

Türkiye Cumhuriyeti'nde Çağdaş Seramik Sanatının Gelişim Süreci

Selda Alp¹

Aysel Kürtoğlu²

Özet

Anadolu'da, Neolitik dönemden itibaren insan hayatında yer alan seramik, ait olduğu toplumların yaşam biçimine göre şekil alarak ve gelişerek günümüze ulaşmıştır. İşlevsel mimari öğeler ve yardımcı gereçler olarak insan hayatında yer alan seramik, 20. yüzyılın ortalarında, fonksiyonellikten sıyrılarak, resim ve heykel sanatçıları tarafından dikkat çeken, duyu ve düşüncelerin somutlaştırılmasında kullanılan bir malzeme niteliği kazanmıştır. Seramik kullanımında, Avrupa merkezli gelişen bu yenilikle başlayan seramiğin çağdaşlaşma süreci, Türkiye'ye de yansımış ve Anadolu'da köklü bir geçmişe sahip seramik üretimi, yeni bir çehreye bürünmüştür. 1950'li yıllarda, Avrupa ile paralel bir gelişim gösteren çağdaş Türk seramik sanatçıları tarafından, işlevsel yönden bütünüyle uzaklaşmış, tamamen sanatsal ifadelerin somutlaştırılmış biçimleri olarak seramik eserler üretilmeye başlamıştır. Çağdaş Türk seramiğinin serüveni, ülke içinde ve dünya çapında ses getiren bir yaratıcılık ve üretkenlik gösteren seramik sanatçıları sayesinde günümüzde de devam etmektedir.

Türkiye Cumhuriyeti'nde seramik, Cumhuriyet öncesinde de var olmuş, ilk izleri Neolitik Dönem'e dayanan bir sanat alanıdır. Seramik, Anadolu'ya ayak basmış her uygarlığın günlük yaşamında bir şekilde yer edinmiştir. Yapılan kazı araştırmalarında ele geçen buluntular da bu durumu kanıtlamaktadır. Bu nedenle seramiğin, Türkiye'de yaşanan çağdaşlaşma sürecinden önce, Çağdaş Türk seramik sanatçılarına, oldukça zengin kültürel bir esin kaynağı sunan Anadolu'nun seramik tarihine, seçilmiş örneklere yer verilerek kısaca değinilmiştir.

1 Anadolu Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü, selda.alp@gmail.com,
Orcid: 0000-0001-6959-145X

2 Bilim Uzmanı, ayselkurtoglu95@gmail.com, Orcid: 0000 0002 7769 6099

Anadolu'da Cumhuriyet Öncesi Seramik Sanatına Genel Bir Bakış

Anadolu'da seramiğin varlığı, Türklerin gelişinden oldukça öncesine dayanmaktadır. Pişmiş kil ürünü ilk kullanım eşyasının, nerede ve ne zaman üretildiğinin kesin olarak bilinmemesine karşın, yaklaşık dokuz bin yıl öncesine tarihlendirilen, Neolitik Dönem'in Yakın Doğu'daki otuz iki hektarlık alanıyla en büyük yerleşkesi olan Çatalhöyük buluntuları, seramik sanatının Anadolu'da ele geçen ve bilinen ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir.³ Çatalhöyük kazılarında bulunan, pişirilmiş kilden kapların, figürinlerin ve ana tanrıça heykelciklerinin, dünya seramik sanatı için de erken tarihli ve önemli örnekler olduğu söylenebilmektedir. Çatalhöyük yanında, birçok Neolitik Çağ Anadolu yerleşkesinde de pişirilmiş kilin, günlük kullanım eşyaları ve dinsel objelerin oluşturulmasında kullanıldığı görülmektedir.

Anadolu'da arkeologlar tarafından M.Ö. 5500-3000 yılları arasına tarihlendirilen Kalkolitik Dönem'de madenin keşfi, seramik sanatına da yansımış, madenin keşfi ile gelişen araç ve gereç teknolojisi ile kullanımına devam edilen seramiklerin üretimi, teknik gelişim ile ince işçilikli bezeme programlarının zenginleşmesi açısından nitelikli bir şekilde etkilenmiştir.⁴ Arkeolojik kazılar sonucunda elde edilen buluntular incelendiğinde, tunç alet teknolojisinin de gelişimine paralel olarak, M.Ö. 3000'lerde torna niteliğinde yardımcı araçlarının kullanımı ile birlikte seramik üretiminde bir artış gözlemlenmiştir.⁵ İnsanın kili, torna kullanarak kısa sürede şekillendirebilmesi ve üretim objesi olarak sayıca geliştirebilmesi, seramiğin, günümüze kıyasla daha basit de olsa, ilk endüstrileşmesi anlamına gelmektedir.⁶ Torna keşfinden sonraki dönemlere tarihlendirilen arkeolojik buluntular üzerinden yapılan incelemelerde, çömlekçi tornasının gelişimine bağlı olarak daha düzgün biçimlerde üretimin gerçekleştirildiği izlenmektedir.

Anadolu'da Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'nde tornanın kullanımı ile seramik üretiminde bir artış ve sanatsal nitelikte bir gelişim yaşanmaya baş-

-
- 3 E. Cooper (1978), *Seramik ve Çömlekçilik*. (Çev: Ömür Bakırcı), İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, s. 6-7; J. Mellaart (1988). *Yakın Doğu'nun En Eski Uygarlıkları*. (Çev: Bilgi Altınok), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, s. 75; Başgelen (2006), *Seramiğin Bulunup Geliştiği Anadolu'nun Benzersiz Dönemi: Neolitik Çağ*. *Seramik Türkiye*, (13), 110; M. S. Utkan (2012), Çatalhöyük. *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 4 (1), s. 56; Sevin, V. (2016), *Anadolu Arkeolojisi*. (5. basım). İstanbul: Der Yayınları, s.49.
 - 4 E. Akurgal (2017), *Anadolu Uygarlıkları*. (2. Baskı), Ankara: Phoenix Yayınevi, s. 24; Acartürk B. (2012), Toprağın Binlerce Yıllık Macerası. *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi*, 4 (1), s. 6.
 - 5 Özdoğan, M. (1997), Çanak-çömlek. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C. 1, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, s. 381; Akurgal, E. (1998), *Anadolu Kültür Tarihi*. Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları, s.12; Acartürk, 2012, s. 8.
 - 6 Akurgal, 1998, s. 12; Mutlu, H. S. (2007), Zamanın Çarkında Anadolu'da Seramik. *Anadolu Sanat*, (18), s.73.71-75; Ünal, (2020), Çağların Akışında Anadolu Pişmiş Toprak Kültürü. *USBAD Uluslararası Sosyal Bilimler Akademisi Dergisi*, 2 (4), s. 930.

lamış, bu gelişimi yaşayan Hatti-Hitit Beylikleri'ne ait perdahlı ve kırmızı, kahve ya da devetüyü renklerinde, monokrom, gaga ağızlı ve hayvan biçimli buluntular ele geçmiştir.⁷ Koloniler Dönemi'nde yaşanan bu gelişim, Anadolu'da tarihi çağların yaşanmaya başlamasından sonra kurulan ilk büyük devlet Hititlerin, pişirilmiş kil ürünü olarak karşımıza çıkan, özellikle Eski Hitit Çağı olarak tanımlanan evresine ait, torna yapımı, perdahlı ve monokrom olan kırmızı çamurlu kullanım kapları, ince boyunlu-şişkin karınlı, omurgalı, ince-uzun gövdeli, halka gövdeli ve kama biçimi gövdeli şekillerde tasarlanmış gaga ağızlı testileri ve hayvan biçimli rhyton olarak adlandırılan sunu kaplarına öncülük teşkil etmiştir.⁸ Hitit seramik buluntuları içinde yer alan ve günümüzde müzelerde sergilenen, uygarlığın seramik ustaları ve sanatçılarının ulaştığı yetkinliği de gösteren, dışa taşkın geniş ağızlı, uzun boyunlu, dikey dört kulplu ve şişkin gövdenin bitiminin yumurtayı andırır biçimde ele alındığı rölyefli kült amforaları, teknik ve tasarım açısından oldukça gelişmiş önemli buluntular olarak değerlendirilmektedir.⁹ Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenen İnandık Vazosu, üzerinde yer alan figürler ve işlenen sahnelerle, bahsi geçen Hitit kült seramiklerinin en güzel örneğidir.¹⁰

Anadolu'da M.Ö. birinci binde yaşamış olan ve Küçük Krallıklar olarak adlandırılan Demir Çağı uygarlıklardan Kariahlının, günümüze ulaşan çok çeşitli geometrik bezemeler barındıran vazoları, Friglerin, geometrik desen ile özellikle geyik ve benzeri stilize hayvan biçimlerini tercih ederek oluşturdukları törensel içki kapları, Lidyalıların, ünlü, sarı, beyaz ya da turuncu astar üzerine fırça vuruşlarıyla mermer hissi uyandırması amaçlanarak hazırlanan lydion isimli seramik parfüm veya krem vazoları, Urartuların, bakır ve tunç gibi madeni kapların taklidi niteliğinde, kaliteli, kırmızı rengin ve perdahın ön plana çıktığı, bezemesiz, ancak tekdüzeliliğiyle organize bir üretimin göstergesi olan seramik kapları, Anadolu'da seramik üretiminin aralıksız devam ettiğini göstermektedir.¹¹

7 M. Darga (1992), *Hitit Sanatı*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, s. 41.; Sevin, (2016), s.157; M. Köpüklü (2018), Hititlerden etkilenen öncü çağdaş Türk seramik sanatçıları. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11 (3), s. 2529-2530.

8 A. M. Dinçol (1982), Hititler. *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*. C. 1, İstanbul: Görsel Yayınlar, s. 111.; Darga, 1992, s. 41-51; Akurgal, 1998, s.144.; D. Kuban (2016), *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*. (5. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 25.

9 Darga, 1992, s. 53, 67.

10 Köpüklü, 2018, s. 2531; <http://cankiri.gov.tr/inandik-vazosu> (Erişim tarihi: 12.08.2019).

11 O. Belli (1982), Urartular. *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*. C. 1, İstanbul: Görsel Yayınlar, s. 205.; V. Sevin (1982a), Frygler. *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*. C. 2, İstanbul: Görsel Yayınlar, s. 242; V. Sevin (1982b), Lydialılar. *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*. C. 2, İstanbul: Görsel Yayınlar, s. 262; Akurgal, 1998, s. 296; R. Gürses (1998). Gelenekten Evrensel Ulaşmada Türk Seramik Sanatçısının Kültür Zenginliğinin Çağdaş Yorumlara Yansımaları. *Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 23; Acartürk, 2012, s. 9-12; Sevin, 2016, s. 237- 285; Akurgal, 2017, s. 185-186.

Antik Dönem'de Anadolu'da yaşamış Yunanlılardan kalan seramiklerinin en gözde örneklerini, genel olarak Yunan mitolojisi ve günlük yaşamdan konuların, kırmızı veya siyah renkli figür tekniğinin hâkimiyetinde, detaylı ve özgün bir dil ile işlendiği, vazo ressamı olarak nitelendirilen sanatçıların imzasını taşıyan, antik dünyadan elimize kalan en zarif eserlerin oluşturduğu söylenebilmektedir.¹² Attika'da üretilmiş olan, kalite ve bezeme açısından nitelikli, kırmızı ya da siyah figürlü vazo biçimli seramiklerin, ithalat yoluyla Anadolu'ya da taşındığı ve burada yaşayan topluluklarca kullanıldığı görülmektedir.¹³ Zaman içinde yoğun ilgi gören kırmızı veya siyah figürlü Attika seramiklerinin benzerlerinin, nitelik açısından daha düşük seviyede olmakla birlikte, özellikle İonlar tarafından, oryantizan stilde Anadolu'da da üretilmeye başlandığı ve kendine özgü bir piyasa kazandığı izlenmektedir.¹⁴

Anadolu coğrafyasında hâkimiyet kazanmış bir başka uygarlık olan Romalılar da günlük yaşamda seramik kullanımını sürdürmüşlerdir. Geç Antik Çağ'ın erken dönemlerinden itibaren, Roma İmparatorluğu'nun her yerinde farklı biçim ve boyutta tabaklar, çanaklar, pişirme kapları, ibrikler, kandiller, hacıların kutsal su ya da yağ taşınması için kullandıkları ampullalar ve yine hac merkezlerinden anı kalması amacıyla alınan küçük madalyonlar gibi dini eşyalar, pişirilmiş kil ürünü kullanımına verilebilecek örneklerdendir.¹⁵ Roma İmparatorluğu'ndan kalan seramik eserlere dair bir diğer uygulamanın, ilk örneklerinin özellikle Doğu Akdeniz bölgesinde bulunduğu, bunun yanında, İzmir ve Aydın civarında yer alan Tralles Antik Kenti ile Ege adalarından Samos ve Lemnos'ta da ele geçen, bünyeye sertlik ve parlaklık veren, ince taneli ve kırmızı renkli bir astarla kaplanmış olan, kabartma bezekli ve baskı mühürlü, döneme damga vuran, kaliteli terra sigillata olduğu söylenebilmektedir.¹⁶ Kullanım, inanç ve dekoratif objeler yanında, Romalılar, mimari yapı malzemesi olarak da pişirilmiş killi çamuru kullanmışlardır. Killi çamurun şekillendirilip kurutulmasından sonra, belirli ısılarda pişirilmesi ile

12 Cooper, 1978, s. 11; J. Boardman (2005). Yunan Sanatı. (Çev: Yasemin İlseven), İstanbul: Homer Kitabevi, s. 100.; Bazin, G. (2015). Sanat Tarihi. (Çev: S. Hilav). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, s.117-118.

13 V. Yıldız (2013), Akhemenid Dönem'inde Kilikya Bölgesi ve Yakın Çevresinde Attika Seramiği. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 196.; Kuban, 2016, s. 40.

14 Akurgal, 1998, s. 329.; Yıldız, 2013, s.196-197.

15 G. Koch (2007), Erken Hristiyan Sanatı. (Çev: Ayşe Aydın), İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, s. 190-191.

16 Z. Çobanlı (1996), Terra sigillata. Anadolu Sanatı, (5), s. 58; Ö. Vapur (2001), Roma Dönemi'nde Kırmızı Astarlı Bir Seramik Geleneği. I. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi Yayını, s. 16; S. Ünal (2003), Anadolu Arkeolojisinde 9000 Yıllık Seriven; Seramik. III. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi Yayını, s. 23-24; V. Yıldız (2006), Tarsus Cumhuriyet Alanı Kazısında Bulunan Doğu Sigillatları A Grubu Seramikleri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 24.

oluşturulan ve kullanımı çok eskiye dayanan tuğla, çeşitli uygarlıklarda, taşıyıcı duvar malzemesi, duvar kaplaması, döşeme ve örtü malzemesi olarak kullanılmıştır.¹⁷ Roma Dönemi'nde inşa edilmiş yapılarda da görülen tuğlanın, M.Ö. 80 yıllarında, delikli biçimlerde üretilerek, zemin döşemesi altına ve duvar içlerine yerleştirilmesiyle ve yerleştirilen tuğlaların içlerinden sıcak hava veya su geçirilmesiyle geliştirilen ilk merkezi ısıtma sistemi ile kullanım alanına bir yenilik eklendiği görülmektedir.¹⁸

Roma İmparatorluğu'nun M.S. 3. yüzyıldan itibaren güç kaybetmeye başlaması sonucu, I. Theodosius, 395 yılında, ülkeyi Doğu ve Batı Roma olarak ayırmış ve imparatorluk iki ayrı idare altında yönetilmeye başlanmıştır.¹⁹ Bu bölünmenin ardından, Roma İmparatorluğu'nun doğudaki uzantısı olarak varlığını sürdüren ve araştırmacılar tarafından Bizans olarak adlandırılan uygarlığın seramikleri, Anadolu'da özellikle Orta Çağ seramik sanatı hakkında bilgi edinilmesi açısından önem teşkil etmektedir. İstanbul ve İznik, Bizans'ın Anadolu'daki başlıca seramik üretim merkezlerindedir.²⁰ Beyaz veya kırmızı çamurlu, genel olarak çömlekçi tornasında, halkın ekonomisi ve beğenisine göre biçimlendirilmiş, çeşitli boyutlarda pişirme kabı, yemeği sıcak tutan ocaklı kap, kâse, tabak, çanak, sürahi, kupa, şamdan, kandil ve özellikle gemilerde yiyecek depolama ve taşıma amaçlı kullanılan amforalar, ele geçen Bizans seramik tiplerindedir.²¹ Anadolu'nun Antik Çağ uygarlıklarında, ölü gömme amaçlı kullanılan küpler, Bizans kültüründe, Roma'da da olduğu gibi, pişirilmiş kil lahitler şeklinde karşımıza çıkmaktadır.²² Dönemin en çok tercih edilen bezeme tekniği, buluntularda en fazla görülen sgraffito tekniğidir.²³ Bizans seramik tarihinde, özellikle 12. yüzyıl sonunda ortaya çıkan ve sonrasında kullanımı devam eden, ince ve zarif bir üretim grubu olarak Zeuksippus tipi seramikler, Anadolu'nun kıyı bölgeleri başta olmak üzere, oldukça geniş bir coğrafyada ele geçmektedir.²⁴ Karakteristik

17 S. Çil (2002), Tuğlanın Mimaride Kullanımı. II. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi Yayını, s. 114.

18 H. S. Alanyalı (2003), Antik Mimaride Terrakotta Kullanımı. III. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu, Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi Yayını, s. 332-335; Akurgal, 2017, s. 215.

