



journal
of arts

International Peer-Reviewed and
Open Access Electronic Journal

Uluslararası Hakemli ve
Açık Erişimli Elektronik Dergi



ratingacademy.com.tr/ojs

Volume / Cilt : 1

Year / Yıl : 2018

Issue / Sayı : 1

E-ISSN : 2636-7718

DOI : 10.26809



journal of arts

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

**Volume/Cilt: 1
Issue/Sayı: 1
2018**

Web: <http://www.ratingacademy.com.tr/ojs/index.php/arts/index>

E-mail: karayevren@gmail.com

Address : Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi No: 276 D-I, Merkez-Çanakkale / TÜRKİYE

ABOUT THE JOURNAL / DERGİ HAKKINDA

Owner/ Sahibi

RATING ACADEMY
Ar-Ge Yazılım Yayıncılık Eğitim Danışmanlık ve Organizasyon Ticaret
Limited Şirketi

Editors/Editörler

Evren KARAYEL GÖKKAYA, Çanakkale Onsekiz Mart University
(Editor)

Managing Editor/Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Nilay KÖLEOĞLU, Çanakkale Onsekiz Mart University

ii

Contact / İletişim Bilgileri

Adress : Sarıcaeli Köyü ÇOMÜ Sarıcaeli Yerleşkesi No: 276 D-I, Merkez-
Çanakkale / TÜRKİYE

Tel: +90 544 560 17 10

Web : <http://www.ratingacademy.com.tr/ojs/index.php/arts/index>

E-mail : karayevren@gmail.com

EDITORIAL BOARD / EDİTORYAL KURUL

Evren KARAYEL GÖKKAYA- Canakkale Onsekiz Mart University,TURKEY

Deniz KORKMAZ ELSHRY- Eskişehir Osmangazi University,TURKEY

Yeşim ZÜMRÜT-Canakkale Onsekiz Mart University,TURKEY

Velimir VUCICEVIC -Art University of Belgrade, SERBIA

Çağlar DOĞRU- Canakkale Onsekiz Mart University,TURKEY

Jerzy WYPHC- Adama Michiewicz University, POLAND

Arzu PARTEN- Kocaeli University, TURKEY

Yıldız GÜNER-Mimar Sinan Fine Arts, TURKEY

Deniz KÜRŞAD-Canakkale Onsekiz Mart University,TURKEY

Tim HOLTABIDDLE - Salem State University, USA

H.Esra ÇİZMECİ AVCI- Canakkale Onsekiz Mart University,TURKEY

Milos DJORDJEVIĆ- University in Kragujevac, SERBIA

Juan Bernardo PINADA- Zaragoza Universty, SPANISH

Luigi COLOPIETRO- Academy of Frolance, ITALY

REFeree BOARD / HAKEM KURULU

Prof. Aydın AYAN- Mimar Sinan Güzel Sanatlar University/TURKEY

Prof. Kemal İSKENDER - Mimar Sinan Güzel Sanatlar University/TURKEY

Prof. Mehmet ÜSTÜNİPEK- Kültür University/TURKEY

Prof. Dr. İncilay YURDAKUL -Hacettepe University/TURKEY

Prof. Dr. Namık Kemal SARIKAVAK -Hacettepe University/TURKEY

Prof. Dr. ADNAN TEPECİK- Başkent University/TURKEY

Prof. Hasip PEKTAŞ - Nişantaşı University/TURKEY

Prof. Mehmet BİRKiYE -İstanbul Aydın University/TURKEY

Prof. Hülya ÖNAL - Çanakkale Onsekiz Mart University/TURKEY

Assoc. Prof. Berna KURT- İstanbul Aydın University/TURKEY

Assoc. Prof. Lerzan ÖZER - Mimar Sinan Güzel Sanatlar University/TURKEY

Assit. Prof. Dr. Müjde COŞAR- Çanakkale Onsekiz Mart University/TURKEY

Assit. Prof. Dr. İsmail TETİKÇİ- Uludağ University/TURKEY

Assit. Prof. Dr. Ayşe KURŞUNCU - Mimar Sinan Güzel Sanatlar University/TURKEY

Assit. Prof. Dr. Yıldız GÜNER - Mimar Sinan Güzel Sanatlar University/TURKEY

Dr. Burcu ERDEN - Mimar Sinan University/TURKEY

Assit. Prof. Dr. H. Esra ÇİZMECİ AVCI - Çanakkale Onsekiz Mart University/TURKEY

Assit. Prof. Dr. Hasan BAŞKIRAN - Mimar Sinan Güzel Sanatlar University/TURKEY

Assit. Prof.Dr. Aygün Dinçer KIRCA - Mimar Sinan Güzel Sanatlar University /

TURKEY Dr. Ayşe BALLYEMEZ - Mimar Sinan Güzel Sanatlar University/TURKEY

Assit. Prof. Dr. Burcu AYAN ERGEN- Yeditepe University/TURKEY

Assit. Prof. Dr. Şeyda ÜSTÜNİPEK- Kadir Has University/TURKEY

WRITING AND PUBLISHING POLICIES

Journal of Arts is an **international refereed journal** which started to be published in 2018. The journal aims to include works in different art fields. In this framework, high quality theoretical and applied articles are going to be published. The views and works of artists, academicians, researchers and professionals working in all fields of arts are brought together. The articles in the journal is published 4 times a year; **WINTER (January), SPRING (April), Summer (July), AUTUMN (October)**. The **DOI number** is assigned to all the articles published in the journal.

Journal of Arts is a **free of charge, electronic and open access** journal. The journal's articles have "free availability on the public internet, permitting any users to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of these articles, crawl them for indexing, pass them as data to software, or use them for any other lawful purpose, without financial, legal, or technical barriers other than those inseparable from gaining access to the internet itself."

Manuscripts submitted to *Journal of Arts* should be in line with **the following editorial principles and author guidelines**.

PUBLICATION POLICIES

1. *Journal of Arts* has begun its publishing life in April 2018. It is an internationally peer-reviewed and periodical journal published regularly in four issues per year (**January, April, July and October**), in the fields of **music, sculpture, paint, ceramic, graphic, photography, architecture, tile, cinema, theatre, opera, ballet, literature and etc.** All articles submitted for publication are evaluated by the editors in chief, editorial board and referees.
2. The journal accepts the studies written in **Turkish and English**. Original research papers, technical notes, letters to the editor, discussions, case reports and compilations are published in the journal.
3. Only the original scientific researches are included. It is essential that the information created in scientific study needs to be new, suggest new method or give a new dimension to an existing information
4. *Journal of Arts* is an **open access electronic journal**. All articles published in the journal are assigned the **DOI number**. Researchers worldwide will have full access to all the articles published online and can download them with zero subscription fees.
5. The editor-in-chief and the relevant editors have the authority not to publish the articles, to make regulations based on the format or to give back to the author for correction that do not comply with the conditions of publication within the knowledge of the editorial board. All studies submitted to *Journal of Arts* are sent to at least **two referees** after the initial review of the editors in chief, and editors related to the study issue with respect to formatting and content. After having positive feedbacks from both of the referees, the manuscripts are published. In case of having one positive and one negative feedback from the referees, the manuscript is sent to a **third referee**. Identities of authors are kept in the posts

to be sent to the referees (Double-blind peer review). In addition, the authors are not informed about the referee

6. The referee process is carried out by the **editors in chief**. A study that the editors in chief does not find suitable or does not accept is not included in the journal, even though the referee process is positive. In this regard, authors can not create a liability for the journal and other boards of the journal.
7. The editor in chief have **7 days** for the appointment of the referees after the arrival of the manuscript . While they appoints the referees, they take the views of the other editors related to the study issue. The studies sent to the referees for evaluation are expected to be answered within **30 days**. In case this is overcome, the editor makes a new referee appointment and withdraws the request from the former referee.
8. Required changes must be made by the author within **15 days** after the decision of "Correction required" given in article acceptance decision.
9. The studies submitted for publication in the journal must have **not been published elsewhere** or have **not been sent another journal to be published**. The studies or their **summaries which were presented in a conference or published can be accepted** if it is indicated in the study. In addition, if **the work is supported by an institution or is produced from a dissertation**, this should be indicated by a footnote to the title of the work. Those who want to withdraw their publications for publication for some reason must apply to the journal management with a letter. The editorial board assumes that the article owners agree to abide by these terms.
10. All responsibility of the studies belong to the authors. Studies should be prepared in accordance with international scientific ethics rules also mentioned in the journal. Where necessary, a copy of the ethics committee report must be added.
11. The articles submitted to the *Journal of Arts* are sent to the referees after they have been checked with the "iThenticate" plagiarism scanning program to see if they are partially or completely copied (plagiarism) from another study. Regulation is demanded from the author for the articles which are high in the plagiarism result (**60% and over**). If the required regulation is not made within **60 days**, the study is rejected.
12. Copyright of all published studies belongs to the *Journal of Arts*.
13. **No copyright payment** is made.
14. No study has differentiation or superiority from another study. Each author and study has the same rights and equality. No privileges are recognized.
15. Studies submitted for publication in our journal must be prepared according to the rules of spelling of journal. Spelling and template are included in are included in the "Author Guidelines" heading
16. Articles submitted for evaluation must not exceed 25 pages after they are prepared according to the specified template. Article summary should not exceed 300 words and minimum 3 and maximum 7 keywords should be written.

STYLE REQUIRMENTS

1. The text must be written **single spaced** by using standard Microsoft Office Word format. Margins should be 2,5 cm for all sides of the page.
2. The total length of any manuscript submitted must not exceed **25 pages** (A4).
3. The manuscript, which does not show the names of the authors, must include the followings: Title, Abstract, Keywords under the abstract, introduction, main text, conclusion, references and appendix.
4. No footer, header or page numbers required.
5. The manuscript language can be **Turkish** or **English**
6. Each manuscript must include abstract, no more than **150 words**.
7. At most **5 key** words must be written below the abstract.
8. **Abstracts** and key words must be written in Times New Roman 10 font size and single spaced. It also should be in italic letters.
9. **The main text** should be written in Times New Roman 12 font size and single spaced . The first line of the paragraph should be shifted by 1,25 cm from the left margin. Paragraph spacing after a single paragraph (6 nk) should be given.
10. All the headlines, set in the midst, should be written in bold, in Times New Roman 12 font size and 1,5 spaced.
11. Headings and subheadings must be numbered 2., 2.1., 2.1.1. as etc decimally with bold letters. All headings should be written in bold but only the first letters of the subtitles should be capital. Spacing before and after a heading (6 nk) should be given.
12. **All the tables, figures and graphs** must beheadlined and sequentially numbered. The titles of the tables and figures should be placed above the table or figures, and references belonging to table or figure should be under them. The headline must be written in Times New Roman 12 font and with bond letters. References for the tables (figure of graph) must be below the table (figure or graph) with a font size of 11 font.
13. Equations should be numbered consecutively and equation numbers should appear in parentheses at the right margin.
14. Citations in text must be done according to the HARWARD REFERANCE TECHNIQUE. In text citations, the author's last name and the year of publication (and page number of the publication if necessary) for the source must appear in the text

i. If the last name of the author is used , the publication date should be written in parenthesis.

Gürkaynak (2002) agree that chemical solutions ...

ii. If the last name of the author is not used, the last name of the author, the publication year and page number of the publication must appear .

The last studies (Pınar 2003: 12)...

iii. If there are two authors, last names of both of the authors should be written.

Cinicioglu and Keleşoğlu (1993) mention about the soft paddings...

iv. If there are more than two authors, cite only the surname of the first author followed by “et al.”

...asserted by Öztoprak et al.. (1999)

v. If an author has more than one publishment in the same year, different symbols (i.e. a,b,c..) must be used with the years.

...result of the studies made by Bozbey et al (2003a)

vi. If the resource is anonymous the word “anon” must be used.

...the realities spoken in recent times (Anon 1998: 53) ...

vii. if a newspaper article with an unknown writer is used, name of the newspaper, date of publication, page number should be written.

The floods occured in the region effect the structural features (Atlas, 1998: 6)

viii. The studies made use of thesis, alphabetically ordered according to the surnames of the writers. The name of the magazine, book or booklet , etc. should be in italic and bold letters.

viii

ix. For Internet resources, the name of the writer should be shown as mentioned before. If no writers name, the name of the resources and the date must be given

Some knowledge takes place about the bazaar (İMKB, 23.06.2003)

x. For the internet resources with unknown writers URL-sequence number and year should be written as follow:

(URL-1, 2003), (URL-1 and URL-2, 2003), According to URL-1 (2003)

15. **References** must be prepared as below:

Books :

SURNAME, NAME, Publication Year, Name of Book, Publishing, Place of Publication, ISBN.

MERCER, P.A. and SMITH, G., 1993, Private Viewdata in the UK, 2

Journals:

SURNAME, NAME , Publication Year, Name of Article, Name of Journal, Volume Number and Page Numbers.

EVANS, W.A., 1994, Approaches to Intelligent Information Retrieval, Information Processing and Management, 7 (2), 147-168.

Conferences:

SURNAME, NAME , Publication Year , Name of Report, Name of Conference Bulletin, Date and Conference Place, Place of Publication : Publishing , Page Numbers

SILVER, K., 1991, Electronic Mail: The New Way to Communicate, 9th International Online Information Meeting, 3-5 December 1990, London, Oxford: Learned Information, 323-330.

ix

Thesis :

SURNAME,NAME , Publication Year, Name of Thesis, Master's Degree/Doctorate, Name of Institute

AGUTTER, A.J., 1995, The Linguistic Significance of Current British Slang, Thesis (PhD), Edinburgh University.

Maps:

SURNAME, NAME , Publication Year, Title, Scale, Place of Publication: Publishing.
MASON, James, 1832, Map of The Countries Lying Between Spain and India, 1:8.000.000, London: Ordnance Survey.

Web Pages:

SURNAME, NAME, Year, Title [online], (Edition), Place of Publication , Web address: URL

HOLLAND, M., 2002, Guide to Citing Internet Sources [online], Poole, Bournemouth University,
http://www.bournemouth.ac.uk/library/using/guide_to_citing_internet_sourch.tml, [Date Accessed: 4 November 2002].

YAYIN İLKELERİ VE YAZIM KURALLARI

Journal of Arts, 2018'te yayın hayatına başlayan **uluslararası hakemli ve süreli** bir dergidir. Dergi, farklı sanat dallarında yapılmış çalışmalara yer vermeyi amaçlar. Bu çerçevede, yüksek kalitede teorik ve uygulamalı makalelere yer verilmektedir. Her tür sanat alanında çalışan sanatçılar, akademisyenler, araştırmacılar ve profesyonellerin görüş ve çalışmaları bir araya getirilmektedir. Dergideki makaleler; **KIŞ (Ocak)**, **BAHAR (Nisan)**, **YAZ (Temmuz)** ve **GÜZ (Ekim)** dönemleri olmak üzere yılda dört kez yayımlanmaktadır. Dergide yayımlanan tüm makalelere **DOI numarası** atanmaktadır.

Journal of Arts, **ücretsiz-açık erişimli elektronik** bir dergidir. *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.*

Değiye gönderilecek yazılarda yazarların **yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uyması gerekmektedir**. Yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmayan yazılar için değerlendirme süreci başlatılmaz.

YAYIN İLKELERİ

1. *Journal of Arts*, Nisan 2018'te yayın hayatına başlamıştır. **Müzik, resim, heykel, seramik, grafik, fotoğraf, mimari, çini, sinema, tiyatro, opera, bale ve edebiyat** gibi **tüm sanat alanlarında** düzenli olarak, **Ocak, Nisan, Temmuz ve Ekim** aylarında yılda dört sayı halinde yayımlanan uluslararası hakemli ve süreli bir dergidir. Yayınlanmak üzere gönderilen bütün makaleler, baş editörler, editöryel kurul ve hakemlerce değerlendirilir.
2. Dergi dili **Türkçe ve İngilizce** olup, orijinal araştırma makalesi, teknik not, editöre mektup, tartışma, vaka takdimi ve derleme türünde bilimsel çalışmalar yayınlanır.
3. Yalnızca özgün niteliği olan bilimsel araştırma çalışmalarına yer verilir. Bilimsel çalışmada üretilen bilginin yeni olması, yeni bir yöntem öne sürmesi ya da daha önce var olan bilgiye yeni bir boyut kazandırmış olması gibi niteliklerin aranması esastır.
4. Açık **erişimli elektronik** bir dergi olan *Journal of Arts*'ta yayınlanan tüm makalelere **DOI numarası** atanmaktadır. Dergide yayınlanan makalelere dünya çapında tüm araştırmacılar, tam erişime sahip olmakta ve herhangi bir abonelik ücretleri ödemededen indirebilmektedir.
5. Baş editör ve ilgili editörlerin bilgisi dahilinde, yayın koşullarına uymayan yazıları yayınlamamak, düzeltmek üzere yazarına geri vermek, biçimce düzenlemek yetkisine sahiptir. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar, baş editörler ve konuyla ilgili olan editörlerin uygun gördüğü en az **iki hakem** tarafından değerlendirildikten sonra yayınlanması uygun görülürse dergide basılır. Bir hakemin olumlu diğer hakemin olumsuz görüş verdiği makaleler üçüncü bir hakeme gönderilir. Hakemlere gönderilecek yazılarda yazarın kimliği saklı tutulur. **Kör hakemlik** uygulaması geçerlidir. Ayrıca,

hakemler hakkında da yazarlara bilgi verilmez. Çalışmalar sıraya alınmak koşulu ile yayınlanır.

6. Hakem sürecine dair işleyiş baş editörlerin kontrolünde gerçekleştirilir. Hakem onayından geçse bile, baş editörlerin uygun bulmadığı ya da kabul etmediği bir yayın dergide sürece dahil edilmez. Bu konuda yazar ya da yazarlar dergi ile diğer organlar üzerinde bir yükümlülük oluşturamaz.
7. Baş Editör konuyla ilgili olan diğer editörlerin görüşünü alarak hakem ataması için verilen süre 7 gündür. Değerlendirilmek üzere hakemlere gönderilen makalelere 30 gün içinde hakem tarafından yanıt verilmesi beklenir. Bu sürenin aşılması durumunda editör yeni hakem ataması yaparak eski hakemden isteği geri çeker.
8. Makale kabul kararında verilen "Düzeltilme gerekli" kararından sonra **15 gün** içinde gerekli değişiklikler yazar tarafından yapılmalıdır.
9. Dergide yayınlanmak üzere gönderilen yazıların daha önce **başka bir yerde yayınlanmamış olması veya yayınlanmak üzere gönderilmemiş olması** gerekir. Daha önce **konferanslarda sunulmuş ve özeti yayınlanmış çalışmalar**, bu durum belirtilmek üzere kabul edilebilir. Ayrıca, çalışma **bir kurum tarafından destek görmüşse veya tezden üretilmişse** çalışmanın başlığına verilecek dipnotla bu durumun belirtilmesi gerekir. Yayın için gönderilmiş çalışmalarını herhangi bir nedenle dergiden çekmek isteyenlerin bir yazı ile dergi yönetimine başvurmaları gerekir. Yayın kurulu, gönderilmiş yazılarda makale sahiplerinin bu koşullara uymayı kabul ettiklerini varsayar.
10. Eserlerin tüm sorumluluğu ilgili yazarlarına aittir. Eserler dergimizde belirtilen uluslararası kabul görmüş bilim etik kurallarına uygun olarak hazırlanmalıdır. Gerekli hallerde, Etik Kurul Raporu'nun bir kopyası eklenmelidir.
11. *Journal of Arts'a* sunulan makaleler, başka bir çalışmadan kısmen ya da tamamen kopyalanmamış (plagiarizm) olup olmadıkları "iThenticate" intihal yazılım tarama programı ile kontrol edildikten sonra hakemlere yollanır. Plagiarizm sonucu yüksek çıkan makaleler (**%60 ve üzeri**) için yazardan düzenleme talep edilir. Gerekli düzenlemenin **60 gün** içerisinde yapılmaması durumunda makale reddedilir.
12. Yayınlanan her türlü çalışmanın yayın hakkı dergiye aittir.
13. Dergiye gönderilen yazılara **teelif hakkı ödenmez**.
14. Hiçbir çalışmanın bir başka çalışmadan farklılığı veya üstünlüğü yoktur. Her bir yazar ve çalışma aynı hak ve eşitliğe sahiptir. Her hangi bir ayrıcalık tanınmaz.
15. Dergimizde yayımlanmak üzere gönderilen eserler dergi yazım kurallarına göre hazırlanmalıdır. Yazım kuralları ve ilgili şablon "Yazım Kuralları" başlığı içerisinde yer almaktadır.
16. Değerlendirilmek üzere gönderilen makaleler belirlenen şablona göre hazırlandıktan sonra 25 sayfayı geçmemelidir. Makale özeti 300 kelimeyi aşmamalı ve en az 3 en fazla 7 olmak üzere anahtar kelime yazılmalıdır.

YAZIM KURALLARI

1. Makalelerin, A4 kâğıt boyutunda ve standart Word formatında, kenar boşlukları; üst:2,5 alt: 2,5 sol: 2,5 ve alt: 2,5 cm **tek satır** aralıklı ve **iki yana yaslı** şekilde yazılması gerekir.
2. Makalelerde sayfa sınırlaması olmamakla birlikte, üst limit olarak **25 sayfanın** aşılması beklenmemektedir.
3. Yazar bilgilerinin yer almadığı makale dosyası; Türkçe başlık, Türkçe özet, İngilizce başlık, İngilizce özet, özetlerin yanında anahtar kelimeler ve devamında giriş, ana metin, sonuç, kaynakça ve eklerden oluşmalıdır.
4. Üstbilgi, altbilgi ya da sayfa numarası eklenmemelidir.
5. Makaleler, **Türkçe ya da İngilizce** olarak hazırlanabilir.
6. Yazının başına **150 sözcüğü geçmeyen özet** (abstract) eklenmelidir. Yazı dili Türkçe ise, mutlaka İngilizce özet ve İngilizce Başlık eklenmelidir.
7. Özetten sonra makalenin içeriğini belirten **en fazla 5 anahtar kelime** (Türkçe ve İngilizce) belirtilmelidir.
8. Özetler ve anahtar kelimeler Times New Roman 10 Punto, italik, tek satır aralığında ve iki yana yaslı şekilde hazırlanmalıdır.
9. Ana Metin, Times New Roman, 12 Punto, tek satır aralığında, iki yana yaslı şekilde hazırlanmalıdır. Her bir paragraf aralığı (sonra 6 nk) boşluk bırakılmalıdır. Paragrafların ilk satırları 1,25 cm içeriden başlamalıdır.
10. Türkçe ve İngilizce başlıklar, Türkçe ve İngilizce özet bölümlerinin üzerine büyük harfle, ortalanarak, 1,5 satır aralıklı, Times New Roman, 12 punto ve kalın (bold) olarak yazılmalıdır. Makalenin ana başlık ve alt başlıkları ise 2., 2.1., 2.1.1. gibi ondalıklı şekilde, giriş başlığından başlayarak (Kaynakça hariç) numaralandırılmalı ve kalın (bold) yazılmalıdır. Ana başlıklar büyük harfle yazılmalı, alt başlıkların ise yalnızca ilk harfi büyük olmalıdır. Başlıklardan önce ve sonra 6 nk boşluk bırakılmalıdır.
11. **Tüm şekil, tablo ve grafiklere** bir başlık verilmeli ve başlıklar ardışık olarak numaralandırılmalıdır. Başlık tablo, şekil veya grafiğin üstünde sayfaya ortalı Times New Roman, 12 punto, kalın (bold) olarak yer almalıdır. Tablo, şekil veya grafik yazısı no'su ile birlikte verildikten sonra tek nokta konularak tablo, şekil veya grafik ismi yazılmalıdır. Kaynak bildirimleri tablo, şekil veya grafiklerin altında 11 punto olarak verilmelidir.
12. Dipnotlar (açıklama içeren) metin içinde numaralanmalı, ayrı bir sayfada numara sırasına göre "Notlar" başlığı altında Times New Roman 11 punto ile yazılmalı ve metnin arkasına konmalıdır.
13. Makalede matematiksel denklem ve formüller numara verilerek sıralanmalıdır. Numaralandırma satırın en sağında parantez içinde yapılmalıdır.
14. Metin içinde atıfları belirtmek için **Harvard referans tekniği** kullanılmalıdır. Bu tekniğe göre metin içinde geçen atıflar, yazar soyadı ve parantez içinde yer alan yayın yılı ile belirtilir. Konuyla ilgili örnekler aşağıda sırasıyla verilmiştir.

i. Yazar adı cümlenin doğal bir parçası olarak kullanılmışsa yayın yılı parantez içinde;

Gürkaynak (2002) kimyasal çözeltiler üzerinde yapmış olduğu ...

ii. Yazar adı cümlenin doğal bir parçası olarak kullanılmamışsa yazar adı, basım yılı ve sayfa sayısı şeklinde olmalıdır;

En son çalışmalar (Pınar, 2003: 12) uygulamanın ...

iii. İki yazarın bulunması durumunda, her iki yazarın soyadı da kullanılır.

Cinicioglu ve Keleşoğlu (1993) yumuşak dolgular üzerinde ...

iv. İki'den fazla yazar olması durumunda ilk yazarın soyadını "ve diğ." ifadesi takip eder.

Öztoprak ve diğ. (1999) tarafından öne sürülen ...

v. Eğer aynı yazarın aynı yılda basılmış birden fazla yayını kullanılmışsa basım yıllarının sonuna alfabetik bir karakter ilave edilir.

