



journal of arts

International Peer-Reviewed and
Open Access Electronic Journal

Uluslararası Hakemli ve Açık
Erişimli Elektronik Dergi

ISSUE/SAYI

3

VOLUME/CİLT: 6
YEAR/İL: 2023

E-ISSN : 2636-7718
DOI : 10.26809/arts



HOLISTENCE
publications



journal of arts

E-ISSN: 2636-7718

DOI: 10.31566/arts

International Peer-Reviewed and Open Access Electronic Journal
Uluslararası Hakemli ve Açık Erişimli Elektronik Dergi

Volume / Cilt: 6

Issue / Sayı: 3

Year/Yıl: 2023

WEB: <https://journals.gen.tr/arts>

E-mail: jarts.editorial@gmail.com

Address: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi No: 29, D. 119
Merkez-Çanakkale/TÜRKİYE

ABSTRACTING & INDEXING DİZİN & İNDEKS

International Institute of Organized Research (I2OR)
MIAR (Information Matrix for the Analysis of Journals) (ICDS2021: 3.2)
Georgian International Academy of Sciences: GIAS
Scientific Indexing Services (SIS)
Academic Research Index: ResearchBib
International Services For Impact Factor and Indexing (ISIFI)
EuroPub
Infobase Index
Journal TOCs
Advanced Science Index
Directory of Research Journals Indexing (DRJI)
Google Scholar
Paperity
CiteFactor
Academic Journal Index (AJI)
Scipio-ro
International Institute of Organized Research (I2OR)
CROSSREF
ROOT Indexing
Sciencegate
ROAD
Acar Index
ASOS Index
Bielefeld Academic Source Engine: BASE
OCLC WorldCat
EZB (Electronic Journals Library)
Idealonline
The European Reference Index (ERIHPLUS)
Cosmos Impact Factor
Scimatic
IJIFactor
CNKI Scholar
Dergipark

“This page is left blank for typesetting”



HOLISTENCE
publications

Bu sayfa dizgiden dolayı boş bırakılmıştır

ABOUT THE JOURNAL

Journal of Arts

(E-ISSN 2636-7718 & Doi Prefix: 10.31566) is an international peer-reviewed and periodical journal. It aims to create a forum on arts. In this framework, high quality theoretical and applied articles are included. It brings together the views and studies of academicians, researchers and professionals working in all branches of arts. The Journal publishes research papers in the field of arts.

Articles published in the journal; It can be freely accessed, readable, downloaded, copied, distributed, printed, scanned, linked to full text, indexed, transmitted as data to the software, and used for any legal purpose without financial, legal and technical barriers.

The publication language of the journal is Turkish and English.

The articles are sent electronically via the Manuscript Submission System.

Owner

Holistence Publications

Contact

Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi

No: 29, D.119, Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE

WEB : <https://journals.gen.tr/arts/index>

E-mail : jarts.editorial@gmail.com

GSM: +90 530 638 7017 / WhatsApp

DERGİ HAKKINDA

Journal of Arts

(E-ISSN 2636-7718 & Doi Prefix: 10.31566), uluslararası hakemli ve süreli bir dergidir. Dergi, sanatın temellerinin tartışıldığı bir forum oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede, yüksek kalitede teorik ve uygulamalı makalelere yer verilmektedir. Sanat alanlarında çalışan akademisyenler, araştırmacılar ve profesyonellerin görüş ve çalışmaları dergide bir araya getirilmektedir. Journal of Arts, bütün sanat alanlarında yapılmış çalışmalara yer vermektedir.

Dergide yayınlanan makaleler internet aracılığıyla; finansal, yasal ve teknik engeller olmaksızın, serbestçe erişilebilir, okunabilir, indirilebilir, kopyalanabilir, dağıtılabilir, basılabilir, taranabilir, tam metinlere bağlantı verilebilir, dizinlenebilir, yazılıma veri olarak aktarılabilir ve her türlü yasal amaç için kullanılabilir.

Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir

Yazılar, Makale Takip Sistemi üzerinden elektronik ortamda gönderilmektedir.

Sahibi

Holistence Publications

İletişim Bilgileri

Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi

No: 29, D.119, Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE

WEB : <https://journals.gen.tr/arts/index>

E-mail: jarts.editorial@gmail.com

GSM: +90 530 638 7017 / WhatsApp

EDITORS

EDITOR-IN CHIEF

Evren KARAYEL GÖKKAYA

Prof., Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Fine Arts, Painting Department, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: karayevren@gmail.com

CO-EDITORS

Tuba KORKMAZ

Assoc. Prof., Çanakkale Onsekiz Mart University, Çan Vocational School, Handicrafts Department, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: krkmztb@gmail.com

SECTION EDITORS

Sculpture and Conceptual Art

Arzu PARTEN ALTUNCU

Assoc. Prof., Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Department of Sculpture, Kocaeli, TÜRKİYE,
e-mail:partenonarzu@gmail.com

Theater / Theater History And Theory

Vecihe Özge ZEREN

Assist. Prof., Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Fine Arts, Department of Theater, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: vozgezeren@comu.edu.tr

Cinema / Television

H. Çağlar DOĞRU

Assist. Prof., Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Communication, Department of Radio, Cinema and Television, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: caglardogru@comu.edu.tr

Graphic Design Editor

Özlem UYAN

Assist. Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University GSF Graphic Department, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: ozlemue@hotmail.com)

Ceramics and Glass Department

Yeşim ZÜMRÜT

Doç., Çanakkale Onsekiz Mart University Ceramics and Glass Department, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: zumrutyesim@gmail.com

Music

Fikret Merve EKEN KÜÇÜKAKSOY

Assoc. Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University, State Conservatory, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: fm.kucukaksoy@comu.edu.tr

MANAGING EDITOR

Laura AGOLLI

Oakland University Masters in Public Administration with specialization in Healthcare Administration, USA,
e-mail: lagolli@oakland.edu

DESIGNER

İlknur HERSEK SARI

Holistence Academy, TÜRKİYE,
e-mail: holistence.dizgi@gmail.com

Contact

Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi
No: 29, D. 119,
Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE
GSM: +90 530 638 7017 / WhatsApp,
e-mail : jarts.editorial@gmail.com

EDİTÖRLER

BAŞ EDİTÖR

Evren KARAYEL GÖKKAYA

Prof., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: karayelevren@gmail.com

YARDIMCI EDİTÖRLER

Tuba KORKMAZ

Doçent, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çan MYO, El Sanatları Bölümü Bölümü, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: krkmtzb@gmail.com

ALAN EDİTÖRLERİ

Heykel ve Kavramsal Sanat

Arzu PARTEN ALTUNCU

Doç., Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Kocaeli, TÜRKİYE,
e-mail: partenonarzu@gmail.com

Tiyatro/Tiyatro Tarihi ve Teorisi

Vecihe Özge ZEREN

Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: vozgezeren@comu.edu.tr,

Sinema / Televizyon

H. Çağlar DOĞRU

Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Sinema, Televizyon Bölümü, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: caglardogru@comu.edu.tr,

Grafik Tasarım Editörü

Özlem UYAN

Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi GSF Grafik Bölümü, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: ozlemue@hotmail.com)

Seramik ve Cam Bölümü

Yeşim ZÜMRÜT

Doç., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Seramik ve Cam Bölümü, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: zumrutesim@gmail.com

Müzik

Fikret Merve EKEN KÜÇÜKAKSOY

Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Çanakkale, TÜRKİYE,
e-mail: fm.kucukaksoy@comu.edu.tr

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Laura AGOLLI

Oakland University Masters in Public Administration with specialization in Healthcare Administration, ABD,
e-mail: lagolli@oakland.edu

TASARIM

İlknur HERSEK SARI

Holistence Academy, TÜRKİYE,
e-mail: holistence.dizgi@gmail.com

İletişim

Adress: Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi

No: 29, D. 119,

Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE

GSM: +90 535 848 12 12 / WhatsApp,

e-mail : jarts.editorial@gmail.com

EDITORIAL BOARD / EDİTORYAL KURUL

Velimir VUCICEVIC

Prof., Art University of Belgrade, Ceramic- Sculpture Department,
SERBIA e-mail: vvukicevic@sbb.rs

Tim HILTABIDDLE

Prof., Salem State University, Graphic Design, USA, e-mail: timhilt@
yahoo.com

Juan Bernardo PINADA

Prof., Zaragoza University, Dance Department, SPAIN

Jerzy WYPYCH

Prof., Adama Mickiewicz University, Department of Education in Fine
Arts, POLAND, e-mail: jwypych@amu.edu.pl

F. Deniz KORKMAZ

Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi University, Faculty of Art and Design,
Department of Visual Arts, Eskişehir, TÜRKİYE, e-mail: fdenizkorkmaz@
ogu.edu.tr

H. Esra ÇİZMECİ AVCI

Assoc. Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Fine
Arts, Department of Ceramic and Glass, Çanakkale, TÜRKİYE, e-mail:
esracizmec@comu.edu.tr

Elif AVCI

Assoc. Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi University, Faculty of Art and
Design, Department of Visual Arts, Eskişehir, TÜRKİYE, e-mail: elifavci@
ogu.edu.tr

Yıldız GÜNER

Assist. Prof. Dr., Mimar Sinan Fine Arts University, Department of
Sculpture, İstanbul, TÜRKİYE, e-mail: yildiz.guner@msgsu.edu.tr

Milos DJORDJEVIC

Assoc. Prof. Dr., University in Kragujevac, Faculty of Education,
Printmaking Study, Belgrade, SERBIA

REFEREES IN THIS ISSUE / BU SAYININ HAKEMLERİ

Selda Mant Menay,

Prof. Dr., Kütahya Dumlupınar University / Türkiye

Tülay Durmuş,

Prof. Dr., Malatya Turgut Özal University / Türkiye

Özden Pektaş Turgut,

Prof. Dr., Hacettepe University / Türkiye

Melda Özdemir,

Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli University / Türkiye

Haluk Sağlamtimur,

Assoc. Prof. Dr., Ege University / Türkiye

Halide Okumuş Şen,

Assoc. Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University / Türkiye

Müjde Yücel Coşar,

Assist. Prof. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart University / Türkiye

Koray Alper,

Lec. Dr., Pamukkale University / Türkiye

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

Beş kıta ve beş sanatçı örneği üzerinden 20. yüzyılda seramikte malzeme ve teknik yoluyla ifade arayışının analizi <i>The analysis of the search for expression through materials and techniques in ceramics in the 20th Century on the examples of five artists in five continents</i> Hasan Başkırkan & Meziyet Ayşe Balyemez	171
Deneysel animasyon <i>Experimental animation</i> Armağan Gökçearsan	181
Nahçıvan'da bulunan Ovçular ve Duzdağ Kazılarında yer alan Kura - Aras kültürü seramiklerinin teknik açıdan değerlendirilmesi <i>Technical evaluation of Kura-Aras Culture Ceramics from the Ovçular and Duzdağ Excavations in Nakhchivan</i> Ezgi Emre	193
Çağdaş İran resim sanatında Sakkahane (Saqqakhane) Okulunun gelişimi <i>The development of the Saqqakhane School in contemporary Iranian painting</i> Şansal Erdinç	205

“This page is left blank for typesetting”



HOLISTENCE
publications

Bu sayfa dizgiden dolayı boş bırakılmıştır

Beş kıta ve beş sanatçı örneği üzerinden 20. yüzyılda seramikte malzeme ve teknik yoluyla ifade arayışının analizi

The analysis of the search for expression through materials and techniques in ceramics in the 20th Century on the examples of five artists in five continents

Hasan Başkırkan¹  Meziyet Ayşe Balyemez² 

¹ Doç., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, Türkiye, e-mail: hasan.baskirkan@msgsu.edu.tr

² Doç., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, Türkiye, e-mail: ayse.balyemez@msgsu.edu.tr

Öz

Seramik malzeme, şekillendirilmesinden pişirimine değin her aşamasında çeşitli tekniklerle üretilmektedir. Bu teknik zenginlik, seramiğin istisnasız her coğrafyada kültürün bir parçası olmasından ve binlerce yıllık geçmişinden kaynaklanmaktadır. Teknik zenginliğin bir diğer sebebi de seramiğin zanaat kökleridir. Seramik malzeme, güçlü bir zanaat geçmişine sahiptir. Malzemenin dili olan tekniğin, 20. yüzyılda sanat üretimindeki yerinin sorgulanacağı bu araştırmada, farklı coğrafyaları ve malzeme geleneklerini temsilen beş kıta ve bu kıtalarda teknik anlamda farklı kültürel etkileşimlerle üretim yapan ve küresel değere ulaşmış beş sanatçı örneklem olarak seçilmiştir. Bu sanatçılar ve kullandıkları teknikler Asya kıtasından İtō Sekisui V ve renkli çamur tekniği, Avrupa kıtasından Duncan Ross ve Terra Sigillata astar tekniği, Amerika kıtasından Judith Motzkin ve sagar pişirim tekniği, Avustralya kıtasından Greg Daly ve lüster pişirim tekniği, Afrika kıtasından Ian Garrett ve perdahlama tekniğidir. Örneklerin malzeme, teknik ve ifade bütünlüğünün değerlendirilmesi sonucunda 20. yüzyıl sanat seramiği anlayışını ortaya koyacak bulgular ve 21. yüzyıla geçişle sanat üretimine katkısı sonuç bölümünde tartışılacaktır.

Anahtar kelimeler: Seramik, Sanat, Sanatçı, Malzeme Geleneği, Teknik.

Citation/Atf: BAŞKIRKAN, H. & BALYEMEZ, M. A. (2023). Beş kıta ve beş sanatçı örneği üzerinden 20. yüzyılda seramikte malzeme ve teknik yoluyla ifade arayışının analizi. *Journal of Arts*. 6(3): 171-180, DOI: 10.31566/arts.2061

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
Hasan Başkırkan
E-mail: hasan.baskirkan@msgsu.edu.tr



Bu çalışma, Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Abstract

Ceramic material is produced with various techniques at every stage from shaping to firing. This technical richness stems from the fact that ceramics is a part of culture in every geography without exception and its thousands of years of history. Another reason for the technical richness is the craft roots of ceramics. Ceramic material has a strong craft history. In this research, in which the place of technique, which is the language of material, in art production in the 20th century will be questioned, five continents representing different geographies and material traditions and five artists who have reached global value and who produce in these continents with technically different cultural interactions have been selected as a sample. These artists and the techniques they use are Itō Sekisui V and colored clay technique from the Asian continent, Duncan Ross and Terra Sigillata slip technique from the European continent, Judith Motzkin and sagar firing technique from the American continent, Greg Daly and luster firing technique from the Australian continent, Ian Garrett and polishing technique from the African continent. As a result of the evaluation of the material, technique and expression integrity of the samples, the findings that will reveal the understanding of 20th century art ceramic and its contribution to art production with the transition to the 21st century will be discussed in the conclusion section.

Keywords: Ceramic, Art, Artist, Material Tradition, Technique.

1. GİRİŞ

Binlerce yıldır farklı coğrafyalarda ortaya çıkan şekillendirme yöntemleri, dekor yöntemleri, sır ve pişirim gibi teknolojiler seramiğin ilerleyişini önemli ölçüde etkilemiş ve yerel olarak farklı değerlere kavuşmasına destek vermiştir. Fakat bu teknikler yerel kalmamış, ticaret yolları, seyahatler, savaşlarda esir düşen ustalar aracılığıyla, günümüzde ise uluslararası sanatçı etkinlikleri, akademik değişim programları, araştırma projeleri, müzeler, hatta sosyal medya yoluyla evrensel bir hale dönüşmüştür.

20. yüzyıl seramiklerinde, malzemenin tüm teknik unsurlarını, sonucu rastlantıya bırakmayacak oranda ustalıkla kullanan pek çok sanatçı üretimi görülmektedir. Bu sanatçılar Bernard Leach ve Shoji Hamada'nın öncü olduğu stüdyo çömlekçiliği etkisinde, belirli teknikler ve formlar üzerinde ustalaşarak üretim yapmışlardır. Çalışmanın ilerleyen kısmında, 20. yüzyılda karşımıza çıkan bu sanat seramiği üretim yaklaşımının örnekler üzerinden incelemesi yapılacaktır. Seramik alanında farklı coğrafyaları, farklı kültürleri ve kullandıkları teknikler ile özelleşen sanatçılar seçilmiştir.

Buna göre beş farklı kıtadan beş farklı teknikle çalışan beş sanatçı örneklem olarak seçilmiştir (Tablo 1).

2. 20. YÜZYILDA SANATÇI VE TEKNİĞİ

20. yüzyılda seramik sanatçılarının belirli bir stilde, belirli malzemeler ve tekniklerle çalıştıkları gözlemlenmektedir. Teknik ustalık önemli bir konumdadır.

2.1 Asya Kıtası ve Itō Sekisui V'in Renkli Çamur Tekniği

Seramik alanında pek çok ilk, Asya kıtasındaki kültürler tarafından gerçekleştirilmiştir. Pek çok tekniğe ve günümüze etki eden felsefeye ve estetik yaklaşıma Asya kıtası ev sahipliği yapmıştır. Renkli seramik çamurlarının da en nitelikli, teknik ve estetik açıdan en yetkin örnekleri Asya kıtasının bir ada ülkesi olan Japonya'da karşımıza çıkmaktadır.

Renkli seramik çamurları ile oluşturulan şekillendirme ve dekor yöntemleri farklı dillerde agateware, marbling, layering, laminated, nerikomi, neriage, sprigging, millefiore, feathering, marquetry gibi farklı adlarla tanımlanmaktadır. Teknik olarak incelendiğinde, hepsinin farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Agateware, marbling, wedging, layering, laminated, nerikomi, neriage olarak tanımlanan bu teknikler, farklı renkteki seramik çamurlarının birbirlerine karıştırılarak kullanılması sonucu mermer etkisinde bir yüzey

oluşturduğundan, Türkçede mermer tekniği olarak adlandırılır.

Japon çömlekçiler şekillendirmenin plaka ve kalıp içine yerleştirme yöntemiyle uygulanmasına, kelime anlamı yoğurma olan “nerikomi”, çömlekçi tornası ile yapılmasına ise kelime anlamı özenli olan “neriage” adını vermektedir (Arca-soy ve Başkırkan, 2020: 230).

Asya kıtasından seramik malzeme ile çalışan Itō Sekisui V, 1941 Japonya doğumludur. Sekisui ailesinin uzun bir seramik geçmişi ve geleneği vardır; Itō Sekisui V, ailenin bu mesleği devam ettiren 14. Kuşak temsilcisidir (Şekil 1). Adının ilk karakteri (“yo” 窯) Japonca “fırın” kelimesi olan doğum adı Yoichi Itō’ya verilmiştir. Henüz Yoichi 19 yaşındayken babası Itō Sekisui IV’ün

Tablo 1. Örneklem tablosu.

KITA	SANATÇI	TEKNİK	GÖRSEL
ASYA	İTÖ SEKISUI V	RENKLİ ÇAMUR TEKNIĞİ	
AVRUPA	DUNCAN ROSS	TERRA SİĞİLLATA ASTAR TEKNIĞİ	
AMERİKA	JUDITH MOTZKIN	SAGAR PIŞİRİM TEKNIĞİ	
AVUSTRALYA	GREG DALY	LÜSTER PIŞİRİM TEKNIĞİ	
AFRİKA	IAN GARRETT	PERDAHLAMA TEKNIĞİ	

Kaynak: Balyemez, 2023.

Şekil 1. Itō Sekisui V atölyesinde, Japonya.



Kaynak: <https://www.nippon.com/en/guide-to-japan/b08505/?pnum=2> (Erişim Tarihi: 27.02.2022).

ölümünden sonra Kyoto Üniversitesi'nde seramik eğitimi almıştır. 1966'da mezun olduktan sonra, aile işine devam etmek için memleketi Sado'ya dönmüştür. 1980'lerde Sekisui V, ailesinin geleneksel mummyōi-yaki (mummyoi olarak bilinen kırmızımsı çamurdan yapılmış ince Japon çanak çömlek ürünleri) eserlerinin yanı sıra neriage eserleri üretmeye başlamış ve 2003 yılında bu alanlardaki çalışmaları için "Yaşayan Ulusal Hazine" ödülüne layık görülmüştür (URL-1, 2018).

Itō Sekisui V, renkli seramik çamurunu büyük bir ustalıklarla kullanmaktadır. Eserlerinde yüksek demir oksit içeriği olan mummyōi-yaki kırmızı çamurunu kullanmakta, yüksek sıcaklıklarda pişirerek sınırları zorlamaktadır. Çamurun yüksek oranda pekişmesi ve vurulduğunda net metalik bir çınlama sesi sağlamanın ana sebebi, yüksek derecede pişirimidir.

İlk renkli seramik çamur çalışmalarını 1985 yılında yaparak Japonya Sanat Seramikleri Sergisi'nde Büyük Ödül'ü ve Prens Chichibu Kupası'nı kazanmıştır. Bir desen oluşturmak için neriage olarak bilinen teknikle renkli seramik çamurlarını bir araya getirmektedir. Renkli seramik çamurları ile ilk dönem eserleri, çizgilerle dayalı yalın formlar üzerine olmuştur. Fakat günümüzde de formlarının yüzeylerinin yalın olmasını tercih etmektedir. Genelde plaka ile şekillendirme tekniği ile çalışan sanatçı, Japon kimliğini çalışmalarına yansıtarak doğa görüntülerini, çiçek desenlerini tercih etmektedir. Üretimleri arasında çiçekler, balıklar ve kuşlar gibi farklı unsurları görmek mümkündür. Bu bahsi geçen desenleri, çamurun rulo suşi gibi görünmesi için katmanlar haline getirmekte, bu katmanları keserek ve enine kesitleri yan yana sıralayarak oluşturmaktadır. (Şekil 2). Sanatçı, endüstrileşme konusunda çok yol katetse de yerel ve kültürel değerler konusunda çok tutucu olan Japon kültüründe, stüdyo çömlekçiliğine ilham veren bir kültürde üretim yaparak, köklerinden taşınmış olduğu seramik teknolojisi bilgisini kullanmaktadır.

Şekil 2. Itō Sekisui V, Renkli Çamurlu Form, Yükseklik: 40 x Genişlik: 18 x Derinlik: 18 cm, Japonya.



Kaynak: https://galleryjapan.com/locale/en_US/work/95095/ (Erişim Tarihi: 10.04.2021).

Itō Sekisui V kendini ve sanatını şu şekilde ifade etmektedir:

"Biraz gösteriş yapıyormuşum gibi gelebilir", "ama biz yaratıcılar kendi duyularımıza güvenir ve istediğimiz parçalar üzerinde çalışırız. İnsanlar sonunda bunu kabul ederse daha iyi olur. Temel düşüncem kendimi yaratmaktır. Ben sadece bir şey yapmıyorum; Kendi çalışmamı yaratıyorum. Ailem nesiller boyunca mummyōi-yaki kırmızı çamuru ile çalıştı, ancak bu tür içinde özgünlüğümü kullanmak benim için önemli" (URL-2, 2021).

2.2 Avrupa Kıtası ve Duncan Ross'un Terra Sigillata Astar Tekniği

Avrupa kıtası da Asya kıtası gibi seramik teknik ve teknolojinin gelişiminde büyük bir rol oynamıştır. Terra Sigillata gibi bu coğrafyaya özgü bazı teknikler bu kıta üzerindeki kültürlerde ortaya çıkmış, buradan da tüm dünyaya yayılmıştır.

Antik Yunanlılar seramik alanında elde ettikleri bilgileri ve geliştirdikleri teknikleri tüm Batı Akdeniz bölgesine yaymışlardır. Roma İmparatorluğu, Antik Yunan ile hükümlerliğini ayırdıktan sonra, onlardan edindikleri teknikleri Almanya'ya kadar götürmüşlerdir. Böylece Antik Yunan dünyasının esasında çok ince tanecikli astarlardan başka bir şey olmayan, ancak özel bir pişirim tekniği ile özelleşen kırmızı-siyah bozalarının tekniği Roma dünyasından günümüze

'Terra Sigillata' adı ile anılan, aynı astarın farklı bir pişirim yönteminin uygulandığı yine özel bir tekniğine dönüşmüştür. 'Mühürlü Toprak' anlamına gelen Terra Sigillata tekniğini kullanan Romalılar, çok ince astarla kaplı parlak yüzeyli seramikler üretmişlerdir (Arcasoy ve Başkırkan, 2020: 21).

Terra Sigillata astarı seramik tarih sahnesinde çok önemli bir rol oynamış ve bir döneme damgasını vurmuştur. Günümüzde de bu astarlama teknik bilgi ve teknolojisini dekor unsuru ile birleştirerek üretim yapan sanatçılar vardır. Bir Yunan-Roma tekniği olarak ortaya çıkmasına rağmen İngiltere'de sanat hayatına devam eden Duncan Ross bu teknikle eserler ortaya koyan Avrupalı bir sanatçıdır.

