



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Seramik Anasanat Dalı

TÜRK ÇİNİ MOTİFLERİNİN ÇAĞDAŞ RESME UYARLANMASI

Arzu Karcı

Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu

Ankara, 2018

TÜRK ÇİNİ MOTİFLERİNİN ÇAĞDAŞ RESME UYARLANMASI

Arzu Karıcı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Seramik Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu

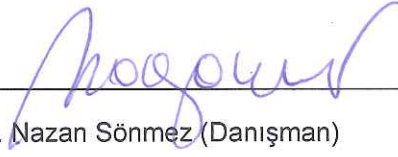
Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

Arzu Karcı tarafından hazırlanan "Türk Çini Motiflerinin Çağdaş Resme Uyarlanması" başlıklı bu çalışma, 06.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Candan Dizdar Terwiel (Başkan)



Prof. Nazan Sönmez (Danışman)



Dr. Öğretim Üyesi Olcay Boratav

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

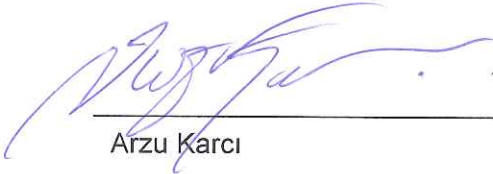
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

06.06.2018



Arzu Karıcı

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etseniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

06.1.06.1.2018



Arzu Karci

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının **Prof. Nazan Sönmez** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Arzu Karci

TEŞEKKÜR

Bazen hayatlarımızda dönüm noktaları olur. Benimkilerden biri 2012’de Hacettepe Üniversitesi Seramik Bölümü’ne adım attığım o ilk gündü. Çekine çekine gittiğimi hatırlıyorum. Halbuki sonraları, bu çekinmemin ne kadar yersiz olduğunu anlayacaktım. İlk tanıştığım ve yapmak istediklerimi, hedeflerimi sabırla dinleyen ve bu yolda her daim yanımda olan sayın Emre Feyzoğlu’ydu. Onun bana inancı sanat serüvenimdeki kararlılığında büyük rol oynadı. Vermiş olduğu destek için sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Yine sayın Feyzoğlu sayesinde tez danışmanım da olan kıymetli hocam sayın Nazan Sönmez’le tanıştım. Endişeli ve heyecanlı olduğum o ilk tanıştığımız gün bana samimiyetle kucak açışını asla unutamam. O günden bu yana sanatsal yönümlle ilgili doğru tespitleri, yönlendirmeleri ve sonsuz bilgi paylaşımıyla bu günlere gelebildiğime inanıyorum. Ondan aldığım Temel Sanat Eğitimi sayesinde edindiğim bilgileri hala tüm yaratımlarımda kullanıyorum. En ufak bir başarımlı varsa bu başarıyı canım Nazan hocamla içten bir şekilde paylaşıyorum ve sevgi, şükran ve teşekkürlerimi sunuyorum. Ve sayın Candar Dizdar Terwiel hocam... Bilgiye aç tüm öğrencilerine kapısı sonuna kadar açık, bilgi birikimiyle beni büyüleyen, hayvanseverliğiyle de gönlümde ayrı bir yeri olan pırlanta kalpli hocama gerek tez sürecinde gerekse tüm okul yaşantımda vermiş olduğu destek için çok ama çok teşekkür ederim. Tüm bölüm hocalarımıza da ilk günden bu yana tüm destekleri, bilgi paylaşımları ve güleryüzleri için sonsuz teşekkürü borç bilirim. Sizlerle tanışmak, birlikte çalışmak benim için büyük onurdur.

2002 yılında, ani ve kesin bir kararla, onca eğitimi ve kariyerimi bırakıp sanat yolculuğuma başlamaya karar verdiğim günden bu güne, bu kararımı her koşulda destekleyen, her an yanımda olan ve sanata olan derin tutkumu benimle birlikte paylaşan canım ailem, ben dünyanın en şanslı çocuğuyum ve iyiki varsınız. Minnetimi kelimelerle ifade etmem mümkün değil. Size ne kadar teşekkür etsem az gelir...

Türkiye’yi il il dolaşarak çini üzerine hazırladıkları arşivlerini kullanmama müsaade eden Samuel ve Marie Porterfield Barry’ye de ayrıca teşekkürlerimi sunarım. Çalışmama büyük katkıları oldu.

Son olarak, sevgileriyle kalbimi ısıtan ve sokaklarda yaşam savaşı veren tüm tüylü dostlarıma ve kedi kızım Şeker’e çok teşekkür ederim. Her ne yaratıyorsam onlardan aldığım enerji ve sevgiyle yapıyorum. Ve onlar için herkesin kalbinde sevgi ve merhamet oluşmasını diliyorum.

ÖZET

Karcı, Arzu. *Türk Çini Motiflerinin Çağdaş Resme Uyarlanması*, Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu, Ankara, 2018

Bu çalışmanın amacı, küreselleşmeyle birlikte bir tür kültür emperyalizminin de yaşandığı günümüzde, uluslararası sanat sahnesinde ayırıcı özelliklere sahip, çağdaş bir Türk resim dilini oluşturmada yerel ve kültürel unsurların kullanılmasının ve buradan hareketle, en kıymetli kültürel hazinelerimizden olan Türk çini motiflerinin çağdaş resme uyarlanmasının olanaklarını araştırmaktır.

Buna göre, birinci bölümde, küreselleşme ve kültür emperyalizmi arasındaki ilişki ile kültür emperyalizminin sanat alanındaki etkileri incelenecektir. Buradan hareketle, ikinci bölümde, her konuda olduğu gibi sanat alanında da tektipleşmeye yol açan kültür emperyalizmine karşı bir duruş olarak, Cumhuriyet öncesinden günümüze, Türk sanatçıların çağdaş bir Türk resim dili oluşturma konusundaki çalışmaları eserlerinden örneklerle ortaya koyulacaktır.

Üçüncü bölümde kültürel hazinelerimizden Türk çini sanatı ile ilgili bilgiler verilecek, Anadolu Selçuklular'dan günümüze Türk çini sanatının gelişimi ve tarihçesi örneklerle desteklenerek aktarılacaktır.

Dördüncü bölümde "Türk Çini Motiflerinin Çağdaş Resme Uyarlanması" konulu sanat raporu kapsamında gerçekleştirilen uygulamalarda yer alan Türk çini motifleri incelenecektir.

Son olarak, uygulamalarda kullanılmak üzere seçilen motiflerle gerçekleştirilen çalışmalar, analizleriyle birlikte sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Çini, motif, resim, küreselleşme, sanat, kültür emperyalizmi

ABSTRACT

Karçı, Arzu. *Adaptation of Turkish Tile Motifs to Contemporary Painting*, Master's Art Report, Ankara, 2018

The aim of this work is to research the possibilities of the use of local and cultural elements in forming a contemporary Turkish painting language having distinctive qualities in the international art stage at the present time, in which cultural imperialism is experienced along with globalization, and thus the possibilities of the adaptation of one of the most valuable cultural treasures of our culture, Turkish tile patterns, to modern painting.

Accordingly, in the first chapter the relationship between globalization and cultural imperialism and the effects of cultural imperialism in the field of art will be examined. From this point of view, in the second chapter the works of Turkish artists from the pre-Republican period to the present time in forming a contemporary Turkish painting language as a stance against cultural imperialism, which causes standardization in art just like it does in other subjects, will be presented through examples of their artworks.

In the third chapter, information about one of our cultural treasures, Turkish tile art will be provided and the development and history of Turkish tile art from the Anatolian Seljuks to the present time will be conveyed by supporting them with examples.

In the fourth chapter, the Turkish tile patterns in the applications carried out within the scope of the art report titled "The Adaptation of Turkish Tile Patterns to the Contemporary Painting" will be analysed.

Keywords: Tile, motif, painting, globalization, art, cultural imperialism

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM.....	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	iii
ETİK BEYAN.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİMLER DİZİNİ.....	xi
ÇİZİMLER DİZİNİ.....	xvii
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM.....	4
1. KÜRESELLEŞME VE KÜLTÜR EMPERYALİZMİ.....	4
2. KÜLTÜR EMPERYALİZMİ VE SANAT.....	7
II. BÖLÜM: CUMHURİYETİN İLK YILLARINDAN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE SANATSAL KİMLİK OLUŞTURMADA GELENEK ETKİLEŞİMİ VE ULUSALLIK.....	9
2.1. Çallı Grubu.....	9
2.2. Müstakiller Grubu.....	12
2.3. “d” Grubu.....	15
2.4. Yeniler Grubu.....	18

2.5. On'lar Grubu.....	20
2.6. 1950 Sonrası Türk Resminde Gelenek Etkileşimi.....	23
2.6.1. Kaligrafik etkileşim.....	23
2.6.2. Minyatür etkileşimi.....	35
2.6.3. Süsleme ve tezyini sanatlar etkileşimi.....	42
2.6.4. Halk resimleri (cam altı resimleri) etkileşimi.....	49
2.6.5. Nuri Abaç özelinde gölge oyunları etkileşimi.....	51
III. BÖLÜM: ÇİNİ TANIMI, TÜRK ÇİNİ SANATI KÖKENİ VE TARİHÇESİ.....	53
3.1. Çininin Tanımı ve Türk Çini Sanatının Kökeni.....	53
3.2. Anadolu Selçuklu Dönemi Türk Çini Sanatı.....	54
3.3. Osmanlı Dönemi Türk Çini Sanatı.....	60
3.3.1. Beylikler Devri ve Erken Dönem Osmanlı Türk Çini Sanatı....	60
3.3.2. Klasik Dönem Osmanlı Türk Çini Sanatı.....	72
3.3.3. Geç Dönem Osmanlı Türk Çini Sanatı.....	81
3.4. 18. Yüzyıldan Günümüze Türk Çini Sanatı.....	84
IV. BÖLÜM: UYGULAMALARDA KULLANILAN ÇİNİ MOTİFLERİ.....	86
4.1. Hatayiler.....	86
4.2. Lale, Karanfil, Bahar Dalı, Sümbül Motifleri.....	90
4.3. Saz Yolu Yaprak Motifleri.....	93
4.4. Bulut Motifleri.....	94
4.5. Kuş Motifleri.....	96

V. BÖLÜM: UYGULAMALAR.....	100
SONUÇ.....	115
KAYNAKÇA.....	117
EK 1. TURNİTİN RAPORU.....	123



RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Henri Matisse, Odalisque with Turkish Chair, Metropolitan Museum of Art New York, 1926.....	2
Resim 2: İbrahim Çallı Portre (1882 – 1960).....	10
Resim 3: Feyhaman Duran, Manzara (Topkapı Sarayı Müzesi kulesinden Boğaziçi), Duralit Üzerine Yağlıboya, 48 x 61 cm., 1946.....	11
Resim 4: Hikmet Onat, “Siperde Mektup Okuyan Askerler”, 1917.....	11
Resim5 : Hüseyin Avni Lifij, “Köylü Kadın ve Kağrı”, 1866-1927.....	12
Resim 6: Ratif Aşir Acudoğlu, Erzincan İnönü Heykeli, 1948.....	13
Resim 7: Şeref Akdik, Kurbağalıdere, T.Ü.Y.B., 37 x 54 cm, 1932.....	13
Resim 8: Hale Asaf, Otoportre, T.Ü.Y.B., 60 x 47 cm,1928.....	14
Resim 9: Nurullah Berk (1906-1981), “Kadın”, Mukavva Üzerine Kolaj ve Guaj, 27 x 28 cm.....	15
Resim 10: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Çıplak”, T.Ü.Y.B., 80 X 60 cm, Yak. 1930, Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu.....	16
Resim 11: Turgut Zaim, “Çocuklar”, T.Ü.Y.B., 50.5x40 cm, 1953, Sakıp Sabancı Müzesi.....	17
Resim 12: Nuri İyem, “Yolculuk Var Türküsü” , T.Ü.YB., 40X60 cm, 1941.....	19
Resim 13: Nuri İyem, T.Ü.Y.B., 46 x 38 cm, 1948, Pertev Naili Boratav Koleksiyonu.....	19
Resim 14: Avni Arbaş, Figüratif Kompozisyon, T.Ü.Y.B., 65 x 49 cm., 1943....	20
Resim 15: Bedri Rahmi Eyüpoğlu, “Anne ve Çocuk”, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 32 x 23 cm, 1951.....	21
Resim 16: Mehmet Pesen, “Kastamonu”, Duralit Üzeri Yağlıboya, 80 x 100 cm, 1956.....	22
Resim 17: Leyla Gamsız, Kontrplak Üzeri Yağlıboya, 69 x 60 cm.....	22
Resim 18: Elif Naci, Yazılı Kompozisyon, Karton Üzerine Karışık Teknik, 1950ler.....	24
Resim 19: Selim Turan, Soyut Kompozisyon, T.Ü.YB., 162 x 180 cm, 1960lar, Evliyagil Müzesi Koleksiyonu, Ankara.....	25
Resim 20: Fahrelnisa Zeid, Soyut Kompozisyon, 1951.....	26
Resim 21: Fahrelnisa Zeyd, Ubü Kuşu, 1950.....	26

Resim 22: Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon, T.Ü.Y.B., 45 x 45 cm, 1970.....	27
Resim 23: Abidin Elderoğlu, Kağıt Üzerine Mürekkep, 11 x 15 cm,1962.....	27
Resim 24: Adnan Turani, “Sakin Denizi Dinliyorum”, T.Ü.Y.B., 1976.....	28
Resim 25: Adnan Turani, “Yeşil İçin Şarki”, T.Ü.Y.B., 1972.....	28
Resim 26: Erol Akyavaş, “Hallac-ı Mansur”, El Yapımı Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 74 x54 cm, 1968.....	29
Resim 27: Erol Akyavaş, “Miraçname”, El Yapımı Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 76 x 57 cm, 1987.....	30
Resim 28: Süleyman Saim Tekcan, T.Ü.Y.B., 145 x 78 cm, 2003.....	31
Resim 29: Burhan Doğançay, “Kaligrafiye Saygı X”, Özgün Baskı, 75 x 48 cm, 1990 – 1991.....	32
Resim 30: Burhan Doğançay, Kaligrafiye Saygı, Tuval Üzerine Akrilik, 152.4 cm x 152.4 cm, 1978, Louisiana Modern Sanat Müzesi Danimarka.....	33
Resim 31: Burhan Doğançay, “Kurdeleler Serisi”, Kağıt Üzerine Guaj, 70 x 50 cm, 1981.....	33
Resim 32: Ergin İnan, “İlyas Mektubu”, Mdf Üzeri Karışık Teknik, 56 x 80 cm, 2007.....	34
Resim 33: Turgut Zaim, “Göksu’da Orta Oyunu”, T.Ü.Y.B., 1950.....	35
Resim 34: Mehmet Pesen, “Çayda Çıra”, T.Ü.Y.B., 1960.....	36
Resim 35: Mehmet Pesen, “Düğün Alayı”, T.Ü.Y.B., 60 x 50 cm, 1999.....	37
Resim 36: Erol Akyavaş, “Miraçname”, Baskı Litografi, 65 x 55 cm, 1987, T.C.M.B Koleksiyonu.....	38
Resim 37: Erol Akyavaş, “Gazali”, El yapımı Hindistan Kağıdı Üzerine Akrilik, 92 x 70 cm, 1985.....	38
Resim 38: Erol Akyavaş, “Fallen City” (Düşmüş Şehir),tuval üzerine karışık teknik, 137x264 cm., 1982.....	39
Resim 39: Süleyman Saim Tekcan, Gravür, 54 x 79 cm, 2014.....	39
Resim 40: Devrim Erbil, Hommage a Matrakci Nasuh, 160 x 120 cm., 2009...40	
Resim 41: Devrim Erbil, “Sultanahmet”, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 110x80 cm, 2007.....	41
Resim 42: Şevket Dağ, Rüstempaşa Camii İçi, 54x42 cm, 1875-1944.....	42

Resim 43: Hikmet Onat, "Topkapı Sarayı'ndan", T.Ü.Y.B., 65 x 56 cm., 1962...	43
Resim 44: Nurullah Berk, "Ütü Yapan Kadın", T.Ü.Y.B., 99 x 99 cm., 1950.....	44
Resim 45: Nurullah Berk, "Dalgalar", T.Ü.Y.B., 1967.....	45
Resim 46: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Baltabaş Kemeçeci", Kağıt Üzerine Akrilik, 68x48 cm., 1952.....	46
Resim 47: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Dörtlü Dizi", Karton Üzeri Guajboya, 40 x 47 cm., 1952.....	47
Resim 48: Burhan Doğançay, "Mavi Senfoni", Tuval Üzerine Karışık Teknik, 161.5 x 284.5 cm., 1987.....	48
Resim 49: Burhan Doğançay, "Mavi Senfoni" detay.....	48
Resim 50: Fikret Otyam, "Semah", Tuval Üzerine Akrilik, 100 x 150 cm., 1996.....	49
Resim 51: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Şahmeran", Kağıt Üzerine Suluboya, 302 x 102 cm., (1911 -1975).....	50
Resim 52: Nuri Abaç, "Keyif", T.Ü.Y.B., 40 x 40 cm., 2003.....	51
Resim 53: Malatya Ulu Camii kubbesindeki tuğla ve sırlı tuğlalar (1247).....	55
Resim 54: Tokat Gök Medrese avlusunda çini süsleme, tek renk sırlı karolar, rumi motifli ve geometrik motifli karolar ile kufi yazılı karolar (1270).....	55
Resim 55: Konya Sırçalı Medrese Eyvanı (1242).....	56
Resim 56: Konya İnce Minareli Medrese'nin kubbesindeki geometrik dizilimli sırlı tuğlalar (1264).....	56
Resim 57: Konya Sahib-i Ata Türbesi, geometrik motifli ve tek renk çiniler (1258).....	57
Resim 58: Beyşehir Kubadabad Sarayı, sıraltı tekniğinde işlenmiş ördek figürlü yıldız şeklinde çini (1236).....	58
Resim 59: Beyşehir Kubadabad Sarayı'na ait kuş desenli yıldız çini (1236)...58	
Resim 60: Konya Karatay Medresesi, lüster tekniğiyle yapılmış hayvan figürlü ve yıldız şeklinde çini karo (1251-1252).....	59
Resim 61: Konya Karatay Medresesi, lüster tekniğiyle yapılmış insan figürlü ve yıldız şeklinde çini karo (1251-1252).....	59
Resim 62: İznik Yeşil Camii, (1391).....	61
Resim 63: İznik Yeşil Camii Minare detayı, (1391).....	62

Resim 64: Bursa Muradiye Türbesi tek renk sırlı, altın yaldız desenli, altıgen çiniler Erken Osmanlı dönemi (1426).....	63
Resim 65: Bursa Muradiye Türbesi karonun ortasında yer alan motif (1426).....	63
Resim 66: Bursa, Yeşil Türbe'de rumi motifli, kabartma ve çok renkli sır tekniğinde çini bordürler. Erken Osmanlı dönemi (1421 – 1424).....	65
Resim 67: Edirne Muradiye Camii mihrabında renkli sır tekniği ile mavi-beyaz sıraltı tekniğinin bir arada kullanıldığı çiniler (1436).....	66
Resim 68: İstanbul Topkapı Sarayı Arz Odası'nda sarı rengin kullanıldığı çok renkli sır tekniğinde çini (1465 – 1478).....	66
Resim 69: Topkapı Sarayı Sünnet Odası (1465 – 1478).....	67
Resim 70: Kırmızı hamurlu, beyaz astarlı, mavi – beyaz dekorlu Milet işi seramik kase (14. - 15. yüzyıllar).....	68
Resim 71: Bursa Şehzade Ahmet Türbesi, mavi-beyaz çini bordür, (1429).....	69
Resim 72: Edirne Muradiye Camii yaprak ve çiçek motifli altıgen mavi-beyaz çini karolar, 1436.....	69
Resim 73: İznik işi mavi-beyaz vazo, 16.yüzyıl başı (1510).....	70
Resim 74: Mavi-beyaz renkli, üzüm salkımlarıyla süslü tabak. Homayzi Koleksiyon, Kuveyt, (1525 – 1530).....	70
Resim 75: İznik Haliç işi tabak, (1530 – 1540).....	71
Resim 76: Şam tipi çini karo, 1560 – 1699 The Fitzwilliam Museum, Cambridge, Birleşik Krallık.....	73
Resim 77: Şam tipi çini karo, 16.yüzyıl V&A Museum, Birleşik Krallık.....	73
Resim 78: Şam işi çini kandil 1549 British Museum Londra.....	74
Resim 79: Rüstem Paşa Camii Yukarı Batı Galerisi 1561.....	76
Resim 80: Rüstem Paşa Camii Yukarı Batı Galerisi Hatayi motifleri detay (1561).....	77
Resim 81: Rüstem Paşa Camii Yukarı Batı Galerisi lale motifleri detay (1561).....	77
Resim 82: III. Murad Türbesi Kemeraltı pano (1595 – 1600).....	78

Resim 83: III. Murad Türbesi Kemeraltı pano hatayi, rumi, yaprak, tomurcuk motifler detay (1595 – 1600).....	79
Resim 84: III. Murad Türbesi Kemeraltı pano hatayi, yaprak, tomurcuk motifleri detay (1595 – 1600).....	80
Resim 85: Şehzade Mustafa Türbesi Hatayi, sümbül, yaprak, hatayi motifleri (1573).....	80
Resim 86: Sultan Ahmet Camii, sümbül, karanfil, gül, bulut motiflerinden oluşan kompozisyon (1617).....	81
Resim 87: Sultan Ahmet Camii, servi motifi, bahar dalları, hatayiler, laleler ve güllerden oluşan çini pano (1617).....	82
Resim 88: Kabe tasvirli çini pano, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, 17. yüzyıl.....	83
Resim 89: Kütahya çinilerine özgü sıratlı sarı rengin görüldüğü tabak ve süs eşyası, 18. yüzyıl.....	84
Resim 90: Çanakkale işi tekne ve camii motifli tabak örnekleri, 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başı.....	85
Resim 91: Doğadaki nar çiçeği.....	88
Resim 92: Rüstem Paşa Camii Yukarı Batı Galerisi'ndeki hatayilerden nar çiçeği motifi (1561).....	88
Resim 93: III. Murad Türbesi çinilerindeki hatayilerden şakayık motifi (1599).....	89
Resim 94: III. Murad Türbesi çinilerindeki hatayilerden marul motifi (1599)....	89
Resim 95: Şehzade Mustafa Türbesi çinilerindeki sümbül, karanfil ve penç motifleri (1573).....	92
Resim 96: Rüstem Paşa Camii Yukarı Batı Galerisi çinilerindeki lale motifi (1561).....	92
Resim 97, Resim 98: III. Murad Türbesi çinilerindeki orta damarı çiçekli yaprak ve damarlı yaprak motifleri (1599).....	93
Resim 99: Penç, saz yolu yapraklar ve tomurcuklarla birlikte bulut motifli çini karo.....	94
Resim 100: Haliç desenleriyle birlikte balıkçıl kuşu.....	96
Resim 101: Turna motifli çini karo.....	97

Resim 102: Tavus kuşu motifli çini tabak.....	97
Resim 103: Beyşehir Kubadabat Sarayı yıldız şekilli ördek motifli çini karo (1236).....	98
Resim 104: Beyşehir Kubadabat Sarayı yıldız şekilli kuş motifli çini karo (1236).....	98
Resim 105: Tavus kuşu motifli çini tabak, Gulbenkian Müzesi, Lizbon (1575).....	99
Resim 106: Arzu Karcı, AK1719, 80 x 100 cm., Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2017.....	101
Resim 107: Transfer tekniğiyle tuvale aktarılan hatayı, saz yolu yaprak ve tomurcuk motifleri ile figürün üzerindeki, stilize edilmiş saz yolu yaprak ve tomurcuk motiflerinin görüldüğü detay.....	102
Resim 108: Arzu Karcı, AK1718, 65 x 50 cm., Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2017.....	103
Resim 109: Transfer tekniğiyle tuvale aktarılan hatayı ve sümbül motifleri ile stilize edilmiş ve figürün üstünde yer alan hatayı ve sümbül motiflerinin görüldüğü detay.....	104
Resim 110: Arzu Karcı, AK1720, 70 x 60 cm., Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2017.....	105
Resim 111: Klasik Osmanlı döneminden gelme tavus kuşu ile Anadolu Selçuklu dönemine ait kuş motiflerinin ve stilize edilmiş hatayı ve saz yolu yapraklarının görüldüğü detay.....	106
Resim 112: Arzu Karcı, AK1721, 65 x 50 cm., Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2017.....	107
Resim 113: Resimden Anadolu Selçuklu dönemine ait kuş motifi ile karanfil ve saz yolu yaprak motifleri ile transfer tekniğiyle tuvale aktarılan hatayı motifinin ve bahar dalı motifinin görüldüğü detaylar.....	108
Resim 114: Arzu Karcı, AK1722, 70 x 60 cm., Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2017.....	109
Resim 115: Çalışmada kullanılan ve transfer tekniğiyle tuvale aktarılan Rüstem Paşa Camii'ne ait çini panodan hatayı motifi ile aynı motifin çalışmada uygulanan stilize halini gösteren detay.....	110

Resim 116: Hatayi, bahar dalı, lale ve saz yolu yaprak motiflerinin görüldüğü detay.....	110
Resim 117: Arzu Karcı, AK1801, 60 x 50 cm., Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2018.....	111
Resim 118: Bahar dalı motifi ile tavus kuşu motifinin görüldüğü detay.....	112
Resim 119: Arzu Karcı, AK1803, 100 x 120 cm., Tuval Üzerine Akrilik, 2018.....	113
Resim 120: Stilize edilmiş hatayilerin, bulut motiflerinin ve balıkçıl motifinin görüldüğü detay.....	114

ÇİZİMLER DİZİNİ

Çizim 1, Çizim 2: Çinili Köşk, tek renk sırlı, altın yaldızlı üçgen ve altıgen şeklindeki çiniler (1472).....	64
Çizim 3: Penç örnekleri; a. Yek berk, b. Dü berk, c. Se berk, d. Cihar berk, e. Penç berk, f. Şeş berk.....	87
Çizim 4: Çeşitli hatayi örnekleri.....	87
Çizim 5: İki farklı lale motifi örneği.....	90
Çizim 6: İki farklı karanfil motifi.....	90
Çizim 7: Bahar dalı motifi.....	91
Çizim 8: Sümbül motifi.....	91
Çizim 9: Bulut motifi örneği.....	95
Çizim 10: Çeşitli bulut motifleri.....	95
Çizim 11: Çinilerde kullanılan tavus kuşu motiflerinden biri.....	99

GİRİŞ

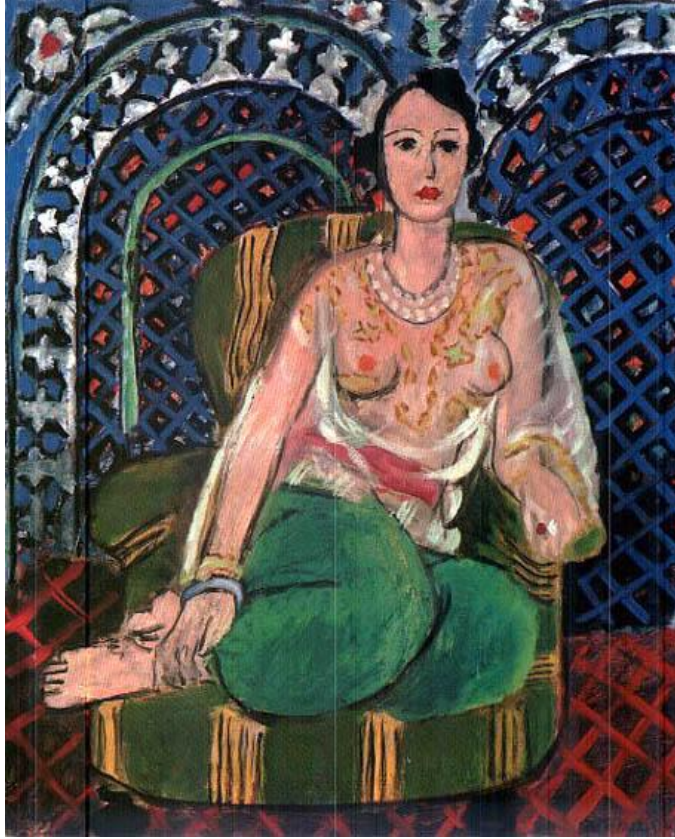
Küreselleşmeyle birlikte bir tür kültür emperyalizminin de yaşandığı günümüzde, sanat da bundan payını almakta ve pek çok konuda olduğu gibi sanatta da tektipleşmeye gidilmektedir. Batı kültürünün ve Batı'nın estetik değerlerinin empoze edildiği bu ortamda, yerel kültür unsurlarının sanatın evrensel diliyle birleştirilmesinin, uluslararası sanat sahnesinde ayırıcı özelliklere sahip, çağdaş Türk resim dilini oluşturmakta, katkısının olacağı düşünülmektedir.