19 S. Eyice (1982), Türkiye'de Bizans Sanatı. Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi. C. 3, İstanbul: Görsel Yayınlar, s. 514.

20 Eyice, 1982, s., 556.; Z. Demirel Gökalp (2013). Bizans sanatı. Sanat tarihi. (Ed: C. Parla), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları, s. 107.

21 K. Dark (2001), Byzantine Pottery. Great Britain: Tempus Publishing, s. 32; L. Doğer (2007), Halkın İmge Dünyasında Seramik Sanatı. "Kalanlar" 12. ve 13. yüzyıllarda Türkiye'de Bizans. (Ed: A. Ödekan), İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, s. 48.

22 M. Öztaşkın (2013), Stratonikeia Ve Lagina Kazılarında Bulunan Bizans Dönemi Seramikleri. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 54.

23 Demirel Gökalp, 2013, s.107.

24 Demirel Gökalp, 2013, s.107; F. İnanan (2014), Zeuksippus Tipi Seramiklerin Anadolu'daki Dağılımları. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 15 (26), s. 150, 161.

bezemesi, merkezdeki iç içe halkalardan oluşan, bunun yanında, insan ve hayvan figürlerinin yer aldığı örnekleri de bulunan Zeuksippus seramiklerinde, krem veya pembe renklerinde astarın kullanıldığı ve süsleme yapıldıktan sonra sarı, hardal veya ilerleyen süreçlerde ek olarak yeşil renkli sırlarla kaplandığı görülmektedir.²⁵ Bizans Dönemi'nde bir diğer pişirilmiş kil uygulamasına mimari alanda rastlanmaktadır. Tarihte insan müdahalesi ile oluşturulan ilk yapı malzemesi olarak nitelendirilebilecek tuğlanın, Bizans'ın saray, kilise, hamam, sur gibi yapılarında da sıkça kullanıldığı, günümüze ulaşan örnekler üzerinden görülmektedir. Antik Roma'da başlayan, özellikle taş ve tuğlanın birlikte kullanımı ile oluşturulan ve Osmanlı mimarlığının erken örneklerinde de tercih edilen almaşık cephe örgüsü, Bizans yapılarında son derece yaygın kullanılmıştır.²⁶ Bunun yanında, Bizanslı yapı ustaları pişirilmiş kili, Antik Çağ uygarlıklarından itibaren, süsleme sanatının temel malzemelerinden olan mozaik parçaları oluşturmak adına da kullanmış ve ortaya çıkan seramik parçacıklarından mozaik duvar levhaları yapmışlardır.

Seramiğin Anadolu'daki varlığı, Türklerin Anadolu'ya gelmesiyle birlikte, Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemlerinde de devam etmiştir. Seramik kavramı, çanak, çömlek, kap, kacak gibi mutfak gereçlerini, tuğla ve kiremit gibi yapısal elemanları kapsamaktadır. Neolitik Dönem'den itibaren, Anadolu uygarlıklarında kullanımı kesintisiz olarak süregelen seramiğin bu coğrafyadaki varlığına, Türklerin gelişiyile, günlük kullanım işlevleri yanında, çini biçimiyle, özellikle mimari alanda, estetik amaçlı bir kullanım alanı daha eklenmiştir. Halk arasında genellikle mimariye bağlı duvar seramiği çini, kullanım amaçlı üretilen pişirilmiş kilden malzemeler ise seramik olarak adlandırılmaktadır.²⁷ Aslında çini ile seramiğin çamuru ve yapılışı arasında herhangi bir fark olmamasına rağmen, Batı'dan aktarılan seramik sözcüğü, Batı kültüründe olduğu gibi, pişirilmiş kil ürünü olan işlevsel eşyaları malzeme bakımından nitelendirmek için kullanılırken, yine Batı mantığı ile Fransızca kökenli fayans sözcüğünün Türk kültüründeki karşılığı olarak çini, mimari alana giren duvar kaplamalarını tanımlamak için kullanılmaktadır.²⁸ Eski yıllarda Türk kültüründe yine aynı mantıkla, mimariden bağımsız sera-

25 Demirel Gökalp, 2013, s.107-108.

26 Hasol, 2012, s. 32; Sözen ve Tanyeli, 2017, s. 22.

27 H. Kuruyazıcı ve Ü. Alsaç (1981), Anadolu Sanatı. Sanat Tarihi Ansiklopedisi. C. 4, İstanbul: Görsel Yayınları, s. 769; Y. Demiriz (1982), Anadolu Türk Sanatında Süsleme ve Küçük Sanatlar. Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi. C. 5, İstanbul: Görsel Yayınlar, s. 893; G. Öney (1992), Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları. (3. Baskı), İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 93; H. Bilgi (2009), *Ateşin oyunu*. İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi, s. 13.

28 Öney, 1992, s. 93; Y. Çoruhlu (2000), Türk İslam Sanatının ABC'si. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, s. 48-49; İ. Çalışıcı Pala (2015), Bazı Belge ve Tanımlarla 'Çini' Kelimesinin Değerlendirilmesi. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, (13), s. 16.

mik için evani, çini için kaşı terimlerinin kullanıldığı bilinmektedir.²⁹ Duvar çinilerini ifade etmek adına sırça teriminin kullanıldığı örnekler de mevcuttur.³⁰ Çininin, Türk mimarisinde iç duvar ve dış cephe süslemelerinde oldukça yaygın kullanımı, günümüze ulaşan örnekler üzerinden de izlenmektedir. Orta Çağ Anadolu'sunda seramik sanatının asıl gelişimini, Anadolu Selçuklu Devleti'nin, Büyük Selçuklu Devleti'nden miras aldığı çini sanatını, teknik ve tasarım açısından geliştirerek uygulaması sonucu, oldukça zengin ve özgün çinileriyle yaşadığı söylenebilmektedir.³¹ Çininin mimaride kullanımına bakıldığı zaman, Selçukluların, cami ve mescitlerin mihraplarını, yapıları örten kubbe içlerini, kemer yüzeylerini, minarelerini, taç kapılarını, türbelerini, sanduka yüzeylerini, medreselerini, saray ve köşkerlerini yoğun çinilerle süsledikleri görülmektedir. Tuğla, sırlı tuğla ve özellikle çini mozaik tekniğini geliştiren Selçuklular, yapılarını süslerken diledikleri kompozisyonu betimlemeyi ve uygulaması zor yazı bezemeleri oluşturmayı başarmıştır. Türkuaz, kobalt mavisi, patlıcan moru ve siyah renkli çini levhaların, kompozisyonda yer alacak şekillere göre kesilmesi ve kesilen parçaların, konik olarak şekillendirilen arka kısımlarının zemine sürülen harca kakma yöntemiyle yerleştirilmesi şeklinde oluşturulan çini mozaik tekniğinin, Anadolu Selçuklu mimarisinde, yapı içlerinin bezemesinde en çok tercih edilen yöntem olduğu izlenmektedir.³² Emir Celadettin Karatay tarafından, 1251-1252 yılında yaptırılan Karatay Medresesi, kubbesinin içinde, kubbeğe geçiş elemanlarında, kapalı avlunun yan duvarlarında, yapı içindeki kemer yüzeylerinde ve ana eyvanda yer alan, turkuaz, lacivert ve patlıcan moru renklerin hâkim olduğu, geometrik, bitkisel ve yazı motiflerinden oluşan kompozisyonlarıyla, Selçukludan kalan örnekler arasında, belki de çini mozaik tekniği ile süslenmiş yapıların zirvesindedir.³³ Selçuklunun çini sanatıyla ünlü bir diğer yapısı olan Konya İnce Minareli Medrese, Sahip Ata Fahreddin Ali tarafından, 1258-1259 yılında yaptırılmıştır.³⁴ Konya'da Alaeddin Tepesi çevresine inşa edilmiş Karatay Medresesi gibi İnce Medrese de, çini süsleme açısından zengin-

29 Kurtuyazıcı ve Alsaç, 1981, s. 69; Öney, 1992, s. 93.; Bilgi, 2009, s.13.; Çalışıcı Pala, 2015, s.13.

30 Bilgi, 2009, s. 13.

31 Ş. Yetkin (1986), Anadolu'da Türk Devri Çini Sanatının Gelişmesi. (2. Baskı), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, s. 148; Öney, 1992, s. 93.; E. Karpuz ve H. Karpuz (2007). Konya'daki Selçuklu Çini Örnekleri. Konya: Selçuklu Belediyesi, s. 14; O. Aslanapa (2014), Türk Sanatı. (12. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 318.

32 C. Kerametli (1973), Anadolu Selçuklu Devri Duvar Çinileri. *Türkiyemiz*, (10), s. 4; Demiriz, 1982, s. 894; Çoruhlu, 2000, s. 113-114; Sözen ve Tanyeli, 2017, s. 78.; Turani, 2019, s. 31.

33 İ. H. Konyalı (1964), *Âbideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*. Konya: Yeni Kitap Basımevi, s. 850-851; D. Kuban, (2008), *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*. (2. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 352; Y. Erdemir (2009), *Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi*. (2. Baskı), Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, s. 23-26.

34 S. K. Yetkin (1959), *İslâm mimarisi*. (2. Baskı), Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları, s. 197; Konyalı, 1964, s. 803.

dir. Ancak Karatay Medresesi'ne göre İnce Minareli Medrese'nin süslemeleri daha fazla tahribe uğramış durumdadır. İnce Minareli Medrese'nin kubbe içi süslemesinde mavi, lacivert, siyah ve turkuaz renkli, sırlı ve sırsız tuğlalar tercih edilmiş, görsel hareketlilik tuğla işçiliğiyle sağlanmıştır. Pencere ile kapı alınlıklarında ve yelpaze pandantiflerde çini mozaiklere de yer verildiği görülmektedir. İnce Minareli Medrese'nin bitişiğinde yer alan mescide ait minarenin, günümüzde ayakta kalan kısmında sırlı tuğla ve çiniler yer almaktadır. Anadolu Selçuklu Dönemi çinileri, cami, medrese, türbe gibi dini eserlerin yanında, saray ve köşkerlerin süslenmesinde de kullanılmıştır. Dini mimaride, mimari ile en uygun şekilde bağdaşan, çini mozaik tekniğinde oluşturulan, ağırlıklı olarak geometrik ve zaman zaman palmet, rumi, lotüs çiçekler ve spiral kıvrım dallarından oluşan bitkisel kompozisyonlarla uhrevi bir atmosfer oluşturulurken, saray ve köşkerde, sır altı, minai ve lüster gibi tekniklerle, saray sanatı olarak nitelendirilebilecek, iç mekânda, halkın gözünden uzak, yalnız hükümdar ve çevresince görülebilecek, genellikle yıldız ve haç biçimli, geometrik ve bitkisel bezemeye ek olarak oluşturulan figürlü zengin kompozisyonlarla dünyevi bir atmosfer sağlanmıştır.³⁵ Günümüze bir bütün olarak ulaşamamış olmasına karşın, 1224-1226 yılları arasında, Alaeddin Keykubad tarafından yaptırılan Kubadabad Sarayı kazısında ele geçen buluntular arasında yer alan, sekiz köşeli yıldız ve haç biçimli çini levhalarda, genellikle sır altı dekor tekniği olmak üzere, lüster tekniğinin de uygulandığı görülmektedir.³⁶ Lüster tekniğinde süslenmiş yegâne örnekler olması açısından önem arz eden Kubadabad'ın yıldız biçimli çinileri, çok çeşitli insan, hayvan ve efsanevi figürler ile bezenmişken, haç biçimlileri, palmet ve Rumilerden oluşan motiflerle süslenmiştir. Kaplama açısından geniş bir alana yayılan çiniler, diğer yapılardan farklı olarak, içerdikleri figür bezemeleri ile dönemin el yazmaları dışında, Selçuklu resim sanatına ışık tutan farklı kaynaklar olarak nitelendirilmektedir.

Oluş Arık, Selçuklu Dönemi'nde Anadolu'nun, gök rengi ışıltılar saçan yapılarla bir çini diyarı hâline geldiğini, ancak bunu günümüze ulaştıran eserler üzerinden hissetmenin çok güç olduğunu belirtmektedir.³⁷ Anadolu'ya çiniyi getiren, geliştiren ve 16.-17. yüzyıllarda en parlak dönemine erişen Osmanlı çiniciliğine zemin hazırlayan Selçuklu eserlerinin, daha çok ara-

35 Kerametli, 1973, s. 5; Yetkin, 1986, s. 26.; Öney, 1992, s. 99; S. Ögel (1994). Anadolu'nun Selçuklu Çehresi. İstanbul: Akbank Yayınları Kültür Sanat Kitapları, s. 11-12; Çoruhlu, 2000, s. 114-115.; R. Arık (2000). Kubad Abad. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 73.

36 Kerametli, 1973, s. 9; G. Öney (1976), İslâm Süsleme ve El Sanatlarına Türklerin Katkısı. İslam Sanatında Türkler. İstanbul: Binbirdirek Yayınları, s. 121; Demiriz, 1982, s. 894.; Yetkin, 1986, s. 117; Arık, 2000, s. 73-75.

37 M. O. Arık (2007), Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini. Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı. (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, s. 29.

tırlmaya ve korunmaya ihtiyacı vardır. Bu konuda yapılacak çalışmaların eksikliğini giderilmesi ve genç sanatçıların Anadolu'nun kültürel seramik belleği hakkında daha çok bilinçlendirilmesi hâlinde, köklü bir esin kaynağından beslenilerek, günümüz Türk seramiğinin yeni boyutlar kazanacağı düşünülmektedir.

