

**BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE KÜTAHYA
ÇİNİLERİ VE ÇİNİ MOTİFLERİNİN
SERAMİK YÜZEYLERDE
YORUMLANARAK UYGULANMASI**

**Ceren ATAY YOLAL
(Yüksek Lisans Tezi)**

Eskişehir, 2007

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE KÜTAHYA ÇİNİLERİ VE ÇİNİ MOTİFLERİNİN SERAMİK YÜZEYLERDE YORUMLANARAK UYGULANMASI

Ceren ATAY YOLAL

Seramik Ana Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mart 2007

Danışman: Prof. S.Sibel Sevim

Anadolu’da varlık gösteren Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Medeniyetleri’nin sanat dalları arasında yer alan ve bu medeniyetler tarafından geliştirilen çini sanatı; günümüzde Kütahya’daki atölyeler tarafından devam ettirilmektedir.

Çini sanatı, motif, kompozisyon, desen, üslup, renk ve dekor özellikleri ile bir sistematiğe bağlıdır. Günümüzde Kütahya’daki atölyelerin birçoğu, bu sanatı aynı anlayışla, klasik desenler ve renkler kullanarak sürdürmektedirler. Buna karşın yalnızca birkaç atölyenin kullandıkları renklerle, formlarla ve motifleri alışlagelmiş kompozisyonlardan çıkararak yeni kompozisyonlarda bir araya getirip yeniden ele alışlarıyla; çini sanatını klasik disiplinlerden sıyırma gayreti içerisinde oldukları gözlemlenmiştir.

Çini sanatının başlıca öğeleri olan motifler ve bu motiflerden oluşan desenler, atölyelerin yanı sıra sanatçılar tarafından da dönem dönem ele alınmaktadır. Fakat sanatçılar, atölyelerin aksine, onlarca çizim ve ön araştırma yaptıktan sonra akademik bilgilerini ve kendi yorumlarını katarak eserlerini yaratmaktadırlar. Bu oluşum, çini sanatına modern ve yepyeni bir soluk getirmektedir.

Bu araştırmanın birinci bölümünde çininin tanımı ve tarihsel gelişimi incelenmiştir. İkinci bölümde, Kütahya çinilerinde kullanılan motifler, bu motiflerin dekor ve kompozisyon özellikleri ile üsluplar incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise Kütahya çinilerinin günümüzdeki durumu araştırılmıştır. Bu bölümde öncelikle

Kütahya'da üretimini sürdüren çini atölyeleriyle görüşülmüş olup, görüşmeler sonucunda değerlendirmelere ve atölyelerin ürünlerinden örneklere yer verilmiştir. Araştırmamın son bölümü olan dördüncü bölümde ise; günümüzde çini motiflerini yorumlayarak uygulayan sanatçılar, örnekler doğrultusunda incelenmiş olup; çini motifleri ile ilgili görüş ve değerlendirmeler yapılmıştır. Kütahya çini motifleri, seramik yüzeylerde yorumlanarak özgün uygulamalar yapılmış ve bu uygulamalar fotoğraflarla gösterilmiştir.

ABSTRACT

The heritage of tile-making, an art crafted, refined, and mastered by the Anatolian Seljuks and the Ottomans, survives today at the workshops in Kütahya.

The art of tile making is a different technique altogether with its motif, composition, patterns, style, colour schemes and design characteristics. In the present, most workshops in Kütahya continue the traditional interpretation of this art with classical patterns and colour schemes. Only a few workshops step outside the customary boundaries in the colours, forms and motifs of their compositions; bringing a new approach to tile-making, with an effort to free the craft from classical disciplines.

Various artists, in addition to workshops, experiment with motifs and the patterns constituted by motifs, which are the essential components of tile-making. Unlike workshops, artists create their works blending in their academic know-how, and unique interpretations, following countless drafts and preliminary studies, which bring a modern and fresh outlook to the art of tile-making.

The first section of this study defines tiles and discusses its historical evolution. The second section examines the motifs used in Kütahya tiles, the design and composition characteristics and styles. Third section covers the present day eminence of Kütahya tiles. Within this context, interviews have been made with warehouses in Kütahya, and the section includes the relevant assessments, as well as samples by these warehouses. The fourth, and the last section of the research focuses on present day artists interpreting tile motifs, with examples; including opinions and remarks on tile motifs. Unique samples have been crafted by interpreting Kütahya tile motifs on ceramic surfaces, as evidenced with photographs.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ceren ATAY YOLAL'ın 'Başlangıcından Günümüze Kütahya Çinileri ve Çini Motiflerinin Seramik Yüzeylerde Yorumlanarak Uygulanması' başlıklı tezi tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Seramik Anasanat dalında Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. S.Sibel SEVİM
Üye : Prof. Ayşegül TÜREDİ ÖZEN
Üye : Prof. Dr. Şerife CENGİZ
Üye : Yrd. Doç. Kemal ULUDAĞ
Üye : Yrd. Doç. Oya UZUNER

Prof. Dr. Nurhan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu tezde, klasik Türk sanatları arasında çok önemli yeri olan Kütahya Çini Sanatı incelenmiştir. Yüzyıllar boyunca varlığını sürdüren çini sanatımız, motiflerinden desenlerine, renklerinden dekorlarına zengin bir içeriğe sahiptir. Günümüze gelindiğinde, gelişen dünya ve teknolojiye bağlı olarak sanat dallarında da gelişim ve farklılaşmalar gözlemlenmiştir. Geleneksel ve en köklü sanatlarımızdan olan çini sanatının ise bu değişime tam olarak uyum gösterdiğini söyleyememekteyiz. Diğer dünya ülkeleri, bunu kabullenip geleneksel sanatlarını güncelleştirerek günümüz sanat platformuna taşımaya gayret gösterirken; bizim de bu doğrultuda geleneksel çini sanatımızı gelişen dünya şartlarına uyarlamamızın gerektiğini düşünmekteyim.

Bu amaç doğrultusunda tezimi hazırlarken verdiği manevi desteğin yanı sıra konuyla ilgili kaynak kitaplara ulaşmamda gösterdiği kolaylık nedeniyle çalışma arkadaşım Öğr. Grv. Özkan TOKAÇ'a ve bana desteğini esirgemeyen sevgili aileme çok teşekkür ederim.

Tezimi, sevgili danışman hocam Prof. S. Sibel SEVİM'in sonsuz desteği ve yönlendirici katkıları ile gerçekleştirebildim. Kendilerine, bilgi ve deneyimlerini benimle paylaştıkları için içtenlikle teşekkürlerimi sunarım.

Ceren Atay Yolal

ÖZGEÇMİŞ

Ceren ATAY YOLAL

Seramik Anasanat Dalı

Yüksek Lisans

Eğitim

Ls.	2001	Lisans Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü
Lise	1997	Kütahya Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, Resim Bölümü

İş

2001	Öğretim Görevlisi. Dumlupınar Üniversitesi Kütahya Meslek Yüksekokulu
------	--

Sergi / Ödül

1997	Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Karma Öğrenci Sergisi, Kültür Müdürlüğü Sergi Salonu, Kütahya
2000	Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yıl Sonu Sergisi, AKM, İstanbul
2001	Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yıl Sonu Sergisi, Borsa, İstanbul
2001	Devlet Resim ve Heykel Yarışması, Seramik Dalı, Sergileme, Ankara

- 2001 İzmir Rotary Kulübü 7. Altın Testi Seramik Yarışması, Torna Dalı, Sergileme, İzmir
- 2002 63. Devlet Resim ve Heykel Yarışması, Seramik Dalı, Sergileme, Ankara
- 2002 Muammer Çakı Seramik Yarışması, Serbest Dal, Sergileme, Eskişehir
- 2002 Prof. Zehra Çobanlı Atölyesi Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlik Öğrencileri Karma Seramik Sergisi, BSM, Eskişehir
- 2003 Uluslar arası Muammer Çakı Seramik Yarışması, Torna Dalı, Sergileme, Eskişehir
- 2003 I. Dumlupınar Üniversitesi Görsel Sanatlar Bölümü Öğretim Elemanları Karma Sergisi, Kültür Müdürlüğü Sergi Salonu, Kütahya
- 2004 II. Dumlupınar Üniversitesi Görsel Sanatlar Bölümü Öğretim Elemanları Karma Sergisi, B.S.M., Eskişehir

Etkinlikler

- 2004 Dumlupınar Üniversitesi Rektörlük Binası Fuayesine Seramik Yüzey Kaplama Projesi Karma Sergisi, Rektörlük Sergi Salonu, Kütahya
- 2005 Dumlupınar Üniversitesi K.M.Y. O. Binasına Seramik Duvar Kaplaması, Kütahya

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
ÖZGEÇMİŞ.....	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ANADOLUDA ÇİNİYE GENEL BAKIŞ

1. ÇİNİNİN TANIMI	3
2. ANADOLU ÇİNİ SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ.....	5
2.1. Anadolu Selçuklu Çinileri	6
2.2. Osmanlı Çinileri.....	17
2.2.1. İznik Çinileri	17
2.2.2. Kütahya Çinileri	23

İKİNCİ BÖLÜM

KÜTAHYA ÇİNİLERİNİN MOTİF, ÜSLUP VE DEKOR ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ

1. KÜTAHYA ÇİNİLERİNDE KULLANILAN MOTİFLER	29
1.1. İnsan ve Hayvan Figürlü Motifler.....	30
1.2. Bitkisel Motifler.....	38
1.3. Geometrik Motifler	41
1.4. Objelerden Oluşan Motifler.....	44
1.5. Dini Konulu Motifler.....	46
2. KÜTAHYA ÇİNİLERİNDE KULLANILAN ÜSLUPLAR.....	48

3. KÜTAHYA ÇİNİLERİNE UYGULANAN DEKOR YÖNTEMLERİ.....	52
3.1. Fırça Dekorları	53
3.2. Sgraffito Tekniği	55
3.3. Dekorlu Döküm Kalıpları.....	56
3.4. Ajur Dekorları.....	58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KÜTAHYA ÇİNİLERİNİN GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU

1. GÜNÜMÜZDEKİ KÜTAHYA ÇİNİ ATÖLYELERİNİN GENEL ÜRETİM YÖNTEMİ.....	60
2. GÜNÜMÜZDEKİ KÜTAHYA ÇİNİ ATÖLYELERİ	61
2.1. Geleneksel Çini Motifleri ile Çalışan Atölyeler	62
2.2. Geleneksel Çini Motiflerini Yorumlayarak Çalışan Atölyeler.....	73
2.2.1. Osmanlı Çini (Sıtkı Olçar) Atölyesi.....	73
2.2.2. Marmara Çini (İsmail Yiğit) Atölyesi.....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

GÜNÜMÜZDE ÇİNİ MOTİFLERİNİN YORUMLANARAK UYGULANMASINA İLİŞKİN ÖRNEKLER VE DEĞERLENDİRMELER

1. GÜNÜMÜZDE ÇİNİ MOTİFLERİNİ YORUMLAYARAK UYGULAYAN SANATÇILARA İLİŞKİN ÖRNEKLER	82
2. ÇİNİ MOTİFLERİNİN SERAMİK YÜZEYLERDE YORUMLANARAK UYGULANMASINA İLİŞKİN ÖRNEKLER	105
2.1. Duvar Tabakları	105
2.2. Duvar Panoları	110
2.3. Figüratif Formlar.....	113
2.4. Düzenleme	118
SONUÇ.....	119
KAYNAKÇA.....	121

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Ulu Camii Minaresinde Sırlı Tuğla Dekorundan Bir Bölüm, 1312–13	7
Resim 2: Sivas Çifte Minareli Medrese Minaresinde Firuze ve Mor Sırlı Tuğla Bezeme, 1272	7
Resim 3: Erzurum Çifte Minareli Medrese’den Mozaik Tekniği Detayı, 13.yy sonu	8
Resim 4: Erzurum Yakutiye Medresesinden Mozaik Tekniği Detayı, 1310.....	9
Resim 5: Konya Karatay Medresesi Kubbesinden Çini Mozaik Bezeme, 1251	9
Resim 6: Tokat Gök Medrese Avlusunda Firuze ve Mor Tek Renk Sırlı Çini Bezeme, 1270	10
Resim 7: Konya Alaeddin (Kılıç Aslan) Köşkü’nden Minai Detay, 1156–1192	11
Resim 8: Konya Alaeddin (Kılıç Aslan) Köşkü’nden Minai Detay, 1156–1192	11
Resim 9: Konya Alaeddin (Kılıç Aslan) Köşkü’nden Haç Biçimli Minai Detay, 1156–1192	12
Resim 10: Kubad Abad Sarayı’ndan Lüster Tekniğinde Çini, 1236.....	13
Resim 11: Kubad Abad Sarayı’ndan Lüster Tekniğinde Çini, 1236.....	13
Resim 12: Kılıç Aslan Türbesi’nden Kabartma Çini Detayı, 1156–1192.....	14
Resim 13: Kubad Abad Sarayı’ndan Sır Altı Çift Başlı Kartal Figürlü Çini, 1236.....	15
Resim 14: Kubad Abad Sarayı’ndan Sır Altı Av Köpeği Figürlü Çini, 1236	16
Resim 15: Kubad Abad Sarayı’ndan Bağdaş Kurmuş ve Haşhaş Dalı Tutan İnsan Figürlü Çini, 1236	16
Resim 16: Milet İşi Kase Parçası, 15. yy. başı.....	18
Resim 17: Mavi-Beyaz Dekorlu Tabak, Haags Gemeente Museum, Lahey, 1480	20
Resim 18: Gülbenkian Müzesi Koleksiyonu’ndan Mavi-Beyaz Ayaklı Leğen, yaklaşık 1510	21
Resim 19: Sadberk Hanım Müzesi’nden Tuğrakeş (Haliç İşi) Mavi-Beyaz Çukur Tabak, 1530	21
Resim 20: Antaki Koleksiyonu’ndan Ustaların Üslubu Tabak, 1535	22
Resim 21: Şam İşi Tabak, 1550–55	22

Resim 22: Rodos İşi Tabak, 1575	23
Resim 23: Mavi-Beyaz Kütahya Çinileri, 16. yy.....	25
Resim 24: İstanbul Çinili Köşk'ten İnsan Figürü Motifli Tabak, 17.yy.	26
Resim 25: Rozet ve Madalyon Motiflerinin Kullanıldığı 18.yy. Kütahya Çinileri	27
Resim 26: Soyut Bitki Motiflerinin Kullanıldığı Çini Tabaktan Detay, 18.yy.....	27
Resim 27: Kütahya Saray Camii Minberinden Geometrik Motifli Kütahya Çinisi Detayı, 18. yy.	28
Resim 28: Kütahya Müzesi'nden Sülüs Yazı Motifli Kütahya Çinisi'nden Detay, 19.yy.	28
Resim 29: Kaftan Giymiş Kadın Figürlü Tabak, 18. yy. ikinci yarısı	31
Resim 30: Kadın Figürlü Şişe, 18. yy. ortası.....	32
Resim 31: Kaftan Giymiş Kadın Figürlü Tabak, 18. yy. ikinci yarısı	32
Resim 32: Şalvar ve Cepken Giymiş Kadın Figürlü Tabak, 18. yy. ortası	33
Resim 33: Şalvar ve Cepken Giymiş Kadın Figürlü Tabak, 18. yy. ikinci yarısı.....	33
Resim 34: Gündelik Kıyafetler İçerisinde Erkek Figürlü Matara, 18. yy. ikinci yarısı..	34
Resim 35: Gagasında Avı ile Leylek Figürlü Tabak, 18. yy. ikinci yarısı.....	34
Resim 36: Stilize Ağacın İki Yanında Horoz Figürlü Tabak, 18. yy. ikinci yarısı.....	35
Resim 37: Stilize Servi Ağacının İki Yanında Kuş Figürlü Tabak, 18. yy. ikinci yarısı	35
Resim 38: Stilize Meyveli Ağaç Dalında Kuş Figürlü Tabak, 18. yy. ikinci yarısı	36
Resim 39: Eşek Üzerinde Erkek Figürlü Tabak, 18. yy. ikinci yarısı.....	36
Resim 40: Balık Pulu Motiflerinin Bitkisel Motiflerle Birlikte Görüldüğü Tabak, 18. yy. ikinci yarısı	37
Resim 41: Balık Motifleri ile Dekorlanmış Tabak, 20. yy. başı	37
Resim 42: Çiçek ve Yaprak Motifli Kapaklı Kase, 18. yy. ilk yarısı.....	39
Resim 43: Bitkisel Motifli Tabak, 18. yy. ikinci yarısı.....	39
Resim 44: Rumi ve Bitkisel Motifli Tabak, 19.yy. sonu.....	40
Resim 45: Bitkisel Motifli Duvar Karoları, 20.yy. başı	40
Resim 46: Yıldız Motifli Tabak, 18. yy. ikinci yarısı	41

Resim 47: Geometrik Motifli Tabak, 18.yy. sonu	42
Resim 48: Boynunda Zikzaklar ve Baklava Dilimi Motifleri Bulunan Vazo, 19.yy. sonu	42
Resim 49: Geometrik Motifli Tabak, 20.yy. başı	43
Resim 50: Geometrik Motifli Tabak, 20. yy. başı.....	43
Resim 51: İbrik Motifli Tabak, 19. yy. sonu	44
Resim 52: Saksı Motifli Şişe, 19. yy. sonu.....	45
Resim 53: Stilize Yazıdan Oluşmuş İbrik Motifli Tabak, 20. yy. başı	45
Resim 54: Melek (Seraphin) Figürlü Askı Süsü, 18. yy. ortası	46
Resim 55: İkonalar, 19.yy. sonu	47
Resim 56: Ermenice Yazılı Tabak, 20. yy. başı.....	47
Resim 57: Haç ve kaidesi, 20.yy. başı.....	48
Resim 58: Balık Pulları ile Bezeli Madalyon Motifleri ile Dekorlanmış Fincan ve Tabacağı, 18.yy. ilk yarısı.....	49
Resim 59: Çiçek Motifi ile Dekorlanmış Tütsü Kabı, 18.yy. ikinci yarısı.....	49
Resim 60: Madalyon ve Balık Pulu Dekorlu Fincan, 19.yy.	50
Resim 61: Tek Kalem Karanfil Çevirme Üslubu Tabak, 2004.....	51
Resim 62: Nazilli Üslubu Tabak, 2001	52
Resim 63: Mavi-Beyaz Sır Altı Fırça Dekorlu Sürahi, 16.yy.....	53
Resim 64: Fırça Dekorlu Sehpa, 19. yy. ilk yarısı	54
Resim 65: Fırça Dekorlu Tabak, 20. yy. başı	55
Resim 66: Sgraffito Dekorlu Daldırma, 20. yy. başı.....	56
Resim 67: Basit Çizgilerle Dekorlu Döküm Kalıbı ile Şekillendirilmiş Gülabdan, 18.yy. ilk yarısı	57
Resim 68: Petek Şeklinde Dekorlu Döküm Kalıbı ile Şekillendirilmiş Daldırma, 18.yy. ilk yarısı	57
Resim 69: Ajur Dekorlu Gülabdan, 18.yy. ikinci yarısı.....	58
Resim 70: Ajur Dekorlu İbrik, 18.yy. ikinci yarısı	59
Resim 71: Kalyon Motifli Kase, 2006.....	64

Resim 72: Bitkisel Motifli Duvar Panosu, 2006	64
Resim 73: Hayat Ağacı Motifli Pano, 2006.....	65
Resim 74: Osmanlı Kaftan Motifleri ile Dekorlanmış Şamdan, 2006	65
Resim 75: Klasik Kütahya Motifli Kavanozlar, 2006.....	66
Resim 76: Bulut Motifli Maşrapa, 2005	66
Resim 77: Bitkisel Motifli Biblolar, 2006	67
Resim 78: Bitkisel Motifli Çanak, 2006.....	67
Resim 79: Kuş Motifli Duvar Tabağı, 2006	68
Resim 80: Hayvan Figürü Motifli Tabak, 2005	68
Resim 81: Bitkisel Motifli Vazo, 2006.....	69
Resim 82: Lale ve Penç Motifli Kase, 2005	69
Resim 83: Rumi Motifli Karo, 2005	70
Resim 84: Bahar Dalı Motifli Duvar Tabağı, 2006.....	70
Resim 85: Bitkisel Motifli Küp, 2006	71
Resim 86: Bitkisel Motifli Duvar Tabağı, 2006	71
Resim 87: Tek Kalem Karanfil Çevirme Üslubu ile Desenlenen Servis Tabakları, 2006	72
Resim 88: Bitkisel Motifli Duvar Tabağı, 2006	72
Resim 89: Sıtkı Ölçer	74
Resim 90: Hayat Ağacı, Bal Peteği ve Lale Motifli Duvar Tabağı, 2006.....	76
Resim 91: Hz.Meryem, Çocuk İsa, Joannis II. Komnenos ve İmparatoriçe İrene Mozağinden Oluşan Duvar Tabağı, 2006.....	76
Resim 92: Selçuklu, İznik ve Kütahya Motiflerinden Oluşan Duvar Tabağı, 2006	77
Resim 93: Kalyon ve Balık Motiflerinden Oluşan Duvar Tabağı, 2006.....	77
Resim 94: İsmail Yiğit.....	78
Resim 95: Victoria&Albert Müzesi Tarafından İsmarlanan Bitkisel Motiflerden Oluşan Kase, 2006	79