1939 İngiltere doğumlu olan Duncan Ross, Leach geleneğinde eğitim almış, öğrenciliğinde Yunan vazo boyama teknikleri üzerine araştırmalar yapmış ve Terra Sigillata astarının günümüzde kullanımı konusunda öncü olmuştur (Şekil 3). Terra Sigillata astarıyla biçim ve desen kombinasyonu ile zengin bir yüzey geliştirmek için çalışmaya başlamış, derinlik hissi elde etmek için çok çaba sarf etmiş ve ardından redüksiyon pişirimi ile kendi üslubunu geliştirmiştir.

Şekil 3. Duncan Ross atölyesinde, İngiltere.



Kaynak: <https://www.duncanrossceramics.co.uk/biography>
(Erişim Tarihi: 27.02.2022).

Duncan Ross, Antik Yunan menşeli Terra Sigillata astarı ve dumanlı pişirim tekniklerini tarihsel örneklerinden farklı bir görüntü ve desen kulla-

nımıyla birleştirerek seramikler yaratmaktadır. Eserleri, ince Terra Sigillata astarı ile astarlanmış ve perdahlanmıştır. Renkler redüksiyonla elde edilir ve dekorasyon tekstil ve geometrik motifler dâhil olmak üzere birçok kaynaktan esinlenilerek geliştirilmiştir.

1960'larda Farnham Sanat Okulunda Gwyn Hansen Pigot'tan form üzerine eğitim alan Ross, özellikle seramik formun iç ve dış görünüşü arasındaki ilişki üzerinde durmuştur. Klasik dönem Yunan seramiklerinden, kırmızı-siyah vazoların pişirim ve dekorlama yöntemleri üzerine yaptığı tez araştırmaları, 20 yıl sonra eserlerine ilham kaynağı olmuştur.

Ross'un çalışmaları, tüm üretim ve pişirim aşamalarında dikkat gerektirmektedir. Kullandığı çamur, tornada çekilebilecek özellikte olan ve pişme sonrası farklı renk etkileri alabilen değişik içerikteki düşük dereceli killerden oluşmaktadır. Torna, onun için sürekliliği olan yüzeyler ve dar ayaklı formlar hazırlamasına fırsat tanıyan önemli bir şekillendirme yöntemidir. Formlarının içini ve dışını perdahlama yöntemiyle parlatmaktadır. Kendi hazırladığı Terra Sigillata astarını parçalarının üzerine uygularken fırça, pistole ya da sünger yardımıyla ince bir astar tabakası sürerek yüzeyi hazırlamaktadır.

İnce atılan astar katmanları arasında, ekleme ya da çıkartma şeklinde kullanılan bantlar, kâğıtlar, bazen de kumaşla maskeleyerek dekorlamayı gerçekleştirmektedir. Astarın inceliği her aşamada, ama özellikle güderi ya da polietilen kullanılan perdahlama işlemi sırasında büyük dikkat gerektirmektedir. Yavaş bir kurutmanın ardından 1000°C sıcaklıkta bisküvi pişirimi uygulamaktadır (Başkırkan, 2010: 87-89).

Gazlı fırında, sağır kutusunun içerisine odun talaşı ya da odun parçaları koyarak 700°C sıcaklıkta, dumanlı pişirimle çalışmasını tamamlamaktadır. Isı yükseldikçe odun talaşı karbon atmosferinde yanarak Terra Sigillata bünyeye nüfuz etmektedir. En son olarak ise, yüzeyde kalan külleri temizleyerek, ince bir tabaka halinde cilalamaktadır. Ross'un tekniğinin en can alıcı noktası uygulanan astarın kalınlık farklılıklarıdır. İnce uygulanan bölgelerde daha kuvvetli bir siyahlaşma ile renk ve ton zenginliği sağlanmaktadır.

Astarın fırın içerisindeki karbon atmosferi ve dumanlı ortama verdiği tepki sonrasında bazen koyu turuncular ve kahverengiler, bazen açık sarı, gri ve altın gibi zengin bir renk skalası görülmektedir. Siyah tonları ise griden uçuk maviye geçişler göstermektedir.

Emanuel Cooper, Ross'un seramikleri için şunları söylemektedir;

“Sıradan çalışma ve pişirme tekniklerinin dışında, sır kullanılmayan zengin, ilgi çekici yüzey etkili, ilkelğin sınırlarında bir bilgelikle hayranlık yaratıyor. Çünkü teknik beceri ve yaratıcı görüşün tatmin edici etkileyici karışımıyla zirveye yerleşmiş çömlükler...” (Perryman Jane, 1995: 70).

Ross'un indirgeme ile siyahlaştırılmış kırmızı pişme rengine sahip seramiklerinde, yalın formlar ve çizgisel desenleri bir titreşim yaratarak gözleri eser etrafında gezmeye yöneltmektedir. Ross'un seramikleri, pişirme teknikleri ve dekorların geleneksel bir seramik formda buluştuğu, dengeli ve uyumlu eserler olarak dikkat çekmektedir (Şekil 4).

Şekil 4. Duncan Ross, Benekli Derin Kâse 'Güneş, Ay ve Yıldızlar', Terra Sigillata, Yükseklik: 22 x Çap: 19,5 cm, İngiltere.



Kaynak: <https://www.duncanrossceramics.co.uk/gallery/new-work/> (Erişim Tarihi: 10.04.2021).

2.3 Amerika Kıtası ve Judith Motzkin'in Sagar Pişirme Tekniği

Kolomb öncesi Amerika tarihini göçler ve Kızılderililerin kurduğu, İnka, Maya, Aztek, Olmek, Toltek gibi medeniyetler oluşturmaktadır. Bu coğrafyaya ait seramik kültürü de bu medeni-

yetlerde kendini göstermektedir. Fakat Amerika kıtasının, Asya ve Avrupa kıtaları kadar seramik alanına teknik ve teknoloji açısından çok çeşitli katkılar sağladığını söylemek pek mümkün değildir. Bu coğrafyada özellikle güncel olarak teknik gelişmeler göçlerle ve seyahatlerle, kültürel etkileşimlerle ortaya çıkmıştır. Amerika'da seramikçilerin genellikle alternatif pişirme teknikleri üzerine eğilim gösterdiği görülmektedir. Bunda şüphesiz ki Amerika coğrafyasının geniş topraklara sahip olmasının ve seramikçilerin dumanlı pişirmeyi gerçekleştirebilecek açık alanlara erişiminin kolaylığı etkilidir.

Amerikalı seramikçiler, geleneksel bir Japon pişirme tekniği olan Raku'yu kendi coğrafyalarına taşımış ve bu tekniğe yenilikler kazandırarak “Batı Raku'su” ya da “Amerikan Raku'su” tekniğini geliştirmişlerdir. Öyle ki, bu tekniğin diğer coğrafyalarda bilinmesini de sağlamışlardır.

Sagar pişirme tekniği üzerine yoğunlaşarak kendini geliştiren Judith Motzkin, 1954 ABD Massachusetts doğumludur. Motzkin için şekillendirilmiş bir çamurun kimliği, karmaşık koşulların bir bileşimidir (Şekil 5). Tüm bu sanatsal etmenlerin tek yapabileceği, şanslı rastlantıların meydana gelişini teşvik etmektir. Motzkin'in, şekillendirilmiş ancak henüz fırınlanmamış bir çalışmasının benzerlerinden ayırt edilebilir bir özelliği yoktur, birbirlerine biçim olarak çok benzemektedirler. Ancak eserleri özgün kişiliğini pişirme sırasında elde etmektedir.

Şekil 5. Judith Motzkin atölyesinde, Amerika.



Kaynak: https://archive.boston.com/ae/theater_arts/articles/2011/05/23/art_imitates_agriculture_in_csa_system/ (Erişim Tarihi: 27.02.2022).

Motzkin, tornada beyaz çamurla oluşturduğu formlarını içi doluymuş gibi görünen ve sürükleniyor izlenimi veren bir şekle sokmayı tercih etmektedir. Zaman zaman yer çekimine karşı koyan büyük formlar üretmektedir ve tek bir form üzerinde birkaç gün çalışmaktadır. Şekillendirmeyi tamamladıktan sonra, formun yüzeyini Terra Sigillata astarı ile astarlayarak perdahlamaktadır.

Motzkin, çalışmalarını: “alevle resim yapıyorum, ateşe propan gazı besliyorum ve alevler kendi sınırlarını oluşturuyor” diye ifade etmektedir (Başkıran, 2010: 94-97).

Eserlerinde doğallık ve fonksiyonellik göze çarpmaktadır. Motzkin, sagnar pişirim tekniğiyle kendi teknik yorumunu ve tarzını bulmuştur. Bisküvisi yapılmış çalışmalarını sagnar kutuları içerisine, bakır sülfat, kobalt ya da tuz çözeltisi içinde bekletilmiş odun talaşı, bataklık sazı, kuru saman ile sarmalayıp destekleyerek yerleştirmektedir. Bazense daha farklı etkiler yakalayabilmek ve siyah çizgiler elde edebilmek için formları boydan boya bakır tellerle sararak odun talaşının üzerine yatırmaktadır.

Kullandığı yöntemlerle, kendi deyimiyle alevle resim yapmak mümkün olabilmektedir. Alevle resim yapma yöntemi sayesinde sonsuz kombinasyonda renk ve yüzey deseni ortaya koyabilmektedir. Her seramik parçanın fırından çıkışında tonlar ve desenler geniş bir yelpazede yer alabilmektedir. Aynı şekilde uygulanmış iki farklı eserde, sagnar kutusu açıldığında iki ayrı sonuç elde edilebilmektedir (Ruescher, Scott, 2001: 48).

Motzkin'in pişirim yöntemi, yaratıcı rastlantıların, öğrenmenin ve karşılık verişin bir sonucudur. Keşif ve sonuna kadar zorlama sonucunda karşılaştığı rastlantılarla bir dizi renk ve yüzey deseni elde etmiştir. Duman ve alev banyosundaki durum, Motzkin'e esin kaynağı olan, ateş, seramiklerini boyayan saman ve odun talaşının birlikteliğidir (Şekil 6). Uzun yıllar içinde pek çok uygulama ile elde ettiği teknik bilgi sayesinde geleneksel çanak formunu pişirim tekniği ile dekorlayarak ustalıklı estetik bir değer oluşturmuştur.

Şekil 6. Judith Motzkin, Tornada Şekillendirilmiş, Terra Sigillata Astarlı, Gazlı Fırında Sagnar Pişirimi Uygulanmış Yumurta Kabuğu İnceliğinde Form.



Kaynak: <http://www.motzkin.com/ceramics.htm> (Erişim Tarihi: 27.02.2022).

2.4 Avustralya Kıtası ve Greg Daly'nin Lüster Pişirim Tekniği

Avrupalılar tarafından ilk keşfi 1606 yılında yapıldığında Avustralya kıtasında, Avustralya yerlileri Aborjinlerin ürettikleri, komşu coğrafya Asya ile karşılaştırıldığında teknik olarak gelişmemiş nitelikte seramikler bulunmaktadır. Ancak göç dalgası ile bu durum hızlıca değişmiş ve diğer kültürlerin malzeme gelenekleri bu coğrafyaya taşınmaya başlamıştır. Örneğin Avrupa sanat seramiğinin ve tekniğinin gelişimi üzerinde etkili olan İslâm seramikleri, bazı teknikleri ile Avustralya kıtasında, seramik sanatçıları tarafından temsil edilir olmuştur. Bu sanatçılardan biri Greg Daly'dir (Şekil 7).

Şekil 7. Greg Daly atölyesinde, Avustralya.



Kaynak: <https://sabbiagallery.com/artists/greg-daly/> (Erişim Tarihi: 27.02.2022).

1954 doğumlu Greg Daly, İslâm seramiklerinin teknik ve estetik olarak en nitelikli örneklerinden biri olan, zengin efektlere sahip lüsterli seramikleri kendi üretim repertuarına dâhil etmiş ve lüster pişirim tekniğinde uluslararası bir üne kavuşmuş ve ustalaşmıştır. Çalışmaları, Avustralya Ulusal Galerisi ve Londra'daki Victoria & Albert Müzesi dâhil olmak üzere 85'in üzerinde ulusal ve uluslararası sanat galerisi ve müze koleksiyonunda yer almaktadır. Sanatsal başarısının yanında seramik literatürüne önemli katkılar yapmış, alanında çok başarılı kitaplara imza atmıştır.

Greg Daly'nin seramiklerine ilham kaynağı olan lüster tekniği, ilk kez 7 ve 8. yüzyıllarda Mısır'da cam üzerine uygulanmış, 9. yüzyılda Abbasi döneminde Basra ve Bağdat'taki çömlekçi ustaları tarafından kullanılarak camdan seramiğe de geçmiştir. 12. yüzyıl İslâm seramiklerinde Rey, Kaşan ve Rakka'da üretilen çinilerde lüster ve minâî teknikleri kullanılmıştır. 13. yüzyılda İspanya'ya, 15. yüzyılın sonlarında İtalya'ya ulaşan lüster tekniği ile, Deruta ve Gubbio'da yakut kırmızısı, altın sarısı, parlak gümüş renklerinde lüsterli seramikler üretilmiştir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Cilt: 3/1657).

Daly'nin lüster tekniği konusunda uluslararası bir başarıya ulaşmasını sağlayan şey, izleyicilerini sürekli olarak şaşırtma ve yeniden canlandırma yeteneğine sahip olmasıdır. Greg bir sanatçı, bir öğretmen ve uluslararası Avustralya çağdaş seramiklerinin bir temsilcisi olarak, çok yönlülükle üretmiş olduğu seramikleriyle Avustralya'nın en etkili seramik sanatçılarından biri olmaya devam etmektedir. Lüster tekniğini yorumlayışındaki ustalıklı, yalın yüzeylere sahip vazo, çanak gibi geleneksel seramik formlarını resimsel bir anlatım dili kullanarak izleyici ile buluşturmaktadır (Şekil 8). Metalik parlıtlı resimsel yüzeyleri tıpkı tarihsel İran seramiklerindeki lüsterler gibi renkli ve etkileyicidir. Seramik teknolojisi alanındaki bilgisi ve bir sanatçı olarak seramik yüzeylerinde uyguladığı dekorlardaki ustalıklı, onun başarısındaki altın anahtar olarak karşımıza çıkmaktadır (Daly, Greg, 2012: 23).

Şekil 8. Greg Daly, "Dolunay Sisi", Yükseklik: 33 x Çap: 24 cm, 1080°C Sır Pişirimi, 730°C İndirgeme Yapılmış Lüster Sırlı Vazo, 2017, Avustralya.



Kaynak: http://www.gregdaly.com.au/pots-from-the-archives/lustre_glazes/ (Erişim Tarihi: 28.02.2022).

2.5 Afrika Kıtası ve Ian Garreth'in Perdahlama Tekniği

Afrika kıtasının kültürü ve tarihi her alanda olduğu gibi seramik alanında da oldukça zengindir. Bu coğrafyada seramiğin gelişimi ise, günümüze yaklaştıkça, kıtanın hareketli tarihi nedeniyle teknolojik gelişmeleri diğer kıta ülkelerine göre geriden takip etmek zorunda kalmıştır. Kıta sanatçıları teknoloji yoksunluğu ile ilkel bir üretim anlayışı benimsemek durumunda kalmıştır.

Günümüzde Güney Afrika sanatında, malzeme üretim teknikleri konusunda zayıf kalınsa da tarihsel kökleri dolayısıyla etkileyici oranda özgünlük ve yaratıcılık gözlemlenmektedir. Kıta, aynı zamanda inanılmaz derecede zengin bir Afrika zanaat ve tasarım mirasına sahiptir. Bu kombinasyon, henüz yeni keşfedilmeye ve dünyanın başka yerlerinde anlaşılmaya başlanan benzersiz bir stil yaratmaktadır.

Güney Afrikalı Ian Garrett, 1971 yılında dünyaya gelmiştir. 1998 yılında eğitimini tamamladığından beri Western Cape'de Swellendam'da sanatçı olarak çalışmaktadır (Şekil 9). Çalışmaları, ödüller kazanmış, birçok kamu ve özel koleksiyonda yer almış ve Güney Afrika'da pek çok yerde sergilenmiştir (URL-3, 2022).

Şekil 9. Ian Garrett atölyesinde, Güney Afrika.

Kaynak: <https://artaxis.org/artist/ian-garrett/> (Erişim Tarihi: 27.02.2022).

Kökenlerinden esinlenerek, çalışmalarını yalnızca en basit araçları ve malzemeleri kullanarak elle, fitil tekniği ile inşa etmektedir. Form yüzeyini dikkatlice kazıyıp düzleştirdikten sonra bir midye kabuğunun kenarı ile çamur yüzeyine ayrı ayrı bastırarak çizgisel geometrik desenler oluşturmakta, daha sonra çizgisiz yüzeyleri akik taşı ile perdahlamaktadır. Oluşturduğu desenlerde çoğu zaman Zulu çömleklerinin karakteristiğinden beslenmektedir. New Mexico'nun Pueblo çömlekçileri gibi sanatçı da çok parlak bir yüzey elde etmek için eserlerini iki kez perdahlamaktadır. Kuruma işlemini tamamlamış olan seramiklerini, iyi kalitede bir siyahlık için inek gübresi kullanarak açık ateşte pişirmektedir. Eğer griler elde etmek istiyorsa çukurda pişirmeyi tercih etmektedir. Tütsülenmiş, gümüşü siyah bir renk vermek için aloe yaprakları, ağaç kabuğu veya inek gübresi ateşinde pişirimleri gerçekleştirmektedir. Sanatçı bu teknikte şekillendirme ve pişirim yapmanın zor ve zaman aldığını bilmesine rağmen her ürüne benzersiz bir bireysellik kattığına inandığı için bu yöntemi kullanmaktadır (URL-4, 2021).

Garrett, geçmişe dair derin kökleri bulunan, ancak üslubu çağdaş olan eserlerinde, doğa ve onun sonsuz döngüleri ile akışkan kalıplarla ifade edilen ritimler üzerine yorumlar yapmaktadır (Şekil 10). Sanatçı tarihi seramiklerden her zaman etkilenmektedir. Bunlar: Etrüskler, Minoslular, yerli

Amerikalılar, eski Çinliler ve çocukluktan itibaren çömlek parçalarını topladığı soyu tükenmiş bir Güney Afrikalı Khoisan grubu olan Strandloper'lardır. Tüm bu kültürlerde ortak olan biçim sadeliği ve yalın tekniklerin benzerliği ona ilham kaynağı olmaktadır. Seramikte yüzey etkilerine, renk zenginliğine, parlaklığa ve dokuya katkıda bulunan teknikleri ve süreçleri keşfetmek ile ilgilenmektedir.

Şekil 10. Ian Garrett, Perdahlı Çukur Pişirimi Yapılmış Terracotta Vazolar, Yükseklik: 32 x Çap: 29 cm, 2017, Güney Afrika.

Kaynak: <https://ebonycurated.com/large-burnished-vessel/> (Erişim Tarihi: 28.02.2022).

3. SONUÇ

Bu çalışmada, 20. yüzyıl dinamikleri içinde farklı coğrafyalarda yetişmiş, yalnızca kendi kültürleri içinde değil, küreselleşmiş seramik malzeme geleneklerini de özümseyerek üretim yapan beş kıtadan, beş sanatçı ve ustalaştıkları beş teknik üzerine örneklem kurulmuştur. 20. yüzyılda seramik ile üretim yapan sanatçılar, belirli bir teknikte ustalaşmak ve kendi özgün dilini bu teknikte ustalıkla ifade etmek yolunu benimsemiştir. 20. yüzyıl sanat seramikleri, sanatçıların malzeme üzerindeki hakimiyetlerinin, teknik becerilerinin ve kişisel bir kimliğe dönüşen özgün formlarının ön planda olduğu bir anlayışa sahiptir.

Bu anlayış, özellikle Uzakdoğu seramik üretim geleneklerinden kök bularak Bernard Leach ile İngiltere'ye ve tüm dünyaya etki etmiş olan stüdyo çömlekçiliğinin üretim manifestosundan kaynak bulmaktadır. Endüstriyel olmayan ama salt zanaat ürünü olmaktan da çok uzakta olan seramik ürünler, formları ve üretim teknikleri ile geleneksel seramik üretim yöntemlerine göz kırpmakta ama biricik ve özgün olmaları, yaratıcısının kimliğini benzersiz şekilde taşıyabilmeleri ile de sanatsal bir niteliğe yakın durmaktadır. Çalışmada örneklenen sanatçılar ve çalışmalar,

seramik malzeme geleneklerinin coğrafya değişse de ne kadar güçlü bir kültürel etkiye sahip olduklarını da göstermektedir. Kültürel etkileşim, seramikte malzeme gelenekleri ve üretim teknikleri üzerinde etkili olduğu kadar sanatçıların üretim pratiği ve yaratıcı süreçlerinde de büyük etkiye sahiptir. Etkileşimin artışı, malzemeyi kullanarak üretim yapan sanatçıların ifade çeşitliliğini de aynı oranda artırmaktadır.

İncelenen örnekler üzerinde ayrıca dikkat çeken bir konu da 20. yüzyıl dinamikleri içinde sanatçıların teknik becerileri ile ürettikleri özgün seramiklerinin gerek izleyici gerekse de sanat camiası tarafından destek gören, ödüllendirilen ve koleksiyonlarda temsil edilmeye layık görülen eserler olmalarıdır. Bu anlayış, sanatçıları, teknik ve estetiğin birlikte var olmak zorunda olduğu üretimler yapma konusunda belli ki teşvik etmiştir. Atölyesine kapanan sanatçı, üzerine özgün sanatçı kimliğini kurduğu tekniği daha da geliştirebilmek, daha da ustalaşabilmek için uğraşmıştır.

20. yüzyıldan başlayarak günümüze dek süregeldiğini gözlemleyebildiğimiz bu malzeme geleneği ve teknik yoluyla kurulan sanatçı kimliği olgusu, 21. yüzyılın sanat pratiklerinde yavaşça özgünlüğünü kaybeden bir yaklaşıma dönüşmektedir. Bu dönüşümün varlığı şüphe götürmese de yeni yönelimlerin ne olacağı, hangi eğilimlerin benimseneceği henüz net olarak tespit edilememektedir. Bir sanatçının, seramik malzeme yoluyla bir ifade geliştirmesi için, malzemeyi teknik olarak kontrol edilebilmesi için, belirli bir malzeme bilgisine ve eğitime gereksinim duyacağı tartışmasızdır. 20. yüzyıla ait bir örnek olarak Picasso'nun seramiğe ilgi duyması ve teknik zorluklarını bir atölye çalışanı ile aşma çabaları bilinmektedir. Ancak belirli bir süre sonunda kaçınılmaz olarak istediği sonuç üzerinde kontrol sahibi olmasının önündeki tek engel teknik bilgi eksikliği olduğunu Picasso da fark etmiştir. Temel düzeyde bir seramik teknolojisi bilgisine sahip olmak, seramik malzeme ile çalışan bir sanatçı için gerekliliktir.

Seramik eğitimi verilen güzel sanatlar kurumlarında malzemeye dair teknik bilginin önemi bilinmekte ve buna göre müfredat hazırlanarak öğrencilere verilmektedir. Fakat 21. yüzyılda

değişen eğilimler ve ihtiyaçlar doğrultusunda, teknik bilgi ve uygulamadan vaz geçilmeksizin malzeme ile farklı bağlar kurulabileceği gerçeği ile hareket edilmeli, katı anlayışlar ve değişmez bilgiler konusunda esnek davranılmalı, yeni nesillerin kendi dillerini oluşturmalarına alan açılmalıdır. Bunun nasıl ve hangi yolla yapılacağı da sanat eğitimi veren kurumlar ve kişiler tarafından üzerine düşünülmesi ve tartışılması gereken bir konudur.

KAYNAKÇA

ARCASOY, A. ve BAŞKIRKAN H. (2020). Seramik Teknolojisi. *Literatür Yayıncılık*, İstanbul.

BAŞKIRKAN, Hasan (2010). Dumanlı Pişirim Teknikleri. *Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi*, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, (1997), 2. Cilt, 3/1657, *YEM Yayınları*, İstanbul.

DALY, Greg (2012), Lustre (Ceramics Handbooks). *University of Pennsylvania Press*, USA.

PERRYMAN, Jane (1995), Smoke-fired Pottery, A & C *Black British Library*, London / UK.

RUESCHER, Scott (2001), Intentional Serendipity, *Ceramics Monthly*, November, 48-51.

URL-1 ONISHI, Nana (2018), Japanese Ceramics in Contemporary Design, https://www.onishigallery.com/usr/documents/exhibitions/list_of_works_url/21/ceramics_asiaweek2018_onishigallery_e.pdf (Erişim Tarihi: 26.02.2022).

URL-2 HITOMI, Kitamura (2021), The Colors of Japan Resonating with the Soul, <https://web-japan.org/niponica/niponica30/en/feature/feature04.html> (Erişim Tarihi: 27.02.2022).