Anadolu Selçuklu Devleti'nin siyasi anlamda dağılması sonucu, devlete bağlı Türkmen beylerinin, buldukları coğrafyada bağımsızlıklarını ilan etmesi neticesinde yaşanan Beylikler Devri'nde, mimaride olduğu gibi, çini ve seramik sanatında da üretim tekniği ve kompozisyon tercihi bağlamında, Selçuklu geleneğinin devam ettiği görülmektedir.³⁸ Eşrefoğlu, Aydınoğlu, Karamanoğlu, Germiyanoglu ve Osmanoglu Beyliği'ne ait, cami, mescit, medrese, türbe gibi yapılarda yer alan çiniler, Beylikler Devri'nden günümüze kalan başlıca örneklerdendir.³⁹ Beylikler Devri'nde de Selçukluda olduğu gibi turkuaz, patlıcan moru, kobalt mavisi ve siyah renklerinde, sırlı tuğla, çini mozaığı, tek renk sırlı çini levhalara ve yıldızlı çinilere rastlanmakta, yapı dışında sırlı tuğla tercih edilirken, yapı içinde, kubbe, duvar, eyvan ile mihrap gibi bölümlerde ve türbelerdeki sandukaların kaplamasında çininin kullanıldığı görülmektedir. Ancak Beylikler Devri mimarisinde, birkaç istisna yapı haricinde, çini kullanımında bir sadeleşmenin söz konusu olduğu söylenebilmektedir. Bu sadeleşmenin sebepleri arasında, beyliklerin ekonomik durumlarına göre inşa faaliyetleri gerçekleştirmesi ve güçlü beyliklerin gösterişe daha fazla önem verirken, diğer beyliklerin maddi güçleri doğrultusunda hareket etmiş olmaları sayılabilmektedir.⁴⁰ Eşrefoğulları Beyliği'nin kurucusu Seyfeddin Süleyman Bey tarafından, 1296-1300 yılları arasında inşa ettirilen Eşrefoğlu Camii ve 1378-1391 yılları arasında, Çandarlı Kara Halil Hayreddin Paşa tarafından, Mimar Hacı Musa'ya yaptırılan İznik Yeşil Camii'nin minaresi, Beylikler Devri'nin en yoğun çini süslemeli iki örneğidir.⁴¹ Özellik-

38 Yetkin, 1959, s. 343; M. Paker (1965), Anadolu Beylikler Devri Keramik Sanatı. Sanat Tarihi Yıllığı, (1), s. 164; L. Bulut (2000), "Ateşte Açan Çiçekler" XIV-XV. Yüzyıl Çini ve Seramik Sanatı. Erken Osmanlı Sanatı. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, s. 140; N. Özkul Fındık (2007), Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Seramik Sanatı. Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı. (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, s. 235; S. Gök Gürhan (2007a), Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Kısa Bir Bakış. Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı. (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, s. 203-204; Akurgal, 2017, s. 223.

39 G. Öney (1989). Beylikler Devri Sanatı XIV-XV. yüzyıl (1300-1453). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 36.

40 Gök Gürhan, 2007a, s. 203.

41 H. D. Yıldız (1982), Anadolu Türk Tarihi. Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi. C. 3, İstanbul: Görsel Yayınlar, s. 607; M. Sözen ve Z. Dönmez (1982), Anadolu Türk Mimarisi. Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi. C. 4, İstanbul: Görsel Yayınlar, s. 824-826; Yetkin, 1986, s.198; Öney, 1989, s. 5; D. Kuban (2007), Osmanlı Mimarisi. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, s. 127; Gök Gürhan, 2007a, s. 206.

le Beyşehir'deki Eşrefoğlu Camii'nin, bütünüyle çini mozaiklerle kaplı sivri kemerli girişi, çini mozaik tekniğinde süslenmiş mihrabı ve yine yoğun çinili mihrap önü kubbesi ile Süleyman Bey'in 1301 tarihli kümbetinin iç kubbesi, Selçuklunun çini sanatının en parlak döneminde inşa edilmiş olan Konya Karatay Medresesi'nde yer alan çinilerle yarışır nitelikte oluşu, dönem içinde Selçuklu geleneğinin devam ettiği kanıtı olarak gösterilmektedir.⁴² İznik Yeşil Camii minaresi ise, imparatorluk devrine erişmeden önceki dönemini yaşayan Osmanlı Beyliği'nde, zaman içinde sırlı tuğla ve mozaik çini süslemenin, zenginleşen renk unsuruyla bir arada kullanıldığı ilk örnek olmuştur.⁴³ Verilen örnekler dışında, diğer beyliklere ait eserlerde, bu denli yoğun çini örneklerine rastlanmazken, Selçuklu geleneğinin de son derece mütevazı bir devamlılığından bahsedilebilmektedir. Aydınoğulları Beyliği'ne ait, Mehmed Bey tarafından, 1312 yılında yaptırılan Birgi Ulu Camii ve Selçuk'ta, İsa Bey tarafından, 1374-1375 yılında, mimar Şamlı Ali ibn Müşeymeş'e yaptırılan cami içinde, çini mozaik tekniği ile Selçuklu tezyinatına göre daha basit kompozisyonlar oluşturulmuştur.⁴⁴

Beylikler ve Erken Osmanlı Dönemi'nde çini kullanımının azalması, yeni tekniklerin geliştirilmesine engel olmamıştır. Dönem eserlerinde, Selçukludan farklı olarak kullanılan bir diğer önemli yenilik, çeşitli renklerdeki sırların birbirine karışmasını engelleyen, renkli sır (quardaseca) veya Yıldız Demiriz'e göre daha doğru bir kavram olan çok renkli sır adlı teknikle süslenmiş çinilerdir.⁴⁵ 15. yüzyıl ile 16. yüzyıl arasında, mimaride görülen renkli sır tekniği, mavi, turkuaz, lacivert, siyah, beyaz, sarı, altın yıldız, mor, fıstık yeşili gibi çok değişik tonlarda renk kullanımıyla, Selçuklu'nun geometrik ve bitkisel bezemelerine karşın, daha realist bir dil ile hatai, şakayık ve sarmaşıklardan oluşan, çok çeşitli yeni kompozisyon uygulamalarına, bunun yanında, kufi yazı yerine sülüs yazılar oluşturulmasına olanak sağlamıştır.⁴⁶ Zahmetli bir teknik olan çini mozaik tekniği yerine, renkli sır tekniğinin kullanımı ile çini mozaikte parçalardan oluşturulan kompozisyonların, tek bir levha üze-

42 Demiriz, 1982, s. 896; Yetkin, 1986, s.197; Öney, 1992, s. 98-99; Karpuz ve Karpuz, 2007, s.12; Aslanapa, 2014, s. 321.

43 Y. Demiriz (1979), Osmanlı Mimarisinde Süsleme. C.1, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 19; Mülayim, 1982, s. 50; Yetkin, 1986, s. 202; Gök Gürhan, 2007a, s. 204; Aslanapa, 2014, s. 322.

44 Yetkin, 1959, s. 351-352; Sözen ve Dönmez, 1982, s. 822; Yetkin, 1986, s. 198; Gök Gürhan, 2007a, s. 206; Aslanapa, 2014, s. 211-212, 321-322.

45 Demiriz, 1982, s. 893; Öney, 1989, s. 41; Bulut, 2000, s. 140; Gök Gürhan, 2007a, s. 204, 209.; Özkul Fındık, 2007, s., 235; Kuban, 2016, s. 123; Aslanapa, 2014, s. 323.

46 S. Mülayim (1982), Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler: Selçuklu Çağı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 53; Yetkin, 1986, s. 208; Öney, 1989, s. 42-43.; Bulut, 2000, s. 140; S. Gök Gürhan (2007b), Bursa ve Edirne Eserleri Işığında Çiniler. Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı. (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, s. 223; Aslanapa, 2014, s. 323.

rine uygulanabilirliği, bir diğer yandan, Osmanlı sanatçıları için de kolaylık oluşturmuştur.⁴⁷ Kitabesine göre, 1419-1420 yılları arasında, Hacı İvaz Paşa tarafından inşası, 1424 yılında ise Nakkaş Ali Bin İlyas Ali ve çini sanatçısı Mehmed Mecnun tarafından da süslemeleri tamamlanan, Çelebi Sultan Mehmet'in banisi olduğu Bursa Yeşil Camii ve Türbesi, Selçuklu geleneğinin devamı olan çini mozaik tekniği yanında, renkli sır tekniğinin de kullanıldığı ilk yapılardandır.⁴⁸ Osmanlı, Erken Dönem yapılarında, kısa bir süre kullanımına devam ettiği çini mozaik tekniğini, ilerleyen devirlerde terk etmiş, 16. yüzyıl ortalarına kadar, çini mozaik tekniği yerine geliştirdiği renkli sır tekniğini tercih ettikten sonra, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, tüm tekniklerin yerine sır altı tekniğini kullanmaya başlamıştır.⁴⁹

Verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere, Anadolu Selçuklularının en nitelikli kompozisyonları oluşturmak adına kullandığı çini mozaik tekniği, Eşrefoğulları gibi güçlü beyliklerin ve Osmanlı'nın Erken Dönem eserlerinden birkaçı haricinde, bu dönemde pek tercih edilmemiştir.⁵⁰ Ancak Beylikler Devri çini sanatı, Selçuklu Dönemi kadar zengin çini örnekleri barındırmasa da 16. yüzyıl Osmanlı çiniciliğine geçişte önemli bir rol oynamış, Osmanlı'da başlayan yeniliklerle, Selçuklu geleneğinden gelen unsurların birleştirilerek kullanıldığı bir geçiş ve hazırlık evresi olmuştur.⁵¹

Osmanlı Dönemi'nde, Selçuklunun başlıca çini üretim merkezi olan Konya'nın yerini, 14. yüzyıl sonlarından itibaren İznik almıştır.⁵² İznik'te çini ve seramik üretimi birdenbire ortaya çıkmamış, kentte Roma, Bizans ve Anadolu Selçuklu dönemlerinde de sırlı ve sırsız üretim tekniklerinin sürdürüldüğü, yapılan araştırma ve kazılarla kanıtlanmıştır.⁵³ Ancak İznik'i, dünya seramik sanatı kapsamında zirveye çıkaran örnekler, Osmanlı İmparatorluğu'nun 15. yüzyıl ortalarından 17. yüzyıl sonuna kadar süren ve Klasik Dönem olarak adlandırılan, anıtsal mimari yapılarda kullanılmak üzere üretilmiş çinileri ol-

47 Yetkin, 1986, s. 205.

48 E. H. Ayverdi ve İ. A. Yüksel (1976), İlk 250 Senenin Osmanlı Mimarisi. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, s. 32, 50, 164; Demiriz, 1979, s. 19, 331-333, 351; Sözen ve Dönmez, 1982, s. 827; Yetkin, 1986, s. 202; Öney, 1989, s. 42-43; Bulat, 2000, s. 140; Gök Gürhan, 2007b, s. 216, 220-223; Kuban, 2007, s. 239; S. Yıldırım (2007), Bursa Yeşil Camii mihrabı. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 47 (1), s. 166; E. Altınşapan ve A. Gerengi (2013), Türk Sanatı. Sanat Tarihi. (Ed: Canan Parla), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları, s. 164.

49 Demiriz, 1979, s. 19; Çoruhlu, 2000, s.116-117; Aslanapa, 2014, s. 323.

50 Gök Gürhan, 2007a, s. 206.

51 Demiriz, 1979, s. 66; Yetkin, 1986, s. 200.; Çoruhlu, 2000, s.116.

52 Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981, s. 774.; Yetkin, 1986, s. 189; Öney, 1989, s. 35; Gök Gürhan, 2007a, s. 203.

53 S. Turan Bakır (2007), Osmanlı Sanatında Bir Zirve, İznik Çini ve Seramikleri. Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı. (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, s. 280.

muştur.⁵⁴ Gittikçe güç kazanan ve büyüyen Osmanlı Beyliği'nde, özellikle İznik'in çini ve seramik üretim merkezi haline gelmesiyle, yeni tekniklerin geliştirilmesi sonucu, seramikte yeni uygulamalar ortaya çıkmıştır. Nitekim Erken Osmanlı Dönemi'nde keşfedilen bu yenilikler, Klasik Dönem Osmanlı sanatında, kalite ve bezeme açısından ortaya çıkacak nitelikli eserlere de zemin hazırlamıştır. Osmanlı Devri'nde, İznik'te gelişen yeni teknik, renk ve üslupla farklılaşan çinilerin beğenilmeye başlamasıyla, çiniciler bir lonca teşkilatı şeklinde çalışmaya başlamıştır.⁵⁵ Çini sanatında, beyaz zeminli çini levhalarda, mavi dekorun hâkim olmasının yanı sıra, gitgide yeşil ve kırmızı rengin kullanımının arttığı izlenmektedir. Özellikle 16. yüzyılda ortaya çıkan, kaynaklarda parlak mercan kırmızısı veya Bolu domates kırmızısı şeklinde betimlenen, oldukça canlı ve hafif kabartma şeklinde uygulanan rengin yanı sıra, çeşitlenen renklerle oluşturulan lale, sümbül, karanfil, narçiçeği, şakayık, erik ve kiraz dalları ile hançeri andıran kıvrık, kenarları az veya çok derin dişli, çeşitli boyutlarda görülen yapraklar gibi bitkisel motifler, levhalar üzerine işlenerek sır altı tekniğinde fırınlandıktan sonra hazır hâle getirilmiştir.⁵⁶ Hazırlanan çini levhalarla, yapı duvarlarında devasa kompozisyonlar oluşturulmuştur. Selçuklunun zahmetli ve güç çini mozaik tekniği yerine, Osmanlı çini levha tekniğini geliştirerek, yapı içlerinde daha geniş bir kullanıma imza atmıştır.⁵⁷ 16. yüzyıldan başlayıp 17. yüzyılın başına kadar yaşanan süreçte, Osmanlı Devri çini ve seramikleri bir daha erişilemeyen kalitesiyle, bütünüyle İznik atölyelerinde üretilmiştir.⁵⁸ Özellikle saray ve saray erkânı adına inşa edilen yapılarda kullanılacak çiniler, bilakis Topkapı Sarayı'ndaki ressamlar tarafından hazırlanan desenler doğrultusunda üretilmiştir.⁵⁹ Klasik Osmanlı sanatı dâhilinde değerlendirilen, Mimar Sinan tarafından inşa edilmiş, 1550-1557 tarihli, banisi Kanuni Sultan Süleyman olan Süleymaniye Camii ve 1568-1575 yılları arasında tamamlanan, II. Selim'in isteği üzerine Edirne'ye yaptırılan Selimiye Camii gibi devlet büyüklerinin yaptırdıkları ya-

54 Türan Bakır, 2007, s. 280.

55 Öney, 1989, s. 35.

56 Yetkin, 1959, s. 431; Öney, 1976, s.123; Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981, s. 774; Demiriz, 1982, s. 898; H. Ö. Barışta (1998), Türk el sanatları. (2. Baskı), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 68; Çoruhlu, 2000, s.117; A. Ödekan (2009a), Mimarlık ve Sanat Tarihi (1300-1600). Türkiye Tarihi. (10. Basım), C. 2, İstanbul: Cem Yayınevi, s. 364.; Altınşapan ve Gerengi, 2013, s.164; Aslanapa, 2014, s. 324; Kuban, 2016, s. 189.

57 Yetkin, 1959, s. 431.

58 Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981, s. 774.; Demiriz, 1982, s. 898; A. Altun (2000), 16. yüzyılda Osmanlı Çini ve Seramikleri. Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü. (Ed: A. Altun), İstanbul: Creative Yayıncılık, s. 105; Aslanapa, 2014, s. 327.

