

Yeni Mekânların Bezenmesinde Kullanılan Duvar Seramiklerinde Ele Alınan Tasarımların Dolaylı ve Dolaysız Tarihçilik Etkileri Üzerine Bir Değerlendirme*

An Evaluation on the Impacts of Directly or Indirectly Historicism at Mural Ceramics Used in the Decoration of New Spaces

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet NUHOĞLU¹

Özet

İnsanoğlu yaşadığı mekânı süsleyerek kendine göre bir anlam ve biçim üretmiş ve estetik beğenisini ortaya koymak istemiştir. Öyle ki bu duruma ilk insanların yaşadıkları mağaralardaki duvar resimlerinde şahit oluruz. Türkler, göçebe bir toplum iken bile kullandıkları yurt çadırlarının içini çeşitli dokumalarla süslemişler ve bu zevklerini yerleşik hayata geçtikten sonra mimari yapılarda da uygulamışlardır. Türk sanatında yapıların yüzeylerini seramik ile süslemek Uygurlara kadar gitmektedir. Uygurlardan sonra Karahanlı, Gazneli ve Selçuklularla gelişen sırlı tuğla ve çini ile gelişen seramik sanatı, Anadolu'ya gelmiş ve Anadolu Selçukluları ile Osmanlıların elinde çok yüksek seviyelere yükselmiştir. Osmanlı'nın son dönemlerinde başlayan batılılaşma hareketi ile değişim geçiren seramik sanatı daha sonra millî mimarlık akımının etkisiyle eskiye bir dönüş yaşasa da uzun ömürlü olmamıştır. Cumhuriyetin ilanından sonra seramik sanatındaki modernleşme, Anadolu'nun ve Türk seramiğinin tarihsel birikimiyle yeni bir açılım yaşar. Günümüzde pek çok akımın görüldüğü duvar seramiklerinde, tarihsel birikim, dolaylı veya dolaysız şekilde yeniden karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Seramik Sanatı, seramikte tarihçilik, tasarım, mimari, mekân tasarımı

Abstract

Human beings have produced meaning and shape according to their own by decorating the space they live in and wanted to put forth their aesthetic pleasure. So that we witness this situation in the mural paintings in the cave which previous people have lived. The Turks have decorated their nomadic tents which named "yurt" with various textiles while they were nomad and they have applied their pleasure on the architectural buildings when they have passed to sedentary life. To decorate on the buildings surfaces with ceramics is going to Uigur arts in the Turkish arts. After Uighurs, the Turkish ceramic arts came to Anatolia which were developing the ceramic arts with glazed bricks and tiles during Karahanli (Haqanids), Ghaznavid and Seljuciani periods and Turkish ceramic arts rose to a high-level Anatolian Seljuks and Ottoman periods. The ceramic art has become change with the westernization movement that started in the last period of the Ottoman Empire. However, It return old styles with national architectural movements, it wasn't long lived. The modernization in ceramic arts lived a new evolution with historical accumulations of Anatolian and Turcic ceramics, after the Republic's announcement, in wall ceramics where many currents are seen today, we are face to face again to historical accumulations directly or indirectly.

Keywords: Turkish ceramic art, historicism at ceramic, design, architectural, space design

* Bu makale 21-22 Aralık 2017 tarihinde YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından düzenlenen IV. Yıldız Sosyal Bilimler Kongresi'nde sözlü olarak sunulan tebliğin genişletilmiş halidir.

1- Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat Bölümü, nuhzademehmet@gmail.com

1. GİRİŞ

İnsanoğlu asli ihtiyaçları olan beslenme, barınma gibi sorunlarını çözdüğü andan itibaren yaşadığı mekânı bir takım estetik ilkeler oluşturarak süsleme kaygısına girmektedir. Bu tür süslemelerde, süslemenin bizzat amaç olmayıp din, tılsım, büyü, bereket, sağlık vb. pek çok gerekçe gösterilse de en azından mağara duvarlarındaki resimlerde bir estetik kaygının, renk bilgisinin olduğu inkâr edilmeyecek bir olgudur. İnsanın her zaman bir estetik duygusu olagelmiş, bu estetik duygusunu içinde bulunduğu şartların, malzemenin ve ulaşabildiği anlatım dilinin üzerinden -asıl amacı sanat olmasa bile- anlatagelmiştir. Tarih biliminin taş devri olarak adlandırdığı ve insana ait en eski taş aletlerde bile işlevi gözetilerek yapılan, gözümüze biçimin verilışı itibariyle güzel görünen yönleri bulunmaktadır.

Mimari yapıları çini veya seramik ile süslemek ilk kez MÖ 3000'lerde Mısır'da, daha sonra MÖ 12.-6. yüzyıllar arasında Mezopotamya'da ve İran'da karşımıza çıkmaktadır (Öney, t.y., s. 13). Türklerdeki kullanımı ise Uygurlara kadar giden çini, daha sonra Gaznelilere ve Karahanlılara geçer (Yetkin, 1986, s. 211). Hakanlı (Karahanlı) Türklerinin Çin ve Uygur illerinden getirdikleri anlaşılın sırlı keramik/seramik tekniği, bütün Türkistan'a ve Sirderya'ya yayılmıştır (Esin, 2006, s. 13). İslam mimarisinde ise ilk örnekleri 9. yüzyılda başlar (Öney, t.y., s.13-14).