Yerel kültür unsurlarının sanatın evrensel diliyle başarılı bir şekilde harmanlanmasının dünyada pek çok örneği bulunmaktadır. Yerel kimliğin korunarak evrensel eserlerin ortaya koyulmasının en güzel örneklerinden birisi Meksika sanatıdır. 1900'lerin başında Meksika Devrimi ile birlikte ülkede kültürel bir devrim de yaşanmıştır. 1900 - 1950 yılları arası Meksikalı sanatçılar tamamıyla Meksika'ya özgü bir sanatsal dil yaratma çabasına girişmişlerdir. Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros eserlerinde sıklıkla antik Aztek kültüründen ve Aztek duvar resimlerinden yararlanmışlar, bu yolla sanatsal bir dil oluşturmuşlardır. Dönemin bir diğer önemli sanatçısı Frida Kahlo ise ülkesinin popüler kültüründen ilham almış, halk sanatına yakın naif bir üslup benimsemiştir. Özel hayatında da yerel Meksika kıyafetleri giymeyi tercih eden Kahlo, en tanınmış eserlerinden olan otoportrelerinde kendisini hep yerel kıyafetler içinde resmetmiş, Meksika kültürüne özgü canlı, parlak renkler kullanarak resimlerinde evrensel bir estetik anlayışıyla birlikte yerel bir tat yakalamayı başarmıştır.

Antik hikayeler ve sembollere dayalı günümüz Aborjin sanatını da bu konuda örnek verebiliriz. Yazılı bir dilleri olmamasından ötürü binlerce yıllık tarihlerini, efsanelerini, gelenek göreneklerini sembollerden ve basit çizimlerden oluşan bir ikonografi ile nesilden nesile aktarmışlardır. Günümüz Aborjin sanatçıları bu ikonografiyi çağdaş bir sanat anlayışla yeniden yorumlamışlardır. Bu sayede

bugün Aborjin sanatı çağdaş sanat sahnesinde yer edinmeyi başarmış ve Aborjin kültürü bu yolla geniş kitlelere ulaşmıştır.

Türk resmine baktığımızda yerel unsurlar kullanılarak evrensele ulaşabilme kaygıları 1940'lerden günümüze değin devam etmektedir. Ancak genel eğilim, özgün bir Türk resmi oluşturmaktan ziyade Batı resminin bir devamı, bir anlamda Batı'ya öykünme yönündedir. Halbuki Avrupa resmine baktığımızda da Doğu'ya öykünmeyle karşılaşmaktayız. Binlerce yıllık kültürümüzün ürünleri olan halı- kilim motifleri, çini motifleri, hat yazıları, minyatürler Türk sanatçıların onları keşfinden çok önce Batı'nın tuvalinden dünyaya açılmışlardır. Matisse'in 1926 tarihli eseri buna güzel bir örnektir (Resim 1). Bu eserinde Matisse, çini motiflerini arka planda mekan yaratma amaçlı kullanmıştır. Motifleri son derece stilize etmiş olmasına rağmen, geleneksel çini renkleri olan mavi, beyaz, kırmızı ve yeşile sadık kalmıştır.



Resim 1: Henri Matisse, Odalisque with Turkish Chair, Metropolitan Museum of Art New York, 1926

Günümüzde kültürümüzden doğan başarılı yaratımlarıyla dünya çapında yer edinmiş sanatçılara sahip olmakla birlikte, uluslararası sanat sahnesinde yer edinecek bir çağdaş Türk resmi oluşturabilmek için daha yoğun çaba harcanması gerektiği görülmektedir. Küreselleşmenin etkisiyle yerel kültürlerin Batı kültürü içinde adeta eriyip yok olduğu günümüzde, Türk resmini farklı kılabilecek olan şeyin binlerce yıllık kültür mirasımızı etkin kullanmak olduğu düşünülmektedir. Buradan hareketle, “Türk Çini Motiflerinin Çağdaş Resme Uyarlanması” konulu çalışma kapsamında, bir maddi kültür unsuru olarak Türk çini motifleri incelenecek ve bunların birer plastik değer unsuru olarak sanatsal anlamda kullanım olanakları araştırılacaktır. Buna göre Türk çini sanatında kullanılan motiflerin, plastik elemanlar olarak değerlendirilebilecek öğeler olduğu tespit edilmiştir. Tıpkı Batılı ve Türk sanatçıların benzeri motifleri yapıtlarında kullanmaları gibi, plastik ve estetik kaygıların ön planda olması kaydıyla, bu motiflerin çağdaş bir sanat anlayışıyla kullanılabilirliği düşünülmektedir. Bu, birebir bir kullanım veya çağdaş plastik dil anlayışıyla yeniden yorumlanmaları şeklinde olabilecektir. Bu şekilde bir yaklaşımla, yerel bir unsur olan bu motiflerle evrensel bir dil olan sanatın birlikteliği ve biçimde evrenselin, içerikte yerelle birleştiği özgün sanatsal çalışmalar ortaya çıkarabilmek hedeflenmektedir. Bu yolla, bu değerlerin küreselleşmenin yerel kültürler için olası tehditlerine karşılık korunabileceği de düşünülmektedir.

Bu noktada, öncelikle küreselleşme ve kültür emperyalizmi arasındaki ilişki ve bunun sanat üzerindeki etkileri ve bu bağlamda çağdaş sanat yapıtlarında yerel unsurların korunarak evrenselliğe ulaşılması kaygısı Cumhuriyet sonrası ve günümüz Türk sanatçılarından örneklerle incelenecektir.

I. BÖLÜM

1. KÜRESELLEŞME VE KÜLTÜR EMPERYALİZMİ

Kültür;

“Toplumların biyolojik olarak değil de toplumsal olarak kuşaktan kuşağa aktardığı maddi, maddi olmayan ürünler bütünü, simgesel öğrenilmiş ürünler ya da özellikler toplamında insanın etkinliklerinin kalıtsal değil de, toplumsal olarak aktarılan yönlerinden oluşan bütündür. Bu kavramı, ilk kez 17. yüzyılda doğan hukuk düşünürü Samuel von Pufendorf kullanmıştır. Pufendorf’a göre, kültür doğaya karşıt olan ve belli bir toplumsal bağlam içinde ortaya konan tüm insan eserleridir. Esas Aydınlanma Çağı’nda kültür kavramının gerçek yaratıcısı ünlü Alman filozofu Herder’dir. Ona göre, kültür bir ulusun bir halk ya da topluluğun yaşam tarzıdır. Herder’in söz konusu kültür kavrayışı, kültüre tarihsel bir boyut kazandırırken günümüz kültür görüşüne çıkan yoldaki en önemli kilometre taşını meydana getirir. Antropolog E.B.Taylor 1871 yılında kültürü, bilgileri, inançları, sanatı, ahlakı, yasaları, gelenekleri ve bir toplumun üyesi olarak insanın edindiği bütün öteki eğilim ve alışkanlıkları içeren kompleks bütün olarak tanımlamıştır.” (Cevizli, 2007, s.1048)

Bu tanımlardan anlaşılacağı üzere kültür, bir toplumu diğerlerinden ayıran özelliklerin bütünüdür. Ancak yeni dünya düzeni içinde küreselleşme olgusu sebebiyle, yerel kültürlerin erozyona uğraması ve hatta bütünüyle yok olması, bir anlamda kültürel bir tektipleşme tehlikesi söz konusudur.

Ülkelerarası artan ekonomik işbirliği olarak tanımlanabilecek olan küreselleşme, başlangıcında ekonomik bir hareket olarak çıkmıştır. Ancak ekonomik küreselleşmeyle birlikte ortaya çıkan ülkelerarası yoğun etkileşim sadece ekonomik alanda sınırlı kalmamış, etkileri siyasal ve kültürel alanlarda da derinden hissedilir olmuştur. Fischer’a (2003) göre de küreselleşmenin kişilerin günlük yaşamına türlü etkileri olmuştur. Bundan 50 yıl öncesine kıyasla başka ülkelerin ürettiği ürünleri daha yoğun kullanmakta, başka ülkelerde yatırımlar yapmakta, başka ülkelerde çalışıp para kazanmakta, başka ülkelerdeki kişilerle telefon ile konuşabilmekte, onları ziyaret edebilmekte, diğer ülkelerin ekonomik durumlarından etkilenmekte ve diğer ülkelere her türlü haberdar olmaktadır. Dolayısıyla küreselleşme ekonomik bir olgu olmanın ötesine geçmiştir.

Sosyolog Anthony Giddens (2002, s.10) da tecrübe etmekte olduğumuz küreselleşmenin pek çok açıdan sadece yenilikçi değil devrimci olduğunu ifade eder ve küreselleşmenin ekonomik olduğu kadar, politik, teknolojik ve kültürel olduğunu savunur.

Her olgunun olduğu gibi küreselleşmenin de olumlu ve olumsuz tarafları vardır. Olumlu taraflarını sıralayacak olursak ilk akla gelenler; küreselleşmeyle birlikte dünya çapında iş imkanları yaratılmış, haberleşme altyapıları kurulmuş, iletişim imkanları artmış, teknoloji transferleri sağlanmış, uluslararası hukukla insan hakları gibi konular güvence altına alınmış, insan haklarına saygılı yönetimler yaygınlaşmış, sivil toplum kuruluşları gelişmiş ve inisiyatif sahibi olmuştur. Ancak bu gibi getirilerinin yanı sıra çevre kirliliğinin ve tahribatının hızla artması, emek sömürsü, ekonomik olarak kuvvetsiz ülkelerde ekonomik krizler yaşanmasına sebebiyet vermesi, ulus devletlerin varlıklarının tehdit altına girmesi gibi olumsuzluklara sebebiyet vermiştir.

Tüm bunlara ek olarak, küreselleşme, bu çalışmanın da konusunu oluşturduğu üzere, yerel kültürler üzerinde büyük tahribat yapmıştır ve olumsuz yönleri arasında belki de en çok tartışılanı budur. Fischer'a (2003) göre de küreselleşme karşıtlarının çoğu Amerika'nın politik ve askeri tahakkümünden ve yerel kültürlerin yok olma pahasına başta Amerikan kültürü olmak üzere yabancı kültürlerin etkisi altında kalmasından şikayetçilerdir.

Küreselleşmeye kültür üzerindeki etkileri açısından bakıldığında ülkelerin kültürlerini homojenleştirdiğini söyleyebiliriz. Talas ve Kaya'ya (2014, s.153) göre de uluslararası arenada hem ekonomik hem siyasi olarak güçlü ülkeler, daha güçsüz olanların yerel özelliklerini ve geleneklerini tahrip etmektedirler. Bu da dünyada yeni-kolonizasyonun etkinlik kazanması ve kendisini göstermesi anlamına gelmektedir. Burada sözü geçen güçlü ülkeler ile başta Amerika olmak üzere Batılı ülkeler kastedilmektedir. Günlük yaşantımıza baktığımızda bu ülkelerin ve onların kültürlerinin üzerimizde ne kadar etkili olduğunu görebiliriz. Yerel restoranlarımızın ve yemeklerimizin yerini alan sarı, beyaz, kırmızı renkli fast food zincirleri, özellikle gençler arasında moda olan türlü giyim

ve ayakkabı markaları, dinlediğimiz müzikler, seyrettiğimiz filmler ve hatta lisanımıza bile girmeyi başaran kelimeler... Amerikan kolası, hamburgeri, eğlence biçimi, dans şekilleri, filmleri derken Amerika adeta tek geçerli kültür olma yolundadır. Talas ve Kaya'nın (2014, s.159) da belirttiği üzere Amerikanlaşma ve McDonaldslaşma gibi özgün ifadelerle izah edilen bu konu küresel ölçekli bir kültür hegemonyasının varlığını kabul etmeyi zorunlu kılmaktadır.

Televizyon, sinema, internet ve kitle reklamcılığı Batı kültürünün dayatıldığı "kültür hegemonyası"nın belki de en kuvvetli silahlarından biridir. Toplumlar arası kültür etkileşimi kendi başına tehlikeli olmamakla ve hatta toplumların gelişimini sağlamakla birlikte, bu etkinin tek yönlü olması halinde kültürde tektipleşmeye ve kimliksizleşmeye kadar gidilebilir. Mevcut durumda bu etki Batı merkezlidir ve Batı'nın kendi kültürünü diğer toplumlara dayatması bir tür kültür emperyalizmidir. Erdem'e göre de, toplum kitle reklamcılığının sunduğu tarzların egemenliğindedir ve küresel kitle kültürü Batı merkezli olmaya devam etmektedir (Erdem, 2006, s.412).

Kültür emperyalizmi toplumların kendi içinde de kırılmalara ve ayrışmalara yol açabilir ve gerek bireyi gerekse o toplumu kimliksizleştirebilir. Bu durumun olumsuz etkilerinden korunmak için toplumların kendi kültürlerine sahip çıkmaları gerekmektedir. Bu yoldaki araçlardan biri de sanattır, ancak günümüzde sanat da küreselleşmenin tehdidi altındadır.

2. KÜLTÜR EMPERYALİZMİ VE SANAT

Küreselleşme olgusu içinde kitle iletişim araçlarının yoğun manipülasyonu, sanat üzerinde de görülmektedir. Küreselleşmenin Batılı aktörleri, sanat alanında da tüm sınırları kaldırmıştır. Ekonomisi kuvvetli ülkeler dünya gücü olma yolunda güçlerini daha da arttırabilmek için kültürel alana da sızmaya çalışmaktadır. Kendi kültürlerini, kendi estetik anlayışlarını ve beğenilerini kendinden olmayanlara empoze etmektedirler. Bu ortamı “kültür emperyalizmi” olarak adlandırmak yanlış olmasa gerek. Kayserili ve Satır’a (2013, s. 306-318) göre de, küresel iletişimin gelişmesi ile sanat eserlerinde bilinçli bir güdüleme (manipülasyon) görülmektedir. Amerika ve Batı ülkelerinde üretilen sanat eserlerinin yansıması, ekonomik gelişimini tamamlayamamış ülkelerin sanat ürünlerinde görülmektedir. Bu da “kültür emperyalizmi” söylemlerini haklı çıkartmaktadır.

Kültür ve sanat statik değil dinamik yapılardır ve tabiatları gereği sürekli bir değişim, gelişim içindedirler. Kitle iletişim araçlarının gelişmesiyle ve yaygınlaşmasıyla birlikte farklı kültürlerin birbirleriyle iletişime geçerek birbirlerinden etkilenmesi de doğal bir sonuçtur. Ancak bu değişim tek taraflı oluyorsa burada bir tehlike söz konusudur. Günümüzde ekonomik ve siyasi olarak güçlü ülkelerin kültür ve sanat ortamını yönlendirdiğini, ekonomik ve siyasi olarak güçsüz olan ülkelerde ise bu durumun kültürlerinde ve sanatlarında tahribata yol açtığını görüyoruz. Bu değişim ve etkileşimin tek taraflı olmaması için toplumların bu konuda bilinçli olması gerekmektedir.

Çalık’ın (2016) dediği gibi;

“Bu noktada yapılması gereken şey; küreselleşmenin bir gerçek olduğunu kabullenmek, küreselleşen dünyada ayakta kalabilmek için gerekli bilgi, beceri, tutum, değer ve davranışları insanlarımıza kazandırmak ve küresel değerler karşısında milli benliği korumak ile evrensel değerlere uyum sağlamak arasındaki ince çizgiyi çok iyi anlamaktır.”

Zira Kayserili ve Satır’ın (2013, s. 306-318) da belirttiği üzere kültür ve sanat, bir ulusun geleceğinin teminatıdır ve sanatın evrensel olma beklentisi ile birlikte,

onu yaratan sanatçısının ulusal karakterlerini yansıtması da doğal bir sonuç olmalıdır.

Şüphesiz ki sanatçı, eserlerini yaratma aşamasında yaşadığı çağın estetik algı düzeyinden haberdar olmalıdır. Yaratımları kendi öz benliği ve yaşadığı toplumun kültüründen izleri yansıtmakla birlikte evrensel bir estetik anlayışına da sahip olmalıdır. Burada sorun, bu ince dengeyi tutturabilmekte karşımıza çıkmaktadır. Satır ve Kayserili'ye (2013, ss. 306-318) göre de sanatın yerel mi evrensel mi olması gerektiği sorunu bir kısır döngü olarak karşımıza çıkar ve burada yapılan hata birinden birinin tamamen dışlanması yönündedir.

Adnan Binyazar bir söyleşisinde;

“Bir sanat eseri, varlık kazandığı toprağın kültürüyle beslenmişse bir anlam taşır. “Yerleşik olan” dan beslenmemişse, ödünç değerlerle ayakta durmaya çalışır ki böyle ürünlerin ömrü azdır. Yaşar Kemal'i ele alalım yine; yerleşik olandan beslenmemiş olsaydı, yazdıkları “olay” sınırını aşamazdı. Onu Yaşar Kemal yapan beslendiği kültürdür, yaratıcı dilidir. Onun eserlerinin birer dil anıtı olmasının özünde “yerleşiklik” yatar. O dille yaratılan derinlikli anlamlara indiği, insanımızı derinliğiyle kavrayıp yazının malı kıldığı için evrensel yazarlar arasında anılmaktadır. Marquez de öyle değil mi?” der (Şeker, 2008).

Aynı durum resim sanatı için de geçerlidir. Bunun bilincinde olan sanatçı ve aydınlar, Cumhuriyetin ilk yıllarından günümüze, Türk resminde sanatsal bir kimlik oluşturma yolunda uğraş vermişlerdir.

II. BÖLÜM

CUMHURİYETİN İLK YILLARINDAN GÜNÜMÜZE TÜRK RESMİNDE SANATSAL KİMLİK OLUŞTURMADA GELENEK ETKİLEŞİMİ VE ULUSALLIK

Yaşadığımız topluma özgü, ancak sanatın evrensel unsurlarını da içinde barındıran bir Türk resmi yaratma çabaları Cumhuriyetin ilk yıllarından günümüze kadar devam etmektedir. Yeni kurulan Cumhuriyet’le birlikte her alanda atılımların yapıldığı bir dönemde sanat alanında da ulusal resim arayışları görülmektedir. Ancak 1940’lı yıllara kadar ulusallık anlayışı konuyla sınırlı kalmış, bu dönemde ulusal plastik ve estetik kaynaklardan yararlanılmamıştır. Bu dönemde ulus bilincini yerleştirecek eserlerin üretimi desteklenmiş, sanat vasıtasıyla duygu ve düşünce birliği oluşturularak yeni kurulan Cumhuriyet’in temellerinin sağlamlaştırılması hedeflenmiştir. Çallı Grubu, Müstakiller ve “d” grubu 1940’lara kadar bu anlayışta eserler üretmişlerdir.

2.1. ÇALLI GRUBU

Türk izlenimcilerden oluşan Çallı Grubu, resim tarihimizde Batı tarzı pentür tekniğini geliştirmiş ancak Türk resmi oluşturmak gibi bir çaba içinde bulunmamışlardır. Şişli Atölyesi olarak bilinen atölyede çalışmalarını sürdüren grup, izlenimci bir sanat anlayışıyla İstanbul peyzajları, portreler, toplumsal konulu eserler ve Atatürk ve devrimlerine bağlılığı konu alan resimler yapmışlardır. Aralarında eğitimci yönü bulunanlar Cumhuriyet dönemi ressamlarının yetişmesine katkıda bulunmuşlardır.



Resim 2: İbrahim Çallı Portre (1882 - 1960)



Resim 3: Feyhaman Duran, Manzara (Topkapı Sarayı Müzesi kulesinden Boğaziçi), Duralit
Üzerine Yağlıboya, 48 x 61 cm., 1946

İbrahim Çallı, Ali Sami Boyar, Hikmet Onat, Ali Cemal, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Hüseyin Avni Lifij Çallı Grubu ya da 1914 Kuşağı olarak sanat tarihimize geçen sanatçı grubunun başlıca isimlerindedir.



Resim 4: Hikmet Onat, "Siperde Mektup Okuyan Askerler", 1917



Resim 5: Hüseyin Avni Lifij, "Köylü Kadın ve Kağı", (1866-1927)

2.2. MÜSTAKİLLER GRUBU

1929 yılında Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği kurulmuştur. Müstakiller diye bilinen bu grup, Çallı Grubu'ndan farklı olarak resimlerinde çağdaş bir sanat anlayışıyla batılı biçimleri denemişlerdir. Grubun üyeleri arasında: Refik Epikman, Cevat Dereli, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Şeref Akdik, Mahmut Cuda, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati ve heykeltıraşlar Hadi Bara ve Ratif Aşir Acudoğlu yer almaktadır.



Resim 6: Ratif Aşir Acudoğlu, Erzincan İnönü Heykeli, 1948



Resim 7: Şeref Akdik, "Kurbağalidere", T.Ü.Y.B., 37 x 54 cm., 1932

Kıymet Giray'a (1993, s. 48) göre Müstakiller, biçim, hacim, mekan ve konstrüksiyona önem veren bir sanat anlayışına sahipti. Ancak konu çeşitlendirmeleriyle ortak bir anlayışa ulaşmışlardı. Müstakiller, batı tekniğini kullanarak ve batıdaki akımlardan yararlanarak özgün bir sanat anlayışıyla Türk resmine yeni ve çağdaş bir boyut kazandırmışlardır.