59 Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981, s. 774; R. Hillenbrand (2005), İslam Sanatı ve Mimarlığı. (Çev: Ç. Kafescioğlu), İstanbul: Homer Kitabevi, s. 280; Türan Bakır, 2007, s. 301; Aslanapa, 2014, s.327.; Kuban, 2016, s.190.

pılar, İznik üretimi çinilerle donatılmış örneklerin başında gelmektedir.⁶⁰ 17. yüzyılın ortasından sonra, İznik çini sanatında, kalite açısından bir gerileme süreci başlamış, bu gerilemenin sebepleri arasında, sarayın İznik atölyeleri ile yaşadığı, siparişlerin yetişmemesi ve ekonomik anlaşmazlıklar gibi bir takım gerginlikler gösterilmiştir.⁶¹

Çiniciliğinin yok olmaya yüz tuttuğu 18. yüzyıl başında, Lale Devri'nin ünlü sadrazamlarından Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın gayretiyle, 1725 yılında, geleneksel İznik çiniciliğini yeniden canlandırma çabasıyla, Tekfur Sarayı'nda, İznik'te kalan çini ustaları getirtilerek bir çinicilik atölyesi kurulmuş, ancak burada üretilen çiniler, teknik ve tasarım açısından İznik'e göre başarılı olamamış ve kısa sürede kapanmıştır.⁶²

İznik'ten sonra ikinci üretim merkezi olan Kütahya'da, 15. yüzyıldan itibaren, İznik kadar nitelikli olmasa da, mimariye bağlı çini ve günlük kullanım amaçlı seramiklerin üretimine devam edilmiştir.⁶³ 17. ve 18. yüzyıllarda, Kütahya'da üretilmiş Kâbe ve Medine Camii tasvirli çiniler, Osmanlı'da farklı bir tasarım olarak ortaya çıkmaktadır.⁶⁴ Anadolu'daki Türk çini ve seramik sanatının, Osmanlı Dönemi'ndeki iki önemli üretim merkezinden bir olan Kütahya'nın, 17. yüzyılda İznik'in birinci derece üretim merkezi niteliğini kaybetmesine karşın, yaşanan tarihi süreç içerisinde, bugün bile Türkiye'nin en önemli seramik üretim merkezlerinden biri olması, kent tarihi için önemlidir. Ne yazık ki Kütahya, İznik'in ayakta olduğu dönemde gölgede kalmış ve saraya hizmet edenin İznik atölyeleri olması sebebi ile ikinci planda tutulmuştur.⁶⁵ 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başı arasında, Osmanlı Devleti'ni, siyasal ve ekonomik anlamda olduğu gibi, sosyal ve kültürel bağlamda da yaşanan sıkıntılı süreçten kurtarmayı hedefleyen birtakım ideolojiler öne çıkarılmış, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin Türkçülük ideolojisi

60 Yetkin, 1959, s. 398, 401; Sözen ve Sönmez, 1982, s. 845, 847; Kuban, 2007, s., 277, 295; Aslanapa, 2014, s. 261-263.

61 O. Aslanapa (1965), Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, s. 14; Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981, s. 774; J. Raby (1989), 1600-Sonun Başlangıcı. İznik Seramikleri. (Ed: N. Atasoy, J. Raby), İstanbul: Türk Ekonomi Bankası A.Ş., s. 273; Kuban, 2016, s.190.

62 Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981, s. 774; Demiriz, 1982, s. 899; Z. Sönmez (2000). Türk Çiniciliğinde Tekfur Sarayı İmalatı Çiniler. Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü. (Ed: A. Altun), İstanbul: Creative Yayıncılık, s. 215; F. Yenişehirlioğlu (2007), Tekfur Sarayı Çinileri ve Eyüp Çömlekçiliği. Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı. (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 351; Aslanapa, 2014, s. 326-327.

63 A. Ş. Duymaz (1998), Osmanlı Devri'nden Günümüze Kütahya Çini ve Seramiği. II. Uluslararası Kütahya Çini Sempozyumu, Kütahya: Kütahya Kültür ve Tanıtım Vakfı Yayını, s. 49; Turan Bakır, 2007, s. 305.; Kuban, 2016, s.190.

64 Öney, 1976, s.123.

65 Duymaz, 1998, s. 49.

çerçevesinde temeli atılan, Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte, yeni bir siyasi, toplumsal ve kültürel kimliğin oluşumunu sağlayan düzenlemeler, her alanda olduğu gibi mimariyi de yeniden şekillendirmiştir.⁶⁶ Osmanlı'da yaşanan kültürel yozlaşmaya bir tepki olarak ortaya çıkmış, öncülüğünü Sanayi-i Ne-fise Mektebi hocalarından Mimar Vedat Tek ve Hendese-i Müllkiye Mektebi hocalarından Mimar Kemalettin Bey'in yapmış olduğu, Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi olarak tanımlanan, genellikle Selçuklu ve özellikle Mimar Sinan yapılarıyla sanat tarihinde önemli bir yer edinmiş, Osmanlı Klasik Dönemi yapılarında görülen biçim ve öğelerin kullanıldığı üslup doğrultusunda inşa edilen başkent hükümet binalarında, banka ve kamu yapılarında cephe süslemesinde kullanılan çiniler, 16. yüzyılın üsluplaştırılmış bitkisel motifli İznik üretimi çinilerin tekrarı niteliğinde yeniden Kütahya atölyelerinde üretilmiştir.⁶⁷ Kütahya'nın seramik üretimindeki önemi, günümüzdeki değeri ile belirtilmektedir. Günümüz Türkiye'sinde halkın günlük kullanım gereçlerinde ve mimaride ihtiyaç duyduğu seramiklerin bir kısmı, Bilecik, Çanakkale, Eskişehir, İzmir ve Uşak gibi başlıca iller yanında Kütahya'da yer alan, endüstriyel üretim yapılan fabrikalar tarafından da karşılanmaktadır. İspanya'nın Talavera, Tunus'un Nabeul kenti yanında, Türkiye'nin Kütahya'sı, Dünya üzerinde, Antik Çağ'dan günümüze, seramik üretiminin kesintisiz sürekliliğinin izlenmesi açısından, kenti değerli kılmaktadır.⁶⁸

Anadolu'ya gelen Türkler, seramiği yalnız mimaride kullanmamış, günlük yaşamda ihtiyaç duyulan gereçleri de topraktan elde etmeye devam etmişlerdir. Selçuklu seramiği, Anadolu'da, çinili eserlere oranla, elde kalan örnekler açısından oldukça sınırlıdır.⁶⁹ Selçuklu yerleşimlerinde yapılan kazılar sonucu, Kubadabad Sarayı, Kalehisar, Eski Kâhta, Samsat, Korucu Tepe, İçme Höyük ve Diyarbakır İçkale'de Artuklu Sarayı kazıları başta olmak üzere, ele geçen seramik örnekleri arasında, sırsız, kırmızımsı ve gevşek çamurlu kullanım kapları, tek renk sırlı turkuaz, yeşil, sarı ve kahverengi seramikler,

66 M. Sözen (1996), *Cumhuriyet Dönemi Türk Mimarisi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 13; Y. Yavuz ve S. Özkan (2007), Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yılları. Modern Türk Mimarlığı. (Ed: R. Holod, A. Evin, S. Özkan), Ankara: TMMOB Mimarlar Odası, s. 40; Z. Ertuğrul (2007), *Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi mimarlarından Muzafer Bey: Eserleri ve Sanat Anlayışı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 9-10; İ. Aslanoğlu (2010), *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938*. (3. Basım), İstanbul: Bilge Kültür Sanat, s. 25.

67 Sözen, 1996, s. 14-17; Ertuğrul, 2007, s. 13-15.; V. B. Demirsar Arlı (2007), Kütahya Çiniciliği. Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı. (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 338-339.

68 N. Çöl (2004), Tarihi Süreçte Tunus Seramikleri ve Nabeul. Anadolu Sanatı, (15), s. 4.; S. Sevim, S. Hakan Dönmezer, E. Hakan Martinez, C. Sevim ve N. Çöl (2017). İspanya Talavera Seramikleri ve Kütahya Çinilerinin Karşılaştırılarak Kültürel Yaklaşımla Değerlendirilmesi. Sanat ve Tasarım Dergisi, 7 (1), s. 22, 42.

69 Demiriz, 1982, s. 899.; Öney, 1992, s. 105.; Bulut, 2000, s. 140.

turkuaz sır altına siyah bezemeli çeşitli parçalar, kabartma, baskı, barbutin, sgraffito, slip, champleve ve akıtma tekniklerinde bezenererek üretilmiş kâse, tabak, küp, kandil, matara ve vazo gibi çeşitli biçimlerde, çoğu bir bütün olarak günümüze ulaşmamış olsa da, dönem içi buluntular yer almaktadır.⁷⁰ Kubadabad Küçük Saray kazılarında ele geçen, turkuaz sırlı çiniden yapılmış düğmeler de farklı bir seramik uygulaması olarak dikkat çekmektedir.⁷¹ Kubadabad ve Eski Kâhta'da yapılan kazılarda, bu güne kadar ilk kez yeni bir buluntu olarak seladonlarla karşılaşılmıştır.⁷² Çin seramik ve porselen sanatının icatlarından biri olan, porselen gibi sert, kaliteli bir teknikle üretilen seladon (celadon, mertabani), Orta Çağ'dan beri dünyaya ihraç edilen, lüks bir üretim malıdır.⁷³ Prof. Dr. M. Mikami'ye göre burada bulunan seladonlar, 13. yüzyılın sonu ile 14. yüzyılın başlarında ortaya çıkan, Kuzeybatı Çin bölgesinde yer alan Lung-Chuang atölyelerinin ürünüdür.⁷⁴ Bu da gösteriyor ki Selçuklular, kaliteli seramiklere önem vererek, seramik ithalatı da yapmıştır. Selçuklular, çini sanatını zirveye taşımış olsa da, seramik sanatının bir başka kolu olan porselen sanatında, ithal edilen seladon buluntularla yetinmiş olmalıdırlar. Bugüne kadar herhangi bir Selçuklu porseleninin bulunmaması da bu görüşü desteklemektedir. Ancak, yapılan araştırma ve kazılarda porselene dair herhangi bir veri elde edilmesi hâlinde, Selçuklu seramik sanatı dâhiline, porselen sanatı da eklenecektir.

Selçuklu Devri'nden sonra yaşanan Anadolu Beylikleri Devri insanları, siyasi anlamda dağılan Selçuklu Devleti'nin halkı olduğundan, elbette ki günlük yaşamlarında pişirilmiş kil eşya kullanımına devam etmiştir. Yapılan araştırmalardan yola çıkarak, Beylikler Devri'nin en yoğun seramik üretiminin, Osmanlı Beyliği elinde bulunan İznik'te gerçekleştirildiği söylenebilmektedir.⁷⁵ Diğer Anadolu beyliklerinin hâkim olduğu bölgelerde yeterince araştırmanın yapılmamasından ötürü, eldeki örneklerin çoğunluğunu Osmanlı buluntuları oluşturmaktadır. Bu sebeple çalışmada, genel olarak Osmanlı eserlerine yer verilmiştir. Bu devirde, çinide olduğu gibi seramik sanatında da ilk zamanlarda Selçuklu geleneği devam ettirilmiştir. İznik'te Osmanlı Beyliği'nin elinden çıkmış ilk seramikler, Selçuklularda da günlük kullanımda görülen, kırmızı çamurlu, beyaz astar üzerine hafif kabarık motiflerin işlenmesiyle ilk fırınlanması yapılan, ardından tek renk sır sürüldükten

70 Demiriz, 1982, s. 899.; Öney, 1992, s. 106-107; Barışta, 1998, s. 10; Bilgi, 2009, s. 14; Aslanapa, 2014, s. 328.

71 Arık, 2000, s. 169.

72 Öney, 1992, s. 107; Arık, 2000, s. 211.

73 Arık, 2000, s.177, 211.

74 Arık, 2000, s.177, 211.

75 Parker, 1965, s. 164.

sonra, ikinci kez fırınlanarak hazır hâle getirilen örneklerdir.⁷⁶ Bahsi geçen seramiklerde mavi, yeşil ve kahverengi, görülen sır renkleri, rumi, kıvrık dallar ve stilize çiçekler ise uygulanan motiflerdir.⁷⁷ İlk örnekleri oluşturan bu seramik grubunun, nitelik açısından değerlendirildiğinde, çoğunlukla halka yönelik gerçekleştirilen üretimin ürünleri olduğu söylenebilmektedir.

Erken Dönem Osmanlı seramik sanatının asıl seramiği, devletin ilk dönemlerinde üretimine başlanan, Milet'ten ziyade çoğunlukla İznik'te, İznik yanında Kütahya, Beçin, Konya, Antalya, Silifke, Malatya, Ankara, Balıkesir, İstanbul, Çanakkale, Sivas, Diyarbakır, Hasankeyf, Kastamonu, Efes, Sardes, Edirne ve Bursa gibi Erken Osmanlı ve Beylikler Devri Anadolu yerleşmelerinde de üretimi yapılan ve yalnız Milet'te üretildiği yanılgısından ötürü, literatüre Milet tipi tanımıyla yerleştirilen buluntular, 14. ve 15. yüzyıl seramikleri içinde önemli bir yere sahiptir.⁷⁸ Erken Osmanlı Devri'nde üretilen bu seramiklerde görülen sır altına siyah dekor tekniği gibi özellikler, Selçuklu etkisinin devam ettiğini göstermektedir.⁷⁹ Osmanlı Beyliği yanında, diğer Anadolu beyliklerinde de üretildiği anlaşılan Milet tipi seramiklerin süslenmesinde tercih edilen motiflere, çiçek, yaprak, palmet, rumi, kıvrık dallar gibi bitkisel, yıldız, altıgen, rozet, helezon, meander gibi geometrik, balık, kuş gibi de hayvansal öğeler örnek verilebilir.⁸⁰ Serbest elle fırça kullanımıyla yapılmış süslemelerin yer aldığı tabak ve kâselerin kenar süslemelerinde radial bezemeler tercih edilmiştir.⁸¹ İznik'te, Milet tipi seramiklerdeki kırmızı çamurun, 15. yüzyıl başlarında terk edilmeye başlandığı ve yerine beyaz çamurun tercih edildiği izlenmektedir.⁸²

Uzak Doğu'dan, Osmanlı'nın fağfur kelimesiyle tanımladığı porselen ithalinin başlamasının ardından, sert, pürüzsüz ve beyaz çamuruyla Ming porselenlerini hatırlatan, işçiliği ince, desenleri zarif, renk ve sırları parlak, mavi rengin ton açısından çeşitlendiği, süslemelerinde şakayıklar, krizantemler, palmet ve rumiler, hatalar, lotuslar, bulutlar, stilize ejderhalar, çintemani motifleri, lale, karanfil, bahar dalları, asma yaprakları, sarmaşıklar, kuş, tavşan, geyik, balık gibi hayvan figürleri veya mücadele sahneleri, neshi ile kufi

76 O. Aslanapa (1969), İznik kazılarında Ele Geçen Keramikler ve Çini Fırınları. Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri. C. 2, İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayınları, s. 62-63.

77 Aslanapa, 1969, s. 63.

78 Aslanapa, 1965, s.15; Demiriz, 1982, s. 900.; Öney, 1989, s. 46.; Bulut, 2000, s. 141.; Özkul Fındık, 2007, s. 238.

79 Aslanapa, 1965, s.17.; Çoruhlu, 2000, s.119.

80 Demiriz, 1982, s. 900.; Öney, 1989, s. 46-47.; Özkul Fındık, 2007, s. 238.; Aslanapa, 2014, s.328.

81 Demiriz, 1982, s. 900.

82 Aslanapa, 1969, s. 63.

yazıların yer aldığı, Çin etkisinin yoğun hissedildiği, ancak kesinlikle birebir Çin sanatı kopyası olmayan, diğer bir eser grubu olan mavi-beyaz kullanım seramikleri, Osmanlı'nın elinden çıkmış bir yenilik olmakla birlikte, dönemin de en kaliteli ürünlerindedir.⁸³ Çeşitli tabak, kâse, vazo, ibrik, sürahi, cami kandili, kalem, ve maşrapa gibi biçimlerde üretilmiş bu eserler, özellikle 16. yüzyıla ait olanlar üzerinde yer alan, helezonlar meydana getiren, küçük çiçek ve yapraklarla süslü kıvrık dallar ve sarmaşık motiflerinden ötürü, bir dönem Haliç'te üretildiği zannedildiğinden, Haliç işi olarak adlandırılmış, ancak Oktay Aslanapa tarafından İznik'te gerçekleştirilen kazıda ortaya çıkan buluntular, bahsi geçen seramiklerin İznik atölyelerinde ve kitabeli parçalarda Kütahya'nın da adının geçmesinden ötürü, Kütahya atölyelerinde de üretildiğini ortaya koymuştur.⁸⁴ Mavi-beyaz seramikler, mimaride de yer alan mavi-beyaz çini eser grubu ile birlikte, Osmanlı'nın Erken Dönemi'nde ortaya çıkmış, ancak Klasik Dönem'de de kullanım alanı bulması açısından, her iki dönem içinde de incelenen eserler olmuştur. İznik üretimi günlük kullanım seramik örnekleri, mimaride kullanılan çinilere kıyasla son derece azdır. Bunun sebebi olarak, dönem içinde yaşanan yangın ve depremlerin neden olabileceği tahribat gösterilmektedir.⁸⁵

Sır altına, zeytin yeşili, mor ve mavi tonlarının kullanıldığı, natüralist çiçeklerle ve Çin etkili motiflerle bezemeli, Şam tipi adı verilen, ancak İznik'te üretildiği anlaşılan bir grup 16. yüzyıl Osmanlı seramiği ve ünlü Klasik Dönem kırmızısının yer aldığı duvar çinisi bezeme programının ve kalitesinin yansıtıldığı, bir dönem Rodos veya Lindos işi olarak adlandırılan kullanım seramikleri, Osmanlı'nın İznik üretimi günlük kullanım eserleri hakkında bilgi veren diğer örneklerin başında gelmektedir.⁸⁶

Çini üretiminde olduğu gibi, Kütahya da İznik ile aynı paralelde seramik üretimine devam etmiştir. Ancak 18. yüzyılda İznik çiniciliğinin çöküşüne karşın, özellikle Ermeni ustaların öncülüğünde çalıştırılan Kütahya atölyelerinin, öne çıkarak kendi tarzını oluşturmasıyla günlük hayatın ihtiyaçları doğrultusunda üretim yapması, seramik zanaatını ayakta tutmayı başarmasını sağlamış ve Kütahya'nın bugün oluşan seramik endüstrisine

83 Pakır, 1965, s. 164.; Aslanapa, 1969, s. 63; Demiriz, 1982, s. 900; N. Atasoy (1989), Türkiye'de Günümüze Gelen İznik Çinileri. İznik *Seramikleri*. (Ed: N. Atasoy, J. Raby), İstanbul: Türk Ekonomi Bankası A.Ş., s. 17; Öney, 1989, s. 47-48; Barışta, 1998, s. 67; Bulut, 2000, s. 141; Türan Bakır, 2007, s. 289; Ödekan, 2009a, s. 398-399.

