

PLASTİK SANATLAR ALANINDA
SERAMİK VE CAM ÜZERİNE
BETİMLEMELER

- 2 -

Editörler:

Dr. Öğr. Üyesi Hülya AK
Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

ARTİKEL AKADEMİ: 474

Plastik Sanatlar Alanında Seramik ve Cam Üzerine Betimlemeler 2

Editörler:

Dr. Öğr. Üyesi Hülya AK

ORCID ID: 0000-0002-4778-3095

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

ORCID ID: 0000-0002-0787-7505

Genel Koordinatör: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

Ön Kapak Resmi: Dr. Öğr. Üyesi Nazlı Harika ZORKUN ÇAĞLAYAN

Arka Kapak Resmi: Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

Kapak Tasarım: Öğr. Gör. Ümit PARSIL

ISBN 978-625-5025-14-2

Birinci Basım: Ekim - 2026

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 Akfan 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

- 2 -

Editörler:

Dr. Öğr. Üyesi Hülya AK

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

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

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	7
Bölüm 1	
SERAMİK VE CAM YÜZEYLERDE İNDİREKT BASKI (ÇIKARTMA) TEKNİĞİNİN UYGULAMA SÜRECİ ÜZERİNE DENEYSEL BİR İNCELEME	9
Ayşe Nur DANABAŞ	
Bölüm 2	
SERKAN GÜNENÇ'İN SANAT ANLAYIŞI VE GENEL PERSPEKTİF	27
Ahmet Cüneyt ER	
Bölüm 3	
DOĞAYI TAKLİT EDEN AGATEWARE SERAMİKLER VE STAF- FORDSHIRE YANSIMALARI	47
Çiğdem ÖNDER ER	
Bölüm 4	
DENİZİN DERİNLİKLERİNDEN GÜNÜMÜZE TİTANİK SERAMİK VE PORSELENLERİ	63
Serkan GÜNENÇ	
Bölüm 5	
SERAMİK USTALIĞININ SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRAS BAĞLAMINDA ANALİZİ: KÜTAHYA VE AVANOS.....	87
Melike NÜKTE DİNÇER	
Bölüm 6	
KİNETİK SANAT: ÖNCÜ SANATÇILAR VE HAREKETİN BİÇİMLERİ	109
Canalp SİPAHİ	

ÖNSÖZ

Seramik, cam ve plastik sanatların zengin geleneksel mirası, günümüzün çağdaş ifade biçimleri, deneysel yöntemleri ve kültürel analizleriyle sürekli bir dönüşüm ve gelişim içindedir. Malzemenin ve tekniğin sınırlarının sorgulandığı, sanatsal kimliklerin ve kültürel hafızanın yeniden yorumlandığı bu dinamik süreç, alana dair nitelikli akademik araştırmaların önemini bir kat daha artırmaktadır. Bu çalışma; deneysel seramik tekniklerinden sanatçı incelemelerine, tarihsel ve kültürel yansımalarından kinetik sanatın dinamik yapısına kadar geniş bir yelpazeyi titizlikle bir araya getirmektedir.

Kitabın ilk bölümünde seramik ve cam yüzeylerde indirekt baskı (çıkartma) tekniğinin uygulama süreci deneysel bir incelemeyle ele alınırken, ikinci bölümde Serkan Güneç'in sanat anlayışı ve genel perspektifi mercek altına alınmaktadır. Üçüncü bölümde doğayı taklit eden Agateware seramikler ve Staffordshire yansımaları incelenirken, dördüncü bölümde denizin derinliklerinden günümüze ulaşan Titanik seramik ve porselenleri tarihsel ve estetik boyutlarıyla sunulmaktadır. Beşinci bölümde Kütahya ve Avanos örnekleri üzerinden seramik ustalığının Somut Olmayan Kültürel Miras bağlamındaki analizi gerçekleştirilmekte; altıncı ve son bölümde ise kinetik sanatın öncü sanatçıları ve hareketin biçimleri kapsamlı bir şekilde değerlendirilmektedir.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında emeği geçen, tüm yazarlarımıza, yayın sürecindeki destekleri için Artikel Akademi çalışanlarına ve emeği geçen herkese en içten teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Bu eserin akademisyenler, araştırmacılar, sanatçılar ve öğrenciler için ilham verici ve yol gösterici bir kaynak olmasını dileriz.

Editörler:

Dr. Öğr. Üyesi Hülya AK

Prof. Dr. Fahrettin GEÇEN

1. BÖLÜM

SERAMİK VE CAM YÜZEYLERDE İNDİREKT BASKI (ÇIKARTMA) TEKNİĞİNİN UYGULAMA SÜRECİ ÜZERİNE DENEYSEL BİR İNCELEME

Öğr. Gör. Ayşe Nur DANABAŞ

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Seramik ve Cam Bölümü,

aysenurdanabas@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6696-5062>

Giriş

Seramik yüzey dekorları, üretim sürecinin estetik ve işlevsel değerini artıran önemli uygulama alanlarından biridir. Tarihsel süreç incelendiğinde, seramik yüzeylerin yalnızca kullanım amaçlı nesneler olarak değil, aynı zamanda görsel anlatımın ve kültürel aktarımın önemli bir aracı olarak da değerlendirildiği görülmektedir. Farklı dönem ve coğrafyalarda üretilen seramik örnekleri, bulundukları toplumların estetik anlayışını, teknik bilgi birikimini ve kültürel kimliğini yansıtan önemli göstergeler arasında yer almaktadır. Bu bağlamda yüzey dekorları, seramik üretiminin hem estetik yönünü hem de tarihsel ve kültürel boyutunu da ortaya koyan önemli bir ifade alanı olarak değerlendirilmektedir.

Seramik üretiminde kullanılan dekor teknikleri, zaman içerisinde teknolojik gelişmeler ve üretim yöntemlerindeki değişimlere paralel olarak çeşitlenmiş ve gelişmiştir. İlk dönemlerde daha çok el işçiliğine dayalı uygulamalar ön planda iken, endüstrileşme süreci ile birlikte dekor tekniklerinde seri üretime uygun yöntemlerin geliştirilmesi önem kazanmıştır. Günümüzde seramik yüzeylerin dekorlanmasında kullanılan teknikler arasında sır altı ve sır üstü boyama, serigrafi baskı, inkjet baskı ve indirekt baskı gibi farklı yöntemler yer almaktadır. Bu tekniklerin her biri, kullanılan malzemeler, uygulama süreçleri ve elde edilen

görsel sonuçlar açısından farklı özellikler göstermektedir. Dolayısıyla seramik dekor uygulamaları, teknik bilgi, malzeme bilgisi ve estetik tasarım anlayışının bir araya geldiği çok yönlü bir üretim süreci olarak değerlendirilmektedir.

Seramik dekor teknikleri arasında yer alan indirekt baskı (çıkartma) tekniği, karmaşık yüzeylere desen aktarımını kolaylaştırması, seri üretime uygunluk sağlaması ve ayrıntılı görsel anlatım imkanı sunması nedeniyle yaygın olarak tercih edilen yöntemlerden biridir. Bu teknik, dekorun doğrudan seramik yüzeye uygulanması yerine, özel olarak hazırlanan çıkartma kâğıtları aracılığıyla yüzeye transfer edilmesi esasına dayanmaktadır. İndirekt baskı yöntemi, özellikle ince detayların korunmasına olanak tanınması, çok renkli tasarımların uygulanabilmesi ve yüzey bütünlüğünün sağlanması gibi avantajlar sunmaktadır. Bunun yanı sıra karmaşık form ve eğimli yüzeylere sahip ürünlerde dekor uygulamasını kolaylaştırması bakımından da önemli bir teknik olarak değerlendirilmektedir.

Günümüzde indirekt baskı (çıkartma) tekniği, özellikle fabrikalarda üretilen vitrifiye ürünlerin dekor uygulamalarında seri üretim süreçlerine uyum sağlaması ve endüstriyel kalite standartlarını karşılaması açısından sıklıkla kullanılmaktadır (Hassan, 2020: s. 74). Endüstriyel üretimde bu teknik sayesinde yüksek sayıda ürün üzerinde standart ve tekrarlanabilir dekor uygulamaları gerçekleştirilebilmektedir. Aynı zamanda baskı sürecinde elde edilen desenlerin detaylı ve net olması, ürünlerin görsel kalitesini artıran önemli bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Bu özellikleri nedeniyle indirekt baskı tekniği, seramik sektöründe hem üretim verimliliğini artıran hem de dekor kalitesini yükselten önemli yöntemlerden biri haline gelmiştir.

Bununla birlikte indirekt baskı tekniği, endüstriyel üretim alanıyla sınırlı kalmayıp sanatsal seramik uygulamalarda da yaygın biçimde kullanılmaktadır. Sanatsal üretim süreçlerinde teknik uygulamalar çoğu zaman deneysel yaklaşımlar doğrultusunda geliştirilmektedir. Kullanılan malzemeler ve uygulama yöntemleri farklı yüzeylerde yeniden yorumlanmaktadır. Bu durum, seramik sanatçılarına teknik süreçleri farklı malzeme ve yüzeylerle deneyimleme ve yeni ifade olanakları geliştirme imkânı sunmaktadır. Özellikle son yıllarda seramik ve cam gibi farklı malzemelerin birlikte kullanıldığı disiplinler arası uygulamalar, yüzey dekor tekniklerinin yeni bağlamlarda değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır.

Seramik ve cam, fiziksel ve kimyasal özellikleri bakımından birbirinden farklı yapısal özelliklere sahip malzemelerdir. Bu nedenle seramik yüzeylerde kullanılan bazı dekor tekniklerinin cam yüzeylerde uygulanması sırasında

farklı teknik sonuçlar ortaya çıkabilmektedir. Özellikle cam füzyon uygulamalarında kullanılan yüksek sıcaklık değerleri, dekor malzemelerinin yüzeyle etkileşimini ve stabilitesini doğrudan etkileyebilmektedir. Bu durum, indirekt baskı tekniğinin farklı yüzey türlerinde nasıl bir performans gösterdiğinin incelenmesini gerekli kılmaktadır.

Çalışmada seramik ve cam yüzeylerde kullanılan indirekt baskı (çıkartma) tekniğinin uygulama süreçleri incelenmiş ve teknik aşamalar uygulama deneyimleri doğrultusunda değerlendirilmiştir. Araştırma kapsamında dekor tasarımı, elek hazırlama, pozlandırma, baskı, lak uygulaması, transfer ve pişirim aşamaları ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. Çalışma sürecinde emülsiyon uygulamasının homojenliği, doğru pozlandırma süresi ve baskı öncesi kurutma koşullarının dekor kalitesini doğrudan etkilediği belirlenmiştir. Transfer aşamasında çıkartmanın yüzeye kontrollü bir şekilde yerleştirilmesi ve oluşabilecek hava kabarcıklarının giderilmesi, pişirim sonrası dekor kayıplarının azaltılmasında önemli rol oynamaktadır. Araştırma kapsamında cam füzyon yüzeylerde gerçekleştirilen denemelerde ise farklı pişirim sıcaklıklarının dekor stabilitesi üzerinde belirleyici olduğu gözlemlenmiştir.

Elde edilen bulgular doğrultusunda indirekt baskı tekniğinin seramik ve cam yüzeylerdeki uygulama olanakları, karşılaşılan teknik sorunlar ve bu sorunlara yönelik çözüm önerileri ele alınarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda çalışma, hem teknik uygulama süreçlerinin anlaşılmasına katkı sağlamayı hem de seramik ve cam yüzey dekor uygulamalarında indirekt baskı tekniğinin kullanımına yönelik deneysel bir değerlendirme sunmayı amaçlamaktadır.

İndirekt Baskı (Çıkartma) Tekniği

Seramik dekor uygulamalarında indirekt baskı (çıkartma) tekniği, özellikle sırustü dekorlar kapsamında değerlendirilen önemli yüzey dekor yöntemlerinden biridir. Bu teknik, dekorun doğrudan seramik yüzeye uygulanması yerine, özel olarak hazırlanan çıkartma kâğıtları aracılığıyla yüzeye transfer edilmesi esasına dayanmaktadır. İndirekt baskı yöntemi, düz olmayan, üç boyutlu ve girift yüzeylere dekor uygulanmasını mümkün kılması nedeniyle seramik üretiminde yaygın olarak kullanılmaktadır. Literatürde bu teknik dolaylı baskı, transfer printing veya dekal komani gibi farklı adlandırmalarla da ifade edilmektedir (Sevim, 2007: s. 138). Ayrıca teknik, cam gibi farklı yüzeylerde de uygulama olanağı sunmaktadır. Tekniğin uygulama aşamalarına ve detaylarına hâkim olunması, yapılan denemelerde daha nitelikli sonuçlar elde edilmesini sağlamaktadır.

İndirekt baskı tekniğinin temelini serigrafi baskı sistemi oluşturmaktadır. Bu sistemde dekor tasarımı, her renk için ayrı bir pafta hazırlanacak şekilde oluşturulmaktadır. Günümüzde bu işlemler bilgisayar destekli tasarım programları aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Görselde yer alan her bir renk kolaylıkla ayrıştırılabilmektedir (Özgüven, 2017: s. 47). Uygulanacak desen doğrultusunda renk sayısı belirlendikten sonra, her renk için ayrı film hazırlanmakta ve pozlandırma aşamasına geçilmektedir (Sevim vd., 2013: s. 4). Çok renkli dekor uygulamalarında renklerin doğru konumlandırılabilmesi amacıyla, tasarım aşamasında kâğıdın dört köşesine + veya T işaretleri yerleştirilmektedir. Bu işaretler, baskı sırasında renklerin üst üste doğru şekilde oturmasını sağlayarak desen bütünlüğünün korunmasına katkı sağlamaktadır.

Bilgisayara kaydedilmiş dijital görüntüler, inkjet yazıcılar aracılığıyla doğrudan asetat kâğıt üzerine aktarılabilmektedir. Asetat üzerindeki görüntünün, özellikle siyah alanların tamamen opak olması büyük önem taşımaktadır. Bu konuda tereddüt oluşması durumunda, iki adet asetat görüntüsü üst üste yerleştirilerek kullanılabilir. Pozitif görüntü, hassaslaştırılmış elek üzerine sıkı temas sağlayacak biçimde yerleştirilmekte ve yüksek ışık veren bir ampul yardımıyla ışığa maruz bırakılmaktadır. Gün ışığı da kullanılabilir. Birlikte, kontrolsüz olması nedeniyle çeşitli sorunlara yol açabilmektedir. Asetat üzerindeki pozitif siyah alanlar ışığı engellerken, negatif yani boş alanlar ışığın geçmesine izin vermektedir. Işığın geçtiği bu alanlarda emülsiyon sertleşmekte ve böylece elek, baskı aşamasında bir şablon olarak kullanılabilir hale gelmektedir (Kalay, 2009: s. 72,73). Pozlandırma işleminin ardından elek su ile yıkanarak temizlenmekte ve kullanıma hazır hale getirilmektedir.

Çıkartma dekorlarında kullanılan serigrafi boya ları, düz elek baskı tekniklerinde kullanılan boyalarla benzer özellikler taşımaktadır. Ancak kullanılan medium türü, uygulama tekniğine göre farklılık göstermektedir. Düz baskılarda genellikle su bazlı mediumlar tercih edilirken, indirekt baskı uygulamalarında transfer aşamasında su ile temas gerçekleştiği için tiner bazlı mediumlar kullanılmaktadır. Bu durum, boyanın çözünmesini engelleyerek dekorun yüzeye sağlıklı biçimde aktarılmasını sağlamaktadır (Sevim, 2007: s. 138, 139). Su bazlı mediumlar, su içerisinde çözünüp dağılması nedeniyle bu teknikte kullanıma uygun değildir.

İndirekt baskı uygulamalarında kullanılan çıkartma kâğıtları, dekorun yüzeye aktarılmasını sağlayan özel üretim kâğıtlardır. İnce ipek kâğıt, simplex-meta kâğıt, duplex kâğıt ve collodion kâğıt gibi farklı türleri bulunmaktadır. Kullanılan kâğıt türü, uygulanacak dekorun özelliklerine ve üretim amacına bağlı olarak değişiklik gösterebilmektedir (Sevim, 2007: s. 139). Genel olarak bu

kâğıtlar, suya dayanıklı ve suda çözünmeyen bir yapıya sahiptir. Bu sayede suya bırakıldıklarında deforme olmamaktadır.

Baskı sürecinde her renk ayrı olarak çıkartma kâğıdı üzerine uygulanmakta ve her uygulama sonrasında kuruma süresi beklenmektedir. Kuruma işlemi tamamlandıktan sonra dekor yüzeyi, lak olarak adlandırılan yoğun reçine esaslı taşıyıcı film tabakası ile kaplanmaktadır. Lak tabakası, transfer aşamasında dekorun bütünlüğünü korumakta ve yüzeye tek parça halinde aktarılmasını sağlamaktadır (Kahraman, 2012: s. 66,67). Kâğıdın su ile temas etmesi durumunda pigmentlerin dağılmasını engellemektedir (Özgüven, 2019: s. 74) Lak malzemesinin esnek ve dayanıklı olması, transfer sürecinin başarısı açısından önemli bir kriterdir. Yüzeye yerleştirme sırasında esnek laklı çıkartmalar yırtılmadan sabitlenebilirken, yeterli esnekliğe sahip olmayan lak tabakaları dekorun yırtılmasına ve görüntü bütünlüğünün bozulmasına neden olabilmektedir.

Transfer aşamasında çıkartmalar su içerisinde bekletilerek kağıttan ayrılmakta ve lak tabakası aracılığıyla seramik yüzeye yerleştirilmektedir (Erzincan vd., 2021: s. 116). Bu aşamada dekorun yüzeye tam olarak yapışması, hava ve su kabarcıklarının giderilmesi dekor kalitesini doğrudan etkilemektedir. Transfer işlemi tamamlandıktan sonra dekorun kalıcı hale gelebilmesi için ürünler sıvıya pişirme tabi tutulmaktadır.

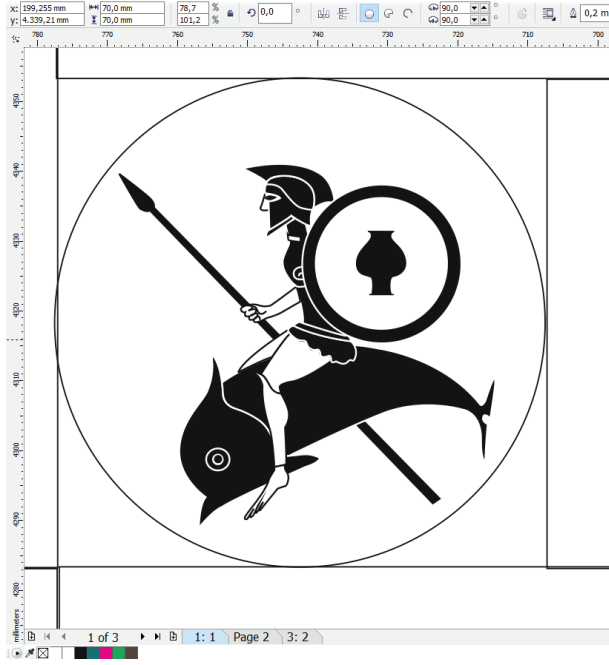
İndirekt baskı tekniğinde pişirim süreci dekor kalitesini belirleyen önemli aşamalardan biridir. Pişirim sırasında medium ve lak bileşenlerinin kontrollü şekilde uzaklaşması gerekmektedir. Bu nedenle fırın sıcaklığının başlangıç aşamasında kademeli olarak yükseltilmesi önerilmektedir. Ayrıca indirgen fırın atmosferi bazı renklerde ton değişimlerine neden olabileceğinden, oksijenli atmosferde pişirim tercih edilmektedir (Sevim, 2007: s. 141).

İndirekt baskı tekniği, seramik dekor uygulamalarında desen tekrarlanabilirliği sağlaması, detaylı görsel aktarım imkânı sunması ve karmaşık yüzeylere uygulanabilmesi nedeniyle hem sanatsal hem de endüstriyel üretimde önemli bir dekor yöntemi olarak değerlendirilmektedir.

Uygulama Süreci ve Deneysel Çalışmalar

İndirekt baskı uygulamalarında ilk aşama olarak dekorlar Görsel 1'deki gibi CorelDRAW, Adobe Illustrator gibi vektörel çizim programları kullanılarak tasarlanmıştır. Dekor tasarımının tamamlanmasının ardından baskı sürecine geçilebilmesi için uygun teknik donanımın hazırlanması ve belirli hazırlık aşamalarının titizlikle yürütülmesi gerekmektedir. Bu süreçte serigrafi baskı ma-

kineleri, karanlık oda koşulları, elek çerçeveleri, pozlandırma masaları ve Görsel 2'deki gibi ışık geçirgenliği düşük emülsiyon/elek lakı malzemeleri temel ekipmanlar arasında yer almaktadır. Uygulamanın her aşaması, elde edilecek dekorun kalitesini doğrudan etkileyen teknik parametreler içermektedir.



Görsel 1. Vektörel çizim.

Elek hazırlama süreci, baskı kalitesinin belirlenmesinde önemli bir aşamayı oluşturmaktadır. Bu aşamada öncelikle pozlandırma işleminin gerçekleştirileceği yüzeylerin temizliği sağlanmaktadır. Pozlandırma masasının yüzeyi tiner yardımıyla temizlenerek toz ve kirden arındırılmakta, böylece emülsiyon uygulamasının homojenliği artırılmaktadır. Temizlik işleminin ardından elek çerçevesi pozlandırma yüzeyine yerleştirilmekte ve emülsiyonun çerçeve kenarlarından sızarak istenmeyen alanlara yayılmasını önlemek amacıyla köşe kısımları bantlanmaktadır.

Emülsiyon uygulaması, ışık almayan karanlık oda koşullarında gerçekleştirilmektedir. Elek yüzeyine homojen bir biçimde uygulanan emülsiyonun tamamen kuruması beklenmekte ve kurutma işlemi de yine ışık almayan ortamlarda yapılmaktadır. Bu aşamada hem eleğin hem de emülsiyonun kesinlikle ışıkla temas etmemesi gerekmektedir. Işığa maruz kalması durumunda emülsiyon erken sertleşmekte ve bu durum pozlandırma işleminin olumsuz sonuçlanmasına

neden olabilmektedir. Karanlık ortamda kuruma süreci tamamlandıktan sonra, vektörel programlar aracılığıyla hazırlanmış dekor tasarımlarının çıktıları pozlandırma aşamasında kullanılmaktadır. Çıktılar çoğunlukla aydinger kâğıt üzerine alınmakla birlikte, uygulama deneyimlerinde Görsel 2’deki gibi asetat yüzeyler üzerine alınan çıktılarda desen sınırlarının daha net elde edildiği gözlemlenmiştir. Bu durum, baskı sırasında desen keskinliğini artırarak dekor kalitesini olumlu yönde etkilemektedir.



Görsel 2. Emüsyon (sol) ve Asetat üzerine çıktı (sağ).

Pozlandırma işlemi, vakumlu serigrafi baskı makinelerinde ya da floresan ışık kaynakları kullanılarak hazırlanan pozlandırma masalarında gerçekleştirilebilmektedir. Vakumlu sistemlerde elek yüzeyi tamamen kapatılarak dış ortam ışığının içeri girmesi engellenmekte ve daha kontrollü bir pozlandırma sağlanmaktadır. Görsel 3’deki gibi Floresan ışık kaynaklarıyla hazırlanan sistemlerde ise ortamın tamamen karanlık olması gerekmektedir. Bu yöntemlerde ışığın dağılmasını önlemek amacıyla elek yüzeyinin üzerine strafor ya da benzeri destek malzemeleri yerleştirilmekte ve yüzey ile pozlandırma alanı arasında tam temas sağlanabilmesi için ağırlık uygulanmaktadır. Uygulama deneyimlerinde yaklaşık 12–15 dakikalık pozlandırma süresinin yeterli sonuçlar verdiği belirlenmiştir.



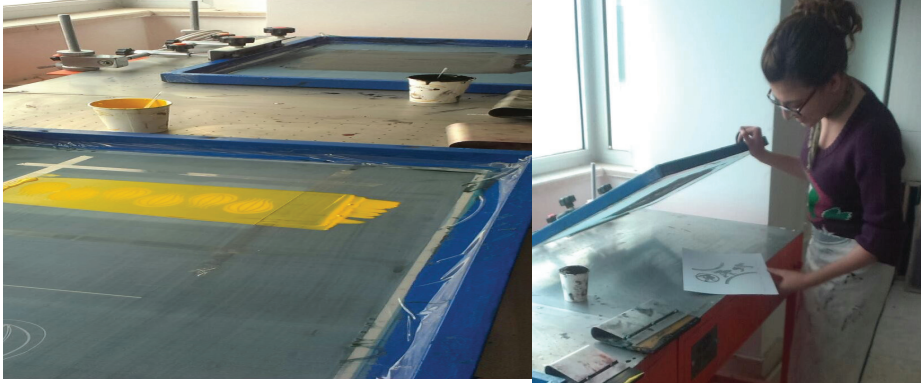
Görsel 3. Pozlandırma masası.

Pozlandırma işleminin tamamlanmasının ardından elekler yüksek basınçlı suyla yıkanır. Bu işlem sırasında ışık almayan bölgelerdeki emülsiyon tabakası yüzeyden uzaklaşmakta, ışık alan bölgelerde ise emülsiyon sertleşerek yüzeyde kalmaktadır. Böylece renk ayırımına bağlı olarak hazırlanan desen alanları ortaya çıkmaktadır. Renk ayırımında siyah olarak belirlenen alanlar yıkama sırasında elekten temizlenirken, diğer bölgeler sertleşmiş emülsiyon tabakasıyla korunmaktadır. Bu aşamaya kadar gerçekleştirilen tüm işlemler, karanlık bir ortamda ve ışıkla temas ettirilmeden yürütülmektedir. Temizleme işlemi tamamlanan elekler kurutularak baskı aşamasına hazır hale getirilir.

Uygulama deneyimlerinde, eleklerin hazırlanmasının ardından baskı işlemine geçilmeden önce yeterli süreyle kurutulmasının önemli olduğu gözlemlenmiştir. Eleklerin aynı gün baskıya alınması durumunda, emülsiyon tabakasının tam olarak sertleşmemesi nedeniyle baskı sonrası temizlik işlemlerinde kullanılan selülozik tinerin elek yüzeyine zarar verebildiği belirlenmiştir. Bu nedenle, eleklerin baskı öncesinde en az 1 gün süreyle kurutulması önerilmektedir.

Baskı aşamasında pigment, medium ile uygun kıvamda getirilerek hazırlanır ve özel çıkartma kâğıtları üzerine uygulanır. Çıkartma kâğıtlarının suya dayanıklı ve suda çözünmeyen bir yapıya sahip olması gerekir. Aksi takdirde suya alındığında boya ile birlikte çözünerek çıkartmanın olumsuz etkilenmesine neden olabilmektedir. Boya hazırlama sürecinde medium ile pigmentin homojen biçimde karıştırılması, baskı kalitesi açısından büyük önem taşımaktadır. Baskı işlemi için elek, Görsel 4'teki gibi baskı masasına sabitlenmekte ve elek al-

tına çıkartma kâğıdı yerleştirilmektedir. Boya, elekteki açık alanlardan, yani dekorun formuna karşılık gelen bölgelerden, kâğıt yüzeyine aktarılır. Baskının mümkün olduğunca tek seferde ve eşit basınçla uygulanması gerekmektedir.



Görsel 4. Baskı aşaması.

Tek seferde yeterli renk yoğunluğu elde edilememesi durumunda, köşelerde yer alan konumlandırma işaretleri kontrol edilerek ikinci ya da üçüncü kez baskı yapılabilir. Çok renkli baskı uygulamalarında ise en açık renkten başlanarak ilerlenmesi önerilmektedir. Koyu renklerin örtücülük özellikleri nedeniyle en son aşamada uygulanması, renklerin netliğini artırır. Görsel 5'teki gibi her renk baskısından sonra yeterli kuruma süresi beklenmelidir. Bu aşamada, baskısı tamamlanan kâğıtlar kirlenmeyi ve düzensizliği önlemek amacıyla kurutma raflarına yerleştirilir. Görsel 5'te (sol) farklı renklerde tek renk baskı denemelerine yer verilmiştir.



Görsel 5. Lak baskısız çıkartma (sol) ve kurutma (sağ).

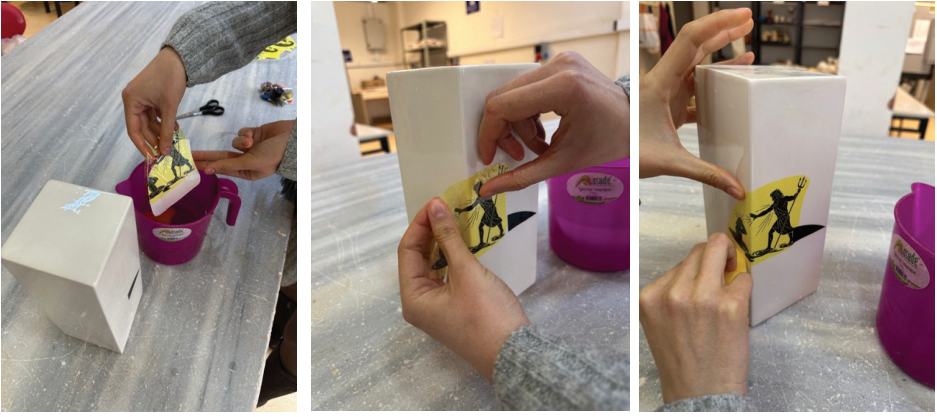
Baskı işlemi tamamlanıp dekor yüzeyi kuruduktan sonra, taşıyıcı film görevi gören lak tabakasının baskısı uygulanmaktadır. Yoğun reçine esaslı bir malzeme olan lak, yüzeyde hafif bir kabartı oluşturarak boyanın su içerisinde dağılmadan formunu korumasını ve transfer sırasında yüzeye taşınmasını sağlamaktadır. Lak uygulaması, Görsel 6'daki gibi dekorun dış çevresini tamamen kaplayacak şekilde yapılmalıdır. Bu sayede transfer aşamasında desen bütünlüğü korunabilmektedir. Lak uygulamasının ardından yüzeyin tamamen kuruması için yeterli süre beklenmelidir.



Görsel 6. Lak baskılı çıkartma.

Baskı ve lak uygulamalarının tamamlanmasının ardından kullanılan ekipmanlar selülozik tiner ile temizlenmekte, elek yüzeyleri ise özel kimyasal temizleyiciler yardımıyla arındırılarak tekrar kullanıma hazır hale getirilmektedir. Bu temizlik işlemleri, ekipmanların uzun ömürlü ve verimli bir şekilde kullanılabilmesi açısından önem taşımaktadır.

Transfer aşamasında çıkartmalar, istenilen ölçülerde kesilerek Görsel 7'deki gibi su dolu bir kaba yerleştirilir. Çıkartma kâğıdının lak tabakasından ayrılması için belirli bir süre beklenmekte ve bu süreçte çıkartmaların kâğıttan zorlanarak ayrılmamasına dikkat edilmektedir. Lak tabakasının yeterli esnekliğe ulaşmasının ardından dekor, dikkatli bir biçimde seramik yüzeye yerleştirilmektedir. Özellikle hareketli ve girift yüzeylerde transfer işleminin yavaş ve kontrollü bir biçimde gerçekleştirilmesi büyük önem taşımaktadır.



Görsel 7. Çıkartmanın uygulama aşaması.

Görsel 9'daki gibi uygulama sırasında çıkartma yüzeyinde katlanmalar oluşabilmekte ve bu durum pişirim sonrasında dekor kayıplarına ya da yüzeyde boşlukların oluşmasına neden olabilmektedir. Bu nedenle katlanan bölgelerin dikkatlice açılması ve lak tabakasının yüzeye tam olarak yapışmasının sağlanması gerekmektedir. Çıkartmanın yüzeye sabitlenmesi sırasında filkulağı olarak adlandırılan aparatlar kullanılabilir. Bu şekilde, uygulama deneyimlerinde hafif nemlendirilmiş küçük sünger parçalarının yüzeye daha homojen basınç uyguladığı ve dekorun zarar görmesini engellediği gözlemlenmiştir. Süngerin aşırı ıslak olmaması, yüzeyde su birikimini önlemek açısından önemlidir. Görsel 8'de pişirim öncesi sol ve pişirim sonrası sağ görüntülere yer verilmiştir. Dekorun yüzeye ne kadar dikkatli yerleştirildiği, elde edilen sonucun kalitesini doğrudan etkiler.



Görsel 8. Pişirim öncesi (sol) ve pişirim sonrası (sağ).

Transfer işlemi tamamlandıktan sonra dekorlanan yüzeyin tozdan korunarak kurutulması gerekmektedir. Kuruma sonrasında yüzeyde hava kabarcıkları olduğu gözlemlendiğinde, bu bölgelerin ince bir iğne yardımıyla delinerek lak tabakasının yeniden yüzeye bastırılması, pişirim sırasında oluşabilecek dekor kayıplarını önleyebilmektedir. Bu tür müdahalelerin yapılmaması durumunda, Görsel 9’da (sol) görüldüğü üzere yüzeyde boşluklar oluşabilmektedir. Dekor uygulaması tamamlanan seramik ürünler genellikle 780–820 °C aralığında sırustü pişirime tabi tutulmaktadır. Kullanılan pigmentin özelliklerine bağlı olarak, 820 °C ve üzerindeki sıcaklıklarda dekor sırn altına gömülmektedir. Opak sırlarda dekor görünmezken, şeffaf sırlarda flu bir görünüm oluşabilmektedir. Pişirim öncesinde ürünlerin yeterli kuruluğa ulaşması ve transfer yüzeyinin tozdan korunması, dekor kalitesinin korunması açısından önemlidir. Kurutma sürecinde yüzeye düşen toz partikülleri, pişirim sırasında yanarak çevresindeki boyanın sabitlenmeden yüzeyden uzaklaşmasına neden olabilmektedir.