URL-3 BARRELL, Olivia (2022), A Testimony to Time & Developing Practices, <https://www.artformes.com/ian-garrett/> (Erişim Tarihi: 28.09.2022).

URL-4 JTWALTHIER (2021), Ian Garrett – Artist Profile, <https://jtwceramics.com/2021/10/31/ian-garrett-artist-profile/> (Erişim Tarihi: 29.02.2022).

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

DeneySEL animasyon

Experimental animation

Armağan Gökçearslan 

Doç., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, Türkiye, e-mail: armagangokce778@gmail.com

Öz

Animasyon, yoktan var eden, var olanı yok eden, fizik kurallarını ihlal eden yapısıyla ilk yıllarda bir çeşit illüzyon gibi algılanmıştır. Geçmişten bugüne kadar yapılan tüm animasyonlar bir noktada deneyseldir çünkü animasyonun kendi içinde bir keşif süreci vardır. Özellikle ilk yıllar gerek teknik gerekse üslup bakımından ortamın keşfinin yapıldığı bir deney sürecidir. "DeneySEL Animasyon" başlıklı bu çalışmada; bağımsız animasyon, deneysel animasyonun ticari animasyonla karşılaştırılması, deneysel animasyonun resim ve heykel sanatıyla, yeni medyayla, müzikle, soyut sanatla ilişkisi ve doğrudan film tekniği ele alınmış, örneklerle konu açıklanmaya çalışılmıştır. Farklı teknik ve malzemelerin denendiği, genellikle festivallerde gösterim olanağı bulan ve kısa metrajlı olarak izleyici karşısına çıkan bu tür animasyonlara yönelik ülkemizde sınırlı sayıda araştırmayla karşılaşmıştır. Bu makalenin ileriki yıllarda yapılacak diğer deneysel animasyon çalışmalarına ışık tutacağı düşünülmektedir.

Anahtar kelimeler: DeneySEL Animasyon, Deney, Keşif

Abstract

Animation was perceived as a kind of illusion in the early years with its structure that creates out of nothing, destroys what exists and violates the laws of physics. All animations from the past to the present are experimental at some point because animation is a process of discovery in itself. Especially the early years are a process of experimentation in which the medium is explored both technically and stylistically. In this study titled "Experimental Animation"; independent animation, the comparison of experimental animation with commercial animation, the relationship of experimental animation with painting and sculpture, new media, music, abstract art and direct film technique are discussed and the subject is tried to be explained with examples. A limited number of studies have been encountered in Turkey on this type of animation, in which different techniques and materials are experimented with, which is usually screened in festivals and as short-length films. It is thought that this article will shed light on other experimental animation studies to be conducted in the future.

Keywords: Experimental Animation, Experiment, Exploration

Citation/Atf: GÖKÇEARSAN, A. (2023). DeneySEL animasyon. *Journal of Arts*. 6(3): 181-191, DOI: 10.31566/arts.2098

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
Armağan Gökçearslan
E-mail: armagangokce778@gmail.com



Bu çalışma, Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

1. GİRİŞ

Deneysel animasyonun ne olduğu sorusuna cevap bulmak gerektiğinde ilk olarak kelime anlamından yola çıkarak konuyu açıklamaya çalışmak doğru bir yöntem olabilir. Bu bağlamda ‘deney’ sözcüğü üzerinde durmak konuyu aydınlatmak adına yararlı olacaktır. “Deney’ kelimesi Latince bir kök olan ‘deneyim’ ile aynı kökten gelmektedir. Bu etimolojik bağlantı, deneysel animasyonu ‘normatif olmayan’ ve ‘alışılmamış’ yapan şeyin ayırt edilmesinde deneyimin oynadığı role işaret eder” (Husbands, 2014: 7). Deney aynı zamanda kendini ifade etme, özgür düşünme ve yaygın gelenekleri reddetme gibi durumlarla da ilişkilendirilebilir (Ruirui ve Di, 2012: 1316).

Deneysel animasyonu anlamak için ne olduğunu sorgulamak kadar ne olmadığını sorgulamak da konuyu anlamının bir başka yoludur. Anlatısal olmayan, normatif olmayan, nesnel olmayan, doğrusal olmayan ve alışılmamış (Harris, Husbands ve Taberham, 2019: 1 ; Stewart, 2018: 72) gibi sözcükler konuyu açıklamaya yardımcı olan sözcüklerden bazılarıdır.

Deneysel animasyon genel olarak filmlerini kişisel, özgün ve öznel yorumlarla ve yenilikçi bir yaklaşımla sunma eğiliminde olan sanatçıların eserlerini içermektedir (Wells, 1998: 45). Bu türün en önemli özelliği “içerikten forma kadar yaratıcısının kişisel güçlü özneliği ve keşfediciliğidir” (Peng, 2016: 757). Geçmişten günümüze kadar gelişim aşamaları incelendiğinde ‘keşif’ sözcüğü belki de animasyonu en iyi ifade eden sözcüklerden biri olarak düşünülebilir. Animasyonun ilk yıllarında gerek teknik gerekse üslup bakımından bir keşif sürecinin olduğunu söylemek mümkündür. Tarihteki ilk çizgi film olarak bilinen ve James Stuart Blackton tarafından flash skeç tekniğiyle yapılan Komik Yüzlerin Mizahi Evreleri / Humorous Phases of Funny Faces (1906) isimli film bu yeni ortamın keşfinin yapıldığı, animasyonun erken örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Emile Cohl, Max Fleischer ve Winsor McCay gibi ilk yılların öncü sanatçılarının çalışmalarının çoğu deneyseldir. “Neredeyse tüm animasyonlar tartışmasız bir şekilde ‘hareket deneyleri’ dir; bu deneylerde animatör çeşitli yollarla cansız formları hareket et-

tirmeye çalışır” (Dan ve Torre, 2019: 99). Örneğin Max Fleischer’in keşfettiği Rotoskopi makinası hareketin gerçekçi bir biçimde ifade edilmesine olanak sağlayan önemli buluşlardan biridir

Deneysel animasyonu kategorize etmek söz konusu olduğunda; dağıtım ve üretim bağlamı, estetik yönü ve sanatçının rolü olmak üzere 3 başlık altında ele almak mümkündür.

Dağıtım ve üretim bağlamı bakımından filmler:

-Küçük bir grup ya da bir kişi tarafından oluşturulur

-Kar beklentisi olmaksızın kendi kendini finanse eder ya da küçük bir hibe ile oluşturulur

-Ticari dağıtımı olmadan festivallerde, film topluluklarında, üniversitelerde ya da sergilenmek amacıyla galerilerde gösterilir

Estetik yönü bakımından filmler:

-Tek bir net mesaj sunmaz ve anlattığının ötesinde çağrışımlar yapar

-Görsel detaylar içerikten daha önemlidir

-Malzeme kullanımında dikkati ortama çeker

-Psikolojik bakımdan açık amaçları ve kesin güdüleri olan karakterlere yer vermez

Sanatçının rolü bakımından filmler:

-Sanatçı sözle ifade edilemeyen soyut duyguları ifade etmeye çalışır, akla uygun olmayan sezgilerinden yararlanarak ifade edilemez olanı sunma eğilimindedir

-Önceden planlanmış değildir, yaratma eyleminin tamamı bir keşif sürecidir (Taberham, 2019: 24).

2. BAĞIMSIZ ANİMASYON

Deneysel animasyon genellikle bağımsız animasyonla ilişkilendirilir. Bağımsız animasyon üretimi 20. Yüzyılın başından beri vardır ancak dijital film teknolojisindeki gelişmeler bağımsız animasyonu birkaç kişinin himayesinde olaktan kurtarmıştır. 1990’dan önce bağımsız bir animasyon yapımı daha masraflı, teknik bakımdan daha zor ve daha çok emek gerektirmek-

teydi. Günümüzde bilgisayar ve yazılımlardaki gelişmeler daha ucuz, daha hızlı ve daha az emek gerektiren filmlerin üretimine olanak sağladı (Simon, 2003: xiv).

Teknolojide yaşanan gelişmeler bağımsız animasyon yapan sanatçıların sayısını artırdı, bu tür filmler festivallerde gösterilmeye başladı. Tüm dünyada sayısı hızla artan ve izleyicilerin ilgisini çeken uluslararası festivaller animasyon profilini yükselten bir başka unsurdur. Kısa filmlerin bu festivallerin can damarı olduğunu söylemek abartılı bir söylem olmaz. Çok fazla emek gerektiren deneysel animasyon içerikli kısa filmler, endüstri için yeni fikirlerin, yaklaşımların, tarzların ve tekniklerin denendiği bir çeşit araştırma geliştirme kolu ve test ortamı olarak değerlendirilebilir (Pilling, 2001: 7).

Uluslararası Animasyon Film Derneği' nin (AS-IFA) 1960 yılında kurulması, tüm dünyada animasyon film festivallerindeki artış, animasyon üretim uygulamalarındaki farklılıklar, Ottawa (1976), Zagreb (1972), Hiroşima (1985) ve AS-IFA'ya bağlı olmayan Cambridge Animasyon Festivali (1981) çizgi animasyon geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olmayan daha yaratıcı ve bağımsız çalışmaların üretilemesine sebep oldu (Bendazzi 2016; Furniss 2016).

Bağımsız filmlerin kitlelerle buluşmasında en önemli aşama televizyon kanallarının deneysel animasyonlara yayın akışında yer vermesidir. Children's Television Workshop (CTW), MTV, İngiltere'de 1990 yılında Clare Kitson ve Paul Madden'in öncülük ettiği Animate, 1990'da Clare Kitson ve Paul Madden'in öncülük ettiği Channel 4 bu tür filmleri finanse ederek kitlelerle buluşturdu (Cook ve Thomas, 2006; Kitson, 2008).

Bağımsız animasyonların günümüzde bu denli bilinir olmasındaki en önemli gelişme internetin kullanılmaya başlamasıdır. Youtube ve vimeo gibi platformlar aracılığıyla günümüzde gençler bağımsız animasyonlardan anında haberdar olmakta, genç sanatçılar kendi çalışmalarını bu platformlara yükleyerek geniş kitlelere ulaştırabilmektedirler.

Ana akım ticari animasyonlardan farklı olarak daha çok festivallerde gösterilen deneysel ani-

masyonların arşivlenmesi ve muhafaza edilmesi de oldukça önemlidir. Dünyanın dört bir yanındaki çeşitli üniversite, müze ve kişisel arşivlerde, sanatçı kolektiflerinde ve kooperatiflerde dağınık olarak bulunabilirler. Yanı sıra Birleşik Krallık'taki LUX ve Animate Projects, The New York Film-Makers' Cooperative, Academy Film Archive, Anthology Film Archives ve Video Data Bank, Avusturya'daki sixpackfilm, Canadian Filmmakers Distribution Centre (CFMDC), National Film Board of Canada (NFB), Canyon Cinema, Fransa'daki Light Cone, Cin.doc ve Paris Films Coop deneysel animasyonların muhafaza edildiği yerlerdir (Harris, Husbands ve Taberham, 2019: 6).

3. DENEYSEL ANİMASYONUN TİCARİ ANİMASYONLA KARŞILAŞTIRILMASI

Deneysel animasyonu anlamak için pek çok yönden ticari animasyonla karşılaştırmak gerekmektedir. Konuların seçiminden, seçilen konuların ele alınış yöntemine kadar ticari animasyon ve deneysel animasyon birbirinden farklı özelliklere sahiptir. Deneysel animasyonda genellikle felsefi, siyasi ve sosyal içerikli konular tercih edilirken ticari animasyonda ise kitlelerin ilgisini çekebilecek geleneksel anlatılar seçilmektedir. Deneysel animasyonda ticari animasyonun ele aldığı geleneksel anlatılar yerine biçime yönelik bir sunum söz konusudur. Ticari animasyonda izleyici hikayenin konusunu çözmeye, tahminler yürütmeye zorlanır, karakterin davranışları ve filmin konusu üzerine düşünür. Deneysel animasyonda ise izleyici verilen malzeme ile etkileşime girer ve bu etkileşim izleyicinin nasıl davranacağını etkileyebilir (Taberham, 2019: 18).

Ticari animasyonda anlatının nedensel açıdan birbiriyle ilişkili, belirli bir zaman ve mekân akışı içinde meydana gelen olaylar dizisinden oluştuğunu söyleyebiliriz (Bordwell and Thompson, 2008: 75). Deneysel animasyon, belirli bir zaman ve mekanda birbiriyle ilişkili olaylar ve bir hikaye yerine, bir çeşit illüzyon olarak değerlendirilebilir. Karakterler psikolojik olarak anlaşılabilir yapıdadır. (Taberham, 2019: 23) Deneysel animasyonda, bir film açıkça tanımlanamaz, kesin bir ahlaki çıkarım ya da mesaj içermeyebilir (Taberham, 2019: 25).

Deneysel animasyonda mesaj doğrudan iletilmez, seyirci eseri dilediği gibi yorumlamakta serbesttir. İzleyici sanatçının oluşturduğu gizli anlamı çözmeyi amaçlamaz, eser izleyicinin o an hissettiği deneyimi yansıtan bir ayna gibidir ve o anki duyguya görsel olarak cevap verir. Bu tür deneysel animasyonlarda izleyicinin eseri anlamadığı yönünde bir kaygı vardır, böyle bir durum karşısında izleyici anlamak yerine eserin ne hissettirdiği sorusuna odaklanabilir. Örneğin, heyecan, ortamın içinde olma, rahatlama ya da yönelim bozukluğu gibi bir his içinde olabilir (Taberham, 2019: 25). Deneysel animasyonu anlamlandırma sürecinde izleyicinin en sık karşılaştığı durum ise belirsizliktir. *Husbands*'ın belirsizlik ile ilgili yorumu şu şekildedir:

Belirsizlik, en uyarıcı ve verimli yönlerinden biridir çünkü izleyicinin animasyonu anlamasına aktif olarak katılmaya davet eder. Deneysel çalışmalardaki belirsizlik, muğlak ya da karışık görünmek yerine, çoğu zaman merakımızı hemen uyandırır ve bizi onları anlamının çeşitli yollarını keşfetmeye teşvik eder (*Husbands*, 2019: 190).

4. DENEYSEL ANİMASYON VE RESİM SANATI

Deneysel animasyon resim ve heykel başta olmak üzere sanatın birçok disiplininden etkilenir. Malzeme seçiminde ise sınırsız olanaklara sahiptir. "Tarihsel olarak, birçok deneysel animasyon, buluntu nesnelere, üç boyutlu kuklalar, kağıttan kesimler, kum, kil ve yağlı boya gibi maddelerin kullanımını ön plana çıkarmıştır" (Dan ve Torre, 2019: 86). Diş fırçasından mutfak rendesine, çiçekten ağaca etrafımızı çevreleyen tüm nesnelere deneysel animasyonun baş kahramanları olabilirler.

"...ağırlıklı olarak deneysel animasyon, hikaye anlatmaya direnir ve ressamlar ve heykeltıraşlar tarafından kullanılan ifade biçimine doğru ilerler (Wells, 1998: 44). Deneysel animasyonun resim sanatıyla olan ilişkisi ele alındığında 3 ressam öne çıkmaktadır. Bu ressamlar Léopold Survage (Fransa, 1914), Walter Ruttmann (Almanya, 1921) ve Viking Eggeling'dir (Almanya, 1924). Ruttmann resim çalışmalarını doğrudan selüloit üzerine yapıyordu. Yeni film teknolojisinin yeni

bir resim (denysel soyut film) sanatının önünü açtığını düşünüyordu. Bu yeni resim sanatının sanatçının moderniteye yönelik temel deneyimini temsil etme gücüne sahip olduğu görüşündeydi. Ruttmann'a göre modernizm hız, zaman ve tempo demektir, 1919 yılında sanat üzerine kaleme aldığı manifestosunda *Malerei mit Zeit / Zamanla Resim Yapmak* olarak tanımladığı ressamca animasyon deneylerinin de temel özelliklerini oluşturuyordu (Schönfeld'den aktaran Stewart, 2018: 73).

Léopold Survage'nin New York'taki Modern Sanat Müzesi'nde mürekkep lekesinden oluşan bir dizi animasyon çalışması mevcuttur. Cam levhalar üzerine yaptığı resimlerinin filime alındığını göremeden hayata gözlerini yumdu ancak resimlerini hareketlendirme konusundaki heyecanını şu sözlerle ifade etmiştir:

Resmimi canlandıracağım, ona hareket vereceğim, iç yaşamımdan doğan soyut resmimin somut eylemine ritim katacağım; enstrümanım, birikmiş hareketin bu gerçek sembolü olan sinematografik film olacak. Birbirini izleyen aşamalarında ruh halime karşılık gelen imgelemlerimin 'notalarını' icra edecek. Zaman içinde yeni bir görsel sanat yaratıyorum, renkli ritim ve ritmik renk sanatı" (Survage'den aktaran Dill, 2012).

Viking Eggeling'in 1924'te tamamladığı *Diagonal Symphony* isimli siyah beyaz soyut biçimlerden oluşan çalışma, dönemin koşullarına göre önemli bir deneysel animasyon olarak değerlendirilebilir.

5. DENEYSEL ANİMASYONUN SOYUT SANATLA İLİŞKİSİ

Animasyonun başlangıç yıllarının modernizm dönemine denk gelmesi nedeniyle bir çok filmde bu dönemin etkisini görmek mümkündür. Modern sanat bir dönem neredeyse soyut sanatla eş anlamlı hale gelmiştir. Avrupa'da 1900'lerin başında Süprematizm ve Destijl sanat hareketlerinin etkisi hissedilmektedir. Dönemin önemli ressamları Kazimir Malevich, El Lissitzky gibi Süprematist sanatçılar; Piet Mondrian, Theo Van Doesburg gibi Destijl sanatçıları soyut çalışmaların başarılı örneklerini vermişlerdir. Avrupa'da Süprematizm ve Destijl rüzgarı eser-

ken, 1950'lere gelindiğinde, Amerika'da Soyut Dışavurumculuk / Abstract Expressionism akımı ve onun en önemli temsilcisi Jackson Pollock'un etkisi hissedilmektedir.

Bu dönem ve sonrasında soyutlama yoluyla birçok deneysel animasyon çalışması yapılmıştır. Soyut biçimler duygusal içeriği ve anlamı aktarma konusundaki üstünlükleri nedeniyle temsili biçimlere tercih edilirler. Soyut sanatta sanatçı, bir formu orijinaliyle çok az ya da hiç üslup benzerliği taşımayacak kadar sadeleştirdiği doğanın indirgenmiş bir formunu sunabilir ya da etrafını çevreleyen gerçek dünyayla kesin bir ilişkisi olmayan 'temsili olmayan' bir form da oluşturabilir. Bu şekilde soyutlama yoluyla sanatçı, dış dünyadaki görünümün ikna edici betimlemelerini yeniden yaratma gereksiniminden kurtulmuş olur (Hui ve Chavez, 2008).

Alışılmış formların resmedilmesine ve dış dünyanın varsayılan 'nesnellğine' (ve aslında hiper-gerçekçi animasyonun koşullarına) direnen deneysel animasyon, hareket halindeki soyut formlara öncelik vererek sanatçıyı, ona belirli bir işlev veya anlam verme zorunluluğu olmaksızın kendi içinde kullandığı kelime dağarcığına odaklanma konusunda özgür bırakır (Wells, 1998: 44).

Soyutlama yoluyla yapılan deneysel animasyonda verilmek istenen mesaj izleyicinin yorumuna bırakılır. İzleyici kendi geçmiş deneyimi ve duygusal durumuyla ilişkili olarak mesajı anlamlandırır. Bazı durumlarda ise filmin anlamı önemsiz hale gelir. "...bir film ne kadar soyutsa, okumalarının o kadar açık uçlu hale geldiği veya anlamın o kadar az önemli hale geldiği söylenebilir" (Hattler, 2021: 44). Deneysel film form, renk, şekil ve dokuyla ilişkilidir ve bu gibi unsurlara yoğunlaşır. Bu şekiller, renkler ve dokular belirli fikirleri ve ruh hallerini çağırır ancak bu unsurların belirli bir anlama bağlanmaksızın kendi başlarına zevk vermesi gerekir (Wells, 1998: 45). "Soyutlanmış animasyon, kaynaklarının maddeselliğini ve anlamlarını izleyicisine taşıyabilen karmaşık bir yeniden üretim, dönüşüm ve aktarım ortamı oluşturmaktadır" (Hattler, 2021: 52).

Soyut animasyon denince ilk olarak geleneksel

boyayla yapılan çalışmalar akla gelmektedir. Ancak günümüzde dijital olanaklar geleneksel boyanın yerine geçmiştir ve çeşitli yazılımlar geleneksel boyayı o kadar gerçekçi bir biçimde sunmaktadır ki bir çok izleyici dijital mecralarda oluşturulan boya formu ile geleneksel boyayı birbirinden ayırt etmekte zorlanmaktadır. Soyut dışavurumculuk akımının en önemli temsilcisi olan Jackson Pollock'un damla resimlerinden esinlenilerek yapılan bir projede Maya Paint Effects ve Next Limit RealFlow programlarından yararlanılmıştır. Büyüyen ve akan formlar oluşturma konusunda oldukça başarılı olan bu programlarla gerçekçi ortamların simülasyonunu ve sıvı akış efektlerini vermek mümkündür. Bu proje geleneksel boya ortamının dokusal özelliklerini bilgisayar ortamıyla birleştirmeyi amaçlamaktadır (Hui ve Chavez, 2008).

6. DENEYSEL ANİMASYON, BULUNTU OBJELER, STOP-MOTION VE HEYKEL SANATI

Deneysel animasyon bir çok farklı disiplinden etkilenmiştir. Heykel deneysel animasyonu besleyen bir diğer sanat disiplini. Kıl, mermer, metal ve taş heykel sanatında yaygın olarak kullanılan malzemelerden bazılarıdır. Tüm bu malzemelere ek olarak buluntu objelerle de heykeller yapılabilir. Özellikle modernizm döneminin öncü sanatçılarından Picasso ve Marcel Duchamp buluntu objelerle çağının ötesinde özgün heykeller üretmişlerdir. Marcel Duchamp'ın Tabure Üstünde Bisiklet Tekerleği / Bicycle Wheel (1913) isimli çalışması buluntu nesnelere özgün bir dille bir araya getirdiği yaratıcı heykellerinden biridir. Picasso'nun bisiklet parçalarını biraraya getirerek oluşturduğu Boğa Kafası / Bull's Head (1943) isimli heykeli de aynı şekilde buluntu nesnelere bir arada kullanılmasıyla oluşturulmuş özgün heykellerden biridir.



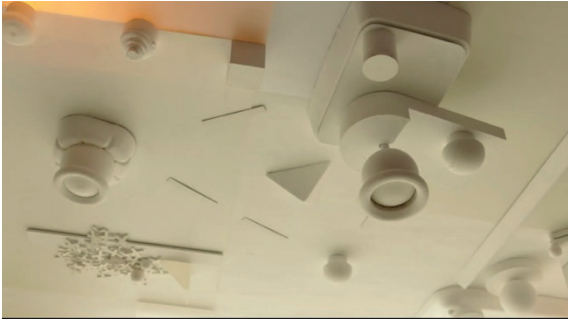
Görüntü 1. Jan Svankmajer'in *Diyolog Boyutları / Dimension of Dialogue* (1982) isimli animasyonundan bazı kareler

Animasyon tarihinin en önemli isimlerinden biri olan Jan Svankmajer hem kil hem de buluntu objeleri bir arada kullanarak özgün deneysel animasyon çalışmaları yapan sanatçılardan biridir. Svankmajer çalışmalarında stop motion tekniğini kullanmıştır. Stop motion tekniği her bir karenin fotoğraflanması, sonrasında da bu fotoğrafların birleştirilerek hareketin elde edilmesiyle oluşturulan bir animasyon tekniğidir. "Stop-motion animasyonda hareket, fotoğraflanan kareler arasında fiziksel nesnelere art arda manipüle edilmesiyle yaratılır" (Hattler, 2021: 40). *Diyolog Boyutları / Dimension of Dialogue* (1982) isimli animasyonunda (Görüntü 1) kilden oluşmuş iki kafanın yanı sıra diş fırçası, diş macunu, ayakkabı, ayakkabı bağı, bıçak, kalem gibi objeleri birarada kullanmıştır. "Jan Svankmajer'in çalışmaları, modernist düşüncenin ve politik kavrayışın ilkelerinin deneysel film için nasıl yerleştirilebileceğinin önemli bir örneğidir" (Wells & Moore, 2016: 127). Buluntu objeleri stop motion tekniğiyle birleştiren önemli deneysel animasyon sanatçılarından bir diğeri de Jiri Trnka'dır. Çek asıllı bu iki sanatçının deneysel animasyon çalışmalarında yerli kukla ve kukla tiyatrosunun izlerini, ülkesinin kültürel yapısının

yansımalarını görmek mümkündür. Benzer tarzda çalışan bir başka deneysel animasyon sanatçısı ise Quay kardeşlerdir. Amerikalı ikiz kardeşler çok sayıda özgün deneysel animasyon çalışması yapmıştır. Quay kardeşlerin tarzı "... genellikle rahatsız edici ve grafiktir; karakterleri yaratmak için kukla kafaları ve iğnelerin yanı sıra diğer gerçek dünya nesnelere de kullanılır" (Rouschop, 2018: 3).