Kaynak itibarıyla Türklerin çevre kültürlerden aldıkları ve/veya kendi geliştirdikleri teknik, tasarım, ürün bakımından mimaride seramik kullanımı, Türklerin yerleşik hayata geçmeleri, ardından da İslam dinine girmeleriyle apayrı bir boyuta ulaşmış görünmektedir. Burada İslam dünyasının birikimi kadar Orta Asya hatta Çin kültür havzalarının birikimi de dikkate alınmaya değerdir.

Türklerin büyük oranda Müslüman olmalarından ve İslam kültürü içine dâhil olmalarından sonra mimaride kullanılan seramik işlerinin tasarım, motif ve anlam boyutu çeşitlenmiştir. Yazının özellikle geometrik tasarıma çok uygun düşen kufi yazının gerek renkli sır gerekse çini tekniğinde kullanılması, bunun tamamen soyut bir anlatım olan geometrik motiflerle harmanlanması, seramiğin Türk İslam dünyasında en belirgin tarzını oluşturmuştur.

Türkiye'deki seramik sanatının kökeni iki ana kaynağa dayanmaktadır. Bunlardan birincisi Anadolu'nun neolitik çağa kadar giden seramik üretimi (Erman, 2012, s. 20), ikincisi Türklerin Orta Asya'dan getirdiği birikimdir. Orta Asya'daki birikim, İran üzerinden Anadolu'ya taşındıktan sonra, Anadolu Selçukluları zamanında başlayan bilhassa çini ile ön plana çıkan Türk seramik sanatının yükselişi, Osmanlı döneminde zirveye çıkmıştır (Aslanapa, 1997, s. 317-318). Ancak Osmanlı Devleti'nin ekonomik olarak zayıflamasıyla seramik sanatı da gerilemiştir. Cumhuriyet öncesinde seramik sanatında modernleşme için atılmış en önemli adım Yıldız Porselen Fabrikası'dır. Ne var ki 31 Mart ayaklanmasından sonra ortaya çıkan siyasi karmaşa döneminde fabrika işlevini yürütememiştir (Okutur, 2017, s. 17). Yıldız Porselen Fabrikası'ndan önce 1845 yılında Beykoz yakınlarında İncirli'de Ahmet Fethi Paşa tarafından kurulan ve daha çok Osmanlı toplumunun zevkine hitap eden bir seramik fabrikası kurulmuşsa da yaklaşık yirmi yıl yaşayabilmiştir (Erman, 2012, s. 28). Seramikteki modernleşme cumhuriyet döneminde, devlet girişimiyle ve yurt dışına gönderilen öğrencilerin dönmesi ve üniversitelere konulan seramik derslerine girmeleriyle; bilhassa özel sektörün 1950'lerden itibaren üretime geçmesiyle başlamış, 1980'lerden sonra artarak devam etmiştir (Oral, 2017). Bu sanayi üretiminin yanı sıra pek çok seramik sanatçısı kendi bireysel tasarım ve yorumları olan duvar seramiklerini üretmişlerdir. Bu sanat üretiminde, Bedri Rahmi Eyüpoğlu, Jale Yılmabaşar gibi Anadolu'nun kadim

kültürlerinden Türk seramiklerine kadar kültürel birikimi yeniden yorumlayarak tasarımlar yapan sanatçıların ayrı bir yeri vardır.

Cumhuriyet döneminde Türk sanatında millilik/ulusallık ve bu bağlamda yerellik resimden diğer sanatlara kadar kimi zaman azalan kimi zaman da çoğalan bir akımla hep var olagelmıştır. Bu akımın kuvvetlendiği dönemler genellikle Türkiye'deki siyasi hayatta milli/ulusal, muhafazakâr fikirlerin yoğunluğunun hissedildiği dönemlere denk düşer. Ancak; Osmanlı'nın son dönemlerinden Cumhuriyet'e, Türkiye modernleşmesindeki Batılı etki her zaman ağırlığını hissettirmiştir. Yakın tarihte de Avrupa ve Amerika ile özdeşleşen Batı kültürünün ürettiği sanat akımları, fikir, malzeme, tarz, yorum, sergileme vs. pek çok açıdan Türkiye'de, kendi yansımalarını kısa bir süre içinde göstermektedir.



Görsel 1. 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başı Fransız çinileri.



Görsel 2. 19. yüzyıl Amerikan duvar çinileri.

Günümüz Türkiye'sinde tasarlanıp üretilen duvar seramikleri desen, form, motif, malzeme vs. bakımından geleneksel, modern ve post modern pek çok akım-yorum

çerçevesinde değerlendirildiğinde oldukça çeşitlidir. Bu çeşitliliği yukarıda belirtildiği üzere Türkiye'nin yaşadığı sanat geçmişi ve günümüzde etkili olan Batı kültürü bağlamında değerlendirmek daha sağlıklı olacaktır. Çünkü Türkiye'deki yeni mimari mekânlarda, modern veya post modern anlayış çerçevesinde herhangi bir geçmiş kültür ya da dönemin etkisinde olmayan tasarımların yanı sıra tarihte kullanılmış formların, desenlerin yeniden ele alınmasıyla oluşturulmuş yorumların da kullanıldığına tanık olmaktadır.