Görsel 9. Hava kabarcığı hatası (sol) ve katlama izi hatası (sağ).

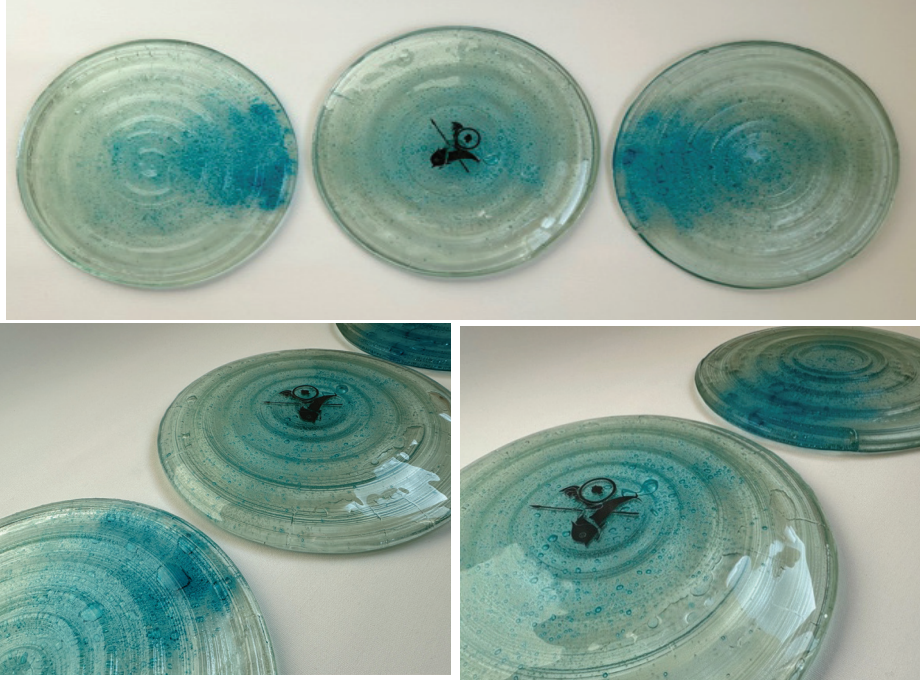
Uygulama süreci kadar, hazırlanan çıkartmaların uygun koşullarda saklanması da büyük önem taşımaktadır. Kullanılmayacak olan çıkartmaların ışık ve nemden korunacak şekilde paketlenmesi gerekmektedir. Aksi halde ışık ve neme maruz kalan çıkartmalar yapısal bütünlüklerini kaybederek dağılıp kullanılamaz duruma gelebilmektedir. Uygun koşullarda muhafaza edilen çıkartmalar ise uzun yıllar boyunca özelliklerini koruyarak saklanabilmektedir.

İndirekt baskı tekniğinin farklı yüzey malzemelerinde kullanılabilirliğini değerlendirmek amacıyla cam yüzeyler üzerinde de deneySEL uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Bu uygulamalarda cam füzyon tekniği kullanılmıştır. Füzyon uygulamasında, alçı plakalar kullanılarak hazırlanan kalıplar üzerine kesilmiş cam levhalar yerleştirilmiş ve cam yüzeylere hazırlanan çıkartma dekorları uygulanmıştır.

Görsel 10’da gerçekleştirilen ilk deneysel çalışmada, iki cam levha arasına turkuaz renkli bubble cam boyası uygulanmıştır. Camın üst yüzeyine çıkartma yerleştirilmiş ve cam levhalar hazırlanan alçı plakalar üzerine konumlandırılmıştır. Pişirim sıcaklığı olarak 820 °C’nin tercih edilmesinde, camın alçı plaka üzerinde oluşturulan dekoru alabilme potansiyeli belirleyici olmuştur.

Pişirim sonrasında camın, alçı yüzey üzerindeki detayları büyük ölçüde başarılı bir şekilde aktardığı gözlemlenmiştir. Ancak bu sıcaklıkta gerçekleştirilen pişirim sonucunda, dekor pigmentlerinin cam yüzeyine yeterli düzeyde tutunamadığı ve büyük ölçüde yüzeyden uzaklaştığı tespit edilmiştir. Seramik yüzey denemelerinde 1100 °C’ye kadar uçmayan pigmentlerin, camın yapısal içeriği ve ısı etkisiyle cam yüzeyinden uzaklaştığı gözlemlenmiştir. Bu durum, serigrafi boyalarının cam yüzeylerde yüksek sıcaklıklarda sınırlı stabilite gösterebileceğine işaret etmektedir.

Elde edilen bu bulgular doğrultusunda, dekorun yüzeye kalıcı olarak sabitlenebilmesi amacıyla çıkartma ikinci kez yüzeye uygulanmış ve yeni bir pişirim işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu pişirim, camın formunu kaybetmeden dekorun sabitlenmesini sağlamak amacıyla daha düşük bir sıcaklıkta uygulanmıştır.



Görsel 10. Cam füzyon uygulaması I.

İlk uygulamanın ardından gerçekleştirilen ikinci deneysel çalışmada (Görsel 11), dekorun yüzeyde daha iyi sabitlenebilmesi amacıyla daha düşük pişirim sıcaklığı ve tek katlı mavi renkli cam tercih edilmiştir. Bu uygulamada füzyon işlemi 720 °C sıcaklığa kadar yükseltilmiş ve kontrollü bir soğutma uygulanmıştır. Bu sıcaklıkta gerçekleştirilen pişirim sonucunda camın kalıp formunu aldığı ve dekor pigmentlerinin yüzeyde daha sabit bir biçimde kaldığı gözlemlenmiştir. Her ne kadar camın form alma etkisi ilk denemeye kıyasla daha sınırlı düzeyde gerçekleşmiş olsa da, dekorun yüzeye tutunması açısından daha olumlu sonuçlar elde edilmiştir.



Görsel 11. Cam füzyon uygulaması II.

Gerçekleştirilen deneysel çalışmalar, indirekt baskı tekniğinde kullanılan serigrafi boyalarının farklı yüzey malzemelerinde değişken davranışlar sergileyebildiğini ortaya koymaktadır. Cam yüzeylerde dekor stabilitesinin sağlanabilmesi için pişirim sıcaklıklarının, malzemenin fiziksel ve kimyasal özellikleri doğrultusunda yeniden değerlendirilmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda indirekt baskı tekniği, sanatsal üretim süreçlerinde deneysel araştırmalara açık ve geliştirilebilir bir yöntem olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç

Seramik yüzeylerde dekor uygulamaları, estetik niteliklerin geliştirilmesinin yanı sıra üretim sürecinin teknik doğruluğu ve sürdürülebilirliği açısından da belirleyici bir rol üstlenmektedir. Bu bağlamda indirekt baskı(çıkartma) tekniği, özellikle düz olmayan, üç boyutlu ve girift yüzeylerde uygulanabilmesi nedeniyle seramik dekorları açısından önemli bir yöntem olarak öne çıkmaktadır. Çalışma kapsamında, indirekt baskı tekniğinin seramik ve cam yüzeyler-

deki uygulama potansiyeli, teknik altyapısı, uygulama aşamaları ve deneysel sonuçları doğrultusunda bütüncül bir yaklaşımla ele alınmıştır.

Çalışma sürecinde elde edilen veriler, indirekt baskı tekniğinde dekor kalitesinin tek bir aşamaya bağlı olmadığını, aksine tasarım sürecinden başlayarak pişirim aşamasına kadar uzanan tüm uygulama basamaklarının birbiriyle doğrudan ilişkili olduğunu ortaya koymuştur. Özellikle dekor tasarımının baskıya uygun biçimde planlanması, renk ayrımlarının doğru yapılması ve serigrafi sürecine uygun paftaların hazırlanması, sonraki aşamaların sağlıklı ilerlemesi açısından temel oluşturmuştur. Bu doğrultuda, elek hazırlama ve pozlandırma aşamalarında yapılan uygulamaların, baskı sırasında desen netliği ve sürekliliği üzerinde belirleyici etkiler yarattığı görülmüştür.

Deneysel uygulamalar sonucunda, emülsiyonun elek yüzeyine homojen biçimde uygulanması ve pozlandırma süresinin doğru şekilde belirlenmesi, baskı kalitesini doğrudan etkileyen önemli unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda dekor tasarımının vektörel ortamda doğru biçimde hazırlanması ve renk ayrımlarının teknik gerekliliklere uygun şekilde yapılması, çok renkli baskılarda desen bütünlüğünün sağlanmasında temel bir unsur olarak öne çıkmıştır. Eleklerin baskı öncesinde yeterli süreyle kurutulması, baskı sırasında oluşabilecek deformasyonları ve istenmeyen boya yayılmalarını azaltarak desen bütünlüğünün korunmasına katkı sağlamıştır. Ayrıca, asetat yüzeyler üzerine alınan desen çıktılarının opaklık düzeyinin yeterli olması, pozlandırma sürecinin doğruluğunu artırarak şablon kalitesini olumlu yönde etkilemiştir.

Baskı aşamasında serigrafi boyalarının medium ile uygun kıvama getirilmesi, tek seferde ve eşit basınçla yapılan baskı uygulamaları ile her renk arasında yeterli kuruma sürelerinin sağlanması, dekorun çıkartma kağıdı üzerindeki netliğini artırmıştır. Çok renkli uygulamalarda açık renklerden koyu renklere doğru ilerlenmesi, renk örtücülüğü ve görsel okunabilirlik açısından daha dengeli sonuçlar elde edilmesini sağlamıştır. Baskı sonrasında uygulanan lak tabakasının dekorun tamamını kapsayacak biçimde uygulanması, transfer sürecinde desenin tek parça halinde yüzeye aktarılmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Lak malzemesinin esnekliği, özellikle hareketli ve girift yüzeylerde dekorun yırtılmadan yüzeye yerleştirilmesine olanak tanımıştır. Bu aşamada yapılan hataların, transfer sırasında deformasyonlara ve desen kayıplarına yol açabildiği gözlemlenmiştir.

Transfer sürecinde, özellikle hareketli ve girift formlara sahip yüzeylerde çıkartmanın kontrollü biçimde yerleştirilmesi, hava ve su kabarcıklarının giderilmesi ve kuruma sürecinde yüzeyin tozdan korunması, pişirim sonrası dekor

kayıplarının önlenmesinde önemli faktörler olarak belirlenmiştir. Uygulama deneyimleri, hafif nemlendirilmiş sünger kullanımı gibi pratik müdahalelerin, dekorun yüzeye zarar vermeden sabitlenmesine katkı sağladığını ortaya koymuştur. Ayrıca transfer sonrası oluşabilecek hava kabarcıklarının pişirim öncesinde giderilmesinin, yüzeyde boşluk ve kopmaların önüne geçtiği gözlemlenmiştir. Bu aşamada gösterilen özenin, pişirim sonrasında meydana gelebilecek çatlama, kalkma veya renk bozulmaları gibi sorunları önemli ölçüde azalttığını tespit edilmiştir.

Seramik uygulamalara ek olarak cam yüzeylerde gerçekleştirilen deneysel çalışmalar ise indirekt baskı tekniğinin farklı malzeme bünyelerinde değişken davranışlar sergileyebildiğini ortaya koymuştur. İlk uygulamada 820 °C’de gerçekleştirilen pişirimde dekor pigmentlerinin cam yüzeye yeterli düzeyde tutunamaması, seramik sırstü pişirim sıcaklıklarının cam yüzeyler için doğrudan uygulanabilir olmadığını göstermiştir. Buna karşılık, ikinci uygulamada 720 °C’de gerçekleştirilen kontrollü pişirimde dekorun yüzeyde daha stabil biçimde kaldığı gözlemlenmiştir. Bu durum, pişirim sıcaklığı ve soğutma sürecinin, cam yüzeylerde uygulanabilirliğinin belirli teknik optimizasyonlar gerektirdiğini ortaya koymaktadır.

Elde edilen bulgular doğrultusunda indirekt baskı tekniğinin, desen tekrarlanabilirliği, çok renkli ve detaylı dekorlara olanak tanınması ve farklı yüzey formlarına uyum gösterebilmesi nedeniyle hem endüstriyel üretimde hem de sanatsal seramik uygulamalarında önemli avantajlar sunduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte, kullanılan pigment türleri, medium ve lak özellikleri ile pişirim koşullarındaki değişkenliklerin dekor performansını doğrudan etkilediği görülmektedir. Bu nedenle tekniğin her uygulama için yeniden değerlendirilmesi ve uygulama koşullarının geliştirilmesi gerektiği anlaşılmıştır.

Sonuç olarak, indirekt baskı (çıkartma) tekniği seramik ve cam yüzey uygulamalarında deneysel çalışmalara açık bir yöntemdir. Teknik açıdan geliştirilebilir yapısı ve disiplinler arası üretim potansiyeli, bu tekniği hem sanatsal hem de endüstriyel uygulamalar açısından önemli kılmaktadır. Gelecek çalışmalarda farklı pigment türleri, lak ve medium çeşitleri ile alternatif pişirim sıcaklıkları ve atmosfer koşullarının sistematik biçimde incelenmesi, tekniğin farklı yüzey malzemelerindeki sınırlarını ve olanaklarını daha kapsamlı biçimde ortaya koyacaktır. Aynı zamanda hem sanatsal hem de endüstriyel uygulama alanlarının genişletilmesine katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

- Erzincan, A., Yıldız, N., Erken, E., Parlak, D., Akbank, S., Ebeoğlu, S., Arslan, M., ve Mercin, L. (2021). Sofra seramiklerinde dekorlama teknikleri, ink-jet dekorlama tekniği ile diğer tekniklerin birlikte kullanımı. *Inonu University Journal of Art and Design*, 11(24), ss. 103-129. Erişim tarihi: 28.01.2026. <https://doi.org/10.16950/ijad.937255>
- Hassan, M.M.Z. (2020). Vitrifiye ürünleri yüzeylerinde sanatsal çalışmalar. [Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Rapor]. Hacettepe Üniversitesi.
- Kahraman, D. (2012). Seramik yüzeyler üzerinde baskı tekniklerinin araştırılması ve uygulanması. [Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Kalay, L. (2009). Seramik Yüzeylerde Uygulanan Baskı Teknikleri ve Uygulamaları. (Tez No. 280167) [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Özgüven, S. (2017). Seramik sanatında dijital uygulamalar. [Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Rapor]. Hacettepe Üniversitesi.
- Özgüven, S. (2019). Seramik yüzeylerde dijital baskı uygulamaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9(1), ss. 72-83. Erişim tarihi: 28.02.2026. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.600038>
- Sevim, S. S. (2007). *Seramik dekorlar ve uygulama teknikleri*. Yorum Sanat Yayınları.
- Sevim, S. S., Kahraman, D. ve Çavdar, G. (2013). Günümüz seramik endüstrisinde ve artistik seramik yüzeylerde kullanılan baskı tekniklerinden örnekler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4), ss. 1-16.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1: Kişisel Fotoğraf Arşivi. Vektörel çizim.
- Görsel 2: Kişisel Fotoğraf Arşivi. Emüsyon (sol) ve Asetat üzerine çıktı (sağ).
- Görsel 3: Kişisel Fotoğraf Arşivi. Pozlandırma masası.
- Görsel 4: Kişisel Fotoğraf Arşivi. Baskı aşaması.
- Görsel 5: Kişisel Fotoğraf Arşivi. Lak baskısız çıkartma (sol) ve kurutma (sağ).
- Görsel 6: Kişisel Fotoğraf Arşivi. Lak baskılı çıkartma
- Görsel 7: Kişisel Fotoğraf Arşivi. Çıkartmanın uygulama aşaması.

Görsel 8: Kişisel Fotoğraf Arşivi. Pişirim öncesi (sol) ve pişirim sonrası (sağ).

Görsel 9: Kişisel Fotoğraf Arşivi. Hava kabarcığı hatası (sol) ve katlama izi hatası (sağ).

Görsel 10: Kişisel Fotoğraf Arşivi. Cam füzyon uygulaması I.

Görsel 11: Kişisel Fotoğraf Arşivi. Cam füzyon uygulaması II.

2. BÖLÜM

SERKAN GÜNEÇ'İN SANAT ANLAYIŞI VE GENEL PERSPEKTİF¹

Prof. Ahmet Cüneyt ER

Anadolu Üniversitesi, Engelliler Entegre Yüksekokulu,
Uygulamalı Güzel Sanatlar Bölümü, Seramik Anasanat Dalı
cer@anadolu.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-8841-953X>

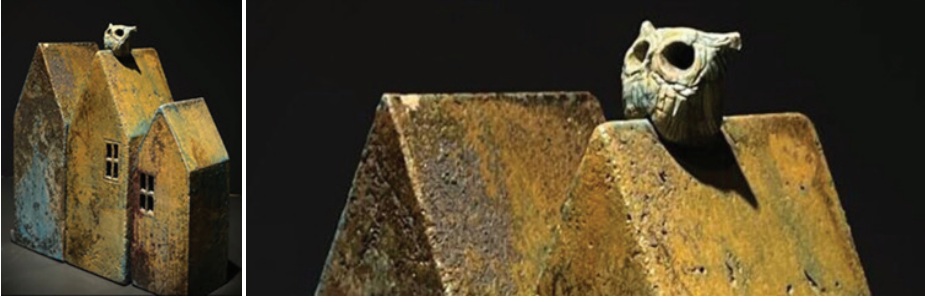
Giriş

Seramik, sadece bir malzeme olmanın dışında üretim aşamasındaki motivasyon, form, doku ve mekân arasındaki etkileşimi önemlidir. Seramik, özünde plastik bir malzeme olmasından dolayı üretim sürecindeki sanatçıya hem soyut hem de somut formlar yaratma imkânı sunar.



Görsel 1: Serkan Güneç

¹ Bu çalışmanın birincil verileri, Serkan Güneç ile gerçekleştirilen röportaja dayanmaktadır. Sanatçının kendi üretimine dair aktardığı özgün beyanlar metin içinde akademik bir perspektifle analiz edilerek kaleme alınmıştır.



Serkan Günenç mimari bir anlatı oluşturma sürecinde, seramikten üretilen formlar çevreleriyle olan ilişkilerini ve kökenlerini araştırarak mekânın anlamını derinlemesine incelemektedir. Her bir mimari form, kendine özgü bir hikâye veya konsepti temsil ederek izleyiciyle etkileşime geçebilir. Bu bağlamda, seramik sanatı içindeki formlar ve yapılar, yalnızca görsel bir estetik sunmakla kalmaz, aynı zamanda kavramsal ve duygusal bir derinlik de taşır. Çeşitli pişirim teknikleri, yüzeyde kullanılan dokular ve bir birinden farklı mimari anlatım biçimi ile benzersizlik yaratılabilir. Böylece izleyiciye hem görsel hem de duygusal bir deneyim yaşamış olur.



Görsel 2: Bellek Mekanlar, Baykuşlu Ev, 2023, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, Raku, 1050°C, 10 x 45 cm



Görsel 3: House / Evler – Hvar Evleri (Hırvatistan), 2014, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, Raku, 1050°C, 17 x 20 x 32 cm,

I. Uluslararası Seramik Kolonisi Çalıştayı, 01 -14 Ağustos 2014, Uluslararası Seramik Kolonisi Çalıştayı Koleksiyonu, Varbonj, Hvar, Hırvatistan.



Görsel 4: House / Evler – Hvar Evleri (Hırvatistan), 2014, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, Raku, 1050°C, 2 Adet, 18 x 22 x 12 cm / 18 x 30 x 12 cm

I. Uluslararası Seramik Kolonisi Çalıştayı, 01 -14 Ağustos 2014, Uluslararası Seramik Kolonisi Çalıştayı Koleksiyonu, Varbonj, Hvar, Hırvatistan.

Sanatçının üretim sürecinde bazı dönüm noktalar olabilmektedir. Serkan Gönenç'in de sanat yaşamında “dönüm noktası” olarak değerlendirebileceği bazı dönemler ve deneyimleri olmuştur. Bu süreçler, kendi yaratım sürecini ve sanat anlayışını köklü bir biçimde değiştirmiştir. İlk olarak, eğitim döneminde geleneksel teknikler ve malzemelerle çalışmıştır. Bu tür çalışmalar sanat pratiğinin temelini oluşturmuştur. Bu dönemde edindiği bilgiler ve beceriler, ona seramik sanatının derinliklerini keşfetme imkânı sunmuştur.

Çalışmalarında gerçekleşen temel değişim, seramik sanatını mimari bir ifade yöntemi olarak kullanmaya başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Bir proje kapsamında, insanlığın ilk dönemlerinden günümüze mekânın ve seramik malzemeli mimari yapıların nasıl bir dönüşüm geçirdiğini incelemesi gerekmiş, bu aşamada, mimari yapılar ile seramik arasındaki çift yönlü bağlantıyı inceleyerek etkileşimi artıran eserler üretmeyi amaçlamıştır. Seramikte kullanılan çeşitli pişirme yöntemleri ve sırların kullanımı da özgün eserler yaratmasında etkili olmuştur. Bu da seramik malzemeli mimari işlerimin yalnızca görsel bir obje olmaktan daha fazlasını ifade ettiğini, aynı zamanda bir düşünce ve his dünyası oluşturma çabasına sahip olduğunu keşfetmiştir. Seramik sanatındaki bu evrim, sanatçının kendi açısından sadece teknik bir değişiklik olmakla kalmayıp, aynı zamanda sanatsal bir kimlik ve ifade şekli oluşturma sürecinin başlangıcını oluşturdu. İzleyiciyle gerçekleştirdiği etkileşimlerin derinleşmesi, eserlerinin daha anlamlı bir ilişki kurmasına imkân tanımış ve bu durum da kendisinin bir

sanatçı olarak gelişiminin önemli bir unsuru olmuştur.

Sanatçının yaklaşık 30 yıllık akademik deneyimi, sanat üretiminde belirgin bir olgunluk ve sadelik sağladığı söylenebilir. Yıllar süren bu tecrübe, malzemeler ve teknikler hakkında derin bir bilgi edinmesine neden olmuştur. Bu süreçte, karmaşık formlardan ve tekniklerden uzaklaşıp daha sade ve anlam dolu projelere yönelmiştir. Gelişen sanat anlayışı, geleneksel üretim sürecinden uzaklaşarak günümüz çağdaş seramiğinde yer bulabilecek eserler üretmesine sebep olmuştur. Böylece ürettiği eserlerde izleyicilerde daha akılda kalıcı ve anlatım dili daha güçlü mesajlar aktarabilme olanağına sahip olmuştur. Bu basit yaklaşım, izleyici ile seramik eserler arasındaki bağı güçlendirirken, aynı zamanda içsel düşünceler ve süreçler sade bir ifade ile dile getirilmesine de destek sağlamış olmuştur. Bu süreçte elde edilen deneyimler ve gözlemler, seramikten üretilen mimari işlerin daha anlamlı bir biçimde gelişmesini sağlamıştır. Günümüzde yarattığı eserler, geçmişteki bilgilerin birleşimiyle zamanın ötesinde bir estetik anlayışa dönüşmüştür. Bu durum, hem izleyiciyi etkileyen bir sadelik sunarken hem de derin bir düşünce dünyasını bir araya getirmektedir. Serkan Günenç'in seramikleri, akademik bilgiyle şekillenen olgun bir bakış açısı ve yalın bir ifadeyi barındırmaktadır.

Serkan Günenç, geleneksel seramik biçimleri ile çağdaş mekân tasarımları arasında bir bağlantı kurmaktadır. Geleneksel seramik sanatının güçlü temellerine sahip olup, bu biçimleri modern bir bakış açısıyla yeniden ele alarak izleyicilere yaratıcı bir deneyim sunmayı amaçlamaktadır. Hem geleneksel hem de modern alanlarda kendini tanımlamanın ötesinde, bu iki disiplini birleştirerek yeni bir estetik dil geliştirmeyi hedeflemektedir. Mekân düzenlemeleri sayesinde izleyicilerin eserlerle etkileşim kurabilmelerini sağlamaktadır. Geleneksel ile modern sanat arasındaki dengeyi kurarak izleyicilere hem aşina oldukları hem de yenilik getiren bir deneyim sunmayı amaçlamaktadır.



Görsel 5: House / Evler – Tallin Evleri (Estonya), 2011, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, Anagama Pişirimi, 1200°C, 10 Adet, 43 x 15 x 120 cm

2011 Uluslararası Seramik Sempozyumu, “11 th Symposium of Large-Scale Ceramics” Karma Seramik Sergisi, 24 Temmuz – 26 Ağustos 2011, Tohisoo Manor Eğitim Merkezi Sanat Galerisi Koleksiyonu, Kohila, Tallinn, Estonya.

Sanatçının son dönem sergilerinden olan “Mimari Belleğin İzleri” isimli sergisinde ev, kule ve merdiven gibi yapılar, kişisel hafızanız ve toplumsal belleğin bir yansıması olarak görülebilir. Seramiklerdeki bu şekiller, bireysel anılar, deneyimler ve duygularla toplumsal ve kültürel bağlamda bulunan mimari unsurları bir araya getirmektedir. Bu sergi, sanatçının sanat serüvenindeki kayda değer bir dönemi simgelemektedir. Önceki sergilerinde olduğu gibi, bu sergide de gerçekleştirdiği seyahatler sırasında elde ettiği derin gözlemleri ve kültürel tecrübeleri seramik formlarına aktararak, izleyicilere farklı bir perspektif sunmayı amaçlamıştır. Aynı sergide “Mimari Belleğin İzleri”, modern sanat anlayışı ile geleneksel seramik tekniklerini bir araya getirerek oluşturduğu eserlerdir.

Sergide bulunan her eser, çeşitliliği ile dikkat çeken coğrafyaların mimari geçmişini ve bu geçmişin zamanla nasıl değiştiğini ifade eden derin anlamlar taşımaktadır. Sanatçının farklı kültürlerin mimari estetiğinden ilham alarak tasarladığı bu eserler, izleyicileri hem görsel bir yolculuğa çıkarırken hem de mimarinin insan hayatındaki rolünü sorgulamaya teşvik etmektedir.

Serkan Gönenç’in seramik materyali kullanma amacı sadece görsel bir gü-

zellik yaratmak değildir; bu formlar aracılığıyla tarih, bellek ve kültürel kimlik gibi kavramları inceleyerek derinlemesine bir araştırma yapmayı tercih etmiştir. Her bir eser, mimari yapıların ruhunu barındırarak, farklı dönemlerin, kültürlerin ve insan hikâyelerinin izlerini taşıyan birer örnek olarak izleyicinin karşısına çıkmayı hedeflemiştir.

“Mimari Belleğin İzleri”, kapsamında ürettiği seramiklerinde, sanatçının mimari yapıların hem kişisel hem de toplumsal bir anlam taşıdığı söylenebilir. İzleyicilere, kendi deneyimlerini de bu formlar üzerinden yansıtmaya ve yeniden yorumlama fırsatı sunarak, kişisel ve kolektif belleğin bir etkileşim alanında buluşmasını sağlamaktadır. Bu yönüyle, eserleri hem bireysel bir yolculuğa hem de toplumsal bir keşfe olanak tanımaktadır.

Çamur gibi plastik ve organik bir malzeme kullanırken, mimari ile geometrik alanların birleştiği yerde karşılaşılan en büyük sıkıntılar hem teknik hem de estetik açıdan oldukça karmaşık olabilmektedir.

Sanatçının eser üretmek üzere seçmiş olduğu kil, şekillendirme aşamasında oldukça uyumlu ve değişken özellikler gösterebilmektedir. Mimari tasarımların keskin ve net kenarları olduğu için üretim sırasında birtakım zorluklar yaşatabilmektedir. Seramik malzemenin kuruma süreci, çatlama veya deformasyona uğrama gibi sorunlarla başa çıkılması gerekmektedir. Seramik malzemeli mimari formların çoğunlukla belirli bir denge ve ağırlık ihtiyacı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, seramik yapılar inşa ederken bu dengenin sağlanması oldukça zorlayıcı hale gelebilmektedir. Çamurun kendi plastik yapısı ve ağırlığı, zaman zaman üretimde birtakım zorluklar da ortaya çıkarabilmektedir. Günenç, seramik kilinden üretim yaptığı mimari yapılarda, pişirme aşamasında biçimlerini korumaları ve çatlamaadan sağlamlık kazanmaları için uygun teknikler kullanmaktadır.

Mimari yapıları oluştururken, bu yapılar ile içerik arasında uyumu sağlamak oldukça zordur. Mimari yapıların tasarımı ve keskin köşelere sahip olması nedeniyle, organik malzemenin doğasıyla nasıl bir araya geleceğine dair düşünsel bir denge oluşturmak gerekir. Serkan Günenç tasarımlarında hem bireysel anıları hem de kolektif hafızayı yansıtmayı hedeflediği ve izleyicinin bu şekillerle etkileşim kurabilmesi için görsel olarak çekici ve düşündürücü olmalarını hedeflemektedir. İzleyici deneyimini geliştiren ayrıntılar ve dokular oluşturmak bu noktada önemli bir zorluk teşkil etmektedir. Bu zorluklarla başa çıkmak, yaratım sürecinin bir parçasıdır. Deneyim elde etmek için çeşitli teknikler deneyerek ve malzemenin özelliklerini kavrayarak, bu güçlükleri aşmak estetik açıdan zengin ve anlamlı eserler ortaya çıkarmaya yardımcı olmaktadır.



Görsel 6: Hafızanın Mekanı / Mekanın Hafızası, Merdivenli Ev, 2024, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, Raku, 1050°C, 25 x 8 x 10,5 cm, Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dekanlık Koleksiyonu, Mersin, Türkiye.

Görsel 7: Hafızanın Mekanı / Mekanın Hafızası, Yeşil Evler, 2024, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, Raku, 1050°C, 45 x 15 x 10 cm

Görsel 8: Hafızanın Mekanı / Mekanın Hafızası, Banyo Makinesi (Bathing Machine) 2024, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, (Creaton) Stoneware Çamuru, Raku, 1050°C, 30 x 27 x 10 cm



Görsel 9: Şale / Dağ Evi, 2022, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, Raku, 1050°C, 22 x 10 x 20 cm

Görsel 10: Şale / Dağ Evi, 2022, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, Raku, 1050°C, 21 x 10 x 19 cm

Görsel 11: Şale / Dağ Evi, 2015, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamuru, Raku, 1050°C, 22 x 10 x 24 cm, , 5. Uluslararası Gölcük Seramik Sempozyumu, 18 -25 Mayıs 2015, Kocaeli Üniversitesi, Değirmendere Ali Özbay Meslek Yüksekokulu Koleksiyonu, Gölcük, Kocaeli, Türkiye.

Serkan Günenç'in seramiklerinde yer alan ve sıkça görülen kapılar, pencereler ve merdivenler birer geçiş simgeleri olarak önemli bir işlev üstlenmektedirler. Bu mimari unsurlar, hem somut hem de anlam açısından bir geçişi temsil eder ve izleyicilere değişik mesajlar aktarmaktadırlar. Kapı, bir bina ya da alanın iç kısmı ile dış kısmı arasında geçişe olanak tanıyan, açılıp kapanabilen bir mimari unsurdur. Güvenlik, alan oluşturma ve giriş-çıkış sağlama amacıyla kullanılmaktadır. Pencere, binaların duvarlarında bulunarak ışık ve havanın içeri girmesini sağlar. Pencereler genelde dışarıya dair bir görünüm sunar. İç mekân ile dış ortam arasında bir bağ kurarken, çeşitli bakış açılarını algılamaya imkân tanır. Görsel ve duygusal bir dönüşüm oluşturur; dış dünyayı içeri almanın yanı sıra, içerdeki yaşam ve hareketlerin dışarıya nasıl yansıdığını gösterir. Pencere, aynı zamanda izleyicilere gözlem yapma ve durumu analiz etme fırsatı vererek, düşünce ve hayal gücünün gelişmesine yardımcı olur. Merdivenler, yukarı ya da aşağı hareketi temsil eder ve genelde bir hedefe ulaşmanın ya da bir yükselişin ya da düşüşün ifadesidir. Bu yapı, fiziksel bir geçişin ötesinde, ki-

şisel veya ruhsal bir ilerlemeyi de simgeler. Merdivenleri tırmanmak, bir amaca ulaşma ya da bilincin artması olarak değerlendirilebilirken, inmek ise bir geri dönüş ya da içe dönüşü ifade edebilir. Çatılar ise koruma ve sığınma duygusunu uyandırmaktadır. Bu yapısal unsurlar, bir alanın sınırlarını çizirken içsel hisler ile dışsal gerçeklik arasındaki dengeyi sembolize ederler. Çatının iç kısmı, güvende olma ve bir yere ait olma isteğini temsil ederken, çatının dışında bulunan dünya belirsizlik ve yeni keşifler arzusunu beraberinde getirirler. Genel olarak, seramik malzeme ile ürettiği mimari heykellerinde yer alan bu mimari öğeler, izleyicilere geçişlerin, dönüşümlerin ve değişimlerin yaşamın ayrılmaz bir unsuru olduğunu hatırlatmaktadır. Hızla geçen zaman içinde bireylerin karşılaştığı karar anları, belirsizlikler ve içsel yolculuklar bu yapılar sayesinde yeniden biçimlenmekte ve yorumlanmaktadır. Bu nedenle, izleyiciler bu sembollerle kendi tecrübelerini ve hayallerini keşfetme imkânı bulmaktadırlar.



Görsel 12: Hafızanın Mekanı / Mekanın Hafızası, Santorini Ada Evleri (Yunanistan), 2024, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, Raku, 1050°C, 37 x 15 x 10 cm



Görsel 13: House / Evler – Hvar Evleri (Hırvatistan), 2014, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, Raku, 1050°C, 25 x 8 x 10,5 cm, Toros Üniversitesi, Toros Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Dekanlık Koleksiyonu, Mersin, Türkiye.