Pes takma adıyla bilinen genç kuşağın önemli deneysel animasyon sanatçısı Amerika kökenli Adam Pesapane, stop motion animasyon tekniğini buluntu objelerle başarıyla birleştirerek çok sayıda yaratıcı çalışmanın altına imza atmıştır. Çalışmalarında gündelik hayatta sıklıkla karşılaşılan sıradan objeleri bağlamından kopararak yeniden yorumlamaktadır. Örneğin *Submarine Sandwich* (2014) isimli kısa filmde bir box eldivenini salam kesme makinesine yerleştirir ve dilimlenmiş salama dönüştürür. Salam olarak sunulan nesne ise gerçekte etrafı dantelli mini bir sehpa örtüsüdür. İzleyici ekranda gördüğü nesnenin salam olmadığını ve bir box eldiveninin kesme makinesinde salama dönüşmeyeceğini bilmekle birlikte, nesnelere gerçek işlevlerinden kopararak hayali bir kurgu içinde tekrar sunumunu yadırgamamaktadır.

Soyutlamanın öncelikle biçim, çizgi ve renkle ilişkili olduğu düşünüldüğünden soyut kavramı nadiren kukla ya da üç boyutlu nesnelere kullanılan stop motion tekniğiyle ilişkilendirilir. Ancak son yıllarda nesnelere soyut bir yaklaşımla ele alan stop motion animasyonlarla da karşılaşmaktadır. Soyut stop motion animasyon, formların istikrarsızlaştırılması ve tekrarı yoluyla, tanımlanabilir nesnelere ilişkili kimliklerinden sıyrarak soyutlama bileşenlerine dönüştürmeye çalışmaktadır (Dan ve Torre, 2019: 98).



Görüntü 2. Max Hattler'in AANAATT (2008) isimli animasyonundan bazı kareler

Max Hattler buluntu nesnelere soyut stop motion çalışmalar yapan genç kuşak Alman animasyon sanatçısıdır. 'Soyutlanmış Gerçek: Deneysel-Animasyonlu-Belgesel Üzerine Spekülasyonlar' başlıklı makalesinde kendisine ait dört stop-motion animasyonu ele almıştır. Bu çalışmalardan biri 2008 yapımı AANAATT isimli geometrik formlardan oluşturulmuş soyut bir animasyondur (Görüntü 2). "Konstrüktivizm ve Bauhaus'un geometrik soyutlamasından, özellikle de nesnelere ve ışığın mekândaki hareketine duyduğu ilgi onu kinetik bir heykel olan Işık-Uzay Modülatörü'nü yapmaya götüren ressam ve fotoğrafçı Laszlo Moholy-Nagy'nin çalışmalarından esinlenmiştir" (Hattler, 2021: 42).

7. DENEYSEL ANİMASYON VE DOĞRUDAN FİLM

Bir başka deneysel animasyon tekniği ise Türkçeye 'doğrudan film' olarak çevrilen 'kameranız

film' olarak da bilinen tekniktir. Bu teknikte ana malzeme film şerididir. "...koyu renk (genelde siyah) film üzerinde çizikler, şeffaf ya da beyaz film üzerine çizim ya da boyama, 'ışığa tutulmuş' film üzerine çalışma (bazen metraj temelli) ve hatta filmin üzerine objeler uygulama" (Furniss, 2011: 140) yoluyla deneysel animasyonlar yapılabilmektedir.

"Son on yılda, doğrudan animasyon, sanatçının fiziksel varlığını vurgulayan diğer uygulamalarla birlikte, kolayca üretilen dijital efektlerin yaygınlığına bir yanıt olarak ortaya çıkmıştır. 1990'ların başından bu yana, giderek artan sayıda çağdaş film yapımcısı kamerasız filmler üretti. Çizim, boyama, kazıma, kontak baskı ve malzeme uygulama yöntemlerini kullanarak, genellikle 'doğrudan' animasyon olarak adlandırılan yöntemle, doğrudan selüloit gövde üzerinde çalışmaktadırlar" (Takahashi, 2019: 102).

Doğrudan animasyonda gravür, kolaj ve fotogram teknikleri etkili bir biçimde kullanılmaktadır. "Siyah film üzerine keskin bir aletle çizimlerin yapıldığı 'Çizik Filmler' animasyon kontekstinde gravürün eşdeğeri; ancak hatlar boya ya da mürekkeple belirlenmez; bunun yerine ekrana baskısını çıkarmak için ışık kullanılır" (Furniss, 2011: 141). Film şeridine gazete, yazı, fotoğraf gibi çeşitli malzemelerin eklenmesiyle oluşturulan kolaj tekniğiyle de doğrudan filmler yapılabilmektedir. Buluntu objelerin film şeridi üzerine yerleştirilmesi yoluyla elde edilen bir başka doğrudan film tekniği ise fotogramdır. Bu teknikte bir obje fotoğrafa duyarlı bir yüzeye yerleştirildikten sonra ışığa tutulmaktadır. Çekilmemiş filmler üzerine görüntülerin yerleştirilmesiyle basılabilen ideal bir yöntemdir. Küçük bir flaş ışığı veya daha farklı bir ışık kaynağıyla aydınlatılan objelerden elde edilen görüntü, filmin uzunluğuna, ışığın kullanım şekline, objelerin yerleştirilme biçimine göre değişiklik göstermektedir (Furniss, 2011: 141).

Yeni Zelandalı animasyon sanatçısı Len Lye ve Kanadalı Norman McLaren doğrudan film tekniğini uygulayan sanatçılardır. Genellikle soyut formda çalışmalar yapmışlardır ve film şeridi üzerine çizik, çizim ve boyama tekniklerini kullanmışlardır. Len Lye'nin 'Free Radicals'

(1958) isimli çalışması film şeridi üzerine çizik tekniğiyle oluşturduğu oldukça ilginç örneklerden biridir. “McLaren, ‘Blinkity Blank’ (1995) çalışmasını oluştururken ise siyah film üzerinde çakı, dikiş iğnesi ve traş bıçağı kullanmış, açık alanları ise samur fırça kullanarak şeffaf boyayla boyamıştır” (Furniss, 2011: 144).

Doğrudan film tekniğini kullanan Polonyalı sanatçı Wojciech Bąkowski film şeridini malzeme olarak tercih eden bir başka sanatçıdır. Konuşan Filmler / Spoken Movie (2007) isimli çalışmasında kamera olmadan film şeridi üzerine resim çizme tekniğiyle özgün ve yaratıcı deneysel bir animasyon yapmıştır.

Etrafımızı çevreleyen birçok nesne doğrudan filmin baş aktörü olabilir. Stan Brakhage’ın bitki yaşamını, doğal kalıntıları ve güve kanatlarını kurgu bandı şeritlerine bağladığı kamerasız film Mothlight (1963) bu türün iyi örneklerinden biridir. 16 mm film üzerine geçirilip yansıtılan film, sanki bir sihir değimişcesine donmuş parçaları tekrar canlandırıyor, ölü malzemeleri hızla titreştiriyor, dans eden yaşam formları oluşturuyor (Turner, 2016). Doğrudan film üzerine çalışan diğer deneysel animasyon sanatçıları Stuart Hilton, Harry Smith, Steven Woloshen, Caroline Leaf ve Paul Bush olarak sıralanabilir.

8. DENEYSEL ANİMASYON VE YENİ MEDYA

Hareketli görüntüyle ilgili her tür yaratıcı yorum deneysel animasyon olarak değerlendirilebilir. Birçok farklı malzemenin ve farklı disiplinin birarada kullanımı deneysel animasyonu melezlikle ilişkilendirmiştir. Bugün bu farklı malzemelere dijital mecrada yaşanan gelişmeler de eklenince deneysel animasyon çalışmalarında disiplinler arası bir dil arayışı kendini göstermeye başlamıştır. Wells ve Hardstaff “deneysel animasyonda melez bir yaklaşımın her zaman mevcut olduğunu kabul etmekle birlikte, dijital çağın, türün bu her şeyi kucaklayan özelliğini ön plana çıkardığını, çünkü dijital devrimin sonsuz gibi görünen yaratıcı potansiyele sahip bir platform sağladığını savunurlar” (Wells ve Hardstaff, 2008, aktaran Stewart, 2018: 72). Yeni medya bir çok disiplinin bir arada kullanımını olanaklı kılan yeni bir sanatsal arayış olarak değerlendirilebilir.

Enstalasyon, yerleştirme, video sanatı, projeksiyonla yansıtma, ses, müzik, dans, mimari ve etkileşim yeni medya içinde değerlendirilebilir. “Yeni medya, bilgisayar bilgi işlemine ve medya formlarının etkisine dayanmaktadır” (Xiaozhu, 2008, aktaran Peng, 2016: 760).

Yeni medya üzerine çalışan çok sayıda sanatçı, birbirinden farklı özgün ve yaratıcı çalışmalar üretmesine rağmen sanat çevrelerinde henüz hak ettiği yeri bulamamıştır. Shankin’in yeni medyayla ilgili görüşü şöyledir:

Shankin, yeni medya sanatının ‘sanatın nasıl görünmesi, nasıl hissettirmesi ve nelerden oluşması gerektiğine dair bilindik beklentileri karşılamadığını’ öne sürer. Shankin daha da ileri giderek Christies’in çağdaş sanat uzmanı Amy Cappellaz’ın ‘koleksiyoncuların fişe takılan şeyler konusunda kafalarının karıştığını ve endişelendiklerini’ belirttiğini aktarıyor (Shankin’den aktaran Stewart, 2018: 75).

Bugün koleksiyonculara ve sanat severlere alışılmadık yeni bir form olarak görünen yeni medyanın gelecekte daha fazla kabul göreceği



Görüntü 3. Rose Bond’un Intra Muros (2007-2015) isimli çalışması

Yeni medya üzerine çalışmalar yapan Kanadalı çağdaş animasyon sanatçısı Rose Bond, yaptığı animasyonları kamusal alanda binalara yansıtıyor ve mekana özgü enstalasyonlar yaratıyor. Intra Muros (2007-2015) isimli çalışmasında animasyonlarını binaların pencerelerine yansıtmıştır (Görüntü 3). Bu şekilde orada bulunan ya da o sırada o bölgeden geçen kişilerin dikkatini çekerek animasyonu sinema salonundan sokağa taşımayı başarmış, bu tür çalışmaların bilinirliğini artırmıştır.

Yeni medya konusunda çalışan bir başka isim ise Güney Afrika'lı ünlü deneysel animasyon sanatçısı William Kentridge'dir. Rus besteci Dmitri Shostakovich'in aynı adlı operasından (1927-28) uyarlanan The Nose (2010) isimli çalışmasında deneysel animasyonu performans, müzik, enstalasyon ve hikaye anlatımıyla bir arada kullanarak özgün bir eser ortaya koymuştur.

9. DENEYSEL ANİMASYON VE MÜZİK

Müzik kuşkusuz sinemadan animasyona; dandan tiyatroya hareketi içinde barındıran tüm sanat disiplinleri için çok önemlidir ancak deneysel animasyon için müzik bambaşka bir yer teşkil etmektedir. "Deneysel animasyonun müzikle güçlü bir ilişkisi vardır ve gerçekten de müzik görselleştirilebilseydi, farklı ritimler, hareketler ve hızlarda zamanda hareket eden renkler ve şekiller gibi görüneceği öne sürülebilir" (Wells, 1998: 46). Örneğin belirli renklerle karşılaşan bir kişinin o renklerin müziğini duyabildiği, renk ve ses ilişkisinin bir müddet sonra aynı kaldığı iddia edilebilir. Bir çok görsel müzik sanatçısı Kandinsky'nin bazı seslerin ve renklerin tinsel ya da mistik bir açısı olduğu fikrine inanmaktadır (Furniss, 2011: 142).

Müziği çalışmalarında baş aktör yapan bir çok sanatçı vardır bu sanatçılardan biri de kendisi de aynı zamanda müzisyen olan Walter Ruttmann'dır. 1921 yılında 'Lichtspiel Opus I' isimli filmi için bestelenmiş eşzamanlı bir müzik notasını canlı performansıyla birlikte sergiledi (Dill, 2012).

Animasyon sanatının en önemli isimleri arasında yer alan Norman McLaren'ın da müzikle güçlü bir ilişkisi vardır. Norman McLaren 'Sl-

nchromy' isimli çalışmasında izleyicilerin müziği görsel bakımdan hareketli görüntüler olarak algılayabildikleri bir gösteri sundu. Bu gösteride kamera, görüntülerin ve seslerin senkronizasyonunu en saf biçimiyle gerçekleştirmek adına melodiyi ses frekansı olan renkli çubuklar olarak yansıttı (Utoko, 2005: 1).

Ses ve müzik konusunda deneysel çalışmalar yapan bir diğer önemli sanatçı Wojciech Bakowski'dir. Bakowski çalışmalarında genel olarak ritmik müziği kullanmıştır. "Bakowski, bulunmuş ve bağışlanmış kayıtlar da dahil olmak üzere geniş bir ses yelpazesini yan yana getirip kontrpuanlayarak, izleyicinin algısıyla oyun oynuyor ve bir mekanı sesler çıkarıyormuş gibi düzenliyor...Bu hareketli imgelerin alternatif olarak imgeden çok sesi vurguladığı söylenebilir" (Lipinski, 2022: 186).

10. SONUÇ

Günümüzde animasyon dendiği zaman sinemalarda ya da televizyonlarda gösterilen, geniş kitlelere hitap eden, belli bir konusu, senaryosu ve kahramanları olan, ticari ve genellikle de uzun metrajlı filmler akla gelir. Deneysel animasyon uzun metrajlı ticari animasyonlardan birçok yönüyle farklılaşmaktadır. Deneysel animasyon genel olarak kısa metrajlıdır, sanatsaldır, geniş bir izleyici kitlesine hitap etmez. Festivallerde, sanat galerilerinde zaman zaman bazı televizyon kanallarında gösterilen deneysel animasyon, internetin yaygınlaşmasıyla birlikte youtube, vimeo gibi platformlarda da kendine yer bulmuştur. Deneysellik, gerek teknik gerekse üslup bakımından animasyonlarda ilk denemelerin yapıldığı bir süreci ifade eder.

Animasyon genel olarak sanatın tüm disiplinlerinden etkilenir. Deneysel animasyonlarda ise diğer sanat disiplinlerinin etkisi daha yoğun bir biçimde hissedilir. Resim, heykel ve buluntu objelerle deneysel animasyonlar yapılabilir. Farklı malzemeler ve farklı teknikler denenerek yeni ve farklı olana ulaşılmaya çalışılır. Hareketi yakalama ve aktarma süreci ise başlı başına bir deneydir. İlk yıllarda rotoskopi makinesinin bulunuşu sonraki yıllarda bilgisayar ve yazılımlarının kullanılmaya başlanması da bir keşif sürecidir ve deneyseldir.

Deneyisel animasyon kişiseldir, özgündür, küçük bir hibe desteğiyle oluşturulur. Verilmek istenen mesaj yoruma açıktır. İzleyici kendi deneyimleriyle mesajı anlamlandırır. Zaman zaman anlam bulmak dışında kendi iç dünyasının verileriyle harmanlayarak sadece hissetmeye çalışır. Deneyisel animasyon soyuttur, bazen müzik hareketin önüne geçebilir.

Tüm bu tanımlamalar ve kurallar çerçevesinde deneyisel animasyonu açıklamaya çalışmak onu belli bir kalıp içinde yerleştirmeye neden olabilir. Bu durum ise deneysellik kavramının doğasına aykırıdır. Çünkü bir şeyin deneyisel olabilmesi için ilk kez denenmesi, bir keşif sürecinin olması ve var olan kuralları yıkması gerekir. Taberhan'ın görüşü konuyu destekler niteliktedir:

Özünde, soyutlamanın, animasyon tekniklerinin ve müzikalite dinamiklerinin harmanlanmasının deneyisel animasyona özgü sayılmaması gerektiğini öne sürüyorum. Daha doğrusu, animasyonları figüratif yapmak, tek bir animasyon yöntemi kullanmak ve filminizi müzik etrafında yapılandırmamak bir filmin <deneyisel> olma statüsünü azaltmaz (Taberham, 2019: 22).

Her yeni buluş bir disiplini tüm yönleriyle etkileyebilir, dönüştürebilir. Bu dönüşüm yeni olana ulaşma noktasında kişileri destekler. Yeni bir dil arayışı, yeni teknolojik buluşlarla ve yeni malzemelerle kendini gösterebilir. Önümüzdeki yıllarda animasyonda deneysellik; hareketli görüntüleri dönüşüme uğratan yeni teknolojik keşiflerin yapılması, yeni malzemelerin denenmesi ve bu yeniliklerin alanda çalışanlara yeni yollar açmasıyla kendini gösterecektir.

KAYNAKÇA

- BENDEZZI, G. (2016) *Animation: A World History*, Volumes 1-3, USA, Boca Raton: CRC Press
- BORDWELL, D. & THOMPSON, K. (2008) *Film Art: An Introduction*, New York, McGraw-Hill Higher Education, 8th ed.
- COOK, B. & THOMAS, G. (2006) *The Animate! Book: Rethinking Animation*, London, LUX, Benjamin Cook and Gary Thomas (eds)
- DILL, J. (2012) Visualizing Art History: Experimental Animation and Its Mentor, Jules Engel (The Public Humanist) Erişim adresi: https://www.academia.edu/2043207/Visualizing_Art_History_Experimental_Animation_and_Its_Mentor_Jules_Engel (Erişim Tarihi: 25.06.2023)
- FURNISS, M. (2005) *A New History of Animation*. London: Thames & Hudson, 2016. Gehman, Chris and Steve Reinke, (Eds.), *The Sharpest Point: Animation at the End of Cinema*. Toronto: YYZ Books
- FURNISS, M. (2011) *Animasyonun Kutsal Kitabı Flipbooks'dan Flash'a Animasyon Hakkında Her Şey*, (Çev. S. Çelenk, N. C. Maral). İzmir, Karakalem Kitabevi Yayınları (Orijinal yayın tarihi, 2008)
- HARRIS, M. & HUSBANDS, L. & TABERHAM, P. (Ed.). (2019) *Experimental Animation From Analogue to Digital*, New York; London, Routledge Taylor and Francis Group
- HATTLER, M. (2021) Soyutlanmış Gerçek: Deneyisel-Animasyonlu-Belgesel Üzerine Spekülasyonlar, *International Journal Of Film And Media Arts* 6(3), 37-55, doi: 10.24140/ijfma.v6.n3.03
- HUİ, Y. K. & CHAVEZ, C. I. (2008) Deneyisel Animasyon Kullanarak Resim Yapmak, *Proceedings of the URECA@NTU*
- HUSBANDS, L. (2014). *Animated experientia: aesthetics of contemporary experimental animation*. (Doktora tezi), King's College London, University of London, Londra
- KITSON, C. (2008) *British Animation: The Channel 4 Factor*, London, Parliament Hill Publishing
- LIPINSKI, K. (2022) Echo of everyday life or "wu-es-be" in experimental animation *Images* 31(40), 177-186, The Author(s), Adam Mickiewicz University Press, Open Access article, distributed under the terms of the CC licence (BY, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).
- PENG, C. (2016) Art Characteristics of Experimental Animation Short Film Studies Under the Background of New Media, *2nd International Conference on Educa-*

tion Technology, Management and Humanities Science (ETMHS), Published by Atlantis Press

PİLLİNG, J. (2001) *Animation: 2D and beyond*, Switzerland, RotoVision SA.

ROUSCHOP, I. (2018) Deneysel Animasyon ve Ana Akım Üzerindeki Etkisi, Experimental Art and Media Erişim Adresi: https://www.academia.edu/41624065/Experimental_Animation_and_its_Influence_on_the_Mainstream(Erişim Tarihi: 15.06.2023)

RUIRUI, Z. & DI, W. (2012) The Analysis on Current Situation and Development Trend of Experimental Animation in Our Country, *International Conference on Future Electrical Power and Energy Systems*, Elsevier, Energy Procedia 17 (2012) 1314 – 1318

SCHÖNFELD, C. (2006) Lotte Reiniger and the art of animation. In: C. Schönfeld (Ed.), *Practicing modernity: Female creativity in the Weimar Republic*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

SİMON, M. (2003) *Producing independent 2D character animation*, London, Focal Press.

STEWART, M. (2018) Experimental Animation, Hybridisation and New Media, Proceedings of the 24th International Symposium on Electronic Art, ISEA, Conference Paper

TABERHAM, P. (2019) It Is Alive If You Are. M. Harris, L. Husbands, P. Taberham (Ed.), *EXPERIMENTAL ANIMATION From Analogue to Digital* içinde (17-36. ss). New York; London, Routledge Taylor and Francis Group

TAKAHASHİ, T. (2019) Meticulously, Recklessly, Worked Upon Direct animation, the auratic and the index. M. Harris, L. Husbands, P. Taberham (Ed.), *EXPERIMENTAL ANIMATION From Analogue to Digital* içinde (102-113. ss). New York; London, Routledge Taylor and Francis Group

TORRE, D. & TORRE, L. (2019) Materiality, Experimental Process And Animated Identity. M. Harris, L. Husbands, P. Taberham (Ed.), *EXPERIMENTAL ANIMATION From Analogue to Digital* içinde (85-102. ss). New York; London, Routledge Taylor and Francis Group

TURNER, M. (2016) Is experimental animation on the rise? Erişim adresi: <https://lwlies.com/articles/edge-of-frame-weekender-experimental-animation/>(Erişim Tarihi: 20.06.2023)

UTOKO, K. (2005) Aesthetics of experimental animation on dictatorial observation of Norman McLaren's Synchromy (1971), Japonya, *International Journal of Asia Digital Art and Design*, Vol.2, 2005, Asia Digital Art and Design Association

WELLS, P. (1998) *Understanding Animation*, New York; London, Routledge Taylor and Francis Group

WELLS, P. & HARDSTAFF, J. (2008) *Re-imagining animation: The changing face of the moving image*, London, Fairchild Books.

WELLS, P. & MOORE, S. (2016) *The Fundamentals of Animation*, London, Bloomsbury. 2nd edn.

XIAOZHU, W. (2008) The journal of experimental animation art language research [D], Beijing, Tsinghua University

“This page is left blank for typesetting”



HOLISTENCE
publications

Bu sayfa dizgiden dolayı boş bırakılmıştır

RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Nahçıvan'da bulunan Ovçular ve Duzdağ Kazılarında yer alan Kura - Aras kültürü seramiklerinin teknik açıdan değerlendirilmesi

Technical evaluation of Kura-Aras Culture Ceramics from the Ovçular and Duzdağ Excavations in Nakhchivan

Ezgi Emre 

Doktora Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Bölümü, Türkiye, e-mail: ezgiemre580@gmail.com

Öz

Kura- Aras kültürünün yayılım alanının genişliği; Güney Kafkasya, Kuzeybatı İran, Doğu Anadolu, Amik Ovası ve Levant bölgesine kadar izlerinin görülmesi, mimarisi ve tercih ettikleri yaşam alanları araştırmacılar tarafından bir göç hareketine dayandırılmıştır. Hayvancılıkla ve hareketli bir yaşam biçimi ile tanımlanan bu kültür, aynı zamanda yine bölgesel olarak farklı terminolojilere de sahiptir. Ancak en sık karşılaştığımız terminoloji, Erken Trans-kafkasya ve Kura Aras Kültürü olmuştur. Kimlikleri, hangi dili konuştukları veya neden hareketli bir yaşamı tercih ettiklerini bilmediğimiz bu kültür birçok soruyu da barındırmaktadır. Bu nedenle bu kültürü bir fenomen olarak da değerlendirebiliriz. Buna rağmen, Kura- Aras kültürünü incelerken en büyük buluntu grubunu oluşturan seramikleri, bize kültürü anlamak açısından bilgiler sunmaktadır. Kültürün kendine has, karakteristik özellikler taşıyan seramikleri, hemen kendini ayırt ettiren yapım tekniği ve kap profilleri ile oldukça belirgin bir tipoloji sunmaktadır.

Ovçular Tepesi ve Duzdağ ise Nahçıvan'da bulunan ancak iki farklı işleve sahip olan yerleşim yerleridir. Ovçular Tepesi bir Kura- Aras kamp yerleşimi iken, Duzdağ ise bir tuz madeni olması ile ekonomik ve hayvancılıkla ilgili işlevsel bir öneme de sahiptir. İki yerleşim yerinin seramiklerini incelediğimizde hem benzer hem de farklı özelliklere sahip seramiklerle karşılaşmaktayız. Bu farklılıklar, her iki yerleşim yerinin topoğrafik ve işlevsel özelliklerini de düşünürsek; kil, hamur içeriği, tipoloji ve yüzey işlemleri olarak ayırmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kura- Aras Kültürü, Seramik, Teknik Analiz, Nahçıvan, Tuz Madeni.

