



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK
LİSANS
TEZİ**

**İKİ VE ÜÇ BOYUTLU FORMLARDA
GELENEKSEL TÜRK MOTİF VE
SOYUTLAMALAR**

İJLAL MARMARİSLİ İYÇİL

BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI

ŞUBAT 2020



**İKİ VE ÜÇ BOYUTLU FORMLARDA
GELENEKSEL TÜRK MOTİF VE SOYUTLAMALAR**

İjlal MARMARİSLİ İYÇİL
DANIŞMAN Yrd. Doç. Dr. Yusuf Baytekin BALCI

YÜKSEK LİSANS TEZİ
BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

ŞUBAT- 2020

İjlal MARMARİSLİ İYÇİL tarafından hazırlanan “İKİ ve ÜÇ BOYUTLU FORMLARDA GELENEKSEL TÜRK MOTİF ve SOYUTLAMALAR” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Bileşik Sanatlar Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Yusuf BAYTEKİN BALCI

Resim İş Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

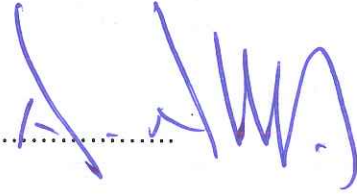
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum



Başkan : Doç. Dr. Aysun ALTUNÖZ

Heykel Anasanat Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum



Üye : Doç. Muna SILAV

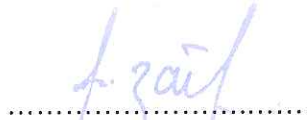
Kültür Varlıkları Koruma ve Onarım Anabilim Dalı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum



Tez Savunma Tarihi: 04/02/2020

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof. Dr. Figen ZAI F

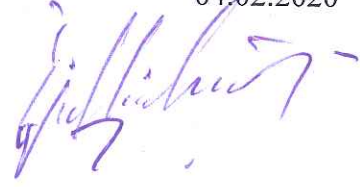
Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

İjlal Marmarisli İyçil

04.02.2020



İKİ VE ÜÇ BOYUTLU FORMLARDA GELENEKSEL TÜRK MOTİF VE
SOYUTLAMALAR
(Yüksek Lisans Tezi)

İjlal MARMARİSLİ İYÇİL

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Şubat 2020

ÖZET

İki ve Üç Boyutlu Formlarda Geleneksel Türk Motif ve Soyutlamalar adlı tez çalışmasında sanatın ilk ortaya çıktığı zamanlardan itibaren sembollerle anlam kazanan çalışmalar incelenmiştir. Yüzyıllar içerisinde yaşamla anlam kazanan sembolik ifadeler, iki ve üç boyutlu formların üzerine dekorlama maksatlı ya da ihtiyaca yönelik olarak çizilmeye başlanmıştır. Sanata ilişkin bu formların, yıllar içinde yeni ifadelerle boyut kazanması yeniden anlamlandırılmasına neden olmuştur. Geçmişten günümüze geleneksel Türk sanatı ve sanatçısının tarihsel gelişimi incelendiğinde farklı kültürlerin birbiriyle etkileşimi sonucu yeni üsluplar kazandığı görülmektedir. Bu disiplinler arasında geleneksel Türk sanatı yazma eser süslemeleri olarak hat, tuğra, ebru, tezhip, minyatür ve çini sanatı olarak kabul edilebilir. Yüzyıllar boyunca Türk üslubu farklı motif ve desenlerle sanatın farklı alanlarındaki en naif detaylarla bir araya gelmiştir. İki ve üç boyutlu formlarda geleneksel Türk motif ve soyutlamalar adlı tez çalışması kapsamında, geçmişten günümüze en iyi örnekler incelenmeye özen gösterilmiştir. Tez kapsamında ince ve ahenkli detaylara sahip hatayi, çintemani, gül, karanfil, lale motifi içeren çalışmalar incelenmiştir. Motiflerin özgün yapılarının bozulmadan uygulanması ve aktarılması, geleneksel Türk sanatının geleceğe miras kalması açısından önemlidir.

Bilim Kodu : 40408
Anahtar Kelimeler : Kil, geleneksel Türk el sanatları, çini, lale, dekorlama, bezeme, bisküvi.
Sayfa Adedi : 113
Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Dr. Yusuf Baytekin BALCI

TRADITIONAL TURKISH MOTIFS AND ABSTRACTIONS IN TWO AND THREE
DIMENSIONAL FORMS

(Master Thesis)

İjlal MARMARİSLİ İYÇİL

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

February 2020

ABSTRACT

In the thesis called Traditional Turkish Motifs and Abstractions in Two- and Three-Dimensional Forms, the works that gained meaning with symbols since the first appearance of art were examined. Symbolic expressions that have made sense of life over the centuries have begun to be drawn on two- and three-dimensional forms for decoration or for the purpose of need. The fact that these forms related to art gained dimension with new expressions over the years caused a new meaning. When the historical development of traditional Turkish art and artist from past to present is examined, it is seen that different cultures have gained new styles as a result of interaction with each other. Among these disciplines, traditional Turkish art writing can be accepted as calligraphy, tugra, marbling, illumination, miniature and tile art. For centuries, the Turkish style has come together with the most naive details in different fields of art with different motifs and patterns. The best examples from past to present have been examined within the scope of the thesis study of traditional Turkish motifs and abstractions in two- and three-dimensional forms. Within the scope of the thesis, fine and harmonious details of hatayi, çintemani, gül, karanfil and lale motif were examined. Keeping the originals structures of the motifs during the application is important for the legacy of traditional Turkish art in the future.

Science Code : 40408

Key Words : Clay, traditional Turkish crafts, tile art, tulip, decoration, pattern, biscuits.

Number of Pages : 113

Thesis consultant : Yrd. Doç. Dr. Yusuf Baytekin BALCI

TEŐEKKÖR

Tez alıŐma d6neminde danıŐmanım Yrd. Doç. Dr. Yusuf Baytekin BALCI'ya, meslektaŐım ve arkadaŐım Özgöl KAHRAMAN'a, Azimet KARAMAN'a, Tarih Uzmanı Murat TAŞTAN'a, çevirideki katkısından dolayı Murat YERTUTMAZ'a, desteğini esirgemeyen hocalarım, dostlarım ve aileme teŐekkör ederim.

İjlal MARMARİSLİ İYCİL



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR	xiii
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	2
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Varsayımlar	4
1.5. Sınırlılıklar.....	4
2. SANATIN TANIMI VE GELENEKSEL TÜRK SANATINDA SÜSLEMELER.....	5
2.1. Hat Sanatı	14
2.2. Tuğra Sanatı.....	17
2.3. Ebru Sanatı	19
2.4. Tezhip Sanatı	21
2.5. Minyatür Sanatı	23
2.6. Çini Sanatı	29
2.6.1. Osmanlı dönemi çini sanatı.....	40
3. GELENEKSEL TÜRK SANATLARINA YÖN VEREN SANATÇILAR	49
3.1. İslamiyet Öncesi	49
3.2. İslamiyet Sonrası	49

3.2.1. Şebek Mehmet Efendi.....	50
3.2.2. Hatip Mehmet Efendi.....	51
3.2.3. Şeyh Sadık Efendi.....	52
3.2.4. Hezarfen İbrahim Ethem Efendi	53
3.2.5. Bahaeddin Efendi (Tokatlıoğlu).....	54
3.3. Cumhuriyet Dönemi	55
3.3.1. Şeyh Mehmet Aziz Efendi	55
3.3.2. Mehmet Necmeddin Okyay	56
3.3.3. Hacı Kâmil Efendi (Akdik).....	58
3.3.4. Tuğrakeş İsmail Hakkı Bey (Altunbezer)	59
3.3.5. Muhsin Demironat	60
3.3.6. Bekir Efendi	62
3.3.7. Mustafa Düzgünman.....	62
3.3.8. Kemal Batanay	63
3.3.9. Mehmet Gürsoy	65
3.3.10. Mehmet Koçer	67
3.3.11. Vedat Kacar	70
3.3.12. Mustafa Tunçalp	71
4. İKİ VE ÜÇ BOYUTLU FORMLARDA GELENEKSEL TÜRK MOTİF VE SOYUTLAMALAR.....	75
4.1. İki ve Üç Boyutlu Formlarda Soyutlama.....	75
4.2. İki Boyutlu Formlarda Geleneksel Teknikle Soyutlamalar	94
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	105
KAYNAKLAR	107
ÖZGEÇMİŞ.....	111

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 2.1. Gûr-1 Emîr' in Kubbesi	9
Resim 2.2. Gûr-1 Emîr'in Kasnağından Bir Detay	10
Resim 2.3. Gûr-1 Emîr ve Önündeki Uluğ Bey'in Yaptırdığı Abidevi Kapı	10
Resim 2.4. Kemal Batanay (Hat), Mustafa Düzgünman (Ebru)	16
Resim 2.5. Yavuz Sultan Selim'in Tuğrası	18
Resim 2.6. Kanuni Tuğrası	18
Resim 2.7. Ebrulu İlk Kaynak Mecmûatü'l Acâib.....	20
Resim 2.8. Mâlik-i Deylemî'nin Mâil Ta'lik Kıtası	20
Resim 2.9. Tertib-i Risâle-i Ebrî	21
Resim 2.10. Şahkulu'nun Bir Deseninde Yer Alan Efsanevi Hayvan Motifleri	23
Resim 2.11. Fatih Sultan Mehmet Portresi	26
Resim 2.12. Kanuni Sultan Süleyman'ın Tahta Çıkışı, Süleymannâme'den, 1558, İstanbul	26
Resim 2.13. Çini Fırını.....	32
Resim 2.14. Malzeme Pişirimi İçin Hazırlanmış Çini Fırını	32
Resim 2.15. Bisküvi Nar- Nar Objesi	33
Resim 2.16. Bisküvi Tabak- 30 cm Rölyefli Tabak Objesi	33
Resim 2.17. Bisküvi Vazo- Vazo Objesi	33
Resim 2.18. Hatayi Motif Çizim	36
Resim 2.19. Gül Motif Üstten Çizim, Gonca Motif Çizim	37
Resim 2.20. Lale Motif Çizim.....	38
Resim 2.21. Karanfil, Lale Motif Çizim	39
Resim 2.22. Çintemani Motif Çizim	40
Resim 2.23. Rumi Motif Çizim Aşaması	41
Resim 2.24. Baba Nakkaş Üslubu, Klasik Dönem.....	42

Resim 2.25. Dilimli Yaprak	44
Resim 2.26. Saz Yolu Yaprak Çizim Aşaması	44
Resim 2.27. Topkapı Sarayı Sünnet Odası-Saz Yolu Üslubu, Çini Pano	45
Resim 2.28. Edirne Muradiye Camii-Erken Dönem Mavi-Beyaz Çini Örneği	46
Resim 2.29. Edirne Muradiye Camii-Erken Dönem Mavi-Beyaz Çini Örneği	46
Resim 2.30. Şamişi Üslup 30 cm'lik Tabak.....	48
Resim 3.1. Şebek Mehmet Efendi Ebrusu, Hadîkatu's Süeda'dan	51
Resim 3.2. Bir El Yazmasının İç Kapağında Hatîp Mehmet Efendi'nin Eseri Olan Deniz Yıldızı Şeklindeki Hatîp Ebrusu	52
Resim 3.3. Hezarfen Ethem Efendi'nin "Battal Ebrusu"	53
Resim 3.4. Hezarfen Ethem Efendi'nin Özbekler Tekkesinde İmal Ettiği Buhar Makinesinin Plakası ve Makineye Taktığı Pervane.....	54
Resim 3.5. Aziz Efendi'nin Celî-Ta'lik Bir Levhası	56
Resim 3.6. Mehmet Necmeddin Okyay'ın Mâil Ta'lik Kıtası.....	57
Resim 3.7. Kâmil Akdik'in Sülüs-Nesih Kıtası.....	59
Resim 3.8. İsmail Hakkı Altunbezer'in Celî-Sülüs Kubbe Yazısı.....	60
Resim 3.9. Muhsin Demironat'ın Halkâr Tezhibi.....	61
Resim 3.10. Mustafa Düzgünman, Hercaî Menekşe Ebrusu	63
Resim 3.11. Kemal Batanay, Celi-Ta'lik Bir Levhası, Emin Barın Hat Koleksiyonu.....	64
Resim 3.12. Kemal Batanay, Hüsn-i Hat (Ta'lik), Mustafa Düzgünman, Ebru	64
Resim 3.13. Mehmet Gürsoy, UNESCO Yaşayan İnsan Hazinesi, İznik Çini. Mavi- Beyaz Üslup- Lotus Desenli Tabak, 30 cm.	66
Resim 3.14. Mehmet Gürsoy, UNESCO Yaşayan İnsan Hazinesi, Geleneksel Motiflerin Yeniden Yorumlanması	66
Resim 3.15. Mehmet Koçer, Vazo. Baba Nakkaş Üslup. Geleneksel Motiflerin Yeniden Yorumlanması	68
Resim 3.16. Mehmet Koçer, Lale Desenli Pano, Geleneksel Motiflerin Yeniden Yorumlanması	69
Resim 3.17. Vedat Kacar, Lale Desenli Seramik Pano, Geleneksel Çizgide Çağdaş Söylem Adlı Sergisinden.....	70

Resim 3.18. Mustafa Tunçalp, Üç Boyut Seramik Üzerine Altın yaldız Geometrik Desen Uygulama.....	72
Resim 4.1. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Form Soyutlama, Şamoltlu Çamur-Ahşap, Rölyef.....	77
Resim 4.2. İjlal Marmarisli İycil, Kadın, Üç Boyutlu Form Soyutlama, Şamoltlu Çamur-Ahşap Rölyef.....	78
Resim 4.3. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Form Soyutlama, Şamoltlu Çamur-Ahşap Rölyef.....	79
Resim 4.4. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Form Soyutlama, Şamoltlu Çamur-Ahşap Rölyef.....	79
Resim 4.5. İjlal Marmarisli İycil, Süreç, Üç Boyutlu Form Soyutlama, Şamoltlu Çamur-Ahşap Rölyef.....	80
Resim 4.6. İjlal Marmarisli İycil, Varoluş, Üç Boyutlu Form Soyutlama, Kırmızı Çamur-Seramik Pişirim.....	81
Resim 4.7. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Form Soyutlama, Kırmızı Toprak-Seramik Pişirim.....	82
Resim 4.8. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Form Soyutlama, Şamoltlu Çamur-Seramik Pişirim.....	83
Resim 4.9. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda, Lale Motif Uygulaması, Fırın Öncesi.....	84
Resim 4.10. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda, Lale Motif Uygulaması, Fırın Sonrası.....	84
Resim 4.11. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda Karanfil Motif Uygulaması, Fırın Öncesi.....	86
Resim 4.12. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda Karanfil Motif Uygulaması, Fırın Sonrası.....	86
Resim 4.13. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Amorf Formda Çintemani Motif Uygulaması, Fırın Öncesi.....	88
Resim 4.14. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Amorf Formda Çintemani Motif Uygulaması, Fırın Sonrası.....	88
Resim 4.15. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda, Çintemani Motif Uygulaması, Kırmızı Çamur-Rölyef.....	89
Resim 4.16. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda Lale Motifleri Uygulaması	90

Resim 4.17. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda Gül Motif Uygulaması, Fırın Öncesi	91
Resim 4.18. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda Gül Motif Uygulaması, Fırın Sonrası	91
Resim 4.19. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda Çintemani Motif Uygulamaları	92
Resim 4.20. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda Çintemani Motif Uygulamaları Detay	93
Resim 4.21. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda Lale Motifleri Uygulaması	93
Resim 4.22. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Form Üzerine, Üç Boyutlu Form Soyutlaması	95
Resim 4.23. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Form Üzerine, Üç Boyutlu Form Soyutlaması, Fırın Öncesi	96
Resim 4.24. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Form Üzerine, Üç Boyutlu Form Soyutlaması, Fırın Sonrası	97
Resim 4.25. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Form Üzerine, Üç Boyutlu Form Soyutlaması	98
Resim 4.26. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Form Üzerine, Üç Boyutlu Form Soyutlaması ve Çintemani Motifi, Fırın Öncesi	99
Resim 4.27. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Form Üzerine, Üç Boyutlu Form Soyutlaması ve Çintemani Motifi, Fırın Sonrası	99
Resim 4.28. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Form Üzerine, Üç Boyutlu Form Soyutlaması, Çintemani ve Gül Motifi	100
Resim 4.29. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Form Üzerine, Üç Boyutlu Form Soyutlaması, Lale Motifi	101
Resim 4.30. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Form Üzerinde Lale, Karanfil Kompozisyon	102
Resim 4.31. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Formda Baba Nakkaş Üslubu	102
Resim 4.32. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Formda Geleneksel Yıldız Geçme Motifi Çizim	103
Resim 4.33. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Formda Geleneksel Yıldız Geçme Motifi ile Karanfil Motifinin Kompozisyonu	103

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
Age.	Adı geçen eser
Çev.	Çeviren
Doç.	Doçent
Dr.	Doktor
MÖ	Milattan Önce
MS	Milattan Sonra
Tkd.	Türk Kütüphaneciler Derneği
Prof.	Profesör
Vb.	Bunlar gibi, buna benzer
Yay.	Yayınları

1. GİRİŞ

Bu araştırmada geçmiş ve günümüz sanatında kültürel farklılıkları yansıtan ve farklı malzemelerle geleneksel Türk motiflerinin İznik üslubuna uygun olarak bezenmesi, iki boyut üzerinde üç boyutlu soyut eskiz çizimlerinin geleneksel teknik ve yöntemlerle aktarılması, iki ve üç boyutlu formlarda geleneksel Türk motif soyutlamalarının yorumlanması ele alınmıştır.

Tez dört bölüme ayrılmıştır. Birinci bölüm; sanat ve sanatın tarihin ilk dönemlerinden itibaren insanların durum ve duygulardan yola çıkılarak tarihsel süreçte sanatlarını ortaya koyuş biçimleri incelenmiştir. Bu dönemde İslamiyet ncesi ve İslamiyet sonrası Türk sanatlarında yaşanan değişim ve etkileşimle dönüşüm süreci ifade edilmeye çalışılmıştır. Sanat temsilcilerinin, stilize ettikleri formların temsilini, nasıl ifade ettiği ve süreçleri, sanatçılarının İslamiyet dönemi ve İslamiyet sonrasındaki yaşamsal vurgularıyla incelenmiştir.

İkinci bölümde; Anadolu'da sanata ve sanatçıya değer veren sultanların, yetenekli özel kişilere saray bünyesinde destek vermesi, gelişmelerine ve eser ortaya çıkarmalarına olanak sağlaması incelenmiştir. Geleneksel Türk sanatları hat, tuğra, ebru, tezhip, minyatür ve ini sanatı başlıkları altında incelenmiştir. Fatih Sultan Mehmet'le başlayıp Kanuni Sultan Süleyman'la en parlak dönemini yaşayan saray nakkaşhanesi tarihe yön veren başnakkaşlarını yetiştirmiş ve dünyaya mal olmuş sanatı günümüze dek miras bırakmıştır. ini sanatı da dönemin en özel nakkaşları ve yetiştirdikleri öğrenciler tarafından İslam geleneği sonucunda, cami, medrese, mescit ve türbelerde yer almıştır. Geleneksel Türk sanatının Osmanlı dönemi açısından 16. yüzyıl İznik bezemeleri, yapımı Mimar Sinan'a ait olan pek çok mimari eserin i ve dış tezyinatında kullanılmıştır. Türk tarihindeki yeri ve dönemi incelenerek, ini detayları aktarılmıştır.

nc bölümde; iki ve üç boyutlu formlar üzerindeki çalışmalar ifade aracı olarak kullanılmıştır. İki ve üç boyutlu formlarda geleneksel Türk Motif soyutlamaları, çeşitli sebeplerle unutulmaya yüz tutmuş geleneksel Türk sanatlarının canlandırılması konusuyla ortaya çıkmıştır. Bir dönem Türk sanatında, dini inançlar

nedeniyle doğadan bitki formlarının stilize edilmesiyle yeni ve Osmanlı tarihinde uzun dönemler canlılığını yitirmeyen sanat dalları incelenmiştir.

Bu bölümde ayrıca geleneğin tekrar canlanmasına katkıda bulunan sanatçılar yer almaktadır. Geleneksel Türk motiflerinin yöntem ve teknik esaslarına bağlı kalınarak iki ve üç boyutlu formlar üzerinde gül, lale, karanfil, çintemani motif uygulamaları yapılmıştır.

Dördüncü bölümde ise iki ve üç boyutlu formlar üzerinde çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Üç boyutlu amorf formlar üzerine uygulanan geleneksel Türk motifleri, somut olarak çizilerek motifin vuruculuğu ön plana çıkarılmak istenmiştir. Burada aynı zamanda üç boyutlu formların çini form üzerine iki boyutlu eskiz aktarımı da gerçekleştirilmiştir. Bu düşünce ile kaybolmakta olan geleneksel motifleri ön plana çıkararak toplumda farkındalık yaratılmak istenmiştir. Süreç içinde ortaya çıkan stilize motiflerin ifade şekillerinin değişmesi ile yeni yorumlamalar da ortaya çıkmıştır. Bu dönemseller değişim ile yeni kompozisyonlar yaratılmıştır. Duygusal ifadelerin somutlaştırılması iki ve üç boyutlu formlarda eserlerin öznel yorumlanması ile de sanatta hislerin yansımalarının keşfine doğru yol bulmuştur.

1.1. Problem Durumu

Tez çalışmasında aynı kültüre sahip iki sanat disiplini bir arada kullanılmıştır. Çini motifleri üç boyutlu formlara uygulanırken, üç boyutlu formların eskiz çalışmalarında çini bisküvi malzemelerinin üzerine aktarılması düşünülmüştür. Motif uygulamaları geleneksel Türk sanatımızdaki çini motiflerinden hatayi, gül, lale, karanfil ve çintemani motifleri ile sınırlandırılmıştır. Çalışmalar farklı formlar üzerinde kullanılarak etkileri araştırılmıştır. Öncelikle iki boyutlu çini tabak ve karo üzerinde uygulama yapılırken ayrı heykel çizimleri zemin üzerine uygulanmış ve üzerine motifler tek tek çizilmiştir. Dikkat edilen en önemli husus, beş motif formları bozulmadan uygulanmıştır. Aynı zamanda kırmızı ve şamoltlu çamurla üç boyutlu formların üzerinde motiflerin tek tek farklı etkileri araştırılmıştır. Üç boyutlu eskiz çalışmalarından bazıları, çini bisküvilere uygulanırken sınırlandırılan çini motifleri

de burada uygulanarak yeni bir estetik algı ve çağdaş bir yorumlama getirilmesi hedeflenmiştir.

Uygulanacak yeni deseni planlarken motiflerle heykellerimin eskiz çizimleri bir araya getirilerek kompozisyonlar oluşturulmuştur. Tez çalışmasında kullandığım heykellerime ait eskiz çizimlerinin birleşimi ile formlar yeni halini almıştır. İki ve üç boyutlu formlar üzerinde yapılan çalışmalar ile geleneksel el sanatlarından biri olan çini motiflerinin kurallarının doğru uygulanması planlanmıştır. Böylece iki ve üç boyutlu formlarla birlikte anlayışa yeni bir yorum getirilerek iki ayrı sanatın birlikte kullanımına ilgi çekilmesi hedeflenmiştir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Günümüzde geleneksel Türk sanatının gün yüzüne çıkarılması ve tekrar yorumlanması ile daha çok izleyici kitlesine ulaşması amaçlanarak uygulamalar gerçekleştirilmiştir. İki ve üç boyutlu form üzerindeki çalışmalarda, geleneksel Türk el sanatlarının hatayi, gül, lale, karanfil ve çintemani motifleri uygulanarak, biçim çözümlenmeleri üzerine etkileri araştırılmıştır. Üç boyutlu formlarda kütle, ışık-gölge, hareket, doluluk-boşluk öğelerinin araştırma için yapılan uygulamalarda çözümlenmeleri yapılmıştır. İki boyutlu formlarda ise geleneksel yapıya bağlı kalarak modern heykel üzerine yeniden yorumlandığı bezemeleri, mekân çözümlenmesi ile renk, hareket ve yüzey çözümlenmeleri değerlendirilmiştir.

1.3. Araştırmanın Önemi

İki ve üç boyutlu formlar üzerinde, geleneksel Türk sanatları motiflerinin yorumlanması ve farklı disiplinlerin bir araya getirilerek farklı bir tarzda ön plana çıkarılması düşünülmüştür. Tez çalışmasında çini karoları¹ üzerine üç boyut tasarımların oluşturduğu soyutlamalar baz alınarak, çini tekniği ile yorumlanmıştır. Bu çalışmada geleneksel ve çağdaş motifin bir araya getirilme düşüncesi ile sanata ilgi duyan kitle için yeni bakış açıları oluşturulmaya çalışılmıştır. Tez çalışmadaki bu

¹ Tezde Karo, Bisküvi ve Tabak Çini Malzemesinde Kullanılan (Obj) Materyallerdir.

durum sanat literatürü için yeni bir kaynak oluşturması bağlamında da önem arz etmektedir.

1.4. Varsayımlar

Geleneksel Türk sanatlarının tarihsel süreçte gelişimiyle yazma eserler ve süslemelerinin bir arada uygulanması, Osmanlı döneminde tarihe yön veren sanatçıların üslupları sanat eserleri ile günümüzde geleneksel motiflerin iki ve üç boyutlu formlar üzerindeki uygulamaları ile ilgili çözümlenmeler çeşitli kaynaklardan alınan temel bilgiler doğru varsayılmıştır.

1.5. Sınırlılıklar

İki ve Üç Boyutlu Formlarda Geleneksel Türk Motif ve Soyutlamaların tasarım öğeleri;

- i. Hatayi
- ii. Gül motifi
- iii. Lale motifi,
- iv. Karanfil motifi,
- v. Çintemani motifi olarak alınmıştır.

2. SANATIN TANIMI VE GELENEKSEL TÜRK SANATINDA SÜSLEMELER

İnsanoğlu tarih boyunca sürekli olarak iki ve üç boyutlu formlar üzerinde kendini ifade etme olanağı bulmuştur. Yazının, bilimin olmadığı ilkel dönemlerde insanlar anlamlandıramadığı olayları, sanat sayesinde somut hale getirerek anlam yüklemeye çalışmışlardır. Bu eylemi genelde semboller oluşturarak gerçekleştirmişlerdir. Bu sembollerin ilk örneklerini MÖ 10 binli yıllarda olduğu kabul edilen Göbekli Tepe ören yerinde görölmektedir. Burada bulunan taşlar üzerinde üç boyutlu figürleri, yüzü olmayan insan figürleri ve stilize edilmeden doğada olduğu gibi oyularak yapılmış çoğunlukla hayvan figürleri şeklinde görölmektedir. Semboller; insanlar henüz doğayı anlama çabası içindeyken ortaya çıkan, akıl ürünü işaretlerdir. Bu işaretler tarihte mitsel olaylarla totem, fetiş, mask, duvar resimleri olarak ilk örneklerini ortaya koymuştur. Burada insanın amacı, totem amaçlı korunma veya avda yakalayacakları hayvanları tanıma maksatlı olarak duvarlara resmedilerek hayat bulmuştur. Yazının ortaya çıkmasıyla da geçmişten günümüze tarihi aydınlatan olaylar ve sanatsal çalışmalar daha da önem kazanmıştır.

Yerleşik hayatın gelişmesi ve tek tanrılı dinlerin ortaya çıkması ile sanat insan hayatında çok önemli bir konuma yükselmiş ve adeta günlük hayatın bir parçası olmuştur. Ancak İslamiyet'in getirdiği öğretilerde resim ve heykel yasaklanınca, İslam coğrafyası bu konuda oldukça geri kalmıştır. Ancak, günümüzde teknolojinin gelişmesiyle etkileşim artmış ve farklı ülkelerde hayat bulan sanat çok kısa sürede yayılma becerisi göstererek bilimle daha da anlam kazanmıştır. Sanat, sanatçının bireysel hissedişini olarak ortaya çıkmaktadır. Yani etki alanları aynı olan kişilerin, farklı bireysel özellikleri, estetik algıları, kültürleri, bilgileri ve hissedişleri sonucu ifade ediş biçimleridir. Bunun sonucunda üslupsal farklılıklar, tarzlar ortaya çıkmakta ve sanatçılar eserlerini estetik açıdan farklı bakış açılarıyla ortaya koymaktadırlar. Ancak ortak coğrafya ortak kültür ve benzer eğitim, bazen sanatçıların birbirini görmeden benzer eserler ortaya koymasına neden olabilmektedir. Sanat var olduğu andan itibaren, her dönemde belli bir teknik uygulama ile yapılmıştır. Bu uygulamada maddenin yani sanatın aracı dili olan malzeme şekillenerek anlam kazanmıştır. Bu çalışmalar Paleolitik Çağ, Yontma Taş

Çağı ya da Eski Taş Çağı'ndan itibaren yapılmaktadır. Özellikle ilk aletin ortaya çıktığı dönemlerde daha nitelikli sanat eserleri de görülmeye başlamıştır. İnsanların mağaralarda yaşamı seçtiği ve yazının olmadığı bu dönemlerdeki kayalara işlenmiş semboller sanat evriminin ilk aşaması kabul edilebilir.

Mezolitik dönemde yerleşik hayat gelişmiş ve bunun sonucunda ürün yetiştirilmeye başlanmıştır. Böylece yerleşik yaşamla, yontma taştan yapılmış organik dilgi (taştan yapılmış) aletleri, geometrik mikrolit denilen üçgen, yamuk, yarım ay biçimli minik aletler ortaya çıkmıştır. Ülkemizde bu döneme ilişkin en önemli bulgulara Karain mağarasında rastlanmıştır. Burada bulunan semboller ve figürler sayesinde yaşamla sanatı iç içe barındıran tarihin yaşamsal izlerine tanık olunmuştur (Eczacıbaşı; 1997, s. 1514, 1515).

Sanatın gelişimi her alanda birbiriyle etkileşerek farklı alanlarda da kendini göstermiştir. Maden çağı sonrasında yontma aletleri bulunduktan sora yumuşak ve yontuya uygunluğu olan organik malzemeler seçilirken sonraları malzeme çeşitlenmiştir. Üç boyut tekniği olan alçak kabartma ve yüksek kabartma yöntemleriyle gerçekleştirilen rölyef ile kazıma tekniğini de içinde barındıran iki boyut olan resim, minyatür sanatı ile iç içe geçmiştir. Üç boyut ise bu dönemde kullanımı daha kolay olan doğadaki farklı materyallerde de ahşap oyma ve maden dövme yöntemiyle yapılmıştır. Üç boyut ilk zamanlarda doğa olaylarını ifade ederken, zamanla topluluklarının hayat biçimlerini konu alarak gelişmiştir. Sanatçıların ürettikleri ise yaşamlarından kopan gerçeklerdir. Bu nedenle üç boyutlu form insanı baz aldığından diğer sanatlardan daha önemli konuma geçmiştir.