Seramik sanatı üzerinde yapılan modernlik, post modernlik, geleneksellik değerlendirmeleri Türkiye'de zengin sanatsal bir tartışma ortamı oluşturmaktadır. Prof. Dr. Filiz Özer'in eşya üretimi hakkındaki dolaylı tarihçilik ve dolaysız tarihçilik tanımlaması (Özer, 2000, s. 159), seramik sanatındaki form, desen, malzeme gibi unsurlar tarihi bağlamıyla ele alındığında, bu zengin tartışma ve değerlendirmelere ayrı bir pencereden bakılmasını sağlamaktadır. Filiz Özer, dolaysız tarihçiliği; geçmişin formlarını ve tarihsel dilini 'aynen yinleme eylemi' olarak tanımlar. Bu tanımlama üzerinden seramik sanatını okuduğumuzda, seramik sanatındaki herhangi bir gelişimi değil; geleneksel zanaat üretiminin kopya üzerinden üretimi ile karşılarız. Bu üretimde; günümüz insanına verebileceği tarihi mirası hatırlatma dışında yeni bir şey yoktur. Buna verilebilecek en iyi örnek; nitelikleri tartışmalı, herhangi bir sanatsal değerlendirmeye tâbi tutulmadan, mekânı adeta "boğan", hemen hemen tüm mahalle camilerinin duvarlarına "örülen" çini kaplamalardır.

İkinci tanım olan dolaylı tarihçilik ise; geçmiş üslupların analizini yaparak yeni bir senteze gitme eylemidir ki bu çalışmada aşağıdaki örnekler dolaylı tarihçilik açısından incelenecektir.

I. İBB metro ve Marmaray istasyonlarındaki bazı duvar seramiği uygulamaları

II. Prof. İlhan Özkeçeci'nin YTÜ Oditoryum ve Davutpaşa Kongre Merkezi'ndeki duvar seramiği uygulamaları

III. Seramik sanatçısı Hülya Çeltikçi'nin İstanbul'un Fatih ilçesinde bir özel otelde yaptığı duvar seramiği uygulamaları

2. YENİ MİMARİ MEKÂNLARDA DOLAYLI TARİHÇİLİK BAĞLAMINDA BAZI UYGULAMA ÖRNEKLERİ

Yukarıda belirtildiği üzere; Türk sanatında seramik uygulamalarından sırlı tuğla ile çini örneği ele alındığında; oldukça köklü, tasarımı bakımından oldukça zengin bir mirası ve birikimi vardır. Ancak Batılılaşma hareketlerinin hızlanmaya başladığı 18. yüzyılın sonundan itibaren Osmanlı Devleti'nde seramik tasarımları ve seramik yüzey kaplamaları Avrupa'dan gelen moda akımları çerçevesinde şekillenmeye başlamıştır. İlk Osmanlı hanedanı ve saray çevresinde başlayan, daha sonra peyderpey alt toplumsal tabakalara doğru yayılan Batılılaşma akımı kendini seramikte de göstermiştir. 19. yüzyılda yapılan pek çok sarayda, kasırda ve konutta Avrupa ülkelerinden getirilmiş seramik yüzey kaplamaların olması bu durumun açık bir göstergesi olarak kabul edilebilir.

Avrupa tarzında seramik üretimi hususunda, Osmanlı'nın son dönemlerinde İstanbul'da kurulan sert çini (fayans) ve porselen fabrikalarının savaş, işgal ya da ticari kuruluşların yönetilmesindeki eksiklik gibi sebeplerle 1922'de kapanmış olması (Tansuğ, 1999, s. 237), üretimin Türkiye'de o dönem için gelişmemesinde önemli bir etken gibi durmaktadır.



Görsel 3. Çapa Fen/Öğretmen Lisesi.

Osmanlı'nın son dönemlerinden başlayıp Cumhuriyet'in 1930'lu yıllarına kadar süren milli mimarlık akımında Selçuklu ve Osmanlı mimari unsurlarının ele alınıp, yeniden işlendiği İstanbul Tapu Kadastro Binası, Sultan Mehmet Reşad Türbesi, Çapa Anadolu Lisesi (bkz. Görsel 3) gibi binalarda, Selçuklu ve Osmanlı dönemi çinilerinin motif tasarımlarının kullanıldığı görülür. Adı geçen bu milli mimarlık akımı, Türk tarihini referans alması nedeniyle, seramik işleri de tarihi binalarda kullanılan malzeme ve motifleri referans aldığı ve tasarımları büyük oranda Selçuklu ve Osmanlı seramiklerini kopya ettiği için, dolaysız bir tarihçilik yaklaşımı göstermektedir.

Cumhuriyetin ilk yıllarında seramik eğitimi için öğrenciler gönderilmiş, dönüşlerini takiben akademide bu alanda eğitim verilmeye başlanmıştır. Ancak Türkiye'de modern anlamda seramik sanatının gelişiminde bu girişimden çok başka bir girişimin etkisi vardır. 1950'li yıllardan itibaren seramik sanatının Füreyya Koral'ın öncülüğünde modern bir anlatım ve üsluba dönüşmesi söz konusudur (Tansuğ, 1999, s. 339). Seramik sanatındaki bu modernlik olgusu ve bu sanatın yeni bir tasarım dili oluşturması Avrupa'dan gelen bir etkidir. Yine bu yıllarda başta resim olmak üzere sanat üslubu ve kaynağı bakımından seramiklerin de milli bir özellik taşıması gerektiği, yerel ve geleneksel motiflerin modern Türk sanatında yer alması veya kaynak oluşturması gerektiği yoğun olarak işlenmiştir. Bu tartışmalarda Bedri Rahmi Eyüpoğlu ve etrafında şekillenen 10'lar Grubu, Elif Naci gibi sanatçılar öne çıkmıştır.

Duvar yüzeylerinde uygulanan seramik çalışmalarına bir örnek olarak Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun İstanbul Manifaturacılar Çarşısı duvarındaki eseri dolaylı tarihselcilik bakımından ele alınabilir. Bu eserin mozaik çini tekniğinde olması ve geleneksel Türk çiniciliğinde kullanılan firuze, lacivert, beyaz renkleri yoğun bir şekilde kullanması, tarihe referans vermekte iken tasarımın geneli ve motifleri modern sanatın tarzını sergilemektedir.



Görsel 4. Bedri Rahmi Eyüpoğlu'nun İMÇ duvarındaki mozaik panosu (Fotoğraf, yazarın kişisel arşivindedir).

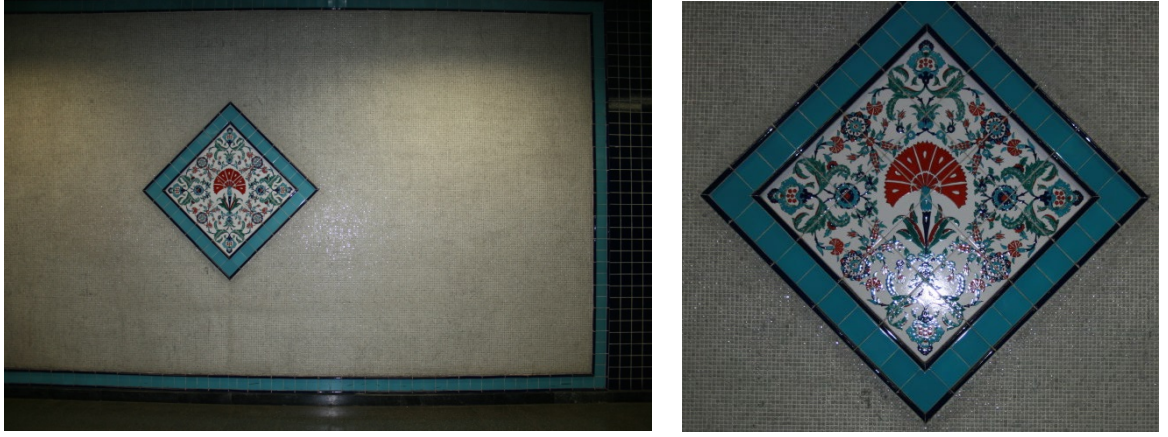
Bu panoda geçmişte kopya etmeden ondan ilham alarak yeni bir tasarım dili oluşturması gözlemlenebilmektedir (Görsel 4). Türk çini sanatında yoğun bir şekilde kullanılan firuze, mavi, lacivert ve beyaz renkler ile Selçuklularda sık başvurulan mozaik çini tekniğinin tercih edilmesi ilk başta tarihsellik bağlamını kuracağımız benzerliklerdir. İstanbul'un mimari birikimi, minareleri, Galata Kulesi, kubbeli yapıları, evleri, denizi, martıları, balıkları ile yeni bir anlatım dili oluşturmaktadır. Yine bu eserde somut nesnelerin tasvirinde soyutlamaya gidilmiş olması, asimetrik bir nizam, gözü yormayan fakat şaşırtıcı geometrik düzenlemeler, modern sanatın tasarım ve anlatım dilinin iyi bir yansımalarını oluşturmaktadır.

Duvar seramikleri alanında üretim yapan ve eserlerinde tarihe, yerelliğe atıfta bulunan bir başka sanatçı da Jale Yılmazbaşar'dır. Onun, Yalova Aydın İş Hanı duvarına yaptığı çalışmasında güneş, su, ağaç gibi doğada bulunan nesnelerin yanında camiler ve evler de görülmektedir (bkz. Görsel 5).



Görsel 5. Jale Yilmabaşar. Yalova Aydın İşhanı duvar panosu
(Yilmabaşar, 1980, s. 155).

Modern ve post modern sanat akımlarını bir arada yaşayan Türkiye toplumu ve sanat camiası için, tarihten referans alan hem dolaylı tarihçilik hem de dolaysız tarihçilik açısından önemli eserlerin verilmesi, beraberinde sanatta yenilenme, tarihi birikimi tekrar etme, tarihten ilham veya referans alarak yeni bir tasarım oluşturma tavrını da ortaya koymaktadır. 1990'lardan itibaren İznik çinilerinin yeniden üretilmesi için yapılan çalışmalarda başarıya ulaşıldığı düşünülse de bu konuda henüz bilimsel kanıtlar tam olarak yoktur. Bu belirsizliğin bir diğer yönü de üzerinden uzun yıllar geçmediği için üretilen çini ve renklerin yapısını bozmadan ne kadar dayanabileceğinin henüz görülememiş olmasıdır. İznik çinilerine verilen desteğin sonucu olarak da kabul edilebilecek bir başka durum da; 1990'lardan sonra yeni mimari yapıların İznik'te üretilen seramiklerle süslenmesinde gözle görülen artıştır. 1980'lerin sonlarında başlayıp 1990'lı ve 2000'li yıllarda hızla artan İstanbul metro duraklarında yapılan seramik duvar çinileri Türkiye'de yeni mimari mekânların süslenmesine örnek olarak gösterilebilir (bkz. Görsel 6). Dünya genelinde metro duraklarının bir sanat mekânı olarak ele alınması ve düzenlenmesi ülkemizden çok önce başlamıştır. Bu bakımdan İstanbul metrosu duraklarının bir sergileme mekânı halinde düzenlenmesi dünyadaki benzer örneklerinden alınmış bir uygulamadır.



Görsel 6. İstanbul Metrosu Bakırköy Durağı duvar panosu
(Fotoğraf, yazarın kişisel arşivindedir).

Daha çok doğrudan tarihçilik diyebileceğimiz bu örnekte bir kare içinde, özellikle Osmanlı'nın klasik döneminde başta çini, tezhip ve kalemişinde gördüğümüz, karanfiller, hatayiler, goncalar ve sazyolu üsluplarından oluşan bir kompozisyon vardır. Merkeze yerleştirilen çiçek motiflerinin etrafı ile en dış konturunun, firuze ve lacivert çinilerle çevrelenmesi, doğrudan tarihçilik özelliği bakımından değerlendirilebilecek bir başka durumdur. Pano, metro durağının yer altında bulunması sebebiyle gün ışığının ulaşmadığı bir konumdadır. Bu durum mekânın ışıklandırılması ve seramik panonun daha iyi görülmesi ve algılanması sorununu ortaya çıkarmaktadır. Işıklandırmanın adeta bir müzede sergilenen eserin ışıklandırması gibi bir hassasiyetle yapılmış olması günümüzün bu yeni mekânlarının düzenlenmesinde dikkate alınmış bir ilke gibi durmaktadır.



Görsel 7. İstanbul metrosu Taksim durağı duvar panosu
(Fotoğraf, yazarın kişisel arşivindedir).

Tasarımı, İznik Çini Vakfı tarafından yapılan İstanbul Taksim Metrosu'ndaki bu panonun, bir minyatür resmi olması bakımından doğrudan tarihçilik eseri kabul edilse de pek çok açıdan dolaylı tarihçilik eseri olarak değerlendirilmesi gerekir. Minyatürün resimsel anlatımı, çini üzerine uygulanması yeni bir tarz oluşturmaktadır. Panoda

İstanbul'un fethinde önemli bir dönüm noktası olan gemilerin, İstanbul Boğazı'ndan Haliç'e indirilişi anlatılmaktadır (bkz. Görsel 7). Öyle ki tarihi olay Taksim tarafından görünüşü düşünülerek verilmektedir. Galata Surları'nın Taksim tarafından görünüşü, Galata Kulesi'nin konumlandırılışı, ordugâhın yerleştirilişi tarihi gerçeklikle örtüşmekte, panoya bakanların olayın geçtiği tarihi ana şahitlik etmeleri istenmektedir. Topografya, nesnelere ve insanlar, minyatürün anlatım ve tasvir dilinde olduğu gibi, birebir benzeri veya ölçüsü içinde değil de temsiliyeti üzerinden anlatılmaktadır. Panonun gün ışığından mahrum bir konumda olması ve çini panonun ışıklandırılmasına özen gösterilmesi, mekânın tasarımı ve sergi alanı olarak kullanılmasındaki hassasiyeti gerektirmektedir.

Türk mimarlık tarihinde binaların gerek iç gerekse dış mekânları seramikle süslenirken, binanın teknik özelliği ölçüsünde gün ışığından faydalanma temel bir ilke olarak karşımıza çıkmaktadır. Metro durakları gibi günümüzün yer altı mekânları gün ışığı ile aydınlatılamayacağı için elektrikten faydalanılmaktadır. Dolayısıyla aydınlatma yaparken panonun daha iyi nasıl görülebileceği, gözü yormayan az ya da çok yoğunlukta bir ışık ayarının yapılmasını zorunlu kılmaktadır.



Görsel 8. Marmaray Sirkeci İstasyonu (Fotoğraf, yazarın kişisel arşivindedir).