Resim 96: Bitkisel Motiflerden ve Rumilerden Oluşan İbrik, 2006	80
Resim 97: Lale Motifinden Oluşan İbrik, 2006	80
Resim 98: Bitkisel Motiflerden Oluşan Kahve Sehpa, 2005	81
Resim 99: Dekor Dilimlerden, Çintemani ve Nar Çiçeği Motiflerinden Oluşan Tabak, R:50cm, 1980.....	83
Resim 100: Nar Çiçeği Dekorlu Çanak, 15x17,5cm, 1981	83
Resim 101: Dekor Nar Çiçeği ve Çintemani Motiflerinden Oluşan Tabak, R: 35cm, 1992	84
Resim 102: Çin Bulutlarından Çıkarsamalar Yapılmış Elemanlarla Serbest Formlar, 50- 40-35x8,5cm, 1996.....	84
Resim 103: Rumi Motifleri ile Dekorlanmış Tabak, R:40cm, 1990.....	85
Resim 104: Çintemani Motifleri ile Dekorlanmış Vazo, h:49cm, 1993	85
Resim 105: Kalyon Motifleri ile Dekorlanmış Küp, h:32cm, 1994.....	86
Resim 106: Kalyon Motifleri ve Kuş Figürleri ile Dekorlanmış Tabak, R:40cm, 1994.	86
Resim 107: Çintemani ve Bulut Dekorlu Tabak, R:35cm, 1994	87
Resim 108: Tuğrakeş (Haliç) Üslubu ile Dekorlanmış Çanak, R:35cm, 1998.....	87
Resim 109: Geçme Motifleri ile Dekorlanmış Çanak, 30x40cm, 2000	88
Resim 110: Çintemani Motifleri ile Dekorlanmış Serbest Form, 35x40x20cm, 2005 ...	88
Resim 111: Atatürk Havalimanı Pasaport Kontrol Sol Duvarında Yer Alan Panodan Detay,1997.....	89
Resim 112: Atatürk Havalimanı Pasaport Kontrol Sağ Duvarında Yer Alan Panodan Detay,1997.....	89
Resim 113: Çanakkale Seramik Fabrikası 30.Yıl Misafirhanesi'nde Yer Alan Panodan Detay, 1997.....	90
Resim 114: Çintemani Motifli Serbest Form, 2000.....	90
Resim 115: Tuğra ve Bitkisel Motiflerle Dekorlanmış Çanak, 1998.....	91
Resim 116: I.Abdülhamit Tuğrası, Tuğrakeş Üslubu ve Lale Motifi Dekorlu Tabak, R:35cm, 1998.....	91
Resim 117: Lale Motifi ve Tuğrakeş Üslubu ile Dekorlanmış Form, 20x9,5cm, 2000..	92
Resim 118: Lale Motifi ile Dekorlanmış Form, 17x8cm, 2003.....	92

Resim 119: Bitkisel Motifler ve Kuş Figürleri ile Dekorlanmış Tabak, R:32cm, 1998	.93
Resim 120: Tuğrakeş Üslubu Dekorlu Pano, R:25-25cm, 2000.....	93
Resim 121: Tuğrakeş Üslubu Dekorlu Pano, R:32cm, h: 47cm, 2004	94
Resim 122: Tuğrakeş Üslubu Dekorlu Pano, R: 70cm, h:90cm, 2004	94
Resim 123: Bitkisel Motiflerle ve Rumilerle Dekorlanmış Porselen Tabak, R:30cm, 2000	95
Resim 124: Bitkisel Motiflerle Dekorlanmış Porselen Tabak, R:30cm, 2000	95
Resim 125: Gül Arık'tan Bitkisel Motiflerle Dekorlanmış Porselen Tabak, R:30cm, 2000	96
Resim 126: Lale Motifleri ile Dekorlanmış Porselen Tabak, R:30cm, 2001	96
Resim 127: Kuş Figürlü ve Ebru Desenli Pano, 40x40x3cm, 2000.....	97
Resim 128: Tuğrakeş (Haliç) Üslubu ile Dekorlanmış Tabak, R:60cm, 2002	97
Resim 129: Tuğrakeş (Haliç) ve Tuğradan Oluşan Tabak, R:60cm, 2002	98
Resim 130: Rölyefli ve Lale Motifli Tabak, R:60cm, 2002.....	98
Resim 131: İnsan Figürü Motifli Şişe, 2005.....	99
Resim 132: İnsan Figürü Motifli Kaşıklar, 2005	99
Resim 133: Balık Formlu Mumluk, 2005.....	100
Resim 134: Çini Motifli Stilize İnsan Figürleri, 2005.....	100
Resim 135: Çini Motifleri ve Tuğra ile Dekorlanmış Pano, 40x60cm, 2005.....	101
Resim 136: Çini Motiflerinin Kırmızı Çamurla Birlikte Kullanıldığı Formlar, R:25cm, h: 30cm, 2005.....	101
Resim 137: Kuşlardan ve Balıklardan Oluşan Bisküvi Tabak, R:30cm, 2005.....	102
Resim 138: Çini Motiflerinden Oluşan Tabak, R:40cm, 2005	102
Resim 139: Çini Motifleri ile Dekorlanmış Tabak, R:40cm, 2005.....	103
Resim 140: Çini Motifleri ile Dekorlanmış Tabak, R:40cm, 2005.....	103
Resim 141: Çini Motifleri ile Dekorlanmış Tabak, R:42cm, 2005.....	104
Resim 142: Çini Motifleri ile Dekorlanmış Tabak, R:40cm, 2005.....	104
Resim 143: Nar Çiçeği Motifleri ve Spiraller ile Dekorlanmış Tabak, R:38cm, 2007.	106

Resim 144: Nar Çiçeği Motifleri ve Turnet Üzerinde File-Bant ile Dekorlanmış Tabak, R:38cm, 2007	106
Resim 145: Nar Çiçeği Motifleri ve Turnet Üzerinde File-Bant ile Dekorlanmış Tabak, R:38cm, 2007	107
Resim 146: Nar Çiçeği Motifleri ve Spiraller ile Dekorlanmış Tabak, R:38cm, 2007	107
Resim 147: Melek (Seraphim) Figürü ve Spiraller ile Dekorlanmış Tabak, R:38cm, 2007	108
Resim 148: Melek (Seraphim) Figürleri ve Bulut Motifleri ile Dekorlanmış Tabak, R:38cm, 2007	108
Resim 149: Melek (Seraphim) Figürleri ve Turnette File-Bant ile Dekorlanmış Tabak, R:38cm, 2007	109
Resim 150: Melek (Seraphim) Figürü ve Spiraller ile Dekorlanmış Tabak, R:38cm, 2007	109
Resim 151: Geometrik Motifler ve Bulut Motifleri ile Dekorlanmış Pano, 32x41cm, 2007	110
Resim 152: Geometrik Motifler ve Bulut Motifleri ile Dekorlanmış Pano, 36x37cm, 2007	111
Resim 153: Geometrik Motifler ve Spiraller ile Dekorlanmış Pano, 32x40cm, 2007	111
Resim 154: Geometrik ve Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Pano, 31x39cm, 2007 ...	112
Resim 155: Geometrik ve Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Pano, 39x39cm, 2007 ...	112
Resim 156: Geometrik ve Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Pano, 37x37cm, 2007 ...	113
Resim 157: Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Figüratif Form, 19x35cm, 2007	114
Resim 158: Lale Motifleri ile Dekorlanmış Figüratif Form, 20x31cm, 2007	114
Resim 159: Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Figüratif Form, 20x33cm, 2007	115
Resim 160: Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Figüratif Form, 18x33cm, 2007	115
Resim 161: Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Figüratif Form, 19x41cm, 2007	116
Resim 162: Karanfil Motifleri ile Dekorlanmış Figüratif Form, 19x41cm, 2007	116
Resim 163: Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Figüratif Form, 19x41cm, 2007	117
Resim 164: Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Figüratif Form, 19x41cm, 2007	117
Resim 165: Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Form, 23x15x7cm, 2007.....	118

Resim 166: Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Formlardan Oluşan Düzenleme, 2007 118

GİRİŞ

Anadolu toprakları, günümüze kadar birçok uygarlığı beslemiş olması nedeniyle kültürel ve sanatsal anlamda zengin bir birikime sahiptir. Anadolu Selçuklu Devleti ve Osmanlı İmparatorluğu, bu topraklarda varlık gösterip sanatsal anlamda ön plana çıkmış ve özellikle çini sanatı alanında en zengin örnekler vermiş olan medeniyetlerdir.

Mimariye bağlı olarak gelişen çini sanatı, Anadolu'ya ilk kez Selçuklularla girmiştir. Selçuklular çini sanatını farklı teknikler kullanarak icra etmişlerdir. Bu teknikler; sırlı tuğla, çini mozaik, tek renk sırlı çini, lüster, minai, yıldızlı çini, kabartmalı çini ve sır altı çini olarak sıralanabilir. Uyguladıkları tekniklerin yanı sıra, kullandıkları motifler açısından da oldukça zengin örnekler veren Anadolu Selçuklu Devleti, aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu çini sanatına zemin hazırlamıştır.

Osmanlı İmparatorluğu, Anadolu'da uzun süre varlık gösteren güçlü devletlerden biri olan Anadolu Selçuklu Devleti'nin ardından kurulmuştur. İmparatorluğun sanat alanında gelişme göstermesinin en önemli nedenleri, Osmanlı padişahlarının sanata olan ilgisi ve verdikleri değerdir. Bu nedenlerle, fetihlerle kazanılan topraklarda yaşayan ve çini sanatının da içinde bulunduğu farklı sanat dalları ile uğraşan sanatçılar İstanbul'a getirtilmiş ve sanatlarını sarayda icra etmeyi sürdürmüşlerdir. Çini sanatımızın en önemli unsurları olan motifler ve bu motiflerle oluşturulan kompozisyonlar, farklı kültürlerden gelen bu nakkaşların ellerinde gelişmiş ve zenginleştirilmiştir. Zaman içerisinde her nakkaşın bir ekolü oluşarak bu ekoller üsluplara dönüşmüştür. Erken dönemlerde İznik merkezli yapılan çini üretimi; İznik'in zamanla yoğun talebi istenilen ölçüde karşılayamaması ve farklı nedenlerden dolayı Kütahya'da daha yoğun olarak yapılmaya başlanmıştır.

Türk Çini Sanatı'nın en parlak dönemini oluşturan İznik Çinisi'nde desenleri yaratmak için çeşitli motifler kullanılmıştır. Bu motifler bitkisel, hayvansal, soyut, somut ve geometrik biçimlerin etkisiyle meydana getirilmiştir. Kütahya çinilerinde ise İznik çini motiflerinin yanı sıra insan figürleri, geometrik motifler ve basit bitki motifleri kullanılmıştır.

Kütahya’da çini üretimi, 14. yüzyılda “Milet İşi” olarak adlandırılan kırmızı çamurla başlayarak; İznik ile aynı paralelde sürmüştür. Beyaz çamur ile üretime geçiş İznik ile aynı dönemde, 16. yüzyılın ilk çeyreğinde başlamış olup; sır altı tekniği uygulanarak 17. yüzyılın sonuna kadar sürmüştür. Kütahya çinilerinin gerek form gerekse üzerine uygulanan dekor elemanları açısından, kendine has bir dil oluşturarak yükselişe geçmesi 18. yüzyılın başına rastlamaktadır. Kütahya’da çini üretimi bu yüzyılda hız kazanmış olup günümüze kadar gelmeyi başarmıştır.

Türk Çini Sanatı’nda önemli bir yerde duran İznik’te yapılan üretim, “saray sanatı” olarak adlandırılırken; Kütahya’da yapılan üretim “halk sanatı” adı ile anılmaya başlanmıştır. Kütahya çinilerinin üzerindeki dekorlarda kullanılan kompozisyon elemanları, uygulanan fırça dekorlarındaki özgürlük, tercih edilen renkler ve halkın alım gücüne uygunluk buna neden olarak gösterilebilir.

Günümüz çini sanatına bakıldığında; Kütahya’da birçok atölye tarafından çini üretiminin devam ettirildiği görülmektedir. Yapılan araştırmada, günümüzdeki atölyelerin durumu gözlemlenerek, üretimleri örneklerle gösterilmiştir. Bunların yanı sıra, Kütahya’da çini üretiminin tarihsel süreci incelenmiş olup; bu süreç içerisinde kullanılan üsluplar, desenler ve dekor teknikleri araştırılmıştır. Tüm bunların yanında, çini sanatını yorumlayarak özgün çalışmalar vermiş sanatçılar incelenerek, konu ile ilgili çağdaş yorumlamalarla uygulamalar yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ANADOLUDA ÇİNİYE GENEL BAKIŞ

1. ÇİNİNİN TANIMI

Osmanlıca kökenli bir sözcük olan çini, “Çin İşi”, “Çin’e ait” anlamına gelmekte olup, çini kaynaklarında “sırlı kap” olarak tanımlanmaktadır. Osmanlılar çini sözcüğünü, kilden yapılan her türlü kap için kullanmışlardır. İngilizcede nitelikli yemek takımı anlamına gelen “china” (Çin) ifadesi gibi çini de Çin’den türetilmiş; porselen sanatını dünyaya tanıtan Çinlilere izafeten verilmiş bir isimdir.

Çininin tarihsel seyri dikkate alındığında, farklı toplumlar tarafından uygulama şekillerine göre çeşitli tanımlara sahip olduğu gözlemlenmiştir. “18. yüzyıla kadar mimaride kullanılan çiniye “kaşı”; tabak, vazo ve benzeri malzemeye de “evani” denilmiştir” (Yetkin, 1993, s.329). Her iki kelime de Osmanlıca kökenlidir. Kaşı, İran’ın Keşan şehrinde yapılan bir çeşit çini veya çini fayans anlamındadır. Evani ise kap-kacaklar, kaplar anlamına gelen genel bir isimdir.

Çini, özel çini çamuru ile yapılan, geleneksel motif ve dekorlarla süslü, bir yüzü sırlı ürün olarak tanımlanır. Çağdaş çini sanatçıları tarafından, her aşaması el yapımı olan bütün ürünler için “çini” ifadesi kullanılmaktadır. Ancak kullanım eşyaları ile duvar kaplamaları arasında yapım aşamasında farklılıklar olduğu gözlemlenmiştir.

İlk dönem çinilerinin ana maddesi kuvarstır. Az miktarda bentonit gibi bağlayıcı killer ve ufak oranlarda dolomit, kalsit gibi hammaddeler de karışımda yer almıştır. Geç dönem çinilerinin ana maddesi ise kildir. Bunun yanında, belli oranlarda kaolin, kuvars, dolomit ve kalsit gibi hammaddelere de reçetede yer verilmiştir.

Çini çamurunun sulu olarak hazırlanması kısaca şöyle gerçekleşir; öncelikle kil yabancı maddelerden temizlenip havuzlarda çamur haline getirilir. Daha sonra ikinci havuza alınarak birkaç gün bekletilip süzülür ve üçüncü havuza aktarılır. Üçüncü havuzda da bir süre dinlendirilen çamur dibe çökünce üzerindeki su akıtılır ve reçetede yer alan diğer hammaddeler de belirttikleri oranlarda eklenip karıştırılır. Son olarak boza kıvamına gelen çini çamuru kalıp atölyelerinde döküm yolu ile şekillendirilip kurutulmaya bırakılır.

Çini çamurunun bir başka kullanım biçimi de vakum preslerden alınan çamurun çarkta ya da şablonda şekillendirilmesiyle üretilmesidir. Küçük boyutlu ürünlerde döküm yöntemi de kullanılmaktadır. Duvar kaplamalarında ise, önceden hazırlanan çamur kurutulduktan sonra presten geçirilerek yeniden granül haline dönüştürülmekte ve istenilen ebatta otomatik preslerde şekillendirilmesi yapılmaktadır.

Her iki tip ürün için de şekillendirme aşaması bittikten sonra yüzeyin daha pürüzsüz olması ve dekorlama esnasında fırçanın daha rahat hareket edip renklerin düzgün uygulanması amacıyla çininin ana bünyesinden hazırlanmış bir astar uygulanmaktadır. Astarlanmış ürünler kurutulduktan sonra 900–1000°C aralığında bisküvi pişirimi yapılır. Sonraki aşamada ise bisküvi halindeki ürünlere motifler aktarılır.

Bu yöntemde; desen önce ince parşömen kağıdına çizilir. Daha sonra toplu iğne yardımıyla desen kontürleri boyunca sık sık delinir. Bu aşamada parşömen kağıdının ince olmasından dolayı desenin zarar görmemesi için delme işlemi yumuşak bir zemin üzerinde yapılmalıdır. Aynı desenden çok sayıda üretim yapılacaksa aynı anda birkaç kat parşömen kağıdı üst üste yayılarak desenin şablon hali birden fazla elde edilir. Kontürleri boyunca delinmiş desen, bisküvi pişirimi yapılmış ve temizlenmiş ürün üzerine yerleştirilir. Önceden hazırlanmış ve toz halde öğütülmüş kömür tozu bir tutam halinde ince bir tülbent içine konularak küçük bir top haline gelecek biçimde sıkıca bağlanır. Daha sonra bu kömür tozu bisküvi üzerine yerleştirilmiş desen üzerinden geçirilir. Kağıt üzerindeki ince deliklerden kömür tozu aşağı akarak desen ürün üzerine aktarılmış olur (Sevim, 2003, s.34).

Bisküviye aktarılan motiflerin ana hatları uygulayıcının isteğine balı olarak mavi ya da siyah renklerle belirlendikten sonra uygun renklerle boyama işlemine geçilir. Daha sonra boyanan çini, şeffaf sırla sırlanıp 880–920°C’ de pişirilir.

Genel olarak çini sanatında, yukarıda uygulama biçimi anlatılmış olan sır altı tekniği kullanılmaktadır. Ancak, bu konuda yapılan incelemede çeşitli devirlerde farklı yöntemlerin de kullanıldığı gözlenmiştir. Bu yöntemler; sırlı tuğla, çini mozaik, tek renk sırlı çini, lüster, yaldızlı çini, kabartmalı çini, cuerda seca ve minai olarak sıralanabilir. Bunların yanı sıra günümüzde çini motifleri serigrafi tekniği kullanılarak da sır üstü, sır altı ve sır içine uygulanmaktadır.

2. ANADOLU ÇİNİ SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

Birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan Anadolu toprakları; kültürel, sosyal ve sanatsal açıdan çok zengin bir geçmişe sahiptir.

Anadolu’da yaşamış, sanatsal faaliyetleri ile tarihsel süreçte ön plana çıkmış ve ürettikleri çinilerle adından söz ettirmiş olan medeniyetler, Anadolu Selçuklu Devleti ve Osmanlı İmparatorluğu’dur.

Selçuklular, 1071’de Bizans ile yaptığı Malazgirt Savaşı sonrasında kısa sürede bütün Anadolu’ya yayılmışlardır ve yeni kurulan devletin ismi Anadolu Selçuklu Devleti olmuştur. Anadolu’ya Doğu ve İslam kültürünü Selçuklular getirmişlerdir. 13. yüzyılda geniş topraklara sahip güçlü bir devlet konumuna gelen Anadolu Selçukluları, ilk olarak mimaride çiniyi kullanmaya başlamışlardır. Bu devirde camilerin, mescitlerin, medreselerin, türbelerin ve sarayların büyük ölçüde çinilerle, çini mozaikle ve sırlı tuğla ile bezendiği gözlemlenmektedir.

14. yüzyılda Anadolu Selçuklu Devleti’nin beyliklere bölünmesiyle çini üretiminde bir gerileme söz konusu olmuştur. Ancak Anadolu çini sanatı Osmanlı

İmparatorluğu'nda; 14. yüzyılın sonlarında İznik'te, 15. yüzyılda Kütahya'da ve 18. yüzyıl ortalarında Çanakkale'de yapılan üretimlerle yeni bir boyut kazanarak devam etmiştir.

2.1. Anadolu Selçuklu Çinileri

Anadolu Selçuklu Devleti, savaşlardan sonra 13. yüzyılda yoğun olarak mimari örnekler vermeye başlamış; yüzyılın ortalarına doğru Anadolu Selçuklu Çini Sanatı mükemmel örnekler vermiştir.