Türklerin kökenini araştırdığında tam zamanı bilinmemekle birlikte, Türk olan/olmayan, etnik kökeni bilinmeyen “bozkır halkları” hakkında tarihi aydınlatan en eski verilerin MÖ 6. yüzyıldan itibaren Çin kaynaklarından öğrenilmektedir. Özellikle Büyük Hun İmparatorluğu'nun kuruluşundan itibaren bölgede faal olan Türk boyları ile ilgili bilgilere, Çin hanedanlarının kronolojik eserlerinde ayrıca T'ung Tien, T'ung-k'ao ve T'ung-chien gibi dönemin ansiklopedik kronolojik kaynaklarında rastlanmaktadır. Ancak, Çinliler tarafından Hunlar ile ilişkilendirilen ilk bilgi olan Hsiung-nu adı Çin kaynaklarında ilk kez MÖ 318 tarihli bir savaş

ortamında geçmektedir. MÖ 4. yüzyıl sonu 3. yüzyıla ait kronolojik olaylarda bolca konu edilen ve Türk-Moğol halkının atası kabul edilen Hsiung-nu'lar, MÖ 1. binyılda Avrasya bozkırlarında hâkim olan İskitlerin gelenek göreneklerinin devamı niteliğinde olduğu görüşü kabul görmüştür. MÖ 6-4. yüzyıllar arasında Yunan Attika vazolarında İskitlere ait okçu figürleri, İskit giysileri ve onlara ait askeri sahnelerin görülmesi üzerine Yunan kaynakları da önemli bilgileri sanat yoluyla sunmuştur (Kök; 2014, s. 1, 2).

Türkler Orta Asya ve İç Asya'da yaşamış ve bu coğrafyada tarihsel izler bırakmışlardır. Coğrafi açıdan geçit vermeyen dağlar ve aralarındaki geniş düzlüklerde yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Bu geniş, zorlu, büyük coğrafyada Hun İmparatorluğu ve Göktürkler olarak iki büyük devlet kurmuşlardır. Tarihçiler Hun İmparatorluğu'nu MÖ 244-MS 216 yılları arasına, Göktürk İmparatorluğunu da 552-745/753 tarihleri arasına yerleştirirler. Türk tarihi Hun İmparatorluğundan önce Proto-Türk (Ön Türkler) devri olarak isimlendirilmiştir. Türk tarihinde Göktürklerden sonra Uygurlar 745-840 yılları arasında bu bölgede kurulmuş ise de devlet olarak onlar kadar güçlenememiş ancak sanat anlamında ileri seviyelere ulaşmışlardır (Can-Gün; 2011, s. 58).

MÖ 3 ve 2. yüzyılda hayvan figürlerinden yapılmış işlemler İslam öncesi Türk sanatında vurgu yapılması gereken önemli sanat unsurlarıdır. Bu sanat unsuru diğer sanat dalları henüz ortaya çıkmamışken keçe üzerine yapılan hayvan figürleri olarak ortaya çıkmıştır. Hiç şüphesiz bunda toplumun bozkır hayatında hayvancılıkla geçinmesinin önemi büyüktür. Bu motiflerde özellikle geometrik şekillerden de sıkça yararlanılmışlardır. Türk maden sanatında altın, gümüş, bronz, demir gibi mamullerden mücevher, kemer tokaları, altın plakalar gibi objelerin üzerine sembolik çalışmalar yapılmıştır. Bu sembolik hayvan figürleri aslan, at, geyik, kaplan, kartal gibi hayvan figürleri bulunmaktadır (Can-Gün; 2011, s. 61).

Edinilen bilgilere göre Göktürk döneminde iki sanatkâr grubundan söz edilmiştir. Bunlar "*Bark itgüçi*"ler, "*taştan ev yapıp süslemişler*", "*Bediz taş İtgüçiler*" ise "*taşları işleyen, yazıt yazan*" şeklindedir. Uygurlar ise duvar örenlere "*Tigitçi*" demişlerdir (Ögel; 1979, s. 269). Araştırmalara göre Uygurlar döneminde pek çok

sanat eserine rastlanılmıştır. Uygurların sanatta ileri seviyeye ulaşmalarının nedeni olarak da yerleşik hayatta bulunmalarını öne sürebiliriz. Özellikle minyatür alanında günümüze ulaşan birçok eser vardır.

Tarihsel süreçte dönemler incelediğinde mimarinin yapısal özelliği olarak estetiğe önem verildiği görülmektedir. Dönemin çizgilerini taşıyan mimari yapıların sanatla iç içe geçtiği apaçık ortadadır. Bu durum Hunlarda yarı yerleşik hayata uyum sağlamış olan çadır geleneğinin yansıması olarak Türk-İslam geleneğinde cami, kümbet ve türbelerin yuvarlak düzeninde kullanıldığı anlaşılmaktadır.

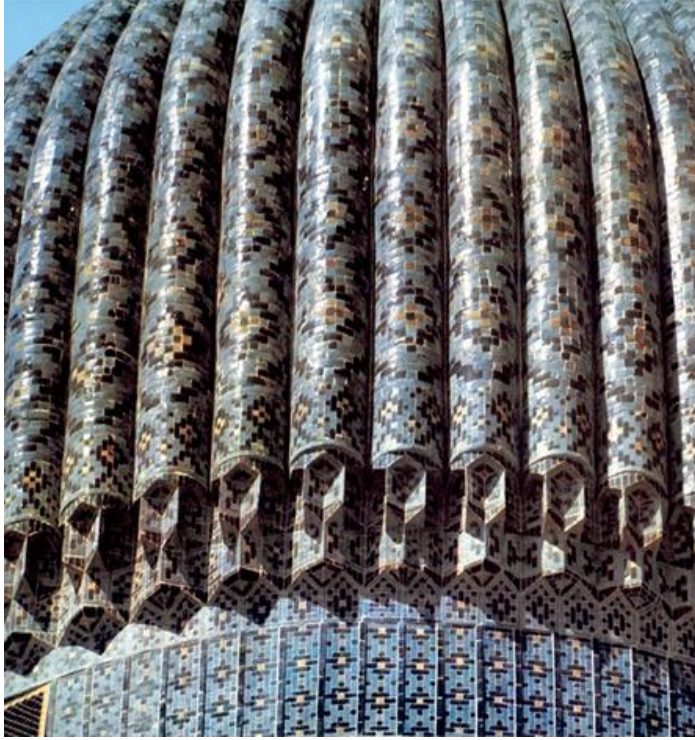
Hunlarla kaya ve mağara yüzeylerine yapılan resimler sanatın yorumlanması ve tarihçiler açısından çok önemlidir. Özellikle av hayvanlarını yakalamak üzere resmedilmiş ve yaşamla sanatın iç içe geçtiği bu bulgularda mağara sanatı sayesinde, tarihin yaşamsal izlerine tanık olunmuştur. Mağara resmi yapmaya devam ederek sanatlarını sürdürmüşlerdir. Türk toplulukları Proto-Türk, Hun ve Göktürk devri sonuna kadar değerlendirildiğinde üslup, teknik ve estetik açıdan aynı olduğu görülür. Kaya ve duvar sanatındaki resimler sivri uçlu aletle kazınarak ya da boya ile yapılmıştır. Duvarlar alçak ve yüksek kabartma örnekleriyle tarihin izlerini göstermişlerdir. Kabartmalar anlatımcı bir ifade ile uygulanırsa da hareketsiz bir üslupla gerçekleşmiştir. Resim ve duvar kabartmalarındaki bu anlatımcı ifade ile ön, arka plan olmadan uygulanmıştır. Hayvan, insan figürleri, hayvan ve insan mücadelesi perspektif kuralları olmadan tasvir edilmiştir. İlk dönemlerden itibaren insanın yaşamsal varlığını ve döngüsünü anlatma arzusu minyatür sanatının da çıkış noktasını oluşturmuştur denilebilir.

Türk sanatında süslemenin ilk örneklerine halı ve dokumalar üzerinde rastlanılmaktadır. Bu süslemeler öyle stilize edilmiştir ki tasvirler, halıyı izleyecek kişiye göre düzenlenmiştir. Halılarda kullanılan bu yöntem, Türk süsleme sanatında minyatür sanatının ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bu süreçte doğada bulunan bitki ve hayvan figürlerinin kullanılması ise her dönemde önemli olmuştur.

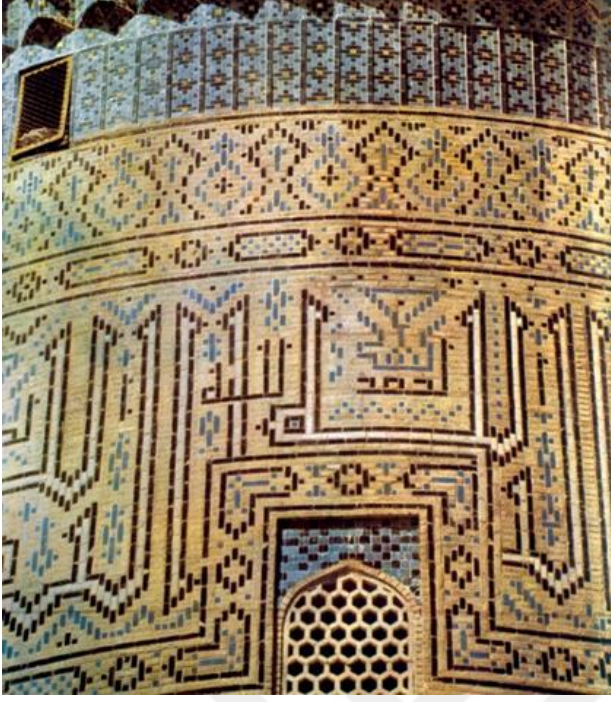
İslam dininin resim ve heykele getirdiği katı yasak tutumu taassuba büründükçe iki ve üç boyutlu formlar üzerinde figüratif ifadelerin kullanımında gerilemeye neden

olmuştur. İslam kültüründe anıtsal resim sanatı ancak 7. ve 8. yüzyıllar arasında Emeviler döneminde kısmen var olabilmiştir (Mahir; 2012, s. 31). Türklerin 10. yüzyıl ve sonrasında İslam dinine geçmesi, iki ve üç boyutlu formlarda figüratif modlenin kullanıldığı sanat alanında 9. yüzyılda verilen eserlerin gerisinde kalacak bir olumsuzluk yaşanmasına neden olmuştur. Ancak sanat bu dönemde yeni bir alan bularak dini amaçlarla yapılmaya ve gelişmeye devam etmiştir. Dini ve sembolik ifadelerin yer aldığı motifler iki ve üç boyutlu formlarda geleneksel motifler geometrik ve stilize bitki karakterleriyle hayat bulmuştur.

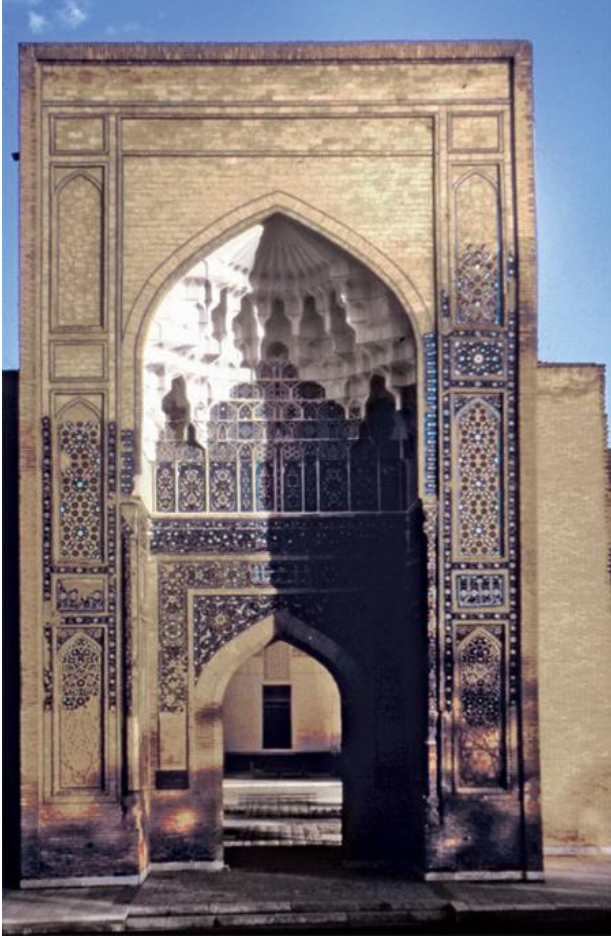
14. yüzyıl sonlarından itibaren Timur'un, Orta Doğu Türk dünyasına hâkim olması üzerine Avrupa'nın ilgi odağı haline gelmiştir. Artık askeri amaçlı tehdit olarak görülen Asya'ya, İstanbul ve Anadolu üzerinden Semerkant ve Tebriz'e kadar elçiler gönderilmiştir (Aka; 2012, s.181, 182). Bu ziyaretler farklı amaçlı olsa da bu süreçte kaleme alınmış eserlerde sanat anlamında etkileşime yol açtığı görülmektedir. Semerkant bölgesinde bulunan Timurlu yapılarında çini bezemelerinin en güzel örnekleri sergilenmektedir. Bu eserlerde turkuaz ve siyah renkleri hakimdir.



Resim 2.1. Gûr-ı Emîr' in Kubbesi-Semerkant-Özbekistan



Resim 2.2. Gûr-ı Emîr'in Kasnağından Bir Detay- Semerkant-Özbekistan



Resim 2.3. Gûr-ı Emîr ve Önündeki Uluğ Bey'in Yaptırdığı Abidevi Kapı Semerkant-Özbekistan

Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihini incelediğimizde Anadolu başta olmak üzere Orta Doğu, Kafkasya, Karadeniz'in kuzeyi, Kuzey Afrika ve Orta Avrupa ve Balkanlarda 13-20. yüzyıllar arasında dünyada eşi olmayan büyük bir medeniyet olarak hüküm sürdüğü görülür. Osmanlı medeniyetinin en belirgin özelliği ise hakimiyeti altında yaşayan toplumlara hoşgörü ile yaklaşmasıdır. Bu yaklaşım birlikte yaşayan farklı toplumların etkileşimlerini güçlendirerek pozitif gelişmeleri ortaya koyan bir anlayış ortaya çıkarmıştır. Bu süreçte bilim ve kültüre de ayrıca önem verilmiş bu durumda sanatçıları da etkileyerek yeni eserler çıkarmalarına olanak sağlamış, gelişimlerini desteklemiştir. O nedenle ki 600 yıllık Osmanlı medeniyetinden kalma pek çok yazılı eser ve özgün sanatsal çalışmalar tarihi aydınlatmaktadır.

Osmanlı döneminde geleneksel Türk sanatı 14 ve 15. yüzyıllarda gelişmiş ve 16. yüzyılda olgunlaşarak klasik biçimini almıştır. Osmanlı sanatı, klasik İslam kültürüne dayalı olsa da bilim, kültüre ve yeniliklere açık bir yaratıcılığın ürünü olarak hayat bulmuştur. Bu yaratıcılık özellikle çini ve minyatür sanatında kendini göstermiş Osmanlı nakkaşhanelerinde özgün eserlerin ortaya çıkmasıyla eserler önem kazanmış ve mimarlıkla bütünleşerek yeni bir boyut kazanmıştır. 16. yüzyılda Osmanlı çini sanatı İznik çinileri ile en muhteşem örneklerini vermiş ve bu eserler Mimar Sinan'ın yapıtlarında iç ve dış mekanların çini pano ve bordürlerle bezenmesi² ile doruğa ulaşmıştır. Osmanlı mimarisi, mekân süslemeleriyle alışlagelmışin dışına çıkarak İslam'ın sanat anlayışının yapısında köklü değişiklikler gerçekleştirerek Türk mimarlığına yeni bir yön vermeyi başarmıştır.

Osmanlılar 1526-1547 yılları arasında Macaristan'ı fethetmiş ancak savaşın uzaması devleti birçok alanda zorlamıştır. Bir de bu yüzyıldan itibaren Habsburglar ve Safaviler gibi güçlü imparatorluklarla da savaşılmaya başlanmıştır. Bu gelişmeler devleti yönetenleri bu zorluklar karşısında yeni tedbirler almaya sevk etmiştir. Bu tedbirlerden biri de sanat erbabının da savaşa katılmak zorunda olmasıdır. Böylece askerlerin savaşta daha işlevsel olabilmeleri sağlanmıştır (Kılıç; 2011, s. 87). Burada sanatçılardan teknik destek yanında belki de uzun süren savaşlarda savaşın yıkıcı yönünün daha az hissedilmesi ve askerlerin moral bozukluklarını bir nebze azaltabilmesi de beklenmiş olabilir. Sanatçılar da bu ortamı kullanarak yaratıcı yönlerini ortaya çıkarmış, büyük insan kitlesindeki sinerji ile askerlerin acı ve hayal

² Bezeme: Süsleme

kırıklıklarını savaş malzemeleri üzerine aktarmaya çalışmışlardır. Bazen bir çakı bazen bir taş üzerine yapılan spontane çizimler, daha sonrasında önemli eserlerinin ilham kaynağını oluşturabilmiştir. Gerçekten de sanat genellikle yaşanan büyük olaylar, kaos ve yoğun üzüntü ile içselleştirilen bir dışavurum sonucu ortaya çıkmış denilebilir.

17. yüzyıldan sonra Osmanlı taassubu toplumun her alanında hissedilmeye başlanmış özellikle heykel, müzik, resim sanatlarının yapılmasına destek verilmemiş ve hatta yasaklamıştır. Dolayısıyla üslup ve sanat anlamında üretmeye hevesli ve başarılı bir neslin körelmesine ve önünün kapanmasına neden olunmuştur. Bu da üretmeye ve yeniliğe yatkın bir ırkın gerilemeye ve daha da içe kapanarak sanat bağlamındaki her şeyden kopmasına neden olmuştur. Özellikle din çevreleri dini inanış nedeniyle resim, heykel gibi figüratif atıfta bulunan çalışmalara yüce inanışa ters düştüğünden dolayı yasaklar getirmiştir. Bu durumda da iki boyut ve üç boyutla ifade edilen figüratif çalışmalar yerine hat, tuğra, tezhip, minyatür, ebru, çini sanatı önem kazanmıştır. Bu tür sanatların ortaya çıktığı ilk dönemlerde özellikle hat sanatı öne çıkmış ve diğer sanatlar ise hattın süslemesi olarak gelişmiştir. Hat, Nabat kavmiyle ortaya çıkan Arap yazısı olan Nabati yazısı, İslamiyet’le beraber Kur’an-ı Kerim’in güzel yazılabilmesi için büyük bir öneme sahip olmuştur. Estetik beğenin her alanda insanı cezbetmesiyle, vahiylerin güzel yazıyla bir araya toplanması düşünülerek hat sanatı gelişmiştir. Arap döneminin en iyi hattatları Emevi ve Abbasi döneminde yetişmiştir. Yazıya ilk kez üslup kazandıran hattat Emevi devrinde yetişen Kutbetü’l-Muharrir’dir. Bağdat ise Abbasilerle birlikte ilim ve sanat merkezi haline gelmiştir. Hattatlar kendi üsluplarını yaratmışlardır. Bunlar asli ve mevzun hatlar ismiyle ortaya çıkmıştır. Üç asırlık tecrübe sonrası Abbasi veziri İbn Mukle ile harflerin bağlantı ve kuralları belirlenmiştir. O zamana kadar en düzgün “mevzun” hatların yerini karışık “mensûb” hatlar almıştır. İbn Mukle’nin eliyle ortaya çıkan eserler İbn Bevvab’la “aklam-ı sitte-şekale”³ halini almıştır. İbn Bevvab’dan iki buçuk asır sonra gelen Yakût Musta’sımı “aklâm-ı sitteye” özellikle muhakkak ve reyhani yazılardaki üslûbu, İslami hat sanatının en zirve dönemini yaşatmıştır. Özellikle en iyi yetişmiş “esatize-i seb’a” yedi öğrencisi tarafından yayılmıştır (Dere; 2015, s.6).

³ Aklam-ı sitte/Şekale: Sülüs, nesih, muhakkak, reyhani, tevki ve rika olarak adlandırılır.

Tez içeriğinde Osmanlı yazma eser⁴ ve belgelerinde süsleme sanatı olarak konu edilen alanlar hat, tuğra, tezhip, minyatür, ebru, çini sanatı olarak incelenmiş ve aktarılmaya çalışılmıştır.

Arapça'dan dilimize “zeyn” kelimesinden türeyerek yerleşmiş “tezyin” anlamına gelen “bezeme” kelimesi diğer anlamları olan “donatma” ve “süsleme” anlamını da taşımaktadır. Osmanlılar ise “tezyin” kelimesini “bezeme”⁵ olarak kullanmıştır. Bezeme, süsleme, tezyin etme olarak da ifade edilmektedir. Bu sanata bu nedenle süsleme sanatları ya da bezeme sanatları denilmektedir. Süsleme sanatlarının Türk kültüründe farklı bir önemi vardır. Türkler tarihin ilk dönemleriyle başlayıp, İslamiyet’le birlikte tek tanrılı dinlere geçtikten sonra dini temsil eden kitabın tasarımına da özen göstermişlerdir. Bu kitaplara “Mushaf” denilmektedir. Böylece Mushaf’ların güzel yazı ile yazılmasına yani hat sanatının tezhiple bezenmesine, ciltleme dahil olmak üzere görsel olarak özenli anlatımı tercih edilmiştir. Aynı zamanda kitapların cilt kapaklarının iç sayfalarında süsleme amacıyla ebru sanatını kullanmışlardır. Minyatür sanatıyla resim sanatı olarak ifade edemedikleri figüratif yorumlamaları yapmalarına, tezhip sanatıyla en titiz şekilde bitki motiflerinin fırçayla yaldızlanmasına, hat sanatıyla en usta hattatların elleriyle yazılmasına dikkat edilmiş, hattatların özenli çalışmaları ile usta nakkaşların çini bezemeleri bir arada kullanılmıştır. Hat, tuğra, tezhip, çini, ebru sanatları, uygulamaları dışında hepsinin ortak noktası, geometrik ve stilize bitki motif ve desenlerinin aynı olmasıdır.

⁴ Yazma Eser: Basım tekniğinin gelişmediği dönemlerde elle yazılmış eser. <https://sozluk.gov.tr/?kelime=yazma%20eser>

⁵ Bezeme: Eski Türklerde yalnızca Batı Anadolu köylerinde “bediz, bedizci” sözleri “heykel, heykeltıraş” anlamında kullanılmıştır. Anadolu’daki bu ifade, eski Türkçede de yanlış değildir. Çünkü 11. yüzyılda Kaşgarlı Mahmut “bediz burkam” sözünün “heykel” anlamına geldiğini yazıyordu. Aslında eski Türkler, süsün her türlüüne, bediz demişler. Kültegin yazıtında, kendi yaptırdığı evin içine dışına “görülmemiş süs” yani “bediz” yazdırdığından bahsetmiş. Göktürk yazıtlarında, “taş süsleri”, “taş süslemecilerinden”, “evi bezemek”, “bedizlig ev” yani “süslü ev” sözleri hem Kutadgu Bilig’de hem de Kaşgarlı Mahmut’un kitaplarında görülüyordu. Bezek sözünün anlamı, eski Türklerde çok geniş kullanıldığından günümüze kadar gelmiştir. Bezemek de süslemek demektir. Kutadgu Bilig “bu begler kapuğın siyaset bezer” yani “beylerin kapısını siyaset bezer” ve “bezekliğ saray” yani “süslü saray” sözleriyle bezemek sözcüğünün süsleme anlamında kullanılması ve günümüzdeki anlamına çok yakın kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bkz: *Türk Kültür Tarihine Giriş 5 Türklerde giyecek ve Süsleme (Göktürklerden Osmanlılara)*, Prof. Dr. Bahaeddin Ögel, Kültür Bakanlığı/638 Kültür Eserleri/46, Ankara 1991, s.341, 342.

Yüzyıllar boyunca Türk üslubu farklı motif ve desenlerle sanatın farklı alanlarındaki en naif detaylarla bir araya gelmiştir. Bileşik sanatların ince ve ahenkli detaylarıyla sanat eserleri oluşturulmuştur. Özellikle Mushafın altın varaklarla tezhip eşliğinde bezenmesi, günümüzün en ünlü eserleri haline gelmesine olanak sağlamıştır. Bahsettiğimiz üzere ciltleme, hat, tezhip, ebru kitap sanatı olarak birbirini tamamlamış ve günümüze kadar gelmiştir.

Bunun yanında cami, medrese, ibadethane, saraylarda ise taş ve ahşap işçiliği ön plana çıkmıştır. İç ve dış süsleme, yapıların ana yapısı üzerinde kullanılan ahşap ve taş işçiliği de çini motiflerini barındırmakla birlikte kalem işleri, hat sanatı ve kenarlarında kullanılan çini panolar üzerindeki şu anda klasik olarak nitelendirdiğimiz farklı üslupların ve sanatçıların eserleri bir çatı altında toplanmıştır. Tez çalışmasında özellikle 16. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman dönemindeki yapılarının Mimar Sinan eserleri üzerindeki motif ve bezemeleri üzerinde durulmuştur.

Osmanlı döneminde padişahların, geleneksel Türk sanatlarına verdiği değer sayesinde Türk sanatları ve sanatçıları en ihtişamlı devrini yaşamıştır. Yetiştirilen yeni öğrencilerin de azmi ve katkısıyla sonraki nesillere aktarımı devam etmiştir.

2.1. Hat Sanatı

Hat sanatında her yazının kendine özgü bir kuralı mevcuttur. Hat yazısı öğrenmek ciddi bir özveri işidir. Yazı eğitiminde bireysel eğitim ve disiplin söz konusu olup hat sanatını iyi bir şekilde icra edebilmek için yaşam şekli halinde özümsemek gereklidir.

Hat sanatında kullanılan malzemeleri kamyş kalem, kâğıt, kalemtırış, zımpara, mürekkep vs. olarak sıralayabiliriz. Kamyş kalem yazılan eserin uzunluğuna göre tercih edilmek zorundadır. Nedeni uzun metinlerin yazımında zedelene kamyş uç, tekrar açıldığında aynı kalem kalınlığına getirilemezse yazı bütünlüğü bozulur. Genelde iki kamyş türü kullanılmıştır. Biri Mushaf kitabetinde⁶ kullanılan

⁶ Mushaf Kitabeti: Kur'an-ı Kerim

Endonezya'nın Cava adasından gelen ince, siyah ve çok sağlam Cava kamışıdır. Diğer tropikal bölgelerden getirilen bambu ağaçlarından elde edilen kamıştır. Bambu kamışlar orta kalınlıktaki yazılar için kullanılır. Daha büyük ebatlı yazılar için tahtadan hazırlanan geniş ağızlı kalemler kullanılır ve kareleme yöntemiyle büyütülerek içi doldurulur.

Hat sanatına başlarken alınması gereken ilk eğitim sülüs yazı ve nesih yazı eğitimidir. Sülüs yazı ve nesih yazı birbirinin bütünleyicisi niteliğindedir. Bu nedenle birlikte öğrenilmesi gerekmektedir. Hat sanatı sırasıyla harfler ve ikili bitişmelerle “*müfredat*” ve satır “*mürekkebât*” yazılarıyla öğrenilir. Hattat aday olmak için müfredat ve mürekkebâtı öğrenmesi gereklidir. Hocanın öğrencilerine örnek olarak yazdığı yazılara “*meşk*” bu derslere “*meşk etmek*”, meşklerin toplandığı albümlere “*meşk murakkaası*” denir (Dere; 2015, s. 5). Tam öğrenmenin gerçekleşebilmesi için verilen ödevlerin uygun olmayanın eleştiri yazısına ise “*çıkma*” denir. Osmanlı yazma eserleri “*nesih*⁷, *sülüs*⁸, *kûfi*⁹, *muhakkak*¹⁰, *reyhani*¹¹, *tevki*¹², *talik*¹³, *rik'a*¹⁴, *divani*¹⁵ ve *siyakattır*¹⁶”. Mimari

⁷ Nesih yazı: Osmanlılar tarafından yazmalarda kullanılan, yumuşak, köşeleri yuvarlaklaşmış, işlek bir yazı türü ve Arap harflerinin, basımda ve yazma kitaplarda en çok kullanılan çeşidi. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Nesih>.

⁸ Sülüs yazı: Sözlükte “üçte bir” anlamına gelen sülüs, hat sanatında genellikle ağzı 3 mm. genişliğindeki kamış kalemle yazılan çok işlenmiş en eski yazı çeşididir. TDV İslam Ansiklopedisi, Muhittin Serin, 38. cilt, İstanbul, s.128.

⁹ Kûfi: Düzenli, köşeli, dik ve yatay harfleriyle geometrik çizgilere dayanan Arap yazısı. TDV İslam Ansiklopedisi, Muhittin Serin, Yusuf Zennun, 26. cilt, İstanbul 2002, s. 342.

¹⁰ Muhakkak Hat muntazam ve muhkem manasına gelir. Sülüs hat ile karşılaştırıldığında daha büyüktür. Kufi Hat gibi görünür. Harfleri ve kelimeleri belirgin olup dönüş noktaları köşelicedir. <https://www.hatsanatikaligrafi.com/muhakkak-hat/>

¹¹ Reyhani: Nesih yazının yatay bölümleri daha yatkın ve uzun olan türüne verilen ad. (İcazetlerde kullanıldığı görülmüştür.) TDV İslam Ansiklopedisi, Nihat M. Çetin, 2. cilt, İstanbul 1989, s. 276.

¹² Tevki: Sözlükte “alâmet, nişan, tuğra, padişah tuğrasını taşıyan ferman” anlamına gelen tevki hat sanatında sultanlara ait belgelerde kullanılan yazı çeşidinin adıdır. Altı çeşit yazıdan biri. TDV İslam Ansiklopedisi, Muhittin Serin, 41. cilt, İstanbul 2012, s.36.

