porselen objeler, Saray'da yer bulunan hanedan üyeleri tarafından kullanılan, süslemeli ve onarılmış olan porselenler, o dönemin zevkini ve kültürünü yansıtmaktadır. Çin porselen koleksiyonu içerisinde yer alan objeler incelendiğinde, süsleme ve onarım çalışmalarının çoğunun, 16. ve 17. yüzyıla gerçekleştirildiği görülmektedir.



Görsel 4:Matara, Çin, Yuan Hanedanlığı, 12-14. Yüzyıl ortaları, Osmanlı, 16.-17. Yüzyıl (Kaynak: Yazar arşivi).

2 Saray ürünlerine sonradan süsleme ve onarım yapan, sadece saraya hizmet eden bir yapıdır. Sanat üslupların belirlenmesinde rol oynayan ve sanat sahibi anlamına gelmektedir.

Bu dönemde porselenlerin kırılmaya yatkın bölümlerine onarım amacıyla eklenen emzik, kulp ve kapak gibi metal bağlantı elemanları aracılığıyla, bazı formların işlevsel özellikleri

değiştirilmiştir. Bu nesnelere sonradan buhurdan, leğen, ibrik, şekerlik ve matara gibi farklı kullanım amaçlarına sahip formlara dönüştürülmüştür (Görsel 4).

Çin porselenleri üzerine yapılmış metal eklemeler, değerli taşlarla yapılmış süslemeler ve onarım görmüş porselen örnekleri saraya özgü uygulamalar olduğu için, o dönemlere ait başka uygulama örnekleri, müzelerde, antikacılar ve koleksiyonerlerde bulunmamaktadır.

Avrupa Porselenlerinde, Süsleme ve Onarım

Porselenin kelime olarak kökeni, Venedikli gezgin Marco Polo'nun gezileri esnasında Çin'de gördüğü muhteşem porselenleri tanımlamasına dayanmaktadır. Bozuk para yerine kullanılan ufak deniz salyangozu (*Cypraea Pantherina*) ve aynı sedefli renklerdeki porselen kaplar için kullanılan "Porcellana" sözcüğü aslında, İtalyanca'da küçük dişi domuz anlamındadır. Ancak Marco Polo'nun ismi "Il Millione" olan seyahatnamesini 1298 yılında Cenova'da hapisteyken, Çin porselenleri için kullanılan sözcük literatüre İtalyanca "Porcellana" olarak değil, Fransızca "Porcelain" olarak geçmiştir (Kalyoncu, s. 18). Dolayısıyla Çin porselenleri, 13. yüzyılın sonlarında Marco Polo aracılığıyla Avrupa'da tanınmaya başlamış, ancak bu malzemenin kıtaya yayılımı esas olarak 17. yüzyılda gerçekleşmiştir. Avrupa kıtasına porselen ürünlerin yayılmasında ipek yolunun oldukça önemli bir yeri vardır.

İpek Yolu'ndan Avrupa'ya çayın ulaşması 16. yüzyılı bulmuştur (Doğan, s. 5). Bu durum porselen üretim ve tüketiminde yeni bir eğilim oluşturmuştur. Bununla birlikte, demlik formu; emzik, kulp ve kapak gibi kırılmaya elverişli bileşenler içermesi nedeniyle, diğer porselen ürünlere kıyasla daha hassas bir yapıya sahiptir. Bu dönemde porselen malzemenin özelliklerinin yeterince bilinmemesi ve yoğun kullanım koşulları, bu tür objelerde sık sık hasar oluşmasına yol açmıştır.

18. ve 19. yüzyıllarda porselenin yüksek değeri ve sınırlı erişilebilirliği nedeniyle, zarar gören ürünler atılmak yerine onarılmıştır. Kimyasal yapıştırıcıların henüz geliştirilmediği bu dönemde, onarım işlemleri uzman ustalar tarafından gerçekleştirilmiş; parçaların birleştirilmesinde kalay, gümüş ve altın gibi metaller kullanılmıştır. Daha mütevazı evlerde kullanılan porselen ürünlerin

onarımlarında, kalay tercih edilmiştir (Knight, 2010). Aslında bu onarım tekniği, sadece Avrupa'ya özgü ve orada geliştirilmiş bir yöntem değildir. Kintsugi Tekniği ile bilinen başka bir onarım yöntemi ise, Japonya'da doğmuştur.

Kintsugi tekniği; 15. yüzyılın sonlarında Japon hükümdarı Askikaga Yoshimasa'nın (1449-1473), en sevdiği çay kâsesini Çin'e onarım amacıyla göndermesi ama gelen kâsenin onarımının kötü olması sonucunda geliştirilmiştir. Fakat geri döndüğünde, kırık parçaları birleştirmek için kullanılmış olan çirkin metal zımbalar yüzünden dehşete düşmüş ve ustalarını daha uygun bir çözüm bulmaları adına yönlendirmiştir. Bunun sonucu olarak Japon zanaatkârlar, kırılan parçayı eskisi gibi hatta eskisinden daha da güzel gösterecek bir onarım tekniğini geliştirmişlerdir (Kanışkan, s. 163).

Böylece hasarlı ürünlerin çatlaklarını altın ile doldurarak onarma sanatı olarak kabul edilen Kintsugi tekniği gelişmiştir (Görsel 5).



Görsel 5: Japon Çay kâsesi, 16.yüzyıl Karatsu *Dönemi* (Kanışkan, 2018, s. 164).

Yüzyıllar önce, seramik ve porselen ürünler için zorunlu olarak geliştirilmiş bu tarz onarımlar, özellikle sanatçılar ve koleksiyoncuların ilgisini çekmeyi başarmıştır. Günümüzde, bu karmaşık onarımlar, birçok sanatçı ve koleksiyoner tarafından objenin potansiyelini arttırmak adına benimsenmektedir.

Andrew Baseman ve Çağdaş Yaklaşımlar

Andrew Baseman, uzun yıllar çeşitli film ve televizyon projelerinde tasarımcı ve dekoratör olarak çalışmıştır. 2003 yılında lüks bir iç mimari tasarım firması olan, Andrew Baseman Design, Inc.'i kurarak, çoğunlukla görsel sanatlar alanında, müşteriler için lüks evler dizayn etmiştir. Aynı zamanda koleksiyoner olan Baseman (Görsel 6), onarım ve süsleme işlemleri görmüş dünyaca ünlü antika seramik ve porselen koleksiyonunun sahibidir. İç mekân tasarımlarında, elinde bulunan onarım görmüş koleksiyonunu, eski ev eşyalarıyla bütünleştirerek, bu konuda farkındalık oluşturmuştur.

Bu konunun yayılımını artırmak için, Past Imperfect: The Art of Invention ve Repair'in (Kusurlu Geçmiş: Yaratıcı Onarım Sanatı) blog'unu kurmuştur. Elinde bulunan bu değerli koleksiyonu, The New York Times Ev ve Bahçe bölümünde bir kapak öyküsünün yanı sıra Bosnaval Evi ve Garrison, NY'daki Bahçeler sergisinde de yer almıştır. Bu konuda uzmanlaşan Baseman hem ülkesi ABD'de hem de yurtdışında dersler vermiştir (Baseman).

Bir antika satıcısının oğlu olan Baseman, 18 yaşında; ilk kez zımbalanmış gibi bir onarım görmüş porselen ürünle karşılaştığında, kendi deyimiyle, bu Frankenstein görünümüne âşık olmuştur. Daha sonraki dönemlerinde, bu tarz onarımlardan etkilenmeye devam etmiş ve antikacılarda gördüğünde bu ürünleri satın almıştır. Bu şekilde, etkileyici görüntülere sahip olan, kendi söylemiyle "makyaj yapılmış" yani onarım görmüş seramik ve porselen ürünleri toplayarak, geniş bir koleksiyona sahip olmuştur. Böyle yaparak, eşsiz tarihin izlerini kutladığını düşünmektedir (Knight, 2010).



Görsel 6: Dünyaca ünlü onarım koleksiyonuna sahip Andrew Baseman (Set Decorators Society of America, t.y.)

Baseman, koleksiyon parçalarını oluştururken, daha çok estetik ve yaratıcı onarım görmüş ürünleri tercih etmiştir. Bundan dolayı koleksiyonunda yer alan seramik ve porselenler, sergilenmiş ve birçok makalede kaynak olarak kullanılmıştır.

Baseman'ın koleksiyonerlik pratiği, erken dönemlerde farklı nesnelere duyduğu ilgiyle başlamış, zamanla özellikle geçmişte kırılmış ve çeşitli yöntemlerle onarılmış seramik ve cam objelere yönelmiştir. Bu süreçte yalnızca klasik yapıştırma teknikleri değil; zımbalama, tel ile birleştirme ve eksik parçaların ahşap, metal veya farklı malzemelerle tamamlanması gibi yaratıcı onarım yöntemleri dikkatini çekmiştir.

Seramik ve porselen zımbalama tekniği, farklı toplumlarda ev eşyalarını atmayı bir seçenek olarak görmedikleri ve ihtiyaç ürünlerini daha uzun dönemlerde kullanabilme olanağı sunan bir uygulamadır. Dünyanın değişik bölgelerinde bulunan metal ustaları, kırıklara küçük delikler açarak parçaları yerinde tutmak için metal zımbalar kullanıp kırık seramik veya porselenleri onarmışlardır.

Ünlü bir koleksiyoner olan Baseman'nın, koleksiyonunda tel zımba, çivi, tel ve forma göre özel olarak üretilmiş metal parçaları kullanılmıştır. Koleksiyonunda öne çıkmış onarım çalışmaları, aşağıda görülmektedir (Görsel 7-17).



Görsel 7: Kupadaki parçalar tel ile birleştirilerek tüm form onarılmış, Andrew Baseman Koleksiyonu (Ellison, 2012).

Neredeyse tamamen kırılmış olan bu sırlı, flato ve serigrafi dekorlu kupada, bardak gövdesi ve kulp özenli bir çalışma ile tel zımbalama yöntemiyle tekrar tünlenmiştir. Bu şekilde onarım işlemi tamamlanan ürünlerde işlevsellik tam olarak karşılanamaz. Daha önce işlevsel açıdan aktif olarak kullanılmış bu çalışma artık kavram yüklü bir objeye dönüşmüştür.



Görsel 8: İmari porselen minyatür demlik, rattan hasır kaplı metal kulp ve metal demlik ağız monte edilerek onarılmış, Andrew Baseman Koleksiyonu (Past Imperfect, The Art of Invetive Repair Blog, 2014)

Tek kişilik çay seti (tea for one) boyutlarında olan bu minyatür demlikte gövde ve kapa sağlam kalmış, fakat kulp tamamen, demliğin emzik bölümü ucundan kırılmıştır. Özel olarak üretilmiş metal kulp ve emzik sonradan gövdeye monte edilmiştir. Daha sonra kulp bölümünde metalin soğukluk hissiyatını kaybetmek için hasır sarılmıştır. Bu çalışma, onarım sonrasında ürünün tekrar kullanılmasına olanak sunmaktadır.

Baseman'ın yaklaşımında belirleyici olan unsur, onarımın görünmez kılınması değil, aksine görünür bir estetik unsur olarak değerlendirilmesidir. Nitekim koleksiyonunda yer alan birçok örnekte, onarım müdahaleleri nesnenin özgün formunu dönüştürerek ona yeni bir kimlik kazandırmaktadır. Bu durum, onarımın yalnızca işlevsel bir müdahale değil, aynı zamanda nesneye yeni bir anlam katmanı ekleyen yaratıcı bir süreç olduğunu göstermektedir.



Görsel 9: Nanking porselen demlik, gövde ile bağlantılı metal kulp ile onarılmış, Andrew Baseman Koleksiyonu (Ellison, 2012).

Kapağı ve kulpu tamamen, ana gövdenin kısmen kırıldığı bu, Çin'in Nanking şehrinde ihraç edilen, 19. yüzyıl civarında popüler olan mavi-beyaz Chinoiserie (Uzak Doğu esintili) desenli Nanking porselen ürüne özel olarak bir kapak yapılmamıştır. Ana gövdenin dağılmasını engelleyen ve gövdeyi saran metal bir kulp uygulaması gerçekleştirilmiştir. Metal kulp detayında yer alan kavramayı kolaylaştıran ve baş parmak desteği, ürünün onarıldıktan sonra bir süre kullanıldığını kanıtlar niteliktedir.



Görsel 10: Doğu Avrupa porselen demlik, gövde ve kapaktaki parçalar tel ile birleştirilerek form onarılmış, Andrew Baseman Koleksiyonu (Liboiron, 2013).

Tek kişilik çay seti niteliğindeki bu demlikte ana gövde ve kapak oldukça zarar görmüştür. Emzik ve kulp parçalarında hiçbir hasar görülmemektedir. Ana gövde de eksik olan parçaların yerleri alüminyum kullanılarak onarılmış ve seramiklere zımbalanmış durumdadır. Kapak ve kulp arasında da kapak ana gövdenin içerisinde düşmesin diye tel bağlantısı yapılmıştır.



Görsel 11:Famille rose porselen demlik, Ahşap kulp ve metal demlik emziği monte edilerek onarılmış, Andrew Baseman Koleksiyonu (Jamieson, 2010).

Çin porselenlerinde 8. yüzyılda ortaya çıkan ve baskın renk olarak pembe sır üstü uygulama ile tanımlanan, yüksek kaliteli Çin porselen tarzı olan bu famille rose porselen demlikte kulp ve emzik bölümü tamamen kırılmıştır. Çok özel ve estetik bir metal üretimi yapılarak ana gövdeye parçalar monte edilmiştir. Bu onarım işlemi ile ürünün estetik değeri artmış, ayrıca fonksiyonel olarak tekrar kullanılmasına olanak sağlamıştır.



Görsel 12:Minyatür kepçe, parçalar tel ile birleştirilerek form onarılmış, Andrew Baseman Koleksiyonu (Past Imperfect, The Art of Invetive Repair Blog, 2012).

Minyatür görünümlü bu seramik kepçe, sap yerinden kırılmıştır. Kırığın her iki tarafındaki 2 küçük delikten geçirilen ince pirinç tel bütünleştirilmiş ve çapraz bir şekilde tekrar telle sarılmıştır. Her deliğe sürülen küçük çimento damlaları onarımı sağlamlaştırmaya yardımcı olmaktadır. Bu onarım işlemi sonrasında ürünün işlevsel olarak tekrar kullanılması mümkün hale gelmiştir.



Görsel 13: Wedgwood caneware demlik, ahşap kulp ve metal demlik emziği monte edilerek onarılmış, Andrew Baseman Koleksiyonu (Jamieson, 2010).

Wedgwood firmasının üretimi olan bu demliğin kapağı tamamen, emzik bölümünün uç kısmı kırılmıştır. Formun estetik zarafeti dikkate alınarak metalden özel olarak üretilen kapak, kulp ile bağlantılı hale getirilmiştir. Yine özel olarak üretilmiş metal ağızlık emzik bölümüne monte edilmiştir. Bu çalışma hem fonksiyonel hem de estetik bir onarım örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 14: Biblo, tel ve çivi ile onarılmış, Andrew Baseman Koleksiyonu (Bluff, 2013).

Biraz yıpranmış aynı zamanda bacağı kırılmış bu seramik köpek biblosu, eksik bacağına değiştirmek için sadece küçük bir çivinin kullanılmış ve kısa bir tel parçası kullanılarak boyun kısmına sabitlenmiştir. Çok özel bir onarım işlemi tercih edilmeyen bu işlem çok basit fakat dikkat çekici bir onarım olarak karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 15-16: Wedgwood porselen demlik, metal kapak kullanılarak onarılmış, Andrew Baseman Koleksiyonu (Past Imperfect, The Art of Invetive Repair Blog, 2010).

Gövdeye monte edilmiş denge ayakları ve gövdeyle bütünleşik yarım kapak şeklinde olan tek kişilik çay seti konseptindeki bu ilginç wedgwood demlik tasarımının sadece yarım kapak bölümü kırılmıştır. Özel olarak üretilmiş kapak monte edilerek onarım işlemi tamamlanmıştır. Gövde, emzik ve kulp bölümlerinde bir sorun olmadığı için, onarım sonrasında bu demlik tekrar kullanılabilir niteliktedir.



Görsel 17: Çin porselen demlik, metal demlik emziği monte edilerek ve kapak tel ile birleştirilerek onarılmış, Andrew Baseman Koleksiyonu (TeaTime Magazine, 2022).

Kulp ve ana gövdede de hiçbir sorun olmayan bu demlikte emzik ve kapak kırılmıştır. Emzik bölümü özel olarak metalden tekrar şekillendirilerek gövdeye monte edilmiştir. Kapak parçası da tel zımba yöntemi kullanılarak ürün onarılmıştır. Kapağın kenarında ki kırık olan bölümün işlevsel özelliğe etkili bir sorun oluşturmadığı için extra bir tümlene yapılmamıştır. Ürün bu onarım çalışmalarından sonra tekrar kullanılabilir durumdadır.

Andrew Baseman'ın koleksiyonerlik pratiği, tarihsel onarım geleneklerinin çağdaş bir yorumu olarak değerlendirilebilir. Bu yaklaşım, geçmişte zorunluluk olarak ortaya çıkan onarım uygulamalarının günümüzde estetik ve sanatsal bir ifade biçimine dönüştüğünü açıkça ortaya koymaktadır.

Baseman'ın bu tarz koleksiyona yönelik ilgisi, nesnelerin “kusurlu” halleriyle taşıdığı tarihsel izlerine odaklanmaktadır. Ona göre, onarım görmüş bir obje, yalnızca ilk üretildiği dönemi değil, aynı zamanda geçirdiği dönüşümleri ve müdahaleleri de yansıtarak çok katmanlı bir anlatı sunmaktadır. Bu bağlamda, onarım müdahalesi nesneye “ek bir katman” kazandırmakta ve onu estetik açıdan daha ilgi çekici hale getirmektedir (Treffinger S.). Bu yaklaşım, Osmanlı döneminde Topkapı Sarayı mutfak porselenlerinde görülen onarım anlayışıyla paralellik göstermektedir. Her iki durumda da temel amaç, değerli nesnelerin

ziyan edilmemesi ve kullanım ömrünün uzatılmasıdır. Ancak bu süreçte ortaya çıkan müdahaleler, zamanla estetik bir dile dönüşerek nesnelerin görsel ve kavramsal değerini artırmaktadır.

Sonuç

İnsanlık tarihi boyunca üretim ve tüketim süreçleri sürekli bir dönüşüm içinde olmuş, bu dönüşümde teknolojik gelişmeler belirleyici bir rol oynamıştır. Bu noktada seramik ürünlere ve seramik sanatına yönelik yaklaşımlar da zaman içerisinde değişim göstermiştir. Geçmiş dönemlerde işlevsel gereklilikler doğrultusunda gerçekleştirilen süsleme ve onarım uygulamaları, zamanla estetik ve sanatsal bir ifade biçimine dönüşmüştür. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren gelişen sanat akımları, hazır nesnelerin yeniden yorumlanmasına olanak tanımış; bu doğrultuda onarım görmüş ya da süslenmiş objeler, sanatçılar tarafından yeni anlam katmanlarıyla yeniden değerlendirilmiştir. Antik değere sahip nesnelerin onarım ve süsleme yoluyla yeniden işlevlendirilmesi, bu ürünlerin hem fiziksel sürekliliğini sağlamış hem de kültürel değerlerini pekiştirmiştir.

Osmanlı döneminde Çin porselenleri üzerine uygulanan değerli taşlarla süsleme teknikleri, özgün bir sanat anlayışının gelişimine katkıda bulunmuştur. Benzer şekilde, 16. ve 17. yüzyıllarda Japonya’da ortaya çıkan Kintsugi tekniği, onarımı estetik bir değer olarak ele alarak ayrı bir sanat formunun doğmasına zemin hazırlamıştır. Günümüzde ise Andrew Baseman gibi koleksiyoner ve araştırmacıların çalışmaları, onarım ve süsleme uygulamalarına yönelik toplumsal ve sanatsal farkındalığın artmasına katkı sağlamaktadır. Onarım örnekleri incelendiğinde, bazı uygulamaların yalnızca işlevsel kaygılarla ve sınırlı özenle gerçekleştirildiği, bazı örneklerde ise estetik ve fonksiyonel bütünlüğün birlikte gözetildiği görülmektedir. Özellikle farklı ustalar tarafından farklı zamanlarda yapılan müdahaleler, nesnelerin eklektik bir karakter kazanmasına yol açmaktadır. Bu durum, objelerin anlatım dilini zenginleştirmekte ve onları yalnızca kullanım nesnesi olmaktan çıkararak güçlü birer görsel ifade aracına dönüştürmektedir.

Sonuç olarak, onarım ve süsleme uygulamaları, geçmişten günümüze uzanan süreçte sadece teknik olarak değil, kavramsal ve sanatsal bir üretim alanı açısından da değerlendirilmelidir. Bu uygulamalar hem nesnelerin korunmasını sağlamakta hem de onlara yeni anlamlar kazandırarak sanat pratiği içerisinde önemli bir yer edinmektedir.

Kaynakça

- Baseman, A. (tarih yok). *www.andrewbaseman.com*. Erişim tarihi Mayıs 16, 2019 andrewbaseman: <https://www.andrewbaseman.com/about> adresinden alındı
- Doğan, S. (2018). Çayın Tanımı ve Tarihçesi, *Tüm Yönleriyle Çay ve Çay Turizmi* (s. 2-8). Ankara: Detay Yayıncılık.
- Erbahar, N., & Tuncay, H. (1982). *Çin ve Japon porselenleri*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Sanat Yayınları.
- Erdoğan, A., & Gedük, S. (2014). Çin Porselenleri Üzerindeki Osmanlı Süslemeleri. *II. Uluslararası Türk Sanatları, Tarihi ve Folkloru Kongresi* (s. 273-281). Konya: Selçuk Üniversitesi Türk El Sanatları Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları.
- Gedük, S. (2018). Porselen Sanatı ve Topkapı Sarayı Müzesi, Çin ve Japon porselenleri Koleksiyonu. *Topkapı Sarayı'nı Anlatmak* (s. 266-274). İstanbul: Nev Ambalaj A.Ş.
- Kalyoncu, H. (2011). Topkapı Sarayı Müzesi Yıldız Porselenleri Koleksiyonu'nun Değerlendirilmesi. *Doktora Tezi*. İstanbul.
- Kalyoncu, H. (2015, Eylül). Ehl-İ Hiref-İ Hassa' Teşkilatının Osmanlı Kültür Ve Sanat Yaşamındaki Yeri Ve Önemi. *International Journal of Social Science*, s. 279-294.
- Kanışkan, E. (2018). Kintsugi: Yara İzlerinin Güzelliği. *Ulakbilge*, s. 161-178.
- Knight, E. (2010, 05-06). *www.teatimemagazine.com*. Erişim tarihi 05 05, 2019 teatimemagazine: <https://www.teatimemagazine.com/mending-vintage-china/> adresinden alındı.
- Treffinger, S. (2024, Nisan 30). Andrew Baseman's Collection of Repaired Objects. *Table Dergisi*.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** Karasu Bekir, ANDAŞ Ülkü Melda, AK Gizem, Seladon Sırları, El-Cezerî Fen ve Mühendislik Dergisi Cilt: 6, No: 2, Eskişehir, Türkiye, 2019, (388-413), s.405.
- Görsel 2:** Gedük Serkan, Topkapı Sarayı Müzesi Çin Porselenleri Koleksiyonu Üzerinde Yapılmış Osmanlı Onarımları, International University Museums Association Platform Journal of Cultural Heritage, 5 (2) İstanbul, Türkiye, 2022, (76-83), s.83.

- Görsel 3:** Şenol, N. (2017). Dünyanın en büyük seramik koleksiyonu Türkiye'nin, <https://nazlisenol.wordpress.com/2017/05/10/dunyanin-en-buyuk-seramik-koleksiyonu-turkiyenin/#jp-carousel-1749>
- Görsel 4:** Kaynak: Yazar arşivi.
- Görsel 5:** Kanişkan Ece, Kintsugi: Yara İzlerinin Güzelliği, ulakbilge, 2018, Cilt 6, Sayı 21, Volume 6, Issue 21, Ankara, Türkiye, (161-178), s.164.
- Görsel 6:** Set Decorators Society of America. (t.y.). *Andrew Baseman- Spoiler Alert Radio Podcast*. <https://www.setdecorators.org/?name=Andrew-Baseman-SDSA-Spoiler-Alert-Radio-Podcast&art=andrew-baseman-sdsa---spoiler-alert-radio>
- Görsel 7:** Ellison, C. (2012, 19 Ekim). *Waste not: The art of inventive repair*. Etsy Journal. <https://static1.squarespace.com/static/5867e58fd2b857fd0d190f0c/t/5ff526f89230ef71ec07041e/1609901820629/BLOG-EtsyJournal.pdf>
- Görsel 8:** Past Imperfect, The Art of Invetive Repair Blog, (2014, 29 Haziran) *blog*. *Andrewbaseman*, <https://blog.andrewbaseman.com/?m=201406>
- Görsel 9:** Ellison, C. (2012, 19 Ekim). *Waste not: The art of inventive repair*. Etsy Journal. <https://static1.squarespace.com/static/5867e58fd2b857fd0d190f0c/t/5ff526f89230ef71ec07041e/1609901820629/BLOG-EtsyJournal.pdf>
- Görsel 10:** Liboiron, M. (2013, 15 Ağustos). *Inventive repair, or, the aesthetics of material hacks*. Discard Studies. <https://discardstudies.com/2013/08/15/inventive-repair-or-the-aesthetics-of-material-hacks/>
- Görsel 11:** Jamieson, M. (2022, 24 Haziran). (2022, 24 Haziran). *TeaTime Magazine*. *Mending vintageporcelain*. <https://teatimemagazine.com/mending-vintage-china/>
- Görsel 12:** Past Imperfect, The Art of Invetive Repair Blog, (2014, 29 Haziran) *blog*. *Andrewbaseman*, <https://blog.andrewbaseman.com/?m=201406>
- Görsel 13:** Jamieson, M. (2022, 24 Haziran). *TeaTime Magazine*. *Mending vintageporcelain*. <https://teatimemagazine.com/mending-vintage-china/>
- Görsel 14:** Bluff, J. (2013, 9 Ocak). *The history of repair: Past imperfect*. iFixit. <https://tr.ifixit.com/News/4028/the-history-of-repair-past-imperfect>
- Görsel 15-16:** Past Imperfect, The Art of Invetive Repair Blog, (2010, 19 Mart) *blog*. *Andrewbaseman*, <http://blog.andrewbaseman.com/?p=749>
- Görsel 16:** Jamieson, M. (2022, 24 Haziran). *TeaTime Magazine*. *Mending vintageporcelain*. <https://teatimemagazine.com/mending-vintage-china/>

4. BÖLÜM

GRAFİT KATKILI PEKİŞMİŞ ASTAR ARAŞTIRMALARI*

Gökçe BAVLİ

Yüksek Lisans Öğrencisi

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Seramik ve Cam Tasarımı Anasanat Dalı

gokcebavli@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-1317-2190>

Doç. Pınar ÇALIŞKAN GÜNEŞ

Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi Keramik ve Cam Bölümü

pinar.caliskan@deu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0003-1759-0855>

Giriş

Seramik, insanlık tarihinin en köklü sanat ve zanaat geleneklerinden birini temsil etmektedir. Kilin pişirim yoluyla dayanıklı bir malzemeye dönüşmesinin keşfedilmesi, sayısız form ve yüzey estetiğinin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Günümüz seramik sanatı ve teknolojisi, bir yandan geleneksel yöntemleri sürdürürken, diğer yandan yeni malzemelerin keşfi ve mevcut malzemelerin farklı bağlamlarda yeniden yorumlanmasıyla sürekli bir evrim içerisinde. Bu yenilik arayışı, estetik ufukları genişletmekte ve seramik ürünlerin fonksiyonel özelliklerini geliştirmektedir.

Bu çalışmanın odak noktasını, karbonun doğada yaygın olarak bulunan al-

* Bu kitap bölümü “Grafit Katkılı Seramik Astar ve Sır Araştırmaları” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

tigen kristal yapılı bir formu olan grafit minerali oluşturmaktadır. Grafit; yüksek sıcaklığa dayanıklılığı, elektriksel iletkenliği, düşük sürtünme katsayısı ve kendine özgü parlak, metalik koyu rengi gibi özellikleriyle öne çıkmaktadır. Bu nitelikler, grafiti refrakter malzemelerden enerji depolama teknolojilerine kadar uzanan geniş bir endüstriyel yelpazede değerli bir hammadde haline getirmiştir.

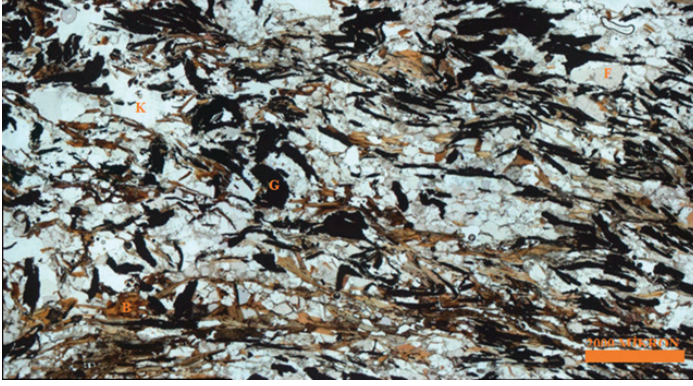
Grafitin seramikle olan birlikteliği yeni bir olgu değildir. Arkeolojik bulgular, özellikle Neolitik dönem Balkan kültürlerinde, seramik kapların yüzeylerinde parlak ve metalik görünümlü çelik renginde süslemeler elde etmek amacıyla grafitin kullanıldığını ortaya koymaktadır. Bu tarihsel örnekler, grafitin seramik yüzeyler üzerindeki estetik yönünün çok erken dönemlerden itibaren fark edildiğini göstermektedir.

Grafitin Tanımı ve Yapısal Özellikleri

Grafit minerali, karbonun doğal ortamda kristalleşmiş şekil değişimlerinden biri olup (Hacızade, 2009, s. 135) standart koşullar altında karbonun en kararlı halini temsil etmektedir. Genellikle gnays, mikaşist, kalker ve granit gibi metamorfik ve magmatik kayaların içerisinde bulunur (Arcasoy, Başkırkan, 2020, s.56). Fiziksel olarak ince dokulu, dokunulduğunda yumuşak ve yağlı bir his veren, demir siyahından çelik grisine değişen renklere sahip bir mineraldir. Genel özellikleri ile kimyasal bileşimi C, sertliği 1, yoğunluğu 2, erime derecesi 3927°C ve hekzagonal kristal yapısına sahiptir (Maden Tetkik ve Arama Genel Müdürlüğü, 2025).

Karbonun bir diğer allotropu olan elmasın aksine, grafit oldukça düşük bir sertliğe sahiptir. Bu durum, grafitin katmanlı kristal yapısından kaynaklanmaktadır. Grafit, morfolojisi, kristalinite derecesi ve tane boyutuna bağlı olarak iki ana türe ayrılmaktadır (Çolak M. , 2024).

Mikrokristalin (amorf) grafit, genellikle kömürün yüksek sıcaklık altında metamorfizmaya uğramasıyla oluşur. Kristal yapısı düzensiz olup tane boyutları çok küçüktür. Bu nedenle dışarıdan bakıldığında mat bir kütle veya toz gibi görünür. Kristalin grafit ise daha düzenli bir kristal yapıya ve daha büyük tane boyutlarına sahiptir. Kendi içinde pul grafit ve parça/talaş (damar) grafit olarak iki alt gruba ayrılır. Pul grafit, ince yapraksı tabakalardan oluşurken, parça/talaş grafit daha iri ve katı bir yapıdadır. Doğal grafit şistleri, ince kesit analizlerinde mikroskop altında (Görsel 1) nispeten basit bir mineralojik bileşim göstermektedir (Çolak M. , 2024).



Görsel 1: Grafit şist kayasının polarizan mikroskopta görünümü (K: kuvars, B: biyotit, F: feldispat, G: grafit) (Dokuz Eylül Üniversitesi Jeoloji Mühendisliği) (Çolak, M.,2024)

Başlıca mineraller; kuvars, feldspat (özellikle ortoklas), biyotit ve grafitir. Grafit, kayaç içerisindeki başlıca opak mineral olup genellikle siyah renkte gözlenmektedir. Kuvars ve feldispat mineralleri kısmen granoblastik (eşit boyutlu ve mozaik benzeri) bir doku sergilemektedir. Grafit kristalleri çoğunlukla diğer minerallerin tane sınırlarında oluşmakta ve biyotit mineralleriyle paralel bir dizilim göstermektedir. Bu dizilim kayaçta foliasyonun (yapraklanma dokusunun) belirginleşmesine katkı sağlamaktadır. Kristal boyutları genellikle 50–2000 mikron arasında değişmekte; yüksek karbon içerikli örneklerde ise birkaç santimetreye kadar ulaşabilmektedir (Çolak M. , 2024).

Grafit Katkılı Seramiklerin Tarihsel Süreçteki Yeri

Grafitin seramik yüzeylerde kullanımı, antik dönemlerde estetik bir tercih olmasının yanı sıra, dönemin teknolojik seviyesini ve ticaret yollarını anlamak için de önemli ipuçları sunmaktadır. Arkeolojik buluntuların tarihlendirilmesinde genellikle Radyokarbon (^{14}C) metodu kullanılırken, yüzeydeki malzemenin grafit olduğunun kesinleştirilmesi için X-Işını Kırınımı (XRD) gibi analitik yöntemlere başvurulmuştur.

Grafit katkı seramik teknolojisi, antik dönemde kaynakların kısıtlı olması nedeniyle sanatsal anlamda grafitin seramikler üzerinde kullanımını araştırmak için ve Avrupa ve Balkanlarda oluşan ticaret yollarını belirlemek amacı ile önem taşımaktadır.

Grafit boyalı seramiklerin en erken örneklerine MÖ 5300-5070 arasına tarihle-

nen Promachon-Topolnica (Yunanistan/Bulgaristan) yerleşiminde rastlanmıştır (C. Renfrew, M. Gimbutas, E. S. Elster, 1986). Burada grafit, kaplara koyu renkli ve pırlıtlı bir yüzey kazandırmak amacıyla kullanılmıştır. Aynı bölgede, ince çizgilerden oluşan grafit süsleme motifleri, mutlak tarihleri MÖ 5070 ile 4700 arasında değişen sonraki III. aşamada ortaya çıkartılmıştır (Vajsov, 2007). Balkanlar'da grafit kullanımının yaygın olduğu (Görsel 2) diğer önemli prehistorik merkezler arasında Karanovo, Varna, Dikili Tash, Sitagroi ve Vinča sayılabilir. Özellikle Kodzhadermen-Gumelnița-Karanovo VI kültürü (günümüz Romanya ve Bulgaristan) buluntuları, grafit uygulama teknikleri hakkında detaylı bilgi sunmaktadır (Martino, 2017).

Grafit süslemeli çömleklerin pişirme sıcaklığı ile ilgili olarak, başlangıçta en az 1000°C'ye ulaşmış olabileceği öne sürülmüştür (Gardner, 1979). Bu, söz konusu bölgenin toprak kapları için yüksek bir sıcaklık olduğundan, çoğu bilim insanı daha sonra, Yunanistan'ın kuzeyindeki Dimitra ve Dikili Tash ile Bulgaristan'daki Karanovo ve Gradešcina'dan elde edilen grafit içeren kapların bilimsel analizlerine dayanarak, pişirme sıcaklığının büyük olasılıkla 750°C'nin altında olduğu konusunda hemfikir olmuştur (J. Frierman, 1979, s. 175-176).

Arnavutluk'ta grafit boyama tekniği kullanılmış çok fazla parça bulunmamaktadır ve bunlar hakkında teknolojik, tipolojik ve stilistik bilgiler oldukça sınırlıdır. İlginçtir ki, tüm parçalar Korça Havzası'ndan gelmektedir (Elezi, 2020). Arnavutluk'ta bulunan ilk grafitli çömlek 1960'larda Maliq II evresinin Eneolitik katmanlarında bulunmuştur (Prendi, 1982).



Görsel 2: Grafitli seramiklerin Neolitik Dönemden Başlayarak Balkanlar da Görüldüğü Antik Kentlerin Haritası (Radivojević, 2021)

(https://www.researchgate.net/publication/357870293_Balkan_metallurgy_and_society_6200-3700_BC/figures?lo=1)

Maliq bölgesinden elde edilen buluntularda grafit incelemesi yapılmıştır. Grafit, kapalı ağızlı, üst kısmı siyah, içbükey üst duvarları olan omurgalı bir kaseye aittir. Siyah dış yüzey astarlıdır, iç kısmı ise fırının yeniden oksijen alması nedeniyle bej renktedir ve perdah izleri de bulunmaktadır. Kabın koyu renkli kısmı, üst kısmın tamamını kaplayan düz ve kavisli grafit çizgilerden oluşan çizgisel motiflerle süslenmiştir (Görsel 3).



Görsel 3: Korça Havzası Maliq Bölgesi Grafit Bezemeli Çömlek Örneği (Ergys HASA, 2018).

Avrupa ve Balkanlarda oldukça geniş bir coğrafyaya dağılan Kelt kültürü grafit teknolojisi içeren çömleklerin kullanım özellikleri ve yaygınlığı bakımından önem teşkil etmektedir. Hallstatt Kültürü ise (MÖ 800-450), grafitli seramik üretiminin (Görsel 4) en parlak evrelerinden birini temsil etmektedir. Özellikle Hallstatt C ve D dönemlerinde, seramik yüzeyleri parlak siyah bir görünüm elde edilinceye kadar grafit ile kaplanmış ve perdahlanmıştır. Bu parlak zemin üzerine kazıma tekniğiyle uygulanan geometrik bezemeler, mat bir kontrast oluşturarak dikkat çekici bir estetik etki yaratmıştır (Görsel 5,6,7) Akdeniz kültürleriyle artan ticari ilişkiler ise, bu dönem seramiklerine form ve bezeme açısından yeni etkiler kazandırmıştır (Cartwright, 2021).



Görsel 4: Hallstatt Kültürü Dağılım Haritası (Netchev, 2021).

<https://www.worldhistory.org/image/14457/map-of-the-the-hallstatt-culture/>



Görsel 5: MÖ. 850-500 Linden Museum Stuttgart

(<https://www.antike-tischkultur.de/keltischekeramikrollraedchendekor.html>)



Görsel 6: M.Ö. 5yy Hallstatt C Dönemi Çömleği (<https://www.antike-tischkultur.de/keltischekeramikformlinsenflaschen.html>)



Görsel 7: MÖ 5.yy Grafit astarlı, perdahlı kazıma dekorlu çömlek (<https://www.antike-tischkultur.de/keltischekeramikformlinsenflaschen.html>)

La Tène Kültürü (MÖ 450 sonrası), Hallstatt geleneğini sürdüren bir kültürel evre olarak değerlendirilmektedir. Bu dönemde çömlekçi çarkının daha etkin kullanımıyla birlikte daha ince cidarlı ve zarif formlar üretilmiştir. Grafitli yüzeyler üzerindeki bezemeler giderek daha karmaşık bir nitelik kazanmış; stilize bitki ve hayvan figürleri de bezeme repertuarına dahil edilmiştir. Bölgeye ait seramik buluntuların incelenmesi sonucunda, La Tene Dönemine tarihlenen örneklerde grafit, mika ve grafit içerikli frit kullanımına rastlanmıştır (Klaudia Danonova, Mirosslava Kissova, 2021). Bununla birlikte, bu dönemin ardından Avrupa ve Balkanlar'da uzun bir süre boyunca grafitli çömlek üretimine dair bulgulara rastlanmamaktadır.

M.S 900-1000 yılları arasında Moravya'da Slav grafitli çömleklerine rastlanmaktadır. Büyük Moravya olarak adlandırılan bu siyasi yapı, tarihteki ilk Slav devletlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Slav grafitli çömleklerinin kitlesel kullanımı, 10. yüzyılın ortalarından itibaren artış göstermiş; özellikle 11. ve 12. yüzyıllarda yaygınlık kazanmıştır. Bununla birlikte, söz konusu üretim geleneğinin kökeni hâlen tartışmalı olup kesin bir başlangıç tarihinden söz etmek güçtür (Dostal, 1994). Döneme ait özgün görseller günümüze ulaşmamış olmakla birlikte, araştırmacılar tarafından üretilmiş rekonstrüksiyon çizimleri bulunmaktadır.

Avrupa ve Balkanlar'daki örneklerin ardından, grafitin seramik yüzeylerde kullanımına ilişkin arkeolojik kanıtlar Mezoamerika'da da tespit edilmiştir. Bu

kullanımın, özellikle Meksika'nın batı ve güney bölgelerinde, Kolomb öncesi dönemlere kadar uzandığı bilinmektedir. Meksika Ulusal Antropoloji ve Tarih Enstitüsü (INAH) tarafından yürütülen çalışmalar ve diğer araştırmalar, grafit kullanımının geniş bir coğrafi alana yayıldığını göstermektedir (Instituto Nacional de Antropología e Historia).

Orta Meksika'da Postklasik Dönem (M.S 900-1521) başlangıcından itibaren seramik kültürü bölgesel farklılıklar gösteren ve sürekli bir etkileşim içinde gelişen dinamik bir yapı sergilemiştir. Mezoamerika'da siyah rengin kullanımı dikkat çekici olup önemli bir sembolik anlam taşımaktadır. Bu rengin, Mezoamerika toplumlarında siyasi gücün bir göstergesi olarak kullanıldığı; atalarla, evrenin yönleriyle, gece, soğuk ve yeraltı dünyasıyla ilişkilendirildiği bilinmektedir. Postklasik dönem seramiklerinde grafitin dekoratif bir unsur olarak kullanımının öne çıktığı görülmektedir. Özellikle Tlayacapan, Morelos gibi çömlek merkezlerinde grafit kullanımının Erken Klasik Döneme (M.S. 900-1200) kadar uzandığı da belgelenmiştir. Bununla birlikte, söz konusu bölgelerde grafitin astar malzemesinden ziyade dekoratif boya olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu geleneğin günümüzde de belirli yerel üretim pratiklerinde varlığını sürdürdüğü gözlemlenmektedir (Elsa Jadot, Gregory Pereira, Hector Neff, Michael D.Glascock, 2019).

Antik dönem kültürleri ve göç yolları incelendiğinde, Trakya, Ege Bölgesi, Orta Anadolu ve Doğu Anadolu'da farklı uygarlıklar arasında kurulan temaslar aracılığıyla grafit kullanımının günümüzde bilinenin ötesinde daha yaygın bir biçimde kullanılmış olabileceği düşünülmektedir. Kelt kültürüyle etkileşim hâlindeki antik Yunan medeniyetlerinde grafit kullanımının görüldüğü bilinmektedir. Ayrıca Kelt kökenli Galatların, Trakya üzerinden Orta Anadolu'ya göç ederek bu bölgeye yerleşmeleri, söz konusu teknolojik ve kültürel pratiklerin Anadolu'ya taşınmasında etkili olmuş olabilecek önemli bir etkileşim süreci olarak değerlendirilebilir.