Görsel 14: Hafızanın Mekanı / Mekanın Hafızası, Anoi /Symi Ada Evleri (Yunanistan), 2024, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, Raku, 1050°C, 2 Adet, 42 x 18,5 x 7 cm

Gönenç, seramiklerinde mimariyi ve seramiği bir araya getirirken hem şehirlerin karmaşası hem de yapıların sessiz yapısından esinlendiği söylenebilir. Her iki bileşenin de yaratıcılığı farklı yönlerden uyararak derin anlamlar taşıdığı gerçeği ortadadır. Şehirler, hareketli yapılanmaları, karmaşık etkileşimleri ve sürekli değişen görünümleriyle hem ilham kaynağı hem de zorlu bir çevre oluşturur. Bu karmaşa, insanların hayatlarını sürdürdüğü ve çeşitli kültürlerin ile hikâyelerini bir araya geldiği bir mozaik meydana getirirler. Bu karmaşık-

lıgın yansıtılması, izleyicileri düşünmeye ve sorgulamaya sevk ederler. Şehirlerin karmaşası, hareketi, enerjisi ve etkileşimi gibi konuları öne çıkararak, seramik çalışmalarında dinamik düzenlemeler yapmasına imkân tanımaktadır. Diğer taraftan ise binaların sessizliği, bir sakinlik ve huzur duygusu meydana getirir. Bu sessizlik, mimarinin yapısı ve estetik yönü hakkında düşünmeye teşvik eder. Yapıların durağanlığı, izleyenlere içsel bir keşif imkânı sunar; burada mimari unsurlar, anlam dolu simgeler olarak öne çıkar. Eserlerinde binaların sessizliğinden ilham almak, derin düşünce yolları ve içsel yolculuklara çıkmasına neden olmaktadır. Seramik Malzemeli mimari çalışmalarında her iki öge de önemli bir öneme taşımaktadır. Şehirlerin karmaşası ve yapıların sessizliği, zıtlıklarıyla birlikte seramik eserlerinde birbirini tamamlayan ve zenginleştiren temalar oluştururlar. Bu nedenle izleyiciler, hem dış dünyanın karmaşasını hem de içsel huzuru deneyimleme imkânı bulmuş olurlar.

Takı Tasarımı bölümünde uzun bir süre çalışması seramiklerindeki “detay işçiliği” ve “form-beden-mekân” ilişkisi üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. Takı tasarımı, doğası gereği ince ayrıntılar ve hassas işçilikle zenginleşmiştir. Bu süreçte, küçük parçaları bir araya getirmenin yanı sıra, biçim ve işlev açısından estetik bir denge kurmak da son derece önemli bir yetenek istemektedir. Takı tasarımında, her bir ayrıntının önemi büyüktür; çünkü en küçük bir değişiklik, tasarımın genel algısını ve estetik değerini tamamen dönüştürebilir. Bu ince noktalar, seramik çalışmalarında da belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Seramiklerinde detaylara verdiği önem, kullanılan malzemeler, yüzey dokuları ve renk geçişleri gibi unsurları titizlikle tasarlamasından kaynaklanmaktadır. Bu detaylı çalışma, seramiklerinin izleyiciler üzerindeki etkisini artırmakta ve onlara estetik bir derinlik kazandırmaktadır. Form-Beden-Mekân ilişkisinde ise takı tasarımında elde ettiği tecrübeleri, form ile mekânın bağlantısını kavramasında önemli bir rol oynamıştır. Takılar, genellikle bedenle etkileşim içindedir ve bu nedenle, formun beden üzerindeki etkisi ve mekâna olan yansımaları büyük önem taşımaktadır. Gönenç, seramik projelerinde de benzer bir anlayışla ilerlemektedir; seramiklerin mekânda nasıl algılandığı, nasıl konumlandırıldığı ve nasıl etkileşimde bulunduğu üzerinde daha bilinçli tasarımlar geliştirebilmektedir. Bu sayede, seramikler yalnızca görsel nesneler olmaktan çıkmakta; izleyicinin düşünmesini sağlayan, etkileşimde bulunan ve mekânla iletişim kuran unsurlar haline dönüşmektedirler. Takı Tasarımı alanındaki deneyimleri, seramiklerindeki detayların işlenmesi ve form-beden-mekân etkileşimini zenginleştirmiştir. Bu iki disiplin arasındaki kesişim noktaları, seramiklerinin estetik ve işlevselliğini artırarak, izleyicilerle daha derin bir bağlantı kurmasını sağlamıştır.



Görsel 15: House / Evler – Lighthouse, 2009, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, 925 Ayar Gümüş (Alem), Raku, 1050°C, 2 Adet, 14 x 72 cm - 14 x 65 cm, Toros Üniversitesi, Toros Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Dekanlık Koleksiyonu, Mersin, Türkiye.

Takı tasarımı ile seramik üretimi gibi iki farklı ölçeği bir arada dengelemek, yaratıcılığını geliştiren ve tasarımlarına derinlik katan bir süreç olmuştur. Bu dengeyi sağlarken, üretim sürecinde belirli prensipler ve tekniklerden faydalanılmaktadır. Her iki alanda edindiği beceri ve deneyim doğrultusunda, tasarım sürecinin en başında detaylı bir plan yapmaya özen göstermektedir. Takı tasarımında mikro detaylara odaklanırken, seramik çalışmalarında daha büyük, hacimli formlar üzerine yoğunlaşarak tasarım sürecine bütüncül bir yaklaşım geliştirmiştir. Bu planlama aşaması, her iki ölçeği de göz önüne alan sağlam bir temel oluşturmada önemli bir rol oynamaktadır. Takı tasarımı yaparken de ve seramik çalışmalarında da malzeme seçiminde, belirli bir dengeyi korunmayı amaçlamaktadır. Takı tasarımında daha çok yarı değerli, değerli metaller kullanılırken, büyük ölçekli seramik projelerinde yoğun dokulara sahip olan killeri tercih etmektedir. Takı tasarımında form, insan bedeniyle doğrudan etkileşim içinde bulunduğu için oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Bunun gibi, seramik eserlerde de formun mekân içindeki duruşu ön plandadır. Bu nedenle her iki çalışma alanında hem formu hem de mekânla olan ilişkisini göz önünde bulundurarak hareket etmektedir. Takılardaki estetik kıvrımlar ve detaylar, seramik eserlerinin oluşturulmasında ilham kaynağı olurken, iki disiplin arasındaki bu estetik bağ tasarımlarını zenginleştirmektedir.



Görsel 16: Mimari Belleğin İzleri, Kule, 2024, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, 925 Ayar Gümüş (Rüzgar Gülü), Sırlı Pişirim, 1050°C, 14 x 72 cm

Görsel 17: Mimari Belleğin İzleri, Kule, 2024, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, Sırlı Pişirim, 1050°C, 3 Adet, 14 x 74 , 12 x 62 x 9 x 55 cm

Görsel 18: Mimari Belleğin İzleri, Kule, 2024, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, 925 Ayar Gümüş (Rüzgar Gülü), Sırlı Pişirim, 1050°C, 15 x 80 cm

Görsel 19: Mimari Belleğin İzleri, Kule, 2024, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, 925 Ayar Gümüş (Rüzgar Gülü), Sırlı Pişirim, 1050°C, 18 x 78 cm, Toros Üniversitesi, Toros Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Dekanlık Koleksiyonu, Mersin, Türkiye.

Görsel 20: Mimari Belleğin İzleri, Kule, 2024, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, 925 Ayar Gümüş (Rüzgar Gülü), Sırlı Pişirim, 1050°C, 18 x 82 cm

Takı tasarımı ve seramik üretimindeki çalışmalarında deneysel bir yaklaşımı öncelikli tutmaktadır. Çeşitli teknikleri ve estetik unsurları harmanlayarak, iki farklı ölçek arasında özgün formlar, dokular ve ilişkiler inşa etmeyi hedeflemektedir. Bu deneysel süreç, her iki alanın kendi sınırlarının ötesine geçerek yenilikçi ve sıra dışı eserler ortaya koymasına imkân tanımaktadır. Takılarının ve seramiklerinin mekân içerisinde nasıl algılandığını analiz etmek,

bu iki disiplin arasında etkili bir köprü kurmasını sağlamaktadır. İzleyicinin çalışmalarla kurduğu etkileşimden yola çıkarak, seramiklerini tasarlarken takı tasarımında kullandığı ince detaylar ve mekânsal duygu hissini seramiklere yansıtmaya özen göstermektedir. Bu sayede, görsel estetiğin ötesine geçerek izleyiciyle düşündüren, duygusal bağ kuran ve deneyimleten bir diyalog oluşturmayı amaçlamaktadır.



Görsel 21: Mimari Belleğin İzleri, Mahalle, 2024, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, 925 Ayar Gümüş (Rüzgar Gülü), Sırlı Yüzey, 1050°C, 13 Adet, 43 x 15 x 155 cm

Takılarda yer alan “taşınabilir sanat” anlayışının, Serkan Günenç’in seramik çalışmalarında “taşınabilir mekânlar” fikrine dönüştüğünü söylenebilir. Bu dönüşüm, her iki alana dair taşıdığı anlamı ve kullandığı ifade biçimlerini derinlemesine keşfetmesini sağlamıştır.



Görsel 22: Houses / Evler, 2014, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, Obvara, 1050°C, 25 x 8 x 10,5 cm

Görsel 23: Bellek Mekanlar, Insula (İtalya), 2023, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, Obvara, 1050°C, 4 Adet, 30 x 12 x 11 cm

Takılar, bireylerin gündelik hayatlarına kolayca dâhil olabilen, kişisel ve anlam yüklü objeler olarak öne çıkmaktadırlar. Taşınabilir sanat anlayışı, bu objelerin bireysel ifadeyi yansıtarak kullanıcıyla canlı bir ilişki kurması fikrine dayanmaktadır. Seramik çalışmalarında ise bu yaklaşımı “taşınabilir mekânlar” fikriyle harmanlamaktadır. Bu bağlamda seramikler, bireylerin mekânlarına entegre olabilen ve o ortamın algısını yeniden şekillendiren bir deneyim sunmaktadır. Örneğin; üretilen seramikler, hem estetik hem de işlevsel açıdan, mekânın oluşturduğu izlenimlere ve duygusal yansımalarına katkıda bulunan birer unsur haline gelmektedirler. Taşınabilir mekânlar kavramı, seramiklerin yalnızca fiziksel objeler olarak algılanmasının ötesine geçerek, mekân ve izleyicilerle kurdukları ilişki üzerinden yeni deneyimler oluşturma gerekliliğini vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, seramiklerin izleyicilerle daha derin bir bağ kurmasını sağlarken, bulunduğu mekânın kimliğini ve dinamizmini de zenginleştirmektedir. Takılarda gözlemlenen bireysel ifade biçimi ise seramik çalışmalarında sosyal ve fiziksel mekân olgularıyla harmanlanarak yeni anlam katmanları yaratmaktadır. Her iki alanın da sunduğu taşınabilir sanat yaklaşımı, bireysellik ve özgünlük açısından güncel seramik çalışmalarında belirgin biçimde kendini göstermektedir. Kişisel bir takı parçası, seramiklerinde bir mekânın atmosferine tam anlamıyla katkı sağlayan tamamlayıcı bir unsur haline evrilmiştir. Bu doğrultuda, seramik eserlerinde kullandığı figüratif ve soyut formlar, izleyiciyle bir hikâyeyi paylaşmayı ya da belirli bir duyguyu iletmeyi hedeflemektedir. Takı ve seramik arasındaki bu etkileşim, yaratım sürecine farklı perspektifler ve yeni ilhamlar kazandırırken, sanatsal ifade ve izleyiciyle iletişim konularında daha derin bir boyut sunmaktadır. Taşınabilir sanat anlayışının bir yansıması olarak ele alınan taşınabilir mekânlar fikri; seramikleri yalnızca bir nesne olarak görmeyi ötesine taşıyarak, iz bırakan deneyimler yaratmayı amaçlıyor.



Görsel 24: Hafızanın Mekanı / Mekanın Hafızası, Yeşil Evler, 2024, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, Raku, 1050°C, 45 x 15 x 10 cm

Görsel 25: Hafızanın Mekanı / Mekanın Hafızası, Fachwerkhaus, (Almanya) 2024, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, Raku, 1050°C, 25 x 8 x 10,5 cm

Serkan Günenç Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümünde akademisyen olarak çalışmaktadır. Günenç, akademisyenliğin sanatsal üretimine hem destekleyici hem de sınırlayıcı etkileri olduğunu belirtmektedir. Öğrencilerle kurduğu iletişim, yaratıcılığını ve sanatsal görüşünü zenginleştirirken, zaman zaman farklı zorluklarla da yüzleşmesine sebep olmaktadır. Öğrencilerle olan etkileşimleri, kendisine değişik bakış açıları ve özgün fikirler sunmaktadır. Öğrencilerin sorduğu sorular, yaptığı yorumlar ve getirdikleri eleştiriler, sanat anlayışını geliştirmekte ve farklı yönlerden düşünmesine olanak sağlamaktadır. Sanatsal derslerinde gerçekleştirilen projeler ve ortak çalışmalar, karşılıklı bir etkileşim ortamı sunmaktadır. Bu tür girişimler hem sanatsal üretimimi hem de pedagojik yaklaşımını harmanlayarak, öğretme süreçlerine ve sanat anlayışına zenginlik katmaktadır. Öğrencilerinin tutkusu ve yaratıcılıkları, kendisinin de de ilham almasını sağlamakta ve sanat yolculuğunda motivasyonunu tazelememektedir. Öğrencilerle birlikte geçirdiği öğrenme süreçleri, kişisel sanatsal gelişimine önemli ölçüde katkıda bulunmaktadır. Akademik bir ortamda olmak, bazen belirli standartlar ve beklentiler doğrultusunda çalışmayı gerektirebilmektedir. Bu durum bazen yaratıcılığı özgürce ifade etme konusunda kısıtlayıcı olabilmektedir. Özellikle geleneksel eğitim yöntemlerine bağlı kalmak, yenilikçi düşünme becerilerimi zaman zaman sınırlandırabiliyor. Mersin Üniversitesi'nde akademisyen olarak görev yapması kendi deyimiyle, sanatsal üretimimi bir yandan beslerken diğer yandan bazı yönlerden sınırlandırmaktadır. Öğrencilerle kurduğu etkileşimler, yaratıcılığını destekleyen değerli bir ilham kaynağı sunarken, akademik sorumlulukların getirdiği zaman ve alan sınırlamaları yaratıcı süreçlerinde zorluklar oluşturabilmektedir. Ancak bu dinamik denge, sanatı üzerinde sürekli bir etki yaratıyor ve kendisine yeni keşiflerin kapısını aralayan bir yol haritası sunmaktadır.

Sanatsal üretim sürecimde, mimari bir plan ya da taslak oluşturma yaklaşımını, aynı zamanda anlık yönelimlere açık olmayı bir arada benimsiyorum. Her iki yöntem de farklı avantajlar sunuyor ve eserlerin doğasına göre hangi yaklaşımı tercih etmenin daha uygun olduğuna dair esnek bir tavır sergiliyorum. Özellikle büyük ve karmaşık projelerde bir taslak veya plan oluşturmak, çalışmanın daha düzenli ve hedefe yönelik ilerlemesini sağlayabiliyor. Bu yöntem, sürecin her aşamasında ihtiyaç duyulan unsurları ve atılması gereken adımları netleştirmeme yardımcı oluyor. Spontane kararlar ve aniden ortaya çıkan değişiklikler, esere kendine özgü bir kimlik kazandırabiliyor. Anlık yönelimler, süreci daha keyifli ve doğal bir hale getirebiliyor. Seramik üretim sürecinde karşıma çıkan ilham verici unsurlar, bazen önceden planladığım tasarımlardan daha değerli ve anlamlı olabiliyor. Bu doğrultuda, her iki yaklaşımı

dengede tutmayı tercih ediyorum. Projelerin ihtiyaçlarına göre bazen planlı bir yol izleyerek bazen de anın getirdiği ilhama kapılarak çalışmak, sanatımın dinamik yapısını güçlendiriyor. Bu yüzden, farklı yöntemleri kendi sanatsal süreçlerimde deneyimlemeye devam ediyor ve en verimli sonuçları elde etmeye odaklanıyorum.

Seramik sanatında yüzeyde kullanılan dokular, pişirme teknikleri seramiğin algılanması ve kuramsal alt yapısını etkilemektedir. Serkan Gönenç seramiklerinde yüzey dokuları ve pişirme teknikleri, her bir çalışmamın hem estetik yönünü hem de ifade derinliğini belirgin şekilde etkilemektedir. Özellikle mimari eskitme ve yaşanmışlık hissini oluşturma sürecinde bu unsurların rolü önem taşımaktadır. Farklı yüzey dokuları, bir eser üzerine algıyı ve hissi büyük oranda değiştirebilmektedir. Pürüzlü, doğal ve el yapımı dokular organik ve sıcak bir hava katarken, daha düzgün ve parlatılmış yüzeyler modern, bazen mesafeli bir izlenim yaratabilmektedir. Bu çeşitlilik, sanatçının eserlerinde anlatımı zenginleştirmekte ve izleyicinin dikkatini canlı tutmaktadır. Kullanılan dokular, izleyici ile eser arasında bir bağ kurarak duygusal derinliği güçlendirmektedir. Doğal malzemelerin tercih edilmesi, eserlere tarihi ve kültürel bir bağlam kazandırırken, aynı zamanda yaşanmışlık hissini belirgin şekilde artırmaktadır. Oksitler, astarlar ve sırlar, yüzeylerin hem renklerine hem de dokusal özelliklerine önemli katkılar sunmaktadır. Farklı oksitlerin kullanımı, yaşanmışlık hissini yansıtan çeşitli yüzey efektleri yaratılmasını sağlar. Örneğin; zamanla aşınmış, solmuş ya da çatlamış detaylar, geçmişten bugüne taşınan süreçlerin izlerini sergileyerek izleyiciye tarihsel bir derinlik hissi sunmaktadır. Fırınlama süreçleri, eserin yüzeyinde arzu edilen etkiyi oluşturmak için hayati bir önem taşımaktadır. Özellikle yavaş ve kontrollü bir şekilde gerçekleştirilen pişirme işlemleri, yüzeyde yumuşak renk geçişleri ve ince dokusal detayların zarif bir şekilde ortaya çıkmasını sağlarken, eserdeki yaşanmışlık hissini desteklemektedir. Ayrıca, farklı fırınlama tekniklerinin bir arada kullanılmasıyla elde edilen katmanlı yapı, eseri daha zengin ve tarihsel bir derinliğe sahip kılmaktadır. Yüzeylerde oluşan her çatlak, renk değişimi ya da doku farklılığı, eserin geçmişte geçirdiği evrelerin birer tanığıdır. Bu detaylar, izleyicinin eserle etkileşiminde bir hikâye ve tarih duygusu oluşturur. Belirli bir kültürel bağlamla örtüşen mimari eskitme teknikleri, eserlerin hem tarihsel hem de sosyal anlamda daha güçlü bir bağ yaratmasını sağlamaktadır. Eski yapıları andıran yüzeyler, izleyicide nostalji uyandırarak geçmişle duygusal bir köprü kurmaktadır. Kullandığı yüzey dokuları ve pişirme yöntemleri, eserlerine yaşanmışlık hissini etkileyici bir şekilde yansıtarak izleyicilere derinlemesine bir deneyim sunmaktadır. Bu unsurlar, her bir çalışmanın kendine özgü hikâyesini ve duygusal

katmanlarını ortaya çıkarmasında kilit bir role sahiptir.

“Mimari Belleğin İzleri” sergisinde, sanatçı alternatif pişirme yöntemlerinden olan Raku, Obvara ve Sagar gibi redüksiyonlu pişirme tekniklerini ustaca kullanmıştır. Bu pişirim yöntemleri Günenç’in seramiklerine teknik ve kültürel anlamda derinlemesine değer katmıştır.



Görsel 26: Mimari Belleğin İzleri, Doğaya Dönüş, 2023, Plaka Yöntemi ile Şekillendirme, Stoneware Çamur, Raku, 1050°C, 5 Adet, 23,5 x 34 cm



Görsel 27: Mimari Belleğin İzleri, Serkan Günenç Kişisel Seramik Sergisi, Toros Üniversitesi, Gülüm Özveren Sanat Galerisi, 01 Nisan 01 Mayıs 2026, Mersin.

2026 yılındaki “Mimari Belleğin İzleri” sergisinden sonra, mimari unsurlarla geliştirdiği ilişkinin bir sonraki aşamasının her iki yönde ilerleme gösterebileceğine inanmaktadır. Sanatçı geleceğe dair planlarında, soyutlama ve büyük ölçekli yerleştirmelere yönelmek, eserlerinin derinliğini ve izleyicilerle olan etkileşimini arttıracak görüşündedir. Bu soyutlama yolu ile izleyicilere eserleri çeşitli bakış açılarıyla değerlendirme imkânı sağlayabileceğini düşünmektedir. Soyut yapılar, mimari öğeleri daha belirgin hale getirerek estetik ve

duygusal algıyı derinleştirebilir. Bu aşamada, mimari detayların azaltılması ya da farklı biçimlere dönüştürülmesi, izleyiciye daha geniş bir özgürlük sunacaktır. Bu durum, izleyicilerin kendi tecrübeleri ve duyguları ile eseri değerlendirebilecekleri yeni bir alan yaratabileceklerdir.

Serkan Gönenç'in gelecek dönem işlerine dair bir diğer alternatif ise geniş çaplı yerleştirmelere odaklanmaktır. Bu tür projeler yoluyla mimari bileşenlerin daha belirgin biçimde yaşanmasına imkân tanımayı hedeflemektedir. Mekânsal etkileşim, izleyicilerin eserin içine daha yakın bir şekilde girmelerini sağlayarak, mimari şekillerin sadece görsel değil, aynı zamanda fiziksel bir deneyim sunmasına yardımcı olabilir. Bu tür yerleştirmeler, ziyaretçilerin deneyimlerini daha da güçlendirerek, daha fazla etki oluşturabilir.

Sonuç

Serkan Gönenç kendi sözleriyle gelecek dönem çalışmalarını şu şekilde ifade etmektedir; *“Soyutlama ve büyük ölçekli çalışmalar ile yeni bir yöntem oluşturmak da mümkün olabilir. Örneğin; büyük ölçekteki yerleştirmeler içinde soyut şekiller kullanarak hem görsel bir tatmin sağlamak hem de derin bir düşünce atmosferi yaratmak ilginç olabilir. Bunun yanı sıra, teknolojinin ve etkileşimli elementlerin birleştirilmesi, izleyicilerin deneyimlerini daha da derinleştirebilir. Mimari unsurlarla olan ilişkimi bir sonraki aşamada, soyutlama ile büyük ölçekli yerleştirmeler arasında bir denge kurarak, çalışmalarımı daha etkileyici ve katılımcı hale getirmeyi amaçlıyorum. Bu süreç hem kişisel yaratıcı gelişimim hem de izleyici deneyimini zenginleştirmek açısından heyecan verici bir yolculuk olacaktır”*.

Görsel Kaynakça

Görsel 1 – 27: Kişisel Erişim Ekim 2026

3. BÖLÜM

DOĞAYI TAKLİT EDEN AGATEWARE SERAMİKLER VE STAFFORDSHIRE YANSIMALARI¹

Öğr. Gör. Dr. Çiğdem ÖNDER ER
Anadolu Üniversitesi,
Engelliler Entegre Yüksekokulu,
conder@anadolu.edu.tr
<https://orcid.org/000-0001-7681-7971>

Giriş

Taklit, Arapçadan Türkçeye geçmiş bir kelime olup belli bir örneğe benzemeye veya benzetmeye çalışma, öykünme anlamına gelir (TDK, t.y.). Bir örneğe ya da kendinden önce var olan bir varlığa benzemeye çalışmak belki de insanoğluna doğuştan verilmiş bir özelliktir. İşte tam da bu nedenle ana dilini bu taklit etme yeteneğiyle öğrenmeye başlar. Büyüdükçe ve kendi çevresini genişlettikçe, doğayı görmeye başladıkça gelişen taklit etme becerisi sayesinde de içinde yaşadığı çevreye, doğaya önce uyum sağlayabilmek; sonra öykünmekle giderek artmış ve gelişmiştir.

İnsandaki taklit davranışı yeni davranışların öğrenilmesinde son derece önemlidir; insanoğlunun yaşadığı doğaya uyum sağlaması hiç de kolay olmamış, bu beceriyi geliştiren insan daha kolay uyumlanmış. Taklit tabii ki doğaya uyum sağlamak ve dolayısıyla hayatta kalabilmek içgüdüleriyle yapılırken, aynı zamanda doğaya olan hayran bakış, yapılan ilk seramikler olarak kabul gören insan ve hayvan benzeri heykelciklerde, günlük kullanım eşyaları ve sanat eserlerinde açıkça görülmektedir. Seramiğin ana hammadde olan kilin yapısı gereği plastikliği, sonsuz şekillendirme imkânı sunması en kolay taklit malzemesi olarak seçilmesinin nedenini ortaya koyar. İnsanoğlu seramik yapmayı

¹ Bu kitap bölümü, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik Ana Sanat Dalı'nda danışmanlığını Yrd. Doç. Oya Uzuner'in yaptığı "Seramik Sanatında Mermer Tekniği" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

öğrenmeden önce farklı malzemeleri kap olarak kullanmış ki bunlar taşlar, su kabakları, sepet ve kireç karışımı gibi malzemelerdir. Nitekim dünyanın pek çok yerindeki seramiklerden önce çeşitli malzemelerden imal edilmiş kapların kullanıldığı bilinmektedir (Özdoğan, 2009: s. 23). Hatta neolitik dönem ilk seramik kapların da seramiksiz dönem taş kaplarına bezeme ve renkleriyle benzermesi kaplar arasında bir ilişki olduğunu doğrulamaktadır (Yoleri, Öztürk, 2023: s.61.).

Seramik sanatında doğanın ve renklerinin taklidi konusunda ilk önce hatırlanan seramikler, taşların taklidi olan, özellikle de renkli ve dokulu taşların taklidi olanlardır. Bunların içinde en renkli ve dikkat çekici olanı agateware seramiklerdir. Türkçede mermer tekniği olarak adlandırılan seramikler; çizgili, damarlı, renkli görünümüyle mermere benzetildiği için Türkçede mermer tekniği adını, aynı zamanda akik taşına benzetildiği için de İngilizcede agateware adını almıştır. Taşlar, özellikle de yarı değerli taşlar renkleri ve dokuları sebebiyle taklit edilmiş ve yenilikçi seramikçiler sayesinde farklı çamur bünyelerinin araştırılmasında ilham kaynağı olmuşlardır. Doğada, çevrede bulunan herhangi bir canlı ya da cansız varlığa benzemeye ya da benzetmeye çalışma çabası pek çok üretimde olduğu gibi seramik üretiminde de dikkat çeker. Seramik kaplar yapılmaya başlanmadan önce de seramiğin hammaddesi olan kil ile hayvan ve insan heykelcikleri üretiliyordu. İlerleyen dönemlerde mağara duvarlarına çizilen hayvan ve insan figürleri, sadece 2 boyutta kalmamış 3 boyutlu figürinler olarak seramik sanatına katılmışlardır. Bu heykellerden en çok dikkat çekenlerden biri MÖ. 16000'lere tarihlendirilen, Fransa'nın Ariège bölgesindeki Tuc d'Audoubert Mağarası'nda pişmemiş halde bulunan iki bizon heykelidir. Bu iki bizon, mağaranın ulaşılması zor bir bölgesinde; biri dişi biri erkek ve gerçekçi bir anlatımla yapılmışlardır. Üzerlerinde de parmak izleri ve aletlerin izleri bulunmaktadır (<https://www.hominides.com/html/references/le-sanctuaire-secret-des-bisons-tuc-audoubert-0256.php>).



Görsel 1. Tuc d’Audoubert Mağarası, “İki Bizon” (https://www.reddit.com/r/interestingasfuck/comments/mtn752/14000_year_old_bison_sculpture_found_in_le_tuc/#lightbox).

Günümüzden yaklaşık olarak 30000 yıl öncesine dayanan kil+ateş=seramik malzemenin keşfi ile yapılan insan ve hayvan figürlerine seramikli neolitik dönemde mutfak kapları, pişirme, taşıma ve saklama kapları da seramik üretimine dâhil edilmiştir. Zaten kil kadar kolay şekillendirilebilen ve kolay temizlenebilen bu plastik malzemeye insanoğlu sıkı sıkıya bağlandı ve sonrasında da hiçbir zaman vazgeçmedi tutkusundan.

Kil ile insan ve hayvan benzeri figürler yapan seramik ustaları kap kacak yaparken de bu benzetme arzusundan geri durmamış; doğada bulunan malzemeleri taklit yoluna gitmiştir. Bu bazen bir metali taklit, bazen bir taşı taklit, bazen de bir hayvanın kabuğunu taklit olmuştur. Seramik üreticilerinin dikkatini en çok renkli ve cazip dokulu taşlar çekmiştir. Doğada bulunan renkli taşlar arasında en ilgi çekici olanı ve en çok taklit edileni akik taşıdır. Akik taşı daha çok kırmızımsı kahverengimsi renkleriyle bilinse de doğada pek çok farklı renkte bulunabilir. Hatta renkli ve çizgili akik taşları vardır ki bu yazıya ve taklide konu olan da çizgili akiklerdir. SiO_2 ’nin (Kuars) bir formu ve popüler bir yarı-değerli taş olan akik (Agat), genellikle bantlı, çizgili kalsedon türü olarak nitelendirilir (https://www.researchgate.net/publication/347076796_Mineralogy_Geochemistry_and_Genesis_of_Agate-A_Review).



Görsel 2. “Renkli, çizgili agat taşı” (<https://geologyscience.com/gemstones/gemstone-blog/the-most-beautiful-agate-types-found-around-the-world/>).

Renkli, çizgili agat taşı doğada bulunan taşlar arasında seramik çamuru kullanılarak taklit edilen en bilinen taşlardan biridir. Agat taşı taklidi, renkli, çizgili çamur bünyelerinin plastik olarak yoğrulmadan, sıkıştırılarak elde edilen bünye agat taşına benzetilerek yapılmış ve “agateware” adını almıştır. Bir diğer sıkça öykünülmüş taş da yeşim taşıdır. Seladon sırları ilk olarak yeşim taşı taklit etmek için tasarlanmıştır. Yeşim taşı asırlar boyunca mücevherat ve küçük heykel yapımında kullanılan, en çok yeşil renkteki türü ile bilinen, ancak daha geniş bir renk yelpazesine sahip bir taştır (Sarnıç, 2016: s. 419).



Görsel 3. “Kanada Yeşim Taşı” (https://www.jademinecanada.com/products/canadian-nephrite-jade-6lbs-from-the-ogden-mountain-mine-1?srltid=AU-7gw4UuoYiAkv3850J8iLeFvBZeOn4L-DNBly7KanJE3KOKKZFcs9_B).



Görsel 4. Yeşim taşı, Su Bufalosu Heykeli, Qing Hanedanlığı (1736-95)
(<https://www.artandantiquesmag.com/chinese-jade/>).



Görsel 5. “Seladon Sırlı Porselen”, Qing Hanedanlığı, 18.yy. (https://www.1stdibs.com/furniture/asian-art-furniture/ceramics/small-chinese-celadon-glazed-porcelain-kendi-qing-dynasty-18th-century-china/id-f_22898632/).

Gereksinimler doğrultusunda ortaya çıkan seramik kap yapımı; doğaya olan hayranlıkla çeşitlenmiş ve estetik kaygılar beslenerek geliştirilmiştir. Kilin kolay şekil verilebilirliğini ve renklendirilebilirliğini deneyimleyen insan, doğanın renklerine ve dokularına öykünmüş, benzetmeye çalışmış, böylece sera-

mik şekillendirme ve dekor teknikleri de gelişmiş ve zenginleşmiştir. Doğaya öykünen bu seramikler arasında en ilgi çekici olan grup “agateware” olarak adlandırılan gruptur. İlk örnekleri Çin’de Tang Dönemi’nde 7. 8. yüzyıllarda popüler olarak yaygınlaşmış, ancak çok az seramik parça günümüze kadar gelebilmiştir. Bu dönemde form olarak buhurdanlıklar, kâseler, tabaklar, hatta at heykelleri bu teknikle yerini almıştır. Sözü edilen at heykelcikleri Tang prensesi Yongtai’nin mezarından çıkartılan parçalardandır. Bu tekniğin bu kadar geniş bir form yelpazesi ile bu dönemde uygulanmış olması hem halk hem de krallık tarafından sevilmiş ve benimsenmiş olduğunu gösterir. Çince “Jiao Tai” olarak bilinen agat taşı taklidi renkli seramikler 7. yüzyılda Tang Hanedanlığı ve sonrasında Song Hanedanlığı (10.-13. yy.) döneminde de özellikle aristokrat kesimin ilgisinin devamı olduğundan üretildi ve geliştirildi. (<https://www.antiquesandbaijiu.com/tang-dynasty-marbled-glaze-jiao-tai/>).



Görsel 6. “Kapaklı Kavanoz” Tang Hanedanlığı, 8.yy.
(<https://www.christies.com/en/lot/lot-3045448>).



Görsel 7. “Ayaklı Buhurdanlıklar”, Tang Hanedanlığı, Çin, 8.yy.

(<https://chipstone.org/images.php/78/Ceramics-in-America-2003/Swirls-and-Whirls:-English-Agateware-Technology>).