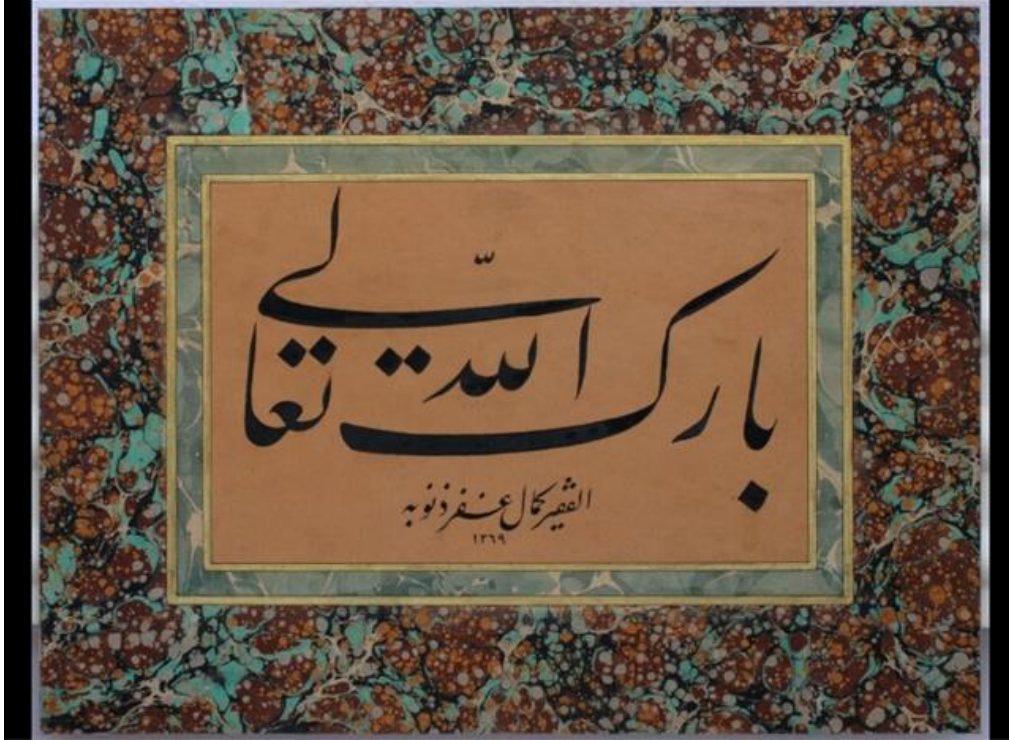
¹³ Talik: Sözlükte “asılmak, askıya alınmak” anlamındaki ta'lik İran'da tevkî' ve rikâ' yazılarından geliştirilmiş bir yazı çeşididir. TDV İslam Ansiklopedisi, M. Uğur Derman, 39. cilt, İstanbul 2010, s. 507.

¹⁴ Rik'a: Arap harflerinin en çok kullanılan yazı biçimidir. <https://www.turkedebiyati.org/rika-nedir/>

¹⁵ Divani: Osmanlı Devleti'nde Divan-ı Hümayunda alınan kararlar, yazışmalar, fermanlar, berat, menşur, biti, buyruldu, hüküm, misal, tevki ' , yarlık, nişan, vakfiye ve ilam gibi resmî yazılar bu hatla yazılırdı. Osmanlı idarî teşkilâtında özellikle resmî yazışmalarda kullanılmak üzere geliştirilen bir yazı çeşidi. TDV İslam Ansiklopedisi, Ali Alparslan, 9. cilt, İstanbul 1994, s. 445.

¹⁶ Siyakat: Sözlükte “anlatım biçimi sözün gelişi, sözün kesintisiz birbirini takip etmesi; tarz, tertip, nizam” anlamlarına gelen siyak kelimesinden siyakat arşiv belge ve kayıtlarında okunması çok güç, girift, sanat özelliği taşımayan bir eski yazı türüdür. Osmanlı Devleti'nde idarî ve malî kayıtlarda kullanılmış bir yazı türü. TDV İslam Ansiklopedisi, Muhittin Serin, 37. Cilt, İstanbul 2009, s. 291.

yapılarda yazma eserlerden sülüsün kullanımı en eski ve en çok işlenen bir yazı çeşidi olduğu görülmektedir. Sülüs yazılar kamyş kalemle yazılan, okuması ve yazımı en kolay yazı türü olarak kullanılmıştır. Tarih boyunca hat sanatının yazı cinsleri şöyledir. Aklam'ı Sitte “*Muhakkak, Reyhani, Sülüs, Nesih, Tevki, Rika'a*” isimleriyle nitelendirilir. Özünde İrani sanatçılardan bize gelmiş ancak zamanla bize has bir tavra bürünmüş “*Ta'lik*” yazı, Osmanlı Devleti'nde resmi yazışmalarda kullanılmak üzere geliştirilen “*Divani*” ve “*Celi Divani*”, gündelik kullanım için geliştirilmiş ve süratli yazıma uygun olan “*Rik'a*” yazılarıyla Sultan Orhan döneminden itibaren kullanılarak zamanla yeni form kazanarak icra edilen “*Tuğra*” halini almıştır. Çoğu yazının kullanımı bırakılmıştır. Günümüzde ise kullanılan ve öğretilen yazı türü sadece besmelede kullanılan “*Muhakkak*”, celisiyle beraber sülüs, mushaf ve uzun metinlerde tercih edilen nesih, icazet metinlerde ve imza kayıtlarında kullanılan “*Rik'a*”, “*hatt-ı icâze*”, yalın ve güçlü ifadesiyle “*ta'lik*” ve “*celi tâ'lik*” ile sanata başlangıçta el kırıklığı ile meşk edilen “*Rik'a*”dır (Dere; 2015, s. 8).



Resim 2.4. Kemal Batanay (Hat), Mustafa Düzgünman (Ebru)

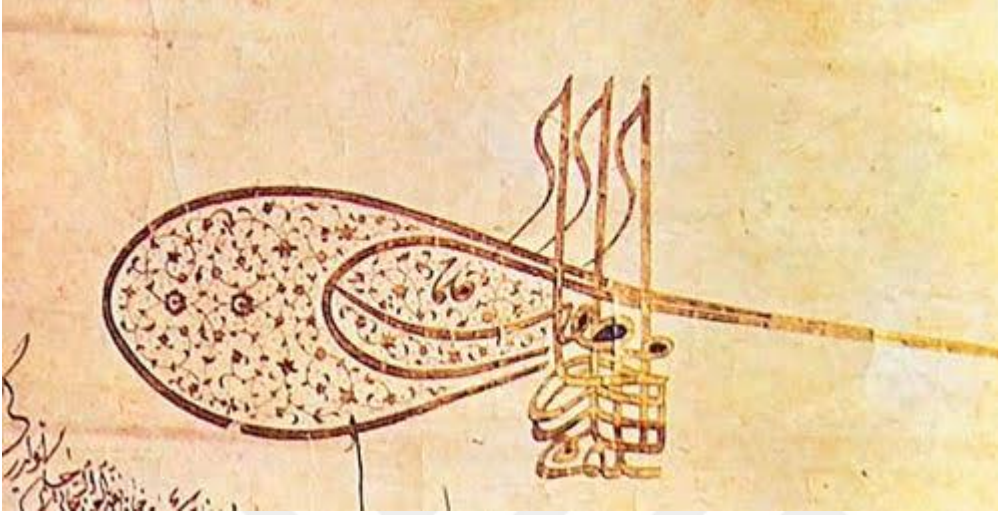
2.2. Tuğra Sanatı

Orta Asya Türk devletlerinden Anadolu Selçuklu Devleti ve beyliklerine oradan da Osmanlılara geçmiştir. Anadolu Selçuklu döneminde hiçbir değişikliğe uğramayan tuğra Osmanlı döneminde kullanıldığı altı yüzyıllık süre boyunca değişikliklere uğramıştır.

Selçuklu döneminde kaligrafinin üstün güzelliğiyle birlikte Moğol istilası ve beylikler döneminde ön plana çıkmış olabilir. İleriki nesillere çağlar boyu aktararak kalıcı olması ve göçebe nişanı olarak Oğuzların amblemi haline gelen ve sonunda Osmanlı Türkiye'sinin sultanlarının kaligrafik amblemine dönüşerek hayranlık uyandıran bir tasarım olarak ortaya çıkmıştır. İranlı Melik Şah, kendisi için “*Nizam’ül Mülk’ten*” sonra vezirlik makamına gelen şair ve kaligrafi “*Mülayiddin Fahr’ül Küttab’a*” tasarlettirılarak, tasarımı arması olarak kullanan ilk kişi olmuştur. Başlangıçta rozet olarak tasarlansa da İslâmi hükümdarlar tarafından benimsenerek kullanılmaya başlanmıştır. Mısır Memlûklüleri ve Selçuklular tarafından kullanıma başlanmıştır. Tuğranın içinde bazılarında göre dört nala koşan at silueti görünse de bazılarında göre kuşa benzetilmektedir. Nitekim dil bilimciler göre “*tuğra*” erken dönem Türk hakanlarının sancaklarında bulunan efsanevi kuş ile ilişkilendirmektedirler. Ancak Selçuklulardan günümüze kalan örnek bulunmaması (Rice; 2015, s. 128) büyük talihsizliktir.

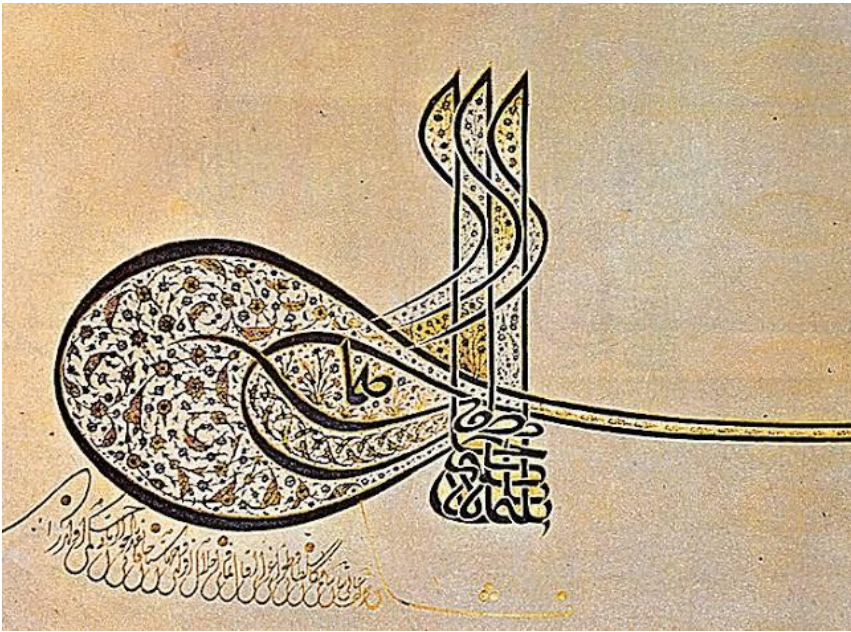
Tuğra, Osmanlı döneminde hat sanatını iyi kullanan Osmanlı padişahları tarafından da kullanılmaya devam etmiştir. Osmanlı döneminde kullanılan tuğralar şekil itibariyle Selçuklu dönemi tuğraları gibidir. Osmanlı padişahları tarafından kullanılan tuğraların geçirdikleri değişim iki açıdan değerlendirilir. İlki padişah ve lakabının yazıldığı tuğra metninde, ikincisi ise tuğra hattı ve süslemesinde yaşanan değişikliklerdir. Örneğine ulaşılabilen ilk Osmanlı tuğrası Orhan Bey’indir ve “*Orhan bin Osman*” ifadesi okunmuştur. Ancak sonraki padişahların tuğralarına I. Bayezid (1389-1402)’in tuğrasında “*han*” sözcüğü eklenerek “*Bayezid bin Murad Hân*” şekline bürünmüştür. Tuğralara “*muzaffer*” sözlüğü ilk olarak II. Murad, “*daima*” sözcüğü Fatih Sultan Mehmet (1451-1481) zamanında girmiştir. Yavuz Sultan Selim (1512-1520) döneminde “*muzaffer*” sözcüğünün başına belirli kılacak

“el” eklenmiştir. Ayrıca bu dönemde tuğra metninde padişah adından sonra yazılan “şah” Yavuz Sultan döneminden sonra baba isimlerine eklenmiş, bazen de bu sözcük “han” sözüyle yer değiştirmiştir.



Resim 2.5. Yavuz Sultan Selim’in Tuğrası (tarihvemedeniyet.org)

I. Abdülhamit (1774-1789)’ten sonra gelen dokuz padişah “*Abdülhamid Hân bin Ahmed el-muzaffer daima*” ifadesinden oluşan kalıba bağlı oluşturulmuştur (Akbulut; 2015, s.17, 18, 22, 23). Tarihi süreç incelediğinde tuğralar dönemi aydınlatan en önemli belgelerden biri niteliğindedir.



Resim 2.6. Kanuni Tuğrası (Emecen; 2010, s. 66)

Kanuni Sultan Süleyman'ın Muhibbî mahlası ile yazdığı şiirleri içeren ve Karamemi tarafından tezhiplenmiş olan “*Muhibbî*” divanının tezyinatında da lale, gül, karanfil, sümbül gibi çiçekler; bulut, rûmî ve hatâi motifleri çoğunlukla “*şikaf halke*” tekniği tarzında renklendirilmiş olarak kullanılmıştır (Gelturan; 2013, s.15).

2.3. Ebru Sanatı

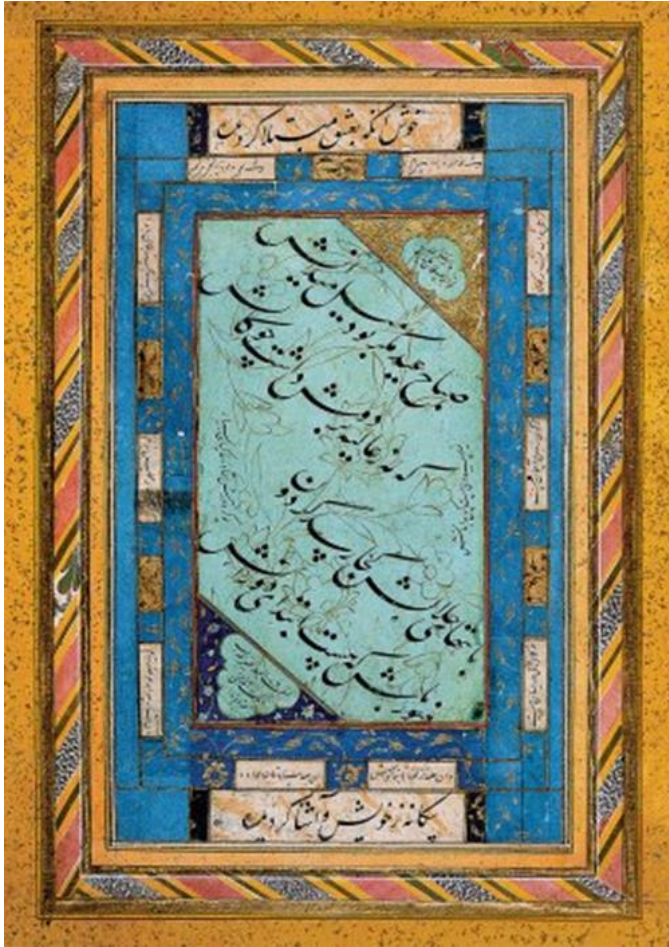
Ebru, su üzerinde boya ile oluşturulan şekil ve desenleri sabit ve kalıcı hale getirmek işlemine yönelik klasik bir sanattır.

Ebru sanatı İran kaynaklarına göre, Hindistan'a yerleşen İranlılar tarafından başlatılmıştır. Batılı ve Türklere göre sanat teorik araştırmalara göre incelendiğinde 15. yüzyılda Türkmenistan da icra edilmiştir. Ebru, kitapların cilt kapaklarının içlerinde yan kâğıdı olarak kullanılmıştır. Ancak ebrunun üzerine sanatçısı tarafından imza ve tarih atılmadığından, ilk yapıldığı tarihe ilişkin fikir sahibi olunamamıştır.

Ebru sanatının eser süslemelerinde 16. yüzyıldan sonra sıkça kullanıldığını görülmektedir. Bu sanata ilişkin belge niteliği taşıyan ilk eser 1519 tarihinden öncesine ait olarak bilinen “*Mecmûatü'l Acâib*”dir (Resim 2.7.). İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde bulunan bu yazma eserde ta'lik yazılar ve Heratlı Ali Katip'in imzasının zeminindeki hafif ebrular bulunmaktadır. Başka bir yazılı belge ise Topkapı Sarayında bulunan “*Ârifî'nin Guy'ı Cevgan*” isimli 1539 tarihli kitabın sayfa kenarında bulunan ebrulardır. Bu eserin her yaprağının kenarları ebrulu olup tarihlendirme adına güvenilebilecek bir kaynak sayılabilir. Bu şekilde tarihlenebilen ebrular arasında Heratlı Mir Ali'nin İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde bulunan 1539 tarihli iki kıtasının bulunduğu ebrular ile 1554 yılında Hattat Malik-i Deylemi'nin ta'lik yazısının altındaki hafif ebrulu kâğıt Uğur Derman'a ait koleksiyonda yer almaktadır (Resim 2.8.). Fuzuli'nin Hadikat-üs Süeda isimli eserinin 1595 tarihli kopyasında, bilinen en eski ebru ustası Şebek Mehmet Efendi tarafından yapılmış üç adet ebru eser bulunmaktadır. Ebru sanatıyla ilgili teknik ve uygulamaya dair bilgiler 17. yüzyılın başında olan Tertib-i Risâle-i Ebri isimli kitapta kaleme alınmıştır (Resim 2.9.). Eser ebru sanatıyla ilgili o zamana gelene kadar 370 yıl tüm bilgileri taşımış ve 1977 yılına kadar ebru sanatıyla ilgili temel eser olma niteliğini korumuştur. Eserde kâğıt boyama ve aharlama (cilalama) teknikleri yer almaktadır (Odabaş-Polat; 2015, s.96, 97).



Resim 2.7. Ebrulu İlk Kaynak Mecmûatü'l Acâib



Resim 2.8. Mâlik-i Deylemî'nin Mâil Ta'lik Kıtası



Resim 2.9. Tertib-i Risâle-i Ebrî

Şebek, Hatibi, Hezarfen İbrahim Ethem Efendi, Nafiz Efendi, Aziz Efendi, Necmeddin Okyay tarihte ebru sanatını icra etmiş sanatçılardır.

2.4. Tezhip Sanatı

Osmanlılarda tezhip sözcüğü kavramsal olarak, belge ve yazma eser süslemesi olarak ifade edilmiştir. Tezhip sözcüğü Arapçadan bizim dilimize yerleşmiştir. Altınlama ve yaldızlama anlamına gelmektedir. Bu ifadeler düşünüldüğünde tezhip yalnızca altın ile yapılan süslemeyi ifade etmektedir. Ancak genel olarak değerlendirildiğinde farklı boylarla yapılan ince kitap süslemelerini de içermektedir. Süslemenin yalnızca altınla yapılan eser türüne de “halkârî” denir (Dere; 2015, s. 5)

Tezyin kelimesi tezhip sanatında çokça kullanılmaktadır. Osmanlı sanatını incelediğimizde Türk sanat eserlerinde bezeme yani süsleme anlamını karşılamaktadır. Aynı zamanda pek çok mimari yapının güzelleştirilmesi, bir objenin daha gösterişli hale getirilmesi için şekil ve motiflerle yapılan uygulamanın karşılığı olarak kullanılmaktadır. Yazma eser terimi olarak ise tezyinat; hat, cilt, minyatür, ebru gibi objelerin süslenmesidir.

Tezhip sanatındaki motifler genellikle 7-9. yüzyıllarda Türklerin yaşam alanlarından ilham alınarak oluşmuştur. Bu dönemde kıyafet ve eşyalarda geometrik desenler ve hayvan motifleri ağırlıklı kullanılmıştır. 10-13. yüzyıllarda Selçuklularda bu desenlere ilave münhani, hatayi ve Rumiler eklenmiştir. Osmanlılarda Fatih Sultan Mehmet ve II. Bayezid döneminde Çin bulutu ve çintemani motifleri de eklenerek tüm motifler bütünlük içinde nakşedilmeye devam etmiştir. II. Bayezid döneminde ehl-i hiraf teşkilatının kurulduğu bu yıllarda Doğudan gelen sanatçıların etkisiyle nakkaşhanede yeni bir sinerji ortaya çıkmıştır. Bu da çalışmaların daha şevk ve etkileşimle hız kazanmasına faaliyetlerin artmasına neden olmuştur. Hat ve minyatür sanatının yanında Osmanlı hattatı Şeyh Hamdullah'ın yazdığı Mushaflar görkemli tezhiplerle süslenmiştir (Mahir; 2015, s. 49).

Kanuni Sultan Süleyman devrinde sanat ve sanatçılara verilen önem en üst seviyeye ulaşmıştır. Bu dönemde Şah Kulu Osmanlı Sarayının en önemli nakkaşıdır. Şah Kulu Bağdatlı ressam olup, 1514 yılında Yavuz Sultan Selim, Tebriz'i aldıktan sonra Amasya'ya gelmiş ve sanatını icra etmiştir. Şah Kulu çok değerli öğrenciler yetiştirmiş üslubunun daha geniş alanda kullanılmasına olanak sağlamış ve ölümsüz eserler vermiştir. En önemli öğrencisi Kara Memi'dir. Kara Memi özellikle doğanın en bilindik ürünü olan yaprak formunun stilizasyonunu çok güzel nakşetmiştir. Yapraklar kavisli, dilimli ve birbiri içinden geçerek düzenli bir ahenk içinde uçları sivri düzenlenerek dilimli yapraklarla oluşturulmuştur. Bu üsluba saz yolu üslubu denir.

18. yüzyıldan sonra Osmanlı sanatı Batı sanatından etkilenecek gül, karanfil, nergis, bahar dallarını stilize ederek motif zenginliğine ulaşmıştır. Bu üsluba "*Türk rokосу*" denmiştir. Çiçeklerin doğadaki formu ile stilize edilmesi ise "*Şukufe*" olarak isimlendirilmiştir. Daha sonra hatayi, penç, yaprak, yarı stilize yapraklar ve çiçekler, hayvan desenleri, çintemani, rumi ve münhani desenler ortaya çıkmıştır.

18. yüzyıl sonlarına ve 19. yüzyıl sonlarına doğru yaşanan siyasi ve ekonomik gerilemeler sonucu sanattaki gelişmeler duraklama dönemine girmiştir.



Resim 2.10. Şahkulu'nun Bir Deseninde Yer Alan Efsanevi Hayvan Motifleri (TSMK, Albüm, Hazine, nr. 2147)

2.5. Minyatür Sanatı

Latince “*miniare'den*”, İtalyanca “*miniatura'dan*”, Fransızca'ya “*miniature*” olarak isimlendirilmiş oradan da Türkçeleşerek “*minyatür*” adını almıştır. Osmanlılarda minyatüre “*nakış*” veya “*tasvir*”, kitap resmi yapan ustalara da “*nakkaş*” denir. Minyatür; geniş anlamıyla el yazmalarındaki metni tasvir etmek amacıyla yapılan açıklayıcı resimlerdir. El yazması yani hat-kaligrafi, minyatür-resim, tezhip-bitkisel bezemeler, ciltleme-ebri sanatlarıyla birlikte minyatürün kökeni Antik Çağ'la başlamış Orta Çağ'da yaygınlaşmıştır. Orta Çağ'da İslamiyet'le birlikte Avrupa'da ve Doğu'da çok sayıda minyatürlü el yazması üretilmiştir. İslam dünyasıyla birlikte minyatür ve diğer sanat dalları iç içe geçmiş olarak birbirini tamamlamıştır. Bu nedenle İslam dünyasında önemli yere sahip el yazmalarıyla birlikte minyatür sanatı da gelişmiştir. Minyatür 19. yüzyıla kadar da resim türü olarak varlığını sürdürmüştür (Renda; 2001, s.2).

Türklerde, minyatür sanatının ilk örnekleri yaşadıkları bölge olan Orta Asya'daki Uygurlara kadar uzanır. 8-9. yüzyıldan Uygurlara ait şehir kalıntılarında bulunan duvar resimleri Türk resim sanatına dair ilk örnekler olarak kabul edilebilir. Uygurlu

sanatçılar tarafından tasvir edilen insan figürleri çekik gözlü, uzun saçlı ve sakallı, dolgun yüzlü, ince uzun burunlu ve küçük ağızlı Orta Asya insanı tipindedir. Orta Asya'da başlayıp Uygur estetiği ile şekillenen minyatür sanatı Ön Asya, Çin, Hindistan, İran ve daha sonrasının İslam devletlerine yayılmıştır. Bu süreçte bir taraftan sanat gelişirken bir taraftan da sanatçılar yetişmiş ve önemli eserler verilmesine vesile olmuştur (Odabaş-Polat; 2015, s. 78-79).

İslam devletleri Uygurlu sanatçılara değer vermiş ve onların yeni sanatçılar yetiştirmelerine destek vermiştir. 12. yüzyıl sonuyla 13. yüzyıl başlarında Selçukluların İran, Mezopotamya, Suriye ve Anadolu'ya hâkim olması sonrasında Türk sanatı İslam anlayışı ile yoğrularak bambaşka bir gelişim göstermiştir. Daha sonraki dönem oryantalistleri bu gelişen akıma Türk-İslam sentezi yorumunu yapmışlardır. Bu sanata verilen önem ve destek sonucunda Bağdat'ta ilk İslam minyatür okulu açılmıştır (Odabaş-Polat; 2015, s.79). Eğitimde ve eser üretiminde sürekliliği sağlanan Selçuklu minyatür sanatının Anadolu Selçuklu döneminde de devamlılığı sağlanmıştır. Ancak günümüze bu dönemden ulaşan pek az eser mevcuttur. Günümüze ulaşan en eski örnekler, *Dioskorides'in* şifalı otlar hakkındaki *Kitabü'l Haşâ'iş* ve (Galen'in *Câlinûs*) adlı eserinde zehirlenmeler konusundaki *Kitâbü't Tiryak* adlı eserinin Arapça çevirilerinde görülür. Anadolu Selçuklu döneminde üretilmiş minyatür bezemeli el yazma eserler Bağdat, Musul, Diyarbakır, Konya gibi dönemin büyük şehirlerinde yapılmıştır. 13. yüzyıldan itibaren en önemli minyatür örnekler Anadolu Selçuklu Devleti'nin merkezi Konya'da hazırlandığı bilinen "*Varka ve Gülşah*" adlı eserlerde yer alır. İslamiyet'in ilk dönemlerindeki bir aşk hikayesi konu edilmiştir. Figürler her zamanki gibi Uygur insanı tipinde resmedilmiş olup, doğa ve mekanlar sembolik olarak belirtilmiştir. Resmin zemini kırmızı, mavi renklerle boyandığı gibi, motifler ise Selçuklu dönemindeki diğer eserler gibi bezenmiştir. Selçuklu döneminden kalma başka bir eser olarak "*Nasr ad-Din Sivâsî*" tarafından yazılmış bir tezkere karşımıza çıkmaktadır. Eserin "*Daka'ik al-Hakâik*" adlı ikinci bölümü Aksaray'da, üçüncü bölüm ise Selçuklu sultanı III. Gıyaseddin Keyhüsrev'e ithaf edilerek Kayseri'de yazılmıştır. Bu eserde yer alan minyatürler Türklerin yeni coğrafyasında komşuları olan Bizans-Hristiyan sanatının etkisini hissettirmektedir (Odabaş-Polat; 2015, s. 84).

Anadolu Selçukluların İlhanlılar tarafından yıkılması üzerine ortaya çıkan Osmanlı Devleti başta İznik ve Bursa'yı sanat merkezi haline getirmiştir. Gelişerek Balkanlarda da yayılan ve İstanbul'u fetheden Osmanlılar döneminde İstanbul ve özellikle Topkapı Sarayı'nda ölümsüz minyatür eserler ortaya konmuştur. Avrupa sanatının Rönesans sonrası gelişimine ilgi duyan Osmanlı sultanları Avrupa'dan davet ettikleri sanatçılara özellikle portre ve madalyalar yaptırmışlardır. Napolili madalya ustası "*Costanzo*" Osmanlı sanatına katkı sağlayan sanatçılardan olup madalya hazırlamış, aynı zamanda pek çok eskiz çizimleri yapmıştır. Venedik'ten getirilen Centile Bellini Fatih'in portrelerini yapmış ve saray duvarlarına işlediği freskleriyle güçlü sanatını ortaya koymuştur. Dönemin Osmanlı sanatçıları Centile Bellini ve Costanzo'dan etkilenerek minyatür ve fırça tekniklerinin üzerine Avrupa sanatı tekniğini de katarak yeni bir tarz ortaya koymaya çalışmışlardır. Batı ve Doğu sentezinin en iyileri olarak görebileceğimiz yabancı sanatçıların etkisiyle Fatih dönemi portrelerinin en ünlü ustası Sinan Bey'dir. Bir süre Venedik'te bulunan Sinan Bey, Avrupa'lı ustaların elinde yetişmiştir. Türk minyatürünün önemli bir sanatçısı olan Topkapı Sarayı'ndaki bir albümde bulunan büst şeklindeki Fatih portresi ona atfedilir (Resim 2.11.). Sinan'ın öğrencisi Şibliz'de yaptığı Fatih portre ve minyatürlerinde adından çokça bahsettirir. 14. yüzyıl Türk yazarı Ahmedi İskendername olarak yazdığı kitapta Osmanlı padişahlarının savaş ve tahta çıkışlarını anlatılmış, saray hayatına ilişkin sahneler de resmedilmiştir (Resim 2.12.). Bu minyatürler Edirne Sarayında üretilmiş Herat, Tebriz, Şiraz ve Türkmen üslubu ile yapmışlardır. Hüsrev ile Şirin ya da Hamse-i Hüsrev Dehlevi gibi ünlü edebi eserler de bu süreçte minyatürleşmiştir. 11. yüzyıl sanatçısı Firdevsi'nin Farsça Şehname'sinin veznine göre Osmanlı tarihini anlatan el yazma kitaplar hattatlar tarafından yazılıp, nakkaşlar tarafından süslenmiştir. İranlı nakkaşlardan Derviş Muhammed ve Şeyhi Topkapı Sarayı Müzesi ve Kütüphanesinde minyatür eser çalışmıştır. Bu çalışmalardan biri de Nizami Hamse'nin minyatür olarak resmedilmesidir (Renda; 2001, s. 7, 8, 10). Bu çalışmalarda figürler resmedilirken vücut küçük, baş daha büyük olarak yapılmış, yani deforme edilmiştir. Resimsel üslup doğada olduğu gibi değildir. Olaylar tek bir düzlem üzerinde gösterilmiştir. Renkler gerçekçi değildir ve doğa sanatçının istediği renkte tasvir edilmiştir. Ancak mekân ve canlılara çok dikkat edilerek, anlatılmak istenen olayın en ince ayrıntısına kadar tasviri yapılmıştır.



Resim 2.11. Fatih Sultan Mehmet Portresi, Ressam: Sinan Bey, 1460 Tarihli, (TSM, H 2153, y.145b)-(Renda; 2001, s. 8)



Resim 2.12. Kanuni Sultan Süleyman'ın Tahta Çıkışı, Süleymannâme'den, 1558, İstanbul

II. Bayezid döneminde 1481-1512, Osmanlı minyatürü çağdaş İslam hükümdarlarından Herat, Şiraz ve Tebriz’de Akkoyunlu Sultanı, Kahire’de Memluk Sultanlarının etkisinde kalınarak, İstanbul Nakkaşhanesinde “*Kelile ve Dimme*”, “*Hüsrev ü Şirin*”, “*Hatifi ve Yusuf’u Züleyha*” isimli edebi eserlerin resimleri yapılmıştır. Herat’ta başlanıp Osmanlı döneminde tamamlanan “*Hamse-i Hüsrev Dehlevi*” çalışmasına eklenen sekiz minyatür de bu dönemde resmedilmiştir. Hamse-i Hüsrev Dehlevi nüshalarından New York Metropolitan Müzesindeki Hatifi’nin Farsça Hüsrev ü Şirin mesnevisinin, tezhip ve resmi Sûzi lakaplı bir sanatçı tarafından yapıldığı kabul görmüştür. Bu çalışmalarda minyatür çalışmalarında fark yaratan bir değişim söz konusu olmuştur. Mimari çizimlerle üç boyut etkisi verilmeye çalışılmış, doğa gölgelendirilerek, manzara ve iç mekân ayrıntılarına çokça yer verilmiştir. Osmanlı nakaşhanesindeki tüm bu değişim ve etkileşimin Avrupalı sanatçıların etkili olduğunu göstermektedir. Ayrıca bazı figür, kıyafet ve başlıkların 15. yüzyıl Akkoyunlu Türkmenlerin Şiraz üslubu etkisinde kaldığını göstermiştir. Bu etkili çalışmalarla II. Bayezid döneminde Osmanlı minyatürü, Doğu-Batı resim kültürünün etkileşimiyle yeniden şekillenmiştir (Mahir; 2012, s. 49).