Anadolu Selçuklu mimarisinde süslemelerin en önemli bölümünü çini oluşturmuştur. “Yapılan araştırmalar Selçuklu dönemi çini çamuru formülünü şu şekilde ortaya koymuştur, %85–90 silis, %3–5 alümina, %2–5 kireç, %2–5 alkali. Bu dönemde kullanılan çamurun kalitesi oldukça yüksektir” (Tamer, 1962, s.362). Mimariye bağlı olarak gelişen çini sanatı, Anadolu'ya ilk kez Selçuklularla girmiştir. Farklı tekniklerle üretilen çinilerde çok başarılı örneklerin verildiği gözlenmiştir. Selçukluların kullandıkları teknikler; sırlı tuğla, çini mozaik, tek renk sırlı çini, lüster, minai, yaldızlı çini, kabartmalı çini ve sır altı çinidir.

Anadolu Selçuklu mimari süslemesinde sırlı tuğlanın büyük bir yeri vardır. Özellikle mescit, medrese, cami, saray, türbe gibi yapılarda kullanılmıştır. Bu tekniğin mimari eserlerde sıklıkla tercih edilmesinin nedeni; dayanıklı bir kaplama malzemesi olmasıdır.

Anadolu Selçuklu sırlı tuğlalarında hakim renk firuzedir. “Firuzenin yanı sıra kullanılan mor, siyah, kobalt mavisi sırlı tuğlalar, özellikle 13.yüzyılın ortalarında çoğalmaya başlamıştır” (Öney, 1987, s.45). 13. yüzyılın ikinci yarısından itibaren firuze, mor, kobalt mavisi, siyah sırlı tuğlaların geometrik düzenlemeleriyle oluşturulan bezemelerin geliştiği ve zenginleştiği gözlemlenmiştir (Resim: 1–2).



Resim 1: Ulu Camii Minaresinde Sırlı Tuğla Dekorundan Bir Bölüm, 1312–13
Gönül Öney, Türk Çini Sanatı, 1976, s.18

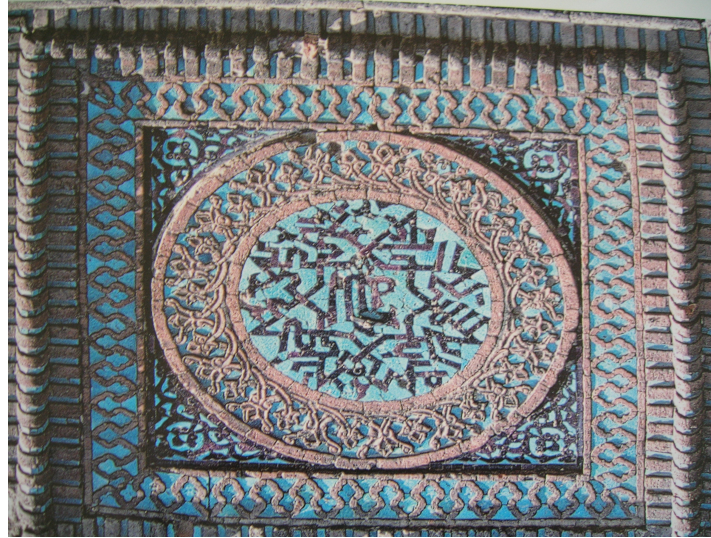
Erken örneklerin sade firuze bordürleri, kufi yazıları, mukarnas dolguları, geç örneklerde giderek daha karışık geometrik şekillere, dikey, yatay, diyagonal, zikzak yollara dönüşür. Geç örneklerde daha girift kufi yazı şeritleri, kabaralar, kaideleri kaplayan rozet kompozisyonları izlenir. 13. yüzyılın ikinci yarısından birçok minarede, sırlı tuğla gövdenin bütününe yayılabilir (Öney, 1987, s.45).

Anadolu Selçukluları'nda yapıların dışında sırlı tuğla kullanılırken; yapıların içinde genellikle diğer tekniklerle üretilen çiniler tercih edilmiştir.



Resim 2: Sivas Çifte Minareli Medrese Minaresinde Firuze ve Mor Sırlı Tuğla Bezeme, 1272
Gönül Öney, İslam Mimarisinde Çini, 1987, s.49

Yoğun olarak kullanılan diğerk bir teknik ise Selçukluların çini sanatımıza kazandırdığı çini mozaik tekniğidir. Bu tekniğin ilk aşaması, farklı renklerdeki çini plakalardan işlenecek desene göre ufak çini parçalarının kesilmesi ve çini plakaların sırlı yüzeyleri altta kalacak biçimde kalıplara yerleştirilmesidir. “Parçalar kalıba yerleştirildikten sonra, sırsız yüzeylerine harç dökülüp konik olacak biçimde şekillendirilerek dondurulmuştur. Şekillendirmesi tamamlanan parçalar, uygulanacak desene göre hazırlanan yuvalara konik kısımları altta kalacak şekilde monte edilmiştir” (Öney, 1987, s.46). Desenlerde geometrik kompozisyonlar hakimdir. Bunun yanında bitkisel motifler, kufi ve sülüs yazılar da bezemelerde kullanılmıştır. Renk olarak, firuze, kobalt mavisi, patlıcan moru ve siyah uygulanmıştır (Resim: 3–4–5). Mozaik tekniği 14. yüzyıl ortalarına kadar görülmektedir.



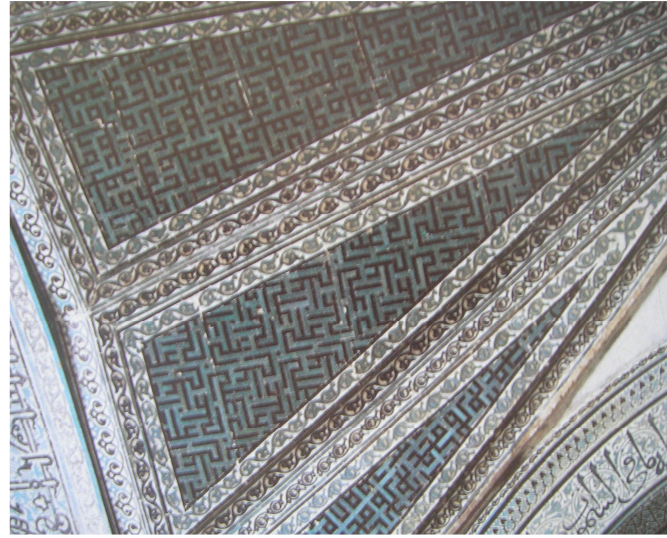
Resim 3: Erzurum Çifte Minareli Medrese'den Mozaik Tekniği Detayı, 13.yy sonu

Gönül Öney, “Anadolu Selçuklu Çini ve Seramik Sanatı”, Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü (Ara Altun, İstanbul, 1998), s.35



Resim 4: Erzurum Yakutiye Medresesinden Mozaik Tekniği Detayı, 1310

Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Çini ve Seramik Sanatı", Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü (Ara Altun, İstanbul, 1998), s.36



Resim 5: Konya Karatay Medresesi Kubbesinden Çini Mozaik Bezeme, 1251

Gönül Öney, İslam Mimarisinde Çini, 1987, s.57

Anadolu Selçuklu saraylarında ve dini yapılarında geniş alanları kaplamak için çoğunlukla tek renk sırlı çini plakalar kullanılmıştır. Bu plakalar mihrap kenarlarında, duvarlarda, revaklarda, lahitlerde, kemerlerde görülmektedir. Kullanılan renkler

genellikle firuze ve yer yer de patlıcan moru, siyah, lacivert ve yeşildir. Formlar; kare, dikdörtgen, üçgen, altıgen veya yıldız biçiminde olabilmektedir (Resim: 6).



Resim 6: Tokat Gök Medrese Avlusunda Firuze ve Mor Tek Renk Sırlı Çini Bezeme, 1270
Gönül Öney, İslam Mimarisinde Çini, 1987, s.51

Anadolu Selçukluları minai ve lüster gibi teknikleri de saraylarda ve bir takım sivil yapılarda kullanmışlardır.

Yedi renk tekniği olarak da bilinen minai tekniği; Büyük Selçuklular döneminde İran'da yaygın biçimde uygulanmıştır. Bu tekniğin Anadolu Selçukluları döneminde çok ender olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir. Minainin en belirgin özelliği; sır altı ve sır üstü tekniklerinin birlikte uygulanmış olmasıdır. “Çini çamuru sert, gri-sarı renkte, ince taneli olduğundan astarlanmadan kullanılabilir” (Öney, 1988, s.94). Bu teknikte sır altında firuze, mor, siyah, koyu mavi ve koyu yeşil renkler; sır üstünde ise, kiremit kırmızısı, siyah renklerle altın yıldızı kullanılarak düşük ısıda fırınlanmakta ve desen tamamlanmaktadır. Sır altına uygulanan renklerin görülebilmesi için şeffaf ve firuze sır uygulanmıştır. Minai çinilerde, hareketli ve renkli saray hayatını yansıtan; av, eğlence konulu minyatürler görülmektedir (Resim: 7–8–9).



Resim 7: Konya Alaeddin (Kılıç Aslan) Köşkü'nden Minai Detay, 1156–1192
 Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Çini ve Seramik Sanatı", Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü (Ara Altun, İstanbul, 1998), s.42



Resim 8: Konya Alaeddin (Kılıç Aslan) Köşkü'nden Minai Detay, 1156–1192
 Rüçhan Arık, Kubad Abad, 2000, s.35



Resim 9: Konya Alaeddin (Kılıç Aslan) Köşkü'nden Haç Biçimli Minai Detay, 1156–1192

Rüçhan Arık, Kubad Abad, 2000, s.31

13. yüzyılda lüster tekniğinin minai tekniğinden farkı yalnızca bir sır üstü tekniği olmasıdır. Bu teknikte, öncelikle mat beyaz ya da patlıcan moru renklerle sırlanan çini fırınlanmış ve sır üstü tekniği ile lüster adı verilmiş olan gümüş veya bakır oksitle elde edilen bir karışımla desen uygulanmıştır. Gri-sarı renkli ve iri taneli çamur üzerine parlak kahverengi-sarı tonlarında renkler kullanılmıştır. İkinci pişirim daha düşük ısıda yapılmıştır. Bu örneklerde; insan ve hayvan figürleri ve bitkisel motiflerle oluşturulmuş desenler karşımıza çıkmaktadır (Resim: 10–11). “Lüster tekniğinin bol örnekleri Kubad Abad Sarayı’nda ele geçmiştir” (Turan Bakır, 1993, s.6).



Resim 10: Kubad Abad Sarayı'ndan Lüster Tekniğinde Çini, 1236
Rüçhan Arık, Kubad Abad, 2000, s.124



Resim 11: Kubad Abad Sarayı'ndan Lüster Tekniğinde Çini, 1236
Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Saray, Kervansaray ve Kalelerinde Figür Dünyası ve Semboller", P
Dergisi, Sayı 5, 1997, s.53

Yıldızlı çinilerde ise o günün koşullarında yıldızın kolay aşınması nedeniyle az sayıda örnek mevcuttur. “Ender olarak Konya Karatay Medresesi’nde ve Divriği Şifahanesi Lahiti’nde olduğu gibi düz çinilerin yıldızlandığını görürüz. Varak halinde veya boyama ile fırınlanmadan tatbik edilen yıldız dekor kolayca aşındığından bugün güçlkle seçilir” (Öney, 1976, s.15). Yıldız desenleri, diğer tekniklerle süslemesi yapılan ürünlerin tamamında veya bir kısmında kullanılmıştır.

Anadolu Selçukluları’nda uygulanan bir diğer teknik ise kabartma tekniğidir. Mimaride çok az rastlanan bu teknik; kitabelerde, yazılarda ve lahitler üzerinde karşımıza çıkar. Anadolu Selçukluları kabartma tekniğini iki farklı yöntemle uygulamışlardır. Birinci yöntemde, “...çini çamuru yumuşakken kalıplara basılarak ya da kesilerek istenen şekiller oluşturulmuştur. İlk pişirim yapıldıktan sonra bisküvilerin üzeri; firuze, lacivert, mor, krem ve yeşil sırla sırlanarak ikinci pişirimi yapılmıştır” (Öney, 1987, s.45). İkinci yöntemde ise; beyaz renkte astarlama yapılan çini bünyedeki kabartma motifler şeffaf sırla sırlanmış, çukur bölgeler de lacivert ve mor gibi koyu renklerle sırlanarak fırınlanmıştır (Resim: 12).



Resim 12: Kılıç Aslan Türbesi’nden Kabartma Çini Detayı, 1156–1192

Gönül Öney, İslam Mimarisinde Çini, 1987, s.54

Sır altı tekniği de minai ve lüster teknikleri gibi Anadolu Selçuklu saray çinilerinde daha çok kullanılan bir tekniktir. Bu teknikte; seçilen desen koyu mavi, firuze, siyah, mor gibi renklerle boyanmış ve şeffaf sırla sırlandıktan sonra fırınlanmıştır. Bazı siyah desenli çiniler ise firuze renkli şeffaf sırla sırlanmıştır. Bu tekniğin uygulandığı çini bünyede kullanılan çamurun pişme renginin sarı-gri olup kolay kırılabilir özellikte olduğu bilinmektedir. 13. yüzyılda sır altı tekniği ile yapılan çini örneklerin bazılarında;

Saraylılar zengin desenli lacivert, mor veya firuze renkli kaftanları ile bağdaş kurmuş otururken görülürler. Uzun saçları, Selçuk tipi başlıkları hale ile çevrili dolgun yanakları, iri gözlü yüzleri çağın modasını yansıtır. Ellerinde cenneti simgeleyen nar meyvesi, haşhaş dalı veya çiçek, bazen de kadeh görülür. Ayakta canlandırılan hizmetkarlar, meyveler, av hayvanı, içki sürahisi taşırken resmedilmiştir (Altun, Öney, 1998, s.43-44).

Tekniğin görüldüğü örneklerde, çoğunlukla firuze sır altına siyah bitkisel desenlerin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Anadolu Selçuklu sır altı çinilerinde saray yaşantısı, sembolik ve zengin bir anlatım diliyle yansıtılmıştır (Resim: 13-14-15).



Resim 13: Kubad Abad Sarayı'ndan Sır Altı Çift Başlı Kartal Figürlü Çini, 1236

Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Saray, Kervansaray ve Kalelerinde Figür Dünyası ve Semboller", P Dergisi, Sayı 5, 1997, s. 57



Resim 14: Kubad Abad Sarayı'ndan Sır Altı Av Köpeği Figürlü Çini, 1236
Rüçhan Arık, Kubad Abad, 2000, s. 109



Resim 15: Kubad Abad Sarayı'ndan Bağdaş Kurmuş ve Haşhaş Dalı Tutan İnsan Figürlü Çini, 1236
Gönül Öney, "Anadolu Selçuklu Saray, Kervansaray ve Kalelerinde Figür Dünyası ve Semboller", P
Dergisi, Sayı 5, 1997, s. 52

2.2. Osmanlı Çinileri

Osmanlı İmparatorluğu, Anadolu'da hüküm süren büyük ve güçlü devletlerden biri olan Anadolu Selçuklu Devleti'nin ardından kurulmuştur. Yüzyıllarca hüküm sürecektir olan bir imparatorluğun temellerini hazırlayan beylik ise Osmanlı Beyliği'dir. İstanbul'un fethinden sonra imparatorluk haline gelen Osmanlı Devleti, kısa sürede gelişmiş ve güçlenmiştir. İmparatorluğun sanat alanında da aynı doğrultuda gelişme göstermesinin en büyük sebebi, padişahların sanata verdiği değer ve fetihlerle kazanılan topraklardaki sanatçıların İstanbul'a getirilmesidir. Bütün bu nedenlerle, Osmanlı İmparatorluğu döneminde çini sanatının ünü tüm dünyaya yayılmıştır. Çini üretimi 14. ve 15. yüzyıllarda İznik merkezli olup; Kütahya'daki üretim İznik'e destek olarak yapılmıştır. Fakat İznik'in zamanla yoğun talebi istenilen ölçüde karşılayamaması ve bundan başka nedenlerle Kütahya'da yapılan üretim artmıştır.

2.2.1. İznik Çinileri

İznik, İstanbul'a uzak olması ve en az üç günlük bir yolla ulaşılabilmesine rağmen; Osmanlı İmparatorluğu'nun en büyük çini üretim merkezi olmuştur. İznik Bölgesi, "Şenlendirildikten sonra, özellikle 14. ve 15. yüzyıllarda önemli anıt eserlerle donatılmış, bayındır hale getirilmiş ve bir kültür merkezi haline geçmiştir. 16. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman'ın özel ilgisi ile son parlak dönemini yaşamıştır" (Altun, 1991, s.8).

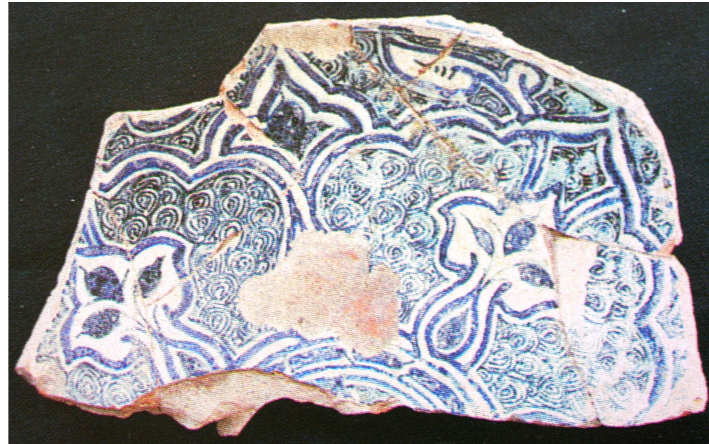
İznik'te seramik ve çini hammaddesi genellikle fritli çamurdur. Silika çoğunluklu, kil oranı az bu çamur çini ve seramiğe beyaz ve sert bir altyapı hazırlar. Bunun için gerekli kuartz çevredeki dere yataklarında bugün de bol miktarda bulunur. Kil ve boya maddesi ile özellikle soda ise uzaktan getirilmiştir (Altun, Demiriz, 1998, s.99).

İznik çinisinin tüm dünyada ün salan kalitesinin nedeni; büyük oranda kuvarstan, küçük oranlarda bentonit, dolomit ve kalsit gibi hammaddelerden oluşturulan beyaz ve sert bünyesi ile dekorun üzerindeki şeffaf sırın uyumu olmuştur. "Sır, genellikle kurşun alkali esaslıdır. Genleşme katsayılarındaki uyum ile çatlakları bulunmayan sert ve şeffaf

bir sırn uzun yıllar dayanması sağlanmıştır” (Altun, Demiriz, 1998, s.99–100). İznik çinisinin bisküvi pişiriminin 900–1060°C arasında; sırlı pişirimin ise 850–900°C arasında yapılmış olduğu bilinmektedir.

İznik atölyelerindeki üretimlerin pişiriminde daire, kare ve dikdörtgen planlı fırınlar kullanılmıştır. Daire planlı fırınların üstten doldurulduğu; kare ve dikdörtgen planlı fırınların ise yanda bırakılan açıklıktan doldurulduğu son olarak bu ağızların sıvanarak kapatıldığı bilinmektedir. İznik’te kullanılan fırın tiplerinden daire planlı olanlar yakın geçmişe kadar Kütahya’da da görülmüştür.

İznik çini çamuru kırmızı ve beyaz olmak üzere iki türden oluşmaktadır. Kırmızı çamurla şekillendirilen ve ilk olarak Milet’te yapılan kazılarda bulunması nedeniyle Milet İşi adıyla adlandırılan çinilerin dekorunda sgraffito yöntemi kullanılmıştır. 14. yüzyılın ikinci yarısında üretilen ve Erken dönem Osmanlı çinileri olarak adlandırabileceğimiz bu tür ürünlerin“...içleri tamamen dışları ise yarıya kadar astarlanmıştır. Üzerine genellikle kobalt mavisi, firuze, yeşil, patlıcan moru ve siyah renklerle desenler serbest fırça olarak çizilmişlerdir” (Aslanapa, 1969, s.63). Bu tür çinilerde kullanılan desenler genellikle, kıvrık dallardan, basit bitki motiflerinden ve rumilerden oluşmaktadır (Resim: 16).



Resim 16: Milet İşi Kase Parçası, 15. yy. başı

Oktay Aslanapa, Şerare Yetkin, Ara Altun, İznik Çini Fırınları Kazısı, (Tülay Duran, 1989, İstanbul), s.90

İznik çini ve seramikçiliğinde ilk önemli aşama, 1420 yılında yapımı tamamlanan Bursa Yeşil Camii Külliyesinin çini kaplamalarında görülür. Burada

kullanılan çinilerde, çok eski bir tekniğin uygulanmasıyla “rumi” stil, “hatayi” stile dönüşmüştür. Kullanılan kırmızı gözenekli hamurların, iri beyaz taneli kabaca öğütülmüş kuartz ve demir oksitli bağlama kili ile yapılmış olduğu anlaşılır (Aksungur, 1983, s.88).

Geçiş döneminde bir süre kırmızı çamur kullanıldıktan sonra 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren beyaz ve sert çini çamuru kullanılmaya başlanmıştır. Çamurdaki değişiklik desen ve renklere de olumlu olarak yansımıştır. Yeni çamur ve desenlerle “mavi-beyaz” adı ile adlandırılan ince ve şeffaf sırlı, kaliteli ve başarılı üretimler yapılmaya başlanmıştır. İlk desenlerin Çin’deki Ming porselenlerinden esinlenilerek uygulandığı bilinmektedir. Dekorlarda Çin bulutlarına, ejder motiflerine, şakayıklara, krizantemlere, lotuslara ve balık pulu motiflerine sık rastlanmaktadır.

İlk örneklerde mavi koyu iken, daha sonra giderek mavinin tonu açılıp firuze rengi de kullanılmaya başlanmıştır. Beyaz zemine mavi-firuze desen çalışmaları yapıldığı gibi; mavi tonlarında zemin üzerine beyaz desen çalışmaları da yapılmıştır. Nurhan Atasoy ve Julian Raby İznik adlı kitapta, “Milet İşi” olarak adlandırılan çinilerden sonra gelen “mavi-beyaz” çinileri birkaç senelik aralıklarla; Baba Nakkaş Üslubu, Düğüm Ustası Üslubu, Lotus Ustası Üslubu, Ustaların Üslubu, Tuğrakeş Üslubu (Haliç İşi) gibi gruplara ayırmışlardır. 16. yüzyılın ortalarına doğru çini ustaları yeni desen arayışına başlamışlardır. Araştırmaların sonucunda 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren önemli bir eğilim haline gelecek olan ve Ustaların Üslubu olarak adlandırılan natüralist çiçek motifleri ortaya çıkmıştır. Bu üslup çinilerinde, Baba Nakkaş Üslubu’nun en belirgin özelliği olan yoğun kompozisyonlar yerine, daha sade ve serbest kompozisyonlar oluşturulmuştur. Tabaklarda merkezden kenarlara dağılan kompozisyonlar yerine dikey eksenli kompozisyonlar yaygınlaşmaya başlamıştır. Dekorlamada mavi rengin yanı sıra turkuaz rengin de kullanılması bu üslubun temel ayırt edici özelliğidir (Resim: 17–18–19–20).

Natüralizme yönelişler, beraberinde çok renkliliği de getirmiştir. İlk olarak “Şam İşi” adı verilen üslupta, natüralist çiçek motifleri ile çok renklilik birlikte gözlemlenmektedir. Kalın dallarının ucunda narçiçeği gibi iri çiçek motiflerinin yer aldığı desenler; kobalt mavisi, eflatun, zeytin yeşili, turkuaz, mavi ve mor renklerle ve sır altı tekniğiyle dekorlanmıştır. (Resim: 21)

16. yüzyılın son çeyreğinde İznik çinilerinin en güzel ve başarılı örnekleri olarak değerlendirilen, “Rodos İşi” adı verilen üslup görülmektedir. Desenlerin renklendirilmesinde; mavi, mor, yeşil, turkuaz, eflatun, siyah ve kobalt mavisinin yanında; “domates kırmızısı” ya da “mercan kırmızı” olarak adlandırılan bir kırmızı tonu da kullanılmaya başlanmıştır. İlk kez bu dönemde görülen kırmızı rengin, canlı, parlak ve kabarık olduğu gözlemlenmektedir (Resim: 22).

Kaliteli hammaddesi, parlak ve pürüzsüz zemini ile mükemmelliğe ulaşan İznik çinisi; renk yelpazesine kırmızıyı da katarak yeni bir soluk kazanırken, kompozisyonda da bir çeşitlilik boy göstermiştir. Saray Nakkaşlarından Karamemi'nin doğaya olan ilgisi çiniye yansımış; lale, karanfil, gül, sümbül, peygamber çiçeği, çiğdem ve sayısız çiçek motifi madalyonlarla, yaprak motifleriyle, hatayilerle ve rumilerle birlikte stilize edilerek yoğun ve canlı bir kompozisyon sergilenmiştir.

16. yüzyıl ve 17. yüzyılın ilk yarısı; İznik çini sanatının en parlak ve kaliteli dönemi olmuştur. 17.yüzyılın ikinci yarısından itibaren üretimde kalite düşmeye, renklerdeki parlaklık ve canlılık bozulmaya başlamıştır. Bu gerileyişte Osmanlı İmparatorluğu'nun iç sıkıntılarının da etkisinin olduğu düşünülmektedir.



Resim 17: Mavi-Beyaz Dekorlu Tabak, Haags Gemeente Museum, Lahey, 1480

Nurhan Atasoy, Julian Raby, İznik, 1989, s.151



Resim 18: Gülbenkyan Müzesi Koleksiyonu'ndan Mavi-Beyaz Ayaklı Leğen, yaklaşık 1510
Nurhan Atasoy, Julian Raby, İznik, 1989, s.158



Resim 19: Sadberk Hanım Müzesi'nden Tuğrakeş (Haliç İşi) Mavi-Beyaz Çukur Tabak, 1530
Nurhan Atasoy, Julian Raby, İznik, 1989, s.168



Resim 20: Antaki Koleksiyonu'ndan Ustaların Üslubu Tabak, 1535
Nurhan Atasoy, Julian Raby, İznik, 1989, s.172



Resim 21: Şam İşi Tabak, 1550-55
İznik, Musee national de la Renaissance, 2005, s.27



Resim 22: Rodos İşi Tabak, 1575

Nurhan Atasoy, Julian Raby, İznik, 1989, s. 312

2.2.2. Kütahya Çinileri

Kütahya, Osmanlı'nın başşehri olan İstanbul'a uzak olması sebebi ile çini üretiminin İznik merkezli olarak başladığı ilk dönemlerde İznik'in gölgesinde kalmıştır. Bununla birlikte İznik'in gösteremediği devamlılığı göstermiştir. Kaynaklarda Kütahya'daki çini üretiminin kesin bir başlangıç tarihi belirtilmemekte ancak "Kütahya'nın 14. yüzyıldan beri İznik ile birlikte aynı dönemlerde faaliyet göstermeye başladığı bilinmektedir" (Turan Bakır, 1999, s.13). Yoğun talebi karşılama konusunda İznik atölyelerinin yetersiz kalması, Kütahya'daki atölyelerin de destek olarak üretim yapmasına yol açmıştır.

14. yüzyılın ikinci yarısında İznik'te olduğu gibi Kütahya'da da kırmızı çamurun üzerine beyaz astar uygulanıp dekorlamada sgraffito tekniğinin kullanıldığı "Milet İşi" olarak adlandırılan üretimlerin yapıldığı bilinmektedir.

Oktay Aslanapa, 1965 yılında İznik'te yaptığı kazı çalışmalarında elde ettiği bulgular sonucunda bu tür çinilerin asıl üretim yerinin İznik olduğunu kesinleştirdiğini belirtmektedir. (Aslanapa, 1965, s.392) Fakat incelenen kaynaklarda edinilen bilgilere göre hammaddesi kırmızı çamur olan çinilerin tek üretim yerinin İznik olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Çünkü “1979 yılında Kütahya’da Cumhuriyet Caddesi ile Balıklı Caddesi’nin kesiştiği noktada bir hafriyat sırasında elde edilen sırlı Kütahya ilk Osmanlı Keramikleri ile sırsız keramiklerin, burasının Osmanlı keramiklerinin ikinci bir yapım merkezi olduğunu kesinleştirmektedir” (Şahin, 1981, s. 260).

Bu ürünler, “İznik’te üretilenlerle aynı özellikleri taşımakla birlikte, sırları daha ince ve çatlaklı, renkleri de daha koyu tonda olup Anadolu Selçuklu çinilerine yakındır” (Akalin, Yılmaz Bilgi, 1997, s.9). Bu tür çinilerde dekor İznik’te üretilen ürünlerde olduğu gibi genellikle soyut bitki motifleri, çizgiler, geometrik motifler, rumiler ve rozetlerden oluşmuştur.

15.yüzyılın sonunda Kütahya’da beyaz çamura geçiş başlamıştır. Bu geçiş dönemi de İznik ile paralellik göstermektedir. “Kütahya’nın bu dönem çinilerinin hamuru İznik’e göre daha pembemsidir. Ayrıca yapılan analizler bu dönem Kütahya çinilerinde sırda daha fazla kurşun kullanıldığını ortaya koymuştur” (Altun, Arlı, 1998, s.241). Beyaz çamura geçişle birlikte mavi-beyaz üslup da görülmeye başlanmıştır (Resim: 23). Sanat tarihçileri tarafından, bu dönemin ilk mavi-beyazlarının İznik atölyelerinde mi yoksa Kütahya’da mı üretildiği konusunda uzun süre kesin bir yargıya varılamamıştır. Ancak “...1529 tarihli sürahinin üzerindeki yazı, açıkça “Kütahya işi” ibaresini içermektedir” (Carswell, 1991, s.50). Böylece, Kütahya’da 15. yüzyıl ortalarında başladığı bilinen mavi-beyaz üslubun, 16. yüzyıl başlarına kadar devam ettiği de kesinleşmiştir. Araştırmalara göre, bu dönemde Kütahya’da Ermeni ustaların sayısının çoğaldığı görülmüştür. Ürünlerin belirli bölgelerinde Ermenice kitabe bulunanların sayısı da oldukça fazladır. Kütahya mavi-beyazlarında mavinin tonunun daha koyulaştığı, laciverde dönüştüğü gözlemlenmektedir. Yadigar-ı Kütahya (1997, s.10) adlı kaynağa göre; Kütahyalı ustalar da İznikli ustalar gibi erken dönemden itibaren çok renkliliğe geçiş denemeleri yapmışlardır. Ürünlerde kobalt mavisini ve laciverdin dışında mor renk de kullanılmıştır. Ayrıca kısa bir dönem gözükür mercan

kırmızısı bu dönemde bozularak kahverengiye dönük bir tonda karşımıza çıkmıştır. Renkteki değişiklik, ürünlerin üzerine uygulanan dekorda kendini daha fazla göstermiştir. Sülüs yazı kullanımı Kütahya atölyelerinde üretilen ürünlerde sık sık karşımıza çıkmaktadır. Yazı motiflerinin fonlarında, “...kıvrık dallar, hatayi, şakayık, çin bulutu ve çintemani gibi 16. yüzyılın ikinci çeyreğinin tipik motifleri görülmektedir” (Akalin, Yılmaz Bilgi, 1997, s.12). “Halk sanatı” olarak da adlandırılan Kütahya çinilerinin genelinde en çok göze çarpan motifler; yöresel kıyafetleriyle insan figürleri, rozetler, madalyonlar, soyut bitkisel motifler ve geometrik desenler olarak sıralanabilir. Dekorlamada, İznik çinilerinde olduğu gibi sıratlı yöntemi uygulanmıştır. Kullanılan renklere bakılacak olunursa, İznik çinilerinde şeffaf sır altında kullanılan kaliteli yeşil, kobalt, firuze ve mercan kırmızısı renkler; Kütahya çinilerinde kalitesi daha düşük olarak yine şeffaf sır altında uygulanmış olup, geniş renk paletine sarı ve mor renkler de eklenmiştir (Resim: 24–25–26–27–28).

John Carswell Türk Çini ve Seramikleri adlı kitapta, Kütahya ile İznik çinilerinin ayırt edici özelliklerinden birinin, Kütahya ürünlerinin diplerindeki tek veya çift mavi halka olduğunu belirtmektedir. Bunun dışında, bitkisel motifler de üslup olarak İznik ile farklılıklar göstermektedir.



Resim 23: Mavi-Beyaz Kütahya Çinileri, 16. yy.

John Carswell, “Kütahya Çini ve Seramikleri”, Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri, (1991, İstanbul), s.65

17. yüzyılın ikinci yarısında İznik’teki kalite düşerken buna bağlı olarak üretim de azalmış; buna karşılık Kütahya atölyeleri istikrarını korumuştur. 18. yüzyılda ise

Kütahya çinisi büyük bir atılım yaparak altın çağını yaşamıştır. Kütahya çinilerinin form ve dekor özellikleri bakımından kendine has bir dil yaratması ve İznik çinilerinin etkisinden sıyrılıp başlı başına Kütahya tarzının oluşması bu yüzyılın başına rastlamaktadır.

18.yüzyılda inşa edilen ya da onarılan cami ve kiliselerde kullanılan Kütahya çinilerinde belli bir üslup değişimi görülmektedir. Beyaz zemin üzerinde, eskiden olduğu gibi kobalt mavisi tonları egemen renktir. Dilimli madalyon içinde Lale Devri'ni çağrıştıran lale buketleri, ortadaki çok yapraklı rozet çiçeği kuşatan fistolu kıvrımlar ve stilize kurebin motifleri, testere dişli yapraklarla sarılan ve küçük çiçekli dallarla birbirine bağlı stilize hatayiler, sivri uçlu madalyonlarla kuşatılmış dilimli rozet çiçekler gibi daha çok halk sanatı karakteri taşıyan soyut bitkisel desenli bir grup çini üretilmiştir (Akalin, Yılmaz Bilgi, 1997, s.14).



Resim 24: İstanbul Çinili Köşk'ten İnsan Figürü Motifli Tabak, 17.yy.

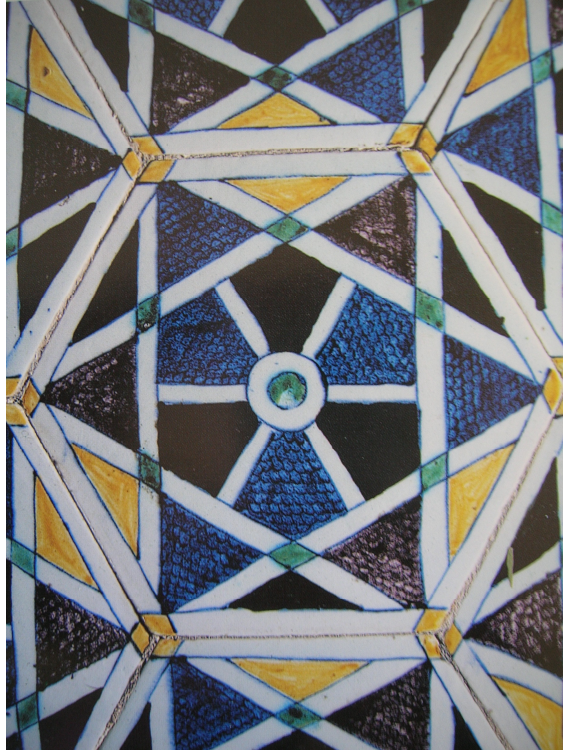
Belgin Demirsar Arlı, "Kütahya Çini ve Seramikleri", Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü (Ara Altun, 1998, İstanbul), s.254



Resim 25: Rozet ve Madalyon Motiflerinin Kullanıldığı 18.yy. Kütahya Çinileri
 John Carswell, "Kütahya Çini ve Seramikleri", Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri, (1991, İstanbul), s.65



Resim 26: Soyut Bitki Motiflerinin Kullanıldığı Çini Tabaktan Detay, 18.yy
 John Carswell, "Kütahya Çini ve Seramikleri", Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri, (1991, İstanbul), s.76



Resim 27: Kütahya Saray Camii Minberinden Geometrik Motifli Kütahya Çinisi Detayı, 18. yy.
Belgin Demirsar Arlı, "Kütahya Çini ve Seramikleri", Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü (Ara Altun, 1998, İstanbul), s.250



Resim 28: Kütahya Müzesi'nden Sülüs Yazı Motifli Kütahya Çinisi'nden Detay, 19.yy.
John Carswell, "Kütahya Çini ve Seramikleri", Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri (1991, İstanbul), s.100

İKİNCİ BÖLÜM

KÜTAHYA ÇİNİLERİNİN MOTİF, ÜSLUP VE DEKOR ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ

1. KÜTAHYA ÇİNİLERİNDE KULLANILAN MOTİFLER

İznik çinileri kadar eski tarihi olan fakat en parlak dönemini 18. yüzyılda yaşayan Kütahya çinilerinin kompozisyonlarında; yazı motiflerine, kıvrık dallara, hatayi ve rumi motiflerine, dilimli madalyonlara, çiçek motiflerine, insan ve hayvan figürlerine, geometrik desenlere ve Hristiyanlığı betimleyen temalara sıklıkla yer verildiği gözlemlenmektedir. Desenlerin oluşturulmasında bu unsurların yanı sıra, Çin porselenlerine özgü balık pulu motiflerinin, Çin bulutlarının ve şakayıkların bulunması; bir süre de olsa bu sanatın etkisinde kaldığını göstermektedir.

18. yüzyılın başında büyük bir gelişim gösteren Kütahya çinileri; gerek hammadde ve boyalardaki gerekse yaratılan desenlerdeki kalitesizlik nedenleriyle bu yüzyılın son çeyreğinde yerini gerilemeye bırakmıştır. Buna karşın, 19. yüzyılın ortalarından itibaren Kütahya'daki çini üretimi yeniden canlanmıştır. Kütahya'nın önemli ustalarından olan Hafız Mehmet Emin Efendi'nin bu gelişimde büyük payı olduğu düşünülmektedir. Kendisi, “Anadolu’da önemli yapıların çini süslemesini gerçekleştirmiştir. Hamur ve sırnın kalitesi nispeten artmış ve desenlerde 16. yüzyıl İznik çinileri örnek alınmıştır. Bir kökten çıkan lale, karanfil, sümbüller ile iri kıvrık yapraklar, bahar çiçekleri, palmetler yaygın olarak kullanılmıştır” (Bilgi, 2005, s.15).

Kütahya Çinilerinin dekorlarında görülen bazı desen türleri, tombak gibi madeni eşyaların bezemelerinden esinlenildiği izlenimini doğurmaktadır. Ayrıca üretilen her ürünün tabanında bir çeşit marka anlamına gelen sembollerin bulunması da dikkat çekici bir özelliktir.

1.1. İnsan ve Hayvan Figürlü Motifler

Kütahya çinilerinde insan figürlerini, genellikle belirli bir kompozisyon içerisinde yörenin yerel kıyafetlerini giymiş olarak 18. yüzyıldan itibaren görmekteyiz. İnsan figürleri çoğunlukla “Tabakların üzerinde kırmızı ve yeşillerin bolca kullanıldığı ve konturların siyahla belirtildiği milli kıyafetler içinde işlenmiştir” (Özüdoğru, 1999, s. 97).

Kadın figürleri genellikle ellerinde afyon çiçeğine benzer bir çiçek dalı ile el ele veya yan yana dizilmiş biçimde görülürken (Resim: 29–30) ; erkek figürleri ise at veya eşek üzerinde ya da yalnız biçimde görülmektedir. “...sarıklı, bıyıklı erkek tasvirlerinde şalvarı, kuşağı, çarığı ve elinde lületaşı piposu ile bir eli belinde yürüyen figürler ilginç görüntüler ortaya koymaktadır” (Özüdoğru, 1999, s. 97).

Kadın figürleri, yerel kıyafetlerin yanı sıra, yöredeki düğün, bayram gibi özel günler için giydikleri kıyafetleri ile de tabaklar üzerinde dekore edilmiştir. Erkekler ise, genellikle günlük kıyafetleri ile kompoze edilerek bezenmiştir (Resim: 31–32–33–34–39).

Bu kıyafetleri ve yerel giysileri giyen kadın figürlerinin Kütahya çinisine yansımaları, diğer desenlerde olduğu gibi basit fırça darbeleri ve özensiz, detaysız boyamalarla gerçekleşmiştir. Bu durum, o dönemde yoğun bir biçimde seri üretim yapıldığı düşüncesini doğurmaktadır. Tabak desenlerindeki kompozisyonlara bakıldığında, genellikle figür merkezde büyük boyutlu olarak bulunurken; basit çiçek motifleri de iki yanda tamamlayıcı unsur olarak yer alır. Erkek figürleri ise kompozisyonlarda nadir olarak gözükmemektedir.

Kütahya Çinilerindeki hayvan figürlerine bakıldığında, 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kompozisyonda yer almaya başladığı gözlemlenmektedir. Bu figürlerden oluşan desenlerde; leylek, stilize tavus kuşu ve horoz gibi çeşitli kuşlara, balıklara, at ve eşek gibi hayvanlara sıklıkla rastlanmaktadır.

Kuş figürlerinin kompozisyonda kullanılış biçimine bakıldığında; leylek figürlerinin gagalarıyla, horozların ise stilize ağaçlarla birlikte sıklıkla betimlendiği görülmüştür. Tavus kuşları ve diğer kuş figürleri ise, kompozisyonlarda çoğunlukla çevresinde serbest çiçek demetleri ile birlikte ya da stilize edilmiş servi ağacının iki yanında görülürler. Kuş figürlerinin, stilize edilmiş meyveli dallara konmuş biçimde gözüktüğü kompozisyonlar da bulunmaktadır (Resim: 35–36–37–38).