84 Demiriz, 1982, s. 900; Öney, 1989, s. 48-49; Barışta, 1998, s. 67; Bulut, 2000, s. 141; Türan Bakır, 2007, s. 291.

85 Atasoy, 1989, s.17-20.

86 Öney, 1976, s. 124-125.

zemin hazırlamıştır.⁸⁷ Geleneksel Türk seramiği bezeme programından uzaklaşan Kütahya seramiklerinde görülen, yerel etkili desenlerdeki özgür fırça ve zengin renk kullanımı, Kütahya'yı İznik ekolünden ayıran en temel özelliğidir.⁸⁸

Kütahya'nın yanı sıra, 17. yüzyıl sonlarından 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar önemli bir seramik üretim merkezi olarak Çanakkale karşımıza çıkmaktadır.⁸⁹ Çanakkale seramikleri, iri gözenekli kırmızı çamurlu ve nadiren bej çamurlu olarak üretilmiş, sır altı ve 19. yüzyılın ikici yarısından itibaren sır üstü tekniğinde uygulanmış, yeşil, sarı, kırmızı ve mavi tonlarındaki canlı renk motifleriyle, İznik ile Kütahya'nın aksine, mimariden ziyade daha çok kullanım seramikleri olarak kalmıştır.⁹⁰ Çanakkale seramikleri çeşitli türleri, biçimleri ve bezemeleri ile yaratıcı, kendine has, kalın çizgilerle ve serbest elle çalışılmış olarak, tarihi Türk seramiklerinin gelişim çizgisinden farklı olarak üretilmiş örnekler şeklinde ortaya çıkmaktadır.⁹¹ Özellikle 19. yüzyıl örneklerinde görülen fırça darbeleriyle oluşturulmuş, stilize benek, çiçek, yaprak, hayvan figürleri, yelkenli gemi ve mimari motifler, Çanakkale seramiklerinin karakteristik bezeme programıdır.⁹² 20. yüzyılda siyasi açıdan ülkenin düştüğü zor durum, buradaki seramik sektörünü kesintiye uğratmış olmalıdır. Bu sebeple çağdaş seramik endüstrisi ile Çanakkale seramik fabrikalarının açılmasına kadar, bölgede seramik alanında kayda değer bir faaliyetin izine rastlanılmamıştır.

1996 yılında, İstanbul Eyüpsultan'da yapılan yüzey araştırmaları sonucu bulunan mumluk, mangal, tabak, testi, küp ve çanak gibi seramik obje parçaları, kırmızı ve kirli beyaz gibi çeşitli çamurlarda olup, 19.-20. yüzyıl başlarına tarihlendirilmiştir.⁹³ Tek renk sır altı boyama, sır altı ebrulama, kazıma ve slip tekniklerinde bezenmiş buluntular, bahsi geçen dönemde, Eyüpsultan'ın

87 G. Yılmaz. (2004), *19. Yüzyıl Osmanlı Sosyal Yaşamında Sanat Eseri Olarak Yeni Objeler*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 52.

88 F.K. Şahin (1994), *Yeni Buluntular Işığında Kütahya Keramiklerinin Değerlendirilmesi (1979-1991 yılları)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 8; V. Kaçar (2018), Geçmişten Günümüze Kütahya Çini Sanatı Üzerine Değerlendirme ve Öneriler. *İdil Dergisi*, 7 (48), s. 986.

89 G. Öney (2007), Çanakkale seramikleri. *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 365.

90 Barışta, 1998, s. 69; Öney, 2007, s. 370; Y. Başgeçit (2008), *Türk-İslam Seramiklerinin Çağdaş Seramik Sanatına Etki ve Yansımaları*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, s. 55; A. Ödekan (2009b), *Mimarlık ve Sanat Tarihi (1600-1908)*. *Türkiye Tarihi*. (10. Basım), C. 3, İstanbul: Cem Yayınevi, s. 450.; B. Tekküz Karagöz (2018). Çanakkale seramikleri; 17. yüzyıl sonundan 21. yüzyıla. Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ. 16 (25), s.26.

91 Demiriz, 1982, s. 900; Başgeçit, 2008, s. 55.

92 Demiriz, 1982, s. 900; Öney, 2007, s. 370.

93 Barışta, 1998, s. 70.

bir seramik üretim bölgesi olduğunu göstermektedir.⁹⁴ Eyüp Çömlekçiler Mahallesi'nde, Osmanlı egemenliği altında, 15. yüzyıldan itibaren 1936 yılına kadar kesintisiz olarak çömlek üretiminin sürdürüldüğü bilinmektedir.⁹⁵ Eyüpsultan gibi, gerek İstanbul'da gerekse Anadolu'nun birçok noktasında, her dönemde seramiğin insanların günlük yaşamını sürdürmesi adına kullanıldığı eşyaların üretim malzemesi olmasından dolayı, çok sayıda seramik atölyesinin olması muhtemeldir. Bu atölyeler, günümüzde birçoğu fabrika statüsünde olmak üzere varlığını sürdürmektedir.

Modern anlamda seramik üretimini sürdüren fabrikalar yanında, menşei Neolitik Dönem'e dayanan, genellikle sırsız seramik olarak adlandırılan çömlek üretimi de Anadolu'da geniş bir alana yayılmaktadır. Her yörenin kendine has hammaddesi, şekillendirme, süsleme ve pişirme yöntemi bulunmaktadır.⁹⁶ 19. yüzyıldan 20. yüzyıl başlarına kadarki süreçte, Ankara Ayaş, İstanbul Eyüpsultan, Tokat, Çanakkale ve Konya, bilinen çömlekçilik merkezlerindedir.⁹⁷ Günümüz Türkiye'sinde ise Nevşehir'in Avanos ilçesi başta olmak üzere, Eskişehir Sorkun köyü ve Bilecik Kınık köyü, geleneksel çömlek üretiminin ayakta tutulmaya çalışıldığı yerlerindedir.⁹⁸

Türk Seramiğinin Çağdaşlaşma Süreci

Türkiye'de seramik, öncelikle endüstriyel anlamda çağdaşlaşma yaşamıştır. Endüstrinin paralelinde, nitelikli eleman ihtiyacını karşılamak amacıyla seramik eğitimi verilecek kurumlar açılmış ve çağdaş biçimlerde işlevsel seramik üretimi eğitimi de geliştirilmiştir. Seramiğin işlevsellikten uzak, yalnız sanatsal ifade aracı olarak ortaya çıkışı ise ancak 20. yüzyılın ortalarında gerçekleştirilebilmiştir. Bu sebeple Türk seramiğinin artistik anlamda çağdaşlaşma sürecinden önce, seramiğin endüstriyel anlamdaki gelişimine ve seramik eğitiminin kurumsallaşmasına değinilmiştir.

Cumhuriyet'in ilanıyla, Batı örneğinden yola çıkarak çağdaşlaşmanın hedeflendiği Türkiye'de, geleneksel seramiklerin yerine, yeni tasarımlarla çağa uygun biçimlerin ve üretim yöntemlerinin arayışına girilmiştir. Türk seramik sanatında Batı etkisi ve çağdaşlaşma ilk olarak endüstriyel üretimde, tekno-

94 Barışta, 1998, s. 70.

95 Yenişhırlıoğlu, 2007, s. 359.

96 Z. Çobanlı ve L. Demir Oransay (2007), Geleneksel Seramik ve Çömlekçilik. *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 427.

97 Barışta, 1998, s. 72.

98 Ç. Toğrul ve S. Etikan (2019), *Geçmişten Günümüze Avanos Çömlekçiliği*. Ankara: Gece Kitaplığı, s. 13; <https://eskisehir.ktb.gov.tr/TR-149938/sorkun-comlegi.html> (Erişim tarihi: 8.11.2020); <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bilecik/nealinir/kinik-comlekclg> (Erişim tarihi: 8.11.2020)

lojik açıdan Avrupa'nın model alınması ile başlamıştır.⁹⁹ Bu sebeple sanatsal Türk seramiğinin, güzel sanatlar disiplini olarak çağdaşlaşmasından önce, seramik endüstrisinin oluşum ve gelişim süreci yaşanmıştır. Türkiye coğrafyasında seramiğin endüstriyel anlamda üretimine dair ilk adımlar Osmanlı Devleti'nin son evresinde atılmıştır. Cumhuriyet Dönemi seramik sanatının gelişim sürecinin aydınlatılması için Osmanlı Devleti'nin son evresinden Cumhuriyet'in ilanına kadar yaşanan sürece de bakmak gerekmektedir. Bu sebeple çağdaşlaşma bağlamında asıl gelişimini Cumhuriyet'in ilanından sonra yaşayacak olan çağdaş Türk seramik sanat ve endüstrisinin anlatımına bu noktadan başlanmıştır.

18. yüzyılda Avrupa'da gelişmeye başlayan ve zaman içinde tüm dünyada olduğu gibi Osmanlı'yı da etkileyen Endüstri Devrimi sonrasında, o güne kadar uygulanan geleneksel üretim yöntemleri sarsılmış, çağa ayak uyduramayan toplumlar, endüstrileşen ülkelerin oldukça gerisinde kalmıştır.¹⁰⁰ Bu gerilemeyi yaşayan Osmanlı Devleti de çağın gereksinimlerine yanıt verebilecek, teknik ve teknolojik anlamda kalkınmaya yönelik yol arayışına girmiştir. Yeni üretim sistemlerine karşı, rekabet gücünden yoksun kalan geleneksel sanat üretimi için çok sayıda örnek verilebilir. Geleneksel üretim yöntemlerine bağlı olarak o güne kadar gelen, Osmanlı İmparatorluğu'nun en önemli üretim alanlarından biri olan pişirilmiş kil ürünü üretim işletmeleri, endüstrideki üretim karşısında oldukça geri kalmıştır.¹⁰¹ Bu durumda, Avrupa'da çok önceden hayata geçen Endüstri Devrimi ile yaşanan teknolojik ilerlemelere ve buna bağlı gelişmelere yetişemeyen Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde, eski gücünü yakalamak adına birtakım girişimlerde bulunduğu görülmektedir. Kendi şart ve imkânları dâhilinde toplumsal gelişimini sağlayamayan Osmanlı, modernleşme ve çağdaşlaşmayı, Batı'nın bu yolda uyguladığı icraatları izleyerek gerçekleştirmeyi denemiştir.¹⁰² Osmanlı Devleti'nin içine düştüğü durumdan kurtulma çabaları, seramik sanatında da bir takım yeni adımların atılmasına ve bugünkü anlamda seramik endüstrisinin oluşumuna dair girişimlere vesile olmuştur.

Osmanlı'da, bugünkü anlamda seramik endüstrisinin oluşumuna dair başlatılan ilk girişim, II. Abdülhamid (1876-1909) Dönemi'nde kurulan Beykoz ve Yıldız Porselen Fabrikaları'nın, Batı tekniği ve etkisiyle üretim

99 Kültür A.Ş. ve Türk Kültürüne Hizmet Vakfı [Kültür A.Ş. ve TKHV] (2016). *Türk Sanatları "Seramik"*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, s. 63.

100 Kuruyazıcı ve Alsaç, 1981, s. 790; Küçükerman, Ö. (1996), Sanayi Devrimi'nin 19. yy. Osmanlı Devleti'ndeki Etkileri ve Sanat Kavramlarındaki Değişimler. *HABİTAT II'ye Hazırlık Sempozyumu*, İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 48.

101 Küçükerman, 1996, s. 49.

102 M. Cezar (1998), Osmanlılarda 18. Yüzyıl Kültür ve Sanat Ortamı. *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyumu*. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, s. 45.

yapmaya başlaması olmuştur.¹⁰³ Bu iki fabrikanın kurulumundan önce, İstanbul'da, Galata, Beykoz, Eyüp ve Balat semtlerindeki küçük atölyelerde, 18. yüzyılın başından itibaren, sınırlı ölçüde ve düşük kalitede porselen üretiminin yapılmaya başlandığı bilinmektedir.¹⁰⁴ Beykoz İncirli köyündeki fabrika, bu küçük atölyelerin bir araya getirilmesi ile Tophane Nazırı Damat Rodosizade Ahmet Fethi Paşa (1801-1857) tarafından, 1845 tarihinde kurulmuştur.¹⁰⁵ "Eser-i İstanbul" imzalı seramiklerin üretildiği Beykoz Fabrikası, otuz sene faaliyet göstermiş, ancak sipariş borçları yüzünden kapanmıştır.¹⁰⁶ Beykoz'daki fabrika, kısa süredeki porselen üretimindeki başarısından ve üretilen eserlerin kalitesinden dolayı, Türk seramik sanatı ve endüstrisi içerisinde önemli bir yer edinmiştir. Geleneksel kaynakların endüstri yenilikleri ile yeniden şekil aldığı Beykoz Porselen Fabrikası'nın ardından, 1890 yılında, Türkiye'de görev yapan Fransa Büyükelçisi M. Paul Cambon'un (1843-1924), bir sohbet sırasında II. Abdülhamid'e porselen fabrikasının kuruluşuna dair fikir vermesi ve yol göstermesi üzerine, Yıldız Sarayı bahçesine Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun'u kurulmuştur.¹⁰⁷ Bunun yanında, dönemin Avrupalı devlet adamlarının, dünyaca ünlü porselen fabrikalarına sahip olmasının etkisinde kalan II. Abdülhamid'in de bu yönde isteği bulunması üzerine, fabrikanın açılmış olabileceği düşünülmektedir.¹⁰⁸ Özellikle saray ve çevresinde, porselene karşı duyulan yoğun talebin, Avrupa'dan ithal edilerek karşılanması sonucu oluşan yüksek maliyetlerin de fabrikanın kuruluşunda etkili olan bir diğer faktör olması muhtemeldir.¹⁰⁹ Resmî adı Yıldız Çini Fabrika-i Hümayun'u olan Yıldız Porselen Fabrikası'nın ilk yıllarında gerekli olan tüm malzeme, Fransa'daki Limoges ve Sevres fabrikalarından getirilmiştir.¹¹⁰ Fabrikanın ihtiyaç duyduğu tasarımları sağlayacak üst düzey kadro, fabrikadan yedi yıl önce açılmış olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nden mezun olup

103 Erbay Aslıtürk, 2014, s. 72; Kültür A.Ş. ve TKHV, 2016, s. 63.

104 S. S. Sevim (1994), *Türkiye'de Başlangıcından Günümüze Porselen Dekorları*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 38; Yılmaz, 2004, s. 32.