Doğu Anadolu Bölgesi'nde, Erzurum ili sınırlarında bulunan Pulur Höyük'te yapılan kazılarda ortaya çıkarılan Karaz Kültürü'ne ait grafit astarlı seramikler (Görsel 8) bölgede grafit kullanımının analitik yöntemlerle kesin olarak kanıtlandığı ilk örnekler arasında bulunmaktadır. Pulur Höyük'ün Orta Tunç Çağı'na (MÖ 1993–1827) tarihlenen II. tabakasında toplam 14 adet grafit astarlı seramik parçası ele geçirilmiştir. Mikro Raman spektroskopisi, XPS ve XRF analizleri, kapların parlak siyah yüzeylerinin açkı veya mika kullanımından değil, doğrudan grafit mineralinin uygulamasından kaynaklandığını ortaya koymuştur. Bulgular, grafitin yüzeye bir biçimde astar olarak sürüldüğünü açıkça ortaya koymaktadır (Akarsu, 2023). Grafit astar sayesinde kapların metalik,

gümüşümsü bir görünüm kazandığı, bu görünümün ise metal kapların taklidine yönelik estetik bir tercih veya işlevsel koruyuculuk (ısı direnci, sıvı iticilik) amacıyla ilişkili olabileceği düşünülmektedir.

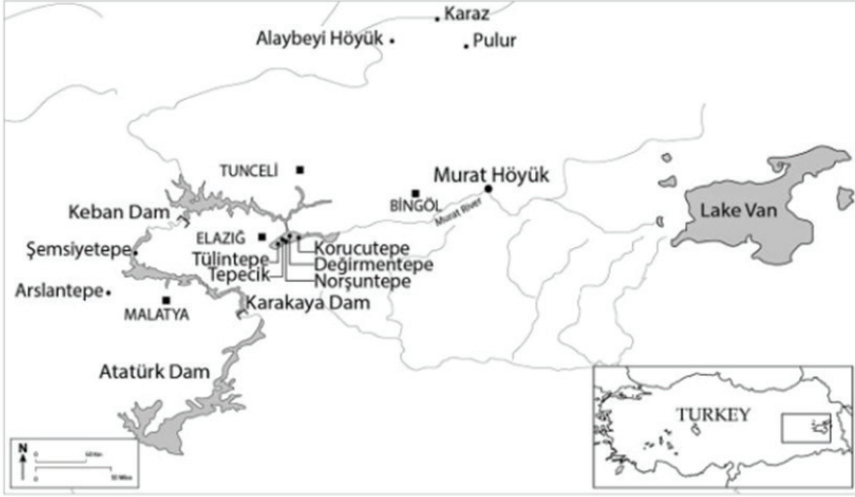


Görsel 8: Pulur Kazısı 2021’de elde edilen grafit astarlı çanak örnekleri (Akarsu, 2023).

Ülkemizde Karaz kültürüne seramik perspektifinden yaklaşan ve bu alanda önemli katkılar sunan Yasemin Yarol’un “Karaz’ın Karası” adlı kitabında Erzurum Karaz kültürü seramiklerinde grafit kullanımına yer verilmiş olup, seramik sanatına hâkim bir akademisyenin bakış açısı ile bizi gerek teknik gerekse kültürel miras ile ilgili araştırmaya yönlendirmektedir (Yarol, 2016).

Pulur Höyük buluntuları, grafit astarlı seramiklerin Doğu Anadolu’da Orta Tunç Çağı’na kadar uzanan kesintisiz bir teknik geleneğin varlığını ortaya koymaktadır. Bu uygulama yalnızca estetik bir tercih değildir işlevsel ve sosyo-ekonomik bir anlam taşımaktadır. Analitik veriler, grafit astarın, metal kapların görsel etkisini taklit etmek ve seramiğe dayanıklılık kazandırmak amacıyla bilinçli olarak uygulandığını açıkça göstermektedir (Akarsu, 2023).

Doğu Anadolu Bölgesinde Elâzığ Altınova’da bulunan Tülintepe ve Tepecik Höyüklerinde (Görsel 9) yapılan kazılarda ele geçirilen bazı parlak koyu yüzeyli seramikler uzun süre “mika astarlı mallar” olarak yorumlanmıştır. Bununla birlikte daha sonraki analitik çalışmalar, bu kapların bir bölümünde parlaklığın grafit astar uygulamasından kaynaklandığını ortaya koymuştur. Söz konusu örnekler Geç Kalkolitik ile Erken Tunç Çağı I ve II evrelerine tarihlendirilmektedir. Bu bulgular grafit uygulamasının Doğu Anadolu’da Orta Tunç Çağı’ndan çok daha erken dönemlerde başladığını göstermektedir (Akarsu, 2023).



Görsel 9: Bronz Dönemi Arkeolojik Yerleşim Bölgeleri (Abdulkadir Özdemir – Ayşe Özdemir, 2022).

Erzurum Sos Höyük kazılarında, Erken Tunç Çağı III (MÖ 2500–2200) tabakalarında ele geçirilen bazı parlak siyah Karaz kaplarının yüzeyindeki gümüşümsü etkinin grafit kullanımıyla ilişkili olabileceği belirtilmiştir. Bununla birlikte Pulur Höyük örneklerinin aksine, Sos Höyük buluntuları üzerinde henüz analitik doğrulama yapılmamıştır. Buna rağmen tipolojik ve yüzey özellikleri bakımından söz konusu kaplar grafit astarlı seramiklerle güçlü benzerlikler göstermektedir (Akarsu, 2023).

Grafit Katkılı Pekişmiş Astar Denemeleri

Seramikte astar en temel haliyle, kuru kil ve suyun karıştırılması ile elde edilen, uygulandığı seramik ürünün yüzey rengini değiştiren, aynı zamanda ürüne dekoratif değer kazandıran renkli bir kil tabakası olarak tanımlanmaktadır (Çobanlı, 1996).

İlk astar boyalı seramik örnekleri, M.Ö 5000- 5500 tarihlerine kadar uzanan Hacılar ve Çatalhöyük yerleşimlerinde görülmektedir. Bu bölgelerde bulunan astar örnekleri sadece bizim topraklarımızda değil dünyada da ilk örnekler olma özelliği gösterir (Çobanlı, 1996).

Grafit katkılı astar uygulamalarına ilişkin tarihsel örnekler literatürde yer almakla birlikte, bu uygulamaların üretim süreçlerine ilişkin ayrıntılı ve ke-

sin bilgiler sınırlıdır. Bu eksikliği gidermeye yönelik olarak deneysel arkeoloji yaklaşımı temelinde, “Shine like metal: An experimental approach to understand prehistoric graphite-coated pottery technology” başlıklı çalışma, Attila Keiter, Szabolcs Czifra, Zsolt Bendö, Jánosné Egri Imre, Péter Pánczél ve Gábor Váczi’den oluşan araştırma ekibi tarafından 2014 yılında gerçekleştirilmiştir (Attila Kreiter , Szabolcs Czifra , Zsolt Bendö , Janosane Egri Imre, Peter Panczel , Gabor Vaczi , 2014). Söz konusu çalışma, uygulama denemelerinin temel araştırma prensiplerini içermektedir. Bu deneylerde, Hallstatt bölgesinden temin edilen yerel kil kullanılarak farklı oranlarda grafit katkılı astarlar hazırlanmış; elde edilen astarlar dönemin üretim tekniklerine uygun bir şekilde perdahlanmıştır. Uygulama sürecinde, indirgen atmosfer koşullarını sağlamak amacı ile seramikler kapalı bir kutu içerisinde, kutunun içerisine oksijen girişi engellenerek fırınlanmıştır.

Literatürde karşılaşılan bu önemli arkeolojik deneysel çalışmadan yola çıkılarak bu çalışmada Rus kili ile beyaz pekişmiş astar hazırlanmasına karar verilmiştir. Söz konusu astar, Menemen çamurundan ve yerli üretim beyaz çamurdan hazırlanmış deney kaselerine fırça yardımı ile uygulanmıştır. Grafitin indirgenmiş fırın atmosferinde yüzey parlaklığı üzerindeki etkisini gözlemleyebilmek amacıyla 850°C’de elektrikli fırında kutu içerisinde pişirim gerçekleştirilmesi uygun görülmüştür. Bu kapsamda Rus kilinden pekişmiş astar hazırlanmış, pekişmiş astar reçetelerinin oluşturulmasında aşağıdaki tabloda yer alan reçeteden yararlanılmıştır.

Beyaz Pekişmiş Astar	300 gr. Rus Kili
	0.3 ml. Sodyum Silikat (Cam Suyu)
	1.5 L Su

Hazırlanan karışım bir gün boyunca belirli aralıklarla karıştırılmış, ardından en az bir gün süre ile dinlenmeye bırakılmıştır. Dinlenme süreci sonucunda karışımın en üst kısımda su tabakası, en alt kısımda iri taneciklerin dibe çökmesi sonucu oluşan tabaka ve orta kısımda ince taneciklerin yoğunlaştığı astar tabakası olmak üzere üç ayrı fazın oluştuğu gözlemlenmiştir. Bu tabakalanma gerçekleşikten sonra orta bölüm sifonlama yöntemi ile başka bir kaba aktarılmıştır. Elde edilen süspansiyona yaklaşık bir litre su eklenerek yeniden karıştırılmış; karışım bir gün daha bekletilerek ikinci kez çöktürme işlemine tabi tutulmuştur. Toplamda iki kez tekrarlanan bu çöktürme işlemleri neticesinde

pekişmiş astar elde edilmiştir. Elde edilen astarlar, 100 °C’de etüvde kurutulularak deneysel çalışmalarda kullanılmak üzere hazır hale getirilmiştir.

B1	%10 Grafit + %90 Beyaz Pekişmiş Astar
B2	%15 Grafit + %85 Beyaz Pekişmiş Astar
B3	%20 Grafit + %80 Beyaz Pekişmiş Astar
B4	%25 Grafit + %75 Beyaz Pekişmiş Astar
B5	%30 Grafit + %70 Beyaz Pekişmiş Astar
B6	%35 Grafit + %65 Beyaz Pekişmiş Astar
B7	%40 Grafit + %60 Beyaz Pekişmiş Astar
B8	%45 Grafit + %55 Beyaz Pekişmiş Astar
B9	%50Grafit + %50 Beyaz Pekişmiş Astar
B10	%55 Grafit + %45 Beyaz Pekişmiş Astar
B11	%60 Grafit + %40Beyaz Pekişmiş Astar
B13	%70 Grafit + %30 Beyaz Pekişmiş Astar

Kuru tartımları yapılan denemeler (Görsel 10) tekrar sulandırılarak fırça ile yüzeye uygulanmıştır ve perdahlama işlemi yapılmıştır.



Görsel 10: Kuru tartım, uygulama ve kurutma

Grafit katkılı seramiklerin araştırılmasında, astar uygulamalarının özellikle indirgen atmosfer koşullarında kullanıldığı sıklıkla gözlemlendiğinden, indirgeme

ortamını sağlamak amacıyla kutu (sagar) pişirim yöntemi tercih edilmiştir. Hazırlanan denemeler kutu (sagar) pişirim kaplarına yerleştirilmiş ve indirgeyici malzeme olarak talaş kullanılmıştır (Görsel 11) Kapakları sıkıca kapatılan kutuların hava alması engellenmiş ve bu şekilde 850° C’ de elektrikli fırında pişirim gerçekleştirilmiştir. Fırın rejimi sıcaklığın 6 saat içinde 650°C’ye, ardından 4 saat içinde 850° C’ye ulaşacak şekilde toplam 10 saatlik bir program olarak düzenlenmiştir.





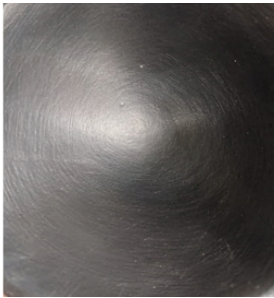






Görsel 11: Sagar kutularının hazırlanması ve fırına konulması

Beyaz Bünye Üzerine Uygulamalar

B1: % 10 Grafit +% 90 Beyaz Pekişmiş Astar		
Beyaz Ham Bünye	Beyaz Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		

B2: % 15 Grafit + % 85 Beyaz Pekişmiş Astar		
Beyaz Ham Bünye	Beyaz Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		

B3: % 20 Grafit + % 80 Beyaz Pekişmiş Astar		
Beyaz Ham Bünye	Beyaz Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		

B4: % 25 Grafit + % 75 Beyaz Pekişmiş Astar		
Beyaz Ham Bünye	Beyaz Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		
B5: % 30 Grafit + % 70 Beyaz Pekişmiş Astar		
Beyaz Ham Bünye	Beyaz Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		
B6: % 35 Grafit + % 65 Beyaz Pekişmiş Astar		
Beyaz Ham Bünye	Beyaz Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		

B7: % 40 Grafit + % 60 Beyaz Pekişmiş Astar		
Beyaz Ham Bünye	Beyaz Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		
B8: % 45 Grafit + % 55 Beyaz Pekişmiş Astar		
Beyaz Ham Bünye	Beyaz Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		
B9: % 50 Grafit + % 50 Beyaz Pekişmiş Astar		
Beyaz Ham Bünye	Beyaz Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		



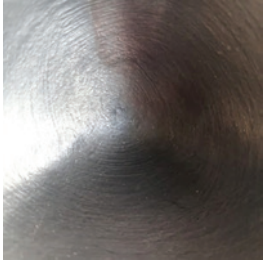
B10: % 55 Grafit + % 45 Beyaz Pekişmiş Astar		
Beyaz Ham Bünye	Beyaz Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		



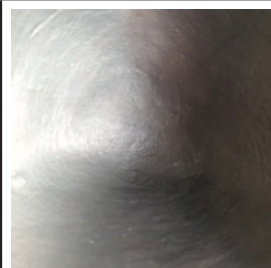
B11: % 60 Grafit + % 40 Beyaz Pekişmiş Astar		
Beyaz Ham Bünye	Beyaz Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		



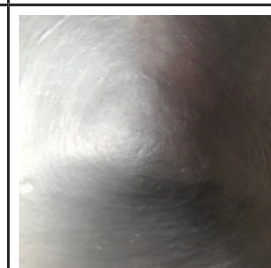
B 13: % 70 Grafit + % 30 Beyaz Pekişmiş Astar		
Beyaz Ham Bünye	Beyaz Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		



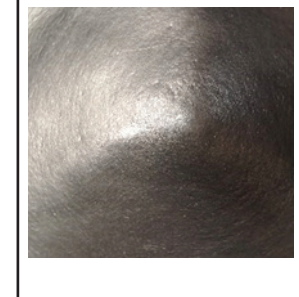


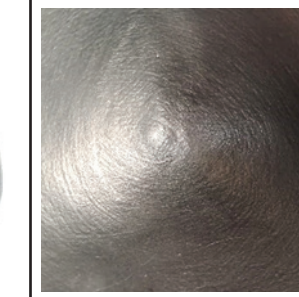


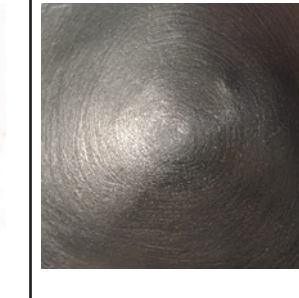



Kırmızı Menemen Bünye Üzerine Uygulamalar

B1: % 10 Grafit + % 90 Beyaz Pekişmiş Astar		
Kırmızı Ham Bünye	Kırmızı Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		
B2: % 15 Grafit +% 85 Beyaz Pekişmiş Astar		
Kırmızı Ham Bünye	Kırmızı Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		
B3: % 20 Grafit + % 80 Beyaz Pekişmiş Astar		
Kırmızı Ham Bünye	Kırmızı Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		

B4: % 25 Grafit + % 75 Beyaz Pekişmiş Astar		
Kırmızı Ham Bünye	Kırmızı Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		

B5: % 30 Grafit + % 70 Beyaz Pekişmiş Astar		
Kırmızı Ham Bünye	Kırmızı Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		

B6: % 35 Grafit + % 65 Beyaz Pekişmiş Astar		
Kırmızı Ham Bünye	Kırmızı Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		

B7: % 40 Grafit + % 60 Beyaz Pekişmiş Astar		
Kırmızı Ham Bünye	Kırmızı Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		
B8: % 45 Grafit + % 55 Beyaz Pekişmiş Astar		
Kırmızı Ham Bünye	Kırmızı Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		
B9: %50 Grafit + % 50 Beyaz Pekişmiş Astar		
Kırmızı Ham Bünye	Kırmızı Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		
B10: % 55 Grafit + % 45 Beyaz Pekişmiş Astar		
Kırmızı Ham Bünye	Kırmızı Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim
		

B11: % 60 Grafit + % 40 Beyaz Pekişmiş Astar		
Kırmızı Ham Bünye	Kırmızı Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim

B13: % 70 Grafit + % 30 Beyaz Pekişmiş Astar		
Kırmızı Ham Bünye	Kırmızı Pişmiş Bünye	Pişmiş Yakın Çekim

Sonuç

Bu çalışma, grafit mineralinin seramik yüzeylerdeki kullanımını tarihsel, teknolojik ve deneysel boyutlarıyla ele alarak, özellikle grafit katkılı pekişmiş astar uygulamalarının sanatsal uygulamalarda nasıl değerlendirilebileceğini ortaya koymayı amaçlamıştır. Arkeolojik veriler, grafitin Neolitik dönemden itibaren farklı coğrafyalarda estetik ve işlevsel amaçlarla kullanıldığını göstermektedir. Grafit kullanımı, yüzey bezemeleri aracılığıyla dekoratif bir tercih oluşturmanın ötesinde, teknolojik bilgi birikimi ve kültürel etkileşimler doğrultusunda şekillenen bir uygulama olarak değerlendirilmektedir.

Deneysel arkeoloji yaklaşımı doğrultusunda gerçekleştirilen uygulamalar, literatürde sınırlı biçimde yer alan üretim süreçlerine dair pratik veriler sunmuştur. Rus kilinden elde edilen beyaz pekişmiş astarın farklı oranlarda grafit ile zenginleştirilmesi ve indirgen atmosfer koşullarında pişirilmesi sonucunda, özellikle beyaz bünye üzerinde grafitin karakteristik metalik etkisinin belirgin biçimde ortaya çıktığı gözlemlenmiştir. Elde edilen bulgular, grafit oranının artmasıyla birlikte yüzeyde çelik grisi ve gümüş tonlarında mat-metalik etkilerin güçlendiğini, ancak buna paralel olarak yüzey dayanımının özellikle çizilme direncinin azaldığını göstermektedir.

Kırmızı bünye üzerinde gerçekleştirilen uygulamalarda ise benzer oranlara rağmen aynı görsel etkinin elde edilememesi, bünye rengi ve astar etkileşiminin sonuç üzerindeki belirleyici rolünü açıkça ortaya koymaktadır. Bu durum, grafit katkılı astar uygulamalarında malzeme oranlarının önemi dışında bünye özelliklerinin de dikkate alınması gerektiğini göstermektedir.

Elde edilen veriler, grafit katkılı pekişmiş astarların çağdaş seramik sanatında estetik bir ifade aracı olarak değerlendirilebileceğini ve arkeolojik buluntuların üretim tekniklerini anlamaya yönelik deneysel çalışmalara katkı sağlayabileceğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda çalışma, geçmiş üretimler ile güncel seramik araştırmaları arasında bir köprü kurmakta; malzeme-temelli deneysel yaklaşımların disiplinler arası bilgi üretimindeki önemini vurgulamaktadır.

Gelecek araştırmalarda farklı pişirim sıcaklıkları, alternatif indirgen atmosfer teknikleri ve farklı bünye türleri ile gerçekleştirilecek karşılaştırmalı çalışmaların, grafit katkılı yüzeylerin estetik ve fiziksel özelliklerinin daha kapsamlı biçimde anlaşılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- Akarsu, R. (2023). *Pulur Höyük'te (Erzurum)2021 Yılı Kazılarında Ele Geçen Karaz Kültürüne Ait Grafit Astarlı Seramikler*. F.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi.
- Arcasoy Ateş, Başkıran Hasan. (2020). *Seramik Teknolojisi*. Literatür Yayıncılık.
- Attila Kreiter, Szabolcs Czifra, Zsolt Bendö, Janosane Egri Imre, Peter Panczel, Gabor Vaczi . (2014). *Shine like metal: an experimental approach to understand prehistoric graphite coated pottery technology*.
- C. Renfrew, M. Gimbutas, E. S. Elster . (1986). *Kuzeydoğu Yunanistan da Bir Pvehis-tovic Köyü*. Los Angles.
- Cartwright, M. (2021, Şubat 26). *Wold History Encyclopedia*. Antic Celt Pottery:

<https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-19441/antik-kelt-comlekciligi/>

Çobanlı, Z. (1996). *Seramik Astarları* . Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları:No: 919.

Çolak, M. (2024, Kasım 21). Grafit. (G. Bavli, Röportaj Yapan)

Çolak, M. (2024). Dokuz Eylül üniversitesi Jeoloji Mühendisliği.

Dostal, B. (1994). *K počátkům slovanské tuhové keramiky na Moravě [Moravya'da Slav grafit seramiklerinin kökenleri]. Proceedings of the Philosophical Faculty of the University of Brno, Series E (Archaeology)*, 43(E39).

Elezi, G. (2020). *Güney Balkanlar'da Geç Neolitik dönem çömleklerinin üretimi, kullanımını ve dolaşımının sosyo kültürel boyutları*. Los Angeles: Kaliforniya Üniversitesi.

Elsa Jadot, Gregory Pereira, Hector Neff , Michael D.Glascock (2019), Parlayan Her Şey Plumbate Değildir

Ergys HASA, G. E. (2018). *Graphite painted pottery in Albania*.

Gardner, E. (1979). *Graphite Painted Ceramics*. *Archaeology* 32 .

Hacızade, F. (2009). *Seramiğin Kimyası*. Çizgi Katabevi.

<https://www.antike-tischkultur.de/keltischekeramikformlinseflaschen.html>

<https://www.antike-tischkultur.de/keltischekeramikrollraedchendekor.html>

Instituto Nacional de Antropología e Historia (t.y.). *Museo Amparo [Amparo Müzesi]*. <https://museoamparo.com/>

J. Frierman, (1979). *Balkan Grafit Eşyaları*. Edinburg: Edinburgh University Press.

Klaudia Daňová & Miroslava Kissová (2021). *New settlement from the La Tène period in Sereď. Slovenská archeológia*, 69 (Supplementum 2), 81- 93. <https://doi.org/10.31577/slovarch.2021.suppl.2.7>

Maden Tetkik ve Arama Genel Müdürlüğü. (2025). <https://www.mta.gov.tr/v3.0/bilgi-merkezi/grafit>.

Martino, S. (2017). *Kalkolitik Dönemden Bronz Çağı'na Kuzeydoğu Akdeniz'de Grafitle İşlenmiş Çanak Çömlekler*.

Netchev,S.(2021,822). <https://www.worldhistory.org/image/14457/map-of-the-the-hallstatt-culture/>

Özdemir Abdulkadir – Özdemir Ayşe. (2022). *M.Ö III. Bin yılda Anadolu*.

Prendi, F. (1982). *Arnavutluk'un Prehistoryası*. Cambridge University Press .

Radivojević, M. (2021). Map of the Early Neolithic sites. https://www.researchgate.net/publication/357870293_Balkan_metallurgy_and_society_620_0-3700_

BC/figures?lo=1

Vajsov, I. (2007). *Promachon-Topolnica. . Boyalı Süslemelerin Tipolojisi ve Kronolojik İşaret Olarak*. Sofya.

Yarol, Y. (2016). *Karaz'ın Karası*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Görsel Kaynakça

[Görsel 1: Grafit şist kayasının polarizan mikroskopta görünümü](#). Çolak, M. (2024)

[Görsel 2: Grafitli seramiklerin Neolitik Dönemden Başlayarak Balkanlar da Görüldüğü Antik Kentlerin Haritası](#). (Radivojevic Miljana, 2021) (https://www.researchgate.net/publication/357870293_Balkan_metallurgy_and_society_6200-3700_BC/figures?lo=1)

[Görsel 3: Korça Havzası Maliq Bölgesi Grafit Bezemeli Çömlek Örneği \(Ergys HASA, 2018\)](#)

[Görsel 4: Hallstatt Kültürü Dağılım Haritası \(Netchev, 2021\)](#)

(<https://www.worldhistory.org/image/14457/map-of-the-the-hallstatt-culture/>)

[Görsel 5: MÖ. 850-500 Linden Museum Stuttgart](#)

(<https://www.antike-tischkultur.de/keltischekeramikrollraedchendekor.html>)

[Görsel 6: M.Ö. 5yy Hallstatt C Dönemi Çömleği](#)

(<https://www.antike-tischkultur.de/keltischekeramikformlinsenflaschen.html>)

[Görsel 7: MÖ 5.yy Grafit astarlı, perdahlı kazıma dekorlu çömlek](#)

(<https://www.antike-tischkultur.de/keltischekeramikformlinsenflaschen.html>)

[Görsel 8: Pulur Kazısı 2021 de elde edilen Grafit Astarlı Çanak Örnekleri \(Akarsu, 2023\)](#)

[Görsel 9: Bronz Dönemi Arkeolojik Yerleşim Bölgeleri \(Abdulkadir Özdemir – Ayşe Özdemir, 2022\).](#)

[Görsel 10: Kuru Tartım Uygulama ve Kurutma](#)

[Görsel 11: Sagar Kutularının Hazırlanması ve Fırına Konulması](#)

5. BÖLÜM

ESER ÜRETİMİNDE KULLANILAN SERAMİK VE CAM MALZEMENİN TEKNİK VE ESTETİK PARAMETRELERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Arş. Gör. Dr. Serap BEDEL ÖZEK

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü,

serap.bedel@omu.edu.tr,

<https://orcid.org/0000-0002-0440-813X>

Giriş

Seramik ve cam, doğada bulunan inorganik hammaddelerin insan eliyle şekillendirilip yüksek ısıya maruz bırakılmasıyla elde edilen, medeniyetin kültürel ve teknolojik gelişimini doğrudan yansıtan iki temel malzemedir. İnsanoğlunun ateşi kontrol altına almasıyla başlayan seramik üretimi, yerleşik yaşama geçişin ve tarım ekonomisinin en somut göstergelerinden biri olarak kabul edilmektedir. İlk seramik buluntular M.Ö. 24.000 yıllarına tarihlenen ritüelistik figürinlere kadar uzanırken, kap formundaki üretimlerin M.Ö. 6000–7000 yıllarında Neolitik yerleşim yeri olan Çatalhöyük'te ortaya çıktığı bilinmektedir. Cam ise, seramiğe benzer biçimde ateşin dönüştürücü gücüyle varlık kazanan; amorf yapısı sayesinde hem katı hem de sıvı özellikler göstererek ışığı hapseden ve yansıtan özgün bir malzemedir. M.Ö. 3. binyılda Mezopotamya ve Mısır medeniyetlerinde, muhtemelen seramik sırlama (fayans) uygulamaları sırasında tesadüfen keşfedilen cam, tarih boyunca lüksün, diplomasinin ve estetik değerlerin simgesi olmuştur (McClung Museum of Natural History and Culture, t.y.).

Günümüzde seramik ve cam hem ayrı ayrı hem de birlikte, çağdaş sanat pratiklerinde yaygın bir kullanım alanına sahiptir. Bu malzemelerin tarihsel süreç

içerisindeki dönüşümünün anlaşılması, sanatçı ve tasarımcılar açısından yeni ifade olanaklarının keşfedilmesi bakımından önem taşımaktadır. Bu bağlamda çalışma, seramik ve camın sanat tarihindeki konumunu teknik ve estetik parametreler üzerinden karşılaştırarak, her iki malzemenin sunduğu avantaj ve dezavantajları akademik bir çerçevede ele almayı amaçlamaktadır.

Seramik ve Camın Sanattaki Yeri

Sanat tarihi boyunca insanoğlu, çevresinde bulduğu doğal hammaddeleri işlevsel ve estetik formlara dönüştürerek yaşamını anlamlandırmıştır. Bu bağlamda seramik ve cam, söz konusu hammadde arayışının en köklü ve süreklilik gösteren sonuçları arasında yer almaktadır. İnsanlık tarihinin en eski sanat malzemeleri arasında bulunan bu iki malzeme, “yüksek ısıyla dönüşüm” prensibine dayanan üretim süreçleriyle hem teknik hem de estetik açıdan ortak bir zeminde bulunmaktadır.

Seramik, toprağın şekillendirilmesi ve pişirilmesiyle elde edilen bir malzeme olarak on binlerce yıldır hem gündelik kullanım hem de sanatsal ifade amacıyla kullanılmaktadır. Neolitik dönemde üretilen seramik kaplar ve figürinler hem gündelik ihtiyaçlara yanıt vermiş hem de estetik birer obje olarak değerlendirilen ilk sanat örneklerini oluşturmuştur. Bu bağlamda, MÖ 28.000'lere tarihlenen Dolní Věstonice Venüsü, seramiğin erken dönemlerdeki estetik kullanımına işaret eden önemli bir örnektir (American Ceramic Society. t.y.). Cam ise ilk kez yaklaşık MÖ 3.500'lerde Mezopotamya ve Mısır'da boncuk gibi basit süs eşyaları olarak ortaya çıkmış, ardından antik Roma'da cam üfleme tekniğinin keşfiyle birlikte daha karmaşık ve ince işçilik gerektiren formlara evrilmiştir. Bu tarihsel gelişim yalnızca teknik bir ilerleme değil, aynı zamanda camın farklı coğrafyalarda kültürel ve estetik anlamlar kazanarak süreklilik gösteren bir üretim geleneğine dönüşmesini sağlamıştır.



Görsel 1-2. Dolní věstonice venüsü ve roma dönemi üfleme cam amphorası
https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_of_Dolní_Věstonice#
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/239715>

Cam işçiliği, Mezopotamya'dan Roma'ya, Bizans'tan İslam dünyasına ve Avrupa'ya uzanan süreçte farklı tekniklerin gelişmesiyle zenginleşmiş; bu durum camın evrensel bir sanat malzemesi olarak benimsenmesine olanak tanımıştır (Özgümüş, 2013). Özellikle Roma döneminde üretilen cam kase-ler ve kadehler, malzemenin estetik potansiyelini ortaya koyarken; Orta çağ Avrupa'sında katedrallerde kullanılan vitray pencereler, ışık ve renk ilişkisi üzerinden güçlü bir sanatsal ifade alanı yaratmıştır. Bu tarihsel gelişim, camın yalnızca teknik bir malzeme değil, aynı zamanda insanlık tarihinde hayranlık uyandıran bir estetik unsur olduğunu göstermektedir. Nitekim camın tarih boyunca insanlar üzerinde yarattığı etki, onun saydamlık, ışıkla kurduğu ilişki ve biçimlenme özelliklerinden kaynaklanmakta; bu özellikler camı diğer malzeme-lerden ayıran temel nitelikler olarak öne çıkmaktadır (Küçükerman, 1985).

Antik dönemlerden itibaren hem seramik hem de cam, gündelik kullanım nesnelere ile sanatsal üretimler arasında çift yönlü bir işleve sahip olmuştur. Ancak uzun bir süre boyunca bu malzemeler “zanaat” kategorisi içinde de-

ğerlendirilmiş ve yüksek sanat kapsamında ele alınmamıştır. Estetik kavramının etimolojik kökeni olan Yunanca “aisthesis” (duyum ve algı) çerçevesinde değerlendirildiğinde, seramik ve camın sanatsal yolculuğu, zanaat ile sanat arasındaki ince çizgide şekillenmiştir. Bu bağlamda estetik, yalnızca “güzel” olanı tanımlayan bir alan değil, aynı zamanda sanat üretiminin özne–nesne ilişkisi üzerinden kurulan bir deneyim alanıdır. Nitekim estetik nesnenin yalnızca fiziksel nitelikleriyle değil, bireyde oluşturduğu duygu, anlam ve kültürel çağrışımlarla birlikte değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmaktadır (Ünal, 2021).

18. yüzyıla kadar zanaatçı ve sanatçı kavramlarının iç içe olması, bu iki malzemenin üretim ve algılanma biçimini doğrudan etkilemiş; Sanayi Devrimi ve Bauhaus ekolü gibi kırılmalarla birlikte seramik ve cam modern sanatın merkezine doğru konumlanmaya başlamıştır. Ayrıca seramik, tarihsel süreç içerisinde yalnızca teknik bir üretim alanı değil; geleneksel, kültürel, soyut ve endüstriyel boyutları aynı anda taşıyan çok katmanlı bir ifade alanı olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle seramik sanatını estetik bağlamdan bağımsız düşünmek mümkün değildir (Ünal, 2021).

19. yüzyılda ortaya çıkan Sanat ve Zanaat (Arts and Crafts) akımı, el işçiliğine verilen değeri yeniden gündeme taşıyarak seramik ve camın sanatsal potansiyelini görünür kılmıştır. Özellikle William Morris öncülüğünde gelişen bu hareket, endüstriyel üretime karşı el emeğini ve estetik kaliteyi savunmuştur. 20. yüzyıla kadar çoğunlukla zanaatkâr ustaların üretimi olarak varlığını sürdüren çömlekçilik ve cam işçiliği, modernist ve avangard sanat hareketlerinin etkisiyle kavramsal bir dönüşüm geçirmiştir (İn ve Canduran, 2023). Art Nouveau döneminde cam, Emilé Gallé ve Louis Comfort Tiffany gibi sanatçıların elinde organik formlar ve ışık oyunları zenginleşmiş; özellikle Tiffany’nin vitray ve lambaları camın dekoratif sanatlarda ulaştığı estetik zirveyi temsil etmiştir (Antikalar, t.y.).



Görsel 3-4. Emilé Gallé *Vase with Cherry Tree Branches*, 1900 (sol) ve Louis C. Tiffany, *Magnolias and Irises*, 1908 (sağ)

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Emile_Gallé_-_Vase_with_Cherry_Tree_Branches_-_Walters_47570.jpg

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/9819>

Bauhaus (1919-1933) okulunun disiplinlerarası yaklaşımı, seramik ve camın sanat ve tasarım eğitimi içindeki yerini yeniden tanımlamıştır. Bu süreçte geleneksel el sanatları modern tasarım ilkeleriyle bütünleştirilmiş; seramik atölyelerinde üretilen formlar, geometrik sadelik ve işlevsellik ekseninde yeniden yorumlanmıştır. Böylece seramik ve cam, yalnızca işlevsel nesnelere olmaktan çıkarak galerilerde sergilenen bağımsız sanat eserlerine dönüşmüştür. Seramik ve camın sanat statüsü kazanmasında 20. yüzyıl belirleyici bir dönem olmuştur. Seramik alanında Pablo Picasso'nun 1940'lı yıllardan itibaren seramik yüzeyler üzerinde gerçekleştirdiği üretimler, bu malzemenin algısını köklü biçimde değiştirmiştir.



Görsel 5. Pablo Picasso, *Wood-Owl Woman*, 1951

<https://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-3873.php>

Picasso'nun seramiği bir tuval gibi kullanması; Joan Miró, Marc Chagall ve Henri Matisse gibi sanatçıların da bu alana yönelmesine zemin hazırlamıştır. 1950'ler ve 1960'larda ABD'de Peter Voulkos, John Mason ve Ken Price gibi sanatçılar, "Soyut Dışavurumcu Seramik" yaklaşımıyla seramiği geleneksel çanak formundan uzaklaştırarak özgür, heykelsi ve deneysel bir ifade aracına dönüştürmüşlerdir. Aynı dönemde Robert Arneson öncülüğündeki Funk Art hareketi, mizahi ve gündelik öğeleri seramiğe dahil ederek yüksek sanat ile popüler kültür arasındaki sınırları sorgulamıştır. Bu gelişmeler, seramik sanatının zanaat temelli algısından uzaklaşarak kavramsal bir üretim alanına evrilmesini sağlamıştır (İn ve Canduran, 2023).

Cam alanında ise 1960'larda Harvey Littleton öncülüğünde başlayan Stüdyo Cam Hareketi, camın endüstriyel üretimden bağımsız bir sanat malzemesi olarak ele alınmasını sağlamıştır (Antikalar, t.y.). Bu hareket sayesinde sanatçılar, küçük ölçekli atölyelerde cam üfleme ve döküm teknikleriyle özgün ve heykelsi formlar üretmeye başlamışlardır. Bu dönüşüm, yalnızca teknik bir gelişme değil, aynı zamanda camın üretim biçiminin bireyselleşmesi açısından da önemli bir kırılmadır. Layton'a göre bu hareket, sanatçının doğrudan malzemeye erişimini mümkün kılarak cam üretim geleneğini yeniden tanımlamıştır (Layton, 1996).

20. yüzyılın sonlarından itibaren seramik ve cam, çağdaş sanatın disiplinlerarası yapısı içinde daha da görünür hale gelmiştir. Andy Warhol'un serigrafi tekniklerini seramik yüzeylere uygulaması, Ai Weiwei'nin geleneksel Çin vazolarını kavramsal sanat bağlamında yeniden yorumlaması ve Dale Chihuly'nin kamusal alanlarda gerçekleştirdiği büyük ölçekli cam enstalasyonları, bu malzemelerin çağdaş sanattaki ifade olanaklarını genişletmiştir. Günümüzde bienallerde, müzelerde ve galerilerde seramik ve camdan üretilmiş enstalasyonlar, heykeller ve karma medya eserler yaygın olarak sergilenmektedir.



Görsel 6. Dale Chihuly, *Marine Blue ve Citron Tower*, 2021

<https://towardbeauty.org/2023/08/30/chihulys-glass-installations/>

Sonuç olarak, seramik ve cam, tarihsel süreç içerisinde zanaat statüsünden çıkarak yüksek sanatın önemli ifade araçları haline gelmiştir. Bu dönüşüm, yalnızca teknik gelişmelerle değil, aynı zamanda estetik, kavramsal ve kültürel değişimlerle de yakından ilişkilidir. Günümüzde bu iki malzeme, sanatçıların elinde geleneksel sınırlarını aşarak yenilikçi, deneysel ve disiplinlerarası üretimlerin temel bileşenleri arasında yer almaktadır.

Seramik ve Cam Malzemenin Teknik ve Estetik Parametrelerinin Karşılaştırılması

Teknik Parametreler: Üretim, Biçim ve Malzeme Kontrolü

Seramik ve cam malzemeler, köken ve yapısal bakımdan akraba sayılabilecek iki temel sanat malzemesidir. Her ikisi de büyük ölçüde silikat temelli bileşenler içermekte ve yüksek ısı aracılığıyla dönüşerek kalıcı form kazanmaktadır.

Seramik, inorganik hammaddelerin belirli oranlarda karıştırılıp şekillendirildikten sonra pişirilmesiyle elde edilen bir malzeme olup, bu süreç sonucunda sertleşerek dayanıklılık kazanmaktadır. Bu tanım, seramiğin temel olarak “şekillendirme, kurutma ve pişirme” aşamalarından oluşan bir üretim zinciriyle varlık kazandığını ortaya koymaktadır (Arcasyoy, 1983). Cam ise silisli kumun soda ve kireç gibi maddelerle yaklaşık 1200°C–1500°C aralığında eritilmesiyle elde edilmektedir (Küçükerman, 1985). Bu nedenle her iki malzeme de ateşle dönüşen ve ısıl işlem sonucunda kalıcı nitelik kazanan yapılar olarak değerlendirilebilir.

Camın teknik yapısı, onun üretim sürecini doğrudan belirleyen en önemli faktörlerden biridir. Cam, ısıtıldıkça akıcılık kazanan, ancak soğuduğunda sertleşerek kırılğan hale gelen bir malzemedir. Bu durum, cam üretimini “zamanla yarışılan” bir süreç haline getirir. Erimiş camın yaklaşık 1300°C sıcaklıkta kısa süre içinde şekillendirilmesi gerekir; aksi halde malzeme yeniden sertleşir ve yapılan form geri döndürülemez (Küçükerman, 1985). Bu bağlamda cam üretimi, seramikten farklı olarak anlık müdahalelere dayalı bir süreçtir. Seramikte form verme süreci daha uzun zamana yayılırken, camda şekillendirme süresi oldukça sınırlıdır. Bu durum, cam sanatında ustalığın büyük ölçüde hız, koordinasyon ve teknik hakimiyet gerektirdiğini göstermektedir.

Seramik ile cam arasındaki temel mikroyapısal ayırım, camın amorf yani kristal olmayan düzensiz atomik yapısına karşılık, seramiğin çoğunlukla kristalin fazlar içeren bir yapı göstermesidir. Seramik bünyeler, kil minerallerinin yanı sıra kuvars, feldspat ve çeşitli oksitlerin birleşimiyle oluşur ve bu bileşenler pişirim sırasında farklı reaksiyonlar geçirerek malzemenin nihai özelliklerini belirler. Bu bağlamda seramik üretiminde kullanılan hammaddeler genel olarak plastik (kil grubu) ve plastik olmayan (kuvars, feldspat vb.) bileşenler olarak iki ana gruba ayrılmaktadır. Kil mineralleri (özellikle kaolinit ve montmorillonit), seramiğe şekillendirilebilirlik kazandırırken; kuvars sertlik ve yapısal stabilite sağlar, feldspat ise ergitici (flux) görevi görerek pişirim sırasında camsı faz oluşumuna katkıda bulunur (Arcasyoy, 1983).

Seramik ve cam ile çalışmak, diğer birçok sanat malzemesine göre daha fazla teknik bilgi, deneyim ve altyapı gerektirir. Seramik üretimi için seramik fırını, çark, el aletleri ve kalıplar gibi ekipmanların bulunduğu uygun bir atölye ortamı yeterli olabilirken; cam sanatı daha kompleks ve maliyetli bir altyapı gerektirir. Cam üretiminde yüksek sıcaklıklara ulaşabilen eritme fırınları, potalar, üfleme boruları ve kontrollü soğutma sağlayan tavlama fırınları, füzyon fırınları, taşlama ve kesme makineleri gibi donanımlar zorunludur. Bu durum, cam sanatına erişimi teknik ve ekonomik açıdan daha sınırlı hale getirebilir.

Seramik üretim sürecinde şekillendirme, malzemenin plastisite özelliğine bağlı olarak gerçekleştirilir. Bu süreç; elle şekillendirme, çarkta form verme, kalıplama ve döküm gibi yöntemleri içermektedir. Şekillendirme sonrasında gerçekleştirilen kurutma aşaması ise bünyedeki serbest suyun uzaklaştırılması açısından kritik öneme sahiptir. Kurutma sürecinde malzemede çekme (büzülme) meydana gelir ve bu durum, üretimde çatlak oluşumu gibi riskleri beraberinde getirebilir (Arcasyoy, 1983). Camda ise şekillendirme süreci çoğunlukla ergimiş malzeme üzerinden gerçekleşir ve zaman açısından çok daha sınırlıdır. Cam üfleme tekniğinde sanatçı, erimiş camı bir üfleme çubuğunun ucuna alarak hava ile genişletir ve çeşitli aletlerle form vermektedir. Şekillendirme sürecinin ardından elde edilen cam form, iç gerilmelerin giderilmesi ve yapısal bütünlüğün sağlanması amacıyla tavlama fırınında kontrollü bir soğutma sürecine tabi tutulur.