Tasarımı İznik Çini Vakfı tarafından yapılan İstanbul Marmaray Sirkeci İstasyonu'ndaki bu çini tablo, minyatürün resimsel anlatımından yararlanmakla beraber oldukça farklı bir üsluba sahiptir (bkz. Görsel 8). Günümüzde gittikçe önemi artan resimsel bir anlatım özelliğinde tasarlanmış olan pano, İstanbul'un silüeti ile beraber 15 Temmuz Şehitler Köprüsü'nün ve Üsküdar taraflarının Marmara Denizi'nden görünüşünü vermektedir. Tarih boyu İstanbul'un Anadolu ve Avrupa yakası arasındaki ulaşımı kolaylaştırmak için pek çok adım atılmışsa da bunlar pek başarılı olamamıştır. İlk kez bu bağlantı Cumhuriyetin 50. yılında açılan Boğaziçi Köprüsü ile mümkün olmuştur. Daha sonra açılan ikinci köprü de ihtiyaca yetmediği için Marmaray'ın boğazın altından geçişi ulaşımı kolaylaştırmıştır. Bu pano, renklerin parlaklığı, deniz ve gökyüzünün renkleri, yeşillikler içinde kubbeleri ve minareleri geçmeyen konut dokusu ile İstanbul Suriçi'nin ideal bir şehir düzenini yansıtmaktadır. Ayrıca bulutların minyatür biçimleri ile mimari yapıların Matrakçı Nasuh ve Nusret Çolpan tarzı oluşu dikkati çekmektedir.



Görsel 9. İlhan Özkeçeci YTÜ Davutpaya Kongre Merkezi Fuayesi duvar panosu
(Fotoğraf, yazarın kişisel arşivindedir).

Tasarımı Prof. İlhan Özkeçeci tarafından yapılan bu panoda dolaylı tarihçilik açısından nitelendirilebilecek özellikler bulunmaktadır (bkz. Görsel 9). Bulut motifleri, geometrik geçmeler, Selçuklu düğümleri, tepelikler, Osmanlı dönemini hatırlatan cami ve konut dokusuyla Türk şehri görüntüsü tarihsel köklere atıfta bulunurken Boğaz köprüsü, kompozisyonu günümüze taşımaktadır. Kompozisyonun asimetric duruşu, üstteki bulutların konumuyla sonsuzluk anlatımı içinde oluşu, tasvirin tamamını modern sanatın anlatım dili üzerinden oluşturmaktadır. Şehrin altından bir kavis çizerek bir gemi silüetinde uzanan hat çizgisinin boşlukta kalan bölümüne geometrik düzenlemeler yerleştirilmiştir. Bu düzenlemelerde geometrinin dengeli hali, parlak renkler üzerinden soyutun sonsuzluğunu anımsatan bir duruşa sahiptir.

Toprak, su, gökyüzü, şehir ve şehre ait mimari yapılar ile ideal bir mekânı veya geçmişin güzel günlerini yaşamak istediğini hissettiren bu pano, bulunduğu iç mekânın pencerelerinden yansıyan ışık-gölge devinimleriyle ayrı bir görselliğe ulaşmaktadır.



Görsel 10. YTÜ Oditoryum iç mekânı duvar panosu
(Fotoğraf, İlhan Özkeçeci arşivindedir).

Tasarımı İlhan Özkeçeci tarafından yapılan YTÜ Oditoryum iç mekân duvar panosu, sanatçının yukarıda verilen diğer eserinin özelliklerine benzer bir durum arz etmektedir (bkz Görsel 10). Firuze, lacivert, kırmızı renkler ile Rumi, bulut, yıldız, daha çok tezhip sanatında gördüğümüz tiğ motifi biçiminde yükselen kufi yazılı süsleme dolaysız tarihçilik özelliklerini gösterir. Fakat anlatım dili, asimetrik yapı, Suriçi bir mekâna yerleştirilmiş geleneksel Türk evleri tasarımlarıyla dolaylı tarihçilik özelliği göstermektedir. Geçmişin birikimini hem motif hem de mimari özellik bakımından modern sanatın diliyle anlatmaktadır. Sol alttaki on kollu yıldız hem Selçuklu-Osmanlı geleneğine hem de Yıldız Teknik Üniversitesi'nin amblemine gönderme yapmaktadır. Minyatür, çini ve tezhibin resimsel bir yorumla mezcedilerek güçlü bir anlatım ve seyir oluşturmaktadır.



Görsel 11. Yaşmak Hotel'in iç mekânına yapılan seramik duvar panosu (Fotoğraf, Hülya Çeltikçi arşivindedir).

Tasarımı Hülya Çeltikçi tarafından yapılan bu seramik duvar panosu İstanbul Sultanahmet semtindeki Yaşmak Hotel'de yer almaktadır (bkz. Görsel 11). Bu ve aşağıda verilen diğer panolar, otelin kat pencerelerinden bakıldığında görülen mimari yapılar esas alınarak oluşturulmuştur. İlk bakışta nesnelerin parçalı tasarımları nedeniyle hemen seçilemeyen simetrik düzenlenmiş bir yorum söz konusudur. Mimariden İstanbul'un surları, Galata Kulesi, kubbeli binaları, taç kapısı, Topkapı Sarayı Babüsselam Kapısı; ayrıntılarında tezhip ve kalemişi motiflerinden rumiler, çintemaniler, karanfiller, laleler, narlar, bulutlar; minyatürlerden bulutlar, gemiler, atlar, insan figürleri tercih edilmiştir. Ayrı bir tasarım ögesi olarak Hz. Fatıma'nın Eli sağ boşlukta ve en üstte adeta bu mülkün sultanını gösterircesine sorguçu padişah kavuğu yer almaktadır. Bütün bu unsurlar ayrı ayrı olmakla beraber bir bütün içinde kompozisyonda birleşmektedir. Otelin misafirleri için bir seyirlik ortam oluşturan bu pano, İstanbul'un ne denli zengin bir kültürel miras barındırdığını göstererek bunu insanın algı ve zihin dünyasına ulaştırmak azmindedir.



Görsel 12. Yaşmak Hotel'in iç mekânına yapılan seramik duvar panosu (Fotoğraf, Hülya Çeltikçi arşivindedir).

Hülya Çeltikçi'nin aynı oteldeki bu ikinci seramik uygulaması Görsel 11'deki genel çerçeve ile aynı özellikleri taşımaktadır (bkz. Görsel 12). En altta sur duvarları eğimli bir hat çizerek dolanır. Surların önünde Burmalı Sütun ile Çemberlitaş, geride Dikilitaş, Örme Sütun ve bir Bizans sütunu yer almaktadır. Sütunların gerisinde panonun üste yakın yerinde, soldan sağa doğru akarsu biçiminde genişleyen alanda tezhip ve kalemişi motiflerden laleler, karanfiller, pençler akan bir ırmak gibi tasvir edilmiştir. Buranın hemen üstünde konutlardan, minare ve kubbelerden oluşan tarihi bir Türk şehri betimlenmiştir. En tepede adeta bir nazarlık gibi Hz Fatıma'nın Eli motifi el ayasında çintemani ile taçlanır. Mimari öğelerin daha ön plana çıktığı bu duvar panosunda, klasik Türk bezeme unsurlarının uyumu ile üstteki şehir görünümü, mimari öğelerin daha vurgulu bir biçimde algılanmasını sağlamaktadır.

Yukarıdaki bu son iki örnek de motiflerini tarihi mirastan ve klasik Türk sanatı öğelerinden almakla beraber yeni bir tasvir ve anlatım dili getirdikleri için dolaylı tarihçilik özelliği taşımaktadır.

3. SONUÇ

Mimaride kullanılan seramik kaplamalar, yapıya teknik ya da strüktürel açıdan bir katkı sunmazlar fakat yapıyı seyredenlerde, daha süslü ve göz alıcı bir etki uyandırır. Yapıları bu tür malzemelerle süslemek çok eskilere dayanmakla beraber, bu durum dünya çapında her mimari yapıda yaygınlık göstermez. Türklerde özellikle Selçuklu ve Osmanlı döneminde inşa edilmiş yapılardaki çini kullanımı, tasarım bakımından göz alıcı ve hayranlık verici bir seviyeye ulaşmıştır. Bilhassa yapıların dış yüzeylerinde yazı, geometrik ve bitkisel süsleme ve tasarımlarla işlenen çini ve sırlı tuğla uygulamaları, mimarının sadece teknik kısmıyla ilgilenilmediğini, mimariyi süsleyen bu malzemenin estetik yönüyle de ele alındığını gösterir. Osmanlı'nın 17. yüzyıldaki ekonomik gücünün azalması ile kalitesi düşen çini, Lale Devri'nde yeniden ele alınmışsa da uzun soluklu olmamıştır. Milli mimarlık akımının başladığı 20. yüzyılın başlarındaki binalarda uygulanan çiniler geçmiş dönemin Selçuklu ve Osmanlı çinilerini taklit eder. Bu durum biraz da milli mimarlık akımının amaçlarıyla da doğru orantılıdır.

Osmanlı'nın 18. yüzyılında başlayan Batılılaşma hareketi, 19. yüzyılda hızlanmış, bu durum Cumhuriyet döneminde her alanda olduğu gibi sanat alanında da artarak devam etmiştir. Bu bağlamda Cumhuriyet döneminde seramik ile ilgili atılan adımlar, modern seramik sanatının Türkiye'ye taşınmasını sağlamıştır. 1950'lerden itibaren gelişen modern Türk seramik sanatı, özellikle özel sektörün desteğiyle günümüze kadar artarak gelmiştir. Bu dönemde duvar kaplamalarında kullanılan seramiklerin motif tasarımlarında hem Anadolu'nun kadim kültürlerinden hem de Türk seramik birikiminden yararlanılmış, modern seramik sanatının içinde kendine önemli bir yer edinmiştir. 1990'lardan itibaren Türk çiniciliğine verilen önem, araştırmalarla ve üretilen ürünlerle önemli bir seviyeye gelmiştir. Burada önemli nokta yeni mimari mekânlarda uygulanacak seramik tasarımların ne derecede tarihi mirastan yararlanacağı sorunudur. Eğer dolaylı tarihselci bir anlatımdan faydalanılacaksa niteliksel olarak geçmişini ne ölçüde taklit edip etmeyeceğini gündeme getirmektedir. Geçmişte kullanılan form ve desenlerin aynısını yeniden üretmek –belki bir yere kadar buna ihtiyaç olmakla birlikte- seramik sanatı için bir gelişme olmayacak, tarihi motif ve tasarım birikiminin tekrarından öteye geçmeyecektir. Bu durum seramik veya çini sanatını bir sanat olmaktan çıkartarak bir zanaata dönüştürme kısır döngüsünü de beraberinde getirmektedir. Günümüzün modernliği ya da post modernliği yaşayan insanı için tarihi birikimden yararlanmanın yanında özgün yorumlarla yeni mimari mekânların bezenmesi daha estetik bir beğeni oluşturmaya yardımcı olur. Ayrıca yaşadığı çağın görsel diliyle tasarım arasında daha sıcak bir iletişim ve sanat dili kurmasını sağlar.