At ve eşek figürlerinden oluşan desenlere bakıldığında, genellikle kompozisyonda erkek figürleri ile birlikte yer aldığı gözlemlenmektedir (Resim39). Balıklar ve balık pulları ise bitki motifleriyle birlikte, genellikle kompozisyonu tamamlayıcı unsurlar olarak kullanılmışlardır (Resim: 40–41).

Bu dönemin insan ve hayvan figürü motifli kompozisyonları genel olarak değerlendirildiğinde; kontur çizgilerindeki bozukluk, desenlerdeki boyamaların çoğunlukla kontur çizgilerinin dışına taşıdığı ve motiflerin ayrıntısız işlenişi dikkat çekmektedir.



Resim 29: Kaftan Giymiş Kadın Figürlü Tabak, 18. yy. ikinci yarısı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.102



Resim 30: Kadın Figürlü Şişe, 18. yy. ortası
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.86



Resim 31: Kaftan Giymiş Kadın Figürlü Tabak, 18. yy. ikinci yarısı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.92



Resim 32: Şalvar ve Cepken Giymiş Kadın Figürlü Tabak, 18. yy. ortası
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.93



Resim 33: Şalvar ve Cepken Giymiş Kadın Figürlü Tabak, 18. yy. ikinci yarısı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.93



Resim 34: Gündelik Kıyafetler İçerisinde Erkek Figürlü Matara, 18. yy. ikinci yarısı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.117



Resim 35: Gagasında Avı ile Leylek Figürlü Tabak, 18. yy. ikinci yarısı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.116



Resim 36: Stilize Ağacın İki Yanında Horoz Figürlü Tabak, 18. yy. ikinci yarısı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.121



Resim 37: Stilize Servi Ağacının İki Yanında Kuş Figürlü Tabak, 18. yy. ikinci yarısı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.120



Resim 38: Stilize Meyveli Ağaç Dalında Kuş Figürlü Tabak, 18. yy. ikinci yarısı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.118



Resim 39: Eşek Üzerinde Erkek Figürlü Tabak, 18. yy. ikinci yarısı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.109



Resim 40: Balık Pulu Motiflerinin Bitkisel Motiflerle Birlikte Görüldüğü Tabak, 18. yy. ikinci yarısı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.135



Resim 41: Balık Motifleri ile Dekorlanmış Tabak, 20. yy. başı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.172

1.2. Bitkisel Motifler

Kütahya çinilerinde, İznik çinilerinde olduğu gibi bitkisel motiflerin düzenli, zarif ve ustalıkla yapılmış kompozisyonları görülmemektedir. Bunun nedeninin, en genel ifadeyle, İznik çinilerinin “saray çinisi” olarak üretilirken; Kütahya çinilerinin “halk çinisi” adı altında üretilmesi olduğu düşünülmektedir. Bu dönem çinilerinin kompozisyonları, halkın zevkine ve alım gücüne hitap ettiği ve seri üretim yapıldığı için daha özensizdir.

Başlıca bitki motifleri arasında, testere dişli yapraklar, basit yapraklar, çiçek motifleri, serviler, pençler, çiçeklerin oluşturduğu rozetler yer almaktadır. Bu motiflerin oluşturduğu kompozisyonlar ise çoğunlukla belli bir düzen dahilinde olmayıp, serbest düzenlemelerle meydana getirilmiştir. Ürünler daha çok tabaklardan, fincanlardan, kaselerden, vazolardan, ibriklerden, sürahilerden, askı süslerinden ve mataralardan oluşmaktadır.

19. yüzyıla gelindiğinde, kompozisyonlarda rumi, hatayi, karanfil, lale, gül ve çeşitli yaprak motiflerinin kullanıldığı; bunun dışında geometrik düzenlemelere yer verildiği gözlemlenmektedir. Bu dönemin ürünlerine bakıldığında duvar karolarının da üretilmeye başlandığı görülmüştür (Resim: 42–43–44–45). 20. yüzyıl Kütahya çinilerinde de bitkisel motifler gözlemlenmektedir.



Resim 42: Çiçek ve Yaprak Motifli Kapaklı Kase, 18. yy. ilk yarısı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.36



Resim 43: Bitkisel Motifli Tabak, 18. yy. ikinci yarısı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.130



Resim 44: Rumi ve Bitkisel Motifli Tabak, 19.yy. sonu
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.162



Resim 45: Bitkisel Motifli Duvar Karoları, 20.yy. başı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.206

1.3. Geometrik Motifler

Geometrik motiflerden oluşan Kütahya çinilerinde 18. yüzyılın ortalarında yıldızlar, zikzaklar, kafes taramalı madalyonlar, basit taramalar kullanılmıştır. Yıldız biçimini oluşturan zikzaklara yer verilen kompozisyonların merkezinde çoğunlukla basit penç ya da rozet motifi yer almaktadır. Kütahya çinilerinde kullanılan geometrik düzenlemeler 20. yüzyılın başından itibaren daha karmaşık bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Bu düzenlemeler incelendiğinde, bazı kompozisyonların merkezinde çok kollu bir yıldız bulunduğu ve bu yıldızın kolları ışınsal bir düzenleme ile geçmelere dönüşerek yüzeye yayıldığı gözlemlenmiştir. Kompozisyonun belirli bölgelerinde birleşen kollar tekrar yıldızlar oluşturmakta olup, bu yıldızların ortalarında basit çiçek motifleri, küçük çiçek demetleri yer almaktadır.

Geometrik motiflerin bulunduğu yerler incelendiğinde, kafes taramalı madalyonlara kaselerin gövdelerinde, sekiz ya da on kollu yıldızdan gelişen geçmelere ise genellikle tabak yüzeylerinde rastlanmaktadır. Dikey çizgiler, yarım daireler, zikzak çizgiler, baklava dilimleri ve üçgenler ise uzun boyunlu sürahilerin boyun kısmında ve tabakların bordürlerinde kullanılan geometrik motifler arasında yer almaktadır (Resim: 46-47-48-49-50).



Resim 46: Yıldız Motifli Tabak, 18. yy. ikinci yarısı



Resim 47: Geometrik Motifli Tabak, 18.yy. sonu
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.139



Resim 48: Boynunda Zikzaklar ve Baklava Dilimi Motifleri Bulunan Vazo, 19.yy. sonu
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.178



Resim 49: Geometrik Motifli Tabak, 20.yy. başı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.195



Resim 50: Geometrik Motifli Tabak, 20. yy. başı
Rıfat Çini, Türk Çiniciliğinde Kütahya, 1991, s.96

1.4. Objelerden Oluşan Motifler

Objelerden oluşan motifler Kütahya çinilerinde 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ibrik, saksı, matara, şişe gibi nesnelere karşımıza çıkmaktadır. Bu nesnelere genellikle tabak üzerlerinde, nadir olarak da matara veya şişe gövdelerinde yer verilmiştir. Kompozisyonlarına baktığımızda, merkezde bu objeler görülürken, çevrelerinde hatayi motifi, rozet ve bitkisel motifler görülmektedir. Objelerin içlerinin ise palmetlerle, pençerle veya rumilerle bezediği gözlemlenmektedir. Kullanılan objelerden olan ibriklere, stilize edilmiş yazı motiflerinden meydana gelmiş biçimde de rastlamak mümkündür (Resim: 51–52–53).



Resim 51: İbrik Motifli Tabak, 19. yy. sonu

Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.160



Resim 52: Saksı Motifli Şiše, 19. yy. sonu
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.168



Resim 53: Stiliz Yazıdan Oluşmuş İbrik Motifli Tabak, 20. yy. başı
John Carswell, "Kütahya Çini ve Seramikleri", Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri (1991, İstanbul), s.90

1.5. Dini Konulu Motifler

18. yüzyılın başı ile 20. yüzyılın başı arasında, Kütahya’da yaşayan Ermenilerin sayısındaki fazlalık bilinmektedir. “Osmanlıların en önemli özelliği yönetimlerindeki topraklarda yaşayan halka din, dil, kültür farkı gözetmeksizin büyük bir hoşgörü içinde davranmış olmalarıdır” (Bilgi, 2005, s.18). Kütahya çini desenleri bu açıdan incelendiğinde, Osmanlı İmparatorluğu’nun Hıristiyan topluluğuna hitap eden motiflerin de bezemelerde yer aldığı dikkat çekmektedir. Bu motifler; Ermenice kitabelerden, kilise, haç, melek (seraphin), papaz, aziz figürlerinden ve ikonlardan oluşanlar olarak sıralanabilir (Resim: 54–55–56–57).



Resim 54: Melek (Seraphin) Figürlü Askı Süsü, 18. yy. ortası
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.62



Resim 55: İkonalar, 19.yy. sonu

Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.150



Resim 56: Ermenice Yazılı Tabak, 20. yy. başı

Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.173



Resim 57: Haç ve kaidesi, 20.yy. başı

Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.151

2. KÜTAHYA ÇİNİLERİNDE KULLANILAN ÜSLUPLAR

Kütahya'daki üretim 18. yüzyılın ilk yarısına kadar İznik ile aynı paralelde sürmüş olup, bu dönemden sonra daha serbest ve ustaların yorumlarıyla da farklı anlayışlarda bir tarz oluşturmuştur (Resim: 58–59–60).

Bu dönemde imal edilen fincan, zarf, hokka, kase, ibrik, sürahi, matara, kadeh, gülabdân, buhurdanlık, tütsü kabı, limonluk, tabak gibi küçük boy evani; klasik Türk Çinisi'nden uzaklaşarak, serbest ve hafif işler ile lokal bir sanat karakterini taşımaktadır. Zamanla gerilemeye devam eden çinicilikte astardan vazgeçilmiş, renkler daha az canlı olup kiremit kırmızı, yeşil, firuze, koyu ve açık lacivert, sarı, mor, yeşili siyah ve zeytin yeşili kullanılan renkleri oluşturmakta, büyük çiçekler ve madalyonlardan ibaret bir dekor görülmektedir. Bu Türk Çinisi'nin yarattığı son orijinal üslup olmuştur (Çini, 1991, s.18).



Resim 58: Balık Pulları ile Bezeli Madalyon Motifleri ile Dekorlanmış Fincan ve Tabağı, 18.yy. ilk yarısı
John Carswell, "Kütahya Çini ve Seramikleri", Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri (1991, İstanbul), s.88



Resim 59: Çiçek Motifi ile Dekorlanmış Tütsü Kabı, 18.yy. ikinci yarısı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.140

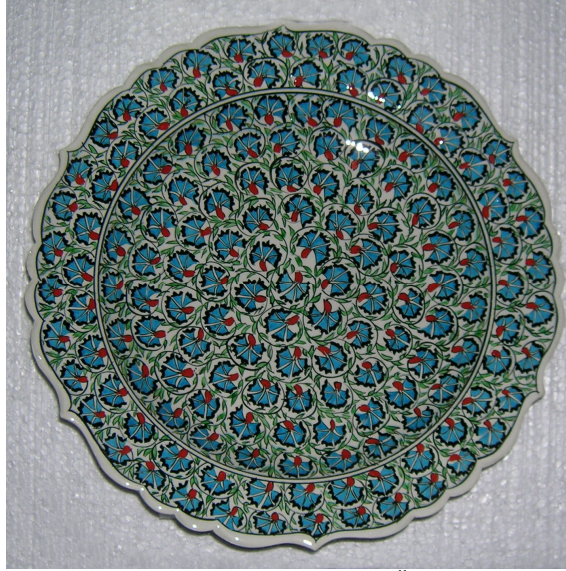


Resim 60: Madalyon ve Balık Pulu Dekorlu Fincan, 19.yy.
Rıfat Çini, Türk Çiniciliğinde Kütahya, 1991, s.88

18. yüzyıl öncesinde Kütahya üretimi İznik'e destek verdiği için, İznik'te kullanılan üsluplar burada da kullanılmıştır. Bu üsluplar, Milet İşi, Mavi-Beyaz (Baba Nakkaş, Ustaların Üslubu, Tuğrakeş), Saz Yolu, Şam İşi ve Rodos İşi'dir. Sözü edilen üsluplar, İznik üslubu olup Kütahya çinilerine özgü değildir. 18. yüzyıl Kütahya çinileri ise, insan ve hayvan figürlerinden ve bitkisel motiflerden oluşarak özgünlükleri ile üslup açısından çağa damgasını vurmuştur.

Günümüze gelindiğinde ise, Kütahya'da üretimini sürdüren atölyeler ile yapılan görüşmelerde Kütahya çinisinde yeni üslupların olduğu öğrenilmiştir. Kütahya çinilerine özgünlük katan bu üsluplar Tek Kalem Üslubu ve Nazilli Üslubu olup, kısaca şu şekilde açıklanabilir;

Tek Kalem Üslubu ile yapılan ilk örneklerde penç motifi kullanılmıştır. Günümüz örneklerine bakıldığında ise; penç motifinin yanı sıra karanfil, lale gibi motiflerin de kullanıldığı gözlemlenmektedir. Tek Kalem Üslubu'nun kompozisyonu, merkezden başlayıp formun tüm yüzeyini kaplar biçimde oluşturulmaktadır. Kompozisyon kurulurken öncelikle birbirinin üzerine binen daireler çizilip, daha sonra penç, karanfil, lale motiflerinden biri seçilerek aralarına yerleştirilmektedir (Resim: 61).



Resim 61: Tek Kalem Karanfil Çevirme Üslubu Tabak, 2004
Süsler Çini, 2005, Kütahya

Kütahya Çinilerinde Nazilli Üslubu olarak bilinen üslubun, yapılan görüşmeler sonucunda ilk olarak 20. yüzyıl sonunda Hakkı Çinicioğlu tarafından oluşturulduğu öğrenilmiştir. “Hakkı Çinicioğlu, 19. yüzyılın son çeyreğinde adından söz ettiren çini ustası Hafız Mehmet Emin Efendi’nin oğludur” (Çini, 1991, s.19). Çinicioğlu atölyesi, babadan oğla geçerek 2001 yılına kadar gelebilmiştir.

Nazilli Üslubu’nun kompozisyonuna bakıldığında, köşeleri birbirine bakan baklava şekillerinin bir araya gelerek, bal peteğine benzer altıgenler oluşturduğu görülmektedir. Meydana gelen her altıgenin ortasında yıldızlar bulunmakta olup, bu yıldızların da göbeklerinde, “sekizgül” adı verilen pençler yer almaktadır. Nazilli Üslubu’nda kullanılan renkler, kobalt mavi, açık mavi, turkuaz ve kırmızı olarak sıralanabilir (Resim: 62).



Resim 62: Nazilli Üslubu Tabak, 2001

Pembegül Sanat Atölyesi, 2006, Kütahya

3. KÜTAHYA ÇİNİLERİNE UYGULANAN DEKOR YÖNTEMLERİ

Kütahya çinilerinde, İznik çinilerinde olduğu gibi genel olarak fırça dekorları kullanılmıştır. Fakat Kütahya’da yapılan üretim halkın alım gücüne yönelik olduğu için dekor uygulamalarında ince işçilik ve mükemmellik arayışı yoktur.

Kütahya çinilerinde kullanılan bünyenin özellikleri incelenecek olunursa, İznik çinilerine göre kullanılan çamurun daha pembe ve sırın daha kurşunlu olduğu dikkat çekmektedir.

İlk örnekleri mavi-beyaz olan Kütahya çinilerinde, daha sonra turkuaz, mavi tonları, yeşil, siyah ve kırmızı renklerin kompozisyonda birlikte yer aldığı gözlenmektedir. 18. yüzyılın başında sır altı fırça dekor tekniğinde, o döneme kadar rastlanmamış “limon sarısı” olarak adlandırılan canlı sarı tonu kullanılmaya başlanmıştır. Bunun yanı sıra, İznik çinilerinde dikkat çeken parlak kabarık kırmızı rengin, Kütahya çinilerinde kabarık kiremit kırmızısına dönüştüğü; renk paletine daha

geç dönemlerde katılan “mangan moru” olarak adlandırılan mor tonunun ise zamanla daha koyu bir tona ulaştığı dikkat çekmektedir.



Resim 63: Mavi-Beyaz Sır Altı Fırça Dekorlu Sürahi, 16.yy.

John Carswell, “Kütahya Çini ve Seramikleri”, Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri (1991, İstanbul), s.58

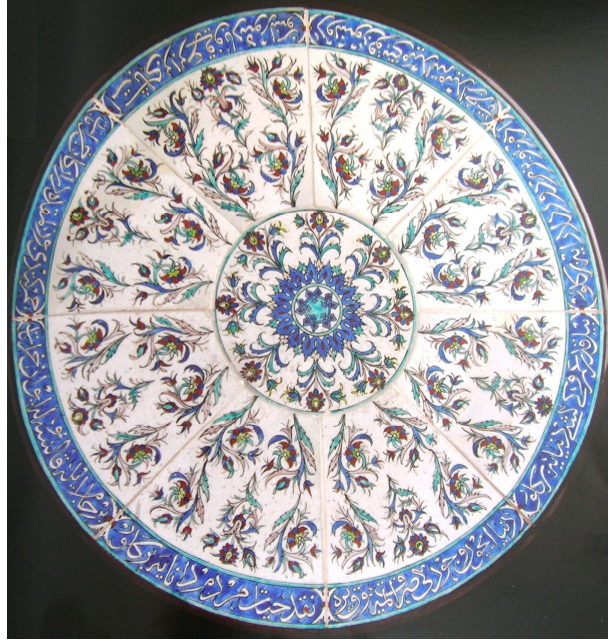
Genel olarak Kütahya’da yapılan çini örneklerine bakıldığında, çok renkli ve kalın konturlu desenlerle çalışıldığı gözlemlenmektedir. Kütahya çinilerinde fırça dekorlarının yanı sıra, sgraffito, dekorlu döküm kalıpları ve ajur yöntemleri de uygulanmıştır.

3.1. Fırça Dekorları

Kütahya’da 15. yüzyıl sonundan itibaren uygulanmaya başlanan fırça dekorları başlangıçta İznik’te üretilen çinilerle aynı özellikleri göstermiştir. Daha önce de belirtildiği gibi İznik’te saraydan gelen siparişlere yönelik yapılan üretime destek olarak, Kütahya’da da üretim yapılmıştır. Fakat daha sonraki dönemlerde halka yönelik olarak üretim yapılması nedeniyle fırça darbeleri özensiz, sır ve bünye genellikle uyumsuz, kullanılan boyalar yer yer desen konturlarından taşmış olarak karşımıza çıkar.

Buna karşın, 19. yüzyıl Kütahya çinileri incelendiğinde, fırça darbelerinin ve dekorların daha özenli uygulandığı gözlemlenmektedir (Resim: 64–65) .

Fırça dekor yönteminde; beyaz çamurdan meydana gelen bünye, deri sertliğinde iken astarlanır ve bisküvi pişirimi yapılır. İnce bir astar tabakasıyla kaplı yüzey, böylece pürüzsüzleştirilir. Uygulanacak olan desen serbest elle çizilebildiği gibi; parşömen kağıdından iğne ile delinerek de elde edilebildikten sonra yüzey üzerine yerleştirilir. Daha sonra kömür tozu ile delikli kağıttan çiniye aktarılan desenin konturları, uygulayıcının isteğine bağlı olarak siyah boya ve ince fırçayla çizilir. Desen bu yöntemle bünyeye geçirilebildiği gibi serbest fırça dekoru ile doğrudan da uygulanabilir. Fırça darbeleriyle desenlerin içleri boyanır. Son olarak kurşun oksitli sırla sırlanan bünye ikinci kez fırınlanır.



Resim 64: Fırça Dekorlu Sehpa, 19. yy. ilk yarısı

Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.155



Resim 65: Fırça Dekorlu Tabak, 20. yy. başı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.126

3.2. Sgraffito Tekniği

Sgraffito tekniği 14. yüzyılda Osmanlılar döneminde ilk olarak Milet'teki buluntular sonucu "Milet İşi" diye adlandırılan çinilerde karşımıza çıkmaktadır. Buna karşın daha önce de belirtildiği gibi Oktay Aslanapa'nın İznik'te, Faruk Şahin'in Kütahya'da yaptığı kazılar sonucunda İznik'te de Kütahya'da da bu türde üretimlerin yapıldığı kesinleşmiştir.

Sgraffito tekniğinin yalnızca 14. yüzyılda kırmızı çamurda değil, daha sonraki yüzyıllarda da beyaz çamurlu Kütahya çinilerinde uygulandığı gözlemlenmiştir. Bu tekniğin uygulanış biçimine bakılacak olunursa; desenin, kırmızı ya da beyaz yaş bünyeye sivri uçlu bir alet yardımıyla kazınarak oluşturulduğu görülmektedir. Bu teknikte bezeme unsuru olarak genellikle basit çizgilerle oluşturulmuş geometrik şekiller, basit çiçek motifleri ve çeşitli çizgiler kullanılmıştır (Resim:66).