105 Sevim, S. S., 1994, s. 38-39; Yılmaz, 2004, s. 32; H. Kalyoncu (2015), *Topkapı Sarayı Müzesi Yıldız porselenleri*. İstanbul: Cinius Yayınları, s. 51.

106 Sevim, S. S., 1994, s. 39; K. Giray (1998), *Yıldız Porselenleri çağdaş Türk Seramik Sanatı ve Öncü Ustaları*. Türkiye'de Sanat, (Seramik Özel Sayısı-33), s. 24; Erbay Aslıtürk, 2014, s. 72-73; Kalyoncu, 2015, s. 51.

107 Sevim, S. S., 1994, s. 46; Küçükerman, 1996, s. 50; Giray, 1998, s. 25; Türkiye Büyük Millet Meclisi Milli Saraylar [TBMM MS] (2004), *Yıldız Çini ve Porselen İşletmesi*. (3. Baskı), Ankara: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı, s. 4.; Yılmaz, 2004, s. 35.; Kalyoncu, 2015, s. 55.

108 Kalyoncu, 2015, s. 55.

109 Ö. Küçükerman (1987), *Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi: Porselen Sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası*. Ankara: Sümerbank Genel Müdürlüğü, s. 61; Atasoy, 1989, s. 20.; TBMM MS, 2004, s. 4.

110 Küçükerman, 1987, s. 63; Sevim, S. S., 1994, s. 47.; TBMM MS, 2004, s. 4.

Avrupa'ya gidemeyen sanatçılardan sağlanmıştı.¹¹¹ Böylece endüstriyel seramik üretiminin, sanatçıların desteğiyle niteliğinin artacağı düşüncesi hayata geçmiştir. Sanayi-i Nefise'den gelen sanatçılar yanında, Fransa'dan da yine teknik anlamda usta ve sanatçılar getirilmiştir.¹¹² Ancak 1914'te patlak veren I. Dünya Savaşı neticesinde, Batı ile bağlantıların kesilmesi, tamamen yerli malzeme ve usta kullanımını zorunlu kılmıştır.¹¹³ Verilen uğraşlar sonucunda Yıldız Porselen Fabrikası'nda endüstrileşme düzeyi Avrupa ile rekabet edecek düzeye ulaşamamış olsa da, Türk topraklarında ilk kez "sanayi-sanatçı-sanat eğitim kurumu işbirliği" sağlanmıştır.¹¹⁴ Bir saray atölyesi olarak açılan Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu'nda, vazo, duvar tabağı, sofrta takımı, kâse çeşitleri, sahan, aşurelik, şekerlik, çay ve fincan takımı gibi günlük kullanım eşyaları da üretilmeye başlanmış ve bu ürünlerin üzerleri, padişah portreleri, İstanbul manzaraları, kadın ve çocuk figürleri, mitolojik ya da alegorik sahnelerle bezenmiştir.¹¹⁵ Bu eserler barındırdıkları kompozisyonlar bakımından, Türk resim sanatı içinde de önem arz etmektedir. Fabrikanın baş ressamlığına, Sevres porselen fabrikasına eğitime gönderilen, Bahriye Mektebi ve Sanayi-i Nefise Mektebi Resim Bölümü mezunu Halid Naci getirilmiştir.¹¹⁶ Bunun yanında, Hüseyin Zekai Paşa, Mustafa Vasfi Paşa, Osman Nuri Paşa, Şeker Ahmed Paşa, Ömer Adil Bey, Fausto Zonaro, heykeltıraş ve tasarımcı Server Mesrur İzzet ve Garabet Atamyran, Hazret-i Şehriyarî Ali Ragıp, Enderunî Abdurrahman, A. Nicot, E. Nercice, L'Avergne ve Tharet, eserler üzerinde imzası bulunan yerli ve yabancı sanatçılardandır.¹¹⁷ 1890-1892 yılları arasında inşa edilen fabrika binası, 1894 yılında yaşanan ve halk arasında 1310 Depremi olarak anılan büyük İstanbul depreminde yıkılmış, yıkılan fabrika aynı yıl içinde, saray baş mimarı İtalyan Raimondo d'Aronco tarafından neredeyse bütünüyle yenilenmiştir.¹¹⁸ 1909 yılında, II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesiyle Yıldız Porselen Fabrikası'nda faaliyetler durdurulmuş, fabrika, Maarif Vekaleti tarafından Müze-i Hümayun'a (İstanbul Arkeoloji Müzesi) bağlanmıştır.¹¹⁹ 1911 yılına gelindiğinde, Müze-i Hümayun müdürü Halil Edhem Bey ve bu sırada fabrikanın müdürü olan, aynı zamanda Sanayi-i Nefise Mektebi'nin eğitimcilerinden Ömer Adil Bey tarafından yaptırılan ta-

111 M. Cezar (1995a), *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. (2. Baskı), C. 1, İstanbul: Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, s. 277.

112 TBMM MS, 2004, s. 4.; Kalyoncu, 2015, s. 60.

113 Giray, 1998, s. 25.

114 Kültür A.Ş. ve TKHV, 2016, s. 64.

115 Giray, 1998, s. 25.; TBMM MS, 2004, s. 4.

116 Sevim, S. S., 1994, s. 46; Cezar, 1995a, s. 277; Yılmaz, 2004, s. 36.

117 Giray, 1998, s. 25.; Yılmaz, 2004, s. 36-37.

118 Küçükerman, 1987, s. 63; Giray, 1998, s. 25; TBMM MS, 2004, s. 4; Yılmaz, 2004, s. 35.

119 Küçükerman, 1987, s. 63; Cezar, 1995a, s. 277-278.; TBMM MS, 2004, s. 4; Kalyoncu, 2015, s. 64.

mirat sonucunda, Müze-i Hümayun idaresinde, fabrika tekrar faaliyete geçmiş, ancak saray atölyesi kimliğini kaybettiğinden son dönemlerinde halk için üretim yapılmıştır.¹²⁰ Kurtuluş Savaşı sırasında, müdür Mesrur İzzet yönetimindeki fabrika, bir dönem, Talat ve Enver Paşa'nın isteği ile porselen izolatör üretimi için kullanılmıştır.¹²¹ Son faaliyeti bu yönde olan fabrika, 1920 yılından sonra uzun bir süre kapalı kalmıştır.¹²² Cumhuriyet'in ilanı sonrası, 1957 yılında, tarihi fabrika, ülkede porselen üretimi için herhangi bir tesisin olmamasından dolayı, işletilmek üzere Atatürk'ün emri ile kurulan Sümerbank'a devredilmiş ve Sümerbank fabrikanın çalışır hâle gelmesini sağlayarak üretime başlamıştır.¹²³ 1962 yılında, Sümerbank Yıldız Porselen Sanayi Müessesesi adıyla üretime devam etmiş, hem günlük ihtiyaç için porselen takımlar ve biblolar hem de Türk süsleme sanatının geleneksel eserlerini üretmiştir.¹²⁴ 1994 yılına kadar Sümer Holding elinde bulunan fabrika, 1995 tarihli özel bir kanunla bütünüyle Türkiye Büyük Millet Meclisi Milli Saraylar Dairesi Başkanlığı'na devredilmiştir.¹²⁵ Tarihi Yıldız Fabrikası, Türk porselen sanatının ve endüstrisinin gelişimi ve çeşitli dönemlerini, eski sanatçıların eserlerini sergileyen ve özel tarihlerde Türk porselen sanatını yaşatmak adına geleneksel desenler kullanılarak üretim yapan bir müze-fabrika olarak günümüzde hizmet vermektedir.¹²⁶ Bunun yanında, Milli Saraylar Porselen Koleksiyonu'nda yer alan eserler, fabrika içinde esasına bağlı kalarak sınırlı sayıda yeniden üretilmektedir.¹²⁷ Osmanlı Devleti içinde, Beykoz ve ardından açılan Yıldız Fabrikası ile gerilemekte olan Türk seramik endüstrisi ile üretim tekrar hız kazanmış, ancak devletin içerisinde bulunduğu ekonomik ve siyasal zorlu süreç, bu fabrikaların uzun ömürlü olmasına olanak sağlamamıştır. Sanat tarihi açısından, özellikle Yıldız Porselen Fabrikası, etkin olduğu yıllarda, 600 yıllık devletin kültürel birikiminin sonucu motif zenginliği ve teknik yetkinliği oluşturulmuş nitelikli porselenlerle Türk seramik sanatında yer edinmeyi başarmıştır.

Türkiye'nin iktisadi gelişmesi yolunda arayışların gerçekleştirilmesi amacıyla, 17 Şubat 1923 tarihinde açılışı yapılan İzmir İktisat Kongresi'nin en önemli ilkelerinden biri, Türkiye halkının kullandığı eşyayı mümkün olduğunca kendisinin üretmesi gerektiği düşüncesi neticesinde, milli üretimi

120 Cezar, 1995a, s. 278-279; Kalyoncu, 2015, s. 71.

121 Küçükerman, 1987, s. 115; Erbay, 2014, s. 77-78.

122 Giray, 1998, s. 25; Erbay Aslıtürk, 2014, s. 78.

123 TBMM MS, 2004, s. 4; Kalyoncu, 2015, s. 75.

124 Kalyoncu, 2015, s. 75.

125 TBMM MS, 2004, s. 4; Kalyoncu, 2015, s. 77.

126 TBMM MS, 2004, s. 4.

127 TBMM MS, 2004, s. 4.

sağlayacak endüstriyi desteklemek olarak belirlenmiştir.¹²⁸ Sümerbank'ın kuruluşu ve 1933 yılında İstanbul ve Kütahya'yı kapsayan seramik endüstrisi projelerinin başlatılması, Cumhuriyet sonrası seramik endüstrisine yönelik atılan ilk adımlardır.¹²⁹ Ancak devlet desteği ile kurulması planlanan ve seramiği de kapsayan endüstri projeleri, II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle, dönem hükümetinin tasarruf tedbirlerini yürürlüğe koyması sebebi ile ke-sintiye uğramıştır.¹³⁰ Nihayetinde 20. yüzyılın ikinci yarısına doğru devletin yanında, özel girişimciler tarafından da modern üretim tekniklerinin hâkim olduğu seramik fabrikaları açılmaya başlamıştır.¹³¹ Eczacıbaşı Fincan Atölyesi (1942), İstanbul Porselen (1954), Çanakkale Fayans (1958), Gorbos İşıl (1958), ve Çanakkale Seramik (1960) açılan ilk seramik fabrikalarındandır.¹³² 1942'den 1960'a kadar ki sürede, ardı ardına açılan seramik fabrikalarında, geleneksel yöntemlerle yapılan atölye üreminden büyük boyutlu endüstriyel üretim yöntemine geçilmiştir. Bu dönüşümle Türk seramiği, daha da gelişmiş üretim yöntemleriyle çağdaş endüstriyel seramik sektörünü yakalamıştır.

Çağdaş seramik endüstrisinin oluşum sürecinin başında, teknik donanım ve hammaddenin temini başta olmak üzere, Avrupa'ya olan bağıllık, ülke içindeki yan sektör kuruluşların oluşumu ile karşılanabilir bir hâl almasıyla son bulmuş ve Türk seramik endüstrisinin bağımsız olarak işleyişi sağlanmışır.¹³³

Günümüzde özellikle Kütahya, Eskişehir, Bilecik, Afyon, Uşak, Çanakkale, İstanbul ve İzmir'de yer alan büyük çaplı seramik fabrikalarında üretilen, geniş kullanım alanına sahip endüstriyel Türk seramikleri, dünya çapında geniş bir pazar oluşturmakta ve ülke ekonomisine büyük gelir sağlamaktadır. Seramik sektörünün bu denli gelişiminde ve ülke sınırlarını aşan pazarının oluşmasında, üniversite-sanayi işbirliği neticesinde çalışan sanatçıların ve teknisyenlerin katkısı yadsınamaz bir husustur. Türk seramik sanatının nitelikli bir şekilde devamlılığının sağlanması, seramik sanatının yurt içinde ve yurt dışında tanıtımı, yeni tekniklerin uygulanması ve geliştirilmesi ile genç sanatçı ve eğitimcilerin yetiştirilmesi gibi sorumluluklar üstlenilen üniversite bünyelerindeki seramik bölümlerinin, seramik endüstrisi ile birlik sağladığı

128 Z. Çobanlı (2007b), Türk Seramik Endüstrisi. *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 493; D. Yalçın, Y. Akbıyık, D. A. Akbulut, M. Baltacıoğlu, N. Köstüklü, A. Süslü, R. Turan, C. Eraslan, M. A. Tural (2016). *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*. (12. Baskı), C. 1., Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, s. 408, 411-412.

129 Salman Çevik, 2015, s. 84-85.

130 Çobanlı, 2007b, s. 493.

131 Sevim, S. S., 1994, s. 49; Çobanlı, 2007b, s. 494.

132 Ağatekin, 1993, s. 20; Gürses, 1998, s. 46-47.; Yılmaz, 2019, s. 120-121.

133 Çobanlı, 2007b, s. 497.

sürece, Türk seramiğine duyulan beğenin artarak devam edeceği düşünülmektedir.

Çağdaş seramik sanatı eğitiminin kurumsallaşması

Türkiye’de seramik disiplini eğitiminin verilebilmesi adına, güzel sanatlar fakültelerinde seramik bölümlerinin kuruluşu Cumhuriyet sonrası yıllarda sağlanmıştır. Ancak Osmanlı Dönemi’nde açılan Sanayi-i Nefise Mektebi’nde de seramik eğitime dair bir takım girişimlerin varlığından dolayı, konuyu Sanayi-i Nefise’nin açılışına ve seramiği kapsayan eğitim programına indirgemenin doğru olacağı düşünülmüştür.

Endüstri Devrimi’nden sonra kendi imkânlarıyla toplumsal gelişimini sağlayamayan ve eski gücünü kaybeden Osmanlı’da, yeni bir reform planına duyulan gereklilik sonucu, Abdülmecid (1839-1861) ve Abdülaziz (1861-1876) Dönemleri’ni kapsayan Tanzimat sürecine girilmiş ve Batılılaşma reformları geliştirilerek uygulamaya koyulmuştur.¹³⁴ Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılış sürecini kapsayan dönemde, bir yandan parçalanma ve siyasi yok oluş yaşanırken, diğer yandan Batılılaşma ve modernleşme çabaları verilmiştir. Toprak, güç ve mali kaynaklarını kaybeden devletin içine girdiği süreç, varlığını yeniden kavrama ve özleştirme bağlamında, aydın kesim tarafından farklı yönlerde çözüm arayışlarının yaşandığı bir evredir.¹³⁵ Askeri alanda başlatılan değişimler, eğitim, merkezi idare, hukuk ve sosyal hayatta da uygulanmıştır. 20. yüzyılın başlarında, ülke içinde herkesin eşit haklara sahip olduğu, meşruti yönetim deneyimi kazanmış, günlük hayatın Batılılaştığı, mimari ve sanatta kendi kimliğini arayan, Avrupa’ya kültür ve sosyal yaşamda hiç olmadığı kadar yakınlaşmış bir Osmanlı toplumundan söz etmek mümkündür. Batılılaşma hareketleri, devlet yönetimi yanında, eğitimde de kendini göstermektedir. Özellikle başkent İstanbul’da yeni okullar açılmasıyla, Batı’nın örnek alındığı modern anlayışta eğitim sisteminin de temelleri atılmıştır.¹³⁶ Yaşanan süreç içerisinde, modern sanat eğitime yönelik ilk adım, 1865 yılında, Abdülaziz’in çağrısı ile İstanbul’a gelen Fransız ressam Pierre Desire Guillemet tarafından, 1874’de Pera Kalyoncukulluğu mevkiinde, Beyoğlu Hammalbaş sokakta yer alan No:60’da Académie de Dessin et de Peinture adını verdiği, on iki yıl aktif ola-

134 E. J. Zürcher (2000), *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*. (7. Baskı), (Çev. Yasemin Saner Gönen), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 78; Z. Çelik (2017), *19. yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul*. (3. Basım), (Çev. Selim Deringil). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 40; N. Hatemi (2018), *Osmanlı’nın Son Dönemine Kısa Bir Bakış: III. Selim’den İstanbul’un İşgaline. Geç Osmanlı Dönemi’nde Sanat Mimarlık ve Kültür Karşılaşmaları*. (2. Basım), (Ed: G. Çelik), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 19.