Kanuni Sultan Süleyman döneminde Safavi şehzadesi Şirvan valisi Elkas Mirza kardeşi Şah Tahmasp ile ayrı düşerek, İstanbul’a gelirken beraberinde kitapları, kitapları Şirvanlı Eflatun ile nişancısı aynı zamanda şair olan Fethullah Arif Çelebi’yi de getirmiştir. Fethullah Arif Çelebi Kanuni’nin takdiriyle saray şehnameciliği görevini alarak, Osmanlı padişahlarının tarihlerini beş cilt olarak kaleme almıştır. Birinci cilt Adem’den Nuh peygambere kadar, peygamber tarihini anlatan “*Enbiyanâme*” İtalya’da özel bir koleksiyondadır. İkinci ve üçüncü ciltlerin nerede olduğu bilinmemektedir. “*Osmanname*” adı verilen dördüncü cilt, Osman Gazi döneminden Yıldırım Bayezid’e kadar olan padişahların saltanatındaki önemli olayları anlatır. Beşinci cilt Kanuni’nin saltanatını yani tahta çıkışından itibaren divan toplantısı, av partileri, elçi görüşmeleri, savaşları, oğullarının özel günleri, Hristiyan çocukların devşirilmesi dahil önemli olaylarını ele alır. Kanuni’nin Barbaros Hayrettin Paşa’nın kabulüyle ilgili önemli minyatürü üslubuyla dönemde çok değerli olan minyatür sanatçısının yaptığı düşünülür. Süleymanname içinde pek çok konu eser ve resmi barındırdığından, üslup ve işleniş açısından da minyatürün

sonraki dönemleri için de aydınlatıcı bir eser zenginliğindedir. 1558 yılında Futûhât-ı Cemîle adlı eser Arifi tarafından aynı atölyede resmedilen Kanuni'nin Temeşvar, Peç, Lipva ve Eğri kalelerinin gerçekleşen fethini anlatmıştır.

Fatih Sultan Mehmet ile başlayan portre çizdirme geleneği, Kanuni Sultan Süleyman zamanında da devam etmiştir. 16. yüzyıl minyatür sanatçısı Nigari Kanuni'nin, II. Selim'in ve Barbaros Hayrettin Paşanın minyatür formundaki portrelerini yapmıştır. Fransa Kralı I. François ve Kutsal Roma İmp. V. Charles'ın portrelerini'de tasvir etmiş bunları Cranach ve Clouet gibi Avrupalı sanatçıları örnek alarak yapmıştır (Mahir; 2012, s. 56, 57, 58).

II. Selim ve III. Murad döneminde minyatür İslam minyatürlerinin gelenekçi anlayışından uzaklaşmış, sadeleşerek, gerçekçi yalın bir anlatımla Nakkaş Osman tarafından üsluplaşır. Klasik minyatürün görüldüğü ilk eser Ahmed Feridun Paşa tarafından yazılan Nüzhet(ü'l-esrâr)ü'l-ahbâr der-sefer-i Sigetvâr'dır. Burada Kanuni'nin Sigetvar seferini, ölümünü, II. Selim'in tahta çıkışını anlatan gerçekçi üslubun ilk örneği olma durumu açısından çok önemlidir (Mahir; 2012, s. 58, 59).

Sultan II. Osman (1618-1622) döneminin önemli nakkaşı Nakşi ile klasik üslup değişimine uğramıştır. Çünkü Nakşi'nin minyatüre getirdiği öznel yorumu sayesinde yeni bir anlayış ortaya çıkmıştır. 17. yüzyılın minyatür geleneğindeki tasvirler kentte yaşamakta olan nakkaşlar tarafından İstanbul'a ziyarete gelen ziyaretçiler için satış amaçlı tek figür resimleri olarak yapılmış. Bunları alan kişiler bu minyatürleri sonradan hazırlanan kıyafet albümlerine yerleştirmişlerdir. Saray dışında ziyaretçiler için esnaflardan oluşan esnaf grubuna çarşı ressamı denilmiştir (Odabaş-Polat; 2015, s. 84).

Levni, Matrakçı Nasuh, Nigâri, Nakkaş Osman, Şehnameci Seyyid Lokman, Konstantin Kapıdağlı Bihzad, Haydar Hatemi, Mahmud Feriçyan, Rıza Abbasi, Mehmed Siyah Kalem, Dost Muhammed ve Mir Musavvir bilinen önemli Osmanlı minyatür sanatçıları olarak kabul edilir.

2.6. Çini Sanatı

Tarihin ilk dönemlerinden itibaren çamurun su ile karışımından kullanıma yönelik kap kacaklar yapılmıştır. Orta Doğu halkları hammadde yoksunluğu nedeniyle farklı medeniyetlerin eserlerine, özellikle de Uzak Doğu porselenlerine ilgi duymuşlardır. Bu ilgi ve oradan öğrendikleri sayesinde sır kalay karışımı seramik yapımı ve çini eser üretiminde gelişme göstermişlerdir. Başlangıçta ihtiyaç amaçlı üretilen seramik kap kacaklar daha sonra görsel beğeniye de hitap ederek süsleme sanatlarını geliştirmişlerdir.

Tarihsel süreç değerlendirildiğinde Orta Doğu'da İslamiyet öncesinde de çini yaygın bir sanat olarak icra edilmiştir. Mezopotamya'da Sümer, Asur ve Babil kültüründe olduğu gibi, İran'da da bu sanat oldukça gelişmiştir. MÖ 6. yüzyılın sonlarında kurulan I. Dareios'un Persepolis'te bulunan sarayında da iki ve üç formlu sanat çalışmalarının arasında çini süslemelerine de yer verilmiştir.

Çini Anadolu Selçukluları, Timurlular döneminde de yaygın bir kullanım alanına sahip olmuş, ancak sanat en görkemli zamanını Osmanlılarla yaşamıştır. Osmanlı devlet adamlarının bu sanata çok önem vermesi nakkaşları ön plana çıkarmıştır. Böylece çinicilik büyük gelişme kaydetmiştir. Bu süreçte sanat yeni açılımlar yaparak karoların bir araya gelmesi ile büyük alanların iç ve dış yüzeylerinin süsleme aracı olarak kaplanmasında kullanılmıştır. Böylelikle mimari hat, çini gibi sanat dalları ile iç içe geçmiştir.

Fatih Sultan Mehmet ileri görüşlü, eğitim, ilim, bilim ve sanata ilgili bir hükümdardı. İlgisi nedeniyle sanat ve sanatçıları sarayında gözetmiş ve onlara özel imtiyazlar vermiştir. Her zaman destek olarak sanatçıları yüreklendirmiş ve ödüllendirmiştir. Kendi yeteneği ve güzel sanatlara verdiği önemden ötürü saraya bir de nakkaşhane kurdurmuştur. Çini sanatı özellikle Osmanlıda 16. yüzyıl mimarisinin iç ve dış duvarlarında vazgeçilmez tasarım ögesi olarak kullanılmıştır. Bitki motiflerinin özgün tasarımlarla yeniden stilize edilmesi sanat olarak yetkin nakkaşların tarihte öne çıkmasını sağlamıştır. Bu durum 16. yüzyıl döneminde sanatın en ileri seviyeye taşınmasına neden olmuştur.

Çini sanatı ortaya çıktığı andan itibaren çeşitli isimlerle anılmıştır. Bu sanata kaşi bazen de sırça isimlerinin verilmiş olduğu bilinmektedir.

Çini bisküvisine ait çamur (hamur) görünüşte seramik çamuruna benzese de nitelik açısından kaolin, kuvars, kil, kalker ve feldispat içermektedir. Çini çamuru üç farklı yöntemle yapılabilmektedir;

- i. Kireçli yani kalkerli akçini (kaolin, kuvars, kil, kalker),
- ii. Feldispatik akçini (kaolin, kuvars, kil, feldispat),
- iii. Şamotlu akçini (soba yapımında kullanılır) (Eczacıbaşı; 1997, s. 405, 406).

Hazırlanan çamur; kalıba baskı, döküm ya da torna tekniklerinden biriyle ya da elle biçimlendirilerek yapılır. Biçimlendirilen bu şekle genelde bisküvi adı verilir. Biçimlenen çamur, kurutulduktan sonra 100-1040 °C'ye kadar kademeli bir şekilde ilk pişirimi yapılır. Bisküvinin pişiriminden sonra bezemenin daha düzgün olması için silisli astar fırça yöntemiyle kaplanır.

Bisküvi dekorlanmadan önce ince zımpara ile homojen bir şekilde bastırmadan zımparalanır. Temiz bir nemli sünger veya bezle üzerindeki kalan toz temizlenir. Kuruyan bisküviye desen aktarılmadan önce objenin ortası işaretlenir. Daha sonra seçilen ve önceden boncuk iğnesiyle delinerek hazırlanmış olan desen, işaretlenen bisküvi merkezi ile çakıştırılır. İnce kömür tozu yardımıyla objenin üzerine basılır. Bu şekilde transferi yapılan desen üç veya dört numara samur çini fırçası ile tahrirlenir¹⁷. Tahrir boyası da yine içerisinde kuvars ve çeşitli kimyasal maddeler içerir. Tahrir boyası, boyama boyasına göre daha sert kıvamdadır. İçinde az miktarda kurşun bulunur. Tahriri biten obje üzerine tuz dökülerek üzerindeki koyu lekelerin çıkmasına olanak sağlanır.

Boyama işlemi aşağıdan yukarıya doğru ve ters şekilde uygulanır. Genellikle de motifin çıkış noktası esas alınır. Boyamadaki renk sırası ise önce lacivert, mavi sonra yeşil, turkuaz ve en son olarak kırmızı şeklinde uygulanır. Genellikle iki kat kullanıma uygun olarak renk düzenlemesi yapılır. Kırmızı renk üç kat yani üzerine

¹⁷ Kenar kontörlerinin tamamının çizilme olayına tahrirleme denir.

parmağımızla dokunduğumuzda kademe hissedilecek şekilde sürülür. Renk kullanımında en son kırmızının uygulanması, bir kat fazla boya sürülmesinin ortaya çıkardığı katmanın zarar görmemesi içindir. Bundan sonra en kısa sürede fırına pişirime gönderilmesi sağlanır. Dekorlama işlemi biten bisküvi artık sırlama işlemine hazırdır. Objelerin sırlamasında ya sırrın akıtılması ya da daldırma tekniği kullanılır ve obje üzerine gelen sırrın homojenliğinin sağlanması için uygun bir şekilde süzdürülmeye bırakılır. Süzdürülen ve fırına hazır hale gelen objeler fırındaki kaset düzeneğine yerleştirilmeden önce altları mutlaka nemli bir bezle silinerek temizlenir. Bu temizliğin amacı sır malzemesinin pişme esnasında fırın kasetlerine yapışmasını önlemek içindir. Fırındaki ısı yaklaşık 940-960°C'dir (Resim 2.13.), (Resim 2.14.). Bu ısıyla ikinci pişirimi yapılır. Bu pişirime aynı zamanda sır pişirimi veya sıraltı pişirimi adı verilmektedir. Bu yüksek ısılı pişirim tekniği ile Anadolu Selçuklu, Osmanlı ve hatta uygulamanın yapıldığı önceki dönemlerden kalan çini eserler korunabilmiş ve günümüze ulaşmıştır. Sır tekniği doğru olarak uygulandığında hem dış mekânda hem de iç mekânda yüzyıllar boyu korunabilmiştir. Sır tekniğinin uygun ve kaliteli kullanımıyla teknik açıdan günümüze kadar ulaşmış sanat eserlerine, yıkılmış olmasına rağmen, Kubâdâbâd Sarayı kazılarında çıkarılan çini örneklerine Konya'nın merkezinde bulunan Karatay Medresesi'nde görülebilmektedir.

Çinini boyanmasında bir de sırüstü tekniği dediğimiz özel bir uygulama bulunmaktadır. Bu uygulamada boya sıraltı pişiriminden sonra sır üzerine uygulanmaktadır. Genellikle altın yıldız gibi çok özel çalışmalarda yapılmaktadır. Çok hassas olan bu uygulama yıkama şartlarına uygun değildir. Bu teknikte lüster ve minai denilen alçak bir ısıyla, uygun pişirim yapılır.



Resim 2.13. Çini Fırını



Resim 2.14. Malzeme Pişirimi İçin Hazırlanmış Çini Fırını



Resim 2.15. Bisküvi Nar- Nar Obje



Resim 2.16. Bisküvi Tabak- 30 cm Rölyefli Tabak Obje



Resim 2.17. Bisküvi Vazo- Vazo Obje

Süsleme sanatının ana unsuru motiftir. Motif, Fransızca kökenli bir kelimedir. Türkçe karşılığı örge¹⁸ olsa da motif sözcüğü genel kabul görmüştür. Türk süsleme sanatlarında motifler ise yaşamların farklı alanlarında ön plana çıkmış, gündelik hayatta kullanılan her nevi eşyanın süslenmesinde kullanılmıştır. Daha önce de bahsedilen kilim, giysi gibi dokumada ön plana çıkan geometrik desenler ve hayvan figürleri de çini sanatında da yaygın olarak kullanılmıştır.

Türk süsleme sanatı olan çini sanatı, kullandığı motiflerin kaynağını doğadan almıştır. Bu motifler çiçek, yaprak gibi bitki kökenli figürler, hayvan figürleri, Çin bulutları, çintemani, Rumiler gibi figürlü motifleri içine almaktadır. Bu motifler tek başına kullanıldığı gibi aynı motifin tekrarı ya da farklı motiflerin bir araya gelmesiyle de kompozisyon oluşturularak da kullanılabilir. Süslemede yazmaların, münhanilerin kullanıldığı dönemlere göre detayları farklı şekillerde nakşedildiyse de çini tekniğinde üslup hep aynıdır. Kısaca çini sanatında motiflerin detayları dönemlerine göre farklı şekillerde bezense de teknik özellikleri olarak hep aynıdır diyebiliriz.

Desen sanat çalışmalarının ortaya çıkabilmesi için gerekli görülen ya da aktarılması gereken nesnenin çizimlerle biçimlendirilerek aktarılmasına denir. Desen olarak ifade edilen biçim sanatçının yorumlamasıyla özgünleşir ve tasarım olarak ortaya çıkar.

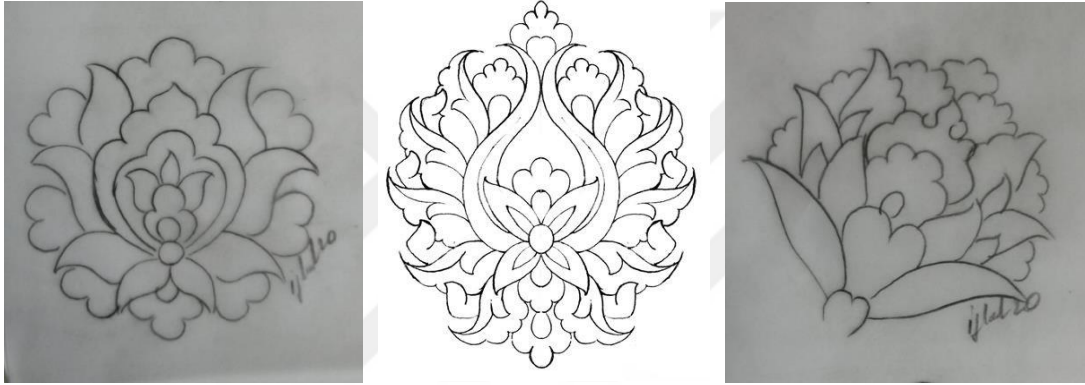
Geleneksel Türk çini sanatında, desen çizimleri motif çizimleriyle bütünleşir. Çünkü desenin ana konusunu motif oluşturmaktadır. Desenler bisküviye aktarılırken merkezine ve kenar süslemeleri gibi ayrıntılara önem verilir. Bisküvinin kenar süslemesi olarak nitelendirilen su yolu ile ortadaki desenin uyum sağlaması önemlidir. Bunun için tabağın ortası bulunarak simetrik hesaplamalar yapılır. Su yolu çizilecek olan alanın belirlenmesi, aralıklı olarak iç içe çizilecek iki çizgi ile belirlenir. Ayrıca karo ve pano üzerinde kullanılan desenler ulama yöntemiyle sonsuza dek çalışılabilir.

¹⁸ Öрге: Motif, <https://sozluk.gov.tr/?kelime=örge>

Motif eserin hoş, özgün, kaliteli ya da nitelikli görünmesi için önem verilmesi gereken bir unsurdur. Motif uygulamasında kullanılacak olan bisküvi önemlidir. Bisküvi ile seçilen desen, konu ve renk bütünlüğü sağlanmak zorundadır. Motif çizimi, çizimi gerçekleşecek olan desene bağlı olarak daire ya da oval form içine yerleştirilerek çizilir. Motif çiziminde oran, orantı, espas, denge ve simetriye dikkat etmek gerekir. Aynı düzen ve desenin, göze ahenkli, güzel görünmesi için doluluk-boşluğun uygun biçimde ve oranda sağlanması gerekir. Dengenin simetrik ya da asimetric olması da motif kullanımı için önemlidir. Asimetric desenlerde desenin tüm yüzey üzerinde yine motifin tüm zemin üzerindeki dengesi göz önünde tutularak yerleştirilir. Simetri de ise desen $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, vb. istenilen oranda bölünerek tekrarı sağlanır. Çini sanatında bitki motiflerden en çok kullanılanı yaprak ve çiçek formlarıdır. Üst üste gelen motifler kaydırma yapılarak alan açılır ve yerleştirilir. Eksik alanlardaki motifler ise tamamlanır. Serbest konulu kompozisyonlar da özellikle bitki motiflerinin bitiş noktaları farklı yönleri gösterebilir. Başlangıç noktası daha çok basit yapraklarla kapatılır. Dallar motif ya da yaprakların altından ilerler.

Çini sanatı Osmanlılarda, özellikle 16. yüzyıl cami, türbe, kümbet, kervansaray vb. yapıların iç ve dış duvarlarında vazgeçilmez bir süsleme ögesi olarak kullanılmıştır. İnsan figürü çizimlerinin yasaklanmasıyla sanatçılar doğaya yönelmişler ve dine ters düşmeyecek form olarak da doğadaki diğer canlıları seçerek yeni bir boyut kazandırmıştır. Özellikle Türk çini sanatının vazgeçilmez bir motifi olan çiçek grubundan Hatayi olarak bahsettiğimiz bitki türünün geçmişi, Orta Asya Hatay yöresindeki Türklerden gelmektedir. Hatayi ismi böylece çiçeğin bulunduğu yöreden alınmıştır. Bu önemli çiçek grubu Türk çini sanatında çok uzun zaman kullanılmış, zamanla farklı formlara girerek gelişmiş ve farklı isimler almıştır. 14. yüzyılda motifin kullanımı sade iken, Osmanlı döneminde Kanuni zamanında motif gelişerek en zengin halini almıştır. Hatayiler yapraklarının sayısına göre isimlendirilmiş ve bu isimler Farsça ile ifade edilmiştir (Keskiner; 2000, s. 289). Tek yaprak yek berk, iki yaprak dü berk, üç yaprak se berk, dört yaprak cihar berk, beş yaprak penç berk, altı yaprak şeş berk olarak isimlendirilmiştir (<https://eksisozluk.com/yek-du-se-cehar-penc-ses-heft-hest-nuh-deh--3187456>).

Hatayi motifi, hatayi grubu olarak adlandırılan ve temelde dört motiften oluşan kompozisyon olarak tasarlanır. Bu dörtlü hatayi, penç, gonca ve yapraktır. Grubun oluşumuna katkı sağlayan dört motif kıvrık dallar üzerine yerleştirilir. Kompozisyonun başlangıç noktası serbest çıkışı olan dallardır. Dallarla motifler arasında bağlantı sağlanır. Motif yapraklarla kullanıldığı gibi bazen gonca ve pençlerle örüntü yaparak, bazen de yaprakların üzerinde pençlerle zenginlik sağlanarak kompozisyon tamamlanır. Bu motif her daima çini sanatının ana motiflerinden biri olmuştur. Hatayi motifinde kullanılan renkler genellikle zümrüt yeşil, yaprak yeşil, mavi, kobalt mavi, pembe kobalt ve kırmızıdır.



Resim 2.18. Hatayi Motif Çizim, İjlal Marmarisli İyçil, 2020

Sanatın ortaya çıktığı her dönemde bitkiler stilize edilerek çini ve tezhipte kullanılmış, iki ve üç boyutlu formlarda bitki motifleri süslemenin en önemli parçası haline almıştır. Tarihte stilize edilmiş bitkilerden gül motifi ise özellikle Osmanlı döneminde özgünleşmiş ve yaygınlaşmıştır.

Gül motifinin en estetik kullanımını ortaya koyan nakkaş Kara Memi olarak kabul edilmiştir. Zamanla saray ve başlıca yapıtların ana motiflerinden olan gül, geleneksel Türk sanatlarının her alanında, güzel sanatların her bölümünde ayrıca dini sembollerde konu olmuştur.

Gülün her rengine ve motifine çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Kırmızı gül aşkı, sevgiyi temsil etmiştir. Motif anlam bakımından değerlendirildiğinde ise yârin endamı, ahengi simgelenmiştir. Ayrıca İslamiyet'te de gülün özel bir yeri olup Hz. Muhammed'i temsil etmiştir (Can; 2011, s. 53). Hristiyan sanatçılarda gül motifini

yaygın olarak kullanmışlardır. Gülün kırmızı renginin, Hz. İsa'nın çarpmıha gerildiğinde başında bulunan dikenli taç nedeniyle onun kanı olduğunu tasavvur etmişlerdir. Aynı zamanda beyaz gülü ise Meryem Ana'nın masumiyetiyle özdeşleştirmişlerdir (Kurnaz; 1996, s. 219, 220).

Sanatçılar gül formunun stilizasyonu üstten ve yandan bir kesitle açmış şeklinde göstermeye çalışmışlardır. Gül motifi genelde oval bir form üzerine oturtularak yorumlanır. Ortada bütün olarak taç yaprağı düşünülür, yanlara doğru birbirinin üzerinden çıkışlarla üst üste motif tamamlanır. Bu işlem üç kat şeklinde tekrarlanır. Gülün dal çıkışı yapraklarla kapatılır. Yaprakları üçlü beşli yedili olarak gerçeğine son derece yakın olarak tasarlanır. Gül motifinde renk kullanımı genellikle şöyledir; mavi mavinin tonu olan pembe kobalt, kobalt mavi ve kırmızıdır.



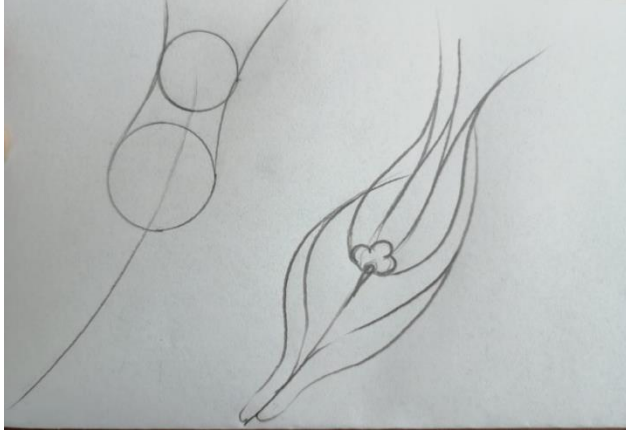
Resim 2.19. Gül Motif Üstten Çizim, Gonca Motif Çizim, İjlal Marmarisli İyicil, 2019

Orta Asya'dan 12. yüzyılda Türkler tarafından Anadolu'ya getirildiği bilinen lale motifi, Selçuklular döneminde II. Kılıçaslan tarafından yaptırılan Alâeddin Köşkü çinilerinde iki ve üç boyutlu formlarının üzerinde kullanılmaya başlanmıştır. Lale bitkisi, Osmanlı döneminde 16-18. yüzyıl arasında büyük önem kazanmış hatta, Osmanlının bir devrine ismini verecek kadar önemli olmuştur. Lale Devri olarak bilinen bu dönemde tüm süslemelerde en önemli figür olarak yer almıştır. Türk kültüründe her zaman önemli bir bitki olan lale, geleneksel Türk sanatlarının birbiriyle iç içe geçmiş tüm alanlarında da etkin bir şekilde kullanılmıştır.

Lalenin yazılışı Arapça “Allah” kelimesiyle benzeşmesi nedeniyle simgesel bir anlam kazanmıştır. Ayrıca yazılışı tersten okunduğunda Osmanlı hanedanının bağlı bulunduğu Kayı Boyu’nun simgesi olan “hilal” kelimesine de benzediğinden dolayı önem kazanmıştır (Deniz; s. 121).

Lale motifinin en zengin örneklerine Osmanlı döneminde Kanuni Sultan Süleyman zamanında üretilen İznik çinilerinde rastlanmaktadır. Lale, çini sanatıyla nakkaşlar sayesinde gelişmiş ve çeşit zenginliğiyle vazgeçilmez bitki motifi halini almıştır. Zaman içinde İznik’te üretimin azalmasıyla birlikte, Kütahya’da lale motifi devam etse de aynı kalite çizgisi yakalanamamıştır.

Çizim aşamasında lale motifleri oval bir formda oluşturulur. Motifin dip kısmında bir çanak ve formun taç yaprakları üç uzun yaprak şeklinde gösterilir. Orta yaprağı belirlendikten sonra sağ ve sol yaprağın bu ovalin içine yerleştirildiği düşünülür. Lalenin dal yaprakları gerçeğine uygun olarak ince uzun çizilerek motif tamamlanır. İznik lalesinin en belirgin özelliği nüanslı çizimi ve lalenin uçlarının bir milim kadar ince, uzun çizilmesidir. Lalenin dekorlanması genellikle mavi, kobalt mavi, pembe kobalt, mor, kırmızı renkleri kullanılarak oluşturulmuştur.



Resim 2.20. Lale Motif Çizim, İjlal Marmarisli İycil, 2020

Osmanlı saltanatı döneminde stilize bitki motifleri sarayın vazgeçilmez bezeme türü olarak karşımıza çıkmıştır. Bu motiflerin en yaygın olanlarından biri de karanfildir. Karanfil motifi özellikle Kanunî döneminde Topkapı Sarayının başnakkaşı Kara Memi’nin çalışmaları ile dikkat çekmektedir. Kara Memi Kanunî Sultan Süleyman’ın isteğiyle onun şiirlerinin toplandığı Muhibbi Divanı’nın süslemelerinde

karanfili stilize ederek çokça kullanmıştır (Duran; 2001, s. 363). 15. yüzyılda Fatih dönemiyle başlamış portrecilik geleneği Osmanlılarda 16. yüzyılda da devam etmiştir. Dönemin önemli eserlerinden biri olan Kaptan-ı Derya Barbaros Hayreddin Paşa'nın portresinde elinde karanfili koklarken betimlenmiştir.

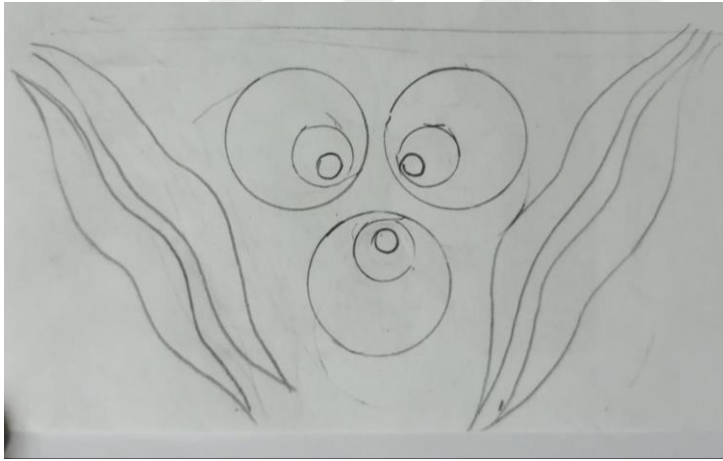
Karanfil motifinin anlam bakımından da ayrı bir önemi vardır. Değerli hocam Mehmet Gürsoy'un aktarmasıyla, onun hocası olan Cumhuriyet döneminin en önemli sanatçısı Muhsin Demironat'ın ifadesi şöyledir; *“eskiden dervişler seyahat ederlerken güzel kokulu karanfillerle gezerlermiş. Karanfilleri şapkalarının kenarında ya da kulak arkalarında taşırlarmış. Bu nedenle karanfiller dervişleri simgelemektedir”* diye düşündüğünü aktarmıştır.

Karanfil motifini stilize ederken profilden görünüşü baz alınır. Hareket yönü belirlenerek, çanak çizilir. Bazen karanfilin bir çanak, hatta iki veya üç çanaklı stilize edildiği görülür. Karanfilin taç yaprakları çanaktan çıkar. Taç yaprakların oluşumu için çanağı içine alacak bir daire çizilir. Çanağın bitiş kısmından bir küçük daire daha çizilerek yan hatların yaprakları belirlenir. Taç yapraklar üç, beş, altı ya da yedi dilime ayrılır. Ancak genellikle tek sayılar tercih edilir. Uç kısımları zikzak şekilde kapatılır. Karanfilin yaprakları ise aynen doğada olduğu gibi kısa yapraklar şeklinde resmedilir. Karanfilin renklendirilmesi genellikle mavinin tonları ve kırmızı şeklinde olur.



Resim 2.21. Karanfil, Lale Motif Çizim, İjlal Marmarisli İyçil, 2019

Osmanlıların imparatorluk döneminde ortaya çıkan ve önemli motiflerden biri olan çintemani motifi iç içe çizimlerden oluşmaktadır. Bu motif saray süslemelerinin pek çok alanında kullanılmıştır. Çintemani motifi üçgen şeklini hatırlatan ikisi altta birisi üstte üç yuvarlak ve iki dalgalı çizgiden meydana gelir. İçine çizilen daireler motife aynı zamanda hilal şeklini de vermektedir. Osmanlılarda güç, kuvvet ve saltanat sembolü olarak kabul edilen motif, çeşitli yayınlarda şimşek, bulut, dudak, kaplan postu gibi değişik isim ve formlarla da kullanılmıştır. Bu motif anlam olarak gönül gözü, dünya gözü ve akıl gözü gibi çok önemli anlamlar yüklenerek de çizilmiştir. Bu nedenle çiziminde bu dairelerin birbirine temas etmemesine yani bunların birbirinin alanına girmemesine dikkat edilmiştir. Üç yuvarlak, pars postundaki beneklere, iki dalgalı çizgi ise kaplan postuna benzetilmiştir. Dalgalı çizgi motifi yalnız başına ve farklı şekillerde de görülmektedir. Çintemaninin yardımcı motifi olarak kullanılan Çin bulutu ise yan yana üç yarım dairenin birleşimi ile stilize edilmiştir. Renklendirilmesi ise genellikle, turkuaz, kırmızı, mavi, mavinin tonları ile oluşturulmaktadır. Zemin rengi ise bazen beyaz bırakılır bazen de kobalt mavi, turkuaz ya da kırmızı ile renklendirilir.