Görsel 7-8. Çömlekçi çarkında biçim verme ve sıcak cam üfleme

https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3APottery_wheel_%28Unsplash%29.jpg

https://www.freepik.com/free-photo/glassblower-shaping-glass-blow-pipe_8897700.htm#fromView=keyword&page=1&position=0&uuid=-902140c9-acc1-410c-b396-a183bdf760c&query=Glass+blowing

Bir diğer önemli üretim yöntemi cam döküm (casting) tekniğidir. Bu yöntemde, ergitilmiş cam malzeme ısıya dayanıklı kalıplar içerisine kontrollü biçimde dökülerek istenilen form elde edilir. Süreç, malzemenin kalıp içinde şekillenmesi ve ardından uygun soğutma rejimleriyle yapısal bütünlüğünün korunması esasına dayanmaktadır. Camın sıcak haldeki çalışma süresi oldukça kısa olduğundan, sanatçıların hızlı, koordineli ve çoğu zaman ekip halinde çalışması gerekir. Yerçekimi ve merkezkaç kuvveti, camın formunu doğrudan etkileyen dinamikler olarak üretim sürecinde belirleyici rol oynamaktadır. Bu noktada camın teknik olanakları, malzemenin fiziksel yapısından kaynaklanan geniş bir üretim çeşitliliği sunmaktadır. Layton'a göre cam, kristal yapıya sahip olmaması nedeniyle amorf bir karakter taşır ve sıcaklık arttıkça viskozitesi azalarak yaklaşık 1000°C civarında şekillendirilebilir hale gelir. Bu aşamada cam; üflenebilir, çekilerek lif hâline getirilebilir, dökülebilir veya levha formuna getirilebilir. Soğuduktan sonra ise kesme, delme, oyma, asitle aşındırma, gravürleme ve parlatma gibi soğuk işleme teknikleri uygulanabilir (Layton, 1996). Bu çok katmanlı teknik süreçler, camı hem sıcak hem de soğuk müdahalelere açık, dinamik bir üretim malzemesi haline getirirken; seramiğe kıyasla daha kısa süreli ancak daha yoğun kontrol gerektiren bir üretim pratiği ortaya koyar.

Her iki malzemede de kalıp kullanımı mümkündür; ancak sonuç ve yüzey karakteri farklılık gösterebilir. Seramikte kalıptan çıkan ürün çoğu zaman ek yüzey düzenlemeleri, rötuş veya sıvı uygulamaları gerektirirken; cam döküm işlerinde daha pürüzsüz ve optik açıdan yoğun yüzeyler elde edilebilir. Fırınlama süreçleri açısından seramikte pişirim süresi birkaç saatten birkaç güne kadar uzayabilir; soğuma süreciyle birlikte bu süre daha da artmaktadır. Camda ise yüksek sıcaklıktaki aktif şekillendirme süresi kısa olsa da tavlama süreci yavaş ve kontrollü ilerlemek gerekmektedir.

Dayanım özellikleri açısından seramik ve cam; yüksek sertlik, kimyasal stabilite ve uzun ömürlülük gibi ortak avantajlar sunmaktadır. Ancak buna karşın her iki malzemenin en belirgin dezavantajı da kırılma yapısıdır. Yüksek sertliklerine rağmen seramik ve cam, darbe ve ani mekanik zorlanmalara karşı hassastır. Cam ayrıca ani sıcaklık değişimlerine karşı daha duyarlıdır; yüksek sıcaklıktaki bir camın hızlı şekilde soğutulması termal şok nedeniyle kırılmaya yol açabilir. Bu nedenle cam üretiminde tavlama süreci kritik bir aşamadır. Seramik ise genel olarak cama kıyasla daha yüksek termal şok direncine sahip olsa da darbe etkisiyle sırlı yüzeylerde çatlama, craquelure veya parça kopmaları meydana gelebilir. Teknik zorluklar yalnızca ekipman ve süreçlerle sınırlı değildir; aynı zamanda malzemenin davranışını doğru okuyabilme becerisini de gerektirmektedir. Seramik çamuru kuruma ve pişirim aşamalarında defor-

masyona uğrayabilirken, cam sıcak haldeyken sürekli değişen viskozitesi nedeniyle hassas kontrol gerektirmektedir.

Son olarak, seramik ve cam ile çalışmak, yalnızca teknik bilgi ve ekipman değil, aynı zamanda malzemenin davranışını sezgisel ve deneysel olarak kavrayabilme becerisi gerektirmektedir. Bu durum, sanat üretimini yalnızca mekanik bir süreç olmaktan çıkararak, estetik bilinç ve deneyimle bütünleşen bir pratik haline getirir. Nitekim sanat üretiminde teknik süreç ile estetik algı birbirinden bağımsız değildir; aksine üretim sürecinin kendisi, estetik deneyimin olduğu bir alan olarak değerlendirilmektedir. Ünal'a göre estetik farkındalık, özellikle sanat eğitiminde özne ile nesne arasındaki ilişki üzerinden geliştirilmesi gereken temel bir unsurdur ve üretim sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır (Ünal, 2021). Bu bağlamda seramikte daha uzun süreye yayılan üretim süreci, sanatçıya düşünsel müdahale ve yeniden düzenleme imkânı tanırken; camda özellikle sıcak cam şekillendirme alanında zaman baskısı altında gerçekleşen üretim, refleks, deneyim ve kolektif çalışma pratiğini ön plana çıkarmaktadır. Her iki durumda da teknik süreç, estetik kararların doğrudan belirleyicisi haline gelmektedir.

Estetik Parametreler: Form, Renk, Doku ve Anlam

Seramik ve cam, estetik açıdan birbirini tamamlayan; ancak izleyici üzerinde farklı duyuşsal, görsel ve kavramsal etkiler yaratan malzemelerdir. Seramiğin en belirgin özelliği opaklığı, dokunsal hacmi ve yüzey müdahalesine açık yapısıdır. Camı seramikten ayıran en temel estetik fark ise şeffaflık ve ışık geçirgenliğidir. Cam, ışığı yalnızca yansıtmakla kalmaz; yapısının içinden geçirerek derinlik algısı yaratmaktadır. Bu özellik, camın estetik etkisini doğrudan belirleyen temel unsurlardan biridir. Nitekim camın saydamlık, simetri ve yumuşak biçim gibi özellikleri, onun estetik değerini oluşturan başlıca parametreler arasında yer almaktadır (Küçükerman, 1985). Camın bu estetik gücü büyük ölçüde optik özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Layton, camın ışığı tutma, iletme, kırma, dağıtma ve yansıtma kapasitesine sahip olduğunu; bu sayede cam içinde biçimlerin ve imgelerin askıya alınabildiğini ya da büyütülebildiğini ifade etmektedir (Layton, 1996). Bu özellik, camı yalnızca yüzeysel bir malzeme olmaktan çıkararak iç hacmiyle birlikte algılanan bir sanat nesnesine dönüştürmektedir. Camda ışık, geçirgenlik ve derinlik algısı eserin anlamını belirleyen temel unsurlar haline gelirken; seramikte ise estetik etki, daha çok yüzey, doku ve opaklık üzerinden kurulmaktadır. Seramik, toprağı ve yeryü-

züyle kurulan doğrudan bağı temsil ettiği için izleyicide daha dünyevi, sıcak ve dokunsal bir etki uyandırmaktadır. Çamurun elle şekillendirilmesi sanatçıya güçlü bir bedensel ifade olanağı vermektedir. Şekillendirme aşamasında yüzeyde görülen parmak izleri, bıçak darbeleri, tormanın ritmik izleri veya yüzeydeki kazımlar eserin anlam katmanının parçası haline gelmektedir. Sır ve astar teknikleriyle de seramik üzerinde zengin renk ve doku olanakları elde edilmektedir. Bu nedenle seramik, figüratif, anlatsal ve kültürel semboller taşıyan yüzey düzenlemeleri için oldukça elverişli bir malzemedir.



Görsel 9. ‘Baba Nakkas’ deseninin bir varyasyonu yapılmış erken İznik Kâsesi, 1500–1525

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448664>

Cam ise saydam, yarı saydam veya opaklaştırılmış yapısıyla ışığı biçimlendiren bir malzeme niteliği taşımaktadır. Özellikle vitray uygulamalarında renkli cam, ışıkla birleşerek mekânı dönüştüren güçlü bir görsel deneyim sunmaktadır. Cam heykeller ve objeler, buldukları ortamdaki ışık koşullarına bağlı olarak sürekli değişen algılar üretmektedir. Bu durum ise cama eteryal ve çoğu zaman uhrevi bir nitelik kazandırmaktadır. Seramiğin opak yapısı daha tok ve yoğun renkler üretirken, camda renkler ışığın malzeme içinden geçmesiyle daha parlak, canlı ve derinlikli bir görünüm kazanmaktadır.



Görsel 10. Ziyareti tasvir eden Orta çağ Alman vitray paneli, 1444

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/463648>

Anlatım olanakları açısından seramik, yüzey müdahalelerine daha açık bir malzemedir. Üzerine çizim yapılabilir, boya uygulanabilir, kabartma eklenebilir, kazıma ya da doku oluşturma yöntemleriyle figüratif ve anlatısal yüzeyler kurulabilir. Bu müdahaleler ise pişirim sonrasında kalıcı hale gelmektedir. Bu yönüyle seramik, detaylı betimlemeler, figüratif anlatımlar ve kültürel semboller için oldukça elverişlidir. Camda ise yüzey süsleme olanakları daha sınırlı olmakla birlikte, asitle aşındırma, kumlama, boyama, kazıma, kesme, taşlama ve soğuk işleme teknikleriyle farklı etkiler elde edilebilir.

Her iki malzeme de ışıkla ilişki kurar; ancak bu ilişki farklı biçimlerde gerçekleşmektedir. Seramikte ışık daha çok yüzeyde yansıma, gölge, matlık, parlaklık ve rölyef etkileriyle kendini gösterirken; cam ışığı geçirerek, kırarak, yansıtarak veya çoğaltarak mekânsal bir etki yaratmaktadır. Bu nedenle seramik eserler genellikle hacim, yüzey ve doku üzerinden algılanırken; cam eserler hacmin yanı sıra boşluk, ışık, geçirgenlik ve çevresel yansımalar üzerinden deneyimlenir.

Estetik açıdan bazı sınırlılıklar da söz konusudur. Seramik, çok ince ve narin formlarda üretim açısından risk taşımaktadır ve belirli bir et kalınlığı gerektirmektedir. Aksi halde kuruma ve pişirim sırasında deformasyon veya kırılma meydana gelebilir. Cam ise detaylı figüratif anlatımda daha zorlayıcıdır; soğukken son derece sert, sıcakken ise akışkan bir yapıya sahip olması, ince detayların kontrollü biçimde verilmesini güçleştirmektedir. Bu nedenle cam eserler çoğunlukla akışkan, organik, soyut ve ışık merkezli formlara yönelirken; seramik daha detaylı, dokunsal, figüratif ve anlatsal biçimlere olanak tanımaktadır.

Seramik ve camın estetik değerlendirmesi, yalnızca görsel özellikler üzerinden değil; aynı zamanda sanatın felsefi ve kuramsal boyutları üzerinden de ele alınmalıdır. Estetik, tarihsel süreç boyunca “güzelin ne olduğu” sorusu etrafında şekillenmiş ve farklı düşünürler tarafından farklı biçimlerde yorumlanmıştır. Bu bağlamda estetik deneyim, yalnızca nesnenin fiziksel özelliklerinden değil, öznenin algısal ve kültürel birikiminden doğan çok katmanlı bir süreçtir. Güzel olarak nitelendirilen nesne, yalnızca form, renk veya doku gibi özellikleriyle değil; aynı zamanda bireyde oluşturduğu çağrışımlar ve anlamlar üzerinden değer kazanmaktadır (Ünal, 2021). Seramik bu noktada daha çok dokunsal, maddesel ve kültürel çağrışımlar üzerinden estetik bir etki yaratırken; cam ışık, geçirgenlik ve optik özellikler aracılığıyla daha soyut ve algısal bir deneyim sunmaktadır. Bu durum, iki malzemenin estetik etkisinin yalnızca fiziksel farklılıklardan değil, aynı zamanda estetik algının doğasından kaynaklandığını göstermektedir.

Ayrıca sanat ve zanaat ayrımı bağlamında değerlendirildiğinde, seramik ve cam üretimi uzun süre işlevsellik ile estetik arasında konumlandırılmıştır. Ünal’ın da belirttiği üzere, özellikle 18. yüzyıl sonrası sanat ve zanaat kavramlarının ayrışması, estetik olan ile faydalı olan arasındaki gerilimi ortaya çıkarmış; bu durum seramik gibi malzemelerin sanat statüsünün tartışılmasına neden olmuştur (Ünal, 2021). Bu ayrımın aşılmasında Bauhaus gibi yaklaşımlar önemli rol oynamış; sanat ile zanaatı yeniden birleştiren bir anlayış geliştirilmiştir. Böylece seramik ve cam hem işlevsel hem de estetik değer taşıyan bütüncül sanat nesnelere olarak yeniden konumlandırılmıştır. Dolayısıyla seramik ve cam; doğadan elde edilen hammaddelerin ateşle dönüşümü sonucunda sanatsal ifadeye dönüşen, köklü geçmişe sahip iki malzemedir ve ikisi de yüzyıllar boyunca hem zanaatkârlar hem de sanatçılar tarafından işlenegelmiştir (Antikalar, t.y.). Teknik, fiziksel ve görsel özelliklerinden kaynaklanan farklılıklar, sanatçının ifade tercihini doğrudan etkilemektedir. Seramik opaklık, yüzey, doku ve dokunsallık üzerinden güçlü bir ifade dili kurarken; cam şeffaflık, ışık geçirgenliği, kırılma, yansıma ve derinlik algısı üzerinden farklı bir estetik

alan açmaktadır. Kimi sanatçılar bu malzemelerden birini seçerek özgün bir dil geliştirirken, kimileri seramik ve camı bir arada kullanarak zıtlık ve uyum üzerinden karma estetik deneyimler üretmektedirler.

Sonuç

Seramik ve cam, kökenleri insanlığın ilk uygarlıklarına dek uzanan, zanaatten sanata evrilmiş iki temel malzemedir. Tarihsel süreçte her iki malzeme de işlevsellik ile estetiği birleştirerek toplumların kültürel mirasında önemli yer tutmuştur. Seramik, pişmiş toprağın mütevazı gücüyle günlük kap kacağın ötesine geçip Picasso'dan günümüz enstalasyon sanatçılarına kadar sayısız ismin ellerinde sanatsal bir dile kavuşmuştur. Cam ise katedrallerin vitray pencerelelerinden modern müze heykellerine uzanan serüveninde ışığı ve saydamlığıyla büyüleyici bir sanat malzemesi haline gelmiştir.

Bu çalışma kapsamında seramik ve camın teknik ve estetik parametreleri karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş; her iki malzemenin olumlu yönleri arasında renk ve form kalıcılığı, estetik çeşitlilik ve kültürel zenginlik yaratma potansiyeli öne çıkmıştır. Buna karşılık kırılganlık, üretim süreçlerinin zorlukları ve yüksek teknik gereksinimler temel sınırlılıklar olarak tespit edilmiştir. Benzerlikler bağlamında, her iki malzemenin de ateşle biçimlendirilmesi ve tarihsel olarak uzun süre “zanaat” kategorisinde değerlendirilmiş olması da dikkat çekmektedir. Farklılıklar açısından ise seramiğin opak, dokunsal ve topraksı karakteri ile camın saydam, ısl ve akışkan yapısı belirgin bir ayrım ortaya koymaktadır.

Geleceğe yönelik olarak da malzeme bilimi ve üretim teknolojilerindeki ilerlemeler söz konusu malzemelerin hem teknik hem de estetik sınırlarını genişleterek sanat üretimini yeni bir boyuta taşıma potansiyeli taşımaktadır. Bu bağlamda cam, Layton'un da vurguladığı üzere, sahip olduğu teknik çeşitlilik ve optik özellikler sayesinde çağdaş sanat üretiminde son derece esnek ve çok yönlü bir ifade aracı olarak öne çıkmaktadır (Layton, 1996). Öte yandan, Ünal'ın belirttiği gibi estetik, yalnızca son ürünle sınırlı kalmayıp üretim sürecinin tamamını kapsayan temel bir belirleyici unsur olarak, sanat eserinin hem oluşumunda hem de algılanmasında merkezi bir rol oynamaktadır (Ünal, 2021).

Sonuç olarak seramik ve cam, doğadan elde edilen hammaddelerin ateşle dönüşümü sonucunda sanatsal ifadeye evrilen iki temel malzeme olarak, teknik ve estetik farklılıklarına rağmen sanatçının ifade olanaklarını genişleten güçlü araçlar sunmaktadır. Seramik yüzey, doku ve plastisite üzerinden gelişen bir

estetik anlayış ortaya koyarken; cam ışık, saydamlık ve hacimsel derinlik üzerinden farklı bir estetik alan oluşturur. Bu farklılıklar, sanatçının malzeme tercihlerini doğrudan etkileyen belirleyici unsurlar olmakla birlikte, aynı zamanda bu iki malzemenin bir arada kullanımını da zenginleştiren bir potansiyel yaratmaktadır. Dolayısıyla seramik ve cam, yalnızca teknik üretim nesnelere değil; özne ile nesne arasındaki estetik ilişkinin somutlaştığı, çok katmanlı ve disiplinlerarası sanat malzemeleri olarak değerlendirilmelidir. Geçmişten günümüze sürekli evrilen bu iki malzeme, gelecekte de sanatın ifade paletindeki yerini koruyarak yeni anlatım olanaklarına kapı açmaya devam edecektir.

Kaynakça

- American Ceramic Society. (t.y.). *A Brief History of Ceramics and Glass*. <https://ceramics.org/about/what-are-ceramics/a-brief-history-of-ceramics-and-glass/#:~:text=Ceramics%20is%20one%20of%20the,shaped%20kiln>
- Antikalar. (t.y.). *Sanatsal Bir Perspektiften Türkiye’de Cam*. Antikalar dergisi çevrimiçi makalesi. <https://www.antikalar.com/topkap-saray-harem-dairesinde-hammam-gelenei>
- Arcasyoy, A. (1983). *Seramik Teknolojisi*. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- İN, H., & Canduran, K. (2023). *20. yüzyıl sonrası seramik sanatını etkileyen sanat hareketleri ve sofraya seramiğinin sanat nesnesine dönüşümü*. Sanat Yazıları, (48), 103–116.
- Küçükerman, Ö. (1985). *Cam sanatı ve geleneksel Türk camcılığında örnekler*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Layton, P. (1996). *Glass art*. A & C Black; University of Washington Press.
- McClung Museum of Natural History and Culture. (t.y.). *Ancient glass*. University of Tennessee. <https://mcclungmuseum.utk.edu/wp-content/uploads/sites/78/2013/08/3980-AncientGlassBroch-3.0.pdf>
- Özgümüş, Ü. C. (2013). *Çağlar boyu cam tasarımı*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Ünal, S. (2021). *Eстетik-Sanat-Zanaat yaklaşımıyla seramik sanatı üzerine düşünceler*. İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 13(1), 195–224.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** https://en.wikipedia.org/wiki/Venus_of_Dolní_Věstonice#
- Görsel 2.** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/239715>
- Görsel 3.** https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Emile_Gallé_-_Vase_with_Cherry_Tree_Branches_-_Walters_47570.jpg
- Görsel 4.** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/9819>
- Görsel 5.** <https://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-3873.php>
- Görsel 6.** <https://towardbeauty.org/2023/08/30/chihulys-glass-installations/>
- Görsel 7.** https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3APottery_wheel_%28Unsplash%29.jpg

Görsel 8. https://www.freepik.com/free-photo/glassblower-shaping-glass-blow-pipe_8897700.htm#fromView=keyword&page=1&position=0&uuid=-902140c9-acc1-410c-b396-a183bdf760c&query=Glass+blowing

Görsel 9. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448664>

Görsel 10. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/463648>

6. BÖLÜM

TOPRAKLA DİYALOG: İMRE SCHRAMMEL'İN SERAMİK PRATIĞİNDE MADDE, BELLEK VE DİRENÇ

Arş. Gör. Dr. Nagihan GÜMÜŞ AKMAN
Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü
nagihan.gumusakman@omu.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0003-0568-9698>

Giriş

Sanatçıların üretim pratikleri ile pedagojik yaklaşımları arasındaki ilişki, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında, sanat eğitimi kurumları bağlamında daha görünür hâle gelmiştir. Bu dönemde birçok sanatçı, yalnızca eserleriyle değil, aynı zamanda eğitimci kimlikleriyle de sanat alanında belirleyici bir rol üstlenmiştir. Bu bağlamda İmre Schrammel'in sanat yaşamı, üretim ve öğretim süreçlerinin iç içe geçtiği bir gelişim çizgisi sunmaktadır.

Schrammel'in sanat yaşamı 1952 yılında Budapeşte'deki Magyar İparmüvészeti Főiskola'ya kabulüyle başlamıştır. Tennessee Arts Commission'ın koleksiyon kaydına göre sanatçı, “1952–1957 yılları arasında Macaristan Uygulamalı Sanatlar Akademisi'nde seramik okudu ve ardından hemen orada profesör olarak çalışmaya başladı” (Tennessee Arts Commission, 2020). Mezuniyetinin hemen ardından akademide görev alması, onun pratiğini hem üretim hem de pedagoji ekseninde eş zamanlı olarak kurduğunun ilk işareti olarak okunabilmektedir.

Sanatçının kuruma kabulü sıradan bir sınav hikâyesinin çok ötesindedir. Mutermek'in aktardığı ifadeye göre Schrammel, sınavda karşılaştığı bir öğret-

menin yönlendirmesiyle Borsos Miklós'la tanışmış ve mezuniyetinin ardından şu sözleri içtiştir: “*Maestro, burada asistan öğretim görevlisi olarak kal. Eğer öğrendiyse, öğretebilirsin!*” (Muternek, t.y.). Bu ifade, bilginin usta-çırak ilişkisi içinde aktarılmasına dair sanatçının benimseyeceği pedagoji anlayışının habercisi niteliğindedir.

Hollóháza: Endüstriyel Üretimle İlk Yüzleşme

1959'da Hollóháza Porselen Fabrikası'na gönderilen Schrammel'e dönemin Uygulamalı Sanatlar Konseyi genel sekreteri László Juhász şu sözleri söylemiştir: “*Hollóháza porselen fabrikasına git ve dünyayı kurtar!*” (Muternek, t.y.). Bu deneyim, endüstriyel üretim sınırları içinde çalışmayı zorunlu kılan bir döneme karşılık gelmektedir. Sanatçı bu süreçte termoplastik kaolinle çalışmak durumunda kalmış; “*Ayva ve kabak biçiminde, bodur nesnelere yaptı; zira bu meyveler doğanın yasalarını güçlendirme biçiminde cisimleştiriyordu ve bu yasalar porselene de uygulanabilirdi*” (Muternek, t.y.). Bununla birlikte Hollóháza, malzemenin kendi yasalarına kulak verme anlayışının ilk kez test edildiği alan olarak Schrammel pratiğinin kavramsal temeline katkı sağlamaktadır.

Termoplastik kaolin, standart kaolinden farklı olarak ısıya karşı alışılmadık bir davranış sergileyen bir kil türüdür. Standart kaolinde fırınlama sırasında kil sertleşir ve pekişir; form sabit kalır. Termoplastik kaolinde ise fırınlama sırasında kil belirli bir sıcaklık aralığında yumuşayarak akmaya ve çökmeye başlar; yani form kendi ağırlığıyla deforme olur. Schrammel bunu bir sorun olarak değil, malzemenin kendi yasasını ortaya koyduğu bir an olarak okumuş; ayva ve kabak gibi meyvelerin doğada nasıl biçimlendiğini gözlemleyerek bu organik yasayı kasıtlı olarak üretimine dahil etmiştir. Termoplastik kaolinin ilk bakışta kontrolsüz görünen davranışı, Schrammel'in *Patlama Serisi*'nde sistemli biçimde ele alacağı temel sorunu, yani malzemenin kendi işleyişinin ne olduğu ve dışarıdan uygulanan kuvvetin hangi olasılıkları ortaya çıkardığı meselesini önceden işaret etmektedir.

Patlama ve Kurşun Serisi: Mükemmeliyetin Kasıtlı Tahrip Edilmesi

Schrammel'in uluslararası alanda en geniş yankıyı uyandıran çalışmaları Patlama ve Kurşun Serisi'dir (Görsel 1-2). Sanatçı bu serinin doğuşunu bizzat şöyle anlatmaktadır:

“1956 devriminin ardından Batı’da neler olduğunu bilmiyorduk. Sanat yaşamına dair haberler de nadiren ulaşıyordu. Altmışlarda, örneğin, küpün orada en moda şey olduğu söylentisi yayılmıştı. En mükemmel porselen küpü hazırlamaya karar verdim. Ve en temiz, kar beyazı malzemeden yapılmış, en düzenli nesneyi ortaya koydum. Ama sonra ne olacaktı? Öfkelendim ve bir demir parçasıyla çarptım. O anda, kaskatı maddede hayat belirdi. Ama darbenin çok zayıf olduğunu hissettim. Sapan kullanmayı bile denedim. Sonunda komşudan bir havalı tüfek ödünç aldım ve bodrumdaki küpler ile prizmalar üzerine ateş ettim. Geometrik formlar organik biçimlere dönüştü” (Muternek, t.y.).

Alıntıda Soğuk Savaş’ın enformasyon kısıtlaması altında Batı avant-garde söylemiyle kurulan dolaylı ilişki dikkat çekmektedir; sanatçı küpü doğrudan değil, söylenti aracılığıyla tanımakta ve bu simgeyi kendi bağlamında yeniden kurmaktadır. Küpün kasıtlı olarak tahrip edilmesi salt biçimsel bir müdahale olarak değerlendirilemez. Musée Ariana’nın 2017 tarihli sergi kataloğu bu çalışmaları şöyle yorumlamaktadır: “Malzemelere yönelik sanatsal araştırma ve kilin fizikokimyasal keşfi 20. yüzyılın ortasında yeşerdi. İmre Schrammel (Macaristan, 1933) bu anlayışın değerli bir temsilcisidir: 1980’lerde kurşun delikleriyle deforme edilmiş kil kütleleri üzerine derin bir düşünce sunmuştur” (Musée Ariana, 2017, s. 10). Bu değerlendirme, Schrammel’in çalışmalarını salt bir Macar ya da Doğu Bloğu pratiği olarak değil; uluslararası malzeme araştırması söylemi içinde konumlandırmaktadır.



Görsel 1: İmre Schrammel, *Form (Patlama Serisi -Beyaz)*, tarihsiz. Sırsız beyaz porselen. Tennessee Arts Commission Daimi Koleksiyonu, Nashville, ABD.



Görsel 2: İmre Schrammel, Form (Patlama Serisi, tarihsiz. Sırsız beyaz porselen. Tennessee Arts Commission Daimi Koleksiyonu, Nashville, ABD.

Türkel'in (2016) *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*'nde yayımladığı makalede sanatçının doğal nesneyle kil yüzeyi arasında kurduğu diyalog seramik tarihinin daha geniş bir çerçevesine yerleştirilmektedir: “1970’lerin sonu ve 1980’lerin başında Macar sanatçı İmre Schrammel bulduğu ölü kuşları yaş çamur üzerine basarak bir dizi rölyef çalışması gerçekleştirerek bu sıra dışı eserlere örnek teşkil edecek türden çalışmalar sergilemiştir” (Görsel 3) (Türkel, 2016, s. 3) Bu saptama, Schrammel’in malzeme ve seramik yapma anlayışının geniş bir üretim pratiğine yayıldığını ortaya koymaktadır.



Görsel 3: İmre Schrammel, *Ölü kuşun kil yüzeyine baskısı* [Fotoğraf] (Türkel, 2016, s. 3).

Hayvan Başları: Gözlem, Beden ve Bilgi

Schrammel'in Hayvan Başları çalışmaları (Görsel 4-5-6-7), bilginin bedensel deneyim yoluyla kazanılması anlayışının somutlaştığı çalışmalardır. Sanatçı bu sürecin nasıl işlediğini şöyle aktarmaktadır: “*Önce hayvanı öğrenmek zorundaydım, anatomisini, ardından hareketini gözlemledim. Keyif aldım; ama kıyafetlerim aslanın kokusunu üstlenmeseydi*” (Muternek, t.y.). Bu ifade, formu kil üzerinde üretebilmek için önce o formun içselleştirilmesini zorunlu kılan bir anlayışı ifade etmektedir. Schrammel bu yöntemi öğrencilerine de aktarmıştır; böylece bireysel bir üretim pratiği pedagojik bir ilkeye dönüşmektedir (Muternek, t.y.).



Görsel 4: İmre Schrammel, Hayvan Kafası (Animal Head), 1973. Seramik, 17,8 x 7,6 x 8,3 cm. Tennessee Arts Commission Daimi Koleksiyonu, Nashville, ABD (Env. No. 93.39.84).

Bu anlayış 1973 Memphis Sempozyumu'nda somut bir karşılık bulmuştur. Van der Sluis (1974), bu döneme ilişkin şunu aktarmaktadır: “Sırsız kil yüzeylerin dekorasyon olarak kullanıldığı bir dizi tel kesimli duvar rölyefi, Macaristan'dan İmre Schrammel tarafından bir araya getirildi” (Van der Sluis, 1974, s. 21).



Görsel 5-6: İmre Schrammel, (Van der Sluis, 1974, s.20-21).

Sempozyumun görgü tanığı Van der Sluis’in bu tespiti, sırsız kil yüzeyin “dekorasyon olarak” kullanılmasının malzemenin ham halini estetik bir tercih olarak öne çıkararak bir tutumu yansıttığını ve Schrammel’in sanatsal üretim pratiği içinde belirleyici bir yöntem olduğunu vurgulamaktadır.

Sanatçının sempozyum sürecindeki üretimini daha geniş bir bağlamda değerlendiren Tennessee Arts Commission kaydı şu tespiti aktarmaktadır: “*Sempozyum sırasında yaratılan çalışma biraz kaba bir şekilde inşa edilmiş gibi görünse de, Schrammel çeşitli farklı şekillerde çalışmasıyla bilinir*” (Tennessee Arts Commission, 2020). Bu gözlem, Schrammel’in pratiğindeki görünür ‘hamlığın’ bir yetersizlik değil, bilinçli bir tercih olduğunu dolaylı biçimde ortaya koymaktadır.



Görsel 7: İmre Schrammel, (1970’ler). *Hayvan Başı Serisinden*, Seramik, (Pais-H. Szilvia, 2015, Nyugat.hu).

Kilin Kendi Yasaları

Schrammel'in üretiminde, formun oluşumu büyük ölçüde malzemenin kendi davranışına bırakılmaktadır. Sanatçının kendi anlatımında “sand press” olarak ifade ettiği bu süreç, seramik literatüründe tanımlanmış yerleşik bir şekillendirme tekniğine karşılık gelmemekte; daha çok malzemenin davranışını gözlemlemeye dayalı deneysel bir müdahale biçimi olarak değerlendirilmektedir (Görsel 8). Sanatçı bu yöntemi şöyle aktarmaktadır:

“Sanat eseri kilin davranışı incelenerek biçimlendirildi. Sand press kullanılarak mükemmel biçimde oluşturulmuş şekiller, doğal hallerinden daha doğal bir görünüm kazanarak deforme oldu. Bu yolla antropomorfik sütunlar üretildi; Minotaur serisi ise kadın ile erkek arasındaki oyunu temsil eder” (Muternek, t.y.).

“Doğal hallerinden daha doğal bir görünüm kazanmak” ifadesi, geometrik mükemmelliğin malzemeye dayatılmış yapay bir biçim olduğunu; deformasyonun ise kilin kendi potansiyelini açığa çıkaran bir süreç olarak ele alındığını göstermektedir. Bu anlayış, sanatçının Hollóháza döneminde meyve formlarından hareketle geliştirdiği doğanın işleyişine dair düşüncelerle süreklilik içindedir.



Görsel 8: Musée Ariana. (2017). *Selected Works: Recent Acquisitions* [Sergi kataloğu kapağı]. Cenevre, İsviçre.

Karnaval Serisi ve Kamusal Rölyefler: Söylem, Sistem ve Baskı

Herend Porselen Fabrikası ile kurulan üretim ilişkisi, sanatçının endüstriyel üretimle ikinci buluşmasını temsil etmektedir. Schrammel bu ilişkinin başlangıcını şöyle anlatmaktadır:

“Sonunda, yıllar sonra, bu ülkenin en iyi ince porselen tesisi olan Herend’e davet edildim. Yönetim kurulu şirketin nasıl tanıtılacağını tartışıyordu. Benim önerim Venedik Karnavalı’na Herend deseniyle süslenmiş fantezi elbiseler giyen genç bir çifti göndermekti. Turistler fotoğraf çekecek, desen böylece dünyaya yayılacaktı. Sonra çalışma kıyafetlerimi giydim, atölyeye gittim ve Herend kıyafetli porselen maskeli çifti yaptım. Kimse bu fikre inanmadı; ta ki bir İsviçreli galeri sahibi gelip ‘Neden bunları üretmiyorsunuz?’ deyinceye kadar. Bu bana tam bir yetki verdi ve karnaval serisini yarattım” (Muternek, t.y.).

Hollóháza’da üretim sistemiyle çatışarak ayrılan sanatçının Herend’de farklı bir strateji izlediği görülmektedir: bu kez sistem içinde kalınmış, ancak sistemin söylemi sanatçının kendi dilinde yeniden üretilmiştir. Herend yayınında sanatçı şöyle tanıtılmaktadır: “Son on yıllarda Herend figürinlerinin en başarılı serilerinden birinin tasarımcısı. Kossuth Ödüllü seramikçi, Macar Güzel Sanatlar Üniversitesi eski rektörü” (Herend, 2020).

Bu tanım, Schrammel’in kurumsal çerçeve içindeki görünürlüğüne ve önemini özetlemektedir (Görsel 9).



Görsel 9: Schrammel, I. (2000’ler). *Karnaval Serisi* [Porselen]. Herend Porcelain Manufactory (2020).

Bu figürler, endüstriyel üretim içerisinde dahi özgün bir anlatı dili kurulabileceğini gösteren önemli örneklerdir. Kamusal rölyefler ise pratiğin doğrudan siyasi baskıyla karşılaştığı alanı oluşturmaktadır. Schrammel bu deneyimi şöyle aktarmaktadır:

“Ulaşım Müzesi için sırsız terrakota rölyef, sosyalist gerçekçilik anlayışıyla bağdaşmıyordu. Bununla birlikte, hareketi taklit eden arka plana yerleştirilmiş tuhaf araçlar kaldı; ancak bir örtünün arkasına saklanarak. Şimdi, elli yıl sonra, rölyef müzenin yıkımı sırasında gün yüzüne çıktı. Yakında Szombathely'deki Schrammel Müzesi'nde sergilenecek “ (Muternek, t.y.).

Elli yıl örtülü kalan ve yalnızca müzenin yıkımıyla gün yüzüne çıkan bu rölyef, seramiğin kamusal mekânda bir söylem aracına dönüşebileceğini ve bu nedenle ideolojik denetim mekanizmalarının hedefi olabileceğini belgeleyen somut bir örnek olarak durmaktadır.

Schrammel'in Pratiğini Çerçevelemek

Sanatçının pratiğini bütünüyle değerlendiren metinlerde öne çıkan tanımlamalar bu çalışmanın çerçevesi bakımından aydınlatıcıdır. Ficsor'un (2021) aktardığı Kernács Gabriella değerlendirmesi Schrammel'i şöyle tanımlamaktadır: *“Devrimci, yenilikçi, farklı düşünen. Kendi yasalarıyla hareket eden bir sanatçı. Neredeyse her zaman kanonlara karşı çıkar”* (Ficsor, 2021). Aynı değerlendirmede sanatçı hakkında şu saptama da yer almaktadır: *“Belki de seramiği, porseleni teorik ve pratik düzeyde bu adamdan daha fazla bilen yoktur”* (Ficsor, 2021). Bu değerlendirme, Schrammel'i hem üretici hem de teorisyen olarak konumlandırmaktadır.

Bununla birlikte 1973 Memphis Sempozyumu kataloğunda sanatçıya atfedilen ifade bu konumla ilginç bir gerilim yaratmaktadır: *“İmre'nin kildeki yönü doku ve soyutlamadır. Kendisini bir sanatçıdan ziyade bir zanaatkâr olarak görüyor”* (Tennessee Arts Commission, 2020). Kavramsal boyutu en gelişmiş çalışmalarını yaparken kendisini zanaatkâr olarak tanımlayan bir sanatçının bu tutumu, sanat-zanaat hiyerarşisini hem içeriden hem de dışarıdan sorunsallaştırmaktadır.

Mathieu ise seramik tarihi yazımının genel bir ilkesini şu biçimde ortaya koymaktadır: *“Bir nesnenin neden yapıldığı sorusu, neredeyse hiç doğrudan ele alınmamakta; adeta sonradan akla gelen bir düşünce gibi, çoğunlukla dolaylı biçimde geçirtilerek geçilmektedir”* (Mathieu, t.y., s. 1). Bu tespit, Schrammel pratiğinin yalnızca ‘nasıl’ ve ‘nerede’ soruları üzerinden değil; ‘neden’ sorusu üzerinden de okunması gerektiğini hatırlatmaktadır. Porselen kupa tahrip etmek, hayvanı kokusuyla öğrenmek, sırsız kilin ham halini ‘dekorasyon’ olarak sunmak - bu eylemlerin her biri, o soruya verilen görünür yanıtlardır.

Sonuç

İmre Schrammel'in seramik pratiği, tek bir anlatı içinde tüketilemeyen çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu bölümde incelenen her eksen, kendi içinde bağımsız bir anlam yapısı oluşturduğu kadar diğerleriyle de organik bağlar kurmaktadır: Hollóháza'da edinilen doğanın yasalarını seramiğe taşıma anlayışı, Patlama Serisi'ndeki kurşun darbesiyle malzemenin özgürleştirilmesi düşüncesiyle süreklilik içindedir; hayvan anatomisinin bedenen öğrenilmesi ile kilin kendi potansiyelini ortaya çıkarması yöntemi olarak adlandırdığı sandpres yöntemi birbiriyle örtüşmektedir; Herend'deki endüstriyel gerilim ile kamusal rölyeflerin siyasi baskıya maruz kalması ise sanatçının pratiğinin yalnızca bireysel değil, yapısal bir meydan okuma içerdiğini ortaya koymaktadır.

Bu pratik hakkında İngilizce kapsamlı bir akademik monografin henüz mevcut olmaması, Schrammel'in seramik tarihi yazımındaki yerinin hâlâ yetersiz biçimde belgelendiğine işaret etmektedir. Kariyeri boyunca 60'ı aşkın kişisel sergi ve 15'ten fazla uluslararası sempozyuma katılımıyla biçimlenen bu birikim (Tennessee Arts Commission, 2020); V&A, Faenza Seramik Müzesi, Musée Ariana ve Suntory Müzesi gibi uluslararası kurumlardaki daimi koleksiyon varlığı; Kossuth Ödülü, Faenza Büyük Ödülü ve 'Milletin Sanatçısı' unvanı gibi kurumsal takdirlerle bir arada değerlendirildiğinde, söz konusu eksiklik daha da belirgin hâle gelmektedir. Bu bölüm, seramik tarihi yazımındaki bu boşluğu doldurmaya yönelik bir katkı olarak konumlanmaktadır.

Schrammel'in pratiği, seramiği "neden bu nesne var olmuştur?" sorusunun yanıtlanabileceği bir alan olarak sunmaktadır. Bu soruya verilen her yanıt, ister porselen küpü tahrip etme jesti, ister hayvanı bedeniyle öğrenme yöntemi, ister Herend'in söylemini karnaval figürinlerine dönüştürme pratiği olsun, seramiğin yalnızca bir malzeme ya da zanaat alanı olmadığını ortaya koyar; üretildiği bağlamı hem yansıtan hem de dönüştüren dinamik bir ifade alanı olarak konumlandığını gösterir.

Kaynakça

- Ficsor, B. (2021, Mayıs 7-13). Nem nyugvó párbeszéd a földdel. Magyar Hang, s. 1.
- Herend. (2020). Herend Next: Tradition-based innovation [Katalog]. Herend Porcelain Manufactory. <https://herend.ca/carnival-man-in-mask-limited-edition-assorted-colors/>
- Mathieu, P. (t.y.). The art of the future: 14 essays on ceramics. [Bağımsız yayın].
- Musée Ariana. (2017). Selected works: Recent acquisitions at the Musée Ariana [Sergi kataloğu]. Musée Ariana.
- Mutermek. (t.y.). Schrammel Imre. <http://mutermek.com/schrammel-imre/?lang=en>
- Tennessee Arts Commission. (2020). Imre Schrammel. <https://tnartscommission.org/permanentcollection/imre-schrammel/>
- Türkel, E. (2016). Seramikte lazer oyma makineleriyle uygulanabilecek mühürler ve rölyefler. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 16, 1–10. <https://doi.org/10.17484/yedi.21042>
- van der Sluis, M. (1974). Working with others in the U.S.A. *New Zealand Potter*, 16(1), 20–21.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1:** Schrammel, İ. (tarihsiz). *Form (Patlama Serisi — Beyaz)* [Sırsız beyaz porselen heykel]. Tennessee Arts Commission Daimi Koleksiyonu, Nashville, ABD. Tennessee Arts Commission. (2020). Imre Schrammel [Kalıcı koleksiyon kaydı]. <https://tnartscommission.org/permanentcollection/imre-schrammel/>
- Görsel 2:** Schrammel, İ. (tarihsiz). *Form (Patlama Serisi — Çift Delikli, Beyaz)* [Sırsız beyaz porselen heykel]. Tennessee Arts Commission Daimi Koleksiyonu, Nashville, ABD. Tennessee Arts Commission. (2020). Imre Schrammel [Kalıcı koleksiyon kaydı]. <https://tnartscommission.org/permanentcollection/imre-schrammel/>
- Görsel 3:** Schrammel, İ. (tarihsiz). *[Ölü kuşun kil üzerine baskısı]* [Fotoğraf]. Türkel, E. (2016). Seramikte lazer oyma makineleriyle uygulanabilecek mühürler ve rölyefler. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 16, s. 3. <https://doi.org/10.17484/yedi.21042>
- Görsel 4:** Schrammel, İ. (1973). *Hayvan Kafası (Animal Head)* [Taşseramik ve ahşap kaide, 17,8 x 7,6 x 8,3 cm]. Tennessee Arts Commission Daimi Koleksiyonu,

Nashville, ABD (Env. No. 93.39.84). Tennessee Arts Commission. (2020). Imre Schrammel [Kalıcı koleksiyon kaydı]. <https://tnartscommission.org/permanentcollection/imre-schrammel/>

Görsel 5: Musée Ariana. (2017). *Selected Works: Recent Acquisitions at the Musée Ariana* [Sergi kataloğu kapağı]. Musée Ariana — Musée Suisse de la Céramique et du Verre, Cenevre, İsviçre. Musée Ariana Yayınları, s. 1.