135 Özsezgin, K. (1999), *Cumhuriyet’in 75. yılında Türk resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.14-17.

136 Hatemi, 2018, s. 20.

cak bir resim atölyesinin açılmasıyla atılmıştır.¹³⁷ Guillemet, ilgili makamlara, bu özel atölyenin resmi bir okul hâline getirilmesi şeklinde bir istekte bulunmuş olsa da, 1877-1878 yıllarında hastalanıp ölünce, isteği gerçekleşmemiştir.¹³⁸ Küçük bir atölyeden öteye gidemese de Académie, Batılı anlamda eğitim veren ve ülkenin ilk güzel sanatlar okulu olma niteliğini taşıyan, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasına fikir vermesi açısından önem teşkil etmektedir. III. Selim Dönemi'nden itibaren, Osmanlı, mimar ve mühendis gibi teknik eleman ihtiyacını Avrupa'da karşılamaya başlamış ve gücünü kaybeden Hassa Mimarlar Ocağı yerine, imar faaliyetleri, yabancılar elinden yürütülmeye başlamıştır.¹³⁹ Bir yerden sonra bu sistemin sürekli Avrupa'dan eleman getirtmekle ilerleyemeyeceği düşünülmüş ve özellikle mimar ve sonrasında hükümetteki yetkililerce sanata duyulan ilginin artması ile ressam yetiştirecek bir okulun açılması kararlaştırılmıştır.¹⁴⁰

Türkiye üniversitelerinde sanat eğitiminin başlangıcı olarak nitelendirilebilecek, Osmanlı'da çağdaş Türk plastik sanatlarının ilk resmi okulu olan, II. Abdülhamit Dönemi'nde, özellikle Maarif Nâzırı Münif Paşa ve dönemin Arkeoloji Müzesi müdürü Osman Hamdi Bey'in çabalarıyla, 2 Mart 1883'te, resim, heykel ve mimarlık dallarını kapsayan, Sanayi-i Nefise Mektebi açılmış, bu açılış, sanat eğitiminde büyük bir adım olmasının yanında, daha önce saray çevresi ile sınırlı kalan sanatsal etkinliklerin, düzenlenen sergilerle daha geniş kitlelere sunulmasında da rol oynamıştır.¹⁴¹ Osmanlı'nın bu döneminde, sanat ve sanatçıya olan bakışın değişmesinin göstergesi olarak padişah ve Batı hayranı varlıklı insanların, sanat eğitimi için vermiş oldukları burslarla, birçok öğrencinin eğitim görmek için Paris'e gönderildiği bilinmektedir.¹⁴² Bu sebeple okul, Paris'teki Ecole Nationale des Beaux Arts model alın-

137 S. Tansuğ (1993), Çağdaş Türk Sanatı. (3. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 103-105.; M. Cezar (1995b), Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi. (2. Baskı), C. 2, İstanbul: Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, s. 448-449; S. Alp (1999), Türk Resminde Kadın Sorunsalı. Anadolu Sanat, (10), s. 52; A. Artun (2021). Türkiye'nin Modernizm Güzergâhı ve Sanat Tarihi Yazımı. Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu. (Ed: A. Artun), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 182.

138 Küçükerman, 1987, s. 60; Tansuğ, 1993, s. 104; O. Dilmaç (2009). 16. ve 20. Yüzyıllar Arasında Avrupa'da Akademik Düzeyde Sanat Eğitiminin Oluşumu ve Türkiye'deki Sanat Eğitimine Katkıları. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 145.

139 Cezar, 1995b, s. 450.

140 Cezar, 1995b, s. 450.

141 Cezar, 1995b, s. 453, 456-458, 467-468.; Özsezgin, 1999, s. 13.; V. Çetintaş (2003), Rudolf Belling ve Atölyesi. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 107; S. Başkan (2014), Başlangıcından Cumhuriyet Dönemi'ne Kadar Türklerde Resim. (2. Baskı), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını, s. 237.

142 Şahin, 1995, s. 67; Alp, 1999, s. 54; D. Uzun Aydın (2014), "Sanayi-i Nefise Mektebi" ve Paris Güzel Sanatlar Okulu "LEcole Des Beaux-Arts" Üzerine Bir Değerlendirme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2 (6), s. 75.

rak düzenlenmiştir.¹⁴³ Böylece Türkiye coğrafyasında, Batılı anlamda sanat eğitiminin verilmeye başlanması, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu ile sağlanmıştır. Sanayi-i Nefise'nin kuruluş amacı, bir bakıma, Topkapı Sarayı bünyesinde, yüzlerce yıl ülkenin sanat ve yaratıcılık merkezi olan Ehl-i Hiref Teşkilatı'nın, sanayileşen dünya karşısında yeni koşullara uyum sağlayamayarak yok oluşu üzerine, ortaya çıkan boşluk ve kayıpların farkına varılmasıyla, yeni dünya düzeninde de etkinlik sağlayabilecek bir kurum oluşturmak olarak değerlendirilmektedir.¹⁴⁴ Bugünkü İstanbul Arkeoloji Müzeleri içinde yer alan Eski Şark Eserleri binasında açılan, Türkiye'nin ilk sanat akademisi olma özelliğini taşıyan ve resmî adı Mektebi Sanayi-i Nefise-i Şâhâne olan kurum, 1927 yılına kadar Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi adıyla anılarak eğitim vermiş, 1927-1928 yılları arasında Sanayi-i Nefise Akademisi adını almıştır.¹⁴⁵ 1928 yılından sonra Güzel Sanatlar Akademisi adını alan kurum, 1968 yılından itibaren İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi olarak eğitim vermiştir.¹⁴⁶ Kurum, 1983 yılında çıkarılan 2147 sayılı yasayla Mimar Sinan Üniversitesi bünyesine alınmış ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi'ne dönüştürülmüştür.¹⁴⁷

Sanayi- Nefise'de seramik eğitimi, ilk başta tezyini sanatlar olarak müfredata konulan ders içerisinde yer almıştır.¹⁴⁸ Osmanlıcada bezeme ve süsleme anlamına gelen tezyinattan adını alan tezyini sanatlar dersinde, öğrencilere dekoratif eserlerin üretilebileceği bilgiler verilmeye başlanmıştır.¹⁴⁹ Tezyini sanatlar dersiyle, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşundan önce de var olan, ancak eğitimi usta-çırak ilişkisine dayalı olan el sanatlarının, Batılı anlamda bir okulda eğitiminin verilmesi bu dönemde başlamıştır. Ecole Des Beaux-Arts, örnek alınarak açılan okulda, 1882, 1911 ve 1924 tarihli üç yönetmelik hazırlanmış ve bu yönetmeliklerle okulun güzel sanatlar eğitimi veren bir yükseköğrenim kurumu hâline getirilmesi amaçlanmıştır.¹⁵⁰ Okulun idari yapılanması, bölümleri, okutulacak dersleri, atölyeleri, sergileri, sınavları, akademik takvimi ve öğrencileri hakkında bilgiler barındıran yönetmeliklere bakıldığı zaman, 1911 tarihli yönetmelikte, seramik dalının hâlâ tezyini sanatlar dersi içinde yer aldığı ve ayrı bir ders ya da bölüm hâline

143 Aliçavuşoğlu, 2009, s. 22; Uzun Aydın, 2014, s.75.

144 Küçükerman, 1996, s. 54.

145 Şahin, 1995, s. 82; Özsezgin, 1999, s.13; Dilmaç, 2009, s. 147.

146 Dilmaç, 2009, s. 147.

147 Özsezgin, 1999, s. 13; Dilmaç, 2009, 147.

148 Y. Gül (2017), Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Tezyinat Bölümü'nün Kurulması Hakkında Bazı Değerlendirmeler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5 (40), s. 388.

149 Sözen ve Tanyeli, 2017, s. 301.

150 Şahin, 1995, s. 85; Gül, 2017, s. 389.

getirilmediği görülmektedir.¹⁵¹ Cumhuriyet'in ilanından sonra ise bu alanda bir yenilik yapılmış ve yalnızca ders olarak verilen tezyini sanatlar, bir bölüm hâline getirilerek, 1924 yılında yönetmeliğe girmiştir.¹⁵² Böylece seramik sanatını da içinde barındıran tezyini sanatlar ders olmak yerine, bir bölüm hâlini almıştır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Milli Eğitim Bakanlığı, Sanayi-i Nefise Mektebi'ne gereken önemi gösterememiştir. Bunda yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasi ve ekonomik sıkıntıları etkili olmuştur. 1928 yılına gelindiğinde, Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi adı altında varlığını sürdüren okulun adı, Güzel Sanatlar Akademisi olarak yenilenmiş ve Cumhuriyet ideolojileri doğrultusunda sanat eğitimine verilen önemin artmasıyla bir takım yeniliklerle de yeniden şekillendirilmiştir.¹⁵³ 1927 yılında, Akademi müdürlüğüne tayin edilen ve 1925'te Paris'te gördüğü milletlerarası Dekoratif Sanatlar Sergisi'nden etkilenen Namık İsmail, Türkiye'de dekoratif sanatlar öğretiminin daha sistemli bir şekilde işlenmesi adına çaba göstermiş ve bu çaba sonuçsuz kalmayarak tezyini sanatlar olarak anılan Dekoratif Sanatlar Bölümü daha sağlam temellere oturtulmuştur.¹⁵⁴

1929 yılına gelindiğinde, en nihayetinde bu zamana kadar Anadolu'da en eski geçmişe sahip seramik sanatının eğitiminin verilmesi amacıyla, yalnız seramiği kapsayan bir bölümün kurulmasına karar verilmiş ve öncelikle Dekoratif Sanatlar Bölümü'ne bağlı olan bir seramik atölyesi kurulmuştur.¹⁵⁵ O döneme göre, Dekoratif Sanatlar Bölümü, günümüzden bir güzel sanatlar fakültesi, açılan seramik atölyesi ise, güzel sanatlar fakültesi içerisinde yer alan seramik bölümü olarak düşünülebilmektedir. 1929 yılında bir atölye olarak temeli atılan seramik bölümü, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Paris'e gönderilen, Sanatlar ve Zanaatlar Yüksekokulu'nda (Arts of Metiers) seramik, cam ve emaye üzerine eğitim aldıktan sonra yurda dönen, seramik sanatçısı İsmail Hakkı Oygur tarafından, Türk Seramik ve Çiniciliği adı altında kendi disiplinini barındıran bir birim hâline getirilmiş ve 1930 yılından itibaren aktif olarak eğitime açılmıştır.¹⁵⁶ Böylece geçmişten beri var olan, ancak eğitim

151 Gül, 2017, s. 389-340.

152 M. Cezar (1983), Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne. *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, s. 20.; Uzun Aydın, 2014, s. 79.; Gül, 2017, s. 391.

153 Özsegin, 1999, s.13.

154 M. Cezar (1973), Kuruluşundan bugüne Akademi. *Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 90. Yıl*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, s. 23; Ağatekin, 1993, s. 15; Gül, 2017, s. 392.

155 A. K. Gören (2000), Çağdaş Türk Resim-Heykel ve Seramik Sanatının Gelişimi. *Çağdaş Türk Plastik Sanatlarından Bir Kesit*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, s. 40.; Gül, 2017, s. 391.

156 İ. H. Oygur (1973), Çağdaş Seramik Sanat Akımları. *Türkiyemiz*, (10), s. 44; Ağatekin, 1993, s.15; G. Ozturanlı (1998), Modern Türk Seramik Sanatına Bir Bakış. *Türkiye'de Sanat*, (Seramik

boyutu usta-çırak ilişkisine dayanan seramiğin, kurumsal olarak eğitiminin verilmesi, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde, günümüze kıyasla küçük çaplı bir atölye niteliği taşıyan, Seramik Bölümü'nün açılmasıyla sağlanmıştır.

İsmail Hakkı Oygur'ın okul bünyesindeki eğitim atölyesinde faaliyetleri başlattığı döneme denk gelen 1931 yılında, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde göreve başlayan Ömer Vedat Ar, Avrupa'da tecrübe edindiği çağdaş endüstriyel seramiği ülkeye taşımak adına, göreve başlar başlamaz bu yönde eğitim vereceği atölyesini kurmuştur.¹⁵⁷ Böylece geleneksel seramik sanatı eğitimi veren İsmail Hakkı Oygur'ın eğitim anlayışından farklı olarak, endüstriyel seramik eğitiminin temelini atan Vedat Ar olmuştur. Ar, eserlerini endüstriyel olarak çoğaltmayı hedeflediğinden, alçı ile model kalıp ve teksir kalıp yoluyla üretim teknikleri kullanmış ve geliştirmiştir.¹⁵⁸ Vedat Ar, endüstriyel bir tasarımcı olarak seramik sanatının gelişimine katkıda bulunmuş, atölyede elle şekillendirme yönteminin bir adım ötesine giderek seramik kalıplar yapmaya başlamış ve akademide endüstriyel seramiğin temellerini atarak nitelikli seri üretim eğitiminin de önünü açmıştır. Günümüz seramik endüstrisinin, seramik sanatıyla iç içe işleyişinde, nitelikli ve eğitilmiş elemanlarının yetiştirilmesine yönelik eğitimin verilmesinde ilk adımı atan Vedat Ar olmuştur. Ancak Vedat Ar'ın 1930'lardaki bu girişimi, o dönem Türkiye'deki seramik fabrikasının azlığından dolayı pek etkili olmamış, endüstriyel seramik eğitime ihtiyaç, fabrika sayısının arttığı 1950'lerden sonra duyulmuştur.

1929'da açılmasına karar verilen seramik bölümünün yanında, Ankara'da Gazi Terbiye Enstitüsü'nde de bir seramik atölyesi kurulmuş ve Paris'ten dönen bir diğer seramik sanatçısı Hakkı İzzet, kuruluşunda görev aldığı Ankara Kimya Sanat Enstitüsü, Seramik Bölümü'nde çalışmalarda bulunurken, bir yandan da bu atölyede öğretim vermeye başlamıştır.¹⁵⁹ Böylece seramik eğitiminin verildiği kurumların sayısında da bir artış yaşanmıştır. 1928-1933 yılları arasında, Almanya'daki, Bunzlau Devlet Seramik Okulu'nda (Staatliche Keramische Fachschule Bunzlau) ve Birleşik Güzel ve Uygulamalı Sanatlar Devlet Okulu'nda (Vereinigte Staatsschule Für Freie und angewandte Kunst) seramik eğitimi alan İzzet'in, seramiğin endüstri alanındaki gelişimi-

Özel Sayısı-33), s. 31; Gürses, 1998, s. 35; Z. Çobanlı (2007a), Modern Türk Seramik Sanatı. Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı. (Ed: G. Öney, Z. Çobanlı), İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 383; Kültür A.Ş. ve TKHV, 2016, s. 64; Yılmaz, 2019, s. 77.

157 Gürses, 1998, s. 35; Özturanlı, 1998, s. 32; Erbay Aslıtürk, 2014, s. 198; Yılmaz, 2019, s. 71. 158 Gürses, 1998, s. 65.