Resim 2.22. Çintemani Motif Çizim, İjlal Marmarisli İyçil, 2019

2.6.1. Osmanlı dönemi çini sanatı

Üslup kelime anlamı olarak şöyle tanımlanmaktadır: Bir kimsenin bir konuyla ilgili anlatma, oluş, deyiş, yapış, söyleme ve tarz olarak ifade ettikleri veya bir sanatçıya, bir çağa, bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme, söyleyiş özelliği, biçem ve stil olarak ifade edilmesidir (<https://sozluk.gov.tr/?kelime=yal%C4%B1n>).

Baba Nakkaş üslubunu ortaya çıkaran kişinin gerçek adı Muhammed b. Şeyh Bayezid'dir. Doğum ve ölüm tarihleri bilinmemektedir. Baba Nakkaş Evliya Çelebi'ye göre Özbek asıllıdır. Vakıflar Genel Müdürlüğündeki Türkçeye çevrilmiş kayıtlardan öğrendiğimize göre, Fâtih Sultan Mehmet Çatalca'ya yakın İncegüz bucağında Kutlubey (bugün Nakkaşköy) köyünü Baba Nakkaş'a mülk olarak vermiştir (19.6.1946 ve 1517 nolu suret). Halen özel bir koleksiyonda bulunan bu vakfiyenin önemi, Baba Nakkaş'ın kimliğine ve yaşadığı döneme açıklık getirmektedir. Ailenin devamında da bu üsluba sadık kalarak eserler verilmeye devam edilmiştir.

Cumhuriyet dönemi sanatçısı Süheyl Ünver, Baba Nakkaş ile ilgili bilgilere vakfiye ve Evliya Çelebi Seyahatnamesinden ulaşarak Baba Nakkaş'ın Fâtih Sultan Mehmet ve II. Bayezid'e yakınlığını, ayrıca onun çok iyi usta olmasından dolayı "*nakkaşbaşı*" olarak atandığını bildirmektedir. Renkli nakış sanatını yeni bir üslupla Rumi, hatayi ve lotus desenleriyle ortaya çıkarmıştır. Günümüzde bu tarza "*Baba Nakkaş üslubu*" denilmiştir. Fatih devri bezeme üslubu kısaca onun adıyla özdeşleştirilmiştir. Ünver; Baba Nakkaş vakfiyesindeki altın yıldızla çekilmiş Fâtih Sultan Mehmet tuğrasının da sanatçının elinden çıkmış olabileceğini ileri sürmüştür. Ancak bütün bunlara rağmen kesin olarak Baba Nakkaş'ın elinden çıktığı söylenebilecek imzalı herhangi bir eseri bilinmemektedir (Çağman; 1991, s.369, 370).



Resim 2.23. Rumi Motif Çizim Aşaması, İjlal Marmarisli İyçil, 2019



Resim 2.24. Baba Nakkaş Üslubu, Klasik Dönem

Baba Nakkaş üslubunda kullanılan Rumi motifinin asıl adı “*Romi*”dir. Roma İmparatorluğunun egemenliğindeki topraklara Anadolu Selçukluların yerleşmesiyle buradaki topraklara “*Romeli*” halka da “*Rom Selçukluları*” denmiştir. Yani motiflerdeki bu tanımlama “*Selçuk işi*” anlamında kullanılmıştır. Rumularla alakası yoktur. Rumiler kaynağını, Orta Asya Türklerinin İskitler döneminde stilize edilmiş hayvan figürlerinden almış olduğu bilinmektedir. 11. yüzyıldan itibaren Selçuklularla kullanımı sade bir boyutta olsa da Osmanlılarda çeşitlilik kazanarak gelişmiştir (Aker; 2010, s. 17, 18, 19).

Baba Nakkaş üslubunda kompozisyon genellikle merkez çıkışlıdır. Bu tip desenler simetri yapılı olup birbirini tamamlar nitelikte devam eder. 30 ya da 40 cm’lik tabaklarda orta desenin dışında tamamlayıcı desenlere ihtiyaç duyulur. Merkezden yayılan desenlerde kompozisyonu zenginleştirmek için bir ya da iki kenar suyu ile desen tamamlanır. Genellikle rumi motifleri ve lotus motifleri birbirinin tamamlayıcısı olarak kullanılır.

Osmanlı döneminin önemli üsluplarından olan Saz yolu üslubu özellikle Dede Korkut hikayelerinden ortaya çıkılarak sazın “*orman*” anlamında kullanılmasından ortaya çıkmıştır. 14. yüzyılda saz kelimesi vahşi hayvan yatağı, balta girmemiş gür ve sık orman olarak nitelendirilmiştir (Balcı; 2016, s. 28).

Saz yolu üslubu çalışmalarda ormanı çağrıştıran, vahşi ve doğa üstü canlıların kullanımını söz konusudur. Bu özel çalışmaların tasarımını 1526 yılında Tebriz'den gelen ve saraya başnakkaş olarak alınmış olan nakkaş Şah Kulu yapmıştır. Hançerli yapraklar ve hatayilerin birlikte oluşturduğu kompozisyonun arasından çıkan, ejderha ve perileri betimleyerek saz yolu üslubunu oluşturmuştur (Mahir; 2009, s. 215). Şah Kulu mitsel hayvan eskizlerinden birini henüz Osmanlı hizmetine girmeden önce Safavî Şehzâdesi Behram Mirza için yapmıştır. Bu eser Şah Kulu'nun imzasını taşıyan ejderha çizimidir. Şah Kulu Osmanlı hükümdarı olan Kanuni Sultan Süleyman'a bir peri resmi yaparak imzası ile hediye etmiştir. Bu özel çalışmalara ehl-i hiref (<https://eksisozluk.com/ehli-hiref--490000>)¹⁹ kayıtlarında rastlanmaktadır. Şah Kulu imzasını taşıyan bu peri resmi Washigton Freer Gallery of Art'ta sergilenmektedir (Mahir; 2012, s. 384).

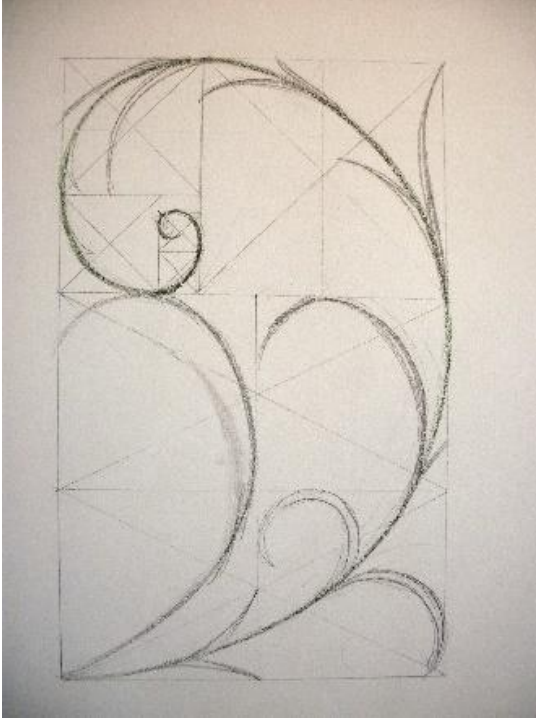
Şah Kulu'nun saz yolu ekolünün en güzel örnekleri Topkapı Sarayı Sünnet Odası dış cephede bulunan çini pano ve Mimar Sinan tarafından 1561 yılında yapılan İstanbul Rüstem Paşa Camii ana mekân içinde kullanılan çini panolardır (Çelik; 2014, s. 120).

Saz yolu üslubu çalışmalarında yaprakların kendi arasında düzenli ve ahenkli sıralanışı göze çarpar. Yapraklar dilimli, hançerli yaprak, sivri uçlu, sırtlı olmak üzere bazen birbirinin üzerinden, bazen de delerek birbirinin içinden kıvrımlı bir yapıyla sonsuza giden pek çok kompozisyondan oluşur. Bu oluşuma saz yaprakları ya da saz üslubu denir. Zengin yaprak gruplarıyla birlikte kullanılan hatayi grubu yanında, efsanevî ve tabiattaki yarı stilize hayvan motiflerini sanatçılar saz üslubuna çok yakıştırmaktadır. Eser yapılırken, bazen çintemani, Çin bulutu, hatayi ve penç motifleri yarım çizilerek yaprakların üzerinde, dal çıkışlarını ya da kenar boşluklarını kapatmak için kullanılır. Yapraklar arasında tasvir edilen peri, Zümrüdü Anka kuşu, maymun, fil, panter, su kuşu, ördek, geyik, ejderha motifleri doğada saz yolunda yürüyormuş izlenimi verir.

¹⁹ Ehl-i Hiref: Osmanlı döneminde isin uzmanlarını bir araya getirerek kurulan örgüt ismi. Fatih Sultan Mehmet'in bir grup bilim adamını bir araya getirerek savunma sanayi için çalışmalarını istediği ve ayrıca nakkaşların oluşturduğu böylesi örgüt örnekleri mevcuttur.



Resim 2.25. Dilimli Yaprak, İjlal Marmarisli İycil, 2020



Resim 2.26. Saz Yolu Yaprak Çizim Aşaması, İjlal Marmarisli İycil, 2020



Resim 2.27. Topkapı Sarayı Sünnet Odası-Saz Yolu Üslubu, Çini Pano

Yukardaki panoda stilize geyik formlarının üzerinde hatayi deseninin saz yolu üslubunun örneği görülmektedir. Beyaz zemin üzerine mavi tahrir ile mavi renkli tonlama yapılmıştır. Hatayi çiçekleri kıvrımlı yapraklar ve yer yer pençlerin kullanımı ile düzenli, ahenkli ve dengeli bir kompozisyon oluşturmuştur. Pano hem mavi-beyaz, hem de saz yolu üslubunun en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir.

15. yüzyılın sonu ve 16. yüzyılın başları Osmanlı çini sanatı açısından yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Özellikle mavi-beyaz üslup bu döneme damgasını vurmuştur. 17. yüzyıl ortalarına kadar süren bu teknikte bisküvi sert ve beyaz hamurdan üretilmiştir. Bu tarz, Baba Nakkaş'ın kendi üslubu ile yeni dekorlama tekniklerini geliştirmesi sonucunda, dönen kıvrık yapraklı bezemelerini mavi-beyaz eserlerde uygulamasıyla gerçekleşmiştir.

Çini örnekleri Edirne Muradiye Cami (1436), Edirne Üç Şerefeli Camii (1437-1448), Bursa Şehzade Ahmet Türbesi (1429), Bursa Mustafa (Cem) Türbesi (1479), İstanbul İstanbul Topkapı Sarayı Sünnet Odası (Resim 2.27) kapı yanlarında görülür. Mavi-beyaz dönemde yer alan bu desenleri Baba Nakkaş işi olarak gruplandırabiliriz. Baba Nakkaş üslubunda, hatayi, Rumi ve bulut stilize olarak kullanılır. Ana renk mavi ve tonlarıdır (<http://www.iznik.com/iznik-cinilerinin-tarihi>).



Resim 2.28. Edirne Muradiye Camii-Erken Dönem Mavi-Beyaz Çini Örneği



Resim 2.29. Edirne Muradiye Camii-Erken Dönem Mavi-Beyaz Çini Örneği

Osmanlı Devleti genişledikçe süsleme sanatlarında coğrafyaya bağlı olarak değişim ve gelişme göstermiştir. Suriye'nin Osmanlı topraklarına katılması ile çini de Şam işi üslup ortaya çıkmıştır. Döneminde nadide örneklerine rastlanılan üslûbun desenlerine Şam'da bulunan yapılarda rastlanılmaktadır. Genellikle nar, enginar, penç, lale, karanfil, gül, sümbül, bahar çiçekleri motifleriyle bezenmiştir. Kâse bezemelerinde zemin boyamalar ön plana çıkmış olup balık pulu şeklinde dekorlanmıştır. Zemin renkleri daha çok mavi, kobalt mavi, pembe kobalt olarak belirlenmiştir. İznik usulü çamurda özellikle beyaz hamur kullanımına dikkat edilerek renkli bitki motifi uygulamaları çokça görülmektedir. İznik renklerinde çok kullanılmayan renklerin kullanımı Şam işi üslupla ortaya çıkmıştır. Şam işi üslupta ve İznik usulü çalışmalarda da bitkisel motifler kullanılmasına rağmen renk seçimleri nedeniyle Şam işi üslup bir çalışma olduğu hemen fark edilir. İznik motiflerinin renk seçimleri olan zümrüt yeşil, kobalt mavi, mavi, firuze renginin yanında kimyon yeşil, mor ve mangan moru kullanılmıştır.

Erken dönem Osmanlı mavi-beyaz çini örneklerinin benzerleri Şam ve Kahire'de görülmektedir. Ancak bu örnekler kalite ve desen bakımından farklılıklar gösterir. Şam işi mavi-beyaz çini örnekleri, Şam'da El Hali Tebrizi Türbesi, Ulu Camii (1430), Hama Kaylani Camiinde (15. yüzyıl) ve Duesseldorf Hetjens Müzesinde görülebilmektedir. Şam mavi-beyaz çinilerinin hamuru Saz yolu üslubunda kullanılan malzeme gibi sert ve beyaz renklidir. Osmanlı örnekleriyle kıyaslandığında Osmanlı çinileri daha gevşek dokulu çinilerdir. Şam mavi-beyaz çinileri genellikle altıgendir. Çinilerin zemin rengi beyaz, desenleri genellikle kobalt mavisidir ve desenlerde fırça darbeleri hissedilir. Altıgen olmaları ve serbest fırça hareketi ile oluşturulmuş desen anlayışı Edirne Muradiye Cami duvar çinileri ile benzerlik gösterir. Şam mavi-beyaz çinilerinde Uzak Doğu etkili çiçekler, asimetrik yerleştirilmiş sivri yapraklı çiçek motifleri, sarmaşıklar, ibrik desenleri ile karşılaşmaktadır. Kahire İslam Eserleri Müzesindeki mavi-beyaz çiniler de Şam ve Osmanlı mavi-beyaz çini örnekleriyle benzemekle birlikte, bu çiniler bezeme ve renklendirme açısından bazı ayrıcalıklar gösterirler (Yılmaz; 2015, s. 59, 80).



Resim 2.30. Şamîşi Üslup 30 cm'lik Tabak

Osmanlı döneminde 14. yüzyılda ortaya çıkmış İznik'te yapılmış olan, milet işi çinilerinin belirleyici özelliği çamurunun kırmızı olmasıdır. Kırmızı çamurun üzerine çini bisküvilerinin özelliği olan beyaz astar sürülmüştür. Firuze, mor, siyah, yeşil, mavi tonları kullanılarak renksiz sırlanmıştır. Bitkisel motiflerle birlikte hayvan motifleri kullanılmış ve geometrik formlar da eklenmiştir.

İki renkli boyama, milet işi seramiklerde iki farklı renkle bezemenin yapıldığı örnekler bulunmaktadır. Milet işi seramiklerde kırmızı rengin kullanıldığı sadece bir parça İznik Tiyatro kazısında toprak yüzeyine çıkarılmıştır. Milet işinde ilk defa kırmızı rengin kullanıldığı tabak, renk, boyama üslubu ve kompozisyon bakımından da bu dönem özelliklerini taşımakta olup, 16. yüzyıla tarihlendirilen ilk milet işi seramiktir. Bu seramiklerin bezemesinde, dekorlar genel olarak üç yöntemle oluşturulmuştur. Bunlardan ilki, çizilen desenlerin bir kontur içine alınarak verilmesidir. İkinci yöntem, konturların ince uçlu aletler tarafından kazınmasıyla “*sgraffito*”²⁰ oluşturulmasıdır. Üçüncü yöntem ise kontörsüz olarak ele alınan desenlerin fırça darbeleriyle oluşturulmasıdır. Milet işi seramikler içinde slip tekniğinin de kullanıldığı bilinmektedir. Ayrıca mavi ve yeşil tek renk boyalı örneklerde, boyalar akarak, büyük renk lekeleri halinde yüzeye yayılmış, böylece akıtma tekniğine yakın denemeler olarak adlandırılacak desenler de oluşturulmuştur (Polat-Fındık; 2001b, s. 76).

²⁰ Sgraffito: Kazıma

3. GELENEKSEL TÜRK SANATLARINA YÖN VEREN SANATÇILAR

3.1. İslamiyet Öncesi

İslam öncesi sanatına örnek olarak Orhun ve Yenisey’de bulunan yazıtlar ile balballar verebilir. Uygurların yerleşik hayata geçmesi ile İslam öncesine ait Türk sanat eserlerinin örneklerine daha çok rastlanmaktadır. Bu örneklerde özellikle minyatür eserler ön plana çıkmaktadır. Ancak bu eserleri yapan kişiler hakkında efsanelere dayanan bilgilerden daha fazlasına sahip olunamamaktadır. Göktürk Anıtlarını yazan kişi olarak bilinen Yolluğ Tegin (Aslanapa; 2005, s. 8) birçok tarihçi tarafından ilk Türk mimarı, ilk Türk sanatçısı vs. gibi unvanlar verilerek anlatılmaktadır.

3.2. İslamiyet Sonrası

Anadolu’da 12. yüzyılda ortaya çıkan geleneksel Türk sanatları bulunduğu döneme göre teknik ve üslupsal farklılıklarla günümüze kadar ulaşmıştır. Bu sanatlar bağımsız olduğu kadar birbiri ile ilişkilendirilerek de yapılmıştır. Tezhip sanatı, hat sanatından hiçbir dönem uzak kalmamış, ikisi birlikte sürekli bir gelişim göstermiştir. Selçuklularla niteliği tanımlanmaya başlayan sanat, Osmanlılarda zirveye çıkmıştır. Osmanlı sanatının zirvesinde müzehhip, nakkaş, hattat ve ebru sanatçıları 15-17. yüzyıllar arasına damga vurmuştur.

Osmanlı hat sanatçıları arasında Derviş Ali, Yedikuleli Seyyid Abdullah, Sâmi Efendi, Şeyh Mehmed Aziz Efendi günümüze ulaşan eserleri ile ön plana çıkmaktadır. Başlangıçta hat sanatı her daim süsleme sanatının önünde olsa da 18. yüzyıldan sonra süsleme sanatının gerisinde kalmıştır (Duran; 2001, s.362, 363).

Osmanlılarda müzehhiplik 15. yüzyılın ilk yarısından itibaren görülmüştür. Dönemin en ünlü sanatkarları Şah Kulu ve Kara Memi sadece tezhipte değil hemen tüm sanat dallarında eserler vermiştir (Duran; 2001, s. 362, 363). 15 ve 16. yüzyılda sanatın saray tarafından himaye edildiği bu dönemin önde gelen isimleri arasında Hasan b.

Mehmet, Melek Ahmet Tebrîzî, Hasan b. Abdulcelîl, Turmuş b. Ahmet, Mehmet b. Bayram, Ali, Mehmet b. Melek, Hasan, Üstâd-ı Rûm Şâban, Hüseyin, Selânikli Abdullah bin Mehmed, Mehmed bin İlyas ve Velican sayılabilir. 17. yüzyıl müzehhiplerinden Sürahi Mustafa Efendi, Antalyalı Ali, Baruthaneli Abdullah Çelebi, Feyzullah b. Arap, Beyâzi Mustafa Efendi, Hafız Mehmed Çelebi ve öğrencisi Kambur Hasan Çelebi sayılabilir. Osmanlının geç dönem sanatçıları arasında ise, Sultan Abdülmecit ve Sultan Abdulazîz'in müzehhibi olan Hacı Hasan Salih, II. Abdülhamit zamanında Tefvik Efendi, Lâlelî Şâkir'in öğrencisi Nurettin Efendi, Hüsnü Efendi, Bahaeddin Efendi ve Hakkı Bey bilinmektedir (Derman; 2003, s. 500).

Osmanlı minyatür sanatı 18. yüzyılda batının etkisinde kalarak değişmeye ve yeni bir anlayışa evrilmiştir. Burada çiçek resimleri Türk rokoku adı verilerek yeniden yorumlanmıştır. Üsküdarlı Rugâni Alî Çelebi, Abdullah Buhârî bu dönemin öncü sanatçılarıdır (Serin; 2002, s. 336).

Ebru sanatı, 17. yüzyılın başlarında Türkiye'den Almanya'ya gönderilen ebru kağıtlarıyla Avrupa'ya yayılmıştır. 1635-1640 yıllarında Fransa'da ebru kağıtlarının üretimi yapılarak Londra'da uygulanmaya başlanmıştır. Ebru uzunca bir süre Avrupa'da Türk kâğıdı olarak bilinmiştir

Ebru sanatında 20. yüzyıla gelene dek sanatçılarda imza atma geleneği görülmemiştir. Bu nedenle sanata ve sanatçılara dair en bilindik üstatlardan bahsedilebilmektedir.

3.2.1. Şebek Mehmet Efendi

Osmanlı ebru sanatçılarına ilişkin 1595 yılında tarihlenen ve bilinen ilk üç adet ebru, Şebek Mehmet Efendi'ye aittir. “*Tertîb-i Risale-i Ebrî*” isimli eserde “*Nüşa-i Şebek*” sözünden Mehmet Efendi'nin ebru ile ilgili eserinin olduğu ifade edilmektedir. Ebularındaki dağınık yani gevşek görünümün formülü yine bu eserde verilmekte olup Mehmet Efendi ile ilgili başka bilgiye ulaşılmamaktadır (Odabaş-Polat; 2015, s. 97, 98).



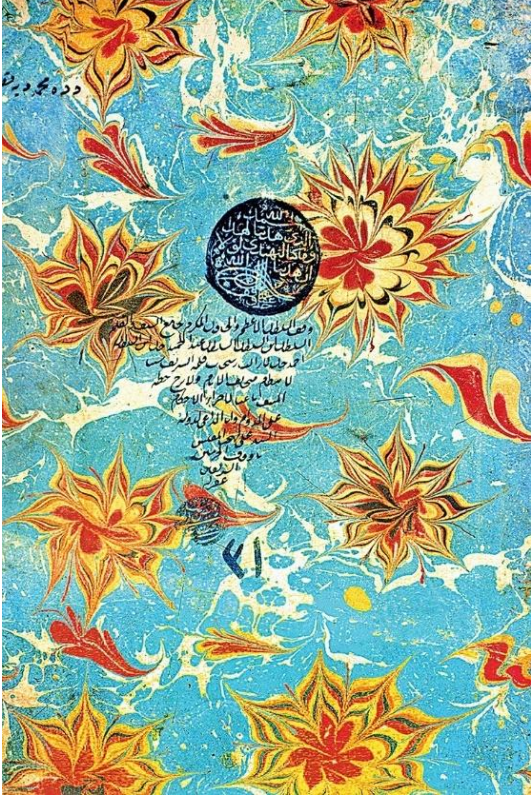
Resim 3.1. Şebek Mehmet Efendi Ebrusu, Hadikatü's Süeda'dan (Kemal Elker Koleksiyonu)

Geçmişte ebru sanatı, hat sanatıyla kullanımından ötürü birbirinin tamamlayıcısı olarak kullanılan süsleme sanatı olmuştur. (Resim 3.1.) Şebek Mehmet Efendi Ebrusunda da kitap sayfalarının daha özenli, süslü ve özel görünmesi için kullanılmış olduğu söylenebilir. Simetri olmayan eserde rahat desen hareketleri gözlenmiştir. Yeşil, sarı ve beyaz renk dengeli olarak uygulanmıştır.

3.2.2. Hatip Mehmet Efendi

18. yüzyılda Ayasofya Camiinin hatibi olan Hatibi Mehmet Efendi ebru sanatına yön vermiş en özel sanatçılardan biri olarak kabul edilmektedir. Sanatçı aynı zamanda iyi bir hattat olup ebru sanatına iki önemli katkıda bulunmuştur. Mehmet Efendi suyun kendiliğinden oluşan görünümlerine ilk müdahaleyi yaparak, ebru sanatında özgün desen oluşumuna imzasını atmıştır. Bu durum sanatçının önemli çalışmalarından olan çiçekli ebrunun da oluşumuna olanak sağlamıştır. Böylece sanatçının suya yön vermesiyle oluşturduğu yeniliğe kendi ismi verilmiş “*Hatip Ebrusu*” denilmiştir. İkinci olarak sulu kitre kullanımından dolayı soluk çıkan ebruların kitre kıvamını artırarak renginin daha canlanmasına neden olmuştur Tuhfe-î Hattâtîn adlı eserde kendisinden Pir-i Mübarek olarak bahsedildiğinden dolayı 1773 yılından önce öldüğü

söylenegelmiştir. Evinde çıkan bir yangın sırasında eserlerini kurtarmaya çalışırken vefat ettiği bilinmektedir. Ancak Hatip Mehmet Efendi bu üslubunu başkasıyla paylaşmadığından eserleri sonrasında “*Hatip’in Sırrı*” olarak da anılmıştır (Odabaş-Polat; 2015, s. 99). Ebru sanatına büyük katkıları olan sanatçılar nedeniyle, 19. yüzyılda da İstanbul ebru sanatının gelişim merkezi olmuştur.



Resim 3.2. Bir El Yazmasının İç Kapağında Hatip Mehmet Efendi'nin Eseri Olan Deniz Yıldızı Şeklindeki Hatip Ebrusu (Süleymaniye Ktp., Hamidiye, nr. 31)

Deniz yıldızı ebru sanatının özgün eserlerindedir. Eserin zemini açık mavi ve yer yer beyaz alan bırakılarak tasarlanmıştır. Sanatçı kendi yorumu ile oluşturduğu deniz yıldızı şekillerini hardal, yeşil, kırmızı olarak örüntü şeklinde oluşturmuştur. Bazı deniz yıldızlarının içine siyah katarak derinlik etkisini güçlendirmiştir. Açık- koyu, büyük-küçük dengesiyle ilişkilendirerek önemli bir eser bırakmıştır.

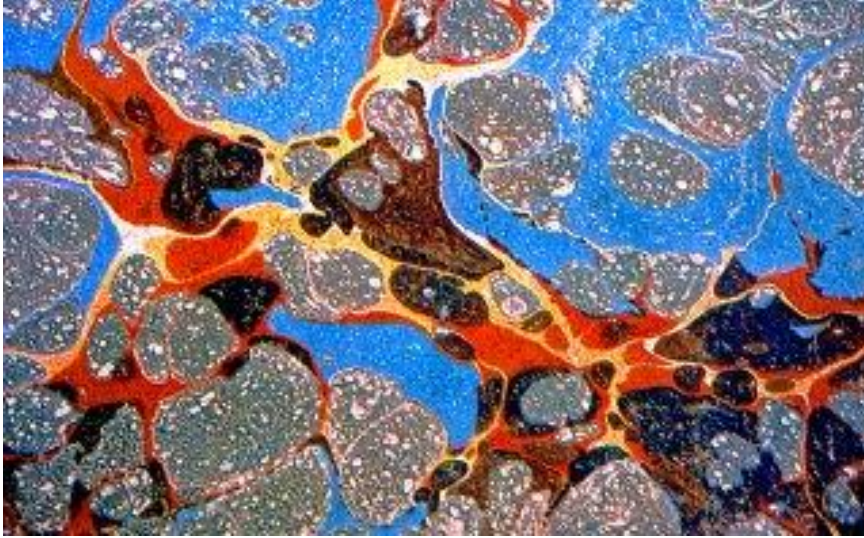
3.2.3. Şeyh Sadık Efendi

Özbek Şeyhi Osman Efendi ve oğlu Ethem Efendi, İstanbul Üsküdar Sultan Tepe’de, Özbekler Tekkesi Şeyhliğinde sanatı canlandırmıştır. Ebru sanatını Buhara’da

öğrenmiş olup daha sonra iki oğluna da öğreterek sanatın unutulmasına izin vermemesi açısından önemlidir. 1846 yılında vefat etmiştir (Odabaş-Polat; 2015, s. 99).

3.2.4. Hezarfen İbrahim Ethem Efendi

1829 yılında İstanbul'da doğan sanatçı babası Şeyh Sadık Efendi'nin ölümünden sonra Özbekler Tekkesinin şeyhi olmuştur. Sanatçı ebru sanatının yanında, hat, kakmacılık, oymacılık, dokumacılık, marangozluk, mühürcülük ve mimarlık gibi alanlarda da özgün eserler verdiği için "*Hezarfen*"²¹ lakabını almıştır. Aynı zamanda Türkçe, Arapça, Farsça, Çağatayca bilen sanatçı çok iyi şairdi. Geometri ve astronomiye olan ilgisi ile çok yönlü ve ileri görüşlü bir sanatçı eserlerini "*Kami*" ismiyle imzalamıştır (Odabaş-Polat; 2015, s. 100).



Resim 3.3. Hezarfen Ethem Efendi'nin "Battal Ebrusu" (M. Uğur Derman Koleksiyonu)

(Resim 3.3.) Ethem Efendi'nin battal ebrusu, klasik ebru olarak gerçekleşmiştir. Sanatçı eserinde, mavi zemin üzerinde büyük gri dairesel formlarla parça-bütün ilişkisini sağlayarak çalışmıştır. Derinlik kazandıran kahverengi, lacivert, siyah renklerle sanki iki figür varmış etkisi hissedilmektedir. Kırmızı renk ile espas oluşturulmuş ve eserin etkisi artırılmıştır.

²¹ Bin sanat sahibi anlamındadır.



Resim 3.4. Hezarfen Ethem Efendi'nin Özbekler Tekkesinde İmal Ettiği Buhar Makinesinin Plakası ve Makineye Taktığı Pervane

(Resim 3.4.) İmalat ve üretim gibi pek çok becerisi olan sanatçı, teknik çizim, modelleme, döküm gibi pek çok alanda başarılıdır. Yapmayı arzuladığı ve yaptığı bir buharlı makinesini Üsküdar Şemsi Paşa'da sandala takarak sandalı pervane kuvvetiyle Kuzguncuk'a yakın Paşa Limanı'na kadar yürütmüştür (Derman; 2003, s. 417).

Başarılı ve aydın sanatçı babasından öğrendiği sanatını kendisine saklamamış, günümüz ebrusunun şekillenmesinde yeri ve önemi olan sanatçılardan Mehmet Necmettin Okyay'ı yetiştirerek sanatın aktarılmasında ve günümüze dek gelmesinde en büyük katkılardan birini sunmuştur.

3.2.5. Bahaeddin Efendi (Tokathoğlu)

19. yüzyıl usta sanatkârlarından Lalelili Şâkir Efendi'nin öğrencisidir. Babası müzehhip ve mücellid Osman Nureddin Efendi'nin atölyesinde yetişmiş ve 19. yüzyıl sonlarında Osmanlı süsleme sanatlarındaki üslûba hâkim olan gözde eserler vermiştir. Medresetülhattâtîn'de (Derman; 2003, s. 341) 1915 yılından itibaren hocalık yapmıştır. 1936 yılından 1939 yılına kadar Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde öğrenci yetiştirmiş ve 1939 yılına kadar burada çalışmıştır. Zerendûd yazı yazmada yani Arap yazısını estetik ölçülerle yazmada usta olan sanatçısıdır.

Yirmiye yakın mushaf, En'âm-ı Şerîf²², hilye²³ (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Hilye>) ve levha bezemiş, klasik tarzda pek çok eser hazırlamıştır. 1916 yılından itibaren Evkaf-ı İslâmiye ve daha sonra da Topkapı Sarayı müzelerinde mücellid olarak görev almıştır (Koçkuzu, 1991, 4. cilt, s. 458).

3.3. Cumhuriyet Dönemi

“Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde siyasi iradenin en büyük hedefi Batılılaşmaktan ziyade, kendi dinamiklerini yaratarak Modern bir toplum haline gelmektir. Bu hedefin gerçekleşmesi, yeterli düzeyde bilim, teknik ve sanat adamının varlığıyla mümkündür (Kahraman, 2015, s. 37)”. Bu bağlamda geleneksel kültürün de göz ardı edilmediği; uygulamaların gelişerek devam ettiği izlenmektedir. Cumhuriyet Dönemi geleneksel Türk sanatına yön veren sanatçıların bir kısmı aşağıda ele alınmıştır.

3.3.1. Şeyh Mehmet Aziz Efendi

Ailesiyle Osmanlı-Rus Harbi (93 Harbi) sırasında İstanbul'a gelen sanatçı güzel yazıya olan merakı ve yeteneği sayesinde Filibeli Arif Efendi'den sülüs ve nesih yazılarını öğrenmiş, zamanın celî üstadı Sami Efendi'den de celî-sülüs, celî nesta'lik yazılarının inceliklerini öğrenmiştir. Hat sanatını da geliştirerek üslubunu ortaya koymuş, tuğra sanatını da çok iyi şekilde resmetmiştir. Yaptığı eserlere "*serû'l-kalem*" denilmiştir. Divanî, reyhani, muhakkak, tevkî', nesta'lik, rika', rik'a yazılarını en üstün nitelikte yazmıştır. Eserlerin önceleri Abdülaziz Eyyubî ve Aziz sonraları ise Şeyh Mehmed Abdülaziz er-Rifâî şeklinde imzalamıştır.

Aziz Efendi'nin hat yazılarını en üst seviyede yazmasının dışında yaptığı önemli işlerden birisi de 1922 yılında Mısır'a davet edilmesiyle başlamıştır. Üstün bilgisi ve yeteneği sayesinde Kahire'de iki okul açılarak orada öğrenci yetiştirmiştir. Hat medreselerinin kurulması ve canlandırılması gibi önemli bir görevi üstlenip layığı ile

²² En'âm-ı Şerîf: Kur'an-ı Kerim eserlerinin toplandığı orta boyda hazırlanan kutsal kitap. Bu kitapta; en çok okunan sûre ve aşr-ı şerifler ile bazı duâlar bulunurdu.

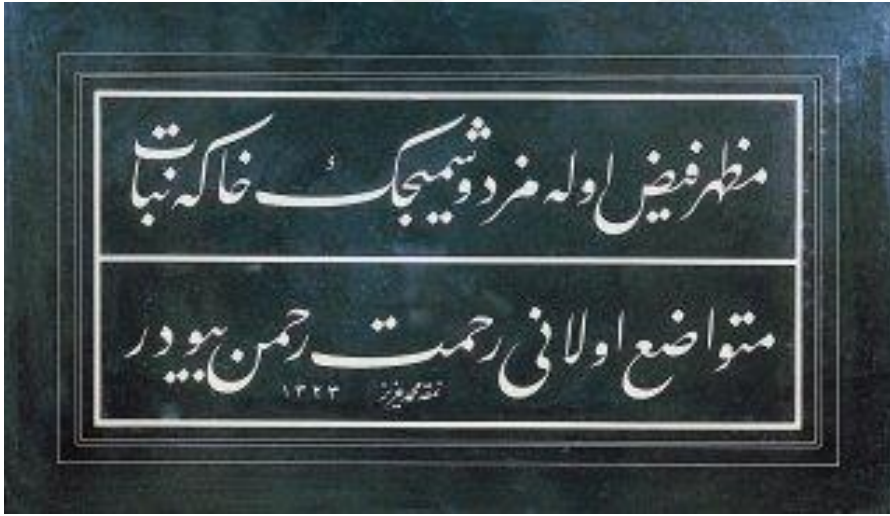
²³ Hilye, hilye-i şerîf, hilye-i saâdet ya da hilye-i nebî, Osmanlı hattatlarca 17. yüzyılda geliştirilen bir süsleme sanatı. Kelime anlamı olarak süs, ziynet, güzellik gibi anlamlara gelen hilye bunların yanında suret, sıfat, hilkat gibi anlamlar da taşımaktadır. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Hilye>

yerine getirmesi, Mısır kültür ve sanatı bakımından oldukça önemli ve tarihî bir olaydır.

Aziz Efendi 1933'te Mısır'dan İstanbul'a dönmüş, 1934 yılında vefat etmiştir.

Kahire'de hat sanatını öğretip başarılı bulduğu öğrencileri arasında Tahir el-Kürdî, Muhammed Salim ve Abdurrahman Hafız, Arap aleminin Ali Mekkavî, Muhammed Efendi eş-Şehhat, Muhammed Ahmed Abdül'al, Rızk Mûsa, Abdülkadir Efendi, Abdürrazık önde gelen hattatlarıdır (<http://www.ktsv.com.tr/sanatkarlar/104-seyh-mehmed-aziz-efendi>).

Ayrıca Bursa Ulu Camiinde iki, İstanbul'da Türk ve İslam Eserleri Müzesinde 116 parça levhası ile özellikle Ekrem Hakkı Ayverdi Koleksiyonu'nda (Resim 3.5.) celi-ta'lik ve çeşitli yazı örnekleri, levhaları bulunmaktadır (Odabaş-Polat; 2015, s. 100, 101).



Resim 3.5. Aziz Efendi'nin Celi-Ta'lik Bir Levhası (Ekrem Hakkı Ayverdi Hat Koleksiyonu)

3.3.2. Mehmet Necmeddin Okyay

Hat, ebru ve kitap sanatları üstadıdır. Uzun zaman almış olduğu eğitimleri genç yaşlarından itibaren eski hat üstatlarından en iyi şekilde öğrenerek sanatına yansıtmıştır. Hoca olarak davet edilip yanlılıkla öğrenci kaydedildiği Medresetülhattâtîn'de Hacı Kâmil Efendi'den (Akdik) sülüs hattını ilerletmiş,

Tuğrakeş İsmail Hakkı Bey'den de (Altunbezer) celî sülüs ve tuğra sanatını geliştirmiştir. Medresetülhattâtîn'den mezun olduktan sonra ebru ve âhar hocalığına atanmış ve buranın mubassırlık (Derman; 2003, s. 341)²⁴. görevine getirilmiştir. Bazı okullara davet edilerek rik'a yazısını öğretmiştir. Ebru sanatında çiçekli ebruyu en iyi seviyesine geliştirmiş, lâle, karanfil, sümbül gibi çiçekleri aslına uygun şekilde ebruya yansıtmıştır. Bundan dolayı çiçekli ebrulara sanat çevrelerinde “*Necmeddin Ebrusu*” adı verilmiştir. Hat ve kitap sanatlarına yönelik eserlerini başta Bahaeddin Efendi (Tokatlıoğlu) olmak üzere eski üstatlardan aldığı feyz ile geliştirmiştir. Celâl Esat Arseven'in Sanat Ansiklopedisi ve Mehmet Zeki Pakalın' ın Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğüne bu konularda kaynaklık ettiği bilinmektedir. Sanatçının önemli özelliklerinden biri de pek çok sanatta uzmanlığı olması sebebiyle, imzasız hüsn-i hat eserlerin sanatçıları tespit edebilmesi ve hayranı olduğu sanatçıların tarihsiz eserlerinin tarihlerini genellikle hatasız bilebilmesiydi (Derman; 1989, s. 543, 545).



Resim 3.6. Mehmet Necmeddin Okyay'ın Mâil Ta'lik Kıtası (Emin Barın Hat Koleksiyonu) (Derman; 2007, s. 344)

²⁴ Okullarda öğrencinin durumuyla ilgilenen ve düzeni sağlamakla görevli kimse.

(Resim 3.6.) Hat, ebru ve kitap sanatları ustası olan Okyay'ın Mâil Ta'lik Kıtasında yazı paragrafını kademeli ve yan olarak düzenlemiş ve edebi eserini süslü olarak icra etmiştir. Sanatlı ve titiz çalışılması gereken bir yazı stili olan eseri çerçeve içinde ön plana çıkarılmış etrafı lacivert zemin üzeri tezhipte tamamlanmıştır.

3.3.3. Hacı Kâmil Efendi (Akdik)

Döneminin önde gelen sanatçı ve hocalarındandır. Özgün ve iyi sanatını hocası Süleyman Efendi'den aldığı eğitimle geliştirmiştir. Divan-ı Hümayun' da tuğra resmetmesini, hat, sülüs, nesih, divani ve celi divani yazmasını öğrenmiştir. Divan-ı Hümayun Mühimme Kaleminde görev alan Kâmil Efendi, hocasının isteğiyle Kâmil imzasını Haşim olarak değiştirmiştir. Sonra tekrar Kâmil ismiyle sanatına devam etmiştir. 1914 yılında açılan Medresetülhattatin'in sülüs, nesih, 1918 yılında Galatasaray Sultanisinde hat dersleri vermiştir. 1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisinde hüsn-i hat hocalığına başlamıştır. Vefatına dek sanatına devam etmiştir. İlki 1933 yılında diğeri de 1940 yılında olmak üzere iki kere Kahire'ye davet edilmiştir. Kâmil Efendi'nin Mısır'da Prens Mehmet Ali Paşa'nın yaptırdığı günümüzde müze olan Menyel Kasrındaki mescidin, bütün yazılarını yazmış ve aynı sarayda kurulan hat müzesinin süslemelerini seçerek düzenlemiştir. Sanatçı çok yönlü yeteneği sayesinde resim alanında da pek çok eser üretmiş ve sergiler açmıştır. Son dönemlerinde gerçekleştirdiği empresyonist çalışmaları özel koleksiyonlarda bulunmaktadır (<http://www.ktsv.com.tr/sanatkartlar/3046-haci-ahmed-kmil-akdik>).



Resim 3.7. Kâmil Akdik'in Sülüs-Nesih Kıtası (Emin Barın Koleksiyonu)

(Resim 3.7.) Sanatçının özenli sülüs ve nesih yazısı tezhipte süslenmiştir. Yuvarlak ve düz hatlardan oluşmuş sülüs yazısı eserde net ve etkili şekilde yuvarlak çizgilerle birleştirilerek oluşmuştur. Nesih yazısı ise sola hafif meyilli hareketle düzenlenmiştir. Metin yazısı çok temiz, düzgün bir şekilde yazılmıştır. Uzun yazılmış olan metinde başlama ve bitirme satırları çok özenlidir. Çanaklı harflerin kendisinden sonraki birkaç harfi içine alır şekilde uzatılması ise sanatçının sanatındaki ustalığının göstergesidir.

3.3.4. Tuğrakeş İsmail Hakkı Bey (Altunbezer)

Osmanlı'nın son döneminde yetişen hattatların en önemlilerinden olan Türk hattat İsmail Hakkı Altunbezer hattat bir aile geçmişine sahiptir. Sanatçı hat sanatının inceliklerini öğrenerek divanî, celî-divanî ve celî-sülüs alanlarında büyük gelişme kaydetmiştir. Cumhuriyet döneminde Güzel Sanatlar Akademisinde tezhip dersleri vermiş, farklı okullarda da tuğra ve celî-sülüs dersleri vermiştir. Üretken ve verimli bir sanat hayatı olan Hakkı Bey'in koleksiyon ve müzelerdeki eserlerinden başka Divan-ı Hümayundan çıkan ferman, berat ve hatları bulunmaktadır. Sanatını en üst seviyede gerçekleştiren Altunbezer'in, Üsküdar Selimiye, Edirnekapı, Zeyneb Sultan, Abdi Çelebi, Şemsi Paşa

camilerinin kubbe yazıları ile Laleli, Afyon, Eskişehir, Bebek, Bakırköy, Kamer Hatun ve Beyoğlu Ağa camilerinde son derece önemli celîleri vardır. Ayrıca Osmanlı devrinde son Kâbe örtüsünün kuşak yazısı, ilk cumhurbaşkanlığı mührü, Mahmut Şevket Paşa'nın türbe yazıları da onun önemli eserleri arasındadır. Hakkı Bey'in yetiştirdiği hattatlar arasında M. Halim Özyazıcı ve Macit Ayrıl gibi Türk hat sanatında dair önemli eserler veren isimler vardır. Türk sanatlarının canlandırılması adına Necmettin Okyay ile birbirlerini tamamlayarak sanatını devam ettirmiştir (<https://www.beyzatarih.com/künye>).



Resim 3.8. İsmail Hakkı Altunbezer'in Celî-Sülüs Kubbe Yazısı (Şemsi Paşa Camii – Üsküdar / İstanbul) (Deraman, 1989, s. 543)

(Resim 3.8.) İhtişamı ile göz kamaştırıcı kubbe ilk yapıldığı gün gibi göz kamaştırmaktadır. Hat yazıları, detayındaki tezhiplerle bütünleşmiştir. Renk seçimi olarak altın yaldız ağırlıklıdır. Aralarda ve kenarlarındaki suyu tezhiplerinde kobalt mavi kullanılmıştır.

3.3.5. Muhsin Demironat

20. yüzyıl geleneksel Türk sanatlarının özellikle tezhip ve rugani (lake) sanatının en önemli isimlerinden biridir (<http://www.ktsv.com.tr/sanatkarlar/122-muhsin-demironat>). 1928 yılında İstanbul Öğretmen Okulunu okurken, resim hocası

Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer'in yönlendirmesi ve desteğiyle bu sanatlara olan ilgisi artmış ve Medresetülhattatin'e devam etmiştir (Derman; 2003, s. 341). Burada Altunbezer'in teşvikiyle tezhip öğrenmiş Güzel Sanatlar Akademisi Türk Tezyinî Bölümüne kaydolmuş, kısa süre sonra yeteneği sayesinde Güzel Sanatlar Akademisinde Altunbezer'in fahri asistanlığını yapmıştır. 1941 yılında mezun olunca ek görevle 1945 yılında Türk Tezyinatı Bölümü öğretmenliğiyle akademiye geçerek pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Medresetülhattatin'e devamı sırasında Osmanlı döneminin son müzehhibi Bahâeddin Tokatlıoğlu ve eserlerinden etkilenmesiyle sanatını geliştirmiştir. M. Necmeddin Okyay ile sık sık sanat görüşmeleri yapan sanatçı öznel üslubunu bu dönemde oluşturmaya başlamıştır (Ek-1, Ç. Derman; 2016, s.319, 320).



Resim 3.9. Muhsin Demironat'ın Halkâr Tezhibi (Türk Petrol Vakfı Koleksiyonu), (Ek-1, Derman; 2016, s. 319, 320)

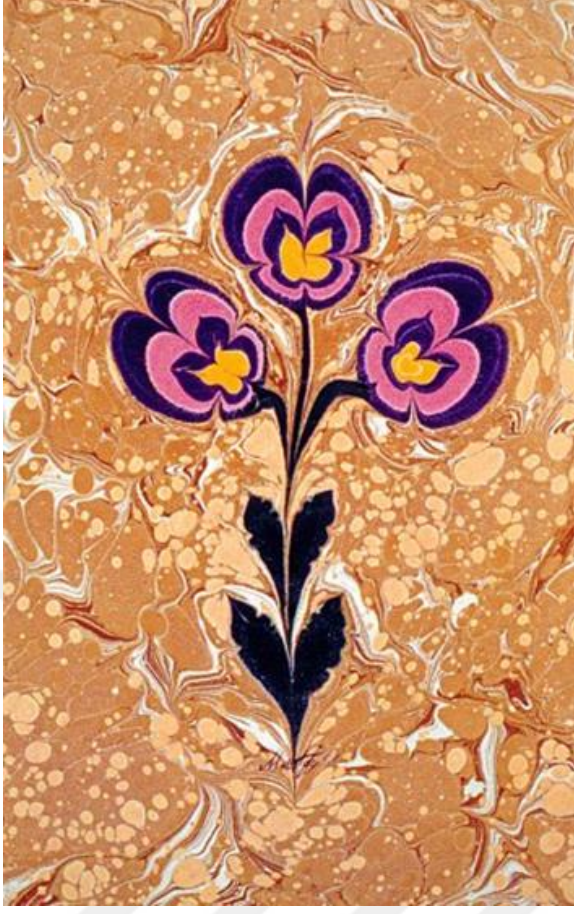
(Resim 3.9.) Zemin boyaması varak altın ile gerçekleşmiştir. Altının sulandırılması ve sürümü zemin boyamalarda çok zor olmasına rağmen eser kusursuz bir dağılım, titizlikle çizilmiş ve boyanmıştır. Motifler hatayi olarak belirlenmiş motifin kendi başına olan estetik güzelliği geniş alanda simetrik olarak yerleştirilerek kompozisyon oluşturulmuştur.

3.3.6. Bekir Efendi

20. yüzyılın tanınmış ebru sanatçılarından biridir. Bayezid Kâğıtçılar Çarşısında yapıp sattığı ebrularıyla tanınan Bekir Efendi, aynı zamanda eski teknikle is mürekkebi üretmesiyle de bilinmektedir. Hayatı hakkında bilgiye rastlanılmadığından ebru sanatını kimden öğrendiği bilinmemektedir. Resmi dairelerde kullanılan defterlerin üzerine geçirilen “*alikhurna*” denilen Avrupa kâğıdı ile yapılmış olan ebruların Bekir Efendi’ye ait olduğu belirtilmektedir (Odabaş-Polat; 2015, s.101).

3.3.7. Mustafa Düzgünman

20. yüzyıl sanatçısı olan Düzgünman, Necmeddin Okyay’ın yeğenidir. Düzgünman, ebru sanatının günümüze ulaşmasında, büyük katkı sağlamıştır. Farklı sanat dallarında da uzmanlığı olan sanatçı, geleneksel Türk sanatlarından ebru sanatı ve eski tarz ciltçiliğin inceliklerini, ebru sanatındaki titizliğini dünyadaki izleyicilerine sergileriyle sunmuştur. Türk ebrusunu dünyaya tanıtmıştır. Çiçekli ebru çalışmalarına papatya desenini de ekleyip çiçek çalışmalarını kendi üslubuyla yorumlamıştır. Klasik üsluba sınırlı bağlı kalarak, çeşitli konularda yeniliğe açık olmasına rağmen, modern uygulamaları ebru sanatında sokmamıştır (Derman; 1994, s. 62, 63). Bu durum klasik sanatların üslupsal tarzlarının bozulmaması açısından önemli bir detaydır.



Resim 3.10. Mustafa Düzgünman, Hercai Menekşe Ebrusu (Muhittin Serin Koleksiyonu)

(Resim 3.10.) Çiçekli ebrularından menekşe ebrusunu realist bir şekilde yorumlamıştır. Menekşeyi gerçek renkleriyle oluşturmuş, düzenlemeyi büyük-küçük, oran-orantı denge esaslarına bağlı kalarak homojen bir şekilde sanatını aktarmıştır.

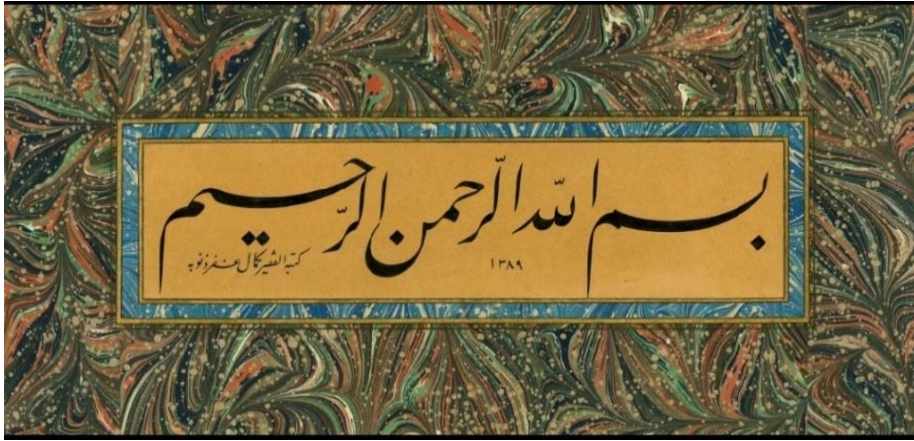
3.3.8. Kemal Batanay

Kemal Batanay, musiki ve hat sanatındaki eserleriyle 20. yüzyılın önemli hat sanatçıları arasında yer almıştır. Özellikle ta'lik sanatında öne çıkan eserlerinin ardından, sülüs, nesih ve rik'a yazılarının da eğitimini alarak hat sanatındaki uzmanlığını geliştirmiştir. Hüsn-i hat dersleri yanında, Kubbealtı Musiki Enstitüsü'nde Münir Nureddin Selçuk ile musiki dersleri vermiştir (<https://www.ketebe.org/sanatkar/kemal-batanay-493>).



Resim 3.11. Kemal Batanay, Celi-Ta'lik Bir Levhası, Emin Barın Hat Koleksiyonu

(Resim 3.11.) Bugün çeşitli müzelerde ve özel koleksiyonlarda ta'lik kıtaları, celi ta'lik beyit, âyet ve hadis levhaları bulunmaktadır.



Resim 3.12. Kemal Batanay, Hüsn-i Hat (Ta'lik), Mustafa Düzgünman, Ebru

(Resim 3.12.) Aynı dönemde ortaya çıkan sanatların her daim iç içe geçmiş olması, bu dönemde de hat, tezhip ve ebru sanatını bir araya getirmiştir. Batanay'ın Hüsn-i Hat yazıları ile ebru sanatçısı Düzgünman'ın eserlerinin genellikle bir arada kullanıldığına sıkça rastlanılmaktadır. Kemal Batanay'ın Ta'lik yazısında aharlı kâğıt üzerine Rahman ve rahim olan Allah'ın adıyla yazısı satır besmele şeklinde icra edilmiştir. Kenarları şal şeklinde ve üzerine sıçratma yöntemiyle siyah zemin üzerine Düzgünman'ın çalışmasıyla bütünleşmiştir.

3.3.9. Mehmet Gürsoy

Cumhuriyet döneminde Türk sanatının unutulmaya yüz tutmuş klasik motiflerini aktararak, geleneksel çini sanatının gelişimine çok büyük katkıları olan Muhsin Demironat'ın öğrencisidir.

Mehmet Gürsoy hocasından aldığı feyzle 400 yıl öncesinin unutulmaya yüz tutmuş, hatta silinmiş özgün motiflerini ve bozulmuş renklerini tekrar canlandırmayı hedeflemiştir.

1995-1999 yılları arasında öğrencisi olduğum Gürsoy, 17. yüzyılda kullanılan ve kaybolan mercan kırmızısını yeniden bulmak üzere İstanbul cami ve mezarlıklarındaki motif ve renkleri defalarca incelemiş uzun yıllar sürdürdüğü derin çalışmaların sonucunu alarak rengi yeniden yaratmıştır. Gürsoy, 1550-1575 yılları arasında çini sanatçılarının kullandığı ancak kaybolan zümrüt yeşili, mercan kırmızısı ve firuzenin gerçek renkleri üzerinde de yıllarca çalışarak bu renklere ulaşması sonucu sanatçının kendisi gibi çini sanatçısı olan arkadaşı Mehmet Koçer, Mehmet Gürsoy'a renklerin ustası diyerek onu onurlandırmıştır.

Sanatçının gün yüzüne çıkardığı renkler cam gibidir. Sır kullanımını parlak ve incedir. Sanatçı İznik motiflerini detaylı ve tam bir şekilde nakşetmiştir. Motiflerinin kullanımı nüanslıdır. Lalelerin uçları kıl kadar ince görümlü ve estetikdir. Kütahya'da İznik çini sanatını günümüze taşıyan, araştırmalar yapan sanatçı sanatını kurallara uygun olarak en zarif ve estetik şekilde uygulamıştır. Dünyanın pek çok ülkesine geleneksel Türk sanatı olan İznik çinisini tanıtmaktadır. Sanatçı motiflerin yeniden yorumlanmasında kurallara sadık kalınarak yapılmasını uygun görmektedir.

Bugüne kadar birçok sergiye katılan Gürsoy, 2009 yılında *UNESCO* tarafından miras taşıyıcı kabul edilmiş ve “*Yaşayan İnsan Hazinesi*” ilan edilmiştir. Eserleri dünyada pek çok müzede ve özel koleksiyonlarda sergilenmektedir. İngiltere kraliyet ailesine, Katar Emirine yapılan projelerde yer alan sanatçı, pek çok mekâna eserleriyle imza atmıştır.



Resim 3.13. Mehmet Gürsoy, UNESCO Yaşayan İnsan Hazinesi, İznik Çini. Mavi-Beyaz Üslup-Lotus Desenli Tabak, 30 cm.



Resim 3.14. Mehmet Gürsoy, UNESCO Yaşayan İnsan Hazinesi, Geleneksel Motiflerin Yeniden Yorumlanması

Dumlupınar Üniversitesinde ve atölyesinde öğrencisi olarak dinlediğim hocamın; *"Çini bir göz musikisidir ve bu musikinin notaları da laleler, karanfiller, güller ve*

sümbüllerdir” sözü stilize bitki motiflerine verdiği önemi vurgulamaktadır. (Resim 3.14.) eserinde lale, penç, dilimli yaprak, rumi desenlerine yer vererek yeniden yorumladığı tabak ortadan bir şeritle ikiye ayrılmış zeminin bir tarafı kobalt boyanırken bitkiler beyaz, iç detayları kırmızı bırakılmış, bazı yerler açık mavi ile detaylandırılmıştır. Kompozisyonun sol tarafı açık mavi zemin, ruminin zemini havalı kobalt mavi, dal ve düz yapraklar kobalt mavi, dilimli yapraklar beyaz bırakılarak yaprak damarları kırmızı ile belirginleştirilmiştir.

3.3.10. Mehmet Koçer

Gazi Eğitim Enstitüsü Resim Bölümünü bitirmiş olan sanatçı tezini Kütahya Çiniciliği üzerine yapmıştır. Geleneksel Türk sanatının unutulmaya yüz tutmuş 16. yüzyıldan kalan motiflerini tekrar çalışarak doğru aktarımı hususunda derin ve sürekli çalışmalar yaparak pek çok eser üretmiştir. Resim bölümünden mezun olan sanatçı çini sanatına gönül vererek özgün yorumu ve yeteneği sayesinde motif uygulamaları, desen tasarımlarıyla kültürel mirasın korunması ve aktarımındaki en iyi temsilcilerindedir.

Koçer, 1990’lı yıllarda Dumlupınar Üniversitesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümünü kurmuş, Kütahya’da akademik eğitimlerle çini sanatının gelişimine olanak sağlamıştır. 1995-1998 yılları arasında öğrencisi olduğum Koçer, tasarım öğeleri, desen bilgisinin ince ayrıntıları, motif aktarımındaki hassasiyetin titizlikle yapılması gerektiğini her zaman vurgulamıştır. Ayrıca Millî Eğitim Bakanlığına, mesleki eğitim çini ve seramik programlarını hazırlamıştır.

Sanatçı son yıllarda özellikle çini sanatında kaybolan özgün motifleri tekrar canlandırmak için kaybolan kompozisyonları yeniden yorumlayarak kendi üslubunu oluşturmuştur. Özellikle baba Nakkaş üslubu ile yeni yorumlamalar getirmektedir. Son dönem koleksiyon eserlerinde rumi ve lotus motifleriyle, saz yolunda kullanılan geyiklere sıkça rastlanılmaktadır. Tek renk gerçekleştirdiği eserlerinde mor renk döneme damgasını vurmaktadır. Çini sanatına katkısı büyük olan Koçer klasik motiflerin özelliğini bozmadan motif, desen tasarımlarının yanında, altyapı, masse, sır ve form çalışmalarını birlikte yürütmektedir.

21. yüzyılda, araştırma ve eser üretimine yönelik çalışmaları devam etmekte ve iz bırakan üslubu ile geleneksel motiflerin yeni tasarımlarıyla çağdaş eser yorumlamaları devam etmektedir.



Resim 3.15. Mehmet Koçer, Vazo. Baba Nakkaş Üslup. Geleneksel Motiflerin Yeniden Yorumlanması

(Resim 3.15.) Sanatçı tek renk olarak oluşturduğu kompozisyonunda mor rengi tonlama yaparak uygulamıştır. Lotus çiçekleriyle birlikte geyikler ana gövde de kullanılmış motiflerin içleri boyanmıştır, vazo ayak ve ağız kısmında zemin boyama yapılırken rumi desenleri beyaz bırakılarak ustalıkla yorumlanmıştır.



Resim 3.16. Mehmet Koçer, Lale Desenli Pano, Geleneksel Motiflerin Yeniden Yorumlanması

(Resim 3.16.) Lale pano çalışmasında Koçer, lalenin çanağını oluşturduğu şemsin içinde oluşturduğu ayrı kompozisyonu rumi, penç, hatayi ve yaprak motifleriyle düzenlemiştir. Orta noktadan bağlantı çıkışlarının devamında dilimli yapraklar devam etmiştir. Yaprakların içi penç ve basit yapralarla süslenmiştir. Renk seçimi olarak yaprakların zemini turkuaz ve pençleri beyaz bırakılarak yaprakları yeşil uygulanmıştır. Ana motifin çanak kısmını oluşturan şemsin dışı kobalt rengiyle dımdık boyama yöntemiyle zemin boyama yapılmış, hatayi ve penç motiflerinde kobalt rengi tercih edilirken, Rumiler ve yuvarlak alanlarla, lalenin taç yaprakları kırmızı rengine boyanmıştır.

3.3.11. Vedat Kacar

Anadolu Üniversitesi GSF Seramik Bölümü mezunu olan sanatçı, Dokuz Eylül Üniversitesi GSF Geleneksel Türk El Sanatları Çini bölümünde Öğretim üyesi olarak görevine devam etmektedir. Öğrencilerine Çini sanatının klasik form özelliklerini, bezeme tekniklerini, sır ve sırlama tekniklerini en iyi şekilde aktarmaktadır (<https://www.ketebe.org/sanatkar/kemal-batanay-493>).