Avrupa ve Çin arasındaki ticaret yolları vasıtasıyla bu renkli teknikle yapılmış seramiklerle birlikte daha başka pek çok ürün taşınmış ve özellikle İngiltere, Almanya ve Fransa’da büyük ilgi ve beğeni toplamıştır. İngiltere’de seramik üretimi denilince ilk akla gelen ve bu yazının konusu olan tek bir öncü şehir vardır o da Staffordshire’dır. Çünkü Staffordshire 1600’lü yılların öncesinde de seramik ürettiyordu ancak sonrasında sanayileşme devrimi ile birlikte üretimi hiç ara vermeden devam etmiş ve seramik sanatına ve endüstrisine fazlasıyla yenilik katmış önemli bir kenttir. Çin’den neredeyse tüm Avrupa’ya ticaret yollarıyla yayılan bu renkli seramikler İngiltere Staffordshire’de büyük beğeni almış ve 1600’lü yıllardan itibaren yavaş yavaş teknik denemeleri ve üretimler yapılmaya başlanmıştır. Staffordshire’lı seramikçilerden biri olan John Dwight (Oxford mezunu, bir hukuk adamı ve kimyager, tarihteki ilk İngiliz seçkin çömlekçi, 1672 yılında Fulham Pottery fabrikasının kurucusu) (<https://www.encyclopedia.com/reference/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/dwight-john>) farklı renkte çamur denemeleri yapmış; bu tekniğe, oluşturduğu çamura “mermer bünye” adını vermiş; seramik tarihinde İngiltere seramiğinde ve endüstrisinde bu tekniğin ilk üreticisi olarak yerini almıştır.



Görsel 8. “Agateware Kapaklı Bira Kupası”, John Dwight, Staffordshire, 1685-1690

(<https://chipstone.org/article.php/78/Ceramics-in-America-2003/Swirls-and-Whirls:-English-Agateware-Technology>).

Dwight 1670’lerden itibaren farklı renkte çamurları bir arada kullanarak sayısız renk denemesi yapmış, hatta mermer görünümlü, renkli çamur bünye denemelerinden reçeteler yayınlamıştır (Erickson and Hunter, s. 89). John Dwight’ın agateware denemeleri ve üretimleri sonrasında 18. Yy.’ın başlarından itibaren, Staffordshire’lı seramikçilerin yenilik arayışları hızlanmış, farklı teknikler ve malzemeler kullanarak, hem stüdyo çömlekçiliğinde hem de seri üretim endüstriyel seramiklerde farklılık yaratma arayışına girmişlerdir. Tam da bu dönemde Thomas Whieldon (18. yy. ‘da yaşamış İngiliz seramikçi, seramiğin sanayileşmesinde önemi büyüktür, gerçekleştirdiği yenilikçi tasarımlar ve teknikler ve aynı zamanda yetiştirdiği seramikçiler ile seramik tarihine damga vurmuştur). (https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Whieldon) beyaz, mavi ve kahverengi çamurları birlikte kullanarak bir bünye elde etmiş ve bu agat taşı benzeri büneyi 1730’ların sonlarında Sheffield Fabrikası’ndaki bıçak sapı üretimlerinde ve sonrasında da çaydanlıklar, sosluklar ve başka formlarda kullanmıştır (Önder Er, 2004: s. 6). Shaw’ın yazdığı kitapta söylediğine göre; “Whieldon’ın ilk üretimleri arasında Sheffield için yaptığı bıçak sapları, Birmingham hırdavatçıları için yaptığı enfiye kutuları gelir. Bu yaptıklarını esnafa götürüp sunar, renkli agat taşı benzeri olduğundan da büyük ilgi görürlerdi” (Wedgwood, 1913: s.73).



Görsel 9. “Sheffield Bıçakları”, Staffordshire, 1750-1760 (<https://www.antiquepottery.co.uk/whieldon-type-pottery-knives-and-forks-in-agateware-18th-century-england/>).



Görsel 10. “Whieldon Tarzı Demlik”, Staffordshire, 1750-1765 (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/191572>).

Eski Çömlekçilerin daha önceleri yaptığı gibi Thomas Whieldon da seramiğin yüzeyinde mermer tekniğini kullanmış, ancak bunu renkli astarlarla yapmakla kalmamış, bütün olarak renkli bir çamur bünye oluşturmuştur. Bu renkli bünyeyi bazen doğal renkteki çamurlarla bazen de mangan, kobalt, ya da bakır ile renklendirdiği çamurlarla oluşturmuştur ” (Wedgwood, 1913: s.75).



Görsel 11. “Thomas Whieldon’ın minyatür resmi” (1908 yılında Londra’da bir açık arttırmada torununun eşi tarafından satılmıştır.)
(https://www.dannebrog.biz/whieldon/w_thomas_1719.html).

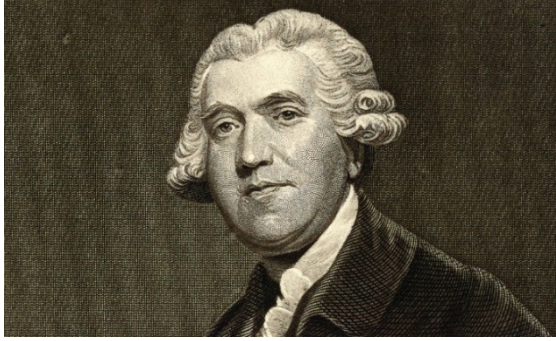
John Dwight, Thomas Whieldon gibi bir başka seramikçi ve atölye sahibi olan Samuel Bell de bu renkli tekniğe karşı ilgisiz kalmamış ve renk denemeleri sonucunda, renkli agateware bünyenin patentini “kırmızı mermer stoneware” adıyla 1729’da almıştır. Böylece bu tekniğin sadece deneme ve üretimlerini yapmakla kalmamış; aynı zamanda resmi olarak patentini alarak seramik sanatına adını yazdırmıştır (Clark G. 1995: s. 42).



Görsel 12. Samuel Bell, “Büyük Bira Bardağı” 1745-1755

(<https://www.antiquepottery.co.uk/early-staffordshire-pottery-agateware-tan-kard-attributed-samuel-bell-pottery-newcastle-under-lyme-c1745-55-period/>).

18. yüzyıl İngiltere’inde Dwight, Whieldon, Bell ve daha pek çok seramik üreticisi atölyelerinde agateware ve daha pek çok teknikle seramikler üretmişler. 1760’lardan itibaren büyük bir atılımla ortaya çıkıp devrimleşen sanayileşme ile atölyeler fabrikalara dönüşmüş; sınırlı sayıdaki üretimler seri üretimlere dönüşmüş; bu sayede halkın talep gösterdiği malzemeye daha uygun fiyatla ulaşması sağlanmıştır. Seramik üretimindeki sanayileşme de yine diğer tüm endüstrilerde olduğu gibi aynı yıllarda başlamış, seramiklerin kalıpla şekillendirilmesinde kalıplama teknikleri gelişmiş, atölyeler büyümüş, çamur tipleri geliştirilmiş, pişirme teknikleri ve fırınlar üzerine çalışmalar yapılmış; işçi sayıları arttırılmış, dolayısıyla atölyeler seri üretimleri daha rahat kabul etmiş, böylece insanlar seramik ürünlere daha uygun fiyata, daha hızlı ulaşabilmiştir. 18. yy. da İngiltere’de tam da bu sanayileşme sürecinde seramik üretiminde adını sanata ve atölye çömlekçiliğine ve tabii ki İngiltere seramik endüstrisine kazınmış; “seramiğin babası”, “çömlekçiliğin babası” ünvanlarını alan bir araştırmacı, sanatçı ve ticaret adamı Josiah Wedgwood (1730–1795), dünya seramik tarihinin en önemli figürlerinden biri olan ve “İngiliz Çömlekçiliğinin Babası”olarak anılan dünyaca ünlü bir İngiliz seramik sanatçısı, mucit ve girişimcidir) atölyesinden çıkıp endüstride yerini almıştır (Yılmaz, 2012: s.264).



Görsel 13. Josiah Wedgwood

(<https://cfi.co/lifestyle/2024/12/josiah-wedgwood-a-potter-who-gave-birth-to-a-brand/>).

Zaten seramik üreticisi bir ailede 1730 yılında dünyaya gelen Josiah, yirmili yaşlarında bu sanayileşmenin hızlandığı yıllarda; ailenin izinden yürümüş ve amacı sürekliliği olan üretim ve seramik sanatı ve endüstrisine kazandırılmak üzere çalışılan çamur ve sır bünyeleri yapmak, şekillendirme tekniklerini geliştirmek ve fırınlama tekniklerini değiştirmek ve çeşitlendirmek olmuştur. Belki de bu sayede heyecanını hiç kaybetmeden sürekli çalışmıştır. Çocukluğundan

beri çömlekçilik yapan Josiah, gençlik yaşlarından itibaren seramiğin teknolojisini merkeze alarak araştırmalar yapmış, sonrasında da üretim sürecindeki teknikleri geliştirerek seramiğin ticareti üzerine yoğunlaşmıştır. Staffordshire’da Dwight, Bell ve Whieldon’dan sonra Josiah Wedgwood’un da ilgisini çekmiştir agateware. Diğer üreticiler gibi Wedgwood da bu alanda renkli çamur bünye denemeleri yapmış, farklı renklerdeki çamur kütlelerin bir araya getirilerek kalıp içine basılması tekniğini geliştirmiştir. Bu yöntemin İngiliz halkı ve aristokrasisi tarafından beğenildiğini ve benimsendiğini öncü bir seramikçi olarak gören Wedgwood Thomas Whieldon’dan yaptığı renkli çamur bünyeler ve tabii ki diğer yenilikçi teknikleri dolayısıyla ortaklık teklifi almış; 1754-1759 yılları arasında bu ortaklık ile pek çok deneye ve yeniliğe öncülük etmiş, pek çok farklı teknikle seramik piyasasındaki yerini sağlamlaştırmıştır. 1754’te Thomas Whieldon ile kurdukları ortaklıkta yapılan sözleşmede “Wedgwood tarafından yapılan herhangi bir keşiften her iki ortak da yararlanacak fakat gerçek üretim sırları sadece Josiah’a ait kalacaktır” yazmıştır. Gerçekten de 5 yıl süren şirket ortaklığı 1759’da sona ermiş ve Josiah Burslem’deki atölyesinde üretim ve denemelerine yalnız olarak devam etmiştir (Tames, 2001: s. 5).

Josiah Wedgwood 1780’lere kadar 1769 yılında kurduğu Etruria Fabrikası’nda agateware tekniğini hem plastik çamurla hem de renkli sıvı çamurlarla geliştirerek üretmeye devam etmiş; sadece Çin kopyaları değil, aynı zamanda Etrüsk, Roma örneklerinden de ilham alarak çalışmalarına devam etmiştir (Erickson and Hunter, 2003: s. 94).

İngiltere Staffordshire seramiğinde baskın karakteri ile kendini kabul ettirmiş olan Wedgwood İngiltere ve çağdaş dünya seramiğine yön vermiş bir sanatçı ve ticaret dehasıdır. Staffordshire ile Çin arasında yaklaşık 9500 km. mesafe yukarıda adı geçen dahi sanatçı, araştırmacı ve ticaret adamları sayesinde aşılmış, Asya’nın bir değeri Avrupa seramik sanatına katılmıştır.

Sonuç

“Agateware” doğada kalsedon türü olarak bilinen agat taşının taklidi olan renkli seramiklerdir, bu nedenle İngiltere’de bu şekilde adlandırılmıştır. Bu teknik ile üretim İngiltere’de uygulanana kadar; Çin’de 7.-8. yüzyıldan beri uygulanmış bir şekillendirme yöntemidir. Çince “Jiao Tai” olarak bilinen bu tekniğin Avrupa’ya gelişi ve sonucunda da Staffordshire’lı seramik üreticileri benimsenmiş olması 1600’lü yıllara dayanır. Bu tekniğin renkli yapısı sayesinde İngiliz halkı ve aristokrasisi tarafından çok sevilmiş, ancak daha çok lüks kullanım eşyası olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Tüm Avrupa’da ilgi gören

bu renkli tekniğin neden sadece Staffordshire üreticileri tarafından bu kadar sevilmiş ve üzerine çalışmalar ve seri üretimler yapılmıştır sorusuna, herhalde tek yanıt; Staffordshire’ın dahi, araştırmacı ve sanatçı ruha ve ticari zekâyâ sahip olan seramikçi ailelerden gelen üreticilerinin olmasıdır.

1600’lü yıllardan başlayarak çamurun bünyesinin renklendirilmesi üzerine pek çok deneme yapan Staffordshire’lı seramikçiler yaptıkları araştırmaları kayıt altına almışlar, hatta Samuel Bell ticari öngörü ile bu tekniğin ilk patentini de almıştır. Bu dönemde Staffordshire’da birbiriyle rekabet halinde olan bu dahi seramik üreticileri zaman zaman şirket ortaklıklarıyla seramik üretim tekniklerinin geliştirilmesine ve ortak bir dil oluşturulması için çalışmışlardır. Bunun sonucunda da günümüze kadar gelmiş Staffordshire kimliği oluşturulmuş ve korunmuştur. Bu kimliğin oluşturulmasında bu yazıda adı geçen John Dwight, Samuel Bell, Thomas Whieldon ve Josiah Wedgwood öncü isimler olarak sadece agateware renkli çamur tekniğinin geliştirilmesi ve üretilmesi ve pazarlanmasında değil; daha pek çok farklılık yaratan seramik teknikleri üzerine de araştırmalar yapmışlardır. Doğayı taklit eden agateware den başka pek çok farklı deneme yapan Wedgwood; seramik sanatında çığır açmış ve tüm dünya seramik sanatı ve endüstrisine farklı çamur ve sır bünyeleri kazandırmış, seramik sanatının yelpazesini genişletmiştir. Wedgwood, kendinden önce renkli çamur teknikleri üzerine çalışmış, hatta “solid agateware” denilen tekniği geliştirmiş Thomas Whieldon ile olan ortaklığı süresince agateware tekniğini hem renkli çamur bünyeleriyle hem de şekillendirme teknikleri üzerinde birlikte uzun bir yol katetmiştir, ancak Wedgwood’un dediğine göre piyasa zaten agateware renkli seramiklerine doymuştu ve bu durum da onu farklı arayışlara ve denemelere teşvik etmişti (Gart Clark: s.44).

8.yy. Çin’inden Avrupa’ya ulaşmış bu renkli teknik; çağdaş seramik sanatçılarının da ilgisini çekmiş ve eserlerinde bu tekniği görmek mümkün olmuştur. Günümüzde dünyanın her yerindeki seramik sanatçılarından bu teknik ile eser üretenler vardır. Renk ve dokusuyla çarpıcı bir teknik olan agateware; genellikle porselen ya da beyaz stoneware çamurlar ile uygulanır, çünkü beyaz renk bünye çok daha iyi renklendirilir. Boya ya da renk verici oksitler ile renklendirilen çamur, istenildiği gibi bir araya getirilerek ve genellikle yoğrulmadan sadece sıkıştırılarak oluşturulan ana bünyenin genelde bir kalıp içine basılmasıyla şekillendirilir. Tabii ki serbest elde şekillendirme de uygulanabilir. Kalıp kullanmak tıpkı Thomas Whieldon’ın 18.yy. Staffordshire’da yaptığı gibi, istenilen desenin elde edilmesinde kontrol gücü sağlar. Modern seramik sanatçıları da agateware renkli büneyi genelde bir alçı kalıp içinde baskı yöntemiyle şekillendirmeyi tercih eder.

Günümüzde Staffordshire’da agateware tekniği ile 18. Yüzyıldaki gibi bir üretim anlayışını görmek mümkün değil. Bunun pek çok sebebi var; ancak en önemli sebep özellikle seri üretim için bu yöntemin son derece zorlu ve maliyetinin fazla olmasıdır. Staffordshire’da 18. yüzyıldaki gibi üretim olmasa da tarihi yaşatmak için küçük çaplı agateware üretimler yapılmaktadır.

Modern seramik sanatçıların da bu tekniğe mesafeli bakışları; şekillendirme yönteminin meşakkatli oluşu ve özellikle porselen bünyeler ile çalışıldığından çamurun sınırlayıcılıklarının fazla olmasındandır. Tüm zorluklarına rağmen renk, hem tüketicinin hem de alıcının dikkatini cezbeder, sanatçıyı üretmeye, tüketici ya da alıcıyı da sahip olmaya teşvik eder. Nitekim son yıllarda seramik sanatçıların renkli porselen çamurlarla daha fazla üretim yaptıkları göze çarpmaktadır. Aynı şekilde özellikle Türkçe kaynak anlamında eksikliği olan bu alanda yapılan çalışmalar da artmıştır. Bu nedenle agateware seramikler konusunda Türkçe literatüre katkıda bulunması amacıyla ele alınan bu yazı, öğrencilere, sanatçılara ve tüm araştırmacılara kaynak olarak yerini alacaktır.

Kaynakça

- Clark, G. (1995). *The potter’s art: a complete history of pottery in Britain*. Phaidon Press Limited, Hong Kong, ISBN 0 7148 302 2.
- Er, Ç. Ö. (2004). Seramik Sanatında Mermer Tekniği, *Yüksek Lisans Tezi, Dan. Yrd. Doç. Oya Uzuner*, Anadolu Üniversitesi.
- Erickson, M. and Hunters, R. (2003). *Swirls and Whirls: English Agateware Technology*. Ceramics in America.
- Sarıncı, K. Ö. (2016). Seramik Malzemenin Taklit Aracı Olarak Kullanım Olanakları, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 9 Sayı: 45 Issn: 1307-9581.
- Tames, R. (2001). *Josiah Wedgwood: An Illustrated Life of Josiah Wedgwood 1730-1795*. Pembrokeshire: CIT Printing Services Ltd.
- Wedgwood, J. C. (1913). *Staffordshire pottery and its history*. S. Low, Marston & Company Limited.
- Yılmaz, E. (2012). Josiah Wedgwood: Seramik Üretiminin ve Pazarlamasının Dönüşümü,

İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt/Vol. 2 Sayı/No.5, s. 253-266, ISSN: 1309-9876 E-ISSN: 1309-9884

Yoleri, H. ve Öztürk, Ş. (2023). Seramik tekniklerinin kökeni. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 30, 57- 70. doi:10.17484/yedi.1095330

Türk Dil Kurumu. “Taklit”. *Güncel Türkçe Sözlük*. Erişim 24 Ekim 2026. sozluk.gov.tr. https://www.reddit.com/r/interestingasfuck/comments/mtn752/14000_year_old_bison_sculpture_found_in_le_tuc/#lightbox (Erişim: 15.10.2026).

<https://www.hominides.com/html/references/le-sanctuaire-secret-des-bisons-tuc-audoubert-0256.php> (Erişim: 14.08.2026).

<https://www.christies.com/en/lot/lot-3045448> (Erişim: 5.10.2026).

http://www.michelleericksonceramics.com/pdf/CiA2003_Erickson&Hunter.pdf(Erişim: 07.06.2026).

<https://www.antiquepottery.co.uk/early-staffordshire-pottery-agaware-tankard-attributed-samuel-bell-pottery-newcastle-under-lyme-c1745-55-period/>(Erişim: 03.10.2026).

<https://cfi.co/lifestyle/2024/12/josiah-wedgwood-a-potter-who-gave-birth-to-a-brand/> (Erişim: 09.08.2026).

<https://www.antiquepottery.co.uk/whieldon-type-pottery-knives-and-forks-in-agaware-18th-century-england/>(Erişim: 06.05.2026).

<https://www.gutenberg.org/cache/epub/74869/pg74869-images.html> (Erişim: 12.06.2026).

Görsel Kaynakça

Görsel 1. https://www.reddit.com/r/interestingasfuck/comments/mtn752/14000_year_old_bison_sculpture_found_in_le_tuc/#lightbox

Görsel 2. <https://geologyscience.com/gemstones/gemstone-blog/the-most-beautiful-agate-types-found-around-the-world/>

Görsel 3. “https://www.jademinecanada.com/products/canadian-nephrite-jade-6lbs-from-the-ogden-mountain-mine-1?srsltid=AU7gw4UuoYiAkv3850J8iLeFvBZeOn4L-DNBly-7KanJE3KOKKZFcs9_B

Görsel 4. <https://www.artandantiquesmag.com/chinese-jade/>

Görsel 5. https://www.1stdibs.com/furniture/asian-art-furniture/ceramics/small-chinese-celadon-glazed-porcelain-kendi-qing-dynasty-18th-century-china/id-f_22898632/

Görsel 6. <https://www.christies.com/en/lot/lot-3045448>

Görsel 7. <https://chipstone.org/images.php/78/Ceramics-in-America-2003/Swirls-and-W->

hirls:-English-Agateware-Technology

Görsel 8. <https://chipstone.org/article.php/78/Ceramics-in-America-2003/Swirls-and-W-hirls:-English-Agateware-Technology>

Görsel 9. <https://www.antiquepottery.co.uk/whieldon-type-pottery-knives-and-forks-in-a-gateware-18th-century-england/>

Görsel 10. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/191572>

Görsel 11. https://www.dannebrog.biz/whieldon/w_thomas_1719.html

Görsel 12. <https://www.antiquepottery.co.uk/early-staffordshire-pottery-agateware-tan-kard-attributed-samuel-bell-pottery-newcastle-under-lyme-c1745-55-period/>

Görsel 13. <https://cfi.co/lifestyle/2024/12/josiah-wedgwood-a-potter-who-gave-birth-to-a-brand/>.

4. BÖLÜM

DENİZİN DERİNLİKLERİNDEN GÜNÜMÜZE TİTANİK SERAMİK VE PORSELENLERİ

Öğr. Gör. Serkan GÜNENÇ

Mersin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,

Seramik Bölümü,

serkangonenc33@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-4166-1961>

Giriş

Uluslararası deniz ticaretine dikkat çekmek ve lüks ulaşımı arttırmak için White Star şirketine tarafından inşa edilen Titanik, Olympic sınıfı üç gemiden ikincisi olarak kabul edilir.

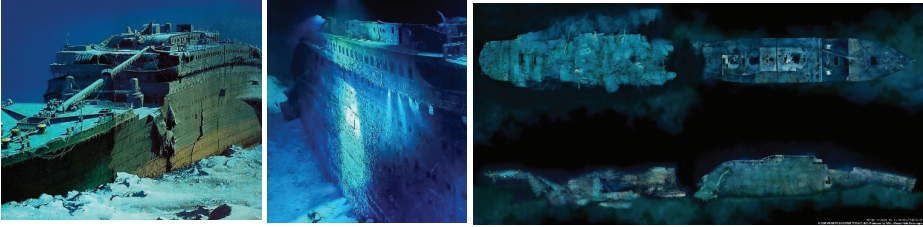
Titanik, 15 Nisan 1912 tarihinde yaşanan trajik batışıyla deniz tarihinin en çok konuşulan kazalarından biri haline gelmiştir. Bu dev gemi, döneminin teknolojik ve mühendislik başarılarının bir simgesi olmanın yanı sıra, lüks ve zarafetiyle de dikkat çekmekteydi. Titanik'in iç mekânları, en kaliteli tasarımcılar tarafından özenle dekore edilmiştir; ancak geminin hikâyesinin en ilginç yanlarından birisi de gemide kullanılan seramik ve porselen eserlerdir (Geller, 2000: s. 6).

Titanik'in yemek salonları ve misafir odalarında yer alan seramik ve porselen eşyalar, sadece günlük yaşamın bir parçası olmakla kalmamış, aynı zamanda Edward döneminin estetiğini ve sanayileşmenin getirdiği sanatsal ifadeyi yansıtan örneklerdir. Geminin kültürel ve tarihi önemine katkıda bulunan bu eserler, estetik değerlerinin yanı sıra, içerdikleri tarihsel miras ile de ön plana çıkmaktadır.



Görsel 1: 10 Nisan 1912’de 2224 Yolcu ve Mürettebatla New York’a Gitmek Üzere İngiltere’nin Southampton Kentinden Yola Çıkan Titanik. (<https://uk.pinterest.com/pin/51861833199798843/>).

Denizlerin derinliklerine gömülen Titanik’in enkazı, yıllar geçtikçe fırtınalar, su akıntıları ve zamanın aşındırıcı etkileriyle birçok parça kaybolmuş olsa da bulunan seramik ve porselen nesneler tarih meraklıları ve koleksiyonerler için büyük bir değer taşımaktadır. Bu buluntular, dönemin yaşam tarzını, sosyo-ekonomik koşullarını ve sanatsal trendlerini gözler önüne sererken, aynı zamanda Titanik’in görkemli geçmişine bir pencere aralamaktadır.



Görsel 2: 15 Nisan 1912’de Bir Buz Dağına Çarptıktan Sonra Kuzey Atlantik’in Sularına Gömülen Titanik Enkazı.

Titanik’in seramik ve porselen eşyaları, aynı zamanda denizcilik tarihinin ve geminin trajik batışının sembolik temsilcileri olarak kabul edilmektedir. Bulunan her bir parça, denizlerin derinliklerinden günümüze ulaşan bir hikâye taşır ve kaybedilen hayallerin, lüksün ve trajedinin izlerini barındırırlar. Bu eserler, bir zamanlar okyanusun derinliklerinde süzülen bir yaşamın izlerini yansıtırken, insanlık tarihinin önemli parçaları olarak koleksiyonların ve müzelerin vazgeçilmez öğeleri haline gelmiştir (Geller, 2000: s. 7).

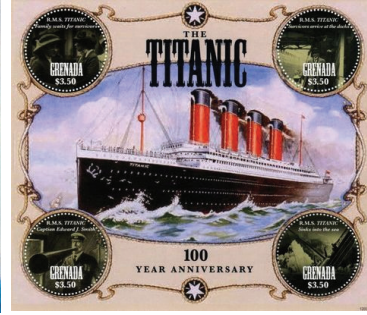
Titanik’in seramik ve porselen eserleri, yalnızca nadir bulunan nesneler değil, aynı zamanda tarihin derinliklerinden günümüze taşınan önemli bir kültürel

mirası temsil etmektedir. Bu eserler, denizlerin sırlarını ve insanlığın kolektif hafızasını uyandırarak, geçmişle günümüz arasında köprü kuran değerli tanıklardır.

Titanik 1989 yılında Atlantik’te, ünlü denizci R. Ballard tarafından 3750 m derinlikte keşfedilmiştir. Titanik’in keşfinden sonra çok fazla araştırma ve enkaz dalışı yapılmıştır.

Teknolojinin ve Lüksün Simgesi Titanik

Titanik, 20. yüzyılın başlarında inşa edilerek o dönemin en büyük ve en lüks yolcu gemisi olma unvanını kazanmıştır. 1912 yılında, Southampton limanından New York’a doğru yola çıkan Titanik, trajik bir kaderle karşılaşarak 15 Nisan 1912’de bir buzdağına çarpıp batmıştır.



Görsel 3: Teknolojinin ve Lüksün Simgesi Titanik.

Titanik, zamanının en gelişmiş ulaşım aracı olarak öne çıkıyordu. Devasa boyutlarıyla dikkat çeken gemi, ileri mühendislik ve teknolojik yeniliklerle donatılmıştı. Güçlü motorları, geniş yolcu salonları ve birinci sınıf konaklama alanları, Titanik’i eşsiz kılan ayrıntılardı. Titanik, sadece bir ulaşım aracı değil, aynı zamanda zenginler için bir sosyal statü simgesi idi. Geminin birinci sınıf yolcuları, dünyanın en iyi yemeklerini tatma imkânı bulurken; spor salonları ve yüzme havuzları gibi çeşitli olanaklardan da faydalanabiliyorlardı. Geminin iç mekânları, zengin süslemeleri ve kaliteli malzemeleriyle göz dolduruyordu. Özellikle yemek servisinde kullanılan özel seramik ve porselenler, lüks yaşam tarzının bir göstergesi oluyordu (<https://www.beachcombingmagazine.com/blogs/news/spode-china-the-titanic>).

Titanik, yalnızca bir felaket tarihine sahip olmakla kalmayıp, aynı zamanda edebiyat, sinema ve popüler kültürde önemli bir yer edinmiştir. Geminin trajedisini, insanlık tarihinin en ilginç hikâyelerinden birine dönüştürmüş; çeşitli filmler,

kitaplar ve belgeseller aracılığıyla günümüzde de geniş kitleler tarafından hatırlanmaktadır.

Titanik, yolcular arasındaki belirgin sosyal sınıf farklılıklarını da gözler önüne sermekteydi. Gemide birinci sınıf, ikinci sınıf ve üçüncü sınıf olmak üzere üç farklı yolcu kategorisi bulunmaktaydı. Bu durum, geminin batışı sırasında hayat kurtarma çabalarında önemli bir rol oynamış; birçok birinci sınıf yolcu kurtulurken, birçok üçüncü sınıf yolcu yardım alamadan hayatını kaybetmiştir (<https://www.beachcombingmagazine.com/blogs/news/spode-china-the-titanic>). Titanik, teknolojinin, lüksün, kültürel etkinin ve toplumsal sınıf yapıların bir araya geldiği karmaşık bir yapıdır. Bu bağlamda, Titanik'in inşası ve dönemi, sadece denizcilik tarihinin değil, aynı zamanda modern toplumun da önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

Titanik'in inşası ve dönemi, 20. yüzyılın başındaki sanayileşme ve lüks yaşam anlayışının belirgin bir yansımasıydı. 1909 yılında Belfast'taki Harland and Wolff tersanesinde inşasına başlanan Titanik, 1912'de tamamlandığında, o dönemin en büyük, en lüks ve en teknolojik açıdan ilerici gemisi olarak tanıtılmıştır (Geller, 2000: s. 9).

Titanik'de Kullanılan Seramik ve Porselen Türleri

Titanik'te tercih edilen seramik ve porselen, özellikle birinci sınıf yemek servisleri ve iç mekân süslemeleri açısından dikkat çekici bir özelliğe sahipti. Titanik, yemek hizmetinde yüksek kaliteli porselenler kullanmıştır. Bu porselenler, genellikle beyaz bir zemin üzerine zengin desenlerle süslenmiş olup, altın varaklı veya el yapımı detaylar ile şıklık katıyordu. Su, şarap ve diğer içeceklerin servisinde kullanılan seramik ve porselen sürahiler, birinci sınıf yolcular için zarif tasarımlarla donatılmıştı. Seramik malzemelerin hem güvenliği hem de estetiği, yolcuların deneyimini arttırıyordu (Wels, 1997: s. 22).

Titanik'teki porselen yemek takımları, özel olarak tasarlanmış ve birbiriyle uyumlu bir şekilde süslenmiştir. Farklı yemek servisleri için değişik renk ve desenlerde sunulan bu porselen yemek takımları, estetik bir bütünlük oluşturmaktaydı.

Tasarım ve Üretim Sürecinin Önemi

Titanik'te ki estetik unsurlar, yalnızca dekorasyon amacıyla değil, aynı zamanda konfor ve kullanım kolaylığı sağlamak için geliştirilmiştir. Seçilen seramik ve porselen türleri, hem şık görünümleri hem de dayanıklılıkları ile

yolcuların ihtiyaçlarını karşılamak üzere tasarlanmıştır. Özellikle yemek takımlarının sağlığa uygun ve dayanıklı olması, deniz yolculuğu sırasında büyük bir önem taşımaktaydı.



Görsel 4: 1889 Tarihli 117214 Kayıt Numarasıyla Titanik ile İlişkilendirilen Kupa.

Tasarım sürecinde estetik unsurlara büyük bir önem verilmiştir. Zarif desenler, renk uyumu ve yüksek kaliteli malzemeler, yolcuların kendilerini özel hissetmelerini sağlamaktadır. Titanik, lüks yaşamın simgesi olarak, bu estetik unsurlar aracılığıyla statüsünü ortaya koymuştur.

Porselen ve seramikler, yüksek zanaatkârlıkla üretilmiştir. El yapımı detaylar ve özenle seçilmiş desenler, geminin iç mekânlarına sanatsal bir dokunuş katmıştır. Bu durum, aynı zamanda döneminin estetik anlayışını da yansıtmaktadır. Titanik ile birlikte kullanılan seramik ve porselen tasarımları, dönemin kültürel ve sosyal yapısını da gözler önüne sermektedir. Gemi, modernizm ile geleneksel el işçiliği arasında bir bağ kurarak geçmişin izlerini taşımaktadır.

Titanik'in iç mekânlarında seramik ve porselen kullanımı, sadece estetik bir dokunuş sunmakla kalmayıp, aynı zamanda yolcular için tasarlanmış lüks bir deneyimin somut bir yansımasıydı. Gemi battığında, bu zarif ve detaylı tasarım unsurları, yalnızca fiziksel nesneler olarak değil, tarihin önemli bir parçası olarak da kaybolmuştur. Günümüzde bile, Titanik'in seramik ve porselenleri, dönemin zengin kültürel ve sanatsal değerlerine dair derinlemesine bilgiler sağlayarak, geçmişi yaşatmaya devam etmektedir (Geller, 2000: s. 10).

Seramik ve porselen, tarih boyunca insanlığın en değerli el sanatlarından biri olmuştur. Yüzyıllar süresince, bu malzemeler yalnızca günlük yaşamda değil, aynı zamanda estetik ve sosyal yapıda da önemli bir rol oynamıştır. Titanik'in seramik ve porselenleri de bu bağlamda, tarihsel ve kültürel açıdan kayda değer bir öneme sahiptir.

Titanik'in batmasıyla birlikte, yüzlerce eser ve anı okyanusun derinliklerine gömülmüştür. Bu eserler arasında bulunan seramik ve porselenler, sadece günlük kullanıma yönelik eşyalar değil, aynı zamanda dönemin yaşam tarzını ve kültürünü yansıtan önemli belgelerdi. Günümüzde devam eden araştırmalar sonucunda ele geçirilen porselenler, o dönemin estetik anlayışını ve toplumsal yapısını anlamamıza önemli katkılarda bulunmaktadır.



Görsel 5: Titanik'teki her sınıfın farklı bir çini takımı vardı ve tabakların çoğu hala okyanusun dibinde sağlam bir şekilde durmaktadır.