Resim 8: Hale Asaf, Otoportre, T.Ü.Y.B., 60 x 47 cm., 1928



Resim 9: Nurullah Berk, "Kadın", Mukavva Üzerine Kolaj ve Guaj, 27 x 28 cm. (1906-1981)

2.3. "d" GRUBU

Türk resminde bağımsız üslup arayışları, Müstakillerden sonra "d" grubunun kurulmasıyla devam eder. 1933 yılında Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Nurullah Berk, Elif Naci ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu bir araya gelerek "d" grubunu kurarlar. Andre Lote'nin yurtdışındaki atölyesinde çalışan "d grubu" ressamı, Lote'nin de etkisiyle kübist-konstrüktivist anlayışını benimsemişlerdir. 1937'de Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun katılımıyla grup güçlenir. Eyüboğlu'nun bu dönem resimlerinde, özellikle nü çalışmalarında, Matisse etkisiyle Doğu-Batı sentezini yakalama çabaları görülür. Sonraki yıllarda yerel motif ve temaları kübist denilebilecek bir yaklaşımla işlemesi Batı ile sentezlenen bir yerel kimlik anlayışını göstermektedir.



Resim 10: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Çıplak", T.Ü.Y.B., 80 x 60 cm., Yak. 1930, Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu

Sonradan "d" grubuna katılan Turgut Zaim'in eserlerinde ise daha farklı bir anlayış görölmektedir. Batı tekniğini kullanmakla birlikte Zaim'in eserlerinde, kübist-konstrüktivist akıma yönelmek yerine minyatürü andıran düzenlemeler görmekteyiz. Zaim, minyatürlerden nakışlara pek çok yerel unsuru tüm sanat yaşamı boyunca aynı üslupla kullanmıştır.



Resim 11: Turgut Zaim, “Çocuklar”, T.Ü.Y.B., 50.5 x 40 cm., 1953, Sakıp Sabancı Müzesi

Kılıç'ın (2002, s.101) “Türk Resminde Sorgulama: Çağdaşlaşma Sorunu, “Müstakiller ve d Grubu” “ adlı makalesinde de belirttiği üzere, 1933'den 1947'ye kadar onbeş sergi açan “d” grubu sanatçıları, bu süreç içinde ortak bir üslup geliştirmemişlerdir. Ancak zaman içinde gruba Arif Kaptan, Eşref Üren, Fahrelnisa Zeyd, Hakkı Anlı, Salih Ünaldı, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Ercüment Kalmık, Malik Aksel, Zeki Kocamemi ve Eren Eyüboğlu gibi sanatçıların da katılmasıyla Türk resminde çağdaşlaşma hız kazanmıştır.

2.4. YENİLER GRUBU

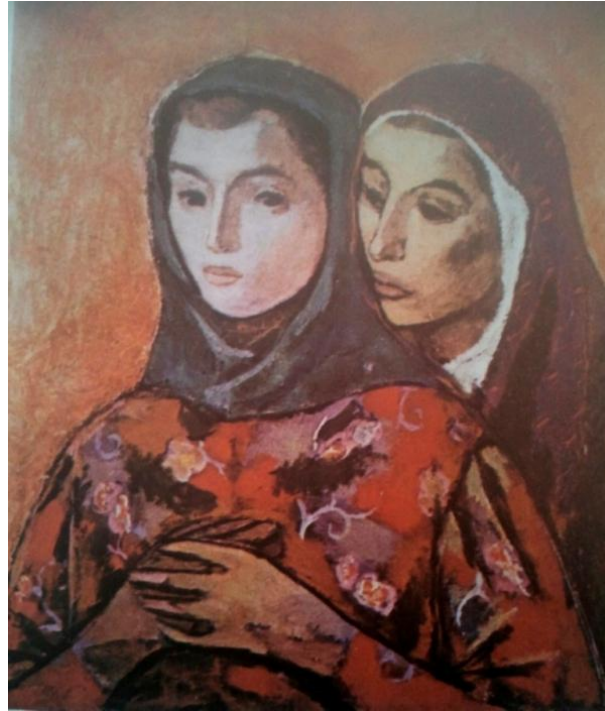
Sanatta ulusallık sorununun 1940'lerden itibaren daha sık gündeme geldiğini görmekteyiz. 1941 yılında, Nuri İyem, Agop Arad, Avni Arbaş, Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Selim Turan, Mümtaz Yener, Faruk Morel, Nejat Melih Devrim, İlhan Arakon, Yusuf Karaca, Kemal Sönmezler ve Fethi Karakaş gibi sanatçılardan oluşan Yeniler Grubu kurulur. Avrupa'da eğitim görmemiş sanatçılardan oluşan Yeniler Grubu sanatçılarının çıkış noktası, Türk resmini batı etkisinden kurtarmaktı. Bunun yolunun da halk gerçeğini ve halk sınıfını anlayarak, resimlere yansıtmak olduğunu düşünüyorlardı. Grup sanatçıları teknik olarak batı tekniğini kullanmakta, yerelliğe ise konularla ulaşmaya çalışmaktaydılar. Her sergilerinde farklı bir konuyu ortak ele alarak, konu birliğine verdikleri önemi gösteren grup sanatçılarının ilk sergisi Liman konuluydu ve İstanbul limanlarındaki yaşamı anlattıkları bu ilk sergileri 1941 yılında açılmıştı. Nuri İyem'in kendi ifadesiyle:

“... konularımızı hep halk yaşamından almalıydık. Halka açık bir tutumla İstanbul'u anlatmanın çok yerinde olacağı konusunda arkadaşlarla görüş birliğine varmıştık. İçinde yaşadığımız şehirde yaptığımız gözlemleri resimlerimizde yansıtmak istiyorduk. Dolayısıyla bir köy teması ya da içinde yaşamadığımız, gerçeklerini bilmediğimiz bir başka tema olamazdı. Çünkü hepimiz İstanbul çocuğuyduk. İstanbul'u anlatacaktık. İstanbul'un en çarpıcı özelliği, ilk akla gelen yanı liman şehri olmasıydı. İşte Mümtaz Yener'in “Fırın”ı, Selim Turan'ın “Balık Mezarı”, Turgut Atalay'ın “Ağ Çeken Balıkçılar”ı, Avni Arbaş'ın “Son Kadeh”i (şarap içilen bir halk meyhanesi), Kemal Sönmezler'in “Köprüaltı Çocuklar”ı, benim “Yolculuk Var Türküsü”, Fethi Karakaş'ın “Halk Pazarı”, Agop Arad'ın “Genelev Kadını” ve diğer resimler hep liman şehri İstanbul'dan, halkın yaşamından manzaralardı.” (İyem, t.y.)



Resim 12: Nuri İyem, "Yolculuk Var Türküsü" , T.Ü.Y.B., 40 x 60 cm., 1941

1955 yılına kadar on sergi açan Yeniler Grubu, 1955 yılında dağılmış, üyeleri zaman içinde farklı arayışlara yönelmiştir.



Resim 13: Nuri İyem, T.Ü.Y.B., 46 x 38 cm., 1948, Pertev Naili Boratav Koleksiyonu



Resim 14: Avni Arbaş, Figüratif Kompozisyon, T.Ü.Y.B., 65 x 49 cm., 1943

2.5. ON'LAR GRUBU

1947 yılında kurulan ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencilerinden oluşan On'lar Grubu, özgün bir Türk resmi oluşturabilmek amacıyla hocalarının çizdiği yolda yürümüştür. Grubun üyeleri arasında Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Leyla Gamsız, Hulusü Sarptürk, Ivy Stangali, Turan Erol, Osman Zeki Oral, Fikret Otyam, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Adnan Varınca gelmektedir.



Resim 15: Bedri Rahmi Eyüboğlu, “Anne ve Çocuk”, Kağıt Üzerine Guaj Boya, 32 x 23 cm., 1951

Eserlerinde Türk motiflerini en yoğun kullanan sanatçılarımızdan olan On’lar Grubu’nun hocası Eyüboğlu’nun kelimeleriyle:

“Şark; tezyini sanatların rakipsiz vatanıdır. Bizim memleketimiz , Garplıların ‘peinture’ dedikleri resim sanatından nasibini almamıştır. Fakat buna mukabil tezyini sanatların her kolunda garbın resim şaheserleri ayarında iş çıkarmıştır. Çinilerimiz, dokumacılığımız, yazılarımız, düğmeciliğimiz, oymacılığımız gibi mimarimizin yüzünü güldüren tezyini sanatlarımızla ne kadar övünsek yerindedir.”
(Eyüboğlu, 1947)

On’lar grubu sanatçıları da eserlerinde, kendi bireysel üsluplarını da ortaya koyarak, tıpkı hocaları Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi halı kilim motiflerinden, hat sanatından, minyatürlerden sıklıkla faydalanmışlardır. Grup 1954 yılında dağılmıştır.



Resim 16: Mehmet Pesen, "Kastamonu", Duralit Üzeri Yağlıboya, 80 x 100 cm., 1956



Resim 17: Leyla Gamsız, Kontrplak Üzeri Yağlıboya, 69 x 60 cm.

2.6. 1950 SONRASI TÜRK RESMİNDE GELENEK ETKİLEŞİMİ

Çağdaş Türk resim tarihi içinde kimlik arayışları ile ilgili tartışmalar ve gelişmeler, 1950 sonrası Türk resmindeki soyut etkilerle ve demokratikleşmeye yönelik atılan adımlarla birlikte süreklilik kazanmıştır.

Kılıç'a göre (t.y., s.330) 1950 sonrası Türk resminde sanatsal bir kimlik oluşturmada gelenek etkileşimini dört kategoride toplayabiliriz:

1. Kaligrafik etkileşim,
2. Minyatür etkileşimi,
3. Süsleme ve tezyini sanatlar etkileşimi,
4. Halk resimleri (cam altı resimleri)

2.6.1. Kaligrafik Etkileşim

1950'li yıllarla birlikte Türkiye'de hızla yayılan non-figüratif sanat eğilimi içerisinde yer alan ressamın pek çoğunda kaligrafik etkiye rastlamaktayız. Türk resminde İslam kaligrafisi ilk olarak Elif Naci'nin eserlerinde karşımıza çıkar. Naci'nin eserlerinde hat sanatının izleri soyut bir anlayış içerisinde görülür. Ancak sonraki dönemlerde kaligrafik öğeler kullanan pek çok sanatçının aksine, onun 1950'lere tarihlendirilen eserlerinde harflerin asıl biçimleri üzerinde çok değişiklik yapmadığını görmekteyiz. 1960'larda geometrik soyutlamaya yönelen sanatçı, 1970'lerde tekrar figüratif tarza döner.



Resim 18: Elif Naci, Yazılı Kompozisyon, Karton Üzerine Karışık Teknik, 1950'ler

Aynı dönemlerde Adnan Çoker, Arif Kaptan, Sabri Berkel, Cemal Bingöl ve Fahrelnisa Zeid gibi sanatçılar da kaligrafinin izlerini taşıyan eserler vermişlerdir.

Selim Turan, Zeki Faik İzer, Ercüment Kalmık, Adnan Turani ve Nejat Devrim gibi sanatçılarda da soyut bir anlayışla kaligrafinin izleri görülmektedir. Selim Turan'ın 1960'lara tarihlendirilen eserinde hat sanatının kıvraklığını ve ritmini yakalamak mümkündür (Resim: 19). 1940lardan itibaren soyut kompozisyonlara yönelen Fahrelnisa Zeid'e ait 1950 ve 1951 tarihli eserlerde de hat sanatının izlerini taşıyan bir İslam estetiğinden söz edilebilir (Resim: 20-21). Aynı şekilde Sabri Berkel'in soyut kompozisyonunda ritmik fırça darbesi bize kaligrafinin kıvraklığını çağırıştırır (Resim: 22).



Resim 19: Selim Turan, Soyut Kompozisyon, T.Ü.YB., 162 x 180 cm., 1960'lar, Evliyagil Müzesi Koleksiyonu, Ankara



Resim 20: Fahrelnisa Zeid, Soyut Kompozisyon, 1951



Resim 21: Fahrelnisa Zeyd, "Übü Kuşu", 1950



Resim 22: Sabri Berkel, Soyut Kompozisyon, T.Ü.Y.B., 45 x 45 cm., 1970

Abidin Elderoğlu, kaligrafik etkinin görüldüğü bir diğer sanatçımızdır. Bu etki özellikle 1960 sonrası resimlerinde görülr. Tuğraların formlarını anımsatan ritmik fırça darbeleri, ister istemez bizi kaligrafinin akışkan dünyasına götürür.



Resim 23: Abidin Elderoğlu, İsimsiz, Kağıt Üzerine Mürekkep, 11 x 15 cm., 1962

Adnan Turani'nin 1970'lerdeki çalışmalarında da hem kaligrafik etki hem de piktogram - ideogram etkileri izlenebilmektedir. Piktogramların rahatlıkla ayırt edildiği resimlerindeki lirik anlayış ve akıcılık, biçimsel olarak kaligrafi ile bağlantı kurmamızı sağlar.



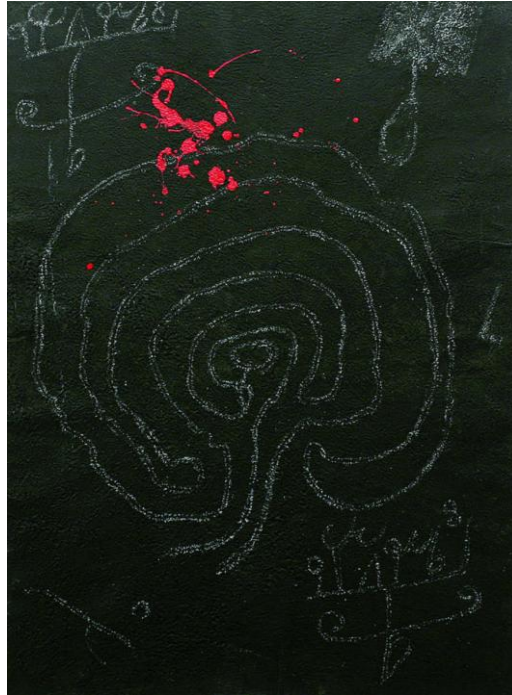
Resim 24: Adnan Turani, "Sakin Denizi Dinliyorum", T.Ü.Y.B., 1976



Resim 25: Adnan Turani, "Yeşil İçin Şarki", T.Ü.Y.B., 1972

1980 sonrası ülkemizde pek çok sanatçı hat ve kaligrafiden faydalanarak eserler ortaya çıkarmışlar, bu yolla uluslararası sanat sahnesinde başarılar elde etmişlerdir. Kılıç'a göre bu sanatçılardan kimileri bu yolla bireysel üslup oluştururken, kimileri kaligrafiyi imgeleştirerek kavramsal yorumlarla eserler üretmiş, kimileri ise eserlerine kaligrafi ile dinsel anlam ve içerik yüklemişlerdir (Kılıç, t.y., s. 330). Bu sanatçılar arasında öne çıkan isimler arasında, Erol Akyavaş, Burhan Doğançay, Süleyman Saim Tekcan, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli, Murat Morova gelmektedir.

Erol Akyavaş'ın resimlerinde İslam kaligrafisi iki farklı dönemde iki farklı kullanımıyla karşımıza çıkar. Kılıç'a göre 1950'lerden 1980'lere kadarki ilk dönemde Akyavaş, Arap harflerinin soyut plastik niteliğinden kendi soyutlamacı anlayışı çerçevesinde yaratımlara gitmiştir. İkinci dönem ise, zaman olarak 1980'lere tarihlenmektedir. Bu dönemde ise Akyavaş, İslam kaligrafisini, orijinal halinde harf, kelime ya da tümceler şeklinde kullanmıştır (Kılıç, t.y., s. 330-331).



Resim 26: Erol Akyavaş, "Hallac-ı Mansur", El Yapımı Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 74 x54 cm.,

1968



Resim 27: Erol Akyavaş, "Miraçname", El Yapımı Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 76 x 57 cm.,
1987

Süleyman Saim Tekcan, hat, ferman, tuğra gibi yerel motiflerden beslenen bir diğer sanatçımızdır. At figürlerini ve hat yazılarını kullandığı “Atlar ve Hatlar” serisinde, özellikle İslamiyet öncesi Türklerin günlük yaşamlarında ve inanç sistemlerinde önemli bir yere sahip olan atlar ile İslamiyet sonrası gelişen hat sanatından öğeleri bir arada kullanarak bir bakıma tarihsel bir sentez yaratmıştır.

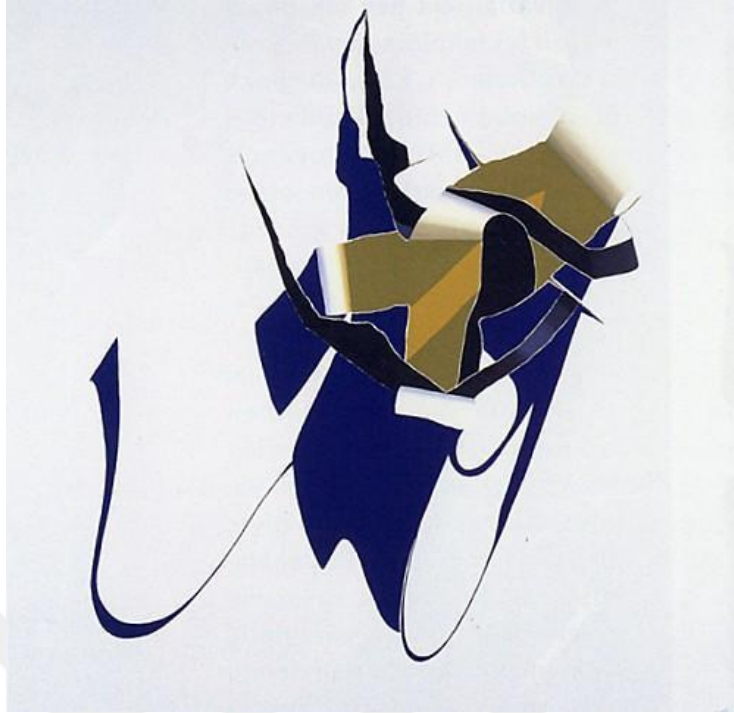


Resim 28: Süleyman Saim Tekcan, T.Ü.Y.B., 145 x 78 cm., 2003

Burhan Doğançay'ın eserlerinde de kaligrafi ve hat etkisi rahatlıkla izlenebilmektedir. Hatta hazırladığı bir dizi çalışmasına “Kaligrafiye Saygı ” adını vererek bunu açıkça ifade etmiştir. “Kurdeleler” serisinde de soyut kaligrafik geçişler ve bu algıyı kuvvetlendiren gölge oyunları göze çarpar.



Resim 29: Burhan Doğançay, "Kaligrafiye Saygı X", Özgün Baskı, 75 x 48 cm., (1990 – 1991)



Resim 30: Burhan Doğançay, "Kaligrafiye Saygı", Tuval Üzerine Akrilik, 152.4 x 152.4 cm., 1978, Louisiana Modern Sanat Müzesi Danimarka



Resim 31: Burhan Doğançay, "Kurdeleler Serisi", Kağıt Üzerine Guaj, 70 x 50 cm., 1981

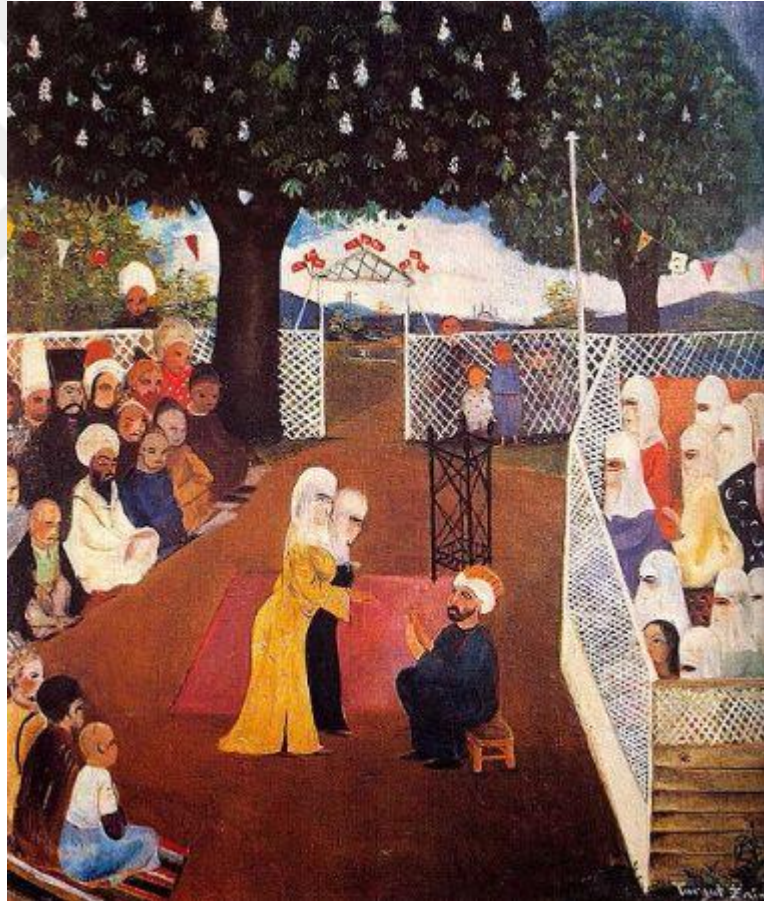
Ergin İnan, eserlerine kaligrafiyle bir anlamda dinsel anlam ve içerik yükleyen sanatçılarımızdandır. Bunu yaparken de kaligrafik motifleri veya eski yazıyla yazılmış kitap sayfalarını kolaj gibi tekniklerle resimlerine değiştirmeden, olduğu gibi aktarmıştır. Onun resimlerinde bu unsurların estetik, plastik birer öge olarak kullanımının yanı sıra resmin içeriğine katkı sağladığını, izleyicide bu yolla bir huşu uyandırdığını söyleyebiliriz.



Resim 32: Ergin İnan, "İlyas Mektubu", Mdf Üzeri Karışık Teknik, 56 x 80 cm., 2007

2.6.2. Minyatür Etkileşimi

Kaligrafi ve hat sanatının yanı sıra minyatürlerimiz de pek çok sanatçımıza esin kaynağı olmuştur. Turgut Zaim, bu etkiyi resimlerine yansıtan ilk sanatçımızdır. O dönemin koşullarında yerel motifleri, Batı sanatının etkisi altında kalmadan ve minyatür sanatının duyarlılığıyla resimlerine aktarmış ve tüm sanat yaşamı boyunca bu üslubuna bağlı kalmıştır. “Göksu’da Orta Oyunu” adlı eseri ise minyatüre adeta saygı duruşu niteliğindedir.



Resim 33: Turgut Zaim, “Göksu’da Orta Oyunu”, T.Ü.Y.B., 1950

Türk resminde minyatür etkilerini Cumhuriyetin ilk yıllarından günümüze görebilmekteyiz. Bu etki, “d Grubu” ve “On’lar Grubu” sanatçılarından

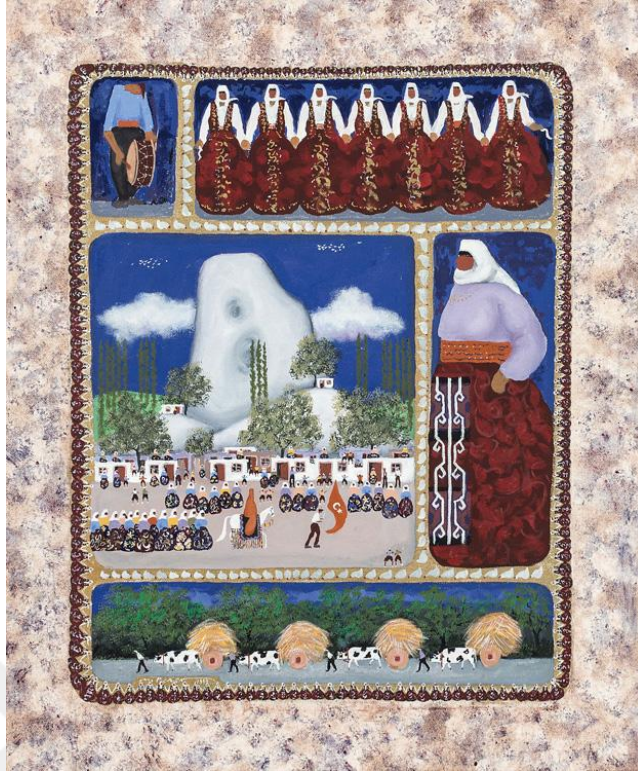
Cevat Dereli, Nurullah Berk, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Mehmet Pesen, Nedim Günsür gibi birçok ressamımızda görölmektedir.

İlk resimleri hocası Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun nakış izlerini taşıyan Pesen'in bu dönem çalışmaları genelde geleneksel halk oyunları temalı olup, soyutlamacı bir anlayış hakimdir. "Çayda Çıra" (Resim: 34) adlı eseri bu anlayışla yaptığı eserlerine örnektir. Ancak bu eserinde de şematik kompozisyon anlamında bir minyatür etkisinden bahsedilebilir.



Resim 34: Mehmet Pesen, "Çayda Çıra", T.Ü.Y.B., 1960

Pesen'in sonraki dönemlerinde ise figüre daha ağırlık verdiğini, çizgilerini yumuşattığını ve kompozisyonlarında tamamen minyatür etkisinde olduğunu görmekteyiz.