Citation/Atf: EMRE, E. (2023). Nahçıvan'da bulunan Ovçular ve Duzdağ Kazılarında yer alan Kura - Aras kültürü seramiklerinin teknik açıdan değerlendirilmesi. *Journal of Arts*. 6(3): 193-204, DOI: 10.31566/arts.2101

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
Ezgi Emre
E-mail: ezgiemre580@gmail.com



Bu çalışma, Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Abstract

The breadth of the Kura Aras Culture's spread area; The traces, architecture and preferred habitats of the Southern Caucasus, Northwest Iran, Eastern Anatolia, Amik Plain and the Levant were based on a migration movement by the researchers. This culture, which is defined by animal husbandry and an active lifestyle, also has regionally different terminologies. However, the most frequently encountered terminology; There was the Early Transcaucasian and Kura Aras Culture. This culture, which we do not know about their identities, what language they speak or why they prefer an active life, also contains many questions. Therefore, we can also consider this culture as a phenomenon. Despite this, when examining the Kura Aras Culture, the ceramics, which constitute the largest group of finds, provide us with information in terms of understanding the culture. It presents a very distinctive typology with its unique and characteristic ceramics of the culture, its distinctive construction technique and vessel profiles.

Ovçular Hill and Duzdağ are settlements in Nakhchivan but with two different functions. While Ovçular Hill is a Kura Aras camp settlement, Duzdağ has a functional importance in terms of economic and animal husbandry as it is a salt mine. When we examine the ceramics of the two settlements, we encounter ceramics with both similar and different characteristics. These differences, if we consider the topographic and functional characteristics of both settlements; clay, paste content, typology and surface treatments.

Keywords: Kura Aras Culture, Ceramics, Technical Analysis, Nakhchivan, Salt Mine

1. GİRİŞ

Kura- Aras kültürü, Yakındoğu prehistoryasının ve coğrafyasının en büyük kültürlerinden ve fenomenlerinden biri olmuştur. Güney Kafkasya'dan başlayarak, Kuzeybatı İran, Doğu Anadolu, Amik Ovası, Levant'a kadar yayılım gösteren ve hem mimaride hem metalurji alanında hem de seramik repertuarında "geleneksel" bir yapıyı izlediğimiz bu kültür, aynı zamanda kendi içerisinde birçok soru işaretini ve farklılıkları da taşımaktadır. Bahsi geçen farklılıklardan biri kültürün terminolojisidir. Geniş bir coğrafyaya yayılmış olan bu kültürün terminolojisi de bulunduğu bölgeye göre farklılık göstermektedir. Bu terminoloji; "Kura-Aras kültürü, Karaz kültürü, Erken Transkafkasya kültürü, Khirbet Kerak kültürü, Verimli Hilal Dışındaki kültür, Yanık kültürü ve Doğu Anadolu Erken Tunç Çağ kültürü" (Işıklı, 2011: 41-42) olarak tanımlanmaktadır. Bu konuda en çok karşılaşılan terminolojik kullanım; Erken Transkafkasya ve Kura- Aras kültürü olmuştur. Kura- Aras kültürü oldukça karmaşık bir geçmişe sahiptir. Bu karmaşa, kültürün köken probleminde ve tarihlemesinde de görülmektedir. Fransa, CNRS araştırmacısı Catherine Marro'nun yürütücüsü olduğu Nahçıvan /Ovçular Tepesi'nde in situ olarak bulunan kabın C14 sonucuna göre, Kura- Aras kültürünü MÖ V.

binyıl son çeyreğinden başlatmak mümkündür (Marro vd., 2014: 141). MÖ III. binyıl ortalarına kadar kalıntılarını izlediğimiz bu kültür; geniş bir coğrafyaya yayılan, Yakındoğu prehistorik tarihinin önemli bir kısmını kapsayan ve sosyal yaşamı, *kültürü hâlâ* tam anlamıyla anlaşılamayan bir kültür olmuştur. Bugüne kadar yapılan araştırmalarda, kültürün tek bir elden çıkmış gibi değil ancak seramikte, taş alet üretiminde, metal üretimlerinde, ölü gömme geleneklerinde ve mimaride benzerlikler gösterdiğini bilmekteyiz. Bu durum araştırmacılar tarafından, birbiriyle ilişkili bir tür grubun tezahürü olarak kabul edilmiştir (Longford, 2015: 3).

Kura- Aras kültüründen bahsederken, yaşam bulduğu geniş coğrafya içerisinde tekdüze bir materyal kültür geleneğinden bahsetmemiz mümkün değildir. Burada bahsedilen kültürün materyalinin kolayca tanınabileceği ancak bölgelere göre kendi içerisinde belirli farklılıklara sahip olduğudur. Kura - Aras kültürünün kültürel kimliğini gösteren özellikleri; kerpiç, taş veya sazdan yapılmış dikdörtgen, yarı dikdörtgen ve dairesel evler, genellikle antropomorfik veya zomorfik olan taşınabilir ve sabit ocaklar, el yapımı, açıkta çanak çömlek repertuarı, genellikle zıtlık gösteren dış yüzey siyah, gri, kahverengi ve iç yüzeyinin kırmızı, devetüyü, pembemsi kahve

renge oluşu ile kabartma, kazı ve boya bezemeli kapları, oldukça iyi hazırlanmış kemik aletleri, hayvan figürinleri, yoğun arsenikli bronzları ve standart bir taş alet repertuarı ile karakterize edilir (Kiguradze ve Sagona, 2003: 38).

Kültüre dair bir diğer özellik ise, göçebe yaşam biçimidir. Yarı göçebe veya göçebe olan Kura-Aras kültürü insanları, Güney Kafkasya'dan Levant'a kadar uzanan "yolculuklarında" tercih ettikleri bölgeleri, olasılıkla coğrafyanın sunduğu doğal kaynaklara, iklime ve topografik özelliklere göre belirlemektedirler. Kültüre dair izlerin görüldüğü "yerleşim" bölgeleri ise, tarıma çok uygun olmayan dağlık alanlarda veya vadilerde, ovalarda karşımıza çıkmaktadır. Bu durum hayvancılıkla yaşamlarını sürdüren halkın, hem iklimsel hem de coğrafi olarak daha uygun yerlere mobil ve dönemsel olarak göç etmesi ile açıklanmaktadır. Ancak, arkeolojik kazılarda ele geçen yerleşik veya yarı yerleşik mimari kalıntılara bakarak, Kura-Aras kültürüne dair "nomadic pastoralizm" terimini, kültürün tamamına yönelik kullanmak pek doğru bir değerlendirme olmaz (Wilkinson, 2015: 113). Buna rağmen genellikle otlaticılık/gezici çobanlar olması Kura Aras fenomeninin birçok yayılım modelinin temelini oluşturabilir (Longford, 2015:4). Bunun yanı sıra, Kura Aras halkının göçebe- yarı göçebe bir hayatı sürdürmeleri kimi araştırmacılar için metal hammadde kaynakları bulmak amaçlı olduğu üzerinedir (Yalçın ve Yalçın, 2003:322-323). Wilkinson'ın "Alternatif Ekonomiler" adlı makalesinde geçen Chernykh'in bu duruma başka bir yorumu vardır. Chernykh, Kura-Aras kültürüne ait metal eserlerle çok karşılaşılıyor oluşunu "arkeolojik görünmezlik ile ilişkilendirmektedir (Wilkinson, 2015:113).

Kura-Aras kültür topluluklarının, Güney Kafkasya'nın dağlarında ve yaylalarında geçici veya dönemsel olarak kalıcı yaşam biçimleri; yüksek olasılıkla iklim koşullarına veya bölgenin yaşam koşullarına uygunluğuna ve verimliliğine bağlı olarak değişmekteydi. Ancak değişmeyen mimari planları ve inşaat malzemeleri (hem kerpiç /veya saz ve çamurdan dikdörtgen ve dairesel evler), yaylada, ovada veya dağda yaşayanlar olmak üzere bölgeselliğe rağmen, Kura-Aras evlerinde yer alan yonca biçimli ocakları, -ant-

ropomorfik ve zoomorfik andironları, inanca ve kültüre dayalı bir yapının varlığına da işaret etmektedir.

Bu zamana kadar arkeobotanik ve arkeozoolojik veriler, Kura-Aras halkının diyetleri ve geçim stratejilerini anlamak adına yararlı veriler sağlamaktadır. Neolitik ve Kalkolitik Dönem tarımsal faaliyetlerle karşılaştırıldığında, Erken Tunç Dönemi'nde Kura-Aras halkının çoğunlukla tahıl odaklı tarım uyguladıklarını, arpa ve buğdayın en çok ekilen ürünleri temsil ettiğini göstermektedir (Herrscher vd., 2021: 151). Tarımsal uygulamaların dışında, hayvan olarak genellikle keçi yetiştirilirken, bazı bölgelerde sığır ve nadir olarak daha çok ovalarda domuz yetiştirilmiştir (Herrscher vd., 2021: 151). Hayvan yetiştiriciliğine dayanarak, yetiştirdikleri hayvanlardan; et, süt, yün ve ikincil üretim olarak kurutulmuş et, yoğurt veya peynir üretimi ile hayvan yününden elde edilen dokumacılık da ekonomilerine katkı sağlamış olabilir.

Kura-Aras halklarının ekonomisine bağlı yeme içme kültürünü de kapsayan seramik üretimleri ise oldukça belirgin bir karaktere sahiptir. İyi perdahlanmış kapları ve bu sayede parlak bir görünüm kazanmış olması, zaman ve emek açısından da önemli bir noktadır. Ayrıca siyah dış yüzeyi ve siyah-kırmızı iç dış renk kontrastı, oval gövdeli uzun boyunlu çömlekleri, "S" biçimli çanakları, yuvarlak kapakları oldukça standart bir pişirme yöntemini de ortaya koymaktadır. T. Wilkinson'a göre; Kura Aras çanak çömleğinde kapakların varlığı ve şişe/kavanozların sıklığı, kaynatma-buğulama veya buharda pişirmeye odaklı bir pişirme yöntemine bağlıdır (Wilkinson, 2014:203-229).

2. KURA- ARAS KÜLTÜRÜ SERAMİKLERİ

Kura-Aras kültürünü incelerken karşımıza çıkan en büyük buluntu grubunu oluşturan seramikleri; kültürü anlamak, tarihlendirmek ve değerlendirmek açısından önemlidir. Kültürün kendine has, karakteristik özellikler taşıyan seramikleri, hemen kendini ayırt ettiren profilleri, yapım tekniği ile oldukça belirgin bir tipoloji sunmaktadır. El yapımı olduğu bilinen bu kapların yapım tekniğine baktığımızda; " el açması",

“coil / sucuk metodu” ve “slab/plaka metodu” olarak çeşitlilik göstermektedir. Kültürün seramik üretim tekniklerini incelediğimizde birkaç farklı tekniğin bir arada kullanıldığı da gözlemlenmektedir. Örneğin; kabın dip kısmı el ile açılırken, taban üzerine “coil metod” ve daha sonra kabın ağız kenarı veya gövde kıvrımları verilirken de içerden veya dışardan “slap/plaka metodu”nda kullanıldığı görülmektedir. Kültürün seramik repertuarına dair bir diğer uygulama ise; perdahlamadır. Oldukça iyi perdahlanmış kapların dış yüzeyi, iç yüzeyi veya iç yüzeyinin bir kısmında astar uygulanmasının yanı sıra, perdahlanmanın veya astarlamanın olmadığı örnekler de mevcuttur. Ayrıca kültürün seramiklerinin yine kendine has bir özelliği olan iç- dış renk kontrastı da (iç yüzey kırmızı- dış yüzey siyah), seramiğe adını veren bir özelliktir. Ancak bu iç – dış renk kontrastının yanı sıra dış yüzey siyah, iç yüzey ise turuncu, kırmızımsı kahve, kahverengi, devetüyü veya gri tonlarında da olabilmektedir.

Kura- Aras seramikleri üzerine yapılan araştırmalarda şu ana kadar atölye veya işlik bulunmamıştır (Wilkinson, 2015:112). Bu seramikler olasılıkla hane halkı tarafından üretilen organize bir iş gücünü barındırmayan üretimlerdir. Ancak el yapımı olan bu kapların üretiminde emek, iş gücü ve zamanın da önemli bir yer tuttuğunu ifade etmek gerekir. Bunun yanı sıra seramikler, kil ve kilin içerisinde bulunan katkı maddeleri açısından bölgesel niteliktedir (Palumbi, 2016: 7-11).

Kura- Aras seramikleri, daha önce de bahsedildiği gibi el yapımı olması, kabın yüzeyinde bulunan renk alacalanması, iç-dış renk kontrastı, yüzey motifleri ve kendine has tipolojisi ile ustalık gerektiren ve diğer kültürlerin seramiklerinden ayrılan özelliklere sahiptir. Üretim aşamasında kullanılacak kilin çıkarımı, işlenmesi, katkı maddeleri ve pişirim yöntemleri ile değerlendirildiğinde, aslında bir kilin seramiğe dönüşüm serüveninin yanı sıra bir kültürün kendini ifade etme biçimini de barındırmaktadır (Işıklı- Öztürk, 2019:19).

3. HAMUR İÇERİĞİ VE YÜZEY İŞLEMLERİ

Kura- Aras seramiği hamur içeriğine baktığımızda; kap üretimleri esnasında kullanılan yerel kil-toprak içeriğine göre, bölgede bulunan, hamur içerisine eklenecek katkı maddelerine göre ve kabın büyüklüğüne, kullanım amacına göre değişkenlik göstermektedir. Katkı maddesi olarak karşımıza çıkan maddeler; kum, taşçık, obsidyen, deniz kabuğu, bitkisel kalıntılar, mika ve kireçtir (Ökse,2002: 76-77). Hamur içeriğinde bulunan bu katkı maddeleri sonradan eklenmiş veya kullanılan kil toprak içerisinde hâli hazırda da bulunuyor olabilir. Bu katkı maddeleri, kil içerisine eklenirken, olasılıkla pişme dereceleri ve ısıyı da düşünerek eklenmiş olmalıdır. Örneğin; seramik hamurunda kullanılan taşçık katkı, ısının eşit miktarda kabın yüzeyine dağılmasını sağlamasının yanı sıra yüksek ısıya da dayanıklılığını artırmaktadır (Yaylalı, 2008: 174). Saman katkı ise; seramik hamurunun daha kolay şekillendirilmesinde ve kilin nemini çekmesinde etkili olmaktadır (Kıbaroğlu, 2015: 227). Bu katkı maddeleri, kabın büyüklüğü ve işlevselliğine göre değişim göstermektedir. Büyük boyutlu kaplarda iri taşçık, saman ve bitki daha yoğun karşımıza çıkarken, küçük boyutlu kapların içeriğinde daha küçük boyutlu katkı maddeleri kullanılmıştır (Yaylalı,2008: 174). Kura- Aras Kültürü’ne dair seramik repertuarına baktığımızda, hamur rengi siyah, kahverengi, kırmızımsı kahve, gri ve devetüyü renklerinde. Bu farklılık, kap içerisinde kullanılan katkı maddelerine, kilin rengine, pişme derecesine, fırınlanma esnasında kabın konumuna göre değişkenlik göstermektedir. Kil hamuru katkı maddeleri ile iyi birleştirilmiş ve sıkılaştırılmıştır. Ancak iri ve kaba kapların hamurları genellikle gevşektir. Küçük boyutlu kaplar ise, daha sıkı ve küçük gözeneklidir. Genellikle pişme dereceleri orta veya düşük olmasından kaynaklı, hamur özü koyu gri – siyah renktedir. Kura- Aras seramiklerinde görülen renk alacalanmasındaki kırmızı-siyah renk kontrastında kırmızı, pembemsi kahve, turuncu veya devetüyü renginin oluşması da pişirme esnasındaki yüksek ısıdan kaynaklanmaktadır. Ayrıca Kura- Aras seramiklerinin değişmez unsuru, dış yüzeyin iç yüzeyden her zaman daha koyu renkte olmasıdır. Bunun nedeni de olasılık-

la pişirime hazır kabın, açık fırına yerleştirilirken ağız kenarı aşağı gelecek şekilde ters konmasından kaynaklıdır.

Kura- Aras kaplarının en belirgin özelliklerinden biri kabın dış ve iç yüzeyinde görülen perdahdır. Bu perdahlama işlemi, kapalı kapların dış yüzeyinde, açık kapların ise hem dış hem de iç yüzeyinde görülmektedir. Ancak Kura- Aras kaplarının tamamında perdah görülmemektedir. Perdahsız olan seramik kaplarına da rastlanmaktadır. Kabın yüzeyine perdahlanmanın yapılması, gözeneklerin sıkışması ve yüzeyin parlak bir metalik görünüme ulaşmasını sağlamaktadır. Perdahlama esnasında kullanılan aletler ise olasılıkla; dere taşı veya kemik gibi kaygan ve pürüzsüz bir malzeme olmalıdır. Perdahlama işlemi, özellikle bezemeli kaplar için fırınlamadan önce yapılmış olmalıdır. Aksi takdirde, kabın fırınlamadan sonra perdahlanması, yüzeydeki bezemeleri deforme edebilir. Kapların iç ve dış yüzeyinde görülen astar (astarsız olan örnekler de vardır) ise genellikle hamur rengindedir. Seramik kaplar üzerinde uygulanan astar, kabın dış yüzeyini düzeltmesinin yanı sıra ısıya karşı geçirgenliği de azaltmak amaçlı olabilir. Astar uygulaması, bir başka kabın içerisinde sulandırılmış kile batırmak, bir bez veya organik bir fırça yardımıyla seramik kabının dış yüzeyine sürmek şeklinde uygulanabilir. Ancak, astar dışında boyanın uygulandığı Kura Aras seramik örnekleri de bulunmaktadır.

4. OVÇULAR TEPESİ VE DUZDAĞ

Ovçular Tepesi; Nahçıvan'ın Şerur ilçesinde, Dize köyünün kuzeyinde, Arpaçay'ın sol kıyısında, kuzeybatı yönünde uzanan doğal bir tepenin üzerinde 10 hektarlık bir alandır. Duzdağ ise; Nahçıvan'ın 7 km batısında bulunan, 150 m kalınlığında, 3 km uzunluğunda ve 2 km genişliğinde tuz yataklarının yer aldığı, bugün de dahil olmak üzere tarih öncesi dönemlerde de kullanım gören bir tuz madenidir. Duzdağ ve Ovçular Tepesi hem yaşayış yerleri hem de bu yerlerin coğrafi özelliklerine bakarsak bu iki yer birbirinden farklıdır. Bunun yanı sıra her iki yerleşim yerinin seramik repertuarına baktığımızda da bazı farklılıklar bulunmaktadır.

5. OVÇULAR TEPESİ KURA- ARAS SERAMİKLERİ

2006-2013 yılları arasında *Azerbaycan Bilimsel Milli Akademisinden Veli Bakhshaliyev* ve Fransa CNRS araştırmacılarından *Catherine Marro* ile birlikte yürütülen Ovçular Tepesi çalışmasının önemi; Kalkolitik ve Erken Tunç Çağ tarihlerini gösteren tepenin, Kura- Aras kültürünün diğer kültürel katmanlarla tahrip edilmemiş olmasına dayanır.

Ovçular Tepesi'nde, Kura- Aras Kültürü'ne dair en erken buluntular, 2009 yılında, Geç Kalkolitik Çağ'a tarihlenen bir evin zemininde *Chantier 5'*te, kültüre dair seramik topluluğunun ortaya çıkarılmasıyla keşfedilmiştir (Gülçur ve Marro, 2010: 66). Bu alanda bulunan Kırmızı- Siyah Perdahlı bir pithos ile bir çanak parçası ve tipik birkaç Kura- Aras çömleğinden oluşan bu buluntu topluluğu; en erken evreye ait bir zeminde, in situ olarak bulunan bir Geç Kalkolitik çanak çömleğin (Chaff Faced Ware/ Saman Yüzlü Mal) yakınında, iki yapı katının altından gelmektedir (Marro vd.,2011: 66). Bu alanda toplanan mercimek tohumları ve bir kömür parçasından elde edilen radyokarbon verileri, MÖ 4230-3940 tarih aralığını vermektedir (Baxşeliyev vd., 2011: 66). Bu buluntuyla birlikte, Kura- Aras Kültürü daha erken bir döneme çekilmektedir (Geç Kalkolitik Dönem). Ovçular Tepesi ise kültüre dair en eski verilerin ortaya çıkarıldığı arkeolojik yerleşimlerden biri olmuştur.

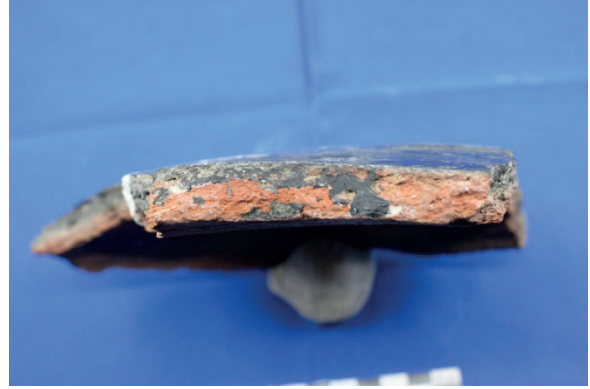
Kura- Aras seramiklerinin hemen hemen tamamında kullanılan kil; bölgesel nitelikte olduğu gibi, Ovçular Tepesi'nde de kil bölgesel niteliktedir. Yaşam kurdukları geçici göçebe kamplara yakın çevre içerisinde elde edilen kil de kullanılmış olabilir. Kil içeriği ise sadedir. Çoğunlukla kum ve mineral katkıdır. Ancak yukarıda da bahsedildiği üzere, bu katkı maddeleri sonradan eklenmemiş, hammaddenin içeriğinde de kum ve mineral katkı bulunuyor olabilir. Taşık katkı ise daha yoğun olarak büyük boyutlu kaplarda gözlenmektedir. El yapımı olan Ovçular Tepesi kapları sıkı bir hamura sahiptir. Yoğunluklu olarak 'sucuk tekniği' kullanılmıştır. Kabın dibinden başlanarak şekillendirilen seramiklere, 'S' profili verebilmek için, ağız kenarına son olarak, bir sucuk eklenerek dışarı çekilmiştir

(Resim 1). Ovçular Tepesi'nde 'sucuk' izleri daha çok, büyük kaplarda izlenmektedir.



Resim 1. Ovçular Tepesi Cidarda "Sucuk / Coil Method" İzi

Bezeme olarak, baskı oluk bezeme vardır (Levha 1: 10). Ancak genel olarak Ovçular Tepesi'nde bezemeye çok rastlanmamıştır. Bezemenin dışında, 'gamzecik' sık rastlanılan, popüler bir dekordur. Bunun yanı sıra kulplar çoğunlukla "Nahçıvan Kulp"tur (Resim: 4). Perdah hemen hemen tüm kaplarda görülmektedir. Kabın iç yüzeyinde de ağız kenarları perdahlanmıştır. Dış yüzeyde görülen perdahlama işlemi; ağız kenarından boyun bölgesine kadar dikey perdah yapılmış, devamında gelen kabın gövdesi ise yatay perdah yapılmıştır. Perdah özellikle küçük boyutlu kaplarda kalitelidir ve izleri çok belirgin değildir. Ancak büyük kaplarda, perdah için kullanılan alet (taş, tahta, kemik veya seramik parçası) izleri belirgindir. Seramiklerin büyük bir kısmı ince astarlıdır. Kabın yapımında kullanılan kil, sulandırılarak astar niyetine kullanılmıştır. Kabın üretimi bittikten sonra, fırınlanmadan önce olasılıkla elle veya bir bez/ deri/ kumaş yardımıyla kabın dış ve iç yüzeyi düzeltilmiştir. Ovçular Tepesi seramikleri içerisinde bir parçadadır bitümen kalıntıları görülmektedir (Resim 2). Bitümeni kullanmalarının amacı, olasılıkla kırılmış bir kabın parçalarını birleştirmek amaçlıdır.