Titanik'in iç mekânlarında kullanılan porselen yemek takımları, genellikle yüksek kaliteli ve zarif bir tasarıma sahipti. Bu yemek setleri, konforlu bir yaşam tarzının ve aristokrat kültürün sembollerini taşırlar. Yüzeylerinde zarif desenler ve süslemeler barındıran bu parçalar, tarihi ve estetik açıdan büyük değer taşımaktadır. Titanik seramik ve porselenleri, tarihsel ve kültürel anlamda ikonik bir temsil niteliği taşımaktadır. Bu eserler, geçmişe dair pek çok hikâye ve bilgi taşıırken, aynı zamanda insanlığın sanat ve zanaat konusundaki gelişimini de gözler önüne sermektedir.

Seramik ve porselen nesneler, geminin iç dekorasyonunun önemli unsurları arasında yer almaktadır. Vazolar, tabaklar ve çömlekler gibi objeler, dönemin estetik anlayışını ve tasarım yaklaşımını temsil etmektedir.

Titanik'in seramik ve porselenleri, geminin görsel estetiğinin ötesinde, trajik hikâyesinin de önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Geminin batışı, dönemin teknolojik gelişmelerine rağmen insan faktörünün ne kadar belirleyici ol-

duğunu gözler önüne sermektedir. Bu estetik nesneler, yitip giden bir yaşamın, kültürün ve lüksün somut izleri olarak hafızalarımızda yer bulmaktadır (https://tr.wikipedia.org/wiki/RMS_Titanic).

Sonuç olarak, Titanik'e ait seramik ve porselenler, o dönemin sanat ve zanaat anlayışını yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda sosyal ilişkileri, ekonomik durumları ve kültürel dinamikleri de ortaya koyan zengin bir mirası bizlere sunmaktadır. Bu eserler, tarih boyunca seramik ve porselenin üstlendiği rolle birlikte, artık kaybolmuş bir dünyanın kapılarını aralayarak önemli ipuçları sunmaktadır.

Titanik enkazından elde edilen seramik ve porselen buluntuları, hem arkeolojik hem de tarihi açıdan büyük bir öneme sahiptir. Bu eşyalar, sadece bir geminin kaybolmuş eşyaları değil, aynı zamanda erken 20. yüzyıl toplumuna, kültürüne ve yaşam tarzına dair değerli bilgiler sunmaktadır (Geller, 2000: s. 12).

Titanik'in batışı, 1912 yılında büyük bir korku ve hüznün kaynağı olmuştur. Enkazdan çıkan seramik ve porselen parçaları, o dönemdeki teknolojik gelişmelerin ve estetik anlayışların somut yansımalarıdır. Bu eserler, Titanik'in inşa edildiği dönemin tarihsel bağlamını anlamamıza katkıda bulunur.

Titanik gibi büyük bir kültürel mirasın enkazı, arkeologlar ve tarihçiler için değerli bir araştırma alanı oluşturmaktadır. Bu buluntular, geminin yaşamı ve batışı hakkında daha fazla bilgi edinmemizi sağlar. Nesnelerin incelenmesi, üretim teknikleri, ticaret yolları ve o dönemin kültürel etkileşimleri hakkında kıymetli veriler sunmaktadır. Seramik ve porselen buluntuları, geçmişle bağ kurmamıza, yaşanmış trajedileri hatırlamamıza ve kaybolan kültürleri anlamamıza olanak tanır. Bu eserler, sadece bir deniz kazasının değil, aynı zamanda yaşamların ve hikâyelerin unutulmaz izlerini taşımaktadır.

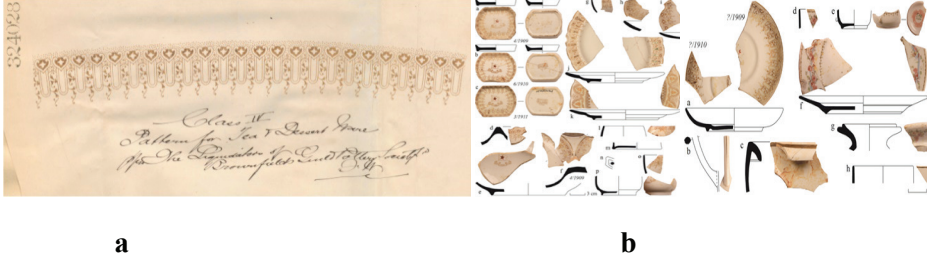
Titanik'in iç mekânları, dönemin mimari ve tasarım anlayışının en güzel örneklerini sergiliyordu. Geminin alanları, yüksek kaliteli malzemelerle özenle dekore edilmiş ve yolculara konforlu yaşam alanları sunmak üzere tasarlanmıştı.

Titanik; temelde I. sınıf, II. sınıf ve III. sınıf olmak üzere üç gruptan oluşmaktaydı.

1. Birinci Sınıf Yemek Salonu

Birinci sınıf yolcular için tasarlanan alanlar, mükemmel bir konfor sağlıyordu: Birinci sınıf kabinler, geniş ve konforlu bir şekilde dekore edilmişti. Bu alanlarda özel banyolar, lüks mobilyalar ve bazı odalarda ise özel balkonlar bulunmaktaydı. Birinci sınıf yolcuların yemek yediği bu alan, zarif süslemeler-

le göz alıcı bir atmosfer sunuyordu. Versay Sarayı’ndan esinlenerek XV. Louis tarzında yapılmıştı. Altın, gümüş ve kristal öğelerin kullanımı, ortamı daha da görkemli hale getiriyordu. Dikkatlice tasarlanmış kütüphane, yolcuların dinlenip rahatlayabileceği bir mekân sağlıyordu. Zengin bir kitap koleksiyonu, sıcak ve davetkâr bir ortam oluşturunuyordu (Geller, 2000: s. 12).



Görsel 6: a- 1898 Tarihli 324028 Numaralı Kayıtlı İlişkilendirilen Çay ve Tatlı Takımına Ait Desen.

b- Birinci Sınıf Yemek Salonuna Ait Kırık Seramik Parçaları.

Kardeş gemiler olan Titanic ve Olympic’te kullanılan desenli porselenler gerçekten muhteşemdi; her biri özenle elle boyanmış transfer desenleriyle süslenmişti. Seramik parçalarının merkezinde elle boyanmış White Star Line logosundaki kırmızı bayrak yer almaktaydı. Farklı desenlerdeki turkuaz renkler de aynı titizlikle hazırlanmıştı. Bu zarafetten dolayı, saraylara layık sofr takımları ortaya çıkarmıştı. Yemek takımlarının üst sınıf olmasından dolayı Titanic’ten “Yüzen Saray” olarak bahsedilmekteydi.

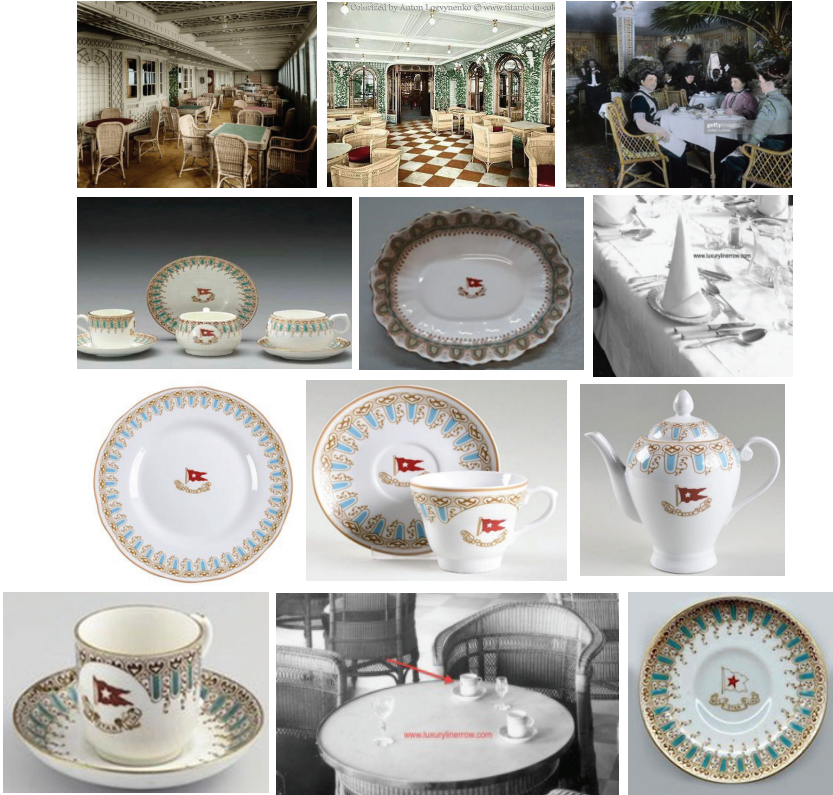


Görsel 7: Birinci Sınıf Yemek Salonu ve “Crown” Desenli Yemek Takımları.

taydı; White Star için gerçek anlamda ürün üretmiyordu. 1891 yılında, şirketin kurucusu John Stonier, Duncan Bishop ile ortaklık kurarak Bisto adında bir seramik şirketi kurmuştur. Liverpool'daki Stonier Co. , Bisto sofrta takımlarını aracılık ederken, Bisto'nun ürettiği seramik ve porselenler White Star'a satılmışdır. Günümüzde gördüğümüz Crown desenli neredeyse tüm parçalar, iki kayıt numarası taşımaktadır: 117214 ve 324028 (sırasıyla 1888 ve 1898).

Veranda Kafeler

Titanik'teki Veranda Kafeleri, birinci sınıf alanların karmaşasından uzakta, ferah ve aydınlık bir inziva yeri olarak birçok kişinin dikkatini çekiyordu. Öğleden sonra çayı, kahve veya belki de en sevdiğiniz likör eşliğinde keyifli vakit geçirmek için ideal bir mekân olarak öne çıkıyordu. Palmiyeler ve sarmaşıklarla çevrili geniş pencereler, bu büyüleyici ortama doğal bir ışık getirirken, hasır mobilyalarla döşenmiş alanlarda yaz ortasında arkadaşlarınızla sohbet etmenin keyfini yaşamak hayalini kolayca kurabilmekteyiz.



Görsel 9: Titanik'in Veranda Kafesinde Kullanılan Seramikler.

Turkuaz detaylı “Crown” desenli porselenler Birinci Sınıf Yemek Salonunda kullanılırken, Kahverengi detaylı “Crown” desenli porselenlerde Birinci Sınıf Kabin Hizmetlerinde kullanılmaktaydı.



Görsel 10: Birinci Sınıf Kabin Hizmetinde Kullanılan Seramikler.

Al a Carte Restoran

Titanik’de kullanılan en değerli porselen yemek takımları Bridgwood fabrikası tarafından üretilen ve aslında bir Titanik seti olan “Wisteria” veya “Brownfield” desenlerine sahip çeşitli servis takımlarından oluşmaktaydı. Titanik için hazırlanmış olmasına rağmen, kullanım sırasında yıpranıp hasar gören parçaların yerine stok porselenler olarak kullanılması sebebiyle gemide hiç kullanılmamıştır. Eğer gemi ilk seferinde batmasaydı, bu değerli set sonunda Titanik’te kullanılacaktı. Titanik enkazından eserler çıkarıldığında, bunlardan sadece bir kısmı bulunabilmiştir (https://titanic.fandom.com/wiki/%C3%80_la_Carte_Restaurant).

White Star Line desenli porselenler birçok kez fırınlanmıştır. Üretimi tamamlanan porselen takım parçaları sırasıyla önce kahverengi transfer baskı için, sonra kenarlardaki altın varak için daha sonra turkuaz yüzeyler ve en son bayrak desenlerini boyamak için tek tek elde boyanarak fırınlanmıştır.



Görsel 11: Bridgwood Fabrikası Tarafından Nakliye Hatları İçin Üretilen Seramiklerin Yer Aldığı Arşiv, 1910-1920.



Görsel 12: Al a Carte Restoranda Kullanılan Seramikler.

I. sınıf yemek salonunda bu grup dışında taç desenli yemek takımları da kullanılmaktaydı. Sıra dışı, güzel ve karmaşık olan bu desenler; renkleri Brownfield Wisteria'ya benziyordu ancak Crown deseninin el boyamasına daha fazla renk eklenmişti. (Koleksiyoncular tarafından “Kelt” veya “Meşe Palamudu” deseni olarak da anılırlar.) Ana yemek bir sanat eseri gibi servis edilirdi, bu servis takımları gemide yolculuk yapan en zengin kişiler için kullanılırdı (https://titanic.fandom.com/wiki/%C3%80_la_Carte_Restaurant).

I. sınıf yemek salonunda kullanılan bir başka yemek takımı ise WSL Logo-lu yemek takımlarıdır. Brownfield Wisteria'ya benzeyen bu porselen takımları White Star Lines'ın WSL harflerini iç içe geçiren tamamen farklı bir logoya sahiplerdi. Bu takımların sadece mürettebat veya subayların kullanımı için olabileceği düşünülmektedir.

Titanik'te yalnızca birinci sınıf misafirler için özel bir restoran bulunuyordu ve yemek odası açık ya da kapalı olsa dahi siparişle hazırlanan yemekler servise burada sunuluyordu. Bu zarif mekânın adı “The Al a Carte Restaurant”dı ve oldukça büyüleyiciydi.

Café Parisien

Titanic'te yer alan yeni bir özellikti, Aft Grand Staircase'in hemen dışında, B Güvertesinin sancak tarafında bulunuyordu. Beyaz boyası ile dikkat çeken bu mekân, canlı İngiliz Sarmaşığı ile çevriliydi ve güvertenin uzunluğu boyunca uzanan kırmızı bir halı ile süslenmişti. Paris'teki kafelerin bir yansıması olarak tasarlanmıştı.



Görsel 13: Café Parisien.

Restoran gibi Café Parisien de sabah 08:00'den akşam 23:00'e kadar açıktı ve aynı menüyü ve garsonları paylaşıyordu. Kafe, 68 yolcuya kadar kapasiteli hasır masalar ve sandalyelerle döşenmişti ve sarmaşık kaplı kafesler ve diğer tırmanıcı bitkilerle dekore edilmişti. Kafenin ortasında kademeli bir büfe standı vardı ve odanın her iki ucunda porselen servis takımlarını içeren büfeler bulunuyordu. Café Parisien genç yetişkinler arasında en popüler olanıydı (https://titanic.fandom.com/wiki/Caf%C3%A9_Parisien).

Burada kullanılan seramik ve porselenler, birinci sınıf hizmetten bile daha pahalıydı. Copeland Spode firması tarafından üretilen bu takımlar, nadir görülen bir ana şirket logosu olan OSNC'yi bünyesinde barındırıyordu. Kobalt bordüründeki altından klasik Roma meander deseni dikkat çekmekteydi. OSNC (Oceanic Steam Navigation Co.) logosunun iç içe geçtiği Spode'un 1/9608 numaralı desenini porselen takımlarda yer almaktaydı. Bu desen, genellikle "Grek Key" olarak bilinmektedir ve ilk olarak 1899 yılında piyasaya sürülmüş-

tür. White Star, bu deseni 1911'den en az 1933'e kadar kullanmıştır. Spode'un prestijli kobalt desenlerinden biri olan bu motif, zengin dekorasyonu ile birlikte yalnızca Titanic'in birinci sınıf servisinde kullanıldığı düşünülmektedir. Desende yer alan çeşitli servis parçaları, bunun yalnızca çay servisi için değil, kapsamlı bir yemek servisi için tasarlandığını düşündürmektedir.

Spode Kobalt serisinden bir diğer. Spode'un deseni Rd.No.580303 (1911), gemideki en pahalı ve prestijli porselen takımıydı. İnanılmaz miktarda kobalt mavisi ve altın süslemeye sahip bir porselen takımıydı ve bu da ona son derece zengin bir görünüm kazandırıyordu. Bir araştırmacıya göre, White Star gemide kullanılmak üzere bu desenden sadece 190 parça sipariş etmiş olsa da Spode'un kayıtları bu sayıyı doğrulayamamıştır. Bu desenin belki de iki en büyük stütte (B-51-53-55 ve B-52-54-56) kullanılmış olması veya özel toplantılarda kullanılan özel bir VIP hizmeti olması daha olasıdır (<https://luxurylinerrow.com/white-star-line-china/>).

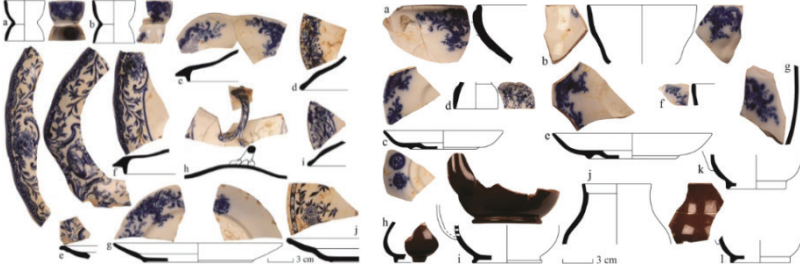


Görsel 14: Café Parisien'de Kullanılan Seramikler.

2. İkinci Sınıf Yemek Salonu

İkinci sınıf yolcular için de konforlu bir konaklama imkânı sunulmuştu, an-

cak dekorasyon daha sade bir şekilde tasarlanmıştı. İkinci sınıf kabinleri, daha basit ama konforlu bir düzenlemeye sahipti. Yolcular, ortak banyo alanlarına erişim sağlayabiliyordu. İkinci sınıf yemek salonu, birinci sınıf salondaki lüksü taşımıyor olsa da, yine de rahat bir atmosfer sunuyordu. Dikkatli bir yemek servisi ile özenle hazırlanmış lezzetli yemekler servis ediliyordu.

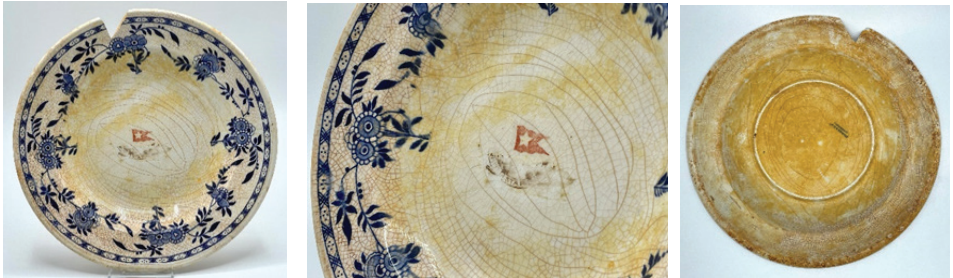


Görsel 15: İkinci Sınıf Yemek Salonu İçin Hazırlanmış Delft Çini Desenli Kırık Seramik Parçaları.

Titanic'in ikinci sınıf yemek odası, restoran kalitesinde çok çekici bir Delft çini deseniyle süslenmişti. "Restoran sınıfı" olarak adlandırılan bu tasarım, dünya genelindeki restoranlarda yaygın olarak kullanılan bir yemek takımı kalitesini temsil etmekteydi. Mavi Delft çini desenleri aslında şeffaf sırla kaplanmış bir seramik türüdür. Dekorasyonun ismi, Blue Delft veya Holland Blue Delft'in kısaltmasından gelmektedir. Hollanda'nın Delft şehri, 1700'lü yıllarda Hollanda ticaret gemilerinin Çin'den örnekler getirmesiyle birlikte mavi-beyaz seramikler üretmesiyle ünlü hale gelmiştir. Tarihte birçok Blue Delft çini deseni üretilmiş olup, bu gelenek günümüzde de devam etmektedir. White Star Line şirketi tarafından kullanılan Delft deseni ise ilk olarak Eylül 1871'de tescil edilmiş ve o kadar beğenilmiştir ki günümüzde hala tercih edilmektedir. Delft desene dair bir diğer ilginç gerçek ise, "Flow Blue" adı verilen rengin White Star için de üretilmiş olmasıdır (<https://luxurylinerrow.com/white-star-line-china/>).



Görsel 16: İkinci Sınıf Yemek Salonu ve Yemek Salonunda Kullanılan Delft Çini Desenleri ile Süslü Yemek Takımları.



Görsel 17: İkinci Sınıf Yemek Salonu İçin Üretilmiş Delft Çini Desenli Yemek Tabağı.

3. Üçüncü Sınıf Yemek Salonu

Üçüncü sınıf, geminin daha mütevazı ve ekonomik bölümüydü. Genellikle yatakhane düzeninde tasarlanmış üçüncü sınıf kabinler, daha küçük ve sade bir yapıdaydı; çok sayıda yolcuya hizmet verebilmek amacıyla dizayn edilmişti. Çok sayıda yolcuya hizmet verecek şekilde tasarlanan bu bölümde üçüncü sınıf yolcular için yemek alanları daha basit ve işlevseldi. Fakat bu alanda, topluca yemek yiyebilecekleri alanlar da mevcuttu. Üçüncü sınıf yolcular için yemek ve eğlence alanları daha basit ama işlevsel bir şekilde düzenlenmişti. Burada, yolcuların bir arada yemek yiyebileceği ve sosyalleşebileceği alanlar mevcuttu.



Görsel 18: Üçüncü Sınıf Yemek Salonu İçin Hazırlanmış Beyaz Yıldız Logosuyla Süslenmiş Kırık Seramik Parçaları, 1917.

Üçüncü sınıf seramikler, Beyaz Yıldız logosuyla süslenmiş açık stok beyaz eşya parçalarından oluşmaktadır. Edward döneminde, üçüncü sınıf eşyalarla donatılmış bir masa takımı, birinci veya ikinci sınıf bir masaya kıyasla oldukça sade bir görünüm sergilemekteydi. Üçüncü sınıf hizmetin en belirgin özelliklerinden biri, logonun tek bir bordo renkle basılmış olmasıdır. Bu durum, elle dekore etme ihtiyacını ve birden fazla fırın yakma gereksinimini ortadan kaldırarak, alıcının minimum yatırım yapmasıyla uyumlu bir özellik sunmaktaydı. Üçüncü sınıf seramikler genellikle alt kısmında herhangi bir üretici işareti veya tarih kodu taşımadığı için daha fazla maliyet tasarrufu sağlamıştır. Ancak sıklıkla Stonier Co. ticari adını taşırlar. Stonier, birçok çömlekçiye üçüncü sınıf eşyalar satmış olabilir; ancak Titank'de kullanılan seramiklerde Şubat 1924'te Wedgwood tarafından üretilmiş örneklerle rastlamak mümkündür (https://titanic.fandom.com/wiki/Third_Class_Dining_Saloon).



Üçüncü sınıf seramiklerin yolcular tarafından kolayca çalınmasını önlemek için özellikle Beyaz Yıldız logosu kullanılmıştır.

Sonuç

Titanik'in iç mekânları, o dönemin zengin yaşam tarzı ve sosyo-ekonomik statüsünün etkileyici bir yansımasını sunuyordu. Yüksek mühendislik bilgisi ve kaliteli malzemeler, yolculara unutulmaz bir deneyim yaşatmayı amaçlıyordu. Ancak, bu muhteşem atmosfer, geminin trajik bir şekilde batmasıyla ansızın sona ermiştir. Titanik'in iç mekânları ve tasarımı, günümüzde hala önemli bir tarihi ve kültürel miras olarak öne çıkmaktadır.

Titanik, inşası ve tasarımıyla kendi başına bir lüks atmosfer yaratmanın yanı sıra, iç mekânlarında kullanılan malzemelerde de titiz bir seçim yapılmıştır. Bu bağlamda, seramik ve porselen gibi estetik unsurlar, geminin zarif görünümüne önemli katkılarda bulunmuştur. Gemi içerisindeki sanat eserleri, mobilyalar ve genel tasarım detayları, günümüz itibarıyla önemli bir tarihi ve kültürel miras olarak değerlendirilmektedir. Titanik'in enkazından çıkarılan eserlerin korunması ve sergilenmesi, sanatsal ve tarihsel bakımdan oldukça büyük bir öneme sahiptir.

Titanik enkazından elde edilen eserler, sular altında tuzlu su ve çeşitli bakterilerin etkisiyle karşı karşıya kalmıştır. Bu nedenle, eserlerin yüzeylerindeki tuz ve kirleticilerin temizlenmesi için özel kimyasal solüsyonlar kullanılmaktadır. Bu işlem, eserlerin paslanmasını ve bozulmasını önlemek açısından son derece kritiktir.

Eserlerin korunması, depolama ve sergi alanlarında fiziksel zararlara karşı da büyük önem taşımaktadır. Uygun sıcaklık ve nem kontrolünün sağlandığı, ayrıca UV ışınlarından korunan cam vitrinlerde sergileme yöntemleri, bu korumaya sürecinin vazgeçilmez unsurlarıdır. Ayrıca, eserlerin taşınması sırasında dikkatlice paketlenmesi gerekmektedir.

Eserlerin korunması yalnızca fiziksel durumlarıyla değil, aynı zamanda dijital kayıtlarla da ilgilidir. Yüksek çözünürlüklü fotoğraflar ve 3B taramalar gerçekleştirilerek dijital arşivler oluşturmak, eserlerin kaybolması veya zarar görmesi durumunda bir yedekleme sağlar.

Zamanla hasar görmüş veya bozulmuş eserler, uzman restorasyon ekipleri tarafından onarılabilmektedir. Ancak, restorasyon sürecinin dikkatle yürütülmesi ve eserin tarihsel bütünlüğüne zarar vermemesi son derece önemlidir.

Titanik'in eserlerinin korunması ve sergilenmesi, geçmişe ışık tutmakla kal-

mayıp, insanlığın denizcilik tarihine olan ilgisini de artırmaktadır. Titanik’e ait eserlerin korunması, bu önemli tarihî olayın hatırlanmasında ve kültürel mirasın güvence altına alınmasında büyük bir rol oynamaktadır. Müze koleksiyonları, ziyaretçilere geminin trajedisinin derinliklerini ve o dönemdeki sosyal yapıyı anlamaları için bir fırsat sunar. Bu doğrultuda, Titanik eserlerinin korunması ve sergilenmesi, tarihî bilincin artırılması açısından son derece değerlidir.

Kaynakça

- Catawiki, (2019). Red Star Line İkinci Sınıf 3 Parça Delft Desenli Kahvaltı Takımı (3) –Porselen - yaklaşık 1930’lar. Catawiki, <https://www.catawiki.com/1/30591897-red-star-line-second-class-3-piece-delft-pattern-breakfast-set-3-porcelain-ca-1930-s> (Erişim Tarihi: 28 Temmuz 2024).
- Geller, Judith B. (2001). Titanic: Eser Sergisi. RMS Titanic, Atlanta, GA. (Erişim Tarihi: 20 Aralık 2024).
- Wels, Susan (1997). Titanic: Dünyanın En Büyük Okyanus Gemisinin Mirası. Time-Life, Alexandria, VA. (Erişim Tarihi: 10 Nisan 2025).
- https://tr.wikipedia.org/wiki/RMS_Titanic (Erişim Tarihi: 12 Nisan 2025).
- https://titanic.fandom.com/wiki/Caf%C3%A9_Parisien (Erişim Tarihi: 27 Mart 2025).
- <https://luxurylinerrow.com/white-star-line-china/> (Erişim Tarihi: 14 Mart 2025).
- <https://www.beachcombingmagazine.com/blogs/news/spode-china-the-titanic> (Erişim Tarihi: 22 Nisan 2025).
- https://titanic.fandom.com/wiki/Caf%C3%A9_Parisien (Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2025).
- https://titanic.fandom.com/wiki/%C3%80_la_Carte_Restaurant (Erişim Tarihi: 13 Mayıs 2025).
- <https://luxurylinerrow.com/white-star-line-china/> (Erişim Tarihi: 14 Mayıs 2025).
- <https://content.rrauction.com/saloon-steward-pantryman-key-titanic/> (Erişim Tarihi: 22 Nisan 2025).
- <https://link.springer.com/article/10.1007/s41636-021-00315-2> (Erişim Tarihi: 28 Mart 2025).
- <https://www.encyclopedia-titanica.org/community/threads/turkish-bath-tiles.14659/> (Erişim Tarihi: 17 Nisan 2025).
- https://www.beachcombingmagazine.com/blogs/news/spode-china-the-titanic?srsltid=AfmBOopYPST_xclvcm8KgDx2LUENGiXxng9qzXSQhBww4VCIR-c-0OzsW (Erişim Tarihi: 26 Mayıs 2025).
- https://titanic.fandom.com/wiki/Third_Class_Dining_Saloon (Erişim Tarihi: 05 Mayıs 2025).

Görsel Kaynakça

Görsel 1: <https://uk.pinterest.com/pin/51861833199798843/>

Görsel 2: <https://uk.pinterest.com/pin/312578030406820237/>

Görsel 3: <https://at.pinterest.com/pin/20618110770225239/>

Görsel 4: <https://link.springer.com/article/10.1007/s41636-021-00315-2>

Görsel 5: <https://www.ranker.com/list/valuable-items-sunk-with-the-titanic/mark-loughlin>

https://www.reddit.com/r/titanic/comments/nwyemn/a_debris_of_china_dishes_seen_on_the_wreck_of_the/

<https://www.milliyet.com.tr/pembenar/titanik-batiginda-afallatan-goruntu-tabak-dayandi-denizalti-dayanamadi-7083259>

Görsel 6: <https://link.springer.com/article/10.1007/s41636-021-00315-2>

Görsel 7: <https://www.titanicmuseum.org/exhibition-bristol/>

Görsel 8: <https://www.titanicmuseum.org/exhibition-bristol/> https://www.reddit.com/r/titanic/comments/mro47k/hey_friends_anyone_else_collect_white_star_line/?tl=it

Görsel 9: <https://tr.pinterest.com/pin/285697170108438476/>

Görsel 10: <https://luxurylinerrow.com/white-star-line-china/>

Görsel 11: <https://www.royalcrownderby.co.uk/royal-crown-derby-heritage/>

<https://www.flickr.com/photos/weightmanpr/4951604490>

<http://farforushka.ru/royal-crown-derby-vossozdala-stolovyy-farfor-s-titanika/>

<https://www.royalcrownderby.co.uk/royal-crown-derby-heritage/>

<https://spodehistory.blogspot.com/p/spode-rms-titanic.html>

Görsel 12: <https://www.antiquesandteacups.info/2021/04/remembering-titanic.html>

Görsel 13: <https://wellnesspolo.amebaownd.com/posts/39548994/> <https://www.youtube.com/watch?v=vyXIPdedPmI>

Görsel 14: <https://tr.pinterest.com/pin/469007748706401271/>

<https://www.gettyimages.com.br/search/2/image?phrase=titanic%20museum&sort=-mostpopular&license=rf%2Crm>

Görsel 15: <https://link.springer.com/article/10.1007/s41636-021-00315-2>

Görsel 16: <https://www.titanicmuseum.org/artefacts/second-class-soup-bowl/>

<https://www.youtube.com/watch?v=fuRkIpwMuEo>

<https://www.catawiki.com/l/30591897-red-star-line-second-class-3-piece-delft-pattern-breakfast-set-3-porcelain-ca-1930-s>

Görsel 17: <https://www.titanicmuseum.org/a-timeline-of-titanic-artefacts/>

Görsel 18: <https://link.springer.com/article/10.1007/s41636-021-00315-2>

<https://www.titanicmuseum.org/artefacts/third-class-plate/>

Görsel 19: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=5103843872961838&id=230665940279680&set=a.372189606127312&locale=ga_

<https://www.gettyimages.com.br/search/2/image?page=14&phrase=titanic%20museum&sort=mostpopular&license=rf%2Crm>

<https://houston.culturemap.com/news/restaurants-bars/03-18-12-oysters-ec-lairs-and-plenty-of-booze-tasting-the-titanic-menu-last-meal-on-doomed-ship-showcased>

5. BÖLÜM

SERAMİK USTALIĞININ SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRAS BAĞLAMINDA ANALİZİ: KÜTAHYA VE AVANOS

Doç. Melike NÜKTE DİNÇER

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve

Mimarlık Fakültesi, Seramik Bölümü,

mlknukte@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5004-0359>

Giriş

Seramik, insanın malzemeyle kurduğu en eski ve en sürekli ilişkilerden birini temsil eder. Cooper (1999), kapların yalnızca bir dönemin teknolojik düzeyini yansıtmadığını, seramikteki üslup ve tür değişimlerinin toplumsal, ekonomik ve teknik taleplere yanıt olarak ortaya çıktığını vurgular. Aynı yazar seramik tarihinin kesintisiz bir çizgi izlemediğini, buna karşın üsluplar, teknikler ve beceriler arasında ülkeleri ve toplulukları birbirine bağlayan bir yol gösterici bağ bulunduğunu belirtir. Bu tespit, seramik üretiminde sürekliliğin biçimlerin aynen korunmasından çok becerilerin ve bilginin aktarımıyla ilişkili olduğunu düşündürmektedir.

Anadolu bu tarihin erken halkalarından birini oluşturur. Cooper'a (1999: s. 19–20) göre bilinen en erken seramik örneklerinin bir kısmı Anadolu'dan gelmekte, Mezopotamya çömlekçileri becerilerinin önemli bir bölümünü Anadolu çömlekçilere borçludur. Kap üretimi ile toplumsal ve inançsal yaşam arasındaki bağ ise seramikten de eskidir: Yukarı Dicle Vadisi'ndeki Körtik Tepe'de Akeramik Neolitik döneme (MÖ 9500–8500) tarihlenen bezemeli taş kaplar mezar armağanı olarak ele geçmiş, yerleşimin besin üretimine geçilmeden önce yerleşik bir karakter taşıdığı saptanmıştır (Özkaya ve Coşkun, 2007: s. 86–88).

Dolayısıyla Anadolu’da kap, gündelik kullanım ile ölü kültü arasında çok erken dönemlerden itibaren anlam taşıyan bir nesne olmuştur.