159 Giray, 1998, s. 26; Gürses, 1998, s. 36; K. Özsezgin (1998), Türkiye'de Seramiğin Geleneksel ve Çağdaş Temelleri Üzerine Gözlemler. *Türkiye'de Sanat*, (Seramik Özel Sayısı-33), s. 29; Erbay Aslıtürk, 2014, s. 86; Kültür A.Ş. ve TKHV, 2016, s. 64; Yılmaz, 2019, s. 75.

ne de önem gösterdiği, Ankara Kimya Sanat Enstitüsü, Seramik Bölümü'nde öğrencilerine hem sanatsal hem de seramik endüstrisi konularını kapsayan bir eğitim verdiği bilinmektedir.¹⁶⁰

Seramik öğrenimi için yurtdışına gönderilen ilk üç Türk sanatçı, İsmail Hakkı Oygur, Vedat Ar ve Hakkı İzzet'tir.¹⁶¹ Akademi'de Seramik Bölümü'nün temelini atan ve eğitiminin kurumsallaşmasında rol oynayan İsmail Hakkı Oygur ve ardından yurda dönerek seramiği geleneksel anlayıştan farklı bir bakış açısıyla, çağdaş ve özgün tasarım ve biçimlerde ele alarak çalışan sanatçılar Vedat Ar ve Hakkı İzzet, çağdaş eğitimci kimlikleri yanında, çağdaş seramik sanatçıları içinde de öncü olmuşlardır. 1930'lu yıllardan 1950'lere kadar geçen süreç içerisinde, çağdaş anlamda seramik çalışmaları gerçekleştiren herhangi bir sanatçı ismine rastlanılmamıştır.

Güzel Sanatlar Akademisi, Seramik Bölümü'nden sonra, 1956-1957 yıllarında, Alman Prof. Adolf Schneck'in önderliğinde, Bauhaus'un temel sanat eğitimi ekolü baz alınarak, tasarım odaklı sanat politikalarının Türkiye'ye bir yansımaları olarak kurulan İstanbul Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda da endüstriyel seramik tasarımı ve seramik teknolojileri dersleri verilmeye başlamıştır.¹⁶² Seramik eğitimi verilen kurumların kuruluşunda çaba gösteren Hakkı İzzet, Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu, Seramik Bölümü'nün kuruluşunda da görev üstlenmiş ve kurumda müdürlük yapmıştır.¹⁶³

Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda, çok sayıda seramik sanatçısı ve eğitimcisi yetiştirilmiştir. Günümüzde İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Mimar Sinan Üniversitesi, Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekokulu ise Marmara Üniversitesi bünyelerinde varlığını sürdürmektedir.¹⁶⁴ İstanbul'da yer alan, seramik eğitiminin verilmeye başlandığı iki öncü kurumdan sonra, ülkede açılan fabrikalardaki nitelikli eleman ihtiyacını karşılamak ve özellikle özgün tasarımlar yaratacak seramik sanatçısı yetiştirilmesi amacıyla, fabrikalara paralel olarak, üniversitelerin eğitim programlarına da seramik bölümlerinin eklenmesi kararları alınmıştır. 1950'lerde açılan fabrikalarla hızla gelişen seramik endüstrisinde ihtiyaç duyulan yaratıcı ve çağdaş tasarımcı ile teknik bilgisi yüksek seramikçiler yetiştirilmesi adına, seramik eğitimi verecek kurumların sayısında yaşanan artış, endüstri ve sanat işbirliğinin başlangıcı olarak nitelendirilebilmektedir. Üniversite-endüstri işbirliğinin sağlanmasıyla, seramik sanatçıların tasarımı ile birleşen

160 Giray, 1998, s. 26; Erbay Aslıtürk, 2014, s. 200; Kültür A.Ş. ve TKHV, 2016, s. 64; Yılmaz, 2019, s. 77.

161 Giray, 1998, s. 25.

162 Çobanlı, 2007a, s. 384; Artun, 2021, s. 186.

163 Giray, 1998, s. 26; Gürses, 1998, s. 64; Özturanlı, 1998, s. 32.

164 Çobanlı, 2007a, s. 385.

seramik endüstrisinde, eşsiz tasarımlar üretilmekte ve bu sektörde Türkiye, dünya çapında önemli bir yerde görülmektedir.

Türkiye’de seramik eğitimi verilen üniversiteler yanında, bazı kurumlar da seramik sanat ve eğitimine destek vermiştir. Bu kurumlar endüstriyel anlamda seramik üretimi yapmalarının yanında, seramik eğitiminin verilebileceği özel çalışma alanlarının açılmasını sağlamış ve sanatçılara faaliyetlerini yürütebilmeleri amacıyla maddi olarak destek olmuştur. Eczacıbaşı Seramik Fabrikaları, gerçekleştirdiği endüstriyel seramik üretimi yanında, Türkiye’de seramik sanatının gelişimini de destekleyen kurumların başında gelmektedir. 1957 yılında, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı önderliğinde, bir okul niteliği taşıyan Eczacıbaşı Vitra Seramik Sanat Atölyesi, sanatçılara hizmet vermek üzere açılmıştır.¹⁶⁵ Eczacıbaşı’nın öncülük ettiği bu uygulama, diğer endüstriyel kuruluşlar tarafından örnek alınmış ve seramik sanatı eğitiminin üniversiteler tarafından yürütülen gelişimi, fabrikalar tarafından desteklenmiştir. Günümüzdeki sanatsal seramik faaliyetlerinin gerçekleştirilmesinde de bu destekler devam etmekte ve zaman zaman fabrikaların, bilimsel sempozyumlar düzenlediği veya sanatsal seramik etkinliklerine sponsor olduğu görülmektedir. Seramik sanatına yönelik gerçekleştirilen bu etkinlikler, sanatçıların sanatsal faaliyetlerine destek olması ve sanatçılar arası etkileşim ortamı yaratması açısından önem teşkil etmektedir.

Çağdaş Türk plastik sanatlarında seramiğin sanatsal ifade aracı olarak kullanımı

Türkiye’de seramiğin geleneksellikten çıkıp, işlevsel yönünü endüstriye bırakarak sanat eserlerinde malzeme olarak kullanılması ve bir sanat dili olarak ortaya çıkması kolay kabul görmemiştir.¹⁶⁶ 1929’da, Güzel Sanatlar Akademisi’nde açılan seramik atölyesinde, geleneksel seramik eğitiminin verilmesi ve 1956-1957 yıllarında açılan, İstanbul Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksekoku-lu’nun temel amacının, sanayinin nitelikli eleman ihtiyacının karşılanması olduğu düşünüldüğünde, artistik seramiğin, işlevsel seramiğin gölgesinde kalışı, olağan bir durum olarak değerlendirilmektedir. 19. yüzyıl ortalarına kadar, endüstriyel yönelimli bir karakter ortaya koyan, ancak 1950’li yıllardan itibaren resim ve heykel gibi bir sanat disiplini olarak kabul görmeye başlayan seramik sanatına ilişkin, ilk özel atölyeler kurulmaya başlamıştır.¹⁶⁷

165 Gürses, 1998, s. 44; Çobanlı, 2007a, s. 382; Yılmaz, 2019, s. 121; <https://www.eczacibasi.com.tr/tr/anasayfa/phone/tr/toplumsal-sorumluluk/kultur-ve-sanat/vitra-seramik-sanat-atolyesi> (Erişim tarihi: 27.12.2021)

166 C. Sevim (1994), Türkiye’de Seramik Heykel. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 44.

167 E. Bakla (1986), Çağdaş Türk Seramik Sanatı. *Türkiye’de ve Amerika Birleşik Devletleri’nde Çağdaş Plastik Sanatlar*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, s.

Seramiğin artistik sanat malzemesi olarak ele alınışında, Batı etkisi göz ardı edilemez. Çünkü aynı yıllarda, Batı sanatında, duygu ve düşüncelerini doğadan salt biçimlerle ifade etmek yerine, sanatçılar, içten gelen özgün biçimler oluşturarak sanat dillerini özgürleştirmeye başlamıştır. Bu yönelimle çalışan her sanatçının, kendi düş dünyasını, içinden geldiği gibi somutlaştırdığı görülmektedir. Özellikle seramik sanatında, Peter Voulkos'un benimsediği, politik, estetik, ahlaki veya geleneksel değerlere bağlı kalmayıp, bu değerleri bir kenara bırakarak özgürleştirilen sanat anlayışı ile ortaya çıkarılan soyut dışavurumcu seramikler, ressam Jackson Pollock'un, resim sanatına uyguladığı gelenekselin yıkımının, seramik sanatına yansımalarıdır.¹⁶⁸ Batıda baş gösteren ve çoğunlukla soyut biçime sahip sanatsal seramikler, Türk sanatçıların etkilemiştir. Bu süreçte Türkiye'de de çoğunlukla soyut olmak üzere, aktif bir artistik seramik üretimi başlamıştır. Soyut biçimlerin yanında, soyutlamacı bir dil kullanarak veya doğrudan figüratif çalışmayı tercih eden sanatçılar da mevcuttur. Soyut veya figüratif, her ne olursa olsun, seramiğin, bir güzel sanatlar disiplini olarak başlayan süreci, günümüzde de hız kesmeden devam etmektedir.

Türkiye'de çağdaşlığın, biçimsel bir kavram olmanın ötesinde, yaşam ve dünyanın algılanmasında ve felsefenin geliştirilmesinde gerekli olarak görülmeyle başladığı yıllarda, seramiği ilk kez bir ifade aracı olarak kullanan, sürekli denemelerle biçim arayışında bulunan, eserlerinde zaman zaman yerel etkilere yer veren, Doğu Batı sanatının senteziyle tamamen kendine özgü eserler üreten Füreye Koral, çağdaş biçimlerde seramik eserler veren ilk sanatçı olmuştur.¹⁶⁹ 1949 yılında, tedavi için gitmiş olduğu İsviçre'de yer alan Lysin sanatoryumunda seramikle ilgilenmeye başlayan Koral, aynı yıl Lozan kentinde, sanatoryum dışındaki bir seramik atölyesinde de çalışmaya başlamıştır.¹⁷⁰ 1950 yılına gelindiğinde, Paris'te dönemin ünlü seramik sanatçısı Serré'nin desteğiyle bulduğu özel bir atölyede çalışmalarını sürdürmüş ve ertesi yıl M.A.I Sanat Galerisi'nde ilk sergisini açmıştır.¹⁷¹ Koral'ın, 1951 yılında yurda döndükten sonra, bireysel anlamda çalışmalarını yürüteceği

21; H. Çolakoğlu (1998), Günümüz Seramik Sanatı ve Konumu. *Türkiye'de Sanat*, (Seramik Özel Sayısı-33), s. 22; A. Ödekan (2008), Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908-1980). *Türkiye Tarihi*. (10. Basım), C. 4, İstanbul: Cem Yayınevi, s. 598; Yılmaz, 2019, s. 107.

168 Alkan, 1999, s. 5; Taşpınar Şentürk, 2020, s. 73.

169 Özsezgin, 1999, s. 88; E. Mülayim (2005), Türkiye'de Çağdaş Seramik Sanatının Gelişimi. *Anadolu Sanat*, (16), s. 81-82; Ödekan, 2008, s. 598; S. Sevim ve N. Yeşilmen (2017), Füreye Koral: Meclis seramikleri. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 10 (19), s. 127.

170 Tansuğ, 1993, s. 339; Ödekan, 2008, s. 598; B. Anılanmert (2000), Çağdaş sanat da destek görmeli!. *Seramik*, 1 (12), s. 20; Kültür A.Ş. ve TKHV, 2016, s. 5; Ö. C. Can (2018), *Ankara'da Kamusal Alanlardaki Seramik Duvar Panoları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 38.; Yılmaz, 2019, s. 107.

171 Özturanlı, 1998, s. 32; Çobanlı, 2007a, s. 386; Can, 2018, s. 38; Yılmaz, 2019, s.107.

özel seramik atölyesini açmış olması da Türkiye’de bir ilktir.¹⁷² Füreyya Koral’ın İstanbul Elmadağ’da bulunan atölyesi, Akademi dışında seramik sanatına etkinlik kazandırmış ve Koral burada güçlü sanatçı kimliği ile çağdaş Türk seramik sanatına imzasını atmıştır. Sanatçı, taşınabilir eserleri yanında, 1950-1970 yılları arasında, seramiği farklı bir şekilde ele almış ve çok sayıda seramik duvar panosu da çalışmıştır. Selçuklu ve Osmanlı’da duvarları süsleyen çinilerin yerini, Cumhuriyet Türkiye’sinde Füreyya Koral ve onun gibi çağdaş Türk seramiği çalışan sanatçıların elinden çıkan seramik panolar almıştır. Sanat eğitimiye önem verilmesi, Batılı anlamdaki sanat anlayışının benimsenmeye çalışılması, bireysel düşüncelerin ve bireyselliğin önem kazandığı bir dönemi beraberinde getirmiştir. Bu gelişmelerin seramik sanatına yansması da özel seramik atölyelerinin kurulmaya başlamasıyla olmuştur. Füreyya Koral, bu yolda ilk adımı atması açısından önemlidir. Çağdaş Türk seramik sanatına Füreyya Koral’ın ikinci önemli katkısı, atölyesini atölye-okul olarak, seramiğe ilgi duyan kişilere açmış olmasıdır.¹⁷³ Bu atölye, zamanla dönemin sanat ve edebiyat dünyasının aydın kişilerinin uğrak noktası olmuş ve bir kültür sanat atölyesine dönüşmüştür. Füreyya Koral da Türkiye’de sanatçı endüstri işbirliğine önem vermiş ve 1973 yılında, İstanbul Porselen Fabrikası’nda özel çorba ve kahve takımları, kuşlarla süslediği tabak tasarımları yapmıştır.¹⁷⁴

Çağdaş Türk seramik sanatının oluşum ve gelişimine öncülük etmiş bir diğer sanatçı Sadi Diren’dir. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, Seramik Bölümü’nden mezun olduktan sonra, 1955’te yurt dışına giden Sadi Diren, dokuz yıl Almanya’da kalmış, burada yalnız seramik sanatını değil, seramik endüstrisini de yakından inceleme fırsatı bulmuştur.¹⁷⁵ Diren, ülkeye dönerken seramik eğitimi anlamında birçok yeniliği de beraberinde getirmiştir. Seramiğin, yalnız sanat ürünü değil, eğitimle birlikte çağın gereksinimlerini karşılayacak, yaşamla iç içe bir sürece girmesini amaçlamıştır. Türkiye’ye döndükten sonra, 1964 yılından itibaren, Güzel Sanatlar Akademisi’nde seramik dersleri vermeye başlamış ve verilen eğitimi, amaçladığı şekilde düzenlemiştir.¹⁷⁶ Sanatçı, 1964 yılına kadar endüstride tasarımcılık yapmış ve bir yandan da serbest olarak ele aldığı çalışmalarıyla ün kazanmıştır. Vermiş olduğu eğitimle yeni seramik ustalarının yetişmesine öncülük etmiştir. Sadi Diren de Füreyya Koral gibi taşınabilir eserleri yanında, duvar panoları yap-

172 Ağatekin, 1993, s. 15; Tansuğ, 1993, s. 339; Ödekan, 2008, s. 598; Anılanmert, 2000, s. 20; Can, 2018, s. 39; Yılmaz, 2019, s.108.

173 Mülayim, 2005, s. 83.

174 Özturanlı, 1998, s. 33; Erbay Aslıtürk, 2014, s. 214.

175 Ağatekin, 1993, s.16; Can, 2018, s. 40.

176 Giray, 1998, s. 27.

mıştır. Yapı duvarlarını süsleyen seramik panolar, özellikle 1970'lerde devlet desteğiyle popüler hâle gelmiş ve bu alanda yarışmalar düzenlenerek kazanan tasarımlar, modern kent oluşumunda bir araç olarak kullanılmış, çarşıları, otelleri, pastaneleri, genel olarak halka açık birçok noktayı süslemiştir.¹⁷⁷

İsmail Hakkı Oygur ve Hakkı İzzet, Seramik Bölümü'nde ilk seramik sanatı eğitimi veren sanatçılar iken, Vedat Ar, endüstriyel seramik eğitimi sunan sanatçı olmuştur. Füreyâ Koral ise seramik eğitimi, Akademi dışına taşıyan ve eserleri ile Türkiye'de çağdaş seramik sanatını başlatan ilk sanatçı olması açısından önem taşımaktadır. Sadi Diren ise Vedat Ar'ın seramiğin endüstriyel eğitimi için sunmuş olduğu öneriyi, daha da geliştirerek, günümüz seramik sanatı ve seramik endüstrisi eğitiminin birlikte işleyişinin yolunu açan eğitimci olması açısından önemlidