

ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

21-27 EKİM 2024
II. ULUSLARARASI
ARDAHAN ANADOLU SERAMİKLERİ
SEMPOZYUMU KİTABI

Bildiri
Workshop
Sergi

uaass.ardahan.edu.tr



[uaassresmi2024](https://www.instagram.com/uaassresmi2024)



[ardahanuniresmi](https://www.youtube.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://twitter.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.instagram.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.facebook.com/ardahanuniresmi)



II. ULUSLARARASI ARDAHAN ANADOLU SERAMİKLERİ SEMPOZYUMU KİTABI

21 - 27 EKİM 2024

**Tam Metin Bildiriler
Workshop
Sergi**

Editörler

**Filiz ÖZTÜRK
S. Esra ÇORA**

**Ardahan Üniversitesi Yayınları: 27
2025**

Editörler
Filiz ÖZTÜRK
S. Esra ÇORA

ISBN
978-625-94139-6-9



Bu kitapta yer alan bilgi ve görüşlerin sorumluluğu tamamen yazarlarına aittir.

Tasarım ve Dizgi
S. Esra ÇORA

İletişim
uaass.ardahan.edu.tr
uaass@ardahan.edu.tr
uaass.bildiri@gmail.com

Aşağıdaki QR kodu tarayarak Sempozyum web sitesine ulaşabilirsiniz.



Ardahan-2025

Sempozyum Onursal Başkanı

Prof. Dr. Mehmet BİBER
Ardahan Üniversitesi Rektörü

Onur Konukları

Prof. Dr. Sevim ÇİZER

Prof. Dr. Zeliha METE

Düzenleme Kurulu

Doç. Dr. Filiz ÖZTÜRK (ARÜ) Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı
Prof. Dr. Bülent KURTİŞOĞLU (ARÜ) Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkan Yardımcısı
Öğr. Gör. S. Esra ÇORA (ARÜ) Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkan Yardımcısı

Düzenleme Kurulu (Rektörlük)

Kubilay ARAS (ARÜ - Genel Sekreterlik)
Kahraman AYKIRAN (ARÜ - Strateji Geliştirme Daire Başkanlığı)
Mehmet KOÇ (ARÜ - Strateji Geliştirme Daire Başkanlığı)
Yakup AKSEL (ARÜ - Yapı İşleri ve Teknik Daire Başkanlığı)
Yaşar ÖZTÜRK (ARÜ - Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü)
Muhammet ÖZDİYAR (ARÜ - Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü)
Mertcan AYGÜN (ARÜ - Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü)
Sinan ÜST (ARÜ - Bilgi İşlem Daire Başkanlığı)
Turaç YAZAR (ARÜ - Bilgi İşlem Daire Başkanlığı)

Sekreteryaya

Öğr. Gör. Arzu KARAMAN ŞAN (ARÜ - Güzel Sanatları Fakültesi)
Arş. Gör. Beyza PURTAŞ (ARÜ - Güzel Sanatları Fakültesi)
Arş. Gör. Zozan YILDIZ (ARÜ - Güzel Sanatları Fakültesi)

Bilim Kurulu

- Prof. Dr. Ali Murat AKTEMUR (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Burcu ÖZTÜRK KARABEY (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. Halil YOLERİ (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. Funda ALTIN (Ordu Üniversitesi)
Prof. Dr. Kemal İBRAHİMZADE (Ardahan Üniversitesi)
Prof. Dr. Makbule SARIKAYA (Ardahan Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa YILDIZ (Ardahan Üniversitesi)
Prof. Dr. Ola Hamdy ATTIYA (Mısır Badr Üniversitesi)
Prof. Dr. Yeşim ZÜMRÜT (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Davut YİĞİTPAŞA (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Doç. Dr. Ebru Fatma FINDIK (Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi)
Doç. Dr. Erkan ALKAÇ (Mersin Üniversitesi)
Doç. Dr. Ezgi YALÇINKAYA (Uşak Üniversitesi)
Doç. Dr. Göknıl ARDA (Ardahan Üniversitesi)
Doç. Dr. Güler ÇALIŞKAN (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
Doç. Dr. Dr. İbrahim Okan AKKIN (Ardahan Üniversitesi)
Doç. Dr. İrem ÇALIŞICI PALA (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Dr. Pınar GÜZELGÜN HANGÜN (Sakarya Üniversitesi)
Doç. Dr. Marwa ZAKARİA (Mısır Helvan Üniversitesi)
Doç. Dr. Sarra Ben ATTIA (Tunus Güzel Sanatlar Enstitüsü)
Doç. Dr. Zerrin AYDIN TAVUKÇU (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Dr. Yavuz YEĞİN (Ankara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe ERDEM ÇETİN (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi İsaf BOZOĞLU BAY (Ardahan Üniversitesi)
Dr. Hüseyin Gürsel BİLMİŞ (K.T.B.- Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Lab. Md.)
Dr. Nahla RASHWAN (Mısır Helvan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Refet BALATA (Ardahan Üniversitesi)
Dr. Sergio TARANTO (Roma Sapienza Üniversitesi-İtalya)
Dr. Öğr. Üyesi Suat VURAL (Ardahan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Özlem ALKAN (Ardahan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Vedia OKUTAN GAYDELER (Kıbrıs Yakın Doğu Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER

SEMPOZYUM ONURSAL BAŞKANI.....	iv
ONUR KONUKLARI	iv
DÜZENLEME KURULU	iv
BİLİM KURULU	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
SEMPOZYUM KATILIMCILARI	viii
ONUR KONUKLARI	ix
DAVETLİ KATILIMCILAR.....	xiii
TAM METİN BİLDİRİLER	
APHRODİSİAS MÜZESİ'NDEN DİSKUSU HAYVAN BETİMLİ KANDİLLER	
Prof. Dr. Ali Yalçın TAVUKÇU, Süheyla KIRALI	2
DİJİTAL YAPI CEPHE GÖRÜNÜMLERİNİN KENT KÜLTÜRÜNE ETKİSİ	
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe ÇETİN	21
PIŞMIŞ TOPRAK KANDİL RESTORASYON ve KONSERVASYON ÇALIŞMALARI	
Eda GÜZEL TÜZÜN, Lokman GENÇTÜRK	31
KANAVİÇE DEKORLARININ VE TEKNİĞİNİN ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA KULLANIMI	
Arş. Gör. Ferda TAZEÖĞLU FİLİZ	45
ESKİÇAĞ'DA ANTROPOMORFİK KAP YORUMLAMALARI	
Doç. Dr. Göknıl ARDA	54
İKİ ADET PIŞMIŞ TOPRAK OYUNCAK IŞIĞINDA ANTİK DÖNEMDE OYUNCAK ANLAYIŞI	
Dr. Öğr. Üyesi Hacer KUMANDAŞ	63
BURSA RESTORASYON VE KONSERVASYON BÖLGE LABORATUVAR MÜDÜRLÜĞÜ VE MÜDÜRLÜK BÜNYESİNDE YAPILAN PIŞMIŞ TOPRAK RESTORASYON-KONSERVASYON ÇALIŞMALARI ÖRNEKLERİ	
Dr. Hüseyin Gürsel BİLMİŞ	84
İNDİRGEN PIŞIRIM SIR ALTI LÜSTER TEKNİĞİ'NİN DUMANLAMA MİKTARI VE ISI İLE İLİŞKİSİNE DAİR ÖRNEKLER	
Doç. Dr. İrem PALA ÇALIŞICI	98
MİLET İŞİ SERAMİKLERDE FORM DEKOR İLİŞKİSİ: İZNİK MÜZESİNDEN BİR VAZO ÖRNEĞİ	
Dr. Öğr. Üyesi Koza KURT KIRTAY	113

MISIR PASTASI TEKNİĞİYLE HEYKEL UYGULAMALAR	
Öğr. Gör. Maged Mohamed Zaky HASSAN	128
THE KILN-SCULPTURE AS AN ALTERNATIVE FIRING METHOD	
Asst. Prof. Majid ZIAEE	141
SERAMİK SANATINDA MÜHÜR TEKNİĞİ VE GÜNÜMÜZ UYGULAMALARI	
Doç. Memduha Candan GÜNGÖR	154
MÜASİR AZƏRBAYCAN KERAMİKASI	
ŞÜKÜROVA Nəsimə	167
MODERN TÜRK SERAMİK SANATINDA KARAZ KÜLTÜRÜ'NÜN YENİDEN YORUMLANMA POTANSİYELİ	
Arş. Gör. Niyazi DEĞİRMENCİ	176
EGYPTIAN POTTERY AS A REFLECTION OF THE CULTURE OF SOCIETY	
Prof. Dr. Ola Hamdy EL-Sayed	192
ESKİÇAĞ'DA KİLİN SAĞLIK ALANINDA KULLANIMI	
Dr. Öğr. Üyesi Özlem ALKAN	205
INFLUENCE OF GLAZE BASES AND REDUCTION FIRING ON THE AESTHETICS OF LUSTER CERAMIC ARTWORKS	
Assoc. Prof. Dr. Sarra BEN ATTIA	215
TASARIM ÖGELERİNDEN ÇİZGİNİN ANADOLU SELÇUKLU SERAMİKLERİNDE KULLANIMI	
Dr. Öğr. Üyesi Selim ÇINAR	235
MÜZELERDE SERGİLEME, YÖNLENDİRME VE BİLGİLENDİRME TASARIMININ ÇAĞDAŞ MÜZECİLİKTEKİ ROLÜ	
Yrd. Doç. Dr. Serkad Hasan IŞIKÖREN1, Yrd. Doç. Dr. Derin IŞIKÖREN	247
DOĞU AKDENİZ SERAMİKÇİLERİNİN SERAMİK TARİHİNE ARMAĞANI GELENEKSEL MACUN LÜSTERİ	
Prof. Sevim ÇİZER	256
RENK VEREN METAL OKSİTLER İLE HAZIRLANAN HAM SIR DENEMELERİ	
Prof. Dr. Zeliha METE, Doç. Atilla Cengiz KILIÇ, Doç. Filiz ÖZTÜRK	268
WORKSHOP/SUNUM	282
SERGİ	311
KONSER ve GÖSTERİ	335
SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI	339

Sempozyum Katılımcıları

Ali Yalçın TAVUKÇU (Türkiye)
Arzu BERK (Türkiye)
Atilla Cengiz KILIÇ (Türkiye)
Ayşe ÇETİN (Türkiye)
Ayşe ÖZBEK PAMUK (Türkiye)
Ayşe Sema BARDAK (Türkiye)
Ayşegül ACAR (Türkiye)
Banu Bilge ÇOLAK (Türkiye)
Barış KILIÇ (Türkiye)
Berfu ÇELEBİ (Türkiye)
Berrin BÜYÜKŞAHİN ÖZGÜN (Türkiye)
Bingül OYMAN (Türkiye)
Burcu ÖZTÜRK KARABEY (Türkiye)
Bülent KURTİŞOĞLU (Türkiye)
Çağtay VURAL (Türkiye)
Davut YİĞİTPAŞA (Türkiye)
Derin IŞIKÖREN (**KKTC**)
Eda GÜZEL TÜZÜN (Türkiye)
Elvan TABAKLIOĞLU (Türkiye)
Ferda Meltem ULUDAĞ (Türkiye)
Ferda TAZE OĞLU FİLİZ (Türkiye)
Feza SAYIN DAĞ (Türkiye)
Filiz ÖZTÜRK (Türkiye)
Göknıl ARDA (Türkiye)
Hacer KUMANDAŞ (Türkiye)
Hatice TURAN (Türkiye)
Hüseyin Gürsel BİLMİŞ (Türkiye)
İpek CANDAŞ ATAY (Türkiye)
İrem ÇALIŞICI PALA (Türkiye)
Koza KURT KIRTAY (Türkiye)
Lokman GENÇTÜRK (Türkiye)
M. Candan GÜNGÖR (Türkiye)
Maged Mohamed Zaky HASSAN (Türkiye)

Mahdi MOHAMMADZADEH (Türkiye)
Majid ZIAEE (**İran**)
Mustafa YILDIZ (Türkiye)
Müjgan EDEN (Türkiye)
Nermin SOLAR ERTUĞRUL (Türkiye)
Nesibe ŞÜKÜROVA (**Azerbaycan**)
Niyazi DEĞİRMENCİ (Türkiye)
Nurdan YAVUZ (Türkiye)
Nurgül BİLEN (Türkiye)
Ola Hamy ATTİYA (**Mısır**)
Özel Ayşe PEDÜK (Türkiye)
Özlem ALKAN (Türkiye)
Özlem KOÇ (Türkiye)
Pakize SARIKAYA (Türkiye)
S. Esra ÇORA (Türkiye)
Sabit ACAR (Türkiye)
Sarra Ben ATTIA (**Tunus**)
Selim ÇINAR (Türkiye)
Sema İŞKODRA (Türkiye)
Serdar PALA (Türkiye)
Serkad Hasan IŞIKÖREN (**KKTC**)
Sevil TÜZER (Türkiye)
Sevim ÇİZER (Türkiye)
Sevtap BİLGÜN (Türkiye)
Sibel HEPSAYAR (Türkiye)
Süheyla KIRALI (Türkiye)
Yasemin GÜMÜŞKESEN (Türkiye)
Yelda ÇAKI (Türkiye)
Yeşim ŞENGİL (Türkiye)
Yıldız PARLAKYİĞİT (Türkiye)
Zeliha METE (Türkiye)

(İsimler alfabetik sıralanmıştır)

Onur Konuğu



Prof. Dr. Sevim ÇİZER

1969-74 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim gördü ve Seramik Bölümü'nden Yüksek Lisans derecesi ile mezun oldu. Akademideki başlangıç yıllarında seramik malzemenin kendini ifade için uygun bir malzeme olduğunu fark etti. Bu malzeme ile birlikteliği o günlerden bu yana kesintisiz 47 yıldır sürüyor.

Öğrencilik yıllarında başlayan araştırmaya olan ilgisi arkeolojik seramikler ve geleneksel çini sanatı konularında yaptığı araştırma ve ödevlerle daha da arttı. Arkeolojik seramiklerin üretim teknolojileri ve tipografileri ile ilgili araştırmalarda oluşturduğu entelektüel birikim 90'lı yıllardan itibaren yaptığı sanatsal projelerde açıkça görülmektedir. Beş yıllık akademi eğitimin ardından seramik çalışmalarına endüstride devam ederek Eczacıbaşı Seramik Fabrikaları Sofra Süs Eşyası fabrikasında, Belma Diren'in asistanı oldu. Burada çok önemli mesleki deneyimler elde eden Çizer Belma Diren'in derin teknik bilgi ve deneyiminden yararlandı.

Yaklaşık 10 yıllık endüstri deneyiminden sonra akademideki öğrencilik yıllarından bu yana düşlediği akademisyenliğe yönelmeye karar verdi. Böylece, 1984 yılında, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nde göreve başladı. Aynı yıl Sanatta Yeterlik diplomasını aldı. O dönemde fakültede henüz Seramik Bölümü kurulmadığından bu bölümün kuruluş altyapısını üç yıl boyunca hazırlamaya çalıştı ve 1987 yılında bölümü kurarak ilk öğrencileri ile eğitime başladı.

İlerleyen yıllarda bir yandan eğitmeyi ve bölüm başkanlığını sürdürürken bir yandan da kendi akademik ilerlemesi için araştırma projeleri yaptı, makaleler yazdı, ulusal ve uluslararası sempozyum ve kongrelerde bildiriler sundu. Sanatsal üretimini sürdürerek kişisel sergiler yaptı ve pek çok karma sergiye katıldı.

1990 yılında Doçent, 1995 yılında da Profesör unvanı aldı. Bu süreçte araştırma projelerine devam ederek Anadolu'da binlerce yıldır devam eden seramik geleneği ile ilgili araştırma, belgeleme ve yayın etkinliklerini sürdürdü. Özellikle "Anadolu'da Yaşamakta olan Primitif Çömlekçilik" ile ilgili alan araştırması kapsamlı bir güncelleme niteliğindedir.

Öte yandan "Eski Seramiklerin Üretim Teknolojileri" ile ilgili araştırmalarına devam etti. Bu kapsamda "Terra Sigillata" astarı konusunda yaptığı araştırma ve deneysel çalışmaları çeşitli bilimsel toplantılarda sundu ve makale halinde yayınladı. En son olarak da 20 yıllık bir emeğin ve birikimin sonucu olarak 2014 yılında "Terra Sigillata" kitabını yayınladı.

Yine Orta Çağ İslam Seramikçileri'nin dünya seramik tarihine bir armağanı olan "Lüster Tekniği" ile ilgili yaklaşık 35 yıllık deneyim ve birikimini 2010 yılında ikinci kez kitap halinde yayınladı. Özellikle "İslamik Lüster" olarak bilinen diğer adıyla "kil macun lüsteri" ile ilgili de bir bilimsel araştırma ve uygulama projesi gerçekleştirmiştir.

1997 yılından başlayarak 2010 yılına dek İzmir Uluslararası Seramik Sempozyumu'nu organize etmiş, bu kapsamda tüm dünyadan çok sayıda duayen sanatçıyı davet etmiş, onları İzmir ve Türk kültürü ile tanıştırmış ve üniversitesine paha biçilmez bir eser koleksiyonu kazandırmıştır.

2018 yılında üniversitesinden emekli olmuş ancak İzmir Ekonomi Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi'nde ders vermeyi sürdürmektedir. Bilimsel toplantılarda sunumlar yapmaya, jürilerde yer almaya ve sanatsal çalışmalarına devam etmektedir.

SANAT ANLAYIŞI

Sevim Çizer 1986 yılından bu yana bireysel üretimini kesintisiz sürdürmüş ve değişik tekniklerle oluşturduğu eserlerini kişisel ve karma sergilerde sergilemiştir.

"Sanat öylesine bir olgu ki yaşamımızın her anını biçimlendirebilen bir güce sahip soluk gibi..." diyen Çizer, hayatının büyük bölümünü verdiği sanatı kendi üslubu ile böyle tanımlıyor. Sanatın imtiyazlı, yetenekli bir gurup profesyonel tarafından icra edilen bir etkinlik olmasının ötesinde; tüm insanların etkinlik gösterebileceği bir alan olarak da görüyor.

İnsan ve toplum ilişkilerinin daha iyi düzenlenmesi ve daha başarılı ve insancıl kılınması için sanatı bir araç olarak gören Çizer, bu düşünce geniş halk kitlelerince benimsendiğinde dünyanın da daha barışçıl ve yaşanır bir yer olacağına inanıyor. Sanatçının kendi yaşamına da bakıldığında tüm anlara sinen bir estetik anlayışı, bir düzenleme biçimi ve inceliği görmek mümkündür.

Sanatçı yaşadığı topraklarda neolitik dönemden bu güne kadar toprak altı- toprak üstü kalıntı ve buluntuların yaratıcılığını besleyen birer kaynak oluşturduğunu, kazılardan çıkan kemik, tohum gibi doğal malzemeler ile insan üretimi nesnelerin de ilgisini çektiğini; bu nesnelerin yaşanmışlığa dair biçim ve anlamlar olarak zaman zaman kendiışlerine yansıdığını belirtiyor.

"Yaptığımız sanatın tarihi geçmişini bilmek benim için çok önemli. Daha önce bu konuda emek vermiş insanların (ustaların) deneyimleri, neler yaptıkları, ne gibi aşamalardan geçtikleri beni çok ilgilendiriyor. Özellikle yaşadığım coğrafyanın üretimi benim için bilgi ve ilham kaynağı oldu ve olmaya da devam ediyor.

"Araştırmalarımda derinleştikçe merakım ve coşum arttı artmaya devam ediyor. Ancak araştırma ve esinlenmelerim Akdeniz kültürü ile sınırlı değil. Aslında tüm dünyanın seramik kültürü ilgi odağında. Mesleki ve sanatsal amaçla yaptığım seyahatler ve çalışmalar da dünya seramik kültürünü tanımak ve onlardan yeni sanat projeleri çıkarmak için bir fırsat oluyor. Böylece geçmiş kültürler hatta unutulmuş- terk edilmiş deneyimler ile günümüz koşulları arasında bir köprü oluşturmaya çalışmaktayım".

Onur Konuğu



Prof. Dr. Zeliha METE

1946 yılı İzmir doğumlu olup ilk, orta ve lise öğrenimini İzmir’de tamamlamıştır. 1969 yılında Ege Üniversitesi Fen Fakültesi Kimya Bölümü’nden “Yüksek Kimyager” unvanı ile mezun olmuştur. 1977 yılında Doçent, 1989 yılında Profesör unvanını almıştır. Çalışma alanı Seramik Kimyası ve Seramik Teknolojisi olup, akademik yaşamı boyunca Ege Üniversitesi ve Dokuz Eylül Üniversitesinin başta Güzel Sanatlar Fakültesi olmak üzere çeşitli fakültelerinde lisans, yüksek lisans, doktora ve sanatta yeterlik düzeylerinde Seramik Kimyası, Seramik Teknolojisi, Sır ve Boya Teknolojisi gibi dersler vermiştir. Yurt içi ve yurt dışında çok sayıda bildiri sunmuş; SCI ve AHCI kapsamında taranan ulusal ve uluslararası dergilerde makaleler yayımlamış ve çeşitli bilimsel projeler yürütmüştür.

Seramik alanında kaleme aldığı eserler arasında “Seramik Teknolojisi ve Uygulaması” ile “Seramik Kimyası” adlı ders kitapları bulunmaktadır. Ayrıca, çevirisini yaptığı “Seramik Hataları ve Çözüm Yöntemleri” ile “Seramik Sır Reçeteleri El Kitabı” da literatüre kazandırdığı önemli kaynaklar arasındadır.

“Seramik Teknolojisi ve Uygulaması” adlı eser, seramik alanında temel teknik bilgi sunan kapsamlı bir başvuru kaynağı niteliğindedir. Kitap; seramik hammaddeleri, malzeme özellikleri, üretim teknikleri ve dekorlama yöntemlerini ayrıntılı bir biçimde ele almakta, hem teorik hem de pratik bilgilere yer vererek seramik teknolojisinin bütüncül bir anlayışla kavranmasını hedeflemektedir.

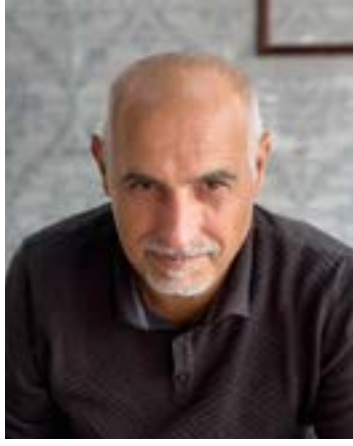
“Seramik Kimyası” adlı kitabında ise seramik üretim süreci hammaddeden nihai ürüne kadar sistematik olarak ele alınmakta; bünye, sır ve renk oluşumuna ilişkin temel silikat reaksiyonları jeoloji, kimya ve malzeme bilimleri bağlamında yapılandırmacı bir yaklaşımla açıklanmaktadır.

Harry Fraser’ın eseri olan “Seramik Hataları ve Çözüm Yöntemleri”nin Türkçe’ye kazandırılması ile seramik üretim sürecinde karşılaşılan hatalar, nedenleri ve çözüm yöntemleri ayrıntılı biçimde sunulmuştur. Eserde pişmemiş, bisküvi, döküm, sırlama ve dekorasyon sonrası aşamalarda karşılaşılan sorunlar sistematik olarak ele alınmaktadır.

Yaklaşık 44 yıllık üniversite hizmetinin ardından emekliye ayrılan Prof. Dr. Mete, hâlen seramik sırları üzerine araştırmalarını sürdürmektedir. Hindistan, Sri Lanka, Nepal, Vietnam, Kamboçya, Myanmar ve Pakistan gibi ülkelerdeki geleneksel çömlekçilik merkezlerini ziyaret ederek elde ettiği teknik ve kültürel gözlemlerini ağırlıklı olarak Ceramics Art and Perception ve Ceramics Technical dergilerinde paylaşmıştır.

Davetli Katılımcılar

Doç. Dr. Atilla Cengiz KILIÇ (Türkiye)



1964 yılında doğdu. Lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterliğini, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik-Cam bölümünde tamamladı. 2018 yılında Doçent ünvanı aldı. Aynı üniversitede, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Çini Tasarımı ve Onarımı Anasanat Dalı başkanı olarak çalışmalarını sürdürmektedir. Özellikle indirgen ortamlarda seramik pişirimiyle ilgilenmektedir. Ayıca Selçuklu ve İznik çinileri konusunda araştırmalar yapmaktadır. Ulusal ve uluslararası birçok uygulamalı sempozyuma katılan sanatçı, İzmir’de 2002-2009 yılları arasında isli pişirim etkinliği düzenlemiştir. Sanatçının dokuz kişisel sergisi bulunmaktadır. Birçok özel ve kamu koleksiyonun da eserleri bulunmaktadır. 1992 yılında düzenlenen E.K.V. Duvar tabağı seramik yarışmasında “İlk Beş Eser” ödülü, 2002 6. Cairo International Bienale for Ceramics (Bienal Ödülü) sahibidir.

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe ÇETİN (Türkiye)

1959 yılında İstanbul’da doğan Ayşe Çetin, ilk-orta-lise öğrenimlerini İstanbul’da tamamlamıştır. Lisans eğitimini Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Mimarlık Bölümü’nde, sanatta yeterlilik ve yüksek lisans eğitimini ise Dokuz Eylül Üniversitesi’nde tamamlamıştır. Uluslararası ve ulusal bilimsel toplantılarda sunulan; Diyarbakır’da Çini Sanatı, Yapı Çinilerinde Melezlenmeler ve Üretimlerin Sürdürülebilmesi-Sorunlarının Örnekler Üzerinden İrdelenmesi, Söğüt Çinili Yapıları, Zamanda Göç Eden Yapılar, Conservation-Restoration Projects Of The Tiles in Diyarbakır, Diyarbakır Çinili Yapıları, Diyarbakır Melek Ahmet Paşa Camii Çinileri; Koruma ve Onarım, Mimaride Bezeme Restorasyonlarının Proje ve Uygulama Sorunları, Restoration of Traditional Arts in Architecture, Ödemiş Kemalpaşa Yukarı Kızılca Halil Ağa Camii Mimari Bezemeleri Projesi ve Uygulama Çalışmaları, Manisa Muradiye Camisi Çinileri ve Bazı Bezemelerinin Röleve Projeleri, İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü Konak Yalı Camisi Çinilerinin Röleve Projelerinin Hazırlanması ve Restorasyonu Konulu Rapor, Bilecik Söğüt Kaymakam Sait Bey Çeşmesi Çinileri Röleve ve Konservasyon Çalışması şeklinde sıralanabilir. Kültür Bakanlığı Vakıf Eserleri Restorasyon ve Koruma, belediyelerin restorasyon konulu proje ve uygulama çalışmalarında, Tarihi Kentler Birliği restorasyon uygulamalarında, Avrupa Birliği’nin restorasyon konulu projelerinde danışman ve uygulama yöneticisi olarak görev almaktadır. Uluslararası ve ulusal, bilimsel toplantılarda sunulmuş ve yayınlanmış onlarca bildiri, sergilenmiş eser ve tarihi yapıların korunması konusunda ödülleri olan Çetin, seminer, panel ve konferanslarda davetli katılımcı olarak yer almıştır. Halen Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde görevine devam etmektedir.



Öğr. Gör. Ayşegül ACAR (Türkiye)



Kütahya’da doğdu. 2003 yılında Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü’nde lisans eğitimini tamamladı. 2003-2007 yıllarında SDÜ Seramik Araştırma ve Uygulama Merkezi’nde çalıştı. 2007 yılında SDÜ Gönen Meslek Yüksekokulu’na öğretim görevlisi olarak atandı. 2012 yılında SDÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, Arkeoseramik Anasanat Dalı’nda yüksek lisans eğitimini tamamladı. Ulusal ve uluslararası pek çok sanat etkinliğine katılıp; kırktan fazla karma sergiye katıldı. Aynı zamanda bilimsel ve sosyal sorumluluk projelerinde görev aldı. Ulusal ve uluslararası sempozyumlarda sunulmuş ondan fazla bildirisi bulunmaktadır. Halen ISUBÜ Gönen Meslek Yüksekokulu’nda öğretim görevlisi olarak görevine devam etmektedir.

Prof. Dr. Burcu ÖZTÜRK KARABEY (Türkiye)

1975 yılında Ankara’da doğdu. 1996 yılında Hacettepe Üniversitesi G.S.F. Seramik Bölümü’nden mezun oldu. 1997 yılında yine aynı bölümde Arş. Gör. olarak çalışmaya başladı. 1999 yılında Y.L.S. Eseri Raporunu ve Mart 2004’te S.Y. Eseri Çalışması Raporunu tamamladı. 2012 yılında doçentliğe, 2018 yılında profesörlüğe atandı. İlk kişisel sergisini 2003 yılında açan Burcu Ö. Karabey’in eserleri; Kazakistan, Litvanya, KKTC., Hindistan, ABD, Çin, İtalya, Belçika, Mısır, Hırvatistan, Avusturya, Almanya, İspanya, Kore gibi ülkelerde sergilendi. Yapıtları ile beş ulusal ödül, iki uluslararası ödül, iki mansiyon, bir onur madalyası ve bir onursal diploması bulunan Karabey’in yurtiçinde ve yurtdışında çeşitli koleksiyonlarda çalışmaları bulunmaktadır. Sanatçının çalışmaları: “Ceramic Arts&Perception”, “500 Raku”, “İstanbul’un 100 Çini ve Seramik Sanatçısı” gibi yayınlarda yer almıştır. Haziran 2012 tarihinden itibaren çalışmalarına Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi G.S.F. Seramik Bölümü’nde kurucu Bölüm Başkanı olarak devam eden Karabey, 2013-2020 yılları arasında Dekan Yardımcılığı görevini yürütmüştür ve Aralık 2022 tarihinden itibaren aynı fakültede dekan olarak görev yapmaktadır. 2019 yılından itibaren Uluslararası Seramik Akademisi (IAC) üyesidir.



Doç. Dr. M. Candan GÜNGÖR (Türkiye)



1969 yılında İzmir’de doğdu. 1992 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik-Cam Ana Sanat Dalı lisans, 1995 DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Uygulamalı Sanatlar Bölümü yüksek lisans, 2002 DEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü sanatta yeterlik mezunudur. Aynı üniversite ve fakültede 1998 yılında araştırma görevlisi olarak çalışmaya başlamıştır. Çeşitli yarışmalarda ödüller almıştır. Yunanistan, Makedonya, Arnavutluk, Arjantin, Bulgaristan, Slovenya, Mısır, İtalya, Litvanya, Avusturya, Kore, Romanya, Macaristan, KKTC ve Türkiye’de birçok sempozyum, sergi, bienal, kongre, çalışmaya katılmıştır. İzmir Resim Heykel Müzesi, Alaçatı PeriArt Sanat Galerisi, İstanbul ModAda Sanat Galerisi, İzmir Kadın Müzesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Rektörlük Binası olmak üzere beş kişisel sergi açmıştır. Ulusal ve uluslararası müzelerde ve koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır. Türk Seramik Derneği, Seramik Sanatı Eğitimi ve Değişimi Derneği üyesidir. Seramik Federasyonu Seramik-Türkiye Dergisi sanat editörüdür. 2020 yılından bu yana Kültür ve Turizm Bakanlığı İzmir Resim ve Heykel Müzesi seçici kurulunda, 2022 yılından bu yana Seramik Sanatı Eğitimi ve Değişimi Derneği yönetim kurulu üyesi olarak görev yapmaktadır. Halen, DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü’nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

Yrd. Doç. Dr. Derin IŞIKÖREN (KKTC)

Derin Işıkören, 1972’de Ankara’da dünyaya geldi. Üniversite diplomasını Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakülte birincisi olarak 1995 yılında aldı. Takiben, çeşitli kuruluşlarda grafik tasarımcı ve sanat yönetmeni olarak görev aldı. 2002 yılında Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesinde Master Derecesini elde etti, yine bu fakültede araştırma görevlisi olarak görev yaptı. 2004 yılında Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümünde öğretim görevlisi olarak beş yıl çalıştı. 2010 yılından 2022 yılına kadar Lefke Avrupa Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü bünyesinde öğretim üyesi olarak görev aldı. Aynı üniversiteden doktor ve yardımcı doçent unvanlarını almıştır. 2022 yılından başlayarak Yakındoğu Üniversitesi İletişim Fakültesinde görev yapmaktadır. Profesyonel ve akademik kariyeri boyunca Derin Işıkören konferans, atölye, sergi ve panellerde görev almıştır.



Dr. Hüseyin Gürsel BİLMİŞ (Türkiye)



1979 Bursa doğumlu. 2002 Uludağ Üniversitesi Tarih Bölümü’nden mezun oldu. Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde 2005 yılında Bursa Türk İslam Eserleri Müzesi’nde göreve başladı, ertesi yıl İnebey Yazma Eser Kütüphanesi’ne atandı. 2007 yılında İstanbul Süleymaniye Kütüphanesinde Merhum Mücellit İslam SEÇEN ve Gürcan MAVİLİ tarafından verilen Klasik Ciltçilik ve Kağıt Restorasyonu eğitimlerini tamamlayıp 2008 yılında döndüğü İnebey Yazma Eser kütüphanesinde kitap restorasyonu atölye çalışmaları yaparak pek çok yazma ve matbu eserin onarımını gerçekleştirdi. 2009’da Bursa’da AB destekli bir Valilik Projesinde Kağıt Restorasyonu kursunda bir yıl süreyle öğreticilik yaptı. 2010 yılında MSGSÜ Sanat Tarihi bölümünde başladığı yüksek lisansını, İnebey Kütüphanesi’ndeki 13-14.yy. Türk İslam Ciltleri konulu teziyle 2013’te bitirdi. 2015’te aynı üniversitenin Sanat Tarihi Bölümü’nde başladığı doktora çalışmasını, 2019 yılında “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Bursa’da Mimarlık Ortamı” başlıklı teziyle tamamladı. Gazeteci Yılmaz Akkılıç Vakfı 2019 Bursa Araştırmaları Yarışmasında birincilik alan doktora çalışması, 2021 yılında kitaplaştırıldı. 2021 yılı Şubat ayından itibaren Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvar Müdürü olarak görev yapan H.Gürsel Bilmiş, evli ve bir erkek çocuk babasıdır. Yazarın yayımlanmış iki kitabı ve uluslararası hakemli dergilerde yayımlanan bilimsel çalışmaları bulunmaktadır.

Doç. Dr. İrem ÇALIŞICI PALA (Türkiye)

Lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterlik eğitimini İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Enstitüsü’nde Geleneksel Türk Sanatları Bölümü geleneksel Türk seramiği alanında tamamladı. 2002 yılından sonra İzmir, Mersin, Kastamonu’da ve halen Çanakkale’de Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü’nde akademisyen olarak çalışmaktadır. Çini olarak isimlendirilen geleneksel Türk seramiği alanında yaptığı çalışmalar, işlevsel ve sanatsal olarak iki alandadır. Yurt içi, yurt dışı karma sergileri yanı sıra 5 kişisel sergisi bulunmaktadır. Alanında ulusal ve uluslararası makaleleri yayınlanmıştır. Lüster, çini, firitli-sırçalı çamur, geleneksel Türk seramiği desenleri ile çömlekçilik çalışma, araştırma alanlarındandır. “İndirgen pişirim lüster pigmentlerinin sıraltına uygulanması” başlıklı patenti bulunmaktadır.



Uzm. Lokman GENÇTÜRK (Türkiye)



1986 yılında Trabzon Araklı’da doğdu. 2009 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü Eski Çini ve Onarımları Anasanat dalından mezun oldu. 2019 yılında Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü’nde yüksek lisansını tamamladı. 2014 yılında T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Bölge Laboratuvarlarından olan Trabzon Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarında restoratör olarak çalışmaya başladı. 2021 yılında Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarına tayin oldu, halen orada görevine devam etmektedir.

Öğr. Gör. Maged Zaky HASSAN (Türkiye)



1983 yılında doğmuş, Mısır vatandaşı ve 2013 yılından itibaren Türkiye’de yaşamaktadır. Seramik sanatçısı, tasarımcı ve akademisyen. 2015 yılından beri Erciyes Üniversitesi’nde Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümünde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. 2005 yılında Mısır Kahire’deki Helwan Üniversitesi Uygulamalı Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü’nden mezun oldu. 2006’dan 2013’e kadar aynı üniversitede araştırma görevlisi olarak çalıştı. Dokuz Eylül Üniversitesi’nin Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü’nde 2015 yılında yüksek lisansı bitirdi. 2020 yılındaysa Hacettepe Üniversitesi Seramik Ana Sanat dalında sanatta yeterlik derecesini almıştır. Yurt içinde ve yurt dışında seramik ve görsel sanatlarla ilgili çok sayıda sempozyum, çalıştay, seramik yarışması ve karma sergilere katılmış. Sanatçının eserleri başta Mısır Modern Sanatlar Müzesi olmak üzere; Türkiye, Mısır, Almanya, Fransa, İtalya, Belarus, Hırvatistan, Güney Kore, Tayland, Tunus ve Letonya gibi birçok ülkede özel ve kurumsal koleksiyonlara seçilmiştir.

Doç. Dr. Majid ZIAEE (İran)

Majid Ziaee, 1982 yılında Meşhed’de doğdu ve şu anda Tebriz’de yaşıyor. Tebriz İslam Sanatları Üniversitesi’nde (TIAU) öğretim üyesi olarak görev yapıyor. El Sanatları alanında lisans, seramik odaklı İslam Sanatları alanında yüksek lisans ve Sanat ve Araştırma alanında doktora derecesini İran, Tahran’daki Şahed Üniversitesi’nden aldı. Majid, eğitimini tamamladıktan sonra TIAU’da dersler verdi ve daha sonra Cam ve Seramik Bölümü Başkanı olarak görev yaptı. Bu süre zarfında öğrencilerle yakın etkileşimi, fırın-heykeller ve odun ateşlemeli fırınlar da dahil olmak üzere çeşitli iş birliği projeleri yaptı. Fırın-heykel, büyük yapıların yerinde pişirilerek fırına taşınması ihtiyacını ortadan kaldıran bir yöntemdir. Odun ateşlemeli fırınlar ise pişirme süreci boyunca sosyal etkileşimi ve topluluk katılımını vurgular. 12 yıl önce başlatılan ve halen devam eden bu proje, köylüler için istihdam yaratmayı ve kırsal topluluklarda çömlekçiliğin rolünü canlandırmayı amaçlamaktadır. Majid, 2016 yılında Güney Kore’deki Yatoo Merkezi tarafından düzenlenen Küresel Göçebe Sanat Projesi’ne ve ikamet programına katıldı. Bu bir aylık deneyim, ona doğa sanatı ve geçici eserlerle tanıştıran yeni bir yaratıcı yol açtı. İran, Fransa ve Litvanya’daki Yatoo bağlantılı projelere davetler alarak bu yaklaşımı keşfetmeye devam etti. Son dönem sanatsal çalışmaları, doğal unsurlar, buluntu nesneler ve bedeni bir araç olarak kullanan performans sanatıyla çalışmayı içeriyor.



Dr. Nesibe ŞÜKÜROVA (Azerbaycan)

Nesibe ŞÜKÜROVA 1979 yılında Şamayıl’in kızı olarak dünyaya geldi. 1994-1998 A. Azimzade Azerbaycan Devlet Teknik Resim Okulu’nda okudu. 1999-2003 yılları arasında Azerbaycan Devlet Sanat Akademisi Cam Seramik Bölümü’nde lisans eğitimi aldı ve 2005 yılında Azerbaycan Devlet Sanat Akademisi’nde seramik alanında yüksek lisans yaptı. 2022 yılında “Bağımsızlık Dönemi Azerbaycan Seramiklerinde Gelenek ve Modernite” başlıklı bilimsel çalışması ile Sanat Çalışmaları Felsefe Doktoru unvanını aldı. 2016 yılında Azerbaycan Onurlu Kültür Emekçisi nişanıyla ödüllendirildi. Sanatçı 2011 yılından bu yana Azerbaycan Ressamlar Birliği üyesidir. Ulusal ve Uluslararası birçok etkinliğe katılan sanatçının 20 bilimsel makalesi bulunmaktadır. Sanatçı, 1998’den beri A. Bakikhaniv 1 Nolu Çocuk Sanat Okulu’nun “Güzel Sanatlar” bölümü’nde öğretmen olarak görev yapmaktadır.



Prof. Dr. Ola HAMDY EL-SAYED (Mısır)



Ola Hamdy, BUC Uygulamalı Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölüm Başkanıdır. Profesördür ve 2008 yılında Helwan Üniversitesi Uygulamalı Sanatlar Fakültesi'nden doktora derecesini almıştır. Başlıca ilgi alanı Çevresel Tasarım ve sürdürülebilir tasarım, özellikle de çevresel seramik tasarımı ve Mısır'daki geleneksel seramiklerdir. Ola, Mısır'da ve yurt dışında birçok sanat etkinliğine katılmıştır. Ayrıca miras sanatları, estetik, sanat eleştirisi ve sanat tarihi dersleri vermektedir. Sanatçı, seramik sanatı alanında hem akademik hem de sanatsal anlamda önemli katkılarda bulunmuştur. 2019 yılında Badr Üniversitesi'nde ilk Seramik ve Cam Bölümünü kurarak eğitim alanında öncü bir rol üstlenmiştir. 2012-2021 yılları arasında Kahire Amerikan Üniversitesi'nde seramik dersleri vererek birçok öğrenciye ilham olmuştur. 2017 yılında ise Fustat'taki geleneksel el sanatları merkezinde eğitim vererek, kültürel mirasın yaşatılmasına katkıda bulunmuştur. Akademik alanda da aktif olarak yer alan Ola, 2009 yılında Seramik alanında teknisyen yetiştirme enstitüsünün müfredat listesinin oluşturulmasına ve 2016 yılında Helwan Üniversitesi Uygulamalı Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü kredi saatlerinin düzenlenmesine katkı sağlamıştır. İngilizce ve Arapça dillerinde çeşitli yayınları bulunan Ola, seramik sanatıyla ilgili birçok yerel ve uluslararası sergiye katılarak eserlerini geniş kitlelerle buluşturmuştur. Almanya'daki Sanat ve Tasarım Üniversitesi'nde, Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nde ve bazı özel koleksiyonlarda eserleri bulunmaktadır.

Sabit ACAR (Türkiye)

1956 yılında Kütahya'da doğdu, ilk ve orta öğreniminin bir kısmını Kütahya'da tamamladıktan sonra, Ankara Mehmet Rüştü Uzel Kimya Sanat Enstitüsü ve akabinde Kimya Teknisyen Okulu'nu bitirdi. 1981 yılında Eskişehir Anadolu Üniversitesi'nden kimya mühendisi olarak mezun oldu. Profesyonel iş hayatında üstlendiği görevler şu şekildedir; 1974-1976 Etibank Seydişehir Alüminyum Tesisleri Ar-Ge birimi metot araştırma teknisyeni, 1977-1978 Kütahya Porselen Laboratuvar ve Ar-Ge şefi, 1987-1995 Uşak Seramik A.Ş. Üretim teknolojileri ve kalite güvence birim yöneticiliği, 1993-1995 Afyon Kocatepe Üniversitesi öğretim elemanı (Seramik Teknolojileri Dersi), 1995-2005 Kütahya Altın Çini ve Seramik San. A.Ş. genel müdür, 1997-1999 Kütahya Dumlupınar Üniversitesi öğretim elemanı (Seramik ve Çini İşletmeciliği Dersi), 2005-2006 Uşak Seramik A.Ş. genel müdürü, 2009-2014 Dokuz Eylül Üniversitesi öğretim elemanı (Seramik Teknolojileri Dersi), 2010 yılından bu yana Acar Frit Masse Ve Endüstriyel Hammaddeler Üretim San.Tic.Ltd.Şti, Teknik Mineral Madencilik San.Tic.Ltd.Şti ve Hastech Mineral Dış Ticaret Ltd.Şti firmalarında ortaklık ve üst düzey yöneticilik görevlerine devam etmektedir. Sabit Acar evli olup iki çocuk ve bir torun sahibidir.



Doç. Dr. Sarra BEN ATTIA (Tunus)

Sarra Ben Attia (1977, Tunus), IAC-AIC üyesidir (2019). Seramik sanatçısıdır, Sanat Bilimleri ve Teknikleri alanında doktora derecesine sahiptir ve Tunus Güzel Sanatlar Yüksek Enstitüsü'nde (Tunus Üniversitesi, Tunus) doçent olarak görev yapmaktadır. Sarra Ben Attia, çok sayıda ulusal ve uluslararası bilimsel seminere katkıda bulunmuştur. Yedi kişisel sergiye ev sahipliği yapmış ve Tunus'ta ve yurt dışında birçok karma sergiye katılmıştır. Tunus, Fransa, Mısır, Rusya, Güney Kore, Slovenya, Türkiye, Çin, Kıbrıs, Tayland ve Kuveyt dahil olmak üzere çeşitli ülkelerde çok sayıda ulusal ve uluslararası sempozyum, bienal ve sergi düzenlemiş ve bunlara katılmıştır. Tunus Sanat ve Aracılık Derneği Başkanı ve UAPT Başkan Yardımcısıdır. 2013 yılından bu yana Soliman'daki stüdyosunda, ayrıca Fransa, Slovenya ve Mısır'da indirgeme teknikleri (Raku, Pit firing, Luster, Obvara, Copper Matt vb.) üzerine atölyeler düzenlemektedir. Eserleri çeşitli müzelerde ve özel koleksiyonlarda yer almaktadır.



Serdar PALA (Türkiye)



Memleketi Erzurum olan, 31 Mart 1970 Zonguldak doğumlu Pala, İstanbul Üniversitesi Su Ürünleri Fakültesi'nden aldığı lisans eğitimini, İzmir, Muğla gibi illerde 2000- 2007 yılları arasında sahada balık yetiştiriciliği alanında değerlendirdi. İstanbul'da lisans eğitimi sürecinde Kerim Çaplı, Asım Can Gündüz gibi sanatçılar ile bas gitar çalarak çalıştı. Mekanik, ahşap işleri, biraz elektronik ilgi alanlarındandır.

Seramik üretimi ile 2003'te eşi ile tanışması sonrasında başladı. Udu, okarina gibi müzik aletleri yanı sıra özellikle ateşe dayanıklı cezve, güveç ve bardak gibi işlevsel formlar üretmektedir. "Wild Clay" yani yaban çamuru kullanarak, çark kullanmadan çeşitli teknikler ile şekillendirmektedir. Astar ve perdah yanı sıra karbon ile üretimlerini dekorlamaktadır. Açık pişirim veya tüplü fırın kullanmaktadır. Odun fırını çalışmaları devam etmektedir.

Yrd. Doç. Dr. Serkad Hasan IŞIKÖREN (KKTC)

1979 yılında Gazimağusa, KKTC de doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini İstanbul'da tamamladıktan sonra Doğu Akdeniz Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü'nü birincilikle bitirdi. Yüksek lisansını Girne Amerikan Üniversitesi Mimarlık Mühendislik Fakültesi İç Mimarlık Bölümü'nde Görsel Sanatlar ve Müziğin Disiplinlerarası Ortak Çalışması ve Eğitime Yansımaları üzerine tamamladı. Konuyla ilgili Gazi Üniversitesi ve Girne Amerikan Üniversitelerinde uluslararası atölye çalışmalarına katıldı. 2007 yılında İspanya'nın Mallorca adasında University of Balearic Islands'ın yürütmekte olduğu arkeolojik kazı çalışmalarına katıldı. 2014 -2018 yılları arasında Yakın Doğu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi'nde başladığı doktora programını "Kıbrıs Arkeoloji Müzelerinde Sergileme ve Bilgilendirme Tasarım Sorunları ve St. Barnabas Arkeoloji Üzesi İçin Çözüm Önerisi" üzerine yazdığı doktora tezi ile tamamladı. Halen Yakın Doğu Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi'nde görevini yürütmektedir.



TAM METİN BİLDİRİLER

APHRODISİAS MÜZESİ'NDEN DİSKUSU HAYVAN BETİMLİ KANDİLLER *

Prof. Dr. Ali Yalçın TAVUKÇU¹, Süheyla KIRALI²

¹ Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Erzurum/ TÜRKİYE
atavukcu@gmail.com, Orcid:000-0001-6047-0803

² Doktora Öğr. Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Erzurum/ TÜRKİYE
agaoglusuheyla@hotmail.com, Orcid:0000-0003-4605-9262

Özet

Tarihin erken dönemlerinden itibaren çeşitli aydınlatma araçları arasında yer alan küçük ve kolaylıkla taşınabilir olması açısından daha çok tercih edilen kandiller, tarihin hemen her döneminde sevilerek kullanılmıştır. Kandiller ait oldukları toplumların günlük hayatlarının yanı sıra ekonomik ve sosyal yapıları hakkında da bilgi vermektedir. Çalışma konumuzu oluşturan diskusu hayvan betimli kandiller Aphrodisias Antik Kenti Kazısı'ndan, kurtarma kazıları ve el koyma gibi çeşitli yollarla Aphrodisias Müzesi'ne ulaştırılmıştır. Geç Roma Dönemi'ne tarihlendirilen kandiller birbirlerine benzer formda üretilmiştir. Kandillerin yapılmasında başlıca hammadde olan kille üretilen yirmi kandil genellikle kırmızı ve kahve tonlarında boyalıdır. Tutamak kulplu, oval formlu ve burun üzeri kalp şeklinde tablalı eserlerin omuz bezemelerinde asma dalları ile üzüm salkımı, kabartma nokta ve bordür içine alınmış yumurta dizisi bezemeleri yer almaktadır. Aslan, at/yaban eşiği ve ayı, boğa, geyik, horoz, kartal, kaplan ve keçi gibi hayvanların betimlendiği yirmi adet kandil kalıp tekniği ile üretilmiştir. Bu kandillerin özenli işçiliği ile figürlerin kullanıcıya başarılı bir şekilde yansıtılması geçmiş dönem kandil ustalarının sanat becerilerini görebilmemiz bakımından büyük önem taşımaktadır. İncelenen kandillerin diskuslarındaki dokuz çeşit hayvan betimlemelerinin ne anlama geldiğini ve özellikle ne için yapıldığını açıklayarak bundan sonraki çalışmalara katkıda bulunmak amaçlanmaktadır. Sözü edilen kandiller yurtiçi ve yurt dışı kaynaklar yardımıyla karşılaştırmalı olarak incelenmiş ve katalog çalışması oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Aphrodisias Müzesi, Aydınlatma, Hayvan Betimi, Kandil

* Bu yayında yer verilen eserler 10856 numaralı "Aphrodisias Müzesi Kandilleri" başlıklı, Atatürk Üniversitesi-Bilimsel Araştırma Projeleri-Lisansüstü Tez Projesi kapsamında sağlanan imkanlar dahilinde çalışılmıştır.

Abstract

ANIMAL-DEPICTED DISCUS OIL LAMPS FROM THE LATE ROMAN PERIOD IN THE APHRODISIAS MUSEUM

Oil lamps, which have been among various lighting tools since the early periods of history and were preferred more due to their small size and portability, have been used with great fondness in almost every period of history. In addition to reflecting the daily lives of the societies to which they belong, oil lamps also provide information about their economic and social structures. The animal-depicted discus oil lamps that form the subject of this study were brought to the Aphrodisias Museum through various means, including excavations at the Ancient City of Aphrodisias, rescue excavations, and confiscation. The lamps, dated to the Late Roman Period, were produced in similar forms. The twenty lamps, made primarily from clay as the main raw material, are generally painted in shades of red and brown. The lamps, which have oval-shaped bodies with handles and heart-shaped plates on the spout, feature shoulder decorations such as vine branches with grape clusters, raised dots, and an egg motif enclosed within a border. The twenty lamps depicting animals such as lions, horses, bears, bulls, deer, roosters, eagles, tigers, and goats were produced using the molding technique. The meticulous craftsmanship of these lamps and the successful representation of the figures to the user are of great importance in showcasing the artistic skills of ancient oil lamp makers. The study aims to contribute to future studies by explaining the meaning of the nine different animal depictions on the discus of the examined oil lamps and their specific purposes. The mentioned lamps have been analyzed comparatively using both domestic and international sources, and a catalog has been created.

Keywords: Aphrodisias Museum, Lighting, Animal Depiction, Oil Lamp

GİRİŞ

Ateşi kontrol altına almayı öğrenen insanlar onu rahatça taşıyabilmek ve istenilen şekilde kullanabilmek için çeşitli aydınlatma araçları geliştirmişlerdir¹. Bu aydınlatma araçları arasında yer alan ve tarihin en erken dönemlerinden itibaren sevilerek kullanılan kandiller taştan, metalden, camdan ve pişmiş topraktan yapılmışlardır². Kandiller evlerde nişler içerisinde, cadde, sokak, hamam ve dükkânların aydınlatılmasında kullanıldığı gibi mezarlarda da ölü armağanı olarak önemli bir işlev kazanmaktaydı³.

Çalışma konumuzu oluşturan Aphrodisias Müzesi envanterindeki yirmi kandilin gövdesi oval formlu ve geniş diskus haznelidir. Genellikle kırmızı ve kahve renkli boyalı⁴ eserlerin uzunlukları 7.3-11 cm, genişlikleri ise 6-7.6 cm arasında değişmektedir. Burun üzerinde kalp şeklinde biçimlendirilen plastik tabla, kulp ve burun altında çentikler ve bazılarında halka taban ortasında ayak baskı damgasının yer alması bu eserlerin en karakteristik özellikleri arasındadır. Benzer formlu kandilleri Efes⁵, Toronto⁶ ve Kibyra⁷ gibi birçok kentte görebilmekteyiz. Aphrodisias Müzesi diskusu hayvan betimli kandillerin form özellikleri dikkate alınarak benzer örnekler yardımı ile MS 6. yüzyıla tarihlendirilmektedir.

YÖNTEM

Kandil ustaları eserlerini üretirken aydınlatma ve mezar hediyesi gibi kullanım amaçlarının yanı sıra kullanıcıya farklı mesajlar vermek maksadıyla diskuslarında çeşitli sahneler işlemişlerdir. Bu sahneler arasında tanrılar, mitolojik varlıklar, sunaklar, tragedya ve komedy, gladyatör oyunları, erotik sahneler, günlük yaşam ve Aphrodisias Müzesi’ndeki kandillerde olduğu gibi diskuslarında hayvan betimli sahneler de görülmektedir⁸.

Aphrodisias Antik Kenti’nden ve Aydın İli’ inin Çine İlçesi’nde yer alan Kabalar mevkiinde iki numaralı mezar odasından kurtarma operasyonu ile Aphrodisias Müzesi’ne kazandırılan ve bozuk formlu yapıları ile dikkati çeken Kat. No. 1 ve Kat. No. 2’nin diskusunda iki farklı şekilde aslan resmedilmektedir. Oval formlu, tutamak kulplu ve burun üzeri tablalı ilk eserimiz Kat. No. 1’dir. Eserin yapım aşamasında kalıbın çok fazla kullanılmasından dolayı hem kandilin burun üzerindeki plastik tabla hem de diskustaki aslanın figürü belirgin değildir. Kandilin tek yivle çevrili geniş diskusunda sola doğru koşar vaziyette betimlenmiş aslan figürü yer almaktadır. Ön ayakları altında diskus deliği olan aslanın ağzı açık gövdesinde de muhtemelen eserin yapım aşamasında olduğu düşünülen fırça izi dikkat çekmektedir. Aslanın yeleleri kabartma çizgilerle verilirken ağzı açık olması belki de kandil ustası tarafından kükrer vaziyette resmedilmeye çalışıldığını göstermektedir. Ön ve arka ayak pençe detayına yer verilen aslanın belirgin

¹ Donald M. Bailey, **Greek and Roman Pottery Lamps**, Oxford 1972, s. 9; Süheyla Kırallı, **Aphrodisias Müzesi’nden Bir Grup Kandil**, Erzurum 2016, (Yüksek Lisans Tezi), s. 7; Ali Yalçın Tavukçu, Süheyla Kırallı, “*Aphrodisias Müzesi’nden Bir Grup Kalp Burunlu Kandil*”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 23 (4), 2019, s. 1590.

² Nurettin Öztürk, **Kyzikos Kandilleri**, Erzurum 2003, (Doktora Tezi), s. 22.

³ Zerrin Aydın Tavukçu, **Parion Nekropolü 2005 Yılı Buluntuları**, Erzurum 2007, (Doktora Tezi), s. 120.

⁴ Munsell Color Company, Baltimore 1975.

⁵ Franz Miltner, “*Die antiken Lampen in Klagenfurten Landesmuseum*”, Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien (26), 1930, s. 143, Taf. VI, Res. 1007; Donald. M. Bailey, **Catalogue of the Lamps in the British Museum III**, London 1988, 384-385, Pl. 107, Q 3129-Q3131.

⁶ John Walker Hayes, **Ancient Lamps in the Royal Ontario Museum**, Toronto 1980, s. 70, 71, Pl. 36, Fig. 294,295.

⁷ Hüseyin Metin, **Kibyra Kandilleri**, Erzurum 2012, (Doktora Tezi), s. 193-220, K437-K575.

⁸ Donald. M. Bailey, **Greek and Roman Pottery Lamps**, s. 11; Sinem Coşkun, **Tralleis Güney Nekropolü Oda Mezarları ve Buluntuları**, Erzurum 2022, (Doktora Tezi), s. 29.

olmayan kuyruğu yukarı doğru hareketlidir. Kandilin diskusundaki aslan figürü ile birebir benzer örnek bulunmamaktadır. Ancak form olarak benzerini Kibyra’da⁹ ve aslan betimlerinin işlenişi ile yakın benzerlerini ise Efes’te¹⁰ ve görebilmekteyiz. Bu kandildeki sağa doğru yönelmiş ve arka ayakları üzerine oturan aslan betimi Kat. No 1’den farklılık göstermektedir. Ancak aslanın yeleleri ve ayaklarındaki pençelerinin verilmesi ile Aphrodisias örneği ile benzerlik göstermektedir.

Kat. No. 2’deki aslanın kandilin sağ ve soluna doğru değil de aşağı doğru konumlandırılması figürün kalıplama sırasında yanlış yerleştirildiğini düşündürmektedir. Ayrıca Kat. No. 2’nin bozuk formlu yapısı ve belirgin olmayan ince detaylar dikkate alındığında, bu eserin seri üretimden kaynaklı deformasyona uğradığını göstermektedir. İki küçük diskus deliği arasındaki aslanın pençeleri belirgin ön ayakları diskusun kenarına doğru konumlandırılmıştır. Diskustaki aslan figürünün birebir benzeri bulunmamaktadır ancak form yapısı Kibyra’daki¹¹ örnek ile aslan betiminin ise British Museum kataloğundaki¹² ve Efes’teki¹³ benzer kandillerde görebilmekteyiz. Aynı formlu eserlerdeki aslanların oturur vaziyette resmedilmesi ile Aphrodisias örneğinden ayrılan kandiller MS 6. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Çalışma kapsamındaki Kat. No. 1 ve Kat. No. 2 de benzer örnekler yardımı ile aynı tarihe verilmektedir.

Bazen tanrı ve tanrıçaların yanında bazen de tapınaklarda koruyucu unsur olarak nitelendirilen aslanlar Sümerlerde göklerin kutsal tanrıçası İnanna’yı¹⁴ simgelediği gibi Ana Tanrıça Kybele¹⁵ ve Yunan mitolojisinde Apollon’un kutsal hayvanını da simgelemektedir¹⁶. Aphrodisias kandillerinde görülen aslan betimlerinin Roma İmparatorluğu’nun güç ve kudretini simgeliyor olabileceği düşünülmektedir.

Aphrodisias Antik Kenti kazılarında ele geçen Kat. No. 3’ün burun üzerinde yanma görülmüş, halka tabanında ise oldukça belirgin sağ ayak baskı damgası (plenta pedis) işlenmiştir. Kandilin iç bükey diskusunda sol tarafta ağız açık, arka ayakları üzerinde duran ve sol pençesini karşısındakine savuran saldırır pozisyonunda ayağa kalkmış ayı figürü ve hemen karşısında arka ayakları üzerinde ayakta duran ve ağız açık bir şekilde mücadele etmeye çalışan at figürü yer almaktadır. Ayının postu küçük kazıma çizgilerle detaylandırılmıştır ve her iki figür detaylı işlenerek kullanıcıya sunulmuştur.

Kibyra’da yer alan oval formlu, tutamak kulplu, burun üzeri kalp tablalı üç örnek Aphrodisias Müzesi’ndeki Kat. No. 3 ile hem form hem de diskustaki sahne ile birebir benzer örneklerdir¹⁷. Kat. No. 3 ile muhtemelen aynı kalıp üretimi olabileceği düşünülen Kibyra’daki kandiller Metin tarafından MS. 5. yüzyıl sonu 6. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Aphrodisias Antik Kenti’nden olan bu eserin benzer örneğinin Kibyra’dan başka bir bölgede bulunmadığı tespit edilmiştir. Form ve burun özellikleri dikkate alınarak Kat. No. 3’ü de

⁹ Hüseyin Metin, **Kibyra**, s. 198, K474.

¹⁰ Donald. M. Bailey, **British Museum III**, s. 382, Pl. 105, Q 3107.

¹¹ Hüseyin Metin, **Kibyra**, s. 198, K474.

¹² Donald M. Bailey, **British Museum III**, s. 382, Pl. 105, Q 3107.

¹³ Adil Evren, “*Selçuk-Efes Davut Yerleş Tarlası 1993 Yılı Kurtarma Kazısı*”, VI. Müze Kurtarma Kazıları Semineri, Ankara 1996, s. 31-32, Çiz. 12.

¹⁴ Esat Korkmaz, **Simgeler Sözlüğü**, İstanbul 2010, s. 92

¹⁵ Seher Selin Özmen, “*Anadolu’da Ana Tanrıça Kybele Kültü*” Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 4(7), 2016, s. 385.

¹⁶ Mehmet Karaosmanoğlu, **Mitoloji ve Ege’nin Tanrıları**, Erzurum 2005, s. 62.

¹⁷ Hüseyin Metin, **Kibyra**, s. 72, K525-526.

Kibyra’daki eser ile aynı tarihe verebilmekteyiz. Diskusundaki hayvan mücadelesi sahnesinin Roma Dönemi’nde düzenlenen vahşi hayvan mücadelesi ile ilgili olabileceği düşünülmektedir¹⁸.

Aphrodisias Antik Kenti kazılarında ele geçen Kat. No. 4’ün iç bükey diskusunda omuz üzerinden bakan, vücudu sola doğru yan profilden verilen stilize olmuş bir boğa figürü yer almaktadır. Figürün boynuzları ve diğer ince detayları belirgin değildir. Ön ve arka ayakları arkasında diskus deliği yer alan figürün gövdesi üzerinde ikinci bir diskus deliği izi görülmektedir fakat kalıbın fazla kullanılmasından dolayı bu diskus deliği açılammıştır. Kat. No. 4’ün diskusundaki boğa ile birebir benzeyen figür bulunmamaktadır. Ancak aynı atölyeden üretildiği düşünülen ve yüksek lisans tezi kapsamında incelenen Aphrodisias Müzesi’ne Aydın İli’nin Karacasu İlçesi’nden satın alma ile getirilen kandilin diskusunda da sola doğru yönelmiş boğa figürü resmedilmiştir¹⁹. MS 6. yüzyılına tarihlendirilen Aphrodisias örneğinin tabanında ayak baskı damgası (plenta pedis) yer almaktadır.

Kandillerin diskuslarında boğa figürlerinin farklı şekillerde işlendiği görülmektedir²⁰. Boğa antik dünyada Sümerlerde, Mezopotamya, Anadolu ve Mısır uygarlıklarında kutsallığı ve tanrısallığı simgeleyen inancın sembolüdür²¹. Grek dünyasında bazen Poseidon’un kutsal hayvanı, bazen de baş tanrı Zeus’un boğa kılığına girerek Avrupa’yı kaçırmaya çalışması ile karşımıza çıkmaktadır²². Aynı zamanda güç ve üretkenliğin sembolü olan boğa, Roma İmparatorluk Dönemi sikkeler üzerinde adeta güç ve üretkenliği simgeleyen hörgüçlü boğa şeklinde resmedilmiştir²³.

Çalışma kapsamındaki Aphrodisias Müzesi’ne el koyma ile getirilen Kat. No. 5’ in eğimli diskusunda sağa doğru sıçrayan boynuzlu geyik betimi resmedilmiştir. Üst ve alt gövdesinde iki yağ delikli diskustaki geyiğin boynuzları ve toynakları belirgindir. Hem form hem de diskustaki sıçrayan geyik betimi ile birebir benzer örneğe Efes’te rastlamaktayız²⁴. Antik dönem boyunca sevilerek kullanılan geyik figürü farklı form ve tarihlerdeki birçok kandil üzerinde Kat. No. 5’in diskusundaki sıçrayan geyik gibi resmedildiği görülmektedir²⁵. Anadolu’da Hatti ve Hititlerde tanrıyı temsil eden geyik figürü Yunan Mitolojisinde tanrıça Artemis’in sembolüdür²⁶. MS 6. yüzyılına tarihlendirilen Aphrodisias örneğindeki geyik betimlemesinin de tanrıça Artemis’e sunulacak adak hediyesi olabileceği düşünülmektedir.

Aphrodisias Antik Kenti kazısından ve çevresindeki kurtarma kazıları ile Müze’ye getirilen üç kandilin diskusunda horoz betimlemeleri yer almaktadır. Kat. No. 6, Kat. No. 7 ve Kat. No. 8’in iç bükey eğimli

¹⁸ Vahşi hayvan mücadelesi için bkz.: Nuri Can Uçar, “*Antik Roma Gücünün Vahşi Hayvanlar Üzerindeki Yansıması: Roma Venatoları MÖ 252- MS 523/537*”, Uluslararası Eskiçağ Tarihi Araştırmaları Dergisi, (4)2, Samsun 2022, s. 326.

¹⁹ Süheyla Kırallı, **Aphrodisias Müzesi’nden Bir Grup Kandil**, s. 57, Kat. No. 29.

²⁰ Nurettin Öztürk, **Kyzikos Kandilleri**, 2003, s. 39, Kat. No. 51; Z. A. Tavukçu, **Parion Nekropolü 2005 Yılı Buluntuları**, s. 133, Çiz. 156, Kat. No. 210; Metin, **Kibyra Kandilleri**, s. 63, K108-K111, K128, K495-K503; Osman Aydın, **Tralleis Batı Nekropolü Kandil Buluntuları**, Aydın 2015, (Yüksek Lisans Tezi), s. 50, K32.

²¹ Gülseren Mutlu, “*Antikçağ Kolkhis’te Boğa Figürü*”, Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, 09 (41), 2019, s. 67; Nurettin Öztürk, **Kyzikos Kandilleri**, 2003, s. 39; Yusuf Albayrak, “*Göbekli Tepe’den Hayvan Tasvirler*”, Külliye Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi 4(2), 2023, s. 4-106.

²² Nurettin Öztürk, **Kyzikos Kandilleri**, 2003, s. 38-39.

²³ Hüseyin Metin, **Kibyra Kandilleri**, s. 63, K495-K503.

²⁴ Donald M. Bailey, **British Museum III**, s. 383, Pl. 105, Q 3113.

²⁵ Bussière Jean, B. Lindros, Wohl, **Ancient Lamps in the J. Paul Getty Museum**, Getty Publications, Los Angeles 2018, s. 300, Fig. 431.

²⁶ Nurettin Öztürk, **Kyzikos Kandilleri**, 2003, s. 37, 38; Mehmet Karaosmanoğlu, **Mitoloji ve Ege’nin Tanrıları**, s. 67-75, Res. 138, 150.

diskuslarında sola doğru yönelen horozların ibiği, gözü, gagası, kanatları, ayakları ve dik kuyruğunun tüyleri belirgin olarak işlenmiştir. Üç kandilin horoz betimleri birebir aynı olduğu için aynı kalıptan çıkmış olabilecekleri düşünülmektedir. Kat. No. 7’de üç yağ deliği bulunurken Kat. No. 6 ve Kat. No. 8’de ortada büyük yağ deliği ile horoz figürünün çevresinde açılmayan yağ deliği izleri görülmektedir. Hem form hem de diskusundaki horoz betimli kandillerin aynı özellikteki eserlere Efes’te²⁷, Kibyra’da²⁸ ve Parion’da²⁹ rastlayabilmekteyiz.

Bilindiği gibi horoz Apollon ile Koronis’in oğlu Asklepios’un sembolüdür³⁰. Güneşin doğuşunu haber verdiği için güneşle akrabalığı olduğu düşünülen horoz bu dakiklığından dolayı güvenilir ve uyanıklılığın sembolü olmuştur³¹. İnsanları sesiyle kötü ruhlardan ve şeytanlardan koruduğuna inanılan horoz, mezar stelleri üzerinde de işlenmiştir³². Aphrodisias Müzesi’ndeki horoz betimli kandillerin de bu amaçlarla üretilmiş olabileceği düşünülmektedir.

Aphrodisias antik kentinin batı nekropolünde³³ hipoje mezar içerisinde çok sayıda buluntuyla birlikte ele geçen Kat. No. 9’un içe doğru eğimli diskusunda sağa doğru hareket eden kaplan figürü yer almaktadır. Figürün ağzı açık pençeleri belirgin ve yukarı doğru diskus çemberine sığdırılmaya çalışılmış kuyruğu kaplanın gövdesinin üzerine uzatılmıştır. Figürün ön ve arka ayakları arasında biri küçük biri büyük iki ot resmedilmiştir. Kat. No. 9 ile hem form hem de bezeme ile birebir benzer kaplan figürlü kandilleri Efes’te³⁴ görebilmekteyiz. Aynı kalıptan çıkmış gibi eserlerin eğimli diskusunda sağa doğru yönelen kaplan betimi işlenmiştir.

Roma İmparatorluk döneminde arenalarda vahşi hayvan gösterileri düzenlenirken kaplan gibi hayvanlar da bu arenalarda boy göstermektedir³⁵. Belki de Aphrodisias örneğindeki kaplan betimlemesinin de Roma arenalarında vahşi hayvan mücadelesi ile ilgili olabileceği düşünülmektedir.

Araştırmamız konusunu oluşturan Aphrodisias Müzesi kandil diskuslarında en fazla sayıya sahip on adet kartal figürlü kandil yer almaktadır. Kat. No. 10 ile Kat. No. 20 arasındaki kandillerin kartal betimlemeleri aynı kalıptan çıkmış gibi birbirlerine benzemektedir. Figürlerin başları Kat. No. 17 hariç sağa doğru dönük ve sağa doğru meyilli kanatları iki yana açık heraldik pozisyonundadır. Kartalların kanatları ve soldaki kuyruk tüyleri kazıma çizgilerle belirginleştirilirken göğsündeki tüyler kazıma çizgiler yanında kabartma noktalar ile hareketlendirilmeye çalışılmıştır. Kat. No. 11, Kat. No. 15 ve Kat. No. 16’da kalıbın fazla kullanılmasından dolayı figürlerin hatları ve üzerindeki bezemeler belirgin değildir. Kat. No. 10 ile Kat. No. 20 arasındaki örneklerin benzerlerini Efes’te, Korinht’te ve Kibyra’da görmek mümkündür³⁶. Yine

²⁷ Donald M. Bailey, **British Museum III**, s. 383, Pl. 105, Q3111; Henry Beauchamp Walters, **Catalogue of the Greek and Roman Lamps in the British Museum**, London 1914, s. 199, Fig. 1328.

²⁸ Hüseyin Metin, **Kibyra**, 2012, s. 65-66, K520-K522.

²⁹ Pekköz Salih, **Parion Roma Hamamı Kandilleri**, Samsun 2020, (Yüksek Lisans Tezi), s. 125, Kat. 80.

³⁰ Esat Korkmaz, **Simgeler Sözlüğü**, s. 577.

³¹ Nurettin Öztürk, **Kyzikos Kandilleri**, 2003, s. 39.

³² Hüseyin Metin, **Kibyra Kandilleri**, 2012, s. 65.

³³ M. Umut Doğan, “*Afrodisyas Nekropolünden İki Farklı Mezar Yapısı*”, Meriç Uluslararası Sosyal Ve Stratejik Araştırmalar Dergisi, (3)7, Edirne 2017, s. 192, 204.

³⁴ Donald M. Bailey, **British Museum III**, s. 385, Pl. 107, Q3137.

³⁵ Nuri Can Uçar, “*Antik Roma Gücünün Vahşi Hayvanlar Üzerindeki Yansıması: Roma Venatoları MÖ 252- MS 523/537*”, s. 326.

³⁶ Donald M. Bailey, **British Museum III**, 389, Pl. 111, Q3177; Karen S. Garnett, “*Late Roman Corinthian Lamps from the Fountain of the Lamps*”, Hesperia 44, No. 2, 1975, S. 200, No. 31; Hüseyin Metin, **Kibyra**, 2012, S. 67, K. 515-518.

Bursa Müzesi’ne satın alma ile gelen kandilin diskusunda başı sağa doğru dönük, kuyruğu solda ve kanatları açık kartal örneği de incelediğimiz kartallar ile oldukça benzerdir³⁷. Kartal betimlemesi Yunan mitolojisinde baş tanrı Zeus’un atribütü Roma’da ise gücün ve kudretin sembolü olarak bilinmektedir³⁸. Hellenistik Dönem’e tarihlenen kandillerin diskuslarında kartal figürlerinin ağzında baş tanrı Zeus’un atribütleri olarak bilinen defneyaprağı çelengi ve ayakları altında da şimşek demeti görülmektedir. Ayrıca kartalların kanatları kapalı heraldik pozisyonunda değillerdir³⁹. MS 6. yüzyılına tarihlendirilen Aphrodisias örneklerindeki kartal betimlemelerinin ise Hellenistik Dönemdeki işlenen kartallardan farklı olarak heraldik pozisyonda durmaları bu kandillerin Roma İmparatorluğu’nun gücünü ve kudretini simgelemek amacıyla üretilmiş olabileceğini düşündürmektedir.

Aphrodisias Antik Kenti kazılarında ele geçen Kat. No. 20’nin tek yivle çevrili diskusta sola doğru oturan keçi figürü bulunmaktadır. Diskusu kaplayan keçinin aralıklı ağzı, çenesinde sakalı, başının üstünde boynuzları, ayakları ve kuyruğu belirgin ancak ince ayrıntıları net değildir. Figürün arka gövdesinin üstünde ve altında yağ deliği bulunmaktadır. Keçi figürlü ve aynı formdaki kandillere Efes’te⁴⁰ rastlanmaktadır. Walters ve Bailey tarafından MS 6. ve 7. yüzyıllara tarihlendirilen bu kandillerin form ve diskus kısmında yer alan keçi figürü ile Aphrodisias örneğinin benzer özellikler gösterdiği tespit edilmiştir. Efes kandillerindeki keçi betimlemesinin sakalı, gövdesindeki tüylerin belirgin işlenmiş olması ve boynuzlarındaki kıvrımların detaylandırılması ile Kat. No. 20’den farklılık gösterdiği görülmektedir. Keçi betimli kandiller genellikle ya çobanla birlikte günlük yaşam sahnelerinde⁴¹ ya da sürülerin ve çobanların Tanrısı Pan ile ilişkili olarak kandillerde görülmektedir. Ancak genelde Pan yarı insan yarı hayvan şeklinde resmedildiğinden MS 6. yüzyıla tarihlenen Kat. No. 20’deki keçi betiminin günlük yaşam sahnesinden bir kesit olabileceği düşünülmektedir.

³⁷ Menderes Özgür Oskay, **Bursa Arkeoloji Müzesi’nde Bulunan Bir Grup Roma Dönemi Pişmiş Toprak Kandil**, Konya 2019, s. 10, Kat. No. 11. Lev. 6.

³⁸ Nurettin Öztürk, **Kyzikos Kandilleri**, s. 37; Süheyla Kırallı, **Aphrodisias Müzesi’nden Bir Grup Kandil**, s. 55.

³⁹ Von Karın Goethert – Polaschek, **Katalog der Römischen Lampen des Rheinischen Landesmuseums Trier**, Mainz 1985, s. 102, Taf. 58, Fig. 405.

⁴⁰ Henry Beauchamp Walters, **Catalogue of the Greek and Roman Lamps in the British Museum**, s. 199, Fig. 1330; Donald M. Bailey, **British Museum III**, s. 384, Q3122.

⁴¹ Donald M. Bailey, **British Museum III**, s. 235, Pl. 34, Q1916, Fig. 55.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Aphrodisias Müzesi'ne antik kentten ve çevresindeki kurtarma kazılarından getirilen, aynı form özelliklerine sahip 20 adet kandil, ikonografik ve ikonolojik açıdan incelenmiştir. MS 6. yüzyıla tarihlendirilen kandiller yurtiçi ve yurtdışı kaynaklar yardımı ile benzer örnekler dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda Aphrodisias Müzesi'ndeki eserlerin hem form hem de diskustaki hayvan betimlemeleri ile benzer örneklerinin Efes ve Kibyra çevresinde görüldüğü tespit edilmiştir. Eserlerden bazılarının bozuk formu yapı ve Müze'nin envanter kayıtlarında çoğunun Aphrodisias Antik Kenti ve çevresinde yapılan kurtarma kazılarında ele geçmesi kandillerin yerel atölye üretimi olduklarını düşündürmektedir.

KATALOG

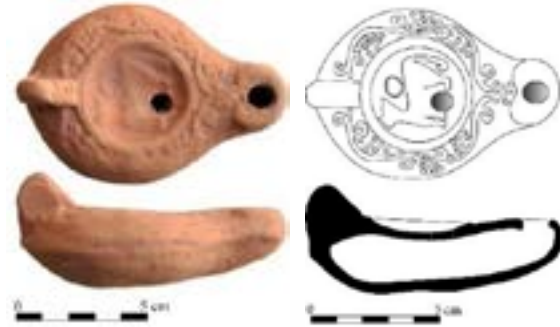
Katalog No: 1**Müze Env. No: 4493****Buluntu Yeri ve Müzeye Geliş Şekli:** Aphrodisias Antik Kenti Kazısından.**Ölçüleri:** Uzunluk: 8.6 cm. Yükseklik: 2.6 cm. Genişlik: 6.5 cm.
Çamur Renk / Karışımı: 10 YR 7/3 Very Pale Brown / ince kum, mika.**Boya:** 10 YR 6/6 Brownish Yellow**Tanımı:** Boyada ve bezemede aşınma. Yüzeyde kireçlenme ve patina. Oval formu gövdeli. Omuz üzerinde yan yana şua-dil bezemesi. İki yivle çevrili diskusta sola doğru koşan aslan figürü. Ön ayakları altında yuvarlak yağ deliği. Burun üzeri yuvarlak tablalı. Tutamak kulp. Kulp ve burun altında çentikler. Halka taban.**Tarih:** MS 6. yüzyıl**Katalog No: 2****Müze Env. No: 5539****Buluntu Yeri ve Müzeye Geliş Şekli:** Kabalar 2 No. lu Mezar Odası C Mezar Üstü. Müze Kurtarma Kazısı.**Ölçüleri:** Uzunluk: 8.1 cm. Yükseklik: 2.2 cm. Genişlik: 6 cm.
Çamur Renk / Karışımı: 7.5 YR 7/6 Reddish Yellow / ince kum, mika.**Boya:** 5 YR 6/6 Reddish Yellow**Tanımı:** Boyada ve bezemede aşınma. Yüzeyde kireçlenme ve patina. Burunda yanmadan kaynaklanan is izi. Çift konik gövdeli, oval formu. Omuz üzerinde şua bezemesi. İki yivle çevrili diskusta sola doğru oturan aslan figürü. Aslanın gövde altında ve üstünde iki yuvarlak yağ deliği. Burun üzeri yuvarlak tablalı. Tutamak kulp. Halka taban.**Tarih:** MS 6. yüzyıl

Katalog No: 3**Müze Env. No:** 79/21/575**Buluntu Yeri ve Müzeye Geliş Şekli:** Aphrodisias Antik Kenti Kazısından.**Ölçüleri:** Uzunluk: 8.7 cm. Yükseklik: 2.7 cm. Genişlik: 6 cm.**Çamur Renk / Karışımı:** 5 YR 6/8 Reddish Yellow / ince kum ve yoğun mika.**Boya:** 2.5 YR 5/4 Reddish Brown

Tanımı: Burunda ve gövdede yanmadan kaynaklanan is izi. Çift konik gövdeli, oval formlu. Omuz üzerinde asma dalı ve üzüm salkımı bezemesi. Diskusta solda ayakta saldırır pozisyonda ayı ve karşısında şaha kalkmış at figürü. İki figürün gövdeleri arasında yağ deliği. İki figürün ayakları arasında diskus kenarında küçük yuvarlak hava deliği. Burun üzeri kalp şeklinde tablalı. Tutamak kulp. Kulp ve burun altında çentikler. Çentiklerin ortasında ve kenarlarında boncuk bezemesi. Halka taban ortasında ayak baskı damgası (plenta pedis).

Tarih: MS 6. yüzyıl**Katalog No: 4****Müze Env. No:** 4523**Buluntu Yeri ve Müzeye Geliş Şekli:** Aphrodisias Antik Kenti Kazısından.**Ölçüleri:** Uzunluk: 8.7 cm. Yükseklik: 2.9 cm. Genişlik: 5.8 cm.**Çamur Renk / Karışımı:** 10 YR 7/6 Yellow / ince kum, mika.**Boya:** 2.5 YR 5/8 Red

Tanımı: Boyada ve bezemede aşınma. Çift konik gövdeli, oval formlu. Omuz kuşağında asma dalı ve üzüm salkımı bezemesi. Diskus deliği ile omuz kuşağı arası iki yivle çevrili. Diskusta omuz üzerinden bakan, vücudu sola doğru yan profilden verilen boğa figürü. Boğanın ön ayakları arkasında yağ deliği. Figürün gövde üzerinde ikinci diskus deliği izi. Burun üzeri kalp şeklinde tablalı. Tutamak kulp. Kulp ve burun altında çentikler. Çentiklerin ortasında ve kenarlarında boncuk bezemesi. Halka taban ortasında ayak baskı damgası (plenta pedis).

Tarih: MS 6. yüzyıl**Katalog No: 5****Müze Env. No:** 5418**Buluntu Yeri ve Müzeye Geliş Şekli:** El koyma.**Ölçüleri:** Uzunluk: 10.2 cm. Yükseklik: 2.6 cm. Genişlik: 7.2 cm.**Çamur Renk / Karışımı:** 7.5 YR 6/4 Light Brown / ince kum, mika.**Boya:** 7.5 YR 5/4 Brown

Tanımı: Boyada ve bezemede aşınma. Çift konik gövdeli, oval formlu. Omuz kuşağında asma dalı ve üzüm salkımı bezemesi. Diskus ile omuz kuşağı arası iki yivle çevrili. Diskusta sağa doğru sıçrayan geyik figürü. Figürün gövdesinin üstünde ve altında iki yağ deliği. Burun üzeri kalp şeklinde tablalı. Tutamak kulp. Kulp ve burun altında çentikler. Halka taban.

Tarih: MS 6. yüzyıl**Katalog No: 6****Müze Env. No:** 4511**Buluntu Yeri ve Müzeye Geliş Şekli:** Aphrodisias Antik Kenti Kazısından.**Ölçüleri:** Uzunluk: 8.3 cm. Yükseklik: 2.3 cm. Genişlik: 5.1 cm.**Çamur Renk / Karışımı:** 5 YR 6/8 Reddish Yellow / ince kum, mika.**Boya:** 2.5 YR 6/8 Light Red

Tanımı: Boyada ve bezemede aşınma. Burunda yanmadan kaynaklanan is izi. Çift konik gövdeli, oval formlu. Omuz kuşağı üzerinde bordür içine alınmış yumurta dizisi. Omuz kuşağı ve diskus arası iki yivle çevrili. Diskusta vücudu sola doğru hareket eden horoz figürü. Diskusta figür gövdesi üzerinde yağ deliği. Figürün ayaklarının ön ve arkasında iki yağ deliği izi. Burun kısa, üzeri tablalı. Tutamak kulp. Kulp ve burun altında çentikler. Halka taban.

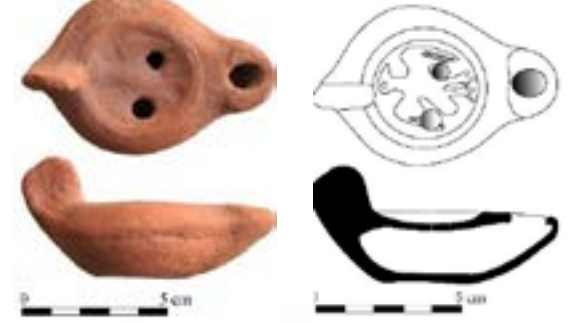
Tarih: MS 6. yüzyıl

Katalog No: 7 Müze Env. No: 6645 Buluntu Yeri ve Müzeye Geliş Şekli: Aphrodisias, Doğu Nekropol. Müze Kurtarma Kazısı. Ölçüleri: Uzunluk: 8.6 cm. Yükseklik: 2.7 cm. Genişlik: 6.0 cm. Çamur Renk / Karışımı: 5 YR 6/8 Reddish Yellow / ince kum, mika. Boya: 2.5 YR 6/8 Light Red Tanımı: Boyada ve bezemede aşınma. Burunda yanmadan kaynaklanan is izi. Çift konik gövdeli, oval formu. Omuz kuşağı üzerinde bordür içine alınmış yumurta dizisi. Omuz kuşağı ve diskus arası iki yivle çevrili. Diskusta vücudu sola doğru hareket eden horoz figürü. Diskusta figürün gövdesi üzerinde, altında ve arkasında üç yağ deliği. Burun kısa, üzeri kalp tablalı. Tutamak kulp. Kulp ve burun altında çentikler. Halka taban. Tarih: MS 6. yüzyıl	
Katalog No: 8 Müze Env. No: 4578 Buluntu Yeri ve Müzeye Geliş Şekli: Aphrodisias Antik Kenti Kazısından. Ölçüleri: Uzunluk: 7.3 cm. Yükseklik: 2.2 cm. Genişlik: 5.1 cm. Çamur Renk / Karışımı: 5 YR 6/8 Reddish Yellow / ince kum, mika. Boya: 2.5 YR 6/8 Light Red Tanımı: Kulp kırık ve eksik. Boyada ve bezemede aşınma. Burunda yanmadan kaynaklanan is izi. Çift konik gövdeli, oval formu. Omuz kuşağı üzerinde bordür içine alınmış yumurta dizisi. Omuz kuşağı ve diskus arası iki yivle çevrili. Diskusta vücudu sola doğru hareket eden horoz figürü. Diskusta figür gövdesi üzerinde yağ deliği. Figürün ayaklarının ön ve arkasında iki yağ deliği izi. Burun kısa, üzeri yuvarlak tablalı. Kulp ve burun altında çentikler. Halka taban. Tarih: MS 6. yüzyıl	

Katalog No: 9 Müze Env. No: 7121 Buluntu Yeri ve Müzeye Geliş Şekli: Aphrodisias Batı Nekropol Sıraharmenlar, Hipoje Mezar İçi Kurtarma Kazısı. Ölçüleri: Uzunluk: 11 cm. Yükseklik: 2.3 cm. Genişlik: 7.6 cm. Çamur Renk / Karışımı: 10 R 6/6 Light Red / ince kum, mika. Boya: 10 R 5/6 Red Tanımı: Boyada ve bezemede aşınma. Burunda yanmadan kaynaklanan is izi. Çift konik gövdeli, oval formu. Omuz kuşağı üzerinde asma dalı ve üzüm salkımı bezemesi. Omuz kuşağı ve diskus arası iki yivle çevrili. Diskusta sağa doğru hareket eden kaplan figürü. Figürün altında biri küçük biri büyük iki ot. Diskusta figürün gövdesi üzerinde ve altında iki yağ deliği. Burun kısa, üzeri kalp tablalı. Tutamak kulp. Kulp ve burun altında çentikler. Halka taban. Tarih: MS 6. yüzyıl	
Katalog No: 10 Müze Env. No: 4508 Buluntu Yeri ve Müzeye Geliş Şekli: Aphrodisias Antik Kenti Kazısından. Ölçüleri: Uzunluk: 8.2 cm. Yükseklik: 2.4 cm. Genişlik: 6.4 cm. Çamur Renk / Karışımı: 5 YR 7/6 Reddish Yellow / mika ve ince kum katkılı. Boya: 5 YR 7/8 Red Tanımı: Boyada ve bezemede aşınma. Yüzeyde kireçlenme. Oval formu. Burun ucunda yanmadan kaynaklanan is izi. Omuz üzerinde kabartma nokta bezemesi. İki yivle çevrili diskusta başı sağa doğru yönelen kanatlarını iki yana açmış heraldik duran kartal figürü. Sağ kanat altında yağ deliği. Burun üzeri kalp şeklinde tablalı. Tutamak kulp. Taban düz. Tarih: MS 6. yüzyıl	
Katalog No: 11 Müze Env. No: 4509 Buluntu Yeri ve Müzeye Geliş Şekli: Aphrodisias Antik Kenti Kazısından. Ölçüleri: Uzunluk: 7.8 cm. Yükseklik: 2.1 cm. Genişlik: 5.1 cm. Çamur Renk / Karışımı: 5 YR 7/6 Reddish Yellow / mika ve ince kum katkılı. Boya: 5 YR 7/8 Red Tanımı: Boyada ve bezemede aşınma. Yüzeyde kireçlenme. Oval formu. Burunda yanmadan kaynaklanan is izi. Omuz üzerinde kabartma nokta bezemesi. İki yivle çevrili diskusta başı sağa doğru yönelen kanatlarını iki yana açmış heraldik duran kartal figürü. Sağ kanat altında yağ deliği. Burun üzeri kalp şeklinde tablalı. Tutamak kulp. Taban düz. Tarih: MS 6. yüzyıl	

Katalog No: 12 Müze Env. No: 4568 Buluntu Yeri ve Müze Geliş Şekli: Aphrodisias Antik Kenti Kazısından. Ölçüleri: Uzunluk: 8.2 cm. Yükseklik: 2.3 cm. Genişlik: 6.1 cm. Çamur Renk / Karışımı: 5 YR 7/6 Reddish Yellow / mika ve ince kum katkılı. Boya: 5 YR 6/4 Reddish Brown Tanımı: Boyada ve bezemede aşınma. Yüzeyde kireçlenme ve patina. Burunda ve tabanda yanmadan kaynaklanan is izi. Oval formulu. Omuz üzerinde kabartma nokta bezemesi. İki yivle çevrili diskusta başı sağa doğru yönelen kanatlarını iki yana açmış heraldik duran kartal figürü. Sağ kanat altında yağ deliği. Kanatları ve sağda olan kuyruğu kazıma çizgili. Göğüste küçük kabartma nokta bezemesi. Burun üzeri kalp şeklinde tablalı. Tutamak kulp. Taban düz. Tarih: MS. 6.yüzyıl	
---	--

Katalog No: 13 Müze Env. No: 4592 Buluntu Yeri ve Müze Geliş Şekli: Aphrodisias Antik Kenti Tiyatro Güney Post Scaenam IV. Tabaka Kazısından. Ölçüleri: Uzunluk: 7.9 cm. Yükseklik: 2.3 cm. Genişlik: 5.1 cm. Çamur Renk / Karışımı: 5 YR 7/4 Pink / mika ve ince kum katkılı. Boya: 5 YR 7/4 Pink Tanımı: Diskustaki sol yağ deliği kırık ve eksik. Boyada ve bezemede aşınma. Burunda yanmadan kaynaklanan is izi. Oval formulu. Omuz üzerinde kabartma nokta bezemesi. İki yivle çevrili diskusta başı sağa doğru yönelen kanatlarını iki yana açmış heraldik duran kartal figürü. Sağ ve sol kanat altında iki yağ deliği. Burun üzeri kalp şeklinde tablalı. Tutamak kulp. Kulp ve burun altında çentikler. Tek yivle çevrili taban düz. Tarih: MS. 6.yüzyıl	
--	--

Katalog No: 14 Müze Env. No: 4608 Buluntu Yeri ve Müze Geliş Şekli: Aphrodisias Antik Kenti Kuzeydoğu Odeon 73 B Açması. Ölçüleri: Uzunluk: 7.2 cm. Yükseklik: 2.3 cm. Genişlik: 5.3 cm. Çamur Renk / Karışımı: 5 YR 7/4 Pink / mika ve ince kum katkılı. Boya: 7.5 YR 6/4 Light Brown Tanımı: Kulp kırık ve eksik. Tabanda yüzeyde kırık ve eksikler. Boyada ve bezemede aşınma. Yüzeyde kireçlenme ve patina. Oval formulu. Omuz üzerinde kabartma nokta bezemesi. İki yivle çevrili diskusta başı sağa doğru yönelen kanatlarını iki yana açmış heraldik duran kartal figürü. Sağ kanat altında yuvarlak yağ deliği. Burun üzeri kalp şeklinde tablalı. Burun altında çentikler. Taban düz. Tarih: MS. 6.yüzyıl	
Katalog No: 15 Müze Env. No: 4510 Buluntu Yeri ve Müze Geliş Şekli: Aphrodisias Antik Kenti Kazısından. Ölçüleri: Uzunluk: 7.9 cm. Yükseklik: 2.3 cm. Genişlik: 5.2 cm. Çamur Renk / Karışımı: 5 YR 7/4 Pink / mika ve ince kum katkılı. Boya: 2.5 YR 6/8 Light Red Tanımı: Boyada ve bezemede aşınma. Oval formulu. Omuz üzeri bezemesiz. İki yivle çevrili diskusta başı sağa doğru yönelen kanatlarını iki yana açmış heraldik duran kartal figürü. Sağ ve sol kanat altında iki yağ deliği. Burun üzeri kalp şeklinde tablalı. Tutamak kulp. Taban düz. Tarih: MS. 6.yüzyıl	

Katalog No:16 Müze Env. No: 4551 Buluntu Yeri ve Müzeye Geliş Şekli: Aphrodisias Antik Kenti Kazısından. Ölçüleri: Uzunluk: 8.2 cm. Yükseklik: 2.6 cm. Genişlik: 5.7 cm. Çamur Renk / Karışımı: 2.5 YR 6/8 Light Red / mika ve ince kum katkılı. Boya: 2.5 YR 5/8 Red Tanımı: Boyada ve bezemede aşınma. Burunda yanmadan kaynaklanan is izi. Oval formlu. Omuz üzeri bezemesiz. İki yivle çevrili diskusta başı sağa doğru yönelen kanatlarını iki yana açmış heraldik duran kartal figürü. Sağ ve sol kanat altında iki yağ deliği. Burun üzeri kalp şeklinde tablalı. Tutamak kulp. Kulp ve burun altında çentikler. Taban düz. Tarih: MS. 6.yüzyıl	
Katalog No: 17 Müze Env. No: 5521 Buluntu Yeri ve Müzeye Geliş Şekli: Kabalar 1 Nolu Mezar Odası. Kurtarma Kazısı. Ölçüleri: Uzunluk: 9 cm. Yükseklik: 2.7 cm. Genişlik: 6.1 cm. Çamur Renk / Karışımı: 5 YR 6/8 Reddish Yellow / mika ve ince kum katkılı. Boya: 2.5 YR 6/8 Red Tanımı: Boyada ve bezemede aşınma. Burunda yanmadan kaynaklanan is izi. Oval formlu. Omuz üzeri inci dizisi. İki yivle çevrili diskusta başı sola doğru yönelen kanatlarını iki yana açmış heraldik duran kartal figürü. Sağ ve sol kanat altında iki yağ deliği. Burun üzeri kalp şeklinde tablalı. Tutamak kulp. Kulp ve burun altında çentikler. Halka taban düz. Tarih: MS. 6.yüzyıl	

Katalog No: 18 Müze Env. No: 6383 Buluntu Yeri ve Müzeye Geliş Şekli: Aphrodisias, Kuzey Temenos Evi, Atrium Güneyi. Ölçüleri: Uzunluk: 7.8 cm. Yükseklik: 1.7 cm. Genişlik: 4.9 cm. Çamur Renk / Karışımı: 5 YR 6/8 Reddish Yellow / mika ve ince kum katkılı. Boya: 5 YR 6/8 Red Tanımı: Boyada ve bezemede aşınma. Oval formlu. Omuz üzeri bezemesiz. İki yivle çevrili diskusta başı sağa doğru yönelen kanatlarını iki yana açmış heraldik duran kartal figürü. Sağ ve sol kanat altında iki yağ deliği. Burun üzeri kalp şeklinde tablalı. Tutamak kulp. Kulp ve burun altında çentikler. Halka taban düz. Tarih: MS. 6.yüzyıl	
Katalog No: 19 Müze Env. No: 7122 Buluntu Yeri ve Müzeye Geliş Şekli: Aphrodisias Batı Nekropol Sıraharmenlar, Hipoje Mezar İçi. Müze Kurtarma Kazısı. Ölçüleri: Uzunluk: 10.3 cm. Yükseklik: 2.8 cm. Genişlik: 7 cm. Çamur Renk / Karışımı: 2.5 YR 6/8 Red / mika ve ince kum katkılı. Boya: 2.5 YR 4/8 Red Tanımı: Kulp kırık ve eksik. Boyada ve bezemede aşınma. Oval formlu. Omuz üzerinde tek sıra kabartma nokta bezemesi. İki yivle çevrili diskusta başı sağa doğru yönelen kanatlarını iki yana açmış heraldik duran kartal figürü. Sağ ve sol kanat altında iki yağ deliği. Burun üzeri kalp şeklinde tablalı. Kulp ve burun altında çentikler. Halka taban ortasında ayak baskı damgası (plenta pedis) (?). Tarih: MS. 6.yüzyıl	

Katalog No: 20
Müze Env. No: 4626
Buluntu Yeri ve Müze Geliş Şekli: Aphrodisias Antik Kenti Kuzey Akropol.
Ölçüleri: Uzunluk: 9.2 cm. Yükseklik: 2.6 cm. Genişlik: 6.5 cm.
Çamur Renk / Karışımı: 7.5 YR 7/8 Reddish Yellow / ince kum, mika.
Boya: 7.5 YR 6/8 Reddish Yellow
Tanımı: Boyada ve bezemede aşınma. Burunda yanmadan kaynaklanan is izi. Oval formlu. Omuz kuşağı üzerinde inci dizisi bezemesi. Omuz kuşağı ve diskus arası tek yivle çevrili. Diskusta sola doğru oturan keçi figürü. Diskusta figürün gövdesi üzerinde ve altında iki yağ deliği. Burun kısa, üzeri kalp tablalı. Tutamak kulp. Kulp ve burun altında çentikler. Halka taban.
Tarih: MS. 6.yüzyıl



KAYNAKÇA

- ALBAYRAK Yusuf, **Göbekli Tepe'den Hayvan Tasvirleri**, Külliye Uluslararası Sosyal Bilimler 4(2), 2023, s. 81-111.
- AYDIN Osman, **Tralleis Batı Nekropolü Kandil Buluntuları**, Aydın 2015, (Yüksek Lisans Tezi).
- AYDIN TAVUKÇU Zerrin, **Parion Nekropolü 2005 Yılı Buluntuları**, Erzurum 2007, (Doktora Tezi).
- BAILEY M. Donald, **Greek and Roman Pottery Lamps**, Oxford 1972.
- BAILEY M. Donald, **Catalogue of the Lamps in the British Museum III**, London 1988.
- BUSSIRE Jean, Birgitta LINDROS WOHL, **Ancient Lamps in the J. Paul Getty Museum**, Getty Publications, Los Angeles 2018.
- COŞKUN Sinem, **Tralleis Güney Nekropolü Oda Mezarları Ve Buluntuları**, Erzurum 2022, (Doktora Tezi).
- DOĞAN M. Umut, **Afrodisyas Nekropolünden İki Farklı Mezar Yapısı**, Meriç Uluslararası Sosyal ve Stratejik Araştırmalar Dergisi, (3)7 2017, s. 192, 204.
- EVREN Adil, **Selçuk-Efes Davut Yeriş Tarlası 1993 Yılı Kurtarma Kazısı**, VI. Müze Kurtarma Kazıları Semineri, Ankara 1996.
- GARNETT Karen S., **Late Roman Corinthian Lamps from the Fountain of the Lamps**, Hesperia 44, No. 2, 1975, 173-206.
- HAYES John Walker, **Ancient Lamps in the Royal Ontario Museum**, Toronto 1980.
- KARAOSMANOĞLU Mehmet, **Mitoloji ve Ege'nin Tanrıları**, Erzurum 2005.
- KIRALI Süheyla, **Aphrodisias Müzesi'nden Bir Grup Kandil**, Erzurum 2016, (Yüksek Lisans Tezi).
- KORKMAZ Esat, **Simgeler Sözlüğü**, İstanbul 2010.
- METİN Hüseyin, **Kibyra Kandilleri**, Erzurum 2012, (Doktora Tezi).
- MILTNER Franz, **Die antiken Lampen in Klagenfurten Landesmuseum**, Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien (26), 1930.
- MUTLU Gülseren, **Antikçağ Kolkhis'te Boğa Figürü**, Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, 09 (41), 2019.
- MUNSELL Color Company, **Munsell Soil Color Charts**, Munsell Color Company, Baltimore 1975.
- OSKAY Menderes Özgür, **Bursa Arkeoloji Müzesi'nde Bulunan Bir Grup Roma Dönemi Pişmiş Toprak Kandil**, Konya 2019, (Yüksek Lisans Tezi).
- ÖZ Cüneyt, **Silifke Müzesi'nde Bulunan Pişmiş Toprak Kandiller Üzerinde Yer Alan Figüratif&Bitkisel Bezeme, Sembol ve Damgalar**, Düsbed (22), 2019, s. 352-371.
- ÖZMEN Seher Selin, **Anadolu'da Ana Tanrıça Kybele Kültü**, Humanitas Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 4(7), 2016, s. 385.
- ÖZTÜRK Nurettin, **Kyzikos Kandilleri**, Erzurum 2003, (Doktora Tezi).
- PEKGÖZ Salih, **Parion Roma Hamamı Kandilleri**, Samsun 2020, (Yüksek Lisans Tezi).
- TAVUKÇU YALÇIN Ali, Süheyla KIRALI, **Aphrodisias Müzesi'nden Bir Grup Kalp Burunlu Kandil**, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 23 (4), 2019, s. 1589-1605.
- UÇAR Nuri Can, **Antik Roma Gücünün Vahşi Hayvanlar Üzerindeki Yansıması: Roma Venatoları MÖ 252-MS 523/537**, Uluslararası Eskiçağ Tarihi Araştırmaları Dergisi, (4)2, Samsun 2022, s. 326.
- GOETHERT Von Karın – Polaschek, **Katalog der Römischen Lampen des Rheinischen Landesmuseums Trier**, Mainz 1985.
- WALTERS Henry Beauchamp, **Catalogue of the Greek and Roman Lamps in the British Museum**, London 1914.

DİJİTAL YAPI CEPHE GÖRÜNÜMLERİNİN KENT KÜLTÜRÜNE ETKİSİ

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe ÇETİN

Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları, Tezhip Ana Sanat Dalı
İzmir/TÜRKİYE

ayseerdemcetin@gmail.com, Orcid: 0000-0002-6628-5163

Özet

İnsanlık tarihi boyunca insan mekân ilişkisini incelediğimizde; öncelikle barınma ihtiyacı ile ortaya çıkan yapılar, insanlarca ölçeklendirilmiş, işlevlendirilmiş, bezenmiş binalara dönüşmüştür. Geçmişten günümüze gelinceye kadar, farklı dönem ve kıtalarda değişimlere uğrayarak gelişen kentlerin, gelişimlerine paralel olarak görünümüleri de farklılaşmıştır. Bu değişim toplumların mimariye etkisi olarak tanımlanmaktadır.

Toplumun kültür ve sanat yapısından etkilenen kent mimarisinin, ters yönde bir işlev ile toplumun estetik anlayışını, görsel yapısını değiştirmesi de mümkündür. “Kent- Sanat” ilişkisinde, binaların cepheleri, öncelikle yapıların, sonra da kentlerin kimliklerini karşılıklı etkileşimle geliştiren görsellerdir. Sanat, tasarım, teknik gelişimler gibi etkenler ile oluşturulmuş olan bina cephe görünümüleri, desen, renk, teknik ve malzemeleri ile kentin görünümünü adeta bir ayna gibi yansıtmaktadır.

Yapıların yüzü diye tanımlanabilen, cepheler ve görselleri, aynı zamanda kimliklerini de oluşturmaktadır. Farklı yapılaşma anlayışları, bölgesel, iklimsel, estetik gibi birçok farklı etki ile ortaya çıkan yapı cephe bezemeleri adeta binaların yüzlerini oluşturmaktadır. Mimari tasarım ile bezemenin bütünleşmesi, yapı görünümünü güçlendirmekte yapının kimliğini de oluşturmaktadır. Geleneksel mimariden günümüz teknolojik yapılarına doğru geçiş sürecinde ise metal ve cam ağırlıklı cephe uygulamaları nedeni ile oluşan aynı görünümlü yapı grupları da binaları kimiksizleştirmiştir. Adeta beton ormanlar gibi görülen semtler, kimiksizleşen kentler ortaya çıkmıştır. Özgün görselleri ile silüetlerini kaybetme riski taşıyan kentlerimizde; yapı cephelerinin günümüzün değişen teknolojik olanakları ve tasarım teknikleri ile son yıllarda tekrar özgün görünümlere ve kullanımlara dönüşmeye başladığı görülmektedir. Bu gelişim ile farklılaşarak tekdüzelikten kurtulmakta olan yapılar, kent dinamizmine de katkı sağlamaktadır.

Anahtar kelimeler: Dijital Tasarım, Mimari Bezeme, Tezyinat, Kent Silueti

Abstract

THE IMPACT OF DIGITAL BUILDING FAÇADE APPEARANCES ON URBAN CULTURE

An examination of the human-space relationship throughout history reveals that structures, initially emerging from the fundamental need for shelter, have evolved into human-scaled, functional, and ornamented buildings. Cities, undergoing transformations and development across diverse periods and continents from the past to the present, have exhibited differentiated appearances in parallel with their growth. This evolution is defined as the influence of societies on architecture. Conversely, it is also plausible for urban architecture, shaped by the cultural and artistic fabric of a society, to alter the aesthetic understanding and visual structure of that society. Within the "City-Art" nexus, building façades constitute visual elements that mutually develop the identities of both the structures themselves and the cities they inhabit. Formed through factors such as art, design, and technological advancements, building façade appearances, with their patterns, colors, techniques, and materials, reflect the city's visual character as if mirroring it.

Façades and their visual attributes, which can be described as the "face" of buildings, simultaneously establish their identities. Building façade decorations, arising from varied construction approaches and influenced by numerous factors including regional, climatic, and aesthetic considerations, effectively form the faces of buildings. The integration of architectural design and ornamentation strengthens building appearances and contributes to the formation of their identity. However, the transition from traditional architecture to contemporary technological structures has led to groups of buildings with uniform appearances due to the prevalent use of metal and glass in façade applications, thereby rendering these buildings devoid of distinct identities. Neighborhoods resembling concrete forests and consequently, faceless cities, have emerged. In our cities, which risk losing their unique silhouettes due to a lack of distinctive visual characteristics, it is observed that building façades have begun to revert to original appearances and uses in recent years, facilitated by contemporary technological possibilities and design techniques. This development, enabling buildings to diversify and escape uniformity, also contributes to urban dynamism.

Keywords: Digital Design, Architectural Ornamentation, Decoration, Urban Silhouette

GİRİŞ

Dünyanın devinimi ile eş değer olarak değişen, insan yaşamının her döneminde farklılaşarak gelişen mimari, resim, müzik gibi kreatif alanlar kentleri paralel olarak etkilemiş ve geliştirmiştir. Kentler sanat ve tasarımları geliştirir, barındırır, çoğaltır, ortaya çıkan her eser de kentleri besler, geliştirir. Karşılıklı olarak gelişen bu “Kent- Sanat” ilişkisinin kent bütününe etkilemesi ise yapı cephe görünümlerinin desen, renk, teknik malzemeler ile çeşitlenmesi ile oluşmaktadır. Yapı bezemelerinin geçmiş dönemlerden günümüze dek farklı üsluplar, teknikler ve malzemeler ile üretiminde dönemlerin de etkisi çok belirgindir. Farklı zaman dilimlerinin yapılaşma anlayışları, bölgesel estetik kaygılar ve birçok farklı etki altında kalan yapı cephelerinin görünen yüzeyleri aynı zamanda binaların suretleri de olmuş, kimliklerini oluşturmuştur.

Mimarsız ama görsel kimliği olan yapıların, ortak özellikleri, kent kimliğini de etkileyen sürdürülebilir estetik yapı elemanlarına sahip olmalarıdır. Her yapı bezemesi kent yaşamı ve kültürünün görsel yansımasıdır. Yapı cephelerinde kullanılan malzeme, teknik ve üsluplar, yapıların yapım dönemleri veya bulunduğu bölgeler konusunda rehberlik eden bilgi ve görünümüdür de aslında. Mimarsız kimlikli yapılardan, projeli kötü yerleşimler sürecine geçen kentlerimiz, özellikle son 50 yılda tek tip cephe görünümleri ile kimliksizleşmiş, bölgesel özelliklerini de kaybetmiştir. Örnek olarak tanımlarken bugün artık “Karadeniz evi ile Bodrum evi” arasındaki farkı hemen görebildiğimiz binaları inşa etmiyoruz, “edemiyoruz” diyoruz. Gelişen teknoloji ile geleneksel mimariden teknolojik yapılanmaya doğru alınan yolda üretilen binalar daha sağlam, kolay üretilen yapılar olmasına rağmen yapı görsellerindeki özgünlük korunmamış, tek tip yapı silüetleri ile dolmaya başlayan kentlerde kimlik kaybı ortaya çıkmaya başlamıştır. Günümüzde gelişen teknolojik yapı cephelerinin ortaya çıkması ile inşa edilmiş olan metal ve şeffaf takı cepheli yapılar da kent görünümünde hızlı değişime neden olmaktadır.

1. MİMARİ CEPHE BEZEMELERİ VE YAPI MALZEMELERİNİN PARALEL GELİŞİM SÜREÇLERİ

Yapı cephelerinin gelişimleri ve uygulama dönemleri genel olarak incelendiğinde “Taş Tahta, Metal Ardından Şeffaf Cepheler, Cam, Plastik ve Türevleri ” olarak sıralanan malzemelere ulaşmaktayız. Yapı bezemelerinin değişim ve farklılaşmasında öncelikle malzeme ve teknikler etkindir. Tasarıma sunulan her yeni malzeme ve teknik, uygulama projelerinde farklı öngörülerin yolunu açmıştır. Cephe tasarımlarında malzeme, ışık, teknik uygulamalar algıyı arttıran önemli alt yapılardır. Yapı görselinin büyük, küçük, görünür ya da görünmez olmasını sağlar ve estetiğini güçlendirirler.

1.1.Taş Cepheler

Taş, korunma nedeni ile bina oluşturma sürecinin en önemli temel malzemesi olarak kullanılmaya başlamış, günümüze dek de kullanımı devam etmiştir. İnsanlık tarihi, taşların alet ve hammadde olarak kullanımına derinden bağlıdır.¹ “Nasıl ki taş ve ahşaptan yapılmış balta bugün bilinen en eski alet olarak kabul ediliyorsa”, taş aynı zamanda yapı malzemesi olma özelliği ile de önemlidir.

¹ ÇETİN, A- SOLAR, N, “Çağdaş Mimari Cephelerde Bezeme Tasarımı”, 4. Uluslararası Balkanlar, Anadolu, Kafkasya ve Türkistan Coğrafyası Sanat, Kültür, Tarih Ve Folklor Kongresi, Yayınlanmış Bildiri Kitabı, 4-26 Eylül 2024, Köszeg-Macaristan (Köszeg-Hungary) , ADÜ Yayın Numarası: 142

“Taşlar beton agregalardan, duvar ve köprülerdeki yapı elemanlarına, hatta döşeme ve kaplama olarak inşaatın farklı aşamalarında kullanılmaktadır.”² Günümüzde ise, taş taşıyıcı malzeme olmaktan daha fazla kaplama ve dolgu malzemesi olarak kullanılmaya başlamıştır.

1.2. Ahşap Cepheler

Mimarlık tarihinin her aşamasında yer alan, masif veya işlenmiş olarak yapı imalatında kullanılan ahşap malzemeler yüksek dayanım özelliği taşımaktadır. Geri dönüşümlü ve sürdürülebilirlik özelliğine en iyi örnek boğazda yer alan “Amuca Hüseyin Paşa Yalısı”dır. Doğa dostu, kolay şekillenebilen, hafif, uygulamalarda kolay bir malzeme olan ahşap, yüzyıllardır yalının İstanbul Boğazı ile birleşen temelleri ve cephesinde varlığını sürdürmektedir.

1.3. Metal Cepheler

İnşaatlarda çok farklı yer ve nedenlerle kullanılan metaller, inşaat sektöründe sayısız kullanım alanı olan malzemelerdendir. Estetik olanakları, prefabrik pratikliği ve hafifliği ile yapı üretiminde önemli malzemeler içinde yer almaktadır. Bezeme tasarımında takı cephelerin de vaz geçilmez elemanı olan metaller, bilgisayarlı giyotin lazer kesimlerle çalışılan işlerde, mükemmel görsel panellere dönüşmektedir. Örneğin St. Joseph, St. Teresa’nın Akademisi, Kansas, 2012 Gould Evans tarafından tasarlanan bina cephesinde metal adeta dantel gibi işlenmiş, özgün cephe ortaya çıkmıştır (Görsel 1).³



Görsel 1: St. Joseph, St. Teresa’nın Akademisi, (Academy,www.azahner.com, 2022 <https://www.azahner.com/works/st-teresas>) 2012

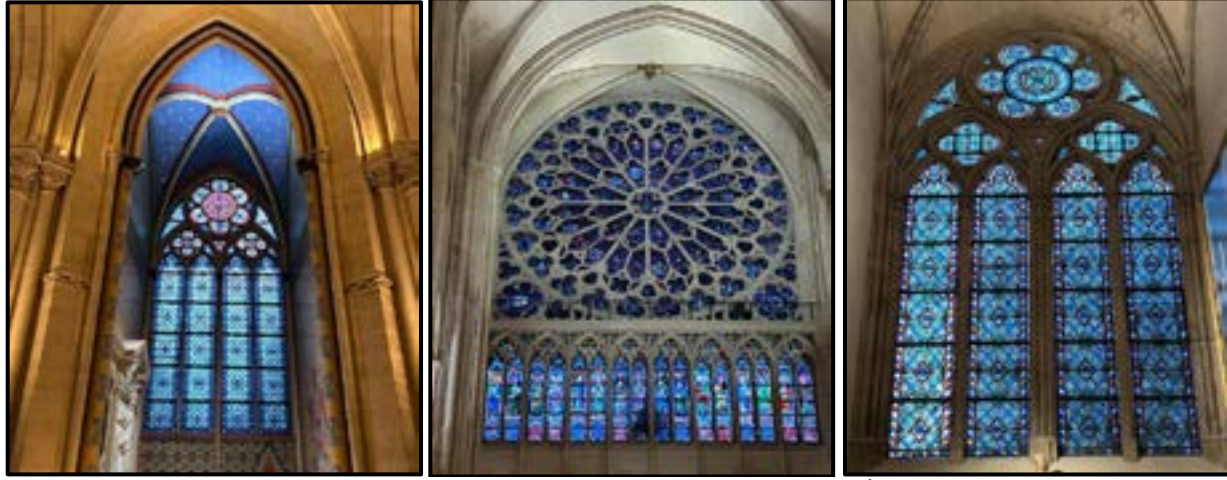
1.4. Cam ve Şeffaf Cepheler

Her gün yenilenen üretim teknolojileri ile sürekli gelişen cam malzeme, tarihten günümüze farklılaşarak gelen kullanımı ile yapı estetiğinde de önemli bir yer tutmaktadır. İç mekânda, algılanan ışığın, renklendirilerek yapı içine yansımaları sağlayan vitraylar ve diğer şeffaf alanların yapı görseline katkıları tartışılmaz. Farklı dini yapılarda kullanılmış olan örnekleri incelediğimizde camın şekillendirilerek

² SOLAR, N, “Günümüz Modern Yapılarında Bezeme Tasarımı”, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2024, İzmir S 83, s 32

³ (www.azahner.com). Akademinin genel görünümü St. Teresa’s Lace- Windmoor Center And Chapel Of St. Joseph St. Teresa’s Academy www.azahner.com. 25.05.2022, <https://www.azahner.com/works/st-teresas>

renklerinden yararlanılmış tasarımlarla bezeme unsuru olarak kullanıldığını görebilmekteyiz “NotreDame Katedrali Vitrayları” Paris, Fransa (Görsel 2-3-4).



Görsel 2-3-4: Notre Dame Katedrali Vitray Detayları, (ÇETİN 2024)

18. yy. dan günümüze kadar hiç vaz geçilmeden kullanılan bir malzeme olan camın şeffaflık özelliği, yapı malzemeleri içindeki değerini de güçlendirmiştir. Yapı üretenleri kadar kullanıcılarının da tercihi olan şeffaf cam fasadlar yapı görseline kattığı doku ve iç mekânlarda oluşturduğu ferahlık ile mimariye katkısı olan malzemelerdendir. Sürekli yenilenerek geliştirilen cam malzeme; iç, dış mekân tasarımlarında estetik etkileri ile günümüz tasarımlarının da vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Farklı yapılardan örnekler üzerinde incelediğimizde camın şekil ve renkleriyle adeta bir bezeme unsuru olarak da kullanıldığını görmekteyiz. Örneğin tarihi kilise ve cami gibi dini yapılarda, gün ışığından süzülen renkli ışıkların yarattığı etki, günümüzde de kullanımı sürdürülebilen görsel bir tekniktir.

2. YAPI CEPHELERİNİN KENT KÜLTÜRÜ VE GÖRÜNÜMÜ ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Yapıların bölgesel özellikleri, özgün kent görünimleri yok olmaya başlayınca, her bölgede aynı görünümde olmaya başlayan kentler, adeta estetik operasyonlar ile birbirine benzeyen bazı insanlara benzemeye, yok olmaya başlamıştır. Günümüzde kendi yüzlerini dahi genel moda anlayışına uygun bir çerçeveye oturtmaya çalışan insanoğlunun kent görünümünün korunması için fazla çaba göstermediği de açık bir gerçektir.

Tek tip yapı seçiminin nedenlerinden biri olan bu estetik yozlaşmanın yanı sıra hızlı yapı üretim teknikleri ve malzemelerinin de etkisi ile mimari cephe görünümünde geldiğimiz son nokta ise teknolojik cephelerdir. Genel olarak çok katlı olan yapıların dijital cephe tasarımları kentin birçok alanından görüldüğünden doğru projelendirildiklerinde kent kültürüne önemli katkıları olabilmektedir. Son yüzyılda öne çıkan bina cephelerinin tasarımı konusunda, Fransız sanatçı Marcel Duchamps’ın⁴ dediği gibi “Hem her yerde hemen her şey ile sanatın yapılabileceği” görüşü memleketimizde de kabul görmüştür. Bazı mimari cephelerin sergi alanı olarak kullanılması konulu projeler de gerçekleştirilmiştir. “Cephe Görseli Sergileri- Kent Kültürüne Etkisi” konulu önemli örneklerden olan, ilk yerli proje olarak anılan, “Emlak

⁴GÜRDAL N, “Sanatın Sonundan Sonra: Her Şey Sanat, Herkes Sanatçı”, Marcel Duchamps, Yıldız Journal Of Art And Design, 2020, ORCID: 000 YILDIZ JOURNAL OF ART AND DESIGN 0-0002-4573-3449, Volume: 7, Issue: 1, 2020, pp 49- 60

Kredi Bankası Aracılığı İle Yeni Yaşam Alanlarının İnşa Ettirilmesi Projesidir” (Görsel 4-5). Emlak Kredi Bankası, inşa sürecinde, Emlak Bank Evleri olarak tanınan Ataköy ve Levent Blokları üzerinde yer alan cephe bezemelerinin sanatçılar ta rafından tasarlanması kararını almıştır.⁵

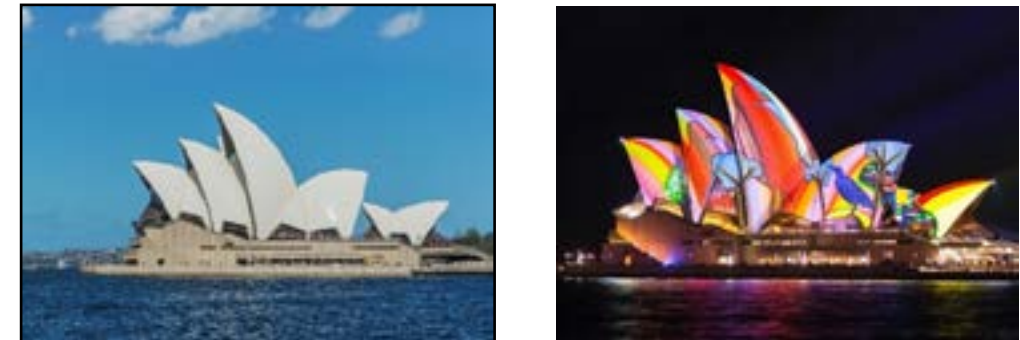


Görsel 5-6: "4. Levent Mahallesi Mozaikleri"

(<https://www.arkitektuel.com>), ResearchGate, DOI:10.13140/RG.2.2.26322.508, 2020).

3. TEKNOLOJİK YAPILARDA ÇAĞDAŞ BEZEME TASARIMI

Yapı cephelerinin sergi alanı olarak kullanılabilirliğinin sürdürüldüğü projeler, dijital yapı cepheleri ve bilgisayar teknikleri ile başka boyutlara taşınmış, çok farklı sunumlar sergilenmeye başlanmıştır. Doğru tasarlanan dijital yapı cephelerinde sergilenen, olumlu eğitim ve duygular ileten görseller, sadece mimari silüete değil toplum yapısına da katkısı olan binaları ortaya çıkaracaktır. Örneğin özel günler, kutlamalar bölgesel ve kültürel paylaşımlar, halk yararına bilgiler paylaşarak kente olumlu katkılar sağlanabilir. Hatta her yerden görülen yüksek yapıların üzerine uygulanacak saat görseli ile bir binanın saatli bina olarak anılması, çağdaş saat kulesi olarak imgeleşmesi dahi mümkündür. Yani çağdaş cephe tasarımları ile algı ve imaj oluşturmak, toplumsal etki yaratmak mümkündür. Bezeme öngörülerini dijitalleşme ve farklı yazılımlar ile sunumlar yapılan yapı cepheleri; görsel şölenlere, renkli, hareketli, etkileşimli görsellere dönüşmeye başlamıştır. Uygulamaların çok hızlı, değişken ve ekonomik olarak üretilebilmesi, çok yüksek yapıların görsellerindeki monotonluğun giderilmesini de sağlamıştır. Örneğin, Sidney Opera Binasının uygulama aşamalarının örnek bir proje ile sunulduğu görseller önemli ilk çalışma örneklerindendir (Görsel 6-7).



Görsel 7-8: Sydney Opera Binası Dijital Yerleştirme Görselleri, (<https://www.arkitektuel.com/sydney-opera-binası>, 2024)

⁵DAYIOĞLU, O. (2020). "4. Levent Mahallesi Mozaikleri". ResearchGate, DOI:10.13140/RG.2.2.26322.508

Dünya üzerinde bu konuda çalışan sanatçılar arasında da ülkemizden de bir sanatçı yer almaktadır. Teknolojik olanaklar ile gelişmiş cephe tasarımları yapan sanatçı Refik Anadol daha çok havaalanı, tren garları ve kent duvarlarında büyük ölçekli eserler üretmektedir. “Ülkemizde yetişen önemli sanatçılardan Refik Anadol teknoloji, insan ve mekân üçgeni ile eserlerini kurgulayarak dijital sanatın 21.yy. da Türkiye’deki öncüsü olmuştur. Sanatçı mimariye medya sanatını entegre ederek Anadol ’un “Işığı, veriyi ve makine zekâsını beraber kullanarak 21.yy. için hikâyeler yaratmaya çalışıyorum. Bunun için de mimariyi bir kanvas gibi kullanıyorum.”⁶ Sözü sanatla mimarinin yalnızca cephe, mekân, malzeme gibi nesnel bileşenleri çeşitlendirmek için değil, yapıların sanatın uygulama alanı olarak kullanıldığını da göstermektedir⁷ (Görsel 8-9-10).



Görsel 9-10-11: Casa Batlló (www.log.com.tr,Anadol 2024

4. ÇAĞDAŞ CEPHE UYGULAMALARINDA GÖRSEL İLETİŞİM ALANINDA YAŞANAN SORUNLAR

Günümüz teknolojisinde özellikle mimari cephelerde sanat ve tasarım için yeni ufuklar açan teknolojik gelişmeler hızla değişken olabilmektedir. Zaman ve ekonominin kullanımı açısından insanlık için çok yararlı olduğu düşünülen bu tekniklerin sakıncalı ve sorunlu olduğu alanlarda söz konusudur. Öncelikle insan sağlığı için belirlenen sınırların üstünde, sayısal değerlerde yayılan ışığın özellikle de çocuklarda epilepsi riski taşıdığına dair bulgular gözlemlenmiştir. Bu nedenle aynı ses desibel ölçümlerinde olduğu gibi ışıma ölçümlerinin de yerel yönetimlerce yapılması gereklidir. Günümüzde çok az sayıda gelişmiş kent örneğinde yapılan bu çalışmaların acil olarak ülkemizde de gelişmesi gereklidir. Bunun dışında tüm kente açık olan, propaganda için olumsuz olarak kullanılabilecek bu medya olanağının, içerik kontrollerinin de düzgün ve düzenli olarak yapılması gerekmektedir. Bu kontrollerin, başarılı bir şekilde yönetilememesi durumunda ise bazı güvenlik sorunlarının da ortaya çıkması mümkündür. Özel günlerde kentimizde uygulanan renk ve görsellerin sergilenmesi örneklerinin ters yönde olumsuz etki yaratacak şekilde kullanılması söz konusudur.” Bilginin güç olduğunu bilgiye sahip olup da kullanabilen tarafların diğer

⁶ ANADOL R, 08.01.2024, "Sanatın Dijital Dönüşümü ve Refik Anadol", <https://www.alegoridergi.com/sanatin-dijital-donusumu-ve-refik-anadol/>

⁷ ÇELENK, A., & KURAK AÇICI, F, "Tasarımda Yeni Yaklaşımlar: Refik Anadol ve Makine Hatıraları", (2022), Akademik Sanat, ss.73-86. 08.01.2024 <https://dergipark.org.tr: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2241100>(Çelenk, Kurak, Açıcı, 2022)

insanlardan daha güçlü olacaklarını ve onları manipüle edeceklerini ifade etmiştir”⁸ Örneğin İzmir körfezine bakan dijital ekranlı yapıların bayraklarla özel günlerde kaplanması kenti nasıl mutlu ediliyorsa, olumsuz herhangi bir görselle toplum üzerinde panik etkisi oluşturmak da mümkündür. NATO REVIEW adlı derginin 6 Haziran 2023 de yayınladığı makalede, kötü niyetli siber araç operasyonlarının toplumsal olaylara hatta savaşa varacak etkileri olduğu da Dr. Tim Stevens ve Dr. Joe Burton tarafından hatırlatılmaktadır.⁹

⁸ Atasoy & Ormanlı, 2019). ATASOY İ - ORMANLI O, "Teknoloji ve Siber Güvenlik, Dijital Toplumun Geleceği". İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2019, S.399-409.

⁹ STEVENS, T., & BURTON, J. (2023, 06 06). <https://www.nato.int. 01 08, 2024 tarihinde https://www.nato.int/docu/review/tr/articles/2023/06/06/nato-ve-siber-uzayda-stratejik-rekabet/index.html>

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Öncelikle teknolojinin yaşam kültürüne etkisinin kitchleşme olmasına izin verilmemelidir. Sabit cephe görüntüleri dışında sürekli değiştirilebilen ışık etkisi, ağırlıklı farklı görünüm, sadece yapıların değil yaşam kültürümüzün de yozlaşmasına neden olmaktadır. Edebi eserlerde inci bir gerdanlığa benzetilen İzmir körfezi silüetinin günümüzde “**Kordelyadan panayıra dönüşmesi**” çarpıcı ve bir o kadar da üzücü bir örnek olarak izlenmektedir, Kent yaşamında son derece etkin olan cephe görsellerinin estetik katkıları kadar görüntü bozulmalarına da neden olabileceği İzmir Kordon örneğinde açıkça sergilenmektedir. Yerleşim bölgelerinin özgün kültürüne paralel tasarımların üretilmesinin önemi kavranmalı, kent kültürünü olumsuz etkilenmesine izin verilmemelidir.

Görsel mimari etkinin kent içi iletişimde estetik sorunlardan çok daha farklı problemleri de söz konusudur, günümüzde bu yayınlar ile ilgili kanun ve kuralların acil olarak uygulamaya sokulması ve gerekli kontrollerin yapılması gerekli, hatta şarttır. Kötü amaçlı kullanımlar yapılacağı gibi siyasi ticari nedenlerle topluma zarar verebilecek yayınların yapılması da olasıdır. Öncelikle yapı cephelerdeki medyaların ilgili kurum kuruluş ve kanunlarla kontrol altına alınması gerekmektedir. Aksi halde politik propagandalar ile toplum yararına olmayan, sağlık bozucu olarak çalıştırılabilen, doğru olmayan haberleri yayan zararlı paylaşımlarla karşı karşıya kalınması mümkündür.

Dijital cephe paylaşımlarındaki en önemli tehlike insan sağlığı ile ilgili olan etkilerdir. Özellikle çocukların uzun süreli direkt bakışlar ile dijital cephelere bakmalarının epilepsi nöbetlerine yol açtığı konulu tıbbi makaleler yazılmaktadır. Tıp alanındaki verilere göre fiziki zarar söz konusu ise, toplum sağlığı kontrolleri ve kullanım eğitimleri de ayrıca ele alınmalı, teknik kontroller sağlanmalıdır.

Gelişen teknolojinin toplum yararına kullanımının sağlanması ile ilgili birimlerin oluşturulması, siber saldırı gibi olumsuz yayınlar için hazırlıklı ve takipçi olunması, kente açık cephelerin görsel iletişim tasarımlarının uzmanlarca kontrole tabi tutulması, estetik değerlerimizden ödün verilmemesi, korunması çalışmalarının acil olarak yapılması gereklidir. Tüm bu nedenlerle gelişen teknoloji ile ortaya çıkan yeni cephe anlayışına paralel eğitimler yapılmalı, tasarımcı ve uygulamacılar yetiştirilmeli, eğitimleri desteklenerek gelişime olumlu katkı sağlanmalıdır.

KAYNAKÇA

- ATASOY İ. - ORMANLI O., **Teknoloji ve Siber Güvenlik, Dijital Toplumun Geleceği**, İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2019, S.399-409.
- ÇELENK, A., & KURAK AÇICI, F, **Tasarımda Yeni Yaklaşımlar: Refik Anadol ve Makine Hatıraları**, (2022), Akademik Sanat, ss.73-86. 08.01.2024
https://dergipark.org.tr:https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2241100
- ÇETİN, A. - SOLAR, N., **Çağdaş Mimari Cephelerde Bezeme Tasarımı**, 4. Uluslararası Balkanlar, Anadolu, Kafkasya ve Türkistan Coğrafyası Sanat, Kültür, Tarih Ve Folklor Kongresi, Yayınlanmış Bildiri Kitabı, 4-26 Eylül 2024, Köszeg-Macaristan (Koszeg-Hungary) , ADÜ Yayın Numarası: 142.
- DAYIOĞLU, O., **4. Levent Mahallesi Mozaikleri**. ResearchGate, DOI:10.13140/RG.2.2.26322.508, 2020.
- GÜRDAL N, **Sanatın Sonundan Sonra: Her Şey Sanat, Herkes Sanatçı**, Marcel Duchamps, Yıldız Journal Of Art And Design, 2020, ORCID: 000 YILDIZ JOURNAL OF ART AND DESIGN 0-0002-4573-3449, Volume: 7, Issue: 1, 2020, pp 49- 60.
- SOLAR, N., **Günümüz Modern Yapılarında Bezeme Tasarımı**, İzmir 2024, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

İNTERNET KAYNAKÇASI

- ANADOL R, 10.05.2022
https://refikanadol.com/works/living-architecture-casa-batllo/ Living Architecture: Casa Batlló (www.log.com.tr)20.04.2025 kayıt tarihi.
- ANADOL R, 08.01.2024, **Sanatın Dijital Dönüşümü ve Refik Anadol**,
https://www.alegoridergi.com/sanatin-dijital-donusumu-ve-refik-anadol/
St. Teresa's Lace- Windmoor Center And Chapel Of St. Joseph St. Teresa's Academy
www.azahner.com. 25.05.2022 , https://www.azahner.com/works/st-teresas
Sydney Opera Binası Dijital Yerleştirme Görselleri https://www.arkitektuel.com/sydney-opera-binası/

GÖRSELLER

- Görsel 1:** St. Joseph, St. Teresa'nın Akademisi, Kansas, 2012,
St. Teresa's Lace- Windmoor Center And Chapel Of St. Joseph St. Teresa's
(Academy,www.azahner.com, 2022 https://www.azahner.com/works/st-teresas)
- Görsel 2-3-4:** “Notre Dame Katedrali Vitray Detayları“,
Ayşe ÇETİN Fotoğrafları Arşiv-24.12.2024, Paris, Fransa.
- Görsel 5-6:** "4. Levent Mahallesi Mozaikleri", Emlak Bank Evleri Cephe görselleri,
Bedri Rahmi Eyüboğlu mozaığı (https://www.arkitektuel.com),
DAYIOĞLU, O. (2020). ResearchGate, DOI:10.13140/RG.2.2.26322.508
- Görsel 7-8:** Sydney Opera Binası Dijital Yerleştirme Görselleri,
https://www.arkitektuel.com/sydney-opera-binası/
- Görsel 9-10-11:** ANADOL R, 10.05.2022. https://refikanadol.com/works/living-architecture-casa-batllo/ Living Architecture: Casa Batlló (www.log.com.tr) kayıt tarihi (Anadol 2024),
(Çelenk, Kurak, Açıcı, 2022)

**PİŞMİŞ TOPRAK KANDİL RESTORASYON ve
KONSERVASYON ÇALIŞMALARI***

Eda GÜZEL TÜZÜN¹, Lokman GENÇTÜRK²

¹ Restoratör, KTB Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı Müdürlüğü, BURSA

² Restoratör, KTB Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı Müdürlüğü, BURSA

Özet

Restorasyon ve konservasyon, kültürel mirasın korunmasında birbirini tamamlayan disiplinlerdir; konservasyon mevcut durumu korumayı, restorasyon ise özgün forma sadık kalarak onarmayı hedefler. Teknolojik gelişmeler, bozulma tespiti ve müdahale süreçlerini desteklemekte; böylece eserlerin sergilenebilirliği sağlanmakta ve ömürleri uzatılmaktadır. Bu kapsamlı süreç, mimarlık, sanat tarihi, arkeoloji ve malzeme bilimi gibi alanların iş birliğiyle yürütülmektedir. Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı da bu kapsamda kuruluşundan itibaren on bine yakın arkeolojik ve etnografik eserin korunmasına yönelik çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmada incelenen pişmiş toprak kandil, 2016-2017 yıllarında Gölyazı Nekropol Kazıları'nda bulunmuş ve Bursa Arkeoloji Müzesi envanterine kaydedilmiştir. Restorasyon sürecinde optik inceleme, ölçekli fotoğrafı çekilerek belgeleme işlemi tamamlanmıştır. Ardından sağlamlaştırma, fiziksel stabilizasyon, temizlik, yapıştırma ve tümleme işlemleri gerçekleştirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Pişmiş Toprak, Restorasyon, Konservasyon, Kandil, Tümüleme

* Bu çalışma, Kültür ve Turizm Bakanlığı Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı tarafından restorasyonu gerçekleştirilen ve Bursa Arkeoloji Müzesi Müdürlüğü envanterinde 2022/1 numarasıyla kayıtlı pişmiş toprak kandil üzerinde yapılan çalışmalar temel alınarak hazırlanmıştır.

Abstract

CLAY LANTERN RESTORATION AND CONSERVATION WORK

Restoration and conservation are complementary disciplines in the preservation of cultural heritage; conservation aims to preserve the current state, while restoration aims to repair while remaining faithful to the original form. Technological developments support the processes of deterioration detection and intervention, thereby ensuring the displayability of works and extending their lifespan. This comprehensive process is carried out in collaboration with fields such as architecture, art history, archaeology, and materials science. Since its establishment, the Bursa Restoration and Conservation Regional Laboratory has carried out work to preserve nearly 10,000 archaeological and ethnographic artifacts. The clay lamp examined in this study was found during the Gölyazı Necropolis Excavations in 2016-2017 and recorded in the inventory of the Bursa Archaeology Museum. During the restoration process, optical examination and scaled photography were carried out to complete the documentation process. This was followed by reinforcement, physical stabilization, cleaning, gluing, and filling procedures.

Keywords: Terracotta, Restoration, Conservation, Lampion, Complementation

GİRİŞ

Restorasyon, kültürel mirasın korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması amacıyla yapılan bilimsel, teknik ve sanatsal müdahaleleri kapsayan disiplinler arası bir alandır. Tarihi yapıların, sanat eserlerinin ve arkeolojik buluntuların özgün değerlerini kaybetmeden korumayı amaçlayan restorasyon çalışmaları; mimarlık, sanat tarihi, arkeoloji, malzeme bilimi ve konservasyon gibi çeşitli uzmanlık alanlarının katkısıyla yürütülmektedir. Bu bağlamda restorasyon, yalnızca fiziksel müdahaleyi değil, aynı zamanda tarihsel, kültürel ve estetik değerlerin analizini de içeren kapsamlı bir süreçtir. Günümüzde sürdürülebilir koruma yaklaşımlarının önem kazanmasıyla birlikte restorasyonun etik ilkeleri, uygulama yöntemleri ve teknolojik yeniliklerle olan ilişkisi de daha fazla tartışma konusu haline gelmiştir.

Türkiye, kültürel varlıklar bakımından oldukça zengin bir coğrafyada yer almakta olup, ülkenin birçok bölgesinde bilimsel kazı çalışmaları kesintisiz olarak sürdürülmektedir. Cumhurbaşkanlığı kararnameleriyle Türk ve yabancı kazılar, kurtarma kazıları, müze kazıları ve sondaj kazıları gibi farklı türlerde gerçekleştirilen bu arkeolojik çalışmalar sonucunda her yıl binlerce buluntu gün yüzüne çıkarılmaktadır. Söz konusu arkeolojik eserler, bulundukları alandan çıkarıldıkları andan itibaren restorasyon ve konservasyon sürecine dahil edilmekte; bu süreç, eserlerin fiziksel bütünlüğünün korunması ve uzun vadede sergilenebilir hale getirilmesi açısından kritik bir rol oynamaktadır.

Günümüzde teknolojinin gelişmesi, restorasyon ve konservasyon çalışmalarında çeşitli olanaklar sunmakta; özellikle eserlerdeki bozulma düzeyinin belirlenmesi ve müdahale sürecinin daha sağlıklı yürütülmesine katkı sağlamaktadır. Bu gelişmelerin, kültürel mirasın korunması ve ömrünün uzatılmasına yönelik uygulamaları desteklediği düşünülmektedir.

YÖNTEM

2016-2017 yılları arasında yapılan Nekropol Kazısından çıkarılan pişmiş toprak kandil, kırık ve amorf bir yapıda olduğundan dolayı esere ilişkin doğrudan bir literatür taraması yapılamamıştır. Bu nedenle, öncelikli olarak eserle ilgili temel bilgiler, ilgili müze müdürlüğü tarafından hazırlanan eser fişi ve kazı raporları referans alınarak elde edilmiştir. Bu belgelerde yer alan veriler doğrultusunda, eserin bozulma durumu analiz edilmiş ve uygulanacak restorasyon yöntemleri belirlenmiştir.

Restorasyon süreci kapsamında; belgeleme, temizlik, sağlamlaştırma, yapıştırma, eksik kısımların tümlenmesi ve rötuş gibi aşamalar sistematik bir şekilde uygulanmıştır. Restorasyonun tamamlanmasının ardından, tümlenen form üzerinden eserin tipolojik değerlendirmesi yapılmış ve benzer örnekler doğrultusunda literatür araştırması gerçekleştirilmiştir. Yapılan bu çalışmada, benzer formların oldukça sınırlı sayıda olduğu tespit edilmiş; dolayısıyla, söz konusu kandilin nadir bulunan bir formu temsil ettiği düşünülmektedir.

1. RESTORASYON VE KONSERVASYON TANIMI

Restorasyon ve konservasyon, kültürel mirasın korunmasına yönelik birbirini tamamlayan ancak farklı amaçlara hizmet eden iki temel müdahale yaklaşımıdır. Konservasyon, genel anlamıyla bir kültür varlığının mevcut durumunun korunmasına yönelik tüm önleyici ve durdurucu müdahaleleri kapsar. Bu yaklaşım, eserin daha fazla bozulmasını engellemeyi ve mümkünse mevcut malzeme ve yapı dokusunu stabilize

etmeyi amaçlar. ICOM-CC¹'nin tanımına göre konservasyon, bir kültür varlığının anlamı, malzemesi ve özgünlüğü gözetilerek, fiziksel bütünlüğünün sürdürülebilirliğini sağlamak için yapılan tüm eylemleri içerir.²

Öte yandan restorasyon, zamanla tahrip olmuş veya eksilmiş kültür varlıklarının, özgün belgelerine dayanarak ve tarihsel kimliğini bozmadan, geçmişteki haline mümkün olduğunca yaklaştırılmasını hedefleyen müdahalelerdir. Zeynep Ahunbay'a göre restorasyon, "bozulmuş ya da eksilmiş bir yapının, belgelenmiş özgün biçimine sadık kalınarak onarılmasıdır"³. Bu süreçte temel ilke, yapının tarihsel, estetik ve belgesel değerlerinin korunmasıdır. Restorasyon, konservasyon ilkeleri çerçevesinde değerlendirilse de kimi zaman fiziksel müdahalenin ötesine geçerek eksik kısımların tamamlanmasını veya yapının belli ölçüde yeniden inşasını içerebilir.

Restorasyon, kültürel varlıkların korunması ve gelecek nesillere aktarılabilmesi amacıyla, eserin özgünlüğüne zarar vermeden gerçekleştirilen bilimsel ve sistematik müdahaleler bütünüdür. Bu süreç, yalnızca yapısal onarım ya da estetik iyileştirmeleri değil, aynı zamanda eserin tarihi, sanatsal ve kültürel bağlamını göz önünde bulundurarak uzun vadeli koruma stratejilerinin geliştirilmesini de kapsamaktadır.

2. NEKROPOL KAZILARINDA ELE GEÇEN PİŞMİŞ TOPRAK KANDİL RESTORASYONU VE KONSERVASYONU

Çalışmaya konu olan, Bursa Arkeoloji Müzesi Müdürlüğü envanterine 2022/1 numara ile kayıtlı olan pişmiş toprak kandil; Bursa ili, Nilüfer ilçesi, Gölyazı (Apollonia) Mahallesi'nde 2016-2017 yılları arasında yapılan Nekropol Kazıları'nda çıkarılmıştır. Bu alanın tarihlemesi eldeki kaynaklara göre farklılık göstermektedir. Ağırlıklı kanaat alanın tarihçesinin M.Ö. 2. Yüzyıldan daha erkene gidebildiği şeklindedir.⁴

Nekropol sahasında sürdürülen kurtarma kazısında çatki mezar grubuna giren mezar (Görsel 1) içerisinde yapılan kazılar sonucu birçok hediyelik eşyalarla birlikte 1 adet de pişmiş toprak kandil çok parçalı halde çıkarılmıştır.⁵ Mezar hediyeleri arasında yer alan kandilin restorasyon çalışmaları Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı'nda tamamlanmıştır.



Görsel 1: Mustafa ŞAHİN-A. Sinan Özbey, Nekropol Kazıları 2016-2017

¹ Conservation Committee of ICOM

² ICOM-CC, 2008

³ Ahunbay, 2007

⁴ Şahin-Özbey, 2017: 16-19

⁵ Şahin-Özbey, 2017: 113

Yapılan arkeolojik kazı çalışmalarında genellikle ele geçen buluntuların büyük bir kısmını pişmiş topraktan yapılmış eserler oluşturmaktadır. Bu buluntular, çoğunlukla seramik kaplar, mimari öğeler ve figürinler gibi farklı kullanım amaçlarına sahip çeşitli materyallerden meydana gelmektedir. İncelemekte olduğumuz kandil örneği de bu kapsamda değerlendirilebilecek nitelikte olup, pişmiş toprak malzemeden üretilmiştir.

Kil, doğada su ve rüzgâr gibi dış etkenlerin etkisiyle ufalanan, çoğunlukla kalker, silis, mika ve demir oksit içeren kayaçların ayrışması sonucu oluştuğu düşünülen ince taneli bir malzemedir. Tane boyutlarının oldukça küçük olduğu gözlemlenen kilin, bileşiminde bulunan yanıcı maddelerin oranına bağlı olarak sarımtırak, kırmızımtırak ya da kahverengi tonlarda birikintiler şeklinde bulunabildiği belirtilmektedir. Bu özellikleri dolayısıyla kil, tarihsel süreçte pişmiş toprak ürünlerin üretiminde hammadde olarak kullanıldığı görülmektedir. Seramik, genellikle toprak esaslı, özellikle su ile karıştırıldığında şekil verilebilir hâle gelen ve "plastik kil" olarak adlandırılan hammaddelerin biçimlendirilip kurutulduktan sonra yüksek sıcaklıklarda pişirilmesiyle elde edilen bir malzemedir. Yunanca'da "kil", "killi toprak", "çömlekçi toprağı" ve "topraktan yapılmış kap" anlamlarına gelen "keremos" kelimesi, zamanla çeşitli Avrupa dillerine "ceramic" ve "keramik" biçimlerinde geçmiştir.⁶

Kandil ya da lamba, ağızları fitil konabilmesi için kıvrılmış, pişmiş toprak kapçıklara denilmektedir ve Fransızca ve İtalyanca kökenli isimlerdir.⁷ Kandil ana bölümleri tutmak için kulp kısmı, yakıtın konulduğu gövde ve alevi yakıt ile besleyen fitilin bulunduğu burundan oluşmaktadır.



Kat: M5c-6
Kayıt No: NKRPL-M5c-(6)
Seviye: -30 cm
Ölçüler: Uz:20 cm (yaklaşık), Gen: 7.5 cm
Tanım: Büyük boyunlu kandil. Hamur Yapısı çok yumuşak. İyi pişirilmemiş.
Hamur Rengi: 2.5 YR-5/8 (Red)
Katkı Maddesi: Az Miktarla Mika

Görsel 2: Mustafa ŞAHİN-A. Sinan Özbey, Nekropol Kazıları 2016-2017

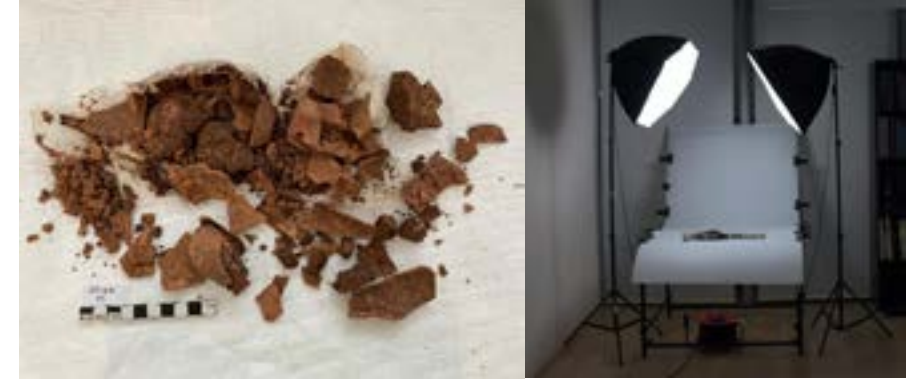
Çok parçalı halde ele geçen pişmiş toprak kandil (Görsel 2), Bursa Arkeoloji Müze Müdürlüğü uzmanları tarafından tutanak karşılığında restorasyonu yapılmak üzere müdürlüğümüze teslim edilmiştir. Teslim alınan pişmiş toprak kandil laboratuvarında, mevcut halinin (Görsel 3) fotoğrafı çekilerek belgelenmiştir. Eserlerin restorasyon çalışmaları süresince aşamalı fotoğraflarının çekilerek belgelenmesi önem arz etmektedir.

Laboratuvara teslim edilen pişmiş toprak kandilin mevcut durumu değerlendirilmiş ve uygulanacak restorasyon süreci için bir yol haritası oluşturulmuştur. İlk incelemelerde, eserin bünyesinin yumuşak yapıda olduğu, yüzeyinde tozuma ve dağılma meydana geldiği tespit edilmiştir. Bu nedenle yıkama işlemi uygulanmamıştır. Yüzeyde bulunan toprak tabakası, saf su ile kontrollü bir şekilde nemlendirilerek yüzeyden uzaklaştırılmıştır. Tüm kırık parçalar da aynı yöntemle, saf su ile nemlendirilmiş ve mekanik yöntemler kullanılarak yüzey temizliği dikkatli biçimde gerçekleştirilmiştir. Temizlik işleminin ardından

⁶ Ökse,2012:11-12

⁷ Ökse, 2012:103

parçalar, kontrollü koşullarda kurumaya bırakılmıştır.



Görsel 3: Belgeleme⁸



Görsel 4: Restorasyon sırasında kullanılan el aletleri⁹

Temizlik ve kurutma işlemlerinin ardından, kırık parçaların birleştirilmesine yönelik ön hazırlık aşamasında parçalar, boyutlarına göre gruplanmakta (Görsel 5); ardından, renk, desen ve varsa üzerlerindeki çizik gibi izler dikkate alınarak alt gruplara ayrılmaktadır. Bu tür bir gruplandırma, birleştirme işleminin daha sistemli ve etkili bir şekilde yürütülmesini sağlamaktadır.



Görsel 5: Pişmiş toprak kırık parçaların gruplandırılması¹⁰

⁸ Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı arşivi, 2024

⁹ Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı arşivi, 2024

¹⁰ Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı arşivi, 2024

Uzun yıllar toprak altında kalmasına bağlı olarak eserin bünyesinde bozulmalar meydana gelmiş; bu durum, yapının yumuşamasına ya da düşük sıcaklıkta pişirilmiş olabileceğine işaret etmektedir. Bu nedenle, kırık parçaların bünyelerine ve yapıştırılacak cidar yüzeylerine, %3'lük Paraloid çözeltisi fırça yardımıyla lokal olarak uygulanarak sağlamlaştırma işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu işlemle, tozuyan ve dağılma eğiliminde olan parçaların bütünlüğü sağlanmıştır. Sağlamlaştırma işleminin ardından, kırık parçalar eşleştirilerek bir araya getirilmiştir. Parçaların çok sayıda ve küçük boyutlu olması, eşleştirme sürecinin uzun zaman almasına neden olmuştur (Görsel 6). Ayrıca, birçok parçanın cidar yüzeylerinde aşınmaların bulunması, eşleştirme sırasında ilave zorluklar yaratmıştır. Birleştirme işlemi, eserin üzerindeki dekoratif unsurlar ve form özellikleri dikkate alınarak gerçekleştirilmiştir.



Görsel 6: Pişmiş toprak kırık parçalara %3 lük paraloid sürülerek sağlamlaştırma işlemi¹¹

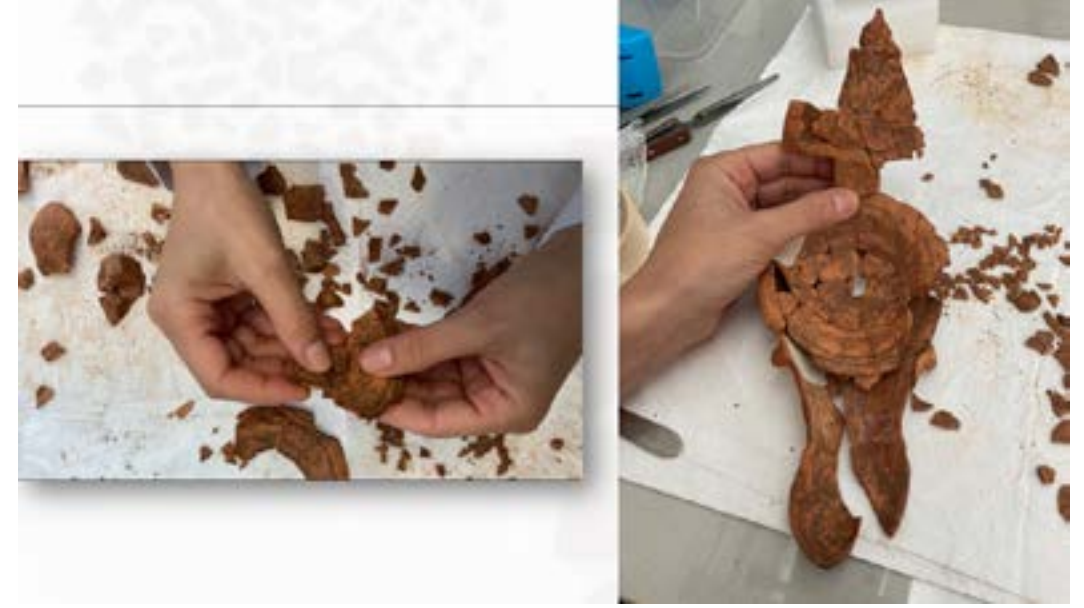


Görsel 7: Pişmiş toprak kırık parçaların birleştirilmesi işlemi¹²

Bir araya getirilen kırık pişmiş toprak parçaların yapıştırılmasında, %40'luk Paraloid çözeltisi kullanılmıştır. Yapıştırma işlemi, her parçanın uygulama sonrasında tamamen kuruması beklenerek şekilde, kontrollü ve aşamalı olarak gerçekleştirilmiştir. Bu yöntemle, uyumlu kırık parçalar sırayla yapıştırılmış ve eserin ana formu kademeli olarak ortaya çıkarılmıştır.

¹¹ Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı arşivi, 2024

¹² Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı arşivi, 2024

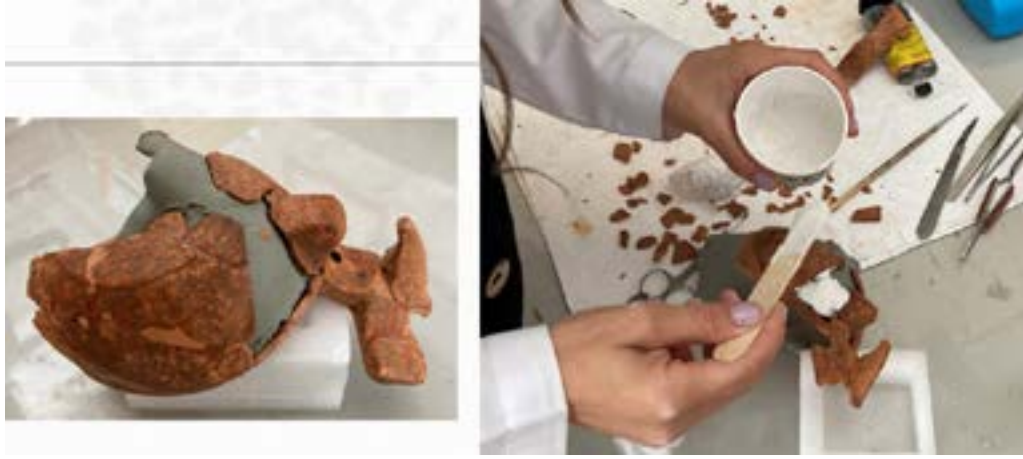


Görsel 8: Parçaların birleştirilmesi işlemi¹³

Eserdeki eksik parçalar nedeniyle bazı alanlarda boşluklar oluşmuş ve tam bir birleştirme sağlanamamıştır. Bu nedenle, eserin iç kısmında yer alan eksik alanlar, plastilin model hamuru ile şekillendirilerek kalıp oluşturulmuş; ardından bu kalıplar, hazırlanan alçı ile doldurularak yapısal bütünlüğün sağlanması amaçlanmıştır (Görsel 8). Eksik bölgeler, plastilin kullanılarak şekillendirilmiş ve alçı dökümü parça parça, kademeli olarak gerçekleştirilmiştir. Alçı tamamen kuruduktan sonra, yüzeydeki fazlalıklar rötuşlanarak giderilmiştir. Dolgu işlemi tamamlandıktan sonra, destek amaçlı kullanılan plastilin model hamuru çıkarılarak eserin iç kısmı boşaltılmıştır.

Eserin ana gövdesini oluşturan bir parçanın eksik olması nedeniyle gövde tam olarak birleştirilememiştir. Bu durumda, iki ana parça arasında bağlantı sağlamak amacıyla geçici bir çözüm olarak demir tel kullanılmış ve parçalar bu şekilde sabitlenmiştir. Sabitlenen parçaların arasına, destek sağlayacak şekilde plastilin yerleştirilmiş ve üzerine alçı dökülerek form tamamlanmıştır. Alçının kuruyup yeterli mukavemeti kazanmasının ardından, demir teller dikkatli ve kontrollü bir şekilde çıkarılmış, ardından alçı yüzeyine rötuş işlemleri uygulanmıştır.

¹³ Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı arşivi, 2024



Görsel 9: Plastilin model hamuru ile model oluşturma ve eksik kısımların alçı ile tamamlanması¹⁴



Görsel 10: Eksik kısımların alçı ile tamamlanması¹⁵

¹⁴ Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı arşivi, 2024

¹⁵ Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı arşivi, 2024



Görsel 11: Eksik kısımların alçı ile tamamlanması ve rötuş¹⁶



Görsel 12: Kandilin alçı ile tümleme işleminin tamamlanmış hali¹⁷

Alçı ile eksik kısımların tamamlanmasının ardından, eserin yüzeyinde detaylı rötuş işlemleri gerçekleştirilmiş ve bu işlemi takiben boya rötuşuna geçilmiştir. Boyama sürecinde, restorasyon ilkelerine uygun olarak geri alınabilir (reversible) malzemeler tercih edilmiştir. Eserin orijinal yüzey rengi referans alınarak, ton olarak bir derece açık renkte bir zemin belirlenmiş ve alçı yüzey bu tonla renklendirilmiştir. Bu uygulama ile hem özgün dokuya müdahale edilmemiş hem de görsel bütünlük sağlanarak eserin estetik bütünlüğü desteklenmiştir.

¹⁶ Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı arşivi, 2024

¹⁷ Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı arşivi, 2024



Görsel 13: Tümlleme işlemi bitmiş eserin renklendirilmesi¹⁸

Renklendirme işleminin ardından, eserin bütünlüğünü sağlamak ve yapısal mukavemetini artırmak amacıyla yüzeyine %5'lik Paraloid çözeltisi uygulanmıştır. Uygulamanın ardından eser, kontrollü koşullarda kurumaya bırakılmıştır. Tam kuruma sağlandıktan sonra restorasyon sürecini belgelemek amacıyla eserin son hali fotoğraflanmıştır. Bu kapsamda, eserin genel görünümünü ve detaylarını yansıtacak şekilde farklı açılardan ölçekli fotoğraflar çekilerek belgeleme işlemi tamamlanmıştır.



Görsel 14-15: Restorasyon ve konservasyon işlemi tamamlanmış eserin farklı açılardan görünümü¹⁹

¹⁸ Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı arşivi, 2024

¹⁹ Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı arşivi, 2024



Görsel 16: Restorasyon ve konservasyon işlemi tamamlanmış eser²⁰



Görsel 17: Bursa Arkeoloji Müzesi, eserin sergilenen fotoğrafı²¹



Görsel 18: Eserin restorasyon çalışmasından önceki ve sonraki durumu²²

²⁰ Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı arşivi, 2024

²¹ Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı arşivi, 2024

²² Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı arşivi, 2024

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Pişmiş toprak kandilin restorasyonu, hem bilimsel hem de sanatsal bir yaklaşımla yürütülmüş; eserin özgünlüğü korunarak gelecek nesillere aktarılması sağlanmıştır. Uygulanan arındırma, fiziksel stabilizasyon, yapıştırma ve tümleme işlemleri, eserin hem estetik hem de yapısal bütünlüğünü yeniden kazandırmıştır. Restorasyonun başarısı, sürecin disiplinlerarası bilgi ve tekniklerle desteklenmesinden kaynaklanmaktadır. Teknolojinin sağladığı analiz ve görüntüleme yöntemleri, doğru müdahale adımlarının belirlenmesinde kritik rol oynamıştır. Bu çalışma, kültürel mirasın korunmasında bilimsel yöntemlerin, etik ilkelerin ve uzmanlık iş birliğinin önemini vurgulamaktadır. Restorasyonun yalnızca fiziksel onarım değil, aynı zamanda tarihsel, kültürel ve sanatsal bağlamın korunması anlamına geldiği görülmektedir. Sonuç olarak, restore edilen kandil Bursa Arkeoloji Müzesi’nde sergilenerek hem bilimsel hem de kültürel bir değer olarak topluma kazandırılmıştır.

KAYNAKÇA

ŞAHİN Mustafa, A. Sinan ÖZBEY, **Nekropol Kazıları 2016-2017**, İstanbul 2017.

AHUNBAY Zeynep, **Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon**, İstanbul 2007.

ÖKSE A. Tuba, **Önasya Arkeolojisinde Çanak-Çömlek**, İstanbul 2012.

ULUSLARARASI MÜZELER KONSEYİ (ICOM), **Konservatör ve Restoratör: Mesleğin tanımı**, Kopenhag 1984.

KANAVİÇE DEKORLARININ VE TEKNİĞİNİN ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA KULLANIMI

Arş. Gör. Ferda TAZEÖĞLU FİLİZ

Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Konya/TÜRKİYE
ferdatazeoglu@gmail.com, Orcid: 0000-0002-3411-2575

Özet

Anadolu coğrafyasında çapraz işleme tekniği olarak bilinen kanaviçe, geleneksel tekstil işleme yöntemlerinden biridir. Kanaviçe diğer geleneksel tekstil işleme yöntemleriyle karşılaştırıldığında uygulama açısından daha pratiktir. Bu yöntemde geniş dokuma keten bezi veya farklı sıklık aralıklarına sahip olan etamin kumaş kullanılmaktadır. Kumaş üzerine işlenecek motifin özelliklerine uygun biçimde renkli ipliklerle çarpı biçiminde yapılan bu uygulama, teknik açıdan oldukça kolay olması nedeniyle Anadolu coğrafyasında yaygın bir biçimde kullanılmıştır. Çeyiz geleneğinin devam ettiği yörelerde özellikle mutfak, yatak odası ve salon tekstillerinde bu yöntem hala kullanılmaktadır. Tekstilin bir sanat dalı olarak kabul edilmesi ve tekstil ürünlerinin çağdaş sanat alanında kullanılmaya başlanması beraberinde geleneksel tekstil işleme yöntemlerinin plastik sanatlar alanına entegre edilmesiyle sonuçlanmıştır. Günümüzde kanaviçe gibi geleneksel tekstil işleme yöntemlerinin ve geleneksel kanaviçe motiflerinin çağdaş seramik sanatında bir dekor aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Araştırmanın amacı çağdaş seramik sanatında bu kullanım biçiminin dekor ve teknik açıdan irdelenerek, bu tür uygulamaların seramik alanında kullanılan dekor yöntemlerine olan katkısını değerlendirmektir.

Anahtar kelimeler: Seramik, kanaviçe, dekor, motif, çağdaş sanat.

Abstract

THE USE OF CANVAS DECORATIONS AND TECHNIQUES IN CONTEMPORARY CERAMIC ART

Cross-stitch, known as a cross embroidery technique in Anatolian geography, is one of the traditional textile processing methods. Cross-stitch is more practical in terms of application when compared to other traditional textile processing methods. In this method, wide-woven linen cloth or etamine fabric with different density ranges is used. This application, which is made in the form of crosses with colored threads in accordance with the characteristics of the motif to be processed on the fabric, has been widely used in Anatolian geography due to its technical ease. In regions where the dowry tradition continues, this method is still used especially in kitchen, bedroom and living room textiles. The acceptance of textile as a branch of art and the use of textile products in the field of contemporary art have resulted in the integration of traditional textile processing methods into the field of plastic arts. Today, it is understood that traditional textile processing methods such as cross-stitch and traditional cross-stitch motifs are used as a decorative tool in contemporary ceramic art. The aim of the research is to examine this form of use in contemporary ceramic art in terms of decor and technique and to evaluate the contribution of such applications to the decoration methods used in the field of ceramics.

Keywords: Ceramics, cross stitch, decor, motifs, contemporary art.

GİRİŞ

Kanaviçe Anadolu coğrafyasında çeyiz geleneğiyle nesilden nesile aktarılan bir tekstil işleme yöntemidir. Uygulama biçimindeki kolaylıklar bu yöntemin halk arasında yayılıp tekstil süslemelerinde bir araç olarak kullanımına olanak sağlamıştır. Anadolu coğrafyasının neredeyse her bölgesinde rastlanan bu işleme türü kadınların özellikle perde, yastık, yorgan başı, örtü vb. ev tekstillerini daha nitelikli hale getirmek için kullandıkları bir gelenektir. Genellikle bitkisel ve hayvansal motiflerin yöneme uygun olarak tasarlanmış gözenekli kumaşlar üzerine işlenmesiyle oluşan bu teknik, uygulamada kullanılan çapraz örüntülerden kaynaklı “çapraz dikiş” olarak da adlandırılmaktadır.

Kanaviçenin ilk kez ne zaman ve nerede ortaya çıktığı bilinmese de Türklerde, 16. yy.’dan itibaren kullanılmaya başlanmış, 19.yy.’dan itibaren ise kullanımı yaygınlaşarak Türk halk işlemlerinde yerini almıştır¹. Dünya genelinde bu yöntem kültürel yapıya göre teknik özelliklerdeki küçük değişikliklerle çeşitlenip gelişim göstermiştir. Benzer teknikler farklı coğrafyalarda “hristo teyeli”, slav iğnesi “goblen işi” vb. biçimde çeşitlenmiştir².

Kanaviçe genellikle gözenekleri belirgin, seyrek biçimde dokunmuş etamin veya keten kumaşlar üzerine renkli ipliklerle çapraz biçimde uygulanan bir iğne işidir. Bu yöntemde desen üst üste ve yan yana sıralanmış, birbirini çarpı şeklinde kesen çizgisel öğelerle oluşturulmaktadır³. Kanaviçe bezi ise keten ve kenevir gibi liflerden, bez ayağı dokuma tekniğine sahip, seyrek görünümlü bir tekstil çeşididir. Kanaviçe bezinde kumaş gözeneklerinin birbirine yakın veya uzak olmasıyla doğru orantılı biçimde sık ya da seyrek motifler kumaş yüzeyine rahatlıkla işlenebilir⁴.

Tekstil bir sanat dalı olarak gelişimi beraberinde tekstilde kullanılan malzemelerin ve tekniklerin sanatçıların inovatif bakış açısıyla eserlere dahil edilmesiyle sonuçlanmıştır. Tekstil ürünlerinin tasarlanan forma göre şekil alan yapısı sınırsız bir ifadeye izin vermekte ve güncel sanat pratiklerinde dinamik eserlerin yaratılmasına olanak sağlamaktadır⁵. Yapılan araştırma geleneksel bir yöntem olan kanaviçenin ve kanaviçe motiflerinin çağdaş seramik sanatındaki uygulamalarına odaklanmaktadır. Araştırmada, kanaviçe motiflerinin ve tekniğinin çağdaş seramik sanatında kullanıldığı örnekler tespit edilerek, uygulamalardaki çeşitliliklerin dekor yöntemleri açısından sanat alanına olan katkısı değerlendirilmiştir.

1. SERAMİK DEKORLARI VE TEKSTİL İLİŞKİSİ

Çağdaş seramik sanatında dekor yöntemleri uygulama pratiği ve kullanılan malzemeler bağlamında oldukça kapsamlı bir konudur. Seramik dekorları form üretiminin şekillendirme, bisküvi, sırlama gibi farklı basamaklarında gerçekleştirilen, yüzeyin renklendirilmesine veya yüzeyin tasarlanmasına olanak sağlayan uygulamalar bütünüdür⁶. Seramik dekorlarına ait sınıflandırmalar araştırmacılar tarafından farklı biçimlerde ele alınmıştır. Yapılan sınıflandırmalar kullanılan tekniğe, malzemeye veya form üretim

¹ Demirel, 2016: s.382.

² Koçak, 2021: s.241.

³ Can, 2017: s.321.

⁴ Koçak, 2021: s.241.

⁵ Udeani,2014: s.81.

⁶ Tazeoğlu Filiz, 2024: s.1.

aşamasının hangi basamağında gerçekleştiğine göre değişiklik göstermektedir. Şekillendirme aşamasında gerçekleşen dekorlar iş gücü ve enerji tasarrufu açısından oldukça verimlidir. Fakat bisküvi veya sırlı pişirimlerde uygulanan dekorlar daha yoğun bir iş paketini zorunlu kılmaktadır. Dolayısıyla alanda çalışan araştırmacılar, geleneksel dekor sınıflandırmalarının sınırlarını genişletme veya yeni dekor yöntemleri geliştirme noktasında çalışmalarını sürdürmektedir.

Tekstil ve tekstil ürünleri özellikle son yıllarda seramik sanatında farklı dekor olanaklarının araştırılmasında sıklıkla kullanılmaktadır. Bu kullanım tekstil ürünlerinin astarla kaplanmasından, yüzeye basılmasına veya yüzeyin kaplanmasına kadar değişen birbirinden farklı uygulamaları kapsamaktadır. Bunların yanı sıra iplik, deri gibi tekstil ürünlerinin yüzeye tekstil işleme yöntemleriyle entegre edildiği uygulamaların sayısı da gün geçtikçe artmaktadır (Görsel 1).

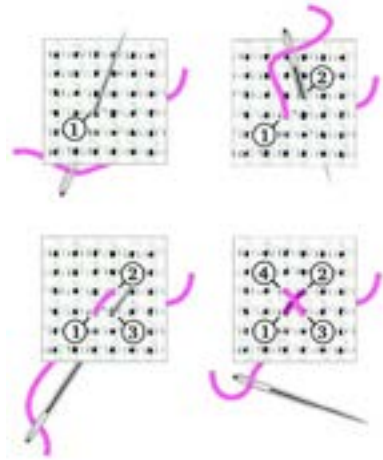


Görsel 1: Guillaume Delvigne & Ionna Vautrin tarafından tasarlanmış tekstil işlemeli delikli kâse⁷

2. KANAVİÇE DEKORLARININ VE TEKNIĞİNİN ÇAĞDAŞ SERAMİK SANATINDA KULLANIMI

Kanaviçe dekorları bitkisel ve hayvansal motiflerin, gözenekli tekstil ürünleri üzerine renkli ipliklerle çapraz biçimde uygulandığı bir tür iğne işi olarak tanımlanabilir. Uygulanan yüzeyin üzerinde sistemli bir biçimde sıralanmış gözeneklerin oluşu, desenin kolay takip edilmesi ve tekniğin yüzey üzerinde doğru bir biçimde uygulanmasıyla ilişkili olmakla birlikte bu yöntem için en temel gerekliliklerdendir. Yan yana ve üstte konumlandırılmış eş aralıklı deliklerin olması, hem tekniği daha kolay uygulanabilir hale getirmekte hem de desenin yüzey üzerinde farklı yönlerde kaymasının önüne geçmektedir (Görsel 2).

⁷ WEB 1



Görsel 2: Kanaviçe tekniğinin uygulama şeması ⁸

İç boşluğu olan seramik ürün yüzeylerinde üretim aşamasındayken çeşitli aletler kullanılarak tıpkı etaminde olduğu gibi sistemli delikler oluşturmak mümkündür. Seramik ve geleneksel işleme yöntemlerinin bir arada ilk kez kim tarafından kullanıldığı bilinmese de kullanımının altında yatan nedensellik ilişkisinin seramiğin üretim aşamasında yüzeyinde rahatlıkla delikler oluşturulabilmesi fikrinden ortaya çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Günümüzde deri ve organik liflerinden elde edilmiş ipliklerin seramik yüzeylerde kullanımına ilişkin birçok uygulamayla karşılaşmaktadır. Bu uygulamalar incelendiğinde kanaviçenin seramik sanatında kullanımına ilişkin üç farklı yaklaşım olduğu anlaşılmaktadır. Bunlardan ilki kanaviçe yönteminin geleneksel kanaviçe dekorlarıyla seramik yüzeyler üzerine işlendiği uygulamalardır. Bu tür uygulamalarda tıpkı etaminde olduğu gibi ürün deri sertliğindeyken yüzeyde birbirine eş mesafede delikler oluşturulur. Renkli ipliklerin yüzey üzerinde daha görünür olmasını sağlamak için ürün açık tonlarda sır ile sirlanır. Daha sonrasında yüzey renkli ipliklerle motive uygun bir biçimde işlenir.

Caroline Harrius Stockholm asıllı bir seramik sanatçısıdır. Sanatçı yüksek lisans ve doktora sürecinde gerçekleştirdiği çalışmalarda toplumdaki sosyo kültürel yapının kadınlara atfettiği normlara dikkat çekmektedir. Caroline Harrius 2020 yılında yüksek lisans tez projesinde “iğrenç çiçek” adını verdiği bir koleksiyon hazırlamıştır. Vazo biçiminde organik formlardan oluşan koleksiyondaki tüm parçalar plastik porselen çamuru kullanılarak sucuk yöntemi ile şekillendirilmiştir. Sanatçı, zanaat tarihindeki cinsiyet hiyerarşileri ve bu yapıların çağdaş bir toplumda kendi çalışmalarını nasıl etkilediğiyle yakından ilgilenmektedir⁹. Harrius, genellikle keten benzeri kumaşlara kadınlar tarafından işlenen bir zanaat türü olan kanaviçeyi oldukça sert bir yüzeye işleyerek geleneksel üretimlerin cinsiyet normlarıyla kurduğu ilişkiyi eleştirel bir dille izleyiciye aktarmaktadır¹⁰.

Caroline Harrius, porselenle şekillendirdiği formlar deri sertliğindeyken sivri uçlu aletler yardımıyla delerek yüzeyde etamin benzeri bir doku oluşturur. Daha sonra, oluşturduğu bu yüzeyi işlemeye uygun bir hale getirmek için fırınlar. Renkli pamuk ipliklerinin yüzeyde daha görünür hale gelmesi için yüzeyde

⁸ WEB 2

⁹ WEB 3

¹⁰ Çınar, 2024.

sadece şeffaf sır kullanır. Kararlı hale gelen form yüzeyine tıpkı geleneksel kanaviçe uygulamalarında olduğu gibi motifleri renkli ipliklerle çapraz biçimde işler (Görsel.3) Harrius’un çalışmaları tekstil ve seramik sanatlarının entegrasyonu sonucunda ortaya çıkmış hibrit bir uygulamadır. Bu uygulama, dışardan bakıldığında seramiğin mukavemetini, yüzeysel olarak ise pamuk ipliklerin yumuşak dokusunu yansıtmaktadır.



Görsel 3: Caroline Harrius, Kelebekli Çapraz Dikişli Vazo, 2021. 42 cm boyunda (16½"). Pamuk ipliğiyle süslenmiş, kıvrılmış porselen, bir DIY kitinden desen. Porselen, pamuk ipliği¹¹.

Kanaviçe tekniğinin seramik alanında kullanımına ilişkin bir diğer uygulama, kanaviçe tekniğinin serbest bir biçimde seramik yüzeylere aktarıldığı uygulamalardır. Bu tür uygulamalar da genellikle renkli ipliklerin daha görünür hale gelmesi için pişme rengi beyaz olan çamurların üzerine gerçekleştirilmektedir. Sarah King İngiliz asıllı sanatçı, seramik, tekstil ve kâğıt ürünlerin bir arada kullanım olanaklarını araştırmaktadır. Çalışmaları ilk bakışta endüstriyel bir ürün gibi algılansa da eserleri fonksiyonel olmanın ötesinde heykelsidir.

Ağırlıklı olarak porselenle çalışan sanatçı form üretim sürecinde yüzeyde farklı geometrik düzenlerle kurgulanmış delikler oluşturur. Pişirim aşamasından sonra kurguladığı bu delikli yüzeyi kanaviçe tekniğiyle işler (Görsel 4).

¹¹ WEB 4



Görsel 4: Sarah King tarafından pamuk iplikleriyle farklı biçimlerde işlenmiş formlar¹²

Çağdaş seramik sanatında kanaviçe tekniğinin bir diğer kullanımı motiflerin çeşitli dekor yöntemleriyle seramik yüzeylere aktarımını içermektedir. Kanaviçe tekniğin uygulanma biçimindeki çapraz örüntüler, yüzeyde pixel biçiminde algılanan lekeler neden olur. Bu nedenle kanaviçe motiflerine yaklaşıldığında görüntü daha bulanık hale gelirken uzaklaşıldığında netleşir.

Ingrid Ploem seramik ve tekstil sanatlarının etkileşimi üzerine araştırmalar yapan sanatçılardandır. Sanatçı dantel ve örgü ile üretilmiş tekstil ürünlerini porselen astarlarla kaplayarak form üretimleri gerçekleştirirken, geleneksel tekstil dekorlarının porselen yüzeylere aktarılmasıyla ilgili de araştırmalar yapmaktadır. Sanatçı geleneksel tekstil dekorlarını porselen yüzeylere işlerken tıpkı etamin kumaşta olduğu gibi yüzeyde birbirini eş aralıklarla takip eden dokular oluşturmaktadır. Bu dokular, uygulanması planlanan tasarımın takip edilmesi ve yüzeyde kanaviçe etkisi yaratmak için oldukça önemlidir (Görsel 4). Sanatçı, sır altı boyalarla pixel şeklinde lekesele etkiler yaratarak porselen yüzeylerde kanaviçe dekor yanılsaması yaratmaktadır.



Görsel 5: Ingrid Ploem tarafından geliştirilen dokulu porselen yüzey ve kanaviçe dekor uygulaması¹³

¹² WEB 5

¹³ WEB 6

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Kanaviçe geleneksel bir tekstil işleme yöntemidir. Bu yöntemde geleneksel motifler etamin veya geniş örülmüş keten kumaşlar üzerine renkli ipliklerle çapraz biçimde işlenir. Kanaviçe dekorlarının uygulanmasındaki kolaylıklar, farklı coğrafyalarda farklı biçimlerde isimlendirilerek kullanımının yayınlamasının kaynağını oluşturmaktadır. Tekstilin bir sanat dalı olarak gelişimi diğer sanat alanlarıyla etkileşiminin ivme kazanmasını sağlarken, tekstil ve tekstil ürünlerinin seramik, heykel, resim vb. alanlarda kullanılması fikrini de yaygın hale getirmiştir. Bu etkileşimin sonucu olarak günümüzde birçok çağdaş seramik sanatçısı tekstil ürünlerinin esneklik ve farklı yüzeylere işlenebilirlik gibi özelliklerini kullanarak seramik yüzeylerde çeşitli uygulamalar gerçekleştirmektedir. Geleneksel tekstil işleme yöntemlerinden biri olan kanaviçenin seramik yüzeylere işlenmesi veya farklı dekor yöntemleriyle yüzeye motiflerin aktarılması bu uygulamalardandır.

Yapılan araştırmada, geleneksel kanaviçe işlemlerinin seramik yüzeylerde kullanımına ilişkin üç farklı yaklaşım olduğu görülmektedir. Bu uygulamalardan ilki geleneksel motiflerin kanaviçe işleme yöntemleriyle seramik yüzeye aktarımı, ikincisi kanaviçe yönteminin seramik yüzeylerde herhangi bir motif olmaksızın serbest biçimde aktarımı, son olarak kanaviçe dekorlarının yüzeye sır altı boyalarla fırça yardımıyla aktarımıdır. Her üç uygulamada da dekorların yüzeyde daha görünür hale gelmesi için opak beyaz sırlı yüzeyler tercih edilmiştir. Uygulamaların tamamı seramik sanatında alternatif dekor yöntemi arayışlarının bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve sanatçılar özelinde gelişmiştir. Bu yöntemlere ek olarak dijital baskı teknikleriyle de yüzey üzerinde kanaviçe görüntüsü oluşturmak mümkündür. Çağdaş seramik sanatında alternatif dekor yöntemlerinin ortaya çıkması ve araştırmacıların sanatlar arası etkileşimi daha etkili bir biçimde kullanımı temelinde bu tür araştırmaların yapılmasının oldukça önemli olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- CAN Mine, **Anadolu Türk Kültüründe Kanaviçe**, Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2017, 10(20), 319-334.
- ÇINAR Selim, **Çağdaş Seramik Sanatında Tekstil Ürünlerinin Kullanım Biçim ve Yöntemleri**, RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi (40), 2024, 497-516. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1502884>
- DEMİREL Emine, **Kanaviçe ve Assisi: İki Farklı Nakış Türünün İncelenmesi**, Uluslararası Türkiye-Çekya İlişkileri Sempozyumu ve Karma Türk Sanatları Sergisi, 10 -14 Temmuz 2016, s. 380-337.
- KOÇAK Emine, **Çağdaş Sanatlarda Kanaviçe'nin Evrimi**, ÇAKÜ Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi Cilt: 9, Sayı: 2, 2021: 238-259.
- UDEANİ Nkemdilim Angela, **Synergy of Uli symbols and textiles: An exploration in textile sculptural forms**, Mgbakoigba: Journal of African Studies, 2014, 3(1).

İNTERNET KAYNAKÇASI

- WEB 1: Guillaume Delvigne & Ionna Vautrin tarafından tasarlanmış tekstil işlemeli delikli kâse. <https://design-milk.com/new-industreal/?epik=dj0yJnU9THhEdmhEcGhBaXRxdFg5OE8tMlZLUnJycURRYm9oNmQmcD0wJm49aGp2dVpqSzUzSzJUaDhrRDV6Q2lXQSZ0PUFBQUFBR2NUd2Rj>
- WEB 2: Kanaviçe tekniğinin uygulama şeması. <https://mimuu.com/kanavice-ilk-baslayanlar-icin/>
- WEB 3: Caroline Harrius, Kelebekli Çapraz Dikişli Vazo, 2021. 42 cm boyunda (16½"). Pamuk ipliğiyle süslenmiş, kıvrılmış porselen, bir DIY kitinden desen. Porselen, pamuk ipliği, <https://www.textileartist.org/caroline-harrius-firing-clay-the-textile-way/>
- WEB 4: AXELL Jane (2024), https://www.textileartist.org/caroline-harrius-firing-clay-the-textile-way/?tl_inbound=1&tl_target_all=1&tl_period_type=3
- WEB 5: Sarah King tarafından pamuk iplikleriyle farklı biçimlerde işlenmiş formlar, <https://www.zkhiphani.co.za/artist-profile-meet-ceramicist-sarah-king/>
- WEB 6: Ingrid Ploem tarafından geliştirilen dokulu porselen yüzey ve kanaviçe dekor uygulaması, <https://www.instagram.com/p/Bw-VRp5Au-U/?hl=en>

ESKİÇAĞ'DA ANTROPOMORFİK KAP YORUMLAMALARI¹

Doç. Dr. Göknil ARDA

Ardahan Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Ardahan/ TÜRKİYE
goknilarda@hotmail.com, Orcid: 0000-0003-3643-8787

Özet

Arkeoloji literatüründe “antropomorf kaplar” adıyla bilinen özel bir kap grubu mevcuttur. İnsana özgü özelliklerin veya davranışların insanüstü varlıklara atfedilmesi, yani o varlıkların insanlaştırılması yoluyla somut bir şekilde sunulması anlayışı; “İnsan biçimcilik” olarak da tanımlanan “Antropomorfizm”, Tanrı veya Tanrıların, insan vücuduna, bilincine, duygularına, duyularına, düşüncelerine vb. özelliklerine sahip olduğu inancıdır. Teolojik anlamda ise, sosyomorfik ve biyomorfik model düşüncelerinin özel bir durumu olarak Tanrılar, insan şekillerinde ve insanlar gibi reaksiyon gösterip, insanlar gibi davranış sergilerler şeklinde düşünülmüşlerdir. Bu bakış açısına göre, antropomorf tasvirlerde bir kişileştirme olayı mevcut olup insanların Tanrı(lar) ile olan beraberliği ve iletişimine aracılık ederler. Bu kapların biçimlendirilmesinde kimi zaman sadece insan yüzüne ait öğeler yer alırken kimi zaman da kap insan bedeni şeklinde biçimlendirilmiştir. Genellikle kabartma tekniğinin kullanıldığı yorumlamalarda farklı teknikler ve tamamlayıcı tasvirler de görülmektedir. Bildirimizin konusunu oluşturan antropomorfik kaplar asıl olarak Anadolu coğrafyasında bulunmuş, Neolitik Çağ'dan Roma Dönemi'ne kadar olan süreçteki örnekleri içermektedir. Dönemler boyunca farklı özelliklerde karşımıza çıksa da şüphesiz Anadolu bu kapların çeşitli biçimlerde yorumlanmasında önemli üretim merkezlerine sahiptir. Bunun yanı sıra sanatta etkileşimin doğal olduğu varsayımı da göz ardı edilmemelidir. Bundan dolayı Mezopotamya, Türkistan, Orta Avrupa, Karpat Havzası, Yunanistan, Makedonya ve Ege Adaları kültür bölgeleri de bu kapların etki ve/veya etkileşimde olduğu kültür bölgeleri olarak ele alınacaktır. Ayrıca Anadolu coğrafyasındaki antropomorfik kapların kronolojik, kap biçimsel ve bezemesel bir değerlendirmesine de yer verilecektir.

Anahtar kelimeler: Antropomorf, Antropomorfik Kap, İnsan Yüzlü Kap, İnsan Biçimli Kap

¹ Bildiri, yazara ait “Eskiçağ Anadolu’sunun Antropomorfik Kapları” başlıklı doktora tez çalışmasından üretilmiştir.

Abstract**INTERPRETATIONS OF ANTHROPOMORPHIC VESSELS IN ANTIQUITY**

There is a special group of vessels known as “anthropomorphic vessels” in archaeological literature. The concept of attributing human-specific characteristics or behaviors to superhuman beings, that is, presenting those beings in a concrete way by humanizing them; “Anthropomorphism”, also defined as “anthropomorphism”, is the belief that God or Gods have human body, consciousness, emotions, sensations, thoughts, etc. In theological terms, as a special case of sociomorphic and biomorphic model thoughts, Gods have been thought to have human shapes and react and behave like humans. According to this perspective, there is a personification event in anthropomorphic depictions and they mediate the togetherness and communication of people with God(s). While sometimes only human face elements are used in the shaping of these vessels, sometimes the vessel is shaped like a human body. Different techniques and complementary depictions are also seen in interpretations where the relief technique is generally used. The anthropomorphic vessels that constitute the subject of our report were originally found in Anatolia and include examples from the Neolithic Age to the Roman Period. Although they appear with different characteristics throughout the periods, Anatolia undoubtedly has important production centers for the interpretation of these vessels in various forms. In addition, the assumption that interaction in art is natural should not be ignored. Therefore, the cultural regions of Mesopotamia, Turkestan, Central Europe, the Carpathian Basin, Greece, Macedonia and the Aegean Islands will be considered as cultural regions that these vessels influenced and/or interacted with. In addition, a chronological, vessel-form and decorative evaluation of anthropomorphic vessels in Anatolia will be included.

Keywords: Anthropomorph, Anthropomorphic Vessel, Human-Faced Vessel, Human-Shaped Vessel

GİRİŞ

“Eskiçağ’da Antropomorfik Kap Yorumlamaları” başlığını taşıyan bu çalışmamızda Anadolu’daki arkeolojik çalışmalarda bulunmuş olan antropomorfik kaplar ele alınacaktır. İnsanın fiziki yapısına ait, insana benzer, insana özgü anlamlarına gelen “antropomorf” kelimesi kökenini Eski Yunanca’dan alarak, antik çağ doğa filozoflarının da vurguladığı, felsefi ve teolojik bir terim olarak “antropomorfizm” şeklinde tanımlanır. İnsanlara özgü özelliklerin veya davranışların insanüstü varlıklara, Tanrı’ya veya Tanrılara atfedilmesi, Tanrı veya Tanrıların insan vücuduna, bilincine, duygularına, duyularına, düşüncelerine vb. özelliklerine sahip olduğu inancı, kısaca “insan biçimcilik” de denilen antropomorfizm, o varlıkların insanlaştırılması yoluyla somut bir şekilde sunulması anlayışıdır.² Bu anlayışla Eskiçağ’da üretimi gerçekleştirilmiş birçok arkeolojik kültür malzemesi bulunmaktadır. Heykel, mühür, taşınabilir ocak/altar, stel, idol, çingirak, ağırşak, kandil, ev modeli vb. eserlerle tasvir edilen antropomorfizm, en iyi şekilde kap kacaklar üzerinde yorumlanmıştır. Seramik buluntular arasında ayrıcalıklı bir yere sahip bu kaplar, Anadolu coğrafyasında dönemler boyunca çok sayıda örnekle temsil edilmiştir. Çalışmamızda antropomorfik kaplar biçimsel olarak ele alınacak ve bu kapların Mezopotamya, Orta Asya, Balkanlar, Karpat Havzası, Orta Avrupa, Ege Adaları, Yunanistan ve Makedonya kültür bölgelerindeki benzerleri değerlendirilmeye çalışılacaktır.

YÖNTEM

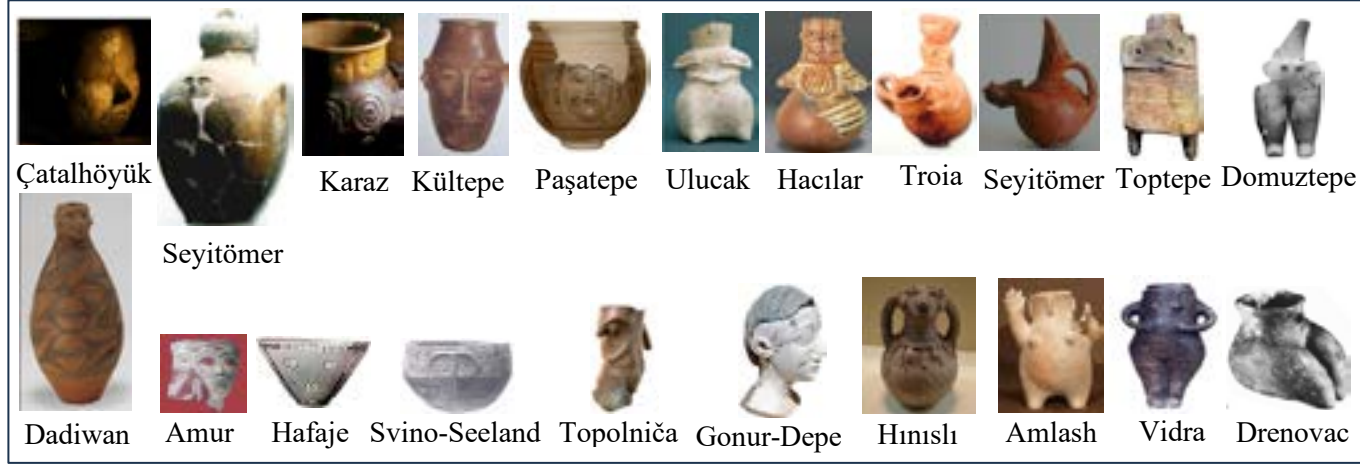
Çalışmamızda Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi (Ankara), Amerikan Araştırma Enstitüsü (Ankara), İngiliz Arkeoloji Enstitüsü (Ankara), Philipps Universität Marburg-Die Bibliothek des Vorgeschichtlichen Seminars (Almanya) ve elektronik kaynaklardan yararlanılmıştır. İncelenen eserlerin tarihlendirmelerinde ilgili yayınlardaki tarihlemeler kullanılmış olup tarafımızdan hiçbir eser için yeni tarihleme önerisinde bulunulmamıştır.

1. ESKİÇAĞ’DA ANADOLU VE DİĞER KÜLTÜR COĞRAFYALARINDA ANTROPOMORFİK KAP YORUMLAMALARI

Seramik sanatında antropomorfik kap uygulamaları hem Anadolu’da hem de Anadolu dışındaki coğrafyalarda en özel ve ayrıcalıklı buluntu grupları arasında yer alır. Söz konusu kaplarda iki ana yorumlama ile karşılaşılmaktadır: Birincisinde sadece insan yüzüne ait öğeler tasvir edilmiştir. İkincisinde ise kabın kendisi insan vücudu şeklinde biçimlendirilmiştir.³

² Detaylı bilgi için bkz. Arda, 2023: s. 2-5.

³ Detaylı bilgi için bkz. Arda, 2023; Arda, 2017.



Görsel 1: Antropomorfik kap yorumlamalarına örnekler (Bilgen vd., 2015: Fig. 151a-b; Carter, Campell, 2006: Fig. 10; Çirkin, 2013; Efe, 2011: 211; Gabus, Junod, 1967: Plate I; Hansen, 2006: 202, 203; Işıklı, 2011: Res. C; Korfmann, 2011: 237; Mellink, Filip, 1974: No. 317a; Naumov, 2008: Figure 3/2; Özgüç, 2005: No. 231; Rosetti, 1938: Taf. 21/, 22/1, 23; Sarianidi, Dubova, 2006: 40; Schwarzberg, 2010: Taf. 1/2; Strommenger, 1962: Taf. VII; Vajsov vd., 2012: Fig. 10; Yiğitpaşa, 2012: Res. 12; Zhimin, 1992: Gig. 1; WEB 1: Figure 5; WEB 2).

Bugüne kadarki bilgilerimize göre Anadolu coğrafyasında yorumlanmış en erken tarihli antropomorfik kap, insan yüzü tasvirli olup Erken Neolitik Çağ'da Konya-Çatalhöyük ve insan vücudu biçiminde olanı ise Burdur-Höyücek'ten bilinmektedir. Çağın devamında diğer örnekler de ortaya çıkmaya başlamakta; Geç Neolitik Çağ'da Samsun-İkiztepe, Burdur-Hacılar, İzmir-Ulucak ve Kahramanmaraş-Domuztepe'den; Geç Neolitik sonu-Erken Kalkolitik Çağ başında Çanakkale-Bandırma Bölgesi, Bursa-Ilıpınar, Niğde-Köşk Höyük ve Hacılar'dan; Erken Kalkolitik Çağ'da Elazığ-Tülintepe, Mersin-Yumuk Tepe ve Hacılar'dan; Orta Kalkolitik Çağ'da Aksaray-Güvercinkaya, Çanakkale-Smintheion, Kırklareli-Aşağı Pınar, Tekirdağ-Toptepe'den; Geç Kalkolitik Çağ'da Karaman-Can Hasan, Eskişehir-Orman Fidanlığı, Bolu ve Gökçeada-Uğurlu/Zeytinli'den; Geç Kalkolitik sonu-Erken Tunç Çağı başında İkiztepe, Kars-Anı, Erzurum-Karaz ve Tunceli-Pulur (Sakyol)'dan; en yoğun olarak görüldüğü Erken Tunç Çağı'nda Çanakkale-Troia, Beşik-Sivri Tepe, Kumtepe, İzmir- Kocabaş Tepe, Liman Tepe, Bakla Tepe, Aydın-Aphrodisias, Afyonkarahisar-Kusura, Bavurdu, Kütahya-Seyitömer, Eskişehir-Sarıket Mezarlığı, Bozüyük, Konya Ovası, Antalya-Elmalı (Semayük), Samsun-Tekkeköy ve Van-Karagündüz'den; Orta Tunç Çağı'nda İzmir-Bağlararası, Kocabaş Tepe, Liman Tepe, Eskişehir-Sarıket Mezarlığı, Afyonkarahisar, Tokat-Maşat Höyük, Çorum-Boğazköy, Eskişehir, Sivas-Kuşaklı, Çankırı-İnandık, Kayseri-Kültepe ve Konya-Karahöyük'ten; Geç Tunç Çağı'nda Denizli-Beycesultan'da; Erken Demir Çağı'nda Çorum-Eskişehir höyüğünden; Geç Demir Çağı'nda ise Ahlat Müzesi ve Ağrı-Paşatepe'den antropomorfik kaplar bilinmektedir.⁴ Yukarıda kronolojik olarak değindiğimiz prehistorik çağlara ait antropomorfik kapların yanı sıra daha geç dönemlere tarihlendirilen aynı türde kapların da mevcut olması, antropomorf motifinin devamlılığını yansıtmaları açısından önemlidir. Örnek verecek olursak; MÖ. 7. yy'da Yunanistan-Kalkidik stilinde yapılmış olanlar⁵; Doğu Yunanistan'da MÖ 6. yy.a tarihlendirilmiş, özenli işçilikleri ile dikkati

⁴ Arda, 2023; Arda, 2017.

⁵ WEB 3; WEB 4.

çeken genellikle genç insanlara ait yüzlerin tasvir edildiği kantaros biçimindeki kaplar⁶, Yunan mitolojisinde dik, şişman, kel kafalı, sarhoş, Bakkus'un refakatçisi, kümük burunlu, oğlak ayaklı, çok kılıklı Silen'in yüz tasviri⁷ ve çift insan yüzü tasvirli kaplar çok sayıda izlenmektedir. Yaklaşık aynı dönemlere tarihlendirilen benzer bir kap, İzmir-Miletos'da ortaya çıkarılmıştır.⁸ Yunanistan'da Attika⁹ ve Atina¹⁰ ile bir Etrüsk şehri olan Spina'da¹¹ bulunmuş olanların yanı sıra farklı müzelerdeki koleksiyonlarda yer alan ve farklı ırklara mensup kişilerin yüzlerinin tasvir edildiği kantaros, aryballos vb. kaplar¹² da yoğun olarak üretilmiştir.



Görsel 2: Geç dönem antropomorfik kap örnekleri (Naumov, 2013: Fig. 3/5; Walter-Karydi, 1973: Taf. 57; WEB 3; WEB 5; WEB 7; WEB 8; WEB 9; WEB 10).

Anadolu'daki antropomorfik kapların Mezopotamya, İran, Türkistan, Ege Adaları, Yunanistan, Makedonya, Balkanlar, Karpat Havzası ve Orta Avrupa yani Anadolu dışındaki kültür bölgeleriyle etkileşimi veya farklı coğrafyalarda birbirlerine etkileri incelendiğinde gerek kap biçimlendirmesi gerek üzerlerindeki insan yüzü tasvirlerinde dikkati çekici benzerlikler ve etkileşimlerle karşılaşmıştır.¹³

⁶ WEB 5; WEB 6.

⁷ Walter-Karydi, 1973: Taf. 57.

⁸ WEB 7.

⁹ WEB 8; WEB 9.

¹⁰ WEB 10.

¹¹ Naumov, 2013: Fig. 3/5.

¹² Stančo, 2006: Tab. V, Obr. 8; Naumov, 2013: Fig. 3/2, 3/6; WEB 11; WEB 12; WEB 13.

¹³ Detaylı bilgi için bkz. Arda, 2017: s. 64-97.



Görsel 3: Anadolu ile diğer kültür coğrafyalarındaki antropomorfik kapların karşılaştırmasına örnekler
(Arda, 2017: Tablo 66-68)

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Arkeolojik kazılarda antropomorfik kapların yerleşim alanlarında, mekân içinde, döşeme üzerinde, mezarda, çöplükte, küllü alanda, ocak kenarında, depo odasında, kuyuda, kanal içinde, mağarada, kutsal mekânda veya tapınakta bulunuşu; ayrıca kapların biçimlerinden dolayı çoğunluğunun günlük kullanıma uygun olmayışı, onların kült eşyası özelliğini göstermektedir. Bulunduğu ortama kattığı kutsiyet, bereket ve insanlarla Tanrı arasında bir aracı rol üstlenmesi, antropomorfik kapları ayrıcalıklı kılmaktadır. Bu durumu insanlar inanç dünyalarını nesnelere yansıtmak suretiyle beklentilerini bu kaplarla dile getirmeye çalıştıkları şeklinde de yorumlayabiliriz.

Çalışmamızda değerlendirmeye aldığımız antropomorfik kaplar, Batı Anadolu-Göller Yöresi-Konya Ovası-Karadeniz kültür bölgesinde ele geçen örnekler hem form hem teknik açıdan birbirleriyle paralellik göstermektedir. Buna karşılık Marmara Bölgesi'ndeki antropomorfik kapların Balkanlar'da görülen bu tipteki örneklerle üretim ve kullanım amacı açısından yakın benzerlikleri olduğu belirlenmiş olup söz konusu örneklerin yapısal benzerlerini Karpat Havzasında ve Orta Avrupa'da ele geçen birçok kaptan izlemek mümkündür. Ege Adaları ve Yunanistan'da ortaya çıkan antropomorfik kapların bir kısmı yerel kültür özelliği gösterirken, bir kısmının ise hem Anadolu hem de Güneydoğu Avrupa kültürleri içindeki örneklerle yakınlığı dikkati çekmektedir. İnanç ve sanat özelliği bakımından bir kültürel akış söz konusudur. Anadolu bu eserlerin vücut bulmasında önemli üretim merkezlerine sahiptir. Çalışmamızda incelediğimiz antropomorfik kap yorumlamalarına göre, Anadolu'daki ustalar, sanatçılar ilk motifteki detayları çağlar boyunca aynen yansıtmaya devam ettiler ve gelenekselliği korumaya gayret göstermişlerdir. Mezopotamya'da özellikle İran bölgesinde, Balkanlar ve Avrupa'da ise Anadolu'dakilere göre sanatçı özgürlüğü ve özgünlüğü daha çok izlenmektedir. Antropomorfik kaplara yansıyan, düşünce ve inanç dünyasının benzer kullanımlarının sadece Anadolu'da değil, Mezopotamya, Ege Adaları, Yunanistan, Balkanlar, Karpat Havzası, Orta Avrupa ve Türkistan'da ortaya çıkması, birbirlerinden çok uzak coğrafyalar olsa bile, bir inanç ve kültür birliğine işaret etmektedir. Kaplar üzerinde insan yüzünün şekillendirilmesi ve kimi zaman da kabın kendisinin insan biçiminde üretilmesi daha sonraki sanat olaylarına da bir zemin teşkil etmiştir. En erken dönemden itibaren görülen bu sembolizmin daha da gelişerek farklı kap formlarında ve farklı uygulamalarla bile olsa geç dönemlerde de görülmüş olması, bu sanat anlayışının devamını göstermesi, aynı zamanda bu kapların birer tasvir taşıyıcısı olmaları açısından çok önemlidir.

KAYNAKÇA

- ARDA Göknıl, **Antropomorfik Kapların Anadolu Coğrafyasındaki Tipolojisi**, Tarih Alanında Seçme Yazılar-III, (Yay. Y. E. Tansü), Gaziantep 2023, s. 1-26.
- ARDA Göknıl, **Eskiçağ Anadolu'sunun Antropomorfik Kapları**, Erzurum 2017, (Doktora Tezi).
- BİLGİN A. Nejat, Zeynep BİLGİN, Gökhan COŞKUN, Figen ÇEVİRİCİ COŞKUN, Semra ÇIRAKOĞLU, **Seyitömer Höyük I**, (Yay. A. N. Bilgin), İstanbul 2015.
- CARTER Elizabeth, Stuart CAMPBELL, **Report on the 2004 Excavation Season at Domuztepe**, 27. Kazı Sonuçları Toplantısı 1, Ankara 2006, s. 313-324.
- ÇİRKİN Sergen, **Güney Sibirya Neolitik Çağ Kültürleri**, The Journal of Siberian Studies (SAD) 1(2), 2013, s. 1-11.
- EFE Turan, **Son Kalkolitik ve İlk Tunç Çağı. Batı Anadolu**, Tarihöncesinden Demir Çağı'na Anadolu'nun Arkeolojisi Atlası No. 2011/01, (Yay. N. Karul), İstanbul 2011, s. 198-228.
- GABUS Jean, Roger-Louis JUNOD, **Amlash Art**, Berne, Hallwag 1967.
- HANSEN Svend, **Kleinkunst und Großplastik. Menschendarstellungen von Vorderasien-Anatolien bis in den Donaauraum**, Beiträge ANA.qxd, 2006, s. 192-206.
- İŞIKLI Mehmet, **Doğu Anadolu Erken Transkafkasya Kültürü. Çok Bileşenli Gelişkin Bir Kültürün Analizi**, İstanbul 2011.
- KORFMANN Manfred, **İlk Tunç Çağı. Denizsel Troia Kültürü**, Tarihöncesinden Demir Çağı'na Anadolu'nun Arkeoloji Atlası No. 2011/01, (Yay. N. Karul), İstanbul 2011, s. 234-241.
- MELLINK Machteld J., Jan FILIP, **Propyläen Kunstgeschichte**, Berlin 1974.
- NAUMOV Goce, **The Vessel as a Human Body: Neolithic anthropomorphic Vessels and their Reflection in Later Periods**, Breaking the Mould: Challenging the Past through Pottery, (Yay. I. Berg). Oxford 2008, s. 93-101.
- NAUMOV Goce, **The Objectified Corporeality. Prehistoric Implications of Anthropomorphism and Hybridism within Christian Iconography**, Anthropos 108, 2013, s. 1-19.
- ÖZGÜÇ Tahsin, **Kültepe Kaniş/Neša**, İstanbul 2005.
- ROSETTI, Dinu V., **Steinkupferzeitliche Plastik aus einem Wohnhügel bei Bukarest**, Jahrbuch für Prähistorische und Ethnographische Kunst 12, 1938, s. 29-50.
- SARIANIDI Victor, Nadezhda DUBOVA, **Foundry excavations at Gonur-Depe**, Miras 1, 2006, s. 128-131.
- SCHWARZBERG Heiner, **Mirrors and Masks? Menschliche Gesichter auf Gefäßen des mittel- und südosteuropäischen Neolithikums**, Tagungen des Landesmuseums für Vorgeschichte Halle Band 4, 2010, s. 61-72.
- STANČO Ladislav, **A jug with anthropomorphic decoration from Jandavlattepa. Antropomorfne zdobeny džbánek z Džandavlattepa**, Studia Hercynia X, 2006, s. 106-110.
- STROMMINGER Eva, **Fünf Jahrtausende Mesopotamien**, München 1962.
- VAJSOV Ivan, Ioannis ASLANİS, Henrieta TODOROVA, **Online presentation 2012-Geophysical Investugation and Archaeological Reality in the Neolithic Site Promachon-Topolnica (Conference report and presentation)**, 2012, <http://www.academia.edu/2636465>, 01.03.2025.
- WALTER-KARYDI Elena, **Samische Gefäße des 6. Jahrhunderts v. Chr.**, Bonn 1973.

YİĞİTPAŞA Davut, **Doğu Anadolu Geç Demir Çağı Seramikleri Üzerinde Görülen Figürlü ve Bitkisel Bezemeler**, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi 6 (25), 2012, s. 613-628.

ZHIMIN An, **Neolithic communities in eastern parts of Central Asia**, History of civilizations of Central Asia. The dawn of civilization: earliest times to 700 B.C. Volume I, (Yay. A. H. Dani, V. M. Masson), Paris 1992, s. 153-168.

İNTERNET KAYNAKÇASI

- WEB 1: HODDER Ian, *“2007 Season Review / 2007 Sezonu Değerlendirmesi”*, Microsoft Word - News 07 v3.doc, 01.03.2025.
- WEB 2: Virtual Collection of Asian Masterpieces, *“Anthropomorphous clay vessel”*, <http://masterpieces.asemus.museum/masterpiece/detail.nhn?objectId=12184>, 01.03.2025.
- WEB 3: Wikimedia Commons, *“Category: Staatliche Antikensammlungen”*, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Staatliche_Antikensammlungen_-_Room_2#/media/File:Eye-cup_Staatliche_Antikensammlungen_589.jpg, 01.03.2025.
- WEB 4: Wikimedia Commons, *“Category: Staatliche Antikensammlungen”*, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Staatliche_Antikensammlungen_-_Room_2#/media/File:Eye-cup_Staatliche_Antikensammlungen_589.jpg, 01.03.2025.
- WEB 5: Wikimedia, *“Janiform kantharos Staatliche Antikensammlungen”*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Janiform_kantharos_Staatliche_Antikensammlung_en_2014_01.jpg, 01.03.2025.
- WEB 6: Wikimedia, *“Janiform kantharos Staatliche Antikensammlungen”*, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/86/Janiform_kantharos_Staatliche_Antikensammlung_en_2014_02.jpg, 01.03.2025.
- WEB 7: MFA Boston, *“High-handled drinking cup (kantharos) with the molded face of a man on each side”*, <http://www.mfa.org/collections/object/high-handled-drinking-cup-kantharos-154574>, 01.03.2025.
- WEB 8: MFA Boston, *“High-handled drinking cup (kantharos) in the form of two female heads”*, <http://www.mfa.org/collections/object/high-handled-drinking-cup-kantharos-in-the-form-of-two-female-heads-153962>, 01.03.2025.
- WEB 9: MFA Boston, *“High-handled drinking cup (kantharos) in the form of two female heads”*, <http://www.mfa.org/collections/object/high-handled-drinking-cup-kantharos-in-the-form-of-two-heads-153959>, 01.03.2025.
- WEB 10: Art Institvt Chicago, *“Kantharos (Wine Cup) in the Shape of a Female Head”*, <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/40897>, 01.03.2025.
- WEB 11: Flickrriver, *“Medievalpoc”*, <http://www.flickrriver.com/photos/medievalpoc/13582203933/>, 04.03.2016.
- WEB 12: Live Journal, *“Interesting and forgotten”*, <http://marinni.livejournal.com/633473.html?thread=9549697>, 01.03.2025.
- WEB 13: Wikimedia Commons, *“Bust of woman in chiton and coat in skew”*, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Staatliche_Antikensammlungen_-_Room_2#/media/File:Aryballos_woman_bust_Staatliche_Antikensammlungen_5265.jpg, 01.03.2025.

**İKİ ADET PİŞMİŞ TOPRAK OYUNCAK IŞIĞINDA
ANTİK DÖNEMDE OYUNCAK ANLAYIŞI**

Dr. Öğr. Üyesi Hacer KUMANDAŞ

Kafkas Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Kars/ TÜRKİYE
yanmazhacer@gmail.com, Orcid: 0000-0002-3389-9281

Özet

İnsanın gözünü dünyaya açtığı, bebeklik döneminden yetişkin olma evresine kadar oyun oynama, Paleolitik dönemden, günümüze kadar var olan bir eylemdir. Aynı zamanda insanoğlunun büyüme döneminde, gelişim sürecini tamamlamasında büyük katkısı olan oyun faaliyeti, çeşitli oyuncaklarla gerçekleştirilmiştir. Pişmiş toprak oyuncak buluntuların yanı sıra, yazılı antik kaynaklar, kabartmalar, vazo resimleri ve mozaikler, oyuncaklar hakkında bilgilere ulaşmamızı sağlamaktadır. Çalışmada, pişmiş toprak malzemeden yapılmış, iki oyuncak figürin incelenmiştir. Eserlerden ilki, oval bir kaide üzerinde yer alan, arka kısmı işlenmemiş pişmiş topraktan köpek şeklinde tasarlanmış bir çingiraktır. Bu çingırağın içi boş olup, içinde ses çıkaran bir madde vardır. Diğer ise, pişmiş topraktan yapılmış beşik içinde yatan, yüksek kabartma biçiminde yapılmış çıplak bir çocuktur. Bu oyuncak ölü hediyesi olmalıdır. Söz konusu çalışmada, bu iki oyuncak ışığında, oyuncakların yapım tekniği, pişmiş toprak oyuncakların tercih edilme nedenleri, bu iki oyuncağın yapım tekniği, ikonografisi, Antik Dönem’de kullanım biçimi, bulundukları mekanlar incelenerek oyuncak kavramı genel olarak değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Oyuncak, Köpek, Bebek, Beşik, Roma Dönemi, Pişmiş Toprak

Abstract

**UNDERSTANDING OF TOYS IN THE ANCIENT PERIOD IN THE LIGHT OF TWO
TERRACTA TOYS**

Playing games, from infancy to adulthood, is an activity that has existed from the Paleolithic period to the present day. At the same time, the game activity, which has a great contribution to the completion of the development process of human beings during their growth period, was carried out with various toys. In addition to terracotta toy finds, ancient written sources, reliefs, vase paintings and mosaics provide us with information about toys. In the study, two toy figurines made of terracotta were examined. The first of the works is a rattle with a dog-shaped back made of unprocessed terra cotta, located on an oval base. This rattle is hollow and contains a substance that produces sound. The other is a naked child in high relief, lying in a crib made of terracotta. This toy should be a death gift. In this study, in the light of these two toys, the concept of toys was evaluated in general by examining the construction technique of the toys, the reasons why terracotta toys were preferred, the construction technique of these two toys, their iconography, the way they were used in the Ancient Period, and the places where they were found.

Keywords: Toy, Dog, Baby, Cradle, Roman Period, Terracotta

GİRİŞ

İnsanın gözünü dünyaya açtığı, bebeklik döneminden yetişkin olma evresine kadar oyun oynama, Paleolitik dönemden, günümüze kadar var olan bir eylemdir. Aynı zamanda insanoğlunun büyüme döneminde, gelişim sürecini tamamlamasında büyük katkısı olan oyun faaliyeti, çeşitli oyuncaklarla gerçekleştirilmiştir. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de bebeklerin fiziksel ve ruhsal gelişimine en uygun ve ilk oyuncaklarının çingiraklar olduğu görülmektedir. Geçmişten farklı olarak günümüzde sadece aynı tür oyuncakların materyallerinin değişip pişmiş toprak yerine daha çok plastiğin tercih edildiği anlaşılmıştır. Bunun yanında okullarda verilen eğitimlerde, seramik çamurunun oyun etkinliklerinde kullanılması, çocukların gelişimini olumlu etkilediği ve yaratıcılıklarını artırttıkları tespit edilmiştir. Yine günümüzde, oyun amacı ile seramik oyuncak yapılmadığı, üretilmiş olan seramik oyuncakların, turistik anı nesnesi ya da koleksiyon objesi olarak kullanıldığı anlaşılmıştır¹. Antik dönemde de sevilerek kullanılan köpek ve bebek figürlerinin günümüzde de popülerliğini koruduğu görülmüştür. Ait olduğu dönem ve toplumun sosyo kültürel yapısının aydınlatılmasına yardımcı olan oyuncakların aynı zamanda antik dönem inancının da önemli bir parçası olduğu da açıkça görülmektedir².

Söz konusu çalışmada, Ankara Etnografya Müzesi’nde yer alan iki adet oyuncak ışığında, oyuncakların yapım tekniği, pişmiş toprak oyuncakların tercih edilme nedenleri, bu iki oyuncağın yapım tekniği, ikonografisi, Antik Dönem’de kullanım biçimi ve bulundukları mekanlar incelenerek oyuncak kavramı genel olarak değerlendirilmiştir.

YÖNTEM

Ankara Etnografya Müzesi’nde yer alan pişmiş toprak malzemeden yapılmış, köpek şeklinde tasarlanmış bir çingirak ile beşik içinde yatan çıplak bebek figürünü, antik dönemdeki oyuncaklar hakkında en sağlam bilgilere ulaştığımız yazılı antik kaynaklar, kabartmalar, mezar stelleri, vazo resimleri ve kazılardan ele geçen pişmiş toprak oyuncak buluntular ışığında değerlendirilmiştir. Özellikle nekropol kazılarındaki çocuk mezarlarında tespit edilen örnekler ile stil gelişimi, ikonografik ve işleniş yönüyle benzerlikler ve farklılıkları, dönemsel özellikleri kıyaslanarak bazı sorulara cevaplar aranmıştır. Aynı zamanda oyuncakların yapım tekniği, pişmiş toprak oyuncakların tercih edilme nedenleri, bebeklik çağı oyuncaklarının günümüz oyuncaklarıyla benzerlikleri ve farklılıkları da ortaya konulmaya çalışılmıştır.

1. ANTİKÇAĞDAN GÜNÜMÜZE PİŞMİŞ TOPRAK OYUNCAK

İnsanların sosyalleşmesinde önemli bir rol oynayan oyunun tarihi, insanın var olduğu en erken döneme kadar uzanmaktadır³. Hayatın içinde çok önemli bir yere sahip olan oyun ve oyuncaklar⁴ ait oldukları toplumları ve çağları tanımamıza da yardımcı olan birer ayna gibidir⁵. Oyun oynamaya yarayan⁶ her türlü malzemeyi oyuncak olarak adlandırabiliriz. Çocukların bedensel ve ruhsal gelişimi için oyuncak

¹ Sevim-Saygı, 2020: s.262, 270.

² Onur, 2010: s. 54; Sevim- Saygı, 2020: s.264.

³ Bener, 2013: s.9.

⁴ Bener, 2013: s.11.

⁵ Dasen, 1984: s. 11; Yaraş -Yaraş, 2011: ss.61-62; Ekmen, 2016: s. 149.

⁶ Bener, 2013: s.9

günümüzde olduğu gibi antik dönemde de önemli bir rol oynamıştır. Çocukların oyuncaklarla ilişkisinin antik çağda da günümüz ile çok benzer olduğu⁷ düşünülmektedir. Antik kaynaklar, mezar stelleri, mozaikler, vazolar üzerindeki sahnelerin yanı sıra oyuncak buluntular, antik dönemdeki oyuncaklar hakkında bize oldukça önemli bilgiler vermektedir. İnsanoğlunun, toprağı şekillendirip, pişirerek yaşamın her alanında severek binlerce yıl kullanmasında, seramiğin hamuru ile insanın hamurunun aynı özden geliyor olması da etkili olmuş olmalıdır. Antik dönemde oyuncakların yapımında; kolay şekillendirilmesi, maliyetinin ucuzluğu ve tekrar tekrar kullanılması nedeniyle en çok pişmiş toprak kullanılmıştır. Bunun yanında oyuncak yapımında kullanılan malzemeler arasında ahşap, kemik ve fildişi yer almaktadır⁸. Oyunlar, günümüzde olduğu gibi eski Yunan ve Roma’da da hem çocuklarla hem de yetişkinlerle ilgili olsa da daha çok çocuklara ait bir kavram olarak düşünülmüştür⁹. Antik Yunan’da ve Roma’da çok çeşitli oyun ve oyuncakların olduğu tespit edilmiştir. Oyuncaklar hakkında bilgi veren önemli kaynaklardan biri de mezar stelleridir (Res. 1)¹⁰. Çocukların köpeklerle birlikte mezar stelleri üzerinde işlenmeye başlanması Hellenistik dönem ile birlikte ortaya çıkmıştır. Bunun yanında farklı kentlerden köpek ile oynayan çocuk ve eros figürinleri ele geçmiştir¹¹. Diğer önemli kaynaklardan biri de antik vazo üzerinde yer alan sahnelerdir. (Res. 2). Vazo üzerinde elinde çingirak tutan, arabalarıyla eğlenen, çember çeviren ve top oynayan çocuklar betimlenmiştir. Yani Vazo üzerinde çocukların ne tür oyuncaklar ile eğlendikleri görülebilmektedir¹². Antik Yunan ve Roma’da, çocuk mezarlarına ölü hediyesi olarak konulan çoğu pişmiş toprak oyuncakların yanında, yetişkin olan çocukların oyuncaklarını tanrılara adadıkları da bilinmektedir¹³. Bu oyuncaklardan oldukça sıkça rastlanılanların arasında, çingirak (Res.3) düdük, bebek, araba, köpek, at, çeşitli hayvanlar, topaç ve yoyo yer almaktadır¹⁴.

1.1. Çingirak (Krotalos)

Anıkçağ’ın ünlü filozoflarından Aristoteles’ çingirak için “*Arkhytas’ın çingırağı çocukları oyalamak için pek yararlı bir buluştu; onların hep uslu durmaları beklenemez, bu oyuncakla oynamaksa, çocukları evde bir şeyler kırıp dökmekten alıkoyar. Ama elbete, bu yalnız çok küçükler için uygundur; daha büyük çocukların çingırağı eğitimidir*” (Aristoteles, Kitap VIII) demektedir. Antik dönemde ve günümüzde küçük çocukların ilgisini çeken çingiraklar, çocukların fiziksel ve ruhsal gelişimi için oldukça önemlidir. Çingirakların, erken dönemden günümüze kadar bebeklerin ilk oyuncakları olduğu görülmektedir¹⁵. Eski Yunan ve Roma’da çoğunlukla hayvan biçiminde yapılan çingirakların yanında beşik içinde bebek, oturan bebek ve biberon şeklinde de örnekleri ile karşılaşılmiştir. Sallanınca içindeki minik topların hareketi sonucu ses çıkaran çingirakların Eski Yunan ve Roma’da dört farklı tipine rastlanmaktadır¹⁶. Bunlar saplı çingiraklar, hayvan ve çocuk şeklindeki çingiraklar ile biberon formunda olan çingiraklardır¹⁷.

⁷ Mutlu 2024: s.178.

⁸ Bener, 2013: s.161.

⁹ Bener, 2008: s. 1.

¹⁰ Bener, 2013: s.160.

¹¹ Kasapoğlu, 2015: s.194-214; Çekilmez, 2017: s.95.

¹² Çoşğun, 2011: s.17.

¹³ Verdu Martinez, 2012: s.76.

¹⁴ Verdu Martinez, 2012: s.76.

¹⁵ Çakır- Öztürk 2015.

¹⁶ Bener, 2013: s.143.

¹⁷ Bener, 2013: s.143.

Çingirakların içine genellikle pişmiş topraktan topçuklar koyulurken bazen, kötülüklerden korusun diye içerisine, kurt dişi veya mercan da yerleştirilmiştir¹⁸.

1.2. Köpek Biçimli Çingirak İkonografisi

Çalışmada incelenen pişmiş toprak çingirak, beyzi bir kaide üzerinde ayakta duran köpek şeklinde (Kat. No. 1; Şekil 4, 5) tasvir edilmiştir. Sivri kulaklı, ağzı kapalı kuyruğu yukarıya doğru kıvrılmış olan köpek, evcil avcı bir cins olmalıdır. Köpeğin kafasının üstünden boynuna doğru yele şeklinde tüyleri kabarık bir biçimde yapılmıştır. Oyuncanın arka kısmı işlenmemiştir. İçi boş olup, içinde ses çıkaran bir madde olan bu oyuncak köpek şeklinde bir çingirak olmalıdır. Turuncu hamurlu olup astar tamamen dökülmüştür. Antik dönemde olduğu gibi Roma döneminde de bir çocuğun ilk oyuncaklarından birinin hayvan biçiminde bir çingirak olduğu düşünülmektedir¹⁹. Köpek şeklinde olan figürinin, içinin boş olması ve sallanınca ses çıkarması sebebiyle çingirak olarak tasarlandığı anlaşılmıştır. Ancak form olarak köpek şeklinde tasarlanmış olan çingiraklardan farklılık göstermektedir. Köpek biçimindeki çingirakların elle tutulabilecek tarzda genellikle ayak detaylarının da yapıldığı ve köpeğin iki ayağı üzerinde oturduğu görülmektedir (Şekil 3). Profilli bir kaide üzerinde yer alması ile daha çok pişmiş toprak köpek figürinlerine benzeyen Ankara Etnografya Müzesi'ndeki köpek şeklindeki çingirak, ayakta duruş biçimiyle Kilis örneği (Şekil 6) ile benzerlik taşımaktadır. Ancak kuyruk, kulaklar ve ağzın sonradan elle yapılıp eklendiği anlaşılmaktadır. Ankara Etnografya Müzesi'ndeki çingirak olarak tasarlanmış köpek figürinin ayakların ve gövdenin cılız olması, gövdenin üzerinde tüylerin yok denecek kadar az olması Klasik ve Hellenistik dönem özelliği iken hamurunun turuncumsu renkte olması Roma dönemi özelliğidir. Yine Köpeğin burun ağız, kulakların ve kuyruğun sonradan ayrı kalıplardan çekilerek gövdeye eklenmesi Hellenistik dönem özelliği olarak görülmektedir. Ancak örneğimizde, köpeğin burun ağız, kulakların ve kuyruğun sonradan elle yapılıp gövdeye eklendiği görülmektedir. Bu da Roma döneminde görülen bir özelliktir²⁰.

1.3. Köpek Biçimli Çingirakın Diğer Antik Kentlerde Bulunan Örnekler ile Karşılaştırılması

Profilli bir kaide üzerinde duran köpek biçimindeki çingirak, diğer antik kentlerde bulunmuş olan benzer örnekler ile karşılaştırabiliriz. Aydın Arkeoloji Müzesi tarafından gerçekleştirilen kurtarma kazılarında, Tralleis Güney Nekropolis'i'ndeki tonozlu oda mezarlarından, MS 1. yy'a tarihlendirilen 3 adet terrakotta köpek figürin (Şekil. 7, 8) ele geçmiştir²¹. Dörtgen kaide üzerinde ayakta duran 3 köpek figürininin başları yukarıya kalkmış, vücutları güçlü ve dolgun olup, kuyrukları yukarıya doğru kıvrıktır. Tralleis'deki köpek figürinlerinin güçlü ve dolgun vücutlarının üzerinde yer alan tüylerinin, vücudun her tarafına yayılır şekilde detaylıca işlendiği görülmektedir. Stil gelişimi olarak bakıldığında tüylerin bu şekilde işlenmesi geç bir özelliktir. Ancak tüylerin bu işleniş, Etnografya Müzesi'ndeki örnekte ise zayıf ve cılız gövdeli köpeğin sadece başında ve omuzlarında aslan yelesi gibi kaba bir şekilde görülmektedir. Tralleis'den ele geçen örneklerdeki köpek figürinlerinin boynunda tasma yer alırken Etnografya Müzesi'ndeki örnekte

¹⁸ Bener, 2013: s.143.

¹⁹ Sevim-Gönül, 2012: s.25.

²⁰ Kasapoğlu, 2015: s.334.

²¹ Çekilmez, 2017: s. 2017: Lev. 125.

görülmemektedir. Tralleis'teki örneklerde buhar deliği olmasına karşın, Etnografya Müzesi'ndeki örnekte buhar deliği yoktur.

2004 yılı Parion kurtarma kazılarında M43 ve M100 Nolu mezarlardan ele geçen, üç adet köpek figürünü, mezar kontekstlerindeki diğer eserlerle birlikte MS 1. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmektedir. Profilli kaide üzerinde, sol profilden işlenmiş, oturan köpekler, seyirciye dönük olarak kaldırılmış başında, dik kulaklara sahiptir. Boynunda tasmaları olan bu köpeklerin, yukarıya kaldırılmış olan kuyrukları, içe doğru dönmüştür. Köpek figürlerinde tabanları kapalı, arka yüz yüzeysel verilmiş olup, figürün sırt kısmında kalın şerit şeklinde buhar deliği vardır²². Parion'daki köpek figürinlerinin de vücudunun üzerinde yer alan tüylerinin, vücudun her tarafına yayılır şekilde detaylıca işlenmesine karşın, Etnografya Müzesi'ndeki örnekte sadece köpeğin başında ve omuzlarında kaba bir şekilde işlendiği anlaşılmıştır. Parion'daki 3 köpek figürininin boynunda tasma yer alırken Etnografya Müzesi'ndeki örnekte tasma görülmemektedir. Yine Parion örneklerinde buhar deliği olmasına karşın, Etnografya Müzesi'ndeki örnekte buhar deliği yoktur.

1.4. Beşik İçinde Çıplak Bebek İkonografisi

Çalışmada incelenen pişmiş topraktan bir diğer figürin (Kat. No.2; Şekil 10, 11), beşik şeklinde olup, bu beşiğin içine yatmış çıplak bir bebek yüksek kabartma olarak işlenmiştir. Dikdörtgen şeklinde olan beşik 9x6.2x2.5 cm ölçülerindedir. Uzun kenarı 9 cm, kısa kenarı 6.2 cm olan beşiğin kalınlığı 2.5 cm'dir. Beşiğin içinde bir yatak ve yastık yer almaktadır. Yatağın her iki yanında yorgan, kırlangıç kuyruğuna benzer kıvrımlara sahiptir. Beşiğin içinde çıplak vaziyette yatan bebeğin erkek olduğu anlaşılmaktadır. Bebeğin sağ eli hafifçe bükülerek, dizden içe doğru çekilen, sağ bacağının üzerine yerleştirilmiş iken, sol koluna yerleştirdiği kazı, sol eli ile tutmuştur. Kaz bebeğin evcil hayvanı olmalıdır. Sol bacak ise dizden hafifçe bükülerek geriye doğru çekilmiştir. Pişmiş toprak olan bu oyuncanın hamuru, devetüyü renginde olup, üzerindeki astar dökülmüştür. Boyutlarından da anlaşılacağı üzere oldukça küçük olan beşik içindeki çıplak bebek muhtemelen bir çocuk mezar hediyesi olmalıdır. Beşik içindeki bebeğin yüksek kabartma şeklinde yapılması, beşiğin içinde her iki kenarda görülen kırlangıç kuyruğu kıvrım, yüzünün dolgunluğu, pathetik ifadesi Hellenistik dönem özelliği olarak görülürken, dikdörtgen alın, özensiz işleniş, saçların peruksu havası Roma dönemi özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.5. Beşik İçinde Çıplak Bebeğin Diğer Antik Kentlerde Bulunan Örnekler ile Karşılaştırılması

Çalışmada incelenen beşik içinde yatan bebeği, diğer antik kentlerde bulunmuş olan benzer örnekler ile karşılaştırabiliriz. Kein Anitta'nın "Child Life in Greek Art" adlı kitabında yer alan Münih Antik Kabare Müzesi'ndeki bir örnekte (Şekil 12) beşik içinde yatan bebeğin uzun saçlarının olmasından, biraz daha büyük bir bebek olduğu, açıkça anlaşıyor. Beşiğin içinde çıplak olan bebek, ısınmak için gerektiğinde üzerine örtülebilecek üzerinde dinlendiği kalın, yumuşak şilte veya yastıklar ile muhtemelen evcil hayvanı yanında yatarken (Şekil 12) görülüyor. Evcil hayvanı sağ elinin altında, sağ bacağına yaslanmış bir köpektir. Sol elinde ise bir salkım üzüm tutmaktadır. Çalışmada incelenen örnek ile buradaki örnek bebeğin uzun saçlı olması, biraz büyük olması, beşik içindeki oturuş pozisyonu ile benzerlikler göstermektedir. Bir diğer örnek, Kyme (Aiolis) Güney Nekropolis'i'nden bir çocuk mezarında tespit edilen beşik içinde çıplak bebekli çingiraktır (Şekil 13). Beşik içinde sırt üstü uzanmış, başını yastığa koymuş bir erkek çocuk figürü

²² Kasapoğlu, 2015: s.287, Lev. 181-183.

görülmektedir. Vücudunun tamamı çıplak olup, yalnızca başında bir şapka (pilos) tasvir edilmiştir. Figürin sol kolu dirsekten kırılarak göbek üzerinde, sağ bacak ise dizden kırılarak gösterilmiştir. Buradaki beşik içindeki çocuk elinde hiçbir şey tutmaması ve yatış pozisyonu ve başındaki pilos ile çalışmamızdaki beşikteki bebekten farklılıklar göstermektedir. Kalıp yapımı olan bu eser, 10.6x 3 cm ölçülerinde olup MÖ 5-4 y.y. tarihlendirilmektedir. Yine, Kein in “Child Life in Greek Art” adlı kitabında yer alan Berlin Devlet Müzeleri’ndeki örnekte, bir kaide üzerinde oturan ve sağ elinde bir kaz tutan küçük bir çocuk olarak tasarlanmış çingirak (Şekil 14) beşikte yatan bebek ile ayaklarının duruş pozisyonu ve elinde tuttuğu kaz ile benzerlik göstermektedir. Kaz çocuğun elinde tutulan meyvelerin bir kısmına ulaşmak için boynunu uzatmış, yoğun bir çaba gösterir biçimde yapılmıştır. Parion 2004 yılı Nekropol kurtarma kazılarında açılmış M100 nolu mezarda, çok sayıda ve farklı tipte terrakotta figürin ve iki seramik kap ile beşik içinde yatan bebekli çingiraklar (Şekil 15, 16) ele geçmiştir. Roma dönemine tarihlenen, ön yüzde sırt üstü yatar vaziyette, giysili çocuk figürü bulunan beşik biçimindeki çingiraklarda²³ beşiğin arka kısmı dışa bombeli olarak yuvarlatılmıştır. Ön yüzde, başını çapraz biçimde kendi sağına çevirip yastığa yaslamış, sağ kolunu dirsekten kırıp çapraz biçimde sol omzu üzerine, sol elini ise karnı üzerine koymuş, sol ayağını sağ ayak üzerine atmış şekilde uyuyan bir (kız?) çocuk vardır. Buradaki bebekli çingiraklar alçak kabartma tekniğinde yapılması, kolsuz ve ayak bilekleri üzerine kadar uzayan uzun bir giysi giymesi ve yatış pozisyonu ile Etnografya Müzesindeki beşik içindeki bebekten farklılıklar göstermektedir. Rhodos’taki Kamiros mezarlığında, MÖ 5. yüzyılın başlarına tarihlendirilen benzer tipteki figürinlerin en erken örnekleri²⁴ görülmüştür. Ölçü ve tekne tipi bakımından Parion ve Ankara Etnografya Müzesi örneklerini andıran Rhodos eserlerini, Higgins beşik içerisinde çocuk” olarak (Higgins 1954, Vol. 1, 72-73) tanımlamıştır. Bu eserlerde, çıplak olarak verilmiş erkek çocuk figürlerinin yüksek kabartma tekniğinde zeminden oldukça yukarda işlenmeleri Parion örneğinin geç özelliklerini (Kasapoğlu 2015, s.325) açıklar niteliktedir. Ancak Parion örneğinin tam aksine Etnografya Müzesi’indeki örneğin yüksek kabartma şekline yapılması dönem özelliği ile örtüşmemektedir. Leyenaar-Plaisier ise, Ionia bölgesi figürinleri içerisinde yer alan, alt yarısı eksik, çıplak ve sırt üstü yatar vaziyetteki çocuğu, “Beşik üzerinde çocuk” olarak tanımlanmıştır²⁵. Yine Leyenaar-Plaisier tarafından ele alınan bir diğer Hellenistik Dönem örneği ise, Kıbrıs buluntusu olup içi dolu (masif) elle yapılmış, beşik içerisinde bebek figürinidir. “Beşik içerisinde çocuk” olarak tanımlanmış olup, işlevsellikleri belirgin olmayan, bu erken örneklerin dışında, çingirak olarak adlandırılmış bir örnek, Kerch-Kimmer Boğazındaki Pantikapeia’dan ele geçmiştir. Bu örnek Kobylina tarafından MS 2-3. yüzyıl’a tarihlendirilmiştir²⁶. Bu tipteki terrakotta figürinleri Winter, *Jüngere Typen VI* içerisinde, çocuk figürinleri olarak ifade etmiştir (Şekil 17) Aynı zamanda ön yüzlerinde farklı tiplerde, beşik içerisinde yatan çocuk betimlerine sahip olan, MS 1.-2. yüzyıla ait çingiraklara Apulien-Engatia (İtalya) Yunanistan Aşağı İtalya ve Tarent’de²⁷ rastlanılmaktadır. İçerisinde yer alan küçük toprak boncuklar sayesinde çingirak olduğu belirgin bir örnek de Sadberk Hanım Müzesi eserleri arasında yer

²³ Kasapoğlu, 2015: Kat. No.391-393.

²⁴ Kasapoğlu, 2015: s.325.

²⁵ Kasapoğlu, 2015: s.325.

²⁶ Kasapoğlu, 2015: s.325.

²⁷ Kasapoğlu, 2015: s.325.

almaktadır²⁸. Pairon örneklerinin ele geçtiği M100 nolu mezar kontekstinde yer alan seramikler ve diğer terrakotta figürinler için uygun görülen MS 1. yüzyılın ilk yarısı da eserler için uygun bir tarihlendirmedir.

²⁸ Kasapoğlu, 2015: s.325.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Çalışmada pişmiş toprak malzemeden yapılmış, iki figürin incelenmiştir. Her iki eser, erken ve aynı dönemlerdeki örnekler ışığında stil gelişimi, ikonografik ve işleniş yönüyle karşılaştırılmıştır. Köpek şeklinde olan figürinin, içinin boş olması ve içinde sallanınca ses çıkaran bir malzeme olmasından dolayı çingirak olarak tasarlandığı anlaşılmıştır. Ancak form olarak baktığımız zaman köpek şeklinde tasarlanmış çingirakları ile farklılık göstermektedir. Köpek biçimindeki çingirakların elle tutulabilecek tarzda genellikle ayak detaylarının da yapıldığı, iki ayağı üzerinde oturduğu görülmektedir. Profilli bir kaide üzerinde yer alması ile daha çok pişmiş toprak köpek figürinlerine benzeyen Ankara Etnografya Müzesindeki köpek şeklindeki çingirakta görülen profilli kaide üzerinde ayakta duruş şekli olarak Kilia örneğini andırmakta, ancak kuyruk, kulaklar ve ağız sonradan elle yapıp eklendiği anlaşılmaktadır.

Tralleis Güney Nekropolisi'ndeki tonozlu oda mezarlardan çıkan, MS 1. y.y.'a tarihlendirilen 3 adet terrakotta köpek figürünü ile 2004 yılı Parion kurtarma kazılarında ortaya çıkarılan M43 ve M100 nolu mezarlardan ele geçen, MS 1. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilen profilli kaide üzerinde oturan 3 adet terrakotta köpek figürinlerinin güçlü ve dolgun vücutlarının üzerinde yer alan tüylerinin, vücudun her tarafına yayılır şekilde detaylıca işlendiği görülmektedir. Stil gelişimi olarak bakıldığında tüylerin bu şekilde işlenmesi Roma döneminde görülen geç bir özelliktir. Ancak tüylerin bu işleniş, Etnografya Müzesi'ndeki örnekte ise zayıf ve cılız gövdeli köpeğin sadece başında ve omuzlarında aslan yelesi gibi kaba bir şekilde görülmektedir. Bu da eserin form ve dönem olarak Tralleis ve Parion örneklerinden ayrılmakta, ancak figürinin turuncumsu hamuru Roma dönemi özelliği olarak görülmektedir.

Beşik üzerinde çıplak olarak yatan bebeğin olduğu diğer pişmiş toprak figürinin ise, nekropollerden ele geçen benzer örneklerdeki çingiraklar gibi tasarlandığı ancak içinde ses çıkarmaya yarayacak herhangi bir malzemenin olmadığı görülmüştür. Bu figürininde günlük hayatta oyuncak gibi kullanılan bir malzeme olduğu düşünülse de tam olarak işlevi hakkında bir şey söylenilmemektedir. Aynı zamanda çocuğun yüz, saç ve vücut detaylarının işlenişinin özensiz olduğu, sol elinde tuttuğu evcil hayvanın kaz, ördek ve güvercin arası bir hayvanı andırır tarzda betimlendiği görülmektedir. Hellenistik döneme özelliği olan dolgun çehreli yüz hatları ve yüzünde patetik bir ifade izlenmektedir. Beşiğin her iki kenarında toplanmış kumaşa kırlangıç kuyruğu kıvrımı vardır. Bunlar klasik dönem özelliğidir. Beşik içindeki çıplak bebek, yüksek kabartma şeklinde yapılması da yine klasik ve Hellenistik dönem özelliğidir. Ancak seramiğin turuncumsu devetüyüne yakın rengi ise Roma dönemi özelliğidir. Etnografya Müzesinde yer alan her iki örnekte de buhar deliği bulunmamaktadır. Bu tipte beşik içinde uzanmış çocuk figürünün orijinali Hellenistik döneme dayanmaktadır. Bu tipteki eserler Roma döneminde kopya edilmiştir. Her iki eserde Roma dönemine ait olup, MS 1. y.y.'a tarihlendirilmektedir.

KATALOG

Kat. No: 1

Adı: Köpek Biçiminde Çingirak

Müze Geliş Şekli: Satın alma

Müze En. No: 24601

Ölçü: Yük./Gen.: 9 / 6 cm. Derinlik: 3 cm.

Kil Rengi/Kil Yapısı: 2.5 YR 5/8 Kırmızı / Mika, kum ve kireç katkılı, orta sert dokulu, tozsuz pürüklü yüzeyli.

Astar Rengi / Boya: Yüzey 2.5 YR 5/8 Kırmızı, - / -.

Fırınlama: Orta

Yapım Tekniği: Çift kalıp, içi boş.

Tanım: Beyzi bir kaide üzerinde ayakta duran köpek şeklinde (Kat. No. 1; Şekil 4,5) tasvir edilmiş çingirak. Sivri kulaklı, ağız kapalı kuyruğu yukarıya doğru kıvrılmış olan köpek, evcil avcı bir köpek cinsi olmalıdır. Köpeğin kafasının üstünden boynuna doğru yele şeklinde tüyleri kabarık bir biçimde yapılmıştır. Oyuncanın arka kısmı işlenmemiştir. Oyuncanın içi boş olup, içinde ses çıkaran bir madde vardır. Turuncu hamurlu olup astar tamamen dökülmüştür. Ağız, kulakları ve kuyruğu sonradan eklenerek yapılmış olmalıdır.

Tarih: MS 1. yüzyıl ilk yarısı.



Kat. No: 2

Adı: Beşik İçinde Bebek

Müze Geliş Şekli: Satın alma

Müze En. No: 24601

Ölçü: Yük./Gen.: 9. 55 / 6.2 cm. Derinlik: 2.5 cm.

Kil Rengi/Kil Yapısı: 2.5 YR 5/8 Kırmızı / Mika, kum ve kireç katkılı, orta sert dokulu, tozsuz pürüklü yüzeyli.

Astar Rengi / Boya: Yüzey 2.5 YR 5/8 Kırmızı, - / -.

Fırınlama: Orta

Yapım Tekniği: Çift kalıp, içi boş.

Tanım: İçinde çıplak bir bebeğin yattığı yüksek kabartma şeklinde işlenmiş beşik. Dikdörtgen şeklinde olan beşik 9x6.2x2.5 cm ölçülerindedir. Uzun kenarı 9 cm, kısa kenarı 6,2 cm olan beşiğin kalınlığı 2.5 cm'dir. Beşiğin içinde bir yatak ve yastığın olduğu görülmektedir. Yatağın her iki yanında yorganın kırlangıç kuyruğuna benzer kıvrımlar yaptığı görülmektedir. Beşiğin içinde çıplak vaziyette yatan bebeğin cinsiyetinin erkek olduğu anlaşılmaktadır. Bebeğin sağ kolu, dizden içe doğru kıvrılan sağ ayağının üzerinde dururken, sol kolu ile kaza benzer bir hayvan tutmaktadır. Elinde tuttuğu bu hayvan, bebeğin evcil hayvanı olmalıdır. Sol bacak ise hafifçe kıvrılmış bir şekilde ileriye doğru uzatılmıştır. Pişmiş toprak olan bu oyuncağın hamur rengi devetüyü renginde olup, üzerindeki astar dökülmüştür. Boyutlarından da anlaşılacağı üzere oldukça küçük olan beşik içindeki çıplak bebek muhtemelen bir adak oyuncağı olmalıdır.

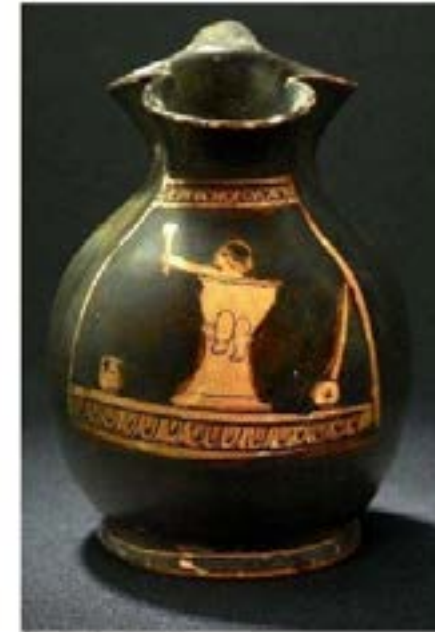
Tarih: MS 1. yüzyıl ilk yarısı.



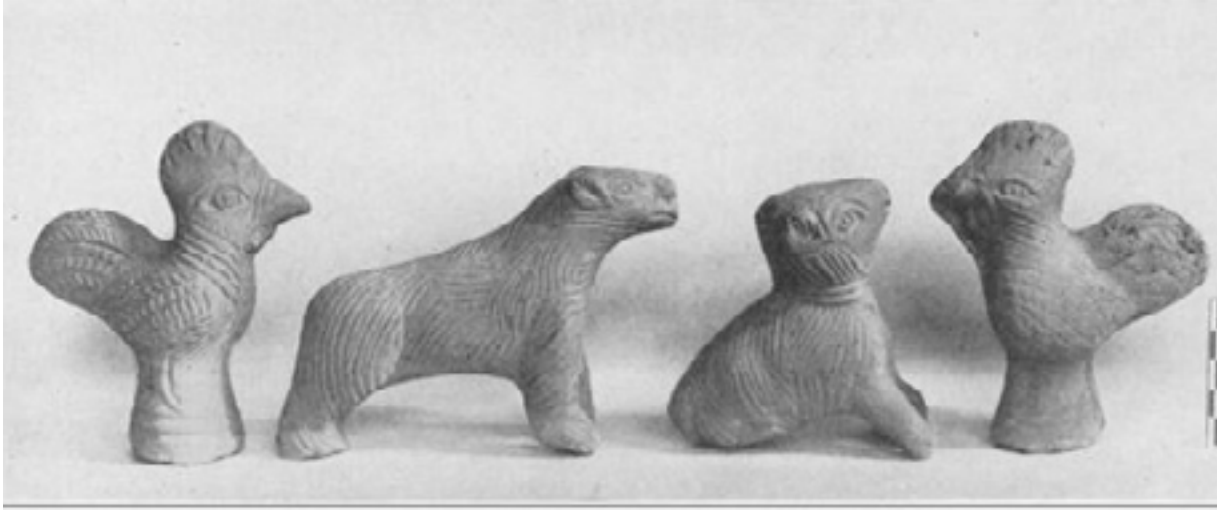
LEVHALAR



Şekil 1: Melisto'nun Mezar Steli , Harvard Üniversitesi, Güzel Sanatlar Müzesi, Env. No. 1961.86, MÖ 340



Şekil 2: Çıngıraklı Bebek, Lazımlığa oturmuş, çıngırağını sallayan bebek Britanya Müzesi, env. no. 1910.6-15.4, M.Ö. 440-430



Şekil 3: Horoz, Ayı ve Köpek Biçiminde Çıngıraklar; Selvi-Bener 2013, s.145, Res.193



Şekil 4: Ankara Etnografya Müzesinde yer alan Köpek Biçimli Çıngırak



Şekil 5: Ankara Etnografya Müzesinde yer alan Köpek Biçimli Çıngırak Çizimi



Şekil 6: Kilia'dan Helenistik dönem bir köpek figürünü. (Kaplan 2009, s.144, Kat. No. 243)



Şekil 7: Tralleis Güney Nekropolisindeki tonozlu oda mezarlardan çıkan, MS 1. yy'a tarihlendirilen 2 adet terrakotta köpek figürünü (M. Çekilmez, Tralleis Güney Nekropolü Terrakotta Figürinleri, 2017, Lev. 125)



Şekil 8: Tralleis Güney Nekropolisindeki tonozlu oda mezarlardan çıkan, MS 1. yy'a tarihlendirilen 1 adet terrakotta köpek figürünü (M. Çekilmez, Tralleis Güney Nekropolü Terrakotta Figürinleri, 2017, Lev. 125)



Şekil 9: 2004 yılı Parion kurtarma kazılarında ortaya çıkarılan M43 ve M100 nolu mezarlardan ele geçen üç adet Köpek Figürin (Kasapoğlu, 2015, s.287, Lev. 181-183)



Şekil 10: Ankara Etnografya Müzesinde yer alan Beşik İçinde Çıplak Bebek Figürünü ve Çizimi



Şekil 11: Ankara Etnografya Müzesinde yer alan Beşik İçinde Çıplak Bebek Figürünü



Şekil 12: Beşik İçinde Çıplak Bebek, Terracotta 5182. Munich, Museum fur Antike Kleinkunst (A. E. Klein, Child Life in Greek Art, Newyork, 1932, s.3, Lev. IB,)



Şekil 13: Kyme (Aiolis) Güney Nekropolisi'nden Bir Çocuk Mezarında Tespit Edilen Beşik İçinde Çıplak Bebekli Çingirak, MÖ 5-4. yy. (Foça, S.& Yenişehirli M.M.. 2021, Kyme (Aiolis) Güney Nekropolisi'nden Bir Çocuk Mezarı A Child Grave from the Southern Necropolis of Cyme (Aeolis), Cedrus, s.157, Fİg.4)



Şekil 14: Sağ Elinde Bir Kaz Tutan Küçük Bir Çocuk Olarak Tasarlanmış Çingirak, Terracotta Inv.30659. Berlin, Staatliche Museen (A. E. Klein, Child Life in Greek Art, Newyork, 1932, s.5, Lev. IV, F),.



Şekil 15: Parion 2004 yılı Nekropol kurtarma kazılarında açılmış M100 nolu mezardan Ele Geçmiş Beşik İçinde Yatan Bebekli Çingiraklar (Kasapoğlu, 2015, ss. 608,609)



Şekil 16: Parion 2004 yılı Nekropol kurtarma kazılarında açılmış M100 nolu mezardan Ele Geçmiş Beşik İçinde Yatan Bebekli Çingiraklar (Kasapoğlu, H. (2015) Parion Antik Kenti Roma Dönemi Terrakotta Figürinleri (2004-2013), s.608, Kat. No. 391-393)



Şekil 17: Winter'in *Jüngere Typen VI* İçerisinde Değerlendirdiği Çocuk Figürinleri (Winter, F. Die Antiken Terrakotten (Band III, Teil 276): Die Typen der figürlicfh, Berlin 1903)

KAYNAKÇA

ANTİK KAYNAKLAR

HEREDOTOS, **Heredot Tarihi**, Çev. Müntekim Ökmen, Remzi Kitabevi; İstanbul, 1991.

HOMEROS, **İlyada**, Çev. A. Erhat-A. Kadir, Can Yayınları; İstanbul, 2003.

ARİSTOTELES, **Politika**, Çev. Mete Tunçay, Remzi Kitabevi; İstanbul, 2006.

MODERN KAYNAKLAR

AK Duygu, **Oyun ve Oyuncak Kavramlarının Tarihsel ve Kültürel Değişimine Endüstriyel Tasarım Açısından Bir Bakış**, Eskişehir 2006, (Yüksek Lisans Tezi).

AKBULUT Dilek, **Günümüzde Geleneksel Oyuncaklar**, *Traditional Toys at the Present Day*, Millî Folklor, 2009, Yıl 21, Sayı 84, 182-191.

BENER Salkım Selvi, **Eski Yunan ve Roma'da Oyun ve Oyuncaklar**, İstanbul 2008, (Yüksek Lisans Tezi).

BENER Salkım Selvi, **Antikçağda Oyun ve Oyuncaklar**, İstanbul 2013.

BUDİN Stephanie Lynn, **The Greeks, New Perspectives**, California: ABC-CLİO, 2004.
Classical Studies at Athens. New Jersey, 1959.

CANKO, Dilek Maktal, YAĞCI Remzi, GÜNDÜZ KÜSKÜ, Sema (Edt.) **Müzeler, Oyunlar, Oyuncaklar ve Çocuklar**, Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Müzecilik Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, 2014.

COŞĞUN Sena, **Eski Yunan'da Çocukların ve Gençlerin Eğitimi**, İzmir 2011, (Yüksek Lisans Tezi).

ÇAKIR Aylın, Gülşah ÖZTÜRK **Eski Uygarlıklarda Çocuk Oyunları ve Oyuncaklar**, Uluslararası Oyun ve Oyuncak Kongresi 7-8 Mayıs 2015- Erzurum: Bildiriler, (ss:6), Erzurum, 2015.

ÇEKİLMEZ Murat, **Tralleis Güney Nekropolü Terrakotta Figürinleri**, İtimat Ofset, Aydın, 2017.

D'ANGOUR Armand, **Plato and Play Taking Education Seriously in Ancient Greece**, American Journal of Play, volume 5, number 3, 2013.

DASEN Pierre R., **The Value of Play**, World Health, January/February, 11-13, 1984.

DEİGHTON Hilary J., **Eski Atina Yaşantısında Bir Gün**, Çev. Hande Kökten Ersoy, Homer Kitabevi, İstanbul 2000.

ERGÜN Mustafa, **Oyun ve Oyuncak Üzerine I**, Milli Eğitim I /1, 1980, ss.102-109.

EKMEN Hamza, **Anadolu'da Bulunan Pişmiş Toprak Çingiraklar Üzerine Gözlemler** Ahmet Ünal Armağanı (Edt. ERKUT, Sedat& SİR GAVAZ, Özlem) Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2016, ss.149-176.

FOÇA Serhat, Mesut Mert YENİŞEHİRLİ, **Kyme (Aiolis) Güney Nekropolisi'nden Bir Çocuk Mezarı A Child Grave from the Southern Necropolis of Cyme (Aeolis)**, Cedrus, ss.151-167, 2021.

GRİMAL Pierre, **Mitoloji Sözlüğü**, Sosyal Yayınlar, İstanbul 1997.

HİGGİNS Reynold Alleyne, **Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities of The British Museum**, Vol. 1-Text and Plates Greek 730-330 B.C., Order of The Trustees of The British Museum, London 1954.

KAPLAN Davut, **Çanakkale Arkeoloji Müzesi Frank Calvert Koleksiyonu Terrakotta Figürinleri**, Ankara 2009, (Doktora Tezi).

- KASAPOĞLU Hasan, **Parion Antik Kenti Roma Dönemi Terrakotta Figürinleri** (2004-2013) Erzurum 2015, (Doktora Tezi).
- KLEİN Anita E., **Child Life In Greek Art**, Newyork, 1932.
- MUTLU Gülseren, **Antik Çağ Anadolu'sunda Bazı Bebek ve Çocuk Mezarları ve Ölü Gömme Gelenekleri Üzerine Bir Değerlendirme**, History Studies, 16(2): 167-183, 2024.
- ONUR Bekir, **Oyuncaklı Dünya, Oyuncakın Toplumsal Tarihi**, İmge Yayınları, İstanbul 2010.
- ÖZBAKIR İbrahim, **Geleneksel Türk Çocuk Oyunlarında Doğal Oyuncaklar ve Oyuncak Olmuş Hayvanlar / Natural Toys And Toy Animals In Traditional Turkish Children's Games**, Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks, Vol.1, No. 1, 2009, 147- 162.
- ÖZKUL FINDIK Nurşen, **Anadolu Arkeolojisinde Bazı Seramik Oyuncaklar (XII-XV. Yüzyıllar) Some Ceramic Toys In The Anatolian Archaeology (XII-XVth Centuries)**, Millî Folklor, 2014, Yıl 26, Sayı 101, 252-264.
- SEVİM Cemalettin, Elif GÖNÜL, **Tarihsel Süreç İçerisinde Oyuncakın Gelişimi ve Seramik Oyuncaklar**, Sanat ve Tasarım Dergisi, 2012, 2(2), ss. 23-40.
- SEVİM, S. Sibel, Melike SAYGI, **Geçmişten Günümüze Seramik Oyuncakın Gelişim Süreci ve Değişimi**, Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi, 2020, S.5, s.262-280.
- THOMPSON Dorothy Burr, **Miniature Sculpture From the Athenian Agora**, American School of Classical Studies at Athens. New Jersey.
- UZUN, K. **Klazomenai'den Bir Grup Pişmiş Toprak Oyuncak Bebek**, II. Eskişehir Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu, Haziran 2002, 64-69.
- VERDU MARTÍNEZ, Ezgi Hakan, **Oyuncak Türü Olarak Pişmiş Toprak Düdükler**, Sanat ve Tasarım Dergisi 2 (2012), ss. 74-108.
- WINTER Franz, **Die Antiken Terrakotten (Band III, Teil 276): Die Typen der figürlich**, Berlin 1903.
- YARAŞ Ahmet-YARAŞ Candan, **Anıkçağ'da Oyuncaklar ve Günümüze Yansıması**, Günümüzde Çocuk Oyunlarında ve Oyuncaklarında Yaşanan Değişimler Sempozyumu Bildiriler Kitabı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Pulat Basımevi, Ankara: 61-74.
- YILMAZ Egemen, Özge YILMAZ, İpek AKİL, **Oyun, Oyuncak ve Çocuk**, ADÜ Tıp Fakültesi Dergisi 2004.

**BURSA RESTORASYON VE KONSERVASYON BÖLGE LABORATUVAR
MÜDÜRLÜĞÜ VE MÜDÜRLÜK BÜNYESİNDE YAPILAN PİŞMİŞ TOPRAK
RESTORASYON-KONSERVASYON ÇALIŞMALARI ÖRNEKLERİ**

Dr. Hüseyin Gürsel BİLMİŞ

Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı Müdürlüğü,
Bursa/ TÜRKİYE
huseyin.bilmis@ktb.gov.tr, Orcid:0000-0002-0408-2547

Özet

Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvar Müdürlüğü, 2014 yılındaki kuruluşundan bu yana on bine yakın arkeolojik ve etnografik eserin koruma onarım çalışmalarını tamamlamıştır. Bünyesindeki iki kimyager, bir yüksek mimar ve on restoratör ile Bursa, Balıkesir, Bilecik, Yalova ve Kütahya illerinde Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğüne bağlı müzeler için çalışmalar yapmaktadır. Müdürlüğümüz bu çalışmalarda modern koruma ilke ve yöntemlerini benimseyerek, teknolojik gelişmeler ışığında gerekli ekipman ve tekniklerle taşınır-taşınmaz kültür varlıklarımızın korunmasına yönelik tüm süreçleri dikkatle yürütmekte; periyodik takip ve kontroller ile kültür varlıklarının korunmasını sağlamaktadır. Bölge Laboratuvar Müdürlüğü, teknik çalışmaları yanında bilimsel toplantılar da düzenlenmektedir. Laboratuvar bünyesinde sıkça yapılan çalışmalar arasında pişmiş toprak malzeme gelmektedir. Bu malzemeler üzerinde yapılan tüm çalışma süreci “Belgeleme ve Teşhis”, “Uygulama”, “Koruma” ve “Periyodik Kontrol” olarak özetlenebilir. Çalışmalarda eserlerin nitelikleri doğrultusunda XRF ile yerinde analiz yapılabilmekte, duruma göre belgeleme ve örnek alımı yapılarak, laboratuvar bünyesindeki ekipmanlar ile çeşitli analiz uygulamaları gerçekleştirilmektedir. Laboratuvar Müdürlüğümüz bünyesinde daha çok taşınabilir pişmiş toprak malzemeler üzerinde çalışılmaktadır. Bu malzemeler ya doğrudan kazı alanlarından çıkarıldıkları haliyle ya da sorumlu olunan müzelerin depo ve teşhirlerinde bulunan eserler arasından Laboratuvara gönderilmektedir. Laboratuvarda Uzman Restoratörler eliyle eserlerin koruma ve onarım çalışmaları yapılmakta; burada uygun malzeme ve teknikle eserlerin ihtiyaçları doğrultusunda uygulama (fiziksel/kimyasal temizlik, parça yapıştırma, eser tümleme, depolama amaçlı paketleme, nakil amaçlı paketleme) yapılmaktadır. Bunun dışında nitelik ve boyut olarak nakliyesi mümkün olmayan eserler de yine ait olduğu müzede, yani yerinde çalışılmaktadır. Bu çalışmada Laboratuvar Müdürlüğü uzmanlarının bazı pişmiş toprak eserler üzerinde yaptığı koruma onarım uygulamalarının örneklendirilerek anlatılması amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Bursa, Restorasyon, Konservasyon, Pişmiş Toprak, Kültürel Miras

Abstract**BURSA RESTORATION AND CONSERVATION REGIONAL LABORATORY
DIRECTORATE AND EXAMPLES OF TERRACOTTA RESTORATION AND
CONSERVATION WORK CARRIED OUT WITHIN THE DIRECTORATE**

Since its inception in 2014, the Bursa Restoration and Conservation Regional Laboratory Directorate has significantly contributed to the preservation and restoration of nearly ten thousand archaeological and ethnographica artifacts. Composed of a multidisciplinary team, including two chemists, a senior architect, and a dedicated group of ten restorers, all engaged in executing projects for museums affiliated with the General Directorate of Cultural Assets and Museums under the auspices of the Ministry of Culture and Tourism; the Directorate's geographical purview encompasses the provinces of Bursa, Balıkesir, Bilecik, Yalova and Kütahya, reflecting a robust commitment to preserving and enhancing cultural heritage within these regions. In its endeavors, the Directorate adheres to contemporary conservation principles and methodologies, diligently implementing all procedures necessary to safeguard both movable and immovable cultural heritage. This includes the utilization of specialized equipment and techniques that are in alignment with current technological advancements. The initiative ensures the protection of cultural assets through regular assessments and monitoring activities. In addition to its technical work, the Regional Laboratory Directorate actively orchestrates scientific meetings to foster knowledge exchange and collaboration within the field. A significant focus within the laboratory is directed towards the study of terracotta materials, specifically delineating a comprehensive workflow divided into four principal phases: "Documentation and Diagnosis," "Application," "Protection," and "Periodic Control." On-site analyses employing X-ray fluorescence (XRF) are conducted based on the characteristics of the artifacts. Moreover, various analytical applications are carried out within the laboratory setting, entailing thorough documentation and sample collection tailored to the specific conditions of each artifact. The Laboratory Directorate specializes in analyzing portable terracotta materials, with samples acquired directly from excavation sites or museum collections for which the Directorate holds stewardship. Within the laboratory, expert restorers engage in meticulous conservation and repair work on artifacts, employing suitable materials and techniques that correspond to the individual needs of each item. This procedure involve physical and chemical cleaning, reassembling fragments, completing artifacts, and preparing items for storage or transportation. Furthermore, immovable artifacts are addressed directly at their respective museum locations due to their size or characteristics. This study aspires to elucidate the conservation and restoration initiatives executed by experts from the Laboratory Directorate concerning various terracotta artifacts, providing specific case studies and exemplars of their methodologies and outcomes.

Keywords: Bursa, Restoration, Conservation, Terracotta, Cultural Heritage.

GİRİŞ

30.07.2012 tarihinde Resmi Gazetede yayımlanan Bakanlar Kurulu kararı ile Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın taşra teşkilatı bünyesinde 9 ilde (İstanbul, Ankara, Antalya, Bursa, Diyarbakır, Erzurum, Gaziantep, İzmir, Nevşehir ve Trabzon) restorasyon ve konservasyon bölge laboratuvarı müdürlüğü kuruluş çalışmaları başlamıştır. Günümüzde ise Hatay ve Bodrum'da olmak üzere iki Laboratuvar Müdürlüğü daha kuruluş aşamasındadır.

Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı Müdürlüğünün 2014 yılında faaliyetlerine başlamasından bu yana Müdürlük bünyesinde 9663 adet eserin Restorasyon ve Konservasyonu yapılmıştır. Müdürlük, 9 idari ve 13 teknik personel olmak üzere 22 personel ile çalışmalarına devam etmektedir. Müdürlüğümüz teknik çalışmalarının yanında, bilimsel toplantı ve çalışmalar da yapmaktadır. Bu bağlamda Mart 2023'te Metal eserlerde Restorasyon ve Konservasyon, Haziran 2023'te Deprem ve Müzecilik ve Kasım 2023'te Cumhuriyetin 100. yılında Tekstil Eser Konservasyonunda Spesifik Yaklaşımlar başlıklı paneller düzenlemiştir.

Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı Müdürlüğü, bağlı olduğu Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü bünyesinde, 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu kapsamında uluslararası etik ilkelere bağlı olarak, sorumlu olunan Bursa, Balıkesir, Bilecik, Yalova ve Kütahya Müze Müdürlükleri teşhir ve depo eserleri özelinde çalışmaktadır. Bu kapsamda modern koruma ilke ve yöntemlerini benimseyerek, teknolojik gelişmeler ışığında gerekli ekipman ve tekniklerle taşınır-taşınmaz kültür varlıklarımızın korunmasına yönelik çalışmalarda bulunmakta; kurumsal raporlama hizmetleri, bilimsel yayın ve toplantılar yaparak gerek bilginin paylaşılması ve gerekse kültür varlıklarının korunmasına yönelik faaliyetlerde bulunmaktadır.

Daha çok kutsal değerler üzerinde ortaya çıkan eski eser koruma algısı¹ eski hukuk sistemlerinden günümüze kadar düzenlene gelmiş; doğu ve batıda benzer kanun/ilkeler/uluslararası sözleşmeler/tüzükler/protokoller ile taşınır ve taşınmaz kültür varlıklarının korunması, amaçlanmıştır.² Ülkemizde bu yöndeki çalışmalar daha çok vakıf kültürü ve anlayışı paralelinde mimari yapılarda çok eskiden beri yapılagelmıştır. Binaların bakım ve onarımları vakfiyelerde şartlara bağlanmış, buralarda yapılacak çalışmalar, onarım türlerine göre belirli maddeler ve süreçler (planlama, onarım, son kabul) paralelinde ve bütçe kapasitesinde uygulanmaya çalışılmıştır.³ Bununla birlikte Osmanlı'da eski eser korumacılığı daha çok İmparatorluk coğrafyasında hızlanmaya başlayan arkeolojik çalışmalar sonucunda 1869 yılı sonrasında çıkarılan “*asar-ı atika nizamnameleri*” doğrultusunda daha modern manada gelişmeye başlamıştır. Eski eserlerde koruma ve onarım metodolojisi bu tarihlerde henüz oluşmaya başlamış, Darülfünun'da verilen “ilm-i asar-ı atika” derslerinde, konuya giriş mahiyetinde arkeolojik eserlerin kazı alanlarından müzelere getirilişine kadarki süreçlerine ilişkin oldukça yüzeysel ve sınırlı dersler ile öğretilmeye çalışılmıştır. Bu süreç Cumhuriyetin ilk yıllarında da Türkiye'nin ilk Restorasyon ve

¹ Nesli, 2018: s.435.

² Nesli, s.439-49.

³ Bakırer, 1973: s.113-126; Yılmaz, 2017: s.36-61.

Konservasyon Laboratuvarı denilebilecek “Kimyahane”nin kuruluşu ile ilerleyişini sürdürerek günümüzdeki Laboratuvar Müdürlüklerinin kurulmasına öncülük etmiştir.⁴

Bu çalışma kısaca koruma-onarım süreçlerinde izlenen yollar ile Müdürlük bünyesinde yapılan pişmiş toprak konservasyonu çalışmalarıyla sınırlandırılmış, söz konusu konservasyon süreçlerinin verilen örneklerle açıklanması amaçlanmıştır.

1. RESTORASYON VE KONSERVASYON SÜREÇLERİNDE İZLENEN YOL

Laboratuvar Müdürlüğümüz çalışmalarını ulusal ve uluslararası kriterler ışığında taşınır ve taşınmaz kültür varlıklarının niteliklerine göre farklı yöntem ve tekniklerle yürütmektedir. Bunlar kısaca şöyle sıralanabilir:

1.1. Belgeleme ve Teşhis

- a) Optik ve Çıplak Gözle Görsel İnceleme.
- b) Fotoğraflama (Fotogrametri).
- c) X Işınları ile Görüntüleme.
- d) UV ve IR ile Görüntüleme.
- e) X Işınlarıyla Çeşitli Analizler (XRF, XRD, vb).
- f) Sıcaklık, Nem, İyon, PH Testleri.

1.2. Uygulama

- a) Arındırma.
 - ii-Fiziksel ve/veya Kimyasal Arındırma.
 - iii-Fumigasyon (Gama Işını, Azot, Karbon Dioksit, Dondurma vb).
- b) Fiziksel ve/veya Kimyasal Stabilizasyon (Konsolidasyon).
- c) Yapıştırma.
- d) Tümleme (Organik/İnorganik).
- e) Estetik Müdahale (Renklendirme, Detay İşleme vs).

1.3. Koruma

- a) Paketleme.
- b) Depolama.
- c) Isı, Işık, Nem, Gaz, Toz vb İzleme ve Önleme.
- d) Fiziksel ve Kimyasal Destek Üniteleri.

1.4. Periyodik Kontrol

- a) Yerde Yapılan Görsel İnceleme.
- b) İklimlendirme Çalışmaları (Eserin Bulunduğu Ortamın Nem, Sıcaklık ve Işık Kontrolleri).

⁴ Yarlığaş, 2021; Yarlığaş, 2022; Bilmiş, 2023.

2. TAŞINMAZ KÜLTÜR VARLIKLARININ ANALİZ ÇALIŞMALARI

2.1. Yerde Analiz, Belgeleme ve Örnek Alımı

2.2. Analiz Uygulamaları

- a) Görsel İnceleme (Örneklerin Tanımlanması).
- b) Asit Kaybı Testi.
- c) Elek Analizi.
- d) Tuz Testleri (Klorür, Sülfat, Nitrat vs) ve iletkenlik ölçümü.
- e) Protein ve Yağ Testleri.
- f) Kızdırma Kaybı Analizi (Kalsinasyon).
- g) XRF Analiz.
 - i) Makroskobik Tanım (Görsel İnceleme).
 - ii) İnce Kesitlerin Hazırlanması.
 - iii) Minerolojik Petrografik Analiz.
 - iv) Mikroskobik Tanımlama.

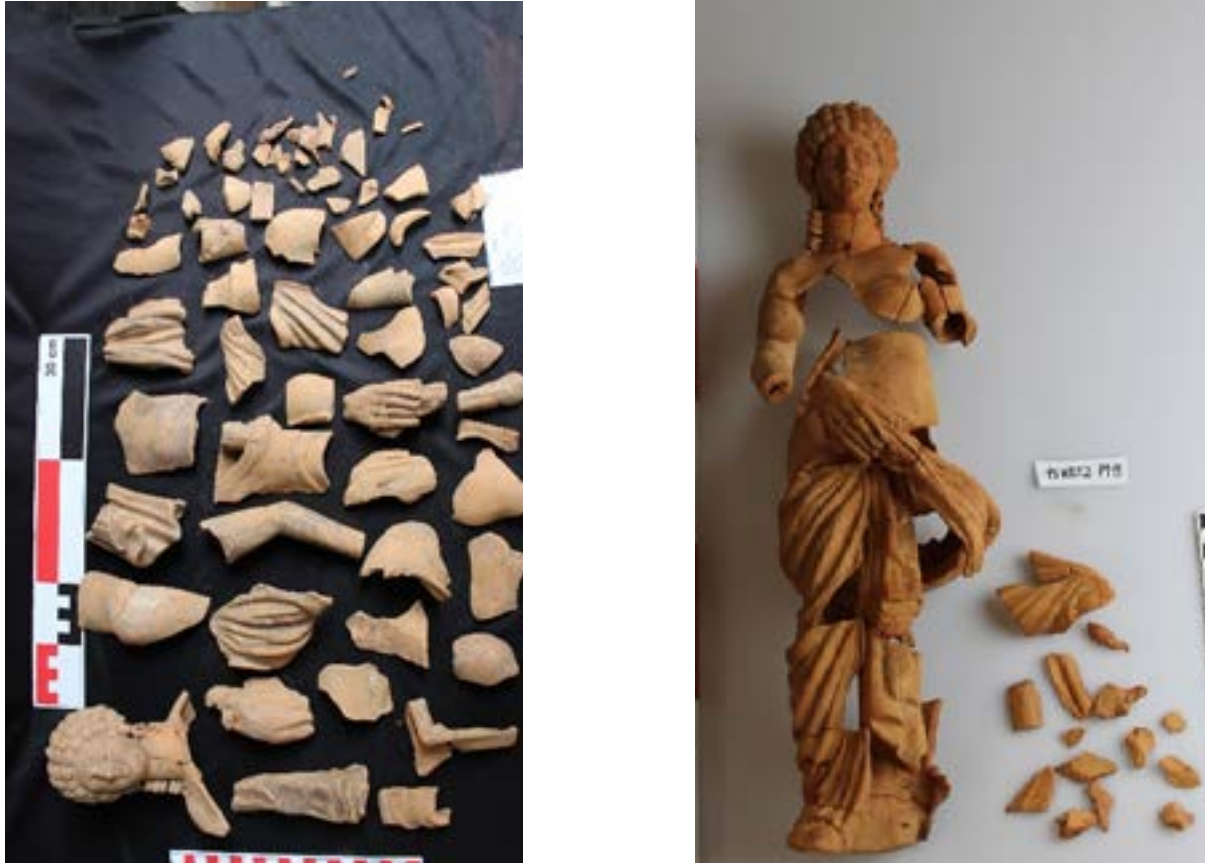
3. LABORATUVAR MÜDÜRLÜĞÜ BÜNYESİNDE YAPILAN PİŞMİŞ TOPRAK KONSERVASYON UYGULAMA ÖRNEKLERİ

3.1. Figürin (Bandırma Müzesi)

Uygulama: Uzman Restoratör Özlem GÜLER

3.1.1. Yapılan Uygulamalar:

Yüzeyinde yoğun kirlenme ve kalker tabakası olduğu görülen eser kırık 62 parçadan oluşmaktadır. Eser yüzeyinde görülen yoğun kirlenme ve kalker tabakası bistüri, saf su ve diş fırçası yardımıyla mekanik temizlik yapılarak alınmıştır. Temizliği yapılan kırık parçalar %45'lik Paraloid (asetonla seyreltilmiş) ile yapıştırılmıştır. Yapıştırma işlemi tamamlanan eserin yüzeyine %3'lük Paraloid-B72 sürülerek koruma-onarım çalışması tamamlanmış ancak eserin büyük bir kısmının eksik olması sebebiyle bazı parçaların yapıştırma işlemi yapılamamıştır.



Görsel 1: Onarım Öncesi Figürin, 2018
Görsel 2: Onarım Sonrası Figürin, 2018

3.2. Yağ Kandili (Bursa Arkeoloji Müzesi)

Uygulama: Uzman Restorastör-Konservatör Yasemin DALGIÇ

Eski Tunç Çağı dönemine ait olan Pişmiş toprak kandil, (Yük: 4,9 cm Gen: 7,4 cm Uzun: 11,8 cm) daha önce yapıştırılan 9 adet kırıklı parçadan tümlenmiştir. Kandilin ortasında kabartma biçiminde kanatlı at figürü yer almaktadır. Kandilin ağız kısmındaki parçalar eksiktir. Eserin yüzeyini sert olmayan yumuşak bir toprak tabakası kaplamıştır. Toprak tabakasının altında sert olmayan kalsiyum karbonat tabakası görülmüştür.



Görsel 3: Onarım Öncesi Yağ Kandili, 2018



Görsel 4: Onarım Sonrası Yağ Kandili, 2018



Görsel 5: Onarım Sonrası Yağ Kandili, 2018



Görsel 6: Onarım Sonrası Yağ Kandili, 2018

3.2.1. Yapılan Uygulamalar:

Eski onarımda kullanılan yapıştırıcıların deformasyona uğraması ve yanlış yapıştırmalar nedeniyle eski yapıştırıcılar çözücüler ile alınmıştır. Uzaklaştırılan yapıştırıcıların cidarlarda kalan artıkları mekanik temizlikle alınmıştır. Yüzeydeki kirler yumuşak olduğu için akan su altında yıkanarak fırçalar ile temizliği yapılmıştır. Kalsiyum karbonat tabakasının sert olduğu alanlar lokal olarak bistüri ile alınmış, temizlik aşamalarında sonra kurumaya bırakılan eser, asetonla hazırlanan %45 lik Paraloid B72 ile yapıştırılmış ve sergiye hazır hale getirilmiştir.

3.3. Lagynos (Gölyazı/Bursa Arkeoloji Müzesi)

Uygulama: Uzman Restoratör Eda Güzel TÜZÜN

Bursa Gölyazı kazı alanından Laboratuvar Müdürlüğüne 2016 yılında getirilen eser, 21,5 cm yükseklik, 5,5 cm ağız çapı, 7,3 cm kaide çapı ve 17 cm karın çapı ölçülerine sahiptir. Eser laboratuvara kazıdan toprağıyla birlikte fakat irili ufaklı, çok parçalı bir durumda getirilmiştir. Eserin yüzey ve cidarında yoğun tozuma olduğu görülmüştür. Ayrıca bünyesinde görülen zayıflamanın da pişirme derecesi düşüklüğü veya uzun süre toprak altında kalmasına bağlı olarak meydana gelen bozulma kaynaklı olduğu düşünülmektedir.

3.3.1. Yapılan Uygulamalar:

Yüzeyinde yoğun kirlenme ve kalker tabakası olduğu görülen eser toprağıyla birlikte teslim alınmıştır. Mevcut haliyle fotoğraf belgelemesi yapılan eser yüzeyindeki çamur tabakası bistüri, bambu çubuklar ve fırçalar yardımıyla temizlendi. Üzerindeki ve cidarlarındaki kalker ve ince toz tabakası ise saf su ve diş fırçası yardımıyla mekanik temizlik yapılarak alınmış, eser kurumaya bırakılmıştır. Yapıştırma işleminden önce cidarlardaki tozumanın önüne geçmek için %3'lük Paraloid-B72 fırça yardımıyla bu kısımlara sürülerek daha sonra yapıştırma işlemine geçilmiştir. Temizliği yapılan kırık parçaların önce tasnifleri yapılmış, daha sonra yerleri prove edilerek belirlenen parçalar %45'lik Paraloid (asetonla seyreltilmiş) ile yapıştırılmıştır. Eser bütünlüğünü sağlaması açısından sağlam olmayan kısımlara destek amaçlı alçı dolgu yapılmıştır. Yapıştırma işlemi tamamlanan eserin yüzeyine %3'lük Paraloid-B72 sürülerek koruma-onarım çalışması tamamlanmış ve eser sergiye hazır hale getirilmiştir.



Görsel 7: Kazıdan Geldiği Haliyle Lagynos, 2016



Görsel 8: Onarım Sonrası, 2017



Görsel 9: Onarım Sonrası, 2017

4. LAHİT (BİLECİK MÜZE MÜDÜRLÜĞÜ)

Uygulama: Uzman Restoratörler Özlem GÜLER, Lokman GENÇTÜRK, Eren E. ERTEM, Turgay ARIKAN

Taşıma sırasında daha öncesinde çatlak olan kısımlarından ayrılan lahitin restorasyon çalışmaları 3 etapta yapılmıştır. Söz konusu lahit daha önceden derby (bali) türü yapıştırıcı ile yapıştırılmış ve eksik kısımları alçı, çimento vb. malzemeler ile tamamlanmıştır. Restorasyon ve konservasyon etik anlayışına aykırı yapılan bu çalışmalarda lahitin gerek orijinal yüzeylerine ve gerekse eksik kısımlarına alçı sıvanarak lahite bir bütünlük verilmeye çalışıldığı görülmüştür.

4.1. Yapılan Çalışmalar

Taşıma sırasında kırık yerlerinden ayrılan pişmiş toprak lahitin 1.etapta kırık parçalar temizlenmiş, sonradan yapılan özgün olmayan parçalar alınmıştır. 2. Etap çalışmalarında ise temizliği tamamlanan kırık özgün parçaların yerleri tespit edilerek epoksi türü yapıştırıcı kullanarak yapıştırma işlemi tamamlanmıştır. Lahitin az durumdaki orijinal parçaları dışında, çoğunluğunu oluşturan kalan kısımlarının alçı ile tümlendiği ve böylelikle esere bütünlük kazandırılmaya çalışıldığı, 1. etap çalışmaları sırasında tespit edilmiştir. Ayrıca kalan orijinal parçaların üzerine de bu tümleme sırasında alçı sıvanarak ve de eserin tamamı boyanarak, yapılan bu tümlemelerin renk bütünlüğünün sağlanmasının amaçlandığı görülmüştür.



Görsel 10: Çalışma Öncesi Eserin Durumu, 2021



Görsel 11: Eski Yapıştırıcıların Aseton ile Yumuşatılarak Temizlenmesi, 2021



Görsel 12-13: Yüzeyleri ve İç Kısımları Alçı ile Sıvanan Parçaların Temizliği, 2021



Görsel 14- 15: Kum Havuzunda Yapıştırılan Parçalar Genel Görünümü, 2022

Pişmiş toprak lahitin eksik olan büyük bir kısmının tümlenmesi planlanmaktadır; eserin özgün halinin nasıl olduğu ile ilgili araştırmalar yapılmıştır. Eserin orijinal haline ulaşılamamış ve ölçüleri tespit

edilememiştir. Bu nedenle eserin kısmen tümlenmesinin yapılmasının daha sağlıklı olacağı, uzman kanaatleri sonucunda uygun görülmüştür. Buna istinaden 3. etap çalışmalarında tümlenme işlemi planlanmış ve eser üzerinde uygulamalar başlamıştır. Eserin baş kısmında bulunan pencere kenarları kılavuz alınarak tümlenmeye gidilmiştir. Ancak alt gövde kısmında uzunluk ölçüsü belli olmadığından eserin fiberglas çubuklar ile üst gövde ve ayak kısmının dört köşesinden birbirine sabitlenerek tek parça olarak bütünlük sağlaması planlanmıştır.



Görsel 16-17: Yapıştırma işlemlerinden genel görünüm, 2022



Görsel 18: Büyük Parçaların İşkenceler ve Spanzet Yardımıyla Bağlanması, 2022

Lahitin baş kısmı, gövdesindeki eksik alanlar ve çatlaklar alçı ile doldurularak tümlenmiştir. Bu aşamadan sonra eserin daha sonra taşınması ihtimali de göz önünde bulundurularak, alt ayak kısmının gövdeye sabitlenebilmesi için hareketli taşıyıcı bir platform üzerine yerleştirilerek iki ayrı parçanın burada birleştirilmesi sağlanmıştır. Son olarak eser, uygun tonlarda renklendirilerek sergiye hazır hale getirilmiştir.



Görsel 19- 20: Lahitin Baş Kısımının Tümleme İşleminin Genel Görünümleri, 2022

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı Müdürlüğü, bünyesinde görevli teknik personeli ile 5 ilde Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğüne bağlı 15 müzede faaliyet gösteren, ülkemiz kültürel mirasının korunmasına katkı sağlayan bir kurumdur. Bu kapsamda Bursa Bölge Laboratuvar Müdürlüğü, güncel teknik veri ve uygulamalar ışığında çalışmalarını devam ettirmektedir. Arkeolojik çalışmaların kaynağı olan kazı alanlarında da uygulama yapan laboratuvar, buralardan getirilen eserlerin tüm koruma ve onarım süreçlerini planlı bir şekilde yürütmektedir. Laboratuvar bünyesinde daha çok cam, metal, ahşap ve tekstil parçaları gibi arkeolojik malzeme çalışmakta, bunların başında da pişmiş toprak malzeme gelmektedir. Üzerinden asırlar geçen ve bulundukları coğrafya-toprak-iklim şartları sonucunda bu etkenler nedeniyle farklı bozulma etkilerine maruz kalmış olan bu eserler, fiziksel/kimyasal temizlik ile başlayan süreçlerini parça yapıştırma, eser tümleme ve son olarak depolama/nakil amaçlı paketleme işlemleri ile tamamlamaktadır. Şüphesiz bu süreç binlerce yıllık olumsuz etkenlerin (savaşlar, doğal afetler, insan, iklim ve zaman) eser üzerindeki tahribatını belli/gerekli oranlarda gidermeye yardımcı olsa da burada asıl olanın bu eserlerin uygun depolama şartlarında korunması, düzenli olarak kontrollerinin yapılması olduğu unutulmamalıdır. Bu noktada Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğüne bağlı müzelerimizde, Genel Müdürlüğümüzün bütçe desteğiyle eserlerin sağlığına ve geleceğine uygun depolama ortam ve şartları Bölge Laboratuvar Müdürlükleri uzmanlarının çalışmaları ile oluşturulmuştur. Diğerleri gibi Bursa Bölge Laboratuvar Müdürlüğü de geleceğe miras anlayışı ile aynı bilinç ve disiplin içerisinde çalışmalarını devam ettirmektedir.



Görsel 21: Lahitin Üst Kısım ile Alt Ayak Kısımının Fiberglas Çubuklar Yardımıyla Birleştirilmesi Sonrası Eserin Son Görünümü, 2022.

KAYNAKÇA

- BAKIRER Ömür, **Vakfiyelerde Binaların Tamirâtı ile İlgili Şartlar ve Bunlara Uyulması**, Vakıflar Dergisi X, Ankara 1973, s.113-126
- BİLMİŞ Hüseyin Gürsel, **Osmanlı'da Arkeoloji Eğitim-Öğretimi: Eckhard Unger'in İlmi Asarı Atika Medhali Adlı Eseri**, Erzurum 2023.
- MADRAN Emre, **Osmanlı Devletinde "Eski Eser" Ve "Onarım" Üzerine Gözlemler**, Belleten CXLIX/195, Ankara 1985, s.503-546.
- NESLİ Aslıhan, **Eski Eserlerin Korunmasının Hukuk Tarihi Yönüyle İncelenmesi**, Dokuz Eylül Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi 20/1, İzmir 2018, s.431-478.
- YILMAZ İbrahim, **Osmanlı Klasik Döneminde Vakıf Yapıların Korunmasında Onarım Aşamaları**, Journal of Ottoman Civilization Studies 3/4, İstanbul 2017, s.36-61.
- YARLIGAŞ Vildan, **Türkiye’de Kültür Varlıkları Konservasyonunun Öncü Kurum ve Kişileri: Kimyahane ve İki Uzmanı Nurettin Akbulut ve Hadi Tamer**, Osmanlı Bilimi Araştırmaları 22/1, İstanbul 2021, s.121-138.
- YARLIGAŞ Vildan, **Türkiye’nin İlk Konservasyon Laboratuvarı: Kimyahane**, İstanbul 2022, (Doktora Tezi).

İNDİRGEN PİŞİRİM SIR ALTI LÜSTER TEKNİĞİ’NİN DUMANLAMA MİKTARI VE ISI İLE İLİŞKİSİNE DAİR ÖRNEKLER

Doç. Dr. İrem PALA (ÇALIŞICI)

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü,
Çanakkale/ TÜRKİYE
iremcalisicipala@gmail.com, Orcid: 0000-0003-4750-1737

Özet

İndirgen pişirim lüster tekniği, dünyada sır içi yanı sıra, özellikle sır üstü bezeme ile ilişkili olarak bilinmektedir. Yazar tarafından 2005 yılından beri uygulanan ve “İndirgen Pişirim Lüster Pigmentlerinin Sır altına Uygulanması” başlığı ile Türk Patent ve Marka Kurumu tarafından 2023 yılında 202014524 numarası ile tescil edilen kısaca “sır altı lüster tekniği” bu makaleye konu edilmektedir. Tekniğin uygulanışı yanı sıra kullanılan macunların dumanlama miktarı ile dumanlama derecesindeki değişkenliğe göre elde edilen efektlerin değişmesini ve dumanlama miktarı ile derecesi aynı olduğunda stabil aynı efektlerin elde edildiği görsel örnekler ile aktarmak hedeflenmiştir. UAASS 2’de çalıştay olarak katılımcılar ile uygulama aşamasında, sır altı lüster macunu (Blusrem) ile elde edilebilecek efektlerin değişkenliğinin daha iyi izlenebilmesi ve bu değişkenliği paylaşmak amaçlı 21 adet fincandan oluşan “Göktürkler Dönemi esintili kulplu bardak serisi” üretilmiştir. Şekillendirme, alçı kalıba döküm yolu ile yapılmıştır. Seride, 3 adet sır altı lüster (Blusrem) macunu kullanılmıştır. Bisküvi pişirimi yapılan bardaklara, Blusrem macunları sürüldükten sonra 21 adet fincan 4 farklı şeffaf sır ile sırlanmıştır. Fincanlar, 6 farklı derece ve dumanlama miktarları ile bir tanesi de açık pişirimde indirgenmiştir. Bu makalede fincanlarda yapılan uygulamalar görseller ile açıklanmıştır. Lüster efektlerinin indirgen pişirim ile elde edildiği, sıran altına uygulanan macunların “Blusrem” marka tescil süreci devam etmektedir.

Anahtar kelimeler: Lüster, Sır Altı, İndirgen Pişirim, Çini, Redüksiyon

Abstract**EXAMPLES OF THE RELATIONSHIP BETWEEN THE AMOUNT AND HEAT OF SMOKING IN THE REDUCTION UNDERGLAZED LUSTER TECHNIQUE – BLUSREM**

The reduction-firing luster technique is known worldwide for its use in both in-glaze and overglaze decoration. This article focuses on the "underglaze luster technique," which has been practiced by the author since 2005 and registered with the Turkish Patent and Trademark Office in 2023 under the number 202014524 under the title "Applying Reduction-firing Luster Pigments Underglaze." The aim is to provide visual examples of the technique's application, as well as the effects achieved depending on the amount and degree of smoked pastes used, and to demonstrate stability when the amount and degree of smoke are the same. To better observe the variability of the effects achievable with underglaze luster paste (Blusrem), and to share this variability with participants during the application phase as part of a workshop at UASS 2, a "Gokturk-era-inspired cup series" consisting of 21 cups was produced. The shaping was done by casting into a plaster mold. Three underglaze luster (Blusrem) pastes were used in the series. After applying Blusrem pastes to bisque-fired cups, 21 cups were glazed with four different transparent glazes. The cups were reduced at six different temperatures, with varying amounts of smoke, and one was open-fired. This article illustrates the experiments conducted on the cups with visuals. The "Blusrem" trademark registration process for the pastes applied under the glaze, which achieve luster effects through reduction firing, is ongoing.

Keywords: Reduced Firing, Lustre, Blusrem, Reduction, Underglaze

GİRİŞ

Lüster tekniği, dünyada sır içi yanı sıra, özellikle sır üstü bezeme ile ilişkili olarak bilinmektedir. Bu tekniklerden farklı olarak, yeni bir uygulama olan “indirgen pişirim sır altı lüster tekniği”ni kısaca tanıtmak, dumanlama miktarı ve dumanlama derecesi yanı sıra uygulanan şeffaf sırlar ile olan ilişkisini örneklendirmek hedeflenmiştir.

İndirgen pişirim teknikleri, seramik sanatı alanında üretenlerin, heyecan ile uyguladığı tekniklerin başında gelmektedir. Popüler olan raku tekniği günümüzde, sırn indirgenmesi yanı sıra çeşitli teknikler ile ama yine sıcak formun fırından çıkartılıp, karbonmonoksit, alkol ve benzeri ile buluşturulması/ dekorlanması temeline dayanan çeşitli uygulamalar yapılmaktadır. Yine bir indirgen pişirim tekniği olan ancak raku gibi fırından çıkartarak değil de en düşük 600-620 santigrat derece sıcaklıklardaki fırının içinde indirgemenin sağlanması, indirgen pişirim lüster tekniği olarak adlandırılmaktadır. İndirgen pişirim lüster, dünyada sır içi yanı sıra kil macun lüsteri olarak sır üstü uygulanmaktadır. Sır üstü uygulanan bir diğer lüster tekniği olan rezinat lüsterinde efektler, elektrikli fırında elde edilmektedir. Rezinat lüster ile indirgen ortam aracılığıyla efekt elde edilen raku, sır içi lüster, kil macun lüsteri ve sır altı lüsterin karşılaştırması başka bir çalışmada ele alınacaktır.

İhtiyaçlar değiştikçe, teknikler gelişmekte ve değişmektedir. İndirgen pişirim sır altı lüster tekniği de oluşan ihtiyaç sonrasında bulunmuştur. Geleneksel Türk seramiği yani çini alanında üretirken, çömlekçi çamuru ile çarkta form üretimi en önemli şekillendirme tekniğidir. Ancak kullanılan çamur yapısı ve incelik nedeni ile formun hassas oluşu, kırılma ve/ya çatlama riskini yükseltmektedir. Geleneksel Türk seramiğinin en önemli özelliklerinden olan detaylı sır altı fırça dekoru da oldukça zaman ve emek gerektiren bir dekorlama tekniğidir. Dolayısı ile hem çömlekçi çarkı hem de sır altı fırça tekniği ile dekorlu bir seramikte, indirgen ortam efekti kullanmak istendiğinde, tasarımın bir parçası olarak ihtiyaç duyulduğunda, çeşitli bilinen teknikler denenmeye başlanmış ve sır altı lüster tekniği geliştirilmiştir. Günümüzdeki alternatif pişirim tekniklerinden özellikle raku efektleri ile sır altı fırça dekoru beraber uygulanmak istendiğinde form ve sır altı fırça dekoru ile elde edilen fırça nüanslarına, hareketine ait estetik güzellik zarar görmeden, indirgen ortam efektleri ile birleşmesi istenmiştir. Yazarın, lisans eğitimi sürecinde ve sonrasında raku pişirim tekniği üzerine çalışan Doç. Atilla Cengiz Kılıç’ın uygulama ve deneyimlerini gözlemlemiş olması, söz konusu ihtiyacın doğmasında ayrıca etkili bir unsur olmuştur. Sır altı lüster tekniğinin gelişim süreci, başka bir çalışmaya konu olacaktır.

Yazar tarafından 2005 yılından beri uygulanan ve “İndirgen Pişirim Lüster Pigmentlerinin Sır altına Uygulanması” başlığı ile Türk Patent ve Marka Kurumu tarafından 2023 yılında 202014524 numarası ile tescil edilmiştir. Bu çalışmanın konusu, patenti alınmış yeni bir tekniği içermesi nedeni ile bu çalışmada sadece iki yayına kaynakçada yer verilmiştir. Birincisi, Doç. Atilla Cengiz Kılıç’ın yürüttüğü lisans dersinde, kil macun lüsteri denemelerinde, öğrencisi olan yazarın yararlanması için önerdiği, lüster konusunda öncü yayın olan Prof. Dr. Sevim Çizer’in 1995’teki yayını ve ikincisi ise Prof. Dr. Zeliha Mete’nin 2020 yılındaki yayınıdır. Bu iki yayın dışında, bilinen lüster ve diğer indirgeme vb. teknikler ile ilgili yayınlara bu çalışmada yer verilmemiştir.

“İndirgen Pişirim Lüster Pigmentlerinin Sır altına Uygulanması” yani “sır altı lüster tekniği” yani “Blusrem” macununun kullanımı ve kullanılan şeffaf sır yanı sıra, indirgeme sürecindeki duman miktarı

ile dumanlama derecelerindeki değişime göre aynı Blusrem macununun farklı sırlar ile elde edilen efekt farklılığı-değişkenliği yanı sıra düz-değişmez-kararlı-stabil olabilmesi örnekler ile aktarılmıştır. UAASS 2’de bildiri olarak sunulan ve katılımcılar ile çalıştay olarak uygulama sürecinde, Blusrem macunu ile elde edilebilecek efektlerin daha iyi izlenebilmesi için aynı Blusrem macunu kullanılarak 21 adet fincan ile 4 farklı şeffaf sır ve 6 farklı derece ile dumanlama miktarları ve açık alanda indirgenen örnekler üretilmiştir. Aynı macun ile elde edilebilen efektlerdeki değişkenlik, söz konusu fincanlar ile örneklendirilmiştir. Değişmezliği-kararlı-stabil olması ise yazarın sanatsal üretimi (Görsel 1) ve Görsel 26 ile Görsel 27’ de aktarılmıştır.

Göktürkler Dönemi esintili kulplu bardak serisinde (GDEK bardak serisi) kullanılan sırların adlandırmasında yazar tarafından çini ve seramik ayrımı doğru olmadığı için K. ve E. ifadeleri tercih edilmiştir. K. olarak isimlendirilen piyasadan rahatlıkla temin edilebilen renksiz şeffaf sır 900 santigrat derecelerde, E. olarak ifade edilen sır ise 1040 santigrat derecelerde gelişmektedir. GDEK’te kullanılan sırlar bu çalışmada “2.1.3 GDEK bardak serisinde kullanılan sırlar” başlığında ayrıca açıklanmaktadır. İndirgen pişirim ile elde edilen sır altına uygulanan macunların “Blusrem” marka tescil süreci devam etmektedir. Dünyadaki Selçuklular Dönemi seramiklerinin sergilendiği müzeler öncelikli olmak üzere birçok yayında lüster-luster-lustre kelimelerini Turk- Seljuk- Selçuk ile bereber görülen örneğine henüz ulaşamamıştır. Patent olarak tescil edilen “sır altı lüster tekniği” nin “Türk Lüsteri” olarak adlandırılması, ulaşılmak istenen bir hedeftir; sır altı lüster tekniğinin, marka adında “Türk” isminin geçmesi için gerekli başvurular, sırası ile yerine getirilmeye çalışılmaktadır.

Bu çalışmada, patent başlığı olan “İndirgen Pişirim Lüster Pigmentlerinin Sır altına Uygulanması”, “sır altı lüster tekniği”, “Blusrem”, “Blusrem macunu” aynı teknik için kullanılmaktadır.

1. BLUSREM MACUNUNUN DEĞİŞMEZLİĞİ



Görsel 1: 2016, Hayat Ağacı 5, 126 x 72 cm. Şamotlu çamur, “Hayat Ağacı” kişisel Sergi, Kastamonu



Görsel 2: Bordürden Detay
Bordürde farklı dumanlama miktarı ve derece ile elde edilen farklı efektler

İndirgen pişirim sır altı lüster tekniğinde, her indirgemede farklı sonuçlar elde edilebileceği gibi aynı duman miktarı ve aynı derece de indirgemede aynı sonuçlar elde edilmektedir. Görsel 1’deki panonun içindeki geniş alan, indirgeme fırınına tek seferde sığmadığı için üç seferde indirgenmiştir. Duman miktarı ve derece doğru ayarlandığı için panonun iç alanının tümünde aynı efektler mevcuttur. Bordüründe ise bazı parçalar, beğenilmedikçe tekrar tekrar indirgenmiştir. Görsel 2’deki efekt farklılığı bilinçli olarak bırakılmıştır. Diğer bir örnek olarak Çizelge 9’da Kurşunsuz K. sırları ile sırlı olan Görsel 26 ile Görsel 27 gösterilebilir.

2. BLUSREM MACUNUNUN DEĞİŞKENLİĞİ



Görsel 3: Göktürkler Dönemi esintili kulplu bardak serisinden (GDEK bardak serisi), tabak ve bardak

Duman miktarı ve derece kontrolü sağlayabilmek için sabit bir indirgen pişirim fırını içinde raf yüksekliği ve benzeri başka değişken oluşturulmadan bir seri üretim yapılmıştır. Üç adet Blusrem macunu, piyasadan rahatlıkla temin edilen 4 farklı şeffaf sır ile sırlanıp, 7 farklı dumanlama ortamında indirgenmiştir. Blusrem macununun, dumanlama miktarı ve derecesi ile olan ilişkisindeki değişkenliğin gösterilebilmesi amaçlı üretilen **Göktürkler Dönemi esintili kulplu bardak** serisinin (GDEK bardak serisi) üretim süreci, farklı sırların farklı ısılarda farklı duman miktarı ile elde edilen efektleri, aşağıda aktarılmıştır. Çizelgelerde 3-11, bazı bardakların çeşitli nedenler yanı sıra özellikle E. sırları ilk iki fırında yeterli efekt elde edilememesi nedeni ile diğer fırınlarda tekrar indirgenmesi sonucunda fotoğraflama sırasında elde olamamıştır. Bu nedenle 7 fırındaki bazı bardak görselleri eksik kalmıştır. Efektlerin kırmızı çamur üzerinde de izlenebilmesi için Menemen çömlekçi çamurundan ayrıca 5 adet fincan tabağı üretilmiştir (Görsel 3). 5 tabağın tümü şeffaf E. sır ile sırlanmıştır. Kırmızı çamur üzerine uygulanan Blusrem macunlarındaki efektlerin, fotoğrafta ayırt edilmesi sağlanamadığı için bu çalışmada tabaklar ele alınmamıştır. Ancak Çizelge 2’de belirtilen ilk dört fırında, bardaklar ile bir tabak da yer almıştır.

2. 1 Göktürkler Dönemi Esintili Kulplu Bardak Serisi nin Üretim Süreci



Görsel 4: Göktürkler Dönemi esintili kulplu bardak serisinden

2.1.1 GDEK Bardak Serisinde Kullanılan Formlar

21 Adet fincan, ESC 1 döküm çamuru kullanılarak alçı kalıba döküm yolu ile şekillendirilmiştir. 20 adet fincan aynı kulp formuna sahipken bir tanesi, farklı kulp formunda şekillendirilmiş ve farklı dekorlanmıştır, bu çalışma da “farklı kulp” (Görsel 21, 31) olarak anılacaktır.

2.1.2 GDEK Bardak Serisinde Kullanılan Blusrem Macunları

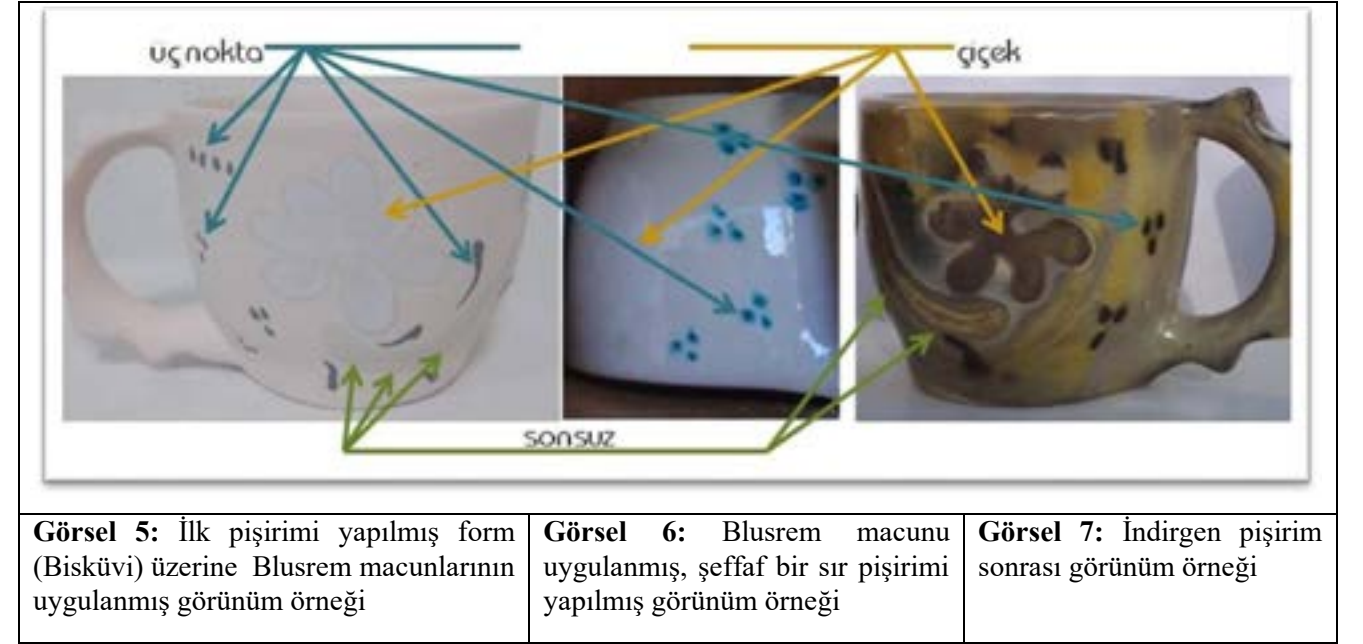
Göktürkler Dönemi esintili kulplu bardak serisinde, 3 farklı reçetede hazırlanan Blusrem macunu kullanılmıştır. Uygulanan *Blusrem macun isimleri* şöyledir:

Blusrem macun adı: üç nokta

Blusrem macun adı: çiçek

Blusrem macun adı: sonsuz

20 bardakta aynı yerlere aynı fırça dekoru ile sırlar altına uygulanmıştır (Çizelge 1). Blusrem macunlarının, sırlama öncesindeki görünümü (Görsel 5), sırl gelişimi sonrasındaki görünümü (Görsel 6) ve indirgeme sonrasındaki görünümü (Görsel 7) Çizelge 1’ de gösterilmektedir. Motiflerin ve aynı macunun değişkenliğinin izlenebilmesi için Çizelge 1’ de üç Blusrem macunu ile dekorlanan alan ve motifler örneklenmiştir. Kullanılan sır ve indirgeme ortamı değiştiği için Görsel 7 sadece motiflerin dolayısı ile Blusrem macununun bardaklarda kullanıldığı halini, yerini göstermek amaçlı örneklenmiştir. Kulpların sırtında, Çizelge 1’ de gözükmeyen Blusrem macunu, *çiçek*, kullanılmıştır. Çizelge 9 ve 10’da kulplardaki çiçek macununun efektini görmek mümkündür (Görsel 25, 26, 28- 31). “Farklı kulp” un dekoru diğer 20 bardaktan farklı olarak sadece kulpuna Blusrem macunu: *çiçek* uygulanmıştır (Görsel 31).



Görsel 5: İlk pişirimi yapılmış form (Bisküvi) üzerine Blusrem macunlarının uygulanmış görünüm örneği

Görsel 6: Blusrem macunu uygulanmış, şeffaf bir sır pişirimi yapılmış görünüm örneği

Görsel 7: İndirgen pişirim sonrası görünüm örneği

Çizelge 1: Blusrem Macunlarının uygulandığı alanı ve motifi gösteren şema

2.1.3 GDEK Bardak Serisinde Kullanılan Sırlar

21 Adet bardak, Türkiye’den seramik üretenler tarafından sıklıkla kullanılan 4 çeşit şeffaf sır ile sırlanmıştır. Bilinen genel adları ile kullanılan sırlar şöyledir:

- Kurşunlu çini sırları (Kütahya’dan temin edilen) (Kurşunlu K.) yaklaşık 900 santigrat derece sıcaklıkta gelişen, örneğin bkz: WEB 1
- Kurşunsuz (Kütahya’dan temin edilen) çini sırları (Kurşunsuz K.) yaklaşık 900 santigrat derece sıcaklıkta gelişen, örneğin bkz: WEB 2
- Parlak seramik sırları (E. parlak) yaklaşık 1040 santigrat derece sıcaklıkta gelişen, örneğin bkz: WEB 3
- Mat seramik sırları (E. mat) yaklaşık 1040 santigrat derece sıcaklıkta gelişen, örneğin bkz: WEB 4

Yazar tarafından, seramik ve çini ayrımının doğru bulunmaması nedeni ile ilerleyen ifadelerde sırlar, özellikle çizelgelerde ve gerekli görülmeyen durumlarda yukarıdaki listede parantezde belirtilen ifadeler ile (Kurşunlu K., Kurşunsuz K., E. parlak, E. mat) anılacaktır.

20 adet fincanın beş tanesi, yukarıda listelenen sırlardan biri ile sırlanmıştır. “farklı kulp”, 1040 derecelik parlak şeffaf seramik sırları ile sırlanmıştır. Sırların gelişme dereceleri temelde iki farklı derece olduğu için Kurşunlu ve Kurşunsuz K. sırları 915 derecede geliştirilmiştir. E. parlak ve E. mat sırlar, 1040 derecelerde geliştirilmiştir.

2.1.4 GDEK Bardak Serisindeki İndirgeme Fırınları

Sırl pişirimleri yapılmış, 21 adet bardak ve 5 adet tabak, birbirinden farklı ilk dört fırında (bkz. 2.2) dört bardak ve bir tabak konularak indirgeme yapılmıştır. Bunlar:

İlk 4 indirgen fırında Blusrem macunlu, (Çizelge 3- 6)

1 adet *kurşunlu* K. sırlı bardak,

- 1 adet *kurşunsuz* K. sırlı bardak,
 1 adet E. *parlak* sırlı bardak,
 1 adet E. *mat* sırlı bardak,
 1 adet E. *parlak* sırlı tabak.

İlk dört fırında, indirgemek için fırına konulan formlar sabit tutulmuştur. Fırın rafları vb. değişim yapılmamıştır. Sonuçlar elde edilince 5. Fırına Kurşunlu- Kurşunsuz K. sırlı ile sırlı olan iki bardak konulmamıştır. 5. Fırına konulmayan, Kurşunsuz K. sırlı ile sırlı olan bardak (Görsel 27), Ardahan'da, UAASS 2 kapsamında yazar tarafından gerçekleştirilen çalıştay fırınında, kelebek formları ile beraber indirgenmiştir. 5. Fırına konulmayan, Kurşunlu K. sırlı ile sırlı olan bardak (Görsel 24), mangal gibi açık ateşte indirgenmiştir. Açık ateş indirgemesine birinci fırında yer alan mat sırlı bardak (Görsel 35) tekrar denenmek üzere konulmuştur. Ancak form ve kulp çatlamıştır. 5. Fırına, yüksek indirgeme derecesi isteyen E. parlak ve mat sırlı bardakların yer almasına dikkat edilmiştir.

Çıra miktarı, ilk fırında “göz kararı” karar verildikten sonra, hassas terazi ile tartılıp, a4 kağıt ile sarıldıktan sonra fırın içine aşağıda Çizelge 2’de belirtilen derecede ve miktarlarda konulmuştur. İndirgeme sonrasında, fırın içinden çıkartma, 500 derecelerde yapılmıştır.

Fırın numarası	İndirgeme derecesi	Dumanlama miktarı	Not:
1. Fırın	674 derece	35,5 gr çıra	Fırın no 3 ile aynı derece, bir birim çıra
2. fırın	774 derece	35,5 gr çıra	Fırın no 4 ile aynı derece, bir birim çıra
3. fırın	674 derece	71 gr. Çıra	Fırın no 1 ile aynı derece, iki birim çıra
4. fırın	774 derece	71 gr çıra	Fırın no 2 ile aynı derece, iki birim çıra
5. fırın <i>Siyah işler fırını</i>	930 derece	Çok çıra	Soğurken de çıra ile duman beslenmiştir. K. sırlı ile sırlı bardak konulmamıştır. Farklı formların bisküvi pişirimi ile beraber fırınlama gerçekleşmiştir. 2. Fırındaki mat sırlı form, bir kez daha indirgenmek üzere 5. Fırına da konulmuştur. Çizelge 11’deki görüntü bu pişirim sonrasına aittir.
Ardahan UAASS 2 fırını	750 dereceler	Göz kararı	Kurşunsuz K. sırlı bardak ile UAASS 2 workshop ta dekorlanan ve sır pişirimi yapılan kelebekler ile pişirim (bakınız Görsel 27)
Mangal açık ateş	Gözlem ve gerekli mudahele	-	UAASS 2’deki sorulardan yola çıkarak Kurşunlu K. sırlı bardak (Görsel 24) ile mat sırlı bardak (Görsel 35) denenmiştir

Çizelge 2: Göktürkler Dönemi esintili kulplu bardak serisinin indirgendiği fırınlar

2.2. Fırınlara (İndirgen Pişirim Ortamına) Göre GDEK Bardak Serisi

Çizelge 2’de belirtilen fırınlar bu Bölümde aşağıdaki Çizelge 3, 4, 5, 6, 7 de gruplandırılmıştır. Amaç, Blusrem macunu kullanılmış tek bir indirgen pişirim yapılacağı zaman farklı birleşiklerdeki farklı gelişme derecelerine sahip şeffaf sır içerikleri ile de elde edilebilecek efektleri örneklendirmektir. Çizelge 3, 4, 5, 6 ve 7 deki bardakların başka açılardan çekilmiş fotoğrafları, Çizelge 8, 9, 10, 11 de yer almaktadır.

		Parlak E. başka bir fırında efekt değiştirmek için tekrar pişirilmesi nedeni ile görseline yer verilememiştir.	Mat E. Ayrıca mangalda indirgendiği için görseline yer verilememiştir.
Görsel 8: Kurşunsuz K.. Görsel 25 ile aynı bardak	Görsel 9: Kurşunlu K.. Görsel 23 ile aynı bardak		
1. Fırın 674 santigrat derecede indirgeme 35,5 gr çıra			

Çizelge 3: Birinci fırın

			
Görsel 10: Kurşunsuz K.	Görsel 11: Kurşunlu K. Görsel 38 ile aynı bardak	Görsel 12: Parlak E. Görsel 28 ile aynı bardak	Görsel 13: Mat E.
2. fırın 774 santigrat derecede indirgeme 35,5 gr çıra			

Çizelge 4: İkinci fırın

			
Görsel 14: Kurşunsuz K.	Görsel 15: Kurşunlu K. Görsel 40 ile aynı bardak	Görsel 16: Parlak E. Görsel 29 ile aynı bardak	Görsel 17: Mat E.. Görsel 32 ile aynı bardak
3. fırın 674 santigrat derecede indirgeme 71 gr. Çıra			

Çizelge 5: Üçüncü fırın

			
Görsel 18: Kurşunsuz K. Görsel 26 ile aynı bardak	Görsel 19: Kurşunlu K. Görsel 39 ile aynı bardak	Görsel 20: Parlak E. Görsel 30 ile aynı bardak	Görsel 33: Tekrar Mat E.
4. fırın 774 santigrat derecede indirgeme 71 gr çıra			

Çizelge 6: Dördüncü fırın

Kurşunsuz K. konulmamıştır.	Kurşunlu K. Konulmamıştır.		
		Görsel 21: Farklı kulplu, Parlak E.	Görsel 22: Mat E. Görsel 34 ile aynı bardak
5. fırın 900 santigrat derecede indirgeme, çok bol duman			

Çizelge 7: Beşinci fırında başka ürünler ile 1040 derecelerde gelişen sırlı bardaklar beraber indirgenmiştir.

2.3 Sırlara (Aynı Sır Ama Farklı İndirgemeye) Göre GDEK Bardak Serisi

“Göktürkler Dönemi esintili kulplu bardak serisi”nde kullanılan dört şeffaf sır ile sırlı üç Blusrem macunu aşağıda sırlara göre bir araya getirilmiştir. Örneğin K. kurşunlu sır kullanılacak ise az duman ile çok duman farkı, az derece daha yüksek derece farkı görseller ile aşağıdaki Çizelge 8, 9, 10 ve 11’ de yer almaktadır. Fırın dereceleri ve dumanlama miktarları yukarıda Çizelge 2’ de ve 3- 7’ de yer almaktadır.

				
Görsel 23: Görsel 9 ile aynı bardak	Görsel 38: Görsel 11 ile aynı bardak	Görsel 40: Görsel 15 ile aynı bardak	Görsel 39: Görsel 19 ile aynı bardak	Görsel 24: Mangal (açık pişirim)
1. Fırın	2. Fırın	3. Fırın	4. Fırın	

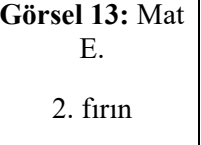
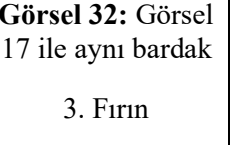
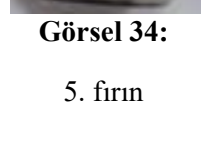
Çizelge 8: Şeffaf Kurşunlu K. çini sırlı (Kurşunlu K.) yaklaşık 900 santigrat derece sıcaklıkta gelişen

				
Görsel 25: Görsel 8 ile aynı bardak	Görsel 10: (tekrar)	Görsel 14: (tekrar)	Görsel 26: 18 ile aynı bardak	Görsel 27: UAASS 2 Pişirimi
1. Fırın	2. Fırın	3. Fırın	4. Fırın	

Çizelge 9: Şeffaf Kurşunsuz K. çini sırlı (Kurşunsuz K.) yaklaşık 900 santigrat derece sıcaklıkta gelişen

1. Fırın görseline yer verilememiştir.				
				
	Görsel 28: Görsel 12 ile aynı bardak	Görsel 29: Görsel 16 ile aynı bardak	Görsel 30: Görsel 20 ile aynı bardak	Görsel 31: Görsel 21 ile aynı bardak, Farklı kulp,
	2. Fırın	3. Fırın	4. Fırın	5. Fırın

Çizelge 10: Şeffaf Parlak seramik sırsı (E. parlak) yaklaşık 1040 santigrat derece sıcaklıkta gelişen

1. fırın görseline yer verilememiş tir.					
					
	Görsel 13: Mat E.	Görsel 32: Görsel 17 ile aynı bardak	Görsel 33:	Görsel 34:	Görsel 35: açık pişirim (mangal)
	2. fırın	3. Fırın	4. Fırın	5. fırın	

Çizelge 11: Şeffaf Mat seramik sırsı (E. mat) yaklaşık 1040 santigrat derece sıcaklıkta gelişen

2.4. GDEK Bardak Serisinde Kullanılan Sır, Dumanlama ve Derece İlişkisinin Değerlendirilmesi



Görsel 36: Göktürkler Dönemi esintili kulplu bardak serisi genel görünüm



Görsel 37: Göktürkler Dönemi esintili kulplu bardak serisi genel görünüm

Üç Blusrem macunu ile elde edilebilecek farklı, çeşitli efektler Görsel 4, 36, 37 ile aktarılmaktadır. “Göktürkler Dönemi esintili kulplu bardak serisi”nde kullanılan sırlar dışında farklı şeffaf sırlar ile efektlerin çeşitlenmesi mümkündür.

Blusrem macunu üzerine uygulanacak olan sırnın, dumanlama miktarı ve derecesi aynı olan efektlerdeki değişkenliğine en iyi örnek, K. kurşunsuz ile K. kurşunlu sırları (Çizelge 3, 4, 5, 6) verilebilir.

“Sonsuz” isimli Blusrem macunu, Kurşunlu K. sırnın etkili efekt vermiştir. Kurşunsuz K.’da ise “çiçek” isimli Blusrem macunu ile yapılan çiçek dekoru daha belirgin olmuştur.

Şeffaf Mat seramik sırsı (E. mat) yaklaşık 1040 santigrat derece sıcaklıkta gelişen sır ile neredeyse hiç efekt alınamamıştır. Kullanılmaması önerilir.

500 derecelerde fırından çıkartılırken kullanılan eldiven, forma yapışmıştır. Yıkamak yeterli olmamış, ince zımpara ile zımparalanmış ve lüster efektinin zımparalamada kaybolmadığı izlenmiştir.

Blusrem macunları ile yani indirgen pişirim sır altı lüster tekniğinin, ateşe dayanıklı çamur ile üretilmiş olan seramiklere uygulanarak, seramik fırınında sır pişirimi yapılmış yani sırsı geliştirilmiş bir formun, kamp ateşi, ocak alevi gibi kapalı bir fırın gerektirmeyen, açıktaki bir ateş ile buluşturulup, odun ilavesi, formun maşa ile yerinin değiştirilmesi gibi gerekli müdahaleler sonucu lüster efektlerinin elde edilebilmesi, önemlidir (Görsel 24). Özellikle tüplü, gaz fırını gibi duman ile indirgen ortam elde edilecek donanımı olmayan fırça darbesi, dekoru kullanarak efekt elde etmek isteyen seramikçiler için ev ortamında sır altı dekor boyası gibi Blusrem macunu uygulayıp, piyasadaki şeffaf sırlardan biri ile sırlayıp, sır pişiriminin yapılmasından sonra açık ateşte gerekli müdahalelerin yapılması ile indirgen ortam efekti elde etmek mümkün olabilmektedir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Seramikte indirgeme pişirim teknikleri, uygulamada başta karbonmonoksit (CO) in verdiği efektleri elde edişin çeşitlendiğı izlenmektedir.

Yeni bir form, ürün, teknik gelişmesi için öncelikle ihtiyaç duyulması gerekmektedir. Sır altı lüster yani Blusrem yani “İndirgen Pişirim Lüster Pigmentlerinin Sır altına Uygulanması” tekniğı de ihtiyaç duyulduğı için geliştirilen ve patent ile tescil edilen bir tekniktir. Çömlekçi çarkında şekillenmeye uygun birçok çamurun raku gibi şoka dayanıklı olmaması nedeni ve geleneksel Türk seramiğinde önemli ve emek isteyen bir teknik olan sır altı fırça dekoru ile indirgen ortam efektlerinin bir arada kullanılmak istenmesi sonucu sır altı lüster tekniğı geliştirilmiştir.

Blusrem macununun sır ve dumanlama derecesi ile dumanlama miktarının değışkenliğini göstermek amaçlı üretilen “Göktürkler Dönemi esintili kulplu bardak serisi” ile tek bir macun aracılığıyla elde edilebilecek farklı indirgen ortam efektlerini, renklerini göstermek hedeflenmiştir. Blusrem macun reçetelerini geliştirme çalışmaları devam etmektedir.

Çalıştaylar, bilgi ve tecrübe gibi paylaşımların sağlanabilmesi açısından önemlidir. UAASS 2 ‘de “tüplü fırın olmadan efekt elde edilebilir mi?” sorusu üzerine çalıştaydan sonra Blusrem macununun denendiğı açık pişirimde, lüster efekti elde edilmiş olması, bu paylaşımların bir sonucudur.

Dünyadaki büyük olarak nitelenebilecek müzelerde sergilenen Selçuklular Dönemi lüsterli seramiklerinin, ulaşılabilen müze kartlarında, Seljuk, Selçuk, Turk gibi bir ifadenin geçmediğı görölmektedir. Oysaki Anadolu’daki Kubadabad Sarayı gibi Türk yönetimindeki Anadolu Selçuklularında ve Büyük Selçuklularda lüster tekniğinde mimari ve kullanım seramiğı üretildiğı bilinmektedir. Sır altı lüster tekniğinin “Türk lüsteri” olarak adlandırılması için gereken süreç başlatılmıştır. Prosedürlerin ve gerekli izinlerin alınıp bu tekniğın Dünyada “Türk lüsteri” olarak anılması ümit edilmektedir.

TEŞEKKÜR

Kimya bilimine yönelik hatalı bilgi olmaması için bu metini okumayı kabul ederek, gerekli düzeltmeler için zaman ayıran, Prof. Dr. Zeliha Mete’ye teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

ÇİZER Sevim, **Lüster**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1995.
METE Zeliha, **Seramik Kimyası**, K., 2020.

WEB

WEB 1 <https://www.cinikopshop.com/urun/cini-kursunlu-sir-6>
WEB 2 <https://www.cinikopshop.com/urun/cini-borlu-kursunsuz-sir-92>
WEB 3 <https://www.cinikopshop.com/urun/seramik-transparan-sivi-sir-83>
WEB 4 <https://www.cinikopshop.com/urun/seramik-transparan-mat-sivi-sir-85>

MİLET İŞİ SERAMİKLERDE FORM DEKOR İLİŞKİSİ: İZNİK MÜZESİNDEN BİR VAZO ÖRNEĞİ

Dr. Öğr. Üyesi Koza KURT KIRTAY

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü,
Bolu/ TÜRKİYE
kozakurt@gmail.com, Orcid: 0000-0002-3210-7799

Özet

Adını ilk olarak çıkarıldığı kazı alanından alan “Milet işi” seramikler, 14. yy. ikinci yarısı ve 15. yüzyıl Anadolu Beylikler – Erken Osmanlı dönemine tarihlenmektedir. “İlk Osmanlı Seramikleri” olarak da tanımlanmakta olup, İznik merkez olmak üzere Bursa, Kütahya, Antalya, Konya, Malatya ve Silifke’de yapılan arkeolojik kazılarda da birçok örneği gün yüzüne çıkmıştır. Üretim merkezinin İznik olduğu, bölgede Roma tiyatrosunda yapılan kazı çalışmalarının sonucunda çok sayıda fragman ve çini fırınlarının bulunmasıyla anlaşılmıştır. Seramiklerde dekorlar, sıraltı tekniği kullanılarak fırça darbeleriyle yapılan çeşitli bitkisel motifler, nadir rastlanan hayvan figürlerine yer verilerek oluşturulmuştur. Milet işi seramiklerin, günlük ihtiyaca yönelik kullanım kapları olarak üretildikleri bilinmektedir. Kırmızı çamur bünyeli ve astarlı yüzeyleri ile dikkat çeken formlar, genellikle çanak, kâse nadir olarak ise sürahi vazo örnekleriyle bugüne kadar ulaşabilmiştir. Formların gündelik kullanım kapları olarak üretilmesine rağmen biçimin ve dekor uygulamalarının özgün, estetik ve benzersiz oluşu ile dikkat çekmektedir. Milet işi seramikler, özgün nitelikleriyle 14.- 15. yüzyıl Osmanlı çini ve seramik sanatına ait bir örnek olarak da önem taşımaktadır. Gruba ait formlardan sürahi, testi, vazo gibi örnekleri diğer kaplara göre sayıca ve bilinirliği oldukça azdır. İznik Müze koleksiyonundaki Milet işi vazo da ender görülen bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Bu çalışmada, söz konusu vazo örneği, daha önceki yapılan çalışmalar referans alınarak form, motifi kompozisyon ilişkisi bağlamında incelenmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Milet İşİ, İznik, Seramik, Motif, Dekor, Çini

Abstract

THE INTERRELATION OF FORM AND DECOR IN THE CERAMICS OF THE WORK OF MILETUS: AN EXAMPLE OF A VASE FROM THE IZNİK MUSEUM

“Miletus work” ceramics, which takes its name from the excavation area where it was first extracted, 14. yy. the second half and 15. century Anatolian Principalities- It is dated to the early Ottoman period. It is also defined as the ”First Ottoman Ceramics”, and many examples of them have also been unearthed during archaeological excavations conducted in Milet, Bursa, Kütahya, Antalya, Konya, Malatya and Silifke, as well as in the center of Iznik. It has been revealed that these ceramics were manufactured in Iznik, as a result of the excavations carried out in the Roman theater in the region, with the discovery of numerous fragments and tile furnaces. The decors in these ceramics were created by including various vegetable motifs made with brush strokes using the underglaze technique, rare animal figures. It is known that the ceramics of the Miletus work are produced as containers for daily use. ceramic forms, which attract attention with their red mud structure and lined surfaces, have been able to reach so far with examples of bowls, bowls, and rarely jug vases. Although the forms are produced as daily use containers, they stand out with the original, aesthetic and unique nature of the form and decor applications. Miletus ceramics are also important as an example of 14th-15th century Ottoman tile and ceramic art with their unique qualities. Examples of the forms belonging to the group such as jugs, jugs and vases are quite few in number and known compared to other vessels. The Miletus vase in the İznik Museum collection is also considered as a rare example. In this study, it is aimed to examine the vase sample in question in the context of form, motif and composition relationship by taking previous studies as a reference.

Keywords: Miletus Work, Iznik, Ceramics, Motif, Decor, Tile

GİRİŞ

Osmanlılar, 14. yüzyıl başlarında tarih sahnesinde yerini almışlar ve siyasi yapılarının ilk kuruluş döneminde, Bursa ve İznik'i ele geçirmişlerdir. Bölge coğrafyasının elverişliliği, özellikle İznik'in kil ve diğer hammadde kaynak verimliliği ile bölgenin yüzyıllardır üretim yapan bir seramik merkezi olmasını da beraberinde getirmiştir. Bölgede Osmanlı hakimiyeti öncesinde Bizans zamanlarında da üretim yapıldığı bilinmekte, kısa bir süre egemen olan Selçuklularda ise olması olasılık dahilindedir.

İznik'te, 14. yüzyıla tarihlenen ilk bilinen Osmanlı seramikleri, erken Osmanlı döneminde karşılaşılan kırmızı ve 15. Yüzyıl ortalarında görülmeye başlanan beyaz hamurlu olarak iki ana grupta toplanabilir. Anadolu Beylikleri veya Erken Osmanlı dönemine ait ilk üretimler, halkın ihtiyacını karşılayacak günlük kullanıma yönelik olarak imal edilmişlerdir.

İlk Osmanlı seramikleri olarak tanınan “Milet işi” seramikler de kendisinden önce ve sonraki dönemlerden üslup farklılıklarıyla dikkat çekmektedir. Formların birçoğu kâse, çanak gibi örneklerden oluşmaktadır. Kazılar sonucunda elde edilen bazı fragman parçalarının da şişe, vazo gibi formlara ait oldukları bilinmektedir. Ancak günümüze ulaşabilenleri oldukça sınırlıdır. Bu bağlamda İznik Müzesinde sergilenen parça bütünlüğünü korumuş olan vazo formu, grubunun ender bir örneğidir. Bu çalışma, Milet işi seramiklerin yer aldığı kazı çalışmaları, bulguları ve sonucunda yapılan değerlendirmeler ve görseller referans alınarak oluşturulmuştur. İznik müzesinde sergilenen nadir olan vazo örneği, Milet işi seramiklerin form ve motif- kompozisyonları referans alınarak değerlendirilecektir.

YÖNTEM

Bu araştırma, nitel araştırma yöntemlerine dayandırılarak hazırlanmıştır. Araştırma evreni, 14. ve 15. yy. ilk Osmanlı seramikleri olan Milet işi grubunu kapsamaktadır. Örneklem ise, Bursa ili, İznik Müzesi'nde bulunan Milet işi bir vazodur. Bu çalışma, konuyla ilgili literatür taraması yapılarak, edinilen kaynaklar analiz edilerek, araştırmayı destekleyecek yayınlar ve müzeden edinilen görseller ile oluşturulmuştur.

1. ERKEN OSMANLI (BEYLİKLER DÖNEMİ) SERAMİKLERİ

Osmanlı sanatı, dönem farklılıkları, kullanılan malzeme, üretim yöntemleri ve süsleme anlayışlarıyla çeşitlilik kazanmıştır. Tarih boyunca seramik üretiminin var olduğu her bölge gibi yöresel yaşam, kültür, gelenek ve coğrafi özellikler o bölgenin kendi üretimlerine, renk, motif, kompozisyon, form, boyama üslubu farklılıkları ve çeşitliliği olarak yansımıştır. Dönemin önemli çini ve seramik üretim merkezlerinin başında gelen İznik, kültürel ve coğrafi zenginliğiyle her bir yeni oluşuma zemin hazırlamıştır.



Görsel 1: 1534 yılında Matrakçı Nasuh (Nasuh-es Silahi) Minyatüründe İznik
(WEB 1:<https://ayrintigazetesi.com/yazarlar-pa/yenisehir-bey-sarayinin-izinde3/>)

Tarihsel süreç içinde İznik, kısa bir süre için Anadolu'nun ilk Türk başkenti olmuş sonrasında yeniden Bizans'ın egemenliği altına girmiştir. Orhan Gazi tarafından 1331 yılında fethedilmesiyle birlikte Osmanlı'nın önemli bir merkezi olmuştur.¹ Köklü tarihi, Osmanlı seramik üretimlerinin birdenbire ortaya çıkmadığını, beslenme kaynaklarıyla açıkça ortaya koymaktadır. Roma, Bizans, Selçuklu ve Beylikler döneminde çeşitli üretim yöntem ve teknikleri, kullanılan bezemeler, kültürler arası etkileşimlerin birer sonucu niteliğindedir. Anadolu'da yaşanan bu çeşitliliğin yanında, erken dönem Mezopotamya, Mısır ve Orta Asya'da bilinen İslam seramik geleneklerinin de bu üretim sürecinde etkisi söz konusudur.² İznik'te önceleri Bizans, sonrasında Osmanlı döneminde halkın günlük ihtiyaçları doğrultusunda yerel üretim yüzyıllarca devam etmiştir.³

“İznik'te Bizans döneminden itibaren yerleşik bir seramik üretiminin varlığı olabilir. Osmanlıların ele geçirdikleri şehirlerdeki zanaatkarların faaliyetlerini destekleme siyasetleri sebebi ile tekniği bilen ustaların hazır bulunuşu, yüzyılların getirdiği tecrübenin varlığı, hammaddeler ve yakacak gibi malzemelerin bölgeden kolaylıkla elde edilebilmesi ya da İstanbul'a yakınlığı gibi nedenler burada üretimlerin yapıldığını açıklamaktadır.”⁴

İznik'te Osmanlı üretimleri, 2 ana grupta kırmızı ve beyaz seramikler olarak sınıflandırılmıştır. Erken dönemde, geçmiş dönemlere benzer teknik ve biçimlerde üretilen kırmızı bünyeli formlar, dönemi temsil eden bir grubu oluşturur. Sır altı tekniğiyle dekorları ilgi çeken seramiklerde, kobalt mavi, firuze ve koyu mor en sık kullanılan renkler olmuştur. Daha az da olsa siyah ve yeşil renkler de görülmektedir. Astarlı

¹ ALTUN Ara, “İznik Çini ve Seramikleri”, **Türk Çini ve Seramikleri**, İstanbul 1991, s. 8.

² BAKIR Sitare T., “Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri”, **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, Editörler Öney G., Çobanlı Z., İstanbul 2007, s. 279- 280.

³ FINDIK Nurşen Ö., İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980- 1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri, Ankara 2001, s. 12.

⁴ A.g.e., s. 13.

yüzeye boyanan dekorlama işlemi sonrasında kurşunlu sır ile sırlanıp, fırınlanır. Çoğunlukla renksiz ve şeffaf bir sır tercih edilse de mavi, firuze, yeşil renkli kullanılmış olan kaplar da mevcuttur. Bu grup, üç ayrı teknik ve üslupta incelenebilir. İlk olarak, kırmızı bünyeli, astarı çizikleme dekor olarak tarif edilen sgraffitodur. Bünye üzerine ikinci bir katman olan çamurun üst yüzeyinin kazınmasıyla, farklı renkte olan zemini ortaya çıkararak elde edilir. Anadolu ve Ortadoğu bölgelerinde, Bizans ve Selçuklu seramiklerinde de uygulanmış olan bir dekor tekniğidir.



Görsel 2: Sgraffito Teknikli Kâse (14.- 15. Y y.)
İznik Müzesi



Görsel 3: Sgraffito Teknikli Kâse (14. yy.)
İznik Nilüfer Hatun İmaretî Türk İslam Eserleri Müzesi

Bir diğer grup da Kale hisar kazılarında elde edilen astar (slip) dekorlu seramiklerdir. Kırmızı bünye üzerine, inceltilmiş başka bir renk çamurla (astar ile) fırça veya puar gibi bir yardımcı alet ile kullanarak yapılmaktadır. Genellikle serbest dekor uygulamaları, kahverengi, yeşil, sarı renkler kullanılarak, sıralı tekniğiyle işlenmiştir. Selçuklu seramiklerinde kullanılan dekor tekniklerindendir.⁵

⁵ ALTUN Ara, “İznik Çini ve Seramikleri”, **Türk Çini ve Seramikleri**, İstanbul 1991, s. 10



Görsel 4: Sırsız Astar Boyama Dekorlu Kâse (14. yy.)
İznik Nilüfer Hatun İmaretî Türk İslam Eserleri Müzesi



Görsel 5: Sırlı Astar Boyama Dekorlu Kâse (14. yy.)
İznik Nilüfer Hatun İmaretî Türk İslam Eserleri Müzesi

Fransız araştırmacı François, erken dönemde görülen bu kırmızı hamurlu, kaba görünümlü, astar boyamalı (slip), tek renk sırlı, kazıma teknikli seramiklerin, Bizans üretimlerine benzer olduğunu ve ayrıca Osmanlı seramikçilerinin Bizans sanatçılarından doğrudan takipçisi olduklarını, bu devamlılığın da Osmanlı üretiminin varlık sebebi olduğunu ileri sürmektedir.⁶ Astar dekorlu grupta genellikle, rumi, stilize çiçek ve yaprak gibi motiflerden oluşan kompozisyonlar görülmektedir.

Bu grubun üçüncü devresi ise Beylikler Devri veya ilk Osmanlı seramikleri olarak tanımlanan, ancak Batılı yayınlarda F. Sarre'nin adlandırdığı gibi “Milet işi” ismiyle bilinmektedir.⁷ Bu grupta, kırmızı zemin üzerine astar uygulanmış olup genellikle kobalt renkli fırça dekorlarıyla bezenmiştir. Sgraffito ve slip tekniğiyle yapılmış örneklerin kap tiplerine benzer formlarda üretilen bir grup seri üretim mamülleri olan seramikler, döneminin önemli örneklerindendir.

2. MİLET İŞİ SERAMİKLER: FORM VE DEKOR İLİŞKİSİ

Milet tipi seramikler ilk defa F. Sarre tarafından Beylikler dönemi yerel üretimleri olarak 1935 yılında tanıtılmıştır.⁸ İlk olarak Milet bölgesinde yapılan kazılarda çıkarılan seramikler, ismini çıkarıldığı yerden almıştır. 1963- 1966 yılları arasında Oktay Aslanapa'nın başlattığı Orta çağ kazılarında bu seramiklerin üretim merkezlerinin İznik olduğu, çeşitli bölgelere buradan dağıtıldığı tespit ettiğini belirtmektedir.

⁶ FINDIK Nurşen Ö., İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980- 1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri, Ankara 2001, s. 12

⁷ ALTUN Ara, “İznik Çini ve Seramikleri”, **Türk Çini ve Seramikleri**, İstanbul 1991, s. 10.

⁸ FINDIK Nurşen Ö., “Erken Osmanlı Devri Seramik Sanatı”, **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, Editörler: Öney G., Çobanlı Z., İstanbul 2007, s. 238.



Görsel 6: Milet Antik Kent
(WEB 2:<https://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=MLT01&DistId=MLT>)

Bölgede, Roma tiyatrosu kazı çalışmaları sonucunda çok sayıda fragman, bulunan çini fırınları bozuk yanık fırın artıkları 3 ayak yapılmış örnekler, dekorlanmış fakat henüz sırlanıp pişirilmemiş buluntular ve en önemlisi doluyken çökmüş olan bir fırın ile binlerce çok farklı üretim örneklerinin var olmasıyla, ana imal merkezinin İznik olduğunu desteklemektedir.⁹ Ancak 1979 yılında Kütahya’da Cumhuriyet ve Balıklı Caddelerinin kesiştiği noktadaki hafriyat çalışmaları sırasında elde edilen seramikler, ikinci bir merkez olarak Kütahya’nın da o tarihlerde bir imalat merkezi olduğunun ve ilk Osmanlı üretimlerinin o bölgede de varlığını kanıtlar niteliktedir. Ayrıca Konya, Bursa, Ankara, Balıkesir, İstanbul, Çanakkale, Sivas, Diyarbakır, Hasanköy, Kastamonu, Alanya, Efes ve Sardes’de Anadolu’daki birçok Orta çağ yerleşkesinde ve erken dönem kazılarının Orta çağ tabakalarında ele geçen parçalar, bu grubun geniş kullanım alanına ve üretimine işaret etmektedir.¹⁰



Görsel 7: Devam Etmekte Olan İznik Roma Tiyatrosu- Çini Fırınları Kazı Alanı
(WEB3:<https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/iznik-cini-firinlari-kazisinda-kirmizi-hamurlu-seramikler-bulundu/2388571>)

⁹ PAKER Mükerrrem, “Anadolu Beylikler Dönemi Keramik Sanatı”, Sanat Tarihi Yıllığı, 1. Cilt, Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul 1965, s. 155.

¹⁰ FINDIK Nurşen Ö., “Erken Osmanlı Devri Seramik Sanatı”, **Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, Editörler: Öney G., Çobanlı Z., İstanbul 2007, s. 238.

Mükerrrem Paker de tüm bu bulguların sonucunda seramiklerin önemli bir kısmının İznik’te üretildiğini, ancak tek bir merkeze bağlamanın doğru olmadığını ifade etmektedir.¹¹ Ayrıca Paker, genel olarak tek bir merkeze bağlanılmaması gerektiğini, bu seramiklere “Milet işi” ismi yerine genel tanımlama olarak yapıldıklarını devrin adını vererek “Anadolu Beylikler Devri seramikleri” denilmesinin daha doğru olacağını savunmaktadır.¹²

Rice ise, bu seramik grubunu adalarda üretildiklerini iddia ederek, “Ada işi” olarak tanımlamış, K.Erdmann de Batı Anadolu’da üretildiklerini kabul etmekle birlikte adalarda da imal edilmiş olabilecekleri görüşünü ileri sürmektedir. Beylikler döneminin önemli ihraç limanı olan Milet’e bu eserler ihraç edilmek üzere getirilmiş olabileceği kuvvetli ihtimallerdendir.

*“Halkın ihtiyacına cevap verebilmek amacıyla gayet seri ve acele imal edilen bu seramikler mahalli atölyelerde meydana gelen bir halk sanatı olarak karşımıza çıkmaktadır. Devir olarak Selçuk hakimiyeti ile Osmanlı imparatorluğu arasında hüküm süren beylikler devrinde yapıldıklarını kabul edilen sadece siyasi bakımdan ayrı olan Anadolu beyliklerini de halkın sosyal ve ticari münasebetlerinin serbest olduğu bilinmektedir. Hepsinde de müşterek bir Selçuk tesiri mevcuttur. Bu bakımdan her bir beylik içerisindeki sanatçıları meydana getirdikleri mahalle atölyelerde yapılan bu seramiklerin aynı karakteri müşterek renk ve üslubu taşımaları normaldir”.*¹³



Görsel :8 Hafif Dışa Çekik Geniş Ağız Kenarlı, Milet İşİ
Kâse, İznik Nilüfer Hatun İmareti Türk İslam Eserleri Müzesi
(Fotoğraf: Koza Kurt Kırtay)



Görsel :9 Hafif Dışa Çekik Geniş Ağız Kenarlı,
Milet İşİ Kâse, İznik Müzesi
(Fotoğraf: Koza Kurt Kırtay)

Milet işi grubu, Selçuklu çini ve seramiklerinin, Bizans etkileşimiyle bulundukları Anadolu coğrafyasında daha farklı üslup arayışıyla ortaya çıkarmasına neden olmuştur. Kullanıma yönelik üretilmiş olan fazla sayıda çukur kâse, tabak gibi formların yanı sıra kandil, sürahi, vazo gibi ender örnekleri görülmektedir. Form tipleri; kaselerde iç kısmı çukur, dışa çekik ve basit ağız kenarlı olarak ve tabaklar ise daha ve dışa kıvrık geniş kenar biçimlidir. Kırmızı bünyelerin iç kısımları tamamen, dış kısımlarıysa yarıya kadar astarlıdır. İstisnai olarak dış yüzeyi sır ayağının başlangıcına kadar astarlanmıştır. Sır, iç yüzeyde şeffaf renksiz ya da turkuaz renkli, ince ve temiz bir yapıdadır. Renksiz ve şeffaf sırların yanında firuze sırlı olanlar, Selçuklu devrinin firuze sır altına siyah dekorlu seramiği ile yakın bağlar kurmasına imkân vermektedir.¹⁴

¹¹ PAKER Mükerrrem, “Anadolu Beylikler Dönemi Keramik Sanatı”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, 1. Cilt, Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul 1965, s. 155.

¹² Age., s. 156.

¹³ Age., s. 155.

¹⁴ ALTUN Ara, “İznik Çini ve Seramikleri”, Türk Çini ve Seramikleri, İstanbul 1991, s. 10.



Görsel 10: Milet İşi Kâse, (14.- 15. yy.)
İznik Nilüfer Hatun İmaretî Türk İslam Eserleri Müzesi
(Fotoğraf: Koza Kurt Kırtay)



Görsel 11: Milet İşi Kâse, (14.- 15. yy.)
İznik Müzesi
(Fotoğraf: Koza Kurt Kırtay)



Görsel 12: Yayvan Gövdeli, Dışa Çekik, Geniş Ağız
Kenarlı Milet İşi Tabak (14.- 15.yy.),
İznik Nilüfer Hatun İmaretî Türk İslam Eserleri Müzesi
(Fotoğraf: Koza Kurt Kırtay)



Görsel 13: Yayvan Gövdeli, Dışa Çekik, Geniş Ağız
Kenarlı Milet İşi Tabak (14.- 15.yy.),
İznik Müzesi
(Fotoğraf: Koza Kurt Kırtay)



Görsel 14: Yayvan Gövdeli, Dışa Çekik, Geniş Ağız
Kenarlı Milet İşi Tabak (14.- 15.yy.),
İznik Müzesi
(Fotoğraf: Koza Kurt Kırtay)



Görsel 15: Yayvan Gövdeli, Dışa Çekik, Geniş Ağız
Kenarlı Milet İşi Tabak (14.- 15.yy.)
İznik Nilüfer Hatun İmaretî Türk İslam
Eserleri Müzesi
(Fotoğraf: Koza Kurt Kırtay)



Görsel 16: Yayvan Gövdeli, Dışa Çekik, Geniş Ağız
Kenarlı Milet İşi Tabak (14.- 15.yy.), İznik Nilüfer
Hatun İmaretî Türk İslam Eserleri Müzesi
(Fotoğraf: Koza Kurt Kırtay)



Görsel 17: Yayvan Gövdeli, Dışa Çekik, Geniş Ağız
Kenarlı Milet İşi Tabak (14.- 15.yy.), İznik Nilüfer
Hatun İmaretî Türk İslam Eserleri Müzesi
(Fotoğraf: Koza Kurt Kırtay)

Kendi içinde çok çeşitlilik gösteren Milet işi seramikler önce kullanılan renklere göre tek renk boyama, iki renkli boyama, boya kazıma olmak üzere üç ana gruba ayrılmaktadır. Tek renk boyalılar; kobalt mavi, yeşil, siyah renkler ile, iki renkli boyalılar; kobalt mavi-manganez moru, kobalt mavi-turkuaz, kobalt mavi- yeşil, kobalt mavi- kırmızı, kobalt mavi- siyah ve boyama kazıma olarak astar kazıma ve boyamalılar olarak sınıflandırılmıştır.

Desen uygulanışı ise konturlu ve kontursuz olarak da ikiye ayrılmaktadır. Kontursuz boyanmış olanlarda kobalt mavi serbest fırça hareketleriyle sürülmüştür. Bezeme beyaz zemin üzerine kobalt mavisi boyama ile yapılmıştır. Yüzeyde tek bir renk kullanılmasına rağmen farklı tonların bulunmasının, pişirim sırasında ortaya çıkan sorunlar ile oluştuğu düşünülmektedir. Yine tek renk boyanmış olan örneklerde serbest fırça tekniğinde boyanan parçalarda boya adeta akıtma tekniği gibi dağılmış, motiflerin hatları bozulmuştur. Bu yüzden hangi motiflerin kullanıldığı tespit edilememektedir. Konturlu boyama tekniğinde ise ince hatlarla kontürler belirlenerek içleri yine aynı renkte boyanmış oldukları görülür.¹⁵

Genel olarak motiflerde; stilize edilmiş çiçek, çiçek rozetleri, helezon, meander, dikey hatlardan oluşan geometrik biçimler, spiraller, kafes örgüleri, balık, kuş gibi figürlü, dalga kaya, inci dizisi gibi ögeler görülmektedir. Bitkisel kökenli olan bezemenin yanında balık kuş gibi hayvan figürlerine de rastlanılmıştır. İç yüzeylerde, ince söğüt yapraklarının birbirlerini kesen çizgilerle kafes dekorları, kıvrık dal ve yapraklar arasındaki helezonların oluşturduğu dekorlar kapların dış kısımlarında yer almaktadır. Dekorsuz veya yaprak yeşili boyalı olanlar da vardır.

Çanak, kâse ve tabakların iç yüzeylerinin bütününe kaplayan bir süsleme anlayışı görülmektedir. Dış yüzeylerin ise belli bir kısmı dekorlanmış, incelikli bir işçilik bulunmamaktadır. Formların tam iç merkezinde yer alan motif çoğunlukla bir rozettir. Bu rozet motiflerin yanlarına bazı kapların ortalarına palmet, zambak goncası, kimi çiçeklerin yan görünüşleri, bitki kümeleri, üçgen ve dama tahtası görünümüne bir dekor kullanmışlardır.¹⁶ Merkezdeki bir rozetten dağılan, fırça darbeleriyle işlenmiş yelpaze yapraklılara da sık rastlanmaktadır. Stilize işlenen yaprakların içleri veya etrafı helezonlarla doldurulmuş ve daha ince bezenmiştir.¹⁷ Bordürlerde ise daha sade ve sınırları belli olan s motifleri, karşılıklı üçgenler, dalga kaya motifleridir. Formların bordür ve orta kısımların arasındaysa genel olarak iki şema üzerine düzenlenmiştir. İç içe bordürler çizilip, bezemenin bu alanlara yapıldığı ya da iki ayrı motifin orta motifin etrafında sıralanmış olarak, kimilerindeyse aynı motifin örüntü biçiminde 5- 6 kez tekrarlanarak kullanılmıştır. Kompozisyonlarda bitkisel, geometrik ve radyal hatların bir arada kullanıldığı serbest düzenlemelere de yer verilmiştir.¹⁸ Milet grubunun kullanım ihtiyacına yönelik üretilmelerine, form çeşitliliğinin az, dekor uygulamaları da birbirine benzer nitelikte olmasına karşın kompozisyonlarda yer alan kurgu zenginliğiyle ustaca işlenmişlerdir.

3. İZNİK MÜZESİ'NDEN MİLET İŞİ VAZO ÖRNEĞİ

İznik müzesinde sergilenen, Milet işi seramik grubu içinde oldukça nadir rastlanan vazo örneği, diğer kap türlerinde olduğu gibi form ve dekor uygulamasının özgün, estetik ve benzersiz oluşuyla göze çarpmaktadır. Milet işi seramiklerin genelinde olduğu gibi bu vazo örneğinde de form ve dekor ilişkisi yalın ve işlevsel bir yaklaşım sergilemektedir. Seramikler, kullanım amacına uygun üretilmiş ve dekorlar da tamamlayıcı bir unsur olarak eklenmiştir. Kalın cidarlı, kaba formulu vazo, gündelik kullanıma uygun ve

¹⁵ FINDIK Nurşen Ö., "Erken Osmanlı Devri Seramik Sanatı", **Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, Editörler: Öney G., Çobanlı Z., İstanbul 2007, s. 238.

¹⁶ PAKER Mükerrrem, "Anadolu Beylikler Dönemi Keramik Sanatı", **Sanat Tarihi Yıllığı**, 1. Cilt, Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul 1965, s. 159.

¹⁷ ÖNEY Gönül, Beylikler Devri Sanatı XIV.- XV. Yüzyıl (1300- 1453), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1989, 46.

¹⁸ PAKER Mükerrrem, "Anadolu Beylikler Dönemi Keramik Sanatı", **Sanat Tarihi Yıllığı**, 1. Cilt, Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul 1965, s. 159.

mukavemeti yüksek görülmektedir. Dip kısmına yakın olan bölüm şişkin, yukarıya çıkıldıkça daralan bir yapısı vardır.



Görsel 20: Milet İşi Vazo Örneği (14.- 15. yy.)
İznik Müzesi
(Fotoğraf: Koza Kurt Kırtay)



Görsel 21: Milet İşi Vazo Örneği (14.- 15. yy.)
İznik Müzesi
(Fotoğraf: Koza Kurt Kırtay)

Dış yüzeyi dip kısmına kadar astarlanmış, ince sırlı olup ve sır çatlakları belirgindir. Form dekorları beş kısımda farklı motiflerle oluşturulmuştur. Sıraltı boyama tekniğinde yapılmış olan desenler, diğer örneklerde olduğu gibi geometrik ve bitkisel olmak üzere bir arada kullanılmıştır. Formun ağız kısmında paralel çizgiler, hemen altında zigzag ve daire biçimleri, bordür içerisinde meander, gövdede stilize dilmiş bitkisel, radyal hatlar ve ışınsal motifler konturlar ile sınırlandırılmış ve birbiri ardına tekrar edilerek bir örüntü oluşturmuştur. Beyaz astarlı zemin üzerine grubun en karakterize rengi olan kobalt renk ile kontursuz, fırça darbeleriyle bir uygulama yapılmıştır. Milet işi seramik grubunun ender buluntularından olan bu vazo formu, 14. ve 15. yüzyılın halk sanatını ve zevkini yansıtan, Erken Osmanlı dönemine ait temsil örneklerindendir.



Görsel 22: Vazo Dekor Detayı, Formun Ağız Kısımında Yer Alan Paralel Çizgiler
(Fotoğraf: Koza Kurt Kırtay)



Görsel 23: Vazo Dekor Detayı,
Zikzak ve Daire Biçimleri
(Fotoğraf: Koza Kurt Kırtay)



Görsel 24: Vazo Dekor Detayı,
Meander Motifi
(Fotoğraf: Koza Kurt Kırtay)



Görsel 25: Vazo Dekor Detayı,
Stilize Edilmiş Bitkisel Motifler
(Fotoğraf: Koza Kurt Kırtay)



Görsel 26: Vazo Dekor Detayı, Radyal Hatlar ve
Işınsal Çizgiler
(Fotoğraf: Koza Kurt Kırtay)

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

14. yüzyıl ikinci yarısı ve 15. yüzyıl arasına tarihlenen, halk sanatını ve zevkini yansıtan ve bir sonraki Osmanlı üretimlerinin hazırlayıcısı Milet işi seramikler, köklü bir kültürel tarihin sentezidir. İlk Osmanlı seramikleri olarak da tanımlanan bu grup, halkın ihtiyaçları doğrultusunda seri olarak üretilmiştir. Kırmızı çamur bünyeli kapların birçoğunu kâse, tabak gibi formlar oluşturmakta olup sürahi, matara, testi, vazo buluntuları oldukça azdır. Kapların iç yüzeyleri tamamen, dış yüzeyleri ise yarısı veya daha fazlası astarlı ve sırlıdır. Sıraltı tekniği kullanılarak yapılan dekorları ilgi çekmektedir. Formlarda bitkisel ve geometrik süsleme hakimdir. Stilize edilmiş çiçekler, radyal hatlar, kafes örgüleri, palmetler ve rozetler karakteristik hale gelmiştir. Kompozisyonları birbirine benzer nitelikte olmasına rağmen tekrara rastlanmamaktadır. Form bezemelerinde kobalt mavisi, firuze, yeşil, patlıcan moru ve siyah renklerle desenler serbest fırça ile çizilmiştir. Dekorlarında ise motifler, kullanıldıkları form tipine göre konumlandırılmıştır. Böylelikle form ve dekor ilişkisi birbirini tamamlayan, bir uyum içinde görünmektedir. Geleneksel seramiğin bir parçası olan bu örneklerin tanıtılarak, geleceğe aktarımı için daha önce yapılmış olan çalışmalar referans alınarak form, motif ve kompozisyon ilişkisi bağlamında incelenmiştir. Bu çalışmada araştırma konusu olan İznik Müzesi'nde sergilenen vazo örneği de grubun günümüze gelebilmiş nadir parçaları arasındadır. İşlevsel form biçimi ve kullanılan motifleriyle, diğer kap örnekleriyle benzer bir yaklaşımla bezenmiş olduğu görülmektedir. Üretildiği dönemi temsil eden form biçimini tanımak, dekor anlayışını tanımlamak ve bir kültür miras temsili olarak oldukça önemli bir örnek olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- ALTUN Ara, **İznik Çini ve Seramikleri**, Türk Çini ve Seramikleri, İstanbul 1991, s. 8- 10.
- BAKIR Sitare T., **Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri**, Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, Editörler Öney G., Çobanlı Z., İstanbul 2007, s. 279-280.
- FINDIK Nurşen Ö., **Erken Osmanlı Devri Seramik Sanatı**, Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, Editörler: Öney G., Çobanlı Z., İstanbul 2007, s. 236- 238.
- FINDIK Nurşen Ö., **İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980- 1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri**, Ankara, 2001, s. 12- 13.
- PAKER Mükerrerem, **Anadolu Beylikler Dönemi Keramik Sanatı**, Sanat Tarihi Yıllığı, 1. Cilt, Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul 1965 s. 155- 156- 159.
- ŞAHİN Faruk, **Osmanlı Dönemi Kütahya Çini ve Seramik Bünye ve Form Özellikleri**, Kütahya Çini Seramik Sanatı ve Tarihinin Yeni Buluntular Açısından Değerlendirilmesi, Đ.Ü. Sanat Tarihi Yıllığı, IXX, Edebiyat Fakültesi Yayını, İstanbul 1981, s. 260
- ÖNEY Gönül, **Beylikler Devri Sanatı XIV.- XV. Yüzyıl (1300- 1453)**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1989, 46.

İTERNET KAYNAKÇASI

- WEB 1:** <https://ayrintigazetesi.com/yazarlar-pa/yenisehir-bey-sarayinin-izinde3/> (25.09.2024)
- WEB 2:** <https://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=MLT01&DistId=MLT> (25.09.2024)
- WEB 3:** <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/iznik-cini-firinlari-kazisinda-kirmizi-hamurlu-seramikler-bulundu/2388571> (25.09.2024)

MISIR PASTASI TEKNİĞİYLE HEYKEL UYGULAMALAR

Öğr. Gör. Maged Mohamed Zaky HASSAN

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü, Kayseri/ TÜRKİYE
zakymaged@gmail.com, Orcid: 0000-0002-4299-8945

Özet

Mısır fayansı veya Mısır pastası, seramiğin en eski tekniklerinden biridir. Bu teknik, Antik Mısır’da başlamış olup günümüze kadar geniş bir coğrafyada kullanılmıştır ve kullanılmaya devam etmektedir. Tarih içerisinde Mısırlıların Mısır fayansı eserlerini nasıl ürettiklerine dair birçok teori bulunmaktadır. Bugüne kadar, benzer nesneler yaratmak için kullanılan üç teknik bilinmektedir: Uygulama, "Katır boncuğu" olarak da bilinen sementasyon yöntemi ve çiçeklenme. Mısır pastası çok eski bir teknik olmasına rağmen, günümüze kadar kullanılabilen önemli ve etkili bir yöntemdir. Bunun nedeni, ucuz olması, yalnızca tek bir pişirim gerektirmesi ve malzemelerinin neredeyse her yerde bulunabilmesidir. Mısır pastası teknikleri kullanılarak yapılmış bazı tarihi heykel örneklerini incelendiğinde çok farklı biçimler, örnekler ve tekniklerle yapıldıkları görülmektedir. Dikkat çeken heykellerden bazıları şöyledir: En ünlü Mısır fayansı heykeli olan su aygırı "Hippopotamus", bu teknikle yapılan en büyük heykel olan "Was Asası" ve tekniğin en popüler olanlarından “Ushabtı”ler.

Bu çalışmada, Mısır pastası (çiçeklenme) tekniği ile kullanılabilecek reçeteler ve pişirim uygulamaları yapılarak sonuçları etkileyen faktörler araştırılmıştır. Mısır pastasının bir malzeme ve teknik olarak özellikleriyle ilgili bulgulara ulaşmak için deneysel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Böylece, bu teknik uygulanarak yapılacak olan çalışmalara katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Mısır Pastası, Mısır Fayansı, Mısır Mavisi, Sementasyon, Çiçeklenme

Abstract

SCULPTURE APPLICATIONS WITH CORN PASTRY TECHNIQUE

Egyptian faience, or Egyptian paste, is one of the oldest techniques in ceramics. This technique has been used since the ancient Egyptian period and is still used today in many regions. Actually, there are many theories about how ancient Egyptians made these Egyptian faience artifacts. Until now, there are three techniques to create similar objects: application, cementation, and efflorescence. Even though it is a very old technique, it is still a valuable and effective method used up to this day. That is because it is cheap, requires only one firing, and its material is available almost everywhere.

This research starts with studying a few historical examples of sculptures made using the Egyptian paste techniques. The chosen sculptures are the most famous one, which is the hippopotamus; the largest in size, which is the Was Scepters; and the most popular ones, which are the Ushabti. In this research, a practice-based methodology was applied to come up with findings related to the Egyptian paste as a material and technique. This study investigates the recipes that can be used in the efflorescence technique and the other factors that affect the fired results.

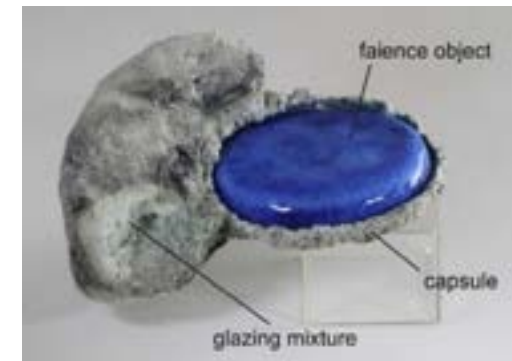
Keywords: Egyptian Paste, Egyptian Faience, Egyptian Blue, Cementation, Efflorescence

GİRİŞ

Bugün Türkçe kaynaklarda Mısır pastası olarak bilinen, eski Mısır medeniyetinden kalan mavi, mavimsi turkuaz ve turkuaz renkli parlak sırlı nesneler, İngilizce akademik ve bilimsel literatürde "Egyptian Faience" olarak bilinmektedir. Eski Mısırlılar ise buna "Tjehnet" adını veriyorlardı; bu, güneş, ay ve yıldızların ışığı gibi parlak veya ışıltılı olan anlamına geliyordu.¹ Bu tür eserlerin üretimi, hanedanlık öncesinden Mısır'daki Roma dönemine kadar tüm eski Mısır tarihine uzanmaktadır.

1960'lı yıllarda "Mısır Fayansı" olarak bilinen bu mavi sırlı seramikler hakkında birçok araştırma yapılmış ve onu elde edebilmek için antik Mısır'daki muhtemel teknikler ve yöntemler incelenmiştir. Bazı arkeologların araştırmalarına rağmen, son dönemde Mısır mavisi veya Mısır fayansının üç yöntemle yapılmış olduğu kabul edilmektedir. Bu teknikler, uygulama (sır uygulaması), sementasyon ve çiçeklenme olarak adlandırılmaktadır.²

Bu çalışmalarla üç ana teknik ortaya çıkmış ve araştırmacılar bu üç yöntemde farklılaşmışlardır. 1962'de Lucas, katı kuvars çakıllarının üzerine natron ve malakit karışımı ile sırlayarak pişirmiş, ardından çakıl taşından bu sır tabakasını kazıyarak ince bir toz haline getirmiş ve daha sonra pişirilen ve öğütülmüş kuvars gövdesinin yüzeyine uygulanarak bir nevi frit yapmıştır. Bu şekilde iki aşamalı bir işlemle Mısır fayansını yeniden üretmeyi başarabilmiştir. Wulff ve diğerleri, 1968 yılında, İran'ın Kum kentinde parlak turkuaz eşek boncukları üretmek için kullanılan yöntemleri incelemiştir. Bu yöntem bugün Türkiye'de "Katır Boncuğu" olarak bilinmektedir.³ Wulff, benzer bir tekniğin antik çağda Mısır fayansı üretiminde kullanılmış olabileceğini öne sürmüşlerdir. Buna "Qom tekniği" adını vermişlerdir.⁴ Aynı zamanda Qom tekniği için birçok literatürde "Sementasyon veya Çimentolama" anlamına gelen "Cementation" terimi kullanılmaktadır. Bu teknikte istenilen seramik bünyesi tamamen ince öğütülmüş kuvarstan oluşur. Bu silis bünyeye şekil verebilmek için bazı reçetelerde %2 civarında bentonit malzemesi eklenir, aynı zamanda zatkı gibi organik veya sentetik yapışkan malzemeler ilave edilmektedir. Nesneler şekillendirilip kurutulduktan sonra alkali, bakır bileşikler, kalsiyum oksit veya hidroksit ve kuvarstan oluşan bir sırlama karışımına gömülür. Pişirim esnasında (yaklaşık 1000°C'de), sırlama karışımında bulunan alkaliler ve bakır buharlaşarak objenin silisli yüzeyinde farklı reaksiyonlar sonucunda bir sır tabakası oluşmaktadır. Resim 1'deki gibi karışımla birlikte fırınlandıktan sonra, silis objeler tamamen sırta örtülmüş olup ve gömüldüğü karışım kısmen taşlaşmış ve çimentoya benzer o taş dikkatlice kırılarak ve ufalayarak biçimin içinden çıkarılır.⁵



Görsel 1: Sementasyon yöntemiyle sırlanmış Mısır Fayansı (Mısır Pastası) objesi.⁶

¹ Friedman, 1998: s. 15.

² Web 1.

³ Wulff, 1966: s.167.

⁴ Tite vd., 1983: s. 17.

⁵ Matin, 2011: s. 764.

⁶ Matin, 2011: 764.

Üçüncü yöntem olarak bugün “Mısır Pastası” olarak bilinen ve daha yaygın olan bir yöntemden bahsedilebilir. Bu yöntemde, kuvarstan bir bünyeye natron (sodyum karbonat) ve renklendirici ilave edilerek tek bir macun oluşturulur. Bu macunla bir nesne şekillendirildikten sonra kurumaya bırakılır. Kuruma esnasında suda çözülen sodyum karbonatlar, nesnenin dış yüzeyinde beyaz bir toz tabakası oluşturmaktadır. Bu süreç, İngilizcede “efflorescence” olarak bilinir ve Türkçede “çiçeklenme” veya “tozlaşma” olarak tanımlanır. Bazı literatürde bu süreç “Çiçeklenme” olarak adlandırılmıştır.⁷

YÖNTEM

Bu çalışmada deneysel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu çalışmada öncelikle literatür taramasında elde edilen tüm reçeteler ve yöntemler incelenmiştir. Daha önce kullanılan reçeteler sınıflandırılmış ve aralarındaki farklar tespit edilmiştir. Bu çalışmanın denemeleri hem Mısır’daki hem de Türkiye’deki hammaddeler kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda, bu tür çalışmalar dönemden döneme hem eğitim amaçlı hem de sanatsal çalışmaların bir parçası olarak uzun bir süre içerisinde gerçekleştirilmiştir.

1. TARİHİ SÜREÇ

Mısır pastası eserleri, toplumun birçok kesiminde kullanılsa da aslında lüks bir üründü. Bu malzeme, değerli taşlar ve metaller arasında önemli bir statüye sahipti. Mısır fayansı, turkuaz gibi çok değerli ve nadir yarı değerli mavi taşları taklit etmek için geliştirilmiş olabilir. Ayrıca bu yapay malzeme sayesinde, Mısırlıların parlak, canlı mavi sirla kaplı çok çeşitli nesneler yapmalarına olanak sağladı. Bu sır, doğurganlık, yaşam ve güneşin parıltılı nitelikleriyle yakından bağlantılı bir renkti.⁸

Kadim Mısır medeniyetinde kalan insan ve hayvan heykelleri, kaplar, mücevherler, muskalar ve dolgular ilk olarak seçkinler içindi. Ancak altın veya yarı değerli taşlar gibi diğer seçkin malzemelerin aksine, mısır pastası nadir veya kendi başına yüksek değerde değildi; yaygın malzemelerden yapılmıştı.⁹

Antik Mısır’da mısır pastasıyla yaratılan nesneler büyülu kabul edilirdi; güneşin sönmeyen ışıltısıyla doldurulurdu ve yeniden doğuş güçleriyle donatılırdı. Mısırlılar için mısır pastasından yapılmış heykeller, kaplar, mücevherler ve ritüel objeler sonsuzluğun ışıltısıyla parlıyordu.¹⁰

Mısır pastası, antik Mısır’da hem zenginler hem de halk tarafından yaygın olarak kullanılan çok yönlü bir malzemeydi. Küçük boncuklardan heykelciklere kadar çeşitli nesnelerde kullanılmaktaydı. Özellikle tılsımlar (skarabe ve diğerleri) ve ushabti figürleri için popüler bir seçimdi. Pürüzsüz ve parlak yüzeyi nedeniyle mücevherlerde de sıkça kullanılmıştır. Daha büyük ölçekte, tapınak duvar karoları ve sofra takımları gibi ürünlerde görülmekteydi. Memur mezarlarında bulunan ünlü mavi su aygırı heykelcikleri, mısır pastasının boyutsal sınırlarını zorlayan 20 cm’ye kadar ulaşabilir. Ancak, Londra’daki Victoria ve Albert Müzesi’nde sergilenen MÖ 1427-1400 yıllarına ait 215,9 cm’lik bir asa, bu malzemenin daha büyük boyutlarda da kullanılabildiğini göstermektedir.¹¹

⁷ Acıbal, 2023: s. 7.