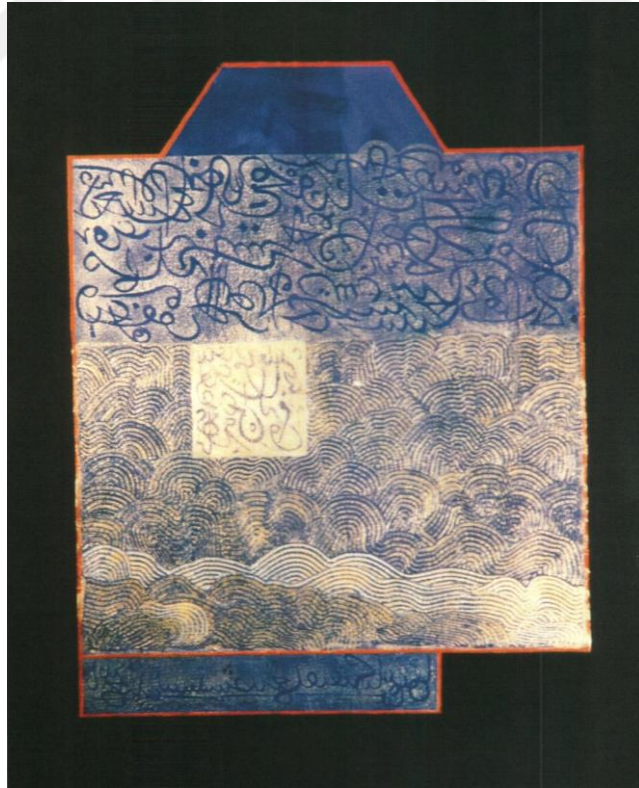
Resim 35: Mehmet Pesen, "Düğün Alayı", T.Ü.Y.B., 60 x 50 cm., 1999

Minyatürün çağdaş yorumları ve minyatür esinleri günümüz Türk resmine de yansımıştır. Minyatür etkilerinin görülebildiği ressamın arasında Süleyman Saim Tekcan, Oya Katoğlu, Dinçer Erimez, Devrim Erbil ve Erol Akyavaş gelmektedir.

Minyatür öğelerini belki de en yoğun ve çağdaş sanat anlayışıyla en başarılı şekilde harmanlayan sanatçılardan biri Erol Akyavaş'tır. Miraçname, Gazali, Kuşatma gibi serilerinde minyatürlere ait motifler ve perspektif anlayışı dikkati çekmektedir. Kuşatma serisinde 16. yüzyılın topografik minyatürlerini andırır düzenlemeler vardır.



Resim 36: Erol Akyavaş, "Miraçname", Baskı Litografi, 65 x 55 cm., 1987, T.C.M.B Koleksiyonu



Resim 37: Erol Akyavaş, "Gazali", El yapımı Hindistan Kağıdı Üzerine Akrilik, 92 x 70 cm., 1985



Resim 38: Erol Akyavaş, “Fallen City” (Düşmüş Şehir),Tuval Üzerine Karışık Teknik, 137 x 264 cm., 1982

Süleyman Saim Tekcan'ın Resim: 39'daki eserinde minyatür etkisi perspektif anlayışında karşımıza çıkmaktadır. Tekcan'ın Resim: 39'daki eseri minyatür sanatındaki “yığma” (istifleme) perspektif anlayışıyla örtüşmektedir. Bir diğer eseri olan Resim: 28'de yine minyatürdeki “dikine” perspektif anlayışını görebilmekteyiz.

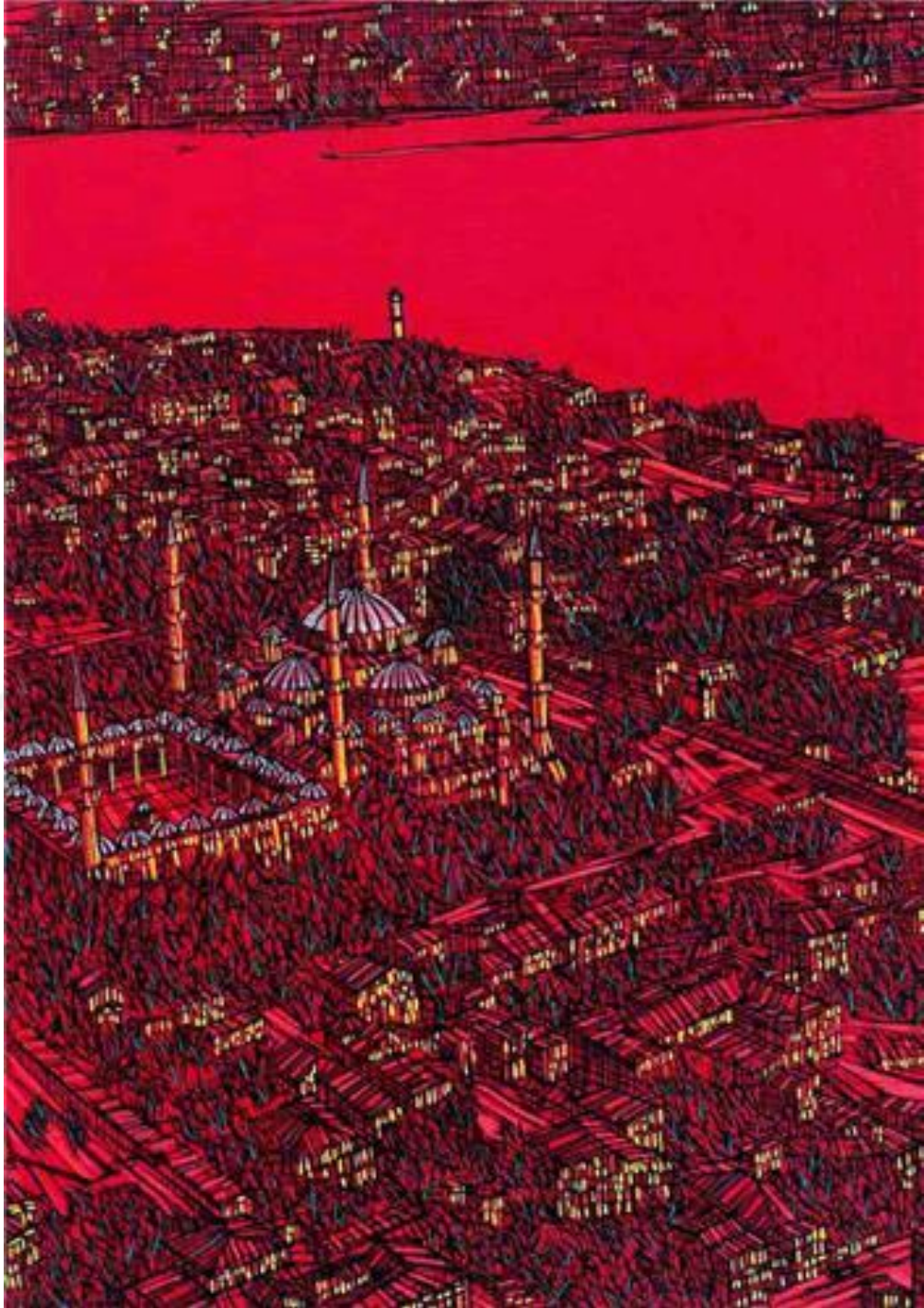


Resim 39: Süleyman Saim Tekcan, Gravür, 54 x 79 cm., 2014

Devrim Erbil'in İstanbul manzaraları ise 16. yüzyılın topografik minyatürlerini akla getirir. Perspektif, ışık ve gölgenin olmadığı çizgisel resimlerinde Matrakçı Nasuh'un topografik çalışmalarının etkisini görmek mümkündür. Kendisi de çeşitli söyleşilerinde minyatürlere etkilendiğini belirten sanatçı, "Matrakçı Nasuh'a Övgü" adını verdiği eseriyle 16. yüzyılda ilk kez minyatür üslubuyla topografik haritalar resmeden bu ustaya saygısını sunmuştur.



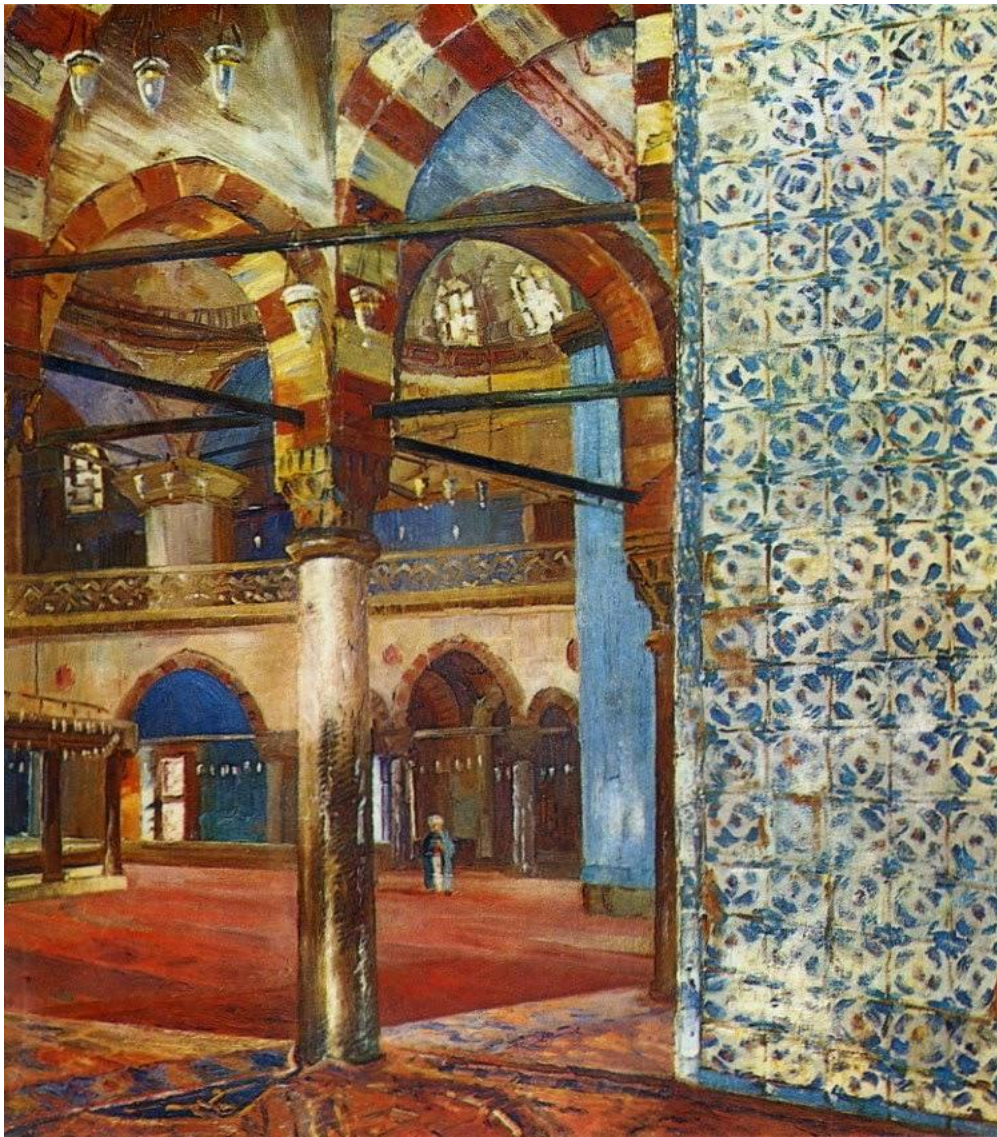
Resim 40: Devrim Erbil, Hommage a Matrakci Nasuh, 160 x 120 cm., 2009



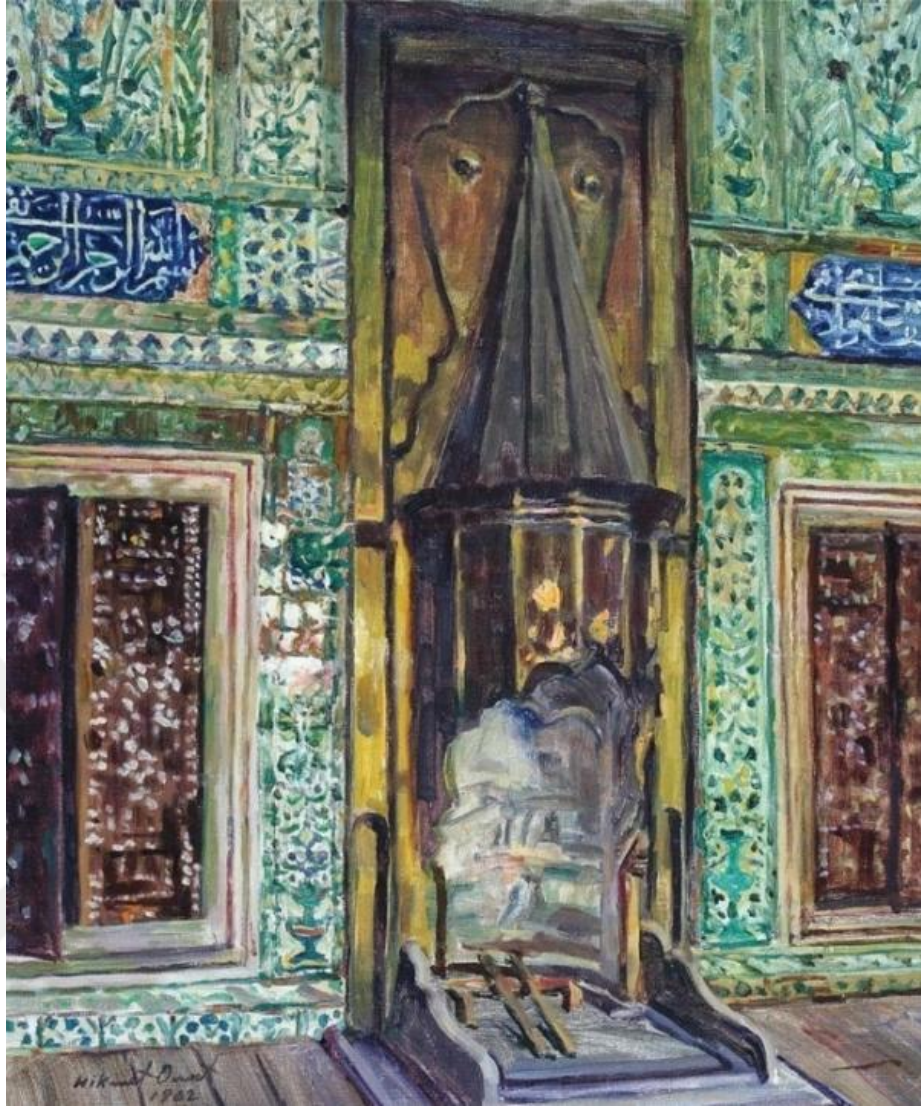
Resim 41: Devrim Erbil, "Sultanahmet", Tuval Üzerine Karışık Teknik, 110 x 80 cm., 2007

2.6.3. Süsleme ve Tezyini Sanatlar Etkileşimi

Binlerce yıllık bir kültürün birikimi olarak Türk nakış ve süsleme sanatları da dönem dönem sanatçılarımıza ilham kaynağı olmuştur. Osman Hamdi, Şevket Dağ, Hikmet Onat gibi gerçekçi ve empresyonist ressamların iç mekan resimlerinde Türk halıları, kilimleri ve çiniler karşımıza çıkar. Ancak bu ressamlarımızda, bu motifleri kullanarak bir kişisel üslup ve Türk resmi kimliği oluşturma kaygısı olmadığını söyleyebiliriz.



Resim 42: Şevket Dağ, Rüstempaşa Camii İçi, 54 x 42 cm., (1875-1944)



Resim 43: Hikmet Onat, "Topkapı Sarayı'ndan", T.Ü.Y.B., 65 x 56 cm., 1962

Ulusal Türk resim kimliği oluşturma yönünde çabalarıyla bilinen kimi "d Grubu" ressamlarında da geleneksel el sanatlarımızdan gelen motifler karşımıza çıkmaktadır. Özellikle grubun kurucularından Nurullah Berk'in resimlerinde bu motiflerin sıklıkla kullanılışı dikkat çekmektedir. Nurullah Berk'in;

"... Strasbourg'da Matisse'in resimlerinin yanına bir yazmamızı astık. Orada hazır bulunanlar, bu yazmayı Matisse' in bir işi sandılar. Fakat gerçek anlaşılınca hayretlerini de gizleyemediler. Peki, böylesine bir geleneksel sanata sahip ulusun sanatçıları, daha dışarıda nasıl bir şey ararlar acaba?" (Esirkuş, 1972, s.6)

şeklindeki sözleri kendi öz kültürümüzden faydalanmaya ne kadar önem verdiğini göstermektedir.

Ütücü Kadın / Ütü Yapan Kadın serisinde (Resim: 44) sıklıkla halı kilim motiflerini kullanan Nurullah Berk'in "Dalgalar" adlı non- figüratif eserinde ise resmin konusunu motifler oluşturmaktadır (Resim: 45). Çini motiflerimizden esinlenme olduğu açıkça hissedilen bu eserde üst kısımdaki motifleri aşağıdakilerden ayıran yatay çizginin, mimaride kullanılan çinilerde karşımıza sıklıkla çıkan "çini bordür"lere gönderme olduğunu düşündürmektedir.



Resim 44: Nurullah Berk, "Ütü Yapan Kadın", T.Ü.YB., 99 x 99 cm., 1950



Resim 45: Nurullah Berk, "Dalgalar", T.Ü.Y.B., 1967

Nakış ve süsleme sanatlarını en yoğun kullanan sanatçımız biri de Bedri Rahmi Eyüboğlu'dur. 1940'lara kadarki dönemde Türk resminde ulusallık genellikle konuyla sınırlı kalırken, 1940'larda geleneksel el sanatlarına ait motiflere yönelim başlamıştır. Özsezgin'e göre:

"Anadolu toprağı o zamana kadar yeterince değerlendirilmemiş bir konular yumağı olarak gözler önünde durmaktaydı. Ona uzaktan bakmak ya da öykülerde ve şiirlerde işlenen yönleriyle resimsel bir biçim vermek yetmiyordu. Doğrudan doğruya teknikten ve formülleşmiş anlatım biçimlerinden yola çıkarak Anadolu'nun çevresel özelliklerini resim sanatına konu yapmak, sanatçıyı seçmeci (eclectique) bir bağnazlığa götürebilirdi. Oysa amaç, bütünüyle özgün ve dinamik bir yolun olanaklarını araştırmak, yaşamın içinden resme yönelmekti" (Aktaran: Tansuğ, 1986, s. 172)

Bu noktada Bedri Rahmi Eyüboğlu yerel motiflerle sanatın evrensel dilini başarılı bir şekilde harmanlamış ve özgün bir üslup geliştirmiştir. Eyüboğlu, sanatta ulusallık tartışmalarının hız kazandığı bu yıllarda, el sanatlarının motiflerine yönelmenin doğruluğunu savunmuştur. Her fırsatta özümüze dönmeyi ve kendi kültürel unsurlarımızdan yararlanmayı salık veren Eyüboğlu'nun, öğrencileri ve öğrencilerinden oluşan "On'lar Grubu" üzerinde de büyük etkisi olmuştur.

Renkçi anlayışa sahip bir ressam olan Eyüboğlu, renkleri ve aşığı olduğu Anadolu'nun zengin motif hazinesini büyük bir ustalıkla bir araya getirmiştir.



Resim 46: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Baltabaş Kemeñeci", Kağıt Üzerine Akrilik, 68 x 48 cm.,

1952



Resim 47: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Dörtlü Dizi", Karton Üzeri Guajboya, 40 x 47 cm., 1952

Eserlerinde kaligrafi esinleri yoğun bir şekilde görülen Burhan Doğançay'ın "Mavi Senfoni" adlı eserinde ise Türk çini motiflerinin etkisi görülür. Doğançay (Radikal 2009) bir söyleşisinde bu etkiyi;

"Mavi Senfoni" aslında Sultanahmet Camii'nin içini gösteriyor. "Sultanahmet'i nasıl yaparım?" diye yıllarca düşündüm ve aklıma içindeki mavi İznik çinileri geldi. Bunları tuvale yansıttım."

sözleriyle ifade eder.



Resim 48: Burhan Doğançay, "Mavi Senfoni", Tuval Üzerine Karışık Teknik, 161.5 x 284.5 cm., 1987



Resim 49: Burhan Doğançay, "Mavi Senfoni" detay

2.6.4. Halk resimleri (cam altı resimleri)

Cam altı resimlerde karşımıza çıkan Şahmeran figürü ve Alevi - Bektaşî kültürüne ait biçimler de Bedri Rahmi Eyüboğlu, Fikret Otyam gibi pek çok ressamımıza esin kaynağı olmuştur.

Otyam eserlerinde, Alevi - Bektaşî kültürüne ait unsurları sıklıkla kullanmıştır. Resimlerinde kullandığı tasavvufa bağlı imgelerle Anadolu kültürüne olan aidiyeti rahatlıkla sezilebilen Otyam'ın, 1994 - 95 ve 1996 tarihli Semah, Hz. Ali, Hünkar Hacı Bektaş-ı Veli ve Mevleviler isimli tabloları, sanatçının Alevi - Bektaşî kültürüne olan derin sevgisi ile açıklanabilir (Kılıç, t.y., s. 334).



Resim 50: Fikret Otyam, "Semah", Tuval Üzerine Akrilik, 100 x 150 cm., 1996



Resim 51: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Şahmeran", Kağıt Üzerine Suluboya, 302 x 102 cm.,
(1911 - 1975)

1950 sonrası Türk resminde sanatsal bir kimlik oluşturmada gelenek etkileşimi kaligrafik etkileşim, minyatür etkileşimi, süsleme ve tezyini sanatlar etkileşimi ve halk resimleri etkileşimi başlıkları altında örneklerle kısaca izah edilmeye çalışılmıştır. Bunlara ek olarak eserlerinde Karagöz - Hacivat gölge oyunumuza dair motiflere yer veren ve bu yolla kendine özgü bir üslup geliştiren Nuri Abaç'tan da bahsetmek yerinde olabilir.

2.6.5. Nuri Abaç Özelinde Gölge Oyunları Etkileşimi

1970 öncesi resimlerinde Anadolu kültüründen gelen mitolojik yaratıkları konu edinen Abaç'ın 1970 sonrası resimlerinde geleneksel gölge oyunu motiflerinin yer aldığını görürüz. Çok figürlü kompozisyonlarında gölge oyunu motiflerini çağdaş bir anlatımla tuvaline aktaran Abaç'ın balıkçıları, feribotları, çay bahçeleri, simitçileri, meyhaneleri, pazaryerleri adeta bir gölge oyununun sahnesinden fırlamış gibidir. Abaç, geleneksel anlatım biçimlerinden ve kültürel motiflerden etkilenerek yöresel unsurları evrensel bir anlayışla yorumlamış ve bu yolla özgün bir sanat dili geliştirmiştir.



Resim 52: Nuri Abaç, "Keyif", T.Ü.Y.B., 40 x 40 cm., 2003

Sonuç olarak, yukarıdaki bilgiler ışığında söylenebilir ki Türk resminde gelenek etkileşimi ve bu yolla evrensele ulaşma çabaları gerek biçim, gerek konu, gerek içerik olarak 1940'lardan günümüze süregelmektedir. Süreç içerisinde bu çabayı, konuda, biçimde ya da içerikte görebilmekteyiz. Özellikle 80'ler sonrası karşımıza çıkan "küreselleşme" olgusuyla birlikte tamamen Batı'nın estetik değerlerine dayalı olarak sanatta bir tektipleşmeye gidildiği görülmektedir. Uluslararası sanat sahnesinde birbirinin neredeyse aynı olan yaklaşımlar yığının içinden sıyrılmanın, kültürümüzden gelen ayırt edici unsurları kullanarak mümkün olabileceği düşünülmektedir.



III. BÖLÜM

ÇİNİ TANIMI, TÜRK ÇİNİ SANATI KÖKENİ VE TARİHÇESİ

3.1. ÇİNİNİN TANIMI VE TÜRK ÇİNİ SANATININ KÖKENİ

Çeşitli özelliklere sahip killere suyun eklenmesiyle elde edilen çamurun biçimlendirilip yüksek sıcaklıkta fırınlanmasıyla elde edilen, kullanım ya da süs amaçlı eşyalara “seramik” denir. Çini ise bir cins beyaz kil kullanılarak şekillendirilen, fırında pişirilen ve üzeri sırlanan, boyanan, desenlendirilen kullanım eşyası ve karolar gibi seramiklere verilen isimdir. Genel seramik ürünlerden çiniyi ayıran en belirgin özelliği üzerindeki kültürel ve geleneksel önem taşıyan motiflerdir.

Çini adı 15. yüzyıl Osmanlı çinilerinin “fağfuri” denilen Çin porselenlerine benzetilmesinden kaynaklanmaktadır. Ancak Aker’e (2010, s. 1) göre Farsça’da “Çin’e ait” demek olan “çini” sözcüğünün kullanımına bakarak, Türklere ait olan bu sanatı Çinlilere mal etmek doğru olmaz. Aynı şekilde Türk çini sanatı genel olarak İslam sanatları çerçevesinde ele alınmakta olup, gerçekte arkeolojik buluntular göz önüne alındığında Türk çini sanatının kökeninin Orta Asya Türkleri’ne kadar dayandığı görülmektedir. Tahsin Öz’e (t.y., s. 1, 4, 5) göre de, gerçekte Türk seramik ve Türk çini sanatının kökeni Orta Asya’ya dayanmaktadır ve Hobson gibi yabancı oryantalistler tarafından Türk çini sanatı ile ilgili yapılan çalışmalar ve yayınlar her zaman İslam sanatları çerçevesinde ele alınmış olup, bu yaklaşım gerçeği yansıtmamaktadır. Zira İslamiyet geniş bir coğrafyaya yayılmış bir dindir ve çini ve seramik sanatları da devrine ve ülkesine göre çeşitli farklılıklara sahiptir.