Resim 66: Sgraffito Dekorlu Daldırma, 20. yy. başı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.144

3.3. Dekorlu Döküm Kalıpları

Dekorlu döküm kalıpları Kütahya çinilerinde sıklıkla kullanılmış bir tekniktir. Bu teknik farklı biçimlerde uygulanabilir. Kütahya çinilerinde uygulanış biçimi ise şöyledir;

Bu yöntemle model üzerine önceden oyma ya da rölyef şeklinde yapılan dekorlar kalıba aktarılır veya kalıba kazımak suretiyle oluşturulur. Kalıp içerisinde oluşturulan bu dekorlar; dökümlü, şablonla veya presle şekillendirme yoluyla ürünler üzerine seri ve hatasız olarak aktarılır (Sevim, 2003, s.94).

Dekorlu döküm kalıpları kullanılarak üretilen ürünler, kalıptan çıkarıldıktan sonra deri sertliğine gelince rötuşlanıp astarlanır. Bu yöntemle üretilen Kütahya çinilerinin dekorlarında genellikle halkalardan, basit çiziklerden, kafeslerden, peteklerden ve çiçek motiflerinden oluşan desenler görülmektedir. Astarlama işleminden sonra bisküvi pişirimi yapılan çinilerin üzerine çeşitli desenlerden oluşan fırça dekorları uygulanır. Son olarak dekorlama işlemi biten ürünler sırlanıp fırınlamaya tabi tutulur (Resim: 67–68).



Resim 67: Basit Çizgilerle Dekorlu Döküm Kalıbı ile Şekillendirilmiş Gülabdan, 18.yy. ilk yarısı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.47



Resim 68: Petek Şeklinde Dekorlu Döküm Kalıbı ile Şekillendirilmiş Daldırma, 18.yy. ilk yarısı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.33

3.4. Ajur Dekorları

Ajur dekorları, seramik ve çini formların şekillendirilme işleminden sonra, “...çamur yaş iken yüzey üzerinde kesilerek açılan deliklerden ya da kafes gibi düzenli boşluklardan desenlerin oluşturulması ile gerçekleştirilen dekorlama yöntemidir”(Sevim, 2003, s.78).

Kütahya çinilerinin ajur dekorlu örnekleri incelendiğinde, bu dekorun genellikle ibriklerin gövdesi ile emziğinin arasında ya da gülabdanların gövdelerinde uygulandığı gözlemlenmiştir. İbriklerde görülen ajur dekorlu parçanın sonradan hazırlanıp ibriğe applike edildiği düşünülmektedir. İbriğin tüm yüzeyinde fırça dekoru ile çok renkli uygulamalar yapılırken, ajur dekorlu kısımda çoğunlukla turkuaz ya da sarı rengin tercih edildiği veya bu bölümün renklendirilmediği dikkat çekmektedir. Buna karşın tüm yüzeylerinde ajur dekoru bulunan gülabdanların tamamen tek renkli sırta sırlandığı gözlemlenmektedir (Resim: 69–70).



Resim 69: Ajur Dekorlu Gülabdan, 18.yy. ikinci yarısı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.128



Resim 70: Ajur Dekorlu İbrik, 18.yy. ikinci yarısı
Hülya Bilgi, Kütahya Çini ve Seramikleri, 2005, s.127

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KÜTAHYA ÇİNİLERİNİN GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU

1. GÜNÜMÜZDEKİ KÜTAHYA ÇİNİ ATÖLYELERİNİN GENEL ÜRETİM YÖNTEMİ

Günümüzde Kütahya’da Altın Çini Atölyesi’nin dışında kalan atölyeler, çini bünyelerini kendileri üretmeyip yalnızca altyapı üreten atölyelerden sağlamaktadırlar. Kütahya’da yalnızca kalıp yapan, bu kalıplara döküm yaparak bisküvi üreten veya çamur tornası ile çini bünye üreten atölyeler yer almaktadır. Kütahya’da bulunan birçok atölye ise, bu atölyelerden sağladıkları çini bisküvilerin üzerine dekorlama yapıp sırladıktan sonra pişirerek ürünlerini oluşturmaktadırlar.

Üretimini sürdüren atölyelerin bünyelerinde günümüzde bazı değişkenlikler söz konusudur. İlk dönem Kütahya çinilerinin bünyeleri, birinci bölümde Çininin Tanımı başlığı altında da belirtildiği gibi yüksek oranda kuvars içerirken; günümüz Kütahya çinilerinin ana maddesi kil olmuştur. Çini çamurunun içeriğinde kilin yanı sıra kuvars, kaolin, dolomit ve kalsit gibi hammaddeler de bulunmaktadır.

Yukarıda anlatılan hammaddelerle hazırlanan çini çamuru; döküm yöntemi ile, pres yöntemi ile ya da çamur tornasında şekillendirilmektedir. Sonraki aşamada rötuşlanıp astarlanmaya hazır hale getirilen çinilere uygulanacak olan astarın içeriğinde, %10–20 oranında kil, %80–90 oranında kuvars bulunmaktadır. Boza kıvamındaki astarla; fırça, püskürtme, akıtma veya daldırma yöntemleri ile astarlanan çinilere 900–1000°C aralığında bisküvi pişirimi uygulanmaktadır. Bisküvi haldeki çinilere çini boyaları ile fırça dekoru uygulanıp, kurşun içerikli sırla sırlandıktan sonra 850–950°C aralığında pişirilmektedir.

Günümüz Kütahya çinilerine uygulanan sır % 46 sülyen, % 33 kuvars, % 10,5 soda, % 10,5 cam ve %46 su içeriklidir. Reçetedeeki hammaddeleri kuru olarak karıştırıldıktan sonra değirmende öğütülen sır, 40–60 dyn’lik elekten geçirilmektedir. Sülyen oranının fazla olması nedeni ile sırnın özgül ağırlığı oldukça yüksek olup; çökmemesi amacı ile içine c.m.c. adı verilen organik bir madde sırnın %10’u oranında karıştırılmaktadır. Son olarak tekrar 40 dyn’lik elekten geçirilen sır kullanıma hazır hale getirilmektedir.

Kütahya’da bulunan Saray, Refsan, Yetik ve Ferro gibi firmalar yalnızca boya ve sır hazırlayıp satmaktadırlar. Atölyelerin birçoğu, çinilerinin dekorlarında kullandıkları çini boyalarını ve sıru bu firmalardan sağlamaktadırlar. Atölyeler toz halde sağladıkları boyaların içine kullandıkları bünyenin çamurundan belli oranlarda ekleyerek bünyelerine uygun boyayı sulu halde hazırlamaktadırlar. Bazı boyaların içine çamurun yanı sıra yemek sodası, sır gibi katkı maddeleri de eklenmektedir.

Yukarıdaki konularda da belirtildiği gibi, ister geleneksel çini motifleri ile çalışan atölyeler olsun isterse geleneksel çini motiflerini yorumlayarak çalışan atölyeler olsun üretim biçimlerinde farklılık gözlemlenmemektedir.

2. GÜNÜMÜZDEKİ KÜTAHYA ÇİNİ ATÖLYELERİ

Kütahya’da çini üretimine günümüzde büyüklü, küçüklü ortalama 100 atölye tarafından devam edilmektedir. Bu atölyelerin yanı sıra “merdiven altı” olarak tabir edilen, Kütahyalı bayanların gelir sağlamak amacıyla evlerinde yaptıkları üretimler de söz konusudur.

Kütahya’daki atölye sayısının çok olmasına karşın, bu atölyelerin çoğunun ürün kalitesi oldukça düşüktür. Kullanılan desenler, klasik İznik dekorlarının desenleri olup; genellikle ekleme ya da çıkarma yapılmaksızın uygulanmaktadır. Atölyeler, desenleri bisküvi bünyeye aktarırken; delikli parşömen kağıdı ve kömür tozu ile geçirmenin

dışında, serbest olarak direkt aktarımlarda da bulunmaktadır. Serbest desen aktarımında, öncelikle bünye üzerine desenin ana motiflerini yerleştirip; daha sonra boş alanları yardımcı öğelerle doldurmaktadırlar. Fakat her iki yöntemde de dikkat çeken bir nokta vardır ki o da; yüzyıllarca süre gelmiş kompozisyonların kullanılıyor olmasıdır. Bu durum, çini sanatında yeni gelişmelerin ve yorumların yapılmasını engellemektedir.

Günümüzde Kütahya’da çini üretimindeki kısır döngüye rağmen, klasik motifleri alışlagelmiş desenler içerisinde kullanmak yerine; kendine özgü bir tarzla yorumlayarak farklı desenler yaratan atölyeler az da olsa bulunmaktadır. Bu anlamda çalışmalarını sürdüren atölyeler, yalnızca motif ve desen konusunda değil; form konusunda da yenilikçi tavırları ile diğerlerinin arasından sıyrılarak kendi tarzlarını ortaya koymaktadırlar. Bu atölyeler, çini sanatının günümüzde bir kimlik kargaşası içerisinde olduğunun bilincindedirler. Kopya edilen desenlerle ve görmeye alıştığımız formlarla çini sanatının çağı yakalamaktan uzak olduğunu, ancak yeni yaklaşımlarla geliştirilebileceğini belirten atölyeler; bu doğrultuda çalışmalarını sürdürmektedirler.

Günümüzde Kütahya’da üretimini sürdüren atölyeler iki grup altında toplanabilir. Bunlar; geleneksel desenlerle çalışmalarını sürdüren atölyeler ve motif, dekor, form anlamında farklılaşma gayreti içerisinde olan atölyelerdir.

2.1. Geleneksel Çini Motifleri ile Çalışan Atölyeler

Kütahya Çini Sanatı’nı günümüzde geleneksel desenleri kullanarak devam ettiren çini atölyeleri içerisinde, Adıgüzel Çini, Akdeniz Çini, Alopışalı Çini, Altın Çini, Armada Çini, Armoni Çini, Ata Çini, Bereket Çini, Beyaz Çini, Bilgiç Çini, Cömert Çini, Çintemani Sanat Evi, Demet Çini, Doğuş Çini, Duygu Çini, Efsane Çini, Ege Çini, Eren Çini, El-Sam Çini, Ertan Çini, Ertuğrul Çini, Evliya Çelebi Çini, Fettah Çini, Fırça Çini, Gürensoy Çini, İznik Çini, Kaşı Çini, Kısmet Çini, Klas Çini, Lale Çini, Metin Çini, Ören Çini, Özgüven Çini, Öztaş Çini, Pala Çini, Pembe Gül Sanat Evi, Pınar Çini, Saray Çini, Seladon Çini, Selam Çini, Selen Çini, Süsler Çini, Tahir Çini,

Tek Çini ve Yeni Özen Çini gibi atölyeler sayılabilmektedir. Bu atölyelerin dışında, küçük ölçekli atölyeler de üretimlerini sürdürmektedir.

Çini sanatını geleneksel anlamda ele alan atölyelerin bazıları çalışmalarını titizlikle sürdürmektedirler. Bu atölyeler, desenlerinde klasik İznik motiflerinin dışında; Osmanlı kaftanlarında bulunan motifleri ve klasik Kütahya motiflerini kullanmaktadırlar. Atölyelerin ürünlerine bakıldığında, kompozisyonlarda küçük değişikliklerin de yapıldığı gözlemlenmektedir. Çoğunlukla sipariş usulü çalışan atölyeler, genellikle tabak, çanak, vazo, şamdan ve duvar panosu üretmektedirler.

Atölyeler kendileri ile yapılan görüşmelerde, varlığı yüzyıllar öncesine dayanan Kütahya Çini Sanatı'nı özümseyerek ve yeni bakış açıları getirerek özgün çiniler üretmek; bu sanatı diğer dünya ülkelerinin geleneksel sanatlarını getirdikleri noktaya taşımak gibi bir kaygılarının olmadığı şeklinde görüşlerini belirtmişlerdir. Yine yapılan görüşmeler doğrultusunda, bazı atölyeler kendine özgü tarz oluşturma konusunu ise; kompozisyondaki lale motifinin yerine karanfil motifini koymayı, klasik bir desenden bir öğeyi çıkarıp yerine başka öğeyi yerleştirmeyi ya da geçmiş dönemlerde üretilen bir kabı içecek kabı olarak tekrar pazarlamayı algılamaktadırlar. Onların düşüncelerine göre, kendi fırça darbelerinden kimliklerinin anlaşılabilmesi; kendi tarzlarının var olması ile aynı anlama gelmektedir.

Geçmiş dönemlerde yurt dışına kaçırılan ve müzelerde ya da müzayedelerde sergilenen İznik ve Kütahya çinilerine, günümüzde erişim ağının sağladığı kolaylıklar nedeni ile kolayca ulaşılabildiğinden; resimsel olarak bu çalışmalar kolayca elde edilip bazen bire bir bazen de kötü taklitlerinin yapıldığı gözlemlenmiştir.

Kütahya'da bulunan çini atölyeleri ve zanaatkarlar kendileri ile yapılan görüşmelerde; klasik motiflere ve kompozisyonlara yeni yaklaşımlarda bulunmanın, herhangi bir anlam taşımayan ürünler ortaya koymakla eşdeğer olduğunu belirtmişlerdir. Bu atölyeler ve zanaatkarlar, çalışmalarını eskiye öykünerek yaptıklarını ve çinide yorum yapmaktan kaçındıklarını belirterek; yorum yapmayı sanki eskiden üretilen çinilere bir hakaretmiş gibi algılamaktadırlar. Birçok gelişmiş ülkenin kendi

geleneksel sanatını günümüz dünyasının şartlarına uyarladığı; özgün hale getirmek adına girişimlerde bulunduğu bir yüzyılda, bu denli düşüncelere rastlamak kaygı vericidir.



Resim 71: Kalyon Motifli Kase, 2006

Alopaşalı Çini, 2006



Resim 72: Bitkisel Motifli Duvar Panosu, 2006

Altın Çini, 2006



Resim 73: Hayat Ağacı Motifli Pano, 2006
Armada Çini, 2006



Resim 74: Osmanlı Kaftan Motifleri ile Dekorlanmış Şamdan, 2006
Çintemani Sanat Evi, 2006



Resim 75: Klasik Kütahya Motifli Kavanozlar, 2006

Efsane Çini, 2006



Resim 76: Bulut Motifli Maşrapa, 2005

Eren Çini, 2006



Resim 77: Bitkisel Motifli Biblolar, 2006

Fettah ini, 2006



Resim 78: Bitkisel Motifli anak, 2006

Fırça ini, 2006



Resim 79: Kuş Motifli Duvar Tabağı, 2006

İznik Çini, 2006



Resim 80: Hayvan Figürü Motifli Tabak, 2005

Kaşı Çini, 2006



Resim 81: Bitkisel Motifli Vazo, 2006
Kismet Çini, 2006



Resim 82: Lale ve Pe Motifli Kase, 2005
Klas Çini, 2006



Resim 83: Rumi Motifli Karo, 2005

Metin Çini, 2006



Resim 84: Bahar Dalı Motifli Duvar Tabağı, 2006

Pembe Gül Sanat Evi, 2006



Resim 85: Bitkisel Motifli K p, 2006

Pınar ini, 2006



Resim 86: Bitkisel Motifli Duvar Tabağı, 2006

Seladon ini, 2006



Resim 87: Tek Kalem Karanfil Çevirme Üslubu ile Desenlenen Servis Tabakları, 2006
Selam Çini, 2006



Resim 88: Bitkisel Motifli Duvar Tabağı, 2006
Süsler Çini, 2006

2.2. Geleneksel Çini Motiflerini Yorumlayarak Çalışan Atölyeler

Kütahya’da, çok sayıda klasik anlamda üretim yapan atölyenin bulunmasına karşın; bu sanatı sıradanlıktan uzaklaştırmayı ve geliştirmeyi ilke edinmiş atölyelerin sayısı ne yazık ki oldukça azdır.

Klasik tarzı benimsemiş atölyelerin sıradan kompozisyonlarına karşılık; bu atölyeler, geleneksel çini motiflerimizi bugüne kadar yapılanlardan farklı düzenlemelerle kullanmaktadırlar. Bu atölyelerin zanaatkarları, her ne kadar Kütahya halkı ve Kütahya’nın ileri gelenleri tarafından sahiplenilmekten yakınsalar da, yurt dışından ve Kütahya dışındaki şehirlerden gelen tepkilerin kendilerine daha iyisini yapma arzusu verdiği dile getirmektedirler.

Çini motiflerine yorum katarak çalışan atölyeler; kompozisyonlarda farklılıklara gittikleri gibi, değişik formlarla da çalışmalar yapmaktadırlar. Klasik İznik ve Kütahya desenlerinin karakteristik renk düzenlemelerinin, bu atölyelerin çalışmalarında değiştiği gözlemlenmektedir. Motifleri yorumlayarak çalışan atölyelerin zanaatkarları, kendileri ile yapılan görüşmelerde, siparişe yönelik üretim yapmak yerine kendi isteklerine bağlı üretim yapmayı tercih ettiklerini dile getirmişlerdir.

Kütahya’da çini sanatına yeni bakış açıları getiren atölyeler, Sıtkı Olçar’ın sahibi olduğu Osmanlı Çini ve İsmail Yiğit’in sahibi olduğu Marmara Çini Atölyesi’dir.

2.2.1. Osmanlı Çini Atölyesi (Sıtkı Olçar)

Sıtkı Olçar, gençlik yıllarında uğraşmaya başladığı çini sanatını, 1973 yılında kurduğu Osmanlı Çini Atölyesi’nde devam ettirmektedir. Yurt içinde ve yurt dışında “Sıtkı Usta” olarak tanınan Sıtkı Olçar’a, Hıncal Uluç köşe yazılarında “Kütahya Muhtarı” lakabı ile seslenmektedir. Kütahya’nın yerlisi olan Sıtkı Usta için, yaşadığı şehre ve sanatına aşiktir demek doğru olacaktır. Kütahya’yı ve Kütahya Çini Sanatı’nı tüm dünyaya tanıtmayı ilke edinmiş olan Sıtkı Usta; gerek Kütahya halkı,

gerek çiniciler, gerekse belediye başkanı tarafından gereken ilgiyi görmemekten şikayetçidir. Sıtkı Usta, Kütahya'daki çini atölyelerinin birlik ve beraberlikten yoksunluğunun, paylaşımından uzaklığının ve kullandıkları boya, astar ve sıranın reçetelerini gizlemelerinin; görüş açılarının darlığından kaynaklandığını belirtmiştir. Bu durumun atölyelerin ürünlerine de yansıdığını; “piyasa işi” olarak tabir ettiği, birbirine benzer, özensiz, sırandan ürünlerin üretildiğini dile getirmiştir. Sıtkı Olçar'a göre bu atölyeler, klasik İznik taklitleri çalışmakta olup; ortaya kötü ve başarısız çalışmalar çıkarmaktadırlar.



Resim 89: Sıtkı Olçar

Osmanlı Çini Atölyesi (Sıtkı Olçar), 2006

Sıtkı Usta, kendisi ile yapılan görüşmede; 9. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar değişik dönemlere ait çini desenlerini yorumlayıp, arkaik dönem formlarına uygulayarak çalışmalarını gerçekleştirdiğini belirtmiştir. Sıtkı Usta'nın bunu yapmaktaki amacı, geçmişte yapılan çalışmalarını yorumlayarak günümüz sanat anlayışına uyarlamaktır.

Sıtkı Olçar sanat anlayışını şu cümle ile açıklamıştır;

“Çini sanatında daha önce hiç kimsenin yapmadığını yapmak, farklı çalışmak, farklı olmak ve farklılığı fark edenlerle buluşmak.” İşte bu doğrultuda çalışmalarını sürdüren usta, 1980'li yıllardan bu yana yurt içinde, 1986'dan bu yana yurt dışında sergiler açmakta, karma sergilere katılmakta ve müzayedelerde çalışmalarını satılmaktadır.

Osmanlı Çini'nin sahibi Sıtkı Olçar'ın kendine has bir üslubu vardır. İlerlemiş yaşına rağmen usta, içinde küçük bir çocuk varmışçasına heyecanla yeni arayışlar içerisinde. Yukarıda da söz edildiği gibi ustanın motifleri uyguladığı formlar zaman zaman değişiklik göstermektedir. Bunlar bazen lazımlık, bazen sefertası, at, baykuş, güvercin formları, bazen de oval tabaklar ve duvar panolarıdır. Sıtkı Usta'nın koleksiyonunda bunlar gibi birçok farklı formla karşılaşmak mümkündür.