Bu makalede, ele alınan yeni mimari mekânlardaki seramik ve çini panolardaki mimari yapıları ele alan uygulamalar ile, minyatür sanatında ekol veya akım olarak gösterilebilecek, 16. yüzyıldaki Matrakçı Nasuh'un ve son dönem temsilcilerinden Nusret Çolpan'ın mimari yapıları ele alış tarzları arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Mimari yapıları üsluplaştırarak tasvir etmek, günümüzün grafik tasarımı ve anlatımına çok yakın durmaktadır. Bu tasvir tarzı, eserlerin geçmiş ile bugünü, doğrudan veya dolaylı tarihçilik bağını kurarak karşımıza çıkarmaktadır. Yeni bir tasarım tarzının oluşması, özellikle günümüzde geleneksel denilen klasik Türk sanatlarının nostaljik bir uygulama veya zanaata dönüşmüş bir el işi olması tehlikesini önleyecek ve bu sanatların kendi gelişim evreleri içinde devam etmelerini sağlayabilecektir.

Türk mimarlık tarihinde binaların gerek iç gerekse dış mekânları seramikle süslenirken, binanın teknik özelliği ölçüsünde gün ışığından faydalanmak temel bir ilke olarak karşımıza çıkmaktadır. Bina iç mekânları, metro durakları gibi günümüzün gün ışığından uzak mekânları, gün ışığı ile aydınlatılamayacağı için bu mekânların aydınlatmasında elektrikten faydalanılmaktadır. Dolayısıyla aydınlatırken panonun daha iyi nasıl görülebileceği belirlenirken, gözü yormayan az ya da çok yoğunlukta bir ışık ayarının yapılmasını zorunlu kılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Aslanapa, O. (1997). Türk Sanatı.(4. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Esin, E. (2006). Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Erman, D., O. (2012). Türk Seramik Sanatının Gelişimi: Toprağın Ateşle Dansı. ACTA TURCICA-Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, IV, 1, 18-33. "Kültürümüzde Toprak".
- Okutur, E., F. (2017). Çağdaş Türk Seramik Karolarında Türk Çini Mirası Etkileri. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 18, 17-30.
- Oral, M., E. "Türkiye'de Çağdaş Seramik Sanatının Gelişimi". Erişim Tarihi: 07.12.2017, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/897/266964.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Öney, G. (t.y.). İslam Mimarisinde Çini. İstanbul: Ada Yayınları.
- Özer, F. (2000). Çağdaş Eşya Tasarımında Tarihsellik. Semra Ögel'e Armağan-Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları. Ege Yayınları.
- Tansuğ, S. (1999). Çağdaş Türk Sanatı (5. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Yetkin, Ş. (1986). Anadolu'da Çini Sanatının Gelişimi, (2. bs.), İstanbul: İstanbul Üniv. Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Yılmabaşar, J. (1980). Jale Yılmabaşar Seramikleri ve Yöntemleri. İstanbul: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

- Görsel 1. <https://www.aspireauctions.com/#!/catalog/61/344/lot/12294>
- Görsel 2. <https://www.worthpoint.com/worthopedia/19th-century-antique-majolica-grape-1879900529>
- Görsel 3. Çapa Fen Lisesi. (t.y.). 10.12.2017. <https://onedio.com/haber/hepimizin-fotografini-tasidigimiz-fakat-kendisini-tanimadigimiz-bir-isim-mimar-kemalettin-bey-717093>. Erişim Tarihi: 10.12.2017.
- Görsel 4. Görsel, yazarın kişisel arşivindedir.
- Görsel 5. Yılmabaşar, J. (1980). Jale Yılmabaşar Seramikleri ve Yöntemleri. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Görsel 6. Görsel, yazarın kişisel arşivindedir.
- Görsel 7. Görsel, yazarın kişisel arşivindedir.
- Görsel 8. Görsel, yazarın kişisel arşivindedir.
- Görsel 9. Görsel, yazarın kişisel arşivindedir.
- Görsel 10. İlhan Özkeçeci'nin özel arşivinden edinilmiştir.
- Görsel 11. Hülya Çeltikçi'nin özel arşivinden edinilmiştir.
- Görsel 12. Hülya Çeltikçi'nin özel arşivinden edinilmiştir.