Günümüzde seramik, maddi bir nesne olmasının yanı sıra kuşaktan kuşağa aktarılan teknikleri, üslupları ve estetik bilgiyi içeren bir kültürel miras alanı olarak da değerlendirilmektedir (Ozidede, 2025: s. 150). UNESCO’nun 2003 tarihli Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi, kültürel mirası toplulukların kendi miraslarının parçası olarak tanıdığı uygulamalar, temsiller, anlatımlar, bilgi ve beceriler ile bunlarla ilişkili araç, nesne ve kültürel mekânlar olarak tanımlar; bu mirasın kuşaktan kuşağa aktarıldığını ve topluluklar tarafından çevreleriyle etkileşim içinde sürekli yeniden yaratıldığını vurgular. Sözleşme el sanatları geleneğini bu mirasın alanlarından biri olarak sayar ve korumayı özellikle örgün ve yaygın eğitim yoluyla aktarımın desteklenmesi olarak tanımlar (UNESCO, 2003). Türkiye Sözleşme’ye 27 Mart 2006’da taraf olmuştur (UNESCO, t.y.). Türkiye’nin geleneksel çini yapımı ustalığı ise 2016 yılında İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi’ne kaydedilmiştir (UNESCO, 2016). Kütahya, 14. yüzyıldan bu yana İznik’e paralel üretim yapan bir merkez olarak bu geleneğin önemli odaklarından biridir (2018: s. 985).

Bununla birlikte, Türkiye’de geleneksel seramik üzerine yapılan çalışmaların önemli bir kısmı teknik, sanat tarihsel ya da betimleyici düzeyde kalmaktadır. Öney (2020: s. 620), Anadolu’da 1900’lerin başından bu yana yüzün üzerinde çömlek üretim merkezi saptandığını, ancak bu merkezlere ilişkin yayınların büyük ölçüde kilin elde edilişinden pişirime kadar uzanan teknik anlatımlarla sınırlı kaldığını belirtir. Avanos üzerine çalışmalar ürün türleri, pişirim ve dekor yöntemlerine (Çobanlı ve Canbolat, 2010) ya da kültür ekonomisi ve turizm boyutuna (Gün, 2020) odaklanırken, Kütahya üzerine çalışmalar üslup tarihi ve tasarım sorunlarını öne çıkarmaktadır (, 2018). Bu çalışmaların verileri değerli olmakla birlikte, iki merkezin aktarım mekanizmalarını SOKÜM çerçevesinde ve kültürel bellek kuramlarıyla ilişkilendiren karşılaştırmalı bir değerlendirme sınırlı kalmaktadır.

Bu bölümün amacı, Kütahya ve Avanos örnekleri üzerinden geleneksel seramik ustalığında kültürel sürekliliğin hangi mekanizmalarla sağlandığını ve bu mekanizmaların nasıl dönüştüğünü ortaya koymaktır. Bu doğrultuda şu sorulara yanıt aranmaktadır: (1) İki merkezde üretim bilgisi hangi kanallarla aktarılmaktadır? (2) Atölye örgütlenmesi, repertuar ve ritüel uygulamalar aktarımı nasıl biçimlendirmektedir? (3) Turizm, piyasa ve malzeme koşullarındaki değişimler aktarım zincirini nasıl etkilemektedir? Bölümün katkısı, mevcut alan verilerini kültürel bellek kuramı çerçevesinde yeniden okuyarak geleneksel seramik ustalığı için üç katmanlı bir aktarım modeli önermesidir.

Kuramsal Çerçeve: Bellek, Zanaat ve Dolaşıklık

Bölümün temel kavramsal dayanağı, Jan Assmann'ın belleğin dışsal boyutlarına ilişkin ayrımıdır. Assmann (2011: s. 5–7) dört alan tanımlar. “Mimetik bellek” eylemle ilgilidir: davranış biçimleri taklit yoluyla öğrenilir ve eylem hiçbir zaman tam olarak yazıya geçirilemez. “Nesnelerin belleği”, insanın çevresini kuşatan araç, kap ve mekânların hem bugüne hem de geçmişin farklı katmanlarına gönderme yapan bir zaman göstergesi taşımasıdır. “İletişimsel bellek” toplumsal etkileşim içinde oluşur. “Kültürel bellek” ise anlamın aktarımıdır ve diğer üç alanın kesiştiği yerde ortaya çıkar: mimetik rutinler pratik işlevlerini aşan bir anlam kazanıp ritüele dönüştüğünde ya da nesneler pratik amaçlarının ötesinde bir anlama işaret ettiğinde kültürel belleğin parçası olurlar (Assmann, 2011: s. 6–7). Assmann (2011: s. 36–37, 41) iletişimsel belleğin yaklaşık üç-dört kuşak ve seksen-yüz yıllık bir zaman dilimini kapsadığını, kültürel belleğin ise ritüeller, örüntüler, giysiler ve imgeler gibi sabitlenmiş nesneleşmeler ile uzmanlaşmış gelenek taşıyıcılarına dayandığını belirtir. Tüm bağlayıcı yapıların temel ilkesi tekrardır; tekrar, eylem çizgilerinin sonsuz çeşitlemelere dağılmasını engelleyerek tanınabilir örüntüler oluşturur (Assmann, 2011: s. 3).

Bu ayrım, zanaat bilgisinin niteliğine ilişkin kuramlarla tamamlanmaktadır. Sennett (2008: s. 9), her iyi zanaatkârın somut pratik ile düşünme arasında bir diyalog yürüttüğünü ve bu diyalogun kalıcı alışkanlıklara dönüştüğünü vurgular. Beceri edinimi, bilgi ve uygulamaların örtük bilgiye dönüşmesini gerektirir; ileri aşamalarda örtük bilgi bir çapa, bilinçli farkındalık ise eleştiri ve düzeltme işlevi görür (Sennett, 2008: s. 50). Sennett (2008: s. 54) atölyeyi “insanların otorite sorunlarıyla yüz yüze ilgilendiği üretken bir mekân” olarak tanımlar; ustanın becerisi buyurma hakkını meşrulaştırır, çırağın itaati ise bu beceriyi edinme sürecinde anlam kazanır. Pratik kuramları da benzer biçimde pratiklerin bireylerin ötesinde var olduğunu, bedenleşmiş “yapma” biçimleri olarak sürdürüldüğünü ve Bourdieu’nün habitus kavramının hem bir pratiğin sürdürülmesine hem de doğaçlamaya alan açtığını vurgular (Lynch vd., 2019).

Mekân ve bellek ilişkisi açısından Halbwachs’ın (1950/1980) yaklaşımı yol göstericidir. Halbwachs’a göre grup ile yer birbirinin izini taşır; bazı zanaatlar ve küçük işletmeler geleneksel konumlarından koparıldıklarında hızla yok olur, çünkü dükkânlarını çevreleyen duvarlar ve maddi çerçeve grubun ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir. Bu yaklaşım, atölyenin yalnızca bir üretim yeri değil, belleğin mekânsal çerçevesi olarak okunmasına olanak tanır.

Dönüşümün analizi için ise Hodder’ın dolaşıklık (entanglement) kavramından yararlanılmaktadır. Hodder (2014: s. 19–20) dolaşıklık insanın nesne-

lere, nesnelerin diğer nesnelere ve insanlara bağımlılıklarının toplamı olarak tanımlar ve bağımlılığın hem olanak sağlayan hem de sınırlayan iki yüzü olduğunu vurgular. Çömlek bu ilişkinin erken örneklerindendir: kap pişirilmek için yakıta, yakıt yeni emeğe ihtiyaç duyar; bir sorunu çözen her müdahale yeni bağımlılıklar üretir ve geri dönüş giderek zorlaşır (Hodder, 2014: s. 30–32). Son olarak Appadurai'nin (1986) nesnelerin toplumsal yaşamına ilişkin yaklaşımı, seramik nesnelerin kullanım değerinden metaya ve hediyeleşmeye geçişini anlamak için kullanılmaktadır.

Bu kavramlar bir araya getirildiğinde, geleneksel seramik ustalığında aktarımın üç katmanda işlediği varsayılabilir: (1) bedensel ve mimetik katman (torna başındaki el, desen kopyalayan fırça); (2) nesne ve mekân katmanı (form ve motif repertuarı, atölye); (3) anlam ve ritüel katmanı (inanışlar, törenler, kurumsal tanınırlık). Bu model Tablo 1'de özetlenmekte ve bulguları bu katmanlar üzerinden tartışmaktadır.

Tablo 1: Geleneksel Seramik Ustalığında Üç Katmanlı Aktarım Modeli

Katman	Taşıdığı bilgi	Kütahya ve Avanos'taki görünümü	Durum
Mimetik bellek	Bedensel beceri, el alışkanlığı, örtük bilgi	Torna başında form denetimi; desen kopyalama ve tahrir	Görece dayanıklı; usta kaybıyla kırılan
Nesnelerin belleği	Form ve motif repertuarı, atölye mekânı, yerel malzeme	Kaba maldan ince mala geçiş; İznik üslubu ve eklektik kompozisyonlar	Dönüşüm içinde
Kültürel bellek	Anlam, ritüel, inanış, kurumsal tanınırlık	İnanışların sona ermesi; motiflerin anlamı bilinmeden tekrarı; UNESCO kaydı	En zayıf katman

Not. Model, Assmann'ın (2011: s. 5–7) bellek ayırımından uyarlanmıştır.

Yöntem ve Kapsam

Bu bölüm nitel araştırma yaklaşımıyla hazırlanmış olup doküman analizi-ne dayanmaktadır. Değerlendirme doğrudan saha gözlemi veya görüşme verisi

içermemekte; iki merkeze ilişkin yayımlanmış alan araştırmalarının bulgularını kuramsal bir çerçeve içinde ikincil olarak çözümlemektedir. Bu nedenle insan katılımcılarla veri toplanmamış ve etik kurul onayı gerektirmemiştir.

Analize dahil edilen dokümanlar üç gruptan oluşmaktadır. Birinci grup, iki merkeze ve Anadolu çömlekçiliğine ilişkin alan verisi içeren çalışmalardır: Avanos'taki atölyeleri yerinde inceleyen Çobanlı ve Canbolat (2010); durum çalışması yöntemiyle gözlem ve görüşmelere dayanan Gün (2020); Kütahya çiniciliğinin tarihsel süreci ve güncel durumunu değerlendiren (2018); 2010–2015 yıllarında yürütülen bir proje kapsamında yüz yüze görüşmelere dayanan Öney (2020); Anadolu seramiklerinde ölüm ve yas temasını inceleyen Polat (2021) ve Körtik Tepe kazı bulgularını sunan Özkaya ve Coşkun (2007). İkinci grup, uluslararası belgelerdir: UNESCO (2003) Sözleşmesi ve çini yapımı ustalığına ilişkin UNESCO (2016) kaydı. Üçüncü grup, kuramsal ve genel çerçeveyi oluşturan çalışmalardır: Assmann (2011), Halbwachs (1950/1980), Sennett (2008), Hodder (2014), Appadurai (1986), Lynch vd. (2019), Ünal (2021), Cooper (1999) ve Ozidede (2025).

Dokümanların seçiminde üç ölçüt gözetilmiştir: (a) Kütahya veya Avanos'a ya da Anadolu çömlekçiliğindeki aktarım ve inanışlara ilişkin özgün veri sunması, (b) zanaat bilgisi, bellek veya maddi kültür üzerine kavramsal bir çerçeve sağlaması, (c) SOKÜM'ün tanımlayıcı ilkelerine ilişkin birincil belge niteliği taşıması.

Analiz iki aşamada yürütülmüştür. İlk aşamada alan çalışmaları, SOKÜM'ün aktarım, topluluk temelli üretim ve dinamik yeniden üretim ilkelerinden türetilen beş boyutta kodlanmıştır: (1) bilgi aktarımı, (2) atölye örgütlenmesi ve iş bölümü, (3) form ve motif repertuarı, (4) ritüel ve anlam katmanı, (5) dönüşüm baskıları. İkinci aşamada her boyut için iki merkeze ilişkin bulgular karşılaştırmalı bir matrise yerleştirilmiş (bkz. Tablo 2) ve kuramsal çerçevedeki kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Alan çalışmalarının farklı yıllarda yapıldığı göz önünde bulundurularak bulgular, ait oldukları dönemle birlikte aktarılmıştır.

Bilgi Aktarımı: Usta–Çırak Zinciri ve Mimetik Bellek

İncelenen çalışmalar, her iki merkezde de üretim bilgisinin büyük ölçüde usta–çırak ilişkisi ve aile içi aktarım yoluyla sürdürüldüğünü göstermektedir. Gün (2020: s. 14), Avanos'ta atölyelerin ilk olarak yerleşim merkezindeki kayadan oyma hacimlerde kurulduğunu, babadan oğula geçen ve usta–çırak ilişkisi içinde yürüyen üretimin zamanla süreklilik kazanarak aile işletmesi olarak geliştiğini belirtir. Çobanlı ve Canbolat (2010: s. 252) da Avanos çömlekçiliğini

“yıllardır babadan oğla geçen bir meslek” olarak nitelendirir ve 1946’da mesleğe başlayan, “birçok ustanın da ustası” olarak bilinen başusta Ahmet Taşkıran’dan başlayarak bir ustalar zincirini aktarır.

Kütahya’da da benzer bir soy zinciri izlenebilmektedir. (2018: s. 987), Cumhuriyet’in kuruluşu sırasında açılan köklü atölyelerin, örneğin 1926’da kurulan Azim Çini’nin ardından, 1945’li yıllarda Azim Çini ve Metin Çini atölyelerinde yetişen ustaların kendi atölyelerini açtığını ve 1968’de atölye sayısının on ikiye ulaştığını belirtir. Bu örüntü, ustalığın atölyeden atölyeye yayılan bir aktarım ağı içinde çoğaldığını göstermektedir. Kütahya’da ustalığa geçişin geçmişte törensel bir eşikle işaretlendiği de bilinmektedir: Ahilik geleneğinde kalfa, törenle ustasından “el alarak” kendi işliğini açtığında, ustası başta olmak üzere öteki ustalar ona on yıl süreyle ücretsiz çamur verirdi; on yıllık geçmiş olmayan hamur kullanılmadığı için bu destek olmadan yeni işlik ancak on yıl sonra üretime başlayabilirdi (Balaman, 1985, akt. Öney, 2020: s. 622–623). Böylece yeni usta, gördüğü desteği mesleğin yeni üyelerine aktararak hem mesleğin sürekliliğini sağlamış hem de ustasına olan borcunu ödemiş olurdu.

Aktarımın içeriği bakımından alan verileri, öğrenmenin sözlü açıklamadan çok gözlem ve taklide dayandığını göstermektedir. Öney’in (2020: s. 622) aktardığı görüşmelerde, 1900’lerin başında erkek üretiminin yapıldığı merkezlerde Ermeni ustaların mesleği yalnızca özenle seçtikleri gençlere öğrettiği, seçilmeyen meraklı gençlerin ise işliklerin duvarlarına tırmanıp izleyerek öğrenmeye çalıştığı anlatılmaktadır. Aynı çalışmada bezemelerin kaynağı sorulan ustaların “ustamdan böyle gördüm”, “annemden ne öğrendiysem onu yapıyorum” yanıtları dikkat çekicidir (Öney, 2020: s. 627). Bu durum, Assmann’ın (2011: s. 5–6) taklit yoluyla öğrenilen ve hiçbir zaman tam olarak yazıya geçirilemeyen mimetik bellek kavramıyla örtüşmektedir. Sennett (2008: s. 58) de ortaçağ loncalarında çıraklık aşamasının “kopyalayıp öğrenme” üzerine kurulduğunu, kalfalık aşamasında ise bilginin nasıl kullanılacağına ilişkin daha geniş bir kavrayışın beklendiğini belirtir. Geleneksel atölyelerde iş bölümü bu olsa bile çırakların üretimin tasarımdan son aşamasına kadar tüm evrelerini gördüğü vurgulanmaktadır (Shiner, 2004, akt. Ünal, 2021: s. 203).

Aktarımın biçimi iki merkezde farklılaşmaktadır. Avanos’ta beceri, “çıkırık” ya da “çark” adı verilen tornada kilin biçimlendirilmesi üzerinden kazanılır; ayakla hız verilen geleneksel “tepme tezgâh”ın yerini 1980’lerde elektrikli tornalar almıştır (Çobanlı ve Canbolat, 2010: s. 244–245). Bu nedenle Avanos’ta aktarılan bilgi öncelikle bedensel koordinasyon, hız ve form denetimidir. Avanos’ta kayaya oyulmuş “Toprağın Sesi Udu Sarayı” atölyesinde tornada çalışan Mehmet Körükçü Görsel 1’de görülmektedir. Atölye duvarında asılı ustalık

ve usta öğreticilik belgeleri ile eski usta fotoğrafları, ustalar zincirinin atölye mekânında görünür kılındığını da düşündürmektedir.



Görsel 1: “Toprağın Sesi Udu Sarayı” atölyesinde tornada çalışan Mehmet Körükçü, Avanos (Fotoğraf: Seda Özcan Özden Arşivi, 2025)

Kütahya’nın başlıca merkezlerinden olduğu geleneksel çini üretiminde ise desenler kâğıda delinerek kömür tozuyla yüzeye aktarılır, ardından konturlar elle çizilip boyanır (UNESCO, 2016). Bu teknik, desen kopyalamayı üretimin kurucu bir aşaması hâline getirir; Kütahya çinisini İznik’ten ayıran temel özellik olarak gösterilen fırçanın boyada ve tahrirde son derece rahat kullanımı (2018: s. 986) ise ancak uzun bir el alışkanlığıyla kazanılabilir. Sıraltına kobalt mavisıyla çizilmiş bezemeli bir 18. yüzyıl Kütahya karosu Görsel 2’de görülmektedir.



Görsel 2: Karo, Kütahya, 18. yüzyılın ilk çeyreği, sıraltı kobalt boyamalı frit hamur (The Metropolitan Museum of Art, New York, 1991.224.2)

Sennett'in (2008, s. 50) örtük bilgi kavramı bu iki becerinin ortak niteliğini açıklar: her iki merkezde de ustalık, düşünmeden yapılabilen hareketlerin bir repertuvara dönüşmesine dayanır.

Atölye Örgütlenmesi ve İş Bölümü

Atölye, iki merkezde de aktarımın gerçekleştiği temel mekândır. Avanos'ta üretimin tarihsel olarak “ışık” adı verilen, çok eskiden kalma taş yapılar içine yerleşmiş iş yerlerinde yapıldığı bilinmektedir; Güner'in 1972–1977 yıllarına ait araştırmasına göre yörede yaklaşık 75 ışıkta 300 kadar çömlekçi ustası çalışmaktaydı (Çobanlı ve Canbolat, 2010: s. 244). Gün (2020: s. 14), Avanos atölyelerinin üretimin yanı sıra depolama, sergileme ve satışı da aynı mekânda gerçekleştirmesini, bu atölyelerin kayadan oyma hacimlerde doğmuş olmasıyla ilişkilendirir. Halbwachs'ın (1950/1980) zanaatların geleneksel konumlarına bağlı olduğu ve bu konumlardan koparıldıklarında hızla yok olabildiği yönündeki saptaması, Avanos'ta atölyenin kaya mekânı ve Kızılırmak kili ile kurduğu bağın belleğin mekânsal çerçevesi olarak okunabileceğini düşündürmektedir.

Atölye aynı zamanda otoritenin örgütlendiği bir alandır. Sennett'in (2008: s. 54) tanımıyla atölyede beceri ve deneyim eşitsizlikleri yüz yüze ilişkilere dönüşür; ustanın becerisi buyurma hakkını meşrulaştırır. Kütahya örneğindeki “el

alma” töreni (Balaman, 1985, akt. Öney, 2020: s. 622), ustalığa geçişin ustanın onayına bağlı törensel bir eşik olduğunu göstermektedir. Sennett (2008: s. 58) de lonca düzeninde ustanın kararlarının kesin olduğunu ve otorite ile özerkliğin ustanın şahsında birleştiğini vurgular.

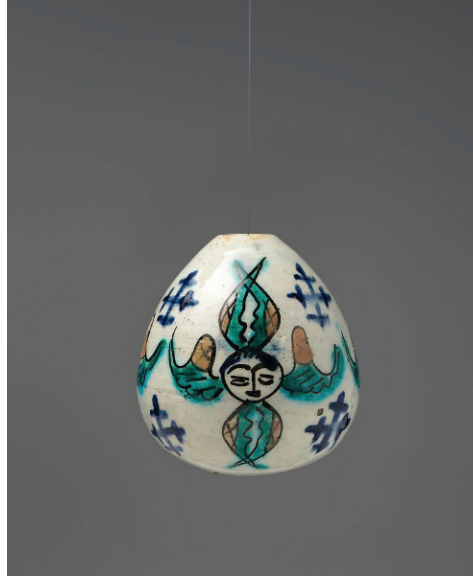
İş bölümü bakımından iki merkezin örgütlenmesi ilk bakışta farklıdır. UNESCO (2016) çini atölyelerinin zanaatkârlar, gözetmenler ve çıraklardan oluştuğunu ve her zanaatkârın biçimlendirme, desen ve boya, perdah, astar veya pışırım gibi belirli bir role sahip olduğunu belirtir. Bu yapı, Kütahya’nın da içinde yer aldığı çini geleneğinde ürünün tek bir imzadan çok kolektif emeğin sonucu olduğunu göstermektedir. Avanos’ta ise geleneksel ışlık, aile temelli ve ustanın merkezde olduğu bir düzen olarak tanımlanmaktadır (Gün, 2020: s. 14). Ancak güncel veriler, Avanos’ta da belirgin bir uzmanlaşma olduğunu ortaya koymaktadır. Çobanlı ve Canbolat’ın (2010: s. 253–254) aktardığı verilere göre yörede geleneksel ve dekoratif ürünler, güveç, kebab testisi, saksı ve minyatür üretenler ile çamur hazırlama, döküm, rötuş, pres, alçı kalıp, fırıncılık, çini çizimi ve boyaması, rapido çizimi gibi işlerde çalışanlar olmak üzere toplam 165 kişi farklı görevlerde yer almaktadır. Ayrıca atölyeler kendi içinde yalnızca üretim yapanlar ve yalnızca satış yapanlar olarak iki gruba ayrılmıştır (Çobanlı ve Canbolat, 2010: s. 252). Bu durum, Avanos’ta iş bölümünün turizm ve piyasa koşullarıyla birlikte derinleştiğini, geleneksel tek ustalı ışlık modelinin yerini kısmen uzmanlaşmış bir üretim ağına bıraktığını göstermektedir.

Form ve Motif Repertuarı: Nesnelerin Belleği

Avanos’un geleneksel repertuarı, gündelik yaşamın gereksinimlerine yanıt veren formlardan oluşur. Çobanlı ve Canbolat (2010: s. 246–248) üzlük, su çömleği, orta çömleği, kelle çömleği, Aksaray çömleği, yoğurt testisi, kebab testisi, küp, yayık ve “ağzı eğri” adı verilen dörtlü su kabı grubunu tanımlar ve bunların bir kısmının artık kullanılmadığını belirtir. Gün (2020: s. 14) de “kaba mal” olarak adlandırılan bu ürünlerin yerini zamanla minyatür testiler, vazolar, kül tablaları ve Hitit güneş testisi gibi “ince mal” olarak adlandırılan ürünlere bıraktığını aktarır. Avanos’ta repertuar, Kızılırmak’ın kırmızı kili ve yöreye özgü killerle (Çobanlı ve Canbolat, 2010: s. 243–244) maddi olarak da yerele bağlıdır. Assmann’ın (2011, s. 6) nesnelerin belleği kavramı açısından bu formlar, peynirin toprağa gömülerek saklanmasıyla yağın yayıkta çalkalanmasına kadar belirli yaşam biçimlerine gönderme yapan nesnelerdir; kullanım bağlamı ortadan kalktığında ise bu gönderme zayıflamaktadır.

Kütahya’da repertuarın sürekliliği daha karmaşık bir tarih izler. (2018: s. 985–

986), Kütahya'nın 14. yüzyıldan bu yana İznik'e paralel üretim yapan tek merkez olduğunu, saraya bağlı İznik'in aksine halkın ihtiyaçlarına yönelik bir üretim politikasıyla varlığını sürdürdüğünü ve özellikle 18. yüzyıldan sonra gündelik yaşamdan sahneler sunan, sarı ve kiremit kırmızısı gibi yalnızca Kütahya'da görülen renkleri kullanan özgün bir üslup geliştirdiğini belirtir. Bu döneme ait, sarı rengin yeşil ve mavi ile birlikte kullanıldığı bir Kütahya örneği Görsel 3'te görülmektedir.



Görsel 3: Yumurta biçimli asma süs, Kütahya, 18. yüzyıl ortası, sıraltı boyamalı frit hamur (The Metropolitan Museum of Art, New York, 2008.545)

Ancak 19. yüzyılın sonlarından itibaren İznik seramiklerine duyulan hayranlık, Kütahyalı ustaları yeniden klasik İznik bezeme ve kompozisyonlarına yöneltmiş ve bu geçiş Kütahya'nın kendine has üslubunu unutturmuştur (, 2018: s. 985, 987). Bugün Kütahya üretiminde yaygın olan lale, karanfil, gül ve sümbül gibi natüralist çiçek motifleri de esas olarak İznik üslubuna ait bir repertuvarıdır (Cooper, 1999: s. 84). (2018: s. 987) ayrıca Azim çini ve Elhamra çini tarzları ile "sıra işi" denilen ezber desenlerin tamamen unutulduğunu belirtir. UNESCO (2016) ise çini motiflerini genel olarak bitkisel, hayvansal ve geometrik desenler olarak tanımlar.

Bu bulgular, repertuvarın korunmasının iki merkezde farklı bir anlam taşıdığını göstermektedir. Avanos'ta form bilgisi beden ve tornayla taşınırken, kullanım bağlamının ortadan kalkmasıyla formların işlevi değişmektedir. Kütahya'da ise motifler fiziksel olarak tekrar edilmeye devam etmekle birlikte yerel

üstlunbun özgöl bilgisi büyük ölçüde kaybolmuştur. Öney'in (2020: s. 627–628) bulgusu bu açıdan önemlidir: günümüz üretimlerinde bezemeler uygulanmakta, ancak ustalar bezemelerin anlamına dair bilinçli bir bilgi taşımamakta; bölgelere göre farklılaşan bezemeler adeta “bölgesel işaret” olarak varlığını sürdürmektedir. Assmann'ın kavramlarıyla ifade edilirse, bu durumda motif mimetik bellek ve nesnelerin belleği düzeyinde aktarılmaya devam ederken, anlamın aktarımı olan kültürel bellek düzeyinde kopma yaşanmaktadır.

Ritüel ve Anlam Katmanı

Anadolu çömlekçiliğinde mesleğe ve ürünlere ilişkin zengin bir inanış ve ritüel geleneği bulunmaktadır. Öney (2020: s. 621–622), çömlekçiliğin kökenini peygamberlere bağlayan rivayetlerin mesleği kutsal saydığını, bu kutsallığın mesleğe rağbeti ve nesilden nesile aktarımı desteklediğini belirtir. Aynı çalışmada 1950'lerde Avanos'ta “çanak yapmayana kız vermezler” denildiği aktarılmaktadır (Tüzün, 2018, akt. Öney, 2020: s. 622). Bu söz, ustalığın yalnızca ekonomik bir uğraş değil, toplumsal statü ve evlilik ilişkileriyle de bağlantılı bir kimlik unsuru olduğunu göstermektedir.

Pişirim, ritüelleşmenin en yoğun görüldüğü aşamadır. Öney (2020: s. 623), deneyimle kazanılan pişirim bilgisinin zamanla inanışlarla birleşerek ritüellere dönüştüğünü, pişirimin belirli günlerde yapılması veya ateşin belirli nitelikteki bir kişi tarafından yakılması gibi kuralların ortaya çıktığını belgeler. Bu süreç, Assmann'ın (2011, s. 6) mimetik rutinlerin pratik işlevlerini aşan bir anlam kazandığında kültürel belleğe dönüştüğü yönündeki saptamasının somut bir örneğidir. Ürünler de toplumsal yaşamın geçiş anlarında anlam taşır: Anadolu'nun birçok yöresinde düğün, kına gecesi ve asker uğurlamasında testi kırılmakta, testinin içine bolluk ve bereketi simgeleyen su, ceviz, üzüm ve buğday konulmakta; ölümle ilgili törenlerde ise özel çanak ve testiler kullanılmaktadır (Öney, 2020: s. 623–626).

Seramik ile ölüm arasındaki ilişkinin derin bir tarihi vardır. Polat (2021, s. 172), topraktan gelen insanın yine topraktan üretilen nesnelerle uğurlandığını ve pişmiş toprak mezarların biçimleri ve toprakla ilişkileri nedeniyle doğum ve ölümle bağdaştırıldığını belirtir. Körtik Tepe'de bezemeli kapların mezar armağanı olarak bulunması (Özkaya ve Coşkun, 2007: s. 87–88), bu ilişkinin seramik öncesine kadar uzandığını göstermektedir. Ancak Polat (2021: s. 173), ölü kültüründe seramiğin yerinin Selçuklularla birlikte azaldığını ve Osmanlı döneminde seramik lahit üretiminin bırakılmasıyla bu kullanımın unutulmaya yüz tuttuğunu vurgular.

En önemli bulgu, ritüel katmanın günümüzde büyük ölçüde zayıflamış olma-

sıdır. Öney (2020: s. 628), üretimin sona erdiği yörelerde gelenek ve inanışların üretimle birlikte yok olduğunu, üretimin devam ettiği merkezlerde ise değişen toplum yapısıyla birlikte bu inanışların da son bulduğunu belirtir. Dolayısıyla Kütahya ve Avanos'ta ritüel sürekliliğin, ustaların bugün yerine getirdiği törenler üzerinden değil, belirli form ve motiflerin anlamı bilinmeden de olsa tekrar edilmesi üzerinden sürdüğü söylenebilir. Assmann'ın (2011: s. 3) ritüel tutarlılık kavramı, tekrarın kendisinin bir bağlayıcı yapı oluşturduğunu hatırlatır; ancak tekrara eşlik eden anlamın yeniden canlandırılması, yani “şimdileştirme” boyutu zayıfladığında kültürel bellek kırılgan hâle gelmektedir.

Dönüşüm Baskıları: Turizm, Piyasa ve Malzeme Dolaşıklığı

Her iki merkezde de 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren köklü bir dönüşüm yaşanmıştır. Avanos'ta metal, plastik, emaye ve cam gibi endüstriyel ürünlerin gündelik kapların yerini alması çömlek üretimini azaltmış; turistik bir bölgede yer alan Avanos'ta bunun yerine süs amaçlı şişeler, kadehler, duvar tabakları, Hitit formlarından esinlenen ibrikler ve minyatürler üretilmeye başlanmıştır (Çobanlı ve Canbolat, 2010: s. 248). Halkalı formlar, ajur tekniğiyle oyulmuş abajurlar (Çobanlı ve Canbolat, 2010: s. 250) ve vazolardan oluşan bu dekoratif repertuvarın güncel bir görünümü Görsel 4'te yer almaktadır.



Görsel 4: “Toprağın Sesi Udu Sarayı” atölyesinde satışa sunulan dekoratif ürünler: halkalı formlar, ajur tekniğiyle oyulmuş abajurlar ve vazolar, Avanos (Fotoğraf: Seda Özcan Özden Arşivi, 2025)

Gün (2020: s. 13–14), bu dönüşümün 1970’lerden itibaren turizm faaliyetlerinin başlamasıyla hız kazandığını belirtir. Turizmle birlikte geleneksel tepme tezgâh, bugün yörede turistlere gösteri yapmak amacıyla kullanılmaktadır (Çobanlı ve Canbolat, 2010: s. 245); üretim tekniği böylece bir performansa dönüşmüştür. Bu dönüşüm, Appadurai’nin (1986) nesnelerin farklı değer rejimleri arasında dolaşarak toplumsal yaşamlarında farklı anlamlar kazandığı yönündeki yaklaşımıyla açıklanabilir: gündelik kullanım nesnesi olan çömlek, turizm ekonomisi içinde bir hatıra eşyasına dönüşmüştür.

Ticari baskılar Avanos’ta kalıcı olmayan arayışlara da yol açmıştır. Çobanlı ve Canbolat (2010: s. 249, 254), 1990’larda ürün yüzeylerinin deriyle, ardından deniz kumuyla kaplandığını, rapido kalemleriyle Hitit ve Frig hayvan figürlerinin çizilip vernikle kaplandığı kitsch çalışmaların yapıldığını ve bu yöntemlerin çoğunun bir dönem uygulandıktan sonra terk edildiğini belirtir. Aynı yazarlar, birçok atölyede Kütahya’dan getirilen beyaz çini çamuru kullanıldığını ve bu ürünlerin Avanos’un kendine özgü kırmızı çömleğinin pazar payını daralttığını vurgular (Çobanlı ve Canbolat, 2010: s. 249, 254). Bu bulgu, iki merkezin birbirinden bağımsız gelenekler olmadığını, malzeme ve piyasa düzeyinde birbirine eklemlendiğini göstermesi bakımından önemlidir. Paket turlarla gelen turistlerin komisyon karşılığında büyük mağazalara yönlendirilmesi ise küçük üreticiyi olumsuz etkilemektedir (Çobanlı ve Canbolat, 2010: s. 255).

Malzeme düzeyinde yaşanan değişim, Hodder’ın (2014: s. 30–32) dolaşıklık kavramına somut bir örnek sunar. Avanos’un geleneksel kara fırınlarında odun ve talaş, yakacak sıkıntısı nedeniyle de araba lastikleri yakıt olarak kullanılmış; hava kirliliği nedeniyle lastik kullanımı belediye tarafından yasaklanınca elektrikli ve gazlı fırınlar yaygınlaşmıştır (Çobanlı ve Canbolat, 2010: s. 251–252). Kara fırında ürünlerin fırındaki konumuna göre yeşil, “güllü dallı” ya da kırmızı renk aldığı göz önüne alındığında (Çobanlı ve Canbolat, 2010: s. 252), fırın teknolojisindeki değişimin yalnızca teknik bir yenilik değil, ustanın ateşle ilgili örtük bilgisinin ve ürünün görünümünün de dönüşmesi anlamına geldiği söylenebilir.