Osmanlı Çini'nin ürünlerindeki motiflerde ve bu motiflerin oluşturduğu kompozisyonlarda da farklılık göze çarpmaktadır. Sıtkı Usta, desenleri tasarlarken, motifleri belli düşünceler doğrultusunda bir araya getirdiğini belirtmiştir. Örneğin, hayat ağacı, lale motifleri ve bal peteğinin birlikte yer aldığı duvar tabağının desenini tasarlarken (Resim: 90); hayat ağacını yaşamının güzelliğini; bal peteğini tatlı hissini uyandırdığını ve laleleri zarafeti temsil ettiğini düşünerek bir arada kullandığını dile getirmiştir. Sıtkı Usta "Mozaikler Dünyası" adlı sergisinde, din ve mezhep farkı gibi kavramların önemsiz olup, asıl önemli olanın kardeşlik ve barış olduğu düşünceleri ile Kütahya'da geçmiş yüzyıllarda yaşamış olan Ermeni topluluğuna yönelik üretilen çini motiflerini yeniden yorumlamıştır (Resim: 91). Sıtkı Usta'nın, çintemani motifini, kompozisyonlarda ayırıcı alan olarak kullandığı tabak desenleri de bulunmaktadır (Resim: 92). Ustanın bu tarz ile oluşturduğu tabak desenlerinin kompozisyonlarının bazılarında, kronolojik bir düzenlemeyle; Selçuklu, İznik ve Kütahya Çini motiflerine yer verilmiştir. Yine çintemani motifinin kompozisyon elemanı olarak değerlendirildiği desenlerin bazılarında ise; kalyon, balık ve bulut motiflerinin birlikte kullanılması dikkat çekmektedir. Sıtkı Usta, bu birleştirmeyi denizlerden ilham alarak yapıp; kalyon denizde yol alırken, balıkların gökyüzüne çıkıp kalyonun çevresinde dans edişini yansıtmaya çalıştığını dile getirmiştir (Resim: 93).

Sıtkı Olçar, Kütahya'da yetişip çini sanatında kendi kendini eğitmiş ender rastlanan ustalardandır. Kendisi ile yapılan görüşmede, Sıtkı Usta'nın günümüzde dünyanın birçok ülkesinde konferanslara ve imza günlerine davet edilmesine karşın; Türkiye'deki üniversitelerden bugüne kadar herhangi bir talep gelmediği ve artık gelse de kendisinin küskün olduğunu belirtmiştir.

Kütahya’da günümüzde üretimini sürdüren birçok atölyenin çini sanatına yorum getiremeyişi, genel kültürlerinin ve görgülerinin yetersiz oluşuna bağlayan Sıtkı Usta; atölyelerin ekonomik zorluklarla karşı karşıya olduğunu ve çiniyi yorumlama işine sabırla, hassasiyetle zaman harcanması gerektiğini dile getirmiştir.



Resim 90: Hayat Ağacı, Bal Peteği ve Lale Motifli Duvar Tabağı, 2006
Osmanlı Çini (Sıtkı Olçar), 2006



Resim 91: Hz.Meryem, Çocuk İsa, Joannis II. Komnenos ve İmparatoriçe İrene Mozaikinden Oluşan Duvar Tabağı, 2006
Osmanlı Çini (Sıtkı Olçar), 2006



Resim 92: Selçuklu, İznik ve Kütahya Motiflerinden Oluşan Duvar Tabakası, 2006
Osmanlı Çini (Sıtkı Olçar), 2006



Resim 93: Kalyon ve Balık Motiflerinden Oluşan Duvar Tabakası, 2006
Osmanlı Çini (Sıtkı Olçar), 2006

2.2.2. Marmara Çini Atölyesi (İsmail Yiğit)

İsmail Yiğit, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nde öğrenimini sürdürdüğü 1985 yılından bu yana çini sanatı ile uğraşmaktadır. Kendisi ile yapılan görüşmede; 1992 yılında Marmara Çini adındaki atölyesini kurmadan önce 16. ve 18. yüzyıl çinileri üzerine araştırmalar yaptığını; dünyanın önemli müzelerine ve özel koleksiyonlarına gidip, buraları süsleyen harika çinilerin fotoğraflarını çektiğini dile getirmiştir. Daha sonra, bu örnekleri inceleyerek ve asıllarına sadık kalarak İsmail Yiğit Koleksiyonu'nu ortaya çıkarmıştır.



Resim 94: İsmail Yiğit

Marmara Çini Atölyesi (İsmail Yiğit), 2006

Günümüzde, Victoria and Albert Müzesi'ne sipariş karşılığında ayda ortalama 10 adet aslına uygun çalışılmış ürün (Resim: 95) gönderdiğini belirten İsmail Yiğit; bu tarz çalışmalarının dışında, özgün ve farklı kompozisyonlar da oluşturduğunun altını çizmektedir. İsmail Yiğit bu anlamda yaptığı çalışmalarını, klasik çini desenlerinden motifler alıp; kendi kurduğu kompozisyonlarda yeniden düzenleyerek gerçekleştirmektedir (Resim: 96). Bu anlamda yeni desenler yaratmanın dışında, serbest fırça darbeleriyle serbest kompozisyonlar da oluşturmaktadır (Resim: 97).

Kendisi ile yapılan görüşmede; desenlerin yanı sıra formlarda da farklılıklar yaratmanın öneminden söz etmiştir. Bunu gerçekleştirmek adına desenlerini klasik formların yanında, yeni formlara da yansıtmaktadır (Resim: 98).

İsmail Yiğit, günümüzde Kütahya’da üretimini sürdüren onlarca atölyenin var olduğunu; fakat bu atölyelerin birbirinden gördüğünü taklit etmesi nedeniyle, çini sanatında bir yozlaşmanın baş gösterdiğini belirtmektedir. Bunun olmaması için eğitime önem verilmesi; bu sanatın üzerine titizlikle eğilinmesi; üniversiteler ve bilimsel kurumlarla çok yönlü ilişkiler içerisinde olunması gerektiğinin altını çizmektedir. İsmail Yiğit, çini sanatının ancak bu şartlar altında daha kaliteli, daha doğru ve başarılı bir noktaya ulaşabileceğini belirtmektedir.

İsmail Yiğit sanat görüşünü şu şekilde açıklamıştır; “Benim inancıma göre ilk insan ve benim ecdadım topraktan yaratılmış, var olmuş ve ölüp yine toprağa dönmüştür. Benim de topraktan gelmem ve mayamda bu olması nedeniyle toprak benim için çok değerlidir. Bu sanatın da beni çekmesinin sebebi merkezinde toprak olmasıdır. Hayat; ateş, hava, su ve topraktan ibarettir. Ateş, fırındır; hava, kurumayı sağlar; su, toprağa şekil vermek için gereklidir ve toprak alt yapısıdır. Toprak, insan yaşantısıyla doğrudan ilişkilidir. Dünyada yaşayan milyarlarca insan vardır. Fakat yaşamını bitirip toprağa karışmış on milyarlarca insan vardır. Bu insanların hiç birinin ruhu bir diğerine benzemez. Benim eserlerimde de, işte bu toprağa karışan insanların ruhları yansımaktadır”. İsmail Yiğit, yurt içinde ve yurt dışında kişisel sergiler açmış olup, çeşitli karma sergilere de katılmıştır.



Resim 95: Victoria&Albert Müzesi Tarafından İsmarlanan Bitkisel Motiflerden Oluşan Kase, 2006

Marmara Çini (İsmail Yiğit)



Resim 96: Bitkisel Motiflerden ve Rumilerden Oluşan İbrik, 2006
Marmara Çini (İsmail Yiğit)



Resim 97: Lale Motifinden Oluşan İbrik, 2006
Marmara Çini (İsmail Yiğit)



Resim 98: Bitkisel Motiflerden Oluşan Kahve Sehpa, 2005
Marmara Çini (İsmail Yiğit)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

GÜNÜMÜZDE ÇİNİ MOTİFLERİNİN YORUMLANARAK UYGULANMASINA İLİŞKİN ÖRNEKLER VE DEĞERLENDİRMELER

1. GÜNÜMÜZDE ÇİNİ MOTİFLERİNİ YORUMLAYARAK UYGULAYAN SANATÇILARA İLİŞKİN ÖRNEKLER

Geleneksel çini sanatının, motifleri, kompozisyonları, desenleri, üslupları, renkleri ve dekorları ile kendi içinde bir sistematiği vardır. Tasarım yapmak ve bir tarz oluşturmak; bazı zanaatkarlara göre klasik çini sanatının bu sistematiğini bozarak aslından uzaklaştırmaktadır. Çini sanatının sınırlarını bu kadar keskin çizen zanaatkarlarda bir sanatsal kimlik aramak anlamsız olacaktır.

Tüm bunların yanı sıra çini sanatını gerçek anlamda yorumlayan, motiflerden desenlere, renklerden dekorlara bütün kompozisyon unsurlarından faydalanarak farklı yaklaşımlarda bulunan sanatçılar da vardır. Bu sanatçılar, klasik çini sanatını güncel sanat anlayışı içerisinde, çağın koşullarında yeniden ele almakta ve geleneksel sanatımızı yeni yorumlarla yeniden ortaya koymaktadırlar. Otaya çıkan yeni tarz; çizgi, renk veya kompozisyon anlayışı açısından geçmişle bağlantı kurup aynı zamanda bugüne hitap edebiliyorsa bu noktada sanatımıza sahip çıkılıyor denilebilir.

Günümüzde, birçok ülke geleneksel sanatını özgün sanat anlayışıyla yeniden ele alma, çağı yakalama gayretindedir. Bizim yüzyıllarca varlık göstermiş ve dünyaya adından söz ettirmiş çini sanatımızın da aynı platformda yer alması gerekmektedir. Fakat bunun bilincinde olanlar, yalnızca bu tarzı benimseyen sanatçılardır.

Günümüzde çini sanatını yorumlayıp kendine özgü bir tarzla ortaya koyan; bu sanatı gerek desen, gerekse kullanılan malzeme açısından güncel bir biçimde ele alan ve incelemeye değer bulunan sanatçılardan bazıları; Güngör Güner, Muammer Çakı,

S.Sibel Sevim, Mustafa Tunçalp, Zehra Çobanlı, Fazıl Ercan, Gl Arık, Vedat Kaçar, Turgut Tuna, Adil Can Güven ve Semih Kaplan olarak sıralanabilir. (Sanatçı isimleri, çalışmaların yapılış tarihlerine göre sıralanmıştır.)



Resim 99: Dekoru Dilimlerden, intemani ve Nar ieđi Motiflerinden Oluşan Tabak, R:50cm, 1980
Güngör Güner



Resim 100: Nar ieđi Dekorlu anak, 15x17,5cm, 1981
Güngör Güner



Resim 101: Dekoru Nar Çiçeği ve Çintemani Motiflerinden Oluşan Tabak, R: 35cm, 1992
Güngör Güner



Resim 102: Çin Bulutlarından Çıkarsamalar Yapılmış Elemanlarla Serbest Formlar, 50-40-35x8,5cm,
1996

Güngör Güner



Resim 103: Rumi Motifleri ile Dekorlanmış Tabak, R:40cm, 1990
Muammer aki



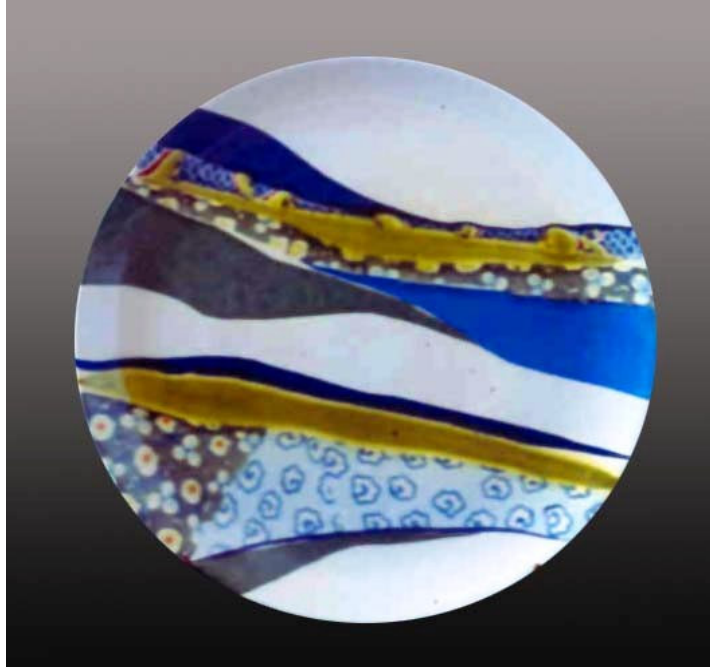
Resim 104: intemani Motifleri ile Dekorlanmış Vazo, h:49cm, 1993
Muammer aki



Resim 105: Kalyon Motifleri ile Dekorlanmış Küp, h:32cm, 1994
Muammer Çakı



Resim 106: Kalyon Motifleri ve Kuş Figürleri ile Dekorlanmış Tabak, R:40cm, 1994
Muammer Çakı



Resim 107: Çintemani ve Bulut Dekorlu Tabak, R:35cm, 1994

S.Sibel Sevim



Resim 108: Tuğrakeş (Haliç) Üslubu ile Dekorlanmış Çanak, R:35cm, 1998

S.Sibel Sevim



Resim 109: Geçme Motifleri ile Dekorlanmış Çanak, 30x40cm, 2000

S.Sibel Sevim



Resim 110: Çintemani Motifleri ile Dekorlanmış Serbest Form, 35x40x20cm, 2005

S.Sibel Sevim



Resim 111: Atatürk Havalimanı Pasaport Kontrol Sol Duvarında Yer Alan Panodan Detay,1997
Mustafa Tunçalp



Resim 112: Atatürk Havalimanı Pasaport Kontrol Sağ Duvarında Yer Alan Panodan Detay,1997
Mustafa Tunçalp



Resim 113: Çanakkale Seramik Fabrikası 30.Yıl Misafirhanesi'nde Yer Alan Panodan Detay, 1997

Mustafa Tunçalp



Resim 114: Çintemani Motifli Serbest Form, 2000

Mustafa Tunçalp



Resim 115: Tuğra ve Bitkisel Motiflerle Dekorlanmış Çanak, 1998
Zehra Çobanlı



Resim 116: I.Abdülhamit Tuğrası, Tuğrakeş Üslubu ve Lale Motifi Dekorlu Tabak, R:35cm, 1998
Zehra Çobanlı



Resim 117: Lale Motifi ve Tuğrakeş Üslubu ile Dekorlanmış Form, 20x9,5cm, 2000
Zehra Çobanlı



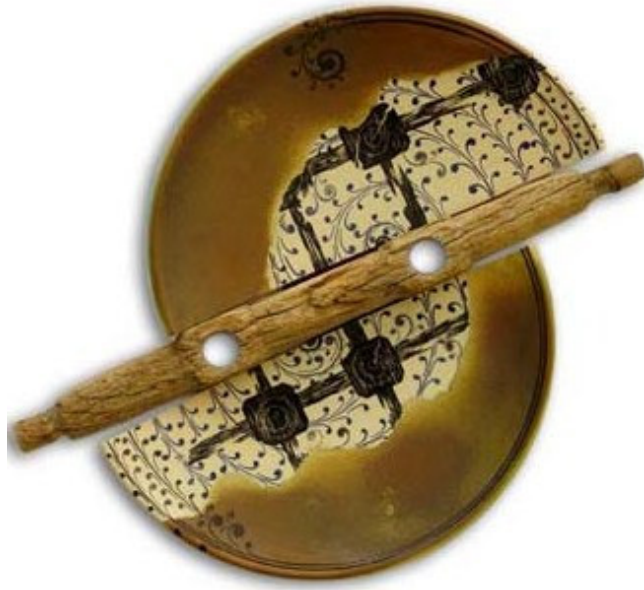
Resim 118: Lale Motifi ile Dekorlanmış Form, 17x8cm, 2003
Zehra Çobanlı



Resim 119: Bitkisel Motifler ve Kuş Figürleri ile Dekorlanmış Tabak, R:32cm, 1998
Fazıl Ercan



Resim 120: Tuğrakeş Üslubu Dekorlu Pano, R:25-25cm, 2000
Fazıl Ercan



Resim 121: Tuğrakeş Üslubu Dekorlu Pano, R:32cm, h: 47cm, 2004

Fazıl Ercan



Resim 122: Tuğrakeş Üslubu Dekorlu Pano, R: 70cm, h:90cm, 2004

Fazıl Ercan



Resim 123: Bitkisel Motiflerle ve Rumilerle Dekorlanmış Porselen Tabak, R:30cm, 2000
Gül Arık



Resim 124: Bitkisel Motiflerle Dekorlanmış Porselen Tabak, R:30cm, 2000
Gül Arık



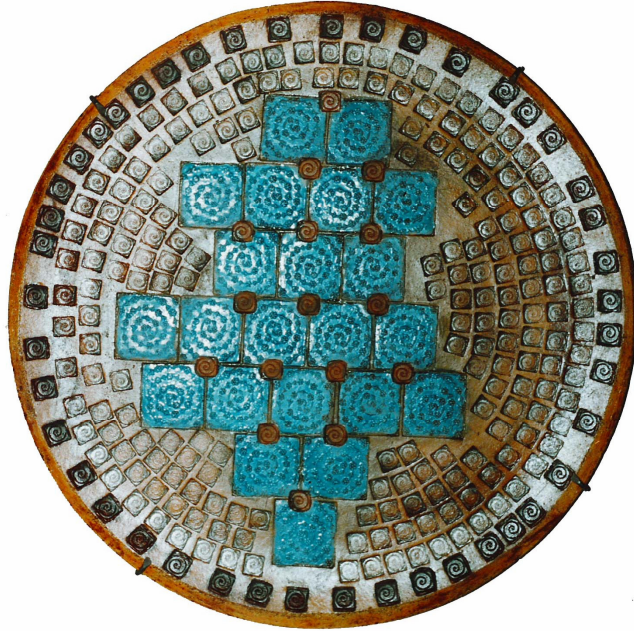
Resim 125: Gül Arık'tan Bitkisel Motiflerle Dekorlanmış Porselen Tabak, R:30cm, 2000
Gül Arık



Resim 126: Lale Motifleri ile Dekorlanmış Porselen Tabak, R:30cm, 2001
Gül Arık



Resim 127: Kuş Figürlü ve Ebru Desenli Pano, 40x40x3cm, 2000
Vedat Kaçar



Resim 128: Tuğrakeş (Haliç) Üslubuyla Dekorlanmış Tabak, R:60cm, 2002
Vedat Kaçar



Resim 129: Tuğrakeş (Haliç) ve Tuğradan Oluşan Tabak, R:60cm, 2002
Vedat Kaçar



Resim 130: Rölyefli ve Lale Motifli Tabak, R:60cm, 2002
Vedat Kaçar



Resim 131: İnsan Figürü Motifli Şişe, 2005

Turgut Tuna



Resim 132: İnsan Figürü Motifli Kaşıklar, 2005

Turgut Tuna



Resim 133: Balık Formlu Mumluk, 2005

Turgut Tuna



Resim 134: Çini Motifli Stilize İnsan Figürleri, 2005

Turgut Tuna



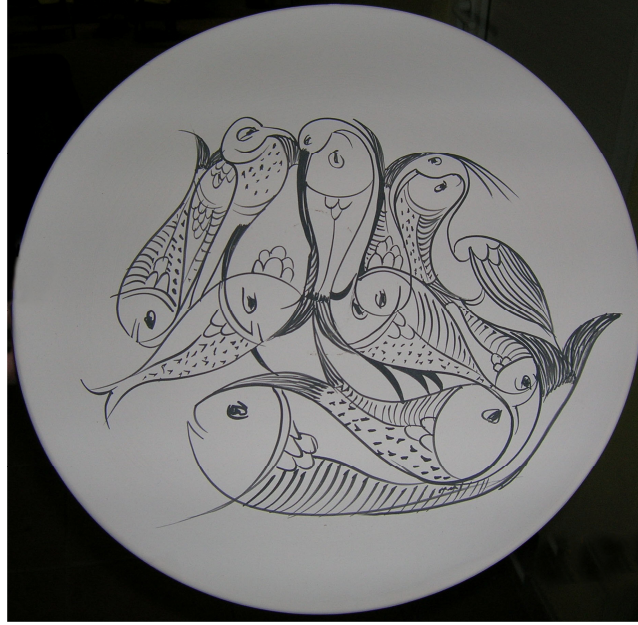
Resim 135: Çini Motifleri ve Tuğra ile Dekorlanmış Pano, 40x60cm, 2005

Adil Can Güven



Resim 136: Çini Motiflerinin Kırmızı Çamurla Birlikte Kullanıldığı Formlar, R:25cm, h: 30cm, 2005

Adil Can Güven



Resim 137: Kuşlardan ve Balıklardan Oluşan Bisküvi Tabak, R:30cm, 2005

Adil Can Güven



Resim 138: Çini Motiflerinden Oluşan Tabak, R:40cm, 2005

Adil Can Güven



Resim 139: Çin Motifleri ile Dekorlanmış Tabak, R:40cm, 2005

Semih Kaplan



Resim 140: Çin Motifleri ile Dekorlanmış Tabak, R:40cm, 2005

Semih Kaplan



Resim 141: Çini Motifleri ile Dekorlanmış Tabak, R:42cm, 2005

Semih Kaplan



Resim 142: Çini Motifleri ile Dekorlanmış Tabak, R:40cm, 2005

Semih Kaplan

2. ÇİNİ MOTİFLERİNİN SERAMİK YÜZEYLERDE YORUMLANARAK UYGULANMASINA İLİŞKİN ÖRNEKLER

Çini motiflerinin seramik yüzeylerde yorumlanması aşamasından önce, İznik ve Kütahya çini motifleri incelenmiştir. Daha sonra bu motiflerden çıkarsamalar yapılarak özgün kompozisyonlar kurulmuş ve kağıt üzerinde ölçülendirilerek tasarlanmıştır. Tasarım aşamasının sonrasında, uygulamalarda kullanılacak çamur türleri seçilip döküm yoluyla ve çamur tornasında şekillendirme yöntemi ile bünyeler hazırlanmıştır. Çalışmalarda kullanılan çamurlar, ince öğütülmüş şamotlu çamur, seramik döküm çamuru, çini çamuru ve kırmızı çamur olarak sıralanabilir. Bazı çalışmaların formlarında deformasyonlara da yer verilmiştir.