Sanatçı Türk Çini sanatında en etkili dönem olan 16. yüzyıl seramik ve çini formlarını karşılaştırmakta, motifleri, üslupları, bulunduğu müze ve alanlarda inceleyerek araştırmalarına devam etmektedir. Kacar, motiflerin geleneksel formunu bozmadan özgün eserler ortaya çıkarmakta ve geleneksel Türk sanatlarının farklı motifleri üzerinde uygulamalar yapmaktadır. Eserlerini, İznik çini motifleri ve farklı diğer geleneksel sanatının motiflerinden etkilenecek şekilde üretmektedir. Uyguladığı motifler daha çok bitkisel motifler çintemani, lale ve gemi, kuş, halıç motifleri gibi karakteristik motiflerdir. Ayrıca padişah tuğralarını da seramiklerinde kullanmaktadır.

Geleneksel Türk sanatının çizgisinde geleneksel motifleri bozmadan çağdaş yorumlamayı özgün bir şekilde vurgulayan sanatçılardandır.



Resim 3.17. Vedat Kacar, Lale Desenli Seramik Pano, Geleneksel Çizgide Çağdaş Söylem Adlı Sergisinden

(Resim 3.17.) Sanatçı seramik üzerine lale motifi uygulamalarını biri daire, diğeri dikdörtgen form üzerinde gerçekleştirmiştir. Lale motifinin klasik yapısını bozmadan oluşturduğu kompozisyonu, koyu zemin üzerine açık renk dikdörtgen alanlar üzerinde yerleştirmiştir. Açık-koyu, büyük-küçük dengesiyle motifleri ön plana çıkararak, çanak, dal ve yaprakları yeşil renkle vurgulamıştır. Yapraklar daha büyük şekillenerek derinlik yaratmıştır, kontrastı olan kırmızı lalelerin taç yapraklarında kullanılmıştır.

3.3.12. Mustafa Tunçalp

Marmara Üniversitesi GSF Seramik Bölümünden emekli olan sanatçı çalışmalarına devam etmektedir. Eserlerinde Anadolu Selçuklu dönemine ait geometrik desenler ve Osmanlı çini sanatında görülen lale ve karanfil, çintemani desenleri baskın olarak görülmektedir. Sanatçı seramiklerinde farklı formlar kullanmıştır, bunlardan biri de Osmanlı döneminde çok kullanılan kaftan formudur (Oransoy; 2012, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/401735>).

Sanatçı farklı formlar üzerinde geleneksel motifleri, çağdaş tasarımlarıyla bir araya getirerek geçmiş ve güncel sanat arasında bağ kurmuştur. Sanatçı uygulamalarında geleneğe bağlı yöntemlerle çalışarak, kaybolmaya yüz tutmuş sanatın canlanmasında önemli rol oynamaktadır. Özellikle çini motiflerini bir araya getirmiş, hat sanatıyla birlikte çini renklerin albenisini kullanarak kaligrafik çalışmalar yapmıştır. Tuğraları ait olduğu sultanın minyatür resimleriyle uygulanmıştır. Genellikle sıraltı dekor tekniğini kullanan sanatçı, eserlerinde mavi, kırmızı, beyaz, sarı ve siyah renklerini sıkça kullanmaktadır. Özellikle de sır üstünde altın yıldız dekorlarını ön plana çıkarmaktadır.



Resim 3.18. Mustafa Tunçalp, Üç Boyut Seramik Üzerine Altın yıldız Geometrik Desen Uygulama
(<http://www.turkishpaintings.com/index.php?p=1&l=1%20mustafa%20tun%C3%A7alp>)

(Resim 3.18.) Sanatçının üç boyutlu form üzerinde uyguladığı geometrik desen altın yıldızla sırüstü yöntemle dekorlanmıştır. Seramik form piştikten sonra renkli sır uygulanarak sır pişirimi yapılmış olup sırüstü dekorlamayla Anadolu Selçuklu yapılarında Kubadabad Sarayında sıkça rastlanan yıldız geçme şeklinde dekorlama yapılmıştır. Üç boyutlu form koyu renk kaidenin üzerinde sergilenmektedir.

1950 yılı sonrasında Türk çini sanatının canlanması için devlet sanatçıları desteklemiştir. Bunun sonucunda Türkiye'deki sanat ve sanat uygulamaları hareketlenmiştir. Ancak geleneksel Türk sanatı belli bir dönem gereken ilgiyi görememiş olsa da günümüzde klasik çini sanatının yaşatılması bazı sanatçılar tarafından tekrar eski önemine kavuşmuştur.

İslamiyet sonrası dönem ve Cumhuriyet dönemi arasındaki tarihin aydınlanmasına yön veren hoca ve sanatçıların, Cumhuriyet dönemi sanatçılarına geleneksel Türk sanatlarını aktarması sayesinde geleneksel Türk sanatı UNESCO tarafından koruma altına alınmıştır. Kültürel mirasın bilincinde olan sanatçı topluluğu, tarihte eski motif ve bezemelerin araştırılması üzerine incelemeler yapmış, motiflerin asıl çizimlerini gün yüzüne çıkarmıştır. Klasik motifler 16. yüzyılda nakşedildiği gibi özgün çizimleriyle aktarılmış, nitelikli üsluplarla iki ve üç boyutlu objeler üzerinde

dekorlanmıştır. Günümüz sanatçılarının da geleneksel Türk sanatına sahip çıkmasıyla araştırma ve yeni eser yorumlamaları yapılmaya devam etmektedir.

Teknolojinin gelişmesine bağlı olarak iletişimin artması ile geleneksel çini sanatına ilgi duyan insanların sayısı çoğalmıştır. Ancak bu ilginin olumsuz yansımaları da gözükmemektedir. Geleneksel çini motiflerini alanı olmayan ve çini sanatını yeterli bilgiye sahip olmadan aksettiren, geleneksel kültür ve görsel etkiye sahip olmayan bazı grupların özendirilmesiyle çini sanatı, uygun olmayan motifler ve uygulama teknikleriyle farklı bir yola gitmeye başlamıştır. Ancak her şeye rağmen bu dönemde yeni arayışlara giren tüketim toplumunun, yeni nesil Avrupa porselenleri üzerinde gördükleri dekorları çini malzemesi üzerinde uygulama arzusu ile geleneksel Türk çini sanatına uygun olmayan yeni bir tarz ortaya çıkmaktadır.



4. İKİ VE ÜÇ BOYUTLU FORMLARDA GELENEKSEL TÜRK MOTİF VE SOYUTLAMALAR

4.1. İki ve Üç Boyutlu Formlarda Soyutlama

Üç boyutlu sanatsal formların oluşumu, toplumların gelenekleri ve oluşturdukları inanç sistemleri ile paralellik göstermiştir. Ancak tek tanrılı dinlerin ortaya çıkması ile üç boyutlu formlar, bazı toplumlar tarafından uygulanırken bazılarında ise şiddetli yasakla karşılaşmıştır. Çok tanrılı dinlere mensup bazı uygarlıklar heykeli bir tür tapınma aracı olarak kullanmıştır. Ancak heykel yani üç boyutlu formlar güçlü anlatımından dolayı insanlığı etkileyen bir sanat dalı olarak sürekliliğini ve gelişmesini sürdürmüştür. Hristiyan otoriteleri heykelin bu gücünü insanları etkilemek maksatlı olarak kullanmışlardır. Heykeltıraşların yaptığı insan figürünü özellikle kullanarak da bu etkiyi artırmak istemişlerdir. Bu doğrultuda, heykel toplumda yaşanan olayları ve dini olguları halka aktarmak amacıyla önemli bir görsel araç haline gelmiştir. Orta Çağ'da Hristiyan dünyasında sanat hem resim hem de heykel olarak insan figüründeki tasviri ile sıkı bir ilişki içinde hayat bulmuştur. Yapılan muhteşem heykellerle insan inancının sekülerleşmesine katkı sağlanmak istenmiştir. Bu süreçte de insan figürü en belirgin üç boyutlu form olarak öne çıkmıştır. Bu koşullar altında sanatçılar, yöneticilerin ve din adamlarının izinde ve onların kabul edebileceği görüş ve anlayış sınırı içinde hareket etmişlerdir.

Sanatçılar klasik ve empresyonist dönemde güzel, ideal olanın arayışıyla kusursuz denilebilecek detaylı çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. İdealist sanatçılar, Yakın Çağ'ın para, bolluk ve sefa içinde geçen dingin döneminde; kendisini topluma kanıtlamak istemiş ve genellikle de izlenimciliğe yönelik figüratif eserler yapmışlardır. Ancak bu süreçte sanatçı keşfedilene ya da ölene kadar soylu ve zengin tabakanın refah içindeki yaşantısına ulaşamamıştır. Belki de sanatçı yaşayamadığı bu gerçeği, eserlerinde yansıtarak özlem duyduğu yaşama arzusunu eserlerine aktarmak istemiş olabilir. Sanayi Devrimi'nin yarattığı ortam dünya toplumlarının yaşantısında önemli bir dönüşüm meydana getirmiştir. Bu durum sanatçının da sıkıntı ve maddi

imkânsızlıklar yaşamasına neden olmuştur. Ortaya çıkan yeni süreçte siyasi akımlar da toplum hayatında etkili olmaya başlamıştır. Muhalif duruşu ile yönetimle karşı karşıya gelen sanatçılar zor şartlarda eserler ortaya koymaya çalışmışlardır. Yaşanan kaos, dönem sanatçılarının eserlerine birebir yansımıştır.

Harold Rosenberg, 1952 yılında *“sanatçının görevinin; kişisel kimliğin en derin konularına ve insanlık durumuna ilişkin geniş sorgulamalarla ilgili deneyimin kahramanca bir keşfi olarak görmüştür.”* ...Rosenberg 1947 yılında, her bir sanatçının *“yalnızca kendi kendini, kendi gerçeğini inşa ettiğini ve ölümcül bir şekilde bunun farkında olduğunu ileri sürer.”* Benzer bir ifadeyle, Motherwell da 1951 yılında, üç boyutlu ekspresyonizmin modern yaşama yanıtını şöyle tanımlar: *“Asi, bireyselci, alışılmışın dışında, duyarlı, irkiltici... bu davranış, evrendeki huzursuzluk duygusundan kaynaklanmaktadır...”* (Fineberg; 2014, s. 36, 37).

Ekspresyonist ressamlar doğanın taklidini bir kenara bırakılırken heykeltıraşlar da yeni arayışlara girmiştir. Rodin formu biçimlendirirken alışlagelmiş, sınırlandırılmış bütünlüğü yok ederek yeni arayışlarla derin bir keşfe çıkmıştır. “Figüre kendi yorumunu katarak sanatına yepyeni bir üslupla devam eden Rodin, bu yönde pek çok eleştiri almış olsa da tarihte izinden gidenleri olumlu yönde etkilemiştir” (Demirkol; 2008, s. 51). Yunan heykellerinde olduğu gibi pürüzsüz ve insan vücudunu mükemmel bir şekilde tasvir etmek yerine, bazı yerlerdeki detayları bitmemiş hissiyle yarım bırakmıştır. Böylece sanatında sağladığı bütünlük, bir kırılma noktası olarak karşımıza çıkmıştır. Sonuçta yeni anlayışa göre belirli bir dönem ya da ülke üslubu artık söz konusu değildir. Denilebilir ki; sanatsal ifade biçimlerinin birbirlerine sağladıkları geçişlilik sayesinde akımlar birbirinin tamamlayıcısıdır. Ayrıca ne kadar sanatçı ve eser varsa o kadar da üslup ortaya çıkmıştır denilebilir. Ekspresyonizmin ifade edilişi gerginliğin ve hüznün ne zaman geleceğinin kestirilememesi, hissedilenin tüm gerçekliğiyle aktarılmasıdır.

Bu yeni akımda biçim bozma, renk birliğinin yeni aktarımı, heykelin mekân ve kaide arasındaki ilişkisi temel unsurlardır. Yeni akım sanatın her dalındaki gelişimi ile form kazanmış, resim, heykel, mimari, teknoloji ve endüstriyel tasarımla da şekillenerek kapsam alanını da genişletmiştir. Özellikle ağır sanayide kullanılan

metal ve çelik ile geometrik düzenlemelerle sanat yeni bir boyut kazanmıştır. Metal malzemenin kendi içindeki uyumu ve geometrik düzenlemeler doluluk-boşluk dengesiyle eserler dış mekânda yer almıştır. Kamusal alanlarda yer almaya başlayan bu tür heykeller hayatla iç içe geçmiş yapılar olarak anımlanmıştır. Bu yapıtlar üç boyutlu, amorf ve deforme edilmiş geometrik biçimler kullanılarak oluşturulan soyut eserlerdir. Anlatım biçimi olarak sadeleştirilmiş yalın formlar, estetik ve öznel olarak tasarlanarak toplumsal beğeniye sunulmuştur. Bu dönemde soyut çalışmaların ivme kazandığı izlenmektedir.

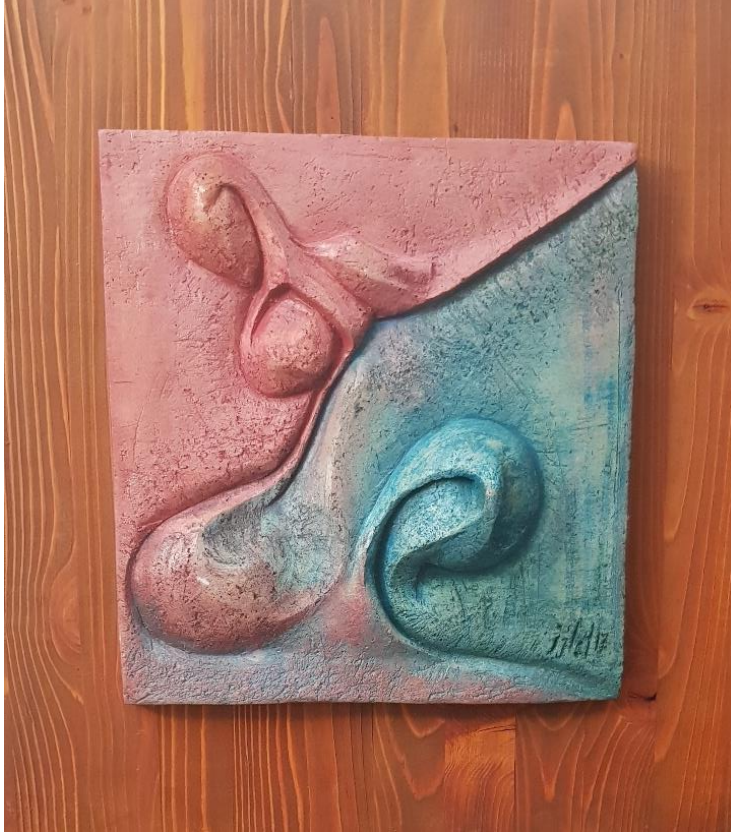
Gerçekleştirilen çalışmalar sadece biçim olarak ifade edilmemiş bu soyut biçimlerin neyi temsil ettiği de aktarılmıştır.



Resim 4.1. İljal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Form Soyutlama, Şamoltlu Çamur-Ahşap, Rölyef, 2019

(Resim 4.1.) Üç boyutlu form teknik olarak şamoltlu çamur ile kesme, biçimlendirme, form verme esaslarına bağlı kalınarak ışık-gölge ile biçimlendirilmiştir. İki ve Üç Boyutlu Formlarda Geleneksel Türk Motif ve Soyutlamalar konulu tez çalışmasında, Uyanış isimli çalışma oluşturulurken yüzeyde

kabartma yöntemi uygulanarak etki artırılmıştır. Renk kullanımı hareketli parçaları ortaya çıkarma açısından öneme sahiptir. Aynı zamanda form soyutlaması ile renk vurgusu çalışmanın kavramsal ifadesini yansıtmaktadır. Renk ve hareket bahara uyanmak gibi iç içedir.



Resim 4.2. İjlal Marmarisli İycil, Kadın, Üç Boyutlu Form Soyutlama, Şamoltlu Çamur-Ahşap Rölyef, 2019

(Resim 4.2.) İki renk olarak tasarlanan formun üst kısmında sola doğru dönen çizgisel bir hareket bulunmaktadır. Aşağı doğru yamuk şekilde inen form, soldan dairesel bir hareketle derinlik ve kabartma ile kilin yükselmesi ve alçalmasına olanak tanımıştır. Çalışmada çizginin hareket ettiği yerler keskinleştirilmiş, sağ alta doğru hareket diyagonal bir şekilde devam etmiştir. İç-dış, büyük-küçük kontrastlıkları sağlanmış, ışık-gölge net bir şekilde ifade edilmiştir.



Resim 4.3. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Form Soyutlama, Şamoltlu Çamur-Ahşap Rölyef, 2019

(Resim 4.3.) Üç boyutlu soyut form kadın imgesinden feyz alınarak oluşturulmuştur. Formda kadın bedeninin ayrıntıları hissedilmektedir. Formda öne çıkarılmak istenen biçim yükseklik ve derinlik uygulamaları ile elde edilmiştir. Renk olarak açık ve koyu kahverengi tercih edilirken kontrastı mavi ile bütünleştirilmiş; arka planda kırmızı ve koyu kahverengi kullanılarak soyut figür ön plana taşınmıştır.



Resim 4.4. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Form Soyutlama, Şamoltlu Çamur-Ahşap Rölyef, 2019

(Resim 4.4.) Çalışma yukarıda oval bir kütle ile oluşan dik form olarak tasarlanmıştır. Form aşağıya doğru hareketle sağa ve sola doğru açılarak “S” biçiminde kabartma yöntemi ile yükseltilerek yer yer de alçaltılan alanlarda derinlik verilerek stilize edilmiştir. Ortası alçaltılarak kesme ve kazıma biçimiyle ışık ve gölgenin oluşumu sağlanmıştır. Uygulama kütsel bir yapıdan hareketle, bol girinti-çıkıntı, iç-dış hareket sağlanarak, kahverengi ve kırmızı rengin birbirini tamamlaması ile sonuçlandırılmıştır.



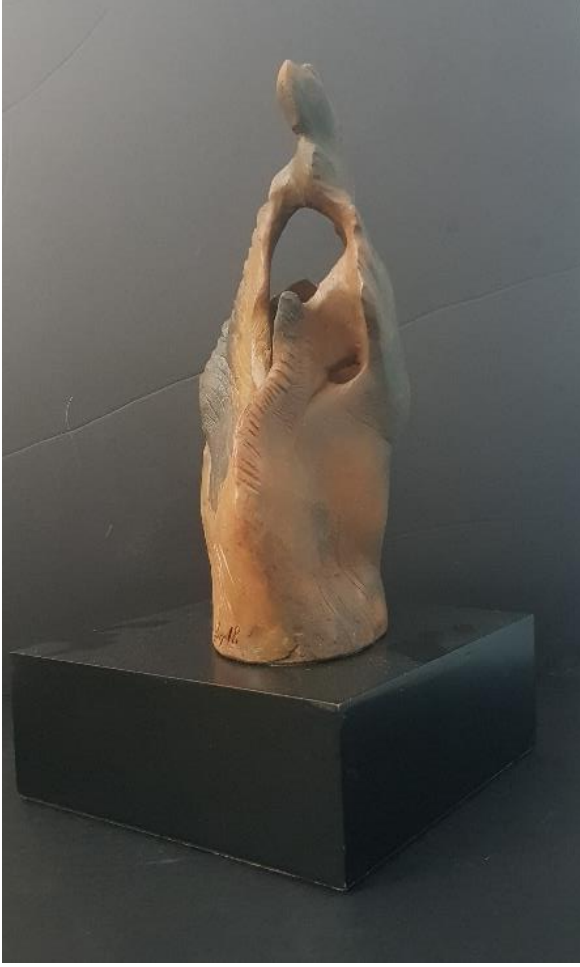
Resim 4.5. İjlal Marmarisli İycil, Süreç, Üç Boyutlu Form Soyutlama, Şamollu Çamur-Ahşap Rölyef, 2019

(Resim 4.5.) Yukarı doğru bir hareketle ovale yakın bir form oluşturulmuş, alçaltılarak ve yükseltilerek kabartma yöntemi ile dışbükey hareket yukarı sola doğru devam etmiş ve zeminde kaybolmuştur. Bu hareket ışığı yansıtarak ışık yüzeyini oluşturmuş, paralelinde iki çizgisel hareketle gölge meydana getirilmiştir. Gölge oluşturan iki paralelden birisi yukarı doğru bir yay çizerken, diğeri ise aşağı doğru yay çizerek zeminle bütünleşmiştir. Rölyefin alt kısmında kil kendi rengiyle yüksek kabartma tekniği kullanılarak oval bir hatla şekillendirilmiş etrafındaki kil azaltılarak yumuşak bir geçişle zeminle bütünleştirilmiştir.



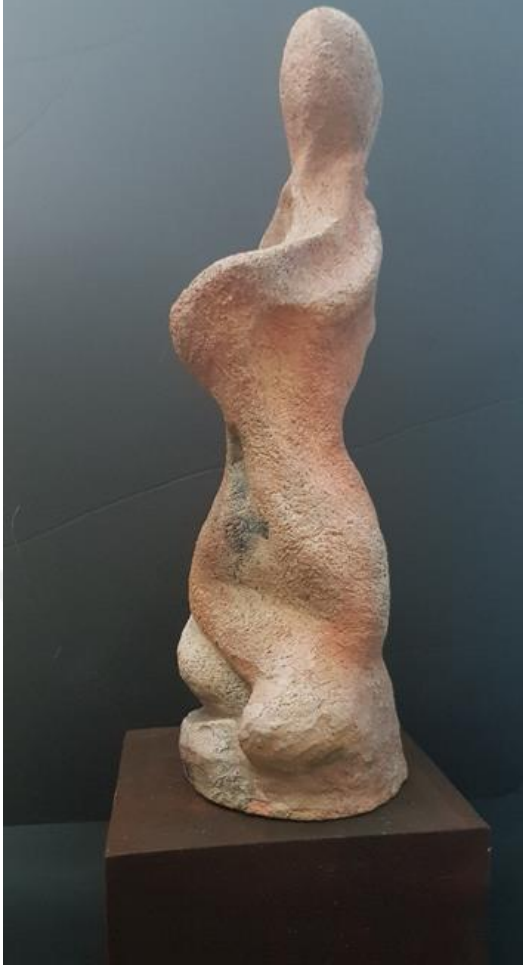
Resim 4.6. İjlal Marmarisli İycil, Varoluş, Üç Boyutlu Form Soyutlama, Kırmızı Çamur-Seramik Pişirim, 2019

(Resim 4.6.) Varoluş isimli Üç Boyutlu Form Soyutlama'da kadın figürü soyutlanmıştır. Kırmızı çamur dikey bir formda oluşturulmuştur. Bu figür soyutlamasında omurga olarak adlandırılabilen kısımda derin girintiler mevcuttur. Dikey tasarlanmış soyut formun üst kısmında sağa doğru çıkıntı mevcutken alt kısmı ters yöne eğimli ve yay şeklindedir. Taş fırının verdiği doğal etkiyi elde etmek için çalışma taş fırında odun ateşinde pişirilmiştir. Üzerindeki koyu renk efektler doğal bir yansımadır.



Resim 4.7. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Form Soyutlama, Kırmızı Toprak-Seramik Pişirim, 2019

(Resim 4.7.) Üç boyutlu kil çalışma doluluk-boşluk esasıyla denge kurularak ortaya çıkarılmıştır. Dik bir şekilde konumlandırılmış üç boyutlu formda bazı alanlar tarama yöntemi ile biçimlendirilmiştir. Yüzeyle düz bir satıh olarak biçimlendirilmiş kilin yapım aşamasındaki pürüzlerine olanak sağlanmamıştır. Form dışbükey olarak şekillendirilse de kazınmış alanlar mevcuttur. Pişirim taş fırında odun ateşinde yapılmış olup üzerindeki koyu renk efektler pişirim esnasında ortaya çıkan doğal bir sonuçtur.



Resim 4.8. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Form Soyutlama, Şamoltlu Çamur-Seramik Pişirim, 2019

(Resim 4.8.) Üç boyutlu çalışma kütleli bir yapı ile dik formda oluşturulmuştur. Formun sola doğru içbükey hareket oluşturularak gölge tutulması sağlanmış, sağa doğru diyagonal bir şekilde aşağı doğru iç-dış olarak biçimlendirilmiştir. Kütle alt kısımda dairesel bir yapı ile sağlamlaştırılmıştır. Şamoltlu çamurla oluşturulmuş çalışma, taş fırının verdiği doğal etkiyi elde etmek için odun ateşinde pişirilmiştir.



Resim 4.9.- İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda, Lale Motif Uygulaması, Fırın Öncesi, 2019



Resim 4.10. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda, Lale Motif Uygulaması, Fırın Sonrası, 2019

(Resim 4.9.), (Resim 4.10.) İki ve Üç Boyutlu Formlarda Soyutlama bölümü için gerçekleştirilen uygulama kırmızı kil ile çalışılmıştır. Kütleli bir yapının üzerinde

içbükey-dışbükey tasarım ile her açısı farklı oluşturulmuştur. İç bükey hareketlerde gölgelerin tutulması keskin alanlara ışık vurmasına neden olmuş, iç-dış oluşumları ile bazı alanda daralmalar bazı alanda genişlemeler ortaya çıkarmıştır. Geniş alanlarda klasik çini yöntemiyle lale çiziminin teknik özelliklerine bağlı kalınarak uygulaması yapılmıştır. Üç boyutlu biçimlendirmede bazı yerler alçaltılarak keskinleştirilmiş, bazı yerler yükseltilerek lale formu ortaya çıkarılmış ve pişirimi gerçekleştirilmiştir. Çini motiflerinde yanlış uygulamalar sonucu motiflerin gerçek formunun bozulmaya yüz tutması gerçeğine ve doğru kullanımlarına dikkat çekmek amacıyla motif, formda ön plana çıkarılmıştır.

Buradaki İznik çini motifi olan geleneksel lale çizim tekniğini şu şekilde tanımlayabiliriz: Çanak üzerinden üç çıkışla lalenin formu verilir. Öncelikle çanağın ortasından başlayarak yönünü belirleyen orta taç yaprak, çanaktan itibaren uca doğru çizilir. Sonra sağ ve sol tarafındaki taç yapraklar da kökten uca, içten dışa doğru şekillendirilir. Lalenin taç yapraklarının uçları saç teli kadar inceltilerek uzatılır. Aynı yöntem yapraklar içinde tekrarlanır.



Resim 4.11. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda Karanfil Motif Uygulaması, Fırın Öncesi, 2019



Resim 4.12. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda Karanfil Motif Uygulaması, Fırın Sonrası, 2019

(Resim 4.11.) (Resim 4.12.) Çalışma üç boyutlu kütleli formda gerçekleştirilmiş bir soyutlamadır. Dik olarak oluşturulmuş form yukarıdan aşağı doğru inerken, diyagonal bir hareketle rutinlikten çıkmıştır. Üç boyutlu form üzerinde düz ve içe girintili geniş alanda karanfil formu geleneksel tekniğe uygun olarak çizilmiş, alçak kabartma ile kil üzerinde uygulanmıştır. Kenar çizgileri derinleştirilerek gölge oluşturulmuş yan alanda kil derinleştirilerek karanfil motifinin yüksekte kalması sağlanmıştır. Motif abartılı olarak formda ön plana çıkarılmıştır. Burada amaç motive dikkat çekmektir.

Geleneksel çini tekniğine bağlı kalınarak uygulanan karanfil çiziminde önce yön belirlenmiştir. Çanak yapraklar yarım daire şeklinde ölçülendirilerek, büyüklüğü saptanmıştır. Taç yapraklar alana uygun olarak altı dilim şeklinde belirlenmiştir. Önce orta yapraklar çizilip, uca doğru biçim verilmiştir. Üçgen biçimli taç yaprakların en karakteristik özelliği uçlarının sivri olmasıdır. Ancak geleneksel karanfil motifi nakşedilirken uçları yuvarlak olarak da stilize edilebilir. Karanfil yaprakları, karanfil formuna göre zarif ve küçük olarak biçimlendirilmiştir. Lale yaprakları ile karşılaştıracak olursak daha küçük bir formda olduğu saptanmaktadır.



Resim 4.13. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Amorf Formda Çintemani Motif Uygulaması, Fırın Öncesi, 2019



Resim 4.14. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Amorf Formda Çintemani Motif Uygulaması, Fırın Sonrası, 2019

(Resim 4.13.), (Resim 4.14.) Üç boyutlu çalışma amorf bir yapıya sahiptir. Çintemani motifi için uygulanacak üç dairenin çok düzgün, birbirini bozmadan ve birbiriyle kesişmeyen bir teknikle oluşturulduktan sonra biçim bozmanın gerçekleştirilmesi ile oluşmuştur. Üç boyutlu amorf uygulamanın iç alanı boş bırakılırken sol alt kısımda küçük bir boşlukla dengelenmiştir. Üç boyutlu amorf formun iç kısmına tarama yöntemi uygulanmıştır.

Uygur Türkleri zamanında Şamanizm ve Budizm dinleri vardı. Çintemaninin de ilk çıkış noktası bu dinlerdeki “üç benek” sembolü olmuştur. Buda'nın üç gücünü simgeleyen bu motifin anlamı İslamiyet'in etkisiyle son bulmuş ve saltanatın sembolü olarak kullanılmıştır. Bu şekilde Osmanlı süslemelerine giren çintemani, erkeklik, güç ve saltanatın sembolü olarak pars postu ile kullanılmaya başlanmıştır. Padişah ve şehzadelerin kaftanlarında fazlasıyla sembolize edildiği görülür. Çintemani motifinin anlamı farklı bir açıdan ele alınacak olursa; üç benek, üç tane gözü simgelemiştir ve bu gözlerin anlamları da; “*gönül gözü, akıl gözü, dünya gözü*” olarak ifade edilmektedir. Hiçbir göz diğerine müdahale etmeden uyum içinde olan hayat bakışını anlatmaktadır (<https://www.suurs.com/cintemani-motifinin-tarihi>).



Resim 4.15. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda, Çintemani Motif Uygulaması, Kırmızı Çamur-Rölyef, 2016

(Resim 4.15.) Kompozisyonun oluşumunu sağlayan üç büyük ana motif içine ayrıca yerleştirilmiş çintemani motifleri mevcuttur. Formun geneline dengeli dağılımı sağlanmış olan 16. yüzyıl saltanat sembolü, büyük-küçük ilişkisi kurarak çintemani motiflerinden oluşmuştur. Motif uygulamasında kullanılan malzeme kırmızı kil ile gerçekleştirilmiştir.



Resim 4.16. İjlal Marmarisli İyçil, Üç Boyutlu Formda Lale Motifleri Uygulaması, 2019

(Resim 4.16.) Üç boyutlu amorf çalışma, aşağıdan yukarıya doğru genişleyerek formu meydana getirmiştir. Doluluk-boşluk formda kullanılmış olup hareket üç boyutlu formun hem ana kütlelerinde hem de lale bezemelerindeki harekette uygulanmıştır. Lale motifleri farklı boylarda ve farklı yönlerde amorf form üzerine bezenmiştir.