⁸ Web 1

⁹ Friedman, 1998: s. 15.

¹⁰ Web 1

¹¹ Egyptian Faience, 2024.



Görsel 2: Ritüel Asası. Turkuaz sırlı seramik veya Mısır fayans malzemelerinden biriyle yapılmış. Mısır, Yeni Krallık: 18. Hanedan, II. Amunhotep’in saltanatı. Ağırlık: 65,0 kg, Yükseklik: 215,9 cm, Genişlik: 25,0 cm, Derinlik: 48,2 cm, Victoria ve Albert Müzesi¹²

Aşağıdaki resimde yer alan su aygırı heykelciği bugün gayri resmi olarak "William" olarak bilinir ve mavi renkli sırlı Mısır fayans seramik malzemesinden yapılmıştır. Mısır pastası veya Mısır fayans teknikleriyle yapılan en öne çıkan heykelciklerden biridir. Heykelcik, Mayıs 1910'da Seyyid Paşa Haşaba tarafından kazılmıştır. Meir'deki eyalet başkanı (Kâhya) Senbi II'nin mezar odasında bulunan bir çift heykelden biridir. 1917'de heykel, New York'taki Metropolitan Sanat Müzesi tarafından satın alınmış ve hâlâ orada sergilenmektedir. Bu heykelcik 12. Hanedanlık döneminde (MÖ 1961-1878 civarı) yapılmıştır. Sadece 11,2 cm yüksekliğinde ve 20 cm uzunluğunda olan parlak, mavi fayans su aygırının yuvarlak bir gövdesi ve kısa bacakları vardır.¹³

Mavi sır altında, gövdesi lotuslarla boyanmıştır. Gözlerini vurgulamak ve vücudu üzerinde açık ve kapalı lotus çiçekleri, tomurcuklar ve yaprakları simgeleyen bitkisel motiflerle süslemek için siyah boya kullanılmıştır. Bu nehir bitkileri hayvanın yaşadığı bataklıkları tasvir eder; ancak aynı zamanda çiçekleri her gece kapanıp sabah tekrar açıldığı için yenilenmeyi ve yeniden doğuşu da sembolize eder. Bu heykelciğin zararsız görünen görüntüsü yanıltıcıdır. Eski Mısırlılar için su aygırı, dünyalarındaki en tehlikeli hayvanlardan biriydi. Bu devasa yaratıklar, küçük balıkçı tekneleri ve diğer nehir taşıtları için büyük bir tehdit oluşturuyordu. Canavar ayrıca öbür dünyaya yapılan yolculuklar sırasında su yollarında karşılaşılabilirdi. Bu nedenle, su aygırı, hem bu hayatta hem de öbür dünyada yatıştırılması ve kontrol altına alınması gereken güçlü bir doğa kuvvetiydi.¹⁴

¹² Web 2

¹³ Web 3

¹⁴ Web 4



Görsel 3: Su aygırı "William", Orta Kırallık, yaklaşık M.Ö. 1961–1878¹⁵

Uşhabti ya da şapti, Antik Mısır'da cenaze törenlerinde kullanılan küçük figürinlerdir. Uşhabti figürü, eski Mısır mezarlarında sıklıkla çok sayıda bulunan ahşap, taş veya Mısır pastasından yapılmış küçük heykelciklerdir. Figürlerin yüksekliği yaklaşık 10 ila 50 cm arasında değişir ve genellikle kollarında çapa tutarlar. Amaçları, tanrılar kendisinden öbür dünyada basit görevler üstlenmesini istediğinde ölen sahibi için büyülü bir yedek görevi görmektir; uşabti kelimesi genellikle "cevap veren" olarak çevrilir. Yeni Krallık döneminde (MÖ 1539-1075), figürler sahibinin adını taşıyan bir mumya biçiminde şekillendirilerek mezar sahibine benzeyecek şekilde yapılmıştır.¹⁶



Görsel 4: Shabti of Seniu, New Kingdom, ca. 1525–1504 B.C.¹⁷

¹⁵ Web 4

¹⁶ Web 5

¹⁷ Web 6

2. MISIR PASTASI MALZEMESİ VE TEKNİĞİ

Bu çalışmada, Mısır fayansının altında sıralanan üç teknikten sadece Mısır pastası olarak bilinen çiçeklenme yöntemi kullanılmıştır. Bu yöntemin kullanımının birçok avantajı vardır: tek pişirim olması, sırrın düşük derecede olgunlaşması ile enerji tasarruflu olması, hammaddesinin yaygın ve uygun fiyatlı olması ve küçük objeler için zahmetsizce kullanılabilmesi. Ancak, düşük plastiklik özelliğinden dolayı seramiğin birçok alana girmemesi ve aynı zamanda zor şekillendirilmesinden dolayı istenilen herhangi bir tasarımın elde edilememesi en büyük olumsuz tarafıdır.

Bugüne kadar yayınlanan literatüre göre, Mısır pastasının bir reçetesini hazırlamak için; kuvars taşı gibi yüksek silika oranına sahip, toz haline öğütülmüş bir malzeme olmalı, üzerine sodyum karbonat gibi suda çözünen alkali tuzlar, küçük miktarda kalsiyum karbonat ve renklendirmek için metalik oksitler veya ısıya dayanıklı seramik boyalar ilave edilerek bir karışım hazırlanmalıdır. Bu kuru karışım, su ile karıştırılarak istenilen şekil verilir. Ancak, bu karışım herhangi bir plastik malzeme içermediği için şekillendirilmesi çok zor olup, sadece boncuk gibi çok basit formlar elde edilir. Bu nedenle, reçeteyi hazırlarken bir miktar kil içeren malzemeler %20 oranına kadar çıkartılabilir.¹⁸ Bazı uygulamalarda, CMC, zamk, sodyum silikat (cam suyu) veya bazı polimerler gibi plastikliği zenginleştirebilecek organik, sentetik veya hibrit malzemeler eklenmektedir.

Yine de reçetede ki vazgeçilmez sodyum karbonat ve sodyum bikarbonatlardan dolayı, Mısır pastasının ıslak karışımı tiksotropik bir malzemedir. Bu nedenle, kendi haline bırakıldığında çok hızlı bir şekilde katılaşır fakat karıştırıldığında yeniden sıvılaşır veya daha yumuşak bir kıvam ortaya çıkar. Mısır pastası, hem düşük plastikliğinden hem de tiksotropik özelliğinden dolayı kilden çok farklı olup, şekillendirme potansiyeli çok azdır. Bu nedenle, şekillendirilmesinin hızlı ve mümkünse basit olması gerekmektedir.

Mısır pastası elle veya pişmiş kil kalıplarda şekillendirilebilir. Eski Mısırlıların Mısır pastası objelerini şekillendirmek için pişmiş kil kalıpları ve diğer dâhi teknikleri kullanması, silisli bir seramik gövdenin kil seramikten daha zor şekillendirilmesine rağmen, macunun benzersiz görsel ve dekoratif potansiyelini takdir ettiklerini gösterir.¹⁹

Mısır pastası üretmek için alçı kalıpların kullanımı uygun değildir. Uygun olmama sebebi, mısır pastasının içerdiği karbonatların alçı ile temas ettiği anda alçının çürümesine yol açmasıdır. Görsel 5, Mısır pastası alçı kalıpla temas ettiğinde elde edilen sonucun görselidir. Dolayısıyla, Mısır pastası için pişmiş kilden yapılan kalıpların kullanılması çok uygundur. Bu çalışma için bir ushabti modeli hazırlanmış ve üzerine kırmızı kil basılarak pişirilen kalıp görsel 6'da yer almaktadır. Birkaç çalışmada, mısır pastasını biçimlendirmek için silikon veya esnek plastik kalıplar kullanılmıştır.

¹⁸ Web 7

¹⁹ Riccardelli, 2002: s.II10.7.2



Görsel 5: Mısır pastası alçı kalıbında kullanıldığında alçının tepkisi
Görsel 6: Uygulama çalışmasında Uşhabti figürü için pişmiş kilden kalıp yapılmıştır

3. DENEYSEL UYGULAMALAR

Bu çalışma iki ayrı aşamada gerçekleştirilmiştir. Birinci aşamada iki ayrı reçete hazırlanmış. Bu iki reçetenin sonuçlarına göre yeni bir üçüncü reçete geliştirilmiş ve bu üçüncü reçete, küçük heykel çalıştayında kullanılmıştır.

Aşağıdaki tabloda, ilk aşama için iki reçete yer almaktadır. Hazırlanan reçetelerin hammaddeleri tamamen Türkiye’de bulunan hammaddelerden bilinçli bir şekilde seçilmiş ve daha önce Mısır’da aynı reçeteler kullanılarak aralarındaki farklar incelenmiştir. Literatürde bulunan reçeteler arasında mukayeseler yapılarak ortalamadan iki reçete hazırlanmıştır. Bu reçetelerin ikisinde göreceli olarak yüksek plastiklik sağlayabilen killer, %25 ile %35 arasında bir oranda kullanılmıştır. Sodyum karbonatın oranı, iki reçete arasındaki en önemli farktır. Reçete A’da sodyum karbonatın oranı %13 iken, reçete B’de sadece %5’tir. Mısır mavisi denilen mavimsi turkuaz rengi elde edebilmek için alkali ortamda %1 oranında bakır oksidi kullanılmıştır.

Kullanılan reçeteler:

Hammadde	A (%)	B (%)
Kaolin	10	25
Beyaz kil	15	10
Bentonit	2	-
Kuvars	20	25
Soda feldspat	40	35
Sodyum Karbonat	13	5
Bakır oksit	1	1

Çizelge 1: Mısır pastasının denemesinde ilk 2 reçete. Reçete A ve B

Her reçeteden bir buçuk kilo tartılmıştır. Bu iki reçete ayrı ayrı birer litre suyla iyice karıştırılmıştır. Her reçeteyi sıvı halden plastik hale getirmek için iki farklı kurutma yöntemi kullanılmıştır: 1. Tür, normal oda sıcaklığında bez üstünde, 2. Tür ise metal bir tepsi içerisinde 60°C etüvde kurutulmuştur. İki farklı kurutma yönteminin kullanılmasının sebebi, kurutmanın önemini vurgulamaktır. Etüvde kurutulmuş reçetelerde karışımın suyu buharlaşır ve tüm suda çözünen tozlar reçete içinde kalır. Bez üzerinde kurutulmuş Mısır pastası ise bezin suyu emmesiyle birlikte içinde bulunan sodyum karbonatın bir kısmını suyla beze aktarır. Böylelikle, bez üzerinde kurutulmuş (doğru kıvamına getirilmiş) malzemeden suda çözülen karbonatların bir miktarı kaybolur. Bu şekilde, aşağıdaki resimlerde yer alan denemeler A1, A2, B1 ve B2 olarak adlandırılmıştır.



Görsel 7: Mısır pastası kurutma şekli 1: bezle kurutma
Görsel 8: Mısır pastası kurutma şekli 2: etüv içinde metal tepside

Reçeteler şekillendirilebilecek bir kıvama getirildikten sonra kırmızı çamurdan yapılmış ve bisküvi pişirimi olmuş bir kalıbın içine basılmıştır. Kalıbın içinde sertleşen çamur çıkarılarak bir kâğıt üzerine kurutmaya bırakılmıştır. Kurutma esnasında modelin yüzeyinde oluşan sodyum karbonatların beyaz tozları dökülmemesine dikkat edilerek fırına yerleştirilmiştir. Tüm numuneler çizelge 2’deki pişirim programına göre yaklaşık 7 saat içerisinde 920°C’de pişirilmiştir.



Görsel 9: Mısır pastası seramik kalıpta basılması
Görsel 10: Kalıpla şekillendirilmiş heykellerin kurutulmuş hali

Aşama	Sıcaklık (°C)	Zaman (dk)	Sıcaklıkta Sabitleme (dk)
1	200	120	60
2	600	120	0
3	920	90	20

Çizelge 2: Mısır pastasının pişirim rejim çizelgesi



Görsel 11: Elle ve Kalıpla şekillendirilmiş heykellerin son hali

Bu çıkan sonuçlar değerlendirildiğinde, reçetenin içerdiği killi malzemelerden dolayı yeterli derecede plastiklik özelliklerine sahip olduğu görülmüştür. Fakat piştikten sonra elde edilen sonuçlarda, görsel 11'de görüldüğü gibi, tüm numunelerin yüzeyindeki sır tabakası tam olgunlaşmamıştır. Buna rağmen, reçete A2 en başarılı sonuç vermiştir. Bu nedenle çıkan sonuçlara göre yeni bir reçete tasarlanmıştır. Bu üçüncü reçetede yapılan en büyük değişiklik, kil oranını düşürterek kuvars oranını arttırmaktır. Sodyum karbonat ve sodyum bikarbonat eşit miktarlarda kullanılmıştır. Ayrıca, bir mısır pastasının reçetesinde %10-12 oranında sodyum karbonatın olması gerektiği önemli bulgulardan biridir. Bu şekilde aşağıdaki reçete geliştirilmiştir.

Hammadde	3. reçete (%)
Kaolin	-
Beyaz kil	12
Bentonit	-
Kuvars	38
Soda feldspat	38
Sodyum Karbonat	6
Sodyum Bikarbonat	6
Bakır oksit	1

Çizelge 3: Mısır pastasının denemesinde 3. reçetesi

Üçüncü reçetenin denemeleri aynı yöntemlerle ve aynı sıcaklık (pişirim) programı uygulanmış ve elde edilen sonuçların hem plastiklik özelliği hem de yüzey kalitesi başarılı olduğu gözlemlenmiştir. Farklı tarihlerde ve farklı kurumların düzenlediği seramik buluşmalarına davet edilerek mısır pastası çalıştayları düzenlenmiştir. Bu çalıştayların genelinde üçüncü reçete kullanılmıştır. Görsel 12 ve 13'te, 2017 yılında Eskişehir'de gerçekleştirilen Mısır pastası çalıştayında yapılan çalışmaların sergisinden görüntüler yer almaktadır.



Görsel 12: Mısır pastasının çalıştay sonuçlarının sergilenmesidir



Görsel 13: Mısır pastasının çalıştay sonuçlarının sergilenmesidir

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Mısır pastası veya Mısır fayansın çiçeklenme yöntemini gerçekleştirebilmek için birkaç faktörün dikkatlice işlenmesi gerekmektedir. İlk olarak, mısır pastasının reçetesini hazırlarken kullanılacak hammaddelerin oranlarına incelendiğinde birçok literatürde %70 ile %90 silika veya kuvars kullanılır. Bu durumda mavi sırın rengi daha mavimsi, daha parlak ve pürüzsüz bir yüzeye sahip olma olasılığı yüksektir. Fakat bu çalışmadaki gibi birçok uygulamada kil oranı %50'ye kadar çıkarılabilir. Bu durumda karışımın plastiklik özelliği çok daha iyileşir ve aynı zamanda yeterli parlaklık ve renk düzeyi elde edilir.

Sırın oluşumunda en önemli faktör, sodyum karbonatların çeşitliliği ve oranıdır. DeneySEL çalışmalarda hem sadece sodyum karbonatın kullanımı hem de aynı oranın yarısı sodyum karbonat ve diğer yarısı sodyum bikarbonatın kullanımı denenmiştir. İki malzeme beraber kullanıldığında daha etkileyici ve daha iyi sonuçlar verdiği gözlemlenmiştir. Ayrıca, karışımın suyla karıştırıldığında reçetede ki sodyum karbonatın katılma ihtimali çok yüksektir. Bu nedenle, kullanılacak sodyum karbonat miktarı, sıcak su karıştırırken azar azar eklenmelidir. Aynı zamanda, sodyum bikarbonatın suda katılma ihtimali daha düşüktür.

Mısır mavisini rengini elde edebilmek için genellikle %1 ile %2 civarında bakır oksit kullanılır. Bakır oksit, normal ve asidik sırlarda yeşil renge dönüşürken, alkali sırda turkuaz veya mavi renge dönüşmektedir. Böylelikle, bu reçetelerde sodyum karbonatların ikinci görevi, bakır oksidin rengini Mısır mavisine dönüştürmektir. Bu sebeplerden dolayı, sodyum karbonat oranı %6'dan daha az olan karışımlar, sırsız veya mat sırda sahip olup aynı zamanda daha yeşilimsi tonlara da sahiptirler.

Daha önce Mısır'ın yerli hammaddeleri kullanılarak A ve B reçeteleri denenmiş ve daha iyi sonuçlar elde edilmiştir. Bu çalışma için Türkiye'de bulunan yerli hammaddeler kullanılmış ve böylelikle farklı sonuçlar elde edilmiştir. Bu nedenle, mısır pastasının reçeteleri farklı hammadde kaynağı değiştirildiğinde farklı sonuçlar alınması ihtimali vardır. Hem yeni hammaddelerin kimyasal analizi dikkatle incelenmeli hem de hammadde değişikçe yeni denemeler yapılmalıdır.

Karışım hazırlanırken, toz hammaddelerin ağırlık toplamının %66'sı su ile karıştırılarak sıvı bir şekilde hazırlanmıştır. Böylelikle, hammadde karışımı ve öğütülmesi daha sağlıklı bir şekilde gerçekleşir. Ancak şekillendirilebilecek bir kıvama gelebilmek için suyun miktarının %25 ile %18 arasına inmesi gerekmektedir. Bu fazla su (karışım suyu), reçetede ki suda çözülen sodyum karbonat ve bikarbonat oranı azalmaz. Bu işlemi gerçekleştirmek için en doğru yöntem, etüv gibi kurutma cihazı veya ortamında fazla suları buharlaştırmaktır. Bu nedenle, Mısır pastasının hazırlık aşamasında fazla suyun çekilmesi için "Filter pres" gibi makinelerin kullanımı uygun değildir.

Mısır pastasının yöntemi birçok çalıştayda gerçekleştirilmiştir. Çalıştayların kısıtlı zamanlarından dolayı önceden hazırlanmış karışımlar, katılımcılar tarafından şekillendirilmiştir. Mısır pastasının malzemesinin seramik killere göre plastik olmadığı katılımcıların fark ettiği ilk özelliklerden biridir. Ancak katılımcılar hızla uyum sağlayarak küçük ve basit tasarımlara yönelerek özgün objeler şekillendirmiştir. Çalıştaylarda sadece teknik hakkında bilgilendirme yapılmış, tasarım veya hayal kurma aşamasında müdahale edilmeden veya katılımcılar yönlendirilmeden çalışılmıştır. Böylelikle ortaya koyulan eserler tema açısından çeşitlilik göstermiştir. Ancak malzemenin doğasından dolayı boyut ve biçimlerde belirli kısıtlamaların etkisi açık bir şekilde görülmüştür.

Son olarak, Mısır pastasının tekniği birçok heykel çalışması için uygun bir malzeme olmasına rağmen plastiklik özelliklerinin iyileştirilmesine hâlâ ciddi ihtiyaç vardır. Bu sebeple, bilimsel çalışmalara açık bir alan sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- ACIBAL Nurgül, **Antik Mısır Pastası Çamurlarının Üretim Yöntemlerinin Geliştirilmesi ve Form Uygulamaları**, Sakarya Üniversitesi, Sakarya 2023, (Yüksek Lisans Tezi)
- FRIEDMAN Florence D., **Faience: The Brilliance of Eternity**, Gifts of the Nile: Ancient Egyptian Faience, Thames and Hudson, New York 2018, s.15-21.
- MEHRAN Matin, Matin MOUJAN, **Egyptian faience glazing by the cementation method, part1: an investigation of the glazing powder composition and glazing mechanism**, Journal of Archaeological Science 39, 2011, s.763–767
- RICCARDELLI Carolyn, MASS Jennifer, THORNTON Jonathan, **Egyptian Faience Inlay Techniques: a process for obtaining detail and clarity by refiring**, Materials Research Society, Mat. Res. Soc. Symp. Proc. Vol. 712, 2002, s. II10.7.1-II10.7.26
- Tite, M.S., Freestone, I.C., Bimson, M., **Egyptian faience: an investigation of the methods of production**, *Archaeometry* **25.1**, London 1983, s.17-27.
- WULFF Hans, The Traditional Crafts of Persia, The M.I.T press, Cambridge 1966.

WEB 1: https://en.wikipedia.org/wiki/Egyptian_faience, 04.12.2024.

WEB 2: RICCARDELLI Carolyn, “Egyptian Faience: Technology and Production”, <https://www.metmuseum.org/essays/egyptian-faience-technology-and-production> , 04.12.2024.

WEB 3: <http://www.joanlansberry.com/setfind/laternas.html>, 13.02.2025.

WEB 4: <https://www.world-archaeology.com/issues/issue-87-issues/object-lesson-william-hippo/>, 16.02.2025.

WEB 5: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544227>, 15.02.2025.

WEB 6: <https://www.britannica.com/topic/ushabti-figure>, 16.01.2025.

WEB 7: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544876>, 17.01.2025.

WEB 8 : HOPPER Robin, Egyptian Paste, <https://ceramicartsnetwork.org/docs/default-source/uploadedfiles/wp-content/uploads/2015/03/egyptianpaste.pdf>, 15.10.2024.

THE KILN-SCULPTURE AS AN ALTERNATIVE FIRING METHOD

Asst. Prof. Majid ZIAEE

Crafts Faculty, Tabriz Islamic Art University (TIAU), Tabriz/Iran
majidziaee@tabriziau.ac.ir, Orcid: 0009-0007-8564-4831

Abstract

Alternative firing methods are often employed when conventional kilns are unavailable or when potters seek specific surface effects that traditional firings cannot achieve. Additionally, large-scale ceramic works frequently exceed the capacity of standard kilns found in most workshops. To address these limitations, artists may collaborate with industrial facilities or segment large works into smaller components for separate firing. A relatively novel method—known as kiln-sculpture or fire-sculpture—offers a more integrated approach: the sculpture itself is constructed to function as a kiln, allowing the piece to be fired in situ as a unified whole. This technique draws inspiration from the indigenous practices of traditional potters across various cultures, as evidenced by historical artifacts such as massive storage jars, clay ovens, and funerary vessels. The present article explores the origins, characteristics, and advantages of kiln-sculpture in comparison to other alternative firing techniques. The research adopts a descriptive-analytical methodology, utilizing library resources, direct observations, experimental firings, and first-hand experience. Notable advantages of kiln-sculpture include accelerated firing, reduced costs, elimination of post-firing transportation, public engagement with the firing process, and unique surface effects resulting from direct flame exposure.

Keywords: alternative ceramic firing, large-scale firing, kiln-sculpture, fire-sculpture, ceramic sculpture.

INTRODUCTION

Firing a piece of ceramic art is essential, as it impacts the form, durability, and beauty of the finished work. For many years, traditional gas, electric, and wood kilns have been in use; however, they are problematic for large-scale sculptures. Other firing techniques have come up to solve these problems, and perhaps the most promising one is kiln-sculpture.

Kiln-sculpture's historical roots can be traced back to traditional ceramic practices around the world. Some examples include the ancient grain storage jars, bread ovens, and burial urns large clay structures that serve as early examples of the integrated firing techniques¹. In recent years, these indigenous methods have been refined by contemporary ceramic sculptures into more artistic and practical approaches to kiln-sculpture².

1. ALTERNATIVE FIRING METHODS AND THEIR ADVANTAGES

Alternative firing techniques have been developed to achieve unique ceramic effects, work within environmental constraints, or fire large-scale pieces that do not fit into traditional kilns. The following methods represent some of the most widely used alternative techniques:

1. Smoke/Pit/Barrel Firing: This is one of the earliest known methods of firing ceramics, where pieces are placed in a pit or barrel and covered with combustible materials such as sawdust, leaves, and wood. The slow burning process produces distinct black and gray patterns on the surface, often resembling natural textures³. Figure 1 illustrates a ceramic work inspired by this technique.

2. Wood Firing: Wood-fired kilns produce dynamic and unpredictable surface effects due to the interaction between wood ash and clay. The high temperatures achieved can result in natural ash glazing, making each piece unique. This method requires significant labor and expertise but is highly valued for its organic aesthetic⁴. Figure 2 shows a wood-fired kiln that built in Salakh Island by a group led by the author.

¹ RICE, Prudence. M. (1987). *Pottery Analysis: A Sourcebook*. Chicago: University of Chicago Press.

² SVENCON, Jonas. (2015). *Experimental Kilns and Large-Scale Ceramics*. New York: Routledge.

³ PETERSON, Susan. (2018). *Contemporary Ceramic Techniques: Innovation and Tradition*. London: Bloomsbury.

⁴ RHODES, Daniel. (1973). *Kilns: Design, Construction, and Operation*. Philadelphia: Chilton Book Company.



Figure 1: Majid Ziaee, from the “Inspired of nature” series,
Photo by Morteza Teymori 2007 (Author)

3. Sagger Firing: In this method, ceramic pieces are placed inside a protective clay container (sagger) filled with combustible materials such as metal oxides, salt, and organic matter. This creates controlled, localized atmospheric effects that enhance surface coloration and textural variations⁵. Figure 3 depicts an example of sagger firing by Mobina Golbaz.

⁵ LEHMANN, Richard Dick. (2002). Alternative Firing Techniques in Ceramic Sculpture. Munich: Ceramic Arts Press.

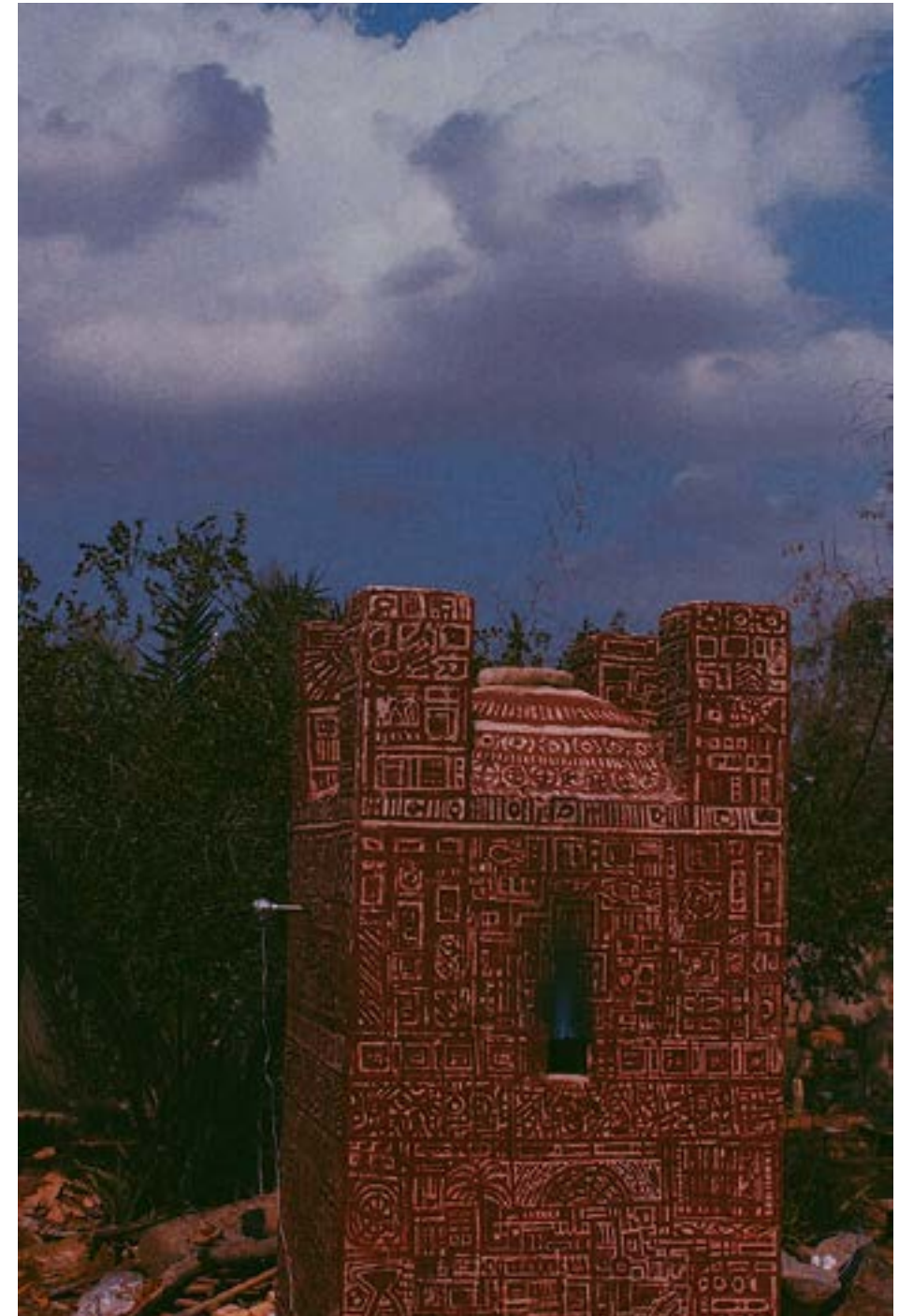


Figure 2: The wood fired kiln, Painted by Vali Javadiazar
Photo by Reza Pourhoseini , Qeshm Island, Salakh village 2018 (Author)

4. Raku Firing: Originating in Japan, raku firing involves removing hot ceramics from the kiln and cooling them rapidly in combustible materials, creating crackled glazes and smoky textures. This technique emphasizes spontaneity and embraces the unpredictability of the firing process⁶.

⁶ SVENCON, Jonas. (2015). Experimental Kilns and Large-Scale Ceramics. New York: Routledge.

5. Salt/Soda Firing: By introducing salt or soda ash into a high-temperature kiln, a vapor reaction occurs that creates a glazed effect on the pottery surface. This technique produces rich textural variations and is widely used for functional ceramics⁷.

6. Cold Firing: This method involves finishing ceramic pieces with alternative surface treatments such as paints, stains, or chemical patinas instead of exposing them to high-temperature firings. It is particularly useful for fragile sculptures or when a specific coloration effect is desired⁸.

7. Kiln-Sculpture: As an innovative approach, kiln-sculpture integrates the kiln and sculpture into a single entity, eliminating size and transportation constraints. This technique will be further explored in subsequent sections of this paper.



Figure 3: Mobina Golbaz, Crying underwater, Saggar Firing, 2023 (Author)

Each of these methods offers distinct aesthetic and practical benefits, allowing ceramic artists to push creative boundaries while adapting to material and environmental limitations.

⁷ PETERSON, Susan. (2018). Contemporary Ceramic Techniques: Innovation and Tradition. London: Bloomsbury.

⁸ LEHMANN, Richard Dick. (2002). Alternative Firing Techniques in Ceramic Sculpture. Munich: Ceramic Arts Press.

2. CHALLENGES OF LARGE-SCALE CERAMIC SCULPTURE

Creating large-scale ceramic sculptures involves several methods, including:

- Bonfire Firing
- Usual Firing + Sectional Building
- Cooperation with Industrial Centers
- Ready-Made Pieces
- Kiln-Sculpture

However, these methods come with significant challenges. Large-scale ceramic pieces are highly susceptible to thermal shock and cracking during firing due to uneven heat distribution⁹. Additionally, the weight of the structure poses logistical difficulties, requiring reinforced supports and specialized handling techniques¹⁰.



Figure 4: Jun Kaneko, Large-scale ceramic sculptures displayed and fired inside a traditional beehive kiln, This immersive installation reflects the integration of fire, form, and space in ceramic art (KANEKO, 2016)

Another major issue is kiln size limitations, as standard kilns cannot accommodate massive sculptures, forcing artists to seek alternative firing strategies or build sectional pieces. Handling, transportation, and assembly of large ceramic sculptures also present challenges, especially when moving fragile yet heavy structures¹¹. Lastly, long firing times increase fuel costs and introduce risks of prolonged thermal exposure affecting the final work¹². Figure 4, large-scale ceramic sculptures can be integrated into the kiln environment itself¹³.

⁹ RHODES, Daniel. (1973). Kilns: Design, Construction, and Operation. Philadelphia: Chilton Book Company.

¹⁰ LEHMANN, Richard Dick. (2002). Alternative Firing Techniques in Ceramic Sculpture. Munich: Ceramic Arts Press.

¹¹ SVENCON, Jonas. (2015). Experimental Kilns and Large-Scale Ceramics. New York: Routledge.

¹² PETERSON, Susan. (2018). Contemporary Ceramic Techniques: Innovation and Tradition. London: Bloomsbury.

¹³ KANEKO, Jun. (2016, March 29). 도자기와 불과 나 그리고 사람 [Ceramics, fire, me, and people] [Blog post]. Naver Blog. <https://m.blog.naver.com/yc2526/220721039877>

Ultimately, the challenges of large-scale ceramics can be summarized under three main factors: Weight, Size, and Transportation. Addressing these constraints requires innovation in firing methods, material selection, and logistical planning.

3. EXPERIENCES IN KILN-SCULPTURE METHOD

Kiln-sculpture provides a direct response to many of the challenges mentioned in large-scale ceramic production. This method eliminates concerns about kiln size limitations, as the sculpture itself becomes the firing chamber. Additionally, transportation is no longer an issue because the piece is fired at the site where it is constructed. This on-site firing approach also minimizes handling risks and reduces overall logistical difficulties.



Figure 5: The firing process of the first kiln-sculpture project in TIAU. Community members are seen gathering around the kiln at night, wrapped in blankets for warmth, highlighting the collective and performative nature of this ceramic firing event. Photo by Sara Broujeni, Tabriz 2015 (Author)



Figure 6: The second kiln-sculpture project in Polour, Iran. In the design of this kiln-sculpture, particular attention was given to the spacious interior of the structure, as well as the incorporation of openings inspired by bird nests. Photo by Reza Pourhoseini, 2015 (Author)



Figure 7: The third kiln-sculpture project in Salakh, The image shows the sculpture covered with blankets and other insulating materials in preparation for the firing process. Qeshm Island, Iran, 2018 (Author)



Figure 9: The fourth kiln-sculpture project, after the firing process, the surface of the sculpture was painted by artist Vali Javadiazar. This integrated color and texture, enhancing the fired form and its expressive character, 2019 (Author)

In my own experiences with kiln-sculpture, as documented in Tando Magazine¹⁴ and the Grassi Museum Blog¹⁵, I explored the integration of form and firing in large-scale works. One of the key advantages observed was the ability to tailor the kiln's structure to the sculpture's dimensions, ensuring an even and controlled firing process. This approach also provided opportunities to experiment with direct fire effects on ceramic surfaces, creating unique and organic textures. Figure 5-9 depict the process of some kiln-sculpture projects in Tabriz, Polour, and Qeshm Island.

Moreover, kiln-sculpture promotes a collaborative and performative aspect of ceramic art. The construction and firing process become part of the artistic experience, engaging viewers and participants in ways that traditional kiln firings do not. As seen in my Leipzig kiln-sculpture project, this method also fosters community involvement and provides a dynamic interaction between fire, clay, and space. Figure 10 and 11 depicts the process of making the Leipzig project.

By addressing the primary concerns of weight, size, and transportation, kiln-sculpture emerges as a highly viable solution for large-scale ceramic artists. This method not only preserves structural integrity and creative freedom but also enhances the aesthetic and performative aspects of ceramic firing.

¹⁴ ZIAEE, Majid. (2013). Experiences in Kiln-Sculpture Projects. Tando Magazine. Number 255. page 30.

¹⁵ BROUJENI, Sara & ZIAEE, Majid. (2021). Die Ofen-Skulptur Leipzig. Grassi Museum Blog. <https://blog.grassimuseum.de/die-ofen-skulptur-leipzig/>



Figure 10: Leipzig project: The maquette of the kiln-sculpture alongside the clay preparation process, this phase of the project focused on experimenting with form and material, and using local clay sources and traditional hand-building techniques to develop a prototype for the final sculpture, Photo by Ali khomami, Germany 2021 (Author)



Figure 11: The image depicts the process of constructing the sculpture, focusing on the structural buildup and surface detailing prior to firing. This stage illustrates the collaborative and experimental approach taken to develop large-scale ceramic forms in an international, site-responsive context. Photo by Ali khomami, Leipzig, Germany, 2021 (Author)

4. THE ADVANTAGES OF KILN-SCULPTURE

Kiln-sculpture, as a synthesis of construction and firing, brings a distinctive set of advantages that make it especially valuable in the realm of large-scale ceramic art. These advantages are not only technical and logistical but also conceptual and experiential, providing a comprehensive response to the limitations of traditional methods.

- **No Limitations on Kiln Size:** One of the most significant benefits is the freedom from pre-built kiln dimensions. In kiln-sculpture, the kiln is built around or as part of the sculpture itself, allowing the artist to determine the size, shape, and orientation of the piece without constraint. This opens up new possibilities for monumentality in ceramic art.
- **Eliminating Transportation Risks:** Because the sculpture is fired at the same location where it is constructed, there is no need for post-firing transportation. This drastically reduces the risk of breakage or damage, especially important for fragile or intricate works.
- **Material and Economic Efficiency:** The method allows for the use of local, natural, and recycled materials—such as bricks, sand, or clay—to build the temporary kiln structure. This significantly reduces costs compared to renting or building permanent kilns, especially for one-time or site-specific projects.
- **Unique Surface Qualities:** The direct interaction with flame, ash, and atmospheric variations during firing creates surface effects that are rich, organic, and often unpredictable. These textures and colorations—difficult to reproduce in standard kilns—imbue the final work with a raw, elemental beauty.
- **Performance and Public Engagement:** Kiln-sculpture is inherently performative. The building, burning, and unveiling of the sculpture can become a communal or public event, adding layers of meaning to the work and engaging audiences beyond the traditional gallery setting. This aspect aligns with contemporary art practices that value process, participation, and ephemerality.
- **Architectural and Spatial Integration:** Kiln-sculpture offers the opportunity to work directly with architectural scale and site specificity. Sculptures can respond to their environment not only in form but also in their method of creation and transformation through fire.
- **Sustainability and Flexibility:** Temporary kiln structures can be disassembled or left to erode naturally, minimizing long-term environmental impact. This aspect contributes to more sustainable practices in ceramic art.
- **Educational and Experimental Value:** For students and practitioners, kiln-sculpture offers a hands-on approach to learning about heat, material behavior, construction, and the chemistry of firing—fostering deeper understanding and innovation in the ceramic arts.

These advantages collectively position kiln-sculpture as a powerful method that bridges functional innovation, artistic experimentation, and community-oriented practice. As more artists and institutions explore this approach, its potential as both a creative and pedagogical tool continues to grow.

CONCLUSION

The kiln-sculpture method represents a significant innovation in the field of ceramic art, especially for those working with large-scale pieces. By integrating the kiln and sculpture into a singular structure, artists transcend many of the technical and logistical limitations associated with traditional firing methods.

This paper has examined alternative firing techniques the specific challenges of large-scale ceramic production. It also discusses how kiln-sculpture provides practical solutions to those challenges. Through direct, on-site firing, artists avoid issues related to transportation and kiln size, while also gaining the ability to produce unique surface effects and engage with their communities in meaningful ways.

Kiln-sculpture is not only a method of making; it is a philosophy that values adaptability, innovation, and collaboration. As interest in sustainable, site-responsive, and performative art practices grows, the relevance of kiln-sculpture is likely to expand.

Further research and experimentation will help refine the techniques and expand the possibilities of this method, ensuring its place in the future of contemporary ceramic art.

REFERENCES

- BROUJENI, Sara & ZIAEE, Majid, **Die Ofen-Skulptur Leipzig**, Grassi Museum Blog, 2021.
<https://blog.grassimuseum.de/die-ofen-skulptur-leipzig/>
- LEHMANN, Richard Dick. **Alternative Firing Techniques in Ceramic Sculpture**, Munich: Ceramic Arts Press, 2002.
- PETERSON, Susan, **Contemporary Ceramic Techniques: Innovation and Tradition**, London: Bloomsbury, 2018.
- RHODES, Daniel, **Kilns: Design, Construction, and Operation**, Philadelphia: Chilton Book Company, 1973.
- RICE, Prudence. M., **Pottery Analysis: A Sourcebook**, Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- SVENCON, Jonas, **Experimental Kilns and Large-Scale Ceramics**, New York: Routledge, 2015.
- KANEKO, Jun., 도자기와 불과 나 그리고 사람 [Ceramics, fire, me, and people] [Blog post]. Naver Blog, 2016, March 29. <https://m.blog.naver.com/ycr2526/220721039877>
- ZIAEE, Majid, **Experiences in Kiln-Sculpture Projects**, Tandis Magazine, Number 255, 2013, page 30.

SERAMİK SANATINDA MÜHÜR TEKNİĞİ VE GÜNÜMÜZ UYGULAMALARI

Doç. Memduha Candan GÜNGÖR

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü, İzmir
candan.gungor@deu.edu.tr , Orcid: 0000-0002-4850-7447

Özet

İnsanoğlu kilin verdiği olanakları keşfetmesiyle beraber, ihtiyaçlarını karşılayabileceği işlevsel biçimler üretmiş, zamanla ürettiği biçimlerin yüzeylerini kendi düş gücüne bağlı olarak süsleme ihtiyacı duymuştur. Kile ilk olarak elini, parmaklarını bastırarak iz çıkarabileceğini öğrenen ilk seramik sanatçıları zamanla, formun yüzeyinde genellikle farklı killerden ürettiği astarlarla geometrik şekiller ya da resimsel anlatımlar yapmış, kilin plastiklik özelliğinin verdiği olanaklardan da yararlanarak doğadan bulduğu basit nesnelerle kilin yüzeyine izler çıkarmıştır. Bu basit izler, zamanla, seramik sanatında mühür dekorları olarak gelişme göstermiştir. Günümüzde teknolojinin gelişmesiyle birlikte mühür dekorları daha çok kullanılmaya başlanmış, seramik sanatçılarının farklı malzemelerle eserlerinin anlatımını kuvvetlendirmek için kullandıkları bir yöntem olmuştur. Bu çalışmada, öncelikle tarihte mühür ve mühür tekniğinin kullanımıyla ilgili olarak kısa bilgiler verilecek, çeşitli malzemelerden yapılmış mühürlerin görsel örnekleriyle konu pekiştirilecektir. Seramik sanatında, eserlerinde yaş çamurlar üzerine farklı malzemelerle mühür tekniğini uygulayan sanatçılardan ve kişisel uygulamalardan örnekler verilecektir. Bu araştırma kapsamında konu, Anadolu coğrafyası ve yaş çamurlar üzerine mühür uygulamaları olarak sınırlandırılmıştır.

Anahtar kelimeler: Anadolu, Seramik, Baskı, Mühür Dekorü, İz

Abstract

SEAL TECHNIQUE IN CERAMIC ART AND ITS CONTEMPORARY APPLICATIONS

As humankind discovered the possibilities offered by clay, they began to create functional forms to supply with their needs and, over time, felt the necessity to decorate the surfaces of these forms according to their imagination. Humans first learned that they could leave imprints on clay by pressing their hands and fingers onto it. Gradually, they started creating geometric shapes or pictorial representations on the surface of forms, often using slip made from different types of clay. Additionally, by taking advantage of clay's plasticity, they imprinted marks on its surface using simple objects found in nature. These basic imprints eventually evolved into seal decorations in ceramic art. With the advancement of technology, seal decorations have become more widely used and have turned into a technique employed by ceramic artists to enhance the expression of their works through different materials. This study will first provide brief information on the historical use of seals and sealing techniques, supported by examples of seals made from various materials. Additionally, examples will be presented from ceramic artists who apply the sealing technique with different materials on wet clay, along with personal applications. Within the scope of this research, the subject is limited to the Anatolian region and seal applications on wet clay surfaces.

Keywords: Anatolia, Ceramics, Stamping, Seal Decoration, Trace

GİRİŞ

İnsanoğlunun ilk çağlardan itibaren ihtiyaçlarını karşılayabileceği dayanıklı bir malzeme olarak doğadan bulduğu kil ile ürettiği nesneler kadar yaratıcılığını kullandığı bir başka alan daha vardı: Bu nesnelerin görünümlerini zenginleştirmek... İşte böyle bir kaygı ve merakla üretimine aralıksız devam eden insanoğlu, bugün insanlık tarihine, değeri paha biçilmez belgeler bırakmıştır. Uygarlık tarihi, toplumların kültürel düzeylerini, zevklerini, ulaştıkları teknolojik aşamaları, etnik farklılıklarını, dinsel inançlarını, nasıl yaşadıklarını bu belgeler üzerinden okuyabilmektedir.

Kilin verdiği olanakları kullanmayı zamanla geliştiren toplumlar, biçim ve dekorun birbirini desteklediğini bilinçli ya da bilinçsiz olarak fark ederek, doğadan bulduğu malzemelerle gerek iz bırakarak gerekse farklı killerin astarıyla ya da doğal boyalarla renklendirerek seramik formlarının görünümünü zenginleştirmişlerdir.

Çağlar boyunca seramiğin işlevsel ya da sanatsal üretim aşamasında duyulan estetik algı ya da beğeni kaygısıyla yapılan dekor uygulamaları, biçimin etkisini güçlendirmek, yeni anlatımlar kazandırmak, ticari olarak üretiliyorsa değerini yükseltmek amacıyla yapılmaktadır.

Seramik dekorlarının pek çok çeşidi vardır. Bu araştırma kapsamında ele alınan yöntem mühür dekorları olarak belirlenmiştir. Uygulamaya yönelik olarak pişmemiş (çiğ) bünyeler üzerine herhangi bir nesneyi basarak gerçekleştirilen bu yöntem, alçı, strafor, seramik, ahşap ve günümüz teknolojileriyle üretilen malzemelerle uygulanan, kolay ve hızlı sonuç alınan bir tekniktir.

YÖNTEM

“Seramik Sanatında Mühür Tekniği ve Günümüz Uygulamaları” başlıklı bu bildiride öncelikle ‘mühür’ ile ilgili olarak Anadolu coğrafyasını kapsayan geniş bir literatür taraması yapılmıştır. Kuramsal bilgiler görsel örneklerle desteklenmiştir. Mühür tekniğinin sanatsal anlamda kullanımı ile ilgili olarak, günümüz sanatçılarından bu dekor yöntemini eserlerinde uygulayan ve farklı malzemeler kullanarak kendi mühürlerini üreten sanatçıların eserlerinden örnekler verilmiştir.

1. MÜHÜR

Mühür, tarih boyunca birçok uygarlık tarafından farklı alanlarda kullanılmıştır. Anadolu’da her devrin kendine özgü özellikleri olan damga mühürleri vardır ve mühür yapımında dönemine göre; kemik, taş, pişmiş toprak, bakır, kurşun gibi çeşitli malzemeler kullanılmıştır. Mühür desenleri önceleri genellikle geometrikken gittikçe daha zengin bir çeşitliliğe kavuşarak hayvanlar, bitkiler, tasvirler, haç, rozet, kartal, tanrılar, grifon, sfenks, astral semboller, hayat ağacı, kral, kraliçe, kutsal hayvanlar vb. tasvir edildiği görülür.



Görsel 1: Damga mühür, Altın, Kültepe, M.Ö. 18. Yy. Çapı 1 cm. olan bu damga mühür üzerinde bir çark üzerinde seramik yapan bir çömlekçi canlandırılmıştır.¹

Mühür, arkeoloji alanında, üzerinde yazı ve isim bulunan, madenden, değerli taşlardan ya da ağaçlardan yapılan, imza yerine de kullanılan damga olarak tanımlanır.² Uygarlığın gelişmesinde en büyük göstergelerden olan damgalar, mülkiyet kavramı ve sahiplenmenin somut simgeleri olarak yüzyıllarca varlığını sürdürmüştür.



Görsel 2: Çömlekçi veya ekmekçi mührü, Bronz, Geç Antik Dönem. Arkasında bir kulpu bulunan bronz mühür. Mührün orta kısmında köşeli bir harf yer almaktadır. Kuşkusuz bu bir üretici ya da tüccarın adının ilk harfi olmalıdır.³

Seramik sanatında ise mühür ve mühür dekorunu Prof. Çizer şu şekilde tanımlar: “Bastırarak bir yüzey üzerine iz çıkarmak için kullanılan araca mühür, bıraktığı ize ise mühür dekoru denilebilir. Sert bir yüzeye boya türü bir malzeme ile iz bırakılabileceği gibi, deri sertliğinde bir plaka üzerine baskı yapıldığında ise rölyefli bir iz elde edilebilir. Mühürler damga, silindir veya rulet şeklinde olabilir. Ağaç kabuğu, yaprak, bitki tohumları, bazı hazır nesneler de baskı yapılarak iz çıkartılmasına elverişli malzemeler olarak kullanılabilir”.⁴

¹ Yazarı Çeşitli, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Dönmez Ofset Müze Eserleri Turistik Yayınları, Ankara, 1997

² Saltuk, Secda, Arkeoloji Sözlüğü, İnkılap Kitabevi Baskı Tesisleri, İstanbul, 1989

³ Yazarı Çeşitli, Anadolu Medeniyetlerinden Kültür Yansımaları, Özden Ofset Mat. Ve Amb. Koll. Şti., İzmir, 2003.

⁴ Çizer, Sevim, Seramik Sözlüğü, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, Vizyon Basımevi, İstanbul, 2024

Bu çalışmanın araştırmaları kapsamında, mührün Anadolu coğrafyasında çok çeşitli alanlarda yaygın bir kullanımı olduğu görülmüştür.

2. ANADOLU’DA MÜHÜR BASKILARIN TARİHÇESİ

Eski Önasya kültürlerinin en özgün eserleri olan mühürler, çağlar boyunca gösterdiği farklı sanatsal özellikleriyle, arkeolojik malzeme içinde sevilen eserlerdir. Mühürler, eğer tam bağlantısında çıkarsa, bulunduğu tabakaların tarihlenmesine yardımcı olmaktadır. Bugün için hemen her kazı yerinde mühür ve mühür baskıları ele geçmektedir.⁵



Görsel 3: Damga mühür, pişmiş toprak, Göller Bölgesi, M.Ö. 6. binyıl. Elle şekillendirilmiş damga mührün, yassı tutacak kısmı delikli, baskı yüzeyi oval formudur. Baskı yüzeyinde çizgisel, stilize bir hayvan motifi yer alır. İnsanların derilerine veya kumaş üzerine boyalı desenler oluşturmasında kullanılmış olabilecekleri öne sürülmüştür.⁶

Anadolu’nun en eski çağlarından, M.Ö. 1200 yıllarına kadar devam eden süreçte, yerli mühür şeklinin “Damga” olduğu ve bunun silindir mührün görüldüğü çağlarda dahi kesintisiz bir şekilde devam ettiği tespit edilmiştir.⁷ Özellikle Kalkolitik Çağ’da ortaya çıkan mülkiyetin gelişmesi ve organize ticarete kayıt tutmanın gerekliliği, Halaf döneminden itibaren mühür sanatının hızla gelişmesini sağlamış ve mühürler, bu yeni düzenin en belirgin göstergesi olmuşlardır.⁸



Görsel 4: Değirmendere Obeyd kültürüne ait zengin damga mühür örnekleri.⁹

⁵ Özkan, Süleyman, Eski Anadolu Mühür Sanatı, Akademisyen Kitabevi, Vadi Matbaacılık, Ankara, 2022

⁶ Uygun, Deniz, Gerçekler, Senem Özden, Kadim Çağlardan İzler, Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu, Mas Matbaacılık San. Ve Tic. A.Ş., İstanbul, 2013

⁷ Dinçer, Dr. Nimet, Anadolu Damga Mühürleri, A. Ü. D. T. C Fakültesi Dergisi, F.6, Ankara, Yılı yok

⁸ Özdoğan, Mehmet, Köyden Kente Kalkolitik Çağ, Arkeo Atlas Yaşayan Geçmişin Dergisi, D-B-R Dergi Yayıncılık ve Pazarlama, Boyut Matbaacılık, İstanbul, 2002

⁹ Özdoğan, Mehmet, a.g.e.



Görsel 5: Silindir mühür, Serpantin, Kültepe, M.Ö. 2. binyıl. Anadolu grubu olarak adlandırılan mühürler ve baskıları üzerinde görülen figürler, onların Anadolu kökenli olduğunu göstermektedir. Kaynak: Anadolu Medeniyetleri Müzesi.¹⁰

Anadolu’da Neolitik döneme tarihlenen damga mühürler, Çatal Höyük kazılarında kutsal mekân ve evlerde bulunmuştur. Bu buluntular Anadolu’da kil malzemenin çağdaş bir malzeme olarak kullanıldığı ve kil malzeme kullanımının gelişimi açısından önemlidir. Çünkü, Neolitik damga mühürleri, benzerleri fazla görülmeyen değişik motif ve formlara sahiptirler. Damga mühürler mühürleme işleminin haricinde, dokuma, tahıl, ekmek somunu, insan derisi gibi farklı baskılama amacına yönelik kullanılmıştır.¹¹



Görsel 6: Damga mühür, pişmiş toprak, Çatalhöyük, M.Ö. 6. Binyıl. Çatalhöyük Aslantepede’deki bu mühürler, mülkiyet düşüncesinin somut birer kanıtı olarak kabul edilir.

Mühür geleneği Eski Hitit uygarlığında da devam etmiş, yüzük ve düğme mühürlerle varlığını sürdürmüştür. Mühür baskı betimlemelerinde ise büyük gelişme görülmüş, üstünde çivi yazılı hiyeroglifler ilk yazılı belgeler olarak kabul edilmiştir.

Sümerlerin yazıyı icat etmesiyle beraber kil tabletler üzerinde üçgen uçlu ‘Stylus’ adı verilen bir aletle yazılan çivi yazısı, yumuşak bir kil üzerine hafifçe bastırılmasıyla elde ediliyordu. Bu tabletler belgesel nitelikte olsa da insanlığın yaş çamur üzerine baskı yoluyla çeşitli bilgileri içeren sembolleri işlediği önemli eserlerdir.¹² Dil, edebiyat, tıp, astronomi, matematik, din, fal, büyü, mitoloji, ilaç formülleri, gelişmiş tarım, ekonomik reformlar, askeri planlar, mahkeme kayıtları, spor müsabakaları, eğitim gibi birçok konuda bilgiler günümüze kadar ulaşan tabletlerde mevcuttur. Sümer tabletlerinin ilk yazılanlarında bitki ve hayvan gibi simgelere yer verilmesi, kil tabletlerin insanlar arasında ekonomik ilişkilerde de kullanıldığını

¹⁰ Yazarı Çeşitli, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Dönmez Ofset Müze Eserleri Turistik Yayınları, Ankara, 1997

¹¹ Türkcan, A. Umut, 2002, Anadolu’nun En Eski Pişmiş Toprak Damga Mühürleri, II. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Eskişehir Tepebaşı Belediyesi Yayınları, Eskişehir

¹² Türkel, Efe, Seramikte Lazer Oyma Makineleriyle Uygulanabilecek Mühürler ve Rölyefler, Yedi; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı: 16, Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası, İzmir, 2016

göstermektedir. Kilin doğada kolay ulaşılabilir olması, plastisitesi, üzerine yapılan şekillerin net olarak okunması ve ateşte pişirilmesiyle dayanıklılığını keşfeden Sümerler, bu malzeme üzerine kalıcı izler bırakmışlardır.¹³



Görsel 7: Zarflı tablet, pişmiş toprak, Orta Anadolu, M.Ö. 2. Binyılın ilk çeyreği, Eski Asur Ticaret Kolonileri Çağı. Tablet zarfıyla birlikte korunmuştur. Zarfın ön ve arka yüzlerinde sarmal motifinden oluşan silindir mühür baskısı vardır. Çivi yazısında kişiler arasında geçen bir mahkeme kararı anlatılmaktadır.¹⁴

Seramik sanatında, Anadolu’da işlevsel ve sanatsal olarak kullanılan mühür baskı geleneği, her dönemde, farklı amaçlar ve dekoratif yüzeyler oluşturmak için yüz yıllarca devam etmiştir.

3.GÜNÜMÜZDE MÜHÜR BASKI TEKNİĞİNİ KULLANAN SANATÇILAR VE ESERLERİNDEN ÖRNEKLER

Seramik sanatında yaratım süreci, seramik malzemenin verdiği farklı biçimlendirme, dekorlama ve pişirim olanaklarıyla sanatsal çalışmalarda zengin anlatım olanaklarıyla formu güçlendirmektedir. Bu sayede seramik sanatçıları kendi özgün tasarımlarını uygulama olanağı bulabilmektedirler.

Mühürlerin yapımında tasarıma göre istenilen desen, seçilen malzemenin üzerine çizilir. Yaş çamurlar üzerine uygulama yapılacak olan yüzeylerde desenlerin yüksek çıkması istenen yerler, hazırlanan mühürler üzerinde oyulur.

Mühür dekorları rötuş aşamasına gelen seramiklerin üzerine mühür, izleme ruloları (silindir mühürler) ve doğal nesneler basılarak kolayca elde edilebilirler. Seramik sanatında düz ya da eğimli her türlü yüzeyler üzerine çeşitli malzemeler yardımıyla iz bırakmak mümkündür. Mühür dekoru, sıraltı, sırüstü ve yaş çamurlar üzerine uygulanabilmektedir. Seramik alanında mühür tekniği, nemli kap yüzeyine parmak, kamış, tarak, tırnak, damga, vb. malzemelerle bastırılarak oluşturulan bir bezeme türüdür. Nemli kil üzerine uygulandığı takdirde, bezemelerin kenarlarında taşkınlar ve yüzeyinde pütürler oluşur.¹⁵

Seramik alanında mühür dekorlarının kullanımı organik ya da organik olmayan her türlü doku veren malzemenin kullanımıyla oluşturulabildiği gibi sanatçının kişisel tercihine bağlı olarak da malzeme kullanımı çeşitlenebilir. Mühür yapımında önemli olan bir husus, çamura baskı yapıldığında malzemenin

¹³ Boyacı, Damla, Güngör, Memduha Candan, Sümer Kil Tabletleri, Sanat Alanında Disiplinlerarası

Yaklaşımlar I, Akademisyen Yayınevi, Ankara, 2024

¹⁴ Uygun, Deniz, Gerçekler, Senem Özden, a.g.e.

¹⁵ Ökse, A. Tuba, Önyasa Arkeolojisi Seramik Terimleri, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, Kanaat Matbaası, İstanbul, 1999

çamura yapışmaması için mührün üretildiği malzemenin porozitesinin yüksek olmasıdır. Bir diğer husus da mührün ters gönye oluşturmazacak biçimde hazırlanmasıdır. Günümüzde mühür tekniğiyle eser üreten sanatçılar, teknolojinin de gelişmesiyle farklı olanaklardan yararlanırlar. Alçı, kil, silikon, strafor, plastik, ahşap gibi malzemelerin yanı sıra CNC ile yapılan mühürler de üretim kolaylığı sağlamaktadır. Ayrıca dayanıklılığı da diğer malzemelere göre daha fazladır.



Görsel 8: II. Ardahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu, Alçı malzeme ile mühür tekniği uygulamaları çalıştayı. Fotoğraf: İpek Atay

Mühür dekor yöntemini kuşkusuz seramik alanında pek çok sanatçı kullanmıştır. Bu bölümde eserlerinde mühür dekorunu kullanan sanatçılardan örnekler verilecektir.

Sanatçı, akademisyen Jale Yılmabaşar, mühür baskı tekniğini hem işlevsel hem de sanatsal formlarında uygulayan sanatçılardan biridir. Özellikle panolarında, duvar levhalarında bu tekniği uygulayan sanatçı, baskı yoluyla elde edilen derinliklere sıran birikmesini sağlayarak, sırlı ve sırsız alanların yarattığı zıtlıklarla dekor yapılabilmesini, örtücü ve kristal sırların bu derinliklere dolarak mat ve parlak kompozisyonlar yaratılabileceğini belirtir.¹⁶



Görsel 9: “Mor ve Mavilim”, Jale Yılmabaşar.¹⁷

¹⁶ Yılmabaşar, Jale, Jale Yılmabaşar Seramikleri, Yöntemleri, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1980

¹⁷ Yılmabaşar, Jale, a.g.e.

Sanatçı, akademisyen Atilla Cengiz Kılıç, döküm yoluyla ya da elle şekillendirerek oluşturduğu formlarında kendi hazırladığı alçı mühürleri kullanmaktadır. Kılıç, formlarında, tek bir mühürle birim tekrarı oluşturarak kompozisyonlar oluşturmakta, tüm yüzeyi dekorla kaplamaktadır. Sanatçı, üç boyutlu formlarının yanı sıra duvar panolarında da rölyef etkisini kuvvetlendirmek için, seramiklerin yüzeylerinde metal oksitlerle sür-sil yaparak üzerlerine farklı renkte sırlar uygulamaktadır.



Görsel 10: Mühür dekorlu tabak formu, Atilla Cengiz Kılıç. Sanatçı Arşivi.

Sanatçı, akademisyen Vedat Kacar, eserlerinde mühür dekorunu belirgin bir biçimde kullanmaktadır. Mühür yönteminin üretim kolaylığı nedeniyle çok tercih edilen bir yöntem olarak dikkat çektiğini belirten Kacar, çok çeşitli malzemelerden ürettiği mühürleri kullanmaktadır: Alçı, strafor, CNC makinesi aracılığıyla elde ettiği mühürler, sanatçı için hızlı bir üretim olanağı sağlamaktadır. Mühür üretimlerinde kil modellerden ya da alçı üzerine derin çizgilerle oyduğu desenlerden kalıp alarak alçı mühürler elde etmektedir. Bunun yanı sıra, strafor malzeme üzerine çizilen desenleri keserek ya da havya ile yakarak hazırladığı mühürleri ve dijital ortamda çizilen desenleri CNC makinaları aracılığıyla işleyerek farklı yüzeyler üzerine oluşturduğu mühürleri kullanmaktadır.¹⁸



Görsel 11: Mühür dekorlu tabak formu, Vedat Kacar, Sanatçı Arşivi.

¹⁸ Kacar, Vedat, Tarihsel Süreçte Bir Kimlik Kavramı Olan Mühürler ve Günümüzde Yeni Mühür Baskı Yöntemleri, Asos Journal, Sayı 139, Nisan 2023

Sanatçı, akademisyen Candan Güngör, belirlediği tema üzerine yaptığı tasarımları alçı plakalar üzerine kazıyarak mühürler elde etmektedir. Mühürleri, form henüz yaş iken, deri sertliğine gelmeden basarak formu deforme etmekte, bilinçli olarak mühür baskının kenarlarında taşkınlıklar oluşturmaktadır. Yüzeyde oluşan çöküntüler, mühür baskının etrafındaki taşkınlıklar Güngör’ün sanatsal ifade biçiminde çamurun plastiklik özelliğini vurgulamak için yaptığı kişisel bir tercihtir. Mühür baskıları belirginleştirmek ve kontrast bir yüzey elde etmek için örtücü beyaz sır ile sür-sil yapılmıştır.



Görsel 12: “Anadolu Uygarlıklarından”, Elle şekillendirme, Stoneware, örtücü sır, 1050 °C, Sanatçı Arşivi.

Güngör’ün farklı bir seri olarak yaptığı ve “Bana Kalan I” ve “Bana Kalan II” kişisel sergilerinde üç boyutlu ve iki boyutlu olarak izleyiciye sunduğu eserlerinde mühür baskı belirgin olarak kullanmıştır. Bu sergilerin ortak temasında amaç, geleneksel bir üretim biçimi olan Rum karolarının desenlerinin, üç boyutlu yazıcıda pleksi malzeme (PLA) üzerine birebir işlendiği mühürlerle baskı yapılarak deseni olduğu gibi aktarılmasıdır. Bu çalışmada, elde edilen mühürlerin yüzeyi geniş ölçülerde olduğundan, üretilirken desenlerin çok derin olmamasına dikkat edilmesi gerekmektedir. Aksi halde yüzeyi geniş olduğu için plastik malzemeden üretilen mührü seramik yüzeyden çekerken desen parçalanabilir, bozulabilir. Eserlerin üzerindeki mühür baskılarını daha da belirginleştirmek için, sır sürüldükten sonra yüzey temiz bir süngerle silinmiş ve desenin derin kısımlarında sıranın birikmesi sağlanmıştır.



Görsel 13: “Bana Kalan I” Serisi, Elle şekillendirme, stoneware, hazır tuğla, mühür dekoru, 1100 °C, Sanatçı Arşivi.



Görsel 14: “Bana Kalan II” Serisi, Elle şekillendirme, stoneware, mühür dekoru, 1100 °C, Sanatçı Arşivi.

Seramik yüzeyler üzerine uygulanan mühür tekniği, kullanılan malzeme ne olursa olsun çamurun plastiklik özelliği dolayısıyla yüzeyde derinlikler ve rölyefler oluşturur. Sırla ya da metal oksitlerle renklendirilen yüzeyler pişirim sırasında bu derinliklerde yoğunlaşır, ışığın da etkisiyle izleyiciye estetik bir görünüm sunarlar. Kolay, hızlı ve seri üretim olanağı da bu tekniğin bir diğer olumlu yönüdür. Özellikle ticari olarak üretilen büyük boyutlu sanatsal seramik panolar gibi hızlı üretilmesi gereken çalışmalarda sanatçıların tercih ettiği bir yöntemdir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Anadolu coğrafyasında yaşayan uygarlıklar, kendi yaşam şartları ve gereksinimleri içinde çeşitli amaçlar doğrultusunda mühür baskıyı kullanmışlardır. Çünkü tarihte, mühür ya da damga, kişiye özel kodlar içeren insanoğlunun varlığını temsil eden birtakım simgelerdi. Zamanla bu simgeler uygarlık seviyesinin yükselmesiyle, biçim, içerik ve malzeme yönünden gelişme göstermiştir. Geçmişte böylesine köklü bir kullanım geleneğine sahip olan mühürler gerek şekil gerekse harflerle kapsadığı bilgilerle bugün bilim adamları tarafından anlamlandırılmaktadır. Bu buluntular belge niteliğinde ve insanlık tarihini aydınlatan en önemli veriler arasındadır.

Tarihte hem işlevsel hem de süsleme gayesiyle seramik yüzeylerde yer alan mühür baskılar, günümüzde desen, malzeme ve teknik zenginliğiyle sanatçılara geniş bir kullanım alanı sunmaktadır. Yaş çamurlar üzerine basılan mühür dekorları, seramik malzemenin plastiklik özelliği ile birleşerek sanatçıların yaratıcılığını geliştiren ve eserine farklı anlamlar kazandıran bir yöntemdir.

Sonuç olarak, geçmişten günümüze seramik biçimlerin tamamlayıcı bir unsuru olarak mühür tekniği, yüzeyde oluşturduğu zengin dokularla seramik eserlere estetik bir görünüm kazandırmaya devam etmekte, binlerce yıllık bir gelenek yaşamaya devam etmektedir.

KAYNAKÇA

- BOYACI, Damla, GÜNGÖR, Memduha Candan, **Sümer Kil Tabletleri**, Sanat Alanında Disiplinlerarası Yaklaşımlar I, Akademisyen Yayınevi, Ankara, 2024.
- ÇİZER, Sevim, **Seramik Sözlüğü**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, Vizyon Basımevi, İstanbul, 2024.
- DİNÇER, Dr. Nimet, **Anadolu Damga Mühürleri**, A.Ü.D.T.C. Fakültesi Dergisi, F.6, Ankara, Yılı yok.
- KACAR, Vedat, **Tarihsel Süreçte Bir Kimlik Kavramı Olan Mühürler ve Günümüzde Yeni Mühür Baskı Yöntemleri**, Asos Journal, Sayı 139, Nisan 2023.
- ÖKSE, A. Tuba, **Önasya Arkeolojisi Seramik Terimleri**, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, Kanaat Matbaası, İstanbul, 1999.
- ÖZDOĞAN, Prof. Dr. Mehmet, **Köyden Kente Kalkolitik Çağ**, Arkeo Atlas Yaşayan Geçmişin Dergisi, D-B-R Dergi Yayıncılık ve Pazarlama, Boyut Matbaacılık, İstanbul, 2002.
- ÖZKAN, Süleyman, **Eski Anadolu Mühür Sanatı**, Akademisyen Kitabevi, Vadi Matbaacılık, Ankara, 2022.
- SALTUK, Secda, **Arkeoloji Sözlüğü**, İnkılap Kitabevi Baskı Tesisleri, İstanbul, 1989.
- SÖZEN, Gürol, **Bulutların Altındaki Uygarlık Anadolu**, İş Bankası Kültür Yayınları, Mas Matbaacılık, İstanbul, 2000.
- TÜRKCAN, A. Umut, **Anadolu'nun En Eski Pişmiş Toprak Damga Mühürleri**, II. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Eskişehir Tepebaşı Belediyesi Yayınları, Eskişehir, 2002.
- TÜRKEL, Efe, **Seramikte Lazer Oyma Makineleriyle Uygulanabilecek Mühürler ve Rölyefler**, Yedi; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı: 16, Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası, İzmir, 2016.
- UYGUN, Deniz, Gerçekler, Senem Özden, **Kadim Çağlardan İzler**, Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu, Mas Matbaacılık San. Ve Tic. A.Ş., İstanbul, 2013.
- Yazarı Çeşitli, **Anadolu Medeniyetleri Müzesi**, Dönmez Ofset Müze Eserleri Turistik Yayınları, Ankara, 1997.
- Yazarı Çeşitli, **Anadolu Medeniyetlerinden Kültür Yansımaları**, Özden Ofset Mat. Ve Amb. Koll. Şti., İzmir, 2003.
- YILMABAŞAR, Jale, **Jale Yılmabaşar Seramikleri**, Yöntemleri, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1980.

MÜASİR AZƏRBAYCAN KERAMİKASI

ŞÜKÜROVA NƏSİBƏ

Əhməd Bakıxanov adına 1 saylı Uşaq İncəsənət Məktəbi
Rəssamlıq şöbəsi, Sumqayıt şəhər, Həzi Zeynalabdin qəsəbəsi / Azərbaycan.

XX əsrdə milli bədii irsin zəngin köklərinə söykənərək dünya mədəniyyətinin müasir ənənələrindən faydalanan keramika sənətində yeni sahələrin yaranması, inkişaf mərhələsi və müxtəlif mövzuda olan əsərlərin fərdi bədii-estetik xüsusiyyətləri olduqca zənginləşmişdir.

Azərbaycanda dekorativ tətbiqi sənətin növbəti inkişaf mərhələsi 1950-ci illərdə Moskva, Sankt-Peterburq, Kiyev, Lvov şəhərlərində ali təhsil almış milli kadrların müstəqil yaradıcılığı ilə başlamışdır. Bu zaman xarici ölkələrin təcrübəsindən istifadə edərək milli keramika ənənələrini sənaye keramikasında davam etdirən Camal Rəhimov vaxtı ilə bu sahədə bir çox yeniliklər etmişdir. İlk dəfə yaradılmış üçkünc boşqablar, lepkalı və oymalı nimçələr (Şəkil 1), müxtəlif materialların sintezi ilə işlənmiş işlər (1962-ci ildə işlənmiş: “Köhnə Bakı tipləri”, “Rəqs edən qızlar”, “Kaktuslar” kompozisiyası, “Misir motivləri”, “Musiqiçi”, “Telli və Vəli” obrazları) məhz onun yaradıcılığına aiddir



Şəkil 1: Camal Rəhimov. Nimçə. Rəssamın şəxsi kolleksiyası



Şəkil 2 : Əzizə Əliyeva. Nənələrin höcəti. H-16 sm. 2010-2016

Müstəqillik dövründə daha çox kiçik fiqurlu kompozisiyalar müəllifi kimi fəaliyyət göstərən keramika rəssamı Əzizə Əliyeva yaradıcılığı boyunca əsərlərində milli xüsusiyyətlərin təsvirinə sadıq qalmış, yaratdığı obrazlarda milli ruhu tam ifadəli şəkildə əks etdirmişdir (Şəkil 2).

Azərbaycan keramika sənətində özünəməxsus üslubu olan Ədalət Bayramov isə əsasən müxtəlif forma-biçimli qabların tərtibatında nümayiş etdirdiyi orijinallıq ilə şöhrət tapmışdır. Müasir Azərbaycan keramikasında özünəməxsus miniatur üslubu olan Ədalət Bayramov yaradıcılığı fərqli kompozisiya, rəng və tərtibat baxımından incəsənətimizə gözəl sənət nümunələri bəxş etmişdir.

Yaradıcılığında qeyri-adi, modern və daha çox mücərrəd formaların üstünlük təşkil etdiyi (“İntizar” (1986), “Oğlumla avtoportret” (1988), “Busə” (1993) (Şəkil 3), “Sevgililər” (2009), “Leyli və Məcnun”

(2009)) keramika rəssamı Məhəmməd Əliyev öz mövzularında sərbəst olduğu kimi formalarda da heç bir çərçivəyə sığışmadığını sərgiləmişdir.



Şəkil 3: Məhəmməd Əliyev. Busə. H-70 sm

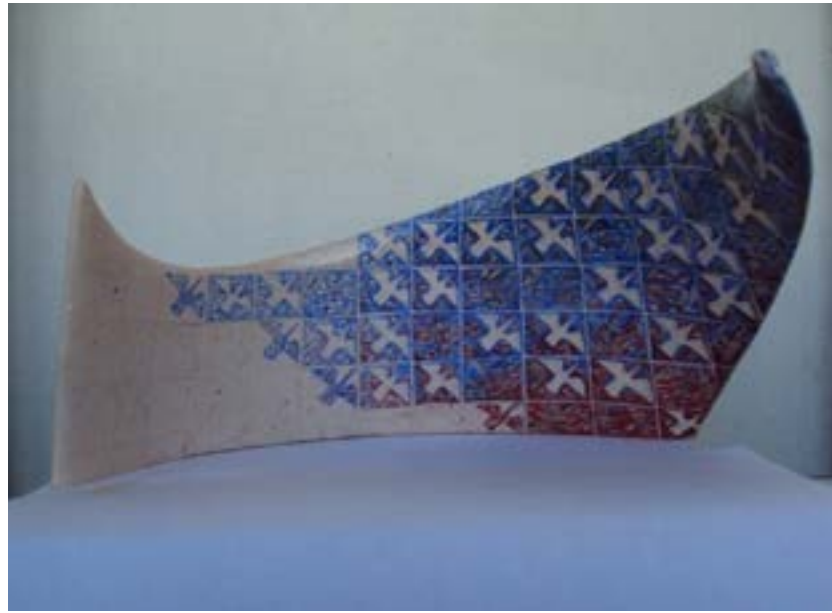


Şəkil 4: 35. Saleh Məmmədov. Piramida-qəhvə dəsti. 2004. Rəssamın şəxsi kolleksiyası

Müasir Azərbaycan keramikasında kamera janrının tanınmış sənətkarı Afaq Hüseynova özünəməxsus üslubu və obrazlara yanaşma tərzilə bir çox mövzulara öz fəlsəfi baxış prizmasından yanaşaraq orijinal əsərlər (“Qobustan” (1977), “Öküz döyüşü” (1979), “Balet” (1993), “Analıq” (1995) və s.) yaratmışdır. Sənaye keramikası sahəsində püxtələşən Saleh Məmmədov xalq yaradıcılığı ənənələrinə sadıq qalmaqla yanaşı, həm də modern üslubda vazalar, çay-qəhvə dəstləri və müxtəlif servizlər hazırlamışdır (Şəkil 4). Onlardan zəngin ornamentli, səkkiz guşəli xonçanın təsviri olan nimçə, Həyat ağacı təsvirli nimçə, insan təsvirləri ilə haşiyələnmiş, mərkəzdə həndəsi formada xoruz təsviri verilmiş nimçə, mərkəzində günəşin hərəkətini ifadə edən svastika təsvirli nimçə öz ornament və zəngin rəng həllinə görə bir sənət nümunəsidir.

Müasir keramika rəssamlarından olan Rəşid Bağirovun yaradıcılığında əsasən müxtəlif tərtibat işləri və asma pannolar üstünlük təşkil edir. Bu pannoların arasında “Rif balığı” (2006), “Qarşıdurma” (2010), “Həyat gəməsi” (2015) rəssamın fikir və ideyalarını tam şəkildə ifadə etmişdir.

Maraqlı kompozisiyalar müəllifi olan Mehdi Nağıyev “Köhnə şəhərdə” (1991), “Çərpələng” (2005), “Leyli və Məcnun” (2005), “Şərq” (2012), “Cənnət anaların ayaqları altındadır” (2016), “Quşların uçuşu” (2017) (Şəkil 5) kompozisiyalarındakı fikir və bədii xüsusiyyətlər özünəməxsusluğu ilə seçilir. Rəssamın fərqli formaları yüksək peşəkarlıqla kompozisiyanın ideyasına tabe etdirmək bacarığı onun yaradıcılığının əsas xüsusiyyətlərindən biri sayılır ki, bu da Mehdi Nağıyevin əsərlərindəki uğurun əsasını təşkil edir.



Şəkil 5. Mehdi Nağıyev. "Quşların uçuşu". H-70x75
Rəssamın şəxsi kolleksiyası

Çini materialı ilə işləyən rəssam Fidan Muradəliyeva əsasən tarixi və milli adət ənənələri əks etdirən kiçik bədii kompozisiyalar müəllifidir. Onun "Dədə Qorqud" dastanı, dahi bəstəkar Ü. Hacıbəyovun "Arşın mal alan" operettası və dahi Füzulinin "Leyli və Məcnun" əsərinin süjetlərinə həsr olunmuş kompozisiyalarına əlvan rəng çalarları, obrazların bədii və milli xüsusiyyətlərinin ifadəsi daha çox xarakterikdir.

Müasir dövr Azərbaycan incəsənətinə nəzər salarkən belə nəticəyə gəlmək olar ki, XX əsrdə mürəkkəb siyasi, ictimai şəraitdə öz qədim, zəngin ənənələrini qoruyub saxlayan keramika sənəti Azərbaycanın müstəqillik dövründə yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoymuşdur.

Türk mənəvi dəyərlərinin təbliğinin ziddinə gedən sovet ideologiya sisteminin qoyduğu qadağalara baxmayaraq əsrlər boyu təcavüzlərə məruz qalan xalqımızın tarixini və keşməkeşli yolunu əks etdirən əsərlərlə yanaşı Azərbaycanın tarixi şəxsiyyətlərini, məkanlarını və adət ənənələrini öz əsərlərində tərənnüm edən rəssamların maraqlı əsərləri diqqəti cəlb edir.

Yaradıcılığında tarixi şəxsiyyətlərin təsvirinə xüsusi yer verən Camal Rəhimovun, Türkiyə tarixinə "bədii güzgü" tutan Səmədağa Cəfərovun, miniatür üslublu bədii nimçələr və vazalar ustası Ədalət Bayramovun, əsərlərini uzaq-yaxın keçmişə həsr etmiş Fərhad Həməzəliyevin, xalqımızın tuş gəldiyi bəlalara müasir ruhlu keramik görkəm verən Məhəmməd Əliyevin, yaradıcılığı orijinal forma, biçim axtarışları ilə zəngin olan Mir Teymur Məmmədovun, Abşeron memarlığını vəsf edən Səlim Əlizadənin, eləcə də gənc rəssamlardan Qəmər Müslümovanın, Cəlalə Şıxəliyevanın, Rəhim Çopurovun, Nailə Əhmədovanın, Cahan Namazovanın, Nigar Məmmədovanın, Fidan Həmidzadənin əsərləri bu qəbildəndir.

Demək lazımdır ki, bir çox mövzulara eyni sənətkarlıqla yanaşan rəssamlarımız mövzuları öz təxəyyül süzgəclərindən keçirərək, yaşama tərzlərinə görə rəngarəng obrazlar yaratmışlar. Bu obrazlar arasında rəmzi məna daşıyan mücərrəd obrazların vəhdəti rəssamın mövzuya yanaşmasının ən geniş yayılmış

formasını kimi müşahidə olunur. Azərbaycan keramikasında rəmzi-fəlsəfi əsərlərdə bədii həllin zəngin və çoxşaxəli olduğunu ortaya çıxarır ki, bu da sənətkarlarımızın yüksək bədii təxəyyülünün, həyata fəlsəfi baxışının nəticəsi kimi qiymətləndirilir.

Belə istedadlı rəssamlardan olan Fərhad Həməzəliyevin rəmzi-fəlsəfi kompozisiyaları "Abşeron" (1991), "Azad ruhlar" (1994), "Simalar" (1994), "Dəyirman" (2000), "Tamaşa" (2006), "Son" (2008) eləcə də müxtəlif materialların keramika ilə sintezindən yaranan "Ölmüş keramika" (2008) əsərləri mifik düşüncə tərzinə görə seçilir.

Öz rəmzi-fəlsəfi obrazları ilə maraq doğuran rəssamlardan olan Şamo Abbasovun yaradıcılığında modern üslubda olan kompozisiyalar dərin düşündürücülüüyü, mücərrəd kompozisiyalar fikir konkretliyi, primitiv üslubda olan kompozisiyalar isə rahat qavranma tərzilə səciyyələnir. Öz fikir və ideyalarını əsərlərində ifadə edən Şamo Abbasov müstəqil Azərbaycan keramikasında öz bədii-fəlsəfi kompozisiyaları ilə xüsusi maraq doğurur (Şəkil 6).

Azərbaycan keramikasında rəmzi-fəlsəfi obrazları ilə özünəməxsus yer tutan sənətkarlarımızdan biri olan Afaq Hüseynovanın yaradıcılığının əsas qayəsini təşkil edən kosmos, kainat, özünü dərk mövzuları insanı düşünməyə vadar edən nümunələrdəndir. Əsas obyekt insan olan kompozisiyalarda rəssam onları əməllərinə görə dəyərləndirmiş və onlara bədii görkəm vermişdir.

Digər görkəmli keramika ustası Mir Teymur Məmmədovun kainat, həyat mövzularını əks etdirən kompozisiyaları arasında "Mələklər" (2000), "İnsan, zaman, məkan" (2011), "Damğalar zamanlarda" (2016), "Söhbət" (2016), "Xeyir və Şər" (2016) əsərləri xüsusi yer tutur. Mir Teymur Məmmədovun dərin fəlsəfi kompozisiyaları öz ideya və bədii həllinə görə böyük maraq doğurur (Şəkil 7).



Şəkil 6 : Şamo Abbasov. "Qızlar". H-36 sm, gil, oksidlər. İki ədəd. 1993. Rəssamın şəxsi kolleksiyası
Şəkil 7 : M. T. Məmmədov. "Söhbət". H-40 sm, gil, oksidlər. 2016. Rəssamın şəxsi kolleksiyası

Bakı şəhəri Qaradağ rayonunda, metanol emal edən zavodun ərazisində, 2012-ci ildə yaradılmış "Küləyin ərazisi" adlanan park-muzeydə Azərbaycanın müasir incəsənətində tanınmış rəssamlardan Eldar Məmmədovun külək mövzusunda maraqlı, kosmik dünyanı xatırladan keramik kompozisiyaları nümayiş olunur. Rəssamın sanki, təbiətin güclü və qarşısı alınmayan hadisəsi olan küləklə mübarizə apara biləcək "Fırtınalı küləklərə nəzarət edən" (2012), "Gizli küləklərin istiqamətlərinə nəzarət edən" (2012), "Uçuş maşını" (2012), "Baş mühəndis" (2012) obrazları rəssam təxəyyülünün ən yüksək səviyyəsini nümayiş etdirir. Eldar Məmmədovun yaratdığı bu ecazkar rəmzi-fəlsəfi mücərrəd obrazların hər biri həqiqətdə bir incəsənət əsəridir.

Yaradıcılıqla yanaşı eyni zamanda pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olan rəssamlarımızdan biri İmran Kərimovun "Ritm" (1991) adlı kompozisiyası dərin fəlsəfi mənə və eyni zamanda həyat, daimi hərəkət və kainatı rəmzləşdirən bədii həllinə görə diqqət çəkən obrazlardandır.

Yeni yaradıcı nəslin nümayəndələri olan Fuad Əliyev, Novruz Allahverdiyev, Xəyalə Allahverdiyeva, Firuzə Almazova və Cavid Bayramlının əsərlərinin fəlsəfi tutuma bələnməmiş estetikasında da düşündürücülük, fikrin rəmzi ifadəsi aparıcı rol oynayır.

Müstəqillik dövrü Azərbaycan keramika sənətinə nəzər saldıqda nəticə etibarilə onu qeyd etmək lazımdır ki, keramika rəssamlarının yaradıcılıqlarında rəmzi-fəlsəfi mövzuları əks etdirən əsərlərlə yanaşı onların işlənmə üslubları da əvvəlki dövrlərlə müqayisədə müxtəliflik təşkil edir. Müstəqillik dövründə düşüncəyə, fikir azadlığına verilən sərbəstlik rəssamların öz fikir və ideyalarını sərbəst şəkildə ifadə etməyə imkan yaratmışdır ki, bu da həyata, mövzulara müxtəlif baxış tərzlərini müəyyənləşdirən yeni fəlsəfi əsərlərin ortaya çıxmasına səbəb olmuşdur.

Azərbaycan mədəniyyətinə öz əsərləri ilə gözəl töhvələr verən, müasir monumental dekorativ sənətdə mühüm yer tutan Zəhid Hüseynov yaradıcılığı monumental keramikanın ən parlaq nümunələrini özündə cəmləşdirmişdir. Sənətkarın əsərləri xalqın milli-mənəvi keyfiyyətlərini, tarixini və onun üçün əhəmiyyətli olan hadisələri əks etdirir. Bu qəbildən "Bölünmüş bütövlük" (1977), "Yeni era" (1988), "Şəhid" (1991), "Xocalı" (1993), "Araz" (2012) əsərləri xalqın ağrı-acılı taleyini və mübarizlik ruhunu özündə əks etdirir. Yaradıcılığında əsas yerlərdən birini tutan Qobustan mövzusu silsilə şəkildə monumental kompozisiyalarda ("Qobustanın əks-sədəsi" (1970), "Səhər" (1977), "Tarixin yaddaşı" (1998), "Qobustan qayaları" (2000), "Ox atan" (2000) və s. öz əksini tapmışdır. Sənətkarın yaradıcılığında milli motivlərin üstünlük təşkil etməsi ilə yanaşı, milli ruh, lirika, həzin musiqi çalarları əsərlərin poetikliyi artırmaqla onları bədii cəhətdən daha da zənginləşdirmişdir. Sənətkarın "Payız" (1972), "Melodiya" (1976), "Ailə" (1976), "Nəğməkar quş" (1978), "Külək" (1978), "Bulud" (1978), "Çoban" (1978) "Xurcun" (1976-2000), kimi əsərləri buna misaldır. Bu qəbildən olan "Evimizə gəlir" monumental kompozisiyası öz forma və bədii baxımından dəyərli sənət əsərlərindəndir. Daha çox azadlığı tərənnüm edən rəssamın yaradıcılığında "Xoşbəxt uşaqlar" (1975), "Azadlıq" (1988), "Azərbaycan" (1988), "Ana məhəbbəti" (1989) monumental kompozisiyaları rəssamın yaratdığı üslub və texnikanın ən bariz nümunələrindəndir. Sənətkarın mücərrəd obrazlardan ibarət "Yad planetlilər" (1998), müstəqil Azərbaycanın iqtisadiyyatında əsas rol oynayan neft-qaz sənayesini əks etdirən "Sənaye" (1998), "Terminal" (1998) və 1998-ci ildə Gürcüstanda keçirilən I Beynəlxalq simpoziumunda qızıl medala layiq görülmüş "Yarıya bölünmüş alma" və ya "Əsrin müqaviləsi" əsəri Azərbaycan və Gürcüstan dostluğunu, iki dövləti daha da yaxınlaşdıran neft müqaviləsini simvolizə edir. Bununla yanaşı "11

sentyabr" (2002), "Dünyanın iki üzü" (2010) və 2010-2012-ci illərə qədər işlənən müxtəlif kimyavi proseslər sayəsində ərsəyə gələn "Yük daşıyan", "Yara", "Göyərçin" və digər kompozisiyaların bir çoxunda sintez olaraq mis, latun və digər metallardan istifadə olunmuşdur. Onun "Keşislər", "Madonna", "Faytonda səyahət", "Atlı", "Qırmızı ağac", "Kainat" kompozisiyaları kiçik ölçülü, mürəkkəb quruluşlu işlər içərisində rəng oyunu və iş prosesinə görə ən uğurluları sayıla bilər. Bütün bu işlər sənətkarın daima sənət axtarışında olmağından xəbər verir (Şəkil 8).

Onun həcmli keramikanı interyerdən ekstryerə çıxarmasını–heykəltəraşlıq keramikasını yaratmasını isə, bütünlükdə, milli məkanımız üçün yenilik hesab etmək olar.



Şəkil 8 : Zəhid Hüseynov. "Əsrin müqaviləsi" və ya "Yarıya bölünmüş alma". H-60 sm, şamot, metal boru. 1998. Gürcüstan. I Beynəlxalq simpozium. Qızıl medal. Gürcüstan müasir incəsənət muzeyi

Şəkil 9 : Məzahir Avşar. "Səlcuqlu-I". H-60, şamot, oksidlər, lüstra, 2001

Daha bir görkəmli sənətkarımız Məzahir Avşar bütün ruhu ilə Türk tarixini əks etdirməyə çalışmışdır. Müxtəlif üslub və formalarla zəngin olan bu əsərlərdəki əsas xüsusiyyətlərdən biri də məhz onların dərin fəlsəfi mənasının bədii tərəfdən uğurla həll olunmasıdır. Rəssamın soy kökə, xalqın acılı, şirinli tarixinə həsr olunmuş əsərləri gələcəklə keçmiş arasında körpü rolunu oynayaraq bu yolculuqda hamını düşündürməyə vadar edir.

Məzahir Avşarın iki mərhələli fəaliyyətinin başlanğıcı 80-ci illərin sonuna qədər olan yaradıcılığı daha çox xalqımızın ağrı-acılı tarixi keçmişini əhatə etmişdir. Həmin birinci mərhələdə mövzular arasında sıçrayış, müxtəlif üslublara keçid, kompozisiyalar arası dinamika və fərqli ritmlər əhatə olunmuşdur. Bu kimi kompozisiyalardan olan "Xürrəmilər" (1983) və "Axaltəke" (1985), "Çernobl" (1987) və "Gecə qonağı" (1988) və s. kompozisiyaları bir xalqın ağrı-acılı taleyini və tarixini əks etdirən, müxtəlif texnika və mövzuları özündə ehtiva edən əsərlər qalereyasına bənzəyir. Öz ideya və fikirlərini modern formalar arxasında gizlədən və onların tapılması üçün tamaşaçıyı düşünməyə vadar edən rəssam öz fəlsəfəsini materialın dili ilə birləşdirərək bir-birindən maraqlı əsərlər yaratmışdır. Bu qəbildən olan 1989-cu ildə işlədiyi "Qarabağ", "Göyçə qaçqını", "Ailə", "Əskəran" kompozisiyalarının adlarını çəkmək olar. Sənətkarın yaradıcılığının ikinci mərhələsində bir sıra dəyişikliklər baş vermişdir. Əvvəlki mərhələdə rəssamın əsərləri aydın, səmimi, tamaşaçıya daha yaxın və qavranması daha asan olduğu halda ikinci

mərhələdə əsərlər artıq bir xalqın yox, bütün Türk dünyasının tarixini əhatə etməklə dünyavi olmuş, fəlsəfi tutumu artmış, forma mücərrədliyi və texniki cəhətdən mükəmməlliyinə görə daha əlçatmaz olmuşdur. Rəssamın yaradıcılığının ikinci mərhələsinin başlanğıcını təşkil edən “Turan” (1989), “Bengü daş” (1989), “Xaqan” (1989), “XXI əsr” (1990) kompozisiyaları yeni, daha dərin düşüncə tərzinin məhsullarıdır.