Bozbey ve diğ. (2003a) tarafından yapılan çalışmalar bu sonucu ...

vi. Eğer anonim bir kaynak kullanılmışsa "anon" ifadesi kullanılır.

Son zamanlarda konuşulan gerçekler (Anon 1998: 53) ...

vii. Eğer yazarı belirsiz bir gazete yazısı kullanılacaksa gazete adı, basım yılı ve sayfa no;

Bölgede görülen sel baskınları yapısal özellikleri etkilemektedir (Atlas, 1998: 6)

xiii

viii. Tez çalışmasında faydalanılan yayınlar yazar soyadlarına göre alfabetik sırayla sıralanır. Yayının basıldığı derginin, kongre kitapçığının, kitabın vb. adı eğik (italik) olarak gösterilir

ix. İnternette alınan kaynaklara atıf yapılırken, yazar adı varsa daha önce belirtildiği şekilde gösterilir. Yazar adı yoksa kaynağı sunan kurumun adı ve tarih kullanımı aşağıdaki şekilde gösterilir.

Pazar hakkında bilgiler yer almaktadır (İMKB, 23.06.2003) veya

Yazarı belli olmayan internet kaynaklarına atıf yapılırken, büyük harflerle URL-sıra numarası, yıl şeklinde yazılmalıdır. Örneğin:

(URL-1, 2003), (URL-1 ve URL-2, 2003

URL-1'e (2003) göre ...

15. **Kaynakça** Times New Roman, 12 punto şeklinde yazarların soyadları göz önüne alınarak alfabetik sırayla ve asılı biçimde çalışmanın sonunda bulunmalıdır. Her kaynak arasındaki paragraf aralığı (sonra 6 nk) olmalıdır. Eğer yazarın/ların aynı yıl içerisinde birden fazla çalışmasına atıf yapılmışsa ise bu çalışmaların yayın yılı sonuna (a,b,c,..) gibi semboller verilerek sıralanmalıdır. Makale ve bildirimlerde

dergi ve sempozyum/Kongre adı, kitap ve tezlerde ise kitap ve tez adı italik olarak yazılmalıdır. Kaynakça aşağıda gösterildiği şekilde düzenlenmelidir.

Kitap referansı için gösterim

Yazarın SOYADI, ADI., Yayın yılı, *Kitap adı*, Yayınevi, Basım Yeri, ISBN.

MERCER, P.A. and SMITH, G., 1993, *Private Viewdata in the UK*, 2

Dergilerdeki makaleler için gösterim

Yazarın SOYADI, ADI., Yayın yılı, Makalenin adı, *Derginin Adı*, Cilt no ve (bölüm)

EVANS, W.A., 1994, Approaches to Intelligent Information Retrieval, *Information Processing and Management*, 7 (2), 147-168.

Konferans bildirileri için gösterim

Yazarın SOYADI, ADI., Yayın yılı, Bildiri Adı, *Konferans Kitapçığının Adı*, Tarih ve Kongre Yeri, Basım Yeri: Yayınevi, sayfa numaraları

SILVER, K., 1991, Electronic Mail: The New Way to Communicate, *9th International Online Information Meeting*, 3-5 December 1990 London, Oxford: Learned Information, 323-330.

xiv

Tezler için gösterim

Yazarın SOYADI, ADI., Yayın yılı, *Tezin Adı*, Yüksek Lisans/Doktora, Enstitü Adı

AGUTTER, A.J., 1995, *The Linguistic Significance of Current British Slang*, Thesis (PhD), Edinburgh University.

Haritalar için gösterim

SOYADI, ADI., Yayın Yılı, *Başlık*, Ölçek, Basım Yeri:Yayınevi.

MASON, James, 1832, *Map of The Countries Lying Between Spain and India*, 1:8.000.000, London: Ordnance Survey.

Web sayfaları için gösterim

Yazarın SOYADI, ADI., Yıl, Başlık [online], (Edition), Yayın Yeri, Web adresi:URL

HOLLAND, M., 2002, *Guide to Citing Internet Sources* [online], Poole, Bournemouth University, http://www.bournemouth.ac.uk/library/using/guide_to_citing_internet_sourc.html [Erişim Tarihi: 4 Kasım 2002].

ETHICAL GUIDELINES

Journal of Arts is committed to meeting and upholding standards of ethical behaviour at all stages of the publication process. It strictly follows the general ethical guidelines provided by the Committee on Publication Ethics (COPE), the Open Access Scholarly Publishers Association (OASPA) and Cambridge Journals Ethical Standards and Procedures. Depending on these principles and general publication requirements, editors, peer reviewers, and authors must take the following responsibilities in accordance to professional ethic and norms. The proper and ethical process of publishing is dependent on fulfilling these responsibilities

The Responsibilities of Editor(s)

- The editor in chief and co-editor(s) should acknowledge receipt of submitted manuscripts to the authors within ten days. The editor in chief and co-editor(s) have responsibility in order to determine which of the submitted manuscripts could be published.
- Editors should adopt editorial policies that encourage maximum transparency, complete, impartial and honest reporting
- The submitted manuscripts will be controlled by the editor and the associate editor(s) in case of the plagiarism possibility. In this stage, the detected plagiarized manuscripts by the The editor in chief and relevant editor(s) will be rejected by the editor and associate editor(s). No way that the plagiarized manuscripts will be taken in the consideration process.
- The unpublished data and method in the submitted manuscripts should not be exploited/use by anyone in her/his study without the written permission of the author.
- The submitted manuscripts should be evaluated in accordance to the framework of solely intellectual norms in regardless of social, religious, cultural, economical background.
- The submitted manuscripts should not be disclosed no one other than the reviewer, the publisher, the editor assistants and the author(s) of such manuscripts by The editor in chief and relevant editor(s).
- When obtained interest struggle/conflict among the submitted manuscripts and other author(s) and/or institution, such submitted manuscripts should be recuse himself or herself from the review process.
- The final decision concerning the acceptance or rejection of the submitted manuscripts belongs to the editor in chief. This situation will be decided with reference to the originality and significance of the submitted manuscripts.
- The editor in chief should not oblige the authors to cite any articles or papers in the journal as the submitted manuscripts of the authors to be able to accept in the journal.

The Responsibilities of Reviewer(s)

- The reviewers have responsibility to the editor to inform the editor regarding the review process of the submitted manuscript in case the reviewers do not feel

enough qualified in order to review the assigned manuscript or if they cannot complete the review process on time.

- The reviewers should complete her/his task in the respect to principle of secrecy. Reviewers should not share or discuss any data regarding the submitted study with no one except the editors.
- The reviewer should not disclose and share any data/content and opinions of the submitted manuscripts and should not use personal interest. Furthermore, the reviewers should not use any data of the unpublished paper.
- The criticism of the reviewers should be based on objective and scientific perspective and also the reviewers should avoid from personal criticism against the author(s). The reviewers are supposed to support her or his opinions by providing clear and tangible proofs.
- If the reviewers detect any similarities between the assigned manuscript and another published articles in the journal or in an another journal, they are supposed to notify the editor about this situation.
- The reviewers should not take any part in evaluation process of the submitted manuscripts with author(s) who have competition, cooperation or other kind of relations or links.
- Reviewers should conduct the work they agree to evaluate on time.

The Responsibilities of the Author(s)

- The author(s) should not send the same study manuscript to more than a/one journal simultaneously.
- The authors should gather the data relating the studies in the framework of principle of ethic. The publisher, the editor and the reviewer could demand the raw data from the author(s) which the study is based on.
- The studies which are sent to the journal should provide details and references/sources in an adequate level. Dishonesty and incorrect statements are unacceptable due to causing unethical principles.
- The submitted manuscripts should be original and the originality of the study should be ensured by the author(s). If others' papers and/or words are used in the context of the submitted manuscript, the reference should be provided in accordance to appropriate style. Also excerpts should be in an appropriate style in accordance to the writing rules of the journal and scientific ethics. The authorities are supposed to refer to other publishments which effect the essence of their submitted studies.
- The authors are supposed to notify a conflict of interest, financial sources and foundations if any of them are supported their studies.
- All the person(s) who contributed to the submitted manuscript in the respect of design, interpretation or implementation should be written on the submitted manuscript. All participations contributed in essence, should be listed respectively. Also apart these persons should be added to the part of "Acknowledgement".
- If the author detects any flaw or error(s) in the context of the submitted manuscript, the author is responsible to urgently notify this situation to the editor or the publisher in behalf of collaboration in order to correct such error(s) or flaw(s).

YAYIN ETİK KURALLARI

Journal of Arts, yayın sürecinin her aşamasında etik davranış standartlarını benimsemeyi ve bunları yerine getirmeyi taahhüt etmektedir. Yayın Etik Komitesi (Committee on Publication Ethics - COPE), Açık Erişim Akademik Yayıncılar Derneği (Open Access Scholarly Publishers Association - OASPA) ve Cambridge Journals Etik Standartları ve Prosedürleri tarafından sağlanan genel etik yönergelerine sıkı bir şekilde bağlıdır. Bu yönergelerde belirtilen ilkelere ve genel yayın şartlarına bağlı olarak, mesleki ve etik standartlara göre editörler, hakemler ve yazarlar aşağıdaki sorumlulukları almalıdır. Yayın sürecinin düzgün ve etiğe uygun şekilde işlemesi bu sorumlulukların yerine getirilmesine bağlıdır.

Editörlerin Görevleri

- Baş editor ve yardımcı editörler, dergiye yayınlanmak üzere gönderilen çalışmaların, 10 gün içinde, değerlendirmeye alınıp alınmadığını yazara bildirmelidir. Editör ve yardımcı editörler gönderilen çalışmaların hangilerinin yayınlanması gerektiğine karar vermekten sorumludur.
- Editörler dürüst, tarafsız, şeffaf ve bütünlük arz edici bir editorial politika izlemelidir.
- Dergiye gönderilen çalışmalar Baş editör ve yardımcı editörler tarafından öncelikle intihal ihtimaline karşı kontrol edilmelidir. Bu aşamada intihal ihtimali olan çalışmalar, Baş editor ve ilgili editörler tarafından reddedilir.
- Dergiye gönderilen çalışmalarda yer alan yayınlanmamış yöntem ve bilgiler, yazarın açık yazılı izni olmaksızın hiçbir kimse tarafından kendi çalışması içinde kullanılmamalıdır.
- Dergiye gönderilen çalışmalar; yazarların sosyal, kültürel, ekonomik özellikleri ile dini inançları göz önüne alınmaksızın, sadece entelektüel değerleri çerçevesinde değerlendirilmelidir.
- Dergiye gönderilen çalışmalar, Baş editor ve ilgili editörler tarafından çalışmanın yazar(lar)ı, hakemleri, yardımcı/alan editörleri ve yayıncı dışında hiç kimseye ifşa edilmemelidir.
- Baş editor ve ilgili editörlerin dergiye gönderilen çalışmaların başka bir yazar ve/veya kurum ile çıkar çatışmasının olduğunu tespit etmesi halinde, çalışma yayın/değerlendirme sürecinden çekilmelidir.
- Dergiye gönderilen çalışmaların kabulü veya reddi ile ilgili son görüş baş editöre aittir. Editör çalışmanın özgünlüğü ve önemi gibi hususları dikkate alarak kararını vermelidir.
- Baş editör, dergiye gönderilen çalışmaların kabulü için yazarlara dergideki herhangi bir makaleye veya başka bir çalışmaya atıf yapması konusunda telkinde bulunmamalıdır.

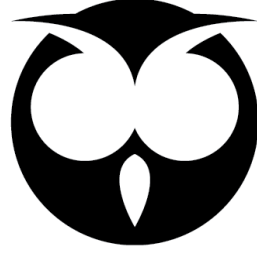
Hakemlerin Görevleri

- Editör tarafından kendisine değerlendirme için gönderilen çalışmayı değerlendirme konusunda çalışma ile ilgili yeterli bilgiye sahip olmadığını hisseden ya da ivedi bir değerlendirme yapamayacak durumda olan bir hakem, editörü bu durumdan haberdar ederek değerlendirme görevinden ayrılmalıdır.

- Hakemler, gizlilik ilkesine riayet ederek değerlendirmesini yapmalıdır. Editörler dışındaki kişilere çalışmalar gösterilmemeli ve başkalarıyla çalışma hakkında tartışma yapılmamalıdır.
- Hakemler, inceleme sürecinde elde etmiş olduğu ayrıcalıklı bilgi ve fikirleri gizli tutmalı ve kişisel çıkarı için kullanmamalıdır. Ayrıca hakemler, değerlendirmesini yaptığı ve henüz yayınlanmamış çalışmanın verilerinin herhangi bir parçasını kullanmamalıdır.
- Hakem eleştirileri nesnel olarak yapılmalıdır. Yazara karşı hiçbir kişisel eleştiri yöneltmemelidir. Hakemler, fikirlerini açık biçimde destekleyen argümanlarla ifade etmelidir.
- Hakemler değerlendirilen çalışmanın daha önce yayınlanmış başka bir çalışma ile arasında esaslı bir benzerlik veya örtüşmeyi tespit etmeleri halinde, durumu editöre iletmelidirler.
- Hakemler, yazarı ile aralarında rekabet, işbirliği veya başka türlü ilişki veya bağlantılar bulunduğunu tespit ettiği çalışmaları değerlendirmemelidir.
- Hakemler çalışmaları kendilerine verilen süre içinde, zamanında değerlendirmelidir.

Yazarların Görevleri

- Yazar(lar), aynı çalışma metnini aynı anda birden fazla dergiye göndermemelidir.
- Yazarlar çalışmalarına ilişkin verileri etik ilkeler çerçevesinde toplamalıdır. Yayımcı, editör ve hakem, çalışmanın dayanağını oluşturan ham verileri yazar(lar)dan talep edebilir.
- Dergiye gönderilen çalışmalar, yeterli düzeyde kaynak bilgisi ve ayrıntı içermelidir. Hileli ve bilinçli yanlış ifadeler etik olmayan durumlara yol açacağından kabul edilemez.
- Yazarlar tarafından dergiye gönderilen çalışmalar özgün olmalı ve çalışmanın özgün olduğu garanti edilmelidir. Eğer gönderilen çalışmalarda başkalarının çalışmalarını ve/veya kelimeleri kullanılıyorsa uygun bir şekilde atıf yapılmalıdır. Ayrıca yapılacak alıntı da bilimsel etik ve dergi yazım kurallarına uygun olmalıdır. Yazarlar gönderdikleri çalışmalarının esasını etkileyen önceki yayınlara atıf yapmak zorundadır.
- Yazarlar gönderdikleri çalışmaları destekleyen kuruluşları, finansal kaynakları veya çıkar çatışmasını beyan etmekle yükümlüdür.
- Dergiye gönderilen çalışmanın tasarımına, uygulanmasına veya yorumuna katkı sağlayan her kişi, çalışmada belirtilmelidir. Önemli katkıda bulunan tüm katılımcılar ilk yazarı takiben listelenmelidir. Bunun dışındaki kişiler ise çalışmanın “Teşekkür(Acknowledgement)” kısmına ilave edilmelidir.
- Yazar, dergide yayınlanmış çalışması içerisinde önemli bir yanlışlık veya kusur tespit ederse, bu durumu acil olarak dergi editörüne veya yayıncıya bildirmek ve mevcut yanlışlığın veya kusurun düzeltilmesi için editörle işbirliği yapmak yükümlülüğündedir.



journal of arts

Volume/Cilt: 1
Issue/Sayı: 1
2018

CONTENT / İÇİNDEKİLER

SERAMİK EĞİTİMİNDE SINIRLAR VE YARATICILIK

THE LIMITS AND CREATIVITY IN CERAMIC EDUCATION

Ayşe KURŞUNCU1-12

TEKNOLOJİ VE SANAT

TECHNOLOGY AND ART

Halil Cenk BEYHAN.....13-22

21. YÜZYIL TEKNOLOJİLERİYLE ETKİLEŞİM: SANAT - REKLAM - BİREY

INTERACTION WITH 21. CENTURY'S TECHNOLOGIES: ART -ADVERTISEMENT-INDIVIDUAL

Serenay ŞAHİN.....23-30

KÜÇÜK GÜZELDİR: NETSUKE

SMALL IS BEATIFUL: NETSUKE

Yıldız GÜNER31-50

SERAMİKTE MALZEME TAKLİDİ GELENEĞİ VE RENK

TRADITION OF MATERIAL IMITATION AND COLOR IN CERAMIC

Ayşe BALYEMEZ51-60



SERAMİK EĞİTİMİNDE SINIRLAR VE YARATICILIK*
THE LIMITS AND CREATIVITY IN CERAMIC EDUCATION

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe KURŞUNCU

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü,
İstanbul/TÜRKİYE, E-Mail: aysekursuncu@gmail.com

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p>Makale Geçmişi: Geliş: 21 Mart 2018 Kabul: 27 Nisan 2018</p>	<p>Seramik kendi içinde sınırları olan bir malzemedir. Hem tekniğe hem de malzemenin geçmişte zanaatla kurmuş olduğu güçlü bağlara ait bu sınırlar, seramik eğitiminde öğrencilerin önüne birer engel olarak çıkmaktadır. Seramik eğitiminde öğrencinin karşılaştığı sınırlar ve eğitimcilerin bu sınırlarla kurulan ilişkinin nasıl olması gerektiği konusundaki yaklaşımları, yalnızca bu alana ait değil, tüm sanat alanları içinde geçerli olan pratikleri ortaya koyar.</p>
<p>Anahtar Kelimeler: Yaratıcılık, Sınır, Özgürlük, Seramik, Çağdaş Sanat, Zanaat</p>	<p>Seramiğin zanaatla olan ilişkisi ve malzemenin kendine has anlam-tekniik ilişkileri, verilen eğitimde birbirinden farklı ve yok sayılamayacak sabit noktalar oluşturmaktadır. Bu noktalara çağdaş sanat ve kavramsal çalışmalar da eklendiği zaman göz önünde bulundurulması gereken kriterler artmakta ve sınır-yaratıcılık ilişkileri daha da karmaşıklaşmaktadır. Eğitimciler hem zanaat, hem çağdaş sanatın kavramsal çerçeveleri, hem de tekniğin sınırlarıyla beraber düşünmeli ve öğrencilerin kendilerine ait seslerini, özgünlüklerini oluşturmaları için yönlendirmelidir. Aynı zamanda öğrencilerin alanlarıyla ilgili sınırlar ya da engellerle karşılaştıklarında yapabilecekleri seçimleri keşfetmek için başvuracakları deneysel çalışmalarla kendilerine ait çözümleri bulmaları, kendi yollarını çizmeleri konusunda destekleyici olmaları önemlidir. Bu çalışmada sanat eğitiminde karşılaşılan sınırlar ve bu sınırların yaratıcılıkla ilişkisi, seramik eğitimi disiplini üzerinden örneklenecek düşünülecektir.</p>
<p>DOI: 10.31566/arts.2018145134</p>	

ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p>Article History: Received: 21 March 2018 Accepted: 27 April 2018</p>	<p>Ceramic has limitation unique to its self. These limits are obstical for the ceramic students, both related to technic and its bounds to craft. Approaches of the educators about what the limits are and how students can relate to the limits, presents the practice of -not only ceramics but many art forms.</p>
<p>Keywords: Creativity, Limits, Freedom, Ceramics, Contemporary Art, Crafts</p>	<p>Ceramics relation to crafts and the material's unique technical-content connections creates important and different points that cannot be ignored in education. Criterias to concider increases when new point are added to the list such as contemporary art and conceptual art. Limits and creativity relations get more complicated accordingly. Educators has to think with the limits of both crafts, concepts of contemporary art and technics and lead the students to find their own voices and uniqueness. At the same time educators has to be</p>
<p>DOI: 10.31566/arts.2018145134</p>	

* Bu çalışma 2 Kasım 2017 tarihinde Çanakkale 1. Ulusal Görsel Sanatlar Eğitimi Sempozyumunda sözlü bildiri olarak sunulmuştur

supportive about the student's pursuit of their own ways when they are trying to find their own solutions about the contradictive choices when they encounter a limit or an obstacle. This study thinks about the limits of art education and their relations with creativity through the examples of student works.

1. GİRİŞ

Bu metinde seramik malzemenin sınırları ve bu sınırlarla ilişkili seçimlerin sanat öğrencilerinin önünde açabileceği yaratıcı süreçler üzerine değerlendirmeler yapılmış ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü öğrencilerinin çalışmalarıyla örneklendirilmiştir. Özellikle seramik eğitiminde bahsedilmesi, bu malzemenin barındırdığı sınırların hem soyut hem de somut sınırlar olarak karşımıza çıkmasıdır, fakat yöntemler ve sonuçlar her malzeme için geçerlidir.

2. SINIRLAR: DEVAM ETMEK, AŞMAK, YÖN DEĞİŞTİRMEK

Sınırlar ve sınırlarla olan ilişkimiz hayatın her alanında olduğu gibi sanat üretirken de karşımıza çıkar. Bunlar kendi kendimize koyduğumuz sınırlar, bize dayatılan sınırlar, olduğunu varsaydığımız sınırlar ya da somut-elle tutulabilir fiziki sınırlar olabilir. Bir sınırla karşılaşıldığı zaman yapılabilecekler çok fazla değildir: Olduğu yerde kalmak/durmak, vazgeçmek/geri dönmek ya da devam etmenin bir yolunu aramak. (Seramik üretmenin büyük bir kısmı sınırların arasında sıkışma hissine tahammül edebilmek ya da çıkışı aramaktır.) Karşılaşılan sınıra verilecek tepkiyle başlayan seçimler zinciri- yani çıkışın veya yeniliğin aranması- kişinin kendisine ait yollardan oluşan bir harita çıkartmasını sağlar. Bütün bu süreç, tecrübe edinilen, sınırların tanımlandığı ve sınırlarla temas halindeyken alınan tutumun denendiği tanımsız fakat yaratıcılığın en çok kullanıldığı zamandır. Kişi bu süreçte aslında kendini oluşturur, tanımlar, tanır ve bütün bunları durumlar karşısında yaratıcılığını kullanarak yapar. May Rollo sınırlar ve yaratıcı üretim hakkında bir karşıtlıktan bahseder; “İnsan bilinci varoluşumuzun ayırt edici yanındır; sınırlamalar olmasaydı onu asla geliştiremezdik. Bilinç, olanaklar ve sınırlılıklar arasındaki diyalektik gerilimden doğup gelen bir farkındalıktır..... yaratıcı edim insanı sınırlayan şeyle birlikte ve ona karşı ortaya çıkar.” (Rollo, 1975:126) Sanat üretiminde de malzemelerin, mekanların, bakış açılarının var olan durumu ve sınırları – ki sınır aslında sınırın arkasını da tanımlar- yaratıcılığı, karşılaşmalar üzerine harekete geçmeyi gerektirir. Deleuze’ün sanatçı tanımı ise sınırlarla yaratıcılık ilişkilerini özetliyor. “...başka bir düzeyde, sanatçı engelleri araca dönüştürdü. Bu sanatçının ne olduğuna dair iyi bir tanım olabilir. Kilisenin ressam üzerine zorlamaları olduğu doğrudur, ama aynı zamanda zorlamaların yaratım aracına dönüştüğü de doğrudur. Ressamlar biçimleri özgürleştirmek, biçimleri artık illüstrasyonla hiçbir alakası kalmayacak noktaya götürmek için Tanrı’dan faydalanırlar.” (Deleuze, 2006:88) Sanatı, zaman ve koşullardan bağımsız olarak sınırları yaratım için bir zemin ve sebep olarak kullanır.

3. SANATTA ALANLAR VE ARASI

Sanattaki en büyük sınırlardan biri aslında sanatın tanımı üzerine yapılan tartışmalardan başlar. Neyin sanat olduğu ve neyin sanat alanının dışında kaldığı sürekli yeniden tanımlanır ve değişir. Sanattaki değişimler, yeni yönelimler, yeni akımlar bu tartışmaların yanında, sanatçıların kendi alanlarının sınırlarını yeniden tanımlayarak ürettikleri eserlerle gelişim göstermiştir. Örneğin “Sanat yeni dünyanın doğuşu için uykuya dalıyor.” (Tzara, 1977:31) diyen Dada akımı, teknolojik bir gelişme olan ve “Resim artık ölmüştür” dedirten (Shiner, 2001:324) fotoğrafın güzel sanatlar alanında kabul edilmesi, John Cage’in 4’ 33” eseri ya da sanat kurumlarını reddeden sokak sanatı, sanatçıların teoriyle pratiği birleştirdikleri tartışma alanları ve sınırlarla ilgili sorgulamaları sonucunda

varolmuştur. Teori ve pratik aslında sanatçıların eşzamanlı kullandıkları ve sabit olmayan, kendilerini de değiştirdikleri uygulamalardır. Aristoteles'in pratikle ilgili iki ayrı tanımı bulunmaktadır. İlki poesis, akıl ve alet kullanarak bir hammaddeyi bir nesneye dönüştürme, yaratma, imal etme süreci, ikincisi ise praxis, nesneyi dönüştürürken aslında bu eylemle kendini de dönüştürme, eylem ile yaratma. (Althusser, 2016:114) Teori ise elin yaptığı zıttı olarak- zıtlık aslında bütünleyicilik olarak da değerlendirilebilir- gözlemleyerek planlamadır. (Althusser, 2016:115) Sanatçı hem planlar hem de nesneyle beraber kendini değiştirir. Burada plan anlık değil sürecin tamamına ve sonucunda ulaşılan noktaya yönelik bir plandır. Aslında sanatçı aynı zamanda teorisyendir de.