Görsel 6: Musée Ariana. (2017). *Selected Works: Recent Acquisitions at the Musée Ariana* [Sergi kataloğu kapağı]. Musée Ariana — Musée Suisse de la Céramique et du Verre, Cenevre, İsviçre. Musée Ariana Yayınları, s. 1.

Görsel 7: İmre Schrammel, Hayvan Başı Serisinden, Seramik, 1970'ler (tahmini).

Pais-H. Szilvia (2015), Nyugat.hu Erişim Tarihi: 25.04.2026

Görsel 8: Musée Ariana 'Selected Works: Recent Acquisitions' Sergisi Kataloğu, 2017. Sergi kataloğu kapağı. Musée Ariana — Musée Suisse de la Céramique et du Verre, Cenevre, İsviçre.

Görsel 9: Imre Schrammel, Karnaval Serisi, 2000'ler, porselen Herend Porcelain Manufactory (2020). Erişim Tarihi: 25.04.2026

7. BÖLÜM

SERAMİK KEMENÇE: MALZEME, SES VE GERİLİM İLİŞKİSİ ÜZERİNE DENEYSEL BİR ÇALIŞMA

Prof. Firdevs Müjde GÖKBEL YAVUZOĞLU
Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi,
mgokbel@kastamonu.edu.tr,
<https://orcid.org/0000-0002-2034-9061>

İlker YAVUZOĞLU
Yüksek Lisans Öğrencisi,
Kastamonu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü,
yavuzogluilker@gmail.com,
<https://orcid.org/0009-0009-9106-5830>

Giriş

Seramik, uygarlık tarihindeki binlerce yıllık varlığıyla geçmişe ışık tutarken günümüzde kullanım alanı giderek genişleyen bir malzeme konumundadır. Endüstriyel ve teknolojik boyutlarıyla birçok alana hizmet ederken çağdaş sanatın önemli ifade araçlarından biri olmayı sürdürmektedir. Suyla karıştırıldığında kolaylıkla şekil verilebilen kil bünye, yalnızca seramik sanatçıları için değil, farklı disiplinlerde çalışan sanatçılar için de deneysel üretim imkânı sunmaktadır.

Bu araştırma, disiplinler arası bir yaklaşımla yaylı-telli bir çalgı olan Karadeniz kemençesinin seramik malzeme ile yeniden üretilmesini konu almaktadır. Bilindiği üzere kemençe, telli yapısıyla belirli bir gerilim ve yapısal hassasiyete sahip bir çalgıdır. Seramik malzeme ile söz konusu kemençenin nasıl üretileceği ve bu üretimin sese nasıl yansıtacağı araştırmanın temelini teşkil etmektedir. Bu bağlamda, kemençede geleneksel ahşap malzeme kullanımının

ötesine geçilerek deneysel üretim temelli yeni bir çalgı yapılması ve akustik etkisinin incelenmesi öngörülmektedir.

Konuya ilişkin yapılan literatür taramasında ahşap çalgıların akustik özelliklerine ilişkin çok sayıda çalışma gözlemlenmiştir. Bununla beraber seramik malzemenin telli-yaylı çalgılar üzerindeki etkisine yönelik çalışmaların sınırlı sayıda olduğu görülmektedir. Seramik malzeme ile çalgı üretiminde daha çok vurmali ve nefesli çalgıların ele alındığı, yaylı-telli çalgılar bağlamında sistematik bir üretim yaklaşımının belirli bir ölçekte seyrettiği izlenmektedir. Bu nedenle bahse konu çalışmanın literatüre katkı sunması amaçlanmaktadır.

Öte yandan bu çalışmanın araştırmacıları tarafından daha önce gerçekleştirilen seramik elektrogitar, seramik malzemenin farklı çalgı türlerinde ses üretimine yönelik deneysel potansiyelini ortaya koyan bir üretim pratiği olarak değerlendirilmektedir. Söz konusu çalışma, kemençe gibi yaylı-telli bir çalgının seramik malzeme ile yeniden üretimine doğrudan bir model oluşturmaktan ziyade malzeme temelli deneysel üretim yaklaşımının geliştirilmesine katkı sunmaktadır.

Araştırmada yöntem olarak pratik temelli bir üretim yaklaşımı benimsenmiştir. Bahsi geçen yöntem, malzeme değişiminin doğrudan gözlemlenmesine imkân tanınması nedeniyle tercih edilmiştir. Bu doğrultuda kemençenin yapısal özellikleri incelenerek kil modeli geliştirilmiş, ardından alçı kalıp ve döküm yöntemiyle üretimi gerçekleştirilerek elde edilen çalgının ses üretim kapasitesi değerlendirilmiştir. Çalışma, malzeme davranışı ile ses üretimi arasındaki ilişkiyi merkezine alan deneysel bir yaklaşım ortaya koyarak hem müzik hem de seramik alanı açısından yeni tartışma ve üretim olanakları sunmaktadır.

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ses kavramı kuramsal ve deneysel boyutlarıyla ele alınacaktır. Ardından malzeme davranışı ve akustik ilişkisi ahşap ve seramik çalgı örnekleri üzerinden tartışılacaktır. Daha sonra kemençenin yapısal özellikleri ve seramik kemençe üretim süreci açıklanarak son bölümde elde edilen bulgular doğrultusunda malzeme değişiminin ses üretimi üzerindeki etkisi değerlendirilecektir.

Sesin Tanımı ve Çalgılarda Ses Üretimi

Ses, yalnızca fiziksel bir olgu değildir. Aynı zamanda malzeme davranışıyla doğrudan ilişkili karmaşık bir süreçtir. Bu nedenle ses, çalgının yalnızca bir çıktısı değil, malzeme davranışını görünür kılan yapısal bir unsurdur.

Ses, insan ağzından çıkan selen (kulağın algıladığı gürültü) ya da hava ve

su gibi ortamlarda bir cismin titreşimi sonucu oluşan dalgalar olarak ifade edilmektedir. Evrende titreşimi bulunan her varlığın ses dalgaları üretebildiği belirtilmektedir. Örneğin, insanın bağırması sırasında akciğerlerden çıkan hava, boğazdaki ses tellerini titreştirmekte; bu titreşim sonucunda gırtlakta oluşan selen, ağız boşluğunda biçimlenerek ses olarak ortaya çıkmaktadır (Tangün, 1987, s. 7).

Ses yalnızca işitsel iletişim ya da müziksel bir unsur olmayıp, duyular arası etkileşim içinde yaşamın sürdürülmesine katkı sağlayan bir olgudur. Örneğin atölye ortamında ağaç rendelerken oluşan sesin dinlenmesi, talaş kalınlığı ve yüzey düzgünlüğü hakkında bilgi vermektedir. Bu bağlamda, ortamda oluşan başka bir gürültü nedeniyle söz konusu sesin duyulamaması, görme ve dokunma duyuları yeterli olsa dahi işlemin sağlıklı yürütülemediğini göstermiştir. Bu deneyim, sesin birçok üretim sürecinde dolaylı bir veri kaynağı olarak değerlendirildiğini ortaya koymaktadır. Bu açıdan ses, yalnızca fiziksel bir titreşim değil, aynı zamanda algı ve yorum sürecini içeren temel bir duysal olgu olarak tanımlanmaktadır. Nitekim ses, bir titreşim kaynağından ortama iletilen düzenli fiziksel etkilerin işitme sistemi tarafından algılanması ve beyinde duyum olarak anlamlandırılması süreci olarak da ifade edilmektedir (Değirmenli, 2023, s. 41-42).

Böylelikle sesin yalnızca fiziksel bir titreşim olayı olmadığı, aynı zamanda algısal ve yorumlayıcı bir süreç içerdiği de görülmektedir. Sesin oluşumu ve algılanması süreci, onu üreten ortamın ve bu ortamı oluşturan malzemenin davranışıyla doğrudan ilişkilidir. Dolayısıyla çalgı yapımında sesin niteliği, yalnızca icra tekniği ya da titreşim kaynağı ile değil, aynı zamanda kullanılan malzemenin fiziksel ve yapısal özellikleri ile belirlenmektedir. İlgili durum, sesin üretiminde malzeme davranışının temel belirleyici unsurlardan biri olduğunu ortaya koymaktadır.

Malzeme

Malzeme, belirli bir amacı gerçekleştirmek için kullanılan ve çeşitli işlemlerden geçirilerek insan ihtiyaçlarını karşılayan maddelere verilen addır. Maddeler işlenerek malzemeye, malzemeler işlenerek eşyalara dönüşür. Çelik, bakır, alüminyum, asbest ve çimento gibi farklı maddeler, farklı kullanım amaçlarına yönelik malzeme örnekleri arasında yer almaktadır (Karagöz, 2008, s. 8). Bu bağlamda, malzemelerin sahip olduğu temel özelliklerin incelenmesi önem kazanmaktadır.

Malzemelerin temel özellikleri mekanik ve fiziksel özellikler olmak üzere

iki grupta incelenmektedir. Mekanik zellikler, malzemenin dış yükler ve gerilmeler karŐısındaki davranışlarını kapsamakta olup dayanım, süneklik, elastiklik, aŐınma ve yorulma bu özellikler arasında yer almaktadır. Fiziksel zellikler ise malzemenin kimyasal yapısı, elektrik ve ısı iletkenliği ile manyetik davranışı gibi içsel niteliklerini ifade etmektedir (Karagöz, 2008, s. 14).

Gerilme, bir malzeme üzerine etki eden dış kuvvetlerin sonucunda, birim alan başına düşen i direnç kuvveti olarak tanımlanmaktadır (Tekno50, t.y.). Telli çalgılarda gerilme ise, telin iki sabit nokta arasında gergin tutulmasıyla oluşan ve telin titreşim davranışını doğrudan belirleyen i kuvvettir.

Telli çalgılarda temel yapı, gergin bir tel ve bu telin bağlı olduğu ses kutusundan oluşur. Müzikal ses üretimi için öncelikle telin frekansı, başka bir ifadeyle perdesi kontrol edilir. İki sabit nokta arasına gerilen telin uzunluğu veya gerginliği deĐiŐtirilerek frekans ayarlanabilir. Ancak tel tek başına yeterli ses üretimi sağlamaz; oluşan titreşimler daha geniş yüzeyli ses kutusuna aktarılır. EŞik (köprü) ise bu aktarımı sağlarken aynı zamanda tellerin düzenli ve sabit konumda tutulmasına aracılık etmektedir (Değirmenli, 2023, s. 47).

Ahşap gövdeye sahip telli çalgılarda malzeme, ses ve gerilim birbirine doğrudan bağlı üç temel bileŐen olarak düŐünülebilir. Ahşap gövde, telde oluşan titreŐimleri rezonans yoluyla alır ve geniş yüzeyine yayarak sesin Őiddetini artırır. Böylelikle sesin duyulabilirliği sağlanır. Bu sistemde gerilim, telin iki sabit nokta arasında gergin tutulmasıyla oluŐarak sesin frekansını belirler. Gerilim arttıkça frekans yükselir ve ses inceler (tizleŐir); gerilim azaldıkça frekans düŐer ve ses kalınlaŐır (pesleŐir). Ahşap gövde ise bu titreŐimlerin güçlenerek duyulur hale gelmesini sağlar.

Gelişen teknoloji sayesinde maddelerin fiziksel ve kimyasal yapıları ayrıntılı biçimde incelenebilmektedir. Bu bağlamda seramiğin güçlü bir ses yansıtıcısı olduğu anlaşılmaktadır. Bahsi geçen özellik, günlük yaŐamda da kolaylıkla gözlemlenebilir. Örneğin seramik kaplı mekânlarda sesin daha belirgin duyulması ve yüzeylerden yansarak geri dönmesi bu duruma örnek teşkil etmektedir (Gökbel, 2019, s. 52-53). Seramik malzemede ses oluşumu farklı bir davranış üzerinden gerçekleşmektedir. Bu noktada malzemenin kütlesi, sertliği ve rezonans özellikleri belirleyici hale gelir. Seramik, zerine uygulanan darbe, sürtme veya titreşim etkisiyle doğrudan titreŐerek ses üretir. Oluşan sesin tınısı ve srekliğiği; bünyeye türü, yoğunluk, piŐme derecesi ve cidar kalınlığına bağlı olarak deĐiŐkenlik gösterir. Sert ve yoğun seramik bünyeler daha yüksek frekanslı ve çınlayan sesler üretirken, gözenekli ve kalın cidarlı yapılar daha boğuk ve kısa süreli sesler oluşturur.

Kemençe ve Yapısal Özellikleri

Demir (2005), kemençeyi genellikle dip kısmı dizin üstüne, baş kısmı ise sol göğse yerleştirilerek ya da serbest şekilde yayla çalınabilen kısa boylu, perdesiz saplı eski bir tarihe sahip telli Türk çalgısı olarak tanımlamaktadır. Aynı zamanda perde aralıklarının darlığı ve ses alanlarının sınırlılığı nedeniyle icrasının zor bir çalgı olduğuna dikkat çekmektedir.

Temel olarak iki türü bulunan kemençe; Türk sanat müziğinde kullanılan armudi kemençe ile Türk halk müziğinde icra edilen Karadeniz kemençesidir (Demir, 2005, s. 79).



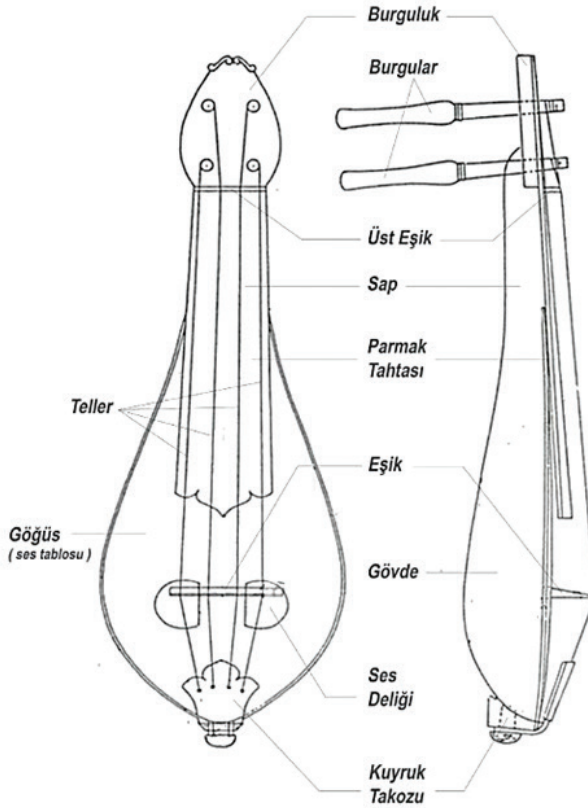
Görsel 1. Karadeniz Kemençesi (Esenler Belediyesi, t.y.)

“Kemençe” teriminin tarihsel süreçte farklı coğrafyalarda çeşitli çalgıları ifade etmek üzere kullanılması, sosyal kimlik kuramı çerçevesinde kültürel aidiyet ve toplumsal farklılaşma bağlamında değerlendirilebilecek bir durumdur. Tarihsel süreçte “kemençe”, 19. yüzyıla kadar Osmanlı-Türk müziğinde temel yaylı çalgılardan biri olarak varlık göstermiştir. “İklığ” ise 15. yüzyıla kadar Türkçe bir terim olarak kullanılmış, daha sonra Farsça “kemençe” ve “armudi kemençe”nin fasıl müziğine girmesiyle birlikte farklı adlandırmalarla anılmaya başlamıştır (İntizâmî, 1997’den akt. Çolakoğlu ve Karahasanoğlu, 2008, s. 60). Kemençe, yapısal özellikleri açısından üç telli yaylı bir çalgıyı teşkil etmektedir. Bilinen en yaygın akort düzeni ise E-A-D, başka bir ifadeyle Mi, La ve

Re'dir. İcrada kullanılan yay ise, genel olarak iki tele birlikte sürtülmektedir. Böylelikle ezgi paralel dörtlüklerden oluşmaktadır (Reinhard, 2007'den akt. Yılmaz, 2018, s. 127-128).

Kaygusuz (2024), araştırmasında ok ve yayın insanlığa ilk yaylı çalgı fikrini vermiş olabileceğinden söz etmektedir. Çoğu kaynakta yaylı çalgıların Orta Asya veya Hindistan kökenli çalgılar olduğu vurgulanmaktadır. Bu nedenle Batı müziğinin en önemli çalgılarından kemanın, kemeçenin evrimi neticesinde bugünkü şeklini aldığı kabul edilmektedir.

“Kemeçe” çalgısının Osmanlı İmparatorluğu'na gelişi konusundaki yaygın görüş ise Polonya ve Macaristan üzerinden taşındığı yönündedir. Türk müzik tarihinde bilinen en eski kemeçe icracısı ise, 19.yy. da Sultan II. Mahmut zamanında yaşayan Tahir Ağa'dır (Aksoy63'ten akt. Kaygusuz, 2024, s. 12).



Görsel 2. Kemeçenin bölümleri (Kaygusuz, 2024, s. 17).

Klasik kemençe çeşitli ağaçlardan yapılmakta olup armudi biçimdedir. 50 cm. boyunda ve 14-15 cm. genişliğindedir. Sol diz üzerine konarak çalınan bu kemençe türünün en büyük özelliği tellere basılarak değil tırnak sürtülerek icra edilmesidir. Gövde kısmı (tekne) akasya, akağaç, ardıç, armut, ceviz, erik, gül, karaağaç, maun, porsuk ağaçlarından yapılırken göğüs bölümü (ses tablosu) ise sedir, selvi ağaçlarından yapılmaktadır. Parmak tahtası bölümünde abanoz, ceviz, gül, pelesenk, tik ağaçları, eşik kısmında ise akçaağaç kullanılmaktadır. Baş eşikte pelesenk, can direğinde ladin, sırt oluğu ve tel takacağı (kuyruk takozu) bölümünde abanoz, ceviz, gül, pelesenk, tik ağaçları tercih edilmektedir. Burguların ise abanoz, akçaağaç, akgürgen, ceviz ve pelesenkten yapıldığı görülmektedir. Kemençenin hassas akordunun yapılabilmesi için eşik altındaki bölümde tellerin üzerine metal fiksler takılabilmektedir. Kemençenin gövde, burguluk ve sap kısmı tek bir ağacın elle oyulması yoluyla yapılır. Bu çalgıların herhangi bir standardizasyonu bulunmayıp söz konusu çalgıyı üreten ustanın el becerisine bağlıdır. Ustaların kullandığı şablonlar birbirinden farklı olabilir. Bahsi geçen etmenlerle beraber malzemelerin yapıştırılmasında tercih edilen tutkal, vernik gibi malzemelerle tel, burgu gibi diğer materyaller çalgının ses kalitesini doğrudan etkilemektedir (Kaygusuz, 2024, s. 16).

Yukarıda yapısal özelliklerinden söz edilen kemençenin karakteristik ses oluşumunda tel gerilimi, yay baskısı ve gövde rezonansı üzerinde durulması gereken hususlardır. Ancak zamanla can direğinin yerinden oynaması, ahşap gövdenin bir takım deformasyon risklerine karşı savunmasız hale gelmesine neden olmaktadır. Bu nedenle kemençe üretimi büyük bir ustalık gerektirmektedir.

Seramik Malzeme ile Kemençe Üretimi

Piştğinde yüksek mukavemet kazanan seramik malzeme ile telli çalgı üretimi, hem teknik hem de deneysel açıdan özgün bir tasarım alanı sunmaktadır. Bununla beraber seramik, dayanıklı yapısının yanı sıra mekanik şoklar karşısında kırılğan davranabilen bir malzemedir. Bu sebeple sahip olduğu gerilim, farklı bir gerilim rejimi içermektedir. Söz konusu çalışmanın temel hareket noktası, farklı gerilim karakterine sahip iki malzemenin seramik kemençe formu ile bir araya getirilmesidir.

Seramik kemençe fikrinin oluşumunda, daha önce gerçekleştirilen, ölçülebilir ve temiz bir ses aralığına sahip seramik elektrogitar üretimi etkili olmuştur. Çalışma kapsamında Karadeniz Bölgesi'nin kültürel bağlamı da dikkate alınarak bölgesel müzik kimliği ile ilişkili bir çalgı üretme fikri geliştirilmiştir. Bu

doğrultuda Karadeniz müziğinin önemli sembollerinden biri olan Karadeniz kemeesi, seramik malzeme ile yeniden tasarlanmıştır.

İlgili süreç yalnızca atölye üretimiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda araştırmanın kuramsal ve uygulamalı yönlerinin birlikte tartışıldığı akademik bir paylaşım zemini de oluşturmuştur. Bu çerçeve 02-03 Nisan 2026 tarihlerinde Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü’nde konuya ilişkin bir seminer gerçekleştirilerek ardından seramik kemeçe üretimine yönelik uygulamalı bir alıştay yürütölmüştür. Söz konusu etkinlikler, seramik malzemenin çalgı tasarımı bağlamındaki potansiyelinin farklı disiplinlerden katılımcılarla birlikte değerlendirilmesine imkân sağlamıştır. Etkinliklerin ardından alınan geri bildirimler ise gelecekte gerçekleştirilecek seramik çalgıların tasarım ve üretim sürecine büyük katkı sağlayacaktır.

Seramik kemeçe tasarımında kullanılan malzeme yalnızca estetik bir yüzey işlevine sahip değildir. Aynı zamanda kil bünye, rezonans gövdesi olarak da işlev görmektedir. Tellerdeki gerilim sesin frekansını (perdesini) belirlerken, oluşan titreşimler köprü (eşik) aracılığıyla seramik gövdeye aktarılmaktadır. Seramik gövde ise malzemenin sertlik ve yoğunluk özelliklerine bağlı olarak bu titreşimleri rezonans yoluyla yeniden üreterek sesin duyulmasını sağlamaktadır. Malzeme karakteristiğindeki farklılık nedeniyle elde edilen sesin tınısı daha parlak ve çınlayan bir yapı ya da daha boğuk ve kısa süreli bir yapı sergileyebilmektedir.

Antik dönem seramik algıları incelendiğinde, çoğunlukla vurmali ve nefesli çalgıların üretildiği; telli çalgı örneklerinin ise oldukça sınırlı olduğu görölmektedir. Bu çalgılarda özellikle malzemenin bünyesi, pişirim sıcaklığı ve yapısal özellikleri sesin niteliğini doğrudan etkilemektedir.

Bir algı tasarımında öncelikli unsur, titreşimin hangi yapı elemanında oluşacağıının belirlenmesidir. Telli çalgılarda bu görev gergin tellere, nefesli çalgılarda gövde içindeki hava kolonuna, vurmali çalgılarda ise gergin zar veya katı parçalara aittir. Bu sistemlerde iki temel özellik öne çıkmaktadır. Bunlar; icracıdan gelen uyarıya karşı geri ağırıcı bir kuvvet üretmeleri ve bu etkinin malzemenin gerilme davranışı ya da doğal yapısı üzerinden gerçekleşmesidir. Ayrıca algı formunun boyutsal sınırları, dalgaların belirli bölgelerde yansımaya imkân vererek “duran dalga” oluşumunu mümkün kılmaktadır (Değerimenli, 2023, s. 43). Bu durum, çalgı geometrisinin doğrudan ses davranışını belirlediğini göstermektedir.

Bu veriler ışığında kemeçe türleri incelenmiş ve seramik telli-yaylı çalgı

üretimi için bölgesel kültürel bağlam dikkate alınarak Karadeniz kemençesi tercih edilmiştir. Üretim sürecinde, ahşap kemençenin ince cidar yapısı göz önünde bulundurularak alçı kalıpla döküm yöntemi uygulanarak üretim yapılması kararlaştırılmıştır.

Bu kapsamda gövde ve sap kısmı tek parça olarak kil bünye ile modellenmiş, üretimde kullanılacak döküm çamurunun yaklaşık %10 oranındaki küçülme payı dikkate alınmıştır. Ardından kil modelin alçı kalıbı alınarak döküm sürecine geçilmiştir. Düşük dereceli seramik döküm çamuru, alçı kalıba dökülerek gövde ve sap formu bütün halde elde edilmiştir. Cidar kalınlığı 0,5 cm olarak belirlenen kemençenin parmak tahtası (kravat), kuyruk ve köprü parçaları ise vakumlu kil kullanılarak elle şekillendirme yöntemiyle üretilmiştir. Formun bisküvi pişirimi sonrasında sıraltı renklendirme ve sırlama işlemleri tamamlanarak 1050°C’de sırlı pişirimi gerçekleştirilmiştir.

Son aşamada tüm mekanik ve akustik bağlantılar seramik çalgıya hassasiyetle monte edilmiştir. Bu süreçte kullanılan tellerin yeni takılmış olması nedeniyle alışma sürecine ihtiyaç duyulduğu ve akustik performansın stabil hale gelmesi için ayrıca reçinelenme gibi ek işlemlerin gereklilik arz ettiği görülmüştür. Ancak çalışma süresinin sınırlılığı nedeniyle bu işlemler tam olarak uygulanamamış, buna rağmen seramik kemençeden ses elde edilmesi mümkün olmuştur. Bu durum, sonraki araştırmalarda malzeme-tel uyumu ve akustik stabilizasyon süreçlerine ilişkin yeni deneysel çalışmalar için önemli bir ön bilgi sağlamıştır.



Görsel 3. Seramik Kemençe (üst görünüm 1), 50x10x5 cm. 2026.



Görsel 4. Seramik Kemeçe (üst görünüm 2), 50x10x5 cm. 2026.



Görsel 5. Seramik Kemeçe (yan görünüm), 50x10x5 cm. 2026.

Yukarıda görsellerine yer verilen çalışma, kültürel bağlamda sembolik bir çalgının seramik malzeme ile yeniden üretiminden öte aynı zamanda disiplinler arası bir etkileşimin sonucudur. Seramik yüzeyin ışık, form ve kütle ilişkisi üzerinden oluşturduğu görsel etki, söz konusu çalgının geleneksel kimliğiyle birleşerek farklı bir algısal deneyim sunmaktadır.

Sonuç

Tarihi çok eskilere dayanan seramik malzeme ile üretim olanakları son derece geniştir. Birçok üründe tercih edilen seramik, aynı zamanda disiplinler arası etkileşime açık yönüyle farklı sanat alanlarında kullanılmaktadır.

Seramik çalgı yapımı antik dönemden günümüze ulaşan geçmişle hala önemli bir araştırma zeminidir. Söz konusu araştırma kapsamında seramik kemençe üretim süreci gerçekleştirilerek çalgının ses üretim kapasitesi ve akustik davranışı uygulamalı olarak değerlendirilmiştir.

Adı geçen seramik çalgıdan ses elde edilmesi mümkün olmakla birlikte, elde edilen sesin ahşap kemençeye özgü tını ve rezonans sürekliliğine henüz ulaşamadığı görülmüştür. Bu durum, seramik malzemenin fiziksel ve akustik özellikleri ile doğrudan ilişkilidir. Ahşap gövdeli kemençelerde titreşimler gözenekli yapı sayesinde emilirken aynı zamanda kontrollü biçimde yansımaktadır. Seramik malzemenin ise daha yoğun ve sert yapısı sebebiyle titreşim davranışının farklı bir karakter sergilediği görülmüştür.

Bununla birlikte, üretim sürecinde kullanılan tellerin yeni olması ve sistemin henüz sabit bir akustik dengeye ulaşmamış olması, ses performansını etkileyen bir diğer faktör olarak tespit edilmiştir. Tellerin ve icrada kullanılan yayın istenilen gerginliğe ulaşması ve reçinelenme gibi ek işlemlerin kısıtlı zaman nedeniyle tam olarak uygulanamaması, elde edilen sesin nihai potansiyelini sınırlamıştır. Öte yandan bu durum ileride yapılacak üretimler için bir gözlem ve geliştirme alanı oluşturmuştur.

Üretilen seramik kemençe, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü arşivine bağışlanmış olup, üretim kalıbı üzerinden yeni örneklerin aynı ve farklı kil bünyeler ile çeşitli pişirim derecelerinde üretilmesi ve bu örnekler üzerinde akustik değerlendirmelerin tekrar edilmesi planlanmaktadır.

Sözü edilen veriler ışığında seramik kemençeden ses elde edilmesi, malzeme dönüşümüne dayalı bu deneysel yaklaşımın temel amacına ulaşıldığını göstermektedir. Sonuç itibarıyla ilgili çalışma, seramik malzemenin çalgı üretiminde kullanılabilirliği açısından büyük öneme sahiptir. Özellikle malzeme-tel etkileşimi, gerilim davranışı ve rezonans aktarımı konularında yeni araştırma fikirlerine zemin oluşturacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

- olakoğlu, G., & Karahasanoğlu, S. (2009). Armudİ kemeçe: Farklı toplumlar, farklı işlevler ve farklı sosyal kimlikler. *İTÜ Dergisi/b*, 5(2).
- Değirmenli, E. (2023). Titreşimden sese bir yolculuk: Çalgı akustiği. *Musikişinas*, 15, 42–57.
- Demir, N. (2005). Trabzon ve yöresinde kemeçe. *Karadeniz Araştırmaları*, 4, 79–90.
- Gökbel, F. M. (2019). Seramik malzeme ve ses ilişkisi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 51–66.
- Karagöz, S. (2008). *Malzeme bilgisi* (Ders notu). Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın Meslek Yüksekokulu.
- Kaygusuz, N. (2024). *Dört Telli Kemeçe Metodu*. İTÜ Yayınevi.
- Tekno50. (t.y.). Mukavemet. <https://www.tekno50.com/mukavemet/> adresinden alınmıştır. Erişim tarihi: 28.04.2026
- Tangün, M. (1987). *Ses nedir? Nefes nedir? Ses ve nefes alışmaları: Ses bilim* (Yüksek lisans tezi). T.C. Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, O. (2018). Doğu Karadeniz kemeecilik geleneğinde yöresel ekoller. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11(24), 124–136.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** Esenler Belediyesi. (t.y.). *Karadeniz kemeesi*. <https://esenler.bel.tr/esev/kurs-ve-atolyeler/karadeniz-kemencesi/Görsel 2>.
- Görsel 2.** Kaygusuz, N. (2024, s. 17). *Dört telli kemeçe metodu*. İTÜ Yayınevi.
- Görsel 3.** Gökbel Yavuzoğlu, F. M., & Yavuzoğlu, İ. (2026). *[Seramik Kemeçe (üst görünüm 1) 50x10x5 cm. 2026.]* [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Görsel 4.** Gökbel Yavuzoğlu, F. M., & Yavuzoğlu, İ. (2026). *[Seramik Kemeçe (üst görünüm 2) 50x10x5 cm. 2026.]* [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.
- Görsel 5.** Gökbel Yavuzoğlu, F. M., & Yavuzoğlu, İ. (2026). *[Seramik Kemeçe (yan görünüm), 50x10x5 cm. 2026.]* [Fotoğraf]. Kişisel arşiv.

8. BÖLÜM

ATIK PORSELEN MALZEME İLE ENSTALASYON UYGULAMALARI¹

Öğr. Gör. Dr. Özkan BAL

Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,

Seramik Bölümü

ozkannball@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5597-6260>

Giriş

Enstalasyon sanatı çağdaş sanatta önemli bir yere sahip olmakla birlikte, izleyicinin mekan ve mekanın öğeleriyle bir bütün olma durumudur.

Enstalasyon sanatı, soyut yada somut, doğaçlama veya kontrollü bir şekilde icra edilebilir. Genel olarak tanımlamak gerekirse izleyicinin fiziksel olarak işin içine dahil olması durumudur. Enstalasyon sanatı; Teatral, üç boyutlu ve deneyimsel olarak tanımlanabilir. İzleyici ve iş, iş ve mekan, mekan ve izleyici arasında süregelen bir ilişki söz konusudur(Bishop,2005), (Reiss,1999).

Enstalasyon sanatı terimi yaygın olarak kullanılmasına rağmen, hala göreceli olarak tam olarak belli olmayan bir yapıya sahiptir. Enstalasyon sanatının net bir tarihçesi olmamakla birlikte, bir çok sanatsal alanla dirsek teması halindedir. Fluxus, arazi sanatı, minimalizm, video sanatı, performans sanatı, kavramsal sanat ve süreç sanatı gibi diğer alanlarla örtüşmektedir. Bu bağlamda, tam olarak net bir tarihçeye sahip olmayan enstalasyon sanatı, bir çok sanat alanıyla etkileşim halinde olmuştur.

Enstalasyon sanatı tarihçesinin ne zaman başladığı net olmamakla birlikte, genel olarak da bir fikir birliği söz konusu değildir. 1958 yılında Kaprow çevre

¹ Bu kitap bölümü, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Seramik Anasanat Dalı'nda gerçekleştirilen "Atık Porselen Malzeme ile Enstalasyon Uygulamalarında Tiffany Vitray Tekniği" başlıklı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

sanatından, 1950'lerde Jackson Pallock öncülüğünde Amerikan soyut ekspresyonizm ile ve 1950'lerin kolaj sanatından beslenerek ortaya çıktığı düşünülmektedir. Jennifer Licht, Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde yapılan Mekanlar(Spaces)'adlı sergisinin katalog yazısında Kurt Schwitters, Kaprow ve çağdaşlarını enstalasyon sanatı için öncü olarak bahsetmiştir(Reiss. 1999)

1960'ların sanat anlayışı müze ve galerinin dışında, gündelik bir deneyim sunan ve süreklilik arz eden bir deneyim yaratmasını talep etmektedir. Fluxus hareketinin üyeleri; John Cage, Robert Rauschenberg ve Merce Cunningham ile ilişkili olanlar; Allan Kaprow ve Minimalistler, nesnelere, sanatçıları, izleyiciyi, zamanı ve sezgiyi içeren bir sanat anlayışını savundular. 1960'ların sanat uygulamaları, müzelerdeki sanatın aksine, genellikle izleyicinin katılımını önemseyen, sosyal etkileşim içeren etkinlikler ve enstalasyonlardı (McTighe, 2012).

Yerleştirme sanatının özelliklerine baktığımızda, birçok sanat alanını bünyesinde barındırdığından dolayı, tam olarak nereye ait olduğu konusunda tartışmalar söz konusudur. Tam olarak tanımlanamadığı için tarihsel olarak da net bir yere konumlanmamaktadır. 1980'lere gelindiğinde enstalasyon sanatının daha sık görülmeye başlanmasıyla birlikte, sanat galerileri ve müzeler tarafından daha fazla önemsenmeye başlamıştır. Seramik sanatı özelinde konuya yaklaşırsa, öteki sanat alanlarına oranla süreç daha zorlu olmuştur. Enstalasyon sanatını kullanan seramik sanatçılarının çoğalmasına karşın, konu ile ilgili az sayıda makale ve uzun yazıların alt metinlerinde sıkışık kalmasından dolayı literatürde yetersiz kalmaktadır.

Bu noktada seramiğin kap-kacak olarak anılması, seramik sanatçıları ya da kendini sanatçı olarak lanse eden kişilerin ürettikleri işlerle oluşturduğu algıdır. İnsanlar bir seramik sergisine gittiklerinde çoğunlukla karşılırlarına kap-kacak olarak adlandırdığımız vazo, kase vb. ürünlerle karşılaşmakta, bu da genel anlamda seramiğin dar alanda sıkışık kalmasına ve kabuğunu kıramamasına neden olmaktadır. Son zamanlarda bu durum yavaş yavaş kırılmaya başlamış ve müzelerde daha fazla yer bulmaya başlamıştır.

Seramik enstalasyon kendi içinde çelişki yüklü, teorik belirsizlik ve köken olarak kafası karışmış olarak tanımlanabilir. Seramik, geleneksel olarak işin zanaat kısmı ile ilişkilendirilir ve işin ne anlatmak istediğinden ziyade malzeme kalitesi ön plana çıkartılarak ifade edilmektedir. Bundan dolayı zanaat ve sanat arasındaki ayrımı yapmak pek mümkün olmamaktadır.

Seramik yerleştirme sanatının, enstalasyon sanatından farklı bir yere konumlandırılmaya çalışılması çokta mantıklı görünmemektedir. Aksine akade-

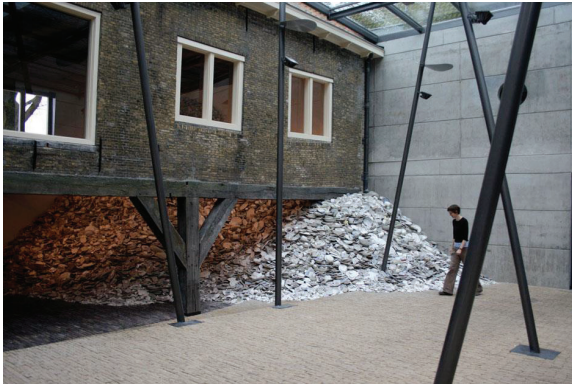
milerde seramik tek başına sanat olmuş bir malzemedir şeklinde öğretilen olguyu kırmanın zamanı geldiğinin bir göstergesidir. Sanat dallarının birbiriyle sürekli iletişimde olduğu, başka bir deyişle küreselleştiği bir ortamda malzeme-yi sınırlamak doğru bir hareket olmayabilir. Malzemeye saplanıp kalmaktansa sanatçının kendisini en doğru ifade edebileceği materyali bulmaya çalışması çok daha faydalı olabilir.

Enstalasyon sanatı daha önce bahsedildiği gibi birçok sanatsal alandan beslenen hibrid bir yapıya sahiptir. Bundan dolayı bu çalışmada örneklerle hepsinden bahsetmek mümkün olmayacaktır. Bu çalışmada atıl durumdaki seramikleri kullanarak enstalasyon üreten sanatçılar üzerine odaklanacaktır.

Atık Seramik Malzeme Enstalasyon Yapan Sanatçılar

Clare Twomey

1968 yılında İngiltere’de doğan Clare Twomey, izleyicinin ürettiği enstalasyonlara temas etmesini ve hatta zarar vermesine izin vermektedir. Böylece izleyici işin bir parçası haline gelmektedir. Sanatçı “Anıt” adlı eserini 2009 yılında yapmıştır. Enstalasyonun yapımında kullanılan seramik atıkları İngiltere de faaliyet gösteren seramik fabrikalarından elde etmiştir. İzleyicinin yaptığı işlere dahil olmasını önemseyen sanatçı, izleyicinin yerleştirmeye temas ederek işi deneyimlemesi ve sorgulamasını istemektedir. Böylece atık seramikler bulunduğu işlevsizlikten kurtulmuş ve izleyici hem duygusal hem de fiziksel olarak işe dahil olmasını sağlamıştır(Görsel 1).



Görsel 1. Clare Twomey, Anıt (Monument), (<http://bit.do/fGYjM>).

Bouke De Vries

1960 yılında Hollanda’da doğan sanatçı, üniversite eğitimini seramik konservasyonu ve restorasyonu alanında almıştır. Eğitim sonrası İngiltere’de hasar görmüş seramik parçalarını restore ederek iş hayatına atılmıştır. Bu alanda harcadığı çabanın hak ettiği karşılığını alamadığını düşünen Vries, restorasyon işini bırakmaya karar vermiştir. Restorasyon işinde önemli tecrübeye sahip olan sanatçı, bu birikimini porselen heykel ve enstalasyon çalışmalarına aktarmaya karar vermiştir. Sanatçı kırılmış seramik parçalarını kullanarak malzemeyi bulunduğu bağlamdan kopararak yeni bir hayat vermektedir. Bunun yanında sanatçı yeni malzemeler keşfetmeyi sevmekte ve bunu işlerinde kullanmaktadır. Sanatçının 2018 yılında ürettiği “Savaş ve Barış (War and Piece)” adlı bir seriden oluşan enstalasyonun bir versiyonudur. Holborne müzesi balo salonuna sergilenen eser sefer öncesi verilen bir ziyafeti konu almaktadır. Porselen, şeker ve oyuncak figürlerden oluşan yedi metre uzunluğundaki enstalasyon, porselen kırıkları kullanılarak tamamlanmıştır (Görsel 2).



Görsel 2. Bouke De Vries, Savaş ve Barış (War and Peace),2018,
(<http://bit.do/fGYkw>)

Ai Weiwei

1957’de Beijing’de dünyaya gelen Ai Weiwei, porselenle ilk kez bir aile dostunun daveti üzerine, bu alanda ün kazanmış Cizhou kentini ziyareti sırasında tanışmıştır. Weiwei’nin 2015 yılında “Kaplan, kaplan, kaplan”ın aslı enstalasyonu yapmıştır. Enstalasyonda kullanılan parçaların kökleri Ming hanedanlığına kadar uzanmakta ve her bir parçanın üzerinde kaplan figürü bulunmaktadır(Görsel 3). Jingdezhen’de çiftçilerin tarlalarında çok sayıda seramik parçası bulmaları tesadüf değildir. Bölgede yaklaşık olarak 1700 yıldır çöm-

lekçilik yapılmaktadır. Sanatçı çiftçiler tarafından ‘kaplan alan adam’ olarak adlandırılmaktadır. Sanatçı kaplan figürlerine bu kadar ilgi duymasının sebebi olarak, kaplan figürlerinin tek düze olmayışı, çizimlerin birbirine benzememesi ve kendine özgü bir tarzının olmasından kaynaklandığını ifade etmiştir(Ai Weiwei, 2017)



Görsel 3. Ai Weiwei, “Kaplan, Kaplan, Kaplan”, 2015. Sakıp Sabancı Müzesi.
(Yazarın kişisel fotoğraf arşivi).

Sanatçının, Kaplan kaplan kaplan yerleştirmesine benzer buluntu seramikler ile yapılan başka bir eseri de “çaydanlık emzikleri”dir. Çaydanlık emziklerinin üst üste bindirilerek düz bir zemin üstüne yerleştirilmiştir. Çaydanlık emzikleri bulunduğu bağlamdan koparılarak yeni bir forma evrilmiştir (Görsel 4).

“Yıllarca toplanan parçalardan oluşan Çaydanlık emzikleri, Song Hanedanı döneminde(960-1279) tarihlenen antika çaydanlık emziklerini bir araya getirmektedir; parçalar halı gibi yere serilmiştir. Etrafındaki duvar kağıdında yer alan motifleri de hatırlatan emzikler, ağız ve benzeri özgün işlevleri düşünüldüğünde, ifade özgürlüğünün sınırlı oluşunun metaforu olabilir. Bu yerinden koparılmış öğeler bir bütün halinde bir araya getirilmiş, yeni bir bağlama oturulmuştur ve Ai’nin değerler konusundaki süregelen araştırmasının bir başka örneğidir”(Ai Weiwei Porselene Dair, Sakıp Sabancı Müzesi, 2017, s.161).



Görsel 4. Ai Weiwei, Çaydanlık emzikleri, 2015, Sakıp Sabancı Müzesi.
(Yazarın kişisel fotoğraf arşivi).