Oktay Aslanapa (1989, s. 317) da Türk Sanatı adlı kitabında, 1902 - 1903 kazı ve araştırmaları sonucunda Türk çini sanatının Uygurlara kadar uzanan çok eski bir tarihi olduğunun, Karahoço harabelerinde gri-mavi sırlı tuğlaların, ortalarında rozet, köşelerinde birer çeyrek rozet motifi ile aynı renk sırlı kare levhaların

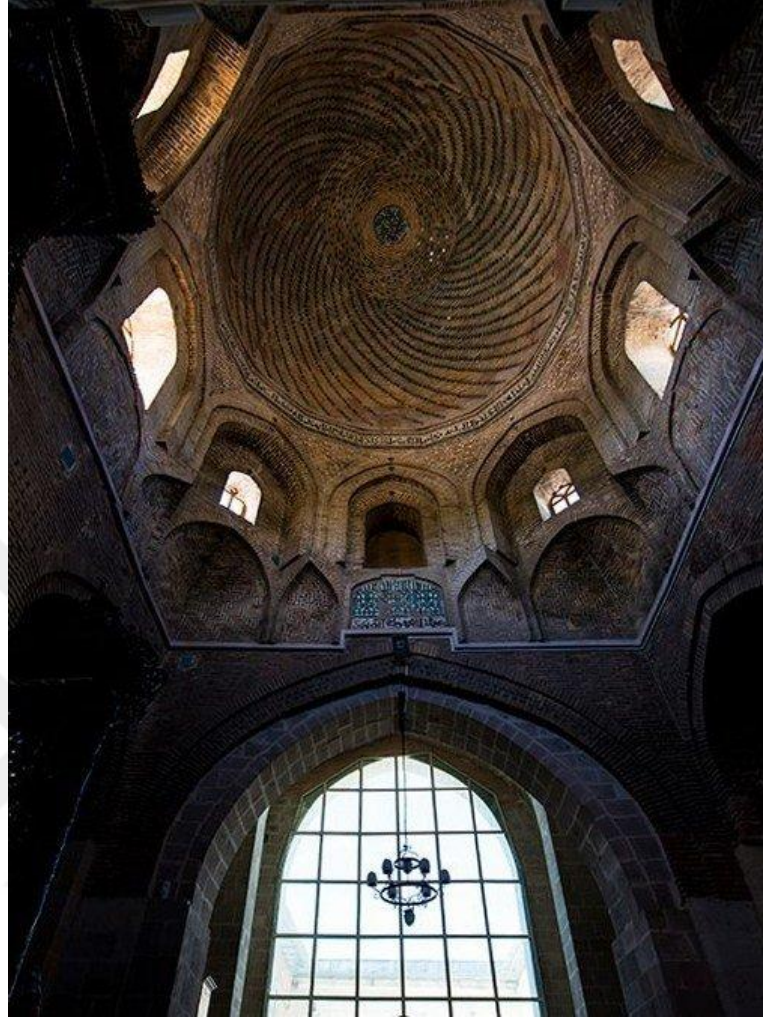
mabedlerde zemin döşemesi olarak kullanıldığının anlaşıldığını belirtmiştir. Yaşar Çoruhlu'ya (1998, s. 75-76) göre de seramik sanatı Türkler'in de yaşadığı Kuzey Çin'de gelişip, buradan Orta ve İç Asya'ya yayılmıştır Selçuklular'ın Orta Asya'dan Anadolu'ya yerleşmesiyle birlikte de Türk çini sanatı Anadolu'da da yaygınlaşmış, gelişmiş, Osmanlı dönemindeyse doruk noktasına ulaşmıştır (Öz, t.y., s.1, 4, 5).

Türk Çini sanatının Anadolu'daki örneklerini Anadolu Selçuklular ve Osmanlı Dönemi olarak iki başlıkta incelemek yerinde olacaktır.

3.2. ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ TÜRK ÇİNİ SANATI

13. yüzyılda Anadolu Selçuklularıyla birlikte çini bezemelerin mimaride sıklıkla kullanıldığını görmekteyiz. Bu dönemde özellikle sırlı tuğlalar ve bunların geometrik dizilimleriyle oluşturulan çeşitli kompozisyonlar karşımıza çıkmaktadır. Bu geometrik kompozisyonların yanı sıra hatayiler, rumiler, kufi ve sülüs yazılar da süslemelerde kullanılmıştır. Mimari yapılar içlerinde, minarelerde, mihraplarda, dış yüzeylerinde görülen bu bezemelerde, genellikle kobalt mavisi, turkuaz, patlıcan moru, siyah ve beyaz renkler hakimdir.

Dönemin mimarisini incelediğimizde yoğunlukla sırlı tuğla, renkli sır, çini mozaik ve sıratlı tekniklerinin kullanıldığını görmekteyiz. Aker'e (2010, s. 30) göre de Selçuklular'da sırlı tuğla, renkli sır, çini mozaik, sıratlı tekniklerinin yaygın olarak kullanımını görmekle birlikte, kazıma (sgrafito), kabartma, slip (astar boyama) tekniklerinde ise örnekler azdır.



Resim 53: Malatya Ulu Cami kubbesindeki tuğla ve sırlı tuğlalar (1247)



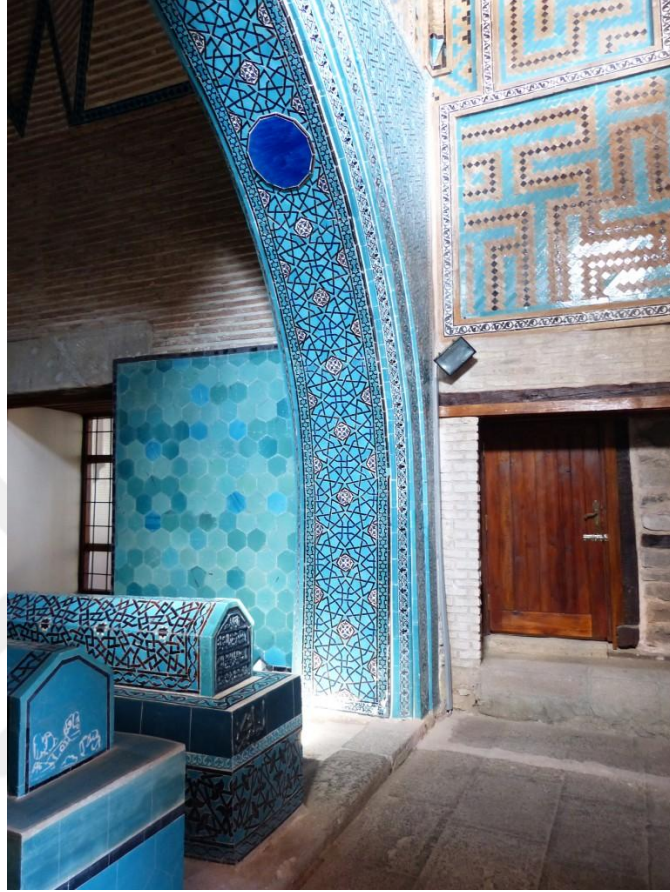
Resim 54: Tokat Gök Medrese avlusunda çini süsleme, tek renk sırlı karolar, rumi motifli ve geometrik motifli karolar ile kufi yazılı karolar (1270)



Resim 55: Konya Sırçalı Medrese Eyvanı (1242)



Resim 56: Konya İnce Minareli Medrese'nin kubbesindeki geometrik dizilimli sırlı tuğlalar (1264)



Resim 57: Konya Sahib-i Ata Türbesi, geometrik motifli ve tek renk çiniler (1258) (Barry, M.P.)

Son yıllarda yapılan kazılardaki çini buluntularında ise insanlar ve çeşitli hayvanlar gibi yoğun figür kullanımı dikkat çekmektedir. Bunların genellikle yıldız formlar üzerine uygulandığı görülmektedir. Aker'e (2010, s. 30) göre minai, sıratlı tekniği, lüster (perdah) tekniklerinde yapılan bu çiniler, yıldız şeklindeki formlarıyla oldukça alışılmıştın dışındadırlar. Bu çinilerde Selçuklu dönemi çinilerinde görülen firuze, kobalt mavisi, mor ve siyahın yanı sıra yeşil, kahverengi, sarı, kırmızı ve altın yıldız kullanıldığı görülmektedir. Konya Alaaddin Sarayı, Konya Kılıçarslan Köşkü, Beyşehir Kubadabad Sarayı'nda güzel örnekleri bulunmuştur.



Resim 58: Beyşehir Kubadabad Sarayı, sıraltı tekniğinde işlenmiş ördek figürlü yıldız şeklinde çini (1236) (Barry, M.P.)



Resim 59: Beyşehir Kubadabad Sarayı'na ait kuş desenli yıldız çini (1236)



Resim 60: Konya Karatay Medresesi, lüster tekniğiyle yapılmış hayvan figürlü ve yıldız şeklinde çini karo (1251-1252) (Barry, M.P.)



Resim 61: Konya Karatay Medresesi, lüster tekniğiyle yapılmış insan figürlü ve yıldız şeklinde çini karo (1251-1252) (Barry, M.P.)

3.3. OSMANLI DÖNEMİNDE TÜRK ÇİNİ SANATI

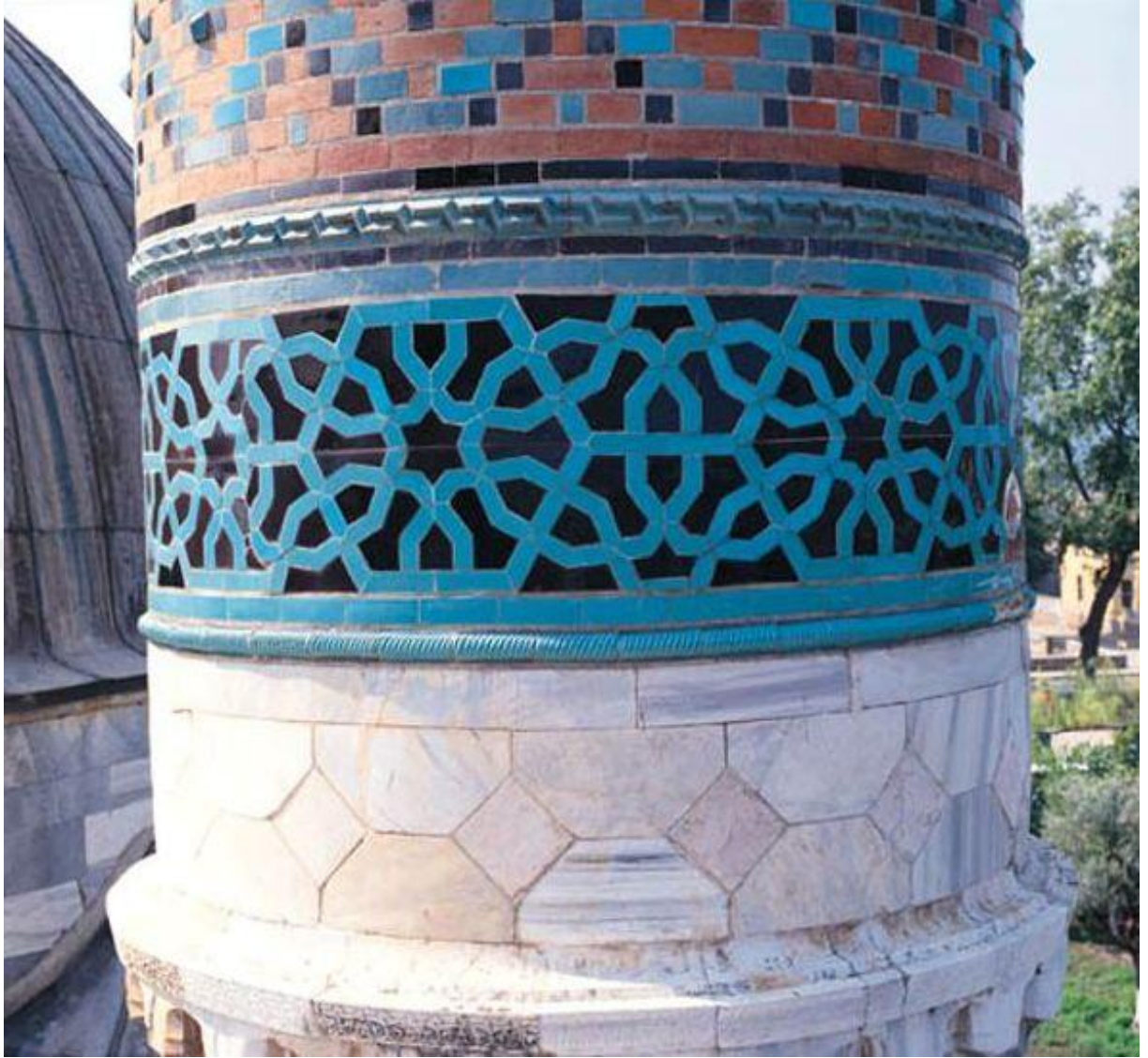
Osmanlı dönemi çini sanatını genel hatlarıyla, beylikler ve erken dönem Osmanlı Türk çini sanatı, klasik dönem Osmanlı Türk çini sanatı ve geç dönem Osmanlı Türk çini sanatı olarak üç dönemde inceleyebiliriz (Özel, t.y., 85 - 107).

3.3.1. Beylikler ve Erken Dönem Osmanlı Türk Çini Sanatı (14. – 15. Yüzyıllar)

14. ve 15. yüzyıllara tarihlenen bu dönemde Konya, Selçuklular'da olduğu gibi, çiniciliğin merkezi olmaya devam eder (Özel, t.y., s. 95). 14. yüzyılın başlarında gördüğümüz örnekler Selçuklu çiniciliği gibi daha düz ve sadedir ve bir bakıma Selçuklu çini geleneğini devam ettirir. Aker'e (2010, s. 32) göre Anadolu Selçuklu Devleti'nin bağımsız beyliklere bölünmesiyle mimari üslupta da bölünmeye ve değişik aramalara gidildiği izlenir. 14. yüzyıla tarihlenen Beylikler devri çiniciliği Anadolu Selçuklu çini geleneğini sürdüren sönük bir devirdir.



Resim 62: İznik Yeşil Cami, 1391



Resim 63: İznik Yeşil Cami Minare detayı, 1391

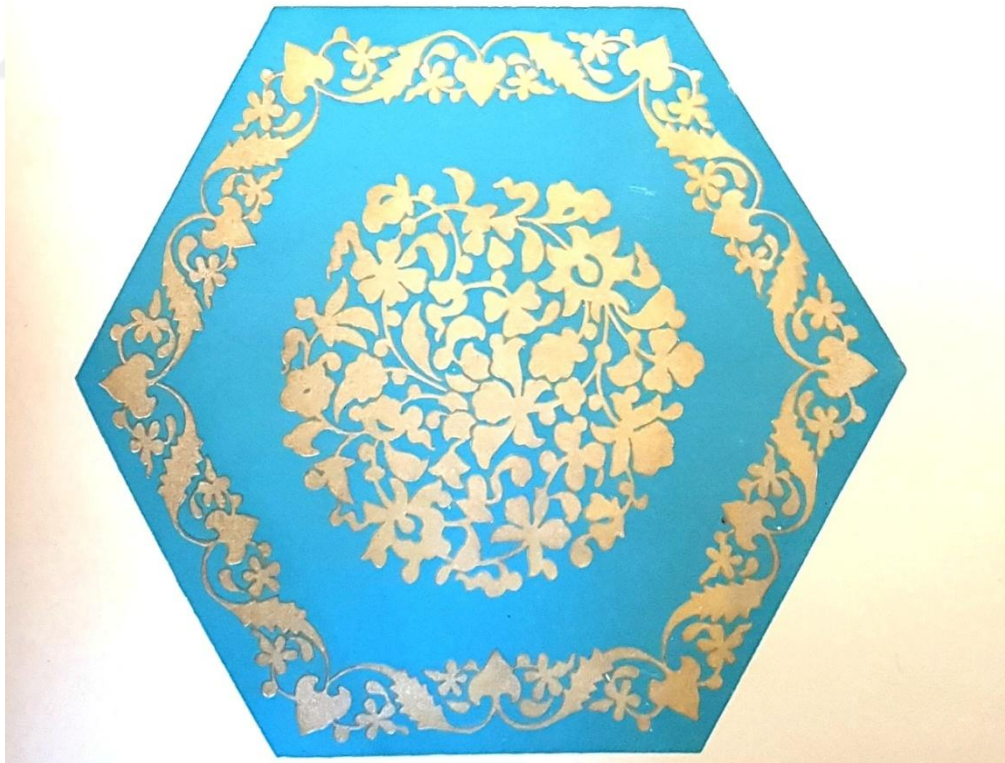
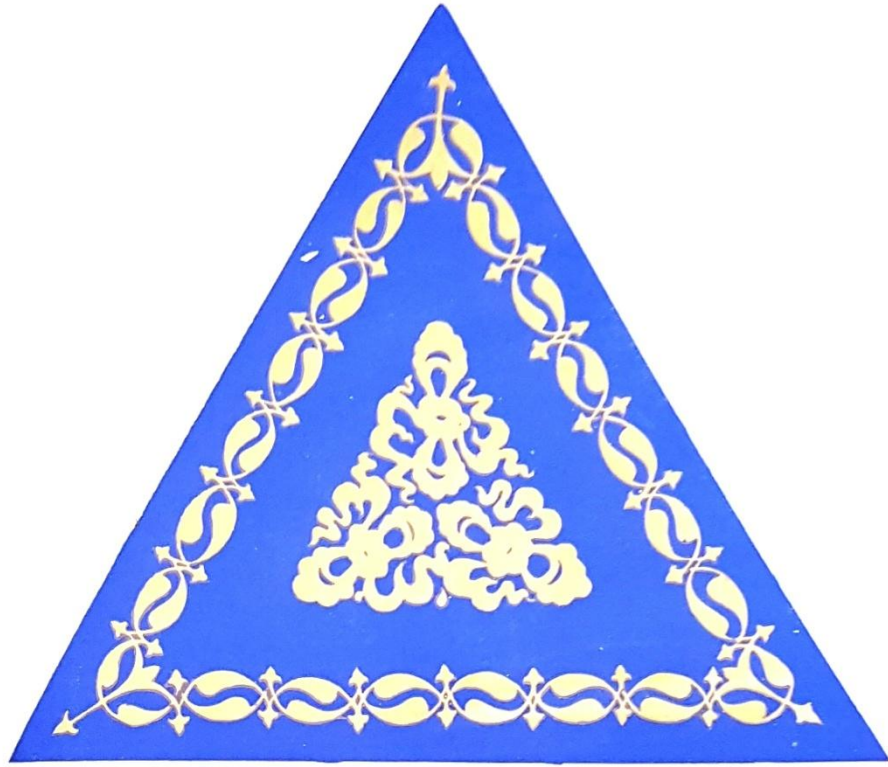
15. yüzyıl Erken Osmanlı mimarisine bakıldığında tıpkı Anadolu Selçuklu ve Beylikler devrinde olduğu gibi turkuaz, kobalt, mor, siyah, yeşil sırlı ve tek renkli çinilerin sıklıkla kullanıldığı görülür. Bu dönemde önceki dönemlerden farklı olarak, üzerinde altın varak ya da altın yıldızla yapılan bitkisel süslemelerin olduğu kare, altıgen veya üçgen şeklindeki tek renk sırlı çiniler karşımıza çıkar. Örnekleri Bursa'da Yeşil Cami ve Yeşil Türbe'de, Edirne'de Şahmelek Cami'nde ve İstanbul'da Çinili Köşk'te görülmektedir.



Resim 64: Bursa Muradiye Türbesi tek renk sırlı, altın yıldız desenli, altıgen çiniler Erken Osmanlı dönemi (1426)



Resim 65: Bursa Muradiye Türbesi karonun ortasında yer alan motif (1426)



Çizim 1, Çizim 2: Çinili Köşk, tek renk sırlı, altın yaldızlı üçgen ve altıgen şeklindeki çiniler
(1472)

Ancak Aker'e (2010, s. 33) göre Erken Osmanlı döneminin ilk önemli çinileri renkli sır tekniği ile yapılanlardır. 14. yüzyılın sonu, 15. yüzyılın başlarında karşımıza çıkan bu teknik, 16. yüzyılın ortalarına kadar sürer. Motif olarak genellikle hatayiler, rumi motifler, kufi ve sülüs yazılar ile geometrik süslemeler görülmektedir. Bu çinilerde geleneksel renkler olan turkuaz, mor, mavi ve siyahın yanında beyaz, altın yıldız, sarı ve fıstık yeşili kullanılmıştır.

Çinilerde sarı renk ilk bu dönemde karşımıza çıkar. Aker'in (2010, s.33) de belirttiği üzere özellikle sarı renk Fatih dönemi çinilerinin karakteristik rengidir ve ilk kez Edirne Muradiye Cami mihrabında denenmiştir. Bursa Yeşil Cami ve Türbesi'nde (1421 - 24), İstanbul'da Fatih Cami ve Çinili Köşk'te (1472), Sultan Selim Türbesi'nde (1522) ve Şehzade Mehmet Türbesi'nde (1543) güzel örnekleri görülür.



Resim 66: Bursa, Yeşil Türbe'de rumi motifli, kabartma ve çok renkli sır tekniğinde çini bordürler. Erken Osmanlı dönemi (1421 – 1424)



Resim 67: Edirne Muradiye Cami mihrabında renkli sır tekniği ile mavi-beyaz sıraltı tekniğinin bir arada kullanıldığı çiniler (1436)



Resim 68: İstanbul Topkapı Sarayı Arz Odası'nda sarı rengin kullanıldığı çok renkli sır tekniğinde çini (1465 - 1478)



Resim 69: Topkapı Sarayı Sünnet Odası (1465 - 1478)

14. yüzyıl sonlarında “Milet işi” diye anılan, şeffaf sır altına mavi tonları, firuze, mor, siyah, yeşil renklerle boyanan ve beyazımsı krem rengi astarla kaplanan kırmızı hamurlu çinilere rastlamaktayız. Fındık’a (t.y.) göre, bu kırmızı hamurlu seramikler Erken Osmanlı döneminde en yaygın gruplardan birini oluşturmaktadır. Bezemelerinde çiçek, çiçek rozet, yaprak, palmet, rumi, kıvrık dallardan oluşan bitkisel, yıldız, altıgen, rozet, helezon, meander, dikey hatlardan oluşan geometrik, balık, kuş gibi figürlü, dalga-kaya, inci dizisi gibi motiflerin kullanıldığı görülmektedir. 14. yüzyıl ortalarında görülmeye başlanan İznik işi bu çinilerin üretimin 16. yüzyıl sonlarına kadar devam ettiği anlaşılmaktadır.



Resim 70: Kırmızı hamurlu, beyaz astarlı, mavi - beyaz dekorlu Milet işi seramik kase (14. - 15. yüzyıllar)

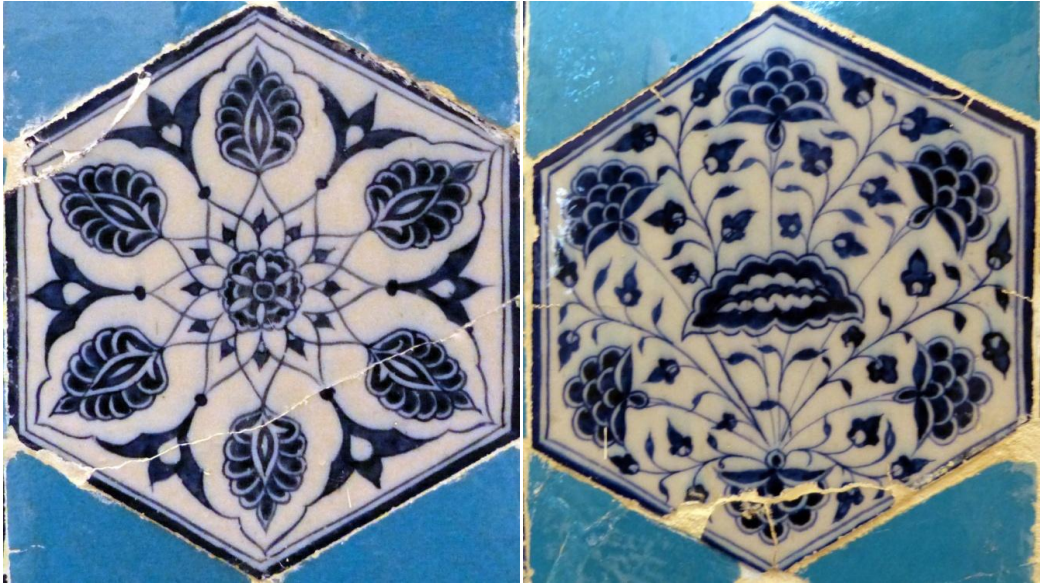
Erken dönem Osmanlı çinilerinde görülen bir diğer üslup da mavi - beyaz çinilerdir. Aker'e (2010, s. 36) göre 15. yüzyılın sonu, 16. yüzyılın başında görülen ve porselene benzeyen bu beyaz hamurlu çiniler, dönemin en önemli üslubunu oluşturur.