Çini motiflerinin seramik yüzeylerde yorumlanmasına ilişkin yapılan çalışmaların oluşum aşamaları ayrıntılı olarak alt başlıklar halinde sunulmuştur.

2.1. Duvar Tabakları

Duvar tabakları öncelikle çini çamuru ile çamur tornasında şekillendirilmiştir. Sonraki aşamada bisküvi pişirimi uygulanan tabaklar dekorlamaya hazır hale getirilmiştir. Tabaklar için hazırlanan desen tasarımları melek (seraphim) figürlerinden, narçiçeği motiflerinden, kompozisyonu tamamlayıcı elemanlar olarak bulutlardan ve spirallerden esinlenilerek gerçekleştirilmiştir. Desenin belirli bölgeleri şablonlarla kapatılarak pistole ile boya püskürtülmüştür. Dekor uygulamalarında teknik olarak fırça dekoru, sgraffito ve turnet üzerinde file-bant dekoru kullanılmıştır. Son olarak çini tabaklar şeffaf sırla sırlanıp 950°C’de ikinci kez pişirilmiştir.



Resim 143: Nar Çiçeği Motifleri ve Spiraller ile Dekorlanmış Tabak, R:38cm, 2007

Ceren Atay Yolal



Resim 144: Nar Çiçeği Motifleri ve Turnet Üzerinde File-Bant ile Dekorlanmış Tabak, R:38cm, 2007

Ceren Atay Yolal



Resim 145: Nar Çiçeği Motifleri ve Turnet Üzerinde File-Bant ile Dekorlanmış Tabak, R:38cm, 2007
Ceren Atay Yolal



Resim 146: Nar Çiçeği Motifleri ve Spiraller ile Dekorlanmış Tabak, R:38cm, 2007
Ceren Atay Yolal



Resim 147: Melek (Seraphim) Figürü ve Spiraller ile Dekorlanmış Tabak, R:38cm, 2007
Ceren Atay Yolal



Resim 148: Melek (Seraphim) Figürleri ve Bulut Motifleri ile Dekorlanmış Tabak, R:38cm, 2007
Ceren Atay Yolal



Resim 149: Melek (Seraphim) Figürleri ve Turnette File-Bant ile Dekorlanmış Tabak, R:38cm, 2007
Ceren Atay Yolal



Resim 150: Melek (Seraphim) Figürü ve Spiraller ile Dekorlanmış Tabak, R:38cm, 2007
Ceren Atay Yolal

2.2. Duvar Panoları

Öncelikle alçı plakaların üzerine serbest olarak seramik döküm çamuru dökülüp plakalar hazırlanmıştır. Sonraki aşamada 1000°C’de bisküvi pişirime tabi tutulan duvar panoları dekorlanmaya hazır hale getirilmiştir. Panoların desen tasarımları geometrik motiflerden, bitkisel motiflerden, kafeslerden ve spirallerden esinlenilerek gerçekleştirilmiştir. Desenin belirli bölgeleri şablonlarla kapatılarak pistole ile boya püskürtülmüştür. Dekor uygulamalarında teknik olarak sgraffito ve fırça dekoru kullanılmıştır. Son olarak seramik panolar şeffaf ve turkuaz sırla sırlanıp 1020°C’de sırlı pişirime tabi tutulmuştur.



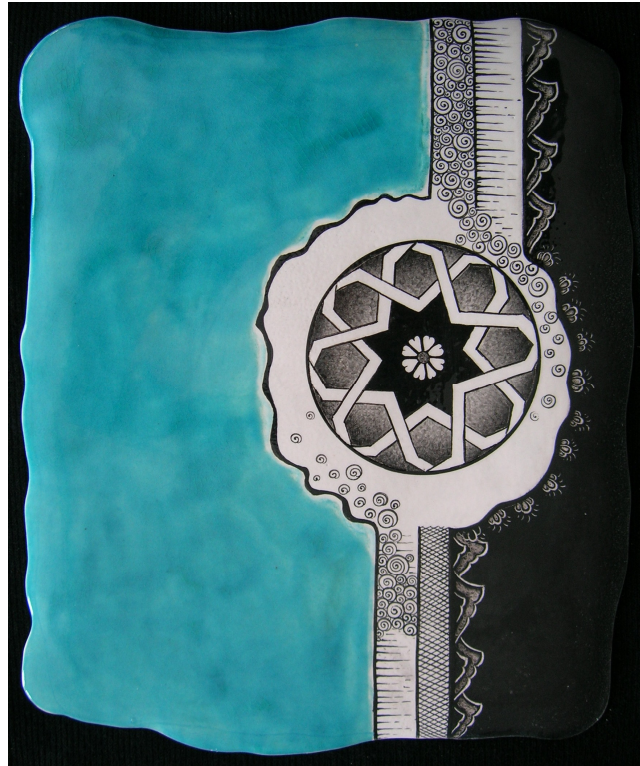
Resim 151: Geometrik Motifler ve Bulut Motifleri ile Dekorlanmış Pano, 32x41cm, 2007

Ceren Atay Yolal



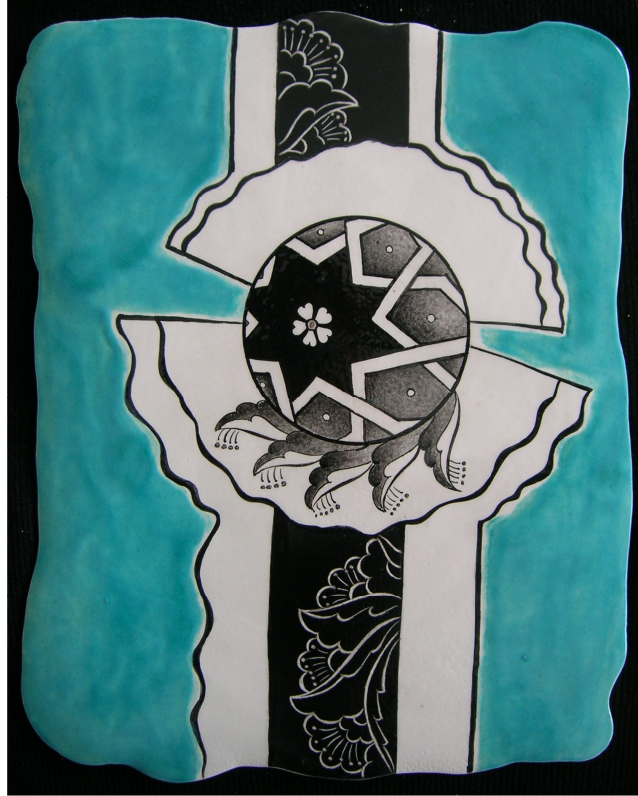
Resim 152: Geometrik Motifler ve Bulut Motifleri ile Dekorlanmış Pano, 36x37cm, 2007

Ceren Atay Yolal



Resim 153: Geometrik Motifler ve Spiraller ile Dekorlanmış Pano, 32x40cm, 2007

Ceren Atay Yolal



Resim 154: Geometrik ve Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Pano, 31x39cm, 2007

Ceren Atay Yolal



Resim 155: Geometrik ve Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Pano, 39x39cm, 2007

Ceren Atay Yolal



Resim 156: Geometrik ve Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Pano, 37x37cm, 2007

Ceren Atay Yolal

2.3. Figüratif Formlar

Figüratif formların tasarımlarında çıkış alınan nokta, Kütahya çini dekorlarının en karakteristik motifleri olan kadın figürleridir. Formların hazırlanmasında öncelikle ince öğütülmüş şamotlu çamur ile çamur tornasında şekillendirme yapılmıştır. Daha sonra bazı bölgelerine deformasyonlar yapılarak kadın formları elde edilmiştir. Formların üzerlerine, giysi izlenimi vermek amacı ile kumaş dokusu verilen çok ince açılmış çamurlar ile hazırlanmış bantlar serbest bir biçimde sarılmıştır. Sonraki aşamada, kurutulmuş formlara 1000°C’de bisküvi pişirimi uygulanmıştır. Bisküvi halindeki formların üzerine ilk olarak oksit ve boya silme işlemleri yapılmış; daha sonra bitkisel motiflerden yararlanılarak fırça dekoru uygulanmıştır. Son olarak 1020°C’de sırlı pişirim yapılmıştır.



Resim 157: Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Figüratif Form, 19x35cm, 2007
Ceren Atay Yolal



Resim 158: Lale Motifleri ile Dekorlanmış Figüratif Form, 20x31cm, 2007
Ceren Atay Yolal



Resim 159: Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Figüratif Form, 20x33cm, 2007

Ceren Atay Yolal



Resim 160: Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Figüratif Form, 18x33cm, 2007

Ceren Atay Yolal



Resim 161: Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Figüratif Form, 19x41cm, 2007
Ceren Atay Yolal



Resim 162: Karanfil Motifleri ile Dekorlanmış Figüratif Form, 19x41cm, 2007
Ceren Atay Yolal



Resim 163: Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Figüratif Form, 19x41cm, 2007

Ceren Atay Yolal



Resim 164: Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Figüratif Form, 19x41cm, 2007

Ceren Atay Yolal

2.4. Düzenleme

Düzenlemeyi oluşturan formların tasarımı çintemani motifinden esinlenilerek gerçekleştirilmiştir. Öncelikle alçı ile çekirdeği hazırlanan formun kalıbı alınmış ve seramik döküm çamuru ile çoğaltılmıştır. Sonraki aşamada rötuşlanıp 1000°C’de bisküvi pişirimi uygulanan formlar, dekorlanmaya hazır hale getirilmiştir. Formların desen tasarımlarında bitkisel motiflerden yararlanılmıştır. Fırça dekoru ile dekorlanan seramik formlar turkuaz ve şeffaf sırla sırlanıp 1020°C’de pişirilmiştir.



Resim 165: Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Form, 23x15x7cm, 2007

Ceren Atay Yolal



Resim 166: Bitkisel Motifler ile Dekorlanmış Formlardan Oluşan Düzenleme, 2007

Ceren Atay Yolal

SONUÇ

Araştırmamın birinci bölümünde; çininin tanımı, tarihsel gelişimi, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Çinileri incelenmiş olup Osmanlı Çinileri'nin içerisinde İznik ve Kütahya Çinileri anlatılmıştır. İkinci bölümde; Kütahya Çini motifleri ve bu motiflerin dekor, kompozisyon özellikleri ile üsluplar incelenmiştir. Bu bölümde motifler tek tek ele alınmış ve kompozisyonlarda yer alış biçimleri araştırılarak üsluplara yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise Kütahya çinilerinin günümüzdeki durumu; bu bölgede yer alan atölyelerle yapılan görüşmeler doğrultusunda incelenip; görüşmeler sonucunda değerlendirmelere ve atölyelerin ürünlerinden örneklerle yer verilmiştir. Araştırmamın son bölümü olan dördüncü bölümünde ise; günümüzde Kütahya çini motiflerini yorumlayarak uygulayan sanatçılar, örnekler doğrultusunda incelenmiş ve bu motifler seramik yüzeylerde yorumlanarak özgün uygulamalar yapılmıştır. Son olarak bu uygulamalar fotoğraflarla gösterilmiştir.

Kütahya, 17. yüzyılın son çeyreği ve 18. yüzyılın başına kadar konumu dolayısıyla İznik'in gölgesinde kalmış bir üretim merkezidir. Bu yüzyıllara kadar, "saray sanatı" olarak adlandırılmış olan İznik'teki saraya yönelik üretime destek olarak, Kütahya'daki atölyeler tarafından da üretim yapılmıştır. Fakat İznik'in siparişleri zamanında karşılayamaması ve kalitenin de düşmesi gibi nedenlerle bu yöredeki üretim zamanla azalmıştır. Kütahya çinileri de işte bu dönemden sonra dikkat çekmişlerdir.

Kütahya çinileri; ustalarının yorumlarındaki özgürlük, serbest fırça darbeleri, renkleri ve İznik çinilerinden oldukça farklı motifleri ile yeni bir tarz oluşturmuştur. Bitkisel motiflerin yanı sıra, desenlerde yazı kullanımı, geçmelerin yeniden doğuşu, Ermeni topluluğun inançlarına özgü motiflerin kullanımı ve en önemlisi de, yöreye has insan figürlerinin güncel yaşantılarından görüntülerinin yer aldığı desenlerin kullanılması Kütahya çinilerinin en belirgin özellikleridir.

Günümüzde, çini üretiminin Kütahya'da birçok atölye tarafından devam ettirildiği gözlemlenmektedir. Fakat birkaç atölye dışında kalan atölyelerin yaptıkları çalışmalara bakıldığında; bu ürünlere uygulanan desenlerin klasik İznik desenlerinin

taklidi olduğu görülmüştür. Atölyelerdeki zanaatkarlarla yapılan görüşmelerde kendileri; çalışmalarını eskiye öykünerek yaptıklarını belirtmişlerdir. Çini motiflerini yorumlamaktan kaçınan ustalar, bu motifleri özgün hale getirmeye sıcak bakmamakta ve yorum yapmayı eskiden üretilen çinilere bir hakaretmiş gibi algılamaktadırlar.

Kütahya'da günümüzde yapılan üretimler incelendiğinde, atölyelerin çoğunun geleneksel çini motiflerini tekrarlayarak ürettikleri gözlenmiştir. Bu tekrarların bazılarının doğru ve ustalıkla yapılması; 15. yüzyılda yapılmaya başlanan ve tarihsel geçmişi olan çini sanatımızı devam ettirmek adına olumludur. Tekrarların yanı sıra gerçek anlamda araştırmalara gidilerek, sanatçılar ve üniversitelerle iş birliği içerisinde çağdaş yorumların da yapılması gerekmektedir. Bunun yanı sıra atölye sahiplerinin birçoğu yorumlamaktan uzakmış gibi gözükseler de, uygulanan desenlerde yorumlamaların söz konusu olduğu gözlemlenmiştir. Örneğin; Osmanlı kumaş motiflerinin çini formlara yansıtılması, farklı desenlerin aynı form üzerinde kullanılması (tabak, biblo, matara v.b.), bazı desenlerin sadeleştirilmesi ya da çeşitli hayvan figürlerinin stilize edilerek kullanılması; bu desenlerin de bir yorum olduğunu göstermektedir. Tüm bunlar, Kütahya'daki atölyelerin farkında olmadan çağa ayak uydurarak, gizli bir gelişim sürecinin içinde olduğunu yansıtmaktadır. Kütahya'da günümüzde üretimini sürdüren atölyelerin üretim tekniklerine bakıldığında, az da olsa çağın teknik koşullarından (sır, çamur, dekor teknikleri v.b.) yararlanıldığı görülmüştür.

Atölyelerin yanı sıra, çini sanatını gerçek anlamda yorumlayıp, bu sanata farklı yaklaşımlarda bulunan sanatçılar da incelenmiştir. Bu sanatçılar, çini sanatının geleneksel motiflerini, desenlerini, kompozisyon özelliklerini yorumlayarak ve kendilerine has tarzlarını eserlerine yansıtarak çini sanatına yeni bakış açıları kazandırmayı başarmışlardır.

Buradan da anlaşılacağı gibi, geleneksel çini sanatının güncel sanat anlayışı içerisinde diğer dünya ülkelerinin geleneksel sanatları ile aynı platformda yer bulabilmesi için; doğru bir biçimde geleneksel üretimlerin yanı sıra, yapılacak araştırmalarla özelliklerini özümseyip; çağdaş yorumlamalarda bulunarak özgün tarzlar yaratmak; çini sanatının gelişimine dair atılacak en doğru adım olacaktır.

KAYNAKÇA

AKALIN Şebnem, Hülya YILMAZ BİLGİ. **Yadigar-ı Kütahya**, Suna ve İnan Kıraç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1997.

AKSUNGUR Mehmet. “Türklerde Çini ve Seramik İşletmeciliğinin Tarihsel Seyri”, **Anadolu Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi**, 2. Sayı, Eskişehir, 1983.

ALTUN Ara, John CARSWELL, Gönül ÖNEY. **Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri**, Koç Vakfı Yayınları, İstanbul, 1991.

ALTUN Ara. DEMİRSAR ARLI Belgin. **Osmanlı’da Çini Seramik Öyküsü**, Kütahya Çini ve Seramikleri, İMKB Yayınları, İstanbul, 1998.

ALTUN Ara. DEMİRİZ Yıldız. **Osmanlı’da Çini Seramik Öyküsü**, Çini Bahçesi, İMKB Yayınları, İstanbul, 1998.

ALTUN Ara. ÖNEY Gönül. **Osmanlı’da Çini Seramik Öyküsü**, Anadolu Selçuklu Çini ve Seramik Sanatı, İMKB Yayınları, İstanbul, 1998.

ARIK Rüçhan. **Kubad Abad**, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000.

ASLANAPA Oktay. “İznik Kazılarında Ele Geçen Keramikler ve Çini Fırınları”, **Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri**, II, İstanbul, 1969.

_____. “Kırmızı Hamurlu İlk Osmanlı Keramikleri”, **Türk Kültürü**, Sayı:30, İstanbul, Nisan, 1965.

ATASOY Nurhan, Julian RABY. **İznik**, TEB Yayınları, İstanbul, 1989.

TURAN BAKIR Sitare. **İznik Çiniler ve Gülbenkyan Müzesi Koleksiyonu**, Basılmış Doktora Tezi, İstanbul, 1993.

_____. **İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999.

BİLGİ Hülya. **Kütahya Çini ve Seramikleri**, Pera Müzesi Yayını 2, İstanbul, 2005.

CARSWELL John. **Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri**, Kütahya Bölümü, Koç Vakfı Yayınları, İstanbul, 1991.

ÇİNİ Rıfat. **Türk Çiniciliğinde Kütahya**, Uycan Yayınları, İstanbul, 1991.

DURAN Tülay. ASLANAPA Oktay, Şerare YETKİN, Ara ALTUN. **İznik Çini Fırınları Kazısı 1981–1988 II. Dönem**, Tarihi Araştırmalar ve Dokümantasyon Merkezi Kurma ve Geliştirme Vakfı Yayınları, İstanbul, 1989.

HİTZEL Frederic, Mireille JACOTIN. **İznik**, Musee national de la Renaissance, Paris, 2005.

ÖNEY Gönül. **Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları**, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1988.

_____. “Anadolu Selçuklu Saray, Kervansaray ve Kalelerinde Figür Dünyası ve Semboller”, **P Dergisi**, Sayı: 5, İstanbul, Bahar, 1997.

_____. **İslam Mimarisinde Çini**, Ada Yayınları, İstanbul, 1987.

_____. **Türk Çini Sanatı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1976.

ÖZÜDOĞRU Şerife. “17–18. Yüzyıllarda İznik ve Kütahya Seramiklerinde İnsan Figürü”, **Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:1, Sayı:1, Eskişehir, Nisan 1999.

SEVİM S.Sibel. **Seramik Dekorları**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2003.

ŞAHİN Faruk. “Kütahya Çini ve Seramik Sanatı Tarihinin Yeni Buluntuları Açısından Değerlendirilmesi”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı**, IX-X, İstanbul, 1981.

TAMER Hadi. ‘**Türk Çinilerinin Tertip ve Tekniğine Dair Bazı Tahlil ve Müşahedeler**’, 19–24 Ekim 1959 Milletler Arası I. Türk Sanatları Kongresi, Ankara, 1962.

YETKİN Şerare. ‘**Çini Maddesi**’, İslam Ansiklopedisi, Cilt:3, İstanbul, 1993.