Sanat üzerine yapılan tartışmalar ve çizilen sınırlardan bir diğeri, alanların içindeyken çok da farkedilmeyen, zanaat-sanat/estetik-teknik ilişkileridir. Disiplinlerarası çalışmaların en büyük faydası bu teorik tartışmalar sürerken, uygulamaların devam etmesi ve sanatçının sözünü üreterek ispat etmesi ve sınamasıdır. Bütün bu tartışmaların sonucunda kendi alanından diğer disiplinlere doğru bakılabilir. Yine bir sanatçı için de kendi alanını/alanlarını keşfetmesi sadece kendi sınırlarıyla değil onun sınırlarını oluşturan dışarı, alan dışıyla olur. (Pozitif negatif ya da tam tersi tanımlar.) 18. yy'a kadar doğanın karşısı "insan ürünü" nesnelere ve pratikleri tarif etmek için kullanılan sanat sözcüğü yine bu dönemde "güzel sanatlar" ve "zanaat-popüler sanat" olarak ikiye ayrılmış, 19.yy'dan sonra ise günümüzde de kullanılan biçimiyle birbirine zıt ve uzak, zanaat-sanat karşıtlığı yerleşmiştir. (Shiner, 2001:23-24)

Aslında son birkaç yüzyıla ait bu ayrım, özellikle malzeme temelli çalışan sanatçıların yerleşik kuralları doğal sınırlar olarak kabullenmesi ve sınırları sorgulamadan dar bir alanda üretim yapmasına sebep olabilecek bir olgudur. Walter Benjamin heykel sanatı üzerinden bir örnekle döneme ait bakış açılarını anlatmıştır. "Sanat yapıtının biriciklik niteliği ile geleneğin bağlamı içerisinde yerleşikliği arasında özdeşlik bulunmaktadır. Örneğin Antik bir Venüs heykelinin Yunanlılar'ın bakış açısından yer aldığı bağlam ile ortaçağ din adamlarının bakış açılarından bulunduğu bağlam arasında fark vardır; birinciler bu heykeli bir kült konusu yaparken, ikincilere göre aynı heykel ilençli bir puttu." (Benjamin, 1982:57) Bu bakış açıları yapılan işin özünü değil, zamanın değerlendirme kriterlerini belirler. Borridiou'ya göre ise "Sanatsal etkinlik, formları, tarzı ve işlevleri değişmez bir öze değil, çağlara ve toplumsal içeriklere göre evrilen bir oyundur." (Bourriaud, 2003:17) Bir nesneyle ilgili değerlendirme yaparken ona bugünden bakabiliriz –aynı şekilde zanaat-sanat kavramları için de geçerlidir-fakat geçmişteki bakış açılarını anlamaya çalışmak bize gelecekle ilgili imkanlar üzerine fikir geliştirmede yardımcı olur.

Sanat alanında disiplinlerarası çalışmaların yolu bilgiden, bilginin yolu da denemek ve tecrübe etmekten geçer. Her malzemenin kendine ait sınırları vardır ve bir malzemenin teknik özelliklerini tecrübe etmiş, temsil ettiği anlamları bilen ve kendi ifade yöntemlerini geliştirmiş kişiler diğer malzemeleri de daha iyi anlar. Kişilerin kendi dilleri de bu sınırlara göre değişir. Bu sınırlar fiziksel olabildiği gibi pratikte karşılaşılan diğer somut sınırlar ya da anlamla ilgili soyut sınırlar olabilir. Toplum, topluma ait kabuller ve bireyin kendini konumlandığı yer de anlamla ilgili sınırlardır. Kişilerin bu sınırların hangilerini kabul edecekleri, hangilerini aşmak için çaba sarf edecekleri, hangisini reddedecekleri ya da hangilerini kendi çalışmalarında bir öge olarak kullanacaklarına kendileri karar verirler. Bu kararlarında izledikleri yol onların kişisel ifade biçimleri ya da üslupları olur.

Her zaman yeniyi, özgünlüğü ve kendi seslerini aramaları istenen sanat öğrencileri içinse durum, karşılarına çıkan sınırlarla yaratıcılıklarını kullanarak mücadele etmek üzerine kuruludur. Sınırları değiştirmek için ilk önce onları tanımaları gerekir. Yaratıcılık ancak bir sorun, sınır ya da engel varsa ortaya çıkar. Dolayısıyla yaratıcılık sınırları değiştirmek ve

engelleri aşabilmek için seçilen yollardır ve gerek sanatçılar, gerek sanatçı adayları öğrenciler alanlarını bu seçimleriyle ilerletir. Kişilerin seçimleri, özgünlük arayışları ve kişisel ifadelerini oluşturma isteği aynı zamanda yaratma isteğidir. Rollo'nun da dediği gibi “Yaratıcı süreç, biçim için duyulan tutkunun dışavurumudur. Parçalanmaya karşı bir mücadeledir yaratıcı süreç: Uyum ve bütünleşmeyi doğuracak olan yeni varlık türlerinin varoluşa getirilmesi mücadelesi.”(Rollo, 1975:147) Yaratma isteği ya da kendisini üreterek var etme isteği sanatın ve sanatçının temeldir.

Eğitimciler, öğrencilerin hayatında alanının/malzemesinin sınırlarını onlara gösterir ve aşmalarını/baş etmenin yollarını aramalarını sağlar. Birebir atölye eğitimi sayesinde öğrencilerin kendi seslerini ararken yanlış yollara girip kaybolmalarını ya da tıkanmalarını engelleyebilecek kadar yakından tanıyıp yol gösterici olurlar.

4. SERAMİĞİN SINIRLARI

Seramik çoğu sanat alanına göre çok daha fazla teknik aşama, sorun ve engel içerir. Bunlar fiziksel sınırlar, teknik sınırlar ve anlam-içerikle ilgili sınırlar olarak gruplanabilir. Bunun yanında bu sınıflandırmadaki gruplar arasında geçişler de mevcuttur. Örneğin boyut bir teknik sınırken –şekillendirme-kurutma-pişirim sorunları- aynı zamanda üretim mekanının fiziksel yapısıyla ilgili de bir sınırlama olarak karşımıza çıkabilir. Aynı bakış açısıyla bakıldığında kırılgenlik fiziksel sınır olmakla beraber, içerikle ilgili kabul görmüş bir “mükemmel üretim” zorunluluğuna da işaret eder.

Aşağıdaki tabloda seramiğe ait sınırlar üç ana başlık altında el alınmıştır. Fiziksel sınırlar, üretim ve depolama mekanının sınırları, malzeme temini ve maddi zorluklar, fırınların boyutları, fırın paylaşımlarındaki ortak çalışmadan doğan sınırlar ve sergileme olanakları sırasında karşılaşılan mekan, yardımcı malzeme sınırları olarak genel bir çerçeveye oturtulmuştur. Teknik sınırlar ise daha çok üretim süreciyle ilgili boyut, ağırlık, kırılgenlik ile şekillendirme, kurutma, pişirim süreleri, üretim sürecindeki aşamalara ait sınırlardır. Anlamla ilişkili sınırlar ise seramiği geçmişine ait kabullenilmiş alan sınırlamaları olan çömlekçilik-çağdaş sanat- endüstri ilişkileri, toplumun beklentileri ile kişinin kendine ait özel sınırlarıdır.

Tablo 1: Seramiğin Sınırları: Fiziksel, Teknik, Anlamla İlişkili Sınırlar

Fiziksel Sınırlar	Teknik Sınırlar	Anlamla İlişkili Sınırlar
Mekan Üretim ve Depolama	Üretim Aşamaları Malzeme Hazırlama/ Şekillendirme/ Kurutma/ Pişirim/ Pişirim Sorunları/ Kırılabilirlik/ Sırlama/ Dekor	Gelenek- Teknik- Zanaat- Çömlekçilik
Malzeme Temin ve Maddi	Süre	Çağdaş Sanat- Güncel Sanat
Fırın Boyut ve Paylaşım	Boyut	İçerik-Söz-Tema
Sergileme Olanakları Asma/ Duvar Delme / Mekanın Karakteri/ Yardımcı Malzemeler	Ağırlık Taşıma/ Sergileme/ Depolama	Kişi- Toplum

Günümüzde seramik malzemeyle üretilebilen nesnelere, kullanımları, üretim yöntemleri ya da işaret ettikleri anlamları üzerinden birçok sınıfa ayrılmıştır. Bu anlamla ilgili ayrımlar aynı malzemeyi birbirinden uzak ve ayrı kuralları olan alanlar halinde değerlendirilmesinin yolunu açmıştır. Sanat- Zanaat- Teknik ayrımı seramiğe ait en baskın sınırdır. Bu alanlar tanımlanıp isimlendirildiği zaman kendi içine kapalı, birbirlerine uzak üretim pratikleri ortaya çıkmaktadır. Zanaat/Çömlekçilik - Çağdaş Seramik Sanatı- Endüstriyel Seramik gibi birbirlerine yakın ama verili anlamları üzerinden farklılaşan üretimler, sınırları inceleyerek birbirleri arasında geçişken bir yapıda olursa kişi kendi sözünü ve kimliğini bulabilmek için daha geniş bir alanda daha özgün seçimler yapabilir. Seramiğin zanaate ait geçmişi, çağdaş sanata yakınlığı ve endüstrinin teknolojik imkanlarıyla birleştiğinde de sanat öğrencilerinin karşılaştıkları sınırları aşmak için seçebilecekleri yollar çeşitlenir.

Fiziksel sınırların en baskın olanı ise mekanla ilişkili sınırlardır. Seramiğin üretimi için gereken mekanlar: malzeme ve aletleri saklama, şekillendirme, kurutma, fırın, sırlama/ dekorlama ve depolama alanlarıdır. Bu mekanlardan biri, tümü ya da bir kısmının yetersiz olması seramik üretimi için baskın bir engel oluşturur. Çoğu seramik atölyesinde bu mekanlar iç içe kullanılır. (Örnek: Malzeme saklanan mekanla şekillendirme yapılan mekan aynıdır ya da kurutma için ayrılmış raflarla alet saklanacak kutular aynı alanı paylaşır.) Malzeme

saklanması gereken mekanın boyutları çalışılacak malzeme miktarını dolayısıyla üretilecek seramiğin adedi veya boyutunu etkiler. Şekillendirme yapılacak alanın ve fırının boyutları da yine yapılacak çalışmanın boyutunu üzerinde değişiklik yapmayı gerektirir.

Seramik sanatıyla ilgili en belirleyici fiziksel sınır fırın boyutudur. Bu koşullarda kişinin yapması gereken seçimler vardır. Tek parça ve büyük ölçekte bir çalışma yapılması gerekiyorsa ya çalışma fırının boyutuna indirilir- ölçü değiştirilir, istenen ölçüye birimler kullanılarak birbirinden ayrı parçalarla ulaşılır ya da pişirilmeden sergilenen deneysel çalışmalara doğru ilerlenir. Karşılaşılan mekan ve fırın boyutu sınırına karşı bulunmuş bütün bu çözümler, aynı koşullarda çalışan kişilerin çalışmalarının birbirinden farklı yönlere gitmesine imkan sağlar.

MSGSÜ Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü mezunlarından Koralp Türkoğlu'nun 2015 ve 2016 yıllarında yapmış olduğu iki çalışma boyutla ilgili yapılabilecek seçimlere örnektir. Türkoğlu büyük ölçüde uygulamak istediği çalışmasını planlarken fırın boyutu ve çalışma alanının boyutunu hesaplayarak çalışmasını katmalara bölmüştür. İlk çalışmasından sonra bu zorunlu tekrar etkisinin işine kattığı anlatımı devam ettirmeyi seçmiş ve diploma projesinde de aynı katmanlı, parçalı tavrı devam ettirmiştir.

Resim 1: Koralp Türkoğlu, “İsimsiz” 2015

Resim 2: Koralp Türkoğlu, “Duo” 2016



Fiziksel sınırlardan başka biri de yine mekanla ilişkilenebilecek ama kendi başına çalışmaların sonucu üzerine etkili bir nokta olan sergilemedir. Sergileme, çoğu seramik öğrencisi tarafından göz ardı edilen bir aşamadır. Oysa ki bir nesnenin üretilmesi kadar onun sergilenmesi de anlama dâhildir. Nesnelere gözlemlerken mekandan, beraber kullanılan yardımcı malzemelerden ya da ışıktan ayrı değerlendiremeyiz. Seramik hem seri üretime uygunluğu, hem yüzey ya da 3 boyutlu olarak kullanılabilmesi, hem geçmişinden barındırdığı anlamlar/işaretler, hem de renk ve doku çeşitliliği açısından özgün çalışmalara imkan veren bir malzemedir. Mekânın ve sergilemenin doğru kullanılması, nesnenin tek başına temsil edemeyeceği anlamları oluşturmayı sağlar.

Sergileme her ne kadar seramik için çeşitliliği ve özgünlüğü imkanı kılıyorsa da sergilemenin pratikte karşılaşılan sınırları, hedeflenen sonuçlara ulaşabilmenin önünü kesebilir. Burada sergileme mekanlarının sınırlarının yanında seramiğin diğer sınırlarından ağırlık, kırılabilirlik ve boyut da etkili olmaktadır. Genellikle sergileme yapılacak mekanlarda-

öğrenciler için koşullar daha zor olmaktadır- duvara çerçeve asmak için aparatlar ve mekanda hazır bulunan stantlar temin edilebilir. Bu hazır malzemelerin kullanılması her ne kadar kolaylık sağlasa da kalıplaşmış, her biri bir diğerine benzeyen çalışmalar üretilmesine sebep olabilir. (Seramik eğitiminde başka bir sınırın da malzeme teminindeki maddi zorluktur. Bu zorluk sergileme için de geçerlidir.) Hazır bulunan stantlar ya da diğer sergileme elemanlarının kullanılması çalışmanın başarılı olmasının önünde bir engeldir.

Öğrenciler sergilemedeki tüm bu sınırlarla beraber düşünmelilerdir. Örneğin mekan beyaz küp (Beyaz Küp: Beyaz ya da açık renkli, içinde karakteristik, baskın bir özelliği olmayan, çalışmaları öne çıkartmak üzere tasarlanmış sanat mekanları.) bir galeriyse, çalışma mekandan bağımsız okunabileceği için sergilenmesi daha kolay olur. (Daha kolay olması aslında öğrenciler için daha öğretici değildir, çözüm için yaratıcılıklarını kullanmaları gerekmez.) Fakat baskın karakterde bir mekan, dar, duvara delme- müdahale yapılamayan bir galeri, kalabalık bir koridor, stantların uygun olmaması- çalışmayla ilişkisiz olması gibi sınırlı koşullarla karşılaşıldığında, öğrencilerin çalışmalarını tasarım aşamasından itibaren bu sınırları göz önünde tutarak geliştirmeleri ve tasarımlarında yaratıcı çözümler bulmaları gerekir. Mekana uygun çalışmalar, mekan müdahaleleri, mekana ait baskın öğelerin çalışmanın içinde kullanılması, yerleştirme ve düzenlemeler, yabancı malzemelerin sergilenecek seramikle anlamlı bir bütünü oluşturması çözüm için başvurulabilecek yollardan bazılarıdır.

MSGSÜ Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü mezunlarından Eylem Arslan'ın 2016 yılında gerçekleştirdiği "Vicdanın rahat mı?" isimli çalışması seramiğin kırılganlığı ve sergileme mekanıyla ilişkili sınırlar üzerine geliştirilmiştir. Kırılganlığı olumsuz bir malzeme özelliği olarak değerlendirmek yerine bu özelliği çalışmasının öncelikli teması olarak kullanmıştır. Atölye arkadaşlarını sunum sırasında çalışmaların üzerinde yürümelerini ve mekana dağılmış bir yerleşimle oturup, parçaları elleriyle kırmalarını istemiştir. Sonuçta izleyiciye vicdani bir soru sormayı planlayan Arslan, performans katılan kişiler üzerinden izleyiciye bu soruyu aktarabilmektedir. Ayrıca çalışmada yardımcı malzeme olarak stant kullanmak yerine sergi mekanını kaplayan ipler ve zemini değerlendirmiş, böylece mekana ait her türlü karakteristik öğeyi kapsayan bir çalışmayla kalıplaşmış sergileme örneklerinden uzaklaşmıştır.

Resim 3: Eylem Arslan, "Vicdanın rahat mı?", 2016



MSGSÜ Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü mezunlarından Banu Konyalı'nın 2014 yılında gerçekleştirdiği "Güller" isimli seri çalışması renklendirilmiş porselen ve strafordan oluşmaktadır. Üniversitenin atölyelerinin sınırlı bir süre açık kalması ve yaptığı çalışmanın üretim süresinin uzunluğu sebebiyle ürettiği seramikleri atölye-ev arasında starforlardan

yaptığı paketlerle taşıyan Konyalı, sergilemede de bu straforları kullanmıştır. Sürecin uzun olmasının olumsuz taraflarını ve sınırlamalarının yanında anlam ve sergilemesini bu sınırın üzerine kurarak kendi özgün dilini geliştirmişti. Sınırları, onlara karşılık kullandığı yaratıcılığıyla ve süreci çalışmanın bir parçası yaparak aşmıştır. Konyalı bu çalışmasından sonra üretim süreçlerini çok daha başarılı kontrol ettiği çalışmalar yapmıştır.

Resim 4: Banu Konyalı, “Güller”, 2014



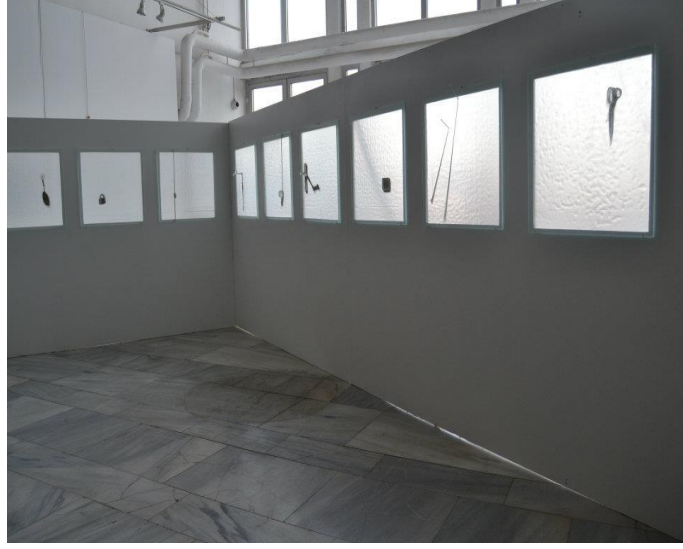
Sergilemeyle ilgili başka bir örnek de Elif Gündüz’e ait iki çalışmadır. 2011 yılında Proje dersinde verilen “ Seçilen bir sanatçıdan yola çıkarak üretilecek yemek takımı” konusu için ürettiği “Dali’nin Sofrası” isimli çalışma içerikle ilgili bir sınırlama sonucunda yaratıcılığın kullanımına örnektir. Salvador Dali’ye ait bir tabloyu seçen Gündüz aradığı boş, ışığını ve geometrisini kontrol edebileceği sergileme mekanını bulamayınca ahşaptan kendi ürettiği bir oda içinde çalışmasını sergilemiştir. Sınırlı kişinin içeri girebildiği oda sayesinde çalışma aynı zamanda izleyiciler için bir merak unsuruna da dönüşmüştür. İnşaa ettiği odasının rengi, ışığı ve boyutlarına kendisi karar veren Gündüz karşılaştığı sınırı aşabilmek için girdiği sürecin sonunda, ilk başta hayal ettiği kadar çok daha etkili bir mekan ve sergileme anlayışına varmıştır.

Gündüz, bu çalışmada yakaladığı mekan anlayışı daha sonra yaptığı çalışmalarda da baskın bir öğe olarak kullanmaya başlamıştır. 2012 yılında gerçekleştirdiği “ Gölgeleler” isimli çalışmasında yine sergileme mekanının sınırları sebebiyle kendi mekanını üretmiş fakat bu sefer sergi alanının karakterine ait renk ve geometrik öğeleri kullanmıştır. İlk çalışması çevresiyle ilişkisi tamamen kesilmiş bir mekanken ikinci çalışması içinde bulunduğu çevreye dahil olan ve çevreyle birlikte anlaşılan bir mekan fikrine sahiptir.

Resim 5: Elif Gündüz, “Dali’nin Sofrası”, 2011



Resim 6: Elif Gündüz, “Gölgeler”, 2012



2014 yılında “Güç-İmha-Döngü” isimli heykel ve video projesiyle mezun olan Burak Ayazoğlu çalışmasında hem seramiğin kırılabilirliği hem de üretim süresinin sınırlarını odak noktasına koymuştur. Metal parçalardan üretilen heykelin birleşme yerleri seramik çamuruyla birleştirilmiş ve çamurun kurumasıyla heykelin parçalanması videoya kaydedilmiştir. Döngü içinde gösterdiği video da heykelle beraber sergilenmiştir. Çamurun pişmemiş halinin kırılması, parçalanması çalışmasının ana unsurudur. Üretim aşamalarının hemen hemen hepsi çalışmanın dışında tutulmuş böylece süre konusu da ortadan kalkmıştır. İlk üretildiği halinde gücü temsil eden heykel çamur kuruyup kırıldıkça imha olur, metal ve çamurdan bir yığına döner. Ayazoğlu’nun videoyla kattığı anlatım ise tüm bu sürecin bir döngü içerisinde gerçekleştiğini gösterir.

Resim 7: Burak Ayazoğlu, “Güç-İmha-Döngü”, 2014



5. SONUÇ

Sanat öğrencilerinin önlerinde tanınmaları gereken sınırlardan, daha önce hiç karşılaşmadıkları engellerden, sanat eğitimine başlamadan önce hiç hayal etmedikleri süreçlerden oluşan ve eğitim boyunca yavaş yavaş bütünü kavradıkları bir yapı durur. Eğitimleri sırasında karşılaştıkları her yeni sınır/engel ya da heyecan verici keşif aslında kendileriyle ilgili yeni bir bilgiye ulaşmalarını da sağlar. Sınırlarla ilişkili yapacakları seçimler işte bu bilgilere dayanır. Yıllar boyunca ulaştıkları her başarı aslında ilk önce tanıyıp sonra üstesinden geldikleri bir engeli aşmalarının sonucudur. Bunu da yaratıcılıkları, hayal güçleri ve ilerleme istekleriyle oluştururlar. Öğrenciler karşılarına çıkan teknik, fiziksel ya da anlamla ilişkisi sınırlara nasıl bir tepki vereceklerine, nerde devam etmeleri nerde yönlerini değiştirmeleri gerektiğine deneysel çalışmalarla oluşturdukları tecrübeleri sayesinde karar verirler. Çalışmalarının ana öğelerini ve malzemeleriyle ilişkili ifade biçimlerini, eğitim hayatları boyunca seçtikleri yollarla oluştururlar.

Bire bir yapılan atölye eğitimi sayesinde eğitimciler öğrencileri tanıır ve tarafsız birer yol gösterici olarak görev alırlar. Ayrıca öğrencilerin yeni, kendilerine ait ve özgün bir yol bulmaları için bilgi ve tecrübelerini, kişiselleştirmeden ve dengeleyerek kullanırlar. Öğrencileri deneysel çalışmalar yapmaya yönlendirerek, yanlış yollara girmekten ve hata yapmaktan korkmamaları için cesaretlendirirler. Sonuçta başarı mükemmel bir çalışma yapmak değil kişinin kendi yolunu tayin edebilecek kadar malzemesini, sınırlarını ve kendisini tanımasıdır.