Resim 2. Ovçular Tepesi Bitümen Kalıntısı

Ovçular Tepesi seramiklerinde dış yüzey; siyah veya kırmızı/pembemsi alacalı renk yoğunlukta iken, az sayıda da devetüyü veya pembemsi devetüyü renkte örnekler de vardır. İç yüzey ren-



Resim 3. Ovçular Tepesi 'Gamzecik' Dekor



Resim 4. Nahçıvan Kulp ve "Gamzecik" Dekor

6. DUZDAĞ KURA- ARAS SERAMİKLERİ

Nahçıvan'ın 7 km batısında bulunan Duzdağ, 2008 senesinde yapılan yüzey araştırmasıyla başlayan ve 2011 yılına kadar devam eden araştırmalar sonucunda, madenin özellikle güneybatı yamacında, Window 2'de çok sayıda çanak çömlek bulunmuştur. Burada Geç Kalkolitik

Dönem Saman Yüzlü Mal, Erken Bronz Çağı “ Nahçıvan Kulp’lu Kura Aras çanak çömleği ve çok az sayıda Demir Çağ’a tarihlenen seramikler de ele geçmiştir. *Window 1* ‘de ise Erken Bronz Çağ seramiği *Window 2*’ye göre çok daha azdır. Orta Çağ seramiği, *Window 1*’de Demir Çağ seramikleri ile birlikte bulunmuştur (Marro vd., 2010:233). Duzdağ madeninini kullanımı MÖ 5. binyılın ikinci yarısına tarihlenmektedir (Marro vd., 2010: 230). Bu madende bulunan Kura-Aras seramikleri, çalışması yapılan alanlar (*M1 ve M11*) içerisinde ortaya çıkarılan seramiklerin %70’ini oluşturmakta iken geriye kalan %30 ise Demir Çağ seramiklerdir (Marro, 2021:82).

Duzdağ’da bulunan Kura- Aras seramiklerinin çoğu testilerden oluşmaktadır. Ancak az sayıda çömlek de yer alır. Tipolojisine standart diyebileceğimiz Duzdağ Kura- Aras seramiklerinin ağız çapları 13-16 cm, her zaman düz olan tabanları ise 8-10 cm çapındadır. Duzdağ testilerinin yüzey rengi ise bej, devetüyü, gri ve krem renginden oluşmakta iken, çömlekler ise siyah perdahlıdır. Dar bir kap türü yelpazesi olan Duzdağ Kura- Aras seramiklerinde neredeyse hiç süsleme bulunmamaktadır. Bu durum kronolojik, bölgesel ya da sosyo- ekonomik parametrelerle ilişkilendirilebilir. Nahçıvan kulp, sık kullanılan kulp tipidir. Testilerde gördüğümüz Nahçıvan kulpları, olasılıkla sıvıların taşınması veya depolanması ile ilişkilidir (Marro, 2021:82). Duzdağ’ın önemi de burada yapılan olası tuz madeninini işlenmesi veya gıda-sıvı tüketimi ile ilgidir. Burada karşılaşılan testilerin çoğunluğu da olasılıkla buna işaret etmektedir.



Resim 5. Duzdağ “Nahçıvan Kulp”

Duzdağ Kura- Aras seramiklerinin yapım tek-

niklerine bakacak olursak hemen hemen hepsi astarlıdır. Astar, kabın dış yüzeyi düzeltildikten sonra, kap inşasında kullanılan kil sulandırılarak yüzeye işlenmiştir. Oldukça kalın bir astara sahip olan Duzdağ Kura Aras seramiklerinde perdah çok uygulanan bir işlem değildir. Tipik “S” profili çizen testi ve çömleklerin hemen hemen hepsinde sucuk yöntemi uygulanmıştır. Kura-Aras kaplarında görülen estetik kaygı, Duzdağ seramiklerinde çok görülmemektedir. Kabın hamurunda kullanılan kil içeriğinde, kum ve taşçık yoğun kullanılmaktadır. Olasılıkla kapların tuz madenininden ele geçmiş olmasından kaynaklı kabın astarı, dış ve iç yüzeyde parçalanmaktadır.

Taşımacılıkla ilgili olarak seramikler üzerinde görülen Nahçıvan kulpları (Levha 2: 1, 11), Duzdağ Kura- Aras seramikleri testilerinin üzerinde, boyun ve gövdenin birleştiği noktada yer almaktadır. Bunun yanı sıra az sayıda memecik (Levha 2: 3) ve tutamak (Levha 2: 13) ile gamze bezeme (Levha 2: 12,14) de birkaç amorf örnekte görülmektedir.

7. SONUÇ

Kura- Aras Kültürü, araştırmacılar tarafından kültürün izlerinin görüldüğü bölgeler içerisinde incelenmiş, ancak arkeolojik anlamda kalıntıların yeterli olmaması nedeniyle, birçok soru işaretini de kendi içerisinde barındırmaktadır. Bunlardan biri de kültürün nasıl ve nerede ortaya çıktığıdır. Kültürün köken problemi devam etse de bu zamana kadar yapılan araştırmalar ve kazılar arasında Nahçıvan /Ovçular Tepesi’nde ortaya çıkarılan, dış yüzey siyah, iç yüzey kırmızı renk alacasına sahip tipik Kura- Aras seramik kabın C14 sonucunun MÖ V. binyıl son çeyreğini göstermesi ile, kültüre dair en erken tarihleme yapılmıştır.

Kura- Aras kültürüne dair birçok soru işaretinin olmasının ve arkeolojik kalıntılarının azlığına rağmen, araştırma ve kazılarda en sık karşılaşılan buluntu grubunu yine kültürün seramikleri oluşturmaktadır. Tipolojik olarak spesifik bir seramik repertuarına sahip olan Kura- Aras kültürü seramikleri; yapım teknikleri ve kendine has bezemeleri, “S” biçimli profilleri ile oldukça birbirine benzer iken, bu benzerlik veya yakınlık bölgesel olarak kendi içerisinde farklılıklar da

taşımaktadır. Bu farklılıkları ilginç bir biçimde Nahçıvan'da bulunan Duzdağ ve Ovçular Tepesi'nde izlemek mümkündür. Duzdağ'ın bir tuz madeni olması, olasılıkla bunun başlıca sebeplerinden biridir. Çanak çömlek tipolojisinde standart bir profil çizen Duzdağ Kura- Aras seramiklerinin belli bir iş gücünü de temsil ettiğini ifade edebiliriz. Duzdağ kazılarında ortaya çıkarılan seramikler içerisinde en sık karşılaşılan seramik grubunun testiler olması, belki de bu iş gücünün bir göstergesidir.



Resim 6. Duzdağ Kırık Testi Parçası ve "Memecik" Dekoru

Nahçıvan'da bulunan her iki yerleşim yerinin seramik özelliklerini incelediğimizde; Ovçular Tepesi'nde perdah, açık ve az sayıda da olsa bezemeye rastlanırken, Duzdağ Kura- Aras seramiklerinde olasılıkla tuz madeni ile ilgili olarak ve perdahın zaman ve emek konusunda bir çabayı da barındırmasından kaynaklı, kaplarda perdaha ve bezemeye çok rastlanmamaktadır. Duzdağ ve Ovçular Tepesi'nde görülen teknik ve teknolojik farklılıklar (kil içeriği, testilerin Duzdağ'da yoğunluklu olması, perdah işlemleri ve astar özellikleri), yukarıda da bahsedildiği gibi, bu yerleşimlerden birinin bir tuz madeni olması ve bununla birlikte bir iş kolunun olası varlığıdır. Duzdağ madeni, hayvancılıkta da önemli bir yerde durmaktadır. Olasılıkla bölgenin ve dolayısıyla Ovçular Tepesi Kura- Aras halkının hayvancılıkla ilgili besin ve yetiştiriciliğinde, tuzun tedarikini sağlayan bir tuz madeni konumundadır. Bu noktada tuzun öneminden de bahsetmek gerekmektedir. Tuz hayvancılıkta, faydalı bir maddedir. Tuz yiyen hayvanların eti daha sıkı ve protein açısından zengindir. Yabani hayvanlar, tuzu taşlardan veya bitkilerden elde edebilirken, evcil hayvanlar için tuzun tedarik

edilmesi gerekmektedir. Bunun yanı sıra, tuz tüketmek hayvanlarda açlık hissi yaratmaktadır. Bu açıdan düşünürsek, tuz tüketen hayvan şişmanlar da diyebiliriz (Remi Berthon ile özel görüşme). Bu açıdan değerlendirdiğimizde, ekonomilerini hayvancılıkla sağlayan Kura- Aras halkı için tuz oldukça önemli bir yerde durmaktadır. Ayrıca tuz, besinlerin saklanması için de önemlidir. Etin veya balığın tuzlanması ve saklanması na dair Duzdağ veya Ovçular Tepesi'nden gelen bir kanıt yoktur. Ancak balığın veya etin tuzlanarak çürümesinin engellendiği bilinmektedir. Bu bilgi yüksek olasılıkla prehistorik dönemlerde de bilinmekte ve kullanılmaktadır.

KAYNAKÇA

- BAXŞELİYEV, V., MARRO C. & AŞUROV, S. (2010). *Ovçular Tepesi (First Preliminary Report: the 2006-2008 Seasons)*. Baku-Elm,66.
- BAXŞELİYEV, V., MARRO, C. & AŞUROV, S. (2011). *Ovçular Tepesi (Second Preliminary Report: the 2009-2010 Seasons)*. *Anatolia Antiqua* XIX,66.
- BELLİ, O. & SEVİN, V. (1999). *Nahçıvan'da Arkeolojik Araştırmalar. Archaeological Survey in Nakhichevan*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları,ISBN: 9789756899409
- GAİLHARD, N., BODE, M., BAKHSHALİYEV, V., HAUPTMANN, A. & MARRO, C. (2017). *Archaeometallurgical investigations in Nakhchivan (Azerbaijan). What does the evidence from Late Chalcolithic Ovçular Tepesi tell us about the beginning of extractive metallurgy?*. *Journal of Field Archaeology* 42/6, 20-50.
- GÜLÇUR, S. & MARRO, C. (2012). *The view from the north: comparative analysis of the Chalcolithic pottery assemblages from Norşuntepe and Ovçular Tepesi*. *VARIA ANATOLICA* XXVII,307-308.
- HAMON, C. (2016). *Salt mining from Duzdağı (Nakhchivan, Azerbaijan) in the 5th to 3rd millennium BC*. *Journal of field archaeology* 41/4, 510-528.
- HERRSCHER, E., POULMARC'H M., PALUMBİ, J., PAZ, G. S., ROVA, E., GOGOCHURİ, G., LONGFORD, G., JALABADZE, M., BİTADZE, L., VANİSHVİLİ, N., LE MORT, F., CHATAİGNER, C., BADALYAN R. & ANDRÉ, G. (2021). *Dietary practices, cultural and social identity in the Early Bronze Age southern Caucasus: The case of the Kura-Araxes culture*. *Paléorient*. cilt 47.1,151-229.

IŞIKLI, M. (2005). *Doğu Anadolu Erken Transkafkasya Kültürünün Karaz, Pulur ve Güzeloova malzemesi Işığında Tekrar Değerlendirilmesi*. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.

IŞIKLI, M. (2011). *Doğu Anadolu Erken Transkafkasya Kültürü Çok Bileşenli Gelişkin bir Kültürün Analizi*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul,41-42.

IŞIKLI, M. & ÖZTÜRK, G. (2019). *Doğu Anadolu Kura-Aras Seramiği Üzerine*. Seramik Araştırmaları Dergisi,18.

KİBAROĞLU, M. (2015). *Archaeometric Investigations of Kura-Araxes Ware: A Review; Kura Aras Seramiğine Yönelik Arkeometrik Araştırmalar: Genel Bir Değerlendirme*. Mehmet Işıklı, Birol Can (Ed.). ss.221-230. International Symposium on East Anatolia South Caucasus Cultures Proceedings I, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge. ISBN: 1-4438-7810-3.

KİGURADZE, T. & SAGONA, A. G. (2003). *On the Origins of the Kura-Araxes Cultural Complex*. In *Archaeology of the Borderlands: Investigations in Caucasia and Beyond*, edited by A. T. Smith and K. Rubinson, 38-94.

LONGFORD, C. (2015). *Plant Economy of the Kura-Araxes. A comparative analysis of agriculture in the Near East from the Chalcolithic to the Middle Bronze Age*. Thesis submitted in fulfilment of the Degree of Doctor of Philosophy. Department of Archaeology. University of Sheffield, October,3.

MARRO, C. (2021). *The functions of KuraAraxes ceramic containers in Caucasian early mining*, MOM Éditions, Lyon, 79-100.

MARRO, C., BAKHSHALİYEV, V. & BERTHON, R. (2014). *On the Genesis of the Kura Araxes Phenomenon : New Evidence from Nakhchivan*. Paleorient No: 40.2,141.

MARRO, C., BAKHSHALİYEV, V., SANZ, S. & ALIYEV, N. (2010). *Archaeological Investigations on the Salt Mine of Duzdağ (Nakhchivan, Azerbaidjan)*. TÜBA -AR 13,230-233.

ÖKSE, T. (2002). *Arkeolojik Çalışmalarda Seramik Değerlendirme Yöntemleri*. Sanat Yayınları, İstanbul,Birinci Baskı,ISBN: 9786053963455

PALUMBİ, G. (2016). *The Early Bronze Age of the Southern Caucasus*. Gregory McMahon and Sharon R. Steadman (Ed.), Oxford Handbook Ancient Anatolia, Oxford University Press, Oxford, ISBN:0199336016

YALÇIN, Ü. Y., H. G. (2003). *Zur Karaz Keramik von Tepecik*.Mihriban Özbaşaran, Oğuz Tanındı, Ahmet Boratav (Ed.), Ostanatolien. Archaeological Essays in Honour of Homo amatus: Güven Arsebük İçin Armağan Yazılar, Ege Yayınları, İstanbul, ISBN: 9758070762

YAYLALI, S. (2008). *Doğu Anadolu Erken Tunç Çağ Kültürü*. Birol Can ve Mehmet Işıklı (Ed.). ss .567, Ata-

türk Üniversitesi 50. Kuruluş Yıldönümü Arkeoloji Bölümü Armağanı, Doğu'dan Yükselen Işık Arkeoloji Yazıları, Zero Prod. Ltd., İstanbul.ISBN 978 975 807 190 6

WİLKINSON, T. (2015). *Alternatif Ekonomiler: Yapısal-Sistemik Bakış Açısıyla Erken Transkafkasya Fenomeni*. Mehmet Işıklı ve Birol Can (Ed.), Uluslararası Doğu Anadolu Güney Kafkasya Kültürleri Sempozyumu, Bildiriler I, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, ISBN: 1-4438-7810-3.

WİLKINSON, T. (2014). *The Early Transcaucasian Phenomenon in structural-systemic perspective: Cuisine, craft and economy*. Paléorient 40.2, 203- 229.

Notlar

1. Işıklı, M. (2011). *Doğu Anadolu Erken Transkafkasya Kültürü Çok Bileşenli Gelişkin bir Kültürün Analizi*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul,41-42.

2. Marro,C., Bakhshaliyev, V., Berthon, R. (2014).On the Genesis of the Kura Araxes Phenomenon : New Evidence from Nakhchivan. Paleorient No: 40.2,141.

3. Longford, C. (2015). *Plant Economy of the Kura-Araxes. A comparative analysis of agriculture in the Near East from the Chalcolithic to the Middle Bronze Age*. Thesis submitted in fulfilment of the Degree of Doctor of Philosophy. Department of Archaeology. University of Sheffield, October,3.

4. Kiguradze, T. ve Sagona, A. G. (2003). *On the Origins of the Kura-Araxes Cultural Complex*. In *Archaeology of the Borderlands: Investigations in Caucasia and Beyond*. Archaeology in the Borderlands: Investigations in Caucasia and Beyond. edited by A. T. Smith and K. Rubinson, 38.

5. Wilkinson, T. (2015). *The Early Transcaucasian Phenomenon in structural-systemic perspective: Cuisine, craft and economy*. Paléorient 40.2, 203- 229.

6. Longford, C. (2015). *Plant Economy of the Kura-Araxes. A comparative analysis of agriculture in the Near East from the Chalcolithic to the Middle Bronze Age*. Thesis submitted in fulfilment of the Degree of Doctor of Philosophy. Department of Archaeology. University of Sheffield, October,4.

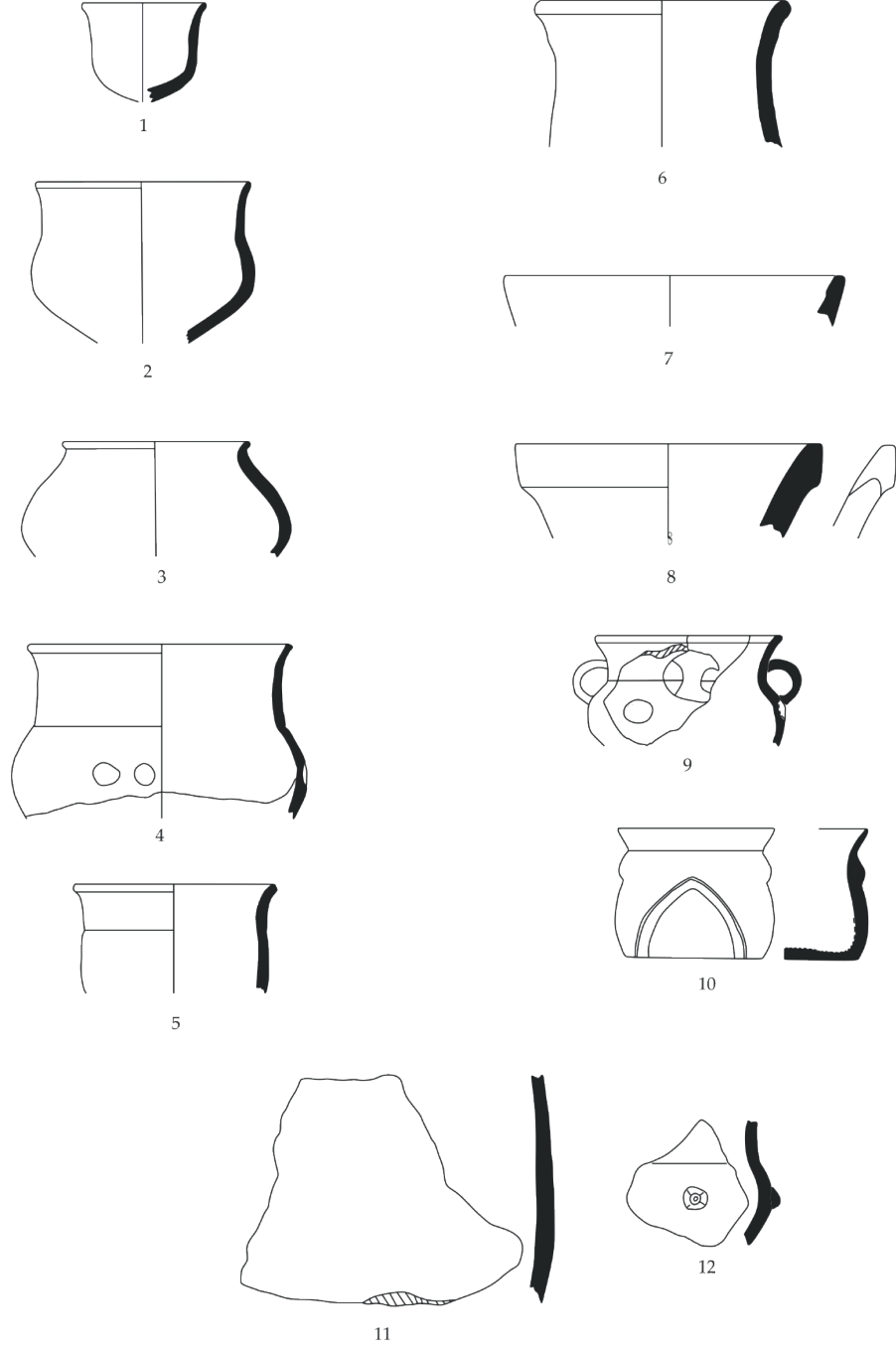
7. Yalçın, Ü., Yalçın, H. G. (2003). *Zur Karaz Keramik von Tepecik*.Mihriban Özbaşaran, Oğuz Tanındı, Ahmet Boratav (Ed.), Ostanatolien. Archaeological Essays in Honour of Homo amatus: Güven Arsebük İçin Armağan Yazılar, Ege Yayınları, İstanbul,322-323.

8. Wilkinson, T. (2015). *The Early Transcaucasian Phenomenon in structural-systemic perspective: Cuisine, craft and economy*. Paléorient 40.2, 113

9. Herrscher, E., Poulmarc'h M., Palumbi, J., Paz, G. S., Rova, E., Gogochuri, G., Longford, G., Jalabadze, M., Bitadze, L., Vanishvili, N., Le Mort, F., Chataigner, C., Badalyan R. & André, G. (2021). Dietary practices, cultural and social identity in the Early Bronze Age southern Caucasus: The case of the Kura-Araxes culture. *Paléorient.cilt.* 47.1, 151.
10. Wilkinson, T. (2014). The Early Transcaucasian Phenomenon in structural-systemic perspective: Cuisine, craft and economy. *Paléorient* 40.2, 203- 229.
11. Wilkinson, T. (2015). The Early Transcaucasian Phenomenon in structural-systemic perspective: Cuisine, craft and economy. *Paléorient* 40.2, 112
12. Palumbi G. (2016). The Early Bronze Age of the Southern Caucasus. Gregory McMahon and Sharon R. Steadman (Ed.), *Oxford Handbook Ancient Anatolia*, Oxford University Press, Oxford, 7-11.
13. Işıklı, M., Öztürk, G. (2019). Doğu Anadolu Kura-Aras Seramiği Üzerine. *Seramik Araştırmaları Dergisi*, 18.
14. Ökse, T. (2002). Arkeolojik Çalışmalarda Seramik Değerlendirme Yöntemleri. *Sanat Yayınları*, İstanbul, 76-77.
15. Yaylalı, S. (2008). Doğu Anadolu Erken Tunç Çağ Kültürü. Birol Can ve Mehmet Işıklı (Ed.), *Atatürk Üniversitesi 50. Kuruluş Yıldönümü Arkeoloji Bölümü Armağanı, Doğu'dan Yükselen Işık Arkeoloji Yazıları*, Zero Prod. Ltd., İstanbul. 174.
16. Kibaroglu, M. (2015). Archaeometric Investigations of Kura-Araxes Ware: A Review; Kura Aras Seramiğine Yönelik Arkeometrik Araştırmalar: Genel Bir Değerlendirme. Mehmet Işıklı, Birol Can (Ed.), *International Symposium on East Anatolia South Caucasus Cultures Proceedings I*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 227.
17. Gülçür, S. & Marro, C. (2012). The view from the north: comparative analysis of the Chalcolithic pottery assemblages from Norşuntepe and Ovçular Tepesi. *VARIÁ ANATOLÍCA XXVII*, 307-308.
18. Marro, C., Bakhshaliyev, V., Sanz, S., Aliyev, N. (2010). Archaeological Investigations on the Salt Mine of Duzdağ (Nakhchivan, Azerbaidjan). *TÜBA-AR 13*, 230- 233.
19. Baxşeliyev, V., Marro, C., ve Aşurov, S. (2011). Ovçular Tepesi (Second Preliminary Report: the 2009-2010 Seasons). *Anatolia Antiqua XIX*, 66.
20. Marro, C., Bakhshaliyev, V., Sanz, S., Aliyev, N. (2010). Archaeological Investigations on the Salt Mine of Duzdağ (Nakhchivan, Azerbaidjan). *TÜBA-AR 13*, 233.
21. Marro, C. (2021). The functions of Kura-Araxes ceramic containers in Caucasian early mining. *MOM Éditions*, Lyon, 82.
22. Marro, C., Bakhshaliyev, V., Sanz, S., Aliyev, N. (2010). Archaeological Investigations on the Salt Mine of Duzdağ (Nakhchivan, Azerbaidjan). *TÜBA-AR 13*, 233.
23. Marro, C., Bakhshaliyev, V., Sanz, S., Aliyev, N. (2010). Archaeological Investigations on the Salt Mine of Duzdağ (Nakhchivan, Azerbaidjan). *TÜBA-AR 13*, 230.
24. Marro, C. (2021). The functions of Kura-Araxes ceramic containers in Caucasian early mining. *MOM Éditions*, Lyon, 82.
25. Yaptığım araştırma ve çalışmalarım da bana verdikleri destek ve bilgiler için; C. Marro, Veli Bakhshaliyev ve Remi Berthon'a teşekkürlerimi sunarım.

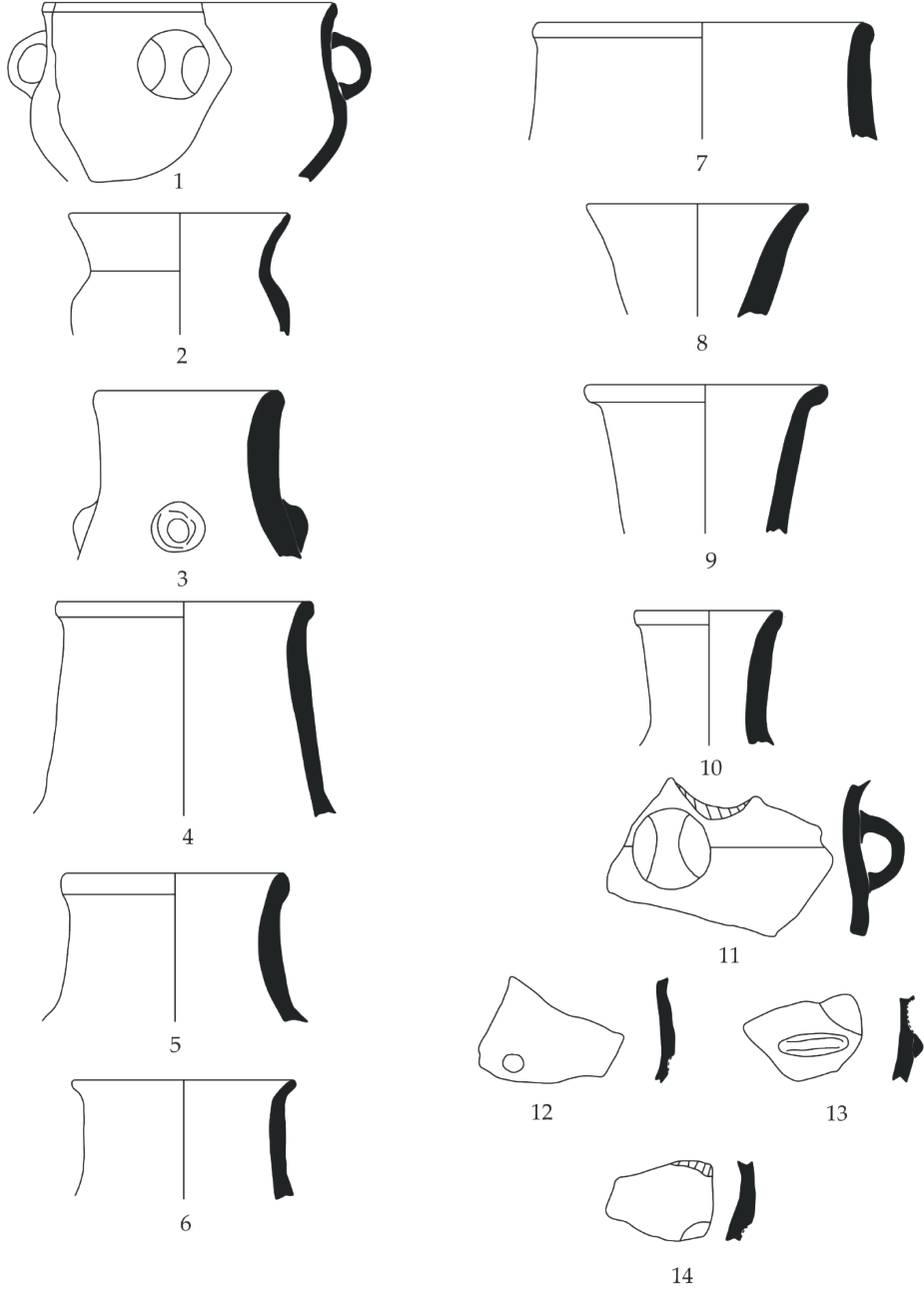
Şekil 1. Ovçular Tepesi Kura Aras Seramikleri

LEVHA 1



Şekil 2. Duzdağ Kura Aras Seramikleri

LEVHA 2



RESEARCH ARTICLE / ARAŞTIRMA MAKALESİ

Çağdaş İran resim sanatında Sakkahane (Saqqakhane) Okulunun gelişimi

The development of the Saqqakhane School in contemporary Iranian painting

Şansal Erdinç 

Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Türkiye, e-mail: sansal.erdinc@hbv.edu.tr

Öz

Sakkahane, İran geleneksel mimarisinde kamu alanlarda mahallenin dükkân sahipleri ve ahalisinin, yoldan geçen susamışlar için yaptıkları küçük mekanlardır. Resimde çizginin ortaya çıkması, 1962'lerin başında, birkaç izleyiciye Sakkahane havasını hatırlattı. Daha sonra, bunun kullanımı genelleştirildi ve İran sanatının geleneksel formlarını başlangıç noktası olarak kullanan hem ressam hem de heykeltıraş olan tüm sanatçılar, yalnızca Pers alfabesi ile uğraşanları değil, çalışmalarında hammadde kullananlar bu terim ile kategorize oldular. İran-İslam kültürüne geri dönüş, düşünürlere göre, İran ve Batı kültürü arasındaki çatışmanın temel çözümü sayılıyordu. Bu düşünce aynı zamanda çağdaş İran sanatı üzerinde de önemli bir etkiye sahipti ve bu görüşün İran'ın resim ve diğer görsel sanatlar alanındaki en önemli etkisi, "Sakkahane" olarak adlandırılabilir tarzı oluşturması oldu. Sakkahane sanat hareketi, 1960'lı yılların entelektüelleri ve sanatçıların modernizme ve Batı kültürünün etkisinin yayılmasına karşı bir tepki olarak görülebilir.

Anahtar kelimeler: Sakkahane, İran Resim Sanatı, Kültür.

Abstract

Saqqakhane is a small place built by the shopkeepers and residents of the neighborhood in public spaces in Iranian traditional architecture for the thirsty people who pass by. The appearance of the line in painting in the early 1962 reminded several viewers of the Saqqakhane vibe. Later, its use was generalized, and all artists, both painters and sculptors, who used the traditional forms of Iranian art as a starting point, were categorized by this term, not just those dealing with the Persian alphabet, but using raw materials in their work. A return to Iranian-Islamic culture

Citation/Atf: ERDİNÇ, Ş. (2023). Çağdaş İran resim sanatında Sakkahane (Saqqakhane) Okulunun gelişimi. *Journal of Arts*. 6(3): 205-214, DOI: 10.31566/arts.2104

Corresponding Author/ Sorumlu Yazar:
Şansal Erdinç
E-mail: sansal.erdinc@hbv.edu.tr



Bu çalışma, Creative Commons Atif 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

was considered, according to thinkers, the main solution to the conflict between Iranian and Western culture. This idea also had a significant impact on contemporary Iranian art, and the most important impact of this view on Iran's painting and other visual arts was its creation of the style that could be called " Saqqakhane ". The Saqqakhane art movement can be seen as a reaction of the intellectuals and artists of the 1960s against modernism and the spread of Western culture's influence.

Keywords: Saqqakhane, Iranian Painting, Culture

1. GİRİŞ

Sanat akımlarının, zaman, coğrafya, kültürlere göre değişimi, gelişiminin açıklanması için tarihsel süreçte o uygarlıklarda sanata farklı bakışın irdelenmesi gerekir.

Güncel sanat pazarında İslam kültürü/geleneği üzerinde gelişmiş sanat yeniden önem kazandı. Ortadoğu, sanat piyasasına hızlı bir giriş yaptı ve merkezler arasına Kahire, Doha, Lahor, Dubai, Abu Dabi, İstanbul, Tahran da eklendi. Nicolas Bourriaud'nun 2009 yılında ortaya attığı altermodern kavramı yine aynı yıl Hamid Dabashi'nin Post oryantalizm üzerine yazdığı kitap, sanatta yeni yönelimlerin neden-sonuç ilişkilerini ve kendi içinde yaşadığı doğu batı birlikteliği gibi görünen ancak yine doğuyla batıyı bir anlamda da karşı karşıya getiren görüşleri ve tanımlamalarıyla önemliydi. Bu araştırma, İran Sanatı özelinde, bu doğu-batı çarpışmasına yeni bir açılım getirme, alternatif yönelimler için kültürün derinlikleri ile bağlar kurma çabasını anlamak için yapılmıştır.

1.1. İran'da Yeni Bir Sanat Tarzı Olarak: Sakkahane Okulu,

Her şeyden önce, Sakkahane gibi bir sürecin ortaya çıkmasının temelini oluşturan İran'da modernizm düşüncelerinin ve fikirlerin ortaya çıkışını açıklamak gerekir. "Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, küresel durumun etkisi altında ve bağımsızlık ve sömürgecilik karşıtı hareketlerin ardından, birçok geleneksel toplumda ekonomik, sosyal ve kültürel yapıların değişme zorunluluğu ortaya çıktı. Bu tür toplumlar, genel olarak, Batı'nın sanayileşmiş dünyasında dönüşüm modellerini uyandırdılar ve özellikle, gerçek ihtiyaçları gözetilmeksizin

yeni kültürel tezahürleri çekti. Bu ülkelerin pek çok kültürel ve entelektüel bile, geri kalmışlığı telafi etmek için Batı'nın başarısını taklit etmenin bir yolunu bulmuş durumdalar. Böylece modernizm, diğer birçok fenomen gibi, bu toplumlarda yüzeysel ve görünüşte nüfuz etmiştir. Bu hareketin başlamasından bu yana yaklaşık yarım yüzyıl oldu. Bu süre zarfında, pek çok İranlı sanatçı çağdaş dünya sanatındaki gelişmelerle kendilerini bir şekilde koordine etmek için mücadele ediyorlardı, ancak bu hareketin akut sorunlarının iç koşullarına uyum modellerini uyarlama sorunu hala devam ediyor. İran'daki modernleşme hareketinin başlangıç noktası 1942'de düşünülebilir. Bu yıl Rıza Şah rejimi düştü, İran yabancı güçle tarafından işgal edildi ve daha önceki baskı atmosferi çöktü. Kısa bir süre önce, Rıza Şah döneminin resmi sanatının en önde gelen temsilcisi olan Kamal al-Molk'ün ölümü ve Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kurulmasıyla birlikte Fransız kültürünün mutlak tahakküm süresi fakülteyi yönetti. Bazı yabancı öğretmenler de eski Kamal al-Molk öğrencileri ile birlikte orada çalıştılar. Birkaç yıl sonra, İran-Sovyet Kültür Derneği'nin (1946) ilk sergisinde Empresyonist eğilimler ortaya çıktı. İlginçtir ki, bu sergideki empresyon resimlerden bazıları Kamal-ol-Molk gözetiminde daha önce eğitilmiş olanlardır. Güzel Sanatlar Fakültesinde, Ahmed Esfandiari, Abdullah Ameri, Mehdi Vishkaei, Manouchehr Yektaei ve Kazemi gibi öğrenciler öne çıktı ve Post-Empresyonizm'e ilgi çekti. Bununla birlikte, kolejnin eğitim durumu, gençleri maceracı hareketlere meraklı tutacak şekilde oldu.

Aynı yıllarda, öğretmenlerden biri (Jawad Hamidi) ve fakülteden birkaç mezun (Kazemi, Jalil Ziapour ve Mahmoud Javadipour)

çalışmalarına devam etmek için Avrupa'ya gitti. Paris'te ve Andrea Lat stüdyosunda Kübizm'le tanışan Ziapour, döndükten sonra birkaç ressam ve şair ile birlikte "Savaşçı Horoz" The Fighting Cock Society (Farsi: یگن ج سورخ یرنه نمنجنا) okulunu kurdu ve büyük bir tutkuyla modern resim uygulamalarını desteklemeye başladı. Bu, Javadipour, Kazemi, Hamidi ve Houshang Pezeshknia gibi Yenilikçilerin yer aldığı ilk Tahran galerisi Apadana'nın kurulmasıyla aynı zamana denk geldi. Böylece, 1940'ların sonlarından bu yana, şiir ve sanat alanında "eski" ve "yeni" mücadeleler, petrolün millileşmesi sırasında ve 1953 darbesinden sonraki yıllarda yoğunlaştı ve devam etti (Özellikle, grubun Mehregan Kulübü'ndeki performansları yeni ve eski tablolarla başa çıkmada daha belirgin hale geldi). Bu şekilde diğer sanatçılar yeni yöntemlerle Avrupa'ya geri döndü. Modern ressamların faaliyetlerinin gelişmesiyle birlikte, ülkenin kültürel otoritelerinin dikkatini nihayet çekmiştir. İlk Tahran Bienali'nin (1958) başlatılması, modernleşme hareketinin onaylanmasında en önemli resmi hükümet eylemiydi. O çağda Ziapur Kübizmin destekçisi ve modernist ressamların lideri olarak tanınmaktaydı. Fakat o herhangi bir nedenle inanan bir kübist değildi. Kısa bir süre sonra, o şekilleri ve temaları basitleştirmeye çalışan André Lat gibi ustalardan, Qajar dönemi sanatından ve etnik ve kırsal sanatın uygulanmasından ilham alarak kendi yöntemlerini buldu. Aslında, Ziapour, eski görsel geleneklerin öğelerini kullanan ilk yenilikçiler arasında yer almalıdır. (Aynı yıllarda Nasser Ovissey, Jaza Tabataba'i ve diğer bazı ressamlar da çalışmalarında bu tür eğilimler gösterdiler). Ancak Ziapour, resimlerinden daha fazla kişiliğinden, öğretilerinden ve yazılarından dolayı etkiliydi.

Marco Gregoryan, yeni İran sanatının gelişiminde bir diğer etkili figürdür. Roma Sanat Okulu'nda eğitim gören Gregoryan İtalyan Ekspresyonist sanatçıların elde ettiği bulguları İran'a getirdi. İran'a döndükten sonra (1954), Estetik Galerisi'ni kurdu ve öğrencileri yetiştirdi. Ayrıca, Tahran Bienalinin açılışı için de çok çaba gösterdi. Gregoryan'ın zihinsel durumları ve maceralı sorunları görselleştirmeye özel bir ilgisi vardı. Auschwitz adlı son resmi, ölümün eşliğinde

çaresiz insanlara gösterilen on üç parçadan oluşuyordu. Son parçada ise yalnızca bir siyah kül yüzeyi yıkımın felaketi olarak görüldü. Bundan sonra Grigoryan, toprak, saman ve polyester gibi malzemelerle soyut kabartma eserler üretmeye başladı. (Kavramsal sanat ve Minimal Art akımlarını tanıması onun basit ve geometrik şekillere yaklaşımını kuşkusuz etkilemiştir).

Hannibal Al Khas, mitolojik ve dini temalarla bir çeşit dışavurum kullandı. Al Khas, Amerika'da sanat eğitimi aldı. İran'a döndükten sonra (1960), sanat okullarında ders vermeye başladı. Sonra Gilgamesh Galerisini kurarak genç ressamların sanatsal ayaklarından biri oldu. Al-Khas, resminde, Mezopotamya ve Eski Persler kabartmalarından esinlenmiştir. İlk çalışmalarında, heykel sıraları ve harika sessiz renklerin kullanımıyla gizemli ve yarı-surrealist çalışmalar yarattı. Daha sonra renk ve şekiller yoğunluğuna açıkça ekledi. Bununla birlikte, Al-Khas sanatında bir tür ilkelcilik, zaman zaman çalışmaları için çağdaş dünyadan temalar seçmesine rağmen, sürekli bir unsurdur. Mohsen Vaziri Moghaddam, Güzel Sanatlar Fakültesi'nden mezun olduktan birkaç yıl sonra İtalya'ya gitti. İkinci Tahran Bienali'nde (1960) ilk kez, Roma'dan gönderilen gayri resmi çizimler (ENFARMEL) ilgi gördü. (Daha önce tanınmış İranlı unsurlarını yarı-kübist kompozisyonlarında kullanıyordu). İran'a (1964) geldikten sonra, Vaziri, öğretme ve sanatta ciddiyetle soyutlamanın akışını güçlendirdi. Amacı, en saf görsel ifadeyi elde etmek için Avrupa soyut sanatın öncülerinin fikirlerini takip etmektir. Bu nedenle, çeşitli çalışma dönemlerinde -kumlu kombinasyonlardan, metal ve plastik parçalardan hareketli ahşap hacimlere kadar- her zaman en soyut alan, biçim ve hareket kavramlarını dikkate almıştır.

Hossein Kazemi, soyut ve heykelsel resim alanındaki çeşitli deneyimlerden sonra, son yıllarda özlü ve anlamlı bir yöntem elde etti. Son çalışmalarında yüzleşme ve karşı-uyum teması her zaman tekrarlandı. Kazemi, bir öğretmen olarak, gelecek nesiller için de iyi bir rehberdi. Aslında, modernleşme hareketi, Shokouh Rezaei gibi yeni öncü ve öğretmenlerin rehberliğinde

büyüdü ve kısa sürede farklı eğilimler dalgası olarak ortaya çıktı.



Resim 1-1. İran Sanatı: Hossein Kazemi Eseri

<https://www.bonhams.com/auctions/23623/lot/109/>

1960'larda kültürel modernleşme önlemleri arasında yeni sanatın resmileştirilmesi vardı. Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü (daha sonra Kültür ve Sanat Bakanlığı olarak adlandırılır) birçok yenilikçi sanatçıları işe aldı. Kısa bir süre sonra Kraliyet devletine dayalı bir vakıf kuruldu ve birkaç devlet kurumu ve hatta bazı özel sektör kurumları, yenilikçi sanatçıları destekleme genel politikasını izledi. Yabancı bağlı kültür dernekleri ve yeni açılan galeriler de büyük ölçüde yeni sanat eserlerini tanıtıyordu. Bienallerin düzenlenmesi, ödüller verilmesi, seyahate ve çalışmaya harcama, uluslararası meclislerle iletişim kurma, bir sanat akademisi kurma, yabancı öğretmenler işe alma ve eğitim programlarını değiştirme gibi etkinlikler modernizasyon hareketinin gelişiminde ve gelecekteki dönüşümünün yönünü belirleme konusunda çok etkili oldu. Bu politikalar, bir yandan, İran'ın görünümüyle dekoratif bir resmin gelişimine zemin hazırlamış, bir yandan da ressamın Batı sanat fenomenine dikkatini çekmiştir. Bu süreçte, çok sayıda taklit kompozisyon ve birkaç yeni eserler özel alıcı ve alıcılarını getirdi. Bu sanatsal akışın amacı, İran toplumuna derinlemesine nüfuz etmek yerine, yabancıların dikkatini çekmek ve

ülkenin sınırlarının ötesine geçmek oldu. Pek çok ressamın, İran'ın "kimlik" bulma çabaları, büyük ölçüde, geçmişin onurlarını hatırlamayı tercih eden kültürel operatörlerin arzusuna uyarlandı. Buna rağmen, modernleşme hareketi hükümet politikasının etkisi altında değildi. Çağdaş İran resminde derin bir dönüşüm talep eden aydınlar ve sanatçılar, biçimsel resmi sanat akışı farklı şekillerde tepki gösterdiler. (Qandriz Salonu etkinliği, bu tür bir reaksiyonun bir örneği olabilir).

Bu yıllarda, bazı sanatçılar, keşif ve gezilerini popüler modernite gösterilerinden uzak tutarak çalışmaya devam ettiler. Qandriz deneyimin ardından yarı soyut çalışmalar ile; etnik hafızanın derinliklerine bir yol bulma eğilimine girenler arttı. Zen'in estetik içgörüsüne dayanarak, doğayı temsili olarak bir şekilde doğayı kucaklayan Sepehri, nesnelere dünyasında ve bazen de biçimsel soyutlamanın sonuna kadar şiirsel bir vahiy peşinde düştü. Modern resim dilinin bilgili ve ustası olan Abolqasem Saeedi, sadece köklerini vurgulamak amacıyla geleneğe yöneldi. Bu nedenle, resimlerinde eski sanatın tanıdık unsurları değil, eski bir kültürün ruhu tanınabilir. Saeedi, bu dönemde doğa ile ilgilenir, birkaç yıl boyunca sadece bol yapraklı ve dallı ağaçlar, çiçekler, yapraklar ve iç içe geçen kavimsel çizgiler ve boyalı dairesel lekelerle resim yaptı. Onun kaligrafik tasarımında ve parlak renklerinin titreşiminde geçmişin şimdiki çağda görülmesinin bir ifadesidir. Saeedi, bir sonraki istikrarlı ve simetrik natürmort eserlerinde, geçmişin ayak izini göstermek için zamanı durdurmuş gibi görünmektedir. Bahman Mohasses, Sepehri ve Saeedi'nin karşı noktasında bulunmaktadır. Mohasses, İtalya'daki yılları boyunca, Avrupa'nın entelektüel kültürünü derinden özümsemiş ve doğu mirasına atıfta bulunma kaygısına bakılmaksızın kendine ait sert bir dışavurum stili bulmuştur. Onun sorunu, acı bir dille tanımlanan çağdaş insanın trajik durumudur. Mohasses'in resmi herhangi bir dekoratif çekicilik veya hassas ifadeden arınmış. Buna rağmen, o zamanın çeşitli sanat alanında özel bir yere sahiptir.

O zamanın resmi sanatı iki tamamlayıcı yoldan ortaya çıktı: modern soyutlama ve

yeni gelenekçilik. Batı'da soyut eğilimlerin artması ve çeşitliliğinin artması İran'ın modern resminin büyük bir bölümünü etkiledi. Geçmişte Kübist ve Ekspresyonist modaları kullanarak doğal formları çözmek ve basitleştirmek için kullanılan bazı İranlı Aydınlatma Ressamları, saf form ve renk uygulamasını rasyonel bir şekilde arayışlarını sürdürdüler. Bazıları önceki deneyimlerinden bırakıp çeşitli soyutlama yöntemlerini seçti. Bazıları yirminci yüzyılın soyut sanatı ile İran'ın geleneksel ve uygulamalı sanatı arasındaki ilişkiyi esas tutarak, çizgi ve nakışın resmi ilişkilerine vurgu yaparak resimlerine yön verdi. Önceleri, Sheibani, Shahoogh ve Mansoureh Hosseini gibi ressamlar soyut dışavurumculuğa girmişti. Ancak Behjat Sadr ve Mohsen Vaziri'nin Tahran'ın üçüncü Bienali'ndeki çalışmalarının başarısından sonra, geniş bir soyut eğilimler dalgası ortaya çıktı. Bu süreçte Op Art, Kinetik Art ve Minimal Art eserlerinin kullanımı da popüler olmuştur. Geleneksel veya yeni unsurlar kullanan birçok ressam soyut, dekoratif, inşa edici ve etkileyici deneyimler kullandı. Bunların arasında-Sadegh Barirani, Hosein Zenderoudi, Massoud Arabshahi, Gholamhossein Nami, Sadegh Tabrizi, Siraak Molookian ve Sonia Balasanyan-Grigoryan, Vaziri ve Kazemi gibi öncülerinin soyut eserleri ile birlikte yerli ve yabancı sergilerde yer alan ünlü isimlerdi.

Aslında köklü ve sanatsal bir okul olmayan Sakkahane Okulu, geleneğe yeni bir tablo çizdi. Ataların mirasının çağdaş biçimlerde yeniden inşası, uluslararası sanat koleksiyonlarında puan kazanmanın uygun bir yolu olarak kabul edildi ve Tahran'ın Dördüncü Bienali'de (1964) doğrulandı. Belirtildiği gibi, geçtiğimiz yıllarda bir dizi yenilikçi geleneksel konulara ve materyallere yöneldi. Nasser Ovisi, Selçuklu ve Qajar sanatının görüntüleriyle göz alıcı ve yaratıcı perdeler inşa etti. Jaza Tabatabai, esprili bir şekilde Qajar türünden ve halk sanatından ilham aldı. (O endüstriyel hurdaları efsanevi yaratıklara dönüştüren yaratıcı bir heykeltıraştı. O yıllarda modernizmin tanıtımına "Yeni Sanat Galerisi" kurarak katkıda bulundu.) Zevkli ve meraklı heykeltıraş, Parviz Tanavoli de eski deneyimlerden yararlandı. Mansoureh Hosseini de son zamanlarda hat kompozisyonu ritmini

ve Kofi alfabelerini soyut kompozisyonlarında kullandı. Fakat şimdi, Dekoratif Sanatlar Akademisi'nde okuyan birçok genç ressam, çeşitli Farsça çizgileri, tasarımları, karo ve halı renkleri ile kırsal ve halk resimlerini yeni şekillerde birleştiriyor. Çalışmalarına "Sakkahane" adı verildi çünkü geçmişin dini ve sanatsal kültürüyle bir bağlantısı varmış gibi görünüyordu. Kısa bir süre sonra Sakkahane Okulu'nun kurucuları orijinal sınırlarının ötesine geçti. Başta Paris'te çalışan ve inovasyon için motivasyonu daha güçlü olan Zenderoudi, kısa sürede sonra büyü benzeri kompozisyonları ve halk temalı motifleri bıraktı ve parlak çizgilerin ve renk tonlarının görsel kalitesine ve galaktik alanların görselleştirilmesine döndü. (Muhtemelen, Op Arttan aldığı etki tarzını değiştirdi). Sakkahane ile başından beri fazla bir ilgisi olmayan Arabshahi'ni çalışmaları, yapısal bir tema haline geldi. (O yıllarda Arabshahi çanak çömlek, bakır ve beton gibi malzemelerle büyük ölçekli kabartma yapmaya başladı).



Resim 1-2. İran Sanatı Kourosh Shishegaran
Resim 1-3. İran Sanatı: Jalil ZiaPour

Hossein Zenderoudi ile aynı zamanda çalışmalarına başlayan Faramarz Pılarım, eskisinden de daha fazla kaligrafiye yakınlık göstermeye başladı. Aslında, Sakkahane Okulu uzun sürmedi, ancak çeşitli dekoratif eğilimlerin önünü açtı. Yeni gelenekçilik başka etkiler de gösterdi. Sülüs hattının biçimsel özelliklerinden yararlanan Mohammad Ehsae ve kırsal mimarinin şeklini ve dokusunu deneyimleri için kullanan Parviz Kalantari gibi sanatçılar. Mesele, "İran" tarzını elde etmeye yönelik bir girişimin uygulamalı sanatın kaynaklarının görünür ve bazen eğlenceli algılarını başlatmasıydı. Ve bu geleneksel unsurları yeni biçimlere uyarlama

çabası, resmi sanatı kafa karıştırıcı hale getirdi.

1970'lerin ilk yarısı resmi sanat karmaşasının zirvesiydi. Bu yıllarda Batı sanatının dönüşümlerinin yansıması çok hızlı bir şekilde İran'a geldi. Tahran'da Çağdaş Sanat Müzesi'nin açılmasından (1977) ve Batı Yeni Sanat'ın tanıtımından önce bile postmodernizmin ilk belirtileri burada ortaya çıktı. Yeni akımların etkisi altında olan bazı insanlar geçmişin deneyimini bıraktı, ancak çoğu yerleşik şablonları tekrarlamaya devam etti. Bununla birlikte, resmi sanatın saçaklarında, figüratif resim alanında hareket az çok belirgindi. Mohasses, AlKhasa, Saeedi ve Sepehri gibi sanatçılar yöntemlerini sürdürdüler. Fresk tarzını tecrübe eden tek İranlı sanatçı Muhammed Hassan Shirdal, sosyal konulu duvar resimlerine döndü. Manouchehr Safarzadeh, inferno dünyasında şaşkınlık ve yalnızlık hikâyelerini keşfetti. Rahim Najfar şehitlerin durumunu anlattı. Aydın Aghdashlou, Rönesans öğretmenlerinin kasıtlı imha sürecinde zaman içindeki değerlerin kırılmasını hatırlattı. Ayrıca, Nikzad Nojumi, Nahid Haghighat ve Alireza Espahbod gibi genç ressamların her biri, çalışmalarında zamanın endişelerinin bir yansıması olarak yer aldı. Leili Matin Daftari ve Parvaneh Etemadi kişisel yöntemleriyle de, insanların ve nesnelere varlığının basit bir tarifini verdi. Öte yandan, bazı öğrenciler eski Sovyet resminin ve Meksika duvar resminin bir modellemesi olarak sosyal gerçekçiliğe eğilim göstermiş ve ortak girişimlere karşı protesto göstermişlerdir. İran İslam Devrimi, sadece Muhammed Rıza Şahın resmi sanatının gidişatını kesmekle kalmadı, aynı zamanda tüm modern sanatı tarihi bir olaya karşı karşıya getirdi. Yenilikçilerin bir kısmı yurtdışına taşındı, bir kısmı da bir süre resim yapmayı bıraktı ve birçoğu günün iradesinden veya herhangi bir nedenle etkilenerek çalışma şeklini değiştirdi.



Resim 1-4.: İran Sanatı: Hossein Zenderoudi

Bazıları önceki uygulamalarının evriminde güçlü ve etkili çalışmalar yarattı. Bununla birlikte, devrimden birkaç yıl sonra kadar, modernleşme hareketinde kayda değer bir ilerleme olmamıştır. Geçmişteki deneyimlerin gözden geçirilmesinden ve dünyadaki çağdaş sanatın kazanımlarına dair daha fazla tefekkür sürecinden sonra, 1980'lerin ortasından bu yana yeni bir çaba başladı. Kuşkusuz, yeni neslin modern ressamları, konularının hassasiyetinin çok iyi farkında ve aramalarında çok titizler. Ancak, uyum ve sanat icat sürecinde hala sağlam ve kapsamlı bir sonuç elde edilmiş gibi görünmüyor. İran resminin asıl rönesansı mevcut heykelin devam etmesini gerektiriyor. (Pakbaz, 2007: 597-591).

2. SAKKAHANE OKULU'NUN YARATILIŞI VE TARİHİ

Sakkahane Sanat Okulu, 1960'larda İran'da oluşturulan bir harekettir. Modernleşmenin, gelenekçilerin ve modernitenin mücadelelerinin ortasında, uluslararası arenasındaki birçok ortak okul, popüler sanat ya da pop sanat dönemi geçiyordu ve devrini bitiriyordu. Bazı İranlı yenilikçi sanatçılar bugün İran sanatındaki gelişmeler ve hatta hat sanatı alanındaki yenilikler üzerinde büyük bir etkisi olan yeni bir okul yarattılar, bu okul veya sanat hareketi daha sonra Sakkahane Okulu olarak tanındı.

Bu sanatçılar, ulusal ve geleneksel güzelliklerin

yeniden tanımlanmasını istedi. Ya da başka bir deyişle, bu kültür sanatçıların, ulusal kültürün bakış açılarına olan sevgisi ve küresel kültüre geniş bir bakış açısıyla, ulusal-uluslararası bir okul kurması öngörülmüştür. Ve belki de ilk eğitim olmadan ve okulun kurulmasına doğru doğal bir şekilde bile olsa, tapınaklarda ve tapınaklarda yaşayan insanların çevresine ve görsel unsurlarına ve ibadet yerlerine yaklaşımları, bu nesnelere çağdaş mekanlarda yeniden tanımlanmasına neden oldu. Ve yeni ve yenilikçi bir organizasyonda, yeni ve kabul edilebilir bir yenilik haline gelir

2.1. Köken:

“Eski Tahran” adlı kitabın yazarı Cafer Şehri sakkahane hakkında şöyle diyor:

Sakkahane, İran geleneksel mimarisinde kamu alanlarda mahallenin dükkan sahipleri ve ahalisinin, yoldan geçen susamışlar için yaptıkları küçük mekanlardır. Sakkahane genelde içinde içme suyu dökülen ve zincirle küçük kaselerin bağlandığı büyük bir taş kaptı. Sakkahaneler genelde başta hizmet yönü olan ve kurucularının sevap işlemek hedefi ile yapılan yerdi. Bazı sakkahaneler daimiydi ve bazıları ise özel zamanlarda ve özellikle Muharrem yas merasimi mevsiminde kurulurdu.

“Sakkahane’nin küçük alanı genellikle Şii Müslümanların eski mahallelerinde semboliktir ve bize her biri farklı hiziplere ve ayrımlara sahip olan Hazret-i Hüseyin isyanının destanını hatırlatır, ancak her birinde öğeler ve nesnelere ard arda tekrarlanır. Basitliğine rağmen, Sakkahane’de her şeyin özel bir anlamı vardır: demir kafes pencereler, ışıklı ve sönük mumlar, su, renkli kumaşlar, bakır el çalışmaları, parlak renklerde çeşitli simgeler, su depolarında büyük kubbeler, hepsi anlam taşıyan ve semboliktir. Sakkahaneler genellikle kamuya açık yollarda inşa edilir ve susuzluk giderilmesi için su sağlama niyetindedir. Ancak ek olarak, Şiilere göre, sakkahanelerin suyu kutsanmış. Sakkahane duvarlarına, su tanklarına ve diğer yerlere yazılan çizgiler, en çok İmam Hüseyin ve onun arkadaşları, özellikle de Abolfazl el-Abbas’ın methiyesi ve Kur’an ayetlerini şiir ve cümleler olarak içermektedir. Metal ağ, dinin büyüklerinin dualarının sembolüdür. Su rezervuarındaki kubbeler ayrıca İmam Hüseyin’in tapınağı ile de ilgilidir. Bu şekilde sakkahaneler, hatta

hüseyinîyeler, sadeliği olmalarına rağmen, görüntüler bakımından zengin bir koleksiyondur. Sakkahanelerin renkli resimler ve dekoratif motiflerle yazıtları, dini sloganlar üzerine yazılmış renkli bayraklar, afişlerin üzerinde küçük armalar, Hz. Abbas’ın Aşura günü elinde taşıdığı İmam Hüseyin’i ifade edecek bir semboldür ve Muharrem ayının yas töreninde tavus kuşu tüyü gibi bazı dekoratif unsurların, farklı kuşların minyatür metal heykellerinin olduğu büyük Sembolik metal bayrak, bu dini kompleksin unsurlarıdır.” (Emami, Çağdaş Sanatlar Müzesi sergisi broşürü, 1978)

Bu İran formlarını içeren hazineydi ve bu sanatçılar onu arıyordu ve bu sanatçılar kaybedilen kimliklerini bu formlarda bulabilir ve böylece bir İran kimliğine sahip olurlardı. Sakkahane’den bir ressam olan Nasser Oveisi, açıkça şöyle diyor: “Çağdaş bir ressam olarak, çalışmalarımın bir İran kimlik kartına sahip olmasını her zaman denedim.” (Oveisi, 1978, s. 10) Aynı zamanda biçim ve ulusal kimliğin birleşiminden de bahseder: “Yirmi yıl önce Batı kültürünün gölgesinde kalmamamız gerektiğini düşündüm ve o kültürünün İran’a gelen Batı teknolojisi ile birlikte dahil olmasına izin vermemek istedim. Batı teknolojisini kullanmamıza rağmen sanatsal kişiliğimizi koruyabileceğimize inanıyorum.” (Oveisi, 1978, s. 10)

Sakkahane sanat hareketi, 1960’lı yılların entelektüelleri ve sanatçıların modernizme ve Batı kültürünün etkisinin yayılmasına karşı bir tepki olarak görülebilir.

2.2. Sakkahane Okulu Öncüleri:

“Sakkahane okulunun başlangıcı, Hossein Zenderoudi’nin eserleri ile düşünülebilir ve Parviz Kalantari, Faramarz Pıllaram, Zahra Tabatibi, Parviz Tanavoli, Mansour Ghandris ve Massoud Arabshahi gibi insanlarla birlikte. Bazıları Naser Oveisi’yi de bu guruba dahil ediyorlar. Belki de bunun nedeni, sanatçının İran halk sanatındaki çalışmalarıdır. “Çağdaş İran resminin öncülerinden” sonra, kendilerini “modern İran sanatçısının ikinci nesli” olarak görenlerden biriydi.” (Goodarzi, 2002: 67) Mevcut hikâyenin en önemli kurucularından biri olan Parviz Tanavoli, grubun çabalarını ve

hayatta kalanların çalışma şeklini şöyle açıklıyor: "1962 civarında bir gün, ben ve Hossein Zenderoudi Hz. Şah Abdul Azim'e gittik ve orada satışa sunulan çok sayıda dini basılmış resme dikkat çektik. O sırada, ikimiz de işlerinde kullanabileceğimiz çeşitli İran malzemeleri arıyorduk ve bu resimleri aldık ve eve döndük. Formlarının sadeliğini, içlerindeki rolleri ve etkileyici renklerini tekrarlanmasını beğendik. Hossein Zenderoudi'nin onlardan ilham alarak çalıştığı ilk projeler aslında Sakkahane'nin ilk sanat eserleydi." (Emami, Çağdaş Sanat Müzesi Broşürü, 1978)

2.3. "Sakkahane Okulu" Terimi:

Karim Emami 1963 yılında, " Sakkahane Okulu" ünvanını seçti. Emami o yıllarda çeşitli gazetelerde sanat olayları hakkında yazılar yazan tercüman, eleştirmen ve gazeteciydi. Şöyle yazıyor: "Resimde çizginin ortaya çıkması, 1962'lerin başında, birkaç izleyiciye Sakkahane havasını hatırlattı. Daha sonra, bunun kullanımını genelleştirildi ve İran sanatının geleneksel formlarını başlangıç noktası olarak kullanan hem ressam hem de heykeltıraş olan tüm sanatçılar, yalnızca Pers alfabesi ile uğraşanları değil, çalışmalarında hammadde kullananlar bu terim ile kategorize oldular." (Pakbaz, 2007: 307)

Her ne kadar bu isim bütün grup için tamam olmasa da Emami'ye göre: "Her halükârda, bu isim kullanılmış ve başlangıçta kapsamlı ve herkesi tatmin edecek bir isim yoktur zaten. İlk başta her isim yalnızca bir kişiyi veya bir şeyi tanımlamanın bir yoludur ve ismin tüm iyi ve kötü özellikleriyle sonunda ortaya çıkar" (Emami, Çağdaş Sanat Müzesi Broşürü, 1978)

"Onlardan bazıları, Qandriz gibi, kendi yöntemlerini geliştirmek için insan unsurlarını ve nesnelere, geometrik şekiller ve dekoratif tasarımlar haline getirecek kadar basitleştirdi." (Emami, Çağdaş Sanat Müzesi Broşürü, 1978)

2.4. Sakkahane Okulunun Dikkate Aldığı Unsurlar:

Bu sanatçıların en sevdiği unsurlar, uzun zamandır geleneksel insanlar tarafından kullanılan gibi ikonlardır: kapılar, kilitler ve anahtarlar, değerli ve hediyelik eşya yerlerinin

süslemeleri, yüzük takıları ve muskalar, kâseler ve tabletler. Aslında, estetik geleneksel toplumun etiyile, derisiyle ve kanıyla karışmış durumdaydı. Bu arada çizgi, bu tür yerlerde sürekli bulunan unsur ve tabakların ve yüzüklerin takılarında kullanılan bağımsız bir eleman olarak sanatçıların ilgisini çekti. Tüm nesnelere ve görüntüler üzerinde derlenip derlendiklerinde, çizgiyi yeniden tanımlayarak ve yeniden tasarlayarak, yeni kompozisyonlar ekleyerek ve inşa ederek çizgiyi yeniden tanımladılar. Böylece Sakkahane'nin kalbinde yeni bir görsel görünüm doğdu ve Kufi'nin hattı 1.400 yıl değişikliklerden sonra yeni bir dile ve ifadeye geçti. (Eslampour, 1974: 55 ve 56)

Aslında, kaligrafi öğelerinin kullanımına ek olarak, Şii kültüründe gizlenen dini sembollerin ve öğelerin, en önemlisi de Ashura sembollerinin kullanılması, Sakkahaneliler arasında ortak bir temaydı.

2.5. Sakkahane Okulunun Sürekliliği:

Sakkahane okulunun sürekliliğini, sanatçıların çabalarının ortak ölçütleri ve özellikle de dini-sanatsal mirasa olan güven ile belirlemek istiyorsak, bu okul yirmi yıldan az sürmedi ve grubun sanatçıları aynı deneyimlere farklı şekillerde güvendiler. Gerçi Mansour Qandriz bir otomobil kazasında öldü, Faramarz Pilaram devrimden sonra öldü ve hat-resim çalışmalarına ölümüne kadar devam etti. Hayatta kalanlar, her biri küçük dünyanın köşesinde, evden uzakta, kaybolmuş kimliklerini başka bir biçimde aramaya devam ediyorlar. Sakkahane okulunun akışı, grubun sanatçıları tarafından durduruldu, ancak çabaları, deneyimleri ve yolları çağdaş İran sanatı üzerinde kalıcı bir etkiye sahipti. Bu düşünce tarzı, Jafar Roohbakhsh, Parviz Kalantari, Mansoureh Hosseini, Rahim Najfar, Shahla Habibi, Mohammad Ali Taraghizadeh, Zahra Rahnavard ve diğer bazı sanatçılar tarafından, İran görsel sanatlar alanında başka okullar ve sanatsal akımlar yaratarak takip edildi. (Goodarzi, 2006: 67)

3. ÖZETLE SAKKAHANE HAREKETİ

İran'da, Avrupa tarzındaki modern sanat, on yıllar sonra kuruldu ve sanat eserleri, İran toplumunun dönüşümlerinin bir işareti olmaktan fazla, sadece Avrupa sanatından örnekler olarak gibi görünüyordu. 1950'lerde sanatçılar sonuç çıkmayan tartışmaları üstlendi, ancak 60'lı yılların başlarında ulusal, kültürel, dini ve etnik kimliğin geri alınması pek çok sanatçı için merak kaynağı oldu. Bu dönemde siyaset ve siyasi düşünceler birçok sanatçının dikkatini çekti. Soyut resimlerle birlikte ilgi çekici bir anlatı resim oluşturuldu. Pek çok ressam etnik ve dini mitleri kullanarak eserler yarattı ve diğerleri kişisel soyutlama, keşif ve sezginin yolunu açtı. Altmışlı ve yetmişli yılları İran resim sanatı için muhteşem bir dönemdi. Bu dönemin sanatı politik meselelerden etkilenmiştir. O yıllarda, bağımsız basın biraz güçlendi ve birçok İranlı sanatçı yurtdışında eğitim gördü. Galeriler yaratıldı ve sanatçılar modernist hareketle bir araya geldi. Modernizmin iranize edilmesi baskın bir ruh olarak düzene sokmak toplumun kültürel hareketlerine kabul edilir ve hatta resmî kurumlarının desteğini güçlendirir. Ancak, bu eğilim üzerinde etkisi olan güçler Jalal Al Ahmad ve Dr. Ali Shariati gibi modernizmi eleştiren yerli düşünürler tarafından irdelenir. İran-İslam kültürüne geri dönüş, düşünürlere göre, İran ve Batı kültürü arasındaki çatışmanın temel çözümü sayılıyordu. Bu düşünce aynı zamanda çağdaş İran sanatı üzerinde de önemli bir etkiye sahipti ve bu görüşün İran'ın resim ve diğer görsel sanatlar alanındaki en önemli etkisi, "Sakkahane" olarak adlandırılabilir tarzı oluşturması oldu.

KAYNAKÇA

- ADONİS. (2013), *Sufizm ve Sürrealizm*, İnsan Yayınları:583, İkinci baskı, İstanbul.
- ALGAR HAMİD, (1998), *Humeyni*, DIA, İstanbul, XVIII.
- AVANİ, G. (1997), *Hikmet ve Sanat (Makaleler)*, İnsan Yayınları, İstanbul.

- AYVAZOĞLU, B. (2013), *Aşk Estetiği*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- BAHNESSİ, A. (2008) *Sanat ve Estetik Yaratıcılık*, İslam Kültürü, Çev. Nebi
- BOLOGHİ, S. & GUMPERT, L. (2002) *Picturing Iran, Art, Society and Revolution*, İ.B. Tauris Co.Ltd., Londra.
- BURCHARDT, T. (2012), *İslam Sanatı Dil ve Anlam*, Çev. Turan Koç. Klasik Yayınları, İstanbul.
- CHRISTIES'S, DUBAI, *Modern and Contemporary Arab, Iranian and Turkish Art Part 1*, Christie's Auction Catalog, 25.10.2011.
- DAFTARİ, F.D & LAYLA, S. (2013-2014), *İran Modern Exhibition*, Asia Society Museum-Newyork. Catalogue (6.9.2013-5.1.2014), Yale University Press, London.
- EİGNER, S. (2010), *Art of The Middle East, Modern and Contemporary of The Arab World and Iran*, Merrel Yayınevi, Pennsylvania State Üniversitesi Yayını, Amerika.
- ELDEM, E. (2007), *Doğuyu Tüketmek*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi, İstanbul.
- GİOVANNİ, CURATOLA. (2010), *Art From The Islamic Civilization, From the Al-Sabah Collection*, Kuwait, Skira Editore S.P.A., Torino.
- GRAY, B. (1947), *Persian Painting*, Iris Colour Books, 1947, Londra.
- HANÇERLİOĞLU, O. (1979), *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar*, Cilt 6, İstanbul.
- İPŞİROĞLU, M. Ş. (1973), *İslam'da Resim Yasağı ve Sonuçları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- İslam Sanatının 3 başkenti, İstanbul, İsfahan, Delhi, Louvre Koleksiyonundan Başyapıtlarla*, (2008), Sakıp Sabancı Müzesi Yayını, İstanbul.
- MEHDİYEYEV, Cilt 5, T.C. Kültür Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, 3154, Kültür Eserleri Dizisi 434, Ankara.
- MULLER, N.M.L & COTTER, S. (2009), *Contemporary Art In The Middle East*, Paul Sloman (editör), Black Dog Publishing LTD., Londra.
- PERÇİN, B. (2014), *Meriç Hızal, Retrospektif*, T.İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- SCHİMMEL, ANNEMARİE. (2008), *Sufizmin İlk Dönemleri*, İslam Kültürü, Cilt 5, T.C. Kültür Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, 3154, Kültür Eserleri Dizisi 434, Ankara.
- WİJDAN, A. (editör), (1989), *Contemporary Art From The Islamic World*, Scorpion Publishing Ltd, London.

WİJDAN, A. (1997), *Modern İslamic Development and Continuity*, University Press of Florida, Florida.

Tez:

ÇAĞLAR, GÜLER “Ortadoğu İslam Ülkelerindeki Soyutlama Geleneğinin Görsel Sanatlardaki Güncel Yansımaları” 2015 Işık Üniversitesi.

METİN, C. (2006), “Türk Modernleşmesi ve İran (1890-1936)”, Basılmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

SÜLÜN, EBRUNALAN, kültürel ve görsel estetik açısından Shirin Neshat ve İpek Duben (yüksek lisans tezi,) <http://www.academia.edu/> Erişim tarihi 15.6.2015)

İnternet Kaynakları:

<http://www.abdelsalameidfinearts.com/mural.html> (İzlenme tarihi 15.6.2020).

<http://www.ab-gallery.com/en/artists/reza-deerakshani.php> (İzlenme tarihi 15.6. 2020).

www.abdunnassergharem.com (İzlenme Tarihi 15.6. 2020).

<http://ahmedmater.com/artwork/evolution-of-man/prints/evolution-of-man/> (İzlenme Tarihi 15.6. 2020).

<http://ahmedmater.com/artwork/illuminations/photographic-artworks-series/dyptichilluminations/-illumination-xv-xvi/> (İzlenme Tarihi 15.6.2015).

www.alaattinbender.blogspot.com (İzlenme Tarihi 5.4. 2020).

www.aplus.com (İzlenme tarihi 5.4.2020).

<http://www.apgglobal.org/en/Artwork/5900/Untitled-Industrial-Harem/Monamarzouk> (İzlenme tarihi (15.6. 2020).

www.aragec.com (İzlenme tarihi 5.4. 2020).

www.arkitektura.al-Al-Bahar-towers (İzlenme tarihi 15.6. 2020).

www.art-agenda.com/580x407Searchbyimage (İzlenme tarihi 15.6. 2020).

www.artam.com (İzlenme tarihi 5.4. 2020).

<http://www.artcologne.de/de/artcologne/presse/ausstellerpressefaecher/index> (İzlenme tarihi 15.6. 2020).

www.artinthecity.com-talks-to-artist-halim-al-karim (İzlenme tarihi 15.6. 2020)

<http://www.art.net/~samia/page/pagetwo/fatenpicts.html> (İzlenme tarihi 15.6.2015)

www.artnews.com/2015/05/18/shirin-neshat-facing-history-at-the-hirschhorn/shirin_neshat_our_house_

rahim (İzlenme tarihi 15.6. 2020)

http://www.artnet.com/magazineus/reviews/davis/davis7-14-08_detail.asp?picnum=21 (İzlenme tarihi 15.6. 2020)

<http://arthopper.org/shirin-neshat-the-detroit-institute-of-art/> (İzlenme tarihi 5.6. 2020)

http://www.artmap.tv/news_detail.aspx?id=1034 (İzlenme tarihi 10.7. 2020)

<http://www.art.net/~samia/page/pagetwo/fatenpicts.html> (İzlenme tarihi 10.7.2015)

www.askart.com (İzlenme tarihi 1.5.2020)

<http://www.artslant.com/global/artists/show/18562-mona-hatoum> (İzlenme tarihi 10.7. 2020)

www.artshopsgallery.com (İzlenme tarihi 1.5. 2020)

<http://www.arttalks.org/article.php?id=1254132017> (İzlenme tarihi 10.7. 2020)

<http://artradarjournal.com/2011/05/04/contemporary-art-in-the-.../hilda-2> (İzlenme tarihi 15.6. 2020)

www.artvalue.com (İzlenme tarihi 15.6. 2020)

Notlar

* Şansal Erdoğan tarafından yazılan “Çağdaş İran Resim Sanatında Sakkahane (Saqqakhane) Okulunun Gelişimi” isimli kitap bölümü, 978-625-6450-32-5 ISBN numaralı «Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Çalışmalar - Haziran 2023” isimli kitapta yayınlanmıştır. Yazarın isteği üzerine, aynı makale İngilizce “Abstracts, keywords” ve Öz eklenerek burada yer almaktadır.

Dergiye ait bağımsız hakemlerin düzenleme önerileri dikkate alınarak; Uluslararası Endekslerde daha çok taranması açısından düzenlenerek, etik bildirim ile burada yayınlanmıştır.



journal
of arts

VOLUME/CILT: 5
YEAR/YIL: 2022