Resim 4.17. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda Gül Motif Uygulaması, Fırın Öncesi, 2019



Resim 4.18. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda Gül Motif Uygulaması, Fırın Sonrası, 2019

(Resim 4.17.), (Resim 4.18.) Üç boyutlu form yatay olarak konumlandırılmıştır. Ana kütle'nin sol üst kısmı diyagonal bir konumlandırılmayla yukarı doğru bir hareket oluşturmuştur. Çalışmanın alt kısmı sağa doğru geniş bir alan olarak

biçimlendirilmiştir. Gül deseni üç boyutlu form üzerine geleneksel tarzda gül motifinin çini tekniği aktarımı ile gerçekleştirilmiştir. Çini tekniğine göre gül motif çizimi kat kat yapılmaktadır. Gül motifi, gerçek gülün yandan görünümü olarak stilize edilmiştir. 16. yüzyılda gül motifinin stilize formu bitki motiflerinin en önemli uygulamalarındandır.

Gül motifi çiziminde de diğer bitki formlarında olduğu gibi öncelikle hareket yönü belirlenmiştir. Çanak kısmı belirlenen motifin taç yaprakları, bitkinin dış kısmı büyüklüğünde oluşturulmuştur. Taç yaprakları üç kademede, ortadan kenarlara doğru çizilip, yaprakları daldan üçlü şekilde çıkmıştır.



Resim 4.19. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda Çintemani Motif Uygulamaları, 2019



Resim 4.20. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda Çintemani Motif Uygulamaları Detay, 2019

(Resim 4.19.), (Resim 4.20.) Üç boyutlu amorf formlar şamoltlu kil ile şekillendirilmiştir. Bu çalışma geleneksel Türk sanatları motiflerinden çintemani motifinin, şamoltlu kil üzerine farklı boyalarda tüm alan üzerine uygulanmasıyla bezenmiştir.



Resim 4.21. İjlal Marmarisli İycil, Üç Boyutlu Formda Lale Motifleri Uygulaması, 2020

(Resim 4.21.) Üç boyutlu amorf form, şamoltlu kil ile şekillendirilmiştir. Çalışmada doluluk boşluk, keskin ve yuvarlak hatlar dengeli bir şekilde gerçekleştirilmiştir. Şamoltlu kil ile oluşturulmuş çalışmanın bir yüzeyine geleneksel Türk sanatlarının lale motifi farklı boylarda bezenmiş, diğer alanlarda ışık ve gölge tutan yüzeyler taranarak formda pürüzlü alanlar oluşturulmuştur.

4.2. İki Boyutlu Formlarda Geleneksel Teknikle Soyutlamalar

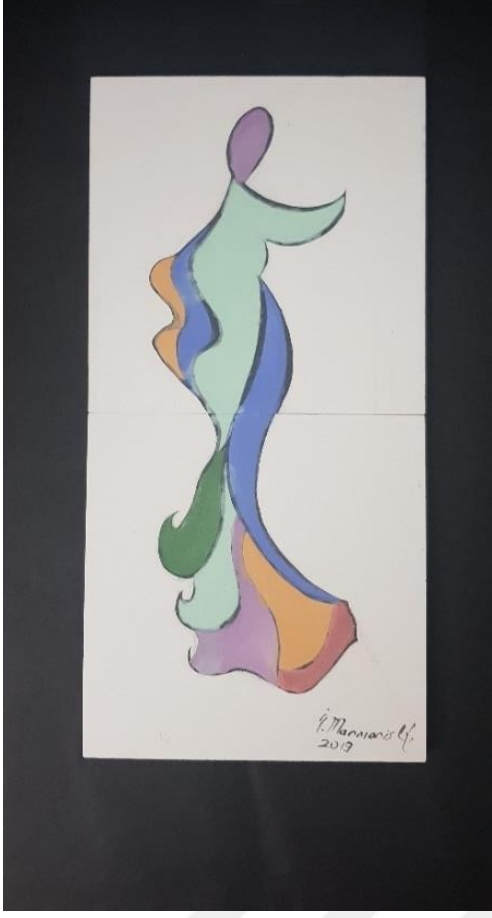
Geleneksel Türk sanatları köklü bir geçmişe sahip bir mirastır. Geçmişte yapılmış örnekler genellikle bitkilerin stilize edilmesiyle oluşan bezemelerdir. Doğadan etkilenilerek yapılmış şekillerin ortaya çıkmasıyla, pek çok alanda kullanılan bezemelerin formların üzerinde kullanımıyla daha da anlam kazanmıştır. Süsleme sanatı her dönemde var olmuştur. Geleneksel Türk sanatında motiflerin önemli bir yerinin olması yanında teknik açıdan da önemli bir bilgiye sahip olunması gerekmektedir. Uygulanacak malzemenin teknik özelliklerinin bilinmesi malzeme üzerine uygulanacak dekorlamanın kusursuz ya da uygulama hatası olmayacak şekilde oluşumuna olanak sağlar.

Geleneksel teknikle uygulama yapabilmek için öncelikle bisküvinin ince numaralı zımpara ile hafifçe zımparalanması gerekir. Zımparalanan bisküvi ıslatılıp suyu sıkılmış bir sünger yardımı ile üzerinde toz kalmayacak şekilde temizlenmelidir. Kuruyan bisküvi üzerine aktarılacak özgün tasarımlar tahrir ile fırça yardımıyla çizilir. Çizgilerin nüanslı çizimi, uygulanan motifin ya da desenin etkili görünümünü sağlar. Tasarımın, aktarımının yapılma işlemine tahrirleme yani dış hatlarının samur fırça ile çizim işlemi denir. Çizim işlemi bittikten sonra boyamaya geçilir. Boyamanın yapılabilmesi için at kıllarından yapılmış olan özel fırçalar gereklidir. Fırçaların kullanımı özel kesim gerektirir. Hatları belirlenen alanlar geleneksel çini tekniğinde çizim ve tahrirleme işleminde olduğu gibi yukarıdan aşağıya doğru olmalıdır. Geleneksel teknikle uygulanan soyut formların üç boyut etkisi kazanabilmesi için tonlu boyama yapılmalıdır. Tonlu boyama şöyle yapılır: Su ile inceltilmiş boya yukarıdan aşağıya doğru sürülür. Üst taraf daha ince boya katmanı ile boyanırken formun alt tarafı daha yoğun katman boya ile boyanır. Bu şekilde uygulanan tonlu boyama ile boyut etkisi verilmiş olur.



Resim 4.22. İjal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Form Üzerine, Üç Boyutlu Form Soyutlaması, 2019

(Resim 4.22.) Üç boyutlu form soyutlaması olan desen, çini çizim ve boyama tekniğine uygun bir şekilde siyah tahrir ile karo üzerine aktarılmıştır. Fırça yardımı ile üç boyut desen çizimleri 20x40 cm karo üzerine kobalt mavi ve turkuaz boya ile tonlama tekniğine uygun olarak gerçekleştirilmiştir. Dingin bir formu olan soyut desen, yine aynı dinginlikle formun yapısı ile uyumludur. Uygulamanın sakinliğine kontrast yapı ile saçlarda, göğüste ve etekte oluşan kat kat kıvrımlar ve boyama tekniğindeki özel tonlama uygulaması hareket ve ışık-gölge olarak uygulanan karoya anlam katmıştır.



Resim 4.23. İjlal Marmarisli İyçil, İki Boyutlu Form Üzerine, Üç Boyutlu Form Soyutlaması, Fırın Öncesi, 2019



Resim 4.24. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Form Üzerine, Üç Boyutlu Form Soyutlaması, Fırın Sonrası, 2019

(Resim 4.23.), (Resim 4.24.) Üç boyutlu form soyutlaması olan desen, çini çizim ve boyama tekniği ile uygulanmıştır. Uygulama siyah tahrir ile 20x40 cm karo üzerine aktarılmıştır. Formda ana gövdeyi oluşturan alan turkuaz olarak kullanılanmış kıvrımlar kobalt mavi, koyu sarı, mor ve yeşil renk olarak belirlenmiştir. Hareketli biçimler renkle daha da ortaya çıkarılmıştır. Resimler fırınlama öncesi ve fırınlama sonrasına aittir.



Resim 4.25. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Form Üzerine, Üç Boyutlu Form Soyutlaması, 2019

(Resim 4.25.) 25x50 cm karo üzerine aktarılan üç boyutlu form soyutlaması, geleneksel çini tekniğine uygun olarak karo üzerine aktarılmıştır. Aktarım siyah tahrir ile gerçekleştirilmiştir. Renklendirme öğeleri olarak kobalt mavi, turkuaz, yavruağzı, mangan moru, kırmızı kullanılmıştır.



Resim 4.26. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Form Üzerine, Üç Boyutlu Form Soyutlaması ve Çintemani Motifi, Fırın Öncesi, 2019



Resim 4.27. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Form Üzerine, Üç Boyutlu Form Soyutlaması ve Çintemani Motifi, Fırın Sonrası, 2019

(Resim 4.26.), (Resim 4.27.) Çalışmada üç boyutlu form soyutlama ile çintemani motifi geleneksel çini malzemesi olan 18 cm'lik bisküvi tabak üzerine tekniğine uygun olarak aktarılmıştır. Çintemani motifi tasavvufta gücü, saltanatı ve birbirine

karışmadan üç gözü simgelemektedir. Bu gözlerin gönül gözü, akıl gözü ve dünya gözü olduğunu daha önce de ifade edilmiştir.

Bu çalışma malzeme olarak bisküvi üzerine, çini boyaları ile çini sanatının teknik esaslarına bağlı kalınarak, tonlu bir şekilde uygulanmıştır. Pek çok rengin bir arada kullanıldığı formda mavinin tonları olan kobalt mavi, açık lacivert, mavi, turkuaz, petrol yeşili aynı zamanda koyu sarı, turuncu ve kırmızı sıcak renklerle bütünleştirilmiştir. Çintemani motifi çalışmanın sol alt tarafında turkuaz, kobalt mavi ve kırmızı renkler kullanılarak düzenlenmiştir.



Resim 4.28. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Form Üzerine, Üç Boyutlu Form Soyutlaması, Çintemani ve Gül Motifi, 2019

(Resim 4.28.) Çalışmada üç boyutlu form soyutlama ile geleneksel Türk sanatının çintemani ve gül motifi motifi, çini malzemesi olan 18 cm'lik bisküvi tabak üzerine tekniğine uygun olarak aktarılmıştır. Üç boyutlu form deseni siyah tahrir ile aktarılmış, turkuaz, yeşil, koyu sarı ile tonlu boyama tekniği ile boyanmıştır. Gül motifinin çıkış noktası ve çanak kısmı kobalt mavi, yapraklar yeşil, taç yaprakları

kırmızı olup çintemani motifi kobalt mavi, turkuaz ve kırmızı renkleriyle biraraya getirilmiştir.



Resim 4.29. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Form Üzerine, Üç Boyutlu Form Soyutlaması, Lale Motifi, 2019

(Resim 4.29.) Çalışmada iki boyutlu bisküvi form üzerine uygulanan üç boyutlu form soyutlama, geleneksel çini sanatının stilize bitki motifi olan lale motifiyle bir arada uygulanmıştır. Lale, stilize bir motiftir. Soyut form üç boyutlu çalışmaların eskiz çizimidir. İki farklı sanat dalının, iki ögesi bir arada kullanılmak istenmiştir. Burada üç boyut çalışmalarda ön planda olan soyut figürün hareketliliği ve yüzey hareketi hissedilmektedir. Kompozisyonda soyut form kobalt mavi, lacivert, turkuaz, açık yeşil, koyu yeşil, kırmızı olarak lale motifi ise yaprakları yeşil, çanak kırmızı, taç yapraklar turuncu olarak renklendirilmiştir.



Resim 4.30. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Form Üzerinde Lale, Karanfil Kompozisyon, 2019

(Resim 4.30.) Farklı objeler üzerinde motifler çini bezeme kurallarına göre özgün kompozisyonlar oluşturularak uygulanmıştır. Kompozisyon lale ve karanfil motifiyle oluşturulmuştur. Dekorlama kobalt mavi, turkuaz, koyu yeşil, kırmızı renkleriyle oluşturulmuştur.



Resim 4.31. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Formda Baba Nakkaş Üslubu, 2019

(Resim 4.31.) Çalışma Baba Nakkaş üslupla mavi-beyaz dımdık boyama ile gerçekleştirilmiştir. Renk seçimi kobalt mavidir. Dımdık boyama denilen usul, boya

fırçasıyla boş alanları tek tek fırça darbesiyle, nokta nokta boyamak anlamına gelmektedir. Zor ve dikkat isteyen bir yöntemdir. Nokta düzeni bozulduğunda eser bütün özelliğini yitirerek kitch bir görünüme sahip olur. Desen ortadan dışa doğru birbirine geçme yöntemi ile Rumi çalışmasıdır. Rumi deseni beyaz bırakılmış, desenin ortası aynı renk kobalt mavi ile tek kat boyanmıştır. Uygulama irili ufaklı planlama ile kırılarak siyah zemin üzerinde sergilenmiştir.



Resim 4.32. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Formda Geleneksel Yıldız Geçme Motifi Çizim, 2020



Resim 4.33. İjlal Marmarisli İycil, İki Boyutlu Formda Geleneksel Yıldız Geçme Motifi ile Karanfil Motifinin Kompozisyonu, 2020

(Resim 4.32.), (Resim 4.33.) Geometrik yıldız geçme yöntemi Anadolu Selçuklu Dönemi'nin klasik motiflerindedir. Selçuklu döneminden miras kalan yıldız geçme deseninin zemin olarak tercih edilmesi, karanfil motifinin ön plana çıkarılmak istenmesinden kaynaklıdır. Zemin boyama işlemi yapılmak üzere seçilmiş klasik desen, zeminin düz boyama yöntemiyle, mavi renk tercih edilerek boyanmasıyla oluşmuştur. Zeminde daha yoğun bir boyama yapılmış olup, yıldız geçme zemin üzerine uygulanan karanfil motifi ile yeniden yorumlanmıştır. Karanfil motifi yaprakları yeşil, çanak turkuaz, taç yaprakları kırmızı renk ile boyanmış, kompozisyonda karanfilin ön plana çıkması sağlanmıştır.



5. SONUÇ VE ÖNERİLER

İki ve Üç Boyutlu Formlarda Geleneksel Türk Motif ve Soyutlamalar adlı tez çalışmasında sanatın ilk ortaya çıktığı zamanlardan beri sembollerle anlam kazanan çizimler incelenmiştir. Yüzyıllar içerisinde yaşamla anlam kazanan sembolik ifadeler, iki ve üç boyutlu formların üzerinde bu sefer dekorlama maksatlı ya da ihtiyaca yönelik çizilmeye başlanmıştır. Sanata ilişkin biçimlerin, yıllar içinde yeni ifadelerle boyut kazanması yeniden anlamlandırılmasına neden olmuştur. Tez çalışmasında geçmişten günümüze Türklerde sanat ve sanatçının tarihsel gelişimi incelenirken görmekteyiz ki, farklı kültürlerin birbiriyle etkileşimi sonucunda pek çok evreden geçilmiş ve yeni üsluplar kazanılmıştır. Kültürlerin sanatla dışavurumu değişim olgusu ile yeniden biçimlenmiştir. Sanat olgusunun ortaya çıktığı ilk günden beri, sanatçı yaşamış olduğu süreçte öğreti ve kazanımlarının üzerine daha büyük değerler katarak çalışmalarında yeni bir tarz geliştirmiştir. Sürecin ve değişimin sanatsal boyuttaki ifadesi ise alışlagelmiş disiplinlerin etkilendiği ve değiştiği süreç olmuştur. Zamana ve toplumsal olaylara bağlı olarak değişen insan algıları, süreç içerisinde sanata ve sanatçıya önem verilmesi gerektiğini kavramıştır. Geleneksel Türk sanatları açısından değerlendirildiğinde gerekli önemin 15 ve 16. yüzyıllar verildiği anlaşılmaktadır. Özellikle Fatih Sultan Mehmet dönemi ile başlayan ve Kanuni Sultan Süleyman dönemi ile zirve yapan süreçte geleneksel Türk sanatı en parlak dönemini yaşamıştır. Osmanlının bu döneminde ayrıcalık kazanmış sanat çalışmaları, günümüzde hala feyz alınarak nitelikli sanat yapabilmek adına başvuru niteliği taşımaktadır. 15 ve 16. yüzyıl sanatındaki bu çalışmalar, önceki dönem ürünleri geleneksel Türk motiflerinden ayrılarak klasik yeni bir bakış açısı kazanmasına da ortam hazırlamıştır. Bu yeni duruma göre sanatçı yeri geldiğinde organik yapıları stilize etmiş, yeni biçimleriyle form kazandırmış ve süreci içselleştirerek yeni bir yorum katmış, yeni bir bakış açısı ortaya koymuştur.

Tüm dünyaya mal olmuş geleneksel Türk sanatlarından biri olan çini sanatı, modern zamanlarda kaybolmaya yüz tutmuş ve daha sonrasında planlı çalışmalar ile UNESCO'nun Kültürel Varlıkları Koruma Programı içerisine dâhil edilmiştir. Bu bağlamda özgün Türk mirasının tekrar canlanması adına Belediyeler ve Halk Eğitim Kurumlarınca gönüllülere öğretmek adına kurslar ve faaliyetler düzenlenmektedir.

Ancak dünya ülkelerince kabul görmüş olan Türk çini sanatını yaşatmak, devamlılığını sağlayabilmek ve özgün yapıtlar ortaya çıkarabilmek için profesyonel çalışmalar gerekmektedir. Bu durum da ancak sanata vâkıf olan sanatçılar ve eğitilmiş kişiler sayesinde olabilir. Böylece derslerin ve kursların eğitim almış usta sanatçılar eliyle öğretilmesi, çini sanatının teknik ve estetik bütünlüğünün korunmasını sağlayacaktır. Çini sanatının özgün kimliğinin korunmasının yanında, yeni ve modern yorumlar ile çağdaş motiflerin ortaya çıkması sanata yeni bir bakış açısı kazandırarak yeniden ele alınabilir.

Tüm dünya toplumlarında olduğu gibi, sanayi devrimi ve teknolojik gelişmelerin ışığında geleneksel sanatların gerilemesi Türk toplumunu da etkilemiş ve tarzın gerilemesine ve unutulmasına neden olmuştur.

Geleneksel Türk sanatının yaşatılması düşüncesi küreselleşen dünyada diğer kültürler ile karşılaştırıldığında her zaman beğenilmiştir. Ancak bir dönem uğraşan sayısının az olduğu Türk sanatı, Kültür Bakanlığının çalışmaları ve yerel yönetimlerin ilgisi ile yeniden canlanarak anlam kazanmıştır. Sanatın tekrar kimlik kazandırılarak yeniden yapılanması sanat tarihinin özgün mirası açısından çok önemlidir. Ancak uygulama sürecinde dikkat edilmesi gereken önemli bir detay vardır. Motifler kendi döneminde öznelenerek hayat bulsa da bu süreçte belli kuralları yöntemleri olan bir ahenge sahiptir. Çünkü motiflerin birbiri ile kullanımı, ilişkilendiği detaylar ustalık gerektiren bir uygulamadır. Çalışmanın modern bir yapıda kural çerçevesinde yeniden özgünleştirilmesi ancak sanat eğitimi almış kişilerce yapılırsa daha doğru bir sonuç ortaya çıkarır.

Sonuç olarak, iki ve üç boyutlu formlar üzerine uygulanan geleneksel Türk sanatının hak ettiği ilgiyi bulması ve teknik yönetime bağlı kalınarak farklı disiplinlerin bir araya getirilmesine çalışılmıştır. Temel amaç 16. yüzyıldan bugünlere aktarılmış olan geleneksel motiflerin bozulmadan çini alanında iyi eğitim alan kişiler tarafından gelecek nesillere aktarılması konusuna dikkat çekmektir. Yetenekli öğrencilere üniversite ve meslek okullarında doğru sanat eğitimi verilmesi, geleneksel tekniğe sadık kalarak yeni tasarımlarla koruma altındaki mirasa katkıda bulunmaları sağlanabilir.

KAYNAKLAR

- Aker, S. (2010). *Çini Tasarımı*, Ankara: Detay Yayınları.
- Alparslan, A. (1994). “Divani”, *TDV İslam Ansiklopedisi*. 9. cilt, İstanbul.
- Aslanapa, O. (2005). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Balcı, N. (2016). *Tezhip Sanatında Saz Yolu Üslubu*. Ankara: Önder Matbaacılık.
- Can, Y., Gün R. (2011). *Ana Haylarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, İstanbul, Doğa Basın Yayın.
- Çelik, G. (2014). *Rüstem Paşa Çinilerinde Lale ve Karanfil Motifler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. FSMVÜ, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Çetin, N. M. (1989). *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2. Cilt, İstanbul.
- Demirkol, C. V. (2008). *Batı Sanatında Modernizm ve Postmodern Kırılmalar*. İstanbul: Doğa Basın Yayın.
- Deniz, B. (2000). *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Dere, Ö. F. (2015). *Yeni Başlayanlar İçin Hat Sanatı*, İnkılap Yayınevi.
- Derman, F. Ç. *Osmanlı İstanbul’unda Bezeme Sanatı*, Marmara Üniversitesi.
- Derman, F. Ç. (2016). *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi Ek-1*, İstanbul, 319-320.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3. Cilt. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1. Cilt. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 1997.
- Deman, M. U. (2003). “Mubassır”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 28. cilt Ankara.
- Faroghi, S. (2011). *Osmanlı Zanaatkarları (Artisans of the Empire, Crafts and Craftspeople under the Ottomans)*. Çev. Zülal Kılıç. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Fineber, J. (2014). *1940’tan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Gelturan, M. (2013). *Dünden Bugüne Nakkaşhane ve Küpeli Atölyesi*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: T.C. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İnternet: “Muhsin Demironat,” <http://www.ktsv.com.tr/sanatkarlar/122-muhsin-demironat>

- İnternet: “Talik,” <https://islamansiklopedisi.org.tr/talik--hat>
- İnternet: “Cintemani Motifinin Tarihi,” <https://www.suurs.com/cintemani-motifinin-tarihi/>
- İnternet: “Ehl-i Hiref” <https://eksisozluk.com/ehli-hiref--490000>
- İnternet: “Hilye,” <https://tr.wikipedia.org/wiki/Hilye>
- İnternet: “İznik Çinilerinin Tarihi,” <http://www.iznik.com/iznik-cinilerinin-tarihi>
- İnternet: “Medreset-ül Hattatîn,” islamansiklopedisi.org.tr/medresetul-hattatin
- İnternet: “Muhakkak Hat,” <https://www.hatsanatikaligrafi.com/muhakkak-hat/>
- İnternet: “Nesih yazı,” <https://tr.wikipedia.org/wiki/Nesih>
- İnternet: “Örge: Motif,” <https://sozluk.gov.tr/?kelime=örge>
- İnternet: “Rik’a,” <https://www.turkedebiyati.org/rika-nedir/>
Rik’a: Arap harflerinin en çok kullanılan yazı biçimidir.
- İnternet: “Sülüs,” <https://islamansiklopedisi.org.tr/sulus>
- İnternet: “Tevki,” <https://islamansiklopedisi.org.tr/tevki--hat>
- İnternet: <https://eksisozluk.com/yek-du-se-cehar-penc-ses-heft-hest-nuh-deh--3187456>
- İnternet: <https://www.beyaztarih.com/kunye>
- Kahraman, Ö. (2015). *Paris-Sanay-i Nefise Hattından Günümüze Türk Heykelinde İzler ve Uygulamalar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara. s. 37.
- Kök, E. (2014). *Türk Sanatında Asya*, Sanat Tarihi Araştırmalarınsa İslâm Öncesi, Kitabevi, İstanbul.
- Mahir, B. (2009). *Osmanlı Bezeme Sanatında Saz Üslubu, Hat ve Tezhip Sanatı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Mahir, B. (2012). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Odabaş, H., Polat, C. (2015). *Manuscript and Ferman Ornamentation Art in the Ottoman Empire - Osmanlı İmparatorluğu'nda Yazma Eser ve Ferman Süsleme Sanatı*. Ankara: Türk Kütüphaneciler Derneği.
- Ögel, B. (1979). *Türk Kültürünün Gelişme Çağları*, Ankara: Kömen Yayınları.
- Ögel, B. (1991). Türk Kültür Tarihine Giriş 5 Türklerde giyecek ve Süsleme (Göktürklerden Osmanlılara), Kültür Bakanlığı/638 Kültür Eserleri/46, Ankara 1991, 341, 342.

- Polat, T. (2016). “Milet İşi Seramiklerde Form Tipolojisi Üzerine Bir Deneme,” Turgay Polat, Özkul Fındık, 2001b, 76; Özkul Fındık, 2001a, 419, *Sanat Tarihi Dergisi*, İzmir 2016, s. 216, 217.
- Renda, G. (2001). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. Promete Kültür Dizisi Anadolu’da Tarih ve Kültür, İstanbul.
- Serin, M. (2009). “Siyakat,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, 37. Cilt. İstanbul.
- Serin, M. Zennun, Y. (2002). “Kûfi” *TDV İslam Ansiklopedisi*, 26. Cilt. İstanbul.
- Talbot, R. T. (2015). *The Seljuks in Asia Minör* (Anadolu Selçuklu Tarihi) Çev. Tuna Kaan Taştan, Ankara: Nobel Yayıncılık.
- TDV İslam Ansiklopedisi, Kanûnî Sultan Süleyman’ın tuğrası (TSMK, nr. E. 7816/2)
- Türk Diyanet Vakfı, İslam Ansiklopedisi 33. Cilt, Uğur Derman, İstanbul 2007, s.344
- Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Filiz Çağman, 4. Cilt, İstanbul 1991, s.369, 370.
- Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Gülnur Duran, 24. cilt, İstanbul 2001, s.362, 363.
- Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, M. Uğur Derman, İstanbul 1989, 2. Cilt, s.543, 544.
- Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, M. Uğur Derman, İstanbul 1994, 10. Cilt, s, 62, 63.
- Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, M. Uğur Derman, İstanbul, 1989, 2. Cilt,
- Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, s.198,199.
- Yılmaz, C., Gün, R., (2011). *Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği*, İstanbul: Kayıhan Yayınları.
- Yılmaz, G. (2015). “Edirne’nin Erken Osmanlı Devri Yapılarında Çini Süsleme,” *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 5(10), 59-80.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı :Marmarisli İyçil, İjlal
Uyruğu :T.C
Doğum tarihi ve yeri :18/12/1975
Medeni hali :Evli
Telefon :05467261022
e-mail :heykelciic@hotmail.com
web :ijlalmarmarisli.com

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi-Bileşik Sanatlar	Devam ediyor
Lisans	Anadolu Üniversitesi-İşletme	2020
Lisans	Dokuz Eylül Üniversitesi-Heykel	2007
Önlisans	Dumlupınar Üniversitesi-Çini İşlemeciliği	1998
Lise	İzmir Ticaret Lisesi-Bankacı	1992

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2019	Çankaya Belediyesi	Geleneksel Türk El Sanatlar Çini Öğretmeni
2018	Nesibe Aydın Eğitim Kurumları	Görsel Sanatlar Öğretmeni
2017	Çankaya Halk Eğitim Merkezi-Haftasonu	Plastik Sanatlar Öğretmeni
2016	Çankaya Belediyesi	Geleneksel Türk El Sanatlar Çini Öğretmeni
2013-2014	Mehmet Aksoy Atölyesi	Asistan
1999-2002	Akdeniz Sigorta	Hasar Sorumlusu
1995-1998	Mehmet Gürsoy Atölyesi-İzmir Çini	Asistan
1992-1995	Vakıflar Bankası	Bankacı

Yabancı Dil

İngilizce

Kişisel Sergi

- 2018, 4. Kişisel Sergi, Sepa Sanat Galerisi. Ankara
2017, 3. Kişisel Sergi, Nail Çakırhan, Halet Çambel Sanat Galerisi, AKYAKA
2007, 2. Kişisel Segi, Devlet Resim Heykel Müzesi, İZMİR
2007, 1. Kişisel Sergi, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, İZMİR
Karma sergi -workshop -etkinlik-sempozyum

Yayınlar

- 2019, 8 Mart Kültür ve Turizm Bakanlığı Resim Karma Sergi, Kocaeli
2018, II. Uluslararası Bilkent sanat Festivali, ANKARA
2018, IV. ARTANKARA Çağdaş Sanat Fuarı, ATO Congressium, ANKARA
2018, Mor Gündem Karma Sergi, Ulucanlar Cezaevi, ANKARA
2017, III. ARTANKARA, Çağdaş Sanat Fuarı, ATO Congressium, ANKARA
2017, Konuşmacı; Uluslararası Sempozyum,' Mehmet Aksoy 'Laf Taşıma, Taş Taşı' ', Gazi Üniversitesi, ANKARA
2016, 2. Uluslararası Bisanthe Taş Heykel Sempozyumu, TEKİRDAĞ
2016, Konuşmacı, Gazi Üniversitesi Seminer, Varoluş, Gelişim, Dönüşüm, ANKARA
2015, Otobiyografi/Maske Ve Gölge, Galeri Başkent, ANKARA
2014, TÜYAP C 24. Uluslararası İstanbul Sanat Fuarı, İSTANBUL
2014, Kadın Olmak Resim Heykel Seramik Sergisi-Nişantaşı, İSTANBUL
2014, Turkish Paintings - La Galeria Kültür ve Sanat Merkezi Resim, Heykel Sergisi, ANKARA
2014, İmza- Dünya Sanat Günü Resim, Heykel Sergisi Nişantaşı, İSTANBUL
2014, Marmarİst 9. Uluslararası Kadın ve Sanat Festivali-Şirket-i Hayriye Sanat Galerisi Resim Heykel Sergisi, İSTANBUL
2010, 8'inci Ana Jet Üs K.lığı Uçak Bakım K.lığı Rölyef Çalışması, DİYARBAKIR
2007, 2. Kişisel Sergi, Devlet Resim ve Heykel Müzesi, İZMİR
2007, "Gelin Tanış Olalım" Resim ve Heykel Sergisi Etkinliği, Tepekule Kongre Merkezi, İZMİR

2006, Şarapnel Parçalarıyla oluşturduğum heykel, Erdemir Çelik ve Yaşam Heykel
Ödülleri Daimî Sergisi, ZONGULDAK

2005, 23. Universiade Karma Heykel Sergisi, İZMİR

2005, Kum Heykel Sempozyumu, Dikili, İZMİR

1998 Dumlupınar Üniversitesi Germiyan Kampüsü Giriş Kapısı Panolarının Yapımı

Ödüller

2006, Eçev 5.Heykel Yarışması Mansiyon Ödülü

2006, 25. Turgut Pura Vakfı Resim ve Heykel Yarışması Tibet Kızılcın Ödülü

2007, Eçev 6. Heykel Yarışması, Melih Dönmez Juri Özel Ödülü

2007. 26. Turgut Pura Vakfı Resim ve Heykel Yarışması Yeni Asır Özel Ödülü



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