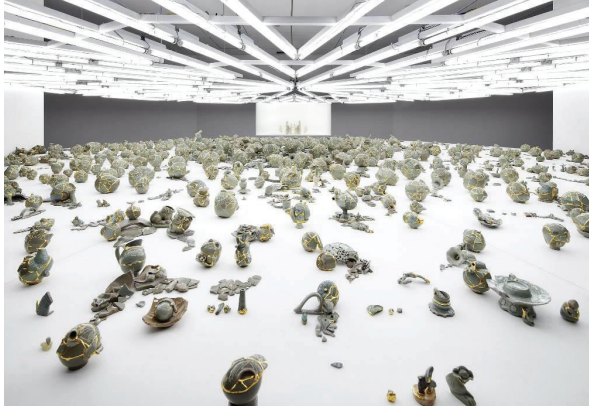
Yee Sookyung

Yee Sookyung, 1963 yılında Kore’de doğmuştur. Lisans ve yüksek lisans eğitimini, Seul Ulusal Üniversitesi’nde resim bölümünde tamamlamıştır. Sanatçının seramiğe ilgi duyması daha sonra başlamıştır.

Sanatçının seramik ile ilgilenmeye başlaması bir çömlekçi ustasının kusurlu seramikleri tereddüt etmeden imha ettiğini gördüğü zaman başlamıştır. İyi bir çömlekçi daima kusursuzu aramaktadır. Sanatçı, atıl durumdaki kırılmış seramikleri nasıl değerlendirebileceği konusunda düşünmeye başlamıştır. “Translated vase” serisi bu düşüncelerden ortaya çıkmıştır.

Çömlekçi ustasının yaptığıının tam tersi bir düşünceyle, mükemmelliği aramayan ve kusurları kucaklayan sanatçı, geleneksel Japon seramik tamir tekniği olan Kintsugi’den ilham alarak, Goryeo ve Joseon hanedanlığı döneminde yapılan seramiklerin replika atıklarını kullanarak işler üretmiştir. Atıl durumdaki hazır nesnelere müdahale ederek işlerini şekillendiren sanatçı, bir sistem tarafından sınırlandırılmayan kendi dünyasını oluşturmaya çalışmaktadır. Bu oluşturduğu alanı süreç içerisinde deneyimlemekte ve tekrar keşfetmektedir. Sanatçı, işlerinin üretiminde öncelikle metalden bir iskelet yapmakta ve işleri bu iskeletin üzerine inşa etmektedir. Daha sonra tabakalar halinde epoksi reçine uygulayarak işi sağlamlaştırmaktadır.

(Görsel 5),(<https://thepage-gallery.com/news/57-yeesookyung-why-i-create-exploring-the-inspirations-phaidon-press/>).



Görsel 5. Yee Sook Yung, Translated vase, 2012, (<http://bit.do/fGYkQ>)

Elif Aydoğdu Ağatekin

Elif Aydoğdu Ağatekin, 1977 yılında Ankara’da doğmuştur. Sanatçı, çalışmalarında çoğunlukla atıl durumdaki materyallerden yararlanmaktadır. Ağatekin, atık malzemeler ile çalışmasının amacını hakkında:

“Amacım zihnimdekilerden arınmak, vicdanları her gün yaralayan utancın yüklerini biçimlendirmeye çalışarak onlardan kurtulmak. O yüzden bile isteye kırıyorum seramikleri. Kesiyorum içlerini, yığınlar yapıyorum parçalarından, önce dağıtıyorum hepsini, sonra topluyorum o dağıntığı, tane tane, parça parça birbirlerine ekleyerek arıyorum onlarca kez olmak istedikleri şekli” (<https://www.seramikturkiye.org/post/ku%C5%9Flar-derdine-konar>).

2012 yılında üretilen “Kırık Çeyizler” isimli çalışmanın yapımında Porland Porseken fabrikasının atıklarından yararlanılmıştır. Gün geçtikçe artan boşanma davalarını konu alan sanatçı, atık seramikler üzerine bu konuyu çalışmıştır. Yaşanan kötü anılardan ziyade zamanında yaşanan güzel anılara gönderme yapan Ağatekin, “Old Time Happy Housewifery” internet sitesinden elde ettiği görselleri seramik tabaklara uygulamıştır. Tabakları birbiri üzerine gelecek şekilde üst üste bindirerek enstalasyonu tamamlamıştır (Ağatekin, 2012).



Görsel 6. Elif Ağatekin, Kırık Çeyizler, 2012, (<http://bit.do/fGYk6>)

Richard Wentworth

1947 yılında Yeni Zellanda’da doğan Richard Wentworth, 1965 yılında İngiltere’de Hornsey Sanat Akademisi’nde eğitim almıştır. Wentworth, daha çok heykel ve çektiği fotoğraflarıyla bilinse de birçok disiplinde işler üretmiştir. Sanatçı yaptığı enstalasyonlarda endüstriyel ve buluntu nesnelere üretimler yapmaktadır.

Wentworth, 1990’ların başından itibaren tamir ettiği tabakları çeşitli objeler ile birleştirerek düzenlemeler yapmıştır. Bu objeler genellikle bir sofraya eşyasıyla alakası olmayan, izleyicinin gördüğü anda anlamlandırması zor olan düzenlemelerdir. “In Brac” isimli eser bu enstalasyonlardan biridir (Görsel 7). Sanatçı, tamir ettiği seramik sofraya eşyalarını, bir piyanonun üzerine kapatacak şekilde düzenlemiştir. Başka bir çalışmasında ise fileli bir pinpon masasının üzerine tamir edilmiş tabakları yerleştirmiştir. 1995 yılında ürettiği eseri ismini “Maç” koymuştur (Görsel 8). Sanatçının çalışmaları ilk başta bir kafa karışıklığına yol açmaktadır.

Sanatçının tamir ettiği tabaklar ile kullandığı piyano ve pinpon masası alışılmadık olduğundan dolayı tuhaf gelmekte ve gizemli bir etki yaratmaktadır. Sanatçının onardığı tabaklar üç boyutlu bir nesneye dönüşecek gibi görünmektedir. Onarılan tabaklar enstalasyona eşlik eden piyano ve pinpon masası ile ilişkilendirilmediği takdirde, günlük kullanımdaki işlevsel rollerine geri dönecek gibidir. Sanatçı burada eşyaları günlük kullanımdan kurtardığını bize iletmektedir (Walden, 2013).



Görsel 7. Richard Wentworth, In Brac, 1996, (<http://bit.do/fGZ5i>)



Görsel 8. Richard Wentworth, Maç (Match),1995, (<http://bit.do/fg4DN>).

Cai Guo-Qiang

1957 yılında Çin’de dünyaya gelen sanatçı, Şangay Tiyatro Akademisi’nde eğitim almıştır. Sanatçı, daha çok barut ve patlayıcı kullanarak yaptığı eserlerle bilinmektedir. Bu düzenlemelerden bir de “Bir Tekne Klanı” dır. Sanatçı, 2004 yılında Japonya’da enkaz haline gelmiş olan kullanılamaz halde bir ahşap tekne bulmuş ve bunu sanat eserine çevirmiştir(Görsel 9-10). Teknenin içine ve dışına yığınlar halinde atık porselen yerleştiren sanatçı, enstalasyonu tamamlamıştır. Yerleştirmenin farklı versiyonları değişik ülkelerde sergilenmiştir. “Yansıma – Iwaki’den bir hediye” ismiyle Amerika’da, 2012 yılında, “Bir Tekne Klanı” adıyla da Danimarka’da izleyicinin beğenisine sunulmuştur(<https://vimeo.com/75386555>).



Görsel 9. Cai Guo-Qiang, Yansıma – Iwaki’den bir hediye, 2004, (<http://bit.do/fHoHR>).



Görsel 10. Cai Guo-Qiang, Bir Tekne Klanı 2012, (<http://bit.do/fHoJy>).

Cai Guo-Qiang, Yansıma – Iwaki’den bir hediye isimli çalışmasında Çin’in önemli porselen üretim merkezlerinden biri kabul edilen Dehua’dan elde ettiği porselen atık malzemeleri kullanmıştır. Sanatçının, özellikle porselenden üretilen tanrı ve tanrıça figürlerinin defolu olmalarından dolayı atılmaları ilgisini çekmiştir. Bu figürlerin mükemmel olmadıklarından dolayı ıskartaya ayrılması ve kutsal olmaktan çıkması, kendi içinde de bir ironi barındırmaktadır. Atık porselenleri ücreti karşılığında satın alan sanatçı, malzemeleri atölyesine götürmüş ve üzerine düşünmeye başlamıştır. Sanatçı kutsal bir figür olan, ibadet ve ritüel nesnesi heykelleri bulunduğu bağlamdan kopararak yeni bir yere konumlandırmıştır(Görsel 11),(Cai Guo-Qiang Röpartajı).



Görsel 11. Cai Guo-Qiang. Yansıma - Iwaki’den Bir Hediye, 2004, (<http://bit.do/fHoH7+>)

Porselen Atık Malzeme ile Enstalasyon Uygulamaları

Porselen malzeme ile tanışmam Muğla'da faaliyet gösteren Opus Porselen ile çalışmaya başlamamla olmuştur. Atölyede porselen sofraya eşyaları yapılmaktadır (Görsel 12).



Görsel 12. Opus Porselen atölye işi. 2015.

(Yazarın kişisel fotoğraf arşivi)

Porselen üretimi zorlu bir süreç olmakla beraber ince porselen üretiminde fire oranı artmaktadır. Atölyede üretim sürecinde ortaya çıkan atıl durumdaki porselen malzemenin nasıl değerlendirilebileceği hakkında düşünölmeye başlanmıştır. Porselen ve camın benzer özelliklere sahip olması Tiffany vitray tekniğinin porselen malzemeye uygulanabileceği fikrini ortaya çıkarmıştır. Süreç içerisinde ilk deneme Opus Porselen üretiminden ortaya çıkan atık malzeme üzerinde yapılmış ve olumlu bir sonuç alınmıştır(Görsel 13).



Görsel 13. Opus Porselen firesinden deneme, 2015. (Yazarın kişisel fotoğraf arşivi)

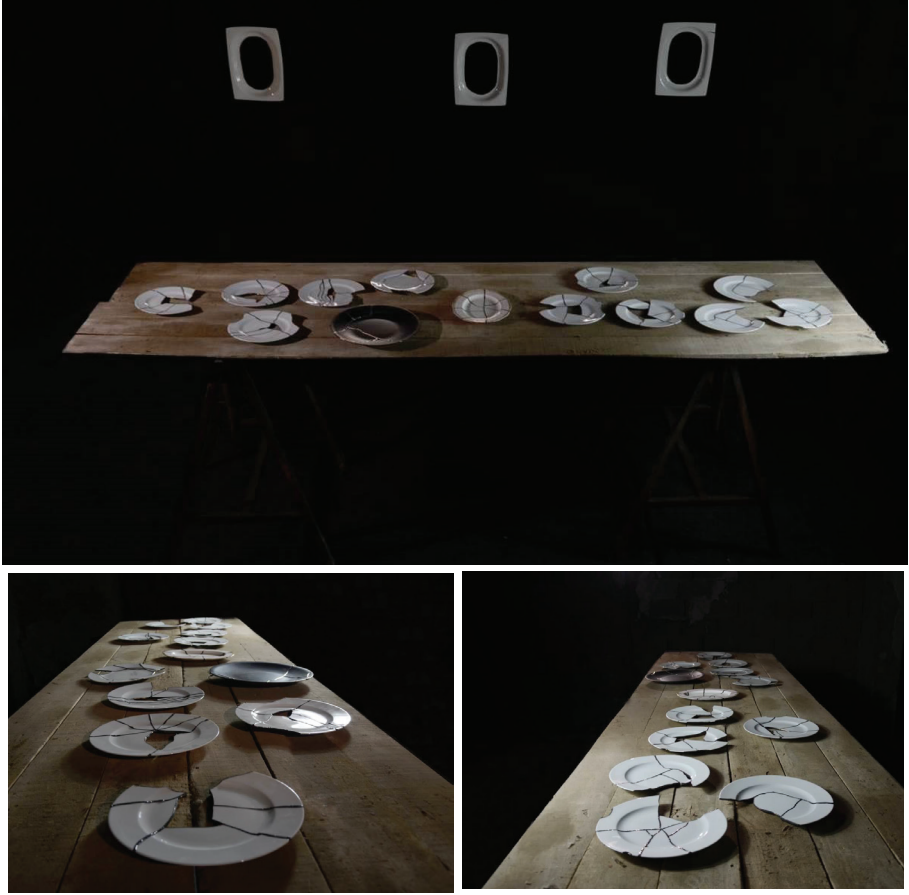
Elde edilen başarılı sonuçlar doğrultusunda endüstriyel sofr porseleni üzerinde uygulama yapılmış ve olumlu bir sonuç alınmıştır(Görsel 14). Bu noktada Kütahya Porselen fabrikası ile iletişime geçilmiş ve yapılması planlanan işler anlatılmıştır. Kütahya Porselenin yapılacak işleri olumlu karşılmasıyla fabrika atık porselen temini sağlamıştır. Süreç içerisinde fikirler geliştirilmiş ve uygulamalar yapılmıştır.



Görsel 14. Endüstriyel sofr porseleni bakır folyo uygulaması, 2017.
(Yazarın kişisel fotoğraf arşivi)

Son Akşam Yemeği

2019 yılında üretilmiş olan “Son Akşam Yemeği” isimli eser, İsa’nın 12 havarisiyle yediği son akşam yemeğinin porselen atık malzemeler ile yapılmış bir yorumudur. Son akşam yemeği esnasında İsa’nın içimizden biri bana ihanet edecek dediği an, havarilerin yüzünde oluşan duygular ele alınmaya çalışılmıştır. Enstalasyonda 13 tabak kullanılmış ve bu tabakların sadece ikisinde parçaların tamamı kullanılmıştır. Bu iki tabağın bütün parçalarının tam olmasının sebebi yalnızca İsa ile Yahuda’nın ihanet olayını bilmesidir. Diğer 12 Havari ise ihaneti kimin yapabileceğini aramaktadır. 12 Havariyi temsil eden tabaklar da bilerek eksik parça kullanılarak onarılmasının sebebi de budur. Yahuda için siyah renkte bir tabak tercih edilmiş ve birleşme kısımlarına uygulanan lehimler bilerek karartılmamıştır. Yahuda, İsa’ya ihanet emesi karşılığında gümüş sikkeler almıştır. Bundan dolayı Yahuda’yı temsil eden siyah tabağın lehimleme yerlerine karartma işlemi uygulanmamıştır. Gümüş renkteki bu damarlar Yahuda’nın ihanet için aldığı gümüş sikkelere gönderme yapmaktadır. Yemek masasının tepesine konumlandırılmış ve içleri kesilerek boşaltılmış üç tabak; baba, oğul ve kutsal ruh üçlü birliğinin sembolize etmektedir.



Görsel 15. Özkan Bal, Son Akşam Yemeği, 2019, Atık sofrası porseleni, Bakır folyo tekniği,

86x288x200 cm. (Yazarın kişisel fotoğraf arşivi)

Türkiye Bir Kültür Mozağıdır

Ayrıştırma üzerine kurulu olan Türk siyaseti; Türk - Kürt, Sağcı - Solcu, Başlı Açık - Kapalı, Alevi - Sünni, Namaz Kılan - Kılmayan gibi sebeplerden bir kısmın azınlık durumuna geldiği ve azınlık durumuna düşen farklı görüşteki insanların bir araya gelerek çoğunluğa karşı direnmeye çalıştığı bir olay haline gelmiştir. Bu olaylar süreç içerisinde ayrılmayı ve kutuplaşmaları da beraberinde getirmiştir. Enstalasyon dört tabaktan oluşmaktadır. Bunun nedeni bize ilköğretimde çekirdek ailenin dört kişiden oluştuğunun öğretilmesidir.

Bahsedilen bu kutuplaşmalar aynı ailedeki bireyleri karşı karşıya getirmiş ve ayrışmanın aile içine kadar girmesine sebep olmuştur. Enstalasyon, bir bütün olan yapının iki parçaya ayrıldığı ve azınlık kısmın birleşerek çoğunluğa karşı ayakta kalmaya çalıştığını anlatmaktadır. Aslında tamir edilip birleştirilen yerler, yine ilköğretim de sıklıkla kullanılan “Türkiye bir kültür mozağıdır” birlikte güzel ve güçlüyüz ifadesinin ta kendisidir (Görsel 16).



Görsel 16. Özkan Bal, Türkiye bir kültür mozağıdır, 2020, Atık sofr porseleni, Bakır folyo tekniği, 100x100x90cm. (Yazarın kişisel fotoğraf arşivi)

7 Ekim 1980

1980 öncesi dönemde ortaya çıkan olaylar sağ ve sol arasındaki kutuplaşmanın derinleşmesine yol açmıştır. Bu gelişmelerin ardından 12 Eylül rejimi yönetime el koymuş, suçsuz olmalarına rağmen hem sağ hem de sol görüşten birçok kişiyi idam etmiştir. Enstalasyona konu olan bu iki kişi; Necdet Adalı ve Mustafa Pehlivanoğlu'dur. Her iki isim de kahvehane tarama eylemlerine katıldıkları iddiasıyla, işlemedikleri suçlar nedeniyle aynı gün idam edilmiştir. İşin iki parçadan oluşması idam edilen kişileri temsil etmektedir (Görsel 17).

Yerleştirmede atıl durumdaki porselen tabak ve ayna kullanılmıştır. Düzenlemede kullanılan aynalar her bir iş için üç parçadan oluşacak şekilde uygulanmıştır. Enstalasyona yaklaşan izleyici, yansımasını parçalanmış olarak görmektedir (Görsel 17). Toplumsal kutuplaşmanın zaman zaman bireysel düzeye indirgenmesiyle, bireylerin karşıt görüşlü kişilere yapılan haksızlıkların farkında olmalarına rağmen, siyasi aidiyetleri nedeniyle sessiz kalmalarına gönderme yapılmaktadır.



Görsel 17. Özkan Bal, 7 Ekim 1980, Atık sofrası porseleni, Bakır folyo tekniği, 53x33.5x3 cm. (Yazarın kişisel fotoğraf arşivi).

Kısır Döngü

Endüstri devriminin yansımaları doğrultusunda ürünler daha seri üretilmeye başlanmıştır. Daha az dayanıklı üretilmeye başlayan eşyalarla birlikte insanlar da ürünleri daha hızlı tüketmeye yönelmiştir. Bu anlayış insan-obje arasında sınırlı kalmamış insan-çevre ve insan-insan arasında da hızlı bir tüketimi beraberinde getirerek duygusal bir bağ kuramaması neticesinde eşya, insan ve çevreden çok daha kolay vazgeçebilmesine sebep olmuştur. Çember şeklinde düzenlenen enstalasyon, insanların sürekli bir eşyayı isteme ve elde etme arzusunun kısır döngüsüne gönderme yapmaktadır. Kırılan ve bakır folyo tekniğiyle birleştirilen parçaların bir kısmı kasıtlı olarak eksik bırakılmıştır. Bu parçalar yukarıdan aşağı doğru sarkıtılmıştır. Sarkıtılan bu porselen parçalar insanların kendilerinde eksik hissettiği, sürekli olarak arzuladığı şeylerdir (Görsel 18).

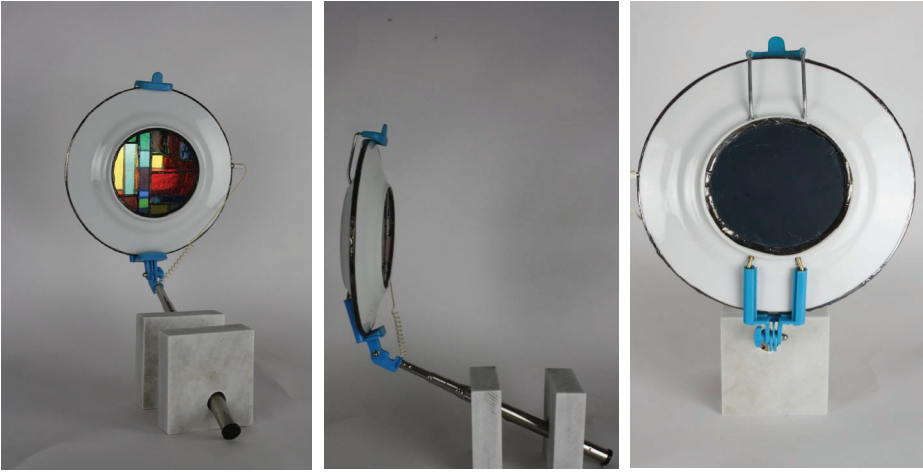


Görsel 18. Özkan Bal, Kısır Döngü, Atık sofr porseleni, Bakır folyo tekniği, 200x200x250 cm. (Yazarın kişisel fotoğraf arşivi).

Özçekim

Covid 19 salgını ile başlayan karantina süreçleriyle sosyalleşme ortamları kısıtlanmış ve insanlar zamanlarının büyük kısımlarını evde yalnız geçirmeye başlamıştır. Bu süreçte insanlar gelecek planlaması yapamamakta, kaygılarıyla baş başa kalmakta ve yaşama karşı isteklerini kaybetmektedirler. Bu duygular zaman zaman insanların kendilerini hayata bağlayacak şeyler bulma konusunda zorluklar yaşamalarına sebep olmuştur. Bu durum bireylerin daha çok yalnız kalmasıyla, kendilerini tekrar keşfetmelerine olanak sağlamıştır. Bu durum tıpkı bir özçekime benzemektedir. Enstalasyon iki tabağın yüz yüze birleştirilmesinden oluşmaktadır. İki tabağında ortaları kesilerek boşaltılmış bir tabağın içine ayna diğer tabağın içine de renkli camlar yerleştirilmiştir. Ayna ve camlar, porselen yüzeye bakır folyo tekniğiyle sabitlenmiştir.

İzleyici düzenlemeye yaklaştığında renkli camların ve camların arkasına koyulan aynanın yansımalarından kendi portresini parçalamış ve eksik şekilde görmektedir. Yukarıda bahsedilen sıkışmışlık, kötü ruh hali ve parçalanmışlık hissi izleyiciye geçmektedir. Aynı zamanda renkli camların albenisi de pozitif bir enerji yaratmakta ve umudu temsil etmektedir (Görsel 19).



Görsel 19. Özkan Bal, Özçekim, Atık sofa porseleni, Bakır folyo tekniği tekniği, Cam, Atık mermer, Atık Özçekim çubuğu, 20x27x36 cm (Yazarın kişisel fotoğraf arşivi).

Sonuç

Çağdaş sanat içerisinde önemli bir yere sahip olan enstalasyon, izleyicinin içine girdiği mekân ve mekânın öğeleriyle yekpare bir vücut halini alma durumudur. Enstalasyon sanatı, çağdaş sanat içerisinde birçok sanat alanı ile temas halindedir. Mekân, eser ve izleyici odaklı yaklaşımı ile mevcut durum içerisinde yeni bir deneyim anlayışını ortaya çıkarmıştır. Tarihsel olarak tam net bir başlangıç noktasına sahip olmamakla birlikte, farklı sanat dalları ile ilişkilendirilmesi sayesinde sürekli dönüşen ve gelişen dinamik bir yapıya sahip olmasının sağlamıştır.

Enstalasyon sanatı birçok sanat dalı ile yakın temas halinde olmuştur. Bu durum enstalasyon sanatının tam olarak nereye ait olduğu konusunda da tartışmaya açık hale getirmiştir. 1980'lere gelindiğinde sanatçılar enstalasyon sanatını daha yoğun kullanılmaya başlamış, müze ve sanat galerilerinde daha sık görülmeye başlamıştır.

Seramik sanatı özelinde bakıldığında enstalasyon sanatının görece daha geç kabul edildiği görülmüştür. Enstalasyon, seramik sanatı dahil olmak üzere geleneksel sanatlar alanında kendisine bir yer bulmakta zorlanmıştır. Seramik, belirli formlar, işlevsellik, figüratif heykel ve mimari dekorasyon bağlamında sıkışık kalmıştır. Bunun yanında birçok seramik sanatçısının ve eleştirmenin

seramik enstalasyon sanatının, seramik sanatından ayrı bir yere konumlandırılması gerektirdiğini savunmaları da etkili olmuştur. Sonuç olarak, bu çalışma kapsamında atık porselen malzeme kullanılarak yapılan enstalasyon uygulamalarıyla hem sürdürülebilir sanata ve literatüre katkı sunması amaçlanmıştır. Atıl durumdaki malzemeyi bulunduğu bağlamadan kopararak yeni bir hayat verilemeye çalışılmıştır. Bu çalışmanın, örnek teşkil ederek bu alanda yapılacak çalışmaları artırması beklenmektedir.

Kaynakça

- Bishop, Claire.(2005). Installation Art. Londra: Tate Publishing.
- Farthing, Stephen.(2014). Sanatın Tüm Öyküsü,(G. Gizem, F.C.Çulcu, Çev.). Çin: Hayalperest Yayınevi.
- Reiss, Julie H.(2009). From Margin To Center: The Spaces Of Installation Art. London: The MIT Press.
- Sakıp Sabancı Müzesi.(2017). Ai Weiwei Porselene Dair. İstanbul: Akbank Yayınevi. Seramik Türkiye.
- McTighe, M. E. (2012). Framed spaces: Photography and memory in contemporary installation art. Dartmouth College Press.
- Kuşlar Derdine Konar, Elif Ağatekin Röportajı.
<https://www.seramikturkiye.org/post/ku%C5%9Flar-derdine-konar>
- Ai Weiwei Röportajı: ‘Ben en iyi özçekim sanatçısıyım(I am the best selfie artist)’
<http://www.bbc.com/culture/story/20170918-ai-weiwei-interview-i-am-the-best-selfie-artist>
- Yeesookyung- Neden Yaratıyorum (Why I Create) Röportajı. <https://thepage-gallery.com/news/57-yeesookyung-why-i-create-exploring-the-inspirations-phaidon-press/>
- Yansıma (Reflection) Cai Guo-Qiang Röportajı. <https://art21.org/read/cai-guo-qiang-reflection/>

Görsel Kaynakça

Görsel 1. <http://bit.do/fGYjM>

Görsel 2. <http://bit.do/fGYkw>

Görsel 3. Yazarın kişisel fotoğraf arşivi

Görsel 4. Yazarın kişisel fotoğraf arşivi

Görsel 5. <http://bit.do/fGYkQ>

Görsel 6. <http://bit.do/fGYk6>

Görsel 7. <http://bit.do/fGZ5i>

Görsel 8. <http://bit.do/fG4DN>

Görsel 9. <http://bit.do/fHoHR>

Görsel 10. <http://bit.do/fHoJy>

Görsel 11. <http://bit.do/fHoH7+>

Görsel 12. Yazarın kişisel fotoğraf arşivi

Görsel 13. Yazarın kişisel fotoğraf arşivi

Görsel 14. Yazarın kişisel fotoğraf arşivi

Görsel 15. Yazarın kişisel fotoğraf arşivi

Görsel 16. Yazarın kişisel fotoğraf arşivi

Görsel 17. Yazarın kişisel fotoğraf arşivi

Görsel 18. Yazarın kişisel fotoğraf arşivi

Görsel 19. Yazarın kişisel fotoğraf arşivi

9. BÖLÜM

ORTA ÇAĞ CADI İMGESİNİN ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDAKİ YANSIMALARI

Arş. Gör. Dr. Didar Ezgi ÖZDAĞ BARDAK
*Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi,
Bodrum Güzel Sanatlar Fakültesi,
deozdag@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3126-4485>*

“Doğa, insanın öğretmenidir; onun sırlarını bilen, şifanın yolunu da bilir.”Paracelsus, *Paragranum*

Giriş

Doğa, insan müdahalesinden bağımsız olarak var olan ve gelişen her şeyi içermektedir. Doğanın oluşumu ve evrimi insanlığın varlığından çok önce başlamıştır ve insanlık tarihi bu anlamda çok daha kısa bir süreci kapsadığı bir gerçektir. Bu nedenle İnsan doğa ilişkisi, insanlık tarihi ile birlikte başlatılmaktadır. Bunun nedeni, insanın sosyal ve kültürel evriminin, doğal çevresiyle etkileşim içinde gerçekleşmesi ve bu etkileşimin insan gelişiminde önemli bir rol oynamasıdır (Özer, 2025).

Yaratma ve dönüşüm gücüyle doğa, kadın arketipinin en belirleyici bileşenlerinden birini temsil etmektedir. Örneğin, Rosemary Radford Reuther’e göre; İbranilerden bu yana kadın doğayla eşleştirilmiş, erkekler hem kadınları hem de doğayı kontrol altına almışlardır. Merchant’a göre; kadın ile doğa, doğa bilimlerinin ortaya çıkışından çok önce eşleştirilmiştir. Ancak bu eşleştirme doğanın organik bir biçimde anlaşılmasından dolayı kadın içinde saygın bir konum sağlamıştır. Bu yüzden bu eşleştirme olumlu anlaşılmaktadır (Ünder, 2005, s. 605).

Öte yandan, doğanın hem yıkıcı hem de yeniden var edici potansiyeli, döngüsel bir süreklilik içinde kendini açığa çıkarırken, bu çift yönlü dinamik kadınlığın ontolojik yapısıyla güçlü paralellikler göstermektedir. Kadın, doğanın üretken ve dönüştürücü karakterini yalnızca biyolojik varoluşuyla değil, aynı zamanda yaşam pratikleri ve deneyimsel alanları aracılığıyla da yeniden üretmekte ve anlamlandırmaktadır. Bu bağlamda kadın bedeni ve öznel deneyimi, yaratıcılığın ortaya çıktığı temel bir merkez olarak konumlanmaktadır. Yeni olanı inşa etme, estetik olana yönelme, bütünleştirici ve koruyucu bir bilinçle hareket etme ve yaşamı şifalandırma eğilimi, bu yaratıcı özün temel dinamiklerini oluşturmaktadır.

Kadınlar günümüzde haklarının birçoğunu almış olsa da ataerkil toplumun köklerini oluşturan bu inanç birçok kanal aracılığıyla (masallar, dergiler, televizyon programları, oyuncaklar, gazeteler...) sürdürülmektedir. Kısaca kadınların ulaştıkları haklar, özgürlükler ve güçlerle birlikte kadın düşmanlığı, eşitsiz tutumlar, dışlamalar, şiddet ve nefret bir arada açık veya örtük biçimlerde yer almaktadır. Bu bakımdan, verilen mücadeleler ve kazanılan haklara rağmen, günümüzde kadınların içinde bulunduğu konumun hâlâ dengesiz ve eşitsiz bir gelişme tarafından belirlendiği söylenebilmektedir. Yani kadının konumu tıpkı masallardaki tekerlemeler gibidir. Kadınları hem aşırı masum ve iyi hem de şeytani kötülük içinde; hem müthiş bir saflık ve güzellik hem de çirkinlik içinde; hem inanılmaz bir edilginlik hem de cadılıkla örülmüş bir doğa ve insanüstü güçlerle donatılmış biçimde anlatıp duran masallar erkek egemen söyleme karşı sürdürülmesi gereken mücadele alanlarından biridir. Masallardaki tekerlemeler çoğu zaman birbiriyle alakasız gibi görünen, bir araya getirilemez gibi duran şeyleri bir araya getirmektedir. Cinler, periler, cadılar, gerçekler, yalanlar, insanlar, hayvanlar, cüceler, camdan ayakkabılar, iyiler ve kötüler bir araya gelmektedir (Tokdemir, 2019).

Bu noktada, söz konusu yaratıcı ve dönüştürücü güçlerin tarihsel süreçte özellikle “cadı” arketipi üzerinden temsil edildiği görülmektedir. Cadı figürü, doğayla kurduğu organik bağ, şifa verme pratikleri, sezgisel bilgiye dayalı üretim biçimleri ve yaşam döngülerine dair derin kavrayışıyla, kadın arketipinin bastırılmış ancak süreklilik arz eden bir yansımasıdır. Ne var ki bu güç, patriyarkal söylem içerisinde denetim altına alınmak istenmiş; kadın bedeni, bilgisi ve doğayla kurduğu ilişki şeytanileştirilerek cadı imgesi üzerinden kriminalize edilmiştir. Böylece cadı, yalnızca doğa ile uyumlu bir varoluş biçiminin temsilcisi değil, aynı zamanda kadın öznenin yaratıcı ve dönüştürücü potansiyelinin tarihsel olarak bastırılmasının simgesine dönüşmüştür. Bu bağlamda, kadın arketipinin doğa ile kurduğu üretken ve dönüştürücü ilişki, Orta Çağ Avru-

pa'sında belirgin bir kırılmaya uğramış ve "cadı" imgesi üzerinden radikal bir biçimde yeniden tanımlanmıştır.

Özellikle 14. ve 17. yüzyıllar arasında yoğunlaşan cadı avları sürecinde, doğayla uyumlu bilgi pratiklerine sahip kadınlar; şifacılar, ebeler ve bitki bilgisiyle donanmış bireyler olarak değil, şeytani güçlerle ilişkilendirilen tehdit unsurları olarak konumlandırılmıştır. Reginald Scot ise cadı tanımını şöyle yapmaktadır; genellikle yaşlı, topal, donuk solgun, kümes içinde ve kırışıklarla dolu kadınlar... (Ülgen, 2022). Bu dönüşüm, yalnızca dinsel inanç sistemlerinin bir sonucu değil, aynı zamanda toplumsal düzenin yeniden inşasında kadın bedeni ve bilgisi üzerinde kurulan denetim mekanizmalarının bir parçası olarak değerlendirilmektedir.

Orta Çağ'da cadı imgesi, çoğunlukla doğanın karanlık ve kontrol edilemeyen yönleriyle özdeşleştirilmiş; fırtına çıkaran, hastalık yayan, doğurganlığı lanetleyen bir figür olarak kurgulanmıştır. Bu temsil biçimi, kadının yaratıcı ve şifalandırıcı potansiyelinin tersine çevrilerek yıkıcı ve tehditkâr bir forma indirgenmesi anlamına gelmektedir. Nitekim "cadı", yalnızca doğa ile kurduğu güçlü bağ nedeniyle değil, aynı zamanda patriyarkal normlara uymayan, bağımsız hareket eden ve bilgi üreten bir özne olduğu için hedef haline getirilmiştir. Bu süreçte cadı figürü, doğa ile kurulan sezgisel ve deneyimsel bilginin değersizleştirilmesi ve yerine rasyonel-dinsel otoritenin yerleştirilmesi bağlamında işlev görmüştür. Böylece kadın ve doğa arasındaki tarihsel olarak kurulan yaratıcı bağ koparılmaya çalışılmış; kadın bedeni, üretkenliği ve bilgisi denetlenmesi gereken bir alan olarak yeniden yapılandırılmıştır. Orta Çağ cadı imgesi, bu yönüyle yalnızca bir korku figürü değil, aynı zamanda kadın arketipinin dönüştürülerek bastırılmasının en görünür araçlarından birisi olarak okunmalıdır. Bunun nedeni ise; Ortaçağ'da cadı imgesinin, yalnızca doğaüstü güçlerle ilişkilendirilen bir figür olmanın ötesinde, dönemin sosyo-politik, dini ve toplumsal yapılarının kesişim noktasında şekillenen karmaşık bir temsil alanı olarak ortaya çıkmasıdır.

Cadı; çoğunlukla kadın bedeni üzerinden inşa edilen, ötekileştirme, korku üretimi ve iktidar mekanizmalarının meşrulaştırılması süreçlerinde işlevsel bir araç haline getirilmiştir. Özellikle Engizisyon yargılamalarıyla birlikte kolektif bilinçte travmatik bir arketipe dönüşmüştür. Bu bağlamda cadı imgesi, Michel Foucault'nun iktidar ve beden politikaları çerçevesinde okunabileceği gibi, Silvia Federici'nin cadı avlarını erken kapitalist üretim ilişkileriyle ilişkilendiren yaklaşımıyla da derinleşir; zira cadı, yalnızca büyü yapan bir figür değil, aynı zamanda bilgisi, doğayla kurduğu ilişki ve bedensel özerkliği nedeniyle sistem dışına itilen tehlikeli kadın'ın sembolüdür.

Bu sembol, Feminist teorisyen ve tarihçilerin işaret ettiği gibi, insan yetilerinin hiyerarşik bir derecelendirmeye tâbi tutulması ve bedensel gerçekliğin daha aşağı sayılması, ataerkil iktidarın yerleşmesi ve kadın emeğine erkeklerce el konmasında tarihsel olarak araçsal olmuştur. Şiddet ve erkek merkezli sömürü stratejileri, kadın bedeninin disipline edilmesinde kullanılmış ve bu bağlamda kadın bedeni iktidar teknikleri ve ilişkilerinin uygulandığı önemli bir hedef haline gelmiştir. Feminizmin dikkat çektiği, kadının üreme gücünün denetim altına alınması, tecavüzün ve şiddetin kadınlar üzerindeki etkileri, sosyal bir kabul edilme koşulu olarak onlara güzellik standartlarının dayatılması vb. olgular bedene ilişkin söyleme muazzam bir katkı yapmıştır (Berktaş, 2018).

Çağdaş sanat pratiklerinde ise bu tarihsel imge, yeniden ele alınarak dönüştürülmekte; bastırılmış kadınlık deneyimleri, kolektif hafıza ve direniş söylemleri üzerinden yeni anlam katmanları kazanmaktadır. Özellikle seramik sanatı, toprağa dayalı maddeselliği, bedensel üretim süreçleri ve tarihsel olarak “zanaat” ile ilişkilendirilmiş olması nedeniyle, cadı imgesinin yeniden yorumlanmasında güçlü bir ifade alanı sunmaktadır. Çağdaş seramik sanatçıları, cadıyı yalnızca bir korku figürü olarak değil, aynı zamanda şifa veren, doğayla bütünleşen, bilgiyi taşıyan ve patriyarkal düzenle çatışan bir özne olarak yeniden kurgulamaktadır. Böylece hem tarihsel travmaları görünür kılmakta hem de alternatif bir kadınlık anlatısı inşa etmektedir. Bu çalışma, Ortaçağ cadı imgesinin tarihsel, sosyolojik ve feminist bağlamlarını inceleyerek, söz konusu imgenin çağdaş seramik sanatında nasıl yeniden üretildiğini, dönüştürüldüğünü ve eleştirel bir anlatı aracına dönüştüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Orta Çağ'da Cadı İmgesi

Orta çağ; sosyal, siyasi, ekonomik ve dini olayların ortaya çıktığı, tarihe yön verildiği, kültürlerin oluştuğu geniş bir zaman dilimini kapsamaktadır (Bedirhan, 2018). Tarihsel süreçte, tüm kültürlerde insanların bilinmeyene duydukları ilgi, keşfetme merakı büyü kavramını vazgeçilmez kılmış sonradan edinilmiş bu doğüstü güç sıradan insanlara bahşedilmiş bir güç olmuştur

Bu süreçte kilise, yalnızca dini bir kurum olmanın ötesine geçerek bilgi üretimi, eğitim, hukuk ve toplumsal düzen üzerinde belirleyici bir otorite haline gelmiştir. Doğa olayları, hastalıklar ve toplumsal krizler çoğunlukla ilahi irade ya da şeytani güçlerle açıklanmış; bu durum, bilinmeyene karşı duyulan korkunun yaygınlaşmasına ve metafizik temelli bir dünya algısının güçlenmesine neden olmuştur. Özellikle veba salgınları, kıtlıklar ve savaşlar gibi yıkıcı olaylar,

toplumun kolektif bilinçaltında sürekli bir tehdit ve güvensizlik hissi yaratmıştır. Böylesi bir atmosferde, toplumsal düzeni tehdit ettiği düşünülen unsurların belirlenmesi ve kontrol altına alınması büyük önem kazanmış; bu durum, “ötekinin inşasını hızlandırmıştır. Ortaçağda da toplumun her kesiminden kişiler büyüün kendilerine vermiş olduğuna inandıkları gücü kullanmışlardır.

Öte yandan, kadın bedeni ve doğurganlığı, denetlenmesi gereken bir alan olarak görülmüş; özellikle doğa ile yakın ilişki kuran, sezgisel bilgiye sahip ve geleneksel şifa pratiklerini sürdüren kadınlar, giderek kuşku uyandıran figürler haline gelmiştir. Bu dönüşüm, yalnızca kadınların toplumsal konumuna ilişkin algıların değişimiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda bilgi ve inanç sistemlerinin yeniden yapılandırılmasıyla da doğrudan ilişkili olmuştur. Kadınların doğa ile kurduğu sezgisel ve deneyime dayalı bilgi biçimleri, başlangıçta yerel ve gündelik yaşamın bir parçası olarak varlığını sürdürürken, zamanla kurumsal din anlayışı tarafından denetlenmesi gereken alanlar arasında değerlendirilmiştir. Bu süreç, halk inançları ile resmi doktrin arasındaki gerilimi artırmış; özellikle doğaüstü pratiklerin (büyü, kehanet vb.) anlamlandırılma biçiminde köklü bir dönüşümün zeminini hazırlamıştır.

Erken Ortaçağ’da büyü, kehanet ve doğaüstü pratikler yerel halk kültürlerinin bir parçası olarak görece tolere edilirken, 13. yüzyıldan itibaren Kilise’nin doktriner sertleşmesiyle birlikte bu pratikler şeytanla yapılan bilinçli bir ittifağın göstergesi olarak yeniden tanımlanmıştır. Bu dönüşüm, cadılığı yalnızca sapkın bir davranış değil, aynı zamanda Tanrı’ya ve ilahi düzene karşı örgütlü bir tehdit olarak konumlandırmış; böylece cadı figürü teolojik bir sapkınlık kategorisinden politik bir suç öznesine evrilmiştir.

Cadı kavramına ilişkin en eski bilgiler, IX-X. yüzyıllardan kalma Eski Yüksek Almanca kaynaklarda yer almaktadır. Bu metinlerde yer alan cadı insanlara kötülük yapan, muskalar yazan, fal bakan bir “masal” figürüdür. Geleneksel cadının olumsuz özellikleri, ilerleyen yüzyıllarda destanlarda, masalarda, efsanelerde anlatılan düşsel bir figür olmaktan çıkıp yaşayan canlı bir varlığa dönüşmüştür (Dağdeviren & Altınay, 2022).

Avrupa’da ise özellikle XVI. ve XVII. yüzyıl boyunca cadı avları yapılmış onlarla birlikte büyücüler de yargılanmış ve yakılmıştır. Almanya’da mahkeme tutanakları ve yazılı kaynaklara dayanarak bu dönemi araştıran akademisyen Haydar Akın’a göre, 1430-1780 arasında Avrupa’da cadılık suçlamasıyla 50 bin kişi katledilmiştir. Cadı avı sonucu öldürülen kurbanların yarıya yakını, bugünkü Almanya topraklarında yaşıyordu. 1400-1750 arasında Almanya’da 25 bin, Polonya’da 10 bin, Fransa ve İsviçre’de 4’er bin, Danimarka, İtalya,

Avusturya, Çek Cumhuriyeti/Slovakya’da biner, Britanya adalarında 1500, Macaristan’da 800, Belçika/ Lüksemburg’da 500, Norveç’te 350, Lichtenstein, İsveç ve İspanya’da 300’er, Hollanda’da 200, Finlandiya’da 115, Slovenya’da 100, Rusya’da 99, Estonya’da 65, İzlanda’da 22, Portekiz’de yedi, İrlanda’da ise iki kişi “cadı” oldukları ve “şeytanla işbirliği yaptıkları” gerekçesiyle öldürülmüştür (Gün&Şahinoğlu, 2015).