En kritik dönüşüm, aktarım zincirinin kendisinde yaşanmaktadır. Avanos’ta 1967’de Çanakçılar Odası kurulduğunda 68 atölye bulunurken 2010’a ait verilere göre üretim 15 atölyede sürmektedir (Çobanlı ve Canbolat, 2010: s. 253). Aynı çalışma, meslekte genç neslin yetişmediğini ve çömlekçiliğin “mesleği bırakan her usta ile giderek yok” olduğunu belirtir (Çobanlı ve Canbolat, 2010: s. 255). Gün (2020: s. 14) daha da ileri giderek, ürünlere rağbetin azalmasıyla geleneğin nesilden nesile aktarılmasını sağlayan usta–çırak ilişkisinin son bulduğunu ve geleneğin geleceğinin tehlikeye girdiğini ileri sürer. Buna kar-

şılık yeni aktarım kanalları da ortaya çıkmaktadır: 2006’dan bu yana faaliyet gösteren Avanos Çömlekçiler Derneği, el sanatları kursları ve yükseköğretim programları (Çobanlı ve Canbolat, 2010: s. 254) ile 2012’de “Bir Usta Bin Usta Projesi” kapsamında Avanos Meslek Yüksekokulu’nda bir çömlek ustasının öğreticiliğinde açılan kurs (Gün, 2020: s. 16) bu kanalların örnekleridir.

Kütahya’da dönüşüm daha çok tasarım ve repertuar düzeyinde görünür hâle gelmektedir. (2018: s. 987), atölye sayılarının devlet ve yerel yönetim desteğiyle arttığını, ancak bozulmanın 1980’lerde belirginleştiğini belirtir. Rifat Çini’nin 1990’daki saptamasına göre, turizmle artan talebi karşılamak için çoğalan atölyelerin sahipleri büyük ölçüde ustalarından öğrendikleriyle yetinmek zorunda kalmış, başka kültürler ait desenleri bilinçsizce kullanmaya ve geleneksel renkleri yansıtmayan ithal boyalara yönelmiştir (Çini, 1991, akt. , 2018: s. 987). (2018: s. 987–988), günümüzde ticari kaygılarla birçok ilgili ilgisiz motifin bir araya getirildiği eklektik kompozisyonların, hatta sırlı çinilerin üzerine nazar boncuğu gibi farklı malzemelerin yapıştırıldığı tasarımların yaygınlaştığını vurgular. Bu durum, Ozidede’nin (2025: s. 156) küresel piyasalarla bütünleşme ile yerel özgünlüğü koruma arasındaki gerilim olarak tanımladığı sorunun yerel bir görünümüdür.

Dönüşümün bir boyutu da zanaat ile sanat arasındaki sınırın yeniden çizilmesidir. Ünal (2021: s. 202–203), 18. yüzyılın sonunda “sanatçı” ile “zanaatçı” kavramlarının birbirinden ayrıldığını, sanayileşmeyle zanaatçının statüsünün gerilediğini ve geleneksel atölyelerin büyük ölçüde ortadan kalktığını aktarır. Avanos’ta geleneksel üretim yapan ustaların yanında raku pişirimi ve seramiğe ebru uygulayan ya da “daha çok sanatsal çalışmalar” yapan ustaların bulunması (Çobanlı ve Canbolat, 2010: s. 253), bu ayrımın yerel üretim içinde de belirdiğini göstermektedir.

İki merkeze ilişkin değerlendirmeler, beş analiz boyutuna göre Tablo 2’de karşılaştırmalı olarak özetlenmiştir.

Tablo 2: Kütahya ve Avanos’ta Seramik Ustalığının Karşılaştırmalı Analizi

Boyut	Kütahya (çini)	Avanos (çömlek)
Bilgi aktarımı	Atölyeden atölyeye yayılan usta zinciri (Azim ve Metin Çini); tarihsel olarak Ahilik “el alma” töreni; desen kopyalama ve fırça alışkanlığı (2018; Öney, 2020; UNESCO, 2016)	Babadan oğula, aile içi usta–çırak ilişkisi; torna başında bedensel tekrar (Çobanlı ve Canbolat, 2010; Gün, 2020)

Boyut	Kütahya (çini)	Avanos (çömlek)
Atölye örgütlenmesi	Zanaatkâr, gözetmen ve çıraklardan oluşan, rollere ayrılmış kolektif atölye (UNESCO, 2016)	Kaya oyma işliklerde aile temelli düzen; 2010'da 165 kişinin farklı görevlerde çalıştığı uzmanlaşmış ağ; üretim ve satış atölyelerinin ayrışması (Çobanlı ve Canbolat, 2010; Gün, 2020)
Form ve motif repertuarı	18. yüzyıl yerel üslubu; ardından İznik üslubuna geçiş; ezber desenlerin unutulması (2018)	Kızılırmak kiliyle üretilen kaba mal (üzlük, testi, küp, yayık); ince mal ve dekoratif ürünlere geçiş (Çobanlı ve Canbolat, 2010; Gün, 2020)
Ritüel ve anlam	Ustalığa geçişte törensel eşik; motiflerin anlam bilgisinin zayıflaması (Öney, 2020)	“Çanak yapmayana kız vermezler” sözünde görülen toplumsal statü; inanışların büyük ölçüde sona ermesi (Öney, 2020)
Dönüşüm bas-kıları	1980'lerden itibaren turizm talebi, ithal boyalar, eklektik ve ticari tasarımlar (2018)	Turizm gösterisine dönüşen tepme tezgâh; kitsch dekorlar; Kütahya çamurunun kullanımı; fırın yakıtının değişmesi; atölye sayısının 68'den 15'e düşmesi (Çobanlı ve Canbolat, 2010)
Kurumsal tanı-nırlık	Çini yapımı ustalığı 2016'da UNESCO Temsili Listesi'nde (UNESCO, 2016)	Dernek, kurs ve meslek yük-sekokulu girişimleri; Yaşayan İnsan Hazinei başvurusu önerisi (Çobanlı ve Canbolat, 2010; Gün, 2020)

Not. Tablo, “Yöntem ve Kapsam” başlığı altında tanımlanan beş analiz boyu-tuna göre düzenlenmiştir. Avanos'a ilişkin sayısal veriler 2010 yılına aittir.

Değerlendirme: Üç Katmanlı Aktarım Modeli

İncelenen alan çalışmaları, Kütahya ve Avanos'ta geleneksel seramik

ustalığının SOKÜM’ün aktarım, topluluk temelli üretim ve dinamik yeniden üretim ilkeleriyle örtüştüğünü, ancak bu örtüşmenin literatürde sıklıkla varsayıldığı gibi kesintisiz bir süreklilik anlamına gelmediğini göstermektedir. Bölümde önerilen üç katmanlı model (Tablo 1), bu durumu daha ayrıntılı biçimde açıklamaya olanak tanımaktadır.

Birinci katman olan mimetik bellek, iki merkezde de sürekliliğin en dayanaklı taşıyıcısıdır. Torna başındaki el hareketleri ve desen kopyalayan fırça, Assmann’ın (2011: s. 5–6) yazıya geçirilemeyen eylem belleği ve Sennett’in (2008: s. 50) örtük bilgi kavramlarıyla açıklanabilir. Ancak bu katmanın dayanıklılığı aynı zamanda kırılganlığıdır. Sennett (2008: s. 77–78), ustanın bireyselliğinin baskın olduğu atölyelerde örtük bilginin de baskın olduğunu, usta öldüğünde biriktirdiği ipuçlarının ve hareketlerin yeniden kurulamayacağını vurgular; ustaların otoritesi çoğu zaman sessizliklerinde görünür hâle gelir. Avanos çömlekçiliğinin “mesleği bırakan her usta ile giderek yok” olduğu saptaması (Çobanlı ve Canbolat, 2010: s. 255), bu riskin somut karşılığıdır. Assmann’ın (2011: s. 36) iletişimsel belleğin yaklaşık üç-dört kuşakla sınırlı olduğu yönündeki saptaması da usta-çırak zincirinde bir kuşağın atlanmasının bilgiyi geri dönülmez biçimde kaybettirebileceğini düşündürmektedir.

İkinci katman olan nesneler ve mekân, iki merkezde farklı biçimlerde işlemektedir. Avanos’ta form repertuarı yerel kil, kaya atölyesi ve tornayla maddi olarak yerele bağlıdır; Halbwachs’ın (1950/1980) mekân ile grup arasındaki karşılıklı iz kavramı bu bağı açıklar. Ancak kullanım bağlamının ortadan kalkmasıyla formlar işlevlerini yitirmekte ve turistik nesnelere dönüşmektedir. Kütahya’da ise motifler fiziksel olarak tekrar edilmektedir, fakat ’ın (2018: s. 987) belirttiği gibi yerel desen geleneği büyük ölçüde unutulmuş, repertuar İznik üslubu ve piyasa talepleri doğrultusunda yeniden biçimlenmiştir. Bu durum, Kütahya’da sürekliliğin “korunmuş bir repertuar” üzerinden değil, sürekli yeniden düzenlenen bir repertuar üzerinden sağlandığını göstermektedir.

Üçüncü katman olan anlam ve ritüel, en zayıflamış katmandır. Öney’in (2020: s. 627–628) bulguları, inanış ve ritüellerin büyük ölçüde ortadan kalktığını, motiflerin ise anlamları bilinmeden tekrar edildiğini göstermektedir. Bu noktada iki merkez arasında ilginç bir ayrışma dikkat çekmektedir: Kütahya çiniciliği, UNESCO (2016) kaydıyla kurumsal düzeyde kültürel belleğe dahil edilmiştir; Avanos çömlekçiliği için ise Gün (2020: s. 16) Yaşayan İnsan Hazine sistemi başvuru yapılmasını henüz bir öneri olarak dile getirmektedir. Kurumsal tanınırlık, Assmann’ın (2011: s. 37) “kurumsallaşmış bellek teknikleri” olarak tanımladığı kültürel bellek düzeyinde bir nesneleşmeyi ifade eder; ancak bu tanınırlık, ustalar arasında motiflerin anlamına ilişkin bilginin aktarı-

mini kendiliğinden sağlamamaktadır.

Hodder'ın (2014) dolaşıklık kavramı, dönüşümün tek yönlü bir “yozlaşma” olarak okunmaması gerektiğini hatırlatır. Turizm, Avanos çömlekçiliğinin gündelik kullanımın ortadan kalktığı bir dönemde varlığını sürdürmesini sağlamış, ancak aynı zamanda üretimi turizm ekonomisine bağımlı kılmıştır. Fırın teknolojisindeki değişim çevre sorununu çözmüş, fakat ateşle ilgili yerel bilgiyi dönüştürmüştür. Kütahya çini çamurunun Avanos'ta kullanılması üretimi çeşitlendirmiş, fakat yerel kırmızı çömleğin pazarını daraltmıştır (Çobanlı ve Canbolat, 2010: s. 254). Her çözümün yeni bağımlılıklar ürettiği bu süreç, Hodder'ın (2014: s. 31–32) geri dönüşün giderek zorlaştığı yol bağımlılığı kavramıyla örtüşmektedir. Cooper'ın (1999: Giriş) seramik tarihinin kesintisiz olmadığı, fakat beceriler arasında bir bağ bulunduğu yönündeki saptaması da sürekliliğin biçimlerin değil becerilerin sürekliliği olarak anlaşılması gerektiğini desteklemektedir.

Bu bulgular SOKÜM kapsamındaki koruma politikaları için üç sonuç doğurmaktadır. Birincisi, UNESCO (2003) Sözleşmesi korumayı aktarımın desteklenmesi olarak tanımlamaktadır; bu nedenle koruma, ürün envanterlerinden çok atölye temelli öğrenme ortamlarına yönelmelidir. UNESCO (2016) çini yapımının evlerde, halk eğitim merkezlerinde, meslek okullarında ve üniversitelerde öğretildiğini belirtmektedir; Avanos'taki dernek, kurs ve meslek yüksekokulu girişimleri (Çobanlı ve Canbolat, 2010: s. 254; Gün, 2020: s. 16) de aile hattının zayıfladığı koşullarda kurumsal kanalların önemini göstermektedir. Ancak bu kanalların, Sennett'in (2008: s. 54) vurguladığı yüz yüze usta otoritesini ve uzun soluklu örtük bilgi edinimini ne ölçüde sağlayabildiği ayrıca araştırılmalıdır. İkincisi, mimetik aktarımın sürdüğü ancak anlam katmanının zayıfladığı durumlarda motiflerin anlam bilgisinin belgelenmesi ve aktarılması gerekmektedir. 'ın (2018: s. 988) Kütahya desenlerinin arşivlenmesi ve Osmanlı nakkaşhanesine benzer bir tasarım stüdyosu kurulması önerisi bu açıdan değerlidir. Üçüncüsü, iki merkezin malzeme ve piyasa düzeyinde birbirine bağlı olması, koruma politikalarının merkezleri birbirinden yalıtılmış birimler olarak değil, ortak bir üretim ağının parçaları olarak ele alması gerektiğini göstermektedir.

Toplumsal cinsiyet boyutu, literatürde yeterince ele alınmamış bir alan olarak öne çıkmaktadır. Avanos'ta aktarım “babadan oğula” bir meslek olarak tanımlanmaktadır (Çobanlı ve Canbolat, 2010: s. 252; Gün, 2020: s. 14). Öney (2020: s. 621), birçok merkezde mesleğin yalnızca kadınlar ya da yalnızca erkekler tarafından yapılacağına inanıldığını ve bu inancın aktarımda ustanın cinsiyetiyle ilişkili olduğunu belirtir. Sennett (2008: s. 58) de lonca düzeninde kadınların resmî üyelik dışında bırakıldığını vurgular. Buna karşılık UNESCO

(2016), çini yapımında yaşın, cinsiyetin ve etnik kökenin bilgi paylaşımı ve aktarımı önünde engel olmadığını ifade etmektedir. Kütahya’da çini boyama gibi aşamalarda kadın emeğinin yeri, mevcut literatürde ayrıntılı biçimde belgelenmemiştir ve gelecek çalışmaların önemli bir konusudur.

Bu bölümün bazı sınırlılıkları da belirtilmelidir. Değerlendirme doğrudan saha gözlemi ya da görüşme verisine dayanmamakta, yayımlanmış alan araştırmalarının ikincil çözümlemesine dayanmaktadır. Bu nedenle bulgular, ilgili çalışmaların yapıldığı dönemin koşullarını yansıtmaktadır; örneğin Avanos’taki atölye ve çalışan sayıları 2010 yılına aittir ve güncel durum farklılık gösterebilir. Kütahya’ya ilişkin alan verileri Avanos’a göre daha sınırlıdır ve daha çok üslup ve tasarım sorunlarına odaklanmaktadır. Ayrıca bölüm iki merkezle sınırlandırılmış, Türkiye’deki diğer seramik üretim merkezleri kapsam dışında bırakılmıştır. Gelecekte her iki merkezde ustalar, çıraklar ve kurs katılımcılarıyla yapılacak görüşmeler ve atölye gözlemleri, burada önerilen üç katmanlı modelin sınanmasına olanak tanıyacaktır.

Sonuç

Bu bölüm, Kütahya çiniciliği ve Avanos çömlekçiliğini SOKÜM çerçevesinde karşılaştırarak geleneksel seramik ustalığında kültürel sürekliliğin aktarım mekanizmalarını incelemiştir. Bulgular, her iki merkezde de üretim bilgisinin yazılı kurallardan çok gözlem, taklit ve tekrar yoluyla aktarıldığını göstermektedir. Avanos’ta aktarım torna başında bedensel beceri üzerinden, Kütahya’da ise desen kopyalama, kompozisyon disiplini ve kolektif iş bölümü üzerinden işlemektedir.

Bununla birlikte süreklilik, kesintisiz bir aktarım olarak değil, kayıplar ve yeniden düzenlemeler içeren bir süreç olarak gerçekleşmektedir. Avanos’ta atölye sayısı belirgin biçimde azalmış, usta-çırak ilişkisinin zayıfladığı bildirilmiş ve aktarım kısmen dernek, kurs ve meslek yüksekokulu gibi kurumsal kanallara kaymıştır. Kütahya’da yerel desen geleneğinin önemli bir kısmı unutulmuş, repertuvar İznik üslubu ve piyasa talepleri doğrultusunda yeniden biçimlenmiştir. Üretime eşlik eden inanış ve ritüellerin büyük kısmı ortadan kalkmış, motifler çoğu zaman anlamları bilinmeden tekrar edilmektedir.

Bölüm, bu durumu açıklamak için Assmann’ın bellek ayrımından yararlanarak üç katmanlı bir model önermektedir: bedensel becerinin taşındığı mimetik bellek, form ve motiflerin taşındığı nesnelerin belleği ve anlamın taşındığı kültürel bellek. Bulgular, iki merkezde de birinci katmanın görece dayanıklı,

ikinci katmanın dönüşüm içinde ve üçüncü katmanın en zayıf olduğunu göstermektedir. Bu model, SOKÜM çalışmalarında “korunmuş/yok olmuş” ikiliğinin ötesine geçerek geleneğin hangi katmanda sürdüğünü ve hangi katmanda risk altında olduğunu ayırt etmeye olanak tanımaktadır.

Koruma politikaları açısından sonuç, ürün envanterinin ötesine geçilerek atölye temelli öğrenme ortamlarının, usta–çırak ilişkisinin ve motiflerin anlam bilgisinin birlikte desteklenmesi gerektiğidir. Avanos çömlekçiliğinin ulusal ve uluslararası koruma mekanizmalarında daha görünür kılınması, Kütahya’da ise yerel desen geleneğinin belgelenip yeniden üretime kazandırılması öncelikli adımlar olarak öne çıkmaktadır. Gelecek araştırmaların her iki merkezde saha verisiyle bu modeli sınaması ve aktarımda toplumsal cinsiyetin rolünü incelemesi önerilmektedir.

Kaynakça

- Appadurai, A. (Ed.). (1986). *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press.
- Assmann, J. (2011). *Cultural memory and early civilization: Writing, remembrance, and political imagination*. Cambridge University Press.
- Cooper, E. (1999). *Historia de la cerámica* (Ed. rev.). Ediciones CEAC. (Orijinal eser 1981’de yayımlandı)
- Çobanlı, Z. ve Canbolat, A. (2010). Avanos çömlekçiliği. B. Y. Olcay Uçkan (Ed.), *4. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu bildiriler kitabı* içinde (s. 241–256). Eskişehir Tepebaşı Belediyesi.
- Gün, M. (2020). Kültürel bir imge olarak Avanos çömlekçiliği. *Kültürel Miras Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 13–17.
- Halbwachs, M. (1980). *The collective memory* (F. J. Ditter, Jr. ve V. Y. Ditter, Çev.). Harper & Row. (Orijinal eser 1950’de yayımlandı)
- Hodder, I. (2014). The entanglements of humans and things: A long-term view. *New Literary History*, 45(1), 19–36. <https://doi.org/10.1353/nlh.2014.0005>
- Kacar, V. (2018). Geçmişten günümüze Kütahya çini sanatı üzerine değerlendirme ve öneriler. *İdil*, 7(48), 985–989. <https://doi.org/10.7816/idil-07-48-08>
- Lynch, J., Rowlands, J., Gale, T. ve Parker, S. (2019). An outline of a theory of practice methodologies: Education research as an expansive-activist endeavour. J. Lynch, J. Rowlands, T. Gale ve S. Parker (Ed.), *Practice methodologies in education research* içinde (s. 1–26). Routledge. <https://doi.org/10.1080/17507757.2019.1644444>

org/10.4324/9780429202063-1

- Ozidede, M. (2025). Ceramics at the convergence of art and culture. *Global Academic Journal of Humanities and Social Sciences*, 7(4), 148–162. <https://doi.org/10.36348/gajhss.2025.v07i04.002>
- Öney, D. (2020). Anadolu çömlekçiliğinde gelenek ve inanışlar. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 620–629. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.765301>
- Özkaya, V. ve Coşkun, A. (2007). Körtik Tepe. N. Başgelen (Ed.), *12000 yıl önce “Uygarlığın Anadolu’dan Avrupa’ya yolculuğunun başlangıcı”*: Neolitik dönem içinde (s. 86–88). Yapı Kredi Yayınları.
- Polat, Ş. B. (2021). *Anadolu seramiklerinde ölüm ve yas teması* [Yüksek lisans tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Sennett, R. (2008). *The craftsman*. Yale University Press.
- UNESCO. (t.y.). *Türkiye*. Intangible Cultural Heritage. Erişim tarihi 20 Ekim 2026, <https://ich.unesco.org/en/state/turkiye-TR>
- UNESCO. (2003). *Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage*. UNESCO.
- UNESCO. (2016). *Traditional craftsmanship of çini-making* (Karar No. 11.COM 10.b.34). Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. <https://ich.unesco.org/en/RL/traditional-craftsmanship-of-cini-making-01058>
- Ünal, S. (2021). Estetik-sanat-zanaat yaklaşımıyla seramik sanatı üzerine düşünceler. *İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(1), 195–224. https://doi.org/10.17932/IAU.IAUD.2757.7252/iaud_v13i1007

Görsel Kaynakça

- Görsel 1: Fotoğraf: Seda Özcan Özden Arşivi, “Toprağın Sesi Udu Sarayı” atölyesi, Avanos, 2025.
- Görsel 2: The Metropolitan Museum of Art, New York. Gift of Dr. and Mrs. Sidney A. Charlat, in memory of Richard Ettinghausen, 1991, 1991.224.2. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/453326>
- Görsel 3: The Metropolitan Museum of Art, New York. Gift of Norma E. and Ralph D. Minasian, 2008, 2008.545. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/478391>
- Görsel 4: Fotoğraf: Seda Özcan Özden Arşivi, “Toprağın Sesi Udu Sarayı” atölyesi, Avanos, 2025.

6. BÖLÜM

KİNETİK SANAT: ÖNCÜ SANATÇILAR VE HAREKETİN BİÇİMLERİ

Arş. Gör. Dr. Canalp SİPAHİ

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü
canalpsipahi@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6867-6814>

Giriş

Sanat, tarihsel süreç boyunca toplumsal, kültürel, bilimsel ve teknolojik gelişmelerle etkileşim içerisinde dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşüm, sanatın yalnızca düşünsel ve estetik içeriğinde değil, kullanılan malzemelerde, üretim yöntemlerinde ve sanat nesnesinin izleyiciyle kurduğu ilişkide de belirleyici olmuştur. Özellikle Sanayi Devrimi sonrasında makineleşmenin gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası hâline gelmesi, sanatçıların hız, zaman ve hareket kavramlarına yönelik ilgisini artırmıştır. Kinetik sanat, hareket temeli üzerine kurulu olması sebebiyle teknoloji ve bilim ile doğrudan bir ilişki içinde olmuştur. Endüstri, makineleşme ve hıza duyulan ilgiyle ortaya çıkan kinetik eserler bu durumun en temel örneklerini oluşturmaktadır.

Kinetik sanatın gelişiminde 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan Fütürizm, Dadaizm ve Konstrüktivizm gibi avangart sanat hareketleri önemli rol oynamıştır. Fütürizm, modern yaşamın hızını ve dinamizmini sanatsal bir ifade biçimi olarak benimserken Dadaizm, gündelik kullanım nesnelerinin sanat yapıtına dönüştürülmesiyle geleneksel sanat nesnesinin sınırlarını sorgulamıştır. Konstrüktivizm ise endüstriyel malzemelerin ve mekanik sistemlerin sanatsal üretime dâhil edilmesiyle gerçek hareketin sanat nesnesinde kullanılmasına yönelik önemli bir düşünsel ve biçimsel zemin oluşturmuştur.

Kinetik sanatın öncüleri arasında yer alan Naum Gabo, László Moholy-Nagy, Alexander Calder ve Jean Tinguely gibi isimler, hareket kavramını farklı malzeme, teknik ve estetik yaklaşımlarla ele alarak alanın gelişimine katkı sağlamıştır. Kinetik sanatın gelişimiyle birlikte hareketin oluşturulmasında kullanılan yöntemler de çeşitlenmiştir. Doğal kuvvetlerden yararlanılarak gerçekleştirilen hareketler, izleyici müdahalesiyle etkinleşen yapıtlar, mekanik sistemlerle oluşturulan devinimler, optik yanılsamaya dayalı hareket algısı ve ışığın değişken özelliklerinden yararlanan uygulamalar, kinetik sanatın farklı biçimlerini oluşturmaktadır. Bu çeşitlilik, hareketin fiziksel yer değiştirmeye sınırlı olmadığını; görsel algı, mekânsal deneyim ve izleyici katılımı üzerinden de değerlendirilebileceğini ortaya koymaktadır. Bununla birlikte gerçek hareket içeren yapıtlarla hareket yanılsaması oluşturan çalışmalar arasındaki ayrım, kinetik sanatın kapsamının belirlenmesi açısından önemlidir.

Bu kitap bölümü, kinetik sanatın tarihsel gelişimini, öncü sanatçıların alana katkılarını ve hareketin oluşturulmasında kullanılan başlıca yöntemleri incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada öncelikle kinetik sanatın ortaya çıkışına zemin hazırlayan sanat hareketleri ele alınmakta, ardından öncü sanatçıların seçilmiş eserleri üzerinden hareket kavramına getirdikleri farklı yaklaşımlar değerlendirilmektedir. Son olarak kinetik sanatta hareketin oluşturulma biçimleri, kullanılan yöntemler incelenmektedir. Böylece kinetik sanatın tarihsel süreç içerisinde geçirdiği dönüşümün ve hareketin sanatsal ifade aracı olarak kazandığı farklı boyutların bütüncül bir çerçevede ortaya konulması hedeflenmektedir.

Kinetik Sanatın Tarihsel Gelişimi

1950’li yılların önemli sanat akımlarından biri olan kinetik sanatın temelini oluşturan “kinetik” kavramı, bilimsel terminolojide 19. yüzyılın ortalarından itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Güzel sanatlar alanında ise kavram ilk kez Naum Gabo ve Antoine Pevsner tarafından 1920 yılında hazırlanan Gerçekçi Bildirge’de yer almıştır. Bununla birlikte kavram başlangıçta yaygınlık kazanmamış, resim ve heykel sanatında hareket yanılsamasını tanımlamak amacıyla uzun süre “dinamik” terimi tercih edilmiştir (Rona, 1997). Başlangıçta fizik ve kimya alanlarında hareketle ilişkili olguları tanımlamak amacıyla kullanılan kinetik kavramı, 1945 yılından itibaren sanatçıların ilgi alanına girmeye başlamıştır. Bu süreçte ışık ve hareket, plastik ve görsel sanatlarda estetik birer unsur ve ifade aracı olarak önem kazanmıştır (Germaner, 1997: s. 122). Özellikle

1950’li yıllarda kinetik sanatın önemli bir sanat hareketi olarak gelişmesiyle birlikte kavram, sanat terminolojisinde daha geniş bir kullanım alanı bulmuş ve zaman içerisinde farklı üslup, teknik ve sanatsal yaklaşımları kapsayan bir nitelik kazanmıştır.

Kinetik heykelin ortaya çıkışında farklı sanat akımlarının etkili olduğu görülmektedir. Özellikle Fütürizm, Dadaizm ve Konstrüktivizm, hareketin sanatsal bir ifade unsuru olarak ele alınmasına katkı sağlayarak kinetik heykelin düşünsel ve biçimsel temellerinin oluşmasında önemli rol oynamıştır.

Fütüristler açısından teknoloji, insanın geleneksel yaşamın durağanlığını aşmasını sağlayan dinamik bir araçtır. Bu anlayış, geçmişin görkemli geleneklerinin yerini yalnızca bir yüzyıl içinde daha çok sayıda ve daha hızlı hareket eden makinelerin aldığı bir ülkede geliştirmiştir. Marinetti, 1909 tarihli Fütürist Manifesto’sunu yayımlamadan önce “elektrizizm” ve ardından “dinamizm” kavramlarını değerlendirmiştir. Fütüristler hayranlık duyduğu şey, makinelerin parlatılmış metal yüzeyleri, parlak renkleri ve çıkardıkları sesler ile hızın ve gücün yarattığı baş döndürücü duyumlardır. Ancak büyük ölçüde, Boccioni’nin Ruh Hâlleri (States of Mind) serisinde görülen önemli istisna dışında, makinelerin insanların duygusal yaşamlarında neyi temsil ettiğini daha derinlemesine anlamaya çalışmamışlardır. Makinelere duydukları büyük hayranlığa ve makineler aracılığıyla bütün dünyanın değiştirilebileceğine ilişkin umutlarına rağmen Fütüristlerin hareket anlayışı oldukça yüzeysel kalmıştır (Hulten, 1968: 11).

Fütürizmin ardından kinetik sanatın gelişimine katkı sağlayan bir diğer önemli sanat akımı Dadaizm olmuştur. Birinci Dünya Savaşı’nın yarattığı toplumsal ve kültürel koşullar içerisinde ortaya çıkan Dadaizm, geleneksel sanat anlayışını ve yerleşik estetik kuralları sorgulayarak rastlantısallığı ve alışılmışın dışındaki ifade biçimlerini ön plana çıkarmıştır. Bu süreçte sanatçılar, geleneksel sanat malzemelerinin ötesine geçerek gündelik yaşamda kullanılan hazır nesneleri sanatsal üretime dâhil etmişlerdir. Özellikle Marcel Duchamp’ın hazır nesneleri (ready-made) sanat yapıtı olarak ele alması, sanat nesnesinin tanımını tartışmaya açmıştır. Bu yaklaşım, kinetik sanatın gelişiminde farklı malzemelelerin, mekanik unsurların ve hareketin sanatsal ifade aracı olarak kullanılmasına düşünsel bir zemin hazırlamıştır.

Duchamp 1913 yılında hazır nesnelerle ürettiği “Bicycle Wheel” isimli eserini hayata geçirmiştir. Duchamp eserin manifestosunda **şöyle söylemektedir** (Duchamp, 1975, s. 141):

“1913’te bir bisiklet tekerleğini mutfak taburesine sabitlemek ve dönmesini izlemek gibi memnun edici bir fikir buldum. 1915’te New York’ta bir hırdavat-

çıdan üzerine “kırık kolun içinde” yazdığım bir kar küreği satın aldım. O sıralarda bu tezahürü belirtmek için “hazır yapım” kelimesi aklıma geldi. Belirtmeyi çok istediğim bir nokta, bu hazır yapının seçiminin asla estetik bir incelikle dikte edilmemiş olmasıdır. Seçim, görsel kayıtsızlık reaksiyonuna dayanıyordu ve aynı zamanda iyi ya da kötü bir beğeniyi tamamen yok ediyordu... aslında tam bir anesteziydi demektir.”



Görsel 1. Marcel Duchamp, Bicycle Wheel (Bisiklet Tekerleği) (The Museum of Modern Art. (t.y.). Marcel Duchamp: Bicycle Wheel, 1951 third version, after lost original of 1913 (<https://www.moma.org/collection/works/81631>).

Dadaist sanatçıların makineye ve mekanik biçimlere yönelik yaklaşımları birbirinden farklılık göstermiştir. Max Ernst ve Johannes Baargeld mekanik biçimleri ironik ve şiirsel bir anlatımın parçası olarak kullanırken, John Heartfield ve George Grosz zaman içerisinde Konstrüktivizme ve makine sanatına yönelmişlerdir (Hultén, 1968: s. 12).

Kinetik sanatın gelişiminde belirleyici rol oynayan bir diğer akım ise Konstrüktivizmdir. Rus devriminin erken yıllarında sanatta da devrim yaptıklarını söyleyen konstrüktivist sanatçılar, sanatlarını “devrimin sanatı” olarak adlandırmaktadır. Devrimin hemen ardından Vladimir Tatlin’e Rus devrimini temsil eden üçüncü enternasyonal anıt ısmarlanmıştır (İpşiroğlu, 1991: 78). Aynı yıllarda Naum Gabo, kinetik konstrüksiyonu üretmeye başlamıştır.

Endüstriyel malzemeleri, mekanik sistemleri ve işlevselliği sanatsal üretimin temel unsurları arasında değerlendiren Konstrüktivist sanatçılar, sanat ile teknoloji arasındaki ilişkiye yeni bir boyut kazandırmışlardır. Vladimir Tatlin, sanatın bilimsel ve endüstriyel gelişmelerle birlikte dönüşmesi gerektiğini savunmuştur.

Tatlin'in *Üçüncü Enternasyonal Anıtı*, mimari ve heykelsi unsurları motorla hareket etmesi öngörülen bir yapı içerisinde bir araya getirmesi bakımından kinetik sanatın gelişimi açısından önemli bir örnektir. (Hultén, 1968, s. 12).



Görsel 2. Vladimir Tatlin, Monument to the Third International (Üçüncü Enternasyonal Anıtı), 1919–1920. Anıtın özgün maketi. (A&AePortal. (t.y.). (Model of the Monument to the Third International 1920 tarihli maketin fotoğrafı. (<https://aaeportal.com/images/13342/model-of-the-monument-to-the-third-international>).

Konstrüktivizmin temel ilkeleri, heykeltıraş kardeşler Naum Gabo ve Antoine Pevsner tarafından 1920 yılında yayımlanan Gerçekçi Manifesto’da ortaya konulmuştur (Ağyar, 1995: s. 20). Bilimsel terminolojide kullanılan “kinetik” kavramı, güzel sanatlar alanında ilk kez bu manifestoda yer almıştır (Akyüz ve Özer, 2016: s. 75). Gabo ve Pevsner, hareketin yalnızca görsel olarak temsil edilmesini yeterli bulmamış, gerçek hareketin sanat yapıtının bir unsuru hâline gelmesi gerektiğini savunmuşlardır.