Genellikle altıgen veya dikdörtgen şeklinde olan mavi - beyaz çini karoların bordür olarak kullanımları yaygındır ve 16. yüzyılda mavinin tonlarının yanı sıra turkuazın da kullanıldığı görülmektedir (Özel, t.y., s. 95)

Erken dönem mavi-beyaz çini karo ve bordür örneklerine Edirne Muradiye Cami (1436) ve Üç Şerefeli Cami (1437 – 1448); Bursa Şehzade Ahmet (1429), Mustafa (Cem) (1479) ve Mahmut (1506) Türbeleri'nde; İstanbul'da Topkapı Sarayı'nın sünnet odasında rastlamaktayız.



Resim 71: Bursa Şehzade Ahmet Türbesi, mavi - beyaz çini bordür, (1429) (Barry, M.P.)



Resim 72: Edirne Muradiye Cami yaprak, çiçek motifli altıgen mavi - beyaz çini karolar, (1436)
(Barry, M.P.)

Mavi - beyaz üslup, mimaride kullanımının yanı sıra kullanım eşyalarında da motif zenginliğiyle karşımıza çıkar. Bu motif zenginliğine dikkat çeken Aker'in (2010, s. 42) de belirttiği üzere dönemin çini kullanım eşyaları, şakayık, lotüs, krizantem çiçekleri, ejder figürleri, Çin bulutu, hatayi, rumi motifleri, geometrik desenler, hayvan figürleri, üzüm salkımları ile süslenmişlerdir.



Resim 73: İznik işi mavi-beyaz vazo, 16. yüzyıl başı (1510)



Resim 74: Mavi - beyaz renkli, üzüm salkımlarıyla süslü tabak. Homayzi Koleksiyon, Kuveyt, (1525 - 1530)

İznik çinilerinin mavi - beyaz çalışılan bir başka grubunu “Haliç işi” denilen örnekler oluşturur. İncecik helezon dalların üzerinde küçük yaprak ve çiçeklerle kendine özgü bir süsleme üslubu olan bu grubun, mimaride örnekleri yok denecek kadar azdır. Daha çok tabak, kandil, sürahi kullanım eşyalarında görülür (Aker, 2010, s. 43).



Resim 75: İznik Haliç işi tabak, 1530 - 1540

3.3.2. Klasik dönem Osmanlı Türk Çini Sanatı (16. - 17. Yüzyıllar)

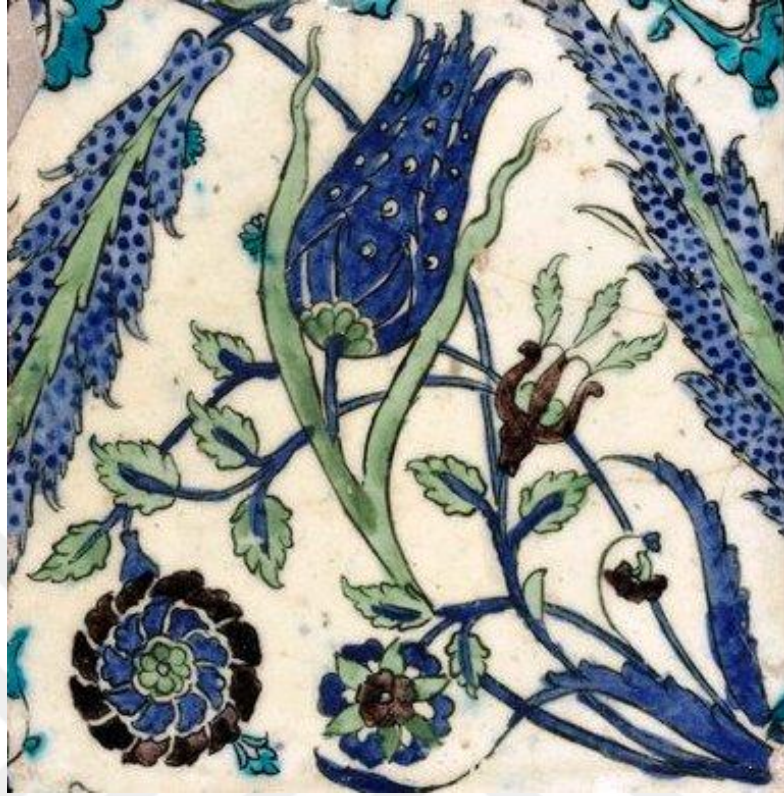
15. yüzyılda karşımıza çıkan mavi - beyaz çiniler, 16., 17. ve 18. yüzyıllarda da varlığını sürdürmüştür. Ancak 17. yüzyıldan itibaren kalitelerinin bozulduğu görülmektedir.

Mavi - beyaz çinilerin yanı sıra bu dönemde 16. yüzyılın ortalarına tarihlenen ve Şam'daki yapılarda da benzeri çiniler bulunması nedeniyle "Şam işi" olarak adlandırılan üç renkli çiniler karşımıza çıkmaktadır. Ancak Fındık'a (t.y.) göre bu adlandırma hatalıdır çünkü Şam'da bu renklerin kullanıldığı çinilerin üretimine 16. yüzyılın sonlarına doğru başlanmıştır.

Yanlışlıkla Şam işi olarak anılan bu çinilerin üretim merkezi İznik olup beyaz hamurlu, çok renkli İznik Osmanlı seramiklerinin ilk önemli grubunu oluşturmaktadır. Mavi - beyaz grupta bezemede iki renk birlikte kullanılmaya başlanmış, bu grupta ise renkte çeşitlilik artmıştır. Mavi, turkuaz, yeşil, manganez moru ve siyahın birlikte kullanıldığı görülmektedir.

Beyaz hamurlu olan Şam tipi çiniler motif ve kompozisyon açısından diğer beyaz hamurlu çinilerden farklı özellikler göstermektedirler. Fındık'a (t.y.) göre bezemeler, ağaçlı örnekler, naturalist, karışık ve saz üslubunda olmak üzere dört ana grupta toplanabilir. En karakteristik motiflerinden biri iri narlar ve diğer gruplarda karşılaşmadığımız geniş gövdeli, top yapraklı ağaç motifleridir.

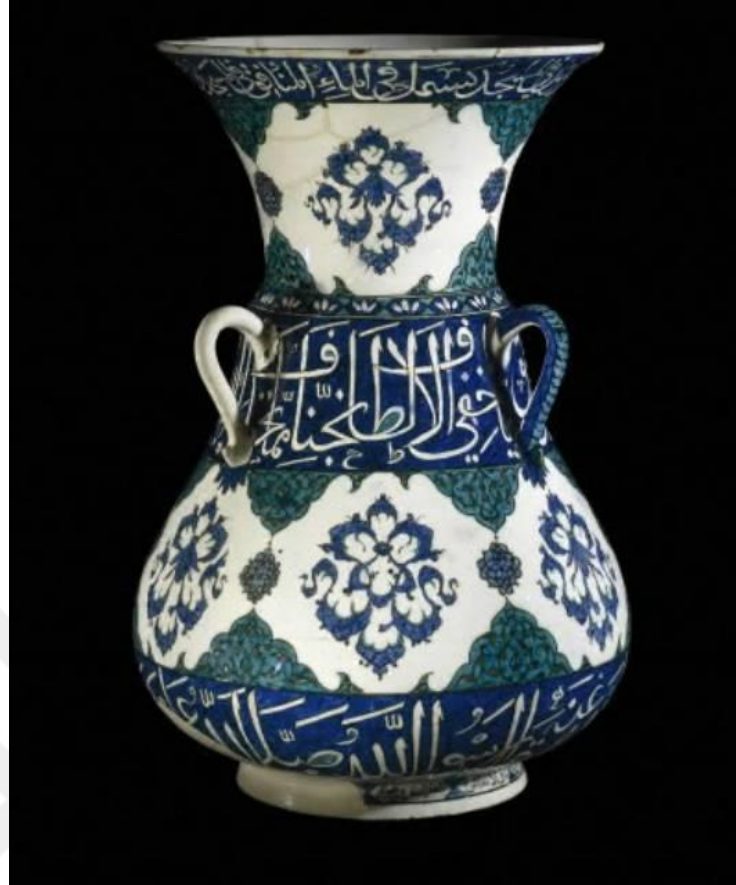
Bu döneme kadar ki çini gruplarını değerlendirdiğimizde, Şam tip çinilerle birlikte çok renkliliğe geçildiği görülmektedir. Aker'e (2010, s. 44) göre de Şam tipi çiniler bu çok renkli bezeme anlayışlarıyla kırmızılı İznik çinilerinin hazırlayıcısı olur.



Resim 76: Şam tipi çini karo, 1560 - 1699 The Fitzwilliam Museum, Cambridge, Birleşik Krallık



Resim 77: Şam tipi çini karo, 16. yüzyıl V&A Museum, Birleşik Krallık



Resim 78: Şam işi çini kandil, 1549, British Museum Londra

16. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde “kırmızılı sıratlı tekniği” ile karşılaşmaktadır. Osmanlı çiniciliği bu dönemde karakteristik renk ve desenlerine kavuşmuş ve klasik Osmanlı çiniciliğinin en üstün örnekleri ortaya çıkmıştır. Bu dönemden itibaren mimari süslemelerde çininin daha yoğun kullanılmaya başlandığı görülmektedir.

Bu seramik grubu, Cluny Müzesi'nin 1865 - 75 yıllarında Rodos'tan satın aldığı bir grup eserden dolayı Rodos veya Lindos seramikleri olarak adlandırılmıştır (Fındık, t.y.). Ancak Aker'in (2010, s. 44) de belirttiği üzere İznik'te üretildikleri kanıtlanmıştır. İkinci bir merkezleri de Kütahya olan bu çinileri 16. yüzyılın ortalarından 17. yüzyılın sonlarına dek görmekteyiz (Özel, t.y., s. 97).

Yedi renge kadar renk görebildiğimiz bu çinilerin en belirgin özelliği kırmızı rengin bezemelere dahil edilmesidir. İlk örneklerinde kırmızının tonunun açık

olduğu görülür. Zamanla, hafif kabarık duran ve mercan kırmızısı ya da domates kırmızısı olarak nitelendirilen ve bu çinilerin en karakteristik özelliği olarak kabul edilen parlak kırmızı renge ulaşılır. 16. yüzyılın sonlarına kadarki çinilerde bu tonun hakim olduğunu görülmektedir. Kırmızıyla birlikte kobalt mavisinin tonları, firuze, yeşil, kahverengi ve siyah renklerin de kullanıldığı bu çinilerin, ilerleyen dönemlerde kalitelerinin bozulduğunu ve meşhur kırmızılarının kahverengimsi bir tona dönüştüğü görülmektedir. Demiriz'e (t.y.) göre de, desenlerinde pek fazla değişiklik olmamasına rağmen, 16. yüzyılın sonlarından itibaren bu çinilerin renklerinde bozulmalar olmuş, parlak kırmızı renk giderek koyulaşarak eski güzelliğini yitirmiştir.

Renklerdeki çeşitlilik ve canlılığın yanı sıra, Osmanlı dönemi çini sanatının en başarılı çiçek motifleri de yine klasik dönemde görülmektedir. Bu dönemde, soyutlamacı bir biçim anlayışıyla çok çeşitli çiçek stilizasyonları ile karşılaşılmaktadır. Bu anlamda, stilize edilmiş olmalarına rağmen doğadaki asıllarıyla ilişki kurulabilen naturalist bitkisel desenler ilk defa bu dönemde karşımıza çıkmaktadır. Önceki dönemlerdeki çiçek motiflerine bakıldığında, doğadaki görünüşleriyle ilişki kurulamayan oldukça basit desenler oldukları görülmektedir. Demiriz'e (t.y.) göre de, daha önceleri de bitkisel dekora geniş ölçüde yer verilmesine rağmen, 16. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak isimleriyle tanımlanabilecek çiçeklerden oluşan zengin bir florayla karşılaşılmaktadır.

Dönemin kompozisyonlarında, laleler, karanfiller, güller, gül goncaları, menekşeler, nergizler, narlar, bahar dalları, şakayıklar, elma ve selvi ağaçları, üzümler gibi çok çeşitli bitkisel motifler, çeşitli hayvan figürleri ve kuşlarla birlikte kullanılarak adeta bir cennet bahçesi izlenimini verir. Aker'in (2010, s. 46) de belirttiği üzere, kompozisyonlarda birden fazla motif çeşidinin bir arada ustalıkla kullanılması; çiçek içinde çiçek, yaprak ve rumiler içinde çiçek vb. örnekler dönemin üstün, karakteristik düzenlemeleridir. Orta Asya kaynaklı bulut ve çintemani motifleri de sevilen motifler arasındadır. Bunlara ek olarak, önceki

dönemlerde karşımıza çıkan hatayi ve rumi motiflerinin de zenginleştirilerek kullanıldığı görülmektedir.

Kırmızılı İznik çinilerinin en başarılı örnekleri arasında İstanbul'da Süleymaniye (1557), Rüstem Paşa (1561), Sokollu Mehmet Paşa (1571) ve İvaz Efendi Camileri ile Hürrem Sultan (1558) (Süleymaniye Külliyesi) ve III. Murad (Ayasofya Külliyesi) Türbeleri gelmektedir.



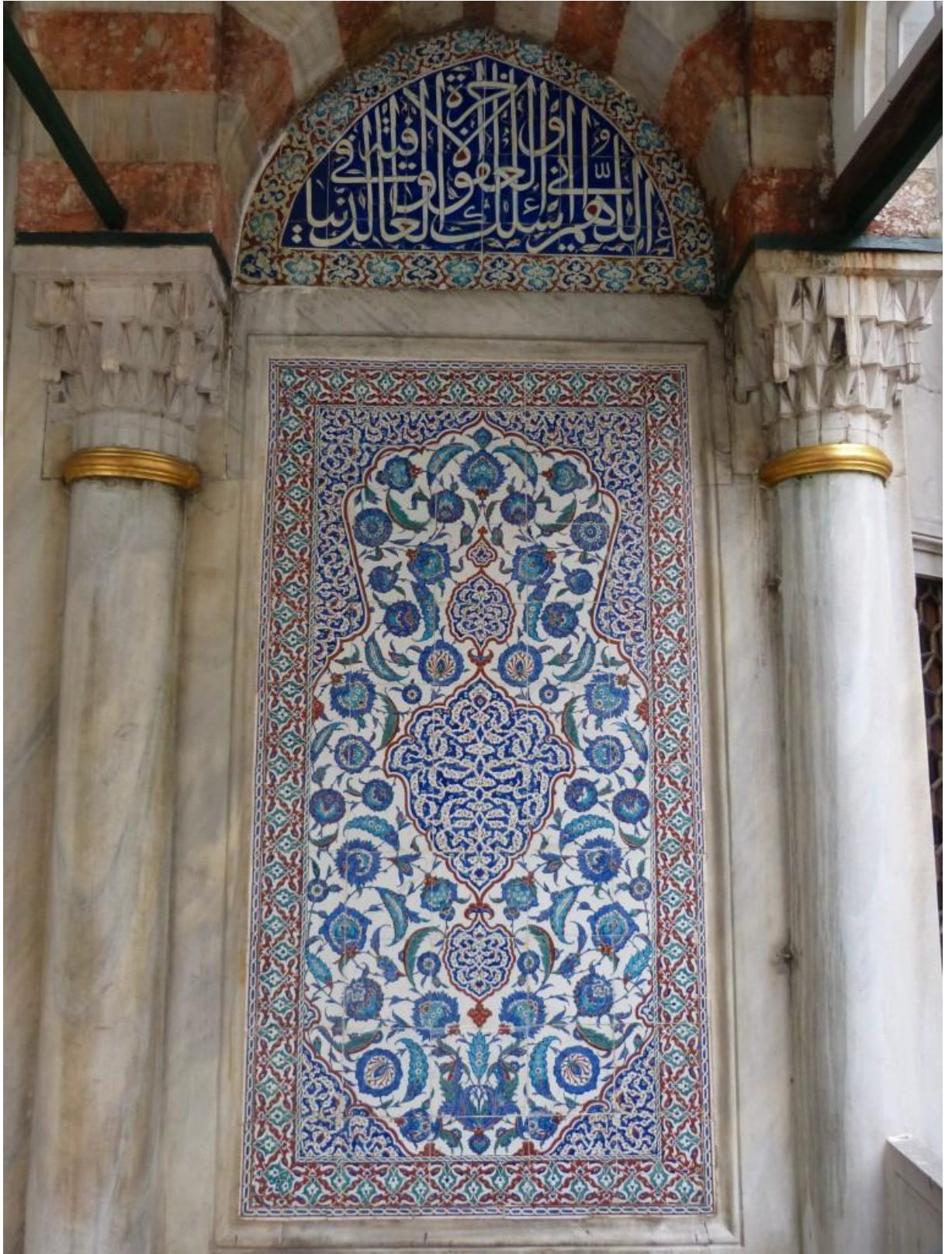
Resim 79: Rüstem Paşa Camii Yukarı Batı Galerisi (1561) (Barry, M.P.)



Resim 80: Rüstem Paşa Camii Yukarı Batı Galerisi Hatayi motifleri detay (1561) (Barry, M.P.)



Resim 81: Rüstem Paşa Camii Yukarı Batı Galerisi lale motifi detay (1561) (Barry, M.P.)



Resim 82: III. Murad Türbesi Kemeraltı pano (1595 - 1600) (Barry, M.P.)



Resim 83: III. Murad Türbesi Kemeraltı pano hatayi, rumi, yaprak, tomurcuk motifler detay
(1595 - 1600) (Barry, M.P.)



Resim 84: III. Murad Türbesi Kemeraltı pano hatayı, yaprak, tomurcuk motifleri detay
(1595 - 1600) (Barry, M.P.)



Resim 85: Şehzade Mustafa Türbesi sümbül, yaprak, hatayı motifleri (1573) (Barry, M.P.)

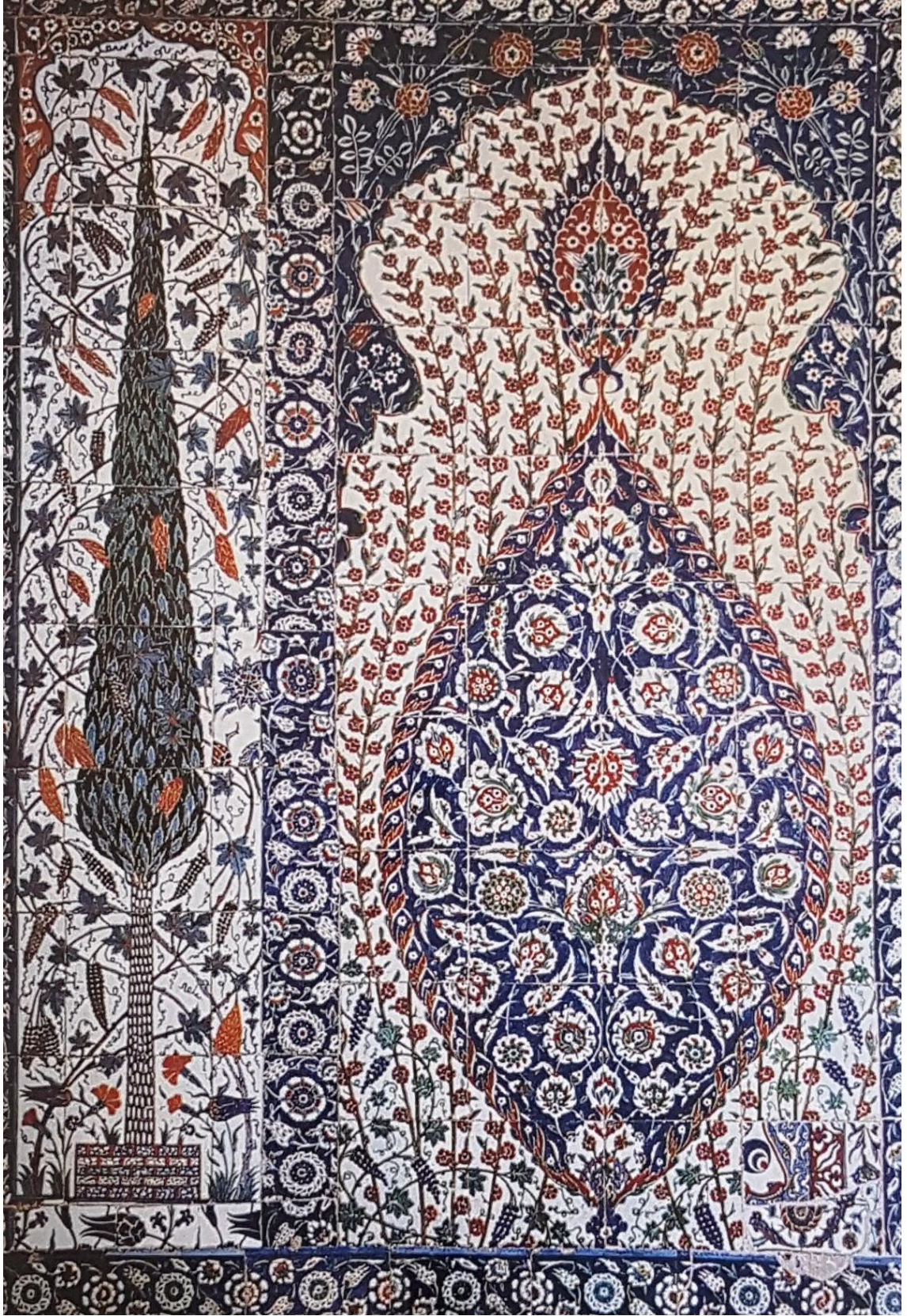
3.3.3. Geç Dönem Osmanlı Türk Çini Sanatı

16. yüzyılda altın çağını yaşayan İznik çinilerinin kaliteleri, 17. yüzyıldan itibaren İznik'in ekonomik, kültürel ve siyasi önemini kaybetmesiyle ve sarayın da desteğini çekmesiyle bozulmaya başlamış ve 18. yüzyılın ilk çeyreğinde de İznik üretimi tamamen sona ermiştir. Bu dönemde Kütahya çini merkezi olarak yükselişe geçmiştir.

17. yüzyılın ilk yarısında Osmanlı çini tekniğinde gerileme görülse de motif zenginliği ve kompozisyon çeşitliliği açısından 16. yüzyıl geleneğinin sürdüğü görülmektedir. 1617'de yapılan Sultan Ahmet Cami'ndeki çiniler, bu motif ve kompozisyon çeşitliliğine örnek verilebilir.



Resim 86: Sultan Ahmet Camii, sümbül, karanfil, gül, bulut motiflerinden oluşan kompozisyon
(1617)



Resim 87: Sultan Ahmet Cami, servi motifi, bahar dalları, hatayiler, laleler ve güllerden oluşan çini pano (1617)

17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çinilerde gerek motif gerek kompozisyon gerekse teknik olarak hızlı bir gerileme görülür. Motifler kabalaşmış, renkler ise solmuştur. Bu döneme özgü olarak Mekke ve Medine ile Kabe motifli çini panolar görülmektedir.



Resim 88: Kabe tasvirli çini pano, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, 17. yüzyıl

3.4. 18. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE TÜRK ÇİNİ SANATI

18. yüzyıla gelindiğinde İznik'de üretimin durmasıyla, Kütahya'nın merkez konuma geldiği görülmektedir. Ancak Kütahya çiniciliği hiçbir zaman İznik üretimi çinilerin kalitesine ulaşamamıştır.

Kütahya çinilerinin en belirgin özelliklerinden biri sıratlı sarı renk kullanımınıdır. Bunun yanı sıra bu dönemde parlak kırmızılardan yerini kahverenginin aldığı ve kobalt mavisi, turkuaz, yeşil, siyah gibi renklerin ise kullanımına devam edildiği görülmektedir.



Resim 89: Kütahya çinilerine özgü sıratlı sarı rengin görüldüğü tabak ve süs eşyası, 18. yüzyıl

18. yüzyıldan sonra Kütahya'nın da önemini yitirmesiyle birlikte 19. yüzyılda yeni merkez olarak Çanakkale karşımıza çıkar. 20. yüzyılın başına kadar devam eden bu dönemin çinileri genellikle kullanım eşyası üzerinedir ve mimari çini örneklerine rastlanmamaktadır. Şeffaf sırlanmış krem rengi yüzeylerde

kullanılan mora çalan kahverengiler, turuncular, sarılar ve koyu maviler Çanakkale seramiklerinin karakteristik özelliklerindedir. Bu dönemde motif olarak tekneler, camiler, manzara resimleri, hayvanlar, kuşlar, çiçek demetleri, meyveler gibi önceki dönemlere kıyasla farklı motifler karşımıza çıkmaktadır.



Resim 90: Çanakkale işi tekne ve camii motifli tabak örnekleri, 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başı

19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Çanakkale seramiklerinin kalitesinde de düşüş görülmektedir. 20. yüzyılın başlarında ise üretim durmuştur.

Kütahya çiniciliği ise günümüze kadar varlığını sürdürebilmiştir. Cumhuriyet döneminde özellikle I. Ulusal Mimarlık Akımıyla birlikte mimari bezeme için Kütahya atölyelerinden yararlanılmıştır. Ancak 18. yüzyıl yerel örneklerinden sonra yeni ürünler ortaya koyamayan Kütahya, İznik örneklerinin taklitlerini yapan bir merkez konumuna dönüşmüştür (Fındık, t.y.).

IV. BÖLÜM

UYGULAMALARDA KULLANILAN ÇİNİ MOTİFLERİ

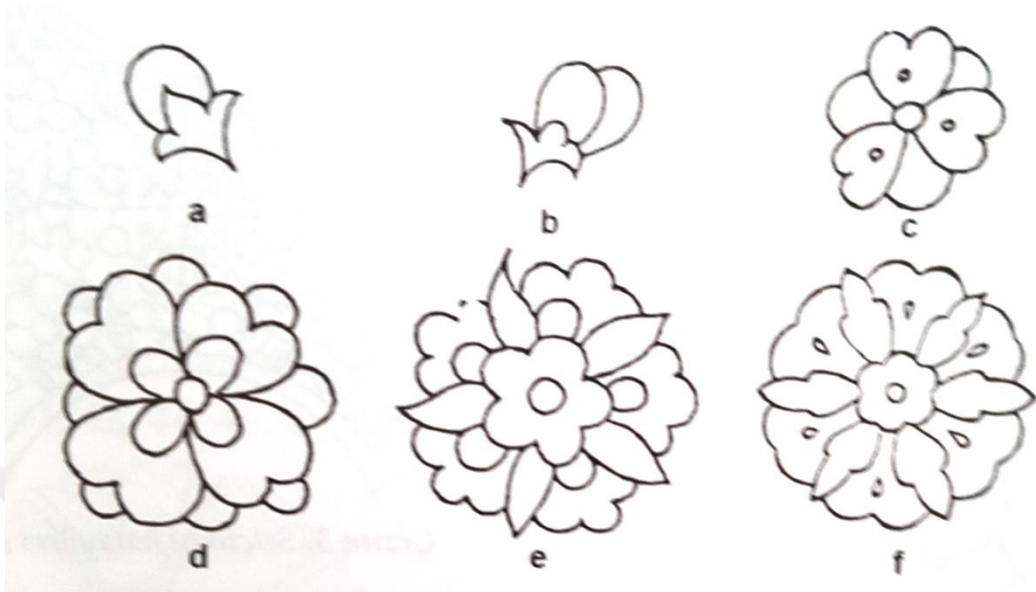
Türk çini sanatı oldukça zengin bir motif hazinesine sahiptir. Aker'e (2010, s. 12) göre bu motifler, bitki motifleri, insan ve hayvan figürlü motifler, geometrik motifler, yazı süsleme ve peyzaj öğeleri, mimari öğeler ve vazolar gibi çeşitli figürlerden oluşan karma motifler olmak üzere beş başlık altında toplanabilir.

Sınırlandırabilmek açısından, uygulamalarda, doğadan alınarak karakteri bozulmadan stilize edilen karanfiller, laleler, sümbüller, saz yapraklar, bahar dalları ve hatayi grubu bitki motifleriyle, hayvansal figür olarak kuş motifleri ve bir peyzaj ögesi olan bulutlar kullanılmıştır.

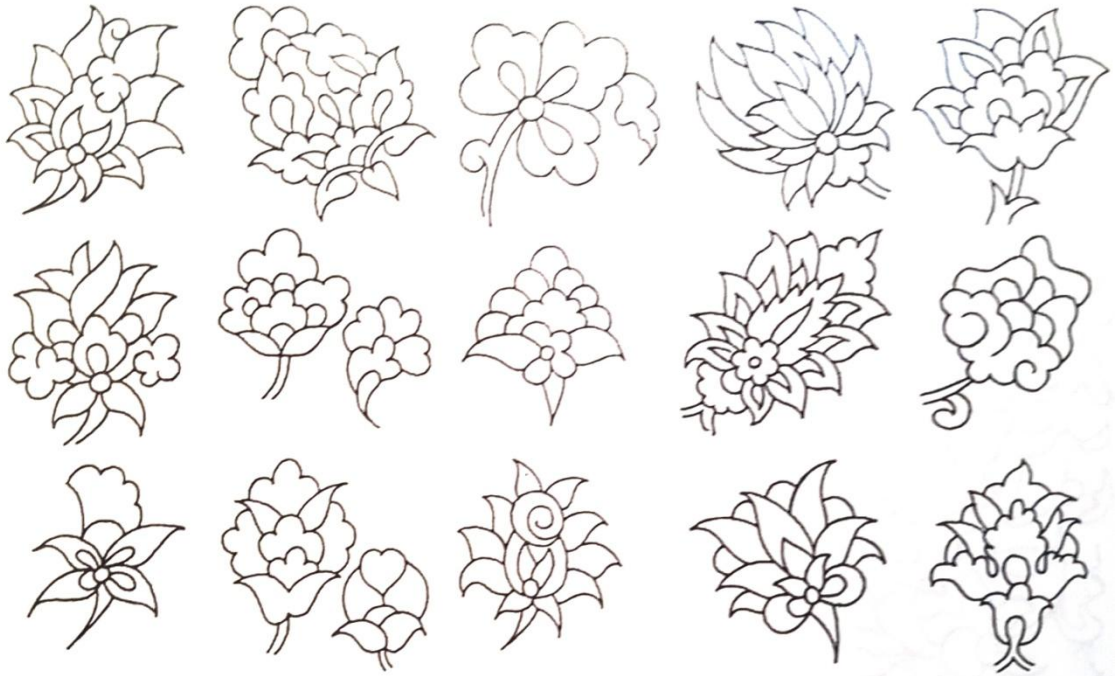
4.1. HATAYİLER

Hatayiler aşırı üsluplaştırılmış çiçek ve yaprak motiflerinden oluşmaktadır. Orta Asya'daki Hatay Türklerinden gelme bir motif olduğu için Hatay Türkleri işi anlamında "hatayi" denmektedir (Aker, 2010, s. 12-13).

Hatayiler kaynağını doğadaki çiçeklerden alır. Çini sanatında kullanımını gördüğümüz hatayiler genellikle pençlerden, şakayıklardan, marul çiçeklerinden ve nar çiçeğinden oluşmaktadır.



Çizim 3: Penç örnekleri; a. Yek berk, b. Dü berk, c. Se berk, d. Cihar berk, e. Penç berk, f. Şeş berk



Çizim 4: Çeşitli hatayi örnekleri



Resim 91: Doğadaki nar çiçeği



Resim 92: Rüstem Paşa Cami Yukarı Batı Galerisi'ndeki hatayilerden nar çiçeği motifi (1561)
(Barry, M.P.)



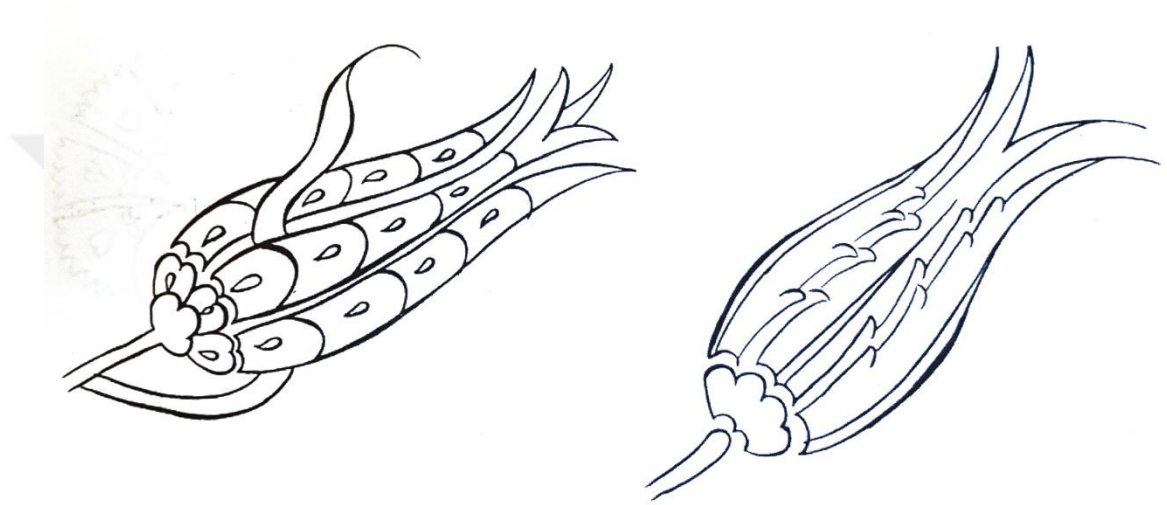
Resim 93: III. Murad Tümbesi çinilerindeki hatayilerden şakayık motifi (1599) (Barry, M.P.)



Resim 94: III. Murad Tümbesi çinilerindeki hatayilerden marul motifi (1599) (Barry, M.P.)

4.2. LALE, KARANFİL, BAHAR DALI, SÜMBÜL MOTİFLERİ

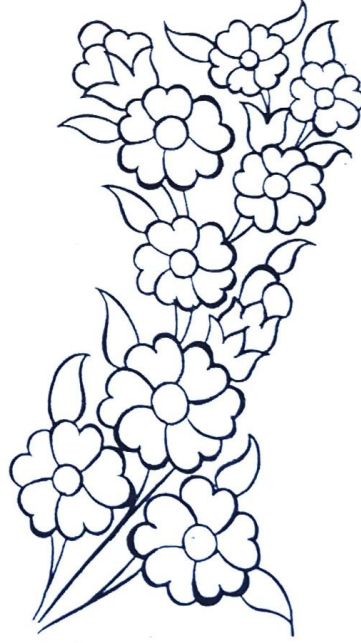
Hatayilerin yanı sıra karakteri bozulmadan stilize edilen ve yapan ustanın yorumlarıyla çeşitlilik kazanan karanfiller, laleler, sümbüller de bitkisel motiflerin önemli bir kısmını oluşturur. Özellikle 16. yüzyılda güzel örnekleri görülmektedir.



Çizim 5: İki farklı lale motifi örneği



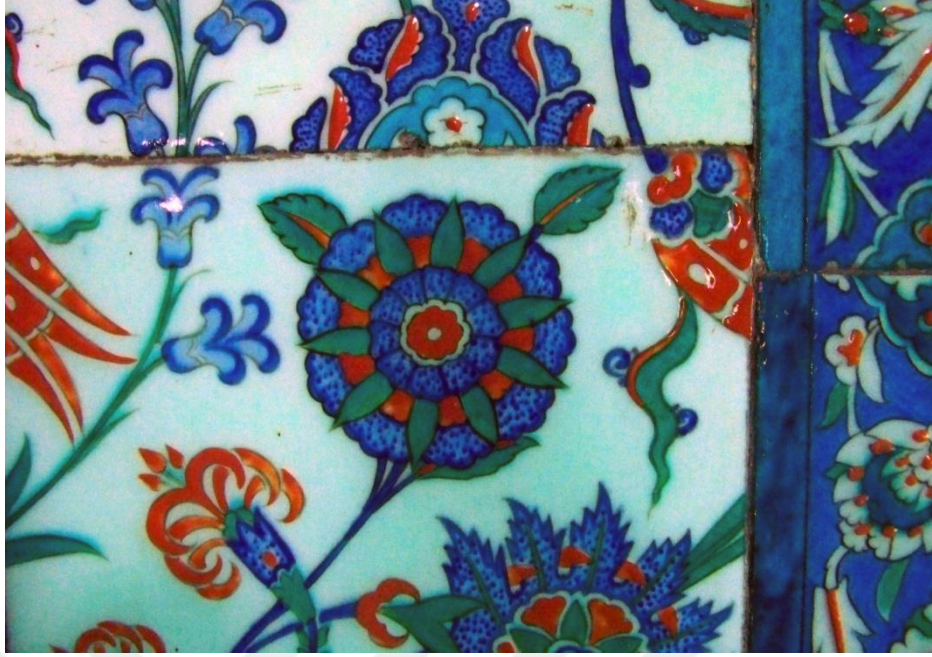
Çizim 6: İki farklı karanfil motifi



Çizim 7: Bahar dalı motifi



Çizim 8: Sümbül motifi



Resim 95: Şehzade Mustafa Türbesi çinilerindeki sümbül, karanfil ve penç motifleri (1573)
(Barry, M.P.)



Resim 96: Rüstem Paşa Cami Yukarı Batı Galerisi çinilerindeki lale motifi (1561) (Barry, M.P.)

4.3. SAZ YOLU YAPRAK MOTİFLERİ

Çini sanatında yapraklar, süslemeyi tamamlamak ve kompozisyonun akışını kuvvetlendirmek için destek unsurlar olarak kullanılmışlardır. Özellikle “saz yolu” olarak adlandırılan üsluptaki yapraklar kıvrak formlarıyla kompozisyonlara hareket kazandırmaktadır. İlk olarak 15. yüzyıl çinilerinde karşımıza çıkan bu formdaki yaprakların özellikle 16. yüzyılda çeşitlendirildiği görülmektedir.



Resim 97, Resim 98: III. Murad Türbesi çinilerindeki orta damarlı çiçekli yaprak ve damarlı yaprak motifleri (1599) (Barry, M.P.)

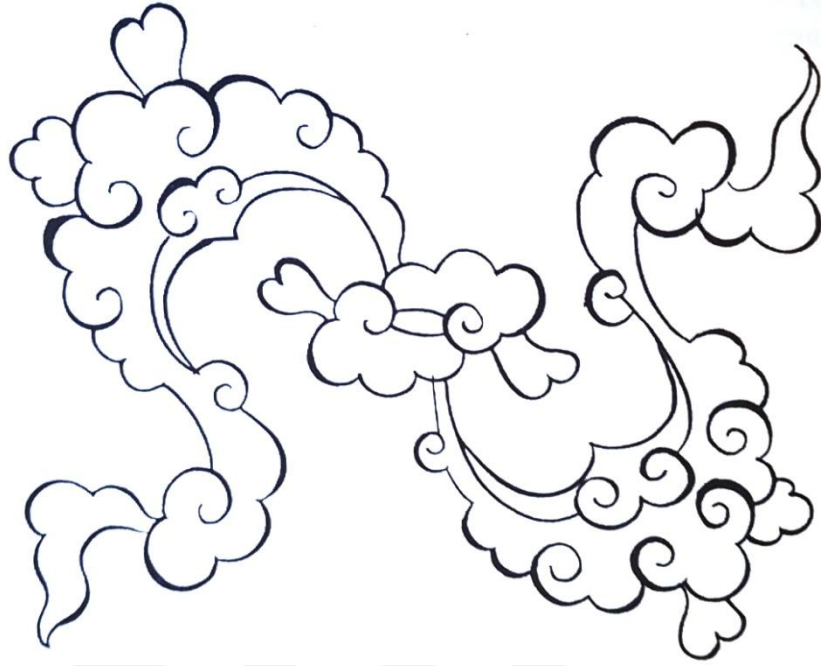
4.4. BULUT MOTİFLERİ

Peyzaj ögeleri, mimari ögeler, yazı süslemeleri, vazolar gibi çeşitli desenlerden oluşan karma motifler altında yer alan bulut motifleri de Osmanlı çini sanatında sıkça rastladığımız motiflerdendir. Kimi kaynaklarda kökeninin Çin olduğu yazılmakla birlikte, Aker'e (2010, s. 25) göre, doğa ögelerinden olan bulut motifinin kökeni Orta Asya'ya değin uzanmaktadır.

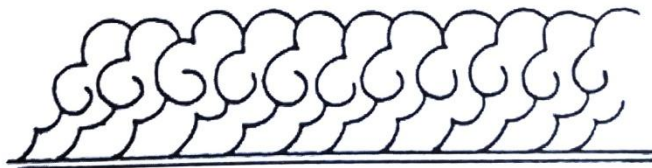
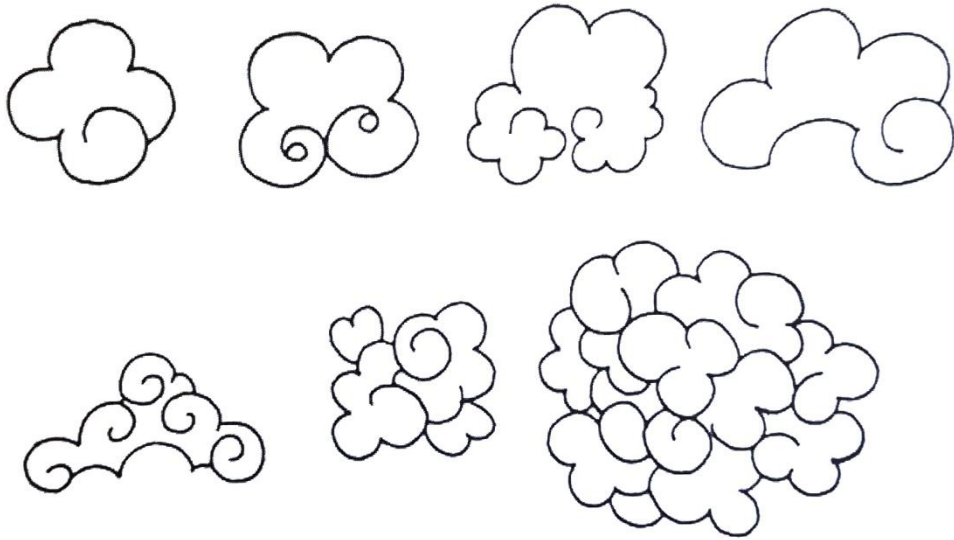
Bulut motifleri, süsleme amaçlı ya da diğer motifler arasındaki geçişi sağlamak amaçlı çok çeşitli biçimlerde kullanılmaktadır. Desenleri tek düzelikten kurtarmak ve kompozisyonlardaki boşlukları doldurmak için de kullanıldıkları görülmektedir.



Resim 99: Penç, saz yolu yapraklar ve tomurcuklarla birlikte bulut motifli çini karo



Çizim 9: Bulut motifi örneği



Çizim 10: Çeşitli bulut motifleri

4.5. KUŞ MOTİFLERİ

Gerek Anadolu Selçuklu gerekse Osmanlı çinilerinde sıklıkla rastladığımız bir diğer motif de kuş motifleridir. Balıkçıl, ördek, turna, tavus kuşu gibi çeşitli kuş motiflerine rastlanmaktadır. Kompozisyonun herhangi bir yerine yerleştirilen bu motiflerle, çinilerdeki birbirini tekrar eden motiflerin durağanlığı kırılmaktadır ve yüzeyler adeta resimselleşmektedir.



Resim 100: Halıç desenleriyle birlikte balıkçıl kuşu



Resim 101: Turna motifli çini karo



Resim 102: Tavus kuşu motifli çini tabak



Resim 103: Beyşehir Kubadabat Sarayı yıldız şekilli ördek motifli çini karo (1236) (Barry, M.P.)



Resim 104: Beyşehir Kubadabat Sarayı yıldız şekilli kuş motifli çini karo (1236)



Resim 105: Tavus kuşu motifli çini tabak, Gulbenkian Müzesi, Lizbon (1575)



Çizim 11: Çinilerde kullanılan tavus kuşu motiflerinden biri

V. BÖLÜM

UYGULAMALAR

“Türk Çini Motiflerinin Çağdaş Resme Uyarlanması” konulu çalışma kapsamında yapılan uygulamalarda, karanfiller, laleler, sümbüller, saz yapraklar, bahar dalları ve hatayi grubu bitki motifleriyle, hayvansal figür olarak kuş motifleri ve bir peyzaj ögesi olan bulutlar kullanılmıştır. Ancak çini motifleri, ustalaşmak için yıllarca çalışmayı gerektiren, incelikleri olan ve aslına bağlı kalınması gereken detaylı motiflerdir ve bu çalışma kapsamında yapılan uygulamalar, çini motiflerinin birebir çizilmesi gibi bir iddia taşımamaktadırlar. Bunun yerine, çağdaş resim anlayışı çerçevesinde yorumlanmalarına gayret edilmiştir. Dolayısıyla, uygulamalarda, söz konusu motifler stilize edilmiş olup, aslının sadece belli başlı bazı karakteristik özellikleri muhafaza edilmiştir.

Geleneksel Türk el sanatlarında motiflerin aslını bozmamak esastır. Motiflerin deforme edilmeden kullanılması, el sanatlarımızın yüzlerce yıldır bozulmadan günümüze kadar gelebilmesinin en önemli nedenlerindedir. Bu nedenle, her ne kadar orijinal motiflerin özgün yorumlarına ulaşılmaya gayret edildiyse de, geleneğe saygı göstermek açısından, kompozisyonların bazı yerlerinde bu motiflerin asılları da çağdaş sanat anlayışıyla örtüşen transfer tekniğiyle çalışmaların geneline uygulanmıştır. Çağdaş sanat anlayışla örtüşen bir teknik olmasının yanı sıra, transfer tekniğinin, geleneksel motiflerin aslını bozmadan tuvale aktarılmasındaki en etkili yöntemlerden biri olduğu da tespit edilmiştir.

Çini motiflerinin en özgün yanlarından biri de kullanılan renklerdir. Çini bezemelerde turkuaz, kobalt tonları, kırmızı, mavi, yeşil, siyah ve beyaz renkler geleneksel renklerdir. Kimi çalışmalarda bu geleneksel renklere bağlı kalınmıştır. Ancak bu renklere bağlı kalmanın kompozisyonlardaki renk dağılımında kısıtlayıcı etkisinin olması nedeniyle, kimi çalışmalarda da tamamen geleneğin dışına çıkmış ve renk anlamında farklı denemeler yapılmıştır.

Uygulamalardaki çini motiflerinin, kompozisyonlardaki ritmi ve renk dağılımını kuvvetlendirmek yönünde kullanılmalarının yanı sıra, kimi zaman da bir mekan algısı yaratabilmek amacıyla uygulanmışlardır. Perspektifin olmadığı ve genellikle portrelerden oluşan resimlerde, arka plana uygulanan motiflerle resme bir derinlik verilmiş ve izleyicide bir tür mekan algısı yaratılmıştır.



Resim 106: Arzu Karci, AK1719, 80 x 100 cm., Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2017

Tamamen geleneksel renklere bağlı kalınan bu çalışmada (Resim: 106), kırmızı, kobalt mavisi, mavi ve turkuaz kullanılmıştır. Figürün kıyafeti, koltuk ve minderlerde stilize edilmiş hatayiler, saz yolu yapraklar kullanılmıştır. Arka planda III. Murad Türbesi'ndeki 16. yüzyılın sonu 17. yüzyılın başına tarihlenen ve hatayi, rumi, saz yolu yaprak motiflerinden oluşan çini panolardan kesitler, transfer tekniğiyle tuvale uygulanmıştır. Koyu bir zeminin üstüne uygulanan bu aslına uygun motiflerle izleyicide mekan algısı oluşturulmuştur.



Resim 107: Transfer tekniğiyle tuvale aktarılan çini motifleri ve bunların figürün üzerindeki stilize edilmiş hallerinin görüldüğü detay



Resim 108: Arzu Karcı, AK1718, 65 x 50 cm., Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2017

Resim 108'de görülen çalışma Resim 106'daki çalışmayla benzer niteliklere sahip olup, yine geleneksel renklere bağlı kalmıştır. Arka planda motifin aslı transfer tekniğiyle tuvale aktarılmış olup, mekan algısı yaratılmıştır. Hatayi, sümbül, saz yolu yaprakları ve tomurcukların görüldüğü bu çini karolar, 16. yüzyılda inşa edilen Şehzade Mustafa Türbesi'ndeki çini panolardan bir kesittir. Arka plandaki bu motifler, figürün giysisinde stilize edilerek kendilerine yer bulmuştur.



Resim 109: Transfer tekniğiyle tuvale aktarılan hatayi ve sümbül motifleri ile stilize edilmiş ve figürün üstünde yer alan hatayi ve sümbül motiflerinin görüldüğü detay



Resim 110: Arzu Karcı, AK1720, 70 x 60 cm., Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2017

Resim 110'da görülen çalışmada, hatayiler ve saz yolu motiflerine ek olarak kuş motifleri kullanılmıştır. Bu çalışmada renk çeşitliliğine gidilmiş ve geleneksel çini renklerine bağlı kalınmamıştır. Sadece kuş motiflerinde genel olarak görülen mavi ve tonlarına sadık kalınmıştır. Kullanılan tavus kuşu motifleri 16. yüzyılda görülen motiflerden olup, diğer kuş motifi ise 13. yüzyıla tarihlenen Beyşehir Kubadabad Sarayı'na ait kuş desenli yıldız çiniden alıntıdır (Resim: 59). Arka plana yine transfer tekniğiyle çini motiflerinin aslı yerleştirilmiştir. Bunlarda 16. yüzyılın ortalarında inşa edilen Rüstem Paşa Cami ve 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başına tarihlenen III. Murad Türbesi'ne ait çini karolardan kesitler

kullanılmıştır. Figürü ön plana çıkarabilmek amacıyla arka plandaki motifler, geleneksel renklerinde değil, nötr bir renk olan kahverengi tonlarında kullanılmıştır. Aynı şekilde, arka plandaki mavinin kontrastı turuncu renk figüre ve üzerindeki stilize edilmiş hatayi motiflerine uygulanarak figür ön plana çıkarılmıştır.