Buradan hareketle cadı imgesinin oluşumunda cinsiyet belirleyici bir rol oynadığı ve suçlananların büyük çoğunluğunu kadınların oluşturmasının tesadüf olmaktan ziyade patriyarkal yapının bir yansıması olduğu görülmektedir. Kadın bedeni, Ortaçağ düşüncesinde zayıflık, arzulanabilirlik ve günaha açıklıkla ilişkilendirilmiş; bu durum, kadının şeytani güçlere daha kolay teslim olabileceği yönündeki inancı beslemiştir. Bu bağlamda cadı, yalnızca büyü yapan bir figür değil, aynı zamanda toplumsal normlara uymayan, bağımsız hareket eden, şifacılık bilgisine sahip olan ya da ekonomik ve sosyal açıdan marjinalleştirilmiş kadınların ortak bir temsiline dönüşmüştür. Silvia Federici’nin vurguladığı üzere, cadı avları erken kapitalist toplumun inşasında kadın emeğinin ve bedeninin denetim altına alınması süreciyle doğrudan ilişkilidir; bu anlamda cadı imgesi, ekonomik ve ideolojik dönüşümlerin görünür kılındığı bir araç işlevi görmüştür.

Öte yandan cadı figürü, yalnızca korku ve tehdit üzerinden değil, aynı zamanda kolektif bilinçdışının arketipsel bir yansıması olarak da okunabilir. Carl Gustav Jung’un arketip kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde cadı, “gölge” arketipiyle ilişkilendirilerek bastırılan, kontrol altına alınmak istenen ve bilinç düzeyinde kabul görmeyen özelliklerin simgesine dönüşür. Bu yönüyle cadı, hem bireysel hem de toplumsal düzlemde dışlanan, korkulan ancak aynı zamanda gizli bir çekim gücü barındıran bir figürdür. Ortaçağ anlatılarında cadının geceyle, karanlıkla, hayvanlarla ve doğaüstü ritüellerle ilişkilendirilmesi, onun doğa ile kurduğu alternatif bilgi ve güç ilişkisini de açığa çıkarır.

Sonuç olarak Ortaçağ’da cadı imgesi, yalnızca dini bir sapkınlık kategorisi değil; cinsiyet politikaları, bilgi iktidarı, ekonomik dönüşümler ve kolektif korkuların kesişiminde şekillenen ideolojik bir inşadır. Bu imge, tarihsel süreç içerisinde sabit kalmayarak dönüşmüş, modern ve çağdaş sanat pratiklerinde yeniden yorumlanabilecek zengin bir sembolik miras bırakmıştır. Bu nedenle cadı figürünü anlamak, yalnızca geçmişin karanlık bir sayfasını incelemek değil, aynı zamanda günümüz sanatında ve özellikle seramik gibi maddesel ve tarihsel derinliği olan bir alanda bu imgenin nasıl yeniden üretildiğini kavrayabilmek açısından da kritik bir öneme sahiptir.

Çağdaş Seramik Sanatında Cadı İmgesinin Yeniden Yorumlanması

Çağdaş seramik sanatında cadı imgesi, tarihsel süreçte üzerine yüklenen korku, sapkınlık ve tehdit anlamlarından sıyrılarak, eleştirel, dönüştürücü ve çoğu zaman güçlendirici bir söylem alanı içerisinde yeniden kurgulanmaktadır. Bu yeniden yorumlama süreci, yalnızca ikonografik bir dönüşüm değil; aynı zamanda malzeme, teknik ve üretim pratiği üzerinden şekillenen çok katmanlı bir düşünsel dönüşümü de içerir. Seramiğin doğrudan toprakla kurduğu ilişki, bedensel emek ve dönüşüm süreçlerine dayalı üretim biçimi, cadı figürünün tarihsel olarak ilişkilendirildiği doğa, döngüsellik, şifa ve bilgi kavramlarıyla güçlü bir paralellik kurar. Bu bağlamda çağdaş seramik, cadıyı yeniden düşünmek için yalnızca bir temsil aracı değil, aynı zamanda kavramsal bir zemin sunar.

Feminist sanat kuramı çerçevesinde ele alındığında, cadı imgesinin çağdaş seramikteki dönüşümü, patriyarkal tarih yazımına karşı geliştirilen bir karşı-anlatı olarak okunabilir. Özellikle 1970'lerden itibaren yükselen feminist sanat hareketiyle birlikte seramik, “zanaat” kategorisinden çıkarılarak politik ve eleştirel bir ifade biçimi olarak yeniden değerlendirilmiş; bu süreçte kadın sanatçılar, tarihsel olarak bastırılmış kadın deneyimlerini görünür kılmak için cadı figürünü bilinçli bir şekilde sahiplenmiştir. Cadı artık yalnızca yakılan, cezalandırılan ya da dışlanan bir figür değil; bilgiye sahip, doğayla iletişim kuran, sezgisel gücü yüksek ve kendi bedeninin öznesi olan bir varlık olarak temsil edilmektedir. Bu yeniden sahiplenme, aynı zamanda kadın bedenine yönelik tarihsel kontrol mekanizmalarına karşı güçlü bir sanatsal direniş üretir.

Çağdaş seramik sanatçıları, cadı imgesini çoğu zaman figüratif formlar, hibrit bedenler, deformasyonlar ve sembolik nesnelere aracılığıyla yeniden inşa eder. Bu eserlerde beden, sabit ve idealize edilmiş bir yapı olmaktan çıkar; parçalanmış, dönüşen, çoğalan ve doğayla iç içe geçen bir varlık olarak ele alınır. Bitkisel formlar, hayvansı uzuvlar, organik yüzeyler ve ritüelistik objeler, cadının doğa ile kurduğu alternatif bilgi sistemine işaret ederken; aynı zamanda insan-merkezci bakış açısını da sorgular. Bu noktada seramik yüzeyin kırılabilirliği, çatlakları ve dönüşüm izleri, hem tarihsel travmaların hem de iyileşme süreçlerinin metaforu haline gelir. Cadı imgesi, böylece yalnızca görsel bir temsil değil, aynı zamanda maddesel bir deneyim olarak da izleyiciyle ilişki kurar.

Bununla birlikte çağdaş seramikte cadı figürü, yalnızca bireysel bir kimlik değil, kolektif bir hafızanın taşıyıcısı olarak da ele alınmaktadır. Sanatçılar, ta-

rihsel cadı avlarını, kadınlara yönelik şiddeti, bilgi üretiminin bastırılmasını ve doğayla kurulan ilişkinin koparılmasını eserlerine dahil ederek geçmiş ile bugün arasında eleştirel bir köprü kurar. Bu yaklaşım, cadıyı nostaljik bir figür olarak idealize etmekten ziyade, onun tarihsel yükünü açığa çıkaran ve güncel bağlamda yeniden tartışmaya açan bir perspektif sunar. Özellikle ekofeminist yaklaşımlar, cadı imgesini doğa ile kurulan etik ve sürdürülebilir ilişkiler üzerinden yeniden değerlendirerek, seramik sanatında yeni anlatı olanakları yaratır.

Bu bağlamda, cadı imgesinin çağdaş seramikteki temsiline bakarken, sanatçıların hem tarihsel travmaları hem de güncel toplumsal meseleleri nasıl ele aldıkları ortaya çıkmaktadır. Örneğin; Rebecca Warren'ın seramik pratiği, kadın bedeni ve temsilini kökten sarsan, estetik olarak "bitmemiş", kaba ve çoğu zaman bilinçli biçimde rahatsız edici formlar üzerinden ilerler. Bu yönüyle Warren'ın işleri, cadı imgesini doğrudan betimlemekten kaçınsa da, tarihsel olarak cadıya atfedilen "norm dışı", "kontROLSÜZ" ve "tehlikeli" dişil varoluş biçimini güçlü bir metaforik düzlemde yeniden üretir. Onun figürleri, idealize edilmiş kadın bedeninin karşısına yerleşir; düzgün, kapalı ve tanımlı olmaktan ziyade, dağılmış, parçalı ve sürekli oluş halinde olan bir bedeni görünür kılar. Bu durum, cadının tarihsel olarak temsil ettiği sınır ihlali ve belirsizlik haliyle doğrudan örtüşür.

Warren'ın kil ile kurduğu ilişki, teknik ustalıktan ziyade jestsel ve sezgisel bir müdahaleye dayanır. Parmak izleri, çamurun yoğrulma biçimi, yüzeyde bırakılan izler ve formun çoğu zaman "tamamlanmamış" hissi, üretim sürecini görünür kılar. Bu süreç odaklı yaklaşım, cadının tarihsel olarak ilişkilendirildiği sezgisel bilgi ve kontrol edilemeyen yaratıcı güçle paralel okunabilir. Burada sanatçı, formu kontrol eden bir özne olmaktan çok, malzemeyle birlikte hareket eden, onunla pazarlık eden bir konuma yerleşir. Bu da modern sanatın rasyonel, planlı üretim anlayışına karşı, daha içgüdüsel ve bedensel bir bilgi biçimini öne çıkarır tam da cadının temsil ettiği bilgi türü.

Kadın temsili açısından Warren'ın figürleri, özellikle dikkat çekici bir biçimde bozulmuş ve aşırı'dır. Göğüsler, kalçalar ve uzuvlar abartılı ya da tanınmaz hale gelecek şekilde deformasyona uğrar. Bu deformasyon, kadının tarihsel olarak hem arzu nesnesi hem de tehdit unsuru olarak kodlanmasına yönelik eleştirel bir müdahale olarak okunabilmektedir. Ortaçağ'da cadı olarak damgalanan kadınların çoğu zaman yaşlı, çirkin, bedensel olarak "kusurlu" ya da norm dışı olarak betimlenmesiyle paralel bir şekilde, Warren'ın figürleri de estetik normları ihlal eder. Ancak burada bu ihlal bir aşağılanma değil, aksine bir güçlenme alanıdır. "Çirkin" ya da "rahatsız edici" olan, politik bir estetik stratejiye dönüşür.

Warren'ın seramiklerinde mizah ve grotesk arasında gidip gelen bir ton da dikkat çeker. Bu durum, cadı imgesinin tarihsel olarak hem korku hem de alay konusu olma durumunu çağırıştırır. Figürler kimi zaman neredeyse karikatürize bir hal alır; ancak bu hafiflik yanıltıcıdır. Altında yatan şey, kadın bedeninin temsil edilme biçimlerine yönelik ciddi bir sorgulamadır. Bu bağlamda cadı, yalnızca korkulan bir figür değil; aynı zamanda toplumsal normları bozan, onları absürtleştiren ve görünür kılan bir araç haline gelir.

Metaforik düzeyde Warren'ın işleri, cadıyı “fazlalık” üzerinden yeniden düşünmeye açar. Taşan kil, formun sınırlarını aşan uzuvlar ve kontrolsüz görünen yüzeyler, kadının tarihsel olarak bastırılmak istenen yönlerini arzu, öfke, beden, üretkenlik– geri çağırır. Cadı, tam da bu “fazlalık” nedeniyle tehlikeli olarak görülmüştür; Warren ise bu fazlalığı ortadan kaldırmak yerine büyütür, görünür kılar ve merkezileştirir. Böylece cadı, eksik ya da kusurlu değil, aksine fazla olduğu için güçlü olan bir figüre dönüşür. Bu bağlamda Warren'ın seramik pratiği, “fazlalık” kavramını yalnızca biçimsel bir taşkınlık olarak değil, aynı zamanda epistemolojik bir direniş alanı olarak konumlandırır. Modern estetik anlayışın ölçü, oran ve bütünlük üzerine kurulu normatif yapısı karşısında, Warren'ın figürleri bilinçli bir şekilde bu dengeleri bozar; formun tamamlanmışlığına değil, sürekli oluş haline işaret eder. Bu durum, cadının tarihsel olarak temsil ettiği “sınır aşımı” ile doğrudan ilişkilidir. Cadı, yalnızca toplumsal normları ihlal eden bir figür değil, aynı zamanda bilginin, bedenin ve doğanın sınırlarını bulanıklaştıran bir varlıktır. Warren'ın seramikleri de benzer şekilde, sabit kategorileri reddederek izleyiciyi belirsizlikle yüzleşmeye zorlar.

Bu belirsizlik hali, özellikle bedenin temsilinde daha da belirginleşir. Warren'ın figürleri ne tam anlamıyla kadın ne de bütünüyle soyut bir form olarak tanımlanabilir; bu arada kalmışlık, cadının tarihsel olarak “tanımlanamayan” konumunu yeniden üretir. Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin performatif yapısına dair yaklaşımı düşünüldüğünde, Warren'ın bedenleri sabit bir kimliğin taşıyıcısı olmaktan çıkar ve sürekli yeniden kurulan bir performansla dönüşür. Bu bağlamda cadı, yalnızca dışlanan bir figür değil, aynı zamanda kimliğin akışkanlığını ve çoğulluğunu görünür kılan bir araç haline gelir.



Görsel 1. Rebecca Warren, Croccioni, 2000. (https://www.saatchigallery.com/artist/rebecca_warren)

Jessica Stoller ise grotesk ve taşkın figürleriyle cadıyı hem korkutucu hem de güçlendiren bir öznellik biçimi olarak yeniden kurgulamakta; onun *Abject Beauties* serisi, Ortaçağ cadı avlarının yarattığı toplumsal baskıyı ve kadın bedenine yöneltilen kontrol mekanizmalarını eleştirel bir dille yansıtmaktadır. Şöyle ki bu seri, çağdaş seramikte kadınlık, beden ve toplumsal normların sınırlarını zorlayan güçlü bir ifade alanı yaratmaktadır.

Serideki grotesk, taşkın ve çoğu zaman deformasyona uğramış figürler, Ortaçağ'da cadı olarak damgalanan kadın bedenlerinin kolektif hafızasını çağrıştırmaktadır. Burada cadı, yalnızca tarihsel bir korku figürü değil; aynı zamanda toplum tarafından bastırılan, “kontrol edilemeyen” ve dönüştürücü güce sahip dişil bir öznelğin metaforik simgesi olarak ortaya çıkmaktadır. Stoller'ın porselen ve seramik yüzeylerle kurduğu etkileşim, cadının tarihsel olarak bastırılmış bilgisini, sezgisel ve bedensel gücünü somut bir deneyime dönüştürmektedir.

Serinin figürlerinde görülen taşkınlık ve abartılı formlar, kadının bedensel varlığının toplumsal ve kültürel sınırlar tarafından sınırlandırılmasına karşı bir direniş biçimi olarak okunabilmektedir. Stoller, bu deformasyonları yalnızca

estetik bir tercih olarak değil, aynı zamanda kadının toplumsal normlarla biçimlendirilen bedeninin ötesine geçen bir metafor olarak kullanılmaktadır. Cadı burada, bedensel ve zihinsel özerkliğin simgesi olarak devreye girmektedir. Tıpkı Ortaçağ cadılarının bilgeliği, doğa ile kurdukları ilişki ve toplumsal normlara karşı özerk duruşlarıyla korku ve hayranlık uyandırması gibi. *Abject Beauties*, aynı zamanda kadının “iğrenç” ve “çirkin” olarak damgalanan yönlerini görünür kılarak, Julia Kristeva’nın abjection kavramını çağrıştırmaktadır. Stoller’ın figürleri, izleyiciye hem tikslenme hem de çekim uyandırarak, cadı imgesinin çok katmanlı doğasını deneyimletmektedir. Bu abjection, kadının tarihsel olarak susturulmuş ve ötekileştirilmiş yönlerini, güncel bir bağlamda görünür kılarak, aynı zamanda onun yaratıcı ve dönüştürücü potansiyelini de ortaya çıkarmaktadır.



Görsel 2. Jessica Stoller, İsimsiz (buzlu büst), porselen, porselen boyası ve parlak vernik, 2012 (<https://filthydreams.org/2014/01/11/rococo-raunch-abject-femininity-and-porcelain-provocations-at-jessica-stollers-spoil/>)

Anna Sew Hoy'un seramik pratiği ise cadı imgesini doğrudan temsil etmekten özellikle kaçınan; bunun yerine cadının tarihsel olarak taşıdığı anlamları üretim süreci, bedenle kurulan ilişki ve ritüelistik eylem üzerinden yeniden kurulan bir yaklaşım sergilemektedir. Bu nedenle Sew Hoy'un işleri, "cadıyı betimleyen" değil, daha çok cadı gibi işleyen bir sanat pratiği olarak okunmaktadır. Onun seramikleri, nesne olmaktan ziyade süreç, eylem ve dönüşüm odaklıdır; bu yönüyle cadının sezgisel bilgisi, doğayla kurduğu ilişki ve dönüştürücü gücüyle güçlü bir paralellik kurmaktadır.

Sanatçının üretiminde kil ile kurduğu ilişki, salt teknik bir uygulama değil, neredeyse bedensel ve sezgisel bir karşılaşmadır. Kilin yoğrulması, parçalanması, yeniden birleştirilmesi ve çoğu zaman tamamlanmamışlık hissi taşıyan formlara dönüşmesi, kontrol ve rastlantı arasındaki gerilimi açığa çıkarmaktadır. Bu durum, Ortaçağ'da cadıya atfedilen "kontrol edilemeyen güç" anlatısını tersine çevirir; Sew Hoy'un pratiğinde kontrolsüzlük bir tehdit değil, yaratıcı bir potansiyel olarak değerlendirilir. Böylece sanatçının üretim süreci, rasyonel ve planlı bir tasarımdan çok, sezgisel ve deneyimsel bir bilgi üretim biçimine dönüşmektedir. Bu bağlamda cadı, burada bir figür değil, bilmenin ve üretmenin alternatif bir yolu olarak ortaya çıkmaktadır.

Sew Hoy'un seramiklerinde belirgin olan parçalanmışlık ve geçicilik hissi, kadın bedeninin tarihsel olarak maruz kaldığı bölünme ve denetim süreçlerine metaforik bir gönderme olarak okunabilmektedir. Formlar çoğu zaman tamamlanmış bir bütünlük sunmamakta; aksine kırılğan, açık uçlu ve dönüşebilir yapıdadır. Bu durum, kadının sabit ve tanımlı bir kimlik içine hapsedilmesine karşı bir direnç alanı yaratmaktadır. Cadı imgesiyle kurulan ilişki de tam burada belirginleşmektedir. Cadı, tarihsel olarak sabit kategorilere sığmayan, sınırları ihlal eden ve bu nedenle tehdit olarak algılanan bir varlıktır. Sew Hoy'un formları da benzer şekilde tanımlanmaya direnmektedir; ne tam anlamıyla figüratif ne de bütünüyle soyuttur, ne tamamlanmış ne de bütünüyle dağılmıştır.

Sanatçının performatif üretim süreçleri ve yerleştirmeleri, ritüel kavramını çağdaş bir bağlamda yeniden düşünmeye açmaktadır. Sew Hoy, çoğu zaman üretim sürecini izleyiciyle paylaşarak, sanat nesnesini sabit bir sonuç olmaktan çıkarmakta ve onu bir süreç, bir eylem haline getirmektedir. Bu yönüyle sanat pratiği, cadının tarihsel olarak ilişkilendirildiği ritüel ve törensel eylemlerle örtüşmektedir. Ancak burada ritüel, doğaüstü bir müdahale değil; beden, malzeme ve mekân arasında kurulan sezgisel bir etkileşim olarak yeniden tanımlanmaktadır. Bu da cadının "gizli bilgiye sahip" figüründen, deneyim yoluyla bilgi üreten özneye dönüşümünü işaret etmektedir.



Görsel 3. Anna Sew Hoy, Coil Uncoiled, Furl Unfurled , Pişmiş Kil ve Sır, 2023. (<https://annasewhoy.info/new-work>)

Marisa Merz'in seramik pratiği, çağdaş sanat içinde sessiz ama son derece yoğun bir anlatı alanı açmaktadır. Bu alan, cadı imgesini doğrudan temsil etmekten ziyade, onun arkaik, sezgisel ve zamansız katmanlarını neredeyse fisiltı düzeyinde yeniden kurmaktadır. Arte Povera bağlamında üretim yapan Merz, gündelik ve “değersiz” kabul edilen malzemelerle birlikte seramiği kullanarak, modernitenin rasyonel ve erkek egemen estetik anlayışına karşı alternatif bir duyarlılık geliştirmektedir. Bu duyarlılık, cadının tarihsel olarak ilişkilendirildiği sezgisel bilgi, içe dönüklük ve görünmeyenle kurulan bağ ile derin bir paralellik taşımaktadır.

Sanatçının seramik yüzeylerinde görülen sadelik, kırılma ve çoğu zaman tamamlanmamışlık hissi, kadın bedeninin ve kimliğinin tarihsel olarak parçalanmış ve bastırılmış doğasına metaforik bir gönderme olarak okunabilmektedir. Ancak bu parçalanmışlık, bir eksiklikten ziyade potansiyel barındırmaktadır. Merz'in figürleri bağırmasa, meydan okumaz; aksine sessizdir, içe dönüktür ve bu sessizlikte yoğun bir varlık hissi taşımaktadır. Bu durum, cadının modern yorumlarında sıklıkla karşılaşılan “yüksek sesli direniş” imgesinden farklı olarak, daha içsel ve meditatif bir güç biçimini ortaya koymaktadır. Cadı burada, doğrudan karşı çıkan değil; varlığıyla dönüştüren, sessiz ama etkili bir özne olarak yeniden düşünülmektedir.

Merz'in pratiğinde tekrar ve çoğulluk da önemli bir yer tutmaktadır. Ben-

zer yüzlerin ve formların yinelenmesi, bireysel kimliğin ötesine geçen kolektif bir bilinç alanını ima etmektedir. Bu durum, cadının tarihsel olarak tekil bir figür değil, kolektif bir korkunun ve aynı zamanda kolektif bir bilginin taşıyıcısı olmasıyla ilişkilendirilebilmektedir. Her bir yüz, sanki farklı bir kadının değil, aynı varoluşun farklı tezahürleri gibidir. Bu çoğulluk, cadıyı bireysel bir sapkınlık figürü olmaktan çıkararak, ortak bir dişil hafızanın simgesi haline gelmektedir.



Görsel 4. Marisa Merz, Sans Titre, s.d. Argile Crue, Peinture, 2024. (<https://www.lm-magazine.com/blog/2024/07/01/marisa-merz-3/#jp-carousel-161233>)

Bir diğer sanatçı Lindsay Pichaske'nin seramik pratiği ise, doğrudan figüratif bir "cadı" temsiline yaslanmaktan ziyade, cadı imgesinin tarihsel ve kültürel olarak taşıdığı anlam katmanlarını ritüel, doğa ve dişil bilgi ekseninde yeniden kuran sembolik bir dil üretmektedir. Sanatçının işleri; maskeler, totemik formlar, hibrit varlıklar ve törensel nesnelere aracılığıyla, modernitenin bastıracağı sezgisel bilgi biçimlerini görünür kılmaktadır. Bu bağlamda Pichaske'nin seramikleri, cadıyı bir karakter olarak temsil etmekten çok, onun varoluş biçimini ve epistemolojik konumunu yeniden canlandıran bir alan açmaktadır.

Pichaske'nin çalışmalarında öne çıkan organik yüzeyler, doğal malzeme yapıları göndermeler ve ilkel estetik referanslar, cadının doğa ile kurduğu tarihsel ilişkiyi çağrıştırmaktadır. Ortaçağ'da cadı olarak damgalanan kadınların büyük ölçüde bitkisel bilgiye, şifacılığa ve doğa döngülerine hâkim kişiler

olduğu düşünülürken, sanatçının bu görsel dili bilinçli bir geri çağırma pratiği olarak okunabilmektedir. Seramik yüzeylerdeki pürüzler, çatlaklar ve el izleri, yalnızca malzemenin doğasına işaret etmemekte; aynı zamanda bastırılmış bir bilginin, unutulmuş bir hafızanın ve kesintiye uğratılmış bir aktarımın izlerini taşımaktadır. Bu anlamda eserler, cadının tarihsel olarak susturulan sesinin maddesel bir yankısı haline gelmektedir.

Kadın temsili açısından bakıldığında, Pichaske'nin figürleri çoğu zaman bireysel kimlikten arındırılmış, anonim ve arketipsel bir karakter taşımaktadır. Bu anonimlik, cadının tarihsel süreçte kişisel bir özne olmaktan çıkarılıp kolektif bir korku figürüne dönüştürülmesini tersine çevirmektedir. Sanatçı, belirli bir kadını değil, bir “durumu” temsil etmekte: doğayla bağlantılı, sezgisel, dönüşüm gücüne sahip bir varoluş halidir. Bu durum, Carl Gustav Jung'un “bilge kadın” ve “gölge” arketipleriyle ilişkilendirilebileceği gibi, aynı zamanda ekofeminist düşüncenin doğa-kadın paralelliği üzerinden kurduğu eleştirel zemine de oturmaktadır.

Pichaske'nin seramiklerinde ritüel kavramı merkezi bir rol oynar. Nesnelere çoğu zaman işlevsiz görünse de, törensel bir kullanım ihtimalini ima etmektedir. Bu da onları gündelik objeler olmaktan çıkarıp sembolik araçlara dönüştürmektedir. Bu bağlamda cadı, yalnızca bir figür değil, ritüelin öznesi ve taşıyıcısıdır. Sanatçının işleri, izleyiciyi pasif bir gözlemci konumundan çıkararak, bu ritüel alanın potansiyel katılımcısı haline getirmektedir. Böylece eser ile izleyici arasında kurulan ilişki, modern sanatın mesafeli bakışından uzaklaşarak daha deneyimsel ve sezgisel bir düzleme taşınmaktadır.

Öte yandan, metaforik düzeyde değerlendirildiğinde, Pichaske'nin seramikleri cadıyı bir “direniş biçimi” olarak yeniden konumlandırmaktadır. Bu direniş, doğrudan politik sloganlar üzerinden değil; bilgi biçimlerinin yeniden değerlendirilmesi, doğayla kurulan ilişkinin onarılması ve bedenün sezgisel potansiyelinin kabulü üzerinden gerçekleşmektedir. Cadı burada, modern rasyonalitenin dışladığı her şeyin sezgi, duyusallık, döngüsellik, belirsizlik taşıyıcısıdır. Bu nedenle Pichaske'nin işleri, yalnızca estetik bir üretim değil, aynı zamanda alternatif bir ontoloji önerisi olarak da okunabilmektedir.



Görsel 5. Lindsay Pichaske, Psişe, Pişmiş Toprak, Pigmentli Porselen, 2026
(<http://www.lindsaypichaske.com/sculptures-2>)

Çağdaş seramik sanatında cadı imgesinin yeniden yorumlanması, tarihsel bir figürün güncel estetik ve politik bağlamlar içerisinde dönüştürülmesini ifade eder. Bu dönüşüm, yalnızca geçmişin karanlık imgelerini rehabilite etmekle kalmaz; aynı zamanda yeni öznelik biçimlerinin, alternatif bilgi sistemlerinin ve direniş pratiklerinin inşasına da katkı sağlar. Cadı, bu bağlamda artık korkulan bir “öteki” değil; aksine, hatırlayan, dönüştüren ve yeniden kuran bir figür olarak çağdaş seramik sanatının güçlü anlatı araçlarından biri haline gelmiştir.

Sonuç

Orta çağ cadı imgesi, tarihsel süreç içerisinde yalnızca dinsel ve toplumsal korkuların bir yansıması olarak değil, aynı zamanda kadın bedeni, bilgisi ve doğayla kurduğu ilişkinin denetim altına alınmasına yönelik ideolojik bir araç olarak inşa edilmiştir. Cadı, bu bağlamda, patriyarkal düzenin dışında konumlanan, sezgisel bilgiye sahip, doğayla uyumlu ve özerk bir özne olarak tehdit

unsuru haline getirilmiş; böylece kadın arketipinin yaratıcı ve dönüştürücü potansiyeli sistematik biçimde bastırılmıştır. Ancak bu bastırma süreci, cadı imgesinin tamamen yok edilmesine değil, aksine kolektif hafızada güçlü ve çok katmanlı bir sembol olarak varlığını sürdürmesine zemin hazırlamıştır.

Çağdaş sanat pratikleri, özellikle de seramik sanatı, bu tarihsel imgeyi yeniden ele alarak dönüştüren önemli bir ifade alanı sunmaktadır. Seramiğin toprağa dayalı maddeselliği, bedensel üretim süreçleri ve dönüşüm odaklı yapısı, cadı figürünün doğa, döngüsellik ve sezgisel bilgi ile kurduğu tarihsel bağları yeniden görünür kılmaktadır. Bu bağlamda cadı, çağdaş seramikte artık korku ve sapkınlıkla ilişkilendirilen bir figür olmaktan çıkarak; bilgi üreten, dönüştüren, direnen ve hatırlayan bir özne olarak yeniden kurgulanmaktadır.

Rebecca Warren, Jessica Stoller, Anna Sew Hoy, Marisa Merz ve Lindsay Pichaske gibi sanatçıların üretimleri, cadı imgesinin farklı yönlerini çağdaş bir perspektifle ele alarak bu dönüşümün çok katmanlı yapısını ortaya koymaktadır. Warren'ın "fazlalık" üzerinden kurduğu bedensel taşkınlık, Stoller'ın grotesk estetiğiyle görünür kıldığı abject dışılık, Sew Hoy'un süreç ve ritüel odaklı üretim anlayışı, Merz'in içe dönük ve arketipsel anlatımı ve Pichaske'nin doğa, ritüel ve kolektif hafıza ekseninde geliştirdiği sembolik dili; cadının sabit bir imge değil, sürekli dönüşen bir anlam alanı olduğunu göstermektedir. Bu sanatçılar aracılığıyla cadı, temsil edilen bir figür olmanın ötesine geçerek, bir düşünme biçimi, bir üretim yöntemi ve alternatif bir epistemoloji olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışma kapsamında ele alınan örnekler, cadı imgesinin çağdaş seramik sanatında yalnızca estetik bir unsur olarak değil; aynı zamanda tarihsel travmaların, toplumsal cinsiyet politikalarının ve bilgi üretim biçimlerinin eleştirel bir aracı olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Cadı, bu bağlamda hem geçmişin bastırılmış anlatılarını görünür kılan hem de güncel sanat pratiği içinde yeni öznellik biçimlerinin inşasına katkı sağlayan dinamik bir figürdür. Özellikle ekofeminist yaklaşımlar doğrultusunda, cadının doğa ile kurduğu ilişkinin yeniden değerlendirilmesi, günümüzün çevresel ve etik tartışmalarıyla da doğrudan ilişki kurmaktadır. Sonuç olarak, Ortaçağ cadı imgesinin çağdaş seramik sanatındaki yansımaları, tarihsel bir figürün yeniden temsilinden çok daha fazlasını ifade etmektedir. Bu imge, bastırılmış olanın geri dönüşü, alternatif bilgi biçimlerinin yeniden değer kazanması ve kadın öznenin yaratıcı potansiyelinin görünür hale gelmesi açısından güçlü bir kavramsal araç sunmaktadır. Cadı, artık yakılan ya da susturulan bir figür değil; aksine, toprağın hafızasında, malzemenin dönüşümünde ve sanatçının sezgisel üretim sürecinde varlığını sürdüren, dönüştürücü bir bilinç ve direniş formu olarak çağdaş seramik sanatında yeniden hayat bulmaktadır.

Kaynakça

- Bedirhan, Y. (2018). Ortaçağ tarihi, Eğitim Yayınevi, Konya.
- Berktaş, F. (2018). Avrupa’da cadılık ve cadı avı: Çok katmanlı bir karanlık tarihsel olgu. *Doğu/Batı Düşünce Dergisi*, 84, 81–82.
- Gün, M., & Şahinoğlu, S. (2015). Büyücülükten şifacılığa kadın sağaltıcıların öyküsü. *Lokman Hekim Dergisi*, 5, 1–27.
- Dağdeviren, C. H. & Altınay, R. (2022). Ortaçağ’da Kadının Sağaltım Uygulamalarında Şaman (İyi) ve Cadı (Kötü) Olarak Temsili. *Milli Folklor*, 17 (136), 48-59.
- Özer, Y. (2025). Doğanın Yapıbozumuna karşı iyileştirici güç olarak ekolojik sanat. *Kent Akademisi Dergisi*, 18(1), 2–3.
- Tokdemir, K. (2019). Kötü kadın/iyi kadın zıtlığı: Batı ve Doğu masallarında cadı prototipinin incelenmesi. *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 38–50.
- Ülgen, P. (2022). *Kadınlar ve cadılar*. Yeditepe Yayınevi.
- Ünder, H. (2005). Çevre felsefesi. In A. Cevizci (Ed.), *Felsefe ansiklopedisi*. Babil Yayınları.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** https://www.saatchigallery.com/artist/rebecca_warren
- Görsel 2.** <https://filthydreams.org/2014/01/11/rococo-raunch-abject-femininity-and-porcelain-provocations-at-jessica-stollers-spoil/>
- Görsel 3.** <https://annasewhoy.info/new-work>
- Görsel 4.** <https://www.lm-magazine.com/blog/2024/07/01/marisa-merz-3/#jp-carousel-161233>
- Görsel 5.** <http://www.lindsaypichaske.com/sculptures-2>

10. BÖLÜM

WEDGWOOD VE 18. YÜZYIL BRİTANYA’SINDA ÜRETİM, TASARIM, TÜKETİM VE MADDİ KÜLTÜRÜNÜN DÖNÜŞÜMÜ

Dr. Öğr. Üyesi Zehra SÖZBİR KÖYLÜ
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
zehra.koylu@msgsu.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-1745-0169>

Giriş

Endüstri devriminin de etkisi ile 18. yüzyıl, Britanya’da maddi kültür, endüstriyel üretim ve tüketim alışkanlıkları açısından köklü dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönüşümün ana aktörlerinden birisi de Endüstri Devrimi’nin önde gelen seramik üreticilerinden biri olan Wedgwood’dur. Wedgwood yalnızca seramik üretim teknolojileri alanında değil aynı zamanda tasarım ve pazarlama alanlarında da yeniliklere imza atmıştır. Estetik açıdan başarılı ve kusursuz şekilde üretilmiş ürünlerinin yanı sıra dönem beğenileri ile örtüşen neoklasik stili benimsemesi, malzeme ve üretim teknolojilerinde bilimsel yenilikler ortaya koyması ve organize bir üretim sistemi kurması ile yerel çömlekçiliği bir sanayi dalına dönüştürmede etkili bir figür olmuştur.

Seramik ürünleri yalnızca soylu sınıfın erişebileceği bir tüketim nesnesi olmaktan çıkartarak demokratikleştirmiş, aynı zamanda da orta sınıf için bir statü ve toplumsal prestij göstergesi haline getirmiştir. Markalaşma, mağaza ve showro-omlarda kullanılan sergileme yöntemleri, ürün katalogları ve yenilikçi pazarlama stratejileri ile tüketim anlayışı ve kültürünün değişiminde de önemli rol oynamıştır. Bu çalışma, Wedgwood’un tasarım tarihindeki rolünü yalnızca seramik ürün tasarımına yaptığı estetik katkıların ötesinde üretim yöntemlerinde yarattığı

dönüşüm, tüketim pratiklerinin gelişimindeki katkısı ve seramik sofa eşyalarının maddi kültürdeki farklılaşan rolü çerçevesinde ele almayı hedeflemektedir.

Wedgwood'un Yükselişi: Tarihsel Arka Plan

Hunt'a göre Wedgwood'un kariyerini şekillendiren iki önemli özelliği bilimsel merak ve ticari hırstır (2021) ve bu sayede 18. yüzyıl Britanya'sında seramik üretimini köklü biçimde dönüştüren önemli girişimcilerden birisi olmuştur (Görsel 1). Erken yaşta farklı atölyelerde çıraklık yapan Wedgwood'un ilk bağımsız işletmesi 1759'da Burslem'de Ivy House Works'ü kurması ile başlamıştır. Bu dönemde üretim organizasyonu üzerinde çalışan ve teknik deneyler gerçekleştiren Wedgwood, McKendrick'e göre sanayileşmenin erken modeli olarak nitelendirilebilecek iş bölümüne dayalı üretim modelini geliştirmiş 1762'de Brick House Works'ü kurarak üretim kapasitesini arttırmıştır (1960).



Görsel 1. Sir Joshua Reynolds tarafından 1782 yılında İngiltere'de yapılan Josiah Wedgwood I portresi. Müze no. WE.7851-2014. © Fiskars (https://www.vam.ac.uk/articles/wedgwood-an-introduction?srltid=AfmBOoqg9fH-zWNENxeEf-zbQIMSTUDDKrGtoO6_vDNA52hodBJYG7t-l)

Bu dönemde bölgedeki seramik atölyelerinde geleneksel kırmızı ve siyah toprak ürünler ve tuz sırlı stoneware sofraya eşyaları dışında yeni bir seramik bünye olan krem renkli ürünler üretilmeye başlamıştır. Bu ürün grubu Londra'daki ve Bristol'deki çeşitli fabrikalarda üretilen yüksek maliyetli porselene ucuz bir alternatif sunmuştur.

Başlangıçta yeni krem renkli ürünler süngerle uygulanmış oksitlerle ya da kaplumbağa kabuğu (tortoiseshell) dekoruyla süslenmiştir. Ancak bu malzemenin gelecekteki potansiyelini Josiah Wedgwood görmüş ve gövde ile sırtın uyumunu mükemmelleştirerek rafine edilmiş ve pürüzsüz bir versiyonunu geliştirmiştir (Hildyard, 1999). 1760'lı yıllarda en popüler ürünlerinden olan ve creamware olarak anılan bu ürün, tasarım ve üretim kalitesi bakımından porselen ile rekabet edebilecek özellikte fakat çok daha düşük maliyetlidir (Görsel 2). Creamware dayanıklılığı ve estetik özellikleri ile geniş bir pazara hitap etmiş ve Wedgwood'un ticari başarısının temelini oluşturmuştur. Sade görünümü ve üzerine uygulanan çeşitli transfer baskı dekorlar ile birçok farklı stilde üretilebilmiştir. 1765'te Kraliçe Charlotte'un siparişiyle üretilen servis ürünlerinden sonra bu ürün grubu kraliçenin de onayı ile "Queen's Ware" olarak adlandırılmış, bu durum oldukça büyük bir reklam etkisi yaparak Wedgwood'un ününü arttırmış (Reilly, 2007) ve nispeten ucuz olan bu toprak seramiğin şık yemek masalarında evrensel kabul görmesini sağlamıştır (Hildyard, 1999).



Görsel 2. Josiah Wedgwood ve oğulları tarafından yaklaşık 1762-1765 yılları arasında üretilmiş, Stoke-on-Trent, İngiltere'de yapılmış erken dönem krem rengi seramik çay takımı. Müze numaraları: WE.7528-2014, WE.7600-2014, WE.7602-2014, WE.7601:1,2-2014. © Victoria ve Albert Müzesi, Londra (https://www.vam.ac.uk/articles/wedgwood-an-introduction?srsItd=AfmBOoq-g9fHzWNENxEf-zbQIMSTUDDKrGtoO6_vDNA52hodbJYG7t-l)

Josiah Wedgwood, yapımı 1777'de tamamlanan Trent ve Mersey kanallarının inşası için yürütülen kampanyada kritik bir rol oynamıştır. Bu kanallar Staffordshire'ı Liverpool ve Hull'un büyük limanlarına bağlamıştır. Kanallardan önce, coğrafi olarak izole bir konumda olan Staffordshire'dan kırılğan seramik ürünleri bozuk yollar üzerinden nakletmek büyük kayıpların verilmesi ve karlılığın azalması ile sonuçlanmaktadır. Kanallardan oluşan ve gelişmekte olan bu ağ sayesinde ürünlerin uluslararası ölçekte de dağıtımı mümkün olmuştur. Wedgwood'un yeni modern tesisi olan Etruria'yı inşa etmek için satın aldığı arazi, yeni inşa edilen kanalın kıyısında yer almaktadır. Etruria; iş bölümünün, kalite kontrolün ve deneysel üretim süreçlerinin sistematik hale getirildiği düzenli çalışma disiplini ve yenilikçi üretim teknikleri sayesinde örnek bir fabrika modeline dönüşmüştür (Uglow, 2002)

18. yüzyılın sonunda İngiliz sofrada adabındaki refah ve değişim ile birlikte seçkin fakat ucuz ve uyumlu yemek takımlarına olan talep artmış ve Queen's Ware toplumun tüm kesimleri tarafından hızla benimsenmiştir. Creamware üretimi Etruria'ya taşınmadan önce Rus Çariçesi Catherine II tarafından verilen 952 parçalık bir yemek takımı üretilmiştir. Bu servis La Grenouillère Sarayı için hazırlanmış ve tabakların üzerinde bulunan kurbağa damgası nedeniyle "Frog Service" (Kurbağa Servis) olarak adlandırılmıştır (Görsel 3). Ödemenin yapılacağı, yapılsa bile bir kar edileceği kesin olmasa da Wedgwood siparişi kabul etmiş; bunu bir pazarlama ve reklam fırsatı olarak görmüş ve Londra'daki showroomunda sergileyerek tanıtmıştır (Hildyard, 1999). Wedgwood servisi 1775 yılında yaklaşık 3.000 İngiliz sterlini maliyetle tamamlamıştır. Bu, İngiltere'de üretilmiş tek bir yemek servisi için o güne kadar yapılmış en büyük ve en pahalı üretimdir. Toplamda 952 parçadan oluşan takım Büyük Britanya'nın çeşitli yerlerinden gerçek manzaraların tasviri olan 1.244 farklı el boyaması ile süslenmiştir. Elde ettiği tanınırlık ve itibar ise malzeme ve işçilik maliyetlerini fazlasıyla aşmıştır (Keefe, 2005).



Görsel 3: Frog Servis Yemek Tabağı Kurbağa Servisi, 1773-1774 yılları arasında Rus İmparatoriçesi II. Catherine için yaptırılan bir Kraliçe porselen servisi. V&A Wedgwood Koleksiyonu (<https://collections.vam.ac.uk/item/O1725554/dinner-plate/>)

Wedgwood'un başarısında önemli etkisi olan faktörlerden birisi de eğitilmiş bir tüccar olan Thomas Bentley ile kurduğu dostluk ve ortaklıktır. Bentley ticari deneyimi ve kültürel birikimi ile Wedgwood'un tasarım ve pazarlama stratejileri üzerinde etkili olmuş, ürünlerde neoklasik üslubu benimsemesi ve aristokrat zevklere hitap eden ürünler geliştirilmesinde belirleyici rol oynamıştır. (Blaszczyk, 1999)

1770'lerde geliştirilen Jasperware Wedgwood'un başarısında hem teknik hem de estetik anlamda zirve olarak kabul edilmektedir. Meşakkatli deneysel süreçler sonucunda geliştirilen renkli ve sırsız bünye üzerine, dönemin beğenilerine uygun olarak beyaz neoklasik tarzda rölyeflerin aplike edilmesi ile elde edilen bu ürünlerin en yaygın olan rengi mavi – beyazdır (Görsel 4). Jasperwa-

re firma ile özdeşleşerek tanınabilir bir marka kimliğinin yaratılmasında rol oynamıştır (Reilly, 2007). Aynı zamanda birçok taklitçiye de ilham kaynağı olan Jasperware'ın geliştirilme süreci Dolan (2004) tarafından bilim, sanat ve endüstrinin birleşimi olarak tanımlanmıştır.



Görsel 4. Jasperware Çerçevesiz Plaka, 'Night and Day', 1777-80, Victoria ve Albert Museum Koleksiyonu (<https://collections.vam.ac.uk/item/O1790073/night-and-day-plaque-josiah-wedgwood-and/>)

Wedgwood'un fabrikasının başyapıtı ise MÖ 40-30 yıllarına tarihlenen ve cameo tekniği ile üretilmiş cam bir vazodan oluşan Portland Vazosu'nun siyah Jasper gövdeli bir kopyasıdır (Dawson, 1995) (Görsel 5). Benimsedikleri neokla-

sik stil ile aristokrat kesimin zevkine hitap eden Wedgwood ve Bentley ikilisi bu ürünleri ile ticari başarı yakalamanın yanı sıra teknik mükemmelliği ortaya koymayı da amaçlamışlardır. Vazonun geliştirilme süreci yaklaşık 4 yıl süren sayısız deneyleri kapsamaktadır. Hunt'a göre Portland vazosu 18. yüzyılda klasik mirasın yeniden keşfine dair önemli bir iç görü sunmakta ve Wedgwood'un Londra'daki showromlarında sergilenmesi aracılığıyla, aynı zamanda ustaca bir pazarlama ve marka geliştirme örneği olarak da öne çıkmaktadır (Hunt, 2021).



Görsel 5. Josiah Wedgwood ve oğulları tarafından 1790 yılında Stoke-on-Trent, İngiltere'de üretilen Portland vazosunun ilk baskı örneği (Jasperware). Müze no. WE.8000-2014. © Victoria ve Albert Müzesi, Londra (<https://www.vam.ac.uk/articles/wedgwood-an-introduction>)

1770'ten itibaren Staffordshire seramik üretimi güçlü bir sanayiye dönüşmüştür. İhracat için farklı dillerde Creamware katalogları basılmış, Wedgwo-

od'u izleyen Neale ve Spode gibi üreticiler Londra'da showrooomlar açmış, yeni ve organize üretim tesisleri kurmuştur. Spode ve Wedgwood fabrikalarında buhar gücü kullanılmış ve Wedgwood'un 1763'te kullanmaya başladığı motorla çalışan torna tezgâhları ise yaygınlaşmıştır. Wedgwood'u taklit etmek ve rekabet etmek isteyen üreticiler de deneysel üretim anlayışını benimsemiş ve farklı malzeme reçetelerinin patentleri alınmıştır. Wedgwood'un 1795'teki ölümünün ardından işletme itici gücünü kaybetmiş ancak 19. Yüzyılın başlarında bone china, lüster ve ilk sır altı mavi dekorlu ürünler tanıtılarak yenilikler sürdürülmüştür. 1940larda yaşanan mali kriz yeni ortaklıklar kurularak ve varlıkların bir kısmı elden çıkarılarak aşılmış bu sayede 1851 yılındaki Büyük Sergi'de yer almak mümkün olmuştur. (Hildyard, 1999)

Seramik Üretiminin Değişen Karakteri ve Teknolojik Yenilikler

Wedgwood, bilimsel üretim yöntemlerini, fabrika organizasyonunu ve sofistike tasarımı bir araya getirerek seramik üretimini dönüştürmüştür; neoklasik estetik anlayışın yaygınlaşmasını sağlamış, pazarlama ve perakende alanlarında yenilikler geliştirmiş ve tasarımı toplumsal meselelerle ilişkilendirmiştir. Hunt (2021), Wedgwood'u "sanayi devriminin entelektüel yüzlerinden biri" olarak sunar. Bu yaklaşım, Wedgwood'un üretim faaliyetlerini yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda bilimsel ve felsefi bir bağlama yerleştirmektedir. Bu çok yönlü yaklaşım, Staffordshire çömlekçiliğini yeniden şekillendirmiş ve günümüzde hâlâ etkisini sürdüren standartlar oluşturmuştur.

Wedgwood'un seramik üretimi üzerindeki dönüştürücü etkisini ve başarısını anlayabilmek için öncelikle aynı dönemde Staffordshire çömlekçiliğinin durumu ile üretim ve ticaretin karakterini anlamak gerekir. Wedgwood'un ortaya çıktığı 18. yüzyılın ortalarında seramik üretiminin hem teknolojik hem de ekonomik açıdan bir dönüşüm içerisinde olduğunu ve bunun zanaattan sanayiye geçişin erken aşaması olduğunu söylemek mümkündür. Kıta Avrupa'sındaki seramik üretimi ile İngiltere'deki üretim karşılaştırıldığında ortaya çıkan farklılıklar bu sürecin neden İngiltere'de başladığını açıklamaktadır. Avrupa'daki üretimin lonca sisteminin kontrolünde ve saray himayesinde oluşu yeniliği sınırlandıran ve üretimi elit zevklere ve taleplere bağlı kılan bir yapıdır (Maureen Cassidy-Geiger, 2008). Bu durum üretimin küçük ölçekli ve siparişe dayalı kalmasına yol açmaktadır. Buna karşılık İngiltere'deki yapı rekabetçidir, merkezi olmayan bir üretim ortamı söz konusudur ve lonca kontrolünün olmaması

üreticiler arasında yoğun rekabet ve hızlı yenilik döngüsüne alan açmaktadır (McKendrick et al., 1982). Marchand (2020), bu üretim ortamını zanaatkârlar ile okur-yazar ve hırslı İngiliz deneyci ustaların dünyası olarak tanımlamakta, birbirlerine yakın olmaları ve bilgiye erişimleri sayesinde hem kendilerini geliştirebildiklerini hem de birbirlerinden öğrenebildiklerini belirtmektedir. Berg'e göre İngiliz seramik sektörü tüketici devriminin bir parçası olmuştur ve üretim, artan tüketim talebi ile sürekli büyümektedir (2007).

Bulunduğu konum Wedgwood'a doğal ticari ve teknolojik birçok başka avantajlar da sağlamıştır. Burslem'in Liverpool limanına ulaşımı kolaylaştıran Weaver nehri yakınında oluşu, İngiltere'de tüketim merkezleri arasındaki mesafelerin kıta Avrupa'sına göre kısalığı ve Staffordshire kilinin üretim için uygun oluşu bu avantajlardan bazılarıdır. Ayrıca kömürün bol ve kolay ulaşılır olması da fırınlarda ve buharlı makinelerde kullanılmasını kolaylaştırmış ve bu enerji kaynağının kıta Avrupa'sından daha önce benimsenmesini sağlamıştır. Bu şartlar Wedgwood'a teknolojik üstünlük ve seramik pazarında rekabet avantajı getirmiştir. (Marchand, 2020)

Teknik açıdan bakıldığında üretim bu dönemde hala büyük ölçüde el emeğine dayanmaktadır fakat iş bölümü ve standardizasyon açısından önemli ilerlemeler kaydedilmiştir. Hildyard (1999), üreticilerin uyguladığı bu iş bölümünün, seri üretimin erken bir formu olduğunu belirtmiştir. Gerritsen (2016) ise kalıpla üretimin yaygınlaşmasının yeniden üretilebilirliğe doğru bir kayma olduğunu dile getirmiştir. Buradan hareketle, Staffordshire bölgesi çömlekçilerinin zanaat temelli kitlesel üretim çağına girdiğini söylemek mümkündür. Bu dönemde Staffordshire çömlekçiliğinde de döküm kalıpla presleme, torna ve transfer baskı gibi yöntemlerin kullanımı ile bir ürünün çok sayıda üretilmesi mümkün olmuştur. Josiah Wedgwood ise 1759'da kendi işini kurduğunda, Staffordshire'daki modernleşen çömlekçilerden yalnızca biridir (Marchand, 2020).

Josiah Wedgwood, bilimsel deneyler, yeni malzemeler ve mekanize süreçler aracılığıyla seramik üretimini profesyonelleştirmiş; bu sayede büyük ölçekli üretimlerde kalite ve tutarlılığı artırmıştır. Bu teknik ilerlemeler, buhar gücünün erken kullanımı, sistematik üretim kontrolleri ve yeni seramik gövdeleri ile sırların geliştirilmesini kapsamaktadır. Ayrıca buhar gücünün etkin kullanımı teknolojik bir dönüşümün göstergesi olup daha büyük ve daha güvenilir pişirme ve üretim süreçlerini mümkün kılmıştır. McKendrick'e göre Wedgwood, İngiltere'de fabrika üretiminin örgütlenmesinin öncülerinden biri olarak, nesnenin biçiminden önce üretim süreçlerini dönüştürmüş; bu durum seramiğin maddi kültürdeki yerini kökten etkilemiştir (1960).

Marchand'a göre Wedgwood'un kimya alanındaki bilgi birikimi ve dönemin bilimsel çevreleriyle kurduğu ilişkiler çoğu zaman yeterince takdir edilmemektedir (2020). Josiah Wedgwood, özellikle Birmingham'daki Lunar Society olmak üzere çeşitli bilimsel topluluklarla bağlantılıdır ve Royal Society çevreleriyle de etkileşim içerisindedir. Stewart'ın belirttiği üzere Wedgwood, üretimin yani sürekli geliştirme kapasitesine güçlü bir inanç beslemekteydi; bu durum onun imalatı sabit bir süreç olarak değil, sürekli iyileştirilebilen dinamik bir yapı olarak değerlendirdiğini göstermektedir (1992). Benzer şekilde Yılmaz (2012), Wedgwood'u seri üretime dayalı modern seramik üretiminin öncülerinden biri olarak tanımlamaktadır.

Bu bağlamda yenilik, yalnızca yeni ürünler geliştirmekle sınırlı kalmayıp, üretim süreçlerinin temel mantığının yeniden yapılandırılmasını da içermektedir. Seramik üretimindeki sorunlara uygulamalı araştırmalarla yaklaşmış ve bilimsel/ endüstriyel kullanıma yönelik özel seramik araçlar üretmiştir. Bu durum, laboratuvar temelli yöntemlerin üretime entegre edildiğini göstermektedir. Onun bilimsel yaklaşımı, sır ve seramik bünye üzerine gerçekleştirdiği sürekli deneylerde ve yeni teknolojileri benimseme konusundaki hevesinde açıkça ortaya çıkmaktadır (Marchand, 2020; Hunt 2021). Wedgwood creamware'i rafine ederek daha hafif, daha düzgün ve daha geniş pazara uygun bir ürün haline getirmiştir (Görsel 6). Wedgwood'un tek başına yoktan bir tür icat etmekten çok, mevcut teknikleri rafine edip ticarileştirilebilir bir standarda ulaştırdığı anlaşılmaktadır (Siedel, 1980). Burada asıl konu deneysel seramik bilgisi üretmenin yanı sıra bu bilgiyi pazarlanabilir ve tekrarlanabilir kaliteye çevirmesidir. Jasperware'in geliştirilmesi sürecinde Wedgwood'un binlerce deney gerçekleştirdiği ve bu süreçte ayrıntılı kayıtlar tuttuğu bilinmektedir (Görsel 7).

Roma cam sanatının önemli örneklerinden biri olan Portland Vazosu'nun yeniden üretimi için yaklaşık dört yıl boyunca yoğun çalışmalar yürütmüştür. Creamware ürünleri başlangıçta birçok seramik türüne kıyasla daha dayanıklı olsa da Wedgwood, üretim sürecinde özellikle pişirme ve taşımadan kaynaklanan kırılmaları en aza indirmek amacıyla seramik bünyeleri sürekli olarak iyileştirmeye odaklanmıştır (Marchand, 2020).



Görsel 6. Josiah Wedgwood ve oğulları tarafından 1765 yılında Stoke-on-Trent, İngiltere’de üretilen Kraliçe’nin eşya deneme tepsisi. Müze no. WE.4119-2014. © Victoria ve Albert Müzesi, Londra. (<https://www.vam.ac.uk/articles/wedgwood-an-introduction>)



Görsel 7. Josiah Wedgwood ve oğulları tarafından 1773 yılında Stoke-on-Trent, İngiltere’de üretilen Jasper deneme tepsisi. Müze no. WE.7599-2014. © Victoria ve Albert Müzesi, Londra (<https://www.vam.ac.uk/articles/wedgwood-an-introduction>)

1792 yılında geliştirdiği pirometre ile Wedgwood, fırın sıcaklıklarının ölçülebilmesini mümkün kılmıştır. Pirometre, yüksek fırın sıcaklıklarını kilin küçülme derecesi üzerinden ölçerek pişirim sürecini daha öngörülebilir hale getirmiştir. Seramik üretiminde kusurların büyük ölçüde fırın kontrolünden kaynaklandığı düşünüldüğünde, bu buluş üretim verimliliğinde önemli bir sıçrama yaratmıştır. Wedgwood, bu yenilikle usta sezgisini tamamen ortadan kaldırmamış, ancak onu ölçülebilir, karşılaştırılabilir ve tekrar edilebilir verilere dayandırmıştır. Fırın sıcaklıklarına ilişkin tahmine dayalı ölçümleri ortadan kaldıran bu gelişme, diğer sistematik deneylerle birlikte değerlendirildiğinde standardizasyon açısından kritik bir adım olarak öne çıkmaktadır. 1786 yılından itibaren pirometre setleri diğer üreticilere de satılmaya başlanmıştır (Marchand, 2020; King-Hele, 1994). Bilgi kimi zaman açık biçimde paylaşılmış, kimi zaman ise gizlilikle korunmuştur. Bu bağlamda Wedgwood'un reçeteleri ve üretim süreçlerini kontrollü biçimde yönetmesi, onu erken sanayi ortamında rekabet üstünlüğünün merkezine yerleştirmiştir. Bu, dönüşümün ilk ayağı iş bölümü ve standardizasyondur. Yılmaz'ın özetlediği üzere Wedgwood fabrikasında uzmanlaşma titizlikle uygulanmış, işçiler tek bir aşamada eğitim alıp o aşamaya bağlanmıştır; böylece kalite daha sıkı denetlenebilmiştir (2012).

Neoklasik Estetik ve Tasarım Süreçleri

18. Yüzyılın ortalarında rokoko tarzı popüleritesini yitirmeye başlamış ve neoklasik estetiğe geçiş yaşanmıştır. Bu değişimle birlikte antik Yunan ve Roma sanatına olan ilgi de artmıştır. Finlay bu dönemde Avrupa'daki seramik üreticilerinin de tasarımlarını küresel ve klasik etkilere cevap verecek doğrultuda geliştirdiğini ifade eder (2010). Wedgwood'un jasperware gibi ürünleri de bu estetik anlayışa doğrudan hitap etmektedir. Ürünlerini bu eğilim içerisinde konumlandırarak klasik formları yeniden üretmiş, çağdaş tasarımcılar ve sanatçılar ile iş birliği yapmıştır. Böylece ürünleri hem gündelik kullanım nesnesi hem de güzel sanatlara referans veren objeler hâline gelmiştir. Wedgwood, neoklasisizmi endüstriyel olarak üretilen seramiklere uygulamada belirleyici bir rol oynamış ve klasik estetiğin seri üretilen tüketim mallarına nasıl uyarlanabileceğini göstermiştir. Bu yaklaşım, önemli bir endüstriyel değişim döneminde nesnelerin görsel dilinin şekillenmesine yardımcı olmuştur (Forty, 1986)

Forty, neden başka bir stilin değil neoklasisizmin moda haline geldiğini sorusuna yanıt verebilmek için bu tarzın 18. yüzyıl tüketicisi için ne ifade ettiğini anlamak gerektiğini belirtir. Forty'e göre tüketici hakkında en güvenilir bilgi

piyasanın nabzını tutan üreticilerden gelmektedir ve Wedgwood'un bu konudaki deneyimleri de 18. yüzyılın sonlarında, orta ve üst sınıfın ilerleme fikri ile kendilerini en rahat hissettikleri stilin neoklasisizm olduğunu kanıtlamaktadır. (Forty, 1986)

Akademik literatürde Wedgwood'un Thomas Bentley ile kurduğu ortaklık, önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilir. Bu ortaklık, Wedgwood'un tüketici zevklerini yakından takip etmesini ve üretimini bu taleplere göre şekillendirmesini mümkün kılmıştır. Neoklasik süs ve sofraya eşyalarına olan talebin Wedgwood ürünleri ile karşılanabileceğini fark etmesi Bentley'nin en yaratıcı öngörüsüdür. Wedgwood neoklasisizme yönelmesini büyük ölçüde ortağı Thomas Bentley'e borçludur (McKendrick et al., 1982; Blaszczyk, 1999; Hunt, 2021). Elbette bu üslup bir anda ortaya çıkmamış, zamanla gelişmiştir. Wedgwood tarafından üretilen ilk sofraya ve süs eşyaları çoğunlukla barok tarzda ve yoğun süslemeli ürünler iken zamanla tasarımlar sadeleşerek neoklasik bir üsluba kavuşmuştur (Forty, 1986). Bentley'nin yanı sıra müşteriler ve aristokrat çevreler arasındaki dostlarından gelen öneriler de bu tarzın benimsenip yerleşmesinde etkili olmuştur. Wedgwood'un seramiğe olan ilgisinin önemli bir kısmı teknik keşifler ve yenilikler üzerinedir; ancak bu yenilikleri kârlı hâle getirebilmek için pazarlanabilir uygulamalar bulmak gerekmiş ve bu noktada neoklasisizm son derece işlevsel olmuştur (Forty, 1986).

Bu stilin yaygın şekilde uygulandığı ürünler vazolar, urneler, heykelcikler, cameolar ve seramik paneller gibi süs eşyalarıdır. Neoklasisizmi benimsemesi, Wedgwood'u sıradan ama başarılı bir çömlekçiden, avangart zevkin öncülerinden biri hâline getirmiştir (Forty, 1986). Özellikle Portland Vazosu gibi antik eserlerin kopyaları, teknik bir başarı olmanın yanı sıra pedagojik ve ticari amaçlar da taşımış; klasik imgelerin daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Bu noktada sanatsal zevkin demokratikleşmesi anlamında da etkili olduğunu söylemek mümkündür (Marchand, 2020).

Wedgwood'un antik bilgiyi kullanma yaklaşımı ustalara birebir kopyalarını yaptırmak yerine klasik örnekleri yeniden yorumlamak şeklindedir. Kendisi de antik formların üslubunu ve ruhunu koruyarak olabildiğince çeşitlilik yaratmayı amaçladığını dile getirmektedir. Tasarımın uygulanması, Etruria'daki atölyelerde çalışan modelciler ya da bu amaçla özel olarak görevlendirilen sanatçılar tarafından yürütülmüştür. Bu sanatçılar arasında en öne çıkan isimlerden biri John Flaxman'dır. Wedgwood'un ustaları antik örnekleri başarıyla taklit edebilse de Flaxman'ı farklı kılan klasik üslubun özünü kavrayarak doğrudan antik bir karşılığı bulunmayan ürünlere dahi bu estetik anlayışı yansıtabilmesidir. Özellikle cameolar, portre büstleri ile vazoya ve paneller üzerindeki kabartma

süslemelerin tasarımında Flaxman'ın belirleyici bir rol oynadığı görülmektedir (Forty, 1986).

Neoklasik tarzda üretilen süs eşyalarının yanı sıra bu stil sofraya eşyalarında da kendini göstermiştir. Wedgwood'un notlarından kapların formlarını da tatmin edici bulmadığı anlaşılmaktadır. 1760ların ortalarından itibaren özellikle creamware serisinin süslemelerinden arındırılarak giderek sadeleştiği görülmektedir. Kabartmalar ortadan kaldırılarak sade formlar üzerine uygulanan transfer baskı desenler ile ürün çeşitliliği yaratılmıştır. 1774'te ilk Creamware kataloğu yayınlandığında bu dönüşüm büyük ölçüde gerçekleşmiş, ürünler daha fazla neoklasik özellik kazanmıştır. Sofra takımı olarak bu ürünler, diğer ülkelerde üretilen düşük kaliteli ürünlerle, Sèvres, Meissen ve Royal Copenhagen gibi kraliyet porselen fabrikalarının çok pahalı ve yüksek kaliteli ürünleri arasındaki uçurumu kapatmıştır. Forty, bu başarının önemli bir nedeninin de neoklasisizmin temel özellikleri olan sadelik ve saflık olduğunu belirtmiştir. (Forty, 1986)

Firmanın yayımladığı kataloglar ve geniş ürün yelpazesi, neoklasik tasarım ilkelerinin hem tüketicilere hem de tasarımcılara aktarılmasında önemli bir rol oynamış; müze nesnelere ile seri üretim ev eşyaları arasında bir bağ kurmuştur. Klasik üsluba sahip ürünlerin üretimi ve tüketimi ile bu süreç, neoklasik estetiğin elit çevrelerin dışına taşınmasına olanak sağlamıştır. Böylece daha önce aristokrasiye özgü olan estetik değerler geniş kitlelere yayılmıştır (Forty, 1986; Blaszczyk, 1999; McKendrick et al., 1982; Berg, 2005). Wernick (1991), Wedgwood ürünlerinin yalnızca zanaatkarlık örnekleri olmadığını, aynı zamanda aydınlanma döneminin değerlerini ve estetik anlayışını yansıtan kültürel semboller haline geldiğini vurgulamaktadır. Bu dönüşüm, markanın dönemin kültürel ruhunu yakalayabilmesi ve mevcut sanatsal ve entellektüel akımlarla uyumlu bir üretim dili geliştirebilmesi sayesinde mümkün olmuştur (Davis, 2013).

Forty'e göre Wedgwood ürünleri ve tasarım süreçleri, tasarım ile tüketici talepleri arasında bağ kurma ve tasarımın ticari bir araç olarak kullanılmasının erken örnekleri olması açısından önemlidir (1986). Wedgwood tasarımı tüketici talepleri ile etkili biçimde ilişkilendirerek toplumun değişen zevklerine hitap eden ürünler yaratmıştır. Ayrıca, arzu uyandıran nesnelere yaratmak için tasarımı kullanarak iyi tasarımın ticari gücünü de ortaya koymuştur. Esnek uzmanlaşma ve pazar eğilimlerine uyum sağlama gibi yöntemleri, tasarımın verimli üretim süreçlerine nasıl entegre edilebileceğini ve çeşitli tüketici tercihlerine nasıl cevap verebileceğini göstermiştir. Bu yaklaşım, pazar araştırması ve tüketici geri bildiriminin ürün geliştirmede belirleyici olduğu modern tasarım anlayışını önceden haber vermektedir. Forty, ayrıca tasarımın tarihsel olarak üretim

sürecinden ayrılarak bağımsız bir faaliyet haline geldiğini ve bu dönüşümle birlikte uzman tasarımcının ortaya çıktığını vurgulamaktadır. Uzman tasarımcının ortaya çıkışı ve onun çalışmasına verilen büyük önemin, çok az sektörde Josiah Wedgwood'un seramik üretiminde olduğu kadar açık biçimde görüldüğünü dile getirmektedir. (Forty, 1986)

Modern Tüketim Kültürünün Dönüşümü

Wedgwood; tasarım, üretim ve pazarlamaya yönelik yenilikçi yaklaşımlarıyla değişen tüketim kültürünü de önemli ölçüde etkilemiştir. Blaszczyk (1999), Wedgwood'u modern tüketim kültürünün erken mimarlarından biri olarak tanımlar. Blaszczyk'e göre tüketicilerin maddi hayallerini anlayarak arzularını öngörmek ve üretici ile tüketici arasındaki boşluğu doldurarak arzulara yanıt vermek burada kilit rol oynamaktadır (1999). McKendrick (1982) ise Wedgwood'un faaliyetlerinin tüketici devrimini hızlandırdığını ve seramik ürünleri yalnızca işlevsel nesnelere olmaktan çıkarıp sosyal statü ve zevk göstergesi konumuna getirdiğini belirtir. Kuşkusuz Wedgwood'un başarısı yalnızca bireysel çaba ve yetenekleri ile değil dönemin değişen ekonomik, toplumsal ve kültürel koşulları ve bunların sunduğu fırsatlar ile de yakından ilgilidir. (McKendrick et al., 1982; Berg, 2005; Forty, 1986; Hunt, 2021).

Bu noktada en önemli değişim, orta sınıfın yükselişi ile birlikte yeni bir tüketici kitlesinin ortaya çıkmış olmasıdır. Waterhill'e göre 18. yüzyılda ev eşyalarının saygın bir ev yaşamının merkezine yerleşmesi ve seramiğin orta sınıf tüketici için erişilebilir hale gelmesi; üreticileri ucuz, dayanıklı ve şık ürünler geliştirmeye yöneltmiştir (1988). Pannel (2016) ise toplumsal alışkanlıkların seramik talebini artırdığını belirterek çayın ucuzlaması ile çay tüketiminin arttığını ve seramik kullanımının günlük ev içi yaşam pratiği haline geldiğini dile getirmektedir. Bunun sonucu olarak çay takımları gibi ürünler hem işlevsel hem de statü göstergesi olarak önem kazanmıştır. Wedgwood'un ürünleri, özellikle de creamware, bu yeni tüketim alışkanlıklarına doğrudan yanıt vermiştir.

Wedgwood kendi ürünlerini üretmeye başladığında seramik ürünler genellikle doğrudan pazarlara gönderilerek ya da tüccarlar aracılığı ile satılmaktadır. Wedgwood, bu yöntemin yanı sıra yenilikçi bir yöntem olan ön siparişle satış yöntemini de kullanmıştır. Londra'da ve başka büyük şehirlerde ürün örneklerinin sergilendiği fakat stok tutulmayan showromlar açmış, ürünleri sipariş üzerine üretilip tüketiciye ulaştırmıştır. Daha sonra İngiltere'de ve yurt

dışında çanta ile dolaşan satıcılar aracılığı ile ve sipariş verilebilen kataloglar ile de satış yapmıştır. Bu yöntem sayesinde stokta ürün bulundurmamak için sermaye bağlamak zorunda kalmamıştır. Ancak numune ve katalog üzerinden satış, ürünlerin standart olmasını gerektirmiştir ve bu mutlak standardı sağlamak da seramik üretiminin doğası ile çelişmektedir. Wedgwood tarafından geliştirilen birçok yenilikçi üretim yöntemi ve çözüm aslında bu sorunu ortadan kaldırmayı da hedeflemektedir. (Forty, 1986)

Hunt'a göre Wedgwood, tüketici zevklerini yönlendirme konusunda son derece bilinçlidir. Aristokrasiyle kurduğu ilişkiler, ürünlerine prestij kazandırırken, aynı zamanda daha geniş kitlelere hitap etmesini sağlamıştır (2021). Bu durum, onun hem elit hem de kitlesel pazarlara aynı anda hitap eden bir girişimci yapmıştır. Örneğin, Catherine II'ya gönderilmeden önce 952 parçalık "Frog Service" adlı yemek takımını görmek isteyen Londralılara bilet satarak sergilemiş, aynı şekilde Portland Vazosu'nun bir kopyasını da halka sunmuştur (Marchand, 2020). Kraliçe Charlotte tarafından sipariş edilen creamware çay takımının ardından ürününün adını Queen's Ware olarak değiştiren Wedgwood, "Pottery to her Majesty" (Majestelerinin Çömlekçisi) unvanını da almıştır ve bu unvanı faturalarda, basında ve showroom tabelalarında kullanarak reklam yapmıştır. Böylece ilk kez porselen dışında kalan seramik üretimi, Derby ve Worcester porselen fabrikalarıyla aynı statüye yükselmiştir. Queen's Ware gibi ürünleri toplumsal olarak üst sınıfa öykünen tüketicilere satarak bir servet elde etmiştir.

Wedgwood jasperware ile büyük başarı kazansa bile, zevkleri henüz neoklasik sadeliğe yönelmemiş müşteriler için çiçek ve manzara desenlerinin transfer baskı ile uygulandığı Queen's Ware serileri üretmeye devam etmiştir. Blaszczyk'e (1999) göre Wedgwood esnek bir üretim modelini geliştirmiştir ve aynı fabrika içinde farklı tüketici gruplarına hitap eden ürünler üretebilmektedir. Bu yaklaşım, tek tip ürün yerine segmentlere ayrılmış bir pazar anlayışının erken bir örneğidir ve modern pazarlamanın temel ilkelerinden biridir. Londra'da açılan showrooomlar ve Avrupa genelinde kurulan satış ağları, Wedgwood ürünlerinin uluslararası pazarlara ulaşmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Berg (2005), bu gelişmeyi İngiltere'nin genişleyen tüketim ve ticaret ağlarıyla ilişkilendirmektedir. Bunun yanı sıra Wedgwood, alışveriş pratiğini yalnızca ekonomik bir faaliyet olmaktan çıkararak sosyal bir deneyime dönüştürmüştür. McKendrick'e (1982) göre, showrooomlarda ürünlerin özenle sergilenmesi, müşterilerin yalnızca satın alma değil aynı zamanda inceleme ve deneyimleme süreçlerine katılımını teşvik etmiştir. Bu durum, alışverişin estetik ve kültürel bir etkinlik olarak yeniden tanımlanmasına katkıda bulunmuştur (McKendrick et al., 1982; Blaszczyk, 1999).

Öte yandan Wedgwood'un modaya dayalı tüketimi de bilinçli biçimde teşvik ettiği görülmektedir. McKendrick'in (1982) analizine göre, tasarım, renk ve ürün çeşitliliğinin sürekli yenilenmesi yoluyla değişen moda anlayışı beslenmiş ve tüketicilerde yeni ürünlere yönelik talep yaratılmıştır. Bu yaklaşım, günümüzdeki sezonluk koleksiyon mantığı ve trend odaklı tüketim ekonomisinin erken bir örneği olarak değerlendirilebilir (Blaszczyk, 1999).

Wedgwood'un temelini attığı kitlesel üretim teknikleri, lüks ürünlerin demokratikleşmesinin önünü açmıştır. Lüks malların demokratikleşmesi, "Endüstri Devrimi sırasında kitlesel üretim ile çeşitli tüketim mallarının genel nüfus için daha erişilebilir hale gelmesi" olarak tanımlanmaktadır (Berezuyev & Leonova, 2024). Bu ürünler ayrıcalıklı sınıfın elde edebildiği nesnelere olmaksızın çıkarak daha geniş kitlelerin erişimine açılan metalara dönüşmüştür. Wedgwood'un uyguladığı seri üretim teknikleri ile birlikte maliyeti düşen seramik ürünler orta sınıfa da erişilebilir olmuştur (Surdam, 2020; McKendrick, 1993). Ayrıca ürünlerin showroumlarda sergilenmesi ve yenilikçi pazarlama stratejileri ile erişim alanı genişlemiş, küresel bir kitleye ulaşmıştır (McKendrick, 1993). Uygun fiyatlı lüks ürünlerin kolay erişilebilir olması, orta sınıfın tüketim yolu ile statü elde etmeyi arzuladığı bir tüketim kültürünün de fitilini ateşlemiştir (Blaszczyk, 1999). Berg'e göre lüks ürünlerin kolay ulaşılır hale gelmesi, ihtiyaç ve lüks arasındaki sınırın da bulanıklaşmasına sebep olmuştur (2005). Kitlesel üretimin, zanaatkarlık ve bireyselliğin kaybına yol açtığı; ürünlerin değerinin zanaatkarlık ve benzersizlikten ziyade erişilebilirlik üzerinden belirlendiği bir tüketim anlayışının yerleşmesine katkıda bulunduğu da bu bağlamda dile getirilen eleştiriler arasında yer almaktadır (Featherstone, 2007; Adorno, 1991).

Sonuç olarak Wedgwood, üretimde fabrikalaşma, standardizasyon ve uzmanlaşmayı yaygınlaştırırken; tüketimde markalaşma, moda, statü ve deneyim odaklı alışveriş anlayışını geliştirerek modern kapitalist üretim ve tüketim kültürünün temellerini atan isimlerden biri olmuştur.

Maddi Kültür ve Seramik Nesnenin Dönüşen Anlamı

Wedgwood ürünleri; seramiklerin üretimini, tüketimini ve algılanışını dönüştürerek gündelik yaşamın maddi kültürü üzerinde önemli bir etki yaratmıştır. Wedgwood'un 18. yüzyıl yenilikçi yaklaşımları yalnızca seramik üretiminde devrim yapmakla kalmamış, aynı zamanda tüketim alışkanlıklarını ve toplumsal normları da yeniden şekillendirmiştir. Neoklasik tasarım ve kitlesel üretim teknikleriyle karakterize edilen ürünleri, zevk ve toplumsal statünün

simgeleri haline gelmiş ve aristokrasinin ötesinde daha geniş bir kitle için erişilebilir olmuştur. Lüks malların bu şekilde demokratikleşmesi, dönemin maddi kültürünü şekillendirmede hem ev içi yaşamı hem de daha geniş toplumsal eğilimleri etkileyerek önemli bir rol oynamıştır (Błaszczuk, 1999). Bu dönüşümün maddi kültür üzerindeki etkileri ise nesnelere anlam dünyasında açık biçimde gözlemlenebilir. Wedgwood seramikleri, yalnızca işlevsel

ev eşyaları olmanın ötesine geçerek estetik, kültürel ve sembolik değerler taşıyan nesnelere dönüşmüştür. Neoklasik üslubun seri üretim aracılığıyla gündelik yaşama taşınması, ev içi mekânları kültürel temsil alanlarına dönüştürmüştür; nesnelere kimlik inşasının aracı haline getirmiştir. Bu bağlamda nesnelere, yalnızca kullanım değeri taşıyan araçlar değil, aynı zamanda anlam üreten ve toplumsal ilişkileri yansıtan kültürel formlar olarak işlev görmeye başlamıştır (Attfield, 2000; Wernick, 1991). Dolayısıyla lüksün demokratikleşmesi, bir yandan tüketim pratiklerini yeniden yapılandırırken, diğer yandan maddi kültürün anlam ve işlevini dönüştürmüştür; bu iki alan arasındaki karşılıklı etkileşimi görünür kılmıştır.

İngiltere’de mutfak kültürünün dönüşümünü inceleyen Pennel (1999), 17. ve 18. yüzyıllarda İngiliz mutfağının yalnızca bir yemek hazırlama alanı olmaktan çıkıp nesnelere açısından zengin ve toplumsal olarak anlam yüklü bir mekâna dönüştüğünü dile getirmektedir. Bu dönüşümde seramik kaplar da önemli rol oynamaktadır. Seramik sofra eşyalarının ve çay takımlarının gündelik yaşam pratiklerine nasıl aracılık ettiği göz önüne alındığında Wedgwood’un da bu sürecin merkezindeki üreticilerden biri olduğunu söylemek mümkündür. Wedgwood, özellikle sofra eşyasının seri üretimiyle, seramik mutfak ekipmanlarının daha standartlaşmış ve özelleşmiş olmasında ve bu ürünlerin gündelik ev eşyaları arasındaki varlığının normalleşmesinde de rol oynamıştır. Pennel aynı zamanda seramik üretiminin yaygınlaşmasının mutfak işlerini daha karmaşık hale getirdiğini, daha fazla eşyayı daha fazla bakım ve düzen gerektirerek ev içi kadın emeğini de arttırdığını belirtmiştir. (Pennel, 1999)

Pennel’in çalışmasında dikkat çeken bir diğer nokta ise tüketim pratikleri ve toplumsal cinsiyet rolleri arasındaki ilişkidir (1999). Kadınların ev içi tüketimdeki rolü açısından bakıldığında Wedgwood’un ürünleri, yalnızca işlevsel nesnelere değil aynı zamanda kadınların ev içindeki statü ve zevkini yansıtan araçlara dönüşmüştür. Kadınların, Wedgwood seramiklerinin hem üretiminde hem de tüketiminde rol oynaması, cinsiyet ve maddi kültürün kesişimini göstermektedir; çünkü kadınlar bu ürünlerin başlıca tüketicileri olduğu gibi, aynı zamanda üretim sürecine de katılmıştır (Petsalis-Diomidis, 2020). Ayrıca Wedgwood’un görsel olarak düzenli ve uyumlu ürünleri mutfak ve sofranın

daha düzenli ve nazik bir alana dönüşmesinde de rol oynamış; seramiği sosyal düzenin de bir aracı haline getirmiştir.

Seramik sofa eşyaları, yalnızca kullanım nesnelere değil, aynı zamanda gündelik yaşamın düzenlenmesinde aktif rol oynayan unsurlar haline gelmiştir (Berg, 2005). Nesnelere ev içi pratikleri yapılandırır; dolayısı ile standartlaştırılmış seramik setler, yemek sunumundan sosyal etkileşime kadar pek çok davranışı şekillendirmekte ve pratiklere aracılık etmektedir. Bu nedenle Wedgwood'un başarısı, yalnızca üretim tekniklerindeki yeniliklerle değil, bu daha geniş maddi ve kültürel dönüşümün merkezinde yer almasıyla da açıklanmalıdır. Evlerde Wedgwood ürünlerinin bulunması, kültürel ve estetik değerlere bir bağlılığı simgelemiş, ürünler aracılığıyla benlik kimliğinin inşasına katkıda bulunmuş ve kültürel anlam taşıyıcıları haline gelmiştir (Attfield, 2020; Schlereth, 2001).

Seramiğin zanaat üretimi nesne olmaktan çıkıp tekrar edilebilir, karşılaştırılabilir ve standartlaşmış ev eşyasına dönüşmesi ile birlikte bu ürünler artık tasarlanmış, hesaplanmış ve marka değeri taşıyan birer nesne haline gelmiştir. Wedgwood'un creamware ve Queen's Ware gibi ürünleri porselen kadar pahalı değildir ve sıradan kırmızı toprak kap kadar basit ve kaba da görünmez. Böylece seramik, aristokrat sofranın ayrıcalıklı nesnesi olmaktan çıkarak orta sınıf saygınlık, temizlik, düzen ve sofa görgüsünün maddi taşıyıcısına dönüşmüştür. Bu kitlesel saygınlık nesnelere yalnızca basit işlevini yerine getirmenin ötesinde belirli bir disiplini ve toplumsal davranışı da dayatmıştır. Wedgwood'un ürünleri gibi seri ve uyumlu ürünler sofraların bir performans alanı olarak yeniden kurgulanmasına ve günlük hayatın daha düzenli ve senkronize hale gelmesine de aracılık etmiştir. Böylece seramik görgü, düzen, servis ve ev içi estetiğin düzenleyicisi ve aracı olmuştur.

Wedgwood'un seramik üzerindeki diğer bir etkisi ise seramiği kültürel öğelerin taşıyıcısına dönüştürmesidir. Lucas (2003) seramik sofa eşyalarını üretim ve tüketimini değişen okuma kültürü ile ilişkilendirmiş ve Wedgwood ürünleri ile seramiklerin okunan ve yorumlanan nesnelere dönüştüğünü belirtmiştir. Seramik eşyaları, üzerlerindeki manzaralar, edebi ve kültürel imgeler ile metin, hafıza ve kültürel sermayeyi de ev içi ortama taşımış; maddi kültürdeki yerleri işlevsellikten temsil işlevine genişlemiştir.

Wedgwood'un bilimsel deneylerinin de maddi kültüre etkisi yadsınmaz. Schofield (1963), Wedgwood'un deneylerinin ve geliştirdiği teknolojilerin, sanayileşmede incelikli bilimin erken kullanımına örnek olduğunu belirtmiştir. Deney üretim sürecinin gizli bir aşaması olarak kalmayıp pürüzsüz yüzeyler,

ideal renk, biçim ve kusursuzluk olarak kullanıcı deneyimine yansımıştır. Bu nedenle Wedgwood ürünlerini deneysel bilginin nesneye gömülmüş hali olarak değerlendirmek de mümkündür.

Sonuç olarak Wedgwood'un seramik üretimi; yalnızca teknik bir yenilik süreci olarak değil, maddi kültürün yapısını ve anlamını dönüştüren çok katmanlı bir değişim olarak değerlendirilmelidir. Üretim, tasarım ve tüketim arasındaki ilişkileri yeniden kurarak nesnelere hem işlevsel araçlar hem de toplumsal anlam taşıyıcıları haline getirmiştir. Lüksün demokratikleşmesi, standartlaşma ve bilimsel bilginin üretime entegrasyonu sayesinde seramikler, gündelik yaşamın estetik, sosyal ve kültürel düzenini biçimlendiren merkezi unsurlar haline gelmiştir. Bu bağlamda Wedgwood, yalnızca bir üretici değil, modern maddi kültürün oluşumunda belirleyici bir aktör olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç

Bu kitap bölümü Wedgwood'un tasarım tarihindeki rolünü üretim yöntemlerinde yarattığı dönüşüm, tüketim kültürünün oluşumundaki katkısı ve seramik sofraya eşyalarının gündelik yaşam ve maddi kültürdeki farklılaşan rolü çerçevesinde ele almıştır. Wedgwood, üretimde standardizasyon ve uzmanlaşma ile birlikte tüketimde markalaşma, moda, statü ve deneyim odaklı alışveriş anlayışını geliştirmiş Modern tüketim kültürünün oluşması ve yerleşmesinde aktif rol oynamıştır. Seramik sofraya eşyasını yalnızca işlevsel bir araç olmaktan çıkarıp çoklu anlam taşıyıcılarına dönüştürerek maddi kültürdeki yerini geri dönüşü olmayacak biçimde değiştirmiştir.

Wedgwood'un aracılık ettiği dönüşüm sosyal ve politik bağlam içinde yorumlanmalıdır. Wedgwood'un başarıları, yalnızca bireysel dehasının sonucu değil, aynı zamanda Britanya'daki piyasa koşulları, genişleyen ticaret ağları ve toplumsal değişim ile ilişkilendirilerek değerlendirilmelidir. Wedgwood'un ileri görüşlü, yaratıcı bir iş insanı ve aynı zamanda da içinde bulunduğu koşulları şekillendiren; doğru zamanda doğru adımları atan bir aktör olarak ele almak gerekir.

Wedgwood, seramiğin estetik değeri ve kültürel anlamını dönüştürmeden önce nasıl üretildiğini değiştirmiştir. Yenilikçi üretim teknolojileri, bilimsel bilgiye dayalı deneysel yaklaşımı benimsemesi, pazar ve tüketici odaklı tasarım anlayışı ile yalnızca seramik üretiminin karakterini değil aynı zamanda sofraya eşyasının toplumsal ve kültürel anlamlarını da köklü biçimde dönüştürmüştür. Bu açıdan Wedgwood, sanayi devriminin erken aşamalarında üretim, tasarım

ve tüketim arasındaki ilişkileri yeniden tanımlayan öncü bir aktör olarak ortaya çıkmaktadır. Wedgwood'un en önemli katkılarından birisi de lüksün demokratikleşmesine olan katkısıdır. Creamware ve Jasperware gibi ürünler aracılığıyla daha önce aristokrasiye özgü olan tüketim nesnelere ve estetik biçimler geniş kitlelere yayılmış, bu ekonomik olduğu kadar kültürel bir değişimin de önünü açmıştır. Tüketim, bireysel kimlik inşası, kişisel zevk ve toplumsal statü ifadesi için bir alan haline gelmiştir.

Bu dönüşümün maddi kültür üzerindeki etkisi ise seramik ürünlerin değişen anlamlarında açıkça gözlemlenebilmektedir. Wedgwood ürünleri işlevsel ev eşyaları olmanın ötesinde estetik ve kültürel değerlerin taşıyıcısı olmuş ev içi mekanlar bu nesnelere aracılığı ile birer temsil alanına dönüşmüştür. Standardlaşmış, birbiriyle uyumlu sofraya eşyaları gündelik yaşam pratiklerini düzenlemenin yanı sıra kendi davranış kalıplarını ve kurallarını ve iş yükünü de dayatarak tüketiciyi de değiştirmiştir. Sofra bir performans alanı haline gelmiş, sofraya eşyaları da buna aracılık etmiştir.

Sonuç olarak Wedgwood'un seramik üretimi, yalnızca teknik ve ekonomik bir başarı olarak değil, modern maddi kültürün ve tüketim pratiklerinin oluşumunda belirleyici bir dönüm noktası olarak değerlendirilmelidir. Üretim, tasarım ve tüketim süreçlerinin bütünleştiği bu model, nesnelere hem maddi hem de simgesel değer taşıyan yapısını ön plana çıkartmakta; Wedgwood'u modern tüketim ve maddi kültür tarihinin merkezine yerleştirmektedir.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (1991). *The culture industry: Selected essays on mass culture*. Routledge.
- Attfield, J. (2000). *Wild things: The material culture of everyday life*. Berg.
- Berezuyev, A., & Leonova, I. (2024). Industrial production and democratization of consumption. *Journal of Economic Studies*, 51(2), 145–162.
- Berg, M. (2005). *Luxury and pleasure in eighteenth-century Britain*. Oxford University Press.
- Berg, M. (2007). *Eighteenth-century luxury and the making of a consumer revolution*. Palgrave Macmillan.
- Błaszczyc, R. L. (1999). *Imagining consumers: Design and innovation from Wedgwood to Corning*. Johns Hopkins University Press.
- Cassidy-Geiger, M. (Ed.). (2008). *Fragile diplomacy: Meissen porcelain for European courts, ca. 1710–63*. Yale University Press.

- Davis, F. (2013). *Fashion, culture, and identity*. University of Chicago Press.
- Dawson, A. (1995). *The art of Wedgwood*. V&A Publications.
- Dolan, B. (2004). *Wedgwood: The first tycoon*. Viking.
- Featherstone, M. (2007). *Consumer culture and postmodernism* (2nd ed.). Sage.
- Finlay, R. (2010). *The pilgrim art: Cultures of porcelain in world history*. University of California Press.
- Forty, A. (1986). *Objects of desire: Design and society since 1750*. Thames & Hudson.
- Gerritsen, A. (2016). *The city of blue and white: Chinese porcelain and the early modern world*. Cambridge University Press.
- Hildyard, R. (1999). *European ceramics*. V&A Publications.
- Hunt, T. (2021). *The radical potter: Josiah Wedgwood and the transformation of Britain*. Metropolitan Books.
- Hunt, T. (2021). *The radical potter: Josiah Wedgwood and the transformation of Britain*. Metropolitan Books.
- Keefe, D. J. (2005). *Wedgwood ceramics*. Schiffer Publishing Ltd.
- King-Hele, D. (1994). *Josiah Wedgwood: The great Potter*. Faber & Faber.
- Lucas, G. (2003). Reading pottery: Literature and transfer-printed pottery in the early nineteenth century. *International Journal of Historical Archaeology*, 7(2), 123–140.
- Marchand, S. L. (2001). *Porcelain: A history from the heart of Europe*. Princeton University Press.
- McKendrick, N. (1960). Josiah Wedgwood and factory discipline. *The Historical Journal*, 4(1), 30–55.
- McKendrick, N., Brewer, J., & Plumb, J. H. (1982). *The birth of a consumer society: The commercialization of eighteenth-century England*. Indiana University Press.
- Pennell, S. (1999). *The birth of the English kitchen, 1600–1850*. Bloomsbury Academic.
- Petsalis-Diomidis, A. (2020). Pottery workers, ‘the ladies’, and ‘the middling class of people’: Production and marketing of ‘Etruscan and Grecian vases’ at Wedgwood c.1760–1820. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 63(1), 1–28.
- Reilly, R. (2007). *Wedgwood*. Yale University Press.
- Schlereth, T. J. (2001). *Material culture studies in America*. AltaMira Press.

- Schofield, R. E. (1963). *The Lunar Society of Birmingham: A social history of provincial science and industry in eighteenth-century England*. Oxford University Press.
- Stewart, L. (1992). *The rise of public science: Rhetoric, technology, and natural philosophy in Newtonian Britain, 1660–1750*. Cambridge University Press.
- Surdam, D. G. (2020). *Business and economic history of industrialization*. Routledge.
- Uglow, J. (2002). *The lunar men: The friends who made the future 1730–1810*. Faber & Faber.
- Weatherill, L. (1988). *Consumer behaviour and material culture in Britain, 1660–1760*. Routledge.
- Wernick, A. (1991). *Promotional culture: Advertising, ideology and symbolic expression*. Sage.
- Yılmaz, E. (2012). *Endüstri devrimi ve tasarım tarihi*. Yem Yayın.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1.** https://www.vam.ac.uk/articles/wedgwood-an-introduction?srsId=AfmBO-oqg9fHzWNENxeEf-zbQIMSTUDDKrGtoO6_vDNA52hodBJYG7t-l
- Görsel 2.** https://www.vam.ac.uk/articles/wedgwood-an-introduction?srsId=AfmBO-oqg9fHzWNENxeEf-zbQIMSTUDDKrGtoO6_vDNA52hodBJYG7t-l
- Görsel 3:** <https://collections.vam.ac.uk/item/O1725554/dinner-plate/>
- Görsel 4.** <https://collections.vam.ac.uk/item/O1790073/night-and-day-plaque-josi-ah-wedgwood-and/>
- Görsel 5.** <https://www.vam.ac.uk/articles/wedgwood-an-introduction>
- Görsel 6.** <https://www.vam.ac.uk/articles/wedgwood-an-introduction>
- Görsel 7.** <https://www.vam.ac.uk/articles/wedgwood-an-introduction>

11. BÖLÜM

KÂBE TASVİRLERİ III

Doç. Ergün ARDA

*Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü
ergunarda@comu.edu.tr
<https://orcid.org/0009-0008-2424-2000>*

Giriş

İslâm tarihi kaynakları Kâbe'nin tarihçesiyle ilgili olarak daha eski dönemlere gitmekte ve onun, ilk insan ve peygamber Hz. Âdem tarafından yapıldığı bilgisini vermektedir. Hatta Hz. Âdem öncesine kadar işi götüren rivayetler de bulunmaktadır (Yüksel, 2023). Müslümanların yöneldiği kible ve İslam'ın Hac ibadetinin merkezi olarak tesis edilmesinden çok önce Kâbe; İslam kaynaklarında Âdem'in Cennet'ten yeryüzüne indirildikten sonra inşa ettiğine inanılan insanoğlunun ilk mabedidir (Şamlıoğlu, 2024, s. 517). Kâbe tarihte bugünküne benzer bir şekilde küp formunda (bazen bir kenarı daha uzun dikdörtgen veya oval tarzda), üzerinde birkaç parçadan oluşan örtüsüyle yarımadanın en önemli tapınaklarından birisi olmuştur. Bölgenin ileri gelen kabilelerinin gayretleriyle Mekke'nin Müslümanlar tarafından fethine kadar bu önemini korumaya devam etmiştir (Şamlıoğlu, 2024, s. 518). İslam âleminin en kutsal yeri olarak kabul edilen Mescid-i Haram, çini ve cam sanatlarındaki özgün uygulamaları ile karşımıza çıkmaktadır. Tüfekçioğlu, “Bunlardan bir tanesi Kâbe tasvirli çiniler, levha uygulamaları, Kâbe-i Muazzama, Medine-i Münevvere, Haremeyn bölgesi dediğimiz bu bölgenin resmedilmesi. Bunlar Peygamber Efendimizin özellikle fiziki durumunu ifade eden Hilye-i Saadet (Resulullahın görünüşü) dediğimiz bu levhalarda özellikle alın tepelik kısımlarında Medine-i Münevvere'nin, Kâbe-i Muazzama'nın tasvir edildiği levhalar. Bunların kimi zaman böyle küçük, kimi zaman bağımsız levhalar şeklinde resmedildiğini görüyoruz. 18. yüzyıla doğru arttığını da görmekteyiz (Şani, 2026)” diye yazmaktadır.



Görsel 1 Üstte “El-Haramül Mekki”, solda solda “Tabib-i Mekke” ve sağda fotoğrafı çeken kişi “Es-Seyyid Abdulgaffar” yazmaktadır. Transkript: Veli Baçarü (https://katalog.istanbul.edu.tr/, 2026).

Çininin ilk örneklerine Mısır’da II. Ramses (MÖ.1279-1213) ve III. Ramses (MÖ.1186-1155) dönemlerine denk gelen saray ve mabetlerde, Mezopotamya’da ise milattan önce 12. yüzyılda sırlı kabartma levhalarda ve sırlı tuğlalarda rastlanmıştır. Çini sanatının en parlak dönemi, Anadolu topraklarında gerçekleşmiştir. Farsça kökenli bir sözcük olan çini, “Çin işi”, “Çin’e ait” anlamına gelmekte olup porselen sanatının Çin’de keşfedilmesinden dolayı kullanılmış bir tanımlamadır. Osmanlı çini sanatında birinci sırada olan İznik atölyelerindeki üretim, saray tarafından desteklenmiştir. Eserlerdeki dayanıklılık, renk, sırraklığı ve kompozisyondaki üstünlük, İznik çini ve seramiklerinin ön plana çıkmasını sağlamıştır. (Öztürk, 2005).

Evliya Çelebi Seyahatnamesinde bir zamanlar İznik’te 300 civarında çinicinin çalıştığını belirtmiştir. Osmanlı dönemi en yüksek devrini İznik çini ve seramikleri ile XV.-XVII. Yüzyıllar arasında yaşamıştır. Hatta XVI. yüzyıla kadar üç tekniğin süreklilik kazandığı İznik çini ve seramik sanatı XVI. yüzyılın ikinci yarısında yalnız sırraltı tekniğini yoğun kullanarak gelişmiştir (Satır). Hac töresi, yöntemleri, kutsal mekânların tasvirlerine özellikle XIII. yüzyıldan başlayarak 20. yüzyıla kadar mesnevi tarzında manzum eserlerin yazılıp resimlendiğine sıkça rastlanır. Selçuklu döneminde XIII. yüzyıldan

İtibaren Kâbe tasvirleri hac vekâletnameleri dışında görülmezken, Osmanlı döneminde XVI. yüzyıldan itibaren tasvirler farklı el sanatlarında süsleme unsuru olarak yer almıştır. Kutsal kentlerle ilgili eserlerin yazılıp resimlenmesi Kanuni Sultan Süleyman döneminde görülür. Mekke'de Kâbe'yi ve Kudüs'ün surlarının onartarak, Kubbetüs-sahra'yı çinilerle bezemiş; Mescid-i Haram' da dört mezhep için dört medrese kurduymuştur. Kâbe tasvirlerinde mezhep yapılarına erken dönem örneklerine rastlanmazken, XVI. yüzyıldan sonrakilerde bu binalar görülmeye başlar. Söz konusu tasvirler sembolik olarak çizilmiş ancak Kâbe ve çevresindeki yapılar aslına uygun olarak resmedilmeye çalışılmıştır (Çobanoğlu, Üsküdar Ahmetliye Camii ve Kaybolan Kabe Tasvirli Çini Panosu, 2018). İznik'te çini ve seramikle ilgili ilk bilimsel kazı 1964 yılında, Prof. Dr. Oktay Aslanapa'nın başkanlığında başlamıştır. 1969 yılına kadar süren çalışmalarla o zamana kadar ilk ele geçtikleri yerlere ait üslup ve isimler alan çini ve seramiklerin asıl üretim merkezinin İznik olduğu bütün dünyaya kanıtlanmış ve esas önemlisi bu durumun kabul görmesi olmuştur (Arlı, İznik Çini Fırınları Kazı Buluntularından Çini Örneklerin Değerlendirilmesi, 2018).

İznik, Kütahya ve Tekfur Sarayı çiniciliği dönemlerinde XVII. ve XVIII. yüzyıllarda üretilen Osmanlı tasvir sanatlarının önemli örneklerini sergileyen Kâbe tasvirli çiniler, sıraltı çinilerin önemli bir grubunu oluşturur. Bazen yekpare, bazen de birden çok karonun birleşmesinden oluşan bu kompozisyonlar buldukları yapılara ayrı bir önem kazandırır. Bazılarının kitabelerinden sipariş üzerine yapıldıkları anlaşılır. Bazılarında ise usta ismine rastlanır. Çeşitli yapılar yanında müzeler ve bazı özel koleksiyonlarda bulunan örneklerde, genel şemanın aynı olduğu, detaylarda farklılıklar gösterebildikleri izlenir. Kazıda ele geçen parçalarda beyaz zemin üzerine kobalt mavisi, kırmızı ve firuze renklerle kompozisyonlar oluşturulmuştur. Mevcut parçalardan, genel eğilime uygun olarak Kâbe'nin bulunduğu alanın zemininin beyaz bırakıldığı anlaşılmaktadır. Parçaların boyutlarına bakılarak tek karoluk ya da en fazla dört karonun birleşmesinden oluşan birer panoya ait olabilecekleri düşünülmektedir. Solak Sinan, Rüstem Paşa ya da Yeni Cami'de görülen tek karoluk veya Kütahya Ulu Cami'deki dört karoluk örneklerle boyut olarak kıyaslandıklarında; elimizdeki parçaların üzerlerindeki imgeler itibarıyla değerlendirilerek onlara yakın boyutta olabilecekleri muhtemeldir. (Arlı, 2018). Bu alanda ilk kıymetli çalışmayı Sabih Erken, 1971 yılında yayımladığı *Türk Çiniciliğinde Kâbe Tasvirleri* araştırması ile çini üzerine yapılan Kâbe tasvirlerinin detaylı bir tanıtımını yapmıştır.

Türk camaltı resim sanatının konuları oldukça geniştir. Bunlar şahmeran (şahmaran), Hz. Ali ve Devesi, yazı resim kompozisyonlar, Ashab-ı Kehf (yedi

uyurlar), Amentü Gemisi, Euzu Besmele Kayığı, Mühr-ü Süleyman, Rıfai Tarikatı, Hicaz Demiryolu, Tarikat Başlıkları, Ah Minel Aşk, Osmanlı Armaları, Hz. İbrahim'in Oğlu 'nu Kurban Ediş sahnesi, Camiler, Kâbe'li kompozisyonlardan oluşmaktadırlar. Türk camaltı resim sanatı çok az araştırmacıyı ilgilendirmiştir. Müzelerde paha biçilmez tarihi eserlerin yanında sanat tarihçi ve araştırmacıları vitray ve diğer cam işlerine gösterdikleri ilgiyi camaltı resimlerine göstermemişlerdir. Halk sanatı camaltı resimlerden ilk bahseden kişi halkbilimci, ressam ve koleksiyoncu merhum Malik Aksel'dir. *Anadolu Halk Resimleri* (1960) ve *Türklerde Dini Resimler* (1967) adlı kitaplarında ve *Türkiyemiz Dergisi*'ndeki makalesinde (1972) camaltı resimleri kısaca açıklamıştır. İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde 1979 yılında gerçekleştirilen ve müzelerden ve özel koleksiyonlardan derlenen *Halk Resimleri Sergisi* camaltı resimlerde yer almıştır. Yurt dışında ilk defa 1990 yılında, Paris'teki Anadolu Kültür Merkezi'nde, Konya'da çalışmalarını sürdüren Mehmet Ali Kantarcı'nın camaltı resimlerinden oluşan bir sergi düzenlenmiştir. Türk camaltı resimleri üzerine ilk bilimsel araştırma, Neveser Aksoy'un Paris Sorbonne Üniversitesi'nde 1981 yılında verdiği master tezidir. Ressam ve koleksiyoncu Neveser Aksoy'un girişimiyle 1997'de İstanbul Vedat Nedim Tör Müzesi'de *Cam Altında Yirmibin Fersah* başlıklı ilk önemli camaltı resim sergisi düzenlenmiştir. (Müzesi, Camaltıaltında Devr-i Alem, 2005). Türk camaltı resmi sanatının önemli konularından olan Kâbe tasvirleri örnekleri oldukça özgün ve dikkat çekicidir. "Çok az araştırılan bu alan kırsal kesim tarafından üretilirken, toplumun seçkin sınıfı tarafından çok benimsenmemiş, halk sanatı olarak ciddiye alınmamıştır" (Bülbül, 2021).

Kâbe Temalı Çini Pano

Bu çalışmanın hazırlandığı 2026 yılı başlarında, internet aracılığı ile yapılan araştırmalarda bir müzayede sitesinde tespit edilen ve sanatçı işi olarak tanımlanan Görsel 2'deki Kâbe tasvirli çini pano örneğine ilk kez rastlanılmıştır. 1950'lerde yapıldığı düşünülen çini pano incelendiğinde, beyaz bünye zemin üzerine siyah tahrir kullanıldığı, ağırlıklı olarak kobalt mavi ile açık mavi tonların uygulandığı görülebilmektedir. Minarelerin iç kısımları ve âlemler ise açık kiremit rengine yakın bir ton ile boyanmıştır. Mescid-i Haram etrafında genellikle 7 minare betimlenirken burada 6 minare çizilmiştir. Kâbe'nin etrafında zemzem kuyusu ve Makam-ı İbrahim gibi kutsal yerlerin isimleri siyah tahrir ile yazılarak belirtilmiştir. Zemzem suyunun doldurulduğu 8 adet kulplu seramik testi, kobalt mavi renkte boyanmış olarak görülmektedir. Geleneksel

merkezi desenli İznik işi Kâbe tasvirli panoları kendisine örnek aldığı söylenebilir. Mavi beyaz uygulaması genellikle İznik ürünlerini çağrışırsa da alıntı yapılan kaynakta bu çalışmanın Kütahya işi olduğu belirtilmiştir. “Rüstem Paşa Camii son cemaat yerinde bulunan, üzerinde *Sahibul Emekçizade Muhammed Beşe sene Sebini ve elf 1071 H (1660)* ibaresi bulunan ve 20x20cm ölçülerinde Kütahya’da mamulü bir eserin (Çobanoğlu, 2018) bir taklididir. Çini panonun altında tabulada Mehmet Seyyit tarafından yapıldığı yazmaktadır. Diğer yazılar net değil ve hatalıdır. Görsel 2’de sağda gördüğümüz fotoğraf eserin Rüstem Paşa Camii’nde bulunan orijinalidir. Orijinali ile kıyaslandığında hem eksik hem de zayıf bir taklit olduğu anlaşılabilir.



Görsel 2, a-Kâbe Temalı Çini Pano, Sanatçı işi, 20x20cm, 1950’li yıllar (bayrakmüzayede, 2026). b-Rüstem Paşa Camii, Kabe Tasvirli Çini Pano orijinali (Güneş, 2026).

Görsel 3’de soldaki taklit panonun 20x20cm ölçülerine göre, tahmini 4-5cm olan kalınlığı dikkat çekicidir. Duvara montajda kolaylık sağlaması için panonun altına doğru vevli kesim gözden kaçmamalıdır. Eseri üreten kişinin montaj konusunda da bilgi sahibi olduğu söylenebilir. Ancak, eserin tam bir kare formunda olmadığını da ifade etmekte yarar vardır. Şimdiye kadar incelenen makalelerde Kâbe tasvirlerinin arka yüzü gösterilmemiştir. Ancak bu çalışmada, görsel 3’de sağ karede panonun arka yüzeyi amorf hali ilk defa sunulmaktadır. Arka yüzeyin sağ kenarında ön yüzeye yansımamış olmasına rağmen ince bir çatlak görülmektedir. Formun kil bünyesindeki kuvars oranının yüksek olduğu düşünülmektedir. Aradan geçen uzun zaman neticesinde sırsız olan arka yüzeyde oksitlenme olduğu tahmin edilmektedir.



Görsel 3 a- Kâbe Temalı Çini Pano, Sanatçı işi, 20x20cm, 1950’li yıllar, b- Kâbe temalı çini panonun arka yüzeyi (bayrakmüzayede, 2026).

Kâbe-i Şerif Görselli Kâbe Tasviri

Ege Müzayede’nin sitesinde tespit edilen Kâbe tasvirli çini pano “Kâbe-i Şerif Görselli Kütahya İşi Antika Seramik Karo” olarak tanımlanmıştır. 1950’lerde yapıldığı, ölçülerinin 20x27cm olduğu ve panonun ortasında ince bir çatlak olduğu belirtilmiştir. Oldukça muntazam bir dikdörtgen forma sadık kalınarak pat pat içinde şekillendirildiği görülebilmektedir. Panonun orta üst kısmında kobalt kalın kontur içinde, açık mavi fon üzerine siyah tahrir ile kelime-i tevhit yazısı öne çıkar. “Lailaheillallah Muhammedün Resulül Allah (Allah’tan başka ilah/Tanrı yoktur)” anlamı panonun altında yazan yazılıdır. Diğer adıyla Kelime-i Tevhid’dir. Bilindiği gibi bu cümleyi bilerek, isteyerek okuyan Müslüman olmaktadır. Panonun en dış kenarında yeşil ton ile “V” harfi formunun bir düz bir ters görünümü içlerine siyah noktalar konularak bir bordür, kenar çerçevesi oluşturulmuştur. İrili ufaklı 8 minare tasvir edilmiştir ve her bir minarenin 3 şerefesi bulunmaktadır. Ancak burada minare sayısında bir yanlış yapılmıştır. Mekke’deki Mescid-i Haram çevresindeki minare sayısı daima 7 minare ile tasvir edilir. Bu eserde Medine’de bulunan Mescid-i Nebevi’nin tasviri de bulunmamaktadır.



Görsel 4 Kâbe-i Şerif Görselli Tasvir (Ecet, 2026).

Bu sebeplerle kusurlu bir kompozisyondur. Panonun tam merkezinde anahtar deliği formu merkezinde Kâbe tasviri siyah örtüsü ile yer almaktadır. Kâbe'nin etrafındaki mekânları adları yazılmamıştır. Yeşil, kahverengi, açık ve kobalt mavi tonların hâkim olduğu panonu tahrir çizgileri siyahtır. Derinliği olmayan görüntüsü ile acemi bir el tarafından çizildiği anlaşılmaktadır. Görsel 4'de panonun arka yüzeyi temiz bir şekilde görülmektedir. Arka yüzeyin oksitlenmek yapmamış olmasından dolayı ya iyi korunduğu söylenebilir. Hangi orijinalin örnek alındığı anlaşılamamıştır.

Alışılmadık Bir Kâbe Tasvirli Çini Pano

Açık turkuaz boyanmış zemin fonuna sahip Kâbe tasvirli pano dikdörtgen görünse de 25x25cm kare ölçülerindedir. Panonun solunda ve sağında iki sıra halinde içi kobalt mavi boyanmış sivri kubbeler eseri sınırlamıştır. Kutsal toprakların dört tarafı bir ip bordürü diğer adıyla zencerek ile çevrelenmiştir. İznik çinilerinde de kullanılır ve sonsuzluğu ifade etmektedir. Panonun orta üst kısmında besmele yazısı öne çıkmaktadır. Açık krem renkli zemin üzerinde 7 adet üç şerefeli minareler görülmektedir.

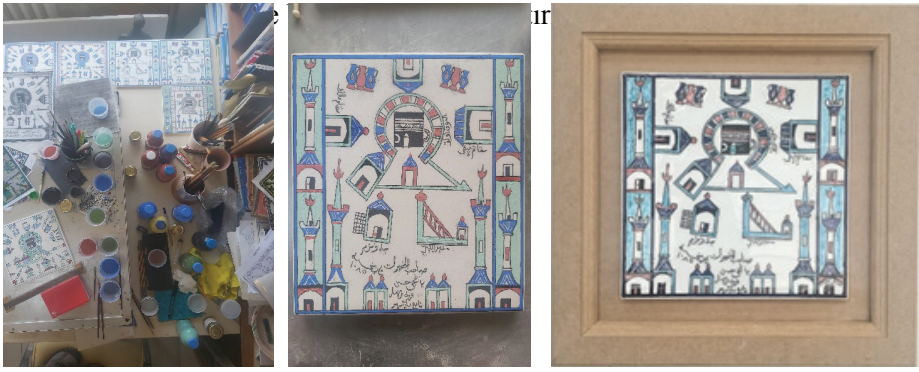


Görsel 5 Alışılmadık Bir Kâbe Tasvirli Çini Pano, 25x25cm (pinterest, 2026).

Her bir minarenin âlemleri kırmızı noktalar ile gösterilmiştir. Kâbe'nin etrafındaki kutsal yapılar isimlendirilmiştir. Panonun üst orta yerinde iki minare arasında mahya gibi yazılmış iki satır yazı göze çarpmaktadır. Transtripti Dr. Öğr. Üye. Onur Usta tarafından yapılan yazı “ *Her kime Kâbe nasip olsa hüda rahmet ider. Her kişi sevdiğünü hanesine davet eder*” anlamındadır. Kompozisyonun orta ve alt yüzünde de Kelime-i Tevhit: *Lailaheillallah Muhammeden Resulül Allah* yazmaktadır.

Kişisel Çini Kâbe Tasviri Uygulamaları

Proje kapsamında Kâbe tasvirlerinin kompozisyon özellikleri ele alınmış ve en küçük ölçülere sahip yedi tasarımın uygulamalarının yapılması planlanmıştır. Tespit edilen orijinal Kâbe tasvirlerinin fotoğrafları üzerinden tasvirler idrak edilmiş, kullanılan geleneksel yöntemler ışığında 20 x 20 cm² ve 15mm kalınlığında hazır çini karolar üzerine Kâbe tasviri uygulamaları yapılmıştır. Görsel 5 izlenebildiği gibi birinci karede çizimleri ve boyaması yapılan 7 Kâbe tasviri görülmektedir. Sır altı tekniği uygulanmış ve sırcalanmıştır. Pişirim derecesi



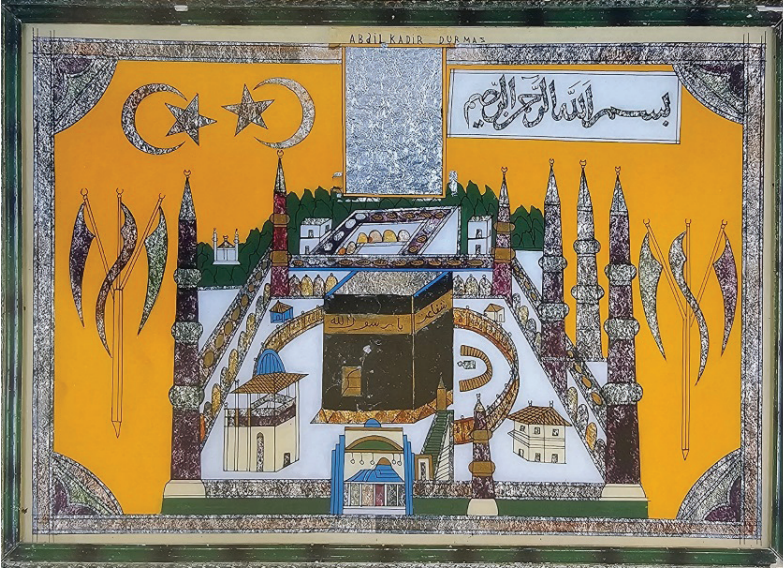
Görsel 6 a-Proje kapsamında gerçekleştirilen Kâbe tasviri uygulama süreci, b-fırınlama öncesi sırt altı uygulaması yapılmış 20x20cm çini Kâbe tasvir örneği, c- Fırınlama sonrası çerçevesi yapılmış Kâbe tasvir örneği, kaynak fotoğraflar

Ergün Arda.

Camaltı Resim Sanatı

Üzeri Ay Yıldızlı ve Besmeleli Camaltı Kâbe Tasviri

Abdülkadir Durmaz tarafından yapılan 44,5x64,5cm ölçülerindeki camlatı Kâbe tasviri Neveser Aksoy Koleksiyonu'nda bulunmaktadır. Yeşil ağaç çerçevesi olan camlatı Kâbe tasvirinin orta üst kısmında büyük harfler ile Abdülkadir Durmaz yazdığı görülmektedir. İsmi altında dikdörtgen içi boş bir levha panonu sağında besmele yer alır. Sol tarafında Türkiye bayrağında bulunan ay yıldız bir düz bir ters olarak karşılıklı çizilmiştir. Ters hilal savaş anlamına gelir ancak burada öyle bir durumdan bahsedilmiyor. Mescid-i Haram'ın etrafından 7 minare eksiksiz çizilmiştir. Kâbe örtüsü üzerindeki dua ve üstteki besmele dışından bir yazı görülmemektedir. Sol ve sağ tarafa simetrik konuşlandırılmış direklerde tanımsız flandırıralar dekor amaçlı yerleştirilmiştir.



Görsel 7 Besmeleli Camaltı Kâbe Tasviri, 44,5x64,5cm, (Müzesi, Camaltıaltında Devr-i Alem, 2005, s. 226)

Üzeri Besmeleli ve Ayetli Camaltı Kâbe Tasviri

Ömer Bortaçına Koleksiyonu olan camlatı Kâbe tasviri 44x59cm ölçülerindedir (Müzesi, Camaltında devr-i alem, 2005). Panonun ön üst bölümünde kompozisyonu ortalayacak şekilde yerleştirilmiş ve Arapça yazılmış bir besmele görülmektedir. Köşelerine çiçek rozetleri konulmuş sarı zeminli bir çerçeve içinde Mescid-i Haram titiz bir ustalıkla boyanmıştır. Kâbe-i Muazzam'ın etrafında kutsal mekânlar ve isimleri yazılmıştır. Canlı kırmızı, mavi, kirli sarı, pembe, yeşil, gri ve tonların kullanıldığı çok renkli bir tasvir yapılmıştır. Kâbe etrafında bulunan 7 minare de eksiksiz tasvir edilmiştir. Pembe zeminde Arapça Kur'an'dan ayeteler yazılmıştır. Sol alt köşede hicri 1315 tarihi ile eserin 1897-1898 yıllarında Ahmet Remzi tarafından yapıldığı yazılmıştır.



Görsel 8 Üzeri Besmeleli ve Ayetli Camaltı Kâbe Tasviri, 44x59cm (Müzesi, Camaltıaltında Devr-i Alem, 2005).

Kompozisyonu Karışık Kâbe Tasvirli Camaltı Resmi

Görsel x'deki kompozisyon içinde dönemin mimarisine göre yapılan resimde hem Mekke hem de Medine Münevvere'den tasvirler yer aldığı anlaşılmaktadır.



Görsel 9 Kompozisyonu Karışık Kâbe Tasvirli Camaltı Resmi, 61x45cm (Çiçekdal, 2008).

Bilindiği gibi Medine’de Mescid-i Nebevi/Nebi (Peygamber Mescidi) Hz Muhammed’in kabrinin içinde bulunduğu mescit, Mescid-i Haram’dan sonra Müslümanlara göre ikinci en kutsal yerdir ve 5 minaresi ile tasvir edilir. Mekte’de Mescid-i Haram etrafında 7 minaresi ve tam merkezde Kâbe ile tasvir edilir. Ancak bu kompozisyonda kutsal mekânlar ve yerler iç içe geçmiş bir şekilde çizilmiş ve boyanmıştır. Kompozisyon içinde Kâbe’nin üzerinde ve hafif solunda arapça “el mescid’ül haram” yazılıdır. Kâbe’nin avlusunda yer alan kemerli yapının kemerleri arasında “ Allah” yazıları da dikkati çekmektedir. Avlunun üst bölümünde yer alan caminin kubbesi üzerinde ise “ Muhammed” yazılıdır (Çiçekdal, 2008).

Kişisel İki Cam Arası Kâbe Tasvirleri

Camaltı resim sanatı tekniği tersten yapılan resimler olarak bilinir. Organik boyalar kullanılır. Bazı sanatçılar yıldız etkisi vermesi için çok ince yaprak formunda folyo parçaları da kullanmışlardır. Bu çalışmada kullanılan teknik ise Mustafa Ağatekin’in literatüre kazandırdığı iki cam arası seramik tekniğidir. Desen birinci camın üzerine çizilir, cam füzyon fırınında pişirimi gerçekleştirilir ve üzerine aynı ölçüde şeffaf cam plaka yerleştirilerek ikinci kez pişirim yapılarak teknik tamamlanmış olur. Hammaddeler ve boyalar inorganiktir.



Görsel 10 İki cam arası Kâbe tasviri uygulama süreci; a- cam üstüne desenin transferi yapılmış hali, b- Cam füzyon fırınında pişirim sonrası görünüm, c- Çerçevesi yapılmış iki cam arası Kâbe tasviri, Kaynak Ergün Arda.

Çini ve Camaltı Resmi Kâbe Tasvirleri Günümüz Uygulamaları

Günümüz uygulamalarının araştırılması için internet arama motorları kullanılarak pek çok çini ve cam Kâbe tasviri örneğine ulaşılmıştır. Ancak burada birkaç örneğe yer verilmiştir. Görsel 11/a'da görülebilen Kâbe tasvirli cam vitray örnek Meyçem Ezengin tarafından ve Kahire İslam Eserleri Müzesinde 3251 envanter numarada kayıtlı çini pano (Çobanoğlu, 2018) örnek alınarak uygulanmıştır. Sanatçısı eser için “17. yüzyıl Osmanlı çini sanatında görülen Kâbe tasvirli pano geleneğinin çağdaş bir yorumudur” ifadelerini kullanmıştır. İstanbul'da sanatçının atölyesinde vitray camı kullanılarak yapılan eser 92x105cm ölçülerinde üretilmiştir. Orijinal eser ile yeni yorumu bakılarak, iki eser arasında kıyaslama yapıldığında cam malzeme kullanılarak yapılan yorumun sadeleştirerek elde edildiği ve ölçülerin büyütüldüğü görülebilmektedir. Eserin orijinal ölçüleri Sabih Erken 35x39cm olarak vermektedir. Üst orta bordürde, kartuş içinde Kelime-i Şehadet yer almaktadır. Hicri 1070 (1659-60) yılları arasında yapılan eserin üzerinde çiniyi vakfeden şahsın ismi “sahibül hayrat Mehmet ağa” yazmaktadır. Üslup olarak benzer örneklerine İznik kazılarında rastlanmış ve İznik Arkeoloji Müzesi'nde kırık parçaları sergilenmektedir.



Görsel 11 a-Meyçem Ezengin, Kâbe Tasvirli Pano, 92x105cm (Ezengin, 2026) **b-** Kahire İslam Eserleri Müzesi koleksiyonu Kâbe Tasvirli Pano, 35x39cm (Çobanoğlu, 2018)

El Dekorlu Kâbe Tasvirli Çini Pano

Kütahya Güven Çini tarafından imal edilen görsel 12’de görülebilen Kâbe tasvirli çini pano 180x280cm ölçülerindedir. Eserin 112 çini karo üzerine el dekoru ile kompozisyonu yapılan Kâbe tasvirinin etrafındaki daha ince kullanılmış bordür ile çerçeve yapılarak kompozisyon toparlanmıştır. Üst orta kısımda Arapça yazılmış bir dua yer almaktadır.



Görsel 12 a-El işi 180x280cm Kâbe tasvirli pano (Çini, 2026), b- Kâbe’nin bu günkü halinin fotoğrafı, 2026, kaynak: İrem Kasapoğlu.

Sağdaki kare ise ÇOMÜ, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü öğrencilerinden İrem Kasap’ın 2026 Nisan ayında yaptığı umre ziyareti sırasında çektiği Kâbe’nin bugünkü halinin fotoğrafıdır. Çini karo tasarımcısı da aynı açıdan Kâbe’nin bugünkü görünümünü tasvir etmiştir.

SONUÇ

İslam dininde 16.yüzyıldan itibaren farklı el sanatlarında Kâbe tasvirleri görülmeye başlamıştır ve çini üzerine yapılan Kâbe tasvirleri daha çok 17. yüzyılın ilk yarısında görülmektedir. En eski çini pano, 1643 tarihinde İznik’te Mehmet bey tarafından yaptırılmıştır ve İstanbul Ayasofya Camii’nde bulunmaktadır. En güzel çini Kâbe tasvirlerinin yekpare ve çok parçalı olarak 16.-17. yüzyıllar arasında

yapıldığı görülür. İznik, Kütahya ve Tekfur Sarayı Kâbe tasvir uygulamalarının kılavuz görevi görerek birçok yeni tasarımcı ve uygulamacı sanatçıya ilham kaynağı olduğu tespit edilmiştir. Çini üzerine yapılan tasarımların kendine özgü bir üslubu ve dili varken, camaltı resmi ile yapılan Kâbe tasvirlerinde daha farklı bir bakış açısı ve üslup geliştirilmiştir. Çiniler genellikle sır altı tekniği kullanılmış, beyaz zeminden yararlanılarak mavi renk ön plana çıkarılmış, çok az renkler ilave edilerek tasvirler oluşturulmuştur. Camaltı resim sanatında ise durum çinilerden daha farklı ele alınmış çok renkli kompozisyonlar ile Kâbe tasviri uygulamaları gerçekleştirilmiştir. Sadece camaltı resim değil cam vitray uygulama örneklerinin de çağdaş yorumla başarılı örnekleri görülmektedir. Geçmişte olduğu gibi bugün de çini alanında ve camaltı resim sanatı ile yapılan Kâbe tasvirleri çok değerli bulunmaktadır. Ülkemizde ve yurt dışında pek çok müzede sergilenmekte ve koleksiyonerlerin arşivine girmektedir. Bu ve önceki *Kâbe Tasviri I ve II* çalışmaları göstermiştir ki çini Kâbe tasviri yaptırmak ve vakfetmek Osmanlı'da bir gelenek olarak yaşatılmıştır. Bugün bu geleneğin unutulduğu ve bilinmediği anlaşılmaktadır. Bu çalışmanın amaçlarından birinin de bu zarif ve düşünceli davranışı hatırlatmaktır.

Kaynakça

- Arlı, B. D. (2018). İznik Çini Fırınları Kazı Buluntularından Çini Örneklerin Değerlendirilmesi. *Journal of History Culture and Art Research*, 578-594.
- Arlı, B. D. (2018). İznik Çini Fırınları Kazı Buluntularından Çini Örneklerin Değerlendirilmesi. *Journal of History Culture and Art Research*, <https://pdfs.semanticscholar.org/e1af/8067f45aa44d79f36b133a25c2430671d5aa.pdf>.
- Bülbül, S. K. (2021). *Camaltı Süslemeli Gelin Aynaları ve Yeni Tasarımlar*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çini, G. (2026, Nisan 17). <https://guvencini.com.tr/>. Kütahya Günven Çini: <https://guvencini.com.tr/magaza/180280-kabe-el-dekoru-cini-pano-mekke/> adresinden alındı.
- Ezengin, M. (2026, Nisan 17). *mezengin*. https://www.instagram.com/p/DVTRnykDPcf/?img_index=1 adresinden alındı.
- <https://katalog.istanbul.edu.tr/>. (2026, Nisan 16). *İstanbul Üniversitesi Kütüphane Dökümantasyon Daire Başkanlığı*. <https://katalog.istanbul.edu.tr/>: <https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/FOTOGRAF/90789---0001.jpg> adresinden alındı
- Öztürk, B. S. (2005). Türk Çini Sanatının Tarihsel Gelişimi ve. *Millî Saraylar*, 187-207. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/msdergisi/article/1700739> adresinden alındı.
- Satır, S. (tarih yok). Türk Çini Kültüründe İznik Çinilerinin Önemi ve Güncel Değerlendirilmesi. <https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/SATIR-Se%-C3%A7il-T%C3%9CRK-K%C3%9CLT%C3%9CR%C3%9CNDE-%>

C4%B0ZN%C4%B0K-%C3%87%C4%B0N%C4%B0LER%C4%B0N%-
C4%B0N-%C3%96NEM%C4%B0-VE-G%C3%9CNCEL-DE%C4%9E-
ERLEND%C4%B0R%C4%B0LMES%C4%B0.pdf adresinden alındı.

Şamlıoğlu, E. E. (2024). İlk Beyt-El (Tanrı Evi) Kâbe: Tarihi, İçindeki Görsel ve Figürleri, Kur'an'daki Yansımaları. *Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Tefsir Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye*, 513-531.

Şani, A. E. (2026, Nisan 4). *Kabe'nin 200 yıllık tasviri Topkapı Sarayı'ndan gün yüzüne çıktı*. www.aa.com.tr: <https://www.aa.com.tr/tr/kultur/kabenin-200-yil-luk-tasviri-topkapi-sarayindan-gun-yuzune-cikti/3589823> adresinden alındı

Yüksel, M. (2023). KÂBE'NİN TARİHİ ve ANLAMI ÜZERİNE BAZI TESPİTLER. *Journal of the Faculty of Divinity of Çukurova University*, 206-221.

Görsel Kaynakça

Görsel 1 <https://katalog.istanbul.edu.tr/>, 2026

Görsel 2, Güneş, C. (2026, Nisan 17). *turkislamsanati*. instagram: <https://www.instagram.com/p/DCbwj2aiHZN/> adresinden alındı.

Görsel 3 *bayrakmüzayede*. (2026, 04 02). www.bayrakmuzayede.com: <https://www.bayrakmuzayede.com/kabe-temali-sanatci-isi-cini.html> adresinden alındı.

Görsel 4 Ecet, H. A. (2026, Nisan 02). *Ege Müzayede*. www.egemuzayede.com: <https://www.egemuzayede.com/urun/5889471/kabe-i-serif-gorselli-kutahya-isi-antika-seramik-karo-1950lerden-kabe-i-serif-go> adresinden alındı.

Görsel 5 pinterest. (2026, Nisan 04). *AN UNUSUAL TURKISH KUTANYA POTTERY TILE*. https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/hannams-auctioneers/catalogue-id-srhan10043/lot-6982a245-82e7-4376-8453-a7a-600d3c636?utm_source=Pinterest&utm_medium=organic: <https://tr.pinterest.com/pin/803048177297721651/> adresinden alındı.

Görsel 6 Ergün Arda.

Görsel 7 Müzesi, P. (2005). *Camaltı altında Devr-i Alem*. Pera Müzesi.

Görsel 8 Müzesi, P. (2005). *Camaltı altında Devr-i Alem*. Pera Müzesi.

Görsel 9 Çiçekdal, Y. (2008). *Geleneksel Türk Halk Resim Sanatı Camaltı Resimlerinden Örnekler*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

Görsel 10 Ergün Arda.

Görsel 11 Çobanoğlu, A. V. (2018). Üsküdar Ahmetliye Camii ve Kaybolan Kabe Tasvirli Pano. *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu*. İstanbul : Üsküdar Belediyesi .

Görsel 12 İrem Kasapoğlu.