Məzahir Avşarın 2000-ci ildən etibarən Türkiyədə fəaliyyət göstərməsi onun yaradıcılığının ikinci mərhələsinin davamı olmuşdur. Bu mərhələdə rəssamın Konya şəhərində ucaltdığı daş, qaya, təkər formalarını əks etdirən bu kompozisiyalar (“Təkər” (2001), “Xəbərdarlıq” (2001), “Soy ağacı” (totem) (2001), “Sarıqamış şəhidlərinə” (2002) bədii həllinə görə bir-birindən kəskin formada fərqlənsədə bütün kompozisiyalarında forma və ideya mövzunu tam şəkildə ifadə etmişdir.

Keramika sənətində özünəməxsus ifadə tərzini olan Məzahir Avşar yaradıcılığı bütövlükdə türk tarixi, xalqın qan yaddaşı, mənəviyyəti və mübarizlik ruhu ilə yoğrularaq forma etibarını daha konkret, monumental və daha çox rəmziləşmiş formadadır. Müxtəlif silsilə xarakterli obrazlar arasında “Müqəddəs yazılar” (2000), “Dədə Qorqud” (2000), “Ovçular” (2000), “Dərvişlər” (2001), "Səlcuqlu" (2001-2), “Göydən gələnələr” (2002), “Mifoloji” (2005), “Xocalı” (2008) kompozisiyalarında obrazlar öz forma və bədiiiliyi ilə rəssam təxəyyülünün zənginliyinin təzahürüdür (Şəkil 9).

QIYMTLƏNDİRMƏ VƏ NƏTİCƏ

Nəticə olaraq deyə bilərik ki, dünyada gedən tendensiyaların, texniki yeniliklərin, sərbəst mövzu seçiminin, müxtəlif üslubların tətbiqinin müasir Azərbaycan keramikasının əsas inkişaf xüsusiyyətlərini təşkil edir. Bu xüsusiyyətlərin rəssamların özünəməxsus dəst-xətti ilə ifadə olunmaqla, əsərlərin bədii-texniki məziyyətlərini daha da zənginləşdirdiyi qeyd olunmuşdur. Məhz bu məziyyətlərin bütün sahələrdə olduğu kimi keramika sənətinin yeni inkişaf mərhələsinə başlamasına şərait yaratdığı nəticə olaraq dilə gətirilmişdir.

KAYNAKÇA

Azərbaycan Arxeologiyası. Daş dövrü / Red. hey.: İ. Babayev və b. -Bakı: Şərq- Qərb, -C.VI, say 1. - 2008. -448 səh.

İsmayılova Aida. Azərbaycan Səlcuq dönəmi keramikasında təsvir motivləri (AMEA Milli Azərbaycan Tarixi Muzeyinin materialları əsasında). -9 s.

Rasim Əndi. Azərbaycan İncəsənəti / -Bakı: ,ərq-Qərb,2007. – 160 səh.

MODERN TÜRK SERAMİK SANATINDA KARAZ KÜLTÜRÜ’NÜN YENİDEN YORUMLANMA POTANSİYELİ

Arş. Gör. Niyazi DEĞİRMENCİ

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Erzurum/ TÜRKİYE
niyazid@atauni.edu.tr, Orcid: 0000-0003-3197-278

Özet

Bu araştırma, Geç Kalkolitik Çağ’ın (M.Ö 3500-3200) sonlarına tarihlenen Karaz Kültürü’nün seramik mirasının modern Türk seramik sanatındaki yeniden yorumlanma potansiyelini incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden görsel analiz teknikleri kullanılmış; Erzurum Arkeoloji Müzesi’ndeki Karaz seramikleri incelenmiş ve modern sanatçıların yorumları değerlendirilmiştir. Bulgular, Karaz Kültürü’nün modern Türk seramik sanatında yakın zamana kadar yeterince tanınmadığını göstermektedir. Doğu Anadolu, Güney Kafkasya, Kuzeybatı İran, Suriye ve Filistin’e kadar uzanan geniş bir coğrafyada yer alan bu zengin kültürel miras, Türkiye’de 2012 yılında Nevin Ayduşlu’nun “Karaz ve Kuşlar” adlı kişisel sergisiyle kurumsal sanat alanına aktarılmış, aynı zamanda Yasemin Yarol’un bu kültürel mirası modern seramik sanatıyla yorumladığı gözlemlenmiştir. Karaz seramiklerinin en karakteristik özellikleri olan parlak-mat siyah ve kırmızı-siyah renk kontrastları, özgün bezemeleri ve teknik çeşitliliği, modern seramik sanatı için yaratıcı bir potansiyel sunmaktadır. Araştırma sonucunda, bu potansiyelin üç temel parametrede değerlendirilebileceği tespit edilmiştir: “teknik deneysellik”, “minimalist estetik yaklaşım” ve “sembolik süreklilik”. Bu bağlamda araştırma, Karaz seramik geleneğinin modern yorumlanma olanaklarını ortaya koyarken, aynı zamanda Anadolu’nun henüz keşfedilmemiş diğer kültürel miraslarının da modern Türk seramik sanatı için önemli bir kaynak oluşturabileceğine işaret etmektedir.

Anahtar kelimeler: Karaz Kültürü, Modern Türk seramik sanatı, Karaz seramiği.

Abstract**THE POTENTIAL FOR REINTERPRETING KARAZ CULTURE IN MODERN TURKISH CERAMIC ART**

This research aims to examine the reinterpretation potential of the ceramic heritage of Karaz Culture, dating to the end of the Late Chalcolithic Age (3500-3200 BC), in modern Turkish ceramic art. The study employed qualitative research methods including visual analysis techniques; Karaz ceramics in the Erzurum Archaeology Museum were examined, and interpretations by modern artists were evaluated. The findings indicate that Karaz Culture remained largely unrecognized in modern Turkish ceramic art until recently. This rich cultural heritage, which spans a vast geography extending from Eastern Anatolia, the South Caucasus, Northwestern Iran, Syria, and Palestine, was observed to have moved into the field of institutional art in Türkiye in 2012 with Nevin Ayduşlu's solo exhibition "Karaz and Birds," while Yasemin Yarol interpreted this cultural heritage through modern ceramic art. The most characteristic features of Karaz ceramics- their glossy-matte black and red-black color contrasts, unique decorations, and technical diversity - offer creative potential for modern ceramic art. The research has identified three main areas where this potential can be evaluated: technical experimentation, minimalist aesthetic approach, and symbolic continuity. While this study reveals the possibilities for modern interpretation of the Karaz ceramic tradition, it also indicates that other undiscovered cultural heritage of Anatolia could constitute an important resource for modern Turkish ceramic art.

Keywords: Karaz Culture, Modern Turkish ceramic art, Karaz ceramics.

GİRİŞ

Karaz Kültürü, Transkafkasya Bölgeleri olarak adlandırılan coğrafya ile Anadolu arkeolojisinin seramik örneklerini içeren önemli bir kültürel mirası işaret etmektedir. Bu kültürün Türkiye'deki varlığı, 1940'lı yıllarda başlayan ve 1960'lara kadar devam eden arkeolojik kazılarla ortaya çıkarılmıştır. Bu kazı çalışmasıyla birlikte Karaz Kültürü'nün önemli bir yayılım alanı da "Erzurum Bölgesi" olarak görülmektedir.

Türkiye'de "modern seramik" olgusu, 1930 yılında kurumsal seramik eğitiminin başlamasıyla ortaya çıkmıştır. İsmail Hakkı Oygur, Vedat Ar ve Hakkı İzzet'in öncülüğünde temelleri atılan modern Türk seramik sanatı, Anadolu uygarlıkları ve etnografyasından güçlü bir şekilde ilham alan bir gelenek geliştirmiştir. Ancak Karaz Kültürü'nün arkeolojik kazılarla keşfi, modern seramik sanatının başlangıcından yaklaşık on yıl sonra gerçekleşmiş; bu zengin mirasın kurumsal sanata taşınması ve özümsemesi ise uzun bir zaman dilimi gerektirmiştir.

Bu bağlamda, Karaz Kültürü'nün modern Türk seramik sanatındaki yeri ve yeniden üretim potansiyelini araştırmaya yönelik bu çalışma, iki temel soruya yanıt aramaktadır: birincisi, Karaz seramiklerinin özgün estetik ve teknik unsurlarının modern yorumlarla nasıl bir ilişki kurabileceği; ikincisi, bu kültürel mirasın yakın zamana kadar modern Türk seramik sanatında neden yeterli yer bulamadığını ortaya koymaktır. Araştırma, Erzurum ve çevresindeki kazılardan elde edilen seramiklerle sınırlı olup, Karaz seramik geleneğinin çağdaş yorumlama potansiyelinin, günümüz çağdaş seramik sanatçıların eserleri üzerinden incelenmesini amaçlamaktadır.

1. KARAZ KÜLTÜRÜ

Doğu Anadolu Erken Tunç Çağı'nı karakterize eden Erken Transkafkasya Kültürü'nün yayılım alanı, günümüzde kabaca "Transkafkasya Ülkeleri" olarak adlandırılan Gürcistan, Azerbaycan ve Ermenistan topraklarının yanı sıra, Kuzeybatı İran topraklarını ve Doğu Anadolu Bölgesi'nin büyük bir kısmını kapsamaktadır¹ (Görsel 1). "Kura-Aras Kültürü", "Erken Transkafkasya Kültürü", "Khirbet-Kerak Kültürü" ve "Karaz Kültürü" isimleriyle bilinmektedir. 1500 yıldan daha uzun kuzeydeki yüksek dağlık kesimde varlığını devam ettiren bu kültürün, önemli bir yayılım alanı da "Erzurum Bölgesi"dir. Bölgenin bu açıdan sahip olduğu zengin potansiyel, 1940 ve 1960'lı yıllarda Hamit Zübeyir Koşay'ın Karaz, Pulur ve Güzelova höyüklerinde yaptığı kazılarla gün ışığına çıkarmıştır.²

¹ Işıklı, 2005: s. 20.

² Işıklı, 2008: s. 325.



Görsel 1: Karaz Kültürünün (Erken Transkafkasya yerleşimleri) dağılım haritası

Doğu Anadolu Bölgesi'nde bulunan Erzurum ilindeki Karaz, Pulur, Güzelova, Sos Höyük Höyük'te gerçekleştirilen kazılarda elde edilen veriler, bu kültürün Doğu Anadolu Bölgesi'ndeki ana merkezinin Erzurum olabileceğine işaret etmektedir. Ayrıca, Erzurum'da BOTAŞ tarafından yürütülen "Tasmasor", "Tetikom", "Büyükardıç" ve "Güllüdere" kazılarında elde edilen arkeolojik buluntular ile Erzurum Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen Karaz Kültürü'ne ait zengin arkeolojik eserler, bu görüşü güçlendirmektedir³. Bu bağlamda, Karaz Kültürü üzerine yapılan çalışmalar ve yayınlar incelendiğinde, bu kültürün kabaca Geç Kalkolitik Çağ, Erken Tunç Çağı ve Orta Tunç Çağı'nı kapsayan oldukça geniş bir zaman aralığında varlık gösterdiği anlaşılmaktadır.⁴

Karaz Kültürü, Erken Tunç Çağı ile Kura ve Aras havzalarında yaşayan topluluklara ev sahipliği yapmıştır. Hem hareketli hem de yerleşik yaşam tarzlarını benimsemiş olan bu tarımcı-hayvancı topluluklar, kendilerine özgü özelliklere sahip bir kültür oluşturmuşlardır.⁵ Bu topluluklar, günlük yaşamdan dini faaliyetlere kadar pek çok ihtiyacını çamur-dal örgü ya da kerpiçten inşa edilen kare, dikdörtgen veya yuvarlak planlı evlerinde karşılamış olduğu düşünülmektedir. Evlerin tam merkezinde bir ocak yer almakta, bu ocağın etrafında ise duvar hattı boyunca devam eden sekiler, depolama alanları ve düz çatıyı destekleyen direklere ait çukurlar bulunmaktadır.⁶

1.1. Karaz Seramikleri

Karaz Kültürü'nün mimari özelliklerinin yanı sıra dikkat çeken en önemli unsur, seramikleridir. Bu seramikler, M.Ö. 3000 dolaylarında, Urmiye Gölü çevresi ile Kur-Aras havzasının üst kesimlerinde ve Doğu Anadolu'nun dağlık bölgelerinin neredeyse tamamında görülmektedir. Ayrıca bu seramikler, ilk kez Filistin'de "Khirbet Kerak" (*Beth Yerah*) yerleşim yerinde keşfedilmiş ve Albright tarafından

³ Ceylan, Özgül, Kalmış, 2017: s. 29-30.

⁴ Akarsu, 2021: s. 4.

⁵ Işıklı, 2019: s. 13.

⁶ Işıklı, Ergürer, 2017: s. 48.

adlandırılmıştır.⁷ Türkiye'de bu seramik geleneğiyle ilk kez Erzurum yakınlarındaki Karaz Höyüğü'nde karşılaşılmış olup, bu keşiften önce Karaz Kültürü ile ilişkilendirilen seramik eserlere dair herhangi bir bilginin bulunmadığı anlaşılmaktadır.

Karaz seramiklerinin kaliteli işçiliği, bu seramiklerin çarkta yapılmış olabileceği izlenimini uyandırmış olsa da yapılan araştırmalar Karaz seramiklerinin el yapımı olduğunu göstermektedir. Bu seramiklerin üretildiği merkezlerde bugüne kadar herhangi bir atölye bulunamamış, dolayısıyla bir seri üretimden söz etmek mümkün olmamıştır. Bu nedenle, Karaz seramikleri ev tipi üretim olarak değerlendirilmektedir.⁸ Seramiklerin el ile şekillendirilmiş olması, her bir parçanın benzersiz olmasını sağlamış ve bu özellik, onları estetik açıdan eşsiz kılan en önemli paradigmalardan biri haline gelmiştir (Görsel 2).



Görsel 2: Karaz Figür stilizasyonu, Kutsal ocak seramik, Erzurum Arkeoloji Müzesi Arşiv

Karaz Kültürü'nün estetik açıdan en karakteristik özelliği, üretim yönteminden kaynaklanan renk alacalanmasının görüldüğü seramiklerdir. İngilizcede "Red-Black Burnished Ware" olarak adlandırılan ve Türkçeye "Kırmızı-Siyah Perdahlı Pişmiş Toprak" şeklinde çevrilen bu seramiklerin en erken örnekleri, Nahçıvan'da bulunan Ovçular Tepesi'nde yapılan kazılarda ele geçirilmiş ve M.Ö. 5. binyıl sonuna tarihlendirilmiştir. Anadolu'da ise yaklaşık M.Ö. 3500 yılına tarihlenen örneklerin Arslantepe VII (Malatya), Sos Höyük (Erzurum) ve Çadır Höyük'ten (Yozgat) ele geçtiği belirtilmektedir.⁹

Anadolu arkeolojisinde Karaz veya "Kura-Aras" seramiği olarak bilinen bu seramik, parlak siyah dış yüzey rengi, kırmızı-siyah iç-dış yüzey kontrastları ve özgün dekoratif özellikleriyle tanınmaktadır.¹⁰ Son derece düzgün profillere sahip olan Karaz seramiklerinde genellikle helezonik (kırımlı) (Görse 3-4), kesişen veya paralel çizgiler gibi desenler süsleme amaçlı kullanılmıştır. Karaz seramikleri tek renkli (monokrom) ve astarlı olup, perdahlanarak parlak bir görünüm kazandırılmıştır. Üretimde kazıma ya da kabartma teknikleri uygulanmıştır.¹¹

⁷ Uçar, 2001: s. 5.

⁸ Ceylan, Özgül, Kalmış, 2017: s. 31.

⁹ Akarsu, 2021: s. 4.

¹⁰ Işıklı, 2019: s. 13.

¹¹ Ceylan, Özgül, Kalmış, 2017: s. 31.

**Görsel 3:** Geç Dönem Karaz, Spiral Bezemeli çömlek, Erzurum Arkeoloji Müzesi**Görsel 4:** Geç Dönem Karaz seramiği, Mat perdahlı, Spiral bezemeli çömlek, Erzurum Arkeoloji Müzesi Arşiv**Görsel 5:** Erken Dönem Karaz çömleğinde insan stilizasyonunu gösteren kesit, Erzurum Arkeoloji Müzesi Arşiv

Erzurum Arkeoloji Müzesi’nde sergilenen Karaz seramiklerinin bezemelerinin oyma-kazıma ve baskı-oluk tekniklerinin kullanıldığını ve bu tekniklerin uygulamalarının özgün sonuçlar verdiği görülebilir. Eserlerin yüzeyinde özgün bezemeler incelendiğinde, bitkisel benzemelerin nadir olarak kullanıldığı, bununla birlikte geometrik desenlerin hâkim olduğu dikkat çekmektedir (Görsel 6-7-8). Ayrıca, insan (Görsel 5), stilize kuşlar gibi hayvan motifleri de kullanılan süsleme unsurları yer almaktadır.¹² Dolayısıyla Karaz seramiklerinin bu zengin görsel dili ve teknik çeşitliliği, modern Türk seramik sanatında özgün sanatsal yorumlara ilham verebilecek izlenimi vermektedir.

**Görsel 6:** Geç Dönem Karaz mat perdahlı, Zikzak, Dama motifli çömlek, Erzurum Arkeoloji Müzesi Arşiv**Görsel 7:** Erken Dönem Karaz parlak perdahlı zikzak motifli çömlek, Erzurum Arkeoloji Müzesi Arşiv**Görsel 8:** Geç Dönem Karaz mat perdahlı, Zikzak motifli çömlek, Erzurum Arkeoloji Müzesi Arşiv

Arkeolojik bulgular çerçevesinde, Karaz seramiklerinin karakteristik teknik özellikleri 3 temel kategoriye ayrılabilir (Çizelge 1)

¹² Uçar, 2001: s. 18.

Renk ve Yüzey	Biçim Özellikleri	Bezeme Teknikleri
Parlak siyah dış yüzey	İnce cidarlı yapı	Erken dönemde rölyef ve baskı teknikleri
Kırmızı-siyah iç-dış yüzey kontrastları	Elle şekillendirmeye rağmen simetrik formlar	Geç dönemde kazıma teknikleri
Perdahlama tekniğiyle parlak yüzeyler	Yüksek işçilik kalitesi	Helezonik (spiral) desenler
Tek renkli (monokrom) ve astarlı uygulamalar		Kesişen veya paralel çizgiler
		Geometrik motifler (üçgen, zikzak, dama)
		Stilize kuş ve insan figürleri

Çizelge 1. Karaz seramiklerinin üç temel teknik özelliklerinin sınıflandırılması

2. KARAZ SERAMİKLERİNİN MODERN TÜRK SERAMİĞİNDEKİ POTANSİYELİ

Türkiye’de “modern seramik” olgusunun ortaya çıkışı, 1930 yılında kurumsal seramik eğitiminin başlamasıyla mümkün olmuştur. Bu dönemde, Cumhuriyet’in öncü seramik sanatçılarının Anadolu uygarlıklarından etkilendikleri bilinmektedir. Ancak Karaz Kültürü’nün modern Türk seramik sanatçıları tarafından sınırlı düzeyde ele alınmasının tarihsel bir nedeni vardır: Bu kültürün Türkiye’deki varlığı, ancak 1940 ve 1960’lı yıllarda Hamit Zübeyir Koşay’ın Karaz, Pulur ve Güzelova höyüklerinde yaptığı kazılarla gün ışığına çıkarılabilmektedir. Dolayısıyla, modern Türk seramik sanatının başlangıç yıllarında, sanatçıların bu kültürden haberdar olmaları mümkün değildir.

Türkiye’de Karaz Kültürü’nün arkeolojik kazılarla keşfedilmesinden sonra, Karaz Kültürü’nün kurumsal sanat alanına taşınması ve özümsemesi belirli bir zaman dilimini gerektirmiştir. Sadi Diren, Atilla Galatalı, Bingül Başarır, Erdinç Bakla ve Hamiye Çolakoğlu gibi sanatçıların çalışmalarında Anadolu medeniyetlerinin izlerini görmek mümkünken, bu etkilerin çoğunlukla daha erken keşfedilmiş olan Batı ve Orta Anadolu medeniyetleri ile sınırlı kaldığı gözlemlenmektedir. Ancak Karaz Kültürü, 1940’lı yıllarda Türkiye’de arkeolojik kazılarla keşfedilmesine rağmen, modern Türk seramik sanatında ilk kez 2012 yılında Nevin Ayduşlu’nun “Karaz ve Kuşlar” adlı kişisel sergisiyle yer bulmuştur (Görsel 9). Bu sergi, Karaz seramiklerinin çağdaş yorumlarının kurumsal sanat alanına taşınması bakımından öncü bir nitelik taşımaktadır. Ayduşlu’nun sergisi, özellikle Karaz seramiklerindeki kuş figürlerinin stilizasyonu ve sembolik değerlerin modern yorumlanması açısından önemli bir örnek oluşturmıştır.



Görsel 9: Nevin Ayduşlu'nun “Karaz ve Kuşlar” isimli kişisel sergisinden kesit, Erzurum Müzesi, 2012

Araştırma kapsamında incelenen modern seramik sanatçılarının Karaz Kültürü'ne yaklaşımları; *teknik deneysellik*, *minimalist estetik yaklaşım* ve *sembolik süreklilik* olmak üzere üç temel potansiyel alanı önerilmektedir. İlk olarak “teknik deneysellik”, geleneksel seramik üretim tekniklerinin modern teknoloji ve malzemelerle yeniden yorumlanmasını ifade etmektedir. “Minimalist estetik yaklaşım”, sanat tarihinde 1960’lardan sonra belirginleşen minimalizm akımının temel prensiplerini Karaz seramiklerinin yorumlanmasında kullanma eğilimini tanımlamaktadır. “Sembolik süreklilik” ise, Karaz Kültürü’nün sembolik değerlerinin modern seramik sanatında yeniden yorumlanmasını içermektedir. Bu tanımlar çerçevesinde, Karaz Kültürü’nün modern Türk seramik sanatındaki yeniden üretim potansiyelini ortaya çıkarabilecek parametreler belirlenmiş olur.

Ayduşlu’nun eserlerinde *teknik deneysellik*, özellikle Karaz seramiklerinin karakteristik siyah rengini modern sır teknolojisiyle yeniden yorumlamasında görülmektedir (Görsel 10). Sanatçı, geleneksel seramiklerdeki mat-parlak kontrastlarını, çağdaş sır teknikleri ve kontrollü pişirim atmosferleriyle yeniden üreterek özgün yüzey etkileri elde etmiştir. Kalıp tekniğinin kullanımı, geleneksel el yapımı üretimin modern bir versiyonunu oluştururken, modern sır uygulamasıyla bu versiyonun sürekliliği sağlanmıştır.



Görsel 10: Nevin Ayduşlu, *İsimsiz*, Kalıp tekniği, Siyah sır üzerine mat beyaz sır, 42 x 5 cm, 2012, Nevin Ayduşlu Kişisel Arşiv

Ayduşlu’nun *minimalist estetik yaklaşımı* ise, Karaz seramiklerindeki kuş figürlerini geometrik formlara indirgeyerek kendini gösterir (Görsel 11-12). Sanatçı, form tasarımında yalın çizgileri tercih ederken, tek renk kullanımıyla minimal bir estetik dil yaratmıştır. Bezeme unsurlarını minimal düzeyde tutarak form etkisini güçlendirmiş, simetri ve dengeyi ön plana çıkaran kompozisyonlarıyla çağdaş bir yorum

geliştirmiştir. Karaz’ın karakteristik siyah rengi, bu çalışmada örtücü olmayan ve bünye ile bütünleşen minimal bir estetik yaklaşımla ele alınmaktadır. Bu yaklaşım, Karaz seramiklerinin özünde var olan yalın estetiğin modern bir yorumu olarak değerlendirilebilir.



Görsel 11: (Solda) Nevin Ayduşlu, *İsimsiz*, Elle şekillendirme, Siyah Sır, 12 x 10 x 11 cm, 2012, Nevin Ayduşlu Kişisel Arşiv

Görsel 12: (Sağda) Nevin Ayduşlu, *İsimsiz*, Elle şekillendirme, Siyah Sır, 14 x 30 x 17 cm, 2012, Nevin Ayduşlu Kişisel Arşiv

Sembolik süreklilik açısından değerlendirildiğinde, Ayduşlu’nun çalışmalarında Karaz Kültürü’nün spiral motifi kullanarak kuş figürlerini çağdaş bir sembolik dile dönüştürme çabası öne çıkmaktadır (Görsel 13). Spiral motifin korunarak yorumlandığı bu modern yaklaşım, kültürel belleği günümüz sanat anlayışına taşımaktadır. Ayrıca sanatçı, geleneksel sembolleri modern sanat diline aktarırken, spiral ve kuş figürlerinin birlikteliğiyle anlamsal bütünlüğü korumuştur. Üç kuş figürünün bir ara olmasıyla sembollerin birbirini tamamlaması diyalektiği bu sembolik sürekliliği desteklemektedir. Bu doğrultuda, Karaz seramiklerindeki sembolik süreklilik anlayışı modern seramik sanatı perspektifiyle yeniden yorumlanmıştır.



Görsel 13: Nevin Ayduşlu, *İsimsiz*, Kalıp tekniği, Bisküvi üzerine siyah sır, 38 x 10 x 6,5 cm, 2012, Nevin Ayduşlu Kişisel Arşiv

Diğer yandan Yasemin Yarol’un Karaz seramiklerini modern bir üslupla yeniden yorumlama çalışmalarında, özellikle *teknik deneysellik* ön plana çıkmaktadır. Sanatçı, Karaz seramiklerinin

karakteristik kırmızı-siyah kontrastını redüksiyon pişirimi ve tuz sırsı gibi çağdaş tekniklerle yeniden yorumlamıştır (Görsel 14). Özellikle “Karaz’ın Karası” temasına odaklanan çalışmalarında, indirgen pişirim atmosferinin sunduğu olanakları kullanarak özgün yüzey etkileri elde etmiştir. Porselen bünyeyi tercih etmesi ve bu modern malzeme üzerinde geleneksel etkileri araştırması, teknik açıdan yenilikçi bir yaklaşım olarak görülmektedir.



Görsel 14: Yasemin Yarol, *İsimsiz*, Tuz sırsı (sol üst), Bisküvi yoğun indirgeme (sağ üst), Yoğun indirgeme üzerine yıldız dekor (sol alt), Raku (sağ alt), 8 cm (yük.) x 5 cm (alt çap) x 10 cm (üst çap), 2016, Yasemin Yarol Kişisel Arşiv

Minimalist estetik yaklaşım bağlamında Yarol’un çalışmaları, Karaz motiflerinin soyutlanması üzerine kuruludur. Sanatçı, beyaz porselen bünyeyi tercih ederek minimalist bir zemin oluşturmuş, bu zemin üzerinde Karaz’ın ikonik bezemelerini altın dekor olarak uygulayarak geleneksel ve modern olanı buluşturmuştur (Görsel 15). Form tasarımı da yalın bir anlayış benimseyen sanatçı, Karaz seramiklerinin özünde var olan ince cidarlı yapı ile geometrik düzeni modern bir dille yorumlamıştır.



Görsel 15: Yasemin Yarol, *İsimsiz*, Porselen bisküvi üzerine altın dekor, 11 (yük.) x 4 (alt çap) x 8 cm (üst çap), 2019, Yasemin Yarol Kişisel Arşiv

Sembolik süreklilik açısından Yarol’un yorumları, Karaz seramiklerindeki geleneksel bezemelerin çağdaş bir dile aktarılması üzerine yoğunlaşır. Sanatçı, kültürel mirasın görsel kodlarını modern seramik diline tercüme ederken, sembolik değerlerin sürekliliğine katkıda bulunmuştur. Özellikle *porselen paper*

clay (kâğıt katkılı porselen kil) üzerine uyguladığı dekorlar, geleneksel motiflerin güncel bir yorumu olarak değerlendirilebilir (Görsel 16). Yarol’un ifadesiyle, “Karaz seramiklerinde gördüğümüz bezeme, formun işlevini bozmayan biçim özelliğine getirdiği katkılardır,”¹³ diyebiliriz.



Görsel 16: Yasemin Yarol, *İsimsiz*, Porselen paper clay üzerine mavi astar dekor, krakle sır, altın dekor 43 x 39 x 0,3 cm, 2023, Yasemin Yarol Kişisel Arşiv

Bununla birlikte Yarol’un “Geleneksel Kültür Nesnesinden Estetik Kategoriye Geçiş” başlıklı makalesinde, Karaz seramiklerinin tutucu-geleneksel bir tavrıdan farklı olarak, kendi geleneğini yaratan ve modern bir üretim sürecinde içkin potansiyelini ortaya koyan bir estetik değerın sürekliliği vurgulamaktadır. Yarol’a göre, birçok arkeolojik metinde geleneğe yönelik yorumlar, genellikle tutucu ve geleneksel bir tavrı yansıtmaktadır. Ancak bu noktada, seramiğin ortaya çıkışını belirleyen teknolojik seviyenin rolü kesinlikle göz ardı edilmemelidir¹⁴. Zira, Karaz seramikleri, sonsuz bir zaman akışına dayanan ve bu akışın değişimleriyle özdeşleşen yapısıyla dikkat çekmektedir. Yarol, bu seramikleri modernizm, minimalizm ve kısmen postmodernizmin temel özellikleriyle ilişkilendirmekte; geleneklere karşı durarak kendi geleneğini yaratan ve bu yönüyle bir ironi barındıran sanat akımlarıyla paralellik gösterdiğini ifade etmektedir.¹⁵ Bu bağlamda, Yarol’un analizleri, Karaz seramiklerinin geleneksel unsurlardan modern üsluplara doğru evrilen içkin potansiyelini ortaya çıkarmaktadır.

¹³ Yarol, 2016: s. 78.

¹⁴ Yarol, 2016: s. 72-73.

¹⁵ Yarol, 2016: s. 74-75.



Görsel 17: (Solda), Niyazi Değirmenci, *İsimsiz*, Kalıp ve elle şekillendirme tekniği, Sür-sil üzerine mat opak sır, Cam, 31 x 3 cm, 2024, Niyazi Değirmenci Kişisel Arşiv

Görsel 18: (Sağda), Niyazi Değirmenci, *İsimsiz*, Kalıp ve elle şekillendirme tekniği, Sür-sil üzerine şeffaf sır, Cam, 31 x 3 cm, 2025, Niyazi Değirmenci Kişisel Arşiv

Karaz seramiklerinin zengin estetik unsurları ve teknik üretim çeşitliliği, modern seramik sanatında yeniden yorumlanma potansiyeline işaret etmekte ve bu potansiyel kişisel uygulamalarla desteklenmektedir. Görsel 17’de yer alan çalışmadaki açık zemin üzerine uygulanan koyu mavi-yeşil tonlar, Karaz seramiklerindeki kontrast geleneğinin dönüştürülmüş bir uygulamasını sunmaktadır. Geleneksel kırmızı-siyah kontrast yerine daha sakin ve dingin bir renk paleti tercih edilmiştir; ancak yüzeydeki tonlama ve doku farklılıkları, Karaz seramiklerinin karakteristik alacalı pişirim izlerini anımsatmaktadır. Eser yüzeyinde uygulanan kazıma tekniği, Karaz seramiklerinde yaygın olarak kullanılan oyma-kazıma bezeme geleneğinin doğrudan bir devamı niteliğindedir. Bununla birlikte, motif düzenlemeleri ve yüzey işlemleri çağdaş bir tasarım anlayışıyla yeniden kurgulanmıştır. Bu bağlamda, dairesel form üzerine zigzag çizgiler hâlinde tasarlanan üçgen ve yıldız motifleri, Karaz kültürünün geometrik bezeme geleneğine çağdaş bir yorum getirmektedir. Görsel 18’deki çalışma, minimalist estetik yaklaşımın belirgin bir örneğini oluşturmaktadır. Dairesel form üzerine yerleştirilen çift spiral motifi, Karaz seramiklerinde sıkça rastlanan spiral bezemelerin soyutlanmış bir yorumu niteliğindedir. Geometrik dizilimin yalın bir düzene indirgenmesi ve eser yüzeyindeki parçalı beyaz alanlar, spiral motiflerin arkaik karakterini vurgularken, açık yeşil tonlarda tercih edilen zemin ve cam füzyon geçişler kompozisyona modern bir yorum katmaktadır. Bu bağlamda Karaz seramiklerine özgü geleneksel kırmızı-siyah kontrast yerine çağdaş bir renk paletinin kullanılması, minimalist estetiğin yenilikçi bir ifadesi olarak değerlendirilebilir. Görsel 19 ise teknik deneysellik bağlamında ele alınmıştır. Siyah zeminin üzerinde konumlandırılan kahverengi-kırmızı geçişli alan, Karaz seramiklerinin karakteristik kırmızı-siyah kontrastının alternatif pişirim teknikleriyle yeniden üretimini göstermektedir. Eserde yer alan kutsal ocak figür stilizasyonu hem biçim hem de kompozisyon açısından Karaz kültürünün sembolik repertuarına referans vermektedir. Özellikle bu figürlerinin açık renk tonlarıyla siyah zemin arasında oluşan güçlü kontrast, Karaz seramiklerindeki mat-parlak yüzey ilişkilerinin modern bir karşılığını oluşturur. “Renk ve Yüzey”, “Biçim Özellikleri” ve “Bezeme Teknikleri” bakımından Karaz seramiklerinden referans alınarak oluşturulan bu çalışmalar, Karaz seramiklerinin modern Türk seramik sanatında yeniden yorumlanma potansiyelini açıkça ortaya koymaktadır.



Görsel 19: Niyazi Değirmenci, *İsimsiz*, Kalıp ve elle şekillendirme tekniği, Sür-sil üzerine şeffaf sır, 31 x 3 cm, 2025, Niyazi Değirmenci Kişisel Arşiv

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Karaz Kültürü’nün, Geç Kalkolitik Çağ’dan (M.Ö 3500-3200) Erken Tunç Çağı’na uzanan önemli bir seramik geleneğini temsil etmesine rağmen, modern Türk seramik sanatında yakın zamana kadar yeterince tanınmadığı görülmektedir. Bu durumun temel nedenlerinden biri, Karaz Kültürü’nün Türkiye’deki varlığının ancak 1940’lı yıllarda başlayan arkeolojik kazılarla ortaya çıkarılabilmiş olmasıdır. Modern Türk seramik sanatının 1930’lu yıllarda başlayan kurumsal gelişimi düşünüldüğünde, Karaz seramiklerinin keşfinin ve kurumsal sanat sisteminde tanınmasının belirli bir zaman gerektirdiği anlaşılmaktadır.

Yaklaşık 90 yıllık modern Türk seramik sanatı tarihinde, bu zengin kültürel mirası çalışmalarına kaynak olarak alan sanatçı sayısının yalnızca iki ile sınırlı kalması dikkat çekicidir. Nevin Ayduşlu’nun 2012 yılındaki “Karaz ve Kuşlar” sergisi, bu kültürel mirasın modern Türk seramik sanatındaki ilk kurumsal yorumu olması bakımından önemli bir dönüm noktasını temsil etmektedir. Yasemin Yarol’un çalışmaları da Karaz seramiklerinin modern yorumlanma potansiyelini özgün bir yaklaşımla ortaya koymuştur. Ayduşlu’nun çalışmaları özellikle sembolik sürekliliğe odaklanırken, Yarol’un yorumları teknik deneysellik ve minimalist estetik yaklaşımı ön plana çıkarmaktadır.

Araştırma, Karaz seramiklerinin modern yorumlarla üç temel düzeyde ilişki kurabildiğini göstermiştir: Teknik düzeyde, geleneksel kırmızı-siyah kontrastları ve yüzey işlemleri modern sır teknikleri ve pişirim yöntemleriyle yeniden üretilebilmektedir. Estetik düzeyde, Karaz seramiklerinin yalın formları ve geometrik bezemeleri, minimalist bir yaklaşımla çağdaş dile aktarılabilmektedir. Sembolik düzeyde ise, özellikle figürler ve geleneksel motifler, modern soyutlama teknikleriyle özgün bir bakış açısı geliştirmektedir. Bu üç düzeydeki ilişki potansiyeli, Ayduşlu ve Yarol’un çalışmalarında somut örneklerle kendini göstermektedir. Bu bağlamda, iki sanatçının çalışmaları Karaz seramiklerinin modern yorumlanmasında üç temel potansiyel alanını görünür kılmıştır: “teknik deneysellik”, “minimalist estetik yaklaşım” ve “sembolik süreklilik”. Ayduşlu’nun kuş figürleri üzerinden geliştirdiği sembolik dil ve minimalist yorumlar, Yarol’un teknik deneyselliğe dayanan ve modern malzemelerle geleneksel etkiler arayan yaklaşımı, bu potansiyel alanın görünürlüğünü desteklemektedir.

Bununla birlikte araştırma bulguları, Karaz Kültürü’nün modern Türk seramik sanatındaki yerini üç temel noktada ortaya koymaktadır: İlk olarak, 1940-1960 yılları arasında gerçekleştirilen arkeolojik kazılara rağmen, bu kültürel mirasın sanatsal yorumunun ancak 2012 yılında başladığı tespit edilmiştir. İkinci olarak, Karaz seramiklerinin karakteristik özelliklerinin modern teknik ve malzemelerle özgün bir şekilde yorumlanabildiği görülmüştür. Ayrıca, araştırma kapsamında gerçekleştirilen kişisel uygulamalar, Karaz seramiklerinin modern yorumlama potansiyelini somut örneklerle desteklemektedir: “Sembolik süreklilik”, “Minimalist estetik yaklaşım”, “Teknik deneysellik” açısından incelenen uygulamalar, Karaz seramiklerinin “Renk ve Yüzey”, “Biçim Özellikleri” ve “Bezeme Teknikleri” açısından modern Türk seramik sanatında yeniden yorumlanma potansiyelini açıkça ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, Karaz Kültürü’nün modern Türk seramik sanatı için keşfedilmeyi bekleyen önemli bir kaynak olduğu tespit edilmiştir. Bu kültürün teknik zenginliği, estetik dili ve sembolik değerleri, çağdaş seramik sanatında yeni açılımlar yaratabilecek niteliktedir. Ayrıca, Karaz Kültürü örneğinde olduğu gibi,

Anadolu’nun henüz yeterince tanınmayan diğer kültürel miraslarının da modern Türk seramik sanatı için zengin bir potansiyel sunduğu düşünülmektedir. Bu nedenle gerek akademik araştırmalar gerekse sanatsal uygulamalar yoluyla bu kültürel mirasların keşfedilmesi ve yorumlanması, modern Türk seramik sanatının gelişimi açısından önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- AKARSU, Rabia, **Erzurum-Çiğdemli Höyük'te Gerçekleştirilen Arkeolojik Çalışmaların Doğu Anadolu Arkeolojisi İçin Önemi: Karaz Kültürüne Ait Seramik Malzemesinin Değerlendirilmesi** Anadolu Arkeolojisiyle Harmanlanmış Bir Ömür: Mehmet Karaosmanoğlu'na Armağan, (Ed. M. A. Yılmaz, B. Can, M. Işıklı), Ankara 2021, s.1-18.
- CEYLAN, Alpaslan, Oktay ÖZGÜL, Gökhan KALMIŞ, **Karaz Kültürü'nün Kahramanmaraş ve Çevresindeki Yansımaları**, Uluslararası Antikçağ Döneminde Maraş Sempozyumu, Kahramanmaraş 2017, s.26-52.
- IŞIKLI, Mehmet, **Doğu Anadolu Erken Transkafkasya Kültürünün Karaz, Pulur ve Güzelova Malzemesi Işığında Tekrar Değerlendirilmesi**. İzmir 2005, (Doktora Tezi).
- IŞIKLI, Mehmet, Hatice ERGÜNER, **Erken Tunç Çağı Doğu Anadolu Bölgesi Kura-Aras Kültürü'nde Mekân ve Mekân Kullanımına Dair Gözlemler**, Dumlupınar Üniversitesi V. Arkeoloji Sempozyumu, 10-12 Ekim 2016 Kütahya, Ankara 2017, s.43-64.
- IŞIKLI, Mehmet, **Doğu Anadolu Kura-Aras Seramiği Üzerine**, Seramik Araştırma Dergisi, S. 1, 2019, s.13-29.
- UÇAR, Tuba Ayşe, **Anadoluda Khirbet Kerak (Karaz) Seramiği**, Ankara 2001, (Yüksek Lisans Tezi).
- YAROL, Yasemin, **Karaz'ın Karası: Bir Seramikçinin Gözünden Erzurum Karaz Kültürü Seramikleri**. Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 2016.

EGYPTIAN POTTERY AS A REFLECTION OF THE CULTURE OF SOCIETY

Prof. Dr. Ola Hamdy EL-Sayed

Helwan University, Faculty of Applied Arts, Ceramic Department, Cairo, EGYPT
ola.hamdy@buc.edu.eg

Abstract

This study examines Egyptian pottery as a cultural artifact, exploring its role in expressing spiritual beliefs, social identity, and artistic evolution across Pharaonic and Islamic eras. The aim is to demonstrate how pottery transcended functional use to embody spiritual ideas, power dynamics, and technological advancements, while trying to bridge these beliefs with a ceramic partition concept, rooted in these traditions.

The subject focuses on two key periods: ancient Egypt, where faience tiles from Djoser's Step Pyramid symbolized creation and the afterlife, and the Islamic era, where lusterware techniques reflected religious prohibitions and luxury. The sample includes historical artifacts such as blue-green faience tiles and lusterware star tiles, analysed for their symbolic and technical attributes.

Methods combine art historical analysis to reach inspired design. The research investigates motifs, materials (e.g., quartz-based faience, metallic luster glazes), and techniques, which inform the design of a contemporary ceramic architectural units like partation.

The partition as integrates Pharaonic reed matting patterns and Islamic geometric designs. Trying to reveal pottery as a medium for cultural narratives—linking the Duat (afterlife) to Fatimid luxury—while the applied partition bridges ancient symbolism with modern artistry. Emphasising that pottery's enduring legacy is a reflection of societal values, merging historical insight with creative innovation.

Keywords: Pottery, Cultural Symbolism, Egyptian Faience, Islamic Lusterware.

INTRODUCTION

Egyptian pottery stands as a profound testament to the cultural, spiritual, and artistic identity of one of history's most influential civilisations. From the Pharaonic era to the Islamic period, pottery transcended its utilitarian purpose, becoming a medium for expressing beliefs about the afterlife, power, and societal values. Despite its significance, the potential of these historical traditions to inspire contemporary design—particularly in architectural elements like ceramic partitions—remains underexplored. This study seeks to bridge this gap by examining how the symbolic and technical aspects of Egyptian pottery can inform modern artistic practices. (Arnold & Bourriau, 1993.)

The problem addressed in this research is the disconnect between historical ceramic traditions and their application in contemporary design. While Egyptian pottery is widely studied for its archaeological and artistic value, its potential to inspire functional modern art is often overlooked. The scope of the study focuses on two periods: the Pharaonic era, exemplified by the faience tiles of Djoser's Step Pyramid, and the Islamic era, represented by lusterware techniques. These periods were chosen for their distinct yet interconnected contributions to ceramic art. (Nicholson & Shaw, 2000.)

The aim of this research is twofold: first, to analyse how Egyptian pottery reflected spiritual beliefs, social identity, and technological advancements, and second, to translate these insights into the design of a ceramic architectural unit like a partition that harmonises ancient symbolism with modern aesthetics. The study is limited to the examination of specific artefacts—blue-green faience tiles and lusterware units—due to their rich symbolic and technical attributes.

Key questions guiding this research are: How did Egyptian pottery serve as a vessel for cultural and spiritual expression across different historical periods? What materials and techniques characterised Pharaonic and Islamic ceramic traditions, and how can they be adapted for contemporary design? How can the symbolic motifs of ancient pottery, such as reed matting and geometric patterns, be reinterpreted in modern ceramic architectural units?

By addressing these questions, this study aims to highlight the enduring legacy of Egyptian pottery as a reflection of societal values while demonstrating its relevance to modern artistic innovation. The findings will contribute to a deeper understanding of cultural continuity in design and offer practical insights for artists and architects seeking to draw inspiration from historical traditions.

METHOD

This study employs a mixed-methods approach combining art historical research with material experimentation to bridge ancient Egyptian ceramic traditions with contemporary design applications. The methodology is structured into two phases, each addressing specific research objectives through tailored techniques.

Art Historical Analysis:

The first phase involves a systematic examination of primary and secondary sources documenting Pharaonic faience tiles (e.g., Djoser's Step Pyramid, c. 27th century BCE) and Islamic lusterware

(Fatimid period, 10th–12th centuries CE). Data collection techniques include:

Visual analysis of chosen motifs (reed matting, hieroglyphs, geometric patterns) and material compositions. Then study of historical techniques, including ancient Egyptian faience and Islamic lustre glaze techniques.

Design Application:

The final phase translates research findings into a functional ceramic architectural unit (partition): Hybrid designs merge Pharaonic reed units with Islamic star patterns through iterative refinement via studio testing. This systematic approach bridges theoretical research with practical innovation, ensuring the partition design embodies both historical integrity and contemporary functionality.



Figure 1: The fusion of two distinct civilizations (Pharaonic + Islamic)

1. THE BELIEFS of ANCIENT EGYPTIANS

As a significant form of material culture, ceramics profoundly illustrate the ancient Egyptians' beliefs in resurrection and immortality. Beyond mere functionality, pottery served as a conduit for spiritual convictions, cultural traditions, and social identity. For instance, ancient Egyptian pottery was often adorned with hieroglyphs conveying strength, protection, and eternal life. This deep connection stemmed from their belief in the 'Duat' or afterlife, a challenging journey undertaken after death. Our focus will now shift to a particular type of ceramic: tiles, exemplified by those associated with King Djoser. (Teeter, 2011)

1.1. Stepped Pyramid

The Step Pyramid of Djoser, located within the vast Şaqqārah necropolis, stands as Egypt's earliest stone structure and the focal point of an extensive funerary complex as shown in Figure 2. This monumental creation was a powerful declaration of a pharaoh's power, wealth, and aspiration for immortality. It marked the beginning of Egypt's pyramid age, commissioned by Djoser, the inaugural king of the 3rd Dynasty.



Figure 2: The Step Pyramid of Djoser or the Step Pyramid of Saqqara (WEB 1)

More than just a tomb, the pyramid was an integral part of a larger complex of buildings. Inside, it's believed to have housed statues of Egyptian deities and effigies of Djoser and his family, including a notable life-size sculpture of the king on his throne. Architecturally, a step pyramid is characterised by its tiered construction, featuring flat platforms that progressively recede upwards, forming a pyramid-like shape. This distinctive building style has been a hallmark of various cultures across the globe throughout history.

While the exact symbolic meaning of the step pyramid's form, which was largely abandoned after the 3rd Dynasty, remains a subject of debate, some theories propose it served as a grand emblem of the royal crown and the royal funerary cult. This is supported by the existence of seven smaller step pyramids, not intended as tombs, that were erected in the provinces during that era. (Lehner, 1997)

1.2 Creation and Rebirth: The Symbolic Faience of Djoser's Eternal Home

"Within the Step Pyramid complex, conceived as the eternal dwelling for the king's spirit, the private chambers of two tombs were elaborately adorned with over 36,000 blue-green faience tiles as shown in Figure 3. These tiles were meticulously crafted to imitate the appearance of reed matting, reminiscent of the king's palace in Memphis (Nicholson, 2013). This design choice carried profound symbolism, as reeds, emerging from the life-giving rivers, represented the very origins of the world in ancient Egyptian cosmology. Furthermore, the blue-green hue and the material itself, faience, inherently embodied concepts of creation, growth, and rebirth (Nicholson, 2013).

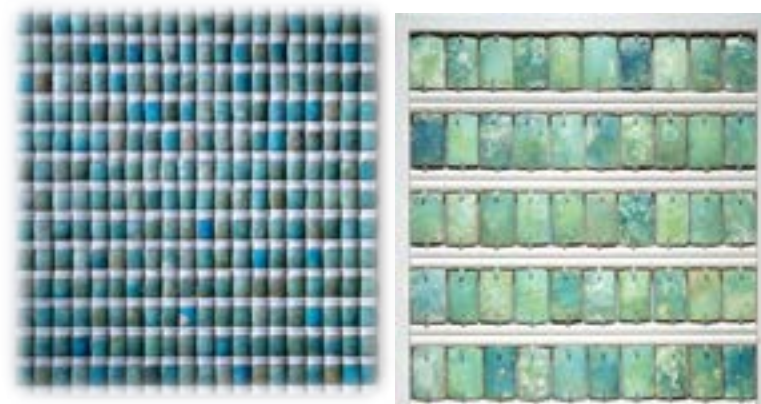


Figure 3: Faience Tiles Mirroring the Reeds of Creation in Djoser's Tomb (WEB 2)

Technically, these remarkable tiles were cast in molds. Their reverse sides feature distinct projections with holes, designed to allow for the stringing together of tiles before they were firmly pressed into the plaster on the chamber walls. Some tiles also bear specific markings or hieroglyphs on their backs, believed to indicate production batches or provide instructions for their precise placement during installation.

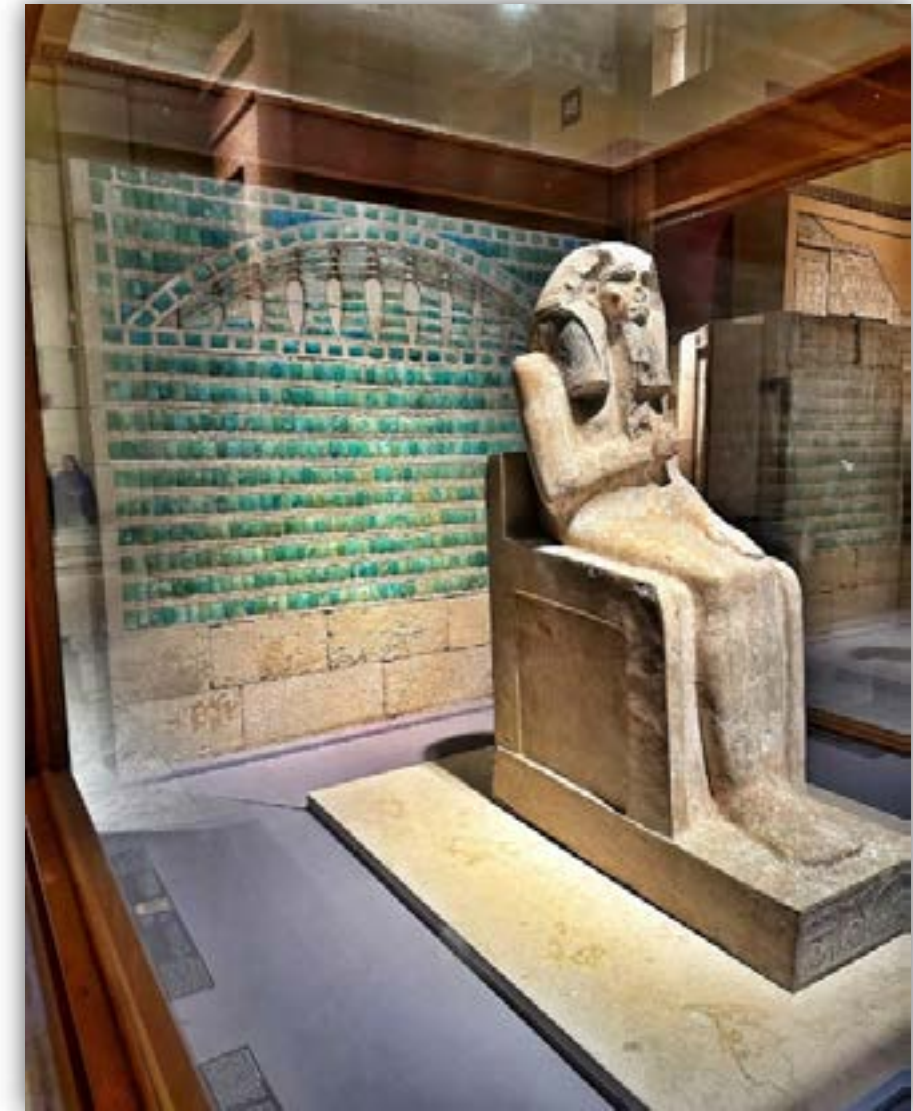


Figure 4: The statue of King Djoser (Zoser), located in the Egyptian Museum, Cairo, Egypt (WEB 3)

1.3 The Enduring Symbolism and Composition of Egyptian Faience

In ancient Egypt, objects crafted from faience were imbued with profound symbolic meaning. They were perceived as magical (Pinch, 1994), believed to be infused with the eternal radiance of the sun and possessing the power of rebirth as shown in Figure 5. For the Egyptians, the exquisite glow emanating from faience sculptures, vases, jewelry, and ritual items encapsulated the very essence of eternity. (Khalifa Ali, 2019)



Figure 5: Faience Tiles in Djoser's Tomb after restoration (Khalifa Ali, 2019)

Faience is a unique glazed, non-clay ceramic material. Its primary components are crushed quartz or sand, combined with small amounts of lime and either natron or plant ash. When moistened, this mixture could be readily molded into various shapes, much like traditional pottery, and then left to harden. A distinctive feature of faience production was the self-glazing process: the characteristic blue-green glaze naturally emerged during combustion, a result of copper salts added to the initial mixture (Nicholson, 2013).

2. POTTERY PROVIDES INSIGHT into MUSLIM ARTISTS' BELIEFS

Islamic beliefs profoundly influenced artistic expression, particularly through the prohibition of depicting gods and prophets to prevent idolatry. This mandate meant that mosques and religious art typically avoided images of people or animals (Grabar, 2006). Consequently, Muslim artists were driven to innovate alternative methods and techniques to convey their artistic vision and emotions, with ceramics playing a crucial role in this development.

One such significant innovation was lusterware, which originated in Iraq during the Abbasid Caliphate (750–1258 CE). Early production centers primarily included Baghdad, with Basra and Kufa also serving as important hubs. Initially, Mesopotamian artisans explored polychrome luster effects, though eventually, simpler monochrome finishes, derived from silver and copper salts, gained widespread popularity (Watson, 2004).



Figure 6: lustreware pottery, associated with the city of Kashan in Persia, 12th-13th century (Shenkar, 2019, p.124-142)

Subsequently, Egypt emerged as the leading center for lusterware manufacturing. Under the Fatimid Caliphate (909-1171 CE), with its capital in Cairo, lusterware design is often considered to have reached its pinnacle of visual sophistication, largely attributed to the magnificent painted decorations applied to the ceramic surfaces (Canby, 2009)



Figure 7: Fatimid Lustre Plate with Cock Fight dates to 11th–12th century Egyptian Fatimid period. (WEB 4)

3. DESIGNING INSPIRED ARCHITECTURAL UNIT (PARTITION)

This project details the applied concept of a ceramic architectural unit (partition with a curtain), which visually and symbolically fuses Pharaonic and Islamic artistic traditions. The idea aims to demonstrate the

potential of pottery as a medium for embodying complex cultural narratives and bridging ancient symbolism with contemporary artistic expression.



Figure 8: The concept of the project is to merge the ancient Pharaonic and Islamic artistic pottery traditions and techniques

3.1. Material Selection and Preparation

3.1.1. Clay Selection

Egyptian earthenware, specifically Aswan clay, was selected as the primary material due to its historical significance in Egyptian ceramics and its suitable working properties for the units.

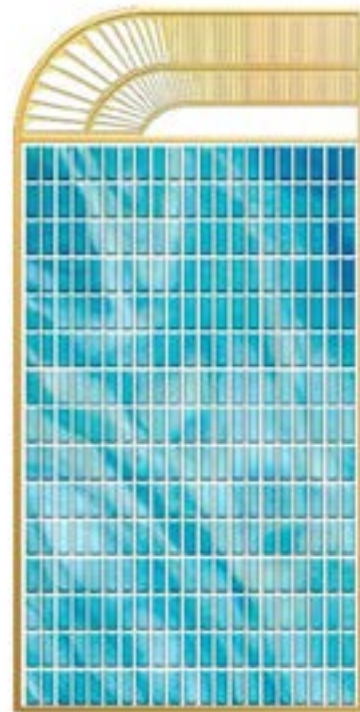


Figure 9: The design's conceptual idea

3.2. Producing Ceramic Unit

3.2.1 Unit Formation:

The prepared clay was rolled into uniform slabs of precise thickness to ensure dimensional consistency across all individual units, Individual unit were precisely cut from the clay slabs, each measuring 7cm x 11cm. This standardized dimension facilitates the modular assembly of the final partition. The shaped tiles underwent a slow and controlled drying process, preventing cracking, warping, or other deformities that could arise from uneven moisture removal before firing.

3.3 Firing Process

3.3.1 Bisque Firing: The dried tiles were subjected to a bisque firing 950°C.

3.3.2 Glaze Application

A lustre glaze, formulated with Ferro frit and copper carbonate to achieve a turquoise hue, was applied to the bisque-fired tiles. The glaze was applied using a spring gun for an even and controlled coating.

3.3.3 Lustre Glaze Firing (Second Firing):

The glazed units underwent a second firing at a temperature of 1050°C to successfully develop the lustre effect, causing the glaze to melt and fuse, resulting in a smooth, glossy surface with a vibrant, unified blue-green colour as shown in Figure 10.



Figure 10: the units the second firing (glaze firing) at temperature 1050°C

3.2 Design Integration and Symbolic Characterisation

The final ceramic architectural unit, envisioned as a hanging partition within a copper frame (H: 250cm, W: 80cm), embodies a deliberate fusion of motifs and symbolic elements.

3.2.1. Motif Fusion

Pharaonic reed matting patterns are intricately merged with Islamic geometric star patterns. This fusion aims to create a visual dialogue between two prominent historical artistic traditions, demonstrating their potential for harmonious integration.

3.2.2 Colour Palette and Symbolism

The ancient Egyptians primarily used six core color groups in their art and hieroglyphs: green (wadj), red (desher), blue (irtyu or khesbedj), yellow (khenet or kenit), white (hedj or shesep), and black (kem).

The chosen blue and green colour palette, particularly the combined blue-green, holds profound symbolic significance. In the Pharaonic era, these colours were associated with creation, growth, and the generative power of the Nile

Green represented fresh growth, vegetation, and new life, with the Egyptian word for green malachite also signifying joy. Blue was highly prized, with the deepest shades mimicking sought-after lapis lazuli. The blue glazing in this project specifically symbolizes elements like the Nile, the sky, and the dwelling places of the gods. This colour choice aims to infuse the modern partition with ancient Egyptian concepts of vitality and renewal.



Figure 11: The chosen blue and green colour from the Egyptian palette

3.2.3 Cultural Narrative through Pottery

The partition serves as a tangible demonstration of pottery's capacity to convey complex cultural narratives. By linking ancient concepts such as the Duat (the Egyptian afterlife, a realm of transformation and rebirth often associated with a journey) with the aesthetic of Fatimid luxury (known for its sophisticated artistic and material culture, including ceramics), the design aims to illustrate a continuous thread of cultural evolution and artistic expression as shown Figure 12. The partition itself is designed to function as a "bridge" between these historical symbolic frameworks and contemporary artistic interpretations.



Figure 12: From Ancient Egyptian to Islamic: A Ceramic Partition as Cultural Dialogue

RESULTS AND DISCUSSION

The study underscores how Egyptian pottery, from the Pharaonic faience tiles to Islamic lusterware, transcended utilitarian purposes to embody cultural, spiritual, and artistic narratives. By analyzing these artifacts, the research reveals a continuity of symbolism—such as the blue-green hues representing creation and the afterlife—while also highlighting shifts in techniques and motifs across eras. The successful integration of these elements into a contemporary ceramic partition demonstrates the enduring relevance of historical craftsmanship, bridging ancient traditions with modern design imperatives.

The art historical analysis identified key symbolic and technical attributes of Pharaonic and Islamic ceramics, including the quartz-based composition of faience and the metallic glazes of lusterware. Material experimentation with Aswan clay and controlled firing processes (950°C bisque, 1050°C glaze) replicated ancient durability and visual effects. The resulting partition fused reed matting and geometric star patterns, achieving a cohesive design that honored both traditions. Challenges in glaze application and modular assembly were addressed, yielding a functional architectural unit that encapsulates cultural dialogue.

Future work should expand interdisciplinary collaboration—engaging archaeologists, material scientists, and designers—to explore untapped ceramic traditions or sustainable material alternatives. Educational initiatives, such as public workshops, could amplify awareness of pottery’s cultural legacy. Additionally, market research into commercial applications, like heritage-themed interiors, would assess the viability of such designs. Advancing digital tools, such as 3D modeling for motif adaptation, could further streamline the fusion of historical and contemporary practices.

REFERENCES

- ARNOLD Dorothea, Janine BOURRIAU (Eds.), **An Introduction to Ancient Egyptian Pottery**, (Philipp von Zabern), Mainz 1993, p.1-5.
- NICHOLSON Paul T., Ian SHAW (Eds.), **Ancient Egyptian Materials and Technology**, (Cambridge University Press), Cambridge 2000, p.121-147, p.177-194.
- TEETER Emily, **Religion and Ritual in Ancient Egypt**, (Cambridge University Press), Cambridge 2011, p.3-15.
- LEHNER Mark, **The Complete Pyramids: Solving the Ancient Mysteries**, (Thames & Hudson), New York 1997, p.70-90.
- NICHOLSON Paul T., **Egyptian Faience and Stone: The Making of Egyptian Faience and Other Artificial Stone in Ancient Egypt**, (Bloomsbury Academic), London 2013, p.15-40, p.45-75.
- PINCH Geraldine, **Magic in Ancient Egypt**, British Museum Press, London 1994, p. 47–48.
- KHALIFA ALI Amr Abou El-Safa, “Study of a Symbolic Shrine/False Door Structure with Central Pillars”, *Luxor International Journal of Archaeological Studies*, Vol. 2/2, (Luxor International Journal of Archaeological Studies), Luxor 2019, p.16-28.
- GRABAR Oleg, **The Formation of Islamic Art** (Revised and Enlarged Edition), (Yale University Press), New Haven 2006, p.1-30.
- WATSON Oliver, **Persian Lustre Ware**, (Faber and Faber), London 2004, p.1-50.
- CANBY Sheila R., **Islamic Art in Detail**, (Harvard University Press), Cambridge 2009, p.100-150.
- SHENKAR Michael, “Religious Imagery and Image-Making in pre-Islamic Iran and Central Asia”, *The Image Debate: Figural Representation in Islam and Across the World*, (Gingko Library), London 2019, p.124-142.
- GRABAR Oleg, **The Formation of Islamic Art**, (Yale University Press), New Haven 2006.

WEB 1: ANONYMOUS, “The Step Pyramid Complex of Djoser”, Egypt Monuments, <https://egy monuments.gov.eg/en/monuments/the-step-pyramid-complex-of-djoser/>, 13.06.2025.

WEB 2: METROPOLITAN MUSEUM OF ART, “Wall tiles from the funerary apartments of King Djoser”, The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/543904>, 10.06.2025.

WEB 3: ANONYMOUS, “Relocating artifacts in Egyptian Museum in Tahrir to highlight its”, Egypt Today, <https://www.egypttoday.com/Article/4/117226/Relocating-artifacts-in-Egyptian-Museum-in-Tahrir-to-highlight-its>, 22.06.2025.

WEB 4: ANONYMOUS, “Spirit and Matter: Masterpieces from the Keir Collection of Islamic Art”, The Wall Street Journal, <https://www.wsj.com/articles/spirit-and-matter-masterpieces-from-the-keir-collection-of-islamic-art-1443564306>, 10.06.2025.

ESKİÇAĞ'DA KİLİN SAĞLIK ALANINDA KULLANIMI

Dr. Öğr. Üyesi Özlem ALKAN

Ardahan Üniversitesi, İnsanî Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Ardahan/ TÜRKİYE
ozlemalkan@ardahan.edu.tr, Orcid:0000-0002-8090-8160

Özet

Kil, doğal olarak oluşan ve çeşitli mineraller içeren ince taneli bir toprak türüdür. Kil tarih öncesi çağlardan beri insanoğlunun yaşamında önemli bir yere sahiptir. Kilin en bilinen kullanım alanı çanak çömlek yapımı olmasına rağmen pek çok farklı alanda da kullanıldığı görülmektedir. Örneğin tarihî çağların başlangıcı olarak kabul edilen yazının ilk örnekleri kil tabletler üzerine yazılmıştır. Eskiçağın kayıt tutma metotlarından olan hesap taşları ve günümüz imzasına benzer olarak kullanılan mühürler/bullalar büyük oranda kilden yapılmıştır. Kilin günümüze kadar devam eden bir başka kullanım alanı inşaat sektörüdür. Kil topaklarının kurutulmasıyla yapılan kerpiç, dünya tarihinde en eski inşaat malzemelerinden biri olarak kabul görmektedir. Kil dinsel bir simge olarak da karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Neolitik Çağ'da yoğun olarak görülen idoller kilden yapılmış olan tanrısal heykelciklerdir. Yaşamın hemen her alanında kendisine yer bulan kil, oyuncak yapımında da kullanılmıştır. İnsanoğlunun var olduğu günden itibaren hastalıklarla mücadele ettiği ve her dönemin kendine has tedavi yöntemlerinin olduğu bilinmektedir. Tıbbın yaşı kadar eski olan kil, sağlık alanında da kullanılmıştır. Bu çalışmada Eskiçağ'da kilin sağlık alanında kullanımı ve bu yöntemlerin günümüzde çeşitli alanlarda değerlendirilmesi anlatılacaktır.

Anahtar kelimeler: Kil, Seramik, Sağlık

Abstract

THE USE OF CLAY IN THE HEALTH FIELD IN ANCIENT TIMES

Clay is a naturally occurring fine-grained soil containing various minerals. Clay has an important place in the lives of human beings since prehistoric times. Although the most well-known use of clay is pottery making, it is also used in many different fields. For example, the first examples of writing, which is accepted as the beginning of historical ages, were written on clay tablets. Calculating stones, one of the ancient methods of record keeping, and seals/stamps, which are similar to today's signatures, were largely made of clay. Another area of use of clay that continues to the present day is the construction sector. Adobe, made by drying clay lumps, is recognized as one of the oldest construction materials in world history. Clay also appears as a religious symbol. Especially in the Neolithic Age, idols, which are seen extensively, are divine figurines made of clay. Finding a place in almost every aspect of life, clay was also used in toy making. It is known that mankind has been struggling with diseases since the day it existed and that each period has its own treatment methods. Clay, which is as old as the age of medicine, has also been used in the field of health. In this study, the use of clay in the field of health in ancient times and the evaluation of these methods in various fields today will be explained.

Keywords: Clay, Ceramics, Health

GİRİŞ

İnsanoğlu var olduğu günden itibaren sağlık sorunlarıyla mücadele halindedir. Eskiçağ insanları hastalıkların sebeplerini bazen tanrısal bir cezalandırma bazen de günümüzdeki gibi organizmada belirli değişikliklerle sağlığın bozulması olarak düşünmüştür. Sebeplerin farklılıkları tedavi yöntemlerinin çeşitliliğini de etkilemektedir. Bir lanetlenme ya da tanrısal cezalandırmanın tedavisi dua, kurban ya da büyü gibi ritüellerle yapılmaya çalışılırken, beden hastalıklarının daha somut ilaçlarla tedavi edildiği görülmektedir. Tedavi yöntemlerinde doğada hazır bulunan kilin de kullanıldığı bilinmektedir.

1. ESKİÇAĞ'DA KİLİN SAĞLIK ALANINDA KULLANIMI

Tarih öncesi çağlardan beri kil tedavi amacıyla kullanılmıştır. Homo Erectus ve Neanderthalensis insanının cilt temizliği, tahrişleri azaltmak ve yaraları iyileştirmek için kil, su ve aşıboyalarının karıştırılmasıyla elde ettikleri bir karışımı kullandıklarına dair izler bulunmuştur. Bu kullanımın hayvanları taklit yoluyla bulunduğu düşünülmektedir¹.

Eski Mezopotamya, Eski Mısır, Eski Yunan ve Roma'da çeşitli hastalıkların tedavisinde kil kullanılmıştır. Galyalıların kuru göz için kil ile hazırlanmış bir karışımı kullandıkları bilinmektedir. Mezopotamya'da MÖ 2500'lere tarihlenen Nippur'daki kil tabletlerde, kilin yaraları tedavide ve kanamaların durdurulmasında kullanıldığı kaydedilmiştir².

Antik Mısır'da, Nubian toprağının iltihap giderici, sarı aşı boyasının³ ise cilt yaraları, iç hastalıklarının tedavisi ve mumyalamada koruyucu madde olarak kullanıldığı bilinmektedir⁴.

Antik Yunan'da kil ile yapılmış olan lapalar cilt rahatsızlıklarının tedavisinde, yara izlerinin giderilmesi ve yılan ısırıklarının tedavisinde kullanılmıştır⁵. Yunanlı bir doktor olan Galen (MS 131-201) şifalı çamurların tanımını yapmış, sıtma, mide ve bağırsak rahatsızlıklarının tedavisinde kullanılan killer hakkında bilgi vermiştir⁶.

Medeniyetler kilin tedavi edici etkilerinden dolayı yenilebilir olduğunu da iddia etmiştir. Aristoteles (MÖ 384-322) insanların dini amaçlı ya da tedavi için toprak ya da kil yemesi konusunu gündeme getirmiştir. Marco Polo seyahatlerinde Müslüman hacıların ateş düşürücü etkisi sebebiyle pembe toprak yediklerinden bahsetmiştir. Bu uygulamanın günümüzde bazı ülkelerde terapötik veya kıtlığı gidermek için hala kullanıldığı bilinmektedir⁷.

MÖ 1600 tarihli Ebers Papirüsü (MÖ 2500'den kalma bir papirüsün kopyasıdır)'nde yanık tedavisinde hint yağının haricinde çamur, bitkisel karışımlar ve kil bazlı ilaçların bazı hastalıkların tedavilerinde kullanımı anlatılmaktadır⁸. Ayrıca Çin tıbbıyla ilgili olan Pen Ts'ao Kang Mu'da kilin iyileştirici gücü hakkında bilgi

verilmiştir. Roma dönemi yazarlarından Dioscorides'in De Materia Medica (MÖ 60) adlı eserinde kilin benzer etkilerinden bahsedilmiştir⁹.

Mineroloji ve kimya bilimi için önemli olan kayaçlar ve endüstriyel mineraller hakkında Theophrastus tarafından yazılmış olan "On Stones" (MÖ 315-314) adlı eserde kilin (Melian) resim boya malzemesi, Kimolian kil yataklarının çamaşırcı kili üretiminde ve yaklaşık 2000 yıl boyunca da ilaç yapımında kullanıldığı anlatılmaktadır¹⁰.

Tarihteki ilk markalı hazır ilaç olan Terra Sigillata ilk kez MÖ 5. yüzyılda Limni adasında kırmızı kilden yapılmıştır. Limni adasından yılda bir kere törenlerle Terra Sigillata adında küçük silindirler halinde getirilerek, alındığı yerin adı üzerine mühürlenirdi. Bu kil silindirleri kurutularak zehirli yılan ve böcek sokmalarına ve diğer tedavilerde kullanılırdı¹¹. Ünlü İslam bilgini İbn-i Sina, "El Kânûn Fi't- Tıbb" adlı eserinde Terra Sigillata'nın yapılışını ve etkilerini anlatmıştır. İbn-i Sînâ, bu ilacın ana maddesi olan kırmızı toprağın teke kanıyla yoğrulduğunu ve yara iyi edici, kanamayı durdurucu etkilerinin olduğunu ifade etmiştir¹².

Yaşlı Plinius (MS 23-79) "Doğa Tarihi" kitabında Napoli çevresinde volkanik bir çamur olan kilin mide ve bağırsak hastalıklarında kullanılması hakkında bilgi vermektedir. 11 ve 12. yüzyıllarda İbni Sina (Avicena) (MS 980-1037) ve İbni Rüşt (Averroes) (MS 1126-1198) tıbbi çamurların kullanımını sınıflandırmıştır. Rönesans döneminde Farmakope¹³ adıyla ortaya çıkan kitaplarda ilaçların yanı sıra minerallerin de ilaç olarak kullanımları sınıflandırılmıştır. 17. yüzyılda ilk bilimsel akademiler kurulmuş buralarda minerolojinin ilaç olarak üretimi gerçekleştirilmiştir. 20. yüzyılda kimya biliminin daha da gelişmesiyle birlikte çok sayıda mineralin sentezlenmesi sağlanmıştır¹⁴.

Farmakolojide etken madde ya da katkı maddesi olarak kullanılan kil mineralleri şunlardır: Simektit, Poligorskit, kaolinit, ve talk mineralleridir. Kaolinit ve poligorskit sindirim sistemi koruyucusu olarak kullanılmaktadır. Kilin mide ve bağırsak mukoza zarına yapışarak korudukları ve toksinleri bakterileri hatta virüsleri emdiği bilinmektedir. Ancak enzimleri ve diğer gerekli besin öğelerini de ortadan kaldırdıkları için uzun süre kullanımları tavsiye edilmemektedir. Ayrıca yüksek su tutma kapasiteleri sebebiyle ishal önleyici olarak da kullanılmıştır¹⁵.

Kaolinit, talk ve smektitler dermatolojik koruyucular olarak tanımlanmıştır. Bu kil mineralleri cilde yapışarak dış etkenlere karşı mekanik bir koruyucu katman oluşturmaktadır¹⁶. Ciltteki fazla yağı ve toksinleri emmesi sebebiyle çıban, akne, ülser, apse ve sebore gibi hastalıkların tedavisinde kullanılmış ve başarılı sonuçlar alınmıştır. Yüksek ısı tutma kabiliyeti sebebiyle de kronik romatizmal hastalıklarda, spor travmalarında kil kullanılmıştır¹⁷.

¹ Carretero, 2002: s.155-163.

² Boussel P, Bonnemain H, Bové F.: 1983.

³ Kil ve demir oksit/hidroksit karışımı.

⁴ Carretero-Gomes-Tateo, 2006: s.717; Carpenter-Rigaud-Barile-Priest-Perez-Ferguson, 2006: s.11.

⁵ Carretero-Gomes-Tateo, 2006: s.717.

⁶ Galen, 2011: s.79; Carretero-Gomes-Tateo, 2006: s.718.

⁷ Marco Polo, 2021; Carretero-Gomes-Tateo, 2006: s.718.

⁸ Carpenter-Rigaud-Barile-Priest-Perez-Ferguson, 2006: s.11; Hayırlıdağ, 2021: s.79.

⁹ Pen Ts'ao Kang Mu; 1982; Dioscorides, 2000: s.185; Carretero-Gomes-Tateo, 2006: s.718.

¹⁰ Theophrastus, 1956; s.209; Türkmenoğlu, 2000: s.76.

¹¹ Türkmenoğlu, 2000: s.76; Şahne-Arslan-Şar, 2013: s.15.

¹² İbn-i Sînâ, 2018: s.594.

¹³ İlaçların dozları, formülleri ve kullanımlarını içeren listelerin bulunduğu kitap.

¹⁴ Plinius The Elder, I. XXXI. 32; İbn-i Sînâ, 2018: s.594;

¹⁵ Carretero-Gomes-Tateo, 2006: s.719; Dalgıç-Kavak, 2004: s.73.

¹⁶ Carretero-Gomes-Tateo, 2006: s.720, Şahne-Arslan-Şar, 2013: s.18.

¹⁷ Carretero-Gomes-Tateo, 2006: s.722.

Sıvı bentonit kilin; vücudun kimyasal, toksin, bakteri, virüsten arındırılmasında, cıva ve kurşun gibi ağır metallerin vücuttan atılmasında, diş ve diş eti temizliğinde, ağız yaralarında, baş ağrısı, göz yorgunluğunda, erken yaşlanma, kırışık ve selülitlerde, egzama ve sedef hastalığı gibi ciddi deri hastalıkları, sivilce, böcek sokmaları, siğil ve mantar gibi cilt sorunlarında enfekte yaralar, kaşıntı ve yanmalarda, kemik ve kas hasarı, romatizmal rahatsızlıklarda ve karpal tünelde, kronik bel ağrıları, miyozit, tendinit, fibromiyalji sendromları, yumuşak doku ve hareketsiz kalma durumlarında, sindirim sistemi ve barsak rahatsızlıklarında (Reflü, ülser, kusma, ishal vb.), parazitler ile mücadele ve kolon temizliğinde, karaciğer problemlerinde, bağışıklık sistemin güçlendirmede kullanıldığı belirtilmektedir¹⁸.

Var olduğu günden itibaren güzelliğin ve gençliğin sırrına kafa yoran insanoğlu kili kozmetik alanında kullanmış, Eskiçağlardan itibaren bilinen kil maskeleri ve kil çamuru günümüze kadar gelmiştir. Mısır Kraliçesi Kleopatra (MÖ 44-30) Ölü Deniz’den aldığı çamuru güzellik sırrı olarak kozmetik amaçlı kullanmıştır. Kilin yağ ve toksinleri emme kapasitesinden dolayı yüz maskelerinde, kremlerde, pudralarda, ter önleyici olarak, cildin parlaklığını gidermede ve lekeleri kapatmak için kullanılmaktadır¹⁹. Kil, reçine ve gülsuyu birleşiminin lekeleri ve çilleri çıkartmak için kullanıldığı da bilinmektedir²⁰.

İskitlerin özel bir lapa kullandıkları bilinmektedir. Herodotos, İskit kadınlarının özellikle servi ve sedir yongalarını pürüklü bir taş üzerinde iyice döverek su kattıklarından ve bu hamuru yüzlerine ve bütün gövdelerine sürdüklerini aktarmıştır. Burada oluşturulan hamur, vücuda sürülmek suretiyle uygulanan bir nevi çamur tedavisi olmalıdır²¹.

Kil minerallerinin güzellik ve spa terapilerinde kullanımı geçmişte olduğu gibi son 20 yılda da büyük ilgi görmektedir. Bu alanda kil kullanımı üç ana grupta toplanabilir.

- Jeoterapi: Kilin suyla karıştırılarak elde edilen karışımın uygulanması
- Peloterapi: Kilin deniz veya tuzlu göl suyu ya da mineralo-tıbbi suyla karıştırılmasıyla oluşan karışım
- Paramudlar: Kilin parafinle karıştırılmasıyla elde edilen karışım

Bu üç yöntem de kaplıcalarda güzellik terapileri için kullanılmaktadır. Genellikle sıcak uygulanan bu yöntemler tedavi şekline göre değişmektedir. Yüz maskeleri ortalama 1 ile 5 cm kalınlığında cilde 20-30 dakika uygulanmaktadır. Bu uygulamalar genellikle uygulama sırasında oluşan terlemenin ciltte kalmasından dolayı nemlendirme ve gözeneklerin açılmasıyla oluşmaktadır. Sıcak uygulama dolaşımı uyararak ve iltihap giderici etkisiyle selülit gelişimini geciktirmektedir. Siyah nokta, akne, leke giderici özellikleri sebebiyle cilt temizliğinde de kullanılmaktadır. Ancak dolaşım sorunları olan bölgelerde özellikle varisli damarlarda, akut romatizmal durumlarda, iltihaplı durumlarda ise soğuk çamur uygulaması ile tedavi edildiği görülmüştür²².

¹⁸ Atabey, 2019, s.1-4.

¹⁹ Carretero-Gomes-Tateo, 2006: s.717 vd.; Dalgıç-Kavak, 2004: s.73.

²⁰ Uzel, 2010: s.49.

²¹ Herodotos, IV/75: s.324.

²² Carretero-Gomes-Tateo, 2006: s.723,734; Dalgıç-Kavak, 2004: s.76; Şengöz, 2019: 37 vd.

Antik dönem tıbbında kullanılan tedavi yöntemlerinden biri de peloidoterapi (çamur tedavisi) olmuştur. Pers döneminden itibaren uygulanan bu sağaltım metodunda; deniz ve delta balçıkları, göl çamurları ve zengin minerallere sahip termal kaynak çamurları kullanılmaktadır.

Çamurun terapötik amaçlı kullanımını önemle tavsiye eden Galen, özellikle çamur banyosunun sıtma hastalığının tedavisinde, Naples civarından çıkarılan çamurların mide ve bağırsak rahatsızlıklarının giderilmesinde kullanılması gerektiğini belirtmiştir²³. Galen sıcak çamur tedavisinin, kalıcı ağrılar ve şişliklerle; eklem, kemik ve kas hastalıkları için uygulanmasını uygun görmüştür. Ünlü anatomi hocası İskenderiyeli Hekim Heraklianus ile çalışarak, çamur tedavisinin etkilerini yakından inceleme fırsatı bulan Galen, Padua yakınlarındaki Battaglia termal kaynaklarından getirilen çamurların şifalı etkisinden övgü ile bahsetmiştir. Galen’e göre, Mısır’dan gelen çamurlar, tıbbi çamur banyosu için en ideal çamur türüdür. Galen, böbrek rahatsızlığı olan hastaların tedavilerinde Mısır çamuru denilen; Nil Nehri’nin taşan sularıyla oluşan ve mineral bakımından zengin olan çamurlarla yapılan tedavinin başarılı sonuçlar verdiğini aktarmıştır²⁴.

Plinius da Galen gibi çamur tedavisi için en iyi hammaddenin Mısır çamuru olduğunu belirtmiş, bu çamurun banyo ve paketler halindeki kullanımlarını detaylıca tarif etmiştir. Battaglia termal havuzlarından elde edilen çamurların tedavideki etkinliğini anlatan Plinius, Sinop çamuru kürleriyle iyileştirme sağlanabilecek hastalıkları da listelemiştir²⁵.

Kilin tedavi amacıyla çamur haline getirilerek vücuda sürülmesi uzun zamandır bilinmesine karşın Avrupa’da Roma dönemine kadar yaygınlaşmamıştır. Roma döneminde “balnea” adıyla bilinen özel binalarda çamur kürleri uygulanmıştır. Roma dönemi çamur tedavisi, uzun yıllar sonra 19. ve 20. yüzyıllarda spa merkezlerinin açılmasıyla tekrar ilgi görmeye başlamıştır²⁶. Bugün Anadolu’da çamur tedavisi uygulayan pek çok merkez vardır. Bu merkezlerin en ünlülerinden biri Bergama’dır.

Eski Yunan’da, sağlık tanrısı Asklepios adına yaptırılan tedavi merkezleri olan Asklepionların en önemlilerinden biri olan Pergamon (Bergama) Asklepeion’unda hastalar kutsal sular, şifalı otlar, müzik, tiyatro ve telkin ile tedavi edilirdi. Burada kutsal suyla karışmış olan kil ile çamur banyosu yapılırdı²⁷.

Aelius Aristides isimli bir Yunanlı hasta Asklepeionda tedavisi esnasında rüyasında sıkça sağlık tanrısı Asklepios’u gördüğünü ifade etmektedir. Aristides rüyasında sağlık tanrısının kendisine romatizma tedavisi için çamur banyosu önerdiğini söylemiştir. Asklepios emrettiği için soğuk bir kış gecesi çamur banyosu yapıp, çıplak ve çamurlu bir şekilde tapınakların etrafında üç tur koştuktan sonra kutsal alandaki kuyulardan çektiği soğuk sular ile yıkanmıştır. Aristides başka bir rüya sonrasında Asklepios’un kendisine emrettiği üzere vücudunu çamurla kapladığını ve Zeus tapınağında uzun bir müddet çıplak ve çamurlu bir şekilde oturarak, iyileşmeyi beklediğini aktarmıştır²⁸.

Türkiye’de günümüzde pek çok ilde kaplıca peloid uygulaması yapılan tesis bulunmaktadır. Bunlardan bazıları; Afyon, Ankara, Aydın, Balıkesir, Bolu, Bursa, Çanakkale, Denizli, İzmir, Kayseri, Kütahya,

²³ Blasche-Ekmekcioglu -Vacariu vd., 2002: s. 302; Carretero-Gomes-Tateo, 2006: s.718.

²⁴ Akarsu, 2016: 94; Galen,1956: s.183-184.

²⁵ Plinius The Elder, I. XXXI. 32; Gairdner, 1833: s.231.

²⁶ Carretero-Gomes-Tateo, 2006: s.718.

²⁷ Akça, 2013, s.2 vd.; Çelik, 2018: s.1008; Akdoğan-Turgut vd., 2025: 17.

²⁸ Hamilton, 1906: s. 47; Mutlu, 2020: s.639.

Manisa, Nevşehir, Samsun, Sivas ve Yalova’dadır. Peloid üretim izni bulunan iller ise Denizli, Gaziantep, İstanbul, Kastamonu, Muğla, Afyonkarahisar’dır. Peloidin bileşimi genellikle yapay havzalarda yapılan olgunlaştırma işlemine, suyun kaynağının geldiği alana ve özelliğine göre değişir. Birçok kaplıcada mineralli suların çıkış merkezlerinde, zeminde kille karıştırılarak olgunlaştırma işlemi yapılmakta ve bu “terapi çamuru” olarak tanımlanmaktadır. Yüksek sıcaklıktaki mineralli suların olgunlaştırma havuzlarında killerle karıştırılması, suyun bileşiminde bulunan aktif elementlerin kilin yapısına geçmesini sağlar ²⁹. Böylece şifalı çamur taşınabilir bir ilaç haline getirilmektedir.

²⁹ Atabey, 2017: s.86-87; Davarcioğlu, 2011: 18.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

İnsan hayatının hemen her alanında var olan kilin kullanım alanlarının çeşitliliği kadar kullanım metotlarının farklılığı da dikkat çekmektedir. Sağlık açısından büyük önem taşıyan kil, tarih boyunca çeşitli işlemlerden geçirilerek hastalıklara deva olmuştur. Antik dünyada uygulanan yöntemler günümüz alternatif tıp meraklılarının ilgisini uyandıracak kadar zengindir. Bu durum sadece bilgi birikiminin sonraki kuşaklara aktarılması açısından değil sağlık ve kültür turizmi açısından da değerlendirilebilir bir saha açmaktadır.

Kil yatakları ve Eskiçağlarda kurulmuş olan sağlık merkezleri açısından son derece zengin olan ülkemizde oluşturulabilecek sağlık ve güzellik rotaları tüm dünyanın ilgi odağı olabilecek potansiyeldedir. Kil katkılı tedavi yöntemlerinin çeşitliliği ve Eskiçağ tedavi merkezlerinin yer aldığı bölgelerin eşsiz doğası ülkemizin sağlık turizmi açısından son derece kıymetlidir.

Eskiçağda sağlık, kozmetik ve güzellik alanlarında kullanılan merkezlerin günümüzde daha çok ön plana çıkarılması ülke ekonomisine fayda sağlayacağı gibi ülkemizin tanınırlığına da katkıda bulunacağı kanısındayız. Umuyoruz ki özellikle Eskiçağ merkezlerinde yapılacak olan çamur banyoları, kil maskeleri, killi içecekler gibi uygulamalar kültür ve sağlık turizmi açısından değerlendirilir.

KAYNAKÇA

- AKARSU Seda-Babür Mehmet AKARSU-Fuat YÖNDEMLİ, **Antik Dönem’de Yozgat Sarıkaya’da Termal Terapi ve Peloidoterapi**, I. Uluslararası Bozok Sempozyumu 05-07 Mayıs 2016 Bildiri Kitabı, 1, 2016, s.90-98.
- AKÇA Tamer, **Bergama Asklepionu’nun Tıbbi Bakış Açısı ile Değerlendirilmesi**, Adana, 2013, (Doktora Tezi).
- AKDOĞAN H. Dilek-Y.Barış TURGUT-A. Çağlar TURGUT-İlgaz AKDOĞAN, **Ancient Era Hospitals “Asclepions” and their Heritage to the Day**”, Mersin Üniversitesi Tıp Fakültesi Lokman Hekim Tıp Tarihi ve Folklorik Tıp Dergisi, 2025:15(1), s.14-28.
- ATABEY Eşref, **Detoks Amaçlı Kil Kullanımı (Kil ve Sağlık)**, <https://www.researchgate.net/publication.05.02.2025>, s.1-4.
- ATABEY Eşref, **Kaplıca Çamuru (Peloid/Termal Çamur) Kullanımı**, Bilim ve Gelecek Dergisi, 161, 2017, s.86-87.
- BLASCHE Gerhard Strauss-Cem EKMEKCİOĞLU-Gerda VACARIU-Herbert MELCHART- Veronika Fialka-MOSER-Wolfgang MARKTL, **Contribution of Individual Spa Therapies in the Treatment of Chronic Pain**, The Clinical Journal of Pain, 18 (5), 2002, s. 302-309.
- BOUSSEL P, BONNEMAİN H, BOVÉ F. **History of Pharmacy and the Pharmaceutical Industry**. Paris: Asklepios Press; 1983.
- CARPENTER Stephen-Michel RİGAUD-Mary BARİLE-Tracy J. PİRİEST-Luis PEREZ-John B. FERGUSON, **The Ebers Papyrus**, 2006.
- CARRETERO MI, **Clay minerals and their beneficial effects upon human health**. A review. Applied Clay Science, 21, 2002, s.155-163.
- CARRETERO MI.- C.S.F. GOMES and F. TATEO, **Clays and Human Health**, Handbook of Clay Science, Eds. Faiza Bergaya, B. K. G. Theng and G. Lagaly, Elsevier, Amsterdam 2006.
- ÇELİK Serkan, **Antik Yunanda Müzikle Tedavi: Bergama Asklepion Örneği**, I. Uluslararası İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Kongresi, 2018: s.1007-1011.
- DALGIÇ Abdurrahman -Orhan KAVAK, **Kil Mineralleri ve Sağlık**, Dicle Tıp Dergisi, 31/2, 2004, s.73-78.
- DAVARCIOĞLU Burhan, **Kil Minerallerinin Balneoterapi Yönünden Değerlendirilmesi ve Mineralli Su, Orta Anadolu Bölgesi**, Tarım Bilimleri Araştırma Dergisi, 4/2, 2011, s.15-21.
- DİOSCORİDES, **De Materia Medica**, 2000.
- DURMAZ Mustafa, **Bergamalı Lokman Hekim Galenos**, İzmir 2010.
- GAİRDNER Meredith, **Essay on the Natural History , Origin, Composition, and Medicinal Effects, of Mineral and Thermal Springs**, The Medico-Chirurgical Review and Journal of Practical Medicine, Vol. 23, 1833, s. 228-234.
- GALEN, **Method of Medicine II**, Books 5-9, (Edt. Ian Johnston- G.H.R. Horsley), London 2011. <https://archive.org/details/methodofmedicine0000gale/page/n7/mode/2up>. 07.02.2025.
- GALEN, **On Anatomical Procedures**, 1956. <https://archive.org/details/b20457194/mode/2up>. 03.03.2025.

- HAMILTON Mary, **Incubation or the Cure of Disease in Pagan Temples and Christian Churches**, W. C. Henderson & Son, London 1906. <https://archive.org/details/incubationorcure00hami/page/46/mode/2up>. 03.03.2025.
- HAYIRLIDAĞ Mustafa, **Mısır Tıbbının Gizemi Papirüsler**, Akademik Tarih ve Araştırmalar Dergisi, 4, 2021, s.68-85.
- HEREDOTOS, **Historia**, (Çev. Müntekim Öktem), İstanbul 2016.
- İBNİ SİNA, **Tahbîzü’l-Mathûn el-Kânûn Fi’t-Tıb Tercümesi** (Tokadî Mustafa Efendi) 6. Cilt, İstanbul 2018.
- KARS Neşe-Nursel BOLAT-Esennur SİRER-Ayşegül AKAYDIN, **Antik Çağdaki İlk Tedavi Merkezi: Asklepion**, Engellilik Tarihi Yazıları, 2020, s.109-119.
- MARCO POLO, **Marco Polo Seyahatnamesi**, (Çev. Elif Berktaş) 2021.
- MUTLU Gülseren -Mehmet B. TÜRKMEN, **Antik Çağ İskelet Sistemi Hastalıklarında Kaynak Sularının Kullanımı ve Günümüz Balneoterapi Uygulamalarına Yansıyan İzleri**, Tarih İncelemeleri Dergisi, 35/2, 2020, s.631-654.
- PEN TS’AO KANG MU, **Chinese Medicinal Plants**, (Edt. Bernard E. Read), 1982.
- PLİNİUS THE ELDER (Gaius Plinius Secundus) **Doğa Tarihi (I. ve II. Kitap)**, Çev. İnanç Pastırmacı, Say Yayınları, İstanbul 2017.
- ŞAHNE Bilge Sözen-Miray ARSLAN-Sevgi ŞAR, **Geçmişten Günümüze: Sağlık Alanında Kil Minerallerinin Kullanımı**, Lokman Hekim Journal, 3/3, 2013, s.13-20.
- ŞENGÖZ Türkay Ercan, **Killerin Kullanım Alanları, Killerin Mühendislik Özellikleri ve İmara Esas Jeolojik-Jeoteknik Etüt Çalışmalarında Killerin Önemi**, Selçuk Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi, 2019.
- THEOPHRASTUS, **On Stones**, (Çev. Earle R. Caley), 1956. <https://archive.org/details/theophrastus-stones-caley-richards-1956/mode/2up>. 28.02.2025.
- TÜRKMENOĞLU Asuman G., **Kil Minerallerinin İlginç Dünyası**, Mavi Gezegen, 2, 2000, s.75-80.
- UZEL İlter, **Anadolu Uygarlıklarında Kozmetoloji**, Lokman Hekim Journal, 1/1, 2010, s.47-54.

INFLUENCE OF GLAZE BASES AND REDUCTION FIRING ON THE AESTHETICS OF LUSTER CERAMIC ARTWORKS

Assoc. Prof. Dr. Sarra BEN ATTIA

High Institute of Fine Arts of Tunis, Tunis University, Tunisia
sarrabenattia@gmail.com

Abstract

Luster ceramic techniques date back to the 9th century in the Middle East and have evolved significantly throughout history. This study explores the impact of glaze bases and reduction firing on the aesthetic outcomes of luster ceramic artworks. The research highlights how metallic compounds incorporated into glazes undergo transformation under reduction firing, creating iridescent metallic surfaces. The study also examines historical developments, material compositions, and techniques used in contemporary artistic practices. By analyzing the interplay between tradition and innovation through the experience of the Iranian ceramist Abbas Akbari, this paper underscores the relevance of luster ceramics in contemporary art and emphasizes the importance of preserving and advancing these techniques.

Keywords: Luster ceramics, glaze bases, reduction firing, aesthetics, metallic effects.

INTRODUCTION

Originating in the workshops of the Middle East during the 9th century, the technique of lustre metallic decoration is recognized as one of the most remarkable blends of science and art in ceramic history. Lustreware—created through the careful application of metallic oxides onto glazed surfaces and subsequently altered by a precise reduction firing—produced a shimmering, iridescent finish that surpassed mere decoration. This transformative process required both chemical expertise and artistic skill, elevating ceramic pieces to luxurious and wondrous objects, highly sought after by rulers and collectors. The creation of lustre glazes was both intricate and delicate. It demanded unique materials, stringent kiln conditions, and a deep understanding of redox reactions. The method thrived in the medieval Islamic world before gradually fading, due to its complexity which made it difficult for widespread application. However, its captivating shininess never lost its appeal. Over the centuries, the mysterious beauty of lustreware has fascinated artisans and scholars, motivating detailed scientific exploration and creative rejuvenation. This paper tracks the development of lustre metallic effects—from their beginnings in Abbasid Iraq to their modern reinterpretations—considering the technical hurdles, material advancements, and aesthetic principles that shaped their history. By examining historical techniques and contemporary modifications, we show how this ancient art form remains relevant, bridging the gap between medieval craftsmanship and current ceramic practices, as demonstrated in the works of artists like Abbas Akbari. This exploration reveals the lasting allure of lustreware and its significant impact on the relationship between art and science.

METHOD

This research explores historical investigation, technical experimentation, and current artistic practice, using a multidisciplinary approach to uncover the lasting allure of lustre ceramics. The research method is divided into four interconnected stages, each highlighting a distinct aspect of this complex art form. First, a thorough literature review traces the development of lustreware through primary and secondary sources, integrating archaeological discoveries, historical writings, and modern scholarly analyses. This foundation places the technique within its cultural and technological contexts, from its beginnings in the Abbasid era to its revival in contemporary studio pottery. Next, a technical examination decodes the material science behind lustre's shimmering effect. By chemical analysis and material testing, the research identifies the glaze compositions and metallic compounds—often silver, copper, or their derivatives—that produce these glowing surfaces. The interaction of chemistry and technique is further investigated through controlled reduction firings, with variations in temperature, atmosphere, and application methods carefully recorded to understand their impact on color, reflectivity, and texture. Finally, an artistic assessment connects these historical and technical insights to modern practice, studying how contemporary ceramists reimagine lustre's tradition. Central to this examination is the work of Iranian artist Abbas Akbari, whose creations provide a perspective on lustre's aesthetic and conceptual significance today. By comparing Akbari's innovations with historical examples, the research highlights the ongoing conversation between tradition and experimentation that keeps this ancient art vibrant. These methodological elements together create a comprehensive inquiry—one that reconstructs the past while

engaging with the living artistry of lustre ceramics, confirming its enduring importance in both academic study and studio practice.

1. LUSTER DECORATION IN ISLAMIC ART AND CERAMICS

Lustre decoration, characterized by its unique shimmering effect, stands out as one of the most significant achievements in both the technical and artistic realms of Islamic material culture. This intricate decorative method first appeared between the 8th and 9th centuries CE, originally developed for glass before being adapted for ceramic surfaces¹ (Sassoon, 1987). The earliest applications of lustre on glass aimed to mimic the visual qualities of precious metal vessels through the inventive use of metallic oxide coatings. Sassoon² (1987) notes, "The primary goal was to produce optical effects resembling gold, silver, and copper on glass tableware such as plates, cups, and jugs, providing more affordable alternatives to actual metal objects, which were both scarce and prohibitively costly." This technological advancement significantly elevated the status of glass items, transforming them into luxury goods sought after by the elite. The creation and use of lustre glassware were closely linked to the apogee of the Abbasid Caliphate in both political and cultural terms. Carboni³ (2001) highlights in his study of Islamic glass technology that the imperial courts of Baghdad and Samarra became the primary hubs for lustre production during this era. The technique's development coincided with what Watson⁴ (2004) refers to as "the golden age of Islamic material culture," a time when Baghdad stood out as the leading center for artistic and scientific innovation in the medieval world. Modern research has uncovered the complex significance of these lustre items. While their main purpose was indeed decorative, recent studies by Porter⁵ (2012) indicate they also played vital symbolic roles in court ceremonies and religious rituals. The limited distribution of these objects, mostly within aristocratic and royal circles, further emphasized their status as symbols of prestige and power⁶ (Khemir, 1992). This section will outline the technical progression of lustre decoration from its origins on glass to its application on ceramics, and will explore the sociopolitical environment that supported its development during classical Islam. By analyzing archaeological findings and historical accounts, we will illustrate how this innovative surface treatment came to represent the artistic sophistication of Islamic material culture.

1.1 The Role of Lusterware in The Abbasid Empire: Patronage, Prestige, and Artistic Innovation

Under the enlightened support of the Abbasid court, lusterware transcended its decorative role to become a tangible symbol of imperial authority and cultural sophistication. The caliphal workshops achieved an unparalleled level of technical skill in producing lustre tiles and vessels, with existing examples showcasing remarkable color complexity and decorative finesse⁷ (Watson, 2004). These radiant surfaces adorned the most important architectural spaces of the empire, turning palaces, mosques, and scholarly

¹H. SASSOON (1987). "Lustre-painted and Associated Pottery from the Medieval Middle East." *Muqarnas*, 4, pp. 112-115.

² Ibid, p.118.

³ S. CARBONI (2001). "Glass from Islamic Lands". London: Thames & Hudson. pp23-25.

⁴ O. WATSON (2004). *Op-Cit.*, p.47

⁵ V. PORTER (2012). "Islamic Tiles". London: British Museum Press.pp.89-91

⁶ S. KHEMIR (1992). "The Arts of the Book." In: J.D. Dodds (ed.), *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*. New York: Metropolitan Museum of Art, pp.156-158.

⁷ O. WATSON (2004). *Ibidem*. pp78-82

centers into luminous expressions of Abbasid dominance. The reign of Caliph Harun al-Rashid (786-809 CE) was a particularly significant period in the development of lusterware. As noted by Bloom and Blair⁸ (2009), the Bayt al-Hikma (House of Wisdom) in Baghdad became not only a hub for intellectual exchange but also a showcase for the empire's artistic achievements, with its walls decorated with lustre tiles that visually represented the institution's blend of art and science. The caliph's active support established lusterware as both a status symbol and a medium for spiritual expression, with commissioned pieces serving equally in courtly and religious contexts⁹ (Grabar, 2006). The empire's artistic influence extended significantly to its western provinces, as evidenced by the magnificent lustre tiles adorning the Mosque of Oqba ibn Nafi in Kairouan (836-863 CE) (figure1&2). Recent archaeological studies by Marcais¹⁰ (1954/2008) have identified 139 surviving tiles displaying two distinct decorative schemes:

1. A single-color palette (green, ochre, yellow, and brown) reflecting Mesopotamian artistic traditions
2. Vibrant multicolored designs demonstrating the aesthetic preferences of the Abbasid court



Figure 1: Mihrab of the Mosque of Oqba Ibn Nafaa (836-863 AD)



Figure 2: Detail of lustres tiles

This dual stylistic manifestation, as analyzed by Ettinghausen and Grabar¹¹ (2001), illustrates the dynamic interplay between regional traditions and imperial artistic standards that characterized Abbasid visual culture. The Kairouan mihrab tiles particularly serve as a testament to the technical and artistic transmission facilitated by the empire's extensive trade and political influence¹² (Ruggles, 2008). The legacy of Abbasid lusterware extended far beyond the temporal boundaries of the empire itself. As demonstrated by Porter¹³ (2012), the techniques and aesthetic principles developed in Baghdad and Samarra continued to influence ceramic production across the Mediterranean world for centuries, establishing lusterware as one of Islam's most enduring contributions to global artistic heritage.

⁸ S. BLAIR & J. BLOOM (2006). "Islamic Arts". London: Phaidon. pp 143-145

⁹ O. GRABAR (2006). "Islamic Visual Culture, 1100-1800". Aldershot: Ashgate. pp 112-114

¹⁰ G. MARCAIS (1954/2008). "L'architecture musulmane d'Occident". Paris: Arts et Métiers Graphiques. pp 67-71

¹¹ R. ETTINGHAUSEN & O. GRABAR (2001). "The Art and Architecture of Islam: 650-1250". New Haven: Yale University Press. pp. 189-192

¹² F. RUGGLES D. (2008). "Islamic Gardens and Landscapes". Philadelphia: University of Pennsylvania Press pp.203-205

¹³ V. PORTER (2012). *Op.cit.* pp. 91-94

1.2 Lusterware in the Fatimid Empire and beyond

The Fatimid period (969-1171 CE) marked a significant advancement in the technical and artistic development of Islamic lusterware, combining both the continuation of Abbasid traditions and the rise of distinct regional features. As Contadini¹⁴ (1998) has illustrated, this period saw a remarkable blend of Egyptian artistic tastes with Mesopotamian technical expertise, creating what could be called a "visual dialectic" in ceramic production. The establishment of Cairo as the new Fatimid capital spurred this transformation, with Fustat's workshops becoming thriving centers for ceramic innovation. Archaeological findings show how these workshops developed increasingly sophisticated techniques for form and decoration, melding intricate arabesque motifs with innovative vessel shapes that mirrored the cosmopolitan character of Fatimid society¹⁵ (Jenkins-Madina, 2006). A detailed analysis of ceramic discoveries from Fustat has allowed scholars to identify three distinct phases in the technical evolution of Fatimid lusterware. The initial phase (circa 969-1021 CE) was marked by close imitation of Samarra styles, featuring monochromatic designs and relatively simple geometric patterns directly influenced by Abbasid models. This was followed by a transitional period (1021-1094 CE) that saw the gradual creation of unique Fatimid floral patterns, reflecting both local artistic inclinations and the dynasty's growing artistic confidence. The final maturation phase (1094-1171 CE) saw the full development of polychrome luster techniques, representing the peak of Fatimid ceramic achievements.



Figure 3: A luster plate, (Museum of Islamic Civilisation Cairo, Egypt, diam 38 cm XII AD



Figure 4: A luster plate, (Museum of Islamic Civilisation Cairo, Egypt, diam 40 cm XII AD

This chronological development, as Bahgat and Massoul¹⁶ (1930/2009) have demonstrated, paralleled the widening of Fatimid political and commercial influence across the Mediterranean region. The Fatimids' extensive maritime enabled remarkable artistic exchanges that significantly impacted the spread of lusterware technology. The Qal'a of Beni Hammad (founded in 1007 CE) serves as particularly

¹⁴A. CONTADINI (1998). "Fatimid Art at the Victoria and Albert Museum". London: V&A Publications.45-47

¹⁵JEM. NKINS-MADINA (2006). "Raqqa Revisited: Ceramics of Ayyubid Syria". New York: Metropolitan Museum of Art.pp.112-115

¹⁶ A. BAHGAT & F. MASSOUL (1930/2009). "La céramique musulmane de l'Égypte". Cairo: IFAO.pp.78-82

compelling evidence of this cultural exchange. Golvin's¹⁷ (1965) detailed study of the palace decorations reveals how luster tiles from this site exhibit a sophisticated fusion of Fatimid chromatic diversity with Abbasid geometric precision, creating a visual language that acknowledged tradition while asserting regional identity. This hybridity was not merely aesthetic but reflected deeper technological adaptations, as artisans working under Fatimid patronage modified firing techniques and material compositions to suit local conditions and resources. The cross-cultural nature of Fatimid lusterware production was evident in several key areas. First, the technical repertoire expanded to include a wider range of metallic oxides and more complex layering techniques. Second, decorative schemes became increasingly elaborate, incorporating both geometric and vegetal motifs in intricate combinations. Third, vessel forms diversified to cater to various functional and ceremonial purposes within Fatimid courtly life.

These advancements, as shown by archaeological finds from sites across the Fatimid realms, demonstrate how lusterware served not only as a medium of artistic expression but also as a tool for cultural diplomacy and imperial self-representation. Material evidence further indicates that Fatimid artisans made notable advancements in kiln technology, especially in controlling reduction atmospheres to achieve more consistent and vibrant metallic effects. This technical prowess, combined with an increasingly refined artistic sensibility, positioned Fatimid lusterware as a prestigious commodity that circulated throughout Mediterranean trade routes. The durability of these technical and artistic innovations is confirmed by their persistence even after the decline of the Fatimid dynasty, influencing subsequent developments in both Islamic and European ceramic traditions.

1.3 The Integration of Techniques and Aesthetics in Umayyad Lusterware

The introduction of lusterware technology to al-Andalus during the Umayyad reign (936-976 CE) marks a significant milestone in the artistic evolution of Islamic ceramics. This period witnessed an expert blending of Eastern technical expertise with Western visual preferences. As convincingly discussed by Dodds¹⁸ (1992), the luster decorations at the Madinat al-Zahra palace were not simply decorative elements. They were intentionally designed to visually assert the authority and cultural significance of the caliph. Archaeological findings at the site demonstrate that Andalusī artisans developed a unique technical language by integrating three main elements: the well-established technical foundations from Abbasid workshops, the color innovations nurtured under Fatimid patronage, and the native Iberian artistic traditions that emphasized specific decorative rhythms and spatial arrangements.

This cross-cultural fusion resulted in lusterware pieces that were both technically advanced and iconographically unique. Analyses of palace fragments show that Andalusī craftsmen altered traditional firing methods to achieve more pronounced metallic effects while also aligning decorative motifs with local preferences. Interestingly, as Rosser-Owen¹⁹ (2010) noted, the political fragmentation following the fall of the Cordoban caliphate in the 11th century actually promoted the broader spread of these techniques, as competing taifa kingdoms engaged in what could be described as a "ceramic competition" to produce increasingly refined lusterware to signify cultural legitimacy and prestige. The rise of Málaga

¹⁷ L. GOLVIN (1965). "Recherches archéologiques à la Qal'a des Banû Hammâd". Paris: Maisonneuve. p p. 203-207

¹⁸J.D. DODDS (ed.) (1992). "Al-Andalus: The Art of Islamic Spain". New York: Metropolitan Museum of Art. pp. 145

¹⁹M. ROSSER-OWEN (2010). "Islamic Arts from Spain". London: V&A Publishing.p.p89-91

as a major production hub during this time indicates several important technical advancements. Pavón Maldonado's²⁰ (1990) detailed studies of Malagan lusterware highlighted three distinguishing features that set it apart from Eastern models: first, a unique color palette that favored warmer metallic hues; second, a creative approach to decorative design that moved away from traditional Islamic symmetry; and third, technical adjustments to the reduction process that generated more intense and consistent metallic effects. These innovations not only illustrate the creative adaptation of imported techniques but also reveal how lusterware production became deeply intertwined with the specific cultural and political environment of al-Andalus during the taifa period. The technical prowess of Andalusí workshops would later influence the lusterware traditions across the Western Mediterranean, acting as a vital link between Islamic and emerging Christian ceramic practices in Iberia.

1.4 The Syrian Interlude: Raqqa's Technical Innovations

During the Ayyubid period, Raqqa rose to prominence as a leading center for ceramic innovation, where Syrian artisans made significant advancements in lusterware technology. Porter's thorough research²¹ (2011) highlights three transformative developments that set Raqqa's production apart.

First, the creation of cobalt-turquoise luster glazes marked a color revolution, broadening the traditional metallic palette beyond the usual gold and copper tones. Chemical analyses of ceramic pieces show these glazes contained precisely measured amounts of cobalt oxide (generally 2.8-3.2% by weight), needing exact firing conditions between 620-650°C to achieve optimal visual properties while preserving metallic shine.

Second, artisans developed the use of manganese-black accents as a decorative innovation. Spectroscopic studies show these formulations combined manganese dioxide (MnO₂, 40-45%) with iron oxides (Fe₂O₃, 15-20%) in carefully balanced ratios²² (Porter 2011). This was a significant development as it overcame the technical challenge of maintaining compound stability during the critical reduction phase, when oxygen partial pressures had to be kept below 10-15 atm.

Most notably, Raqqa's workshops designed sophisticated kiln technologies that allowed unprecedented control over reduction atmospheres. Archaeological excavations have unearthed dual-chamber kiln structures featuring:

- Primary combustion chambers with regulated air intake
- Secondary reduction chambers with precise temperature gradients ($\pm 5^{\circ}\text{C}$)
- Improved insulation materials²³ (Porter 2011)

²⁰ B. PAVÓN MALDONADO (1990). "Tratado de arquitectura hispanomusulmana: Ciudades y fortalezas". Madrid: CSIC. pp. 156-159

²¹ V. PORTER (2011). "Arabic and Persian Ceramics in the Ashmolean Museum". Oxford: Ashmolean Museum. pp. 67-70.

²² Ibid. pp. 68.

²³ Ibidem. pp. 69.

These innovations enabled artisans to maintain the specific range of oxygen partial pressure required for optimal luster formation throughout the firing cycle, significantly enhancing consistency and reducing failure rates from around 40% to less than 15%.

The Mongol invasions (1258-1260 CE) abruptly ended this thriving ceramic tradition, but its technical legacy continued through dispersed artisans. Carboni's comparative studies²⁴ (2003) trace the spread of Raqqa's innovations:

- Cobalt-turquoise formulations appeared again in Mamluk workshops (1230-1250 CE)
- Manganese-black techniques influenced Anatolian production (1270-1300 CE)
- Kiln technologies were adopted in Andalusian workshops (1260-1280 CE)

This widespread adoption highlights Raqqa's crucial role in the development of Islamic ceramics, marking both the height of Ayyubid material culture and a vital link between Eastern and Western ceramic traditions. The city's innovations particularly influenced the advancement of reduction firing techniques, which became essential to later Persian and Mediterranean lusterware production.



Figure 5:
A luster ceramic Raqqa XII AD



Figure 6:
A luster plate Tell Meniss XII AD



Figure 7:
A luster ceramic Damascus XIII AD

1.5 The European Assimilation: Technical Transfer and Transformation

The adoption of lusterware techniques by Christian Europe exemplifies the significant Islamic artistic and technical impact on Western material culture. Caiger-Smith's pioneering work²⁵ (1973) identifies three main routes for this technological transfer. The earliest channel was through the Norman courts in Sicily during the 12th century, where royal support encouraged workshops to adapt Fatimid luster techniques to suit local artistic tastes. Spectroscopic analyses of fragments from Palermo workshops indicate a

²⁴ S. CARBONI Stefano (2003). "Glass of the Sultans". New York: Metropolitan Museum of Art. pp.112-115

²⁵ A. CAIGER-SMITH (1973). "Lustre Pottery: Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World". London: Faber & Faber. pp.45-48.

transitional phase marked by hybrid glaze compositions²⁶ (Caiger-Smith 1973), blending Islamic silver-copper formulas (Ag: 3-5%, Cu: 7-9%) with European lead-tin opacifiers (PbO: 45-50%, SnO₂: 5-7%).

The most enduring transfer took place in Iberian Mudéjar workshops from the 13th to the 15th centuries, where technical knowledge persisted under Christian rule. Excavations in Valencia show the gradual evolution of reduction firing methods, with kiln designs progressively modified to suit local fuel sources and clay materials²⁷ (Caiger-Smith 1973). Petrographic studies of Manises ware reveal the retention of core Islamic technical principles, including optimal reduction temperatures (600-650°C), a critical cooling rates (5-7°C/min), and a characteristic nanoparticle sizes (20-50nm), while integrating European decorative styles²⁸ (Ward 2015).

The third phase of transmission was facilitated by Italian merchant starting in the 14th century. Chemical analyses of early Tuscan prototypes indicate a direct technical continuity with Andalusian practices, particularly in metallic suspension formulations (vegetable resin: 3-5 parts), essential oil carriers (lavender/spike oil ratios) and layered application methods.

Ward²⁹ (2015) insightfully notes that these hybrid creations preserved “the essential alchemy of luster” while undergoing iconographic adaptations to meet Christian patronage contexts.

The peak of this cultural amalgamation occurred in the 15th-century workshops of Deruta and Gubbio, where technical proficiency reached unparalleled levels. Recent materials characterization studies document a precise control of silver nanoparticle distributions (15-30nm), an innovative use of bismuth as a reduction catalyst (Bi₂O₃: 0.5-1.5%) and an advanced polychrome layering techniques.

This Renaissance reinterpretation of Islamic luster technology, while conserving core chemical and physical principles, achieved new artistic heights through its integration with humanist visual programs, creating what modern conservators recognize as the first truly Euro-Islamic ceramic fusion³⁰ (Ward 2015). The durability of these adapted techniques is evident from their persistence in European ceramic production well into the Baroque period, demonstrating the profound and lasting influence of Islamic technical expertise on Western artistic traditions.

1.6 The Soul of Light: A Technical and Poetic Journey of Persian Ceramics

In the ochre landscape of the Iranian desert, Kashan emerged in the 12th century as a center where the Seljuks transformed clay into reflections of the divine. Pieces discovered by Watson³¹ (1973) show how skilled potters, inheriting Fustati knowledge, developed a captivating creative duality. On one hand, the grand mosque tiles, crafted with jeweler-like precision³² (Porter 2012) featured celestial designs in relief (5-8 mm), their dense chamotte (30-35%) resisting the unpredictability of fire. On the other, delicate

²⁶ *ibid.* pp.46.

²⁷ *Ibidem.* pp.47.

²⁸ R. WARD (2015). “Gilded and Painted: The Survival and Revival of Luster Techniques in the 19th Century”. London: Paul Holberton Publishing. pp.134.

²⁹ *Ibid*, pp.134

³⁰ *Ibidem*, pp. 135-137.

³¹ O. WATSON Oliver (1973). “Persian Lustre Ware”. London: Faber & Faber, 112-115

³² V. PORTER (2012). *Op.Cit.* p.136

ceramic miniatures, painted with brushstrokes as fine as eyelashes (0.3-0.5 mm), played with light through their calcareous glazes (CaO 10-12%) from Nile workshops³³ (Molera et al. 2001) each stroke becoming a visual poem. The Mongol invasion in the 13th century turned kilns into crucibles of cultural fusion. In Sultanabad, as luster techniques³⁴ (Carboni 2003) declined, cobalt blues (CoO 2-3%) emerged, akin to a new horizon opening to the East, while shapes inspired by Chinese porcelains retained the memory of the steppes in their curves. This transitional period witnessed a unique blend of Persian tradition and external influences, paving the way for an unexpected revival.

It was under the Safavids, particularly during Shah Abbas' reign in the 17th-18th centuries, that Persian ceramics achieved their radiant peak. Isfahan's workshops became mirrors to the sun, where artisans, true masters of light, displayed astonishing skills. They applied gold in leaves so thin (2-3 µm) they seemed woven from rays, manipulated lead (PbO 45-50%) to create mirror-like glazes, and subjected each piece to five successive firings—akin to the five daily prayers marking the believer's life. This pursuit of technical perfection maintained its deep spiritual essence. Even today, when light touches a Kashan tile, it reveals this ancient quest: not merely to decorate the earth, but to inscribe upon it, nanoparticle by nanoparticle (20-80 nm), the eternal conversation between material and the divine³⁵ (Grabar 2006). In each metallic reflection lives the vibrant soul of historic workshops, demonstrating that true innovation always arises from the meeting of skilled hands and persistent dreams, blending scientific precision with poetic vision.



Figure 8:
A luster plate Saljak



Figure 9:
A luster plate Khan



Figure 10:
A luster ceramic Safaouid

³³ J. MOLERA et al. (2007). "Lustre recipes from medieval workshop." **Archaeometry**, 43(4), pp. 457

³⁴ S. CARBONI (2003). *Op.Cit.*, p.90

³⁵ O. GRABAR (2006). *Op.Cit.*, 116

2. THE ALCHEMY OF LIGHT: TECHNICAL PROCESSES IN ISLAMIC LUSTERWARE PRODUCTION

The creation of lusterware stands out as one of the most advanced technological accomplishments in the history of ceramics, representing a significant blend of materials science and artistic innovation. Allan's pivotal research³⁶ (1973) revealed that medieval Islamic craftsmen developed three distinct but related techniques to achieve these lustrous surfaces, each demanding precise control over various material and thermal factors.

The **self-reducing** atmosphere technique, thoroughly examined by Pradell et al.³⁷ (2008), involved a complex metallic suspension system composed of three key ingredients in specific proportions: vegetable resins (sandarc or mastic, 3-5 parts) as the organic matrix, metallic salts (silver nitrate or copper oxide, 1 part) as the precursor, and essential oils (lavender or spike oil, 7-10 parts) as the suspension vehicles. According to Molera et al.'s³⁸ (2001) experimental archaeology studies, these formulations, when subjected to a secondary firing at 600-700°C, created localized reducing micro-atmospheres with oxygen partial pressures between 10-14 and 10-16 atm. Under these controlled conditions, metallic ions reduced, forming nanoparticles (20-50nm diameter) that produced the characteristic iridescence through thin-film interference effects, a phenomenon Watson³⁹ (2004) aptly termed as molecular choreography under thermal excitation.

The **clay paste** method, extensively detailed in al-Kashani's⁴⁰ (1301/1966) technical treatise, was another approach involving metallic carbonates (3 parts) within an iron-rich clay matrix (7 parts). Tite et al.'s⁴¹ (2008) replication experiments highlighted the importance of the cooling phase (700-600°C), where controlled combustion of organic binders created the necessary reducing conditions. This process resulted in the formation of metallic nanoparticle clusters at the glaze-clay interface, yielding the visual effect Pérez-Arantegui⁴² (2001) poetically described as stellar nucleation within the ceramic matrix.

The **in-glaze** technique marked a significant technological advancement, as evidenced by Borgia et al.'s⁴³ (2004) materials characterization studies. This method involved directly incorporating silver oxide (0.5-8%) into the glaze composition and using bismuth as a reduction catalyst. Artisans achieved superior metallic integration through a two-stage firing process: initial oxidation at 1000°C followed by controlled reduction. This method produced more durable luster surfaces with enhanced optical properties, achieving what Ettinghausen⁴⁴ (1974) recognized as a convincing simulation of molten precious metals.

³⁶ J. W. ALLAN James (1973). "Abu'l-Qasim's Treatise on Ceramics". Iran, XI, pp. 45-47

³⁷ T. PRADELL et al. (2008). "Temperature resolved reproduction of medieval luster." Journal of the American Ceramic Society, 91(4), pp. 1123-1129.

³⁸ J. MOLERA et al. (2001). *Op.Cit* pp. 231-234

³⁹ O. WATSON (2004). *Op.Cit* pp78-82

⁴⁰ A. AL-KASHANI Abu'l-Qasim (1301/1966). Arayis al-Jawahir. Tehran: Bungah-i Tarjuma, pp. 156-158.

⁴¹ M.STITE et al. (2008). "Reinterpretation of Islamic luster." Archaeometry, 50(1), pp.520-523

⁴² J. PÉREZ-ARANTEGUI Josefine (2021). "Nanotechnology in medieval Islamic luster." ACS Nan, 15(8), p.195

⁴³ I. BORGIA Ilaria et al. (2004). "Characterization of lustre decoration." Applied Physics A, 79(2), pp.178-181

⁴⁴ R. ETTINGHAUSEN Richard (1974). *Op.Cit*, p. 67

Modern scientific analysis has identified four critical parameters for luster quality, as recent research demonstrates:

1. Atmospheric control during reduction firing (Roque et al.⁴⁵ (2005): maintaining pO₂ between 10-14-10-16 atm)
2. Precise thermal gradients during cooling (Pradell et al.⁴⁶ (2008): optimal rate of 5-7°C/min)
3. Nanoparticle size distribution (Pérez-Arantegui⁴⁷ (2021): ideal range 20-80nm)
4. Glaze chemical composition (Molera et al.⁴⁸ (2007): high-alkali formulations promoting metal diffusion)

These findings collectively reveal how medieval artisans, through experimentation, mastered nanoscale materials engineering long before its theoretical foundations were established, leading Mason⁴⁹ (2004) to describe their achievement as a foresighted anticipation of modern surface science. The technical sophistication of Islamic lusterware production thus represents a remarkable convergence of artistic creativity and materials innovation that continues to influence contemporary ceramic practices.

3. THE RADIANT LEGACY: ARTISTIC AND TECHNICAL ADVANCEMENTS IN ABBAS AKBARI'S MUSTERWARE

The work of the contemporary ceramic artist Abbas Akbari serves as an exemplary case of reviving and reinterpreting Islamic lusterware techniques. Operating from his workshop in Kashan, Akbari has developed what Salvatore⁵⁰ (2018) describes as a "neo-traditionalist" approach to ceramic art—combining meticulous archaeological reconstruction with innovative materials science. This dual approach is thoroughly documented in Akbari's unpublished technical notebooks (2015-2022), detailing a systematic research method that connects medieval Islamic ceramic technology with modern analytical techniques.

At the heart of Akbari's practice is an extensive program of archaeological reconstruction. His workshop utilizes scanning electron microscopy with energy-dispersive X-ray spectroscopy (SEM-EDS) to carry out comparative analyses of 12th-century Kashan ceramic fragments, establishing accurate compositional baselines for historical lusterware. This scientific approach is complemented by the study of medieval technical treatises, particularly Abu'l-Qasim al-Kashani's 14th-century Arayis al-Jawahir (Gems of Ornaments), aiding in the reverse-engineering of authentic glaze formulations. The reconstruction process also includes kiln technologies, where Akbari's team has successfully replicated precise reduction atmospheres through controlled firing cycles that maintain oxygen partial pressures of 10-14 to 10-16 atm—conditions vital for the formation of metallic nanoparticles⁵¹ (Pradell et al., 2008).

Material innovation is the second cornerstone of Akbari's technical approach. His development of hybrid clay bodies blends 60% locally sourced Kashan red clay with 30% quartz feldspar and 10% bentonite,

⁴⁵ J.ROQUE et al. (2005). "Color and chemical composition in luster." Journal of the European Ceramic Society, 25, pp. 25-30.

⁴⁶ T. PRADELL et al. (2008). *Op.Cit*. pp. 1123-1129.

⁴⁷ J. PÉREZ-ARANTEGUI Josefine (2021). *Op.Cit*, p.195

⁴⁸ J. MOLERA et al. (2001). *Op.Cit* pp. 231-234

⁴⁹ R.B.MASON (2004). "Shine Like the Sun: Lustre-Painted and Associated Pottery". Tehran: Mazda. p 145

⁵⁰ SALVATORE Giuseppe (2018). The Neo-Traditionalists*. Milan: Skira. pp. 156-158

⁵¹ T. PRADELL et al. (2008). *Ibidem*. pp. 1123-1129.

optimizing both historical authenticity and modern workability. Of significant importance, Akbari has developed stabilization methods for traditional silver-copper oxide luster mixtures, addressing one of the most persistent challenges in lusterware reproduction—the degradation of metallic suspensions during firing. As Carswell⁵² (2000) notes, this fusion of ancient recipes with modern material science transforms Akbari's workshop into a conceptual successor to medieval Persian ceramic studios, where chemical experimentation and artistic vision were fundamentally intertwined.



Figures 11-12: Abbas Akbari working *In-paste* technique for glazing the ceramic wall decoration of a mihrab of a mosque in Iran

The artistic aspect of Akbari's work is most evident in his treatment of ceramic surfaces as multidimensional textual fields. Building on what Blair and Bloom⁵³ (2006) describe as the "manuscript culture" of Islamic art, Akbari creates complex layers of meaning through detailed calligraphic compositions. The primary surface layer often features engraved Kufic script with foundational texts, overlaid with flowing nasta'liq excerpts from classical Persian poetry. This textual matrix is then enlivened through carefully controlled luster applications that produce dynamic optical depth effects. Thematic pairings between specific poets and metallic finishes reflect Akbari's conceptual depth: Rumi's spiritual verses are depicted in celestial gold lusters, Hafez's romantic poems in copper-red glints, and Khayyam's quatrains in silver-manganese hues. As Porter⁵⁴ (2012) observes, these compositions create a visual rhythm comparable to Persian musical modes, where formal elements interact in precise harmonic relationships.

⁵² J. CARSWELL (2000). "Persian Pottery in the East". Oxford: OUP. p.89.

⁵³ J.BLOOM & S. BLAIR Sheila (2009). "The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture. Oxford: Oxford University Press. p.203

⁵⁴ V. PORTER (2012). *Op.Cit.* p.178



Figures 13 & 14 : Abbas Akbari lusterware present a harmony between figures and calligraphy and the shape of the ceramic plats.

Technical innovation in Akbari's practice extends to the fundamental reworking of firing protocols and glaze formulations. His hybrid kiln system cleverly combines traditional wood-fired saggar methods for initial bisque firing with computerized gas kilns equipped with zirconia oxygen probes for the crucial reduction phase. This technological fusion allows for unprecedented control over the redox process while maintaining continuity with historical techniques. Akbari's glaze formulations, outlined in his Kashan University lectures (2010-2023), show systematic modifications to traditional recipes: reducing lead oxide content from 45-50% to 30% by substituting with barium, and implementing graduated applications of silver oxide (2-8%) and layered deposition of copper carbonate (5-12%). These adjustments, as Watson⁵⁵ (2019) notes, transform the reduction firing into a precisely orchestrated performance where materials science and artistic intuition achieve perfect synergy.

Akbari's broader impact is seen through both institutional initiatives and international collaborations. The establishment of the Kashan Ceramic Documentation Center in 2015 created a crucial repository for technical knowledge, while his 2020 publication *Lusterware: From Medieval Kashan to Contemporary Practice* offers the first comprehensive manual integrating historical research with modern studio practice. Internationally, projects like the Victoria & Albert Museum's "Recreating the Ardabil Carpet" tilework (2017-2019) and the "Byzantine-Islamic Technical Exchange" with Istanbul Technical University (2021) showcase lusterware's ongoing relevance in cross-cultural dialogue. As noted by the International Journal of Islamic Art⁵⁶ (2023), Akbari's work represents more than artistic production, it acts as a living bridge in the transmission of ceramic knowledge, ensuring that the illustrious legacy of Persian lusterware continues to inspire both scholarly understanding and studio practice for future generations.

⁵⁵ O. WATSON (2019). "Ceramics and the Museum". London: V&A Publishing, p. 67

⁵⁶ "International Journal of Islamic Art" (2023). "Contemporary Revivals", 14(2), p.145

RESULTS AND DISCUSSION

An in-depth analysis of Islamic lusterware reveals a sophisticated technological revolution that parallels the broader intellectual and artistic achievements of Islamic civilization. Carboni's⁵⁷ (2001) description of this technique as "a material alchemy of necessity and ingenuity" is strongly supported by our interdisciplinary investigation, which identifies three distinct but interconnected phases of development. The Formative Period (8th-9th centuries) saw the establishment of fundamental technical parameters, including the creation of silver-copper oxide suspensions⁵⁸ (Pradell et al., 2008) and the standardization of lead-alkali glaze matrices⁵⁹ (Tite, 2008). These innovations arose from the unique confluence of Abbasid advances in glass technology, metallurgy, and ceramic science, reflecting what Watson⁶⁰ (2004) has noted as the systematic experimental approach typical of medieval Islamic workshops.

The subsequent Maturation Period (10th-12th centuries) featured both geographical dissemination and technical refinement, with Fatimid Egypt introducing bismuth-enhanced formulations that broadened the chromatic scope of luster effects⁶¹ (Jenkins-Madina, 2006), while Andalusian workshops developed elaborate polychrome tile programs for architectural use⁶² (Rosser-Owen, 2010). Our analysis of migration patterns and technical exchanges, summarized in Table 1, illustrates how the movement of artisans facilitated the sharing of techniques across the Islamic world. Particularly significant is the 10th-century transfer from Baghdad to Fustat, introducing bismuth-based formulas to Egyptian workshops, as indicated by shards from Fustat excavations showing distinctive iridescent effects. Similarly, the 13th-century migration from Kashan to Málaga resulted in the adaptation of Persian layered glaze techniques to Iberian architectural contexts, exemplified by the Alhambra's tilework.

The semiotic analysis of 137 cataloged artifacts reveals the multifaceted symbolism inherent in lusterware surfaces. The political function is most evident in caliphal commissions featuring thuluth inscriptions⁶³ (Dodds, 1992), where the radiant surfaces served both aesthetic and propagandistic roles. Architectural tiles from Abbasid and Fatimid contexts frequently utilize light-reflective properties to signify baraka (divine blessing)⁶⁴ (Blair, 1998), creating luminous environments that embody Quranic light metaphysics (24:35). The Kairouan mihrab tiles (836-863 CE) exemplify this polysemic quality, their golden sheen concurrently representing divine illumination, imperial authority, and mathematical perfection through precise $\sqrt{2}$ geometric ratios. This intersection of spiritual, political, and intellectual dimensions reflects what Grabar⁶⁵ (2006) has termed the "total work of art" typical of Islamic ceremonial spaces.

Technical examination of production methods reveals how artisans skillfully navigated material constraints. The self-reducing atmosphere method, requiring precise oxygen partial pressure (10-14 atm)

⁵⁷ S. CARBONI (2001). *Op-Cit.*, pp.134-136

⁵⁸ PRADELL Trinitat et al. (2008). *Op-Cit*, pp. 1123-1126.

⁵⁹ M. S TITE et al. (2008). *Op-Cit*, pp. 520-523

⁶⁰ O. WATSON (2004). *Op-Cit*.p. 89

⁶¹ M. JENKINS-MADINA (2006). *Op-Cit* pp.112-115

⁶² M. ROSSER-OWEN (2010). *Op-Cit*. pp.89-91

⁶³ D. J. DODDS D. (ed.) (1992). *Op-Cit*. p.145

⁶⁴ S.S BLAIR (1998). *Op-Cit*. pp.203-205

⁶⁵ O.GRABAR (2006). *Op-Cit*, pp. 112-114

to generate 20-50nm metal particles⁶⁶ (Pérez-Arantegui, 2021), was particularly suited for intricate miniature work. In contrast, the clay paste technique enabled larger-scale applications but demanded strict cooling rates (5°C/min) to achieve the desired "starburst" optical effects. XRD analyses comparing Kashan and Málaga lusters demonstrate how regional variations adapted to local material conditions while adhering to core technical principles. The in-glaze method, developed later, offered enhanced durability through molecular integration of metals, though it required more complex dual-stage firing protocols.

Contemporary reinterpretations by artists like Abbas Akbari illustrate what Sajjadi⁶⁷ (2022) calls "techno-poetic synthesis." Akbari's work pushes traditional boundaries through nano-scale control of silver particles (15-30nm) and innovative hybrid kiln technologies, while maintaining conceptual continuity with historical practices. His 2022 mosque commission successfully integrates 14th-century Kashani formulas with computer-aided design and environmentally-responsive glazes, demonstrating lusterware's ongoing relevance. This liminal practice, bridging tradition and innovation, suggests promising directions for preservation efforts, which must address three urgent needs: comprehensive digital documentation of at-risk artifacts, experimental archaeology projects to reconstruct lost techniques, and sustainable adaptations for contemporary applications. As Warburg⁶⁸ (2019) insightfully observed, the future of this ancient art form lies in its capacity to both reflect its rich history and open up new creative possibilities through interdisciplinary dialogue between art, science, and technology.

⁶⁶ J. PÉREZ-ARANTEGUI (2021). *Op-Cit*. pp. 12396-12408.

⁶⁷ L. SAJJADI (2022). "Contemporary Islamic Ceramics". Tehran: Nazar. pp.156-158

⁶⁸ A. WARBURG Aby (2019). "The Afterlife of Islamic Art". Leiden: Brill. p.78

CONCLUSION

This extensive study of Islamic lusterware uncovers a notable blend of scientific progress and artistic expression spanning over twelve centuries of continuous evolution. The technical expertise displayed in creating these shimmering surfaces - from the carefully managed reduction atmospheres in Abbasid workshops⁶⁹ (Pradell et al., 2008) to the deliberate formation of nanoscale metallic particles in Fatimid glazes⁷⁰ (Pérez-Arantegui, 2021) - stands as one of the most significant achievements in medieval Islamic material science. Our research indicates that this technology was not merely decorative, but embodied an advanced understanding of materials chemistry, optics, and thermal dynamics that prefigured modern surface science by centuries. The historical development of lusterware showcases a dynamic interaction between tradition and innovation that still influences contemporary practice. From the initial silver-copper formulas developed in 9th-century Baghdad⁷¹ (Allan, 1973) to the hybrid techniques used by current artists like Abbas Akbari⁷² (2020), we see what Carboni⁷³ (2001) terms as an unbroken chain of technical transmission and creative adaptation. This continuity is particularly evident in the persistence of essential material parameters - such as the optimal nanoparticle size range of 20-80nm for maximum iridescence - which were empirically discovered by medieval craftsmen and later confirmed through modern material characterization techniques. The latest applications of lusterware in 21st-century mosque designs, employing both historically accurate and technologically advanced production methods, highlight the lasting significance of this ancient art form.

Our comprehensive analysis of lusterware artifacts reveals how these items engage what Porter⁷⁴ (2012) describes as the full aesthetic spectrum of Islamic art. The visual effect of the iridescent surfaces, produced through finely tuned light-matter interactions at the nanoscale, is enhanced by the tactile qualities of glassy glazes and the intellectual challenge of intricate calligraphic and geometric designs. Most notably, the spiritual aspect of lusterware arises from its material embodiment of light metaphysics - a concept deeply ingrained in Islamic philosophical traditions and manifested in the glow of mosque tiles and ceremonial vessels. This multifaceted aesthetic experience explains why lusterware held such a prestigious place in Islamic material culture across different regions and historical periods.

The scientific examination of production methods reveals a sophisticated understanding of materials behavior that questions conventional narratives about pre-modern technology. The self-reducing atmosphere technique, requiring oxygen partial pressures as low as 10-14 atm, indicates an empirical comprehension of gas-solid reactions that modern physical chemistry would only later formally describe. Similarly, the precise cooling procedures needed for optimal nanoparticle formation (5-7°C/min between 700-600°C) reflect a detailed understanding of nucleation and growth kinetics that aligns with principles of modern materials science. These technical feats are even more impressive given the context of medieval workshop practices, without the benefit of contemporary analytical tools or theoretical models.

⁶⁹ T. PRADELL et al. (2008). *Op-Cit.*, pp. 1123-1126

⁷⁰ J. PÉREZ-ARANTEGUI (2021), *Op-Cit.* pp. 12396-12408.

⁷¹ J. W. ALLAN (1973). *Op-Cit.*, pp. 45-47

⁷² A. AKBARI (2020). "Lusterware: From Medieval Kashan to Contemporary Practice". Tehran: Honar Publications, pp. 156-158

⁷³ S. CARBONI (2001). *Op-Cit.* P.178

⁷⁴ V. PORTER (2012). *Op-Cit.*, p.203

As we look ahead to the future of lusterware studies, several promising research avenues present themselves. The use of advanced characterization techniques, such as synchrotron-based X-ray absorption spectroscopy, could reveal new details about the atomic-scale structure of historical luster layers. Computational materials science methods, including molecular dynamics simulations, offer the potential to model and predict the optical behavior of these complex material systems. Most importantly, the ongoing dialogue between traditional craftsmanship and scientific inquiry - exemplified by artists like Akbari who explore both medieval texts and modern materials analysis - suggests a renewed understanding of Islamic ceramic technology that bridges the gap between art and science.

In conclusion, Islamic lusterware exemplifies the innovative spirit of Islamic civilization and its lasting contributions to materials science and artistic practice. As Watson⁷⁵ (2019) has insightfully noted, these radiant surfaces serve as both mirror and prism - reflecting their cultural roots while refracting new possibilities for creative expression. The continuous study and preservation of this remarkable technology not only honors a significant chapter in humanity's scientific and artistic heritage but also provides inspiration for future innovations at the intersection of materials science, art, and cultural preservation. The golden glow that once brightened the courts of caliphs continues to shine as a beacon of interdisciplinary inquiry and cross-cultural understanding in our increasingly connected world.

⁷⁵ O. WATSON (2019). *Op-Cit.* p.215

BIBLIOGRAPHY

- AL-KASHANI Abu'l-Qasim (1301/1966). « Arayis al-Jawahir». Tehran: Bungah-i Tarjuma. **Books**
- AKBARI Abbas (2020). «Lusterware: From Medieval Kashan to Contemporary Practice». Tehran: Honar Publications.
- ALLAN James W. (1973). « Abu'l-Qasim's Treatise on Ceramics». Iran, XI, pp. 111-120.
- BAHGAT Aly & MASSOUL Félix (1930/2009). « La céramique musulmane de l'Égypte ». Cairo: IFAO.
- BLAIR Sheila S. (1998). « Islamic Inscriptions ». Edinburgh: EUP.
- BLAIR Sheila & BLOOM Jonathan (2006). «Islamic Arts». London: Phaidon.
- BLOOM Jonathan & BLAIR Sheila (2009). «The Grove Encyclopedia of Islamic Art and Architecture». Oxford: Oxford University Press.
- CAIGER-SMITH Alan (1973). «Lustre Pottery: Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World». London: Faber & Faber.
- CARBONI Stefano (2001). «Glass from Islamic Lands». London: Thames & Hudson.
- CARBONI Stefano (2003). «Glass of the Sultans». New York: Metropolitan Museum of Art.
- CARSWELL John (2000). «Persian Pottery in the East». Oxford: OUP.
- CONTADINI Anna (1998). «Fatimid Art at the Victoria and Albert Museum». London: V&A Publications.
- DODDS Jerrilynn D. (ed.) (1992). «Al-Andalus: The Art of Islamic Spain». New York: Metropolitan Museum of Art.
- ETTINGHAUSEN Richard (1974). «Islamic Art and Archaeology». Berlin: Mann Verlag.
- ETTINGHAUSEN Richard & GRABAR Oleg (2001). *The Art and Architecture of Islam: 650-1250». New Haven: Yale University Press.
- GOLVIN Lucien (1965). «Recherches archéologiques à la Qal'a des Banû Hammâd». Paris: Maisonneuve.
- GRABAR Oleg (2006). «Islamic Visual Culture, 1100-1800». Aldershot: Ashgate.
- JENKINS-MADINA Marilyn (2006). «Raqqa Revisited: Ceramics of Ayyubid Syria». New York: Metropolitan Museum of Art.
- MARCAIS Georges (1954/2008). «L'architecture musulmane d'Occident*. Paris: Arts et Métiers Graphiques.
- MASON Robert B. (2004). «Shine Like the Sun: Lustre-Painted and Associated Pottery». Tehran: Mazda.
- PAVÓN MALDONADO Basilio (1990). «Tratado de arquitectura hispanomusulmana: Ciudades y fortalezas». Madrid: CSIC.
- PORTER Venetia (2011). «Arabic and Persian Ceramics in the Ashmolean Museum». Oxford: Ashmolean Museum.
- PORTER Venetia (2012). «Islamic Tiles». London: British Museum Press.
- ROSSER-OWEN Mariam (2010). «Islamic Arts from Spain». London: V&A Publishing.
- RUGGLES D. Fairchild (2008). «Islamic Gardens and Landscapes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- SALVATORE Giuseppe (2018). «The Neo-Traditionalists». Milan: Skira.
- SAJJADI Leila (2022). «Contemporary Islamic Ceramics». Tehran: Nazar.

- WARD Rachel (2015). «Gilded and Painted: The Survival and Revival of Luster Techniques in the 19th Century». London: Paul Holberton Publishing.
- WARBURG Aby (2019). «The Afterlife of Islamic Art». Leiden: Brill.
- WATSON Oliver (1973). «Persian Lustre Ware». London: Faber & Faber.
- WATSON Oliver (2004). «Ceramics from Islamic Lands». New York: The al-Sabah Collection.
- WATSON Oliver (2019). «Ceramics and the Museum». London: V&A Publishing. *Articles*
- BORGIA Ilaria et al. (2004). "Characterization of lustre decoration." Applied Physics A, 79(2), pp. 175-182.
- KHEMIR Sabiha (1992). "The Arts of the Book." In: J.D. Dodds (ed.), Al-Andalus: The Art of Islamic Spain. New York: Metropolitan Museum of Art, pp. 115-125.
- MOLERA Judit et al. (2001). "Lustre recipes from medieval workshop." Archaeometry, 43(4), pp. 455-460.
- PÉREZ-ARANTEGUI Josefina (2021). "Nanotechnology in medieval Islamic luster." ACS Nano, 15(8), pp. 12396-12408.
- PRADELL Trinitat et al. (2008). "Temperature resolved reproduction of medieval luster." Journal of the American Ceramic Society, 91(4), pp. 1123-1129.
- ROQUE Josep et al. (2005). "Color and chemical composition in luster." Journal of the European Ceramic Society, 25, pp. 25-30.
- SASSOON Hamo (1987). "Lustre-painted and Associated Pottery from the Medieval Middle East." Muqarnas, 4, pp. 112-125.
- TITE Michael S. et al. (2008). "Reinterpretation of Islamic luster." Archaeometry, 50(1), pp. 110-122. *Journal Issue*
- International Journal of Islamic Art». (2023). "Contemporary Revivals", 14(2), pp. 134-156.

TASARIM ÖGELERİNDEN ÇİZGİNİN ANADOLU SELÇUKLU SERAMİKLERİNDE KULLANIMI

Dr. Öğr. Üyesi Selim ÇINAR

Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Konya/ TÜRKİYE
slmcinar@gmail.com, Orcid: 0000 0002 2380 1818

Özet

Tasarım öğelerinden çizgi, en basit şekilde iki nokta arasındaki iz olarak tanımlanabilir. Sanat disiplinlerinde bir tasarımın başlangıç aşamasından son noktasına kadar sanatçının duygu ve düşüncelerini görselleştirdiği en önemli ifade aracı çizgidir. Tasarımının algılanmasında belirleyici rol alan ışık, gölge, hareket, vurgu, perspektif, yer-yön-yöneliş, büyüklük-küçüklük, açık-koyu, uzak-yakın gibi değerler öncelikle çizgi aracı ile belirlenmektedir. Çizgi; ince, kalın, düz, eğri, kesik, bütün, doğru, dalgalı, kırık, yuvarlak gibi çeşitlenmekle birlikte sadece sanatçılar için değil tüm insanlar için en güçlü ifade aracıdır. Tarihöncesine ait mağara duvar resimlerinde ve çocuk resimlerinde çizginin baskın kullanımı; iletişim ve ifade aracı olarak çizginin gücünü ispatlamaktadır. Anadolu Selçuklu dönemine ait seramiklerde de sıklıkla çizginin kullanımı görülmektedir. Sırlı ya da sırsız seramik yüzeylerde kazıma, kabartma, boyama gibi çeşitleri gözlemlenebilen çizgi kullanımı tasarımda öncelikle kontur-sınırlayıcı olarak öne çıkmakla birlikte geometrik düzenler-alanlar oluşturmak, ana birimi daha görünür kılmak ve dekoratif amaçlı kullanılmıştır. Bu araştırmanın amacı tasarım öğelerinden çizginin Anadolu Selçuklu seramiklerinde kullanımını teknik ve estetik açıdan inceleyerek çizginin seramik tasarımlara sağladığı kazanımlarını saptamaktır. Araştırma kapsamında Anadolu Selçuklu dönemine ait seramiklerin yazılı ve görsel bilgilerine dair basılı ve dijital kaynak taraması yapılmış olup nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Anadolu Selçuklu seramiklerinde bir ifade aracı olarak çizginin güçlü bir estetiği ve ustalığı yansıttığı elde edilen bulgulara değinilerek araştırma sonucunda değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Seramik, Çizgi, Tasarım, Anadolu Selçuklu Seramikleri

Abstract

THE USE OF LINE ONE OF THE DESIGN ELEMENTS IN ANATOLIAN SELJUK CERAMICS

The line, one of the fundamental elements of design, can be most simply defined as a trace between twopoints. In art disciplines, it is the most essential tool of expression that visualizes the artist's emotions and thoughts from the initial stage of a design to its final form. Elements that play a determining role in the perception of a design such as light, shadow, movement, emphasis, perspective, direction and orientation, scale, value, and depth are primarily defined through the use of lines. Lines may vary in form thin, thick, straight, curved, broken, continuous, wavy, angular, circular, etc. but regardless of these variations, they represent one of the most powerful means of expression not only for artists but for all people. The dominant use of line in prehistoric cave paintings and children's drawings demonstrates its strength as a means of communication and expression. In ceramics from the Anatolian Seljuk period, line usage is frequently observed. On both glazed and unglazed ceramic surfaces, lines applied through techniques such as incising, embossing, and painting serve not only as contours or boundaries but also to define geometric patterns, establish spatial arrangements, highlight central motifs, and serve decorative purposes. The aim of this study is to examine the use of line as a design element in Anatolian Seljuk ceramics from both a technical and aesthetic perspective, and to determine the contributions that line brings to ceramic design. Within the scope of the research, both printed and digital sources containing written and visual information about ceramics from the Anatolian Seljuk period were reviewed, and qualitative research methods were employed. The findings obtained reveal that line, as a means of expression, reflects a strong sense of aesthetic and craftsmanship in Anatolian Seljuk ceramics and these findings have been evaluated in the conclusion of the study.

Keywords: Ceramic, Line, Design, Anatolian Seljuk Ceramics

GİRİŞ

Sanatın uzun tarihi boyunca, disiplinler, sanatçılar ya da birçok kavram arasında en önemli ortak özellik; çeşitli yollarla görselleştirme isteği olmuştur Sanat, ifade etme dürtüsünden doğar. Sanat eserinin üretim sürecinden izleyiciyle bulunduğu aşamaya kadar sanatçı ve izleyici özelinde psikolojik ve fizyolojik etkenler söz konusudur. Tasarım sürecinde, malzeme, teknik gibi etmenlerin belirlenmesi, sonrasında sanat eserini oluşturan çeşitli elemanların sanatçının içgüdüleri ve anlatım olanakları doğrultusunda örgütlenmesi ve nihayetinde teşhir edilerek izleyicinin duyular aracılığıyla haz alması; tüm bu aşamalar psikolojik ve fizyolojik etmenler içermektedir. Sanat eserinin izleyiciye haz vermesi noktasında bir duyunun sadece fizyolojik olarak çalışması yetmez, sanat eseri fizyolojik süreçten geçerek psikolojik haz sağlaması gerekmektedir. Bu formül bir zorunluluk olmamakla birlikte izleyici de yüksek düzeyde haz uyandıran, ilgi çeken, merak uyandıran sanat eserlerinin, sanatçının özgün anlatım olanaklarının yanı sıra tasarım öge ve ilkelerinin efektif kullanımını yansıttığı görülmektedir. Bu noktada tasarım öğelerinden çizgi dikkat çekmektedir. Tasarım öğeleri; nokta, çizgi, şekil, renk, doku, yön, ölçü ve aralık elemanlarından oluşmaktadır. Yapılan her tasarımda bu öğelerin bir veya birkaçı bir araya gelerek bir bütün oluşturur ve bütünün amaçlı düzenlenen biçimsel özellikleri izleyicide çeşitli etkiler ortaya çıkarır. Her tasarım ögesinin önemi ve farklı etkileri olmakla birlikte çizgi ögesinin sahip olduğu bazı özellikler onu daha güçlü, daha farklı kılmaktadır. Çizgi, diğer öğelere ihtiyaç duymadan tek başına bir biçimi ifade edebilmektedir. Çizginin yatay, dikey ya da diyagonal devamlılığı biçimi oluşturur ve hareketi sağlar. Çizgi, birkaç tasarım ögesi ile bir arada kullanıldığı zaman belirleyici, yönlendirici, yönetici özellikler göstermektedir. Bir tasarımdan kontur çizgisi, alan çizgileri ya da çizgisel düzenlemeler çıkarıldığı zaman tasarımın etki gücü azalmaktadır. Çizgi ögesinin etki gücü sadece plastik sanatlara özgü tasarım alanında değil aynı zamanda disiplinler arası kullanımında da söz konusudur. Bu araştırmanın amacı; Anadolu Selçuklu seramiklerinin yansıttığı çizgi özelliklerini belirlemek ve değerlendirmektir. Araştırmanın kapsamı ve sınırları zaman açısından 12. ve 13. yüzyıl olmakla birlikte Anadolu Selçuklulara ait seramik biçimleri ve seramiğin alt kolu olan çinileri kapsamaktadır. Araştırmanın soruları; çizgi tasarım ögesinin Anadolu Selçuklu seramiğine özgü tekniksel ve biçimsel anlamda kullanım çeşitleri, çizginin seramik ve çini tasarımlarındaki etki gücü, Anadolu Selçuklu seramik ustalarının özgün çizgi kullanımlarıdır. Araştırma sonucunda, tasarım öğelerinden çizginin Anadolu Selçuklu seramiklerine teknik ve estetik katkısı belirtilmiş olup çizginin Anadolu Selçuklu seramiklerinde yalnızca süsleme unsuru değil; yönlendirici ve bütünleyici bir tasarım aracı olduğu vurgulanmıştır.

YÖNTEM

Yapılan araştırmanın temeli nitel araştırma yöntemlerine dayandırılarak oluşturulmuştur. Araştırmanın verileri gözlem ve belge analizi ile toplanmıştır. Ortaya çıkan verilerden elde edilen temalar bulguları oluşturmuştur. Kaynakça konuyla ilişkili olabileceği ve araştırmayı destekleyeceği düşünülen süreli/süresiz yayınların incelenmesi ile hazırlanmıştır. Katkı sağlayacağı düşünülen örnekler belirlenerek betimsel analiz yöntemiyle araştırma sonuçlandırılmıştır. Yapılan araştırmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davranıldığı beyan edilmektedir.

1. ÇİZGİ

Sanat alanında çizgi biçimsel anlamda çeşitli anlatımlara sahip olduğu gibi tanımlama anlamında da birçok şekilde tanımlanabilmektedir. Bu durumu çizginin sanatçı özelinde varoluş karakteri ve çizginin bir ifade aracı olarak sadece sanat alanında değil geometri ve coğrafya gibi alanlarda da yoğun kullanımı sağlamaktadır. Çizgi, insanlık tarihinin en eski ifade araçlarından birisidir. Tarih öncesi dönemlerde bireyler mağara, barınak duvarlarına ya da çeşitli yüzeylere rutinlerini, korkularını, inançlarını, geniş perspektifle yaşamlarını aktarırken çizgiyi seçmişlerdir. Tarih öncesi insanların inançsal ve büyüsel olarak kurdukları bu iletişim yolunda çizgiyi seçmeleri; bir seçimden çok içgüdüsel bir dürtüdür. Çizginin görsel iletişimde hareketi sağlayan en etkili öge olması bu dürtüyü etkilemektedir. Çocuk resimlerinde de aynı içgüdü görülmektedir; çevresi ile iletişim kurmaya başlayan çocuk birey taklit yoluyla edindiği hareketler ve seslerin yanı sıra kâğıt, duvar gibi yüzeylerde çeşitli çizgi özellikleri gösteren bir iletişim sağlamaktadır. Çizginin insanlık tarihinde ve insanın yaşamının en saf ve savunmasız olduğu dönemde iletişim aracı olarak öne çıkması onun ifade gücünü ispatlamaktadır.



Görsel 1: Çatalhöyük duvar resimleri (Mellaart, 2003)

Çizgi, TDK sözlüğünde çizilerek veya çeşitli yollarla oluşturulmuş iz; cızık, çizi, çizik, hat, tahrir şekilde tanımlanmıştır¹. Çizginin tasarım öğelerinden nokta ile bağlantısı da tanımsal ve biçimsel anlamda dikkat çekmektedir. Çizgi, noktaların aralıksız sıralanmasıyla ya da en az iki noktanın birbirine bağlanmasıyla da elde edilebilir. Nokta, çizgi sayesinde hareket kazanmakta ve bu hareket ile çizgi oluşmaktadır. Bu bakımdan hareket kavramı da çizgi için önemlidir. Hareketi en etkili şekilde sağlayan güç çizgidir. Çizgi geometride sonsuz noktalar, matematikte iki nokta arasındaki en kısa yol, sanatta ise hareket eden nokta olarak tanımlanır². Kandinsky, çizgiyi noktanın bir ürünü şeklinde değerlendirmiş ve hareket eden noktanın çizgiyi oluşturduğunu belirtmiştir. Durağan nokta hareket ile dinamiklik kazanır ve çizgi oluşur³. Çizgi ve hareket arasındaki bağ karşılıklı kazanım sağlanan bir durumdur; çizgi hareket ile oluşur ve bir hareketi efektif, anlaşıyor, özgün ve güçlü yapan güçte çizgidir. Yüzeyde kalem, fırça gibi iz bırakabilen bir aletle oluşturulan hareket çizgiyi vermektedir. Bu süreçte hareketin yer, yön, değer, güç gibi değerleri çizgi için tanımlayıcıdır. Çizgi, Sözen ve Tanyeli tarafından “uzunluğuna oranla kalınlığı çok az olan bir şerit” olarak tanımlanmaktadır⁴. Hareketle ortaya çıkan izin kalınlık, uzunluk, yön gibi

¹ WEB 1

² Kaplan, 2009

³ Kandinsky, 1947

⁴ Sözen ve Tanyeli, 1992

değerleri çizgi için tanımlayıcı ve çeşitlendirici niteliktedir.



Görsel 2: Farklı tekniklerde çizgi (Kaplan, 2009).

Çizgi, plastik sanatlarda ve çeşitli alanlarda yaygın olarak kullanılan tasarım ögesidir. Çizgi kullanım alanlarının çeşitlilik göstermesi çizginin anlamsal ve biçimsel açılarından farklı özellikler kazanmasını sağlamıştır. Çizgi kullanımı bakımından sanatçılar arasında özgün ifadeden kaynaklanan farklar gibi plastik sanatların dönemlerine göre de çizgi kullanımı çeşitlenmektedir. Gotik ve Rönesans sanatında sınır çizgisi öne çıkarken Romantizm ile sanatçının hayal gücüne ve kavrama yetisine bağlı olarak sınırları zorlayan çizgi kullanımları hatta sanat eserlerinde çizginin tek başına kullanımı görülmektedir. Kaligrafi bakımından Çin, Japon ve İslam sanatında da çizgi etkisinden söz etmek mümkündür. Yazı karakterlerinin çizgi ile bağı çok güçlüdür; yazının bireyin karakteri üzerine biçimsel veriler içermesi gibi sanatçının çizgi kullanımı da sanatçı ve sanatı hakkında ipuçları vermektedir. Göz, görme ve küçültme sınırları içinde, en ölçüsünü dar, boyunuda uzun gördüğü gerçekleri çizgi olarak kavramlaştırır. Çizgi, şekillendirmenin, hacimlendirmenin, görselleştirmenin estetik değer içeren teknik bir anlatımıdır⁵.

1.2 Çizginin Özellikleri

Plastik sanatlarda, çizgi kullanımı ve çizgi malzemesi çeşitlilik göstermektedir. Bir yüzeyde renkli ya da farklı iz bırakabilecek kalem ya da farklı bir alet yardımıyla çizgi çizilebileceği gibi çamur, metal, ahşap gibi malzemelerle de üç ya da iki boyutlu çizgi yapılabilir. Çizginin güçlü bir ifade aracı olması ve varyasyonlu kullanımı ona çeşitli özellikler kazandırmıştır. Çizgi, sanat disiplinleri arasında ortak ve farklı özelliklere sahiptir. Seramik sanat açısından değerlendirildiğinde çizgi kullanımı biçimsel ve yüzeysel olarak çeşitlenmektedir. Seramik eserler kimi zaman biçimsel açıdan çizgi etkisi verebildiği gibi kimi zaman yüzey dekorlarında düz, kabartma ya da oyma şeklinde çizgi kullanımı görülmektedir.

Çizginin özellikleri genel olarak uzunluk, hareket, yön, ritim, sınırlama-kontur, ifade ve karakter olarak incelenmektedir. İki ya da üç boyutlu bir anlatım ögesinin çizgi olması ya da çizgi etkisi vermesi demek o ifadenin enine oranla boyunun daha uzun olduğu demektir. Bu bakımdan uzunluk özelliği çizgi için bir kimliktir. Çizgi bu uzunluk etkisini sağlarken bilinçli ya da bilinçsiz bir harekette sağlamaktadır. Çizgi

⁵ Atalayer, 1994

daima durağan ya da dinamik bir hareket sağlar, hareketsiz bir çizgi olamaz. Hareketin olduğu bir tasarımda yer-yön ve yönelişler de kaçınılmaz bir şekilde oluşmaktadır ve yer-yön-yöneliş özellikleri tasarımın niteliğini belirleyen elemanlardan biridir. Çizgi, yer-yön-yönelişleri belirleyen, düzenleyen ve hareket özelliği sayesinde olması gereken yönde hareketi sağlayan ögedir. Bu durum tasarımda düzenli, düzensiz, radyal ritim etkisini oluşturmaktadır.

2. ANADOLU SELÇUKLU SERAMİKLERİNDE ÇİZGİ ÖGESİ

Anadolu coğrafyasının özellikle doğu bölgeleri öncesinde her ne kadar küçük ölçekte Türk göçleri aldıysa da 1071 Malazgirt zaferi ile Anadolu'nun kapıları Türklere kalıcı olarak açılmıştır. 1007-1308 tarihleri arasında hüküm süren Anadolu Selçuklu Devleti Anadolu'nun Türkleşmesini ve İslam dininin bu coğrafyada etkin olmasını sağlamıştır. Bu süreçte yönetim, ticaret ve şehirleşme anlamında önemli adımlar atan Türkler sanat alanında dönemin teknik ve estetik niteliğini yansıtan ve sanat tarihine geçen uygulamalar kaydetmiştir. Anadolu Selçuklu seramikleri genel olarak komşu İslam ülkelerinin ve gayrimüslim ülkelerin arasında teknik ve yüzey özellikleri bakımından benzerlikler bulunmaktadır. Anadolu'da bütün Selçuklu yerleşme bölgelerinde yapılan yüzey araştırmalarında, hafriyatlarda, rastlantı buluntularda 12.-13. yüzyıl İran ve Suriye seramiklerine benzer, sırsız veya tek renk firuze, sarı, yeşil, kahverengi sırlı, sgraffito, derin oyma (champleve), slip, sıraltı, lüster tekniklerinde işlenmiş seramiklere rastlanmaktadır⁶. Çini sanatını Anadolu'ya Selçuklular getirmiştir. Çin'de kullanım seramiği ve mimari eleman olarak sırlı ürünler kullanımı eskilere dayanmakla birlikte Göçebe Kök Türkler'in Çin tarzını yansıtan parçalar bulunmuştur. Uygurlar ve Abbasiler'de de aynı tarzda seramik ve çinilere rastlanmaktadır. Orta Asya ve İran'ın erken İslam anıtlarında görülen, turkuaz, tek renk sırlı çiniler, Anadolu Selçuklu mimarisinde görülen sırlı bezemenin en yakın örnekleridir. Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun Kaşan, Naşapur ve Rey gibi önemli seramik merkezlerinde 12. yüzyıldan itibaren lüster ve minai tekniği uygulanmaya ve yayılmaya başlamıştır⁷. Anadolu Selçuklu seramikleri teknik ve malzeme altyapıları, üstün ustalık düzeyleri, bitkisel ve figüratif dekor elemanlarının yanı sıra çizgi kullanımlarıyla da dikkat çekmektedir. Anadolu Selçuklu seramiklerinde çizgi kullanımı dört farklı çeşitte gözlemlenmektedir. Bunlar; çizginin yüzeyde ana süslemeleri elemanlarını destekleyen yardımcı eleman olarak yalın kullanımı, çizginin dekorun etkin öğelerinde biri haline gelerek yüzeyde fırça dekor, kazıma ya da kabartma olarak kullanımı, sırlı çini plakalardan kesilerek elde edilen parçalar oluşturulan elde edilen tasarımlarda çizgi kullanımı ve dekor öğelerinin öne çıkmasını sağlayan, özellikle insan ve hayvan figürlerinde hareket etkisini destekleyen kontur çizgisi kullanımıdır.

Görsel 3'te Anadolu Selçuklu seramiklerinden 13. yüzyıla tarihlenen bir sürahi yer almaktadır. Yüksek halka kaide üzerinde basık küresel gövdeli ve silindir boyunlu olarak şekillendirilen sürahi tek kulpludur. Eksik olan bazı parçaları alçı ile tamamlanmıştır. Dekor, gövdenin ortasında ve ağız kenarındaki bordürde yer alır. Gövdedeki bordürde, karakteri tam belirlenememekle birlikte, siyah boya ile yapılmış geometrik ve bitkisel süslemeler bulunur⁸. Sürahinin yüzeyi sıraltı fırça dekor tekniği ile siyah renkte dekorlanmıştır. Çizgi kullanımı açısından sürahinin göbek kısmına friz şeklinde yerleştirilen dekoru alt ve

⁶ Öney, 2008

⁷ Arık, 2007

⁸ Bozer ve Çeken, 2016

üstten çevreleyen düz çizgi görülmektedir. Çizgi, dekoru oluşturan ana öğelerden biri değil dekoru alan ve etki anlamında destekleyen bir eleman olarak kullanılmıştır.



Görsel 3: Sürahi, kırığı beyaz çamur, sıraltı fırça dekor, şeffaf sır, yükseklik: 13,6 cm, 13. yüzyıl, (Bozer ve Çeken, 2016).

Görsel 4'te kırmızı çamur kullanılarak şekillendirilen kâse yer almaktadır. Dekor, kâsenin merkezinde dairevi bir madalyon ve bunu çevreleyen geniş bir kuşaktan oluşmaktadır. Madalyonun içerisinde kıvrım dal ve rumilerden oluşan bitkisel bir kompozisyon işlenmiştir. Madalyondan ağız kenarına doğru ışınal olarak yayılan kalın çizgiler ve zikzaklar süslemeyi tamamlamaktadır⁹. Şekillendirme sonrasında astar uygulaması yapılan kâseye sgraffito tekniğiyle kazıma çizgiler elde edilmiştir. Kâse tabanına yerleştirilen ana dekor ögesi izleyicide odaklanma sağlarken bu öğeyi çevreleyen iki kazıma çizgi ve kâsenin ağız kısmında merkezine doğru ilerleyen düz ve zikzak çizgiler ana dekor ögesini daha da öne çıkarmaktadır.



Görsel 4: Kâse, kırmızı çamur, sgraffito, şeffaf sır, yükseklik: 11 cm ağız Çapı: 21.8, 13. yüzyıl, (Bozer ve Çeken, 2016).

⁹ Bozer ve Çeken, 2016

Görsel 5'te stoneware çamurla şekillendirilmiş kürevi konik kap yer almaktadır. Kürevi konik kabın boyun ve ağız bölümü eksiktir. Omuz kısmında inci dizisi şeklinde kabartma süsleme bulunur. Kabın dış yüzünün tamamı opak turkuaz renkte sır ile kaplanmıştır¹⁰. Kabın göbek kısmını çevreleyecek şekilde ardışık sıralanan dikey çizgiler kabartma olarak şekillendirilmiştir. Biçimin küresel konik yapısı gereği alıcı gözünde en çok görünen alanlara kabartma çizgilerin yerleştirilmesi dikkat çekmektedir. Çizgi, dekorun ana ögesi haline gelmiştir.



Görsel 5: Kürevî konik kap, stoneware, kabartma dekor, turkuaz sır, yükseklik: 10,9 cm, 12.-13. yüzyıl, (Bozer ve Çeken, 2016).

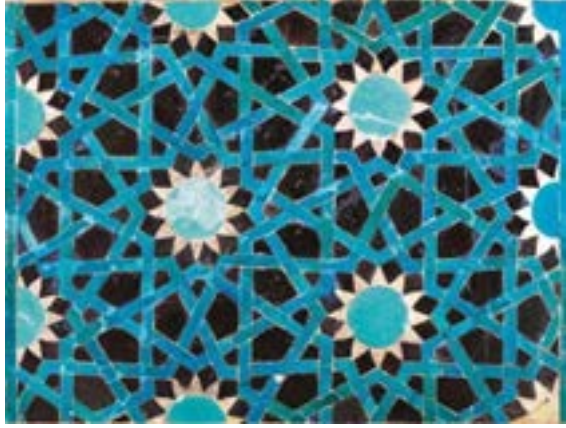
Anadolu Selçuklu Çini sanatında şekillendirme ve dekorlama açısından birçok teknik geliştirilmiş ve kullanılmıştır. Minai, lüster, kabartma, mozaik, sıraltı, sırüstü renklendirmeler gibi çeşitli uygulamaların teknik ve estetik bakımdan mükemmel örnekleri gözlemlenmektedir. Görsel 6'da mozaik tekniğiyle yapılmış çini pano yer almaktadır. Çini mozaikler genellikle tek renk sırlanan çini plakalardan pişirim sonrasında kesilerek elde edilen parçaların geometrik düzende yan yana getirilmesinden oluşmaktadır¹¹. Geometrik motifler, üçgen, dörtgen, daire, poligon, baklava ve yıldızlar gibi tek tek geometrik şekiller olup birbirini kesen veya bağlanan, girift örgülü açık ve kapalı sistemler halinde kullanılmıştır. Bu geometrik düzenlerin kapladıkları alanlarda daima sonsuzluk hissi hakimdir¹². Altıgenler geçmesi ve kırık çizgilerin oluşturduğu geometrik kompozisyonda ortaya çıkan on iki köşeli yıldızlar, süslemenin merkezleridir. Bunların içinde, köşelere küçük baklava formlu, ortaya da büyük dairesel çiniler konularak, rozetler meydana getirilmiştir¹³. Çizgi, geometrik düzenlerin oluşmasında son derece etkin rol almaktadır; hem mozaik yapıyı oluşturan elemanlardan biri hem tüm elemanları birbirine bağlayan ve sonsuz girift yapıyı oluşturan güçtür.

¹⁰ Bozer ve Çeken, 2016

¹¹ Ayduşlu, 2012

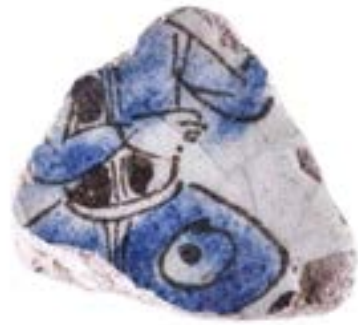
¹² Yetkin, 1972

¹³ Bozer ve Çeken, 2016



Görsel 6: Çini, mozaik tekniği, turkuaz ve siyah sır, 166x125 cm, 13. yüzyıl, (Bozer ve Çeken, 2016).

Anadolu Selçuklu seramiklerinde en dikkat çekici çizgi kullanımı kontur çizgileridir. Kontur; bir resimde betilerin sınırlarını belirleyen çizgidir¹⁴. Bir nesnenin dış hatları, sınırları anlamına gelen kontur, nesnelerin silüetlerinin ya da kütle içindeki biçimlerinin çizgisel olarak belirlenişi için kullanılır¹⁵. Görsel 7’de sıraltı fırça dekorlu çini parçası yer almaktadır. Çini parçası kırık olmakla birlikte yüzeyindeki tasvirin bağdaş kurarak oturmuş ve kolları hareket halinde olan bir figür olduğu gözlemlenmektedir. Beyaz astar üzerine mavi renkte boyanan figür lekesele etkiler göstermekte olup siyah kontur çizgisiyle sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırma figürün yüzeyindeki varlığını kuvvetlendirmenin yanı sıra el, kol, bacak hareketlerini hatta giysi kıvrımlarını dahi yansıtmaktadır.



Görsel 7: Çini parçası, sıraltı, şeffaf sır, beyaz astar, mavi ve siyah boya, 13. yüzyıl, (Bozer ve Çeken, 2016).

Kontur çizgisi, biçimi sınırlayarak ortaya çıkarken hareketi ve kompozisyonu da durağan hale getirmektedir. Nesnelerin sınırlandırılması isteğiyle kullanılan çizgi, sanatçıyı kapalı formlara götürür. İlkel dönemlerde, mağara resimlerinde, Mısır sanatındaki resim ve kabartmalarda, Japon estamplarında, Türk ve İran minyatürlerinde, Orta çağ ve Rönesans sanatına ait eserlerde sanatçıların bu tür nesne kavrayışlarının örnekleri olarak kapalı formlar açıkça görülmektedir¹⁶. Kontur çizgisinin bu özelliği Selçuklu seramik ustaları tarafından dönüştürülmüş olup seramik ve çinilerin yüzeyini kaplayan

¹⁴ Sözen ve Tanyeli, 1992

¹⁵ Erzen, 1997

¹⁶ Kaplan, 2009

dekorların neredeyse tüm öğeleri varoluşlarını ve hareketlerini son derece destekleyen kontur çizgilerine sahiptir.



Görsel 8: Yıldız çini, sıraltı, beyaz astar, mavi, patlıcan moru, siyah boya, çap:22,8 cm, 13. yüzyıl, (Bozer ve Çeken, 2016).

Görsel 8’de Kubadabad sarayı yıldız çinilerden biri bulunmaktadır. Duruşu, yürüyüşü ve geriye çevirdiği başıyla yaygın görülen köpek figürü, bu çinide, küçük rumillerle bağlanan ince kıvrım dallı beyaz bir zemin üstünde, renkleriyle daha ön plana çıkmıştır. Küt ve kalın üst çeneye karşılık, ince, uzun ve biraz da sarkık alt çene dikkati çeker. Gözleriyle yukarıya dikkatli bakan köpek, açık ağzıyla sanki bir şey bekliyor gibidir¹⁷. Yıldız çini, çizgi kullanımı açısından çeşitlilik göstermektedir. Biçimin yıldız formunu takip eden kalın siyah çizgi ve hemen içinde dekor kompozisyonunu sınırlayan ince bir çizgi görülmektedir. Kontur çizgisi köpek figürünün tüm vücuduna yayılarak hareket etkisini pekiştirmektedir.

¹⁷ Bozer ve Çeken, 2016

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu araştırma, Anadolu Selçuklu seramiklerinde çizgi tasarım ögesinin teknik ve estetik yönlerini inceleyerek, çizginin seramik yüzeylerdeki anlatım gücünü ve işlevselliğini ortaya koymuştur. Çizgi, tarihsel süreçte olduğu gibi Anadolu Selçuklu seramik sanatında da yalnızca biçim oluşturan değil; ifade eden, yönlendiren, sınırlayan ve vurgulayan bir araç olarak öne çıkmaktadır. Araştırma kapsamında incelenen örnekler, çizginin dekoratif bir unsur olmanın ötesinde tasarımın temel taşı haline geldiğini açıkça göstermektedir. Anadolu Selçuklu seramiklerinde çizgi kullanımı dört ana biçimde tespit edilmiştir:

- Ana dekor elemanlarını destekleyen yalın çizgiler,
- Dekorun kendisi haline gelen kazıma, kabartma veya fırça ile uygulanan çizgiler,
- Sırlı parçalardan kesilerek elde edilen çizgiler,
- Dekor öğelerini tanımlayan kontur çizgileri.

Bu çizgisel yaklaşımlar, seramik yüzeylerinde hareket, ritim ve derinlik etkisi yaratmakta; figürleri güçlendirmekte ve görsel bir odaklanma sağlamaktadır. Özellikle kontur çizgilerinin figürlerdeki sınır belirleme ve hareketi vurgulama işlevi, çizginin ne denli güçlü bir anlatım aracı olduğunu ortaya koymaktadır. Teknik açıdan değerlendirildiğinde ise çizginin; sıraltı, kazıma (sgraffito), kabartma, minai ve mozaik gibi farklı tekniklerle ustalıkla uygulandığı, her bir uygulamada farklı estetik sonuçlara ulaşıldığı görülmektedir. Bu durum, Anadolu Selçuklu dönemi seramik ustalarının hem teknik bilgiye hem de sanatsal sezgiye sahip olduklarını göstermektedir. Sonuç olarak, çizgi ögesi, Anadolu Selçuklu seramiklerinde yalnızca süsleme unsuru değil; anlatım gücü yüksek, yönlendirici ve bütünleyici bir tasarım aracıdır. Bu bağlamda çizgi, dönemin estetik anlayışını ve zanaatkârlarının yaratıcılığını yansıtan temel unsurlardan biri olarak değerlendirilebilir. Araştırma, çizginin sanatsal anlatım dilindeki önemine ve seramik yüzeylerdeki vazgeçilmez rolüne dikkat çekerek, bu alanda yapılacak ileri çalışmalara da temel oluşturmayı hedeflemektedir.

KAYNAKÇA

- ARIK Mehmet Oluş, **Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini**, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, (Gönül Öney, Zehra Çobanlı), İstanbul 2007.
- ATALEYER Faruk, **Temel Sanat Öğeleri**, Eskişehir 1994.
- AYDUSLU Nevin, **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Çini Mozaik**, Erzurum 2012, (Doktora Tezi).
- BOZER Rüstem ve Çeken Muharrem, **Anadolu Selçuklu Çağı Mirası Müze Eserleri 1**, Ankara 2016.
- BOZER Rüstem ve Çeken Muharrem, **Anadolu Selçuklu Çağı Mirası Müze Eserleri 2**, Ankara 2016.
- ERZEN Jale Nejd, Dış Çizgi, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 1**, İstanbul 1997.
- KAPLAN Semih, **Nokta ve Çizginin Resimsel Anlatımda Kullanımı**, Eskişehir 2009, (Sanatta Yeterlik Tezi).
- MELLAART James, **Çatalhöyük Anadolu'da Bir Neolitik Kent** (Çev. Gökçe Bike Yazıcıoğlu), İstanbul 2003.
- ÖNEY Gönül, **Selçuklu Seramik Sanatı**, Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı, (Doğan Kuban), İstanbul 2008, s. 385-389.
- SÖZEN Metin ve TANYELİ Uğur, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul 1992.
- YETKİN Şerare, **Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi**, İstanbul 1972.

İNTERNET KAYNAKÇASI

WEB 1: Güncel Türkçe Sözlük, “Çizgi”, <https://sozluk.gov.tr>, 10.07.2024.

**MÜZELERDE SERGİLEME, YÖNLENDİRME VE BİLGİLENDİRME TASARIMININ
ÇAĞDAŞ MÜZECİLİKTEKİ ROLÜ*****Yrd. Doç. Dr. Serkad Hasan IŞIKÖREN¹, Yrd. Doç. Dr. Derin IŞIKÖREN²**¹ Yakın Doğu Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Lefkoşa/ KIBRIS
serkadhasan.isikoren@neu.edu.tr, Orcid: 0000-0001-6928-9250² Yakın Doğu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Lefkoşa/ KIBRIS
derin.isikoren@neu.edu.tr, Orcid:0000-0002-9246-5096**Özet**

Müze kavramı, Antik Yunan ve Roma dönemlerine kadar uzanan bir geçmişe sahip olup, zamanla ilk anlamından farklılaşarak günümüze ulaşmıştır. "Müze" kelimesinin etimolojik kökeni Antik Yunan kültürüne dayanmasına rağmen, koleksiyon yapma ve sergileme pratiği çok daha eski dönemlere kadar uzanmaktadır. Antik Yunan kültüründen gelen bu kavram, günümüzde internetin yaygınlaşmasıyla küresel bir ağın olduğu dünyada, teknolojinin sağladığı imkânlar sayesinde evrilerek gelişimini sürdürmektedir. 20. yüzyıl sonrası müzecilik, belirli sınırları ve tanımları olan, dünya genelinde örgütlenmiş kurumsal bir yapıya sahiptir. Bu nedenle, sadece eserlerin toplanıp sergilenmesi değil, aynı zamanda sergilenecekleri yapının amaca uygun tasarımı da önem kazanmıştır. Bununla birlikte sergi mekanının tasarımı içinde sergilenecek eserlerin niteliğini ve algılanabilirliğini arttıracak aydınlatma, yönlendirme ve bilgilendirme tasarımları da mekanın tasarımıyla birlikte ele alınmalıdır. Bu çalışmanın amacı güncel örnekler ve yaklaşımlar ışığında çağdaş müzecilik anlayışında sergileme ve bilgilendirme tasarımının eser sergileme rolü ve önemini incelemektir.

Anahtar kelimeler: Müze, sergileme, infografik, bilgilendirme, tasarım

* Bu çalışma “KIBRIS ARKEOLOJİ MÜZELERİNDE SERGİLEME- BİLGİLENDİRME TASARIM SORUNLARI VE ST. BARNABAS ARKEOLOJİ MÜZESİ İÇİN ÇÖZÜM ONERİSİ” başlıklı doktora tezinin kaynakçaları ve içeriğinden üretilmiştir

Abstract**THE ROLE OF EXHIBITION, GUIDANCE, AND INFORMATION DESIGN IN
CONTEMPORARY MUSEUM PRACTICE**

The concept of the museum has a historical background that extends as far back as Ancient Greek and Roman times, and it has evolved significantly from its original meaning to its present form. Although the etymological roots of the word “museum” lie in Ancient Greek culture, the practice of collecting and exhibiting objects dates back even further. Originating from Ancient Greece, the museum concept has continued to evolve in the modern era—particularly in a world interconnected by the internet—through the possibilities offered by technology. Since the 20th century, museology has become a globally organized institutional field with clearly defined boundaries and standards. As a result, not only the collection and exhibition of artifacts but also the purpose-oriented architectural design of the exhibition spaces has gained importance. Within the design of these exhibition spaces, elements such as lighting, way finding, and informational displays—which enhance the visibility and perception of the exhibits—must also be considered as integral components. This study aims to examine the role and significance of exhibition and information design within contemporary museology, with a focus on recent examples and approaches.

Keywords: Museum, Exhibition, Infographic, information, design

GİRİŞ

Müzeler, kültürel ve tarihsel bilginin korunması, yorumlanması ve yayılması görevini üstlenir. Günümüzde modern müzeler, etkileşimli ve eğitsel mekanlar haline gelse de, kökenleri Antik Yunan ve Roma uygarlıklarına kadar uzanmaktadır. Erken dönem müzeleri, entelektüel keşif ve sanatsal takdir için ayrılmış mekânlar olarak işlev görmüştür. Her ne kadar “müze” kelimesinin etimolojik kökeni Antik Yunan kültürüne dayansa da, koleksiyon oluşturma, koruma ve sergileme pratiği bu dönemden çok daha öncesine dayanmaktadır. Zamanla müzelerin rolü, yalnızca nesnelerin toplanması ve saklanması ötesine geçmiş; toplumsal değerler, teknolojik ilerlemeler ve küratöryel uygulamalardaki değişimlerle yeniden şekillenmiştir. Hooper-Greenhill bu gelişimi şu sözlerle özetlemiştir. “*Müzeler sabit, tarafsız ve nötral alanlar değildir; Bu mekanlar anlam ve söylemin ziyaretçiler tarafından sürekli yeniden inşa edildiği eğitim ve öğretim alanlarıdır.*”¹

Yüzyıl sonrası müzecilik, belirli standartlara sahip, küresel ölçekte tanınan kurumsal bir yapıya dönüşmüştür. Bu değişim, müzeleri yalnızca eserlerin muhafaza edildiği alanlar olmaktan çıkarıp, ziyaretçilere etkileyici ve öğretici deneyimler sunan dinamik mekânlara evrilmiştir. Bu bağlamda, çağdaş müzecilikte sergileme ve bilgilendirme tasarımı, eserlerin erişilebilirliğini, anlaşılabilirliğini ve ziyaretçiyle etkileşimini artırmada temel unsurlar haline gelmiştir. “*Müze deneyimi, kişisel, sosyal ve fiziksel bağlamlar tarafından etkilenen bütüncül bir süreçtir.*”²

John H. Falk ve Lynn D. Dierking’in *The Museum Experience* adlı eserinde ortaya koydukları “Etkileşimsel Deneyim Modeli” (Contextual Model of Learning) çerçevesinde müze deneyiminin çok boyutlu doğasını vurgulamaktadır. Onlara göre, müze ziyaretçileri bilgiyi sadece sergilenen objelerden değil, kişisel geçmişleri, sosyal etkileşimleri ve fiziksel mekânın sunduğu olanaklar doğrultusunda şekillenen bütüncül bir süreçle edinirler. Mimari düzen, aydınlatma, etkileşimli sergiler, dijital medya entegrasyonu ve yönlendirme sistemleri gibi bileşenler, sergilerin etkili bir şekilde sunulmasına önemli katkılar sağlamaktadır. Özellikle dijital teknolojilerin ve internetin yaygınlaşması, müzelerin daha geniş kitlelere ulaşmasını ve katılımcı deneyimler yaratmasını mümkün kılarak müzecilik anlayışında köklü bir değişim yaratmıştır.

Bu bağlamda, bu çalışma çağdaş müzecilikte sergileme ve bilgilendirme tasarımının değişen rolünü incelemeyi amaçlamaktadır. Güncel eğilimler, vaka analizleri ve yenilikçi küratöryel stratejiler üzerinden yapılan değerlendirmelerle, modern müzelerin tasarım ilkelerini nasıl benimsediği ve eser sergileme süreçlerini nasıl geliştirdiği ele alınacaktır. Bu inceleme, müzelerin dijital çağda nasıl uyum sağladığını ve temel misyonları olan kültürel mirasın korunması ve eğitimin desteklenmesi yönündeki rollerini nasıl sürdürdüğünü anlamaya yönelik kapsamlı bir bakış açısı sunacaktır.

¹ Hooper-Greenhill, 1999: s. 45

² Falk & Dierking, 2012: s. 78

YÖNTEM

Bu çalışmada, çağdaş müzecilikte sergileme ve bilgilendirme tasarımının rolü ve önemi üzerine kapsamlı bir analiz gerçekleştirmek amacıyla nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Nitel araştırma yaklaşımı, müzelerin sergileme stratejilerini, bilgilendirme tasarımını ve ziyaretçi deneyimlerini anlamada derinlemesine bir bakış açısı sunmaktadır. Araştırma sürecinde, vaka analizi ve karşılaştırmalı analiz yöntemleri kullanılarak müzelerin modern sergileme tekniklerine nasıl adapte oldukları incelenmiştir.

Veri Toplama Yöntemleri:

1. Literatür Taraması:

Çalışmanın temelini oluşturmak için akademik makaleler, kitaplar, müzecilikle ilgili raporlar ve uluslararası müze kuruluşlarının yayınladığı belgeler analiz edilmiştir. Bu literatür incelemesi, müzecilik alanındaki güncel yaklaşımları, sergileme ve bilgilendirme tasarımında benimsenen yöntemleri ve dijitalleşmenin müzeler üzerindeki etkisini anlamada önemli bir kaynak sağlamıştır.

2. Vaka Analizi:

Farklı ülkelerdeki önde gelen müzelerin sergileme ve bilgilendirme tasarımına ilişkin uygulamaları incelenmiştir. Özellikle interaktif sergiler, dijital teknolojilerin entegrasyonu ve ziyaretçi deneyimini iyileştiren yenilikçi çözümler üzerinde durulmuştur. Analiz edilen müzeler arasında Louvre Müzesi (Fransa), British Museum (İngiltere), Smithsonian Enstitüsü (ABD) ve İstanbul Arkeoloji Müzeleri (Türkiye) gibi kurumsal yapıları güçlü müzeler yer almaktadır.

3. Karşılaştırmalı Analiz:

Farklı müzelerde kullanılan sergileme ve bilgilendirme tasarım yöntemleri karşılaştırılmış, geleneksel ve modern yaklaşımlar arasındaki farklılıklar ortaya konmuştur. Ayrıca, müzelerde kullanılan fiziksel ve dijital sergileme tekniklerinin ziyaretçi algısı üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir.

4. Gözlem ve Ziyaretçi Deneyimleri:

Seçilen müzelerde yapılan saha gözlemleri ile ziyaretçi deneyimleri değerlendirilmiş ve müzelerin sergileme tasarımına yönelik stratejilerinin etkileri analiz edilmiştir. Ziyaretçilerin sergi mekânlarını nasıl algıladığı, bilgilendirme sistemlerinin anlaşılabilirliği ve dijital teknolojilerin kullanım kolaylığı gibi unsurlar bu gözlemler aracılığıyla değerlendirilmiştir.

Bu araştırma yöntemleri sayesinde, çağdaş müzecilikte sergileme ve bilgilendirme tasarımının nasıl şekillendiği, hangi faktörlerin etkili olduğu ve bu tasarım süreçlerinin ziyaretçi deneyimlerini nasıl dönüştürdüğü derinlemesine incelenmiştir. Araştırma bulguları, müzelerin dijitalleşme sürecine nasıl adapte olduğunu ve sergileme tasarımında hangi yenilikçi yöntemleri benimsediğini ortaya koyacaktır.

Bu bölümde çalışmada tercih edilen bilimsel yöntem ve buna bağlı olarak bulgu toplama tekniklerinin tam bir betimlemesinin yapılması gerekmektedir.

1.ÇAĞDAŞ MÜZECİLİKTE SERGİLEME VE BİLGİLENDİRME TASARIMININ DÖNÜŞÜMÜ

Müzeler, yalnızca tarihi eserlerin ve sanat koleksiyonlarının sergilendiği alanlar olmanın ötesinde, ziyaretçileri eğiten, bilgilendiren ve etkileşim sağlayan dinamik mekânlara dönüşmüştür. Bu dönüşüm, hem teknolojik gelişmelerin hem de değişen ziyaretçi beklentilerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Çağdaş müzecilik anlayışında sergileme ve bilgilendirme tasarımı, müze deneyiminin temel bileşenlerinden biri haline gelmiş ve sergilenen eserlerin algılanabilirliğini artırmak amacıyla çeşitli yenilikçi stratejiler benimsenmiştir. Bu bölümde, çağdaş müzecilik anlayışında sergileme ve bilgilendirme tasarımının nasıl değiştiği, hangi yeni yöntemlerin kullanıldığı ve bu değişimlerin ziyaretçi deneyimine etkisi ele alınacaktır.

1.1. Geleneksel ve Modern Sergileme Yaklaşımları

Tarih boyunca müzelerde sergileme anlayışı, genellikle nesnelerin vitrinde veya belirli bir düzen içinde kronolojik ya da tematik bir çerçevede sunulmasına dayanmıştır. Geleneksel sergileme yöntemlerinde eserlerin fiziksel korunması ön planda tutulmuş, ziyaretçi etkileşimi ve bilgilendirme süreçleri ikincil bir öneme sahip olmuştur. Ancak, 20. yüzyılın sonlarından itibaren bu anlayış değişmiş ve ziyaretçilerin eserlerle daha derin bir bağ kurmasını sağlamak amacıyla interaktif ve deneyim odaklı sergileme yöntemleri geliştirilmiştir.

Modern müzecilikte, ziyaretçilerin pasif gözlemcilerden aktif katılımcılara dönüşmesini sağlamak amacıyla dokunmatik ekranlar, artırılmış gerçeklik (AR) ve sanal gerçeklik (VR) gibi teknolojiler müze sergilerine entegre edilmektedir. Örneğin, Louvre Müzesi'nde kullanılan dijital rehberler ve British Museum'daki interaktif haritalar, ziyaretçilerin eserler hakkında daha fazla bilgi edinmesine ve sergi alanında yönlendirilmesine katkıda bulunmaktadır. Ayrıca, Smithsonian Enstitüsü gibi birçok müze, sanal turlar sunarak mekâna fiziksel olarak gelemeyen kişilere de sergileri deneyimleme fırsatı tanımaktadır.

1.2. Bilgilendirme Tasarımının Önemi ve Uygulamaları

Bilgilendirme tasarımı, müzelerde ziyaretçilere sunulan metinler, açıklamalar, yönlendirme tabelaları ve dijital bilgi ekranları gibi unsurları kapsayan geniş bir alanı ifade eder. Bilgilendirme tasarımının temel amacı, sergilenen eserler hakkında ziyaretçilere açık, anlaşılır ve ilgi çekici bilgiler sunarak öğrenme sürecini desteklemektir. *“Müze ortamlarında odak ve dikkat sınırlı bir yönlenmedir ve sergi tasarımcıları, ziyaretçi ilgisini yönlendirmek ve sürdürmek için stratejiler kullanmalıdır.”*³

Geleneksel müzelerde bilgilendirme panoları genellikle statik ve metin ağırlıklı olurken, çağdaş müzecilik anlayışında bu tasarımlar çok daha dinamik hale gelmiştir. Örneğin, İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde ziyaretçilere eserlerin tarihi ve kültürel bağlamını anlatan QR kod tabanlı dijital rehberler sunulmaktadır.

³ Bitgood, 2010: s. 112

Benzer şekilde, interaktif bilgi ekranları sayesinde ziyaretçiler, bir eserin üretildiği dönemi, sanatçısını veya tarihsel önemini daha ayrıntılı bir şekilde inceleyebilmektedir.

Bilgilendirme tasarımında görsel ve işitsel öğelerin kullanımı da giderek yaygınlaşmaktadır. Bazı müzelerde, eserler hakkında detaylı bilgi sunan sesli rehber sistemleri ve dijital projeksiyonlarla zenginleştirilmiş anlatımlar kullanılmaktadır. *“İyi hazırlanmış sergi bilgilendirme grafikleri, net, ilgi çekici ve ziyaretçinin bakış açısıyla ilgili olmalıdır.”*⁴ Özellikle çocuk ziyaretçilere yönelik tasarlanan etkileşimli eğitim alanları, bilginin daha kolay ve eğlenceli bir şekilde aktarılmasına katkıda bulunmaktadır.

1.3. Dijitalleşmenin Sergileme ve Bilgilendirme Tasarımına Etkisi

Dijital teknolojiler, çağdaş müzeciliğin en önemli unsurlarından biri haline gelmiş ve sergileme ile bilgilendirme tasarımına yenilikçi çözümler getirmiştir. *“Dijital teknoloji, müzelerin ziyaretçileri yeni yollarla cezbeden dinamik ve etkileşimli anlatımlar oluşturmasını sağlar.”*⁵ Özellikle artırılmış gerçeklik (AR), sanal gerçeklik (VR) ve 3D modelleme gibi teknolojiler, müzelerin ziyaretçilerle daha etkili bir bağ kurmasını sağlamaktadır. Örneğin, Smithsonian Enstitüsü'nde kullanılan AR teknolojisi, ziyaretçilerin belirli eserleri üç boyutlu olarak keşfetmesine ve tarihi olayları canlandırmasına olanak tanımaktadır. Artırılmış gerçeklik kullanımının yanı sıra web üzerinden ziyaretçi ve araştırmacılara sunulan blue printler ile üç boyutlu yazıcılar tarafından eserlerin 3D baskılarının alınabilmesi de daha detaylı incelemeleri mümkün kılmaktadır. Bu sayede ilgili obje daha yakından ve derinlemesine gözleme olanak sağlamaktadır⁶.

Dijitalleşmenin sağladığı bir diğer avantaj ise çevrimiçi müze deneyimleridir. Pandemi süreciyle birlikte birçok müze, sanal turlar ve dijital sergi platformları oluşturarak eserlerini geniş bir kitleye ulaştırmayı amaçlamıştır. Louvre Müzesi'nin sanal koleksiyonları veya British Museum'un çevrimiçi interaktif sergileri, müzelerin yalnızca fiziksel mekânlarla sınırlı kalmadığını, dijital ortamda da kültürel mirası koruma ve tanıtmaya misyonunu sürdürdüğünü göstermektedir.

1.4. Ziyaretçi Deneyimi ve Tasarımın Etkileşimi

Etkili bir sergileme ve bilgilendirme tasarımı, ziyaretçi deneyimini doğrudan etkileyerek müzelerin eğitim ve kültürel aktarımdaki başarısını artırmaktadır. Günümüz müzeleri, farklı yaş gruplarına ve ilgi alanlarına hitap eden çeşitli sergileme yöntemleri geliştirerek ziyaretçilerin ilgisini çekmeye çalışmaktadır. Örneğin, çocuklara yönelik interaktif oyun alanları ve tematik sergiler, öğrenme sürecini eğlenceli hale getirirken, akademik ve araştırmacı ziyaretçiler için detaylı bilgilendirme platformları oluşturulmaktadır.

Ziyaretçilerin mekânsal algısını yönlendiren unsurlar arasında ışıklandırma, sergi içi yönlendirme sistemleri ve mekânsal akış gibi faktörler yer almaktadır. Örneğin, ışıklandırma, bir eserin vurgulanmasını sağlayarak ziyaretçilerin dikkati yönlendirilirken, mekânsal akış iyi tasarlandığında ziyaretçilerin sergi alanında rahatça hareket etmesine ve sergi sürecini daha bilinçli bir şekilde deneyimlemesine yardımcı

⁴ Serrell, 1996: s. 23

⁵ Parry, 2010: s. 135

⁶ Zongker, 2018

olmaktadır. Özellikle, “Taşınabilir dijital rehberler, ziyaretçilerin içeriği kendi hızlarında keşfetmelerine olanak tanıyarak kişiselleştirilmiş bir müze deneyimi sunar.”⁷

⁷ Bowen, 2008, s. 89

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Çağdaş müzecilik anlayışı, teknolojik gelişmeler ve değişen ziyaretçi beklentileri doğrultusunda önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Geleneksel müzecilik anlayışında yalnızca eserlerin korunması ve sergilenmesi ön plandayken, günümüzde müzeler, ziyaretçi deneyimini zenginleştiren etkileşimli ve bilgilendirici mekânlara dönüşmüştür. Bu dönüşüm, sergileme ve bilgilendirme tasarımının müzecilikteki rolünü daha kritik hale getirmiştir.

Araştırmada incelenen vaka analizleri, bilgilendirme tasarımının ve sergileme stratejilerinin müze ziyaretçileri üzerindeki etkisini ortaya koymuştur. Dijital teknolojilerin entegrasyonu, sergilerin daha erişilebilir hale gelmesini sağlarken, interaktif ve görsel bilgilendirme unsurları ziyaretçilerin müze deneyimini daha etkili bir şekilde anlamalarına katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda, müze tasarımında aydınlatma, yönlendirme sistemleri ve bilgi panoları gibi unsurların, ziyaretçi etkileşimi ve sergilenen eserlerin algılanabilirliği açısından büyük önem taşıdığı görülmüştür.

Geleneksel ve modern sergileme yöntemleri arasındaki farklılıklar değerlendirildiğinde, çağdaş müzelerin eğitim odaklı ve katılımcı deneyimlerine dayalı bir yaklaşımı benimsediği anlaşılmaktadır. Artırılmış gerçeklik (AR), sanal gerçeklik (VR) ve dijital rehberler gibi teknolojilerin müze sergilerine entegre edilmesi, kültürel mirasın korunması ve daha geniş kitlelere ulaştırılması açısından önemli fırsatlar sunmaktadır.⁸

Sonuç olarak, çağdaş müzecilikte sergileme ve bilgilendirme tasarımı, ziyaretçi deneyimini güçlendiren ve kültürel mirasın etkili bir şekilde aktarılmasını sağlayan temel bileşenler arasında yer almaktadır. Müzelerin bu tasarım süreçlerini, teknolojik gelişmelere ve değişen toplumsal ihtiyaçlara uyumlu hale getirmesi, onların sürdürülebilirliğini ve etkileşim gücünü artıracaktır. Gelecekte müzelerin, hem fiziksel hem de dijital ortamları daha etkili kullanarak bilgi aktarımını güçlendireceği ve ziyaretçilerle daha derin bir bağ kuracağı öngörülmektedir.

⁸ Çolak, 2011

KAYNAKÇA

- BİTGOOD, Stephen, **An Attention-Value Model Of Museum Visitors**, Center for Advancement of Informal Science Education: Washington, DC, USA, 2010.
- BOWEN, Jonathan, et al., **Digital Technologies And The Museum Experience: Handheld Guides And Other Media**, Rowman Altamira, 2008.
- ÇOLAK, Banu, **Tarihsel Süreç İçerisinde Müzelerle Birlikte Değişen Sergileme Mekanları; New York Modern Sanat Müzesi (Moma) Ve Frankfurt Modern Sanat Müzesi (Mmk) Örneği**, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 1.30, 2011, s: 37-45.
- FALK, John H. and LYNN D. Dierking, **The Museum Experience Revisited**, Routledge, 2016.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean, ed. **The Educational Role Of The Museum**, Psychology Press, 1999.
- IŞIKÖREN Serkad Hasan, **Kıbrıs Arkeoloji Müzelerinde Sergileme- Bilgilendirme Tasarım Sorunları Ve St. Barnabas Arkeoloji Müzesi İçin Çözüm Önerisi**, Lefkoşa 2018, (Doktora Tezi).
- PARRY, Ross, ed., **Museums İn A Digital Age**, Vol. 10. Routledge, 2010.
- SERRELL, Beverly, **Exhibit Labels: An Interpretive Approach**, Rowman & Littlefield, 2015.
- ZONGKER, B. **Smithsonian Makes Push İn 3D İmaging Of Artifacts**, Retrieved July 17, 2018, from <https://phys.org/news/2013-11-smithsonian-3d-imaging-artifacts.html>

DOĞU AKDENİZ SERAMİKÇİLERİNİN SERAMİK TARİHİNE ARMAĞANI GELENEKSEL MACUN LÜSTERİ

Prof. Sevim ÇİZER

İzmir Ekonomi Üniversitesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü
sevim.cizer2@gmail.com

Özet

Lüster, seramik ve cam yüzeylerde parlak, yanardöner metalik efektler elde etmeyi sağlayan bir dekorasyon tekniğidir. İlk olarak 8. yüzyılda cam yüzeylerde uygulanmış, daha sonra seramiklerde de kullanılmaya başlanmıştır. Lüsterlerin sınıflandırılmasında fiziksel özellikler, kimyasal yapı, pişirim yöntemi ve coğrafi köken gibi çeşitli kriterler esas alınır. İslam uygarlıkları bu tekniği geliştirerek Avrupa'ya yayılmasını sağlamıştır. Orta Çağ boyunca Endülüs, İran, Mısır ve İtalya'da çeşitli tarz ve tekniklerle ilerletilen lüster, 18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa'da porselen üretimi ile birlikte endüstriyel ölçekte uygulanmaya başlanmıştır. Bu çalışmanın amacı, seramik ve cam sanatında önemli bir yere sahip olan lüster tekniğinin tarihsel kökenlerini, teknik sınıflandırmalarını, pişirim yöntemlerini ve uygulama süreçlerini inceleyerek hem teorik hem de deneysel açıdan bir değerlendirme sunmaktır.

Anahtar kelimeler: Macun Lüsteri, Seramik, Doğu Akdeniz

Abstract

**THE GIFT OF THE EASTERN MEDITERRANEAN CERAMICISTS
TO THE HISTORY OF CERAMICS
TRADITIONAL PASTE LUSTER**

Luster is a decoration technique that allows to obtain shiny, iridescent metallic effects on ceramic and glass surfaces. It was first applied to glass in the 8th century and later began to be used on ceramics as well. The classification of luster is based on various criteria such as physical characteristics, chemical composition, firing methods, and geographical origin. Islamic civilizations developed this technique and facilitated its spread to Europe. Throughout the Middle Ages, luster was refined in regions such as Andalusia, Iran, Egypt, and Italy, adopting diverse styles and techniques. In the 18th and 19th centuries, with the rise of porcelain production in Europe, luster began to be applied on an industrial scale. The aim of this study is to examine the historical origins, technical classifications, firing methods, and application processes of the luster technique, which holds significant importance in ceramic and glass art, and to provide both a theoretical and experimental evaluation.

Keywords: Paste Luster, Ceramic, Eastern Mediterranean

GİRİŞ

Işığın sanatı diyebileceğimiz lüster, seramiğe bir hareket boyutu eklemiştir. İlk olarak cam nesneler üzerinde uygulanmış, yaklaşık bir yüzyıl sonra seramik kaplarda da görülmeye başlanmıştır. Cam ustaları camı renklendirmeyi ve onun yüzeyinde pırıltılı lüster elde etmeyi bin yıllardır biliyorlardı. Seramik yüzeylerde lüster elde etmek için pişirim sırasında lüsteri oluşturacak renk pigmentlerini, metale indirgemek gerekmektedir. Lüster oluşumu, yalnızca fırın ortamına bağlı değildir. Lüster tabakası oluşturulacak sırn özellikleri de belirleyici bir unsurdur. Ancak günümüzde bile lüsterin kimyasal ve yapısal bileşimi üzerine yapılmış çalışma sayısı azdır. Lüsterler, seramik veya camdan üretilmiş nesnelerin üzerine uygulandığında metalik, hatta yanardönerli renk pırıltıları veren ince metalik film tabakalarıdır.

Lüsterin tarihsel gelişimi boyunca farklı kültürlerde çeşitli biçimlerde uygulanmış olması, bu tekniğin zamana ve mekâna bağlı olarak çeşitlenebildiğini göstermektedir. İslam dünyasında geliştirilen teknikler, Kuzey Afrika üzerinden İspanya ve İtalya gibi Avrupa ülkelerine ulaşmış, özellikle Orta Çağ boyunca sanatsal üretimlerde etkili olmuştur. Fatimi, Kaşan ve Hispano-Moresk lüsterleri bu çeşitliliğe örnek olarak gösterilebilir. Bu türler, kullanılan pigmentlerin cinsine, pişirim atmosferine ve uygulanan sır türüne göre farklı özellikler göstermektedir. Lüsterin sınıflandırılması da bu farklılıklar üzerinden yapılmaktadır.

Fiziksel ve kimyasal özelliklere göre, pişirim sayısı ve sırasına göre, coğrafi kökenlerine ya da kullanılan metallere göre yapılan sınıflamalar bu sanatın teknik yönünü ortaya koyar. Lüster, sadece estetik değil aynı zamanda teknik bilgi gerektiren bir uygulamadır. İndirgen veya yükseltgen atmosferlerde yapılan pişirimler, lüsterin yüzeyde nasıl bir etki bırakacağını doğrudan etkiler. Bu teknik ustalık gerektirir ve her uygulamada farklı sonuçlar doğurabilir. Bugün modern seramik sanatçıları, geleneksel yöntemlerden esinlenerek lüsteri yeniden yorumlamakta ve farklı malzeme ve fırın teknikleriyle yeni sonuçlar elde etmektedir. Tüm bu unsurlar göz önüne alındığında, lüster tekniği hem tarihsel bir miras hem de günümüzde yaşayan bir sanatsal ifadedir.

1. LÜSTERİN TANIMI, SINIFLANDIRILMASI ve TARİHÇESİ

1.1. Lüsterin Tanımı

Lüster ya da lostra sözcüğü, parıltı anlamı taşımaktadır. Lüsteri pırıltılı renkli bir yüzey efekti olarak tanımlayabiliriz. Lüsterin albenisi yanardöner metalik ışıltısından kaynaklanır. Bizi büyüleyen göz alıcı renklerinden çok onlardaki değişimdir. Işığın sanatı diyebileceğimiz lüster, seramiğe bir hareket boyutu eklemiştir.

Lüster, bazen metalik görünümde, bazen böceklerin kelebeklerin kanatlarında ya da kuşların tüylerinde olduğu gibi yanardöner gökkuşağı renklerinde, bazen de bir deniz kabuğunun içi gibi sedefsi pırıltılar halinde karşımıza çıkar.

Bir seramik ve cam dekorlama malzemesi olarak lüsterlerin sahneye çıkışı sekizinci yüzyıldan itibaren ve lüstere ilk önce cam nesneler üzerinde rastlanır. Altın, gümüş veya sedefsi pırıltılarla camdan yaklaşık bir yüzyıl sonra da seramik kaplar üzerinde görülmeye başlar.



Görsel 1: 8. Yüzyıl, Victoria ve Albert Müzesi, Suriye

Cam ustaları camı renklendirmeyi ve onun yüzeyinde pırıltılı lüster elde etmeyi bin yıllardır biliyorlardı. Çünkü lüster oluşumunda cam, sadece yansıtma görevi görmez, saydam yapısı ışığı kırarak dağıtır ve lüster renginin görünmesini sağlar. Lüster görünümünün temeli optik bir olaydır.

Seramik yüzeylerde lüster elde etmek için pişirim sırasında lüsteri oluşturacak renk pigmentlerini, metale indirgemek gerekmektedir. Şüphesiz lüster oluşumu sadece fırın ortamına bağlı bir koşul değildir. Üzerinde lüster tabakası oluşturulacak sıran özellikleri de belirleyici bir başka unsurdur. Teknik olarak ise, sır yüzeyine gömülmüş nano boyuttaki bakır ve gümüş iyonları seçici ayna görevi görerek ışığı kırar ve seramik yüzeyde oluşturduğu parlama bölgesinden gelen ışın demeti gözümüze ulaşarak lüsterin ışıltısını algılamamızı sağlar. Ancak bugün bile lüsterin kimyasal ve yapısal bileşimi üzerine yayınlanmış az sayıda çalışma bulunmaktadır.

Özetle lüsterler, seramik veya camdan üretilmiş nesnelerin (kaplar, duvar kaplamaları vb.) üzerine uygulandığında metalik hatta yanardönerli renk pırıltıları veren ince metalik film tabakalarıdır ve hem kaplama hem de bezeme malzemesi olarak kullanılabilirler.

1.2. Lüsterlerin Sınıflandırılması

Lüsterlerin çeşitli özelliklerine dayanarak farklı sınıflandırmalar yapmak mümkündür.

- 1- Fiziksel özellikleri ve görsel nitelikleri açısından. Örneğin: Metalik görünümlü lüsterler, istiridye kabuğunun içi gibi sedefsi lüsterler, renkli lüsterler, menevişli veya yanardöner lüsterler, metalik-renkli, menevişli-renkli v.b.
- 2- Kimyasal yapıları açısından. Örneğin: Lüster sırlar, Pigment Lüsterleri, Rezinat Lüsterleri v.b.
- 3- Pişirim sayısına göre. Örneğin: Tek pişirim lüsterleri ya da sır-içi lüsterler
- 4- Pişirim sırasına göre. Örneğin; İkinci pişirim lüsterleri sınıfından, kil-macun lüsterleri.
- 5- Gelişme gösterdikleri yöre ve uygarlıklar açısından. Örneğin Kaşan Lüsteri, Fatimi Lüsteri, İspanyol-Mağribi Lüsteri v.b.
- 6- Kullanılan lüsterleşen malzemelere göre. Örneğin: Bakır Lüsteri, Gümüş Lüsteri, Altın Lüsteri.
- 7- Sağlanış şekli açısından. Örneğin: Ticari Lüsterler v.b.

Ayrıca lüsterlerin elde edilmesinde lüster yapıcı ham madde ve kimyasalların yanı sıra, pişirim yöntemleri ve koşulları da çok önemli bir yer tutmaktadır. Bu nedenle, bu çalışmada lüsterleri sınıflandırırken, pişirim yöntem ve koşullarını temel alan bir yaklaşım benimsenmiştir. Seramik üretiminde, fırın içi ortamına göre iki tip pişirim uygulanmaktadır.

İndirgen pişirim: Fırın içinde dumanlı veya gazlı ortam sağlayarak.

Yükseltgen pişirim: Fırın içinde oksijenli doğal ortam sağlayarak.

Bu durumda fırın ortamına bağlı olarak yapılacak bir sınıflandırmada lüsterleri:

İndirgen ortam lüsterleri

Yükseltgen ortam lüsterleri

Olarak, iki ana sınıfa ayırmak uygun olacaktır.

İNDİRGEN ORTAM LÜSTERLERİ

İndirgenmiş pigment (kil-macun) lüsterleri

İndirgenmiş sır lüsterleri (sır-içi lüsterler)

YÜKSELTGEN ORTAM LÜSTERLERİ

1. Sıvı yaldızlar ve rezinat lüsterleri.

2. Buharlaştırma lüsterleri.

3. Metale doyurulmuş sırlar.

1.3. Lüsterli Seramiklerin Tarihçesi

Kahire kökenli bir cam kadeh üzerinde en eski tarihleme Oliver Watson tarafından M.S.773 olarak yapılmıştır. Seramik kaplar üzerinde görülen en eski lüster bezeme ise 9.yüzyılda Mezopotamya'da Bağdat civarında üretilmiştir. Yine 9.yüzyılda inşa edilmiş Tunus Kayruan Cami lüster kaplamaları da Bağdat'ta üretilerek Tunus'a gönderilmiştir.

Mısır'da lüster tekniği 11 .ve 12. yüzyıllarda Fatimiler döneminde gelişmiştir. Bu dönemden kalma bir küçük kasede Victoria and Albert Museum'da bulunmakta ve bakır lüsterinin bakır kırmızıdan, metalik bakıra dönen renk skalasını sergilemektedir.

13. yüzyılda Mısır'dan İran'a göç eden ustalarla bu sanat burada teknik ve estetik mükemmelliğin doruk noktasına erişmiştir.



Görsel 2: 11. Yüzyıl, Kahire İslam Eserleri Müzesi, Mısır

Öte yandan 8. yüzyılda İspanya'nın Müslümanlarca fethedilmesinden 15. yüzyıla dek Endülüste Hispano-Moresk diye adlandırılan kendine özgü bezemeli bakır lüsteri geliştirilmiş ve yaygınlaşmıştır.

16. yüzyılda ise İtalya'da iki merkez lüster işleriyle ünlendi. Bu merkezlerden biri Deruta diğeri ise Gubbio idi. Deruta işleri, yeşilimsi altın rengi lüsterlidir. Gubbio işlerinin renkleri ise canlıdır. Yakut kırmızısı lüster de Gubbio'da yapılmıştır. Ancak o zamana dek lüster ürünlerde bakır kırmızısı sadece rastlantısal olarak görülmüştür. Özetle Gubbio lüsterinin yapısında da bakır vardır.

İran'da 13. yüzyılda en parlak dönemini yaşamış olan lüster tekniği bir süre neredeyse tamamen kaybolmuş 17. yüzyılda ise tekrar canlanmıştır.



Görsel 3:13. yüzyıl, Tahran Seramik ve Cam Müzesi, Kaşan

Endüstriyel boyutlarda lüster ve yıldız üretiminin Avrupa'da geliştirilmesi Porselen üretimine paralel olarak 18. ve 19. yüzyıllarda olmuştur. Altın yıldız daha önceleri İran'da soğuk varak olarak kullanılıyordu ve pişirilmediği için kalıcı değildi. Kalıcı bir yaldızlama 18. yüzyıldan itibaren gerçekleştirildi. Altın yaldız başlangıçta varak veya toz altının sodyum silikattan oluşan bir fluxla parça üzerine tutturulmasıyla oluştu. Pişirim mufl fırınlarda ve yükseltgen ortamda yapıldı. Sıvı altın yaldızın yapılması ve kullanılmaya başlanması ilk defa Alman Meissen Porselen Fabrikası tarafından gerçekleştirildi ve uzun süre sır olarak saklandı. Daha sonra Dütertze kardeşler tarafından Fransa'da yapıldı ve patentlendi böylece Sevres porselenleri üzerinde de sıvı altın yaldız uygulamaları görülmeye başladı.



Görsel 4: 16. Yüzyıl, Gubbio'da Usta Giorgio Andreoli işi lüsterli tabak

18.yüzyıl, Avrupa'da porselen üretiminin gelişmesi ve buna bağlı olarak bezeme tekniklerinin de geliştirilmesi ve yenileştirilmesi açısından önemli bir yüzyıldır. O zamana kadar gözenekli ürünler üzerinde ve indirgen ortamda geliştirilen lüsterler yerine porselen gibi pekişmiş ürünlere uygulanan yükseltgen ortamda pişirimi gerçekleştirilen lüsterler ve yaldızlar hazırlanmıştır.

Günümüzde altın yaldızın hazırlanması için kullanılan yöntem 18. yüzyıl sonunda Staffordshire'da geliştirilen yöntemin çağdaş bir uygulamasından ibarettir. Lüsterlerin endüstriyel boyutlarda üretiminin yapılabilmesi ve renk skalasının genişlemesi gibi gelişmeler 19. yüzyılda gerçekleşmiştir.



Görsel 5:19. Yüzyıl, William de Morgan, İngiltere

1856'da Brianchone lüsterinin patenti alınır. İstiridye sedefi görünümlü bu lüster indirgen ortam lüsterlerinden çok farklı bir efekte sahip ve sırüstü lüsterlerin en önemli keşiflerinden biridir. 19.yüzyılın bir başka keşfi pembe lüsterdir. Altın yaldızdan elde edilen bu lüster normal kalınlıkta kullanıldığında örtücü ve metal görünümlü olan altın yaldızın ince sürüldüğünde saydam, yanardönerli ve mor-pembe renk vermesiyle ortaya çıkmıştır. "Periler Diyarı" isimli lüster ise Wedgwood fabrikalarınca 1920'de üretime sunulmuş bir rezinat lüsteridir.

2. İNDİRGENMİŞ PİGMENT (MACUN LÜSTERLERİ) İLE İLGİLİ TEKNİK BİLGİLER VE DENEYSEL ÇALIŞMALAR

8. yüzyılda Bağdat'da yaşamış bir simyager olan Jabir İbni Hayyam'ın Kitab'al Durra al Maknuna adlı el yazması eserinde, renkli cam yapımı ile ilgili bölümünde lüster tekniğinin, gümüş ve bakır bileşiklerinden hazırlanan macunun cam üzerine uygulandıktan sonra yeniden pişirilmesi esasına dayandığı açıklanmaktadır.

Bu yeniden pişirim esnasında gümüş yüzey boyunca cam bünyeye geçer. Metalik gümüşün koloidal tanecikleri kimyasal olarak indirgendiğinde, yüzey altında kalıcı bir renk oluşur. Sonuçta oluşan renk temelde gümüş miktarına bağlıdır ve kimyasal indirgemenin ilerleyebildiği ölçüde limon sarısından güçlü amber sarısına kadar değişebilmektedir. Bakırın varlığı ile renk daha da amber tonuna doğru değişmektedir. Seramikler üzerine lüster bezemesi ve bunun tekniği (hammaddeler, pigment macununun hazırlanması ve pişirim yöntemi) ile ilgili bilinen en eski kaynak 1301 tarihinde İran'da bir seramik üretim merkezi olan Kaşan'da bir seramikçi aileye mensup Ebul Kasım tarafından kaleme alınan ve James Allan tarafından

İngilizce'ye çevrilen “Treatise on Ceramics” adlı kitaptır. Ebul Kasım'ın bu eserinde bünye ve sır yapımından bezeme boyalarının hazırlanışına kadar birçok bilgiye ulaşmak mümkündür. Bu kitapta yer alan eski metinlerden yola çıkılarak yeni ve bugünün teknolojisine uygun denemeler yapılmıştır. Kitapta zemin sırları olarak alkali bir sır kullanıldığı, bazen de bu sırı örtücü hale getirmek için kurşun ve kalay karışımından hazırlanan bir kül eklendiğinden bahsedilmektedir. Alkali karakterli zemin sıırı içeriğindeki potasyum ve sodyum, lüster pigmenti içeriğindeki gümüş ve bakır bileşiklerinin metalik film tabakası oluşturmaya yardımcı olur. Biz de uygulamalarımızın zemin sırlarını alkalili, bazılarını ise kurşun ve kalay katkılı olarak hazırladık. Buna göre hazırlanan zemin sırlarının seger formülleri için bkz.s.....

Çalışmalarımıza kaynak oluşturan diğer bir önemli eser ise İtalya'dan Castel Durante'li Cipriano Piccolpasso'nun 1548'de el yazması olarak hazırladığı ve çizimlerle zenginleştirdiği “Li tre libri dell'arte del vasajo” (Çömlekçilik sanatının üç kitabı) adlı eserdir. Piccolpasso bu kitabında lüsterli seramik yapımının özellikle de pişirimin ustalık gerektiren bir sanat olduğunu, eğer pişirim başarı olmuşsa parçaların altın gibi parıldadığını ve bu sanatta ancak altın, gümüş ve yakut kırmızısı renklerinin elde edilebileceğini yazmıştır. Piccolpasso bu değerli kitabında ayrıca Gubbio'daki Üstad Giorgio Andreoli'nin atölyesinde gördüğü özel olarak tasarlanmış ve inşa edilmiş lüster fırını tanımlamaktadır. Piccolpasso'nun bu kitabı, pişirim süreci ve fırın tasarımı konusunda pek çok sanatçıya hem yol göstermiş hem de ilham vermiştir.

Biz de bir ekip çalışması yaparak Piccolpasso'nun kitabında tarif ettiği ve basit krokilerini çizdiği fırını yeniden tasarlayarak imal ettik ve 2010 yılında Üniversitemiz yaz kampında düzenlediğimiz Uluslararası Lüster Sempozyumunda bu fırında pişirimler yaptık.

2.1. İndirgenmiş Pigment (Macun Lüsterleri) ile ilgili Deneysel Çalışmalar

Lüsterleri yükseltgen ve indirgen ortam lüsterleri olarak iki şekilde sınıflandırmıştık. 9. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar yaygın olarak kullanılan macun lüsterleri ise indirgen ortam lüsterlerinden olup, ilk defa İslam sanatçıları tarafından seramik yüzeylerde kullanılmıştır. Daha sonra Kuzey Afrika üzerinden İtalya ve İspanya'ya yayılarak, yüzyıllar boyu Avrupa'da da beğeni toplamıştır.



Görsel 6: Piccolbasso'nun tanımladığı lüster fırınının temsili çizimi, (3D tasarım Kamuran ÇİZER)
(Kaynak: Çizer, 2010, s.162)

Günümüzde ise hala kendine özgü efektleri ile birçok sanatçıyı etkilemiş ve onların neredeyse tüm yaşamlarını bu tekniğin teorik bilgilerinin uygulamaya dönüştürülmesine adanmalarına neden olmuştur. Bunların başında da İngiliz sanatçı Alan Caiger-Smith gelmektedir. Onun bu konuda yazdığı kitabı konuyla ilgilenen herkes tanır.



Görsel 7: Alan Caiger-Smith, Macun lüsteri tabak, İngiltere

İndirgenmiş pigment lüsterlerinin elde edilmesinde, gümüş ve bakır bileşiklerinden oluşan pigmentler, kil ya da okr ile karıştırılıp macun haline getirilerek, pişmiş sırlı yüzeye uygulanır ve üzerine uygulama yapılan parça ve 500- 600° C gibi sıcaklık aralığında yani sır tabakası yumuşayana kadar fırında tekrar ısıtılır. Böylece pigment içeriğindeki metal bileşikleri bozularak parçanın sırlı yüzeyinde ince bir metalik tabaka oluşturur.

Başarılı bir lüster efekti oluşumu için gerekli üç faktör vardır; bunlar, seramik yüzeyde kullanılacak zemin sırlarının lüster oluşumuna uygunluğu, hazırlanan macunun reçetesinin zemin sırina uygunluğu ve pişirim yöntemidir.

Lüster efektinin oluşumu için pişirim sürecinde indirgenme şarttır. Odunlu fırınlar doğal olarak gel-gitler halinde indirgen ve yükseltgen ortamlara sahiptirler. Bu nedenle indirgen ortam sağlamak daha kolaydır.

Gazlı fırınlarda ise, indirgeme, fırın içerisine reçineli odun parçaları, naftalin, yanık yağ gibi yanıcı maddelerin atılması ve fırının hava girişlerinin kapatılması ile gerçekleşir. Bir diğer yöntem de bacanın kısılıp çekişin azaltılarak fırın içinde gazın tam yanmasının engellenmesidir. Burada amaç karbon monoksit ile oksijen içeren gümüş ve bakır bileşiklerinin metalik gümüş ve bakıra dönüşmelerini sağlamaktır. Eğer indirgemenin başlatıldığı sıcaklık derecesi doğru ise, pigmenti taşıyan kil, sıra yapışmaz ve parça soğuyup fırından çıkartıldıktan sonra, sırlı yüzeyindeki bu rengi koyulaşmış kil tabakası ovularak temizlenir ve lüster tabakası bütün ihtişamıyla ortaya çıkar.

2.2. Deneysel Çalışmalar

Daha önceden zemin sıırı için elektrikli fırında ve yükseltgen atmosferde pişirimi yapılmış olan seramiklere, reçetelere uygun olarak tartılıp su ve sirke ile karıştırılarak hazırlanan macun, dekor olarak uygulandıktan sonra, fırına yüklenip pişirime hazır hale getirilmiştir. Denemeler gazlı fırında yaklaşık iki saat boyunca

sıcaklık azar azar yükseltilerek sürdürülmüş ve 550°C’den itibaren 95gr. çıra atılarak dumanlama ile indirgeme tamamlanmıştır. Fırının hava ile temas edebilecek tüm delikleri kapatılarak fırın soğumaya bırakılmıştır.



Görsel 8: DEÜ, Seramik ve Cam Bölümü, macun lüsteri deneysel çalışmaları

Soğuma tamamlandığında, seramiklerin üzerindeki macunun koyu bir renk alan kil kısmı bir bez veya bulaşık teli yardımıyla ovularak temizlenmiş, böylece altındaki parlak lüster tabakası ortaya çıkartılmıştır.



Görsel 9: Sevim ÇİZER, Macun lüsteri ve rezinat lüsteri çalışması

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Lüster, seramik ve cam sanatında önemli bir bezeme tekniği olarak tarih boyunca farklı coğrafyalarda gelişmiş ve çeşitlenmiştir. İlk olarak İslam coğrafyasında ortaya çıkan bu teknik, zamanla Avrupa’ya yayılmış ve özellikle İtalya, İspanya gibi ülkelerde çeşitli merkezlerde özgün biçimlerde uygulanmıştır. İndirgen ve yükseltgen pişirim tekniklerine göre sınıflandırılan lüsterler, kullanılan malzemelere ve fırın atmosferine bağlı olarak farklı renk ve parlaklık efektleri kazandırmaktadır. Tarihsel kaynaklar, lüster uygulamalarının hem teknik hem estetik açıdan gelişimine ışık tutmuş, deneysel çalışmalar ise bu geleneğin günümüzde de yaşatılmasına olanak sağlamıştır.

KAYNAKÇA

ÇİZER Sevim, **Lüster**, Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları, İzmir, 2010.

RENK VEREN METAL OKSİTLER İLE HAZIRLANAN HAM SIR DENEMELERİ

Prof. Dr. Zeliha METE¹, Doç. Atilla Cengiz KILIÇ², Doç. Filiz ÖZTÜRK³

¹ Emekli Öğretim Üyesi, İzmir/ TÜRKİYE
zeliha.yayla@gmail.com

² Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İzmir/ TÜRKİYE
atilla.kilic@deu.edu.tr, Orcid:0000-0002-5646-4125

³ Ardahan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Ardahan/ TÜRKİYE
zfilizozturk@gmail.com, Orcid: 0000-0001-6317-1833

Özet

Seramik sırları seramik ürünlerin yüzeylerini teknik estetik ve hijyenik açıdan kaplayan camsı tabakalardır. Tarihsel olarak ilk sırlı seramikler MÖ 3500’lerde Doğu Akdeniz’de ortaya çıkmıştır. Mısır Mezopotamya, Çin ve Avrupa gibi birçok medeniyet kendi coğrafi koşullarına göre farklı sır teknikleri geliştirmiştir. Seramik sırları; camlaştırıcı, eritici, kararlılık sağlayıcı, opaklaştırıcı ve kristallendirici oksitlerden oluşur. Seger formülü; sır reçetesine giren hammaddeleri sınıflandırmak, sırların fiziksel ve kimyasal özelliklerini değerlendirmek için kullanılır. Sırların renklendirilmesinde renklendirici özelliğe sahip doğal kaynaklı metal oksitler kullanılır. Deneysel çalışmalar II. Uluslararası Ardahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu kapsamında gerçekleştirilmiş, ham olarak hazırlanan kurşunlu ve alkali esaslı sırlar ile farklı renklendirici metal oksitlerin etkileşimleri gözlemlenmiştir. Bu çalışmalar ışığında renk veren oksitlerin, sırn kimyasal bileşimine ve renklendiricinin miktarına göre oluşturdukları renk tonları, yüzey etkileri katılımcılara uygulamalı olarak gösterilmiştir.

Anahtar kelimeler: Ham Sır, Metal Oksit, Renkli Sır

Abstract

RAW GLAZE EXPERIMENTS WITH COLORING METAL OXIDES

Ceramic glazes are glassy layers that cover the surfaces of ceramic products for technical, aesthetic, and hygienic purposes. Historically, the first glazed ceramics emerged in the Eastern Mediterranean around 3500 BC. Many civilizations, including Egypt, Mesopotamia, China, and Europe, developed different glaze techniques based on their geographical conditions. Ceramic glazes consist of vitrifying, melting, stabilizing, opacifying, and crystallizing oxides. The Seger formula is used to classify the raw materials used in glaze recipes and to evaluate the physical and chemical properties of glazes. Naturally occurring metal oxides with coloring properties are used in glaze coloring. Experimental studies were conducted as part of the 2nd International Ardahan Anatolian Ceramics Symposium, observing the interactions between raw lead-based and alkali-based glazes and various coloring metal oxides. In light of these studies, participants were given practical demonstrations of the color tones and surface effects created by the coloring oxides, depending on the chemical composition of the glaze and the amount of colorant.

Keywords: Raw Glaze, Metal Oxide, Colored Glaze

GİRİŞ

Seramik sıırı, seramik çamurunu ince bir tabaka şeklinde kaplayarak üzerinde eriyebilen cam veya camsı bir silikat esaslı oluşumdur. Çömlek sırlamanın geçmişı neredeyse insanlık tarihi kadar eskilere dayanmaktadır. İnsanların çömleklerini ilk sırlamaya başladıkları zaman tam olarak bilinmemektedir. İlk sırların değerli bir taş olan lapis lazuliyi taklit etmeye çalışan çömlekçiler tarafından Doğu Akdeniz ülkelerinde MÖ 3500 yılları civarında geliştirilmiş olduğuna inanılmaktadır. Bu amaçla steatitten küçük boncuklar yontulmuş ardından mavi ve yeşil renkli doğal bakır cevherleri ile (azurit ve malahit) kaplanmıştır. Bu boncuklar pişirildiğinde kaplama ince, renkli bir tabaka oluşturmak üzere steatit ile etkileşmiştir. Seramik-cam arası bir yapıya sahip olan Mısır çamuru da seramik sırlarının bir önceki aşaması sayılmaktadır.



Görsel 1: Metropolitan Müzesi (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544227>, 2025)

Mısır seramiklerinde kullanılan ilkel seramik sıırı soda ve kum karışımıdır. Bu iki madde karışımının eriyerek cam görünümünde bir yapı oluşturması tesadüfen bulunmuştur. Alkali oranı çok yüksek olan bu ilkel sırlarda çok fazla çatlaklar oluşmaktaydı. MÖ 1600-1500 yılları arasında Babilliler ve MÖ 9-7 yüzyıllarda da Asurlular sırda kurşun oksit kullanılıncaya kadar sır çatlamları devam etmiştir. Mısır'ın yanı sıra antik sırlar Çin, Mezopotamya ve Yunanistan'da da bulunmuştur.



Görsel 2: <https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-272/istar-kapisi/>

Bunların her biri kendi coğrafyası ve malzeme özelliklerine bağlı olarak özel sırlar geliştirmiştir. Mısır sırları Çin ve Mezopotamya'da kullanılanlar gibi büyük ölçüde alkali esaslıydı. Yunan ve Romalılar kurşun bazlı veya kil ile sırlamayı kullanmışlardır.¹

¹ Rhodes Daniel, 1989

Asurluların kalaylı örtücü seramik sırasıyla sırladıkları tuğlalar önce İspanya’ya oradan İtalya’ya geçmiştir. Sonrada Avrupa’da “Fayans”, “Mayolika” ve “Delft” işi seramikler işte bu kurşun kalaylı örtücü sır geleneğinin devamı olarak ortaya çıkmıştır. Sır tekniği Çin’e MÖ 300-250 yılları arasında muhtemelen Ortadoğu’dan gitmiştir. Çin’de ilk önce alkali daha sonra da kurşun eriticili seramik sırları kullanılmıştır. Renkli sırlar da başlangıçta bakır ve demir bileşimlerinin katkısıyla yapılmıştır. Yüksek sıcaklıkta (1100-1150°C) pişen seramik sırları ise ilk kez Çin’de odun ile ısıtılan Ejderha Fırınlarda üretilmiştir. Avrupa’da seramik sırları üzerinde ilk bilimsel araştırmalar 1870 yıllarında Alman kimyager Hermann Seger tarafında yapılmıştır.²

YÖNTEM

Konu ile ilgili literatür taraması ve uygulama çalışmaları yapılmıştır. Konuların açıklanmasında temel bilgiler ve denemelerden elde edilen veriler kullanılmıştır.

1. SIRIN TANIMI, SIR HAMMADDELERİ VE ÖZELLİKLERİ

1.1. Sırın Tanımı, Sır Hammaddeleri ve Özellikleri

Seramik ürünlerin yüzeyini kaplayan, teknik, estetik ve hijyenik özellikler sağlayan sır, gerek endüstriyel seramiklerde gerekse sanatsal seramiğin vazgeçilmez yardımcı ürünüdür. Kimyasal açıdan sırın tanımını yaparsak, anorganik temelli, metal özelliği olmayan hammadde ve bileşiklerin çeşitli oranlarda ve özelliklerde karıştırılarak kullanım alanına göre çeşitli sıcaklıklarda eritilmiş, seramiğin üzerini kaplayan cam ve cama benzer ince bir tabakadır. Seramik sırları, normal sıcaklıklarda yüksek viskoziteye sahip aşırı soğutulmuş sıvılar olarak tanımlanan camsı maddelerin özel bir bölümünü oluşturur. Cam oluşturma özelliği birçok anorganik oksidin sahip olduğu bir özelliktir. Bu oksitler arasında silika (SiO₂) ve bor oksit (B₂O₃) en önemlilerindendir. Sır bünyesinde camlaştırıcı ana mineral olarak bulunan silis (SiO₂) yanında, pişme sıcaklığına ve özelliklerine göre; camlaştırıcı olarak bor mineralleri, eritici olarak alkali metal oksitler (Na₂O, K₂O, Li₂O) ve PbO, B₂O₃, kararlılık sağlayıcı olarak Toprak alkali metal oksitleri (CaO, MaO, MgO), Opaklaştırıcı olarak zirkon silikat, zirkon, kalay oksit, titan oksit, kristallendirici olarak çinko oksit (ZnO), toprak alkali metalleri ve titan oksit kullanılmaktadır. Diğer taraftan sır yapımında kullanılan hammaddeleri, Lewis asit-baz kuramına göre şöyle sınıflandırabiliriz; bazlar, eritici olarak. RO ve R₂O kimyasal formülü ile gösterilir, (Na₂O, Li₂O, MgO, CaO, CaO, BaO, PbO, ZnO...vb.) **Amfoterler** hem asidik hem de bazik özellikler gösterirler. R₂O₃ bileşiminde olup Al₂O₃ genel temsilcisidir. **Asitler**, cam oluşumunu sağlarlar. **RO₂** genel formülüne uyarlar. SiO₂ genel temsilcisidir. ((ZrO₂, SnO₂ vb.) B₂O₃ genel formüle uymamasına karşın, asidik özelliği nedeniyle bu grupta gösterilir.

1.2. Sırların Formüsel Anlatımı

Sır reçetelerini hem bileşimleri bakımından birbirleriyle karşılaştırmak hem de pişirim sıcaklıkları, fiziksel ve kimyasal özellikleri (yüzey gerilimi, viskozite, genleşme katsayısı) bakımından yorumlamak için Herman Seger adlı Alman bilgini kendi adıyla anılan sır formülünü geliştirmiştir. Seger sırda kullanılan oksitlerin çokluğu nedeniyle +1 ve +2 değerlikli metal oksitleri (RO, R₂O), +3 değerlikli metal oksitleri R₂O₃ ile gösterilen bir grupta, +4 değerlikli metal oksitleri RO₂ ile gösterilen grupta toplayarak

² HOPPER Robin, 2001

kendine özgü bir formül geliştirmiştir.

Bazik Oksit R ₂ O- RO	Amfoter Oksit R ₂ O ₃	Asidik Oksit RO ₂
Na ₂ O	Al ₂ O ₃	SiO ₂
K ₂ O	Cr ₂ O ₃	B ₂ O ₃
CaO		ZrO ₂
MgO		SnO ₂
ZnO		As ₂ O ₃
BaO		Sb ₂ O ₅
PbO		
CoO		
CuO		

Tablo 1: Oksitlerin sınıflandırılması
(Mete, 2020, s.233)

Oksitlerin bu şekilde sınıflandırılmasından sonra Seger Formülü oluşturmaın ikinci koşulu ise bazik oksit kısmında yer alan metal oksitlerin mol sayısı toplamının 1 olması şartıdır.³

1.3. Sırların sınıflandırılması ve Ham Sırlar

Seramik teknolojisinde önceleri sırların, üzerine uygulandığı ürünün adı ile anılması geleneği (örneğin porselen sıırı, ak çini sıırı gibi) günümüzde yerini sırın bileşimine veya üretim şekline göre adlandırılmasına bırakmıştır. Üretim şekline göre sırlar; Ham Sırlar, Sırçalı sırlar ve Tuz Sırları şeklinde sınıflandırılır.⁴

1.3.1. Ham Sırların Özellikleri

Özellikle seramik sanatında çok kullanılan ham sırlar, camsı bileşeni içermeyen, hammaddelerin doğal haliyle doğrudan doğruya reçeteye karıştırılmasıyla hazırlanan sırlardır. Sırçalaştırılmış (camlaştırılmış) sırlara nazaran olgunlaşma sıcaklıkları daha yüksektir.⁵

Ham sırlar, içerdikleri eriticilere göre çeşitli gruplara ayrılırlar. En yaygın olanları şöyledir:

Alkali Sırlar: Alkali oksitler (sodyum, potasyum oksit) içeren sırlardır. Özellikle antik dönemlerden beri kullanılmaktadır. Parlak ve renkli yüzeyler oluşturabilirler ancak yüksek genleşme katsayıları nedeniyle çatlamalara neden olabilirler.

Kurşunlu Sırlar: İçeriğinde kurşun oksit (PbO) bulunan sırlardır. Kurşun düşük sıcaklıklarda bile sırın erimesini sağlayan güçlü bir eritkendir. Parlak ve Pürüzsüz yüzeyler oluşturur. Ancak gıdaya temas ederek ürünlerde kurşun zehirlenmesi riski taşıdığı için ancak dekoratif ürünlerde kullanımı uygundur.

Borlu Sırlar: Bor oksit içeren sırlardır. Genellikle düşük ve orta sıcaklıklarda kullanılırlar ve sırın erime noktasını düşürürler. Çini sıırı gibi birçok çeşitli sır örneklerinde borlu sırlarla sık karşılaşılır.⁶

Ham sırların kullanımındaki başlıca avantaj üretim sürecinin daha basit ve ucuz olması, dezavantajı ise

³ Mete, 2020, s. 233

⁴ Arcasoy, 1983

⁵ Mete, 2020

⁶ HAMER, Frank and Janet, 1991, SINGER F. And W.L., 1971

reçetede kullanılan bazı hammaddelerin (özellikle kurşun oksit gibi zehirli, soda ve boraks gibi suda çözünür özellikli) toksisite riski ve suda çözünür özellikli olanların homojen olmayan sır kütlesi oluşturmasıdır. Çözünürlükten kaynaklanan hataları önlemek için sır reçetesi hazırlanırken su yerine belirli miktarda alkol kullanılır.

2. SİRLARDA YAYGIN OLARAK KULLANILAN RENKLENDİRİCİ OKSİTLER

Sırların renklendirilmesinde kullanılan maddelerin bir bölümü renklendirici özelliklere sahip, doğal kaynaklı metal oksitler olup, diğer bir bölümü de endüstriyel yöntemlerle elde edilen seramik boyalarıdır. Genel olarak seramik boyaları dağılarak, renk veren oksitler ise çözünerek renklendirir. Metal oksitler, amaçlanan renk tonuna bağlı olarak sıra tek veya karışım halinde %1-15 oranında katılır.⁷



Görsel 3: Renkli sır örnekleri (Zeliha Mete, Atilla Cengiz Kılıç, Filiz Öztürk)

Bakır oksit (CuO , Cu_2O), Kurşunlu sırlarda yeşilin tüm tonlarını verir. Salt alkali sırlarda Mısır mavisi, birleşiminde az kurşun bulunursa turkuaz, indirgen pişirimde Çin kırmızısı elde edilir.

⁷METE, Zeliha, 2020



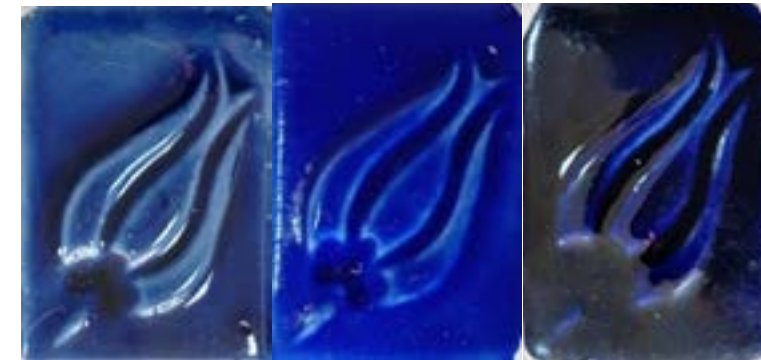
Görsel 4: Bakır oksit-alkali sır (Zeliha Mete)

Demir oksit (FeO , Fe_2O_3 , Fe_3O_4), sırlarda katkı oranına bağlı olarak yükseltgen pişirimde sarı, kahverengi, şarap kırmızısı renkleri elde edilir. Avantürün sırlar, bol alkali ve kuvarslı sırların demir oksitle doyurulmalı sonucu elde edilir.



Görsel 5: Demir oksitli sır (Zeliha Mete)

Kobalt oksit (CoO , Co_2O_3 , Co_3O_4), sırlarda açık maviden laciverte kadar mavinin tüm tonlarını oluşturur. Çok sert olduğu için öğütülmelidir, yoksa sır içinde çözünemez.



Görsel 6: Kobalt oksitli sır, (Filiz Öztürk, 2006)

Krom oksit (Cr_2O_3), sırları yeşil renge boyar, Borlu-alkali sırlarda benekli yeşil renkler elde edilir. Bol kurşunlu sırlarda krom kırmızısı renkler elde edilir.



Görsel 7: Farklı çamurlara uygulanan krom oksitli sır (Filiz Öztürk, 2008)



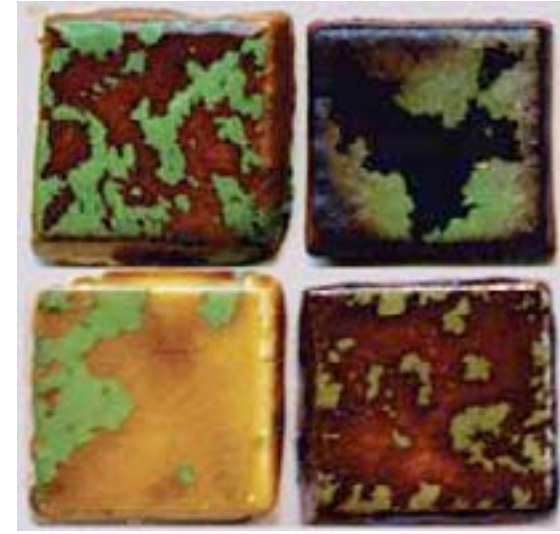
Görsel 8: Farklı çamurlara uygulanan krom oksitli sır (Filiz Öztürk, 2008)

Mangan oksit (MnO_2), Sırlarda kahverengi ve mor renklerin elde edilmesinde kullanılır. Bol Kurşunlu sırlarda kahverengi, alkalili sırlarda mor renk elde edilir.



Görsel 9: Mangan oksitli sır (Zeliha Mete)

Nikel oksit (NiO , Ni_2O_3), sırlara nikel karbonat olarak katılır. Kurşunlu, bol çinkolu, alkali sırlarda nikel oksit katkısı ile pembe, yosun yeşili, mavi, kahverengi-mor gibi renkler elde edilir.



Görsel 10: Nikel oksit ile renklendirilmiş sır örnekleri (Mete, 2020, s.230)

Kalay oksit (SnO_2), sırları beyaz ve örtücü yapmada kullanılır. Birçok seramik boyasının temelini oluşturur. Diğer renk verici oksitlerle kullanıldığında sırn rengini opaklaştırır, yüzeyinin düzgün ve parlak olmasını sağlar.



Görsel 11: Farklı çamurlar üzerinde kalay-bakır oksitli sır (Filiz ÖZTÜRK, 2008)

Zirkonyum oksit (ZnO_2), sırları beyaz ve örtücü yapmada kullanılır. Endüstride en çok kullanılan şekli zirkon silikattır. Örtücülük, zirkon silikatın ince öğütülmesi ile orantılı olarak artış gösterir. Tane inceliği 5 mikronun altında olması gerekir.



Görsel 12: Zirkonyum oksitli sır (Filiz Öztürk, 2009)

Titan Oksit (TiO_2), Seramik sırlarında matlaştırıcı ve kristal oluşturuıcı olarak kullanılır. Kurşunsuz sırlarda beyaz, kurşunlu sırlarda ise açık sarı rengini verir. Çeşitli oksitlerle renklendirilmiş sırlara titan diokdit katkısı ile farklı renk değişiklikleri ortaya çıkar.



Görsel 13: Farklı çamurlar üzerinde titan-demir oksitli sır (Filiz ÖZTÜRK, 2008)

3. SIR DENEMELERİ

Uygulamalar bölümündeki sır denemeleri, II. Uluslararası Ardahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu kapsamında Zeliha Mete, Atilla Cengiz Kılıç ve Filiz Öztürk tarafından gerçekleştirilen "Sırların Serüveni" adlı workshop çalışmasının Ham sır Hazırlama uygulamalarından oluşmaktadır.

Renkli sırların hazırlanmasında yaygın olarak kullanılan bakır oksit, kobalt oksit, krom oksit, demir oksit ve mangan oksit gibi malzemeler tercih edilmiştir. Bu oksitler hem kurşunlu hem de alkali sırlarla birlikte denenmiş; oksitlerin, farklı hammaddelerle bir araya geldiklerinde ortaya çıkardıkları renklerin çeşitliliği gösterilmek istenmiştir. Denemelerde vakumlu döküm çamuru ($1050\text{ }^\circ\text{C}$) kullanılmıştır. Bisküvi pişirimi $950\text{ }^\circ\text{C}$ 'de pişirimi gerçekleşmiştir. Sır pişirimi $930\text{ }^\circ\text{C}$ 'de elektrikli fırında yapılmıştır.

Katılımcılarla, harman reçetesi verilen sırların tartımı paylaşılmış ve bu reçetelere göre sır harmanlarının tartım işlemleri birlikte gerçekleştirilmiştir. Ham sır hazırlanırken, kurşunlu ve alkali sırlar kullanılarak renk veren oksitlerin sır bileşimi ile etkileşimi gözlemlenmiş ve bu gözlemler açıklamalarıyla birlikte katılımcılarla paylaşılmıştır.



Görsel 14: Sır denemeleri, bakır oksit, kobalt oksit, demir oksit, mangan oksit

1. %71, 78 Sülyen
%28,22 Kuvars
Renk veren her oksit için ayrı sır hazırlanır
+ %5 CuO
+ %5 Co_2O_3
+ %5 Fe_2O_3
+ %5 MnO_2



Görsel 15: Sır denemeleri, bakır oksit, kobalt oksit, demir oksit, mangan oksit, krom oksit

2. %70 Sülyen
%30 Kuvars
Renk veren her oksit için ayrı sır hazırlanır
+ %4 Cu_2O
+ %1,2 Co_2O_3
+ %4 Fe_2O_3
+ %4 MnO_2
+ %4 Cr_2O_3



Görsel 16: Sır denemeleri, kobalt oksit, mangan oksit, krom oksit

3. %65 Sülyen
%35 Kuvars
Renk veren her oksit için ayrı sır hazırlanır
+ %5 Co_2O_3
+ %5 MnO_2
+ %5 Cr_2O_3



4. %75 Boraks
%20 Kuvars
%15 K. Soda
%15 Fe_2O_3
5. %60 Boraks
%28 Kuvars
%10 K. Soda
%2 Çinko Oksit
%19 Fe_2O_3
6. %80 Boraks
%20 Kuvars
%15 Fe_2O_3
7. %80 Boraks
%20 Kuvars
%30 Fe_2O_3

Görsel 17: Demir oksitli denemeler (soldan sağa 4-5-6-7)



8. %52,54 K. Soda
%4,674 Sülyen
%10,532 Kaolin
%19,59 Kuvars
%12,655 Borik Asit
%0,5 CuO
9. %21 Boraks
%42 K. Soda
%5,2 Sülyen
%11,72 Kaolin
%19 Kuvars
%5 CuO
10. %65 Sülyen
%10 Feldspat (Albit)
%10 Kaolin
%13 Kuvars
%3,3 Zirkon Oksit
%5 CuO

Görsel 18: Bakır oksitli denemeler (soldan sağa 8-9-10)

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Seramik sırları hem işlevsel hem de estetik yönleriyle seramik üretiminde kritik rol oynar. Farklı uygarlıkların geliştirdiği sır teknikleri, zamanla çeşitlenmiş ve modern seramik teknolojisinin temelini oluşturmuştur. Deneysel çalışmalar, sır hammaddelerinin ve renklendirici oksitlerin etkilerini doğrudan gözlemlene imkânı sunmuş; özellikle Seger formülü gibi sistematik analiz yöntemleri, sırların teknik özelliklerini anlamada büyük kolaylık sağlamıştır. Bu bilgiler ışığında, seramik sırlarının yapısı, sınıflandırılması ve uygulamadaki etkileri hakkında kapsamlı bir anlayış geliştirilmiştir. Diğer taraftan şunu da belirtmemiz gerekir ki günümüzde seramik sanatçılarının çoğu sır gereksinimlerini kullanıma hazır olarak satılan ticari sırlarla karşılamakta, gerektiği hallerde bunlar üzerinde çalışarak kendi koşullarına göre uyarlamalar yapmaktadırlar. Bu çalışmalar da uzun zaman süreçlerinde tamamlanmaktadır. Oysa her seramik sanatçısının geleneksel ve sanatsal seramiklerde özellikle düşük sıcaklıkta gelişen sır çalışmalarında bu makalenin ana fikrini oluşturan ham sır hazırlama prensiplerine uyarak kendi hammaddesini kullanarak kendine özgü temel bir sır oluşturması ve buradan çıkarak alternatif sonuçlara ulaşması izlenecek en verimli yol olacaktır. Bu sempozyumda da katılımcıların bu doğrultudaki farkındalıkları arttırılmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- ARCASOY, Ateş, **Seramik Teknolojisi**, Marmara Üniversitesi Yayınları, 1983
HAMER Frank and Janet, **The Potters Dictionary of Materials and Techniques**, A & C Black, London, 1991
METE, Zeliha, **Seramik Kimyası**, Tıbyan Yayıncılık, İzmir, 2020
RHODES Daniel, **Clay and Glazes for the Potter**, A&C Black, London, 1989
HOPPER, Robin, **The Ceramic Spectrum**, Second Edition, Krause Publications, 2001
SINGER F. and W.L., **German Ceramic Glazes**, Borax Consolidated Limited London SWI, 1971

ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

WORKSHOP/SUNUM

DOĞU AKDENİZ SERAMİKÇİLERİNİN SERAMİK TARİHİNE ARMAĞANI, GELENEKSEL MACUN LÜSTERİ
Prof. Dr. Sevim ÇİZER

SIR DÜNYASINA BİR YOLCULUK
Prof. Dr. Zeliha METE

SERAMİK SIRLARININ SERÜVENİ "Ham Sır Hazırlama-Artistik Sır Hazırlama"
Prof. Dr. Zeliha METE
Doç. Dr. Atilla Cengiz KILIÇ Dokuz Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Filiz ÖZTÜRK Ardahan Üniversitesi

ÇİLDİR GÖLÜNDE RAKU
Doç. Dr. Atilla Cengiz KILIÇ Dokuz Eylül Üniversitesi

HAM SIR ÜSTÜ LÜSTER UYGULAMALARI
Doç. Dr. Atilla Cengiz KILIÇ Dokuz Eylül Üniversitesi

SAGAR PİŞİRİMİ
Öğr. Gör. Ayşegül ACAR İSUBÜ Gonen MYO

SERAMİK SANATINDA ALTERNATİF KALIP YÖNTEMLERİ
Prof. Dr. Burcu ÖZTÜRK KARABEY Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

SERAMİK SANATINDA MÜHÜR TEKNİĞİ VE GÜNÜMÜZ UYGULAMALARI
Doç. Dr. Candan GÜNGÖR Dokuz Eylül Üniversitesi

İNDİRGEN PİŞİRİM SIRALTI LÜSTER "Blusrem Uygulaması"
Doç. Dr. İrem ÇALIŞICI PALA Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

SİYAH İŞLER
Doç. Dr. İrem ÇALIŞICI PALA Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Serdar PALA

SGRAFFİTO UYGULAMALARI
Lokman GENÇTÜRK Seramik Sanatçısı-/Restoratör-K.T.B.B.R.K.B.L.M.

KÜTAHYA ÇİNİCİLİĞİNİN DÜNYA BUGÜNÜ
Sabit Acar A.F.M.E.H.Ü.S.T.L.Ş.Y.K.B.

AÇIK ALANDA İLKEL SERAMİK PİŞİRİMİ
Serdar PALA
Doç. Dr. İrem ÇALIŞICI PALA Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

ÇAĞDAŞ MÜZECİLİKTE SERGİLEME VE BİLGİLENDİRME TASARIMI
Dr. Öğr. Üyesi Serkad Hasan İŞİKÖREN
Dr. Öğr. Üyesi Naciye Derin İŞİKÖREN
Kıbrıs Yakın Doğu Üniversitesi

uaass.ardahan.edu.tr



 uaassresmi2024

 ardahanuniresmi

 ardahanuniresmi

 ardahanuniresmi

 ardahanuniresmi

281

ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

II. Uluslararası Ardaahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

W O R K S H O P

**DOĞU AKDENİZ SERAMİKÇİLERİNİN
SERAMİK TARİHİNE ARMAĞANI
GELENEKSEL MACUN LÜSTERİ**

Prof. Dr. Sevim ÇİZER

Tarih: 22-23 Ekim 2024

Yer: Aşık Şenlik Kültür Merkezi Fuaye Alanı

Güzel Sanatlar Fakültesi - Seramik Atölyesi

(Program yayınlanacaktır)

uaass.ardahan.edu.tr



[uaassresmi2024](https://www.instagram.com/uaassresmi2024)



ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

II. Uluslararası Ardahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

W O R K S H O P



SIR DÜNYASINA BİR YOLCULUK

Prof. Dr. Zeliha METE

Tarih: 22-25 Ekim 2024
Yer: Aşık Şenlik Kültür Merkezi Fuaye Alanı
Güzel Sanatlar Fakültesi - Seramik Atölyesi

uaass.ardahan.edu.tr



[uaassresmi2024](https://www.instagram.com/uaassresmi2024)



ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

II. Uluslararası Ardaahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

W O R K S H O P
SERAMİK SİRLARININ SERÜVENİ

"Ham Sır Hazırlama"
"Artistik Sır Hazırlama"

Prof. Dr. Zeliha METE
Doç. Dr. Atilla Cengiz KILIÇ
Doç. Dr. Filiz ÖZTÜRK

Tarih: 23-25 Ekim 2024
Yer: Aşık Şenlik Kültür Merkezi Fuaye Alanı
Güzel Sanatlar Fakültesi - Seramik Atölyesi
(Program yayınlanacaktır)

uaass.ardahan.edu.tr



[uaassresmi2024](https://www.instagram.com/uaassresmi2024)



[ardahanuniresmi](https://www.youtube.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.twitter.com/ardahanuniresmi)

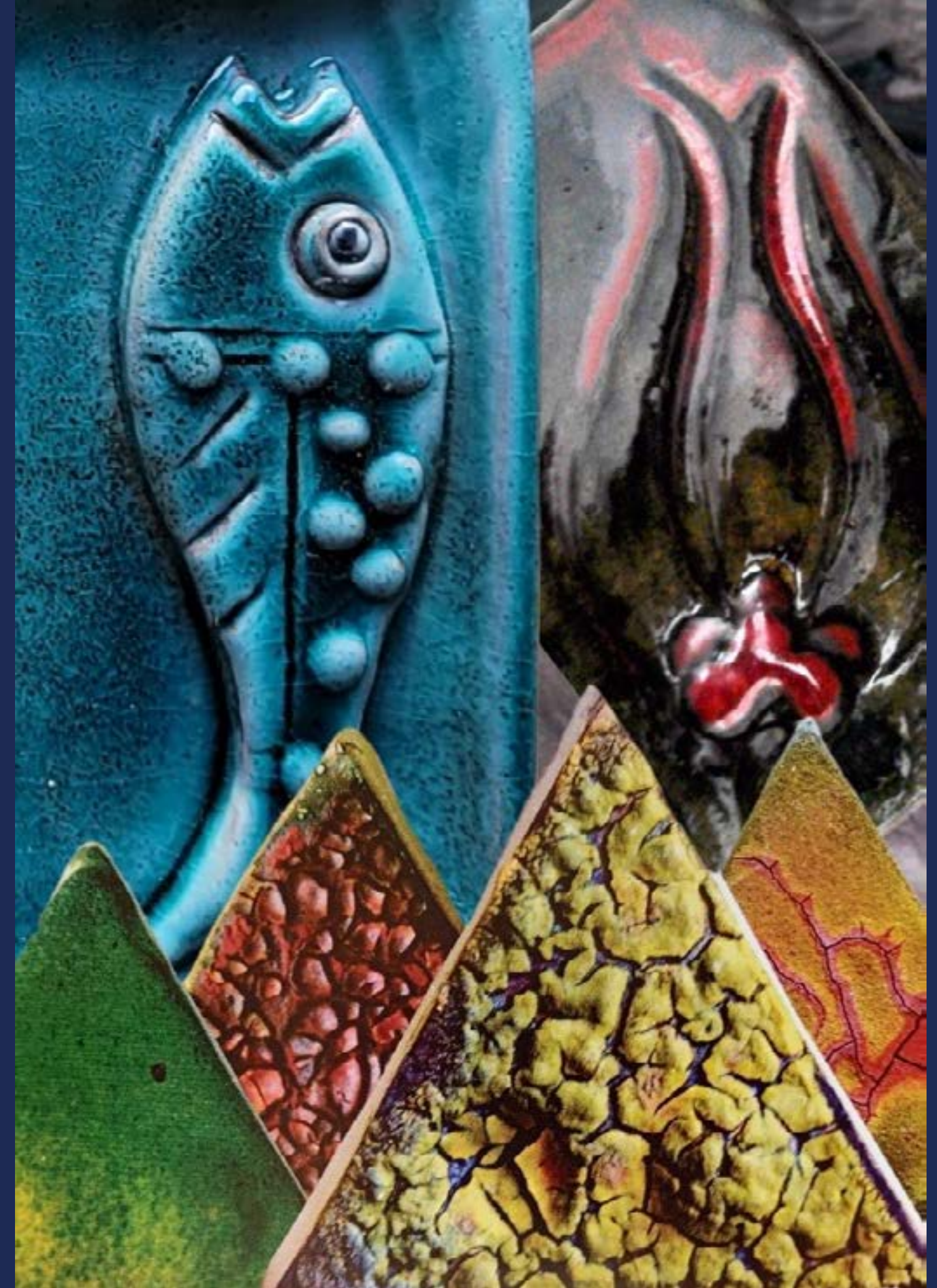


[ardahanuniresmi](https://www.instagram.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.facebook.com/ardahanuniresmi)

Tasarım : S. Esra ÇORA



ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

II. Uluslararası Ardaahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

W O R K S H O P

ÇILDIR GÖLÜNDE RAKU

Doç. Dr. Atilla Cengiz KILIÇ

Tarih: 24 Ekim 2024

Yer: Çıldır Belediyesi Sosyal Tesisleri Yanı
(Program yayınlanacaktır)

uaass.ardahan.edu.tr



[uaassresmi2024](https://www.instagram.com/uaassresmi2024)



[ardahanuniresmi](https://www.youtube.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://twitter.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.instagram.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.facebook.com/ardahanuniresmi)

Tasarım : S. Esra ÇORA



ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

II. Uluslararası Ardaahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

W O R K S H O P

HAM SIRÜSTÜ LÜSTER UYGULAMALARI

Doç. Dr. Atilla Cengiz KILIÇ

Tarih: 22-25 Ekim 2024

Yer: Aşık Şenlik Kültür Merkezi Fuaye Alanı

Güzel Sanatlar Fakültesi - Seramik Atölyesi

(Program yayınlanacaktır)

uaass.ardahan.edu.tr



[uaassresmi2024](https://www.instagram.com/uaassresmi2024)



ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

II. Uluslararası Ardaahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

W O R K S H O P



SAGAR PİŞİRİMİ Öğr. Gör. Ayşegül ACAR

Tarih: 22-24 Ekim 2024
Yer: Aşık Şenlik Kültür Merkezi Fuaye Alanı
Güzel Sanatlar Fakültesi - Seramik Atölyesi
(Program yayınlanacaktır)

uaass.ardahan.edu.tr



uaassresmi2024



ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

II. Uluslararası Ardaahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

W O R K S H O P



SERAMİK SANATINDA ALTERNATİF KALIP YÖNTEMLERİ

Prof. Dr. Burcu ÖZTÜRK KARABEY

Tarih: 22-24 Ekim 2024

Yer: Aşık Şenlik Kültür Merkezi Fuaye Alanı
Güzel Sanatlar Fakültesi - Seramik Atölyesi
(Program yayımlanacaktır)

uaass.ardahan.edu.tr



[uaassresmi2024](https://www.instagram.com/uaassresmi2024)



[ardahanuniyesi](https://www.youtube.com/ardahanuniyesi)



[ardahanuniyesi](https://twitter.com/ardahanuniyesi)



[ardahanuniyesi](https://www.instagram.com/ardahanuniyesi)



[ardahanuniyesi](https://www.facebook.com/ardahanuniyesi)

Tasarım : S. Esra ÇORA



ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

II. Uluslararası Ardaahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

W O R K S H O P

**SERAMİK SANATINDA MÜHÜR TEKNİĞİ
ve GÜNÜMÜZ UYGULAMALARI**

Doç. Dr. M. Candan GÜNGÖR

Tarih: 22 Ekim 2024

Yer: Aşık Şenlik Kültür Merkezi Fuaye Alanı
(Program yayınlanacaktır)

uaass.ardahan.edu.tr



[uaassresmi2024](https://www.instagram.com/uaassresmi2024)



[ardahanuniresmi](https://www.youtube.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.x.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.instagram.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.facebook.com/ardahanuniresmi)

Tasarım : S. Esra ÇORA



ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

II. Uluslararası Ardaahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

W O R K S H O P



İNDİRGEN PİŞİRİM SIRALTI LÜSTER “Blusrem Uygulaması”

Doç. Dr. İrem ÇALIŞICI PALA

Tarih: 22-25 Ekim 2024

Yer: Aşık Şenlik Kültür Merkezi Fuaye Alanı

Güzel Sanatlar Fakültesi - Seramik Atölyesi

(Program yayınlanacaktır)

uaass.ardahan.edu.tr



[uaassresmi2024](https://www.instagram.com/uaassresmi2024)



ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

II. Uluslararası Ardaahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

W O R K S H O P



SIYAH İŞLER

Doç. Dr. İrem ÇALIŞICI PALA
Serdar PALA

Tarih: 22-25 Ekim 2024
Yer: Aşk Şenlik Kültür Merkezi Fuaye Alanı
Güzel Sanatlar Fakültesi - Seramik Atölyesi
(Program yayınlanacaktır)

uaass.ardahan.edu.tr



[uaassresmi2024](https://www.instagram.com/uaassresmi2024)



[ardahanuniresmi](https://www.youtube.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://twitter.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.instagram.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.facebook.com/ardahanuniresmi)

Tasarım : S. Esra ÇORA



ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

II. Uluslararası Ardaahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

W O R K S H O P



SGRAFFİTO UYGULAMALARI

Lokman GENÇTÜRK

Tarih: 22-25 Ekim 2024

Yer: Aşık Şenlik Kültür Merkezi Fuaye Alanı
Güzel Sanatlar Fakültesi - Seramik Atölyesi
(Program yayınlanacaktır)

uaass.ardahan.edu.tr



[uaassresmi2024](https://www.instagram.com/uaassresmi2024)



[ardahanuniresmi](https://www.youtube.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://twitter.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.instagram.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.facebook.com/ardahanuniresmi)



ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

SUNUM



“KÜTAHYA ÇİNİCİLİĞİNİN DÜNYA BUGÜNÜ”
SABİT ACAR
Acar Frit Masse ve Endüstriyel Hammaddeler Üretim
San.Tic.Ltd.Şti Yönetim Kurulu Başkanı

uaass.ardahan.edu.tr



 [uaassresmi2024](https://www.instagram.com/uaassresmi2024)



ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

II. Uluslararası Ardahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

W O R K S H O P

**AÇIK ALANDA
İLKEL SERAMİK PİŞİRİMİ**

**Serdar PALA
Doç. Dr. İrem Çalışıcı PALA**

Tarih: 22 Ekim 2024
Yer: Aşık Şenlik Kültür Merkezi Önü
(Program yayınlanacaktır)

uaass.ardahan.edu.tr



[uaassresmi2024](https://www.instagram.com/uaassresmi2024)



[ardahanuniresmi](https://www.youtube.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://twitter.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.instagram.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.facebook.com/ardahanuniresmi)

Tasarım : S. Esra ÇORA



ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

II. Uluslararası Ardahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

WORKSHOP



İnformasyon

ÇAĞDAŞ MÜZECİLİKTE SERGİLEME ve BİLGİLENDİRME TASARIMI

Dr. Öğr. Üyesi Serkad Hasan IŞIKÖREN

Dr. Öğr. Üyesi Naciye Derin IŞIKÖREN

Tarih: 22 Ekim 2024

Yer: Aşk Şenlik Kültür Merkezi Fuaye Alanı
(Program yayınlanacaktır)

uaass.ardahan.edu.tr



[uaassresmi2024](https://www.instagram.com/uaassresmi2024)



[ardahanuniresmi](https://www.youtube.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://twitter.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.instagram.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.facebook.com/ardahanuniresmi)

Afily Tasarım : N. Derin Işıkören



II. Uluslararası Ardaahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

KARMA SERAMİK SERGİSİ

22-27 Ekim 2024

“Kültürel Katmanlarda Kuş Figürü”

(Türkiye) Atilla Cengiz KILIÇ
(Türkiye) Ayşe ÖZBEK PAMUK
(Türkiye) Ayşe Gül ÇETİN
(Türkiye) Ayşe Sema BARDAK
(Türkiye) Ayşegül ACAR
(Türkiye) Banu Bilge ÇOLAK
(Türkiye) Barış KILIÇ
(Türkiye) Berfu ÇELEBİ
(Türkiye) Bingül OYMAN
(Güney Kore) Dongjin KİM
(KKTC) Derin IŞIKÖREN
(Türkiye) Elçin TELLİ
(Türkiye) Elif KIRKKESELİ
(Türkiye) Elvan TABAKLIOĞLU
(Türkiye) Emre KOÇ
(Türkiye) Erkan GÜRDAL
(Türkiye) Filiz ÖZTÜRK
(Türkiye) Fatime SAVAŞ CAN
(Türkiye) Ferda Meltem ULUDAĞ
(Türkiye) Feza SAYIN DAĞ
(Türkiye) Hatice TURAN
(Güney Kore) Hyunseob YOON
(Türkiye) İpek CANDAŞ ATAY
(Türkiye) İrem ÇALIŞICI PALA
(Güney Kore) Juyeong PARK
Koza KURT KIRTAY (Türkiye)
Kyurak CHOI (Güney Kore)
Lokman GENÇTÜRK (Türkiye)
Majid ZIAEE (İran)
M. Candan GÜNGÖR (Türkiye)
Mikail SEVİNDİK (Türkiye)
Müjgan EDEN (Türkiye)
Nurdan YAVUZ (Türkiye)
Nurgül BİLEN (Türkiye)
Özlem KOÇ (Türkiye)
Özel Ayşe PEDÜK (Türkiye)
Pakize SARIKAYA (Türkiye)
Sabiha KESKİN SINANMIŞ (Türkiye)
Sarra BEN ATTIA (Tunus)
Sema IŞKODRA (Türkiye)
Semra ÇEVİK (Türkiye)
Serdar PALA (Türkiye)
Sevil TÜZER (Türkiye)
Sibel HEPSAYAR (Türkiye)
Soomee KİM (Güney Kore)
Yasemin GÜMÜŞKESEN (Türkiye)
Yeşim ŞENGİL (Türkiye)
Yelda ÇAKI (Türkiye)
Yıldız PARLAKYİĞİT (Türkiye)

(İsimler alfabetik sıralanmıştır)

KÜRATÖR: ATILLA CENGİZ KILIÇ

Açılış: 22 Ekim 2024
Yer: Aşık Şenlik Kültür Merkezi Sergi Salonu
(Program yayınlanacaktır)

uaass.ardahan.edu.tr



[uaassresmi2024](https://www.instagram.com/uaassresmi2024)



[ardahanuniresmi](https://www.youtube.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.x.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.instagram.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.facebook.com/ardahanuniresmi)



II. Uluslararası Ardahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

22-27 Ekim 2024

WORKSHOP YÖNETİCİLERİ SERGİSİ

Sevim ÇİZER

Atilla Cengiz KILIÇ

Ayşegül ACAR

Burcu ÖZTÜRK KARABEY

Derin IŞIKÖREN

Filiz ÖZTÜRK

İrem ÇALIŞICI PALA

Lokman GENÇTÜRK

M. Candan GÜNGÖR

Serdar PALA

KÜRATÖRLER

HAM Sİ
UYGULAMALARI

Doç. Dr. Filiz ÖZTÜRK

Serkad Hasan IŞIKÖREN

SCRAPFİTO UYGULAMALARI

Lokman GENÇTÜRK

Açılış: 22 Ekim 2024

Yer: Aşık Şenlik Kültür Merkezi Sergi Salonu

(Program yayınlanacaktır)

uaass.ardahan.edu.tr



uaassresmi2024



Sevim ÇİZER

“İsimsiz”

Macun Lüsteri

Çap: 27 cm



Atilla Cengiz KILIÇ

*“İznik Laleli”
Raku Pişirimi
35x34x3,4 cm
2023*



Ayşegül ACAR

*“İsimsiz”
Sagar Pişirimi
57x26 cm*



Burcu ÖZTÜRK KARABEY

“İsimsiz”

Alçı Kalıp ile Biçimlendirme

Opak Sır

25x28 cm



Derin IŞIKÖREN

“Turna”

Fotomanipülasyon

30x15 cm

2024



Filiz ÖZTÜRK

“İsimsiz”

*Alçı Kalıp ile Şekillendirme, Transparan Ham Sır, Redüksiyonlu Pişirim
20,5x14,5x12 cm
2019*



İrem ÇALIŞICI PALA

*Blusrem 6/21 ile tabağı 4/5: Kurşunsuz Endüstriyel Şeffaf Sır
İndirgen Fırın No: 1, 674 °C
2024*



Lokman GENÇTÜRK

“Zamansız”

Kırmızı Çamur, Torna, Lüster Pişirimi

15x7 cm

2024



M. Candan GÜNGÖR

“Smyrna’nın İzleri”

Plaka ile Şekillendirme, Şamotlu Çamur, Mühür Dekoru, 1050 °C

31x26 cm

2024



Serdar PALA

“Siyah İşler”

Sol: 26,5x21

Sağ: 14x9 cm

Orta: 16x7,5

2024

ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

II. Uluslararası Ardahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

ETKİNLİKLER SERGİSİ

Arzu BERK
Atilla Cengiz KILIÇ
Ayşe ÇETİN
Ayşe ÖZBEK PAMUK
Ayşe Sema BARDAK
Ayşegül ACAR
Banu Bilge ÇOLAK
Barış KILIÇ
Bedia KALE
Berfu ÇELEBİ
Berrin BÜYÜKŞAHİN ÖZGÜN
Bingül OYMAN
Burcu ÖZTÜRK KARABEY
Derin IŞIKÖREN
Elvan TABAKLIOĞLU
Ferda Meltem ULUDAĞ
Feza SAYIN DAĞ
Filiz ÖZTÜRK
Haççe TURAN
Hüseyin Gürsel BİLMİŞ
İpek CANDAŞ ATAY
İrem ÇALIŞICI PALA
Lokman GENÇTÜRK
Mahdi MOHAMMADZADEH
Majid ZIAEE
M. Candan GÜNGÖR
Müjgan EDEN
Nermin SOLAR ERTUĞRUL

Nesibe ŞÜKÜROVA
Nurdan YAVUZ
Nurgül BİLEN
Ola Hamdy ATTİYA
Özel Ayşe PEDÜK
Özlem KOÇ
Pakize SARIKAYA
S. Esra ÇORA
Sabit ACAR
Sarraf Ben ATTIA
Sema IŞKODRA
Serdar PALA
Serkad Hasan IŞIKÖREN
Sevil TÜZER
Sevim ÇİZER
Sevtap BİLGÜN
Sibel HEPSAYAR
Yasemin GÜMÜŞKESEN
Yeşim ŞENGİL
Yelda ÇAKI
Yıldız PARLAKYİĞİT
Zeliha METE

KÜRATÖLER

Atilla Cengiz KILIÇ
İrem ÇALIŞICI PALA
Filiz ÖZTÜRK

Açılış: 25 Ekim 2024
Yer: Aşık Senlik Kültür Merkezi Sergi Salonu
Saat: 17:00
(Program yayınlanacaktır)

uaass.ardahan.edu.tr



[uaassresmi2024](https://www.instagram.com/uaassresmi2024)



ardahanuniresmi



ardahanuniresmi



ardahanuniresmi



ardahanuniresmi



II. Uluslararası Ardaahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

S E R G İ



Bursa Restorasyon ve Konservasyon Bölge Laboratuvarı Müdürlüğü Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları

Pişmiş Toprak, Çini-Seramik, Taş, Metal, Cam, Tekstil, Ahşap, Kompozit Malzeme



Tarih: 22 Ekim 2024
Yer: Aşık Şenlik Kültür Merkezi Sergi Salonu
Saat: 12:30
(Program yayınlanacaktır)

KURATÖRLER

Dr. Hüseyin Gürsel BİLMİŞ
Uzm. Lokman GENÇTÜRK

uaass.ardahan.edu.tr



[uaassresmi2024](https://www.instagram.com/uaassresmi2024)



[ardahanuniresmi](https://www.youtube.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.x.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.instagram.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.facebook.com/ardahanuniresmi)

Tasarım : Filiz ÖZTÜRK





ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

II. Uluslararası Ardahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

BİLGİSAYAR DESTEKLİ TASARIM SERGİSİ

DİJİTAL YAPI CEPHE GÖRÜNÜMLERİNİN KENT KÜLTÜRÜNE ETKİSİ

22-27 Ekim 2024

AYŞE ÇETİN

KÜRATÖR: FİLİZ ÖZTÜRK

Açılış: 22 Ekim 2024
Yer: Apık Şenlik Kültür Merkezi Sergi Salonu
Saat: 12:30
(Program yayınlanacaktır)

uaass.ardahan.edu.tr



uaassresmi2024

ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

II. Uluslararası Ardahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

BİLGİSAYAR DESTEKLİ TASARIM SERGİSİ

ÇAĞDAŞ MİMARİ CEPHELERDE BEZEME TASARIM

LİSANSÜSTÜ ÖĞRENİMİNDEKİ TEZDEN ÖRETİLMİŞTİR

22-27 Ekim 2024

AYŞE ÇETİN
NERMİN SOLAR ERTUĞRUL

KÜRATÖR: AYŞE ÇETİN

Açılış: 22 Ekim 2024
Yer: Apık Şenlik Kültür Merkezi Sergi Salonu
Saat: 12:30
(Program yayınlanacaktır)

uaass.ardahan.edu.tr



uaassresmi2024

ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

II. Uluslararası Ardahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

K O N S E R

emre
SOLMAZ

SALTARA

yusuf
ALTUN

Tar Yusuf ALTUN
Akordeon-Garmon Emre SOLMAZ
Piyano Tolga ÖZDEMİR
Ritim H. Öncü KILIÇ

Solistler
Cesur DEMİR
Ezgi DOĞAN
Dansçılar
Arzu KARAMAN
Zozan YILDIZ

Tarih: 22 Ekim 2024
Yer: Aşk Şenlik Kültür Merkezi Konser Salonu
(Program yayınlanacaktır)

uaass.ardahan.edu.tr



uaassresmi2024



ardahanuniresmi



ardahanuniresmi



ardahanuniresmi



ardahanuniresmi



ARDAHAN
ÜNİVERSİTESİ



ARDAHAN
UNIVERSITY

II. Uluslararası Ardaahan Anadolu Seramikleri Sempozyumu

KAFKAS HALK OYUNLARI GÖSTERİSİ

Koordinatör: Doç. Dr. Selami Akış
Eğitmen: Öğr. Gör. Arzu Karaman
Koreograf: Öğr. Gör. Arzu Karaman

Dansçılar: Nihal Coşkun, Metehan Kılıç, Deniz Yasak, Batuhan Uylar,
Fatma Özhan, Ömer Ekinci, Sümeyya Gözelik, Murat Morgül,
Meryem Özer, Samet Bozkurt, Sena Pakır, Kadri Çekin

Tarih: 22 Ekim 2024
Yer: Aşık Şenlik Kültür Merkezi Konser Salonu
Saat: 14.00

uaass.ardahan.edu.tr



[uaassresmi2024](https://www.instagram.com/uaassresmi2024)



[ardahanuniresmi](https://www.youtube.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://twitter.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.instagram.com/ardahanuniresmi)



[ardahanuniresmi](https://www.facebook.com/ardahanuniresmi)

SEMPOZYUM FOTOĞRAFLARI





