Resim 111: Klasik Osmanlı döneminden gelme tavus kuşu ile Anadolu Selçuklu dönemine ait kuş motiflerinin ve stilize edilmiş hatayi ve saz yolu yapraklarının görüldüğü detay



Resim 112: Arzu Karcı, AK1721, 65 x 50 cm., Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2017

Resim 112'de görülen çalışmada motifli ve düz boyanan, kare ve dikdörtgen bölümler kullanılarak kompozisyonda hareketlilik sağlanmıştır. Ayrıca arka plandaki yoğun motif kullanımı ile figürde kullanılan düz renklerin tezat oluşturmasıyla, figür arka plandan kopararak öne getirilmiştir.

Kompozisyonun genelindeki renklerde bir kısıtlamaya gidilmemesi amacıyla bu resimde de çini motiflerine ait geleneksel renklerin dışına çıkılmış, pembeler, eflatunlar, sarılar, turuncular kullanılmıştır.

Kuş motiflerine bakıldığında, hem Anadolu Selçuklu döneminden kalma motifler, hem de Osmanlı'nın klasik döneminden gelme balıkçıl ve tavus kuşu motifleri

bir arada görülmektedir. Kuş motiflerinde orijinal renkleri olan maviye bağlı kalınmıştır. Ancak bu renk tercihi geleneksel renkleri kullanmak amacıyla değil, resimdeki maviler ve turuncular arasındaki dengeyi sağlamak amacıyla yapılmıştır.

Sol alt ve orta üst kısımda yer alan ve transfer tekniğiyle tuvale aktarılan çini motifleri Rüstem Paşa Cami (1561) Yukarı Batı Galerisi'nde yer alan çini panolardan bir kesittir. Kompozisyondaki renk dengesini sağlamak amacıyla geleneksel renklerinin dışına çıkılarak pembe ve sarı tonlarında uygulanmışlardır. Yine transfer tekniğiyle tuvale aktarılan ve sol altta yer alan motif ise III. Murad Türbesi'nde (1599) gördüğümüz bir hatayi motiftir. Yine kompozisyondaki renk dengesi açısından, pembe tonunda uygulanmıştır.

Yoğun motif kullanımıyla dikkat çeken bu çalışmada, hatayiler ve kuşlar dışında Osmanlı çinilerinin genelinde gördüğümüz karanfiller, laleler, bahar dalları ve saz yolu yapraklar bir arada kullanılmıştır.



Resim 113: Anadolu Selçuklu dönemine ait kuş motifi ile karanfil ve saz yolu yaprak motifleri ile transfer tekniğiyle tuvale aktarılan hatayi motifinin ve bahar dalı motifinin görüldüğü detaylar



Resim 114: Arzu Karcı, AK1722, 70 x 60 cm., Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2017

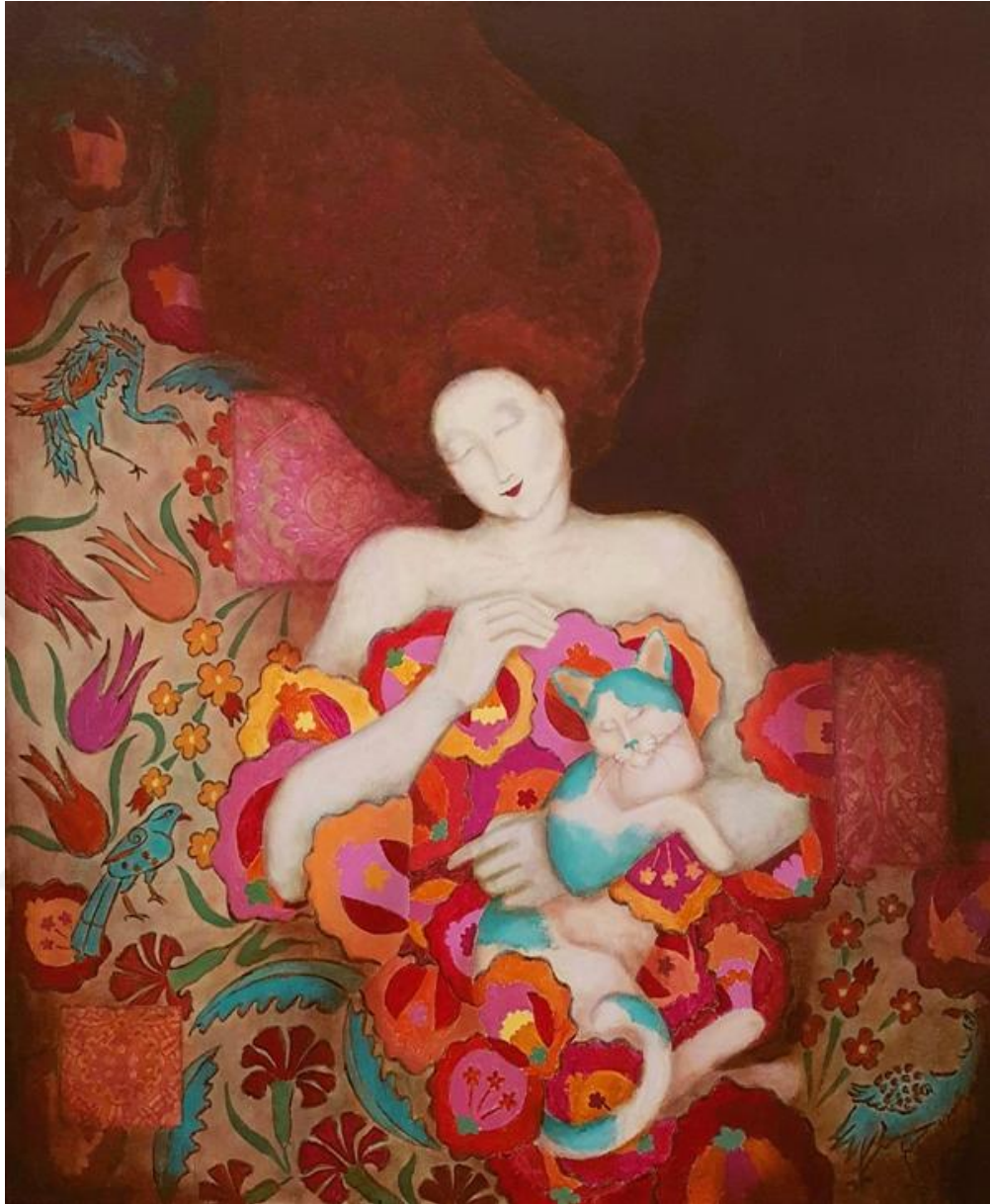
Laleler, karanfiller, hatayiler, saz yolu yaprakları, bahar dalları gibi zengin bir motif çeşitliliğine sahip bu çalışmada (Resim: 114), yine renk çeşitliliğine ve yoğun stilizasyona gidilmiş olup, çalışmanın sol alt ve sağ üst köşelerinde geleneksel el sanatlarına saygı bağlamında, çalışmada en yoğun kullanılan motif olan hatayi motiflerinin aslı transfer tekniğiyle tuvale aktarılmıştır.



Resim 115: Çalışmada kullanılan ve transfer tekniğiyle tuvale aktarılan Rüstem Paşa Cami'ne ait çini panodan hatayi motifi ile aynı motifin çalışmada uygulanan stilize halini gösteren detay



Resim 116: Hatayi, bahar dalı, lale ve saz yolu yaprak motiflerinin görüldüğü detay



Resim 117: Arzu Karcı, AK1801, 60 x 50 cm., Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2018

Resim 117’de görülen ve yine farklı pek çok motifin bir arada kullanıldığı ve motiflerin aslına ve geleneksel renklerine bağlı kalınmaksızın uygulamalarının yapıldığı ve transfer tekniğiyle motiflerin asıllarının kompozisyona dahil edildiği bu çalışmada, önceki çalışmalardan farklı olarak keskin bölümlenmeler görülmemektedir. Bunun yerine figürün üstündeki motiflerle, arka plandaki motiflerin birlikteliği, figürün kompozisyonun geneliyle ahengi amaçlanmış ve uygulanmıştır. Bu nedenle, diğer çalışmalardan farklı olarak mekan algısının

hissedilmediği bu çalışmada, figür sağ st köşede kullanılan koyu lekeyle ön plana çıkarılmıştır.



Resim 118: Bahar dalı motifi ile tavus kuşu motifinin görüldüğü detay



Resim 119: Arzu Karıcı, AK1803, 100 x 120 cm., Tuval Üzerine Akrilik, 2018

Diğer çalışmalardan farklı olarak bu çalışmada (Resim: 119), motiflerin aslı kullanılmamıştır. Bunun nedeni, figürler ve figürlerin üzerindeki motifler ile arka plandaki motiflerin bütünlüğünün hiçbir şekilde bozulmak istenmemesidir. Her ne kadar geleneksel el sanatlarına saygı anlamında hemen hemen tüm çalışmalarda motiflerin aslı tuvale aktarılmış olsa da, bu çalışmada sanatın özgür alanına sığınılmış ve bu özgürlükçü anlayışla çalışılmıştır.

Önceki çalışmalarda da görülen stilize edilmiş hatayiler, karanfiller, laleler, saz yolu yapraklar ve kuş motifleriyle birlikte, bu sefer çini sanatına ait bulut motifleri de kompozisyona dahil edilmiştir. Arka plandaki mavi alandan motifli alana geçiş, bulut motifleri ve bulut motiflerinin zeminindeki arka plandan bir iki ton

açık mavi tonla yumuşatılmıştır. Figürlerde yoğun kullanılan turkuaz tonunun, bu bölgedeki kuşlar üzerinde de kullanımıyla bu yumuşak geçiş kuvvetlendirilmiştir.



Resim 120: Stilize edilmiş hatayilerin, bulut motiflerinin ve balıkçıl motifinin görüldüğü detay

SONUÇ

Ekonomik bir hareket olarak başlayan küreselleşmenin, olumlu olumsuz yönleri halen tartışılmakta olmasına rağmen kültürel alana da etki etmesinin bir sonucu olarak, bir tür kültür emperyalizminin yaşandığı ve kültürel anlamda bir “tektipleşme” ve yerel ve milli kültür kimliklerinin yok olma tehlikesi ile baş başa kaldığı bir gerçektir. Başta Amerika olmak üzere ekonomileri kuvvetli batılı ülkeler küreselleşmenin kendilerine sağladığı avantajlarla, diğer toplumların üzerinde bir anlamda hegemonya kurarak, maddi ve manevi kültürel tahribata da yol açmaktadırlar. Gelenekler - görenekler, değerler, inançlar gibi unsurlardan oluşan manevi kültürün karşılaştığı tehditler ve sorunların çözümü antropoloji ve sosyolojinin alanına girmekle birlikte, el sanatları, mimari eserler, motifler gibi somut nesnelere oluşan maddi kültürün korunması sorumluluğunun en azından bir kısmı o toplumun sanatçılarındır. Zira sanatın evrensel diliyle halı - kilim motifleri, çini motifleri, geleneksel el sanatları, mimari eserler ve benzeri yerel maddi kültür unsurlarının uyumlu birlikteliği bu unsurların mevcudiyetini devam ettirmelerini ve hatta daha geniş kitlelere ulaşabilmelerini sağlayacaktır.

Geleneksel el sanatlarımıza ait motiflerin sanatın evrensel diliyle harmanlanmasının, bu kültür hazinelerimizin geniş kitlelere ulaşmasını sağlamanın yanı sıra, kültürümüzden doğan ve ayırıcı özelliklere sahip bir “Çağdaş Türk Resmi” oluşturulmasına da katkısı olacaktır. “Türk Çini Motiflerinin Çağdaş Resme Uyarlanması” konulu bu araştırma ile de kültürel hazinelerimizden olan çini motifleri ve günümüzün sanat anlayışı, öznel bir kimlikle çağdaş resimde buluşmuştur. Çağdaş resme ait unsurlar, motiflerimizin çağdaş uygulamalarıyla birleştirilerek, tuval üzerinde özgün bir senteze ulaşılmış, bir bakıma geçmişimizden günümüze modern bir köprü kurulmuştur. Ancak şu bir gerçektir ki, geleneksel el sanatlarımıza ait motifler sadece resim alanında değil, her disiplinden çağdaş Türk sanatçıları için sonsuz bir kaynak oluşturmaktadır. Böylesine geniş bir hazineye sahipken, orijinalliğe tamamen

Batı'nın penceresinden bakarak ulaşmaya çalışmak, bir bakıma var olanın yeniden keşfi gibi olacaktır ve bu noktada sığ bir tekrar olunması riskiyle de karşılaşmaktadır. Bu özgün motiflerin, duvar resmi, mimari, seramik, resim ve heykel gibi tüm sanat alanlarında çağdaş bir anlayışla gerçekleştirilecek uygulamaları, ortaya çıkacak eserlere de özgünlük katacaktır. Bu şekilde, uluslararası arenada da birbirinin benzeri sanatsal çalışmalardan ayırıcı özelliklere sahip, yerelden beslenmiş ve tüm sanat disiplinlerinde uygulanabilir çağdaş bir Türk sanat dili oluşturulabilecektir.

Sanatçının ait olduğu toplumun kültüründen, gelenek - göreneklerinden ve estetik değerlerinden etkilenmesi doğal bir sonuçtur ve eğer sanatçının öznel estetik anlayışıyla da örtüşüyorsa, çağdaş olmak adına bu birikimden kaçınılmamalıdır. Gelenekselin ve çağdaşın uyumlu birlikteliği için belki de en önemli koşul, sanatçının, birinden birini tamamen reddetmesi yerine, yaşadığı döneme ait sanat anlayışıyla, ait olduğu toplumun geçmişini ve kültürünü ahenk içinde birleştirebilmesidir. Bu kültürel birikimleri eserlerine, çağdaş sanatın unsurlarıyla birlikte dengeli bir şekilde aksettirebilmesi, bu değerlerin geniş kitlelere ulaşmasını sağlayabileceği ve onları kültür erozyonundan koruyabileceği gibi, Batı sanatından ayırıcı özellikleri olan ve aynı zamanda evrensel olarak nitelendirilebilecek özgün bir "Çağdaş Türk Sanatı" kimliğinin oluşmasına da katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Aker, S. (2010). *Çini Tasarımı*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Avşar, M., Avşar, L. (2014). Çini Sanatı ve Terminolojisi Üzerine. *Kalemişi, Cilt 2 Sayı 4*, 2-13. Erişim: 20.03.2018
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/kalemisi/article/view/5000104968/5000098>
 165
- Ayan, M. (2006). Sanat ve Küreselleşme. *Hacettepe Üniversitesi 8. Ulusal Sanat Sempozyumu Cilt 1* (289 - 302). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Barry, M.P., Çinili Arşiv. Erişim: 10.11.2017 <http://cinili.com/archive/>
- Başkan, S. (2014). Türk Resminde Modernite ile İlk Temas: 1940-1960, *İdil Dergisi, Cilt 3 Sayı 14*, 101-119. Erişim: 10.03.2018
<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1412892172.pdf>
- Bayramoğlu, M., (t.y.). 20. Yüzyıl Türk Resim Sanatında Geleneksel Türk Sanat Örneklerinin Etkisi. *Kalemişi, Cilt 1, Sayı 2*, 2-40. Erişim: 12.11.2017
<http://www.kalemisidergisi.com/makale/pdf/1406720541.pdf>
- Bek, G. (2008). Çağdaş Türk Sanatında “Ulusallık / Evrensellik” Sorunsalı ve Bazı Temel Yaklaşımlar, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 17*, 117-130. Erişim: 14.11.2017
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/118013>
- Bozkuş Barlas, Ş. (2014). Hayalden Gerçeğe: 1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatı’nda Gelenekçi Yaklaşım, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 2, Sayı: 2/1, Haziran*, 16-28. Erişim: 01.03.2018
http://www.asosjournal.com/Makaleler/1690421952_147%20SEYDA%20BARLAS.pdf

- Çalık, T. (2016). Küreselleşme Ekseninde Millî Kültürün Korunması.
Erişim: 11.04.2018 http://Yenidusunce.Com.Tr/Kultursanat/Y634-Kuresellesme_Ekseninde_Millî_Kulturun_Korunmasi.Html
- Cevizli, A. (2007). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.
- Çoruhlu, Y. (1998). *Erken Dönem Türk Sanatının ABC'si*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Demiriz, Y., (t.y.). Osmanlı Çini Sanatı. Erişim: 15.11. 2017
<https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=384539>
- Doğançay, B. (2009, Kasım 16). Erişim: 02.05.2018
<http://www.radikal.com.tr/kultur/dogancay-yasayan-en-pahali-ressam-964612/>
- Erdem, T. (2006). *Feodaliteden Küreselleşmeye Temel Kavram ve Süreçler*. İstanbul: Lotus Yayınevi.
- Erginsoy, Ü. (1988). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erol, T. (1969). *Resmimizin Son Onbeş Yılı, Sanat Tenkitçileri Cemiyeti Tarafından Düzenlenen Gençler Arası Resim Yarışması*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Ersen, N. L. (2008). *Çağdaş Sanat Yapıtlarında Kültürel Kimlik Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi Toplumsal Bilimler Enstitüsü Sanat Yönetimi Anabilim Dalı.
- Esirkuş, M. (1972, Aralık 8). Yerel Sanatlar ve Nurullah Berk. *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 6.
- Eyüboğlu, B. R. (1947, Kasım 20). *Vatan Gazetesi*.
- Fındık Özkul, N., (t.y.). Osmanlı Devri Seramik Sanatı. Erişim: 22.04.2018
<https://www.tarihtarih.com/?Syf=26&Syz=384546>

Fischer, S.,(t.y.). Globalization and Its Challenges. Erişim: 01.05.2018
<https://piie.com/fischer/pdf/fischer011903.pdf>

Giddens, A. (2002). *Runaway World: How Globalisation is Reshaping Our Lives*. Londra: Profile Books.

Giray, K. (1993). Müstakiller: Türk Resim Sanatının Renkli Atılımı, Gürsesi. *Türkiye'de Sanat Plastik Sanatlar Dergisi Sayı 9*, 48.

Girgin, F. (2009). *Cumhuriyet Sonrası Türk Resim Sanatı'nda Yöresel Motifler Yüksek Lisans Tezi*. Edirne: T.C. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı.

İyem, N., (t.y.). Yeniler Üstüne. Erişim: 05.05.2018
<http://www.nuriiyem.com/tr/yazi/yeniler-ustune/>

Karaaslan, E., Güven M., Erol Çelebi, C. (2017). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Resminde Ulusal Kimlik Anlayışı ve Bedri Rahmi Eyüboğlu. *İdil Dergisi, Cilt 6, Sayı 31*, 941-951. Erişim: 02.04.2018
<http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1488802973.pdf>

Kayserili, M. E., & Satır, M. (2013). Küreselleşme Sürecinin Ulusal Kültür ve Sanata Etkisi. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 306-318.

Kılıç, E. (1996). Çağdaş Resim Sanatının Oluşmasında Doğu ve İslam Sanatlarının Etkisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı 3*, 49-70. Erişim: 02.02.2018
<http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsed/article/view/1025002314>

Kılıç, E. (2002). Türk Resminde Sorgulama: Çağdaşlaşma Sorunu, Müstakiller ve D Grubu. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı 9*, 95-103. Erişim: 28.04.2018 <http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsed/article/view/1025002403/1025002413>

- Kılıç, E., (t.y.). Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt 6 Sayı 25*, 328-340. Erişim: 12.04.2018
www.sosyalarastirmalar.com
- Kıvılcım, F. (2013). Küreselleşme Kavramı ve Küreselleşme Sürecinin Gelişmekte Olan Ülke Türkiye Açısından Değerlendirilmesi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, Cilt 5, Sayı 1*, 219-230. Erişim: 02.05.2018
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sobiadsbd/article/view/5000137138>
- Kurağ, İ., Kültürel Yozlaşmanın Sonucu: Kültürel Kimlik Kaybı. Erişim: 12.04.2018 <http://akademikperspektif.com/2014/10/13/kulturel-yozlasmanin-sonucu-kulturel-kimlik-kaybi/>
- Meaghar, J. (2004). Orientalism in 19th Century Art. Erişim: 25.04.2018
https://www.metmuseum.org/toah/hd/euor/hd_euor.htm
- Murat Bayazıt, İ. I. (2012). Geçmişten Günümüze Çini Sanatı ve Kütahya Çiniciliği. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi Cilt 1 Sayı 1* (891 - 898). Batman: Batman Üniversitesi.
- Öney, G. (Ed.), Çobanlı, Z. (Ed.) (2007). *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öz, T. (t.y.). *Turkish Ceramics*. The Turkish Press, Broadcasting and Tourist Department.
- Özel, M. (Ed.) (t.y.). *Turkish Arts*. The Republic of Turkey Ministry of Culture General Directorate of Fine Arts.
- Şeker, A. (2008). "Sanat, Küreselleşme ve Toplumcu Gerçekçilik Üzerine" Adnan Binyazar ile Söyleşi. Erişim: 26.11.2017
<http://www.sosyalhizmetuzmani.org/adnanbinyazar.htm>

- Şerbetçi, F. (2008). *D Grubu Sanatçılarının Türk Resim Sanatının Gelişim Sürecine Kazandırdığı Farklı Bakış Açıları Yüksek Lisans Tezi*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı.
- Talas, M., Kaya, Y. (2014). Küreselleşmenin Kültürel Sonuçları. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 150-162. Erişim: 15.04.2018
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/156911>
- Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- T.C. Milli Eğitim Bakanlığı MEGEP, (2007). Seramik ve Cam Teknolojisi, Bulut Motifleri ve Basit Geometrik Motifler, Ankara. Erişim: 01.02.2018
http://ismek.ist/files/ismekOrg/file/2013_hbo_program_modulleri/bulut_ve_basit_geometrik_motifler.pdf
- T.C. Milli Eğitim Bakanlığı MEGEP, (2007). Seramik ve Cam Teknolojisi, Hayvansal Motif Çizimleri, Ankara. Erişim: 01.11.2017
http://ismek.ist/files/ismekOrg/file/2013_hbo_program_modulleri/hayvansal_motif_cizimleri.pdf
- T.C. Milli Eğitim Bakanlığı MEGEP, (2007). Seramik ve Cam Teknolojisi, Hataylı Motifleri, Ankara. Erişim: 12.12.2017
http://www.megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Hata%C3%AE%20Motifleri.pdf
- Tekinalp, Ş. (2007). Küreselleşen Dünyanın Bunalımı - Çokkültürlülük. *İstanbul Kültür Üniversitesi Güncesi Sosyal Bilimler ve Sanat Dergisi Cilt 5 Sayı 3*, 17-25.
- Türkyılmaz, H. Ö. (2013). *Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.

Üzlikcan, B. B. (2017). Çağdaş Türk Resminde Soyut İfade Biçimi Olarak Kaligrafinin Kullanımı. *İdil Dergisi, Cilt 6, Sayı 29*, 469-484. Erişim: 01.03.2017 <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1483373914.pdf>



TÜRK ÇİNİ MOTİFLERİNİN ÇAĞDAŞ RESME UYARLANMASI

Yazar Arzu Karcı

Gönderim Tarihi: 30-Haz-2018 01:17PM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 979523833

Dosya adı: T_rk_ini_Motiflerinin_a_da_Resme_Uyarlanmas_Yazar_Arzu_Karc.pdf (13.17M)

Kelime sayısı: 14334

Karakter sayısı: 94661

TÜRK ÇİNİ MOTİFLERİNİN ÇAĞDAŞ RESME UYARLANMASI

ORIJINALLIK RAPORU

%8

BENZERLİK ENDEKSİ

%8

İNTERNET
KAYNAKLARI

%1

YAYINLAR

%3

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BIRINCIL KAYNAKLAR

1

Submitted to Hacettepe University

Öğrenci Ödevi

%2

2

www.sosyalarastirmalar.com

İnternet Kaynağı

%2

3

www.tarihtarih.com

İnternet Kaynağı

%1

4

docplayer.biz.tr

İnternet Kaynağı

%1

5

dspace.trakya.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%1

6

restoratorler.tr.gg

İnternet Kaynağı

<%1

7

www.turkiyatjournal.com

İnternet Kaynağı

<%1

8

pt.scribd.com

İnternet Kaynağı

<%1

9

katalog.hacettepe.edu.tr

İnternet Kaynağı

<%1

10

www.turkmitolojisi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

11

Submitted to Istanbul Kultur University

Öğrenci Ödevi

<% 1

12

Submitted to TechKnowledge Turkey

Öğrenci Ödevi

<% 1

13

kalemisidergisi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

14

www.idildergisi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

15

vizirvizir.net

İnternet Kaynağı

<% 1

16

Submitted to Nigde University

Öğrenci Ödevi

<% 1

17

de.slideshare.net

İnternet Kaynağı

<% 1

18

turkuazedebiyat.com

İnternet Kaynağı

<% 1

19

Submitted to Balıkesir Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

20

acikerisim.iku.edu.tr:8080

İnternet Kaynağı

<% 1

21

Kolb. Encyclopedia of Business Ethics and

Society

Yayın

<% 1

22

tarama.mehmetakif.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

23

www.aku.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

24

www.ktu.lt

İnternet Kaynağı

<% 1

25

TALAS, Mustafa and KAYA, Yaşar.
"Küreselleşmenin Kültürel Sonuçları", Prof. Dr.
Nazım Hikmet POLAT, 2007.

Yayın

<% 1

26

catalog.wlu.edu

İnternet Kaynağı

<% 1

27

www.gau.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

28

dergipark.gov.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

Alıntıları çıkart

üzerinde

Eşleşmeleri çıkar

< 5 words

Bibliyografyayı Çıkart

üzerinde