Konstrüktivizmin etkisi Rusya ile sınırlı kalmamış, Avrupa’daki sanat ve tasarım anlayışlarını da etkilemiştir. Özellikle El Lissitzky ve László Moholy-Nagy aracılığıyla Almanya’da yaygınlaşan bu yaklaşım, Bauhaus’un sanat ve teknoloji arasındaki ilişkiye dayanan eğitim anlayışında önemli bir yer edinmiştir. Moholy-Nagy’nin Bauhaus bünyesindeki çalışmaları, endüstriyel malzemelerin ve teknolojik olanakların sanatsal üretimde değerlendirilmesine katkı sağlamıştır.

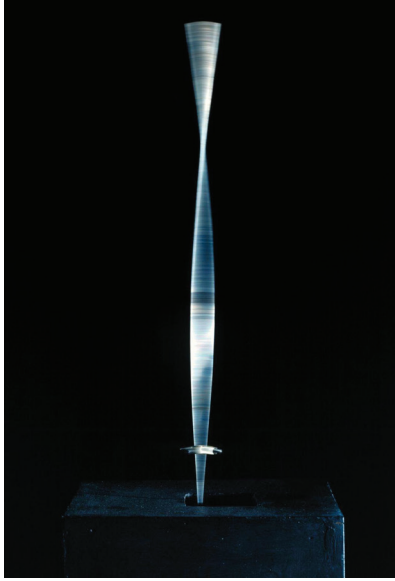
Böylece Konstrüktivizm, hareketin yalnızca temsil edilen bir olgu olmaktan çıkarak mekanik düzenekler ve teknolojik araçlar aracılığıyla sanat yapıtının fiziksel bir özelliğine dönüşmesinde önemli rol oynamıştır (Hultén, 1968: s. 12).

Kinetik Sanatın Öncüleri

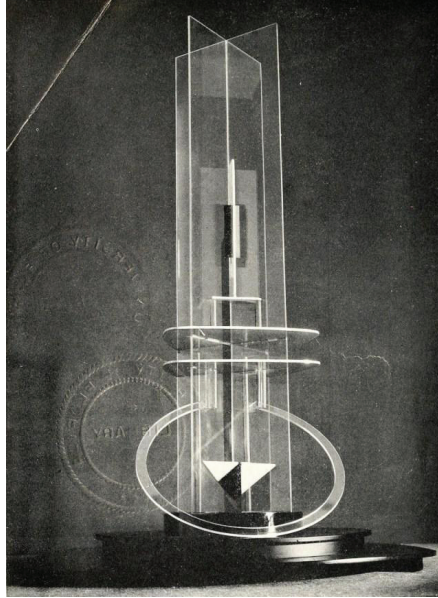
Kinetik sanatın gelişiminde, hareketi yalnızca görsel olarak temsil etmek yerine sanat yapıtının fiziksel ve yapısal bir unsuru olarak değerlendiren sanatçıların önemli katkıları bulunmaktadır. 20. yüzyılın başlarından itibaren hareket, zaman ve mekân arasındaki ilişkiyi farklı yaklaşımlarla ele alan sanatçılar, geleneksel heykel anlayışının sınırlarını genişletmişlerdir.

Kinetik kavramını güzel sanatlar alanında ilk kez Gerçekçi Manifesto ile kullanan ve Rus Devrimi'nin ardından Rusya'ya dönen Naum Gabo ve Antoine Pevsner, sanatın giderek siyasi ideolojilerin etkisi altına girerek bir propaganda aracına dönüşmesine karşı çıkmışlardır. İki kardeş, 1920 yılında yayımladıkları Gerçekçi Manifesto ile Konstrüktivizme ilişkin sanatsal yaklaşımlarını ortaya koymuşlardır. Manifestoda sanatın siyasi otoriteden bağımsız bir değer ve işleve sahip olması gerektiğini savunmuş, heykel sanatında geometrik ilkelerin esas alınmasını önermişlerdir. Geleneksel heykelin katı kütleye dayalı yapısına alternatif olarak saydam malzemeler aracılığıyla boşluğun ve hacmin tanımlanabileceğini ileri sürmüşlerdir. Gabo, aynı yıl gerçekleştirdiği Kinetic Construction adlı motorlu heykelinde zaman ve mekân kavramlarını gerçek hareket aracılığıyla bir araya getirerek manifestoda savunduğu ilkeleri somut bir sanat yapıtına dönüştürmüştür (Aytaş, 2024: 21).

Gabo, hareketi heykelin biçimsel oluşumuna katkı sağlayan estetik bir unsur olarak ele almıştır. Sanatçı, 1920 yılında gerçekleştirdiği Kinetic Model adlı çalışmada ince bir çelik parçayı küçük bir elektrikli düzenek aracılığıyla titreştirerek hareketin oluşturduğu görsel biçimi araştırmıştır. Başlangıçta motor kullanımını değerlendiren Gabo, daha sonra ısı ve radyo enerjisi gibi farklı enerji kaynaklarının kinetik sanat açısından yeni olanaklar sunabileceğini öngörmüştür. Hareketin sanatsal kullanımına yönelik araştırmalarını sürdüren sanatçı, 1922 tarihli Design for Kinetic Construction adlı tasarımında farklı kinetik ritimlerin bir arada kullanılmasını ele almış, 1925 yılında hazırladığı Monument for the Institute of Physics and Mathematics projesinde ise hareketli bir düzenleme tasarlamıştır. Bu çalışmalar, Gabo'nun hareketi yalnızca görsel bir etki olarak değil, heykelin biçimsel ve mekânsal yapısını belirleyen bir unsur olarak değerlendirdiğini göstermektedir (Olson ve Chanin, 1948: s. 18).



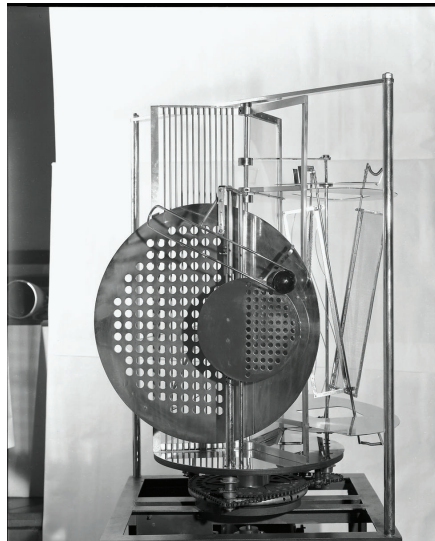
Görsel 3. Naum Gabo, Kinetic Construction (Standing Wave), 1919–1920. (Tate. (t.y.). Kinetic Construction (Standing Wave). (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-kinetic-construction-standing-wave-t00827>).



Görsel 4. Naum Gabo, Monument for the Institute of Physics and Mathematics (Fizik ve Matematik Enstitüsü Anıtı), 1925. (New York: The Museum of Modern Art. (1948). Naum Gabo and Antoine Pevsner (s. 25).

Moholy-Nagy, kinetik sanatın plastik biçimlendirme anlayışının gelişiminde tarihsel açıdan önemli bir rol üstlenmiştir. Sanatçının Light-Space Modulator adlı eseri, kinetik sanatta plastik biçimlendirme olanaklarının gelişimi açısından bir dönüm noktası niteliğindedir. Moholy-Nagy, bu çalışmasını gerçekleştirirken klasik sanatın durağan ilkelerinin, evrensel yaşamın hareket temelli ilkeleriyle değiştirilmesi gerektiğini savunmuş; bu doğrultuda sabit malzemelerin yerine hareket eden yapıların geliştirilmesini temel bir yaklaşım olarak benimsemiştir (Chen, Lin ve Fan, 2015: 924).

Moholy-Nagy, Light-Space Modulator adlı eserini, sürekli değişen ışık ve gölge etkilerinin oluşturduğu görsel bir düzenleme olarak tasarlamıştır. Eser, iki dakikalık bir dönüş döngüsü boyunca renkli ve renksiz spot ışıklarının bir küpün iç yüzeylerinde değişken ışık görüntüleri oluşturmasını sağlayacak biçimde düzenlenmiştir. Heykelin aydınlatılmasında, düzeneğe bağlı 140 ampul kullanılmıştır. Moholy-Nagy, bu çalışmayı geliştirmeye başladığı dönemde Bauhaus'ta öğretim üyesi olarak görev yapmakta ve hareketli ışık düzenekleri üzerine deneyler gerçekleştiren başka sanatçılarla aynı ortamda bulunmaktadır. Bununla birlikte sanatçının yaklaşımı, Bauhaus'taki meslektaşlarının çalışmalarından ayrılmaktadır. Moholy-Nagy, ışığın oluşturduğu görsel etkilerin yanı sıra fiziksel hareketi de eserinin temel bir bileşeni olarak ele almıştır (Kirkpatrick, 1988: s. 67).



Görsel 5. László Moholy-Nagy, Light-Space Modulator, 1922–1930. (University at Buffalo Libraries. (t.y.). Light-Space Modulator [Dijital görsel]. University at Buffalo Digital Collections. (<https://digital.lib.buffalo.edu/items/show/32339>).

Kinetik sanatın öncü isimlerinden biri olan Alexander Calder, mühendislik eğitiminin ardından sanatsal çalışmalarında hareket ve denge ilişkisine odaklanmıştır. Sanatçı, 1930 yılında Paris’te Piet Mondrian’ın atölyesini ziyaret etmiş ve onun sanat anlayışından önemli ölçüde etkilenmiştir. Mondrian gibi evrenin matematiksel yasalarını sanat aracılığıyla ifade etmeyi amaçlayan Calder, bu anlayışın durağan biçimlerle sınırlı kalmaması gerektiğini savunmuştur. Evrenin sürekli hareket hâlinde olmasına rağmen belirli bir denge içerisinde varlığını sürdürmesi, sanatçının hareketli kompozisyonlar geliştirmesine esin kaynağı olmuştur. Calder, farklı biçim ve renklerdeki öğeleri boşlukta asılı kalacak şekilde düzenleyerek bunların dönme ve salınım hareketleri gerçekleştirmesini sağlamış, böylece hareket ve dengeyi eserlerinin temel biçimsel unsurları hâline getirmiştir (Gombrich, 2011: s. 584).

Sanat yaşamının ilk dönemlerinde tel heykeller ve hareketli oyuncaklar üreten Calder, çalışmalarında izleyicinin ilgisini çeken, eğlenceli ve hareketli biçimler oluşturmayı amaçlamıştır. Sanatçı, bu yaklaşımını “Ben, bakması eğlenceli olan şeyler yapmak istiyorum” sözleriyle ifade etmiştir. İlerleyen yıllarda eserleri, mobil ve stabil olmak üzere iki temel grupta değerlendirilmiştir. Mobiller, hava akımlarının etkisiyle hareket eden konstrüksiyonlardan oluşurken “mobil” terimi ilk kez Marcel Duchamp tarafından Calder’ın kinetik heykellerini tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Bu eserlerde hareket, yalnızca biçimlerin konumlarını değiştirmekle kalmayıp ışık ve gölge ilişkilerinin de dönüşmesine olanak sağlamıştır (Bulat ve Aydın, 2013: s. 34–35).

Calder’ın çalışmaları, fiziksel hareketi doğrudan sanatsal biçimin bir parçası hâline getirmesi bakımından kinetik sanatın öncü örnekleri arasında yer almaktadır. Tavana asılarak sergilenen mobiller, hava akımlarının etkisiyle rastlantısal ve sürekli değişen hareketler gerçekleştirmektedir. Bu hareketler sonucunda eserlerin biçimsel düzeni ve mekân içerisindeki görünümü sürekli değişmekte, böylece izleyicilere her defasında farklı görsel deneyimler ve yorumlama olanakları sunulmaktadır.



Görsel 6. Alexander Calder, Lobster Trap and Fish Tail, 1939. Asılı mobil heykel; boyalı çelik tel ve alüminyum levha. (Calder Foundation. (t.y.). Lobster Trap and Fish Tail (1939) [Eser görseli]. (<https://calder.org/works/hanging-mobile/lobster-trap-and-fish-tail-1939/>).

Jean Tinguely'nin sanatsal üretiminde hareket, biçimsel anlatımın temel unsurunu oluşturmaktadır. Sanatçı, gerçek hareketin resimsel kompozisyonlara dâhil edilmesinden başlayarak devinimin farklı biçimlerini araştırmış ve hareketi sanatsal ifade olanaklarının merkezine yerleştirmiştir. Çeşitli mekanik parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturduğu, belirli bir işlevsel amaca hizmet etmeyen makineleri ise sanat ve dünyaya ilişkin çağdaş anlayışlara karşıt bir yaklaşım olarak değerlendirilmiştir (Bek, 2004: s. 44).

Tinguely'nin hareket ve mekanik sistemler üzerine geliştirdiği yaklaşımın dikkat çekici örneklerinden biri, 1960 yılında New York Modern Sanat Müzesi'nin (MoMA) bahçesinde gerçekleştirdiği Homage to New York (New York'a Saygı) adlı çalışmasıdır. Motorlar, çelik borular, bisiklet parçaları, eski bir piyano, hava balonu, adres yazma makinesi, klakson, yanıcı kimyasal maddeler ve yangın söndürücü gibi farklı bileşenlerden oluşan bu karmaşık konstrüksiyon, elektrikle harekete geçirildiğinde kendi kendini yok edecek şekilde tasarlanmıştır. Elektrik mühendisi Billy Klüver'in katkılarıyla gerçekleştirilen eser, basında "kıyamet makinesi" gibi ifadelerle tanımlanmıştır. Tinguely, mekanik hareketi yıkım süreciyle bir araya getirerek makinenin işlevsel niteliğini sorgu-

lamış ve onu sanatsal bir ifade aracına dönüştürmüştür. Sanatçının makine ile şiir arasında kurduğu ilişki, teknik bir düzenlemenin aynı zamanda şiirsel ve kavramsal bir anlatım taşıyabileceğini ortaya koymaktadır (Akpınar, 2019: 235).

Tinguely hareketle ilgili fikirlerini şöyle ifade etmektedir (Tinguely, 1959'dan aktaran; Chau, 2014: 396).

“Hareketin bir parçası olun! Sadece hareket halinde şeylerin gerçek özünü buluruz. Bugün artık kalıcı yasalara, tanımlanmış dinlere, dayanıklı mimariye veya sonsuz krallıklara inanamıyoruz. Güncel olmayan zaman kavramlarından hala çok rahatsızız. Lütfen, saatlerini fırlatabilir misin? En azından dakikaları ve saatleri bir kenara koyun.”



Görsel 7. Jean Tinguely, Homage to New York (New York’a Saygı), 1960. (The Museum of Modern Art. (t.y.). Installation view of the exhibition “Homage to New York” Fotoğraf: David Gahr, 17 Mart 1960, arşiv no. IN661. (https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3369/installation_images/17643).

Kinetik sanatın gelişiminde öncü rol üstlenen bu sanatçılar, hareketi farklı teknik ve kavramsal yaklaşımlarla sanatın temel bileşenlerinden biri hâline getirmiştir. Mekanik titreşim, ışık ve gölge ilişkileri, doğal hava akımları ve motorlu sistemler aracılığıyla gerçekleştirilen çalışmalar, sanat eserinin durağan yapısını dönüştürerek zaman ve mekânla kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlamıştır. Böylece hareket, sanat eserine sonradan eklenen bir özellik olmaktan çıkarak eserin oluşumunda belirleyici bir unsur hâline gelmiştir.

Kinetik Sanatta Hareketin Türleri ve Uygulama Yöntemleri

Üç boyutlu sanat eserlerinde hareket, temelde iki farklı biçimde ele alınmaktadır. Bunlardan ilki, görsel yanılsama yoluyla oluşturulan hareket algısı; ikincisi ise kinetik heykellerde olduğu gibi eserin ya da belirli bölümlerinin fiziksel olarak hareket etmesidir. Fiziksel hareketin kullanıldığı çalışmalarda, eserin parçaları arasındaki ilişkiler sürekli değişirken izleyici de bu değişimi zaman içerisinde deneyimlemektedir. Böylece zaman, kompozisyonun bir parçası hâline gelmekte ve hareket eden öğelerin görsel etkisi artmaktadır. Kinetik sanatta gerçek hareket; su, hava akımları, mekanik düzenekler veya bilgisayar kontrollü sistemler aracılığıyla sağlanabilmektedir. Alexander Calder, ilk dönem çalışmalarında hareket oluşturmak amacıyla motorlardan yararlanmış, sonraki yıllarda ise hava akımlarının etkisiyle hareket eden mobil heykeller üretmiştir. Benzer şekilde çağdaş heykel sanatında da rüzgâr ve su gibi doğal etkenlerden yararlanılarak eserlere hareket kazandırılmaktadır (Ocvirk vd., 2015: s. 93).

Heykellerine doğal yollarla hareket kazandıran sanatçılar, rüzgâr ve su gibi çevresel etkenleri eserlerinin hareketini sağlayan unsurlar olarak kullanmaktadır. Bu tür çalışmalar çoğunlukla açık alanlarda sergilenmekte ve kullanılan malzemeler doğal koşullara dayanıklı olacak şekilde seçilmektedir. Heykeller, dış etkenlerin etkisiyle hareket edebilen bir veya birden fazla parçadan oluşmaktadır. Hareketin hızı ve şiddeti, eserin etkileşimde bulunduğu doğal kuvvetin gücüne bağlı olarak değişmektedir. Bu nedenle sanatçılar, tasarım aşamasında hareketin oluşturabileceği farklı görünimleri ve biçimsel değişimleri göz önünde bulundurmaktadır (Uz, 2012). Bu tür çalışmalara örnek olarak Theo Jansen'ın rüzgâr gücünü harekete dönüştürerek kumsalda kendi kendine yürüyebilen heykelleri gösterilebilir.

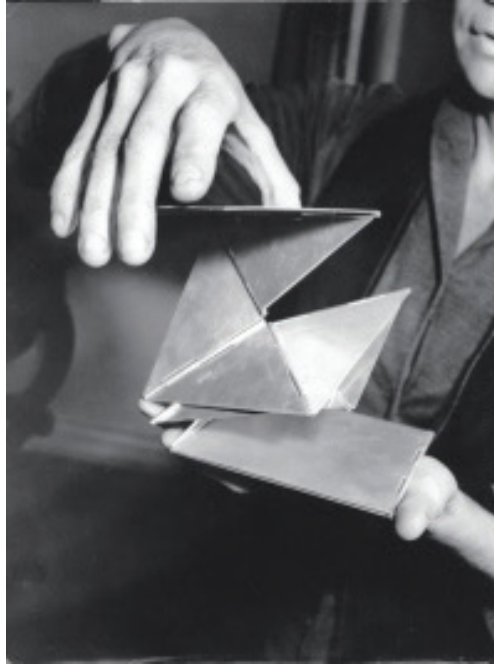


Görsel 8. Theo Jansen, Animaris Umerus, 2009.

(Schlichter, A. (2010). (Animaris Umerus by Theo Jansen. <https://the189.com/art/animaris-umerus-by-theo-jansen>).

Heykele hareket kazandırmanın bir diğer yolu ise izleyicinin doğrudan katılımıdır. İzleyici etkileşimiyle hareket eden kinetik heykellerde, izleyici eserin tamamlayıcı bir parçası hâline gelmektedir. Bu tür çalışmalarda hareket etmeye uygun parçalar bir araya getirilerek izleyicinin esere müdahale etmesine olanak tanınmaktadır. Böylece izleyici, hareketin oluşumunda etkin bir rol üstlenirken hareketin hızını ve süresini de kendisi belirlemektedir.

İzleyici katılımıyla hareket eden kinetik heykellere Lygia Clark'ın 1960 yılında geliştirmeye başladığı serisi örnek gösterilebilir. Farklı geometrik biçimlere sahip metal levhaların menteşelerle birleştirilmesinden oluşan bu heykeller, izleyicinin fiziksel müdahalesiyle farklı biçimlere dönüşebilmektedir. İzleyici, metal parçaların konumlarını değiştirerek heykelin yeniden biçimlenmesini sağlamakta ve böylece eserin oluşum sürecine doğrudan katılmaktadır.

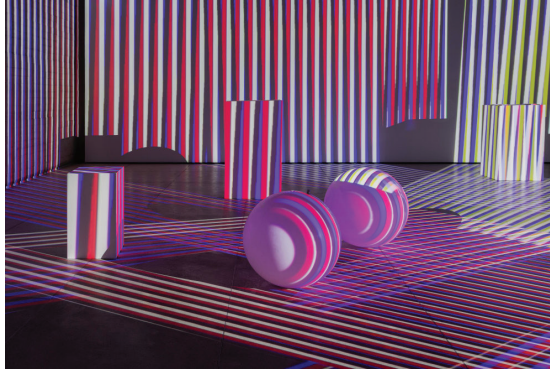


Görsel 9. Lygia Clark, Pocket n° 1, 1963. (Associação Cultural Lygia Clark. (t.y.). Pocket n° 1 (Mini escultura n° 1), Lygia Clark Archive. (<https://portal.lygiaclark.org.br/en/archive/147/pocket-n-1>).

Kinetik heykellerde hareketin sağlanmasında kullanılan bir diğer yöntem ise mekanik sistemlerden yararlanmaktır. Bu tür çalışmalarda hareket; motorlar, manyetik sistemler veya bilgisayar destekli düzenekler aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Önceki bölümde kinetik sanatın öncüleri kapsamında ele alınan

Jean Tinguely'nin *Homage to New York* (1960) ve László Moholy-Nagy'nin *Light-Space Modulator* (1930) adlı eserleri, mekanik sistemler aracılığıyla hareketin sağlandığı çalışmalara örnek gösterilebilir. Her iki sanatçı da hareketi eserlerinin temel unsurlarından biri olarak kullanmış, mekanik düzenekleri sanatsal üretimlerine dâhil etmiştir.

Kinetik sanatta hareketin oluşturulmasında kullanılan bir diğer yöntem ise optik yanılsamadır. Bu tür çalışmalarda çizgi, biçim ve renklerin sistematik biçimde düzenlenmesiyle oluşturulan kompozisyonlarla, fiziksel bir hareket bulunmamasına rağmen izleyicide hareket izlenimi ortaya çıkmaktadır. Özellikle karşıt renklerin ve geometrik biçimlerin tekrarıyla oluşan görsel etkiler, gözün algılama süreçlerini etkileyerek yüzeyde titreşim, yanıp sönme ve hareket yanılsaması meydana getirmektedir (Özel, 2007: s. 395). Optik yanılsama yoluyla hareket algısı oluşturan üç boyutlu çalışmalara Carlos Cruz-Diez'in eserleri örnek gösterilebilir. Sanatçı, eserlerinde izleyicinin bakış açısına bağlı olarak değişen renk ve hareket yanılsamaları oluşturmuştur.



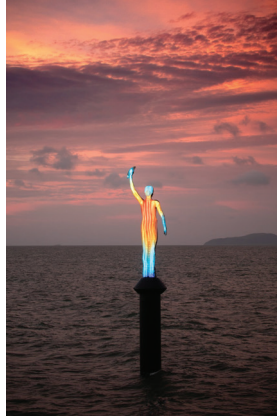
Görsel 10. Carlos Cruz-Diez, *Chromointerférence* serisinden bir yerleştirme, 1964. (Singulart. (2024). Art insight: Chromointerférence by Carlos Cruz-Diez. (<https://www.singulart.com/blog/en/2024/11/07/chromointerference-by-carlos-cruz-diez-bc/>).

Kinetik sanatta hareketin oluşturulmasında kullanılan bir diğer yöntem ise ışıktan yararlanmaktır. Işık ve hareket arasındaki ilişki, Kinetik Sanat'ın gelişiminde önemli bir yere sahip olan Konstrüktivizmden itibaren sanatçıların çalışmalarında görülmektedir. Bu yaklaşımın öncülerinden László Moholy-Nagy, 1921–1930 yılları arasında geliştirdiği çalışmalarında ışığı hareket ve görsel değişim oluşturan bir unsur olarak kullanmıştır. Işık ve hareketin bir arada kullanıldığı bu tür çalışmalar, zamanla Lumino-Kinetik Sanat olarak adlandırılan

yaklaşımın gelişmesine katkı sağlamıştır.

Yapay ışık kaynaklarının hareketli heykellere dâhil edilmesiyle hareketin etkisi heykelin fiziksel sınırlarının ötesine taşınmış ve mekânla kurduğu ilişki güçlenmiştir. Işığın kontrol edilebilir olması ise sanatçılara farklı görsel etkiler oluşturma ve hareketi çeşitli biçimlerde yorumlama olanağı sağlamıştır (Koçay, 2021: s. 59).

Işığın hareket oluşturmak amacıyla kullanıldığı çalışmalara, çevre sanatçısı Jason deCaires Taylor'ın 2019 yılında Avustralya'da gerçekleştirdiği Ocean Siren adlı heykeli örnek gösterilebilir. Büyük Set Resifi (Great Barrier Reef) bölgesinde, deniz yüzeyinin üzerinde konumlandırılan eser, resifteki su sıcaklığına ilişkin verilere bağlı olarak ışık aracılığıyla renk değiştirmektedir.



Görsel 11. Jason deCaires Taylor, Ocean Siren, 2019. (Museum of Underwater Art. (t.y.). Ocean Siren (<https://www.moua.com.au/visit/ocean-siren>).

Kinetik sanatta hareketin oluşturulmasında kullanılan yöntemler, sanatçıların malzeme, teknoloji ve çevresel unsurlarla kurdukları ilişki doğrultusunda çeşitlenmektedir. Doğal kuvvetler, izleyici etkileşimi, mekanik sistemler, optik yanılsamalar ve ışık aracılığıyla oluşturulan hareket, farklı uygulama biçimlerine sahip olsa da hareketi sanat eserinin temel unsurlarından biri hâline getirmektedir. Bu yöntemlerle hareket, yalnızca nesnenin fiziksel olarak yer değiştirmesiyle sınırlı kalmamakta; izleyicinin algısı, mekânla kurulan ilişki ve zaman içerisinde gerçekleşen görsel değişimler aracılığıyla da ortaya çıkmaktadır. Böylece kinetik sanat, hareketin farklı biçimlerde deneyimlenmesine olanak tanıyarak sanat eserinin durağan yapısına ilişkin geleneksel anlayışı genişletmektedir.

Sonuç

Sanat eserinin durağan yapısını sorgulayan Kinetik Sanat anlayışı, hareketi yalnızca fiziksel bir değişim olarak değil, zaman, mekân ve izleyiciyle ilişkili bir ifade aracı olarak ele almıştır. Böylece sanat eseri, belirli bir biçime sahip nesne olmanın ötesine geçerek zaman içerisinde değişebilen ve farklı biçimlerde algılanabilen bir yapıya dönüşmüştür.

Kinetik sanatın gelişim sürecinde Naum Gabo, László Moholy-Nagy, Marcel Duchamp, Vladimir Tatlin, Alexander Calder ve Jean Tinguely gibi sanatçılar, hareketi farklı yöntemlerle çalışmalarına dâhil etmişlerdir. Bu sanatçıların üretimleri, hareketin mekanik düzenekler, doğal kuvvetler ve ışık gibi unsurlar aracılığıyla sanat eserine kazandırılabilceğini göstermiştir. Özellikle 20. yüzyılın başlarından itibaren sanat ve teknoloji arasındaki ilişkinin güçlenmesi, hareketin sanatsal üretimde farklı biçimlerde kullanılmasına olanak sağlamıştır.

Kinetik sanatta hareketin oluşturulmasına yönelik yöntemler incelendiğinde, fiziksel hareketin yanı sıra optik yanılsama, izleyici etkileşimi ve ışık aracılığıyla gerçekleştirilen görsel değişimlerin de önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Rüzgâr ve su gibi doğal kuvvetlerle hareket eden heykellerde çevresel koşullar belirleyici olurken mekanik sistemlerin kullanıldığı çalışmalarda hareketin hızı, yönü ve süresi kontrol edilebilmektedir. İzleyici katılımına dayanan eserlerde ise hareketin oluşumu doğrudan izleyicinin müdahalesine bağlıdır. Optik yanılsama ve ışıkla gerçekleştirilen çalışmalarda fiziksel bir yer değiştirme olmaksızın hareket algısı oluşturulabilmesi, kinetik sanatın farklı ifade olanaklarını ortaya koymaktadır.

Bu farklı uygulama biçimleri, kinetik sanatta hareketin yalnızca eserin biçimsel özelliklerini değiştirmedigini, aynı zamanda izleyicinin eserle kurduğu ilişkiyi de dönüştürdüğünü göstermektedir. İzleyici, kimi çalışmalarda hareketi gözlemleyen, kimi çalışmalarda ise hareketin oluşumuna doğrudan katılan bir konuma gelmektedir. Bununla birlikte hareketin zaman içerisinde gerçekleşmesi, eserin her an aynı biçimde algılanmasını engellemekte ve zaman kavramını sanatsal deneyimin bir parçası hâline getirmektedir.

Kinetik sanatın tarihsel gelişimi ve farklı uygulama yöntemleri birlikte değerlendirildiğinde, hareketin sanat eserindeki işlevinin zaman içerisinde değiştiği görülmektedir. İlk örneklerde mekanik düzenekler aracılığıyla fiziksel hareketin gerçekleştirilmesi ön plandayken sonraki çalışmalarda doğal kuvvetler, izleyici katılımı, optik yanılsama ve ışık gibi unsurlar da hareketin oluşturulmasında kullanılmıştır. Bu çeşitlilik, kinetik sanatın yalnızca hareket eden

nesnelerle sınırlı olmadığını, hareketin algılanma ve deneyimlenme biçimlerini de kapsadığını göstermektedir. Böylece sanat eserin biçimi kadar zaman içerisindeki değişimi ve izleyiciyle kurduğu ilişki de sanatsal anlatımın belirleyici unsurları arasına girmiştir.

Kaynakça

- Ağyar, M. M. (1995). Konstrüktivizm ve günümüze dek yansımaları [*Yayımlanmamış doktora tezi*, Mimar Sinan Üniversitesi].
- Akpınar, A. (2019). Tinguely ve Warhol üzerinden sanat eseri üretiminde teknolojiye yaklaşım: Makine yapmak ve makine olmak. *Diyalektolog*, 227–244.
- Akyüz, U., & Özer, A. (2016). Kinetik heykel sanatı öncüleri. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 9(19), 74–91.
- Ataley, F. (1994). *Temel sanat öğeleri*. Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Aytaş, G. (2024). Seramik kinetik heykel ve zoetrope tekniğiyle uygulamalar [*Yüksek lisans tezi*, Dokuz Eylül Üniversitesi].
- Bek, R. (2004). Conserving junk and movement: Machines by Jean Tinguely. *Studies in Conservation*, 49(4), 44–48.
- Bulat, M., Bulat, S., & Aydın, B. (2013). Alexander Calder'ın açık hava yapıtları (1898–1976). Atatürk Üniversitesi, *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 31–49.
- Chau, C. (2014). Movement and time in the nexus between technological modes with Jean Tinguely's kineticism. *MDPI*, 3(4), 394–406.
- Chen, G. D., Lin, C. W., & Fa, H. W. (2015). The history and evolution of kinetic art. *International Journal of Social Science and Humanity*, 922–930.
- Duchamp, M. (1975). Apropos of “readymades”. İçinde M. Sanouillet & E. Peterson (Ed.), *The writings of Marcel Duchamp* (ss. 141–142). Da Capo Press.
- Germaner, S. (1996). *1960 sonrası sanat: Akımlar, eğilimler, gruplar, sanatçılar*. Kabalcı Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2011). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Hultén, K. G. P. (1968). *The machine, as seen at the end of the mechanical age*. The Museum of Modern Art.
- İpşiroğlu, M. (1991). *Sanatta devrim: Avangard sanat akımları*. Remzi Kitabevi.
- Kirkpatrick, D. (1988). Time and space in the work of Laszlo Moholy-Nagy. *Hungarian Studies Review*, 15(1), 63–76.

- Koçay, T. (2021). 20. yüzyıl heykelinde görsel ve estetik bir öge olarak yapay ışık [*Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi*, Anadolu Üniversitesi].
- Ocvirk, O., Stinson, R., Wigg, P., Bonn, R., & Cayton, D. (2015). *Sanatın temelleri: Teori ve Uygulama*. Kara Kalem.
- Olson, R., & Chanin, A. (1948). Naum Gabo. İçinde Naum Gabo and Antoine Pevsner (ss. 14–46). The Museum of Modern Art.
- Özel, Z. (2007). Op sanat ve dijital teknolojinin kullanımı. Anadolu Üniversitesi, *Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(2), 395-418.
- Rona, Z. (1997). *Kinetik sanat*. İçinde Z. Rona & M. Beykan (Yay. yön.), Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (C. 2). Yapı-Endüstri Merkezi Yayınlar.
- Uz, N. (2012). Sanatta yeni arayışlar: Kinetik heykel. Batman Üniversitesi, *Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 1047–1056.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. <https://www.moma.org/collection/works/81631>
- Görsel 2. <https://aaeportal.com/images/13342/model-of-the-monument-to-the-third-international>
- Görsel 3. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-kinetic-construction-standing-wave-t00827>
- Görsel 4. The Museum of Modern Art. (1948). Naum Gabo and Antoine Pevsner (s. 25) [Sergi kataloğu görseli].
- Görsel 5. <https://digital.lib.buffalo.edu/items/show/32339>
- Görsel 6. <https://calder.org/works/hanging-mobile/lobster-trap-and-fish-tail-1939/>
- Görsel 7. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3369/installation_images/17643
- Görsel 8. <https://the189.com/art/animaris-umerus-by-theo-jansen/>
- Görsel 9. <https://portal.lygiaclark.org.br/en/archive/147/pocket-n-1>
- Görsel 10. <https://www.singularart.com/blog/en/2024/11/07/chromointerference-by-carlos-cruz-diez-bc/>
- Görsel 11. <https://www.moua.com.au/visit/ocean-siren>