KAYNAKÇA

- ALTHUSSER, L., 2016, (İ. Birkan, Çeviren) Filozof Olmayanlar İçin Felsefeye Giriş, Can Sanat Yayınları, İstanbul
- BENJAMIN, W., 1982, (A. Cemal, Çeviren, 2012) Pasajlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- BOURRIAUD, N., 2003 , (S. Özen, Çeviren, 2005) İlişkisel Estetik , Bağlam Yayıncılık, Ankara
- DELEUZE, G., 2006, (U. Baker, Çeviren, 2008), Spinoza Üzerine Onbir Ders, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- O'DOHERTY, B. 2006, (A. Antmen, Çeviren), Beyaz Küpün İçinde- Galeri Mekanının İdeolojisi, Sel Yayıncılık, İstanbul
- ROLLO, M. 1975, (A. Oysal , Çeviren, 2008), Yaratma Cesareti , Metis Yayınları, İstanbul
- SHINER, L., 2001, (İ. Türkmen, Çeviren, 2017), Sanatın İcadı- Bir Kültürün Tarihi, İSTANBUL: Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- TZARA, T., 1977, (E. Gökteke, Çeviren, 2004), DADA Manifestoları , Norgunk Yayıncılık, İstanbul

TEKNOLOJİ VE SANAT *
TECHNOLOGY AND ART

Dr. Öğr. Üyesi Halil Cenk BEYHAN

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü,

Çanakkale/TÜRKİYE, E-Mail: cnkbeyhan@yahoo.com

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p>Makale Geçmişi: Geliş: 05 Mart 2018 Kabul: 07 Nisan 2018</p>	<p><i>Geçmişten bu yana, sanat dallarında bir ürün ortaya koyabilmek, söz konusu alana ait araç ve gereçleri kullanmaya yönelik belli bir tekniğin icrası ile mümkün olabilmektedir. Bu nedenle tekniğin bilimsel düzlemde ele alınması ve geliştirilmesini hedefleyen “teknoloji” sanatsal üretime ait koşulların bir parçasıdır. Bununla beraber sanat alanındaki teknik yenilikler salt sanat dalının özgül araç ve gereçlerinden kaynaklanmayıp çağın diğer teknolojik gelişmelerinden de payını almıştır. Özellikle Rönesans’tan itibaren pek çok “yardımcı teknoloji” sanatçılar tarafından kullanılmıştır. İzdüşümü ve perspektif makinaları, “camera obscura”, “camera lucida”, sanatsal ve endüstriyel çoğaltım teknikleri, fotoğraf, sinema, televizyon, fax, fotokopi, bilgisayar, üç boyutlu şekillendiriciler ve kitlesel iletişim teknolojileri günümüze doğru ilerleyen süreçte sanata hem estetik kavramlar açısından hem de üretim ortamına getirdiği yenilikler ile etkide bulunmuştur. Ancak, teknolojik gelişmelerin sanatsal açıdan yorumlanması ve bir anlamda dönüştürülmesi, sanatın estetik, teknik ve kavramsal boyutları açısından önem taşıyan bir sorunsal olmaya devam etmektedir</i></p>
<p>Anahtar Kelimeler: Sanat, Teknik, Teknoloji, Estetik, Özgünlük</p>	
<p>DOI: 10.31566/arts.2018145135</p>	

ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p>Article History: Received: 05 March 2018 Accepted: 07 April 2018</p>	<p><i>Ceramic material has continuously been a part of the culture as from the time For thousands of years, producing a product in the fields of art has been made possible by performing a specific technique towards using the instruments belonging to the mentioned field. For this reason, dealing with and developing technique on a scientific level, that is to say, “technology” is a part of the conditions belonging to artistic production. Along with this, these technical innovations did not only result from the specific instruments of the field of art but also took its share from the other technological developments of the era. Particularly since Renaissance, several “auxiliary technologies” have been used by the artists that have made productions in the fields of arts. Projection and perspective machines, “camera obscura”, “camera lucida”, artistic and industrial duplication techniques, photographs, cinema, television, fax, photocopy, computer, three-dimensional modeling and developing mass media have had an impact on art during the process moving forward to the present day in terms of both aesthetical concepts and innovations they have brought to the production medium. Along with this, artistic interpretation, in a sense,</i></p>
<p>Keywords: Art, Technic, Technology, Aesthetic, Originality.</p>	
<p>DOI: 10.31566/arts.2018145135</p>	

* Bu çalışma, 17–21 Ekim 2011 tarihleri arasında gerçekleştirilen Gazi Üniversitesi I. Uluslararası Sanat Sempozyumunda sunulmuş olan “Teknoloji ve Sanat, Teknolojik Gelişmelerin Plastik Sanatlara Etkisi Üzerine” başlıklı bildirinin yeniden düzenlenmesi ile elde edilmiştir

1. GİRİŞ-TEKNOLOJİ VE SANAT

Teknolojinin sanat alanında etkin bir rol kazanması çoğunlukla yirminci yüzyıla ait bir olgu olarak algılanmaktadır. Bunun başlıca nedeni, yapıtın üretim ortamı, izlenme koşulları ve kullanılan materyaller bakımından çağdaş teknolojileri öne çıkartan Kinetik Heykel, Optik Sanat, Video Sanatı, İleri Teknoloji Sanatı (High-Tech Art), Holografi, Foto-Gerçekçilik (Photo-Realism, Hyper-Realism), Ses Sanatı (Sound Art), Medya Sanatı gibi akımların bu yüzyılda ortaya çıkmış olmalarıdır. Şüphesiz yirminci yüzyıl, insan yaşamının her alanında teknik ilerlemenin hissedildiği bir “teknoloji yüzyılı” olmuştur. Bu çağa damgasını vuran bilimsel ilerlemeler, üretim teknolojileri ve kitlesel iletişim olanakları sanat alanında da bir takım yeni kavramların gelişimine zemin hazırlamıştır. Sanatın varlık bilimsel niteliklerini tartışmaya açan yeni üretim biçimleri ve bunları izleyici ile buluşturan yeni ortamlar doğmuştur. Bununla beraber sanat ve teknoloji arasındaki bağlar salt sanatın formu ve üretim teknolojisi ile sınırlı kalmamaktadır. Bunun nedeni çağlar boyunca gelişim ve evrimine tanıklık ettiğimiz teknolojik olguların -ve bunların kullanılma biçiminin- insan yaşamı üzerinde hedeflenen pratik sonuçlarından çok daha geniş ve kapsamlı etkiler bırakmış olmasıdır. Bilimin uygulama alanı içerisinde hayatımıza giren tüm yeniliklerin sosyal, ekonomik, düşünsel ve ahlaki boyutlarda yansımaları ortaya çıkmıştır. E. Panofsky'nin bir sanat eserinin doğru bir biçimde yorumlanabilmesi için incelenmesi gereken “kültürel belirtiler” (cultural symptoms) olarak adlandırdığı tüm bu olgular, teknoloji ve sanat arasındaki ilişkiyi, hem üretim araçları hem de kavramsal ve estetik boyutları bakımından önemli kılmaktadır (Panofsky;1995).

Sanat ve teknoloji arasındaki bağlar tarihsel anlamda yeni sayılabilecek olgular değildir. Her iki kavramın da ortak bir kökenden geliyor olması, sanat ve teknolojiyi başlangıçtan bu yana birbiri ile ilişkili kılmıştır. Teknoloji kelimesinin türetildiği “teknik” Antik Yunan felsefesinde yer alan *tekhne* teriminden gelmektedir. Platon, Gorgias adlı diyalogunda *tekhne*'yi bir işi neden ve nasıl yapılması gerektiğini tam manası ile bilmek ve hüner sahibi olmak olarak tanımlar (Platon, 1989). Bu anlamı ile *tekhne*, Antik Yunanda vazo ressamı, heykeltıraş, dokumacı ve cerrah ve şairin işlerinin ortak özelliğidir. Uygulama bilgi ve yetisinin kuramsal bilgi (*Logos*: us, düşünce kelimesinden türetilen “loji” /logy) ile birleşmesi ise “teknoloji” kavramını doğurmuştur. Bu anlamda teknoloji kuramsal bilimin uygulama alanını (pratiğini), sanatın ise uygulama bilimini oluşturmaktadır.

2. TEKNOLOJİ VE ESTETİK İDEOLOJİ

Kuramsal çalışmaların önem kazandığı ve bir manada sanatın bilim mertebesine ulaşma atılımının gerçekleştiği Rönesans ile teknoloji ve sanat ilişkisi de geçmiş çağlara kıyasla büyük bir ivme kazanmıştı. Antik çağ biliminin yeniden ele alınması sanat alanında tasarı geometri ve onun bir dalı olan perspektif gibi kuramların tam anlamıyla bilimsel yöntem ve kurallar çerçevesinde uygulanabilmesini sağlamıştı. Özellikle Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci ve Dürer gibi kuramsal alanda da çalışmalar yapmış olan Rönesans sanatçıları Eukleides ve Vitruvius'a ait antik çağ bilgilerini geliştirmeyi ve kendi çağlarına uyarlamayı başarmışlardı. Bununla beraber Rönesans sanatının kuramsal ve teknik gelişimi, Antik Yunan ve Roma uygarlıklarından gelen bilgi birikimine duyulan ilgiden çok çağın dünya görüşünü ile alakalıydı. Alberti'nin tarif ettiği şekilde “resmin çerçevesinin, izleyicinin resmin dünyasına baktığı bir pencere ile kıyaslanması” sanatın dünyevi gerçeği yansıtma çabasını, bunun görüntüyü sabit bir noktadan gözlemleyen bireyin bakışı merkeze

alınarak yapılması ise insan merkezli dünya görüşünün (hümanizm) sanatsal yolla ortaya konulması anlamına geliyordu (Gombrich,E,H; 1992).

Merkezi perspektif optik yasalarına temellenmekle beraber aslında görsel algılamanın doğasından farklı, yapay ve uzlaşımli bir tekniki (merkezi perspektif “yapay”/ “artificial” ya da “bilimsel”/ “scientific” perspektif olarak da anılmaktadır). Bu nedenle Rönesans sanatının, görme ediminden çok naturalist olduğu varsayılan yansıtma teknikleri üzerinde durmuş olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Rönesans ressamının çabası görme ediminin serbest izlenimlerden oluşan doğasını sınırlayıp, görüntüyü sabit bir bakış noktasına bağlı kalarak yüzeye aktarmaktı (Merleau-Ponty,M;2003) (bu yöntem aynı zamanda resim sanatının kavramsal öğelerinden biri olarak klasik eğitimin temel yaklaşımları arasında yer alacaktı). Bu doğrultuda Alberti’nin “Resim Üzerine” (Della Pittura) adlı kitabında ortaya koyduğu perspektif metodu gibi geometri kuramlarına temellenen yöntemler kadar, uzamda yer alan nesnelere izdüşümlerini iki boyutlu düzleme aktarmaya yarayan aletler de icat edilmekteydi. Bu teknik yardımcılarının temel işlevi -saydam bir yüzey ya da bir çerçeveye yatay ve dikey eksenlerde gerilmiş ipler ardından üç boyutlu evrene bakılarak- uzam içerisinde farklı mesafelerde duran nesnelere izdüşümlerinin resim düzlemine aktarılmasını kolaylaştırmaktı. Çerçevenin yatay ve dikey kenarlarına gerilerek eşit aralıklarla birbirleri ile kesişen iplerin oluşturduğu düzene ızgara sistemi (grid system) deniyordu. Ve bu çerçeveye, bakışı sabitleyen bir aparatın ardından tek göz ile bakmak gerekiyordu. Bu şekilde ızgaralı çerçeve içerisinde izlenen biçimler, üzerine aynı sayıda kareler çizilmiş olan kâğıda aktarılabilirdi (Örnek 1).

Gerek Alberti’nin sözünü ettiğimiz çalışması, gerekse Dürer’in “Ölçüm Usullerine İlişkin Öğütler” adlı kitabında benzer araçların nasıl kullanılacağı anlatılmıştır. Ayrıca bu araçlar zaman ile geliştirilerek ressamın her an yanında taşıyabileceği boyutlarda imal edilmişti. Bu tip araçların özellikle 19.yy sonuna kadar pek çok ressam tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Böyle bir ızgaralı çerçeveye resme başladığı ilk yıllarda Van Gogh’un da sahip olduğunu ve Nuenen peyzajlarını yaparken (zaman zaman daha sonra da) bundan yararlanmış olduğunu bilmemiz bu teknik yardımcılarının sanatta yaygın kullanımına iyi bir örnek teşkil etmektedir † (Metzger,I;Walter,F; 1996).

Rönesans’ın estetik ideolojisini yansıtan teknolojilerin belki de en ilginç yine Dürer’in “Ölçüm Usullerine İlişkin Öğütler” adlı kitabındaki ahşap baskılardan birinde yer almaktadır. Kitapta bulunan diğer izdüşümü araçlarına göre bu konstrüksiyonun farkı Pavel Florensky tarafından şu şekilde açıklanmıştır: “Dördüncü ve sonuncu çizim konstrüksiyonunda görme ediminden tümüyle vazgeçilebilir, çünkü burada sadece dokunma duyusu yeterli olacaktır”(Florensky,P;2001). Bu aracın nasıl kullanıldığını kısaca özetlersek, iki teknisyen masa üzerinde yatık şekilde duran müzik aletinin (lut) kısaltımlı (raccourcie) görünüşünün iz düşümünü çıkartmaktadırlar. Bunlardan biri duvara sabitlenmiş (nesneye bakış noktasını belirleyen) halka içerisinde geçen ve her zaman gergin durabilmesi için bir ucuna ağırlık bağlanmış olan ipin ucundaki iğne ile lutun çeşitli noktalarına dokunmaktadır. Diğeri ise bu ipin, ucundaki iğnenin hareketleri sonucunda meydana gelen çeşitli konumlarını, çerçevenin yatay ve dikey kenarları boyunca hareket ettirdiği sicimler ile çakıştırarak işaretlemektedir. Elde edilen noktalar, üzerinde bir kâğıt bulunan ve hareket edebilen kapağın

† Yapılan bilimsel araştırmalar sonucunda sanatçının özellikle bazı manzara resimlerinin altında çapraz ızgara kullandığı keşfedilmiştir (bunlar çoğunlukla özel görüntüleme araçlarıyla tespit edilse de bazı resimlerde çıplak gözle bile görülebilmektedir). Ayrıca Van Gogh’un kardeşine yazdığı 5 Ağustos 1882 tarihli mektubunda bu aleti nasıl kullandığını bir çizim eşliğinde anlatmış olması da araştırma sonuçlarını desteklemektedir. (örnek 2).Günümüzde ızgaranın dijital çizim ekranına sahip bir rekonstrüksiyonu, benzer bir tecrübe yaşamak isteyen ziyaretçiler için Amsterdam’da bulunan Van Gogh müzesine yerleştirilmiştir.

çerçeve üzerine getirilmesi ile çizim yüzeyine aktarılmaktadır. Böylece nesnenin izdüşümü, göz ile incelemeye gerek kalmadan, duvara sabitlenen halkanın oluşturduğu teorik bakış noktasına göre gerçekleştirilmektedir (Örnek 3). Bu teorik yaklaşım aslında Rönesans resminin teorik kurguya dayalı mekân anlayışı ile de son derece örtüşmektedir. Yukarıda sözünü ettiğimiz ızgara sistemi “resimsel mekân” oluşturulurken de bir tasarı geometri kavramı olarak kullanılır. Merkezi perspektif içerisinde sınırlanan, bir kutunun iç yüzeyine dönüşen mekân ve nesnelere arasındaki oransal ilişkiler Alberti’nin kurgusal ızgarası (box grid) içerisinde çözümlenir (Smith,R;1995)

Rönesans’ın ölçme ve perspektif araçlarının yanı sıra çizim yapma işlevini de üstlenen icatları vardı. Bunların hepsine burada yer ayırmak mümkün olmasa da aralarında en dikkat çekicilerinden biri olan, Baltasar Lanci’nin “Ölçüm ve Perspektifin Evrensel Aracı”ndan kısaca söz etmek gerekmektedir. Şu an Floransa Bilim Tarihi Müzesinde sergilenen bu icadın önemi merkezi perspektife alternatif getiriyor olmasıdır. Coğrafi ölçüm aracı olarak tasarlanan bu alete takılabilen yarım silindir formuna sahip bir parça (çizim yüzeyi) ve hareket edebilen bir görme aparatına bağlı işaretleme iğnesi sayesinde manzaradan alınan panoramik izdüşümü kâğıda – ve istenirse buradan da gravür levhasına- aktarılabilirdi (Örnek 4).Bu şekilde çoklu görme konilerine bağlı bir perspektif elde edilmiş oluyordu.‡

Üçboyutlu evrenin görüntüsünü iki boyutlu düzlem üzerinde gözlemleyebilmeyi sağlayan optik icatlar arasında üzerinde en çok araştırma ve yorum yapılanı ise şüphesiz Camera Obscura olmuştur. Antik mimari terimden gelen *camera*: “oda” ve *obscura*: “karanlık” kelimelerinin bir araya gelmesinden adını alan bu icat en yalın şekliyle, üzerine küçük bir deliğin (pinhole) açılmış olduğu opak malzemeden yapılmış bir kutudur. Bu küçük delik dışarıdaki nesnelere üzerinden yansıyan ışığı geçirerek, kutunun iç yüzeyine görüntünün ters bir biçimde düşmesini sağlar. Aslında bu fenomen antik çağdan beri batıda ve doğuda Platon ve Aristoteles’den Euclides’e. İbn al Haytham’dan Roger Bacon’a pek çok düşünür tarafından bilinmektedir. Ancak bu fiziksel olgudan bir tür gözlem aracı icat etmek için yararlanmak Rönesans ile gerçekleşmiştir. Konuyla ilgili araştırmalar devam etmekle birlikte aleti Giovanni Battista della Porta’nın icat ettiği düşünülmektedir. İcat zaman içerisinde geliştirilmiş, ışığın geçtiği delik büyütülerek buna bir mercekle eklenmiş (böylece ışığın yoğunluğu artırılmış) ve bir ayna yardımıyla ters olan görüntü düzeltilmiştir (Örnek 5) Onyedinci yüzyıldan itibaren giderek boyutları küçülmüş, taşınabilir modelleri imal edilmiştir. (Turner,J;1996)

Camera Obscura gibi bir buluşun ressamların ilgisini çekmemesi mümkün değildi elbette. Bu gün konuyla yakından ilgilendiği ancak ne ölçüde yararlandığı bilinmeyen Leonardo da Vinci gibi Rönesans ressamlarının yanı sıra icadın gelişim ve kullanımının yaygınlaşması ile Johannes Torentius, Vermeer, Canaletto, Francesco Guardi, Michele Giovanni Marieschi, Luca Carlevaris ve Sir Joshua Reynolds gibi pek çok ressamın Camera Obscura’dan yararlandığı bilinmektedir (bu isimlerden -Canaletto ve Reynolds gibi-bazılarının kullandıkları camera obscura’lar günümüze ulaşmıştır).

Bu icadın ressamlar tarafından bir yardımcı araç olarak kullanılması, sanatta “camera”nın gösterdiği biçimde bir gerçeklik imgesinin ortaya çıkması bakımından ilgi çekicidir. Özellikle merceğin yarattığı odaklama ve -henüz fotoğraf teknolojisindeki gibi olmamakla beraber- alan derinliğine ait bazı olgular (özellikle Vermeer ve Canaletto’nun bazı

‡ Bir çok çeşidi bulunan bu tür izdüşümü ve ölçüm araçlarının tarihi ve çalışma prensipleri hakkında son derece kapsamlı bilgiler sunan Floransa Bilim Tarihi Müzesinde (Museo Galileo) Lanci dışında Dürer, Jamnitzer, Lencker, Vignola, Nicéron ve Leupold’a ait icatların da orijinaleri ya da rekonstrüksiyonları açıklamalı canlandırmalar eşliğinde sergilenmektedir.

resimlerinde) o zamana dek resim sanatında rastlanmamış nitelikteydi. Camera Obscura'nın gerek resim sanatına etkisi gerek fotoğraf ve sinema teknolojilerine zemin hazırlaması bu konuda yapılmış olan çalışmalarda en çok öne çıkan yönleri olmuştur. Bununla beraber günümüz araştırmacıları Camera Obscura'nın tarihsel olarak bundan çok daha geniş ve farklı yönlerden incelenmesi gereken etkileri olduğu üzerinde durmaktadır. Bu konuda çarpıcı tespitlerin yer aldığı "Gözlemcinin Teknikleri, Ondokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine" adlı kitabın yazarı Jonatan Crary, Camera Obscura'nın öneminin bir yardımcı araç ya da teknolojik kazanım olmaktan öte görme edimi ile ilgili alışkanlıklarımızın devrimci bir nitelikte değişmesine neden olmasında yattığı fikrini ortaya koymaktadır. (Crary,Jonatan; 2010)

Camera Obscura gibi görme ve sanat arasında aracı işlevler kazanmış bir diğer optik araç da Camera Lucida (Aydınlık Oda) dır. Camera Lucida'da "oda" olarak tanımlanabilecek kapalı bir bölüm bulunmamasına rağmen icada bu ismin verilmesinde Camera Obscura'ya bir atıf söz konusu olmuştur. Camera Lucida, Dr. William Hyde Wollaston tarafından 1807'de patenti alınan çizim ve kopyalama için geliştirilmiş bir aletti (Turner,J; 1996). Camera Obscura'daki gibi karanlık bir bölmeye ihtiyaç duyulmadan görüntüyü çizim alanı üzerinde görmeyi sağlayan basit bir araçtı. Bu araç bir mercek ve bir ayna yardımıyla hem çizim alanını hem de çizime konu olan nesnelere aynı anda (üst üste) görebilmeyi sağlıyordu (Örnek 6). Bu aracı kullanan kişi görüntüde yer alan nesnenin hatları üzerinden kalem (ya da başka bir çizim aracı) ile geçerek deseni oluşturuyordu. Bu aletin o denli basit ve kullanışlı olanları imal edilmişti ki bazı 20.yy. ait reklâm illüstrasyonlarında, tatilde anı amaçlı çizimler yapabileceğimizi vaat eden küçük modellerinin tanıtıldığını görmek mümkündür.

Estetik ideolojinin sanatta ne denli hâkim bir kavram olduğu ve zaman zaman teknolojinin de bunun hizmetinde olduğunu gösteren ilginç bir örnek ise bu sefer Onsekizinci yüzyıla ait bir buluş ile karşımıza çıkmaktadır. Bu icat genellikle ressam Claude Lorrain'e ithafen "Claude Camı" ya da "Claude Aynası" olarak adlandırılmaktaydı. Koyu ve parlak bir convex aynadan ibaret olan bu alet doğadaki canlı renklerin ve çok renkliliğin ton değerlerini düşürerek "bir dizi sınıflandırılmış ton" olarak görülmesini sağlıyordu. İcadın Claude Lorrain ile direkt bir bağlantısı yoktu ancak alet bir doğa görüntüsünü Lorrain'in resimlerindeki gibi renkten çok açık-koyu ağırlıklı bir palet içerisinde görülmesini sağladığı için bu isim ile anılıyordu. Bu icat açıkça dönemin sanatsal beğenisinin içinde belirgin karşıtlıklar barındırmayan bir uyumluluk kavramı ile özdeşleşmiş olduğunu göstermektedir. Onyedinci ve onsekizinci yüzyıl sanatçılarının soluk maviden koyu kahverengiye doğru yumuşak geçişler yaptıkları deneylerin peyzaj resminde ışık ve derinlik etkisi yaratmakta kullanıldığını belirten Gombrich şöyle devam ediyor: "Dahası onsekizinci yüzyılda öztonun daha zayıf tonlara dönüştürülmesine yarayacak bir aygıt bile bulunmuştu...Bu yöntemin başarılı olduğu ve onsekizinci yüzyıl ustalarının, sıcak kahverengi ön düzlemleri ve soğuk mavi-gümüşü uzaklıklarıyla son derece hoşça giden etkiler yaratmış oldukları kuşkusuzdur."(Gombrich,E,H;1992) Sanat alanında "hoşça gitme duygusu" yaratabilmek için tasarlanmış, görüntüyü ve aynı zamanda görme edimini (bu örnekte renk algısını) sınırlayan aletlerin dahi kullanılmış olduğunu gösteren iyi bir örnektir bu ayna (Örnek 7).

3. FOTO-GRAFİ VE RESİM

Sonradan aldığı anlamlı ismiyle bu gün fotoğraf (*foton*: "ışık" ve *grapheim*: "yazmak") olarak adlandırdığımız teknolojik keşif ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısında bir kaç yüzyıllık hayali gerçek kılmıştı. Görüntüyü ışığa duyarlı bazı kimyasallar yardımıyla ilk kez yüzey üzerinde yapılandırılan Niepce (Helyografi), onu izleyen Daguerre (Dagerotip/ *Daguerreotype*) ve Fox Talbot'un açtıkları yolda gelişen fotoğrafın temelleri atılmıştı. 1840'lardan itibaren gerçek anlamda kullanılabilir hale gelen fotoğraf teknolojisi, insanlığa,

“herkesin üretebileceği ya da kullanabileceği gerçeklik minyatürlerini” sundu (Sontag,S; 1993).

Fotoğrafın teknik ve sanatsal gelişiminin tarihi burada konumuz dışında kalacaktır ancak bu buluşun görsel yaşantıya getirdiği yenilik ve teknik olanakları bakımından açtığı çığır pek çok yönüyle plastik sanatları ilgilendirmektedir. Paris Bilimler Akademisinin 7 Ocak 1839 tarihli oturumunda Fransız fizikçi L.F.Arago bu icadın bilim ve sanat alnına yapacağı katkıları ve olası kullanım alanları üzerine bir konuşma yapmıştı (Bajac,Q;2005). Gerçekten ileride, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra E.Muybridge ve E.J. Marey gibi iki fizyologun, insan ve hayvanların hareketlerini analiz ettikleri fotoğraflar (Örnek 8) bilim alnına olduğu kadar sanat alnına da tartışmasız büyük bilgi ve ilham kaynakları olacaktır (Jussim,E.1974). Bu portföylerin etkisi Degas’dan, Duchamp’a, Boccioni’dan, Bacon’a, ondokuzuncu yüzyıl sonu ve yirminci yüzyıl resim ve heykelinde kendini gösterecekti.

Fotoğrafın 1840’lardan sonra yaygınlaşması ile beraber bunun bir sanat olup olmadığı tartışılmaya başlanmış, daha da önemlisi pratik sonuçları ve -görece- yanılmazlığı bakımından resim sanatının bazı işlevlerinin yerini alacağı konusunda görüşler ortaya çıkmıştı. Bu konuda özellikle John Ruskin’in 1845-1870 arasında yazdığı bir dizi mektup ve makale bu düşüncelerin zaman içerisinde uğradığı değişimi yansıtmaları bakımından önem taşımaktadır. Bu tartışma ortamının resim sanatında belli bir özeleştiriyeye yol açtığı ve bazı bakımlardan modernist tutuma ivme kazandırdığı bilinmektedir. Ayrıca bazı kaygılar ve muhafazakâr düşüncelere rağmen dönemin sanatçıları çağdaş teknolojiyi eleştirel bir yaklaşım ile içselleştirmeyi ve bundan faydalanmasını da bilmişlerdir. Bu şekilde teknolojinin gizli kölesi olmaktan da kurtulmuşlardır.

Delacroix 1850 tarihli bir yazısında, pek çok karşı çıkan olmasına rağmen cam ve tülle kopya çıkartmak gibi Dagerotip’in de resim eğitiminde bazı boşlukları dolduracak bir yardımcı olabileceğini savunur. Ancak bu araçtan doğru bir biçimde yararlanılabilmesi için belli bir yaklaşım ve deneyim sahibi olmak gerektiğini belirterek devam eder: “Dagerotipi bir danışman, bir tür sözlük gibi kullanacaklarına onu tablonun kendisi haline getirenlere yönelik bir eleştiri bu. Bu tür sanatçılar önce mekanik yollarla elde edilen sonucu tablolarında fazla bozmayacak bir gayret gösterdikleri zaman, doğaya daha çok yaklaştıklarına inanıyorlar. Madeni plaka üzerinde buldukları bazı efektlerin umutsuzluk verici mükemmelliği onları eziyor. Resimlerini o plakaya benzetmeye çalıştıkça, kendi zaafalarını keşfediyorlar. Bu nedenle onların eserleri, başka açılardan kusursuz bu kopyaların soğuk olması kaçınılmaz yeni kopyalarından öteye geçemiyor. Kısacası sanatçı başka bir makinaya koşulmuş bir makina haline geliyor.” (Bajac,Q;2005) Delacroix gibi teknolojiye olanca açıklık ve bir o kadar eleştirel bakabilen sanatçılar elbette böyle tuzaklara düşmüyordu. Bunlardan biri de şüphesiz satın aldığı fotoğraf makinesi ile her zaman övünen Degas idi. Bu gün Degas’ın kendi çektiği bazı fotoğraflar ve bunları kullanarak yaptığı resimlerin kıyaslanması bu düşünceleri doğrular niteliktedir, çünkü Degas her şeyden önce ressamdır.

Yirminci yüzyılda Delacroix’nın söylemiyle çatışıyor gibi görünen ancak meseleye bu kez başka bir noktadan yaklaşarak yine eleştirel bakabilmiş Foto-Gerçekçilik akımı karşımıza çıkıyor. Bir diğer adıyla 1960’ların Hiper-Realistleri fotografik imajı teknik anlamda aşmayı denerler. Bu, teknik ve mantık olarak artık fotoğraf olmayan fotografik bir gerçekliktir. Burada amaç fotoğrafı kopyalamak değil, resmin oluşumuna ait süreç ve katmanların gerisinde, artık ulaşılamayacak bir yere taşımaktır. Bu yolda bir adım daha atan ve 1980’lerden itibaren akımı yeni bir boyuta taşıyan Hiper-Realizm kökenli bazı sanatçılar (özellikle Chuck Close) resimde mikro ve makro alanlar arasındaki çelişkiyi artıracak yeni sistemler (biçim yapılanması ve renk üzerine) geliştirerek fotografik imajın orijinini daha da ulaşılmaz kılmayı başarmışlardır.

Yine yirminci yüzyılda zaman zaman fotoğrafın yapıtı oluşturan bir malzeme olarak kullanıldığını görüyoruz. Bu özellikle, bağlamlarından kopartılmış fotoğraf imgelerinin yeni anlam ve ifade olanakları sergilediği Dada, Neo Dada ve Pop Sanatının kolâjlarında karşımıza çıkar. Özellikle Pop Sanatında yeniden yapılmış (re-made) ya da tekrarlanmış imgelerin serigrafı gibi endüstriyelmiş bir teknik ve üretim modeli ile elde edilmesi değindiğimiz eleştirel bakışın bir başka yansımasıdır.

4. SONUÇ

Bu çalışmada her gün bir yenisi hayatımıza giren teknolojik gelişmelerin günümüz sanatındaki yansımalarını incelemek yerine, daha çok teknoloji ve sanat ilişkisinin geçmişine ait bazı örnekleri ele almak tercih edilmiştir. Bunun başlıca nedeni üzerinde durduğumuz iki kavram arasındaki bağların yeni kurulmamış olduğunu göstermek kadar geçmişin sanatının salt romantik eğilimler üzerine temellenmediğinin de altını çizmek istemektir.

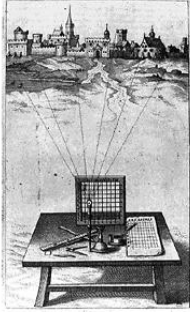
Sanat ve teknoloji arasındaki ilişkiler: sanatın üretim teknolojilerinden, teknolojik ortamda üretilen sanatlara; teknolojik yaşantının estetik boyutta yansımalarından, teknoloji ve kültür ideolojisine; sibernetik açıdan sanat ve teknoloji ilişkisine kadar pek çok alanda incelenebilecek ve her aşamada daha da derinleşen bir konu. Bunun yanında plastik ve görsel sanatlar açısından çağdaş teknolojilerin görme duygusu üzerindeki etkisi de büyük önem taşımaktadır. Çağımızda analog teknolojilerden, dijital teknolojiye geçiş görsel imgenin oluşumu ve kavranması açısından tamamen yeni bir mantık ortaya koymuştur. “Bilgisayarla üretilen imgelerin kabul görmesi ve yaygınlaşması, film, fotoğraf ve televizyonun öykünmeci kapasitelerinden kökten farklı, imal edilmiş görsel “alanlarla” her zaman her yerde karşılaşacağımızın habercisidir.” Bu, dijital ortamın sanatsal üretimde ilk kuşak teknolojilerinden daha fazla medium işlevi görmeye başladığının da göstergesidir. Bununla beraber tıpkı Dürer’in göze ihtiyaç duymayan izdüşümü aygıtı gibi , “Bilgisayar destekli tasarım, sentetik holografı, uçuş simülörleri, bilgisayar animasyonu, resim algılayıcı robotlar, ışın izleme, yüzey/doku hesaplama, devinim denetimi, çoğul tayflı algılayıcılar, v.b. görmeyi insan gözünden ayrı bir düzlemde konumlandıran tekniklerden yalnızca birkaçıdır”(Crary,J;2010).

Yaşadığımız yerkürenin üç boyutlu fizik gerçekliği içerisinde “biçim vermek” (*plassein, plastikos*) eylemi kaçınılmaz bir biçimde devam edeceğine göre, göz ve biçim arasındaki ilişkide rolü olan çağdaş teknolojik etkenlerin sanatta yeni kavramlar doğurması da doğal olacaktır. Bu yeni kavramların sanatsal değerleri yine eleştirel düşünce ile ortaya çıkacaktır.

KAYNAKÇA

- Bajac,Q. (2005), Karanlık odanın sırları, fotoğrafın icadı (çev .A,Berktaş) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Crary,J. (2010), Gözlemcinin teknikleri, ondokuzuncu yüzyılda görme ve modernite üzerine. (çev.E,Daldeniz) İstanbul:Metis Yayınları, (Eserin orijinali 1992’de yayımlandı)
- Florensky,P.(2001),Tersten perspektif,(çev.Y,Tükel) İstanbul:Metis Yayınları, (Eserin orijinali 1989’da yayımlandı)
- Gombrich,E,H. (1992), Sanat ve yanılısama,(çev.A.Cemal)İstanbul: Remzi Kitabevi(Eserin orijinali 1959’da yayımlandı)
- Jussim, E.(1974), Visual communication and the graphic arts, photographic technologies in the nineteenth century. New York:R.R. Bowker Company.
- Merleau-Ponty,M.(2003),Göz ve tin (çev.A.Soyşal) İstanbul:Metis Yayınları, (Eserin orijinali 1964’de yayımlandı)
- Metzger,I; Walter,F (1996) Van Gogh, Köln: Benedikt Taschen
- Platon (1989),Gorgias,(çev.R,Erben) İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları
- Smith, R.(1995) An introduction to perspective.London:Dorling Kindersley
- Sontag,S.(1993) Fotoğraf üzerine. (çev.R.Akçakaya) İstanbul:Altıkırkbeş Yayınları
- Turner, J.(1996) The dictionary of art. (edited by J.Turner in thirty-four volumes) Macmillian Publishers Limited)

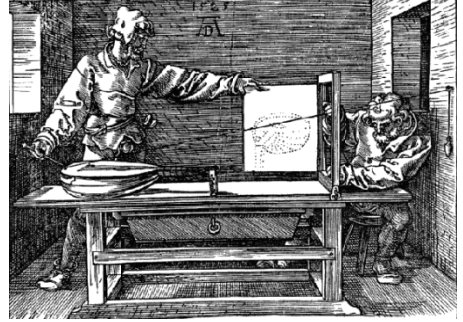
GÖRSELLER



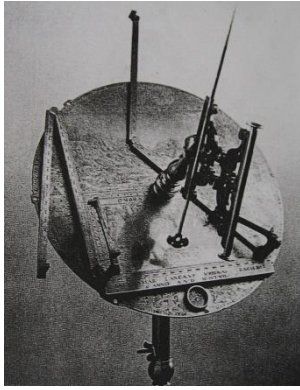
1



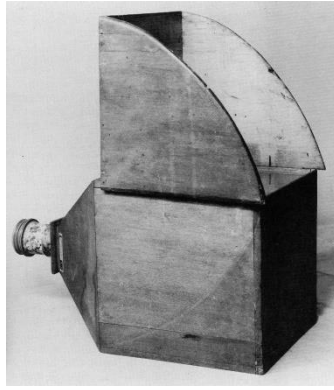
2



3



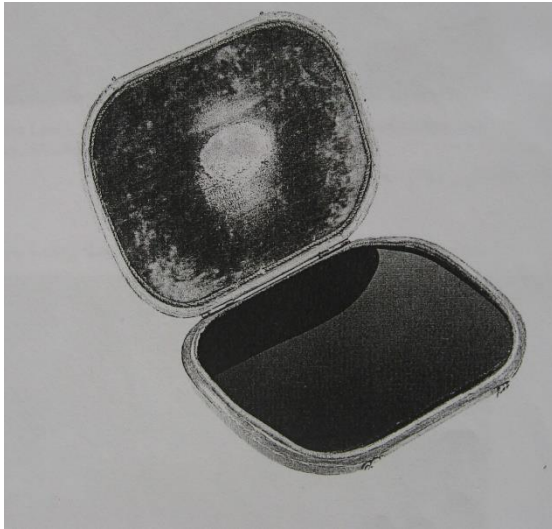
4



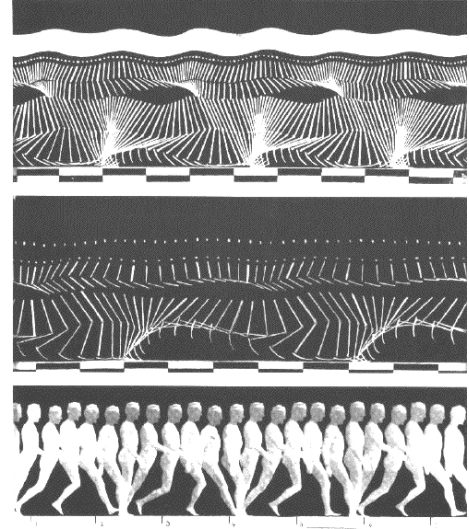
5



6



7



8

GÖRSELLERİN LİSTESİ

Alberti'nin çizim ızgarası. Courtesy SLUB Dresden.

Van Gogh'un 5 Ağustos 1882 tarihli mektubundan detay. Van Gogh Müzesi, Amsterdam.

Albrecht Dürer, 1525, ahşap baskı 13x 18.2 cm. Courtesy SLUB Dresden.

Baltasar Lanci'nin "Ölçüm ve Perspektifin Evrensel Aracı" 1557. Floransa Bilim Tarihi Müzesi.

Canaletto'ya (Antonio Canal, 1697- 1768) ait olduğu düşünülen camera obscura, Correr Müzesi, Venedik.

Camera lucida'nın kullanılmasını gösteren illüstrasyon, Scientific American Supplement'in 11 Ocak 1879 tarihli sayısından.

Claude Aynası, yaklaşık 1800, İskoçya Ulusal Müzesi, Eski Eserler Bölümü, Edinburgh.

E J Marey, Kronografi serisinden örnekler 1883.



21. YÜZYIL TEKNOLOJİLERİYLE ETKİLEŞİM: SANAT - REKLAM – BİREY

INTERACTION WITH 21. CENTURY'S TECHNOLOGIES: ART – ADVERTISEMENT- INDIVIDUAL

Dr. Öğr. Üyesi Serenay ŞAHİN

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü

Eskişehir/TÜRKİYE, E-Mail: srnysn@gmail.com

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p>Makale Geçmişi: Geliş: 11 Şubat 2018 Kabul: 02 Nisan 2018</p>	<p>21. yy teknolojileri yaşamlarımızın her alanına nüfus etmiş, yaşam biçimlerimizi dönüştürmüştür. Reklam sektörü bu dönüşümün önemli aktörlerindedir. Sanat ise dönüşüm karşısında ortaya çıkan yeni kavramları merceği altına almış ve yeni teknolojileri sanat aracına dönüştürmüştür. Bu makale reklam sektörünün ve sanatın 21. Yüzyıl teknolojilerini nasıl kullandığına ve bireyle nasıl bir etkileşime girdiklerine odaklanmıştır.</p>
<p>Anahtar Kelimeler: 21. yy. teknolojileri, dijital sanat, reklam sektörü, birey, etkileşim</p>	
<p>DOI: 10.31566/arts.2018145136</p>	

ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p>Article History: Received: 11 February2018 Accepted: 02 April 2018</p>	<p>Ceramic material has continuously been a part of the culture as from the time 21. century technologies influence in every aspects of our lifes, transform the way of our life stlyle. Advertising sector is one of the important actors of this transformation. On the other hand, art has examined closer the new concepts which occur with this transformation and transforms these new technologies into an art tool. This article examines how advertising sector and art use 21. century technologies and how they interact with the individuals.</p>
<p>Keywords: 21. century technologies, digital art, advertising sector, individual, interaction</p>	
<p>DOI: 10.31566/arts.2018145136</p>	

1. GİRİŞ

“İmajın numerolojisi ve hesaplaması uğruna analojiğin başarısızlığıyla karşı karşıyayız. Her bir duyu (sensation) dijitalleşecek ya da dijitalleştirilecek. Algının fenomolojisinin makineye göre yeniden yapılandırılmasıyla karşı karşıyayız.”

Paul Virilio

Dijital teknolojiler kullanıcılarına sundukları olanaklarla şüphesiz bir çekim alanı yaratıyor ve yeni olanak ve olasılıkların dayanılmaz cazibesi kullanıcıyı sürekli olarak bu teknolojileri takip etmeye gönüllü kılıyor. Yerküre dijitalleşti. 21. Yüzyıl teknolojileri yaşamlarımızın her alanında bizi şekillendirmeye devam ediyor. Bunun en çarpıcı örneklerinden biriyle 2018 yılında Seattle tanıştı: *amazon go*. Dünyanın en gelişmiş alışveriş teknolojisini sunan amazon go, kasasız –diğer bir deyişle ödeme noktası olmayan- ilk alışveriş dükkanı olma özelliğine sahip. Firmanın ‘deneyim’ olarak adlandırdıkları teknolojinin ismi *Just Walk Out Shopping* ve adından da anlaşılacağı gibi bir kelime oyunu içeriyor. Düz anlamıyla ‘sadece alışverişe çıkın’ demek iken, ‘walk out’ kelimesi ‘çekip gitmek’ anlamına da geliyor. Dolayısıyla firma aslında tüketici kişinin deneyimini özetler nitelikte bir teknoloji adıyla bir çırpıda bize *yeniyi* anlatıyor. Bu teknoloji sayesinde dükkana girdiğiniz anda sistem sizi otomatik olarak algılıyor, raftan ürün aldığınızda ya da yerine bıraktığınızda sanal sepetinize hareketlerinizi yansıtıyor ve alışverişinizi tamamladığınız anda, elinizi kolunuzu sallayarak mağazadan çıkıyorsunuz. Ödeme kuyruğunda beklemek yok, kasiyer yok, mağaza sorumluları, mal dizen insanlar vs. gibi geleneksel marketlerde rastladığımız market çalışanları yok – en azından görünür değiller. Faturanız evinize geliyor ve kredi kartınızdan yapmış olduğunuz işlem anında çekiliyor. Paul Virilio bir kez daha haklı çıktı: *her bir duyu dijitalleşiyor ya da dijitalleştiriliyor*. (Virilio, 2005: 66) Amazon go neden yaratıldı? Firmanın cevabı basit: “Kendimize, müşterilerin istediklerini basitçe alıp, gitmeleri için bilgisayar görüşü (computer vision) ve makinenin öğrenimi (machine learning) sınırlarını zorlayabilir miyiz diye sorduk.” (amazon, 31.03.2018) Görünüşe göre, 21. yüzyılda Virilio’nun *büyük kaza* olarak adlandırdığı, aktüelin yerine virtüel geçene kadar sınırlar zorlanmaya devam edecek.

Her şeyin, duyuların bile bitlere, piksellere dönüştüğü bir yüzyılda sanatın durumu nedir? Teknolojinin araçlarını, daha önce olduğu gibi, yine sanat aracına dönüştürüyor elbette. Ancak bu dönüşüm esnasında, bu yeni teknolojilerle birlikte ortaya, sanatın ilgi alanı haline gelen, yeni kavramlar da çıkmakta: aktüel-virtüel gerçek, arttırılmış gerçeklik (augmented reality), aktüel-virtüel mekan, içerik-arayüz ilişkisi, etkileşim vs. Ve elbette ki bu kavramlar derhal sanatın merceğine de takılıyor.

Buraya kadar sanat, bildiğimizin aksine bir değişiklik yaşamamıştır. Diğer bir deyişle, her tür teknolojik gelişim karşısında tarih boyunca yaşanan değişimin bir benzeri dijital teknolojilerde de görülür. Ancak asıl değişim sanat yapıtının *sayısallaşmasında* yatmaktadır. Bu şu anlama gelir: sanat yapıtının formu dijital sanatta sayısaldır. Yapıtın formunu oluşturmak için öncelikle ‘yazılım’a ihtiyaç vardır; yazılımsa kabaca, bilgisayar işlemleri ya da verileri anlamına gelir. Yazılımla şekillenen yapıt, genellikle arayüz yardımıyla izleyici tarafından deneyimlenmekte, kavranmakta ve izleyicinin yapıtla etkileşime geçmesi sağlanmaktadır. Geleneksel anlamda yapıtla etkileşime geçmek yapıtın formuyla ve zihinsel olarak mümkün olmaktadır, dijital sanatta bu arayüzle mümkün kılınmaktadır. Yani içerik-

form ilişkisi, içerik-arayüz ilişkisine dönüşmüştür. Sayısallaşan içerik, arayüzle formuna kavuşmaktadır.

2. DİJİTAL SANAT YAPITLARI VE ETKİLEŞİM

Sanat yapıtının sayısallaşmasıyla birlikte, dijital sanat yapıtlarıyla kurulan etkileşim, geleneksel yapıtların aksine, izleyicinin sadece zihninde canlandırmasıyla gerçekleşmez; birebir deneyimlenerek, etkileşimin bir çeşit *cisimleşmesidir* söz konusu olan. Arayüzler aracılığıyla cisimleşen etkileşim, yapıtların kavranması, deneyimlenmesi ve yeniden şekillendirilmesi için bir koşuldur aslında. Bu duruma verilebilecek en iyi örneklerden biri, Sanal Gerçeklik (SG) enstelasyonları arasında bir başyapıt sayılan Char Davies’in *Osmose*’udur. Yapıt, 3B bilgisayar grafikleri, interaktif 3B ses, bir başlık ve kullanıcının nefes ve dengesiyle harekete geçen bir cisimleştirme arayüzünden oluşan içine çeken bir SG enstelasyonudur. *Osmose*’da içine çekilme, başlığın ve hareket izleme yeleğinin giyilmesiyle başlamaktadır. Kendi nefes ve dengelerini kullanarak ortamın içine çekilen kullanıcılar, *Osmose*’da yaratılmış olan yaklaşık bir düzine dünya dahilinde herhangi bir yere seyahat edebilmekte ve dünyalar arasındaki belirsiz bağlantı alanlarında bekleyebilmektedirler.

Osmose’da Davies, bilinen iztopu, denetim kolu, eldiven gibi arayüzler yerine katılımcının kendi nefes ve dengesini arayüz olarak kullanmaktadır. Katılımcı yükselmek için nefes almak, düşmek için nefes vermek ve yön değiştirmek için eğilmek ve tıpkı bir iztopu gibi beden ve nefesini kullanmak zorundadır. Ellerini özgür bıraktıran bu deneyim katılımcının, deneyimi fiziksel bedeninin merkezinde hissetmesine neden olmakta ve tam anlamıyla bir içine çekilme yaşatmaktadır.

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi, SG enstelasyonlarında, izleyici-sanat yapıtları arasındaki ilişkinin ham maddesi etkileşimdir ve bu etkileşim izleyiciyi sanat yapıtları karşısında hükmedici kılar. Bir veya daha çok arayüzü kullanarak, yapıtlarla etkileşime giren kişi, artık sadece bir tüketici olmaktan uzaktır. ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe) (Sanat ve Medya Merkezi Karlsruhe) yöneticisi, sanatçı Jeffrey Shaw dönüşen sanat yapıtları ve izleyiciyi şöyle tanımlamaktadır: “Yeni dijital teknolojilerin mekanizmalarıyla sanat yapıtlarının kendisi gerçekliğin bir simulasyonuna, tam olarak giriş yapabildiğimiz maddi olmayan bir ‘siberuzam’a dönüşebilmektedir. Burada izleyici artık objeler mozolesindeki bir tüketici değildir; daha ziyade izleyici, görsel-ışitsel enformasyonun gizil uzamı içinde gezgin ve kaşıftır. Bu geçici boyut içinde interaktif sanat yapıtları, her seferinde, izleyicilerin aktiviteleri doğrultusunda, yeniden yapılanmakta ve yeniden yaratılmaktadır.” (Lovejoy, 2008:207)

Bu durum, Australian Center of Virtual Art’da (ACVA) hazırlanan, sanatçılar Adam Nash, Justin Clemens ve Christopher Dodds’in imzalarını taşıyan ve Mart 2010’da internette yayınlanan *Sanal Sanat Manifestosu (Manifesto of Virtual Art)*’nda da bir kez daha önemle vurgulanmıştır. Manifesto, birden fazla jenerasyonun (a generation and a half) bilgisayar oyunları, internet ve cep telefonlarıyla büyüdüğünü ve sanal medyayı sanat için bir alan olarak gördüklerini söylerler. Sanal jenerasyonun kendilerini izleyiciler olarak değil “kullanıcılar” olarak gördüklerini ve bu jenerasyonun ‘alıcılar’ değil, *katılımcılar* ve *yaratıcılar* olduklarını büyük puntolarla belirtirler. (Nash, Clement, Dodds, 02.04.2010)

Dijital sanat yapıtlarında önemli bir yere sahip olan *etkileşimi* yapıtlarının temel meselesi haline getiren ve izleyicisine cevap veren işler üzerine odaklanan sanatçı Golan Levin, 2007 yılında Bitforms Galerisi, New York’da sergilediği *Opto-Isolator*’la bu kez etkileşim kavramını farklı bir açıdan sorgular. Yapıt, insan ölçülerinde, elektromekanik kırılan tek bir göz heykelidir. Levin *Opto-Isolator*’ın, *izleyiciliğin* durumunu şu soruları

araştırarak ters yüz ettiğini söyler: Sanat yapıtları, onlara baktığımızı bilseydi ne olurdu? Ve bu bilgiyle bize nasıl cevap verirlerdi?

Kırpılan göz heykeli, çeşitli psikososyal göz teması davranışlarıyla, izleyicilerin bakışlarına cevap verir: ‘izleyicinin direkt gözlerinin içine bakar; izleyicisinin yüzünü dikkatle çalıştığı görülür; çok uzun süre gözünü dikip bakarsa, mahçup bir biçimde gözünü yana çevirir ve izleyicisinin göz kırpmasından bir saniye sonra kesinlikle o da göz kırpar.’ (Levin, 06.06.2010) Levin’in yapıtı, izleyicisinin onu izleme biçimine, onunla kurduğu etkileşime tepki vermektedir.

Etkileşimi bir başka açıdan ele alan ve bir açık alan yapıtı üreten sanatçı Chris O’Shea, *Hand From Above* adlı bu işiyle aynı zamanda 2010 Prix Ars Electronica’nın Interactive Arts kategorisinde onur ödülü almıştır. *Hand From Above*, Liverpool’da açık alanda bulunan BBC Büyük Ekran’ında 2009 yılında sergilenir. Dev ekranda caddeden geçmekte olan kişiler yukarıdan bir kamerayla gerçek zamanda gösterilmekte ve aniden ekranda dev bir el belirerek, caddeden geçen yayalara, kimi zaman gıdıklayarak, çekiştirerek, kimi zaman da vurarak ya da dev ekrandan tamamen yayayı dışarı fırlatarak veya yayanın üzerine parmakla basıp, onu daha küçük bir boyuta getirerek müdahale etmektedir. O’Shea bu işiyle, kendimizi genellikle bir yerden bir yere koştururken bulduğumuz normal rutinimizi, bizleri eğlenceli bir biçimde dönüştürerek, sorgulamaya teşvik ettiğini söylemekte ve şu soruyu yöneltmektedir: İnsan besin zincirinin üstünde değilse ne olur? (O’Shea, 15.06.2010)

Dev ekranda kendilerini gören yayalar, önce şaşkınlıkla ne olduğunu anlamaya çalışırken, ardından ekranda beliren dev elle birlikte elin yayalara yaptıklarına cevap vermeye başlarlar. Kimi yaya çareyi dev elden kaçmakta bulurken, kimisi olduğu yerde sabit durup, elin dürtmelerinden ya da gıdıklamalarından etkilenmediğini göstermeye çalışmakta kimisi de sağa sola çekilerek elin onları yakalamasını zorlaştırmaktadır. Açık alanda yayalarla etkileşime giren *Hand From Above*, yayaların günlük koşturmaları sırasında dikkatlerini çekmeyi başarmış ve yapıtla etkileşime girmeleri için vakit ayırmalarını sağlamıştır.

3. REKLAM VE ETKİLEŞİM

2010 yılında reklam sektörünün tamamen ele geçirdiği yeryüzündeki nadide(!) yerlerden biri olan Times Meydanı’nda ilginç bir reklam yerini almıştı. Space 150 tarafından bir moda firması için hazırlanan reklam, dikkat çekmek için bu kez oldukça ilginç bir yöntemle başvurur: reklam panosunun bulunduğu Times Meydanı’nın gerçek zamanlı görüntüsü, binanın tepesinden bir kamerayla görüntülenerek dev ekranda belirmekte, ardından binanın tepesinde bir manken, kameraya yakın bir konumda yürüyerek görüntüye girmekte; aşağıda duran yayaların Polaroid fotoğrafını çekerek, çektiği fotoğrafı kameraya –yani ekrana- gösterir. Aynı manken daha sonra ekranda elinde moda firmasının çantasıyla belirir ve aşağıda merakla reklam panosuna bakan yayalardan birini cımbızla tutup, çeker gibi kalabalığın arasından alır, bir öpücük kondurur ve çantasına atar. Şapkalı bir başka manken de yine bir yayayı alıp, şapkasının içine koyar ve yürüyerek ekrandan çıkar, bir diğeri seçtiği yayayı beğenmez ve fırlatıp, atar. Gerçek zamanlı görüntülerle, yayalarla etkileşime geçerek dikkat çekmeyi amaçlayan bu reklam ne yazık ki kimilerine pek de yaratıcı gelmemiştir. Çünkü Chris O’Shea’nın Liverpool’da ki işini görenler sanat yapıtıyla reklam arasında büyük bir benzerlik olduğunu derhal farketmişlerdir. Şaşırtıcı olan bu benzerliği O’Shea, reklamın videosunun yayınlandığı vimeo.com sitesinde açıkça dile getirmiş ve konuyla ilgili firmaya e-posta göndermesine rağmen yetkililerden henüz bir cevap alamadığını belirtmiştir.

Orjinal ve yaratıcı fikirler yaratma peşinde olan ve sürekli son teknolojileri kullanarak daha çok dikkat çekmeyi hedefleyen reklam şirketleri aslında belki de yaratıcı fikirleri kendileri üretmek yerine, sanatçıların fikirlerinden besleniyor olabilirler(!). O’Shea bunun

internette bir çok örneğinin olduğunu ve yepyeni bir şey icad etmek yerine, daha önce yapılmış olan bir şeyi müşteriye satmanın çok daha kolay olduğunu söyler. Ayrıca O'Shea olayı tersine çevirerek, önemli bir soru da yöneltir: “Örneğin bir sanatçı, televizyondaki bir reklamı kopyalasa, onu bir video enstelasyonuna dönüştürse ve çok popüler olsa reklam şirketi telif hakkı için dava açmaz mıydı?”

Reklam sektörünün, yeni medya sanatçılarından faydalandığı(!) açık. Etkileşim, dijital sanatın ham maddesi olduğundan bir çok sanatçının da ilgi odağı, yeni kavramların türetilebileceği, araştırmaya değer bir kavram. Reklam sektörü içinse etkileşim, dijital çağda ayakta kalabilmenin ve daha çok tüketicinin dikkatini çekebilmenin en etkili yolu. Durağan imge reklamlarının yanında hareketli, tüketiciyle etkileşime geçen bir reklam panosu firmayı çok daha fazla görünür kılmakta ve hedef kitleyi daha çabuk etkisi altına almaktadır. Sanatçıların araştırmaları sonucunda ortaya çıkan yapıtlar, sanatçılar açısından yeni araştırma kapılarının önünü açarken, reklam sektörünün başvuracağı geniş bir kütüphaneye dönüşmekte. Üstelik sektör, bunun için herhangi bir bedel ödemek zorunda olmadığı gibi, yapıtın sanatçısından izin almayı bile gerekli görmüyor; sanatçı tarafından başarıyla araştırılıp, geliştirilmiş bir arayüz ya da bir yazılımı hazırda konarak, derhal kullanmaktan çekinmiyor.

Ancak O'Shea ve Golan Levin gibi sanatçıların bu konuyu çeşitli sosyal paylaşım sitelerinde tartışmaya açmaları ve konunun büyük ilgi görmesi nedeniyle Space 150 geri adım atmak zorunda kalmış, O'Shea'nin *Hand From Above* adlı işinden ilham aldıklarını ve konuyla ilgili her türlü dökümanda O'Shea'nin adının bundan böyle yer alacağını yine bir sosyal paylaşım sitesinde duyurmuşlardı.

Okuduğumuz dergileri, gazeteleri, gezindiğimiz internet sitelerini, yürüdüğümüz caddeleri işgal eden reklam sektörü görünen o ki, fikirlerimizi ve yaratıcılığımızı da işgal etme peşinde. Fazla üretmeden, tüketimin kutsandığı çağımızda, üretenlerin ürettikleri de çarçabuk tüketilmek istenmekte.

Diğer taraftan farkındalığını bloklayan, uyarılara karşı yarı sağır olan tüket(tiril)en bireylere de dönüştür(dü)ğümüz açık. Reklam sektörü, böylesi bir profil karşısında, elbette ki sıradan, artık neredeyse bir çoğunu bakıp da görmediğimiz bir dış-mekan reklam afişinin başarılı olma, amaca hizmet etme olasılığının oldukça az olduğunun farkında. 21. Yüzyılda, çok daha yaratıcı, yeni teknolojilerden de faydalanarak tüketicinin ilgisini anında çekecek, hatta kimi zaman da hiç ummadığı bir yerde hiç ummadığı bir anda karşısına çıkacak yeni reklam çeşitleri geliştirmesi gerektiğini biliyor.

Örneğin, 2006 yılında Canon, piyasaya sunduğu yeni S1 modelinin tanıtımı için, Gerilla Sokak Reklamı olarak adlandırılan bir reklam biçimini seçmişti. Kentteki metal dubalar, kameranın objektifi olmuş ve yere yapıştırılan stickerla yeni kameranın imgesi tamamlanmıştı. Şehir objesinin kendisi bir ürün reklamına dönüşmüştü. Bir diğer çarpıcı örnek ise, New York caddelerindeki rogar kapaklarının dönüşümüydü: “Hey, Hiç Uyumayan Şehir. Uyan.” sloganıyla çevrelenen rogar kapakları bu kez dumanı tüten, bir fincan kahve haline gelmişti. Bir kez daha şehir objesi, reklam objesi haline getirilmişti. Örnekleri çoğaltmak mümkün.

Yaratıcı firmaların, bloklanmış, yarı sağır bireyin açık alanda dikkatini çekebilmek, ürününü her alanda tanıtmak ve tükettirmek için kentin objelerine saldırması sadece bir başlangıçtı. Dönüştürmenin ilk adımları. Gerilla taktığının işe yaradığını ve hatta hayli de ilgi çekici olduğunu gören reklam şirketleri derhal kolları sıvadılar ve yeni teknolojiler yardımıyla bu ilk adımların ileri taşınmasının yolları araştırılmaya başlandı. Daha fazla ‘göz’ yakalanmalı, daha büyük etkiler yaratılmalıydı. Sonuçta çabuk ulaşıldı: geniş format

projeksiyon sistemleri bu iş için biçilmiş kaftandı. Üstelik kılıf da hazır: doğa dostu reklamcılık! Projeksiyon reklamları, geçici olması, uygulanan alanlarda iz bırakmaması nedeniyle reklam şirketleri tarafından günümüzün bir diğer popüler sorunu olan küresel ısınmaya karşı doğa dostu olarak tanıtılmakta ve tüketim kirliliği seve seve göz ardı edilerek, çevre kirliliğine karşı tüketici-marka-reklam el ele yürümektedir.

Reklam sektörü, alışılmadık yerlerde, beklenmedik anlarda, beklenmedik biçimlerde tüketicinin karşısına çıkmanın yaratacağı etkinin farkındaydılar. Bu sebeple geniş format projeksiyon sistemleri hareketli üç boyutlu görüntülerin yansıtılmasında kullanıldı. Londra'daki Projection Advertising adlı reklam şirketi bu yeni pazarlama taktiğini en başarılı şekilde kullanan firmalardan biri. Öyle ki *AdTrace* adını verdikleri yeni bir teknolojiyi bu amaç doğrultusunda geliştirdiklerini büyük bir gururla açıklıyorlar: “AdTrace, ışık yollarını binalar, işaretler ya da herhangi bir obje üzerine eşleyen bizim devrimsel video-eşleme teknolojimizdir. AdTrace, dış mekan projeksiyonunun kurallar kitabını yeniden yazar ve dijital işaretin nosyonunu tamamen yeniden icat eder. (...) AdTrace, gerçekliğin ve derinliğin benzersiz bir perspektifiyle olağanüstü görsel görüntüler yaratmak için en gelişmiş üç boyutlu simulasyonlar ve animasyonlar kullanır.” (Projection Advertising,05.06.2010)

Projection Advertising şirketi, AdTrace reklam biçiminin “reklamını yapmak” için, Waterloo İstasyonu'nun cephesini seçer. İstasyon cephesi önce perde olup açılır ve sahneye AdTrace yazısı çıkar. Sonrasında, Ad Trace yazısını taşıyan kuşlar, akan şelaler, patlayan havaifşekler, üst üste düşen renkli toplar, yerle bir olan Waterloo İstasyon cephesi... En sonunda ise kapanan perde ve üzerinde parıldayan şirketin büyükçe bir logosu görülür. Waterloo İstasyonu'nun cephesi geçici bir süre için yok edilmiştir, yerine tüket(tiril)en bireyin anında dikkatini çeken, şaşırtan ve aynı zamanda da onu eğlendiren bir başka şey yerleştirilmiştir. Sonuç oldukça tatmin edicidir: dış mekanda aniden karşısına çıkan bu üç boyutlu görüntülerin güzelliği ve gerçekçiliği karşısında tüketici cep telefonlarına sarılmış, fotoğraflar çekilmiş, hatta kimilerinin sosyal paylaşım ağlarında bu görüntüleri paylaştıkları gözlemlenmiştir. Reklam biçiminin reklamı oldukça başarılı olmuştur. Bu başarılı tanıtımın ardından markalar ve hatta Sky News gibi haber kanalları da bu yeni teknolojiyi kendilerini tanıtmak için kullanırlar.

4.SONUÇ

Projeksiyon reklamlarının belirli bir süre içinde uygulanan geçici reklamlar olmalarına karşın, oluşmakta olan katılımcı kültürü bu noktada devreye girmekte ve tüketiciler tarafından görüntülenen projeksiyon reklamları, hayli ilgi çekici(!) olmaları açısından sosyal paylaşım sitelerinde dolaşıma sokulmakta ve markalar e-müşterilerine bu yolla ulaşmaktadırlar. Ayrıca reklam şirketleri de uyguladıkları projeksiyon reklamlarının videolarını youtube gibi sosyal medya sitelerinde yayınlamaya, dolaşıma girmesini desteklemektedirler. Bu, markaların ve reklam sektörünün dış mekanda kazandığı bir zaferdir, kısa bir süre için dış mekanda uygulanan reklam, büyük etki yaratmaktadır.

Geleneksel reklamlar kent mekanında imge kirliliğine neden olup, yaşam alanlarımızı işgal altına alırken, teknoloji destekli yeni dış-mekan reklam biçimleri, saldırı tarzlarını değiştirmişlerdir. Tüketici bu yeni biçimle işgal altında olduğunun, kuşatıldığının farkına varmaz, çünkü bu yeni dış-mekan reklamları geçici olduğu kadar eğlencelidir de. Kamusal alanda geçici olan yeni reklam biçimi, tüketici üzerinde yarattığı etki ve sosyal paylaşım sitelerinde dolaşımda olmasıyla kalıcılık sağlamaktadır.

Markalar, reklam şirketleri dijital çağın bireyler üzerindeki etkilerinin, bireyleri nasıl değiştirdiğinin ve ilgi alanlarının, algılarının nasıl dönüştüğünün farkındalar. Bu sebeple her yeni teknoloji onların kullanabileceği bir silah haline gelmekte. Öyle ki sürecin başında sanat

yapıtlarını taklit etmekten, onların teknolojilerini kullanmaktan geri durmadılar. Süreç içerisinde yazılımcılar, bilgisayar mühendisleri vs. gibi konunun uzmanı olan kişilerle birlikte çalışmaları gerektiğini kavradılar ve bazı firmalar bu alanlar için bünyelerinde departmanlar bile açtılar. Projeksiyon reklamları teknolojik reklamların ilk basamağı. İkinci basamak ise kamusal alanların sanal kamusal alanlara dönüştürülmesi olacaktır.

Habermas'ın da tanımladığı biçimiyle kamusal alan, her türlü çıkardan, baskıdan arınmış, sermaye egemenliğinden bağımsız bir alan olmalı ve ortak toplumsal etkinlik alanına işaret etmelidir aslında. (Habermas, 2004: 97) Ancak günümüz kamusal alanları, büyük markaların oyun bahçelerine dönüşmüştür. Ve kamusal alanların asıl sahipleri bizler ise bu oyun bahçesindeki etkinliklere katılan, verilen rolleri üstlenen satrançtaki piyon taşları gibiyiz.

KAYNAKÇA

- Habermas, J., 2004, “Kamusal Alan” M. Özbek (Dü.) içinde, Kamusal Alan (M. Özbek, Çev., s. 95-102). İstanbul: Hil Yayınları.
- Lovejoy, M., 2008, *Digital Currents: Art in The Electronic Age*, New York, Routledge.
- Sennett, Richard, 2006, *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*, Türkçesi: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.
- Virilio, P., 2005, Sylvère Lotringer, *The Accident of Art*, çeviri: Michael Taormina, Semiotext(e), New York.
- Nash, A., Clement, J., Dodds, c. Manifesto Of Virtual Art (online), http://www.acva.net.au/publications/ACVA_Manifesto_of_Virtual_Art.pdf (Erişim Tarihi: 2 Nisan 2010).
- Levin, G., Opto-Isolator (online), <http://www.flong.com/projects/optoisolator/> (Erişim Tarihi: 6 Haziran 2010).
- O’Shea, C., Hand From Above (online), <http://www.chrisoshea.org/projects/hand-from-above> (Erişim Tarihi: 15 Haziran 2010)
- <http://www.projectionadvertising.co.uk/adtrace.aspx> (Erişim Tarihi: 5 Haziran 2010).



KÜÇÜK GÜZELDİR: NETSUKE
SMALL IS BEATIFUL: NETSUKE

Dr. Öğr. Üyesi Yıldız GÜNER

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Heykel Bölümü,

İstanbul/TÜRKİYE, E-Mail: yildizguner@gmail.com

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p>Makale Geçmişi: Geliş: 21 Mart 2018 Kabul: 24 Nisan 2018</p>	<p><i>Netsuke, Japon sanatının geleneksel formlarından biridir. Giyim aksesuarı olarak işlevsel bir nitelik taşır, çok elemanlı bir kompozisyonun parçasıdır. Tek başına küçük heykel olarak nitelendirilebilir. Farklı malzemelerle ve farklı konularda üretilmiştir. Hafif ve eğlenceli anlatımı Edo Dönemi sanatının Ukiyo düşüncesini yansıtır. Küçük boyutu ve ince işçiliği ile dikkat çekmektedir.</i></p> <p><i>Makalenin amacı bu minyatür heykel geleneğini tanıtmak ve netsuke aracılığı ile heykelde boyut sorununa dikkat çekmektir.</i></p> <p><i>Metinde yer alan görseller Londra Victoria and Albert Müzesi koleksiyonundan örneklerdir.</i></p>
<p>Anahtar Kelimeler: Heykel, Netsuke, Küçük Yontu, Japon Sanatı</p>	
<p>DOI: 10.31566/arts.2018145137</p>	

ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p>Article History: Received: 21 March 2018 Accepted: 24 April 2018</p>	<p><i>Netsuke is an example of Japanese traditional arts. Netsuke functions as a fashion accessory and is an element of a complex composition. Netsuke can be considered as small sculpture. It has been produced in different materials and in various subjects. The common light and entertaining expression of these small carvings can be linked to Ukiyo state of mind of the art of Edo Period. Netsuke is remarkable for its meticulous craft in such small size.</i></p> <p><i>The aim of this article is to introduce this miniature art form and to question the issue of dimension in sculpture.</i></p> <p><i>The visual material is from Victoria and Albert Museum collection</i></p>
<p>Keywords: Sculpture, Netsuk, Small Carvings, Japanese Art</p>	
<p>DOI: 10.31566/arts.2018145137</p>	

Resim 1: Kohosai, “Bereket tanrısı Hotei”, 19.yy sonları, y: 4.3 cm, fildişi



NETSUKE NEDİR?

Netsuke, Japon geleneksel giysisi *kimono*nun kemerine asılan objeleri, kemere tutturmaya yarayan nesnelere verilen genel isimdir. Deliğinden ip geçirilerek kullanıldığı için bunları, işevsel açıdan büyükçe birer düğmeye benzetmek mümkündür. Kelime oluşumu, *ne-kök*; *tsuke*-ilştirmek şeklindedir.

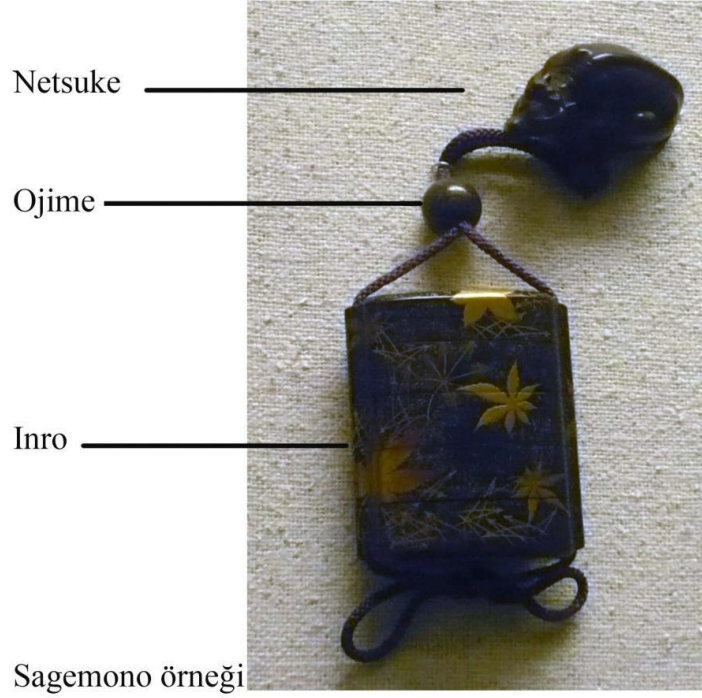
Netsukenin bağlı olduğu sistemin bütününe *sagemono* (asılı şeyler) adı verilir. *Sagemonoyu* oluşturan parçalar, *netsuke*, *ojime* (ipleri sıkmaq için boncuk), *inro* (ya da amaca göre kese vs) ve *sashi* (tümünü birbirine bağlayan, çoğunlukla ipek ip) olarak sıralanabilir.

Sagemonoda işlev açısından en önemli parça taşınan obje olarak kabul edilebilir. Para kesesi, tütün aksesuarları gibi farklı işlevlere sahip objelerin en çok kullanılanı *inro* (mühür sepeti) adı verilen çok katlı kutucuklardır. Kutuların sayısı değişkendir. Bir araya geldiklerinde bütünlük kazanmak üzere ortak biçim ve desen taşırlar. Mühür macunu taşımaktan başka ilaç kutusu olarak da kullanılmıştır. *Inro* katları genellikle alttan düğümlenen bir iple birbirine tutturulur, ip bütün parçalardan geçerek üstte *ojime* ile sıkıştırılır ve *kimono*nun kemeri *obi* altından geçirilen *sashi* ile *netsukeye* bağlanarak taşınır.

Japonya'nın geleneksel giysisi kadınlar ve erkekler için *kimono*dur. *Kimonoda* cep bulunmaz. Kadınların giysi kollarının içinde bir şeyler taşınırken erkekler aksesuarlarını kuşağa asarak taşımaktaydı. İşte bu asılı nesnelere *sagemono* adını alır. Sadece erkekler tarafından giyildiği için bu küçük nesnelere, günümüzde takım elbiseyle kullanılan kol

düğmesi ya da yaka iğnesi gibi, işlevinden ziyade prestij göstergesi olarak kullanılan aksesuarlara benzetilmektedir.

Resim 2: Sagemono elemanları



NETSUKE KULLANIMININ TARİHÇESİ

Netsukenin 16. yüzyıldan beri kullanıldığı tahmin edilmektedir, ancak yaygın kullanımı Edo Dönemi'ne (1615-1867) rastlar. Edo Dönemi öncesinden kalan çok az sayıda *netsuke* bulunmaktadır. Eski *netsuke*ye ait kayıtlar yetersizdir. 17. yüzyıla ait resimli kayıtlar o zamanlarda işlevselliğin ön planda olduğunu göstermektedir. *Netsuke* olarak kullanılmak üzere yontulmuş ilk objeler mühür biçimindedir. Ming döneminde (1368-1644) Çin'den Japonya'ya, çok sayıda mühür ithal edilmiştir. Ahşap, fildişi, bronz ve yarı değerli taşlardan üretilmiş mühürlerin bir kısmı *netsuke* olarak kullanılmıştır. (Tsuchiaya, 2014:13)

Netsukenin gelişmesi *inro* ve tütün kesesi gibi asılı aksesuarların yaygınlaşmasına bağlıdır. Portekizli tüccarlarca Japonya'ya tanıtılan tütün kullanımı, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren artarken *netsuke* üretimine önemli bir katkıda bulunmuştur. Tütün aksesuarlarını taşıyabilmek için *netsuke* kullanımı zorunlu hale gelmiştir. Böylece her Japon erkeğinin belinde en az bir *sagemono* bulunmuştur. (Okada, 1980:4)

19. Yüzyıl ortalarında başlayan batılılaşma hareketi ile birlikte giyim anlayışı değişmiş, kimono sadece ev içi veya törenlerde giyilen bir giysi haline gelmiş, *sagemonoların* yerini giysilerin cepleri almıştır. Bu dönemden sonra üretilen *netsuke* özellikle batılı koleksiyoncuları tatmin etmek amacıyla taşınmaktadır.

Edo Dönemi

Edo Dönemi Japon geleneksel sanatlarının altın çağı olarak kabul edilir. Edo adını bugünkü başkent olan Tokyo'dan alır. Öncesinde bataklıklarla çevrili küçük köy olan Edo, 1700lerde nüfusu bir milyonu bularak zamanının en büyük metropolü haline gelmiştir. (Reeve, 2006:5)

Edo Dönemi askeri idare sayılabilir, *Shogun* iktidarındır. İdeolojisi yeni konfüçyanist anlayış olarak tanımlanır, toplum katı bir hiyerarşi ile belirlenmiş sınıflara ayrılmıştır: Sırasıyla *samurai* (asker), çiftçiler, zanaatçılar ve tüccarlar. Zanaatçılar ve tüccarlar şehir insanları olarak nitelendirilmekteydi. (Tsuchiaya, 2014:10) Hiyerarşideki düşük seviyelerine karşın geliri yükselen ve satın alma gücü artan sınıf, tüccarlar olmuş ve Edo Dönemi'nin sanatı genel olarak tüccar sınıfın zevklerine göre biçimlenmiştir.

Zenginleşen tüccarlar çeşitli sanatlara patronluk yapmış ve sosyal konumlarını göstermek için lüks eşya kullanmaya yönelmişlerdir. Samuraylar da, sınıfsal hiyerarşiye ait göstergeleri korumak için giyim kuşam ve tüketimi sınırlayan yasalar çıkarmamıştır. Şehir halkına zengin dokumalı işlemeli kumaşlar yasaklanmış, sadece siyah ipek ya da pamuktan, sade desenli giysilere izin verilmiştir. Bu durumda şehirliler de paralarını aksesuara yatırmış, *inro* ve *netsuke* öne çıkan aksesuarlar olmuştur.

Katabori

Bu metinde örneklenererek ele alınan *netsuke* türü, küçük heykelcik biçimindeki *kataboridir*. *Katabori* her yönden yontulmuş biçim ve heykel anlamını taşır. Bunlara her açıdan bakılabilir. Bazılarının üzerinde iki delik bulunur (*himotoshi*), bunlardan biri içinden düğüm geçebilmesi için daha büyüktür. *Katabori* konuları genelde insan figürü, hayvanlar ya da natürmorttur. Küçük boyut içinde kullanılan ölçek bir fındık kabuğunun bire bir tasvirinden, dev bir filin üç santime sığdırılmasına kadar çeşitlidir. İlk örnekler nispeten büyüktür. Yaklaşık 13 santime kadar büyük insan figürleri bulunmaktadır, sonraları daha da küçülerek beş santime kadar inmiştir. (Earle, 1980: 9)

Netsuke biçimine göre sınıflandırılır. *Kataboriden* başka *netsuke* türleri aşağıda sıralandığı gibidir.

Sashi (iliştirilmiş, yerleştirilmiş) türü erken dönem *netsuke* örneklerindedir. İnce uzun, kuşağın altından geçirilen, üzerinde iki delik bulunan basit çubuk biçimindedir. Bunların bir kısmının ucunda kuşağın altından kaymasını engelleyen küçük kanca biçimli uzantılar yer alır.

Kagamibuta (aynalı) *netsuke*, metal bir plakaya iliştirilmiş ahşap ya da fildişinden bir çanak şeklindedir.

Manju (fasulye ezme pirinç hamuru kurabiyesi) ismini biçiminden alır. Çogunlukla fildişi ya da ahşap bazen boynuz ya da lakeden üretilmiş, kakma ya da kazıma alçak rölyefli basık dairesel biçimlerdir.

İşlevsel nesnelerin *netsuke* olarak kullanıldığı örnekler de bulunmaktadır: Kül tablası, düdük, pusula, güneş saati, abaküs, cırcır böceği kafesi gibi. (Okada, 1980: 6)

Resim 3:
Kakihan, Çinli general ve savaş tanrısı Kan'u, 19.yy., ahşap



NETSUKEDE ELE ALINAN BAŐLİCA KONULAR

Netsuke her biçimde olabilir: insan, hayvan, bitki, günlük objeler; mitolojik yaratıklar ve diğer fantastik yaratıklar. Konular, dönemin kültürüne, yaşam şekline ışık tutar nitelikte çeşitlilik göstermektedir.

Ukiyo: Yüzen Dünya

Netsuke heykellerinde günlük yaşamdan eğlenceli konulara sıkça rastlanır: Pazardan dönen kadınlar, balıkçılar, oyun oynayan çocuklar, doğa, hayvanlar, manzara, erotik kompozisyonlar vs. Ukiyo (yüzen dünya) yaşadığımız dünyanın geçiciliğini anlatan Budist inançla ilişkili bir ifadedir. 17.yüzyıldan itibaren bir ekol olarak gelişen Ukiyo-e (ukiyo resmi ya da sanatı) zaman içinde, budist öğretilerden uzaklaşmış, hayatın kısa olduğu ve sanatın eğlendirici olması gerektiği fikri öne çıkmıştır. (Chapin, 1922: 10) Bu durum, hayatın katı kurallar ve kısıtlamalarla sınırlandırıldığı Edo Japonyası'nda baskılara karşı bir tepki olarak değerlendirilebilir.

Resim 4: Judokasai, Noh aktörü, 19.yy, y: 4.8 cm, lake, fildişi, mercan



Çin Etkisi

Çin kültürünün Japon Sanatı üzerine etkisi çok yönlüdür. Edo Döneminin yukarıda da bahsedilen hakim felsefesi yeni konfüçyanizm, adından da anlaşıldığı üzere Çin kökenlidir. “Aslan köpek” olarak tanımlanabilecek *shishi* Çin kökenli mitolojik bir hayvandır. Çin’den gelen mühürlerin Erken Edo döneminde, *inro* ile birleştirilerek *sagemono* takımında kullanıldığı bilinmektedir.

Resim 5: Tenka Taihei, Aslan ve top, mühür biçimli *netsuke*, 18.yy, y: 4.4 cm, fildişi



Çin efsaneleri de konu olarak çalışılmıştır. 17. Yüzyıldan itibaren Çin’den gelen kitaplarda yer alan efsaneler, tarihi hikayeler ve egzotik motiflerin çeşitliliği *Netsuke* sanatçısı için ilham kaynağı olmuştur. (Okada, 1980:6) (Resim 6) Yine Çin kökenli *Sennin* adı verilen keşiş ve münzevi figürleri sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Resim 6: Rakueisai, Çinli general Gentoku 19. yy, u: 6.4 cm, fildişi



Tuhaf Yabancılar

Japonya'nın Avrupa tarafından keşfi 1542 yılına rastlar. Japon topraklarına ilk ulaşan Avrupalı, Portekizli Fernandez Mendez Pinto'dur. Portekizliler Japonlar'a barut ve ateşli silahlar hakkında birçok şey öğretir, Japon halkına tütünü tanıtır. Bu ilk temasta Japonların yabancılara karşı tutumu dostçadır, dinleri bile hoşgörü ile karşılanmıştır. Böylece Japonların ilk misyonerleri Portekizliler olmuştur. Ancak Portekizliler sayesinde başlayan açılımdan asıl faydalanan tüccar Hollandalılardır. 200 yıl boyunca Japonya ile ticareti elinde tutmuşlardır. Bu süre boyunca, Japonya'nın yabancılarla teması Çin ve Hollanda ile sınırlandırılmıştır. 17. yüzyılda uzakdoğuda birçok noktayı sömürgeleştiren Hollandalılar, 1610'da Japonya ile ticareti başlatmış ancak Japonya limanlarını yabancılara kapatarak ticareti sınırlandırmıştır. (Stevenson,1909:49)

Batılı ülkelerle aracılık görevi üstlenen Hollandalılar Japon sosyal yaşamında yer edinmiştir. Kendilerine ayrılmış adada tarımla da uğraşan bu yabancılar, *netsuke*de farklı fizyonomi ve kostümleri detaylı çalışılmış ve karikatürize edilmiş halde karşımıza çıkmaktadır. Çoğunlukla ellerinde horoz taşıırken ve mizahi bir dille, sempatik bir şekilde tasvir edilmişlerdir. Bu anlatım, canlı ticaret kültürünün, hafif ve özgüvenli dünya görüşünün bir yansıması olarak kabul edilmektedir. (Earle, 1980: 9)

Resimdeki örnek *netsuke* tasarımında kompozisyonun sadece asılı ya da elde tutulmasına değil bağımsız bir heykel olarak ayakta durabilmesi için dengenin nasıl dikkate alındığını gösterir.

Resim 7: Horoz taşıyan Hollandalı, 18.yy, y: 9.8cm, fildişi



Maske

Netsukede, geleneksel tiyatrolarda giyilen maskelerin minyatürü sayılabilecek örneklerle karşılaşmaktayız. Maske *netsuke*, *manju* gibi tek taraflı çalışılır. Arkası giyenin bedenine denk gelmektedir.

Maske *netsuke*, *noh* tiyatrosuna olan ilginin ürünüdür. Edo Dönemi'nin kültürel yaşamının önemli bir yönünü yansıtmaktadır. Deme Zeka *Noh* maskeleri yontan ünlü bir sanatçıdır. Maske *netsukenin* çoğu Deme soyadını almış sanatçıların imzasını taşır. (Resim 9) (Earle,1980:6) Minyatür örnekler *Noh* maskelerinden daha abartılı ve komik ifadelerle biçimlendirilmiştir.

Maske *netsuke* arkasında genellikle yatay bir çubuk bulunur. Bu çubuk formu sağlamlaştırırken ipin geçmesi için gerekli boşluğu oluşturur. Yapan sanatçının imzası da burada bulunur.

Resim 8: Hojitsui, *Noh* maskesi, 19.yy, y: 4.6 cm, ahşap



Resim 9: Tenkaichi Deme Uman, *Noh* maskesi, 18.yy, y.: 4.2 cm, ahşap



Hayvanlar

Netsukede çalışılmış konuların başında hayvanlar gelmektedir. Bunların bir kısmı çevrede bulunan sıradan hayvanlardır: Günlük yaşamda karşılaşılabilecek öküz, balık, kuş gibi. Mitolojik ya da egzotik hayvanlarla da karşılaşmaktayız: *Shi-shi* (Çin mitolojisinde aslan köpek); fil, kaplan vs. Kaplanlar *shi-shi* modellerine göre daha realistik figürlerdir. Ama tasarımlara dikkatle bakıldığında gerçek kaplandan çok ev kedisinden çalışılmış gibidir. Japonya’da modern zamanlara kadar kaplan bulunmamaktadır. (Earle, 1980:9)

Resim 10: Tomotada, Kaşınan kaplan,18.yy, fildişi (yan ve alt görünüm)



Netsukede çalışılan hayvan figürleri 12 hayvan ile simgelenen Zodyak takvimi ile de ilişkilendirilebilir. Bu durum domuz ya da sıçan gibi bazı hayvan figürlerinin diğerlerinden daha fazla çalışılmış olmasını açıklamaktadır. *Netsuke* seçilirken girilen yeni yılı ya da doğum yılını temsil eden hayvan figürü tercih edilebilir. (Tsuchiaya, 2014: 17)

Resim 11:

Yaban domuzu, Toyomasa, 19.yy, uzunluk: 6.9 cm, ahşap, gözlerde boynuz kakma



Resim 12: 18.yyi uzunluk: 8.9 cm, balina dişi



TASARIM İLKELERİ

Netsuke günümüzde işlevini yitirmiş de olsa dünyanın dört bir yanındaki koleksiyoncuları sayesinde üretimi sürdürülmektedir. Yeni örneklerde, geleneksellerde olduğu gibi, işlevsel ve ergonomik detaylar yer almaktadır. Heykelden başka, işlevsel bir ürün de olduğu göz önüne alındığında *netsuke* tasarımında bazı ilkelere sadık kalmak gerekmektedir. Diğer bir deyişle, *netsuke* sanatçısı, işlevine uygun ama görsel olarak da tatmin edici bir tasarım gerçekleştirebilmek için bazı kurallarla sınırlıdır. Bu sınırlık içinde sergilenen beceri ve hayal gücü *netsuke*yi daha ilginç kılmaktadır.

Uyum: *Netsukenin* plastik özelliğinin başında bulunduğu *sagemono* takımı içindeki uyum gelmektedir. *İnro* ve *netsuke* çoğunlukla konu ve biçim olarak birbirini tamamlamaktadır. Bu parçalar, ayrı üretildikleri halde, sembolik anlam bütünlüğü ve estetik uyumla bir araya getirilmiştir.

Ergonomi: *Netsuke* küçük olmalı, taşınırken ağırlık vermemelidir. *Netsuke* küçük ve hafif olmakla birlikte, kemerin içinden düşmeyecek kadar hacimlidir. Konturlar yumuşatılmıştır. Beden üzerinde taşınan bu küçük heykellerin tasarımlarında, kumaşa zarar vermemek için sivri, keskin hatlara yer verilmemiştir.

Ön-arka: *Netsuke* kompozisyonunda ön ve arka bulunur. Giysiye gelen bölüm hafif yassıdır: Figürlerde sırt, hayvanlarda taban kısmı gibi.

İşlevsellik: İpin geçebilmesi için üzerinde biri büyük iki delik bulunur. (Resim 10) Deliklerin işlevi kadar kompozisyon üzerinde nasıl yer alacağı önemlidir. Delikler genelde kumaşa değen yassı yüzeyde yer almaktadır. Deliklerden birinin büyük olmasının nedeni *sagemono* kompozisyonunu birarada tutan ipin düğümünün gizlenmesidir. Bazen de kompozisyonun üzerindeki boşluklar delik olarak kullanılır. Bedenden bükülerek boşluk bırakan bir kol; kıvrımlı ve kompozisyonlarla boşluk oluşturabilen ejderha, yılan bu açıdan elverişli konulardır. (Resim 13) Örnekte ip malzemenin ortasında doğal olarak bulunan boşluktan geçirilmektedir.

Denge: Her açıdan görünür olduğu için zemini de yontulmuştur. İnce uzun parçalar bile düz bir zeminde desteksiz şekilde ayakta durabilir. Maske benzeri birkaç örnek dışında hemen hepsi kendi başına ayakta durabilen dengeli heykelciklerdir. Yani, tasarımında hem asılı hem ayakta kompozisyon dikkate alınır. (Resim7)

Doku: *Netsukenin* görünümünün önemli bir özelliği de pürüzsüzlüğüdür. Bu niteliğe Japoncada *aji* adı verilmektedir. Bu kavram, sanatçının ruhunu hem görme hem de dokunma

Resim 13:
Kütüğe tırmanan
ejderha, 18.yy, y: 10 cm,
fildişi



duyusu ile aktardığını ifade etmektedir. “Aji dokundukça zenginleşir, ahşaba ve fildişine parlaklık verir, malzeme patine olur. Fildişinde yumuşak bir ton oluşur.” (Okada, 1980: 4)

Renk: Vernikleme ve boyama *netsuke*de farklı yüzey etkileri elde etmek için kullanılan yöntemlerdir.

MALZEME SEÇİMİ

Netsuke üretiminde malzeme kullanımı büyük çeşitlilik gösterir. Porselen, taş, metal, kemik, kabuk gibi farklı örneklere rastlamak mümkündür. Kimi durumlarda kırılğan ya da çok sert malzemeler sanatçının hüner göstermesi için tercih edilmiş gibidir. Kimi durumlarda ise görsel etkiyi güçlendirmek üzere farklı malzemeler yan yana kullanılır. Ancak özellikle *katabori* türünde en çok tercih edilen malzeme dayanıklılık ve biçimlendirilebilme niteliklerinden dolayı fildişi ve ahşaptır.

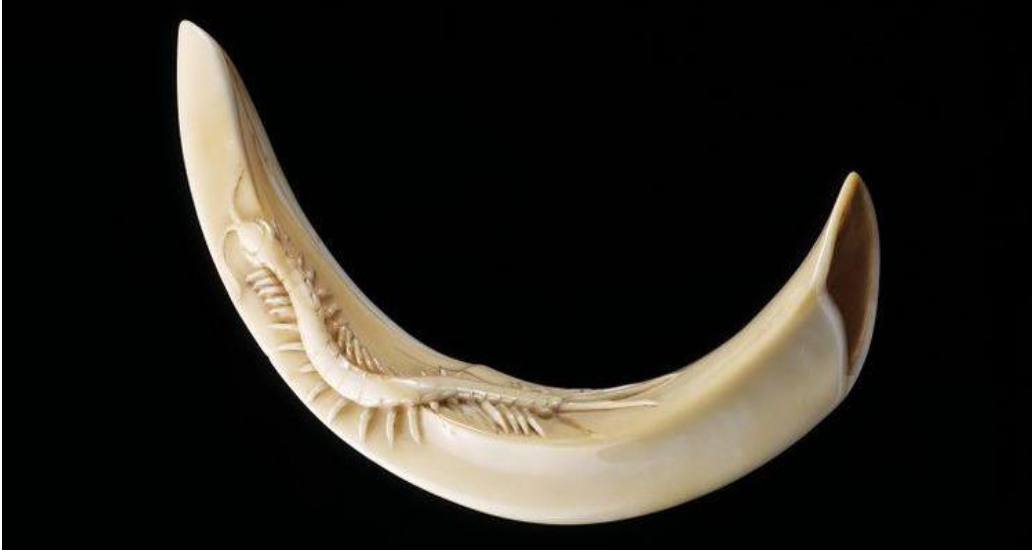
Fildişi: Fildişi, sert ve dayanıklı olması nedeniyle tercih edilen bir malzemedir. Bu malzemeyle üretilmiş örneklerin çoğunda siyah çizgilerle bezenerek formu daha anlaşılır kılma çabası gösterilmiştir. Krem beyaz rengi ve elmas şeklinde dokusu vardır. Zaman içinde kullanımla ve ışığa maruz kaldıkça beyazlaşır. Japonya’da fil bulunmadığı için fildişi Çinli ve Hollandalı tüccarlar tarafından getirilmiştir. Fildişi pahalı bir malzeme olduğu için ithalatının sınırlı olduğu ilk yıllarda genelde enstrüman yapımı ile uğraşan ustaların artan malzemeleri *netsuke* için kullanılmıştır. Parçaları, *netsuke*’nin küçük boyutlarına uygun üçgen biçiminde dilimleyerek israfına engel olunmuştur. Başka hayvanların dişleri de kullanılmış ama boyut çok küçük olduğu için malzemeyi ayırt edebilmek alıcı açısından zordur.

Geyik boynuzu, kehribar, mercan, kaplumbağa kabuğu, balina veya yaban domuzu dişi (Resim 12-14) diğer malzemeler arasındadır. Bunlar genellikle figürlerde göz gibi detaylarda kakma yöntemiyle, ek malzeme olarak kullanılmıştır.

Ahşap: Ahşap dokunma hissi, dayanıklılığı ve yontulabilirliği ile *netsuke* malzemelerinin başını çekmektedir. Ahşap *netsuke* örnekleri çoğunlukla boyalı olduğu için ahşabın türünü ayırt etmek zordur. Ancak, yoğun dokusu ile detay alabilen, sert ve çatlamaya karşı dayanıklı ağaç kullanım zorunluluğu şimşiri en çok kullanılan malzeme haline getirmiştir. Şimşirin mat ve kremi bir sarı rengi vardır, Şimşirden başka küçük yontuya en uygun ağaçlar arasında servi sayılabilir. Bu iki ağaç türünün de açık renkli oluşu boya uygulanan yüzeyde rengin daha belirgin görünebilmesi için avantajdır.

Japonya’nın iklim farklılıkları ve zengin ormanlık alanları çok sayıda ağaç türünün yetişmesine elverişlidir. *Netsuke* yapımında kullanılan diğer ağaçlar arasında abanoz, sedir, kiraz, bambu, Trabzon hurması sayılabilmektedir.

Resim 14: 19.yy sonları, yaban domuzu dişi



BOYUT – ÖLÇEK VE ÖLÇÜ

Netsuke küçük boyutu içinde güzeldir. Aynı detaylar ölçekli büyütülse aynı etki kalmaz. Bu durum her heykelin kendi doğru boyutu olması ile açıklanabilir. Heykelde boyut konusunu daha iyi anlamak büyük ölçekte yapıtları ile bilinen Henry Moore'un (2010: 27) açıklamalarına baş vurabiliriz:

“Her heykel için doğru bir ölçü vardır. Ölçeğin ölçüsü görsellikle bağlantılıdır. Bir yontu insan ölçüsünü kat kat aşabilir ama yine küçük ve sevimli duygusu verebilir. Ya da çok küçük bir yontu büyük boyu ve anıtsal büyüklük hissi verebilir. Çünkü arkasındaki vizyon büyüktür. Yine de gerçek fiziksel büyüklüğün duygusal bir karşılığı vardır. Ve ölçüye tepki veren duygularımız ortalama bir insanın 150-180 cm olduğu gerçeği ile kontrol edilir. Stone Henge'in 1:10luk kusursuz bir maketinde taşlar bizden küçük kalır. Ve Stone Henge'in bütün etkisi yiter. Boyut heykelde resimden daha önemli bir konudur. Resim çerçeve ile etrafından yalıtılmıştır ve kendi hayali ölçeğini oluşturur. Eğer malzeme maliyeti, nakliye gibi pratik nedenler izin verseydi büyük ölçekte daha fazla çalışmak isterdim. Ortalama bir ara ölçü bir fikri günlük hayatın yavanlığından kurtarmaz. Çok küçük ya da çok büyük duygusu oluşturur. Son zamanlarda kırsalda çalışıyorum. Açık havada yontmayı Londra'da stüdyoda çalışmaktan daha doğal buluyorum. Ama bu daha büyük boyut gerektiriyor. Rasgele bırakılmış bir taş ya da ağaç açık havada doğru görünüyor ve ilham veriyor.”

Resim 15: 18-19. yy, u: 6.7 cm, ahşap



*Netsuke*yi heykel sanatında ayrıcalıklı bir yere oturtan en önemli özelliği küçük yontu oluşudur. Heykelin bu sıra dışı boyutunda izleyicinin heykelle ilişkisi yakınlaşmakta, diğer bir deyişle algı mesafesi kısalmaktadır. Kimono kemerine asılı duran bu objeler uzaktan genel kompozisyonları ile algılanır. İzleyiciyi merakını uyandırarak yakınlaşmaya davet eder. Elle tutularak izlenen bu heykelciklerde detaylar çok temiz çalışılmıştır. Bu kadar detaylı bir çalışma biçimi için belki yontu yerine kazıma ifadesini kullanmak yerinde olacaktır. Detaylar kimi zaman izleyicinin ancak dikkatle, yakından baktığında algılayabileceği sürprizler saklamaktadır. (Resim 16)

Resim 16:

Ohara Mitsuhiro, Kaigyokusai Masatsugo, Ahtapot tuzağı, 19.yy, y: 2.9 cm, fildişi



Netsukelere dikkatli baktığımızda bunların büyük heykellerden farklı olarak her açıdan yontulduğunu görürüz. Taşınabilir heykeller olarak tasarlandıkları için tabanları da yontulmuştur. Bu durum heykellerin avuç içinde döndürülerek her yönden izlenmesini sağlamaktadır. (Resim 10)

Küçük plastiğin önemli estetik değerlerinden biri de dokunma duyusuna hitap etmesidir. Temiz işlenmiş yüzeyler izleyicinin dokunmasına elverişlidir. Dokunmaya bağlı olarak ahşapta parlaklık, fildişinde ise beyaz, ışıklı bir görünüm oluşur. Form bu şekilde patine olur ve heykel kullanımla tamamlanır.

NETSUKESHİ - SANATÇILAR

İlk *netsuke* sanatçıları anonimdir. İlk örnekleri veren sanatçıların bu malzemeyle başka alanlarda çalışan zanaatçılar oldukları düşünülmektedir. Evlere yerleştirmek üzere minyatür Budist tapınaklar yapan sanatçıların ilk ahşap ilk ahşap örnekleri gerçekleştirdikleri (Earle, 1980:7) ya da fildişi kullanmakta yetkin enstrüman ve mühür ustalarının yan iş olarak *netsuke* ürettikleri tahmin edilmektedir. (Thsuchiaya, 2014:14) Ancak 18. yüzyıl ortalarına gelindiğinde *netsuke*ye talep artmış ve üretimi artık ek iş değil, karlı bir gelir kaynağına dönüşmüştür.

Netsuke sanatçılarına ait ilk basılı kayıt 1781 yılındandır. 54 *netsuke* sanatçısının biyografisini ve yapıtlarına ait illüstrasyonlarını içermektedir. Bu kayda göre sanatçılar çoğunlukla Osaka, Kyoto ve Edo (Tokyo) çevresinde yer almaktadır. Bu merkezlerde *netsuke* endüstrisinin gelişmiş olduğu bu kayıtlardan anlaşılmaktadır. *Netsuke*ye rağbetin artmasıyla birlikte sanatçılar anonimlikten çıkmış ve usta çırak ilişkisi ile sanatçıların yetiştiği okullar oluşmuştur. Farklı merkezlerde yerleşen okulların teknik kullanımı ve konu seçimlerinin farklılaşması, bölgesel üslup farklılıklarına yol açmıştır. (Okada, 1980:6)

Edo döneminde sofistike bir kentsel yaşama ev sahipliği yapan Tokyo'da hem kadınlar hem erkekler modayı yakından takip etmekteydi. Doğal olarak en yetenekli sanatçıları kendine çeken kent, 19. Yüzyıl başında en önemli *netsuke* üretim merkezi haline gelmiştir. Eski artistik geleneklerden uzaklaşarak daha orijinal ve *ukiyo* felsefesine uygun olarak diğer şehirlere oranla daha espirili yapıtlar üretilmiştir.

Diğer *netsuke* üretim merkezlerinden Osaka önemli bir ticari kapı iken Kyoto eski kültür merkezidir. Kyoto'da yumuşak hatlı, realist hayvan formları hakimdir, sakin ve ölçülü bir üslup gelişmiştir. Başka şehirlerde üretilen *netsukede* hep yerel malzemenin kullanımı ön plana çıkmıştır. Iwama daha izole ve fakir bir bölge iken burada hep en zor malzemelerle çalışılmış ve natüralist bir üslup kullanıldığı görülmektedir. (Resim 14)

Netsuke sanatçısına ait en önemli bilgi kaynağı imzadır. İmzalarda kullanılan isimler sanatçının yanlarında yetiştikleri ustaya göre belirlenir. Bu Japon sanatının tüm dönemlerinde var olan karakteristik bir özelliktir. Usta çırak ilişkisi ile oluşan okullar Meiji döneminde (1868-1912) atölyelerin yerini resmi sanat okullarının almasıyla önemini yitirir. (Earle, 1980:7)

19. Yüzyıl ilk yarısında okullar ünlendikçe öğrenciler ustalarının işlerini kopyalamaya başlamıştır. Yetenekli ustalardan bazıları modellerinin çizimlerini yayımlamış ya da yetenekli öğrencilerine vermiştir. Tasarımlar da bu çizimlere dayanarak yapılmıştır. Bu bağımlılık ilk işlerdeki tazelik ve orijinalliğin azalmasına ancak titiz işçiliğin gelişmesine ve süslemeciliğe sebep olmuştur. Konularda ise efsanevi kahramanların yerini Japon folklorundan daha küçük ve karmaşık temsillere bırakıldığı görülmektedir. (Okada, 1980:6)

Netsuke dönemin sanatsal eğilimini takip etmiştir. Perspektif gibi batı sanatının kavramları bu küçük heykelleri de etkilemiştir; yumuşak konturlar sertleşmiş ve realizm kabul gören bir üslup haline gelmiştir. Yaratıcılık ve yenilik; teknik ve dekoratif detaylarla sınırlandırılmıştır. 18. Yüzyıl bu sanat formunun özgür başlangıcı; 19. yüzyılın ilk yarısı ise yetkin ve karmaşık örneklerin üretildiği olgunluk dönemi olarak kabul edilmektedir. (Okada, 1980:6)

1853ten sonra, batılılaşma ve giyimde değişikliklerle ceket cebi *sagemono* yerini almış, sadece evde ve törenlerde *Kimono* giymeye başlanmıştır. *Sagemono* kullanımı bitse de *netsuke* üretimi batılı ziyaretçilere hediyelik eşya ve küçük sanat eseri olarak satılmak üzere, artarak devam etmiştir. Ancak bunların çoğu önceden üretilmiş örneklerin kopyalarıdır.

Netsuke koleksiyonunda Avrupalıların tercihi daha erken heykelsi örnekler iken Amerikalılar daha detaylı işçilik sergileyen geç dönem örneklerine ilgi göstermişlerdir.

SON OLARAK

Modern sanatın oluşumunda uzak kültürlerin sanatına ilginin katkısı büyüktür. Günümüzde de taze olduğunu düşündüğümüz bu ilgiyi en güzel ifadelerle dile getiren sanatçı olan Van Gogh'a (1969:122-123) bırakalım sözü:

“Japon sanatını incelersek, orada yadsınamayacak kadar bilge, filozof ve akıllı bir insanın bir şeylerle vakit geçirdiğini görürüz, ama neyle? Dünyadan aya kadar uzaklığı ölçmekle mi? Hayır. Bismarck'ın politikasını incelemekle mi? Hayır. Bir incecik otu incelemektedir. Ama bu bir tek ot tek mil bitkileri, sonra da mevsimleri, büyük açıdan görülen manzaraları, sonra hayvanları, sonunda da insan figürünü çizmeye götürür onu. Ömrünü bunu yapmakla geçirir, ama ömrü yetmez hepsini yapmaya.

Dur bakalım: gerçek bir dine benzemiyor mu bu saf Japonların, doğanın içinde kendileri de birer çiçekmiş gibi yaşayan bu insanların bize öğrettikleri.”

“Japon sanatını inceledik mi, ister istemez daha sevinçli, daha mutlu oluruz bizler, gördüğümüz eğitime karşın ve yapmacıklı bir ortamda çalıştığımız halde doğaya dönmemiz gerekir bizim.”

“... Japonların elinden çıkan her parçadaki sonsuz kesinliği kısıkanıyorum. Yaptıkları hiçbir zaman can sıkıcı değil ve hiçbir şeyi de acele ile yapmışa benzemiyorlar. Çalışmaları nefes alır gibi sade, bir figürü birkaç çizgi ile öyle rahatça çiziyorlar ki, bu iş yeleğinin düğmelerini kapamak kadar basitmiş gibi.

Ah ben de birkaç çizgiyle bir figür meydana getirebilsem!

Geleneği, hikayeleri ve plastiği küçücük bir hacim içine sığdırmış *netsuke*, izleyiciyi zengin bir hayalin içine alır. Mekanını insan bedeni ve avcunun içi olarak seçmiş bu heykelcikler tüm alçak gönüllüğü ile görkemlidir.

Resim 17: Tadamori yanlış hırsızın peşinde, 19.yy., ahşap



KAYNAKÇA

- CHAPIN, Helen B.; 1922, Themes of Japanese Netsuke Carver, The Art Bulletin, cilt:5-1, s:10-21, College Art Association Publishing, <http://www.jstor.org/stable/3046423> (03.03.2010)
- EARLE, Joe, 1980, An Introduction to Netsuke, Victoria and Albert Museum Publishing, İtalya, ISBN: 0-273-01453-6
- MANSFIELDG, Howard, 1913, Japanese Inro, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, cilt:8-6, s:124-125, The Metropolitan Museum of Art Publishing, <http://www.jstor.org/stable/3252957> (03.03.2010)
- MILHAUPT, Terry Satsuki; 2009, "Netsuke: From Fashion Fobs to Coveted Collectibles", http://www.metmuseum.org/toah/hd/nets/hd_nets.htm, 02.03. 2010
- MOORE, Henry, 2010, On Being a Sculptor, Tate Publishing, Slovenya, ISBN: 978-1-85437-906-1
- OKADA, Barbra Teri, 1980, Netsuke: The Small Sculptures of Japan, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, cilt: 38-2, s:3-48, The Metropolitan Museum of Art Publishing, <http://www.jstor.org/stable/3258709> (03.03.2010)
- REEVE, John, 2006, Floating World: Japan in the Edo Period, ÇHC, The British Museum Press, ISBN-13: 978-0-7141-2434-6
- STEVENSON, Cornelius, 1909, Early Dutch Influence on Japanese Netsuke (Dutchmen as Netsukes), Bulletin of the Pennsylvania Museum, cilt:7-27, s:49-51, Philadelphia Museum of Art Publishing, <http://www.jstor.org/stable/3793506> (03.03.2010)
- TSUCHIAYA, Noriko, 2014, Netsuke-100 Miniature Master Pieces from Japan, The British Museum Press, İtalya, ISBN: 978-0-7141-2481-0
- Van GOGH, Vincent, 1969, Theo'ya mektuplar, çev. Azra Erhat, Yankı Yayınları, İstanbul.
- Resimler ve açıklamaları için: <http://collections.vam.ac.uk/> Nisan 2018
- Resim açıklamalarında (biliniyorsa) sanatçının adı, konu, tarih, ölçü, malzeme sırası gözetilmiştir.



SERAMİKTE MALZEME TAKLİDİ GELENEĞİ VE RENK*
TRADITION OF MATERIAL IMITATION AND COLOR IN CERAMIC

Dr. Ayşe Balyemez

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü,
İstanbul/TÜRKİYE, E-Mail: aysegunozbalyemez@gmail.com

MAKALE BİLGİSİ	ÖZET
<p>Makale Geçmişi: Geliş: 23 Şubat 2018 Kabul: 17 Nisan 2018</p>	<p>Seramik malzeme, insan eliyle kullanılmaya başlandığı dönemden günümüze dek kesintisiz olarak kültürün bir parçası olmuştur. Bu kültürün içinde, günlük yaşam ihtiyaçlarına cevap veren yeme-içme ve saklama kapları yanında inanca yönelik kullanımlar da dikkat çekicidir. Tarihin kimi dönemlerinde kültürel bir değer olarak öne çıkan seramikler, kimi zaman ise başka malzemelerin gölgesinde kalmıştır. Seramik malzemenin gelişim süreçleri dikkatle incelendiğinde, dönemi içinde değer kazanmış malzemelerin seramik ile taklitlerinin üretildiği görülmektedir. Bu seramiklerin kimisi taklit ettiği malzemeye benzemesi dışında herhangi bir değere sahip değilken, kimisi ise taklit ettiği malzemenin değerinin ötesine geçip seramik üretim gelenekleri içinde köklü yerler edinmiş ve özgün renk kimlikleri oluşturmuştur. Eski Tunç çağı siyah astarlı seramikleri, Mısır pastası, lajvardina ve seladon surlar bu örneklerin en önemlilerindedir. Bu çalışmada, taklit amacıyla üretilmiş seramiklerdeki renk kimlikleri ele alınacak ve bunların malzeme kültürüne olan katkıları değerlendirilecektir.</p>
<p>Anahtar Kelimeler: Seramik, Taklit, Renk, Gelenek, Kültür</p>	
<p>DOI: 10.31566/arts.2018145138</p>	

ARTICLE INFO	ABSTRACT
<p>Article History: Received: 23 February 2018 Accepted: 17 April 2018</p>	<p>Ceramic material has continuously been a part of the culture as from the time when it started to be used by humans until today. Within this culture, it is also noteworthy that, in addition to the containers that are used for eating, drinking and storing which correspond to the needs of our daily lives, they are also used for religious purposes. Ceramics, which at times have distinguished as a cultural value in the course of history, have sometimes remained in the shadow of other materials. When the development process of the ceramic material is closely examined, it is seen that the imitations of certain materials that gained value in the period have been produced using ceramics. Some of these ceramics do not have any other value except that they are similar to the material they imitate, but some others have gone beyond the value of the material they have imitated and have gained essential places in the ceramic production traditions and created original color identities. Old Bronze age black-lined ceramics, Egyptian paste, lajvardina and celadon glazes are the most important ones among these examples. Within the scope of this study, color identities of the ceramics produced for imitation purposes will be addressed and their contribution to the material culture will be reviewed.</p>
<p>Keywords: Ceramics, Imitation, Color, Tradition, Culture.</p>	
<p>DOI: 10.31566/arts.2018145138</p>	

* Bu metin, 11. Pişmiş Toprak Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuş, tam metni bildiriler kitabında yayınlanmış, makale olarak yayınlanması için revize edilmiştir

1. GİRİŞ

Tarihsel süreçte seramiğin rengine etki eden çeşitli etkenler olmuştur. Bu etkenler kısaca teknolojik olanaklar, malzeme taklidi, inanç gelenekleri ve ticarettir.

Teknolojik düzey, tarihte uzunca bir dönem seramiklerde toprak renklerinin hakim olmasına neden olmuştur. Teknolojinin gelişimi ve sının keşfi ile renk çeşitliliği artmıştır. Malzeme taklidi ise, teknolojinin gelişmemiş olduğu dönemlerden itibaren günümüze dek seramikteki renklere etki eden bir yaklaşım olmuştur. Rengi etkileyen bir diğer etken ise inanç gelenekleridir. Burada inanç sisteminin getirdiği kutsal taşlar veya sembolik anlamı olan renkler, seramik üretiminde renkleri etkilemiştir. Son olarak ticaret de, belirli bir coğrafyada var olan renk kimliğinin kültürler arasında geçiş yapmasına neden olan güçlü bir etken olarak dikkati çekmektedir.

Seramik tarihinde renk yoluyla malzeme taklidi yaklaşımı, iki belirgin biçimde gerçekleşmiştir. Bunlardan ilki, dönemin değer kazanan malzemelerine öykünme ve renklerinin taklit edilmesi, ikincisi ise inanç geleneklerinin de etkisi ile değerli taşların renklerinin taklit edilmesidir.

2. DİĞER MALZEMELERE ÖYKÜNME VE RENK

Seramik malzeme binlerce yıldır insan hayatının içinde yer almış, kesintisiz olarak bugüne dek kullanımı sürmüştür. Metalin keşfi ve bu malzemedeki form yapımının başlamasıyla birlikte seramikler gözle görülür biçimde metal malzemelerin form ve renk özelliklerine öykünme başlamıştır. Seramik kap formlarında daha önce görülmemiş keskin kenarların ve kulplardaki makaraların varlığı yanında renk de, bunun kanıtıdır.(Yardımcı, 2006: 497-502)

Siyah astar, Kalkolitik Dönem’de açık renk zemin üzerine uygulanan dekorlarda görülmektedir. Ancak tüm yüzeyin tek renk siyah astar ile boyanması ve perdahlanması, ilk olarak Eski Tunç Çağı seramiklerinde görülmektedir. Bu dönem aynı zamanda metal malzemedeki form üretiminin ilk gerçekleştiği çağdır.

Resim 1. Eski Tunç Çağı’na ait siyah astarlı ve perdahlı seramik, Anadolu Medeniyetleri Müzesi.



Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Müze Kataloğu, s. 85.

Frigler Dönemi'nde, yine Eski Tunç Çağı siyah astarlı seramiklerine benzer renk özelliklerinde bir üretim yapıldığı görülmektedir. Bu rengin de kaynağı, dönemin metal kaplarıdır.

Antik Yunan seramiklerinin Karanlık Dönem örneklerinde de, form özellikleri metal kaplara benzer, siyah tek renk astarlı seramik üretimi dikkati çekmektedir.

Çizelge 1. Metal Malzemenin Taklit Edilmesi ve Renk

KÜLTÜR DÖNEMİ / UYGARLIK	TAKLİT EDİLEN MALZEME	SERAMİKLER	RENKLER
Eski Tunç Çağı	Madeni kaplar 		
Frig Uygurlığı	Madeni kaplar 		
Antik Yunan Uyg. (Karanlık Dönem)	Madeni kaplar 		

Bahsi geçen üç dönemde de, seramikte çamurun doğal renk tonlarının üretilebildiği bir teknolojik düzey bulunmaktadır. Seramikte renkler yalnızca toprak tonlarında olmuştur. Ancak bu, seramik üretenlerin başka malzemeleri taklit etmelerine engel olmamıştır. Siyah renkli astarın perdahlanması sonucu ortaya çıkan parlak siyah renk ile Antik Yunan'da görülen parlak siyah sinter astar, metal kapların görünümüne öykünme sonucu kullanılmış renklerdir.

Seramik kültüründe bir başka malzeme taklidine bağlı renk örneği de, Selçuklu Dönemi'nde karşımıza çıkan lajvardina tekniğinde üretilmiş seramiklerdir. Bu seramiklerde, Farsçada lajvard olarak isimlendirilen lapis lazuli taşının koyu parlak mavi rengi ve altın pırıltıları taklit edilmiştir. Kobalt oksit ile lacivert renkte sırlanan seramiklerin üzerine altın yıldız ile desenler uygulanmakta, beyaz ve kırmızı renk ile de detaylar işlenmektedir. Bu seramiklere literatürde verilen lajvardina ismi de, doğrudan lajvard (lapis lazuli) taşından referans almaktadır.

Resim 2. Selçuklu Dönemi, lajvardina dekorlu seramik karo, Metropolitan Müzesi.



<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/450373?rpp=30&pg=3&ft=Tile&pos=90>
(Erişim tarihi: 14.06.2017)

İngiltere’de 17. Yüzyılda agateware adıyla üretilen seramikler, agat taşının renkli katmanlarından esinlenilerek üretilmiştir.(Savage ve Newman, 1985: 23) Bu seramikler, tıpkı agat taşı gibi yüzeyden bünyenin içine değin devam eden renkli katmanlar oluşturacak şekilde üretilmiştir. Renklendirilmiş seramik çamurları ile üretilen agateware ürünler, isimlerini de bu taştan almışlardır.

İngiltere’de 18. yüzyılda, Wedgwood Porselen fabrikası tarafından geliştirilen siyah renkli stoneware ürünler de, seramikte doğal taşların taklit edilmesi geleneğinin bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Wedgwood tarafından “Basaltware”olarak adlandırılmış olan bu seramiklerin 1767 yılında denemelerine başlanmış, 1768 yılında ise üretimine geçilmiştir. 1773 yılında ise tüm dünyada bilinir hale gelmiştir. Fabrikanın kurucusu olan Josiah Wedgwood tarafından ‘siyah bazalt taşı ile neredeyse aynı özelliklere sahip’ olduğu söylemiyle betimlenmiştir. Bu stoneware bünyede demir oksit oranı yüksek bir toprak boya ve yine yüksek oranda mangan oksit kullanılmıştır. Yüksek derecede pişirimi gerçekleştirilerek pekişmesi sağlanan bu siyah renkli seramiklerin morumsu siyah rengini veren de içeriğindeki mangan oksittir.
(<http://www.wedgwoodmuseum.org.uk/collections/collections-online/object/black-basalt-club-jug-with-chinese-famille-rose-decoration>. 22.02.2018)

Çizelge 2. Doğal Taşların Taklit Edilmesi ve Renk

DEVLET/UYGARLIK	TAKLIT EDİLEN MALZEME	SERAMİKLER	RENKLER
Selçuklu Devleti	Lapis lazuli taşı 		
İngiltere (Wedgwood)	Agat taşı 		
İngiltere (Wedgwood)	Bazalt taşı 		

Seramik kültüründe malzeme taklidi amacıyla üretilen bir başka örnek ise kinrande ismi verilen teknikle üretilmiş Uzakdoğu seramikleridir. Çin’de, 16. yüzyılda özellikle Japonya pazarı için üretilen bu seramikler, dönemin gözde kumaşları olan altın brokar işlemeli kumaşların renklerine öykünülerek üretilmişlerdir. (Me-Pa, 2001:36)

“Altın süslemenin ya tek renkli bir zemin üzerine, ya da çok renkli bir desen üzerine uygulanmış kırmızı kartuşlara işlenmesi yoluyla elde edilen bu tür, dokumacılık sanatının zengin süslemelerini çağırıştırır.”(Me-Pa, 2001:36)

Resim 3. Çin İmparatorluğu, Kinrande dekorlu porselen tabak, British Museum.



http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=588766001&objectId=3181463&partId=1

≡1

(Erişim tarihi: 14.06.2017)

Kırmızı, lacivert, teşil ya da sarı gibi zemin renkleri üzerinde altın varak işlemeli bu seramiklerde, malzemenin kendisinin taklit edilmesi değil, görünüş ve renginin taklit edilmesi amaçlanmıştır.

Çizelge 3. Brokar Kumaşa Öykünme ve Renk

DEVLET/UYGARLIK	TAKLİT EDİLEN MALZEME	SERAMİKLER	RENKLER
Çin İmparatorluğu	Altın brokar kumaş 		

3. İNANÇ GELENEKLERİNE BAĞLI OLARAK MALZEME TAKLİDİ VE RENK

İnanç gelenekleri, seramik kültüründe renk ve biçimi etkileyen en büyük etkenlerden biri olmuştur. Neolitik Dönem'den başlayarak inanca hizmet edecek birçok biçim üretilmiştir. Ancak renk konusunda inançla ilişkili bir üretimin gerçekleştirilebilmesi ancak sır tekniğinin keşfi ile mümkün olabilmıştır. İnançlar ekseninde sembolik anlamı olan renkler ve değerli taşlar, seramik üretimini şekillendirmiş, renklere etki etmiş ve zamanla seramiğin geleneksel üretim biçimleri haline gelmiştir.

İlk olarak örneğini gördüğümüz Antik Mısır mavi renkli objeleri, Antik Mısır Uygarlığı'nın inanç geleneklerine bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Ölümünden sonra yeniden hayata geleceklerine inana Antik Mısırlılar için mavi renk sembolik bir değer sahiptir. Yeniden doğuşu simgeleyen mavi renk, değerli taşlarla da ilişkilendirilmiş, turkuaz ve lapis lazuli taşlarına kutsal bir değer verilmiştir. Mezarlar içinde çok sayıda mavi renkli obje bulunması bu nedendir. (*The Art of Ancient Egypt: A Resource for Educators*, s. 45.)

Resim 4. Antik Mısır Uygarlığı, Antik Mısır çamuru tekniğinde su aygırı figürü, Metropolitan Müzesi.



<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/544227>

(Erişim tarihi: 14.06.2017)

Antik Mısır Uygarlığı'nda, çok eski dönemlerden itibaren, değerli taşların seramik taklitleri üretilmiştir. Özel bir bünye geliştirilmiş, küçük boyutlu takı objeleri ve amuletlerden başlayarak şabti figürlerine dek bu taklit sürdürülmüştür.

Çizelge 4. İnanca Bağlı Olarak Doğal Taşların Taklit Edilmesi ve Renk

DEVLET/UYGARLIK	TAKLİT EDİLEN MALZEME	SERAMİKLER	RENKLER
Antik Mısır Uygarlığı	Firuze taşı 		
	Lapis lazuli taşı 		

Antik Mısır çamuru olarak adlandırılan bu özel bünye, içine eklenen bakır ve kobalt bileşikleri ile turkuaz ve lacivert renkte üretilmiştir. Sırın öncülü olarak kabul edilen bu özel bünye, daha sonra seramik malzeme kültürüne ait özel bir bünye geleneği olarak varlığını günümüze değin sürdürmüştür.

Resim 5. Çin İmparatorluğu, Seladon sırlı stoneware tabak, British Museum.



http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=227942&partId=1&searchText=celadon&images=true&page=2
(Erişim tarihi: 14.06.2017)

Seramik kültüründe güçlü bir üretim geleneği olarak karşımıza çıkan yeşil Seladon sırlı seramikler de, inanç kültürüne bağlı olarak ortaya çıkmış bir renk kimliğidir. Çin’de kutsal sayılan yeşim taşının rengine öykünerek üretilen seramiklerde renk, yeşim taşının kutsal değerinden kaynak bulmaktadır. Üretim amacı da bu kutsal taşın taklit edilmesidir.

“Konfiçyüs felsefesine yeniden ilgi duyulmasının ardından, imparatorluk himayesi geleneksel kaliteyi teşvik eğiliminde olmuş ve birçok çömlekçi ile birlikte yeşim taşının taklidini üretmenin seramik sınırının ana fikri olduğuna inanmıştır.”(Cooper, 2002:63)

Bu seramiklere Seladon ismi verilmesinin, 17. Yüzyılda Avrupa’da oynanan L’astree adlı pastoral bir tiyatro oyunundaki Céladon isimli karakterin giysisinin renginden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Seladon sırlı seramikler, ticaret yoluyla Osmanlı İmparatorluğu’na ulaşmış, burada da kültürün bir parçası haline gelmiştir. Topkapı Sarayı Koleksiyonunda çok sayıda seladon sırlı seramik bulunmaktadır. Ancak ticaret yoluyla Osmanlı seramik kültürünün bir parçası haline gelen bu seramiklere verilen değer taklit ettiği malzemeden gelmemiştir.

Çizelge 5. İnanca Bağlı Olarak Doğal Taşların Taklit Edilmesi ve Renk

DEVLET/UYGARLIK	TAKLİT EDİLEN MALZEME	SERAMİKLER	RENKLER
Çin İmparatorluğu	Yeşim taşı 		

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Tarihsel süreçte seramiğin rengini belirleyen etkenler içinde malzeme taklidi yaklaşımı en güçlü etkilerden birini yaratmıştır. Kimi örneklerde amaç yalnızca taklit iken kimi örneklerde ise taklidin inanç kültürü ile ilişkili olduğu gözlenmektedir. Bu gibi amaçlarla üretilen ve kullanılan renklerden bazıları, taklit edilen malzemenin değerinin ötesine geçmiştir. Bu renkler, seramiğe özgü güçlü bir renk kimliği haline gelmiş, özgün birer üretim geleneğine dönüşmüştür.

Tarihsel süreçte renklerin elde edilmesi için özel teknikler uygulanmış ve geliştirilmiştir. Böylece, geliştirilen teknik ve renk arasında bir bağ oluşmuştur. İlk ortaya çıkış amaçları malzeme taklidi olan bu özel renkler ve tekniklerin işlevi günümüzde değişime uğramıştır. Çağdaş seramik sanatında sanatçılar bu özel teknik ve renkleri kullanırken taklit etmeyi değil, geçmişle ve kültürle bağ kurmayı amaçlamaktadır.

Sanatsal üretimlerde işlevinin değişime uğradığını gördüğümüz malzeme taklidi yaklaşımı, günümüz endüstriyel seramik üretiminde kısmen devam etmektedir. Kaplama seramiği endüstrisinde mermer görünümlü, taş dokulu ya da ahşap görünümlü yer ve duvar karesi üretilmekte, seramik malzemenin kullanım amacı başka bir malzemenin görünümüne öykünme olarak karşımıza çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

- COOPER, E., 2002, 10,000 Years of Pottery, The British Museum Press, Londra
- DELAMARE, F. ve GUINEAU, B., 2008, Renkler ve Malzemeleri, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- MANNERS, E., 1990, Ceramics Source Book, Chartwell Books, New Jersey.
- YOLERİ, H., 2008, Pişmiş Kil İle İletişim, Tibyan Yayıncılık, İzmir.
- HAYES, W. C., 1990, The Scepter of Egypt, Plantin Press, New York.
- VAİNKER, S., 2005, Chinese Pottery and Porcelain, The British Museum Press, Londra.
- SAVAGE, G., 1985, Newman, H., Cushion J., *An Illustrated Dictionary of Ceramics*, Thames and Hudson Ltd., Londra.

Kataloglar

- Anadolu Medeniyetleri Müzesi*, Müze Kataloğu, 2006, Dönmez Ofset, Ankara.
- İstanbul'daki Çin Hazinesi*, Me-Pa, , 2001, İstanbul.
- The Art of Ancient Egypt: A Resource for Educators*, The Metropolitan Museum of Art.

Makaleler

- SARNIÇ, K. Ö., Ağustos 2016, *Seramik Malzemenin Taklit Aracı Olarak Kullanımı*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 9, Sayı: 45, s. 415-423.

Bildiriler

- YARDIMCI, İ., 2006, *Anadolu'da Tunç Çağı Seramik-Metal Malzeme Teknik ve Form Etkileşimleri*, Uluslararası Katılımlı VI. Seramik Kongresi, Bildiriler Kitabı, s.497-502, Eskişehir.
- Balyemez, A., *Seramikte Turkuaz Renk: İki Kültür, İki Teknik*, 10. Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu, Bildiriler kitabı s. 558-567, Eskişehir, 2016.

Tezler

- BALYEMEZ, A., , 2017, *Seramik Kültüründe Renk Ögesi ve Çağdaş Seramik Sanatında Kullanımı*, Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

İnternet Kaynakları

- www.metmuseum.org (Erişim tarihi: 14.06.2017)
- www.britishmuseum.org (Erişim tarihi: 14.06.2017)
- www.wedgwoodmuseum.org.uk (Erişim tarihi: 22.02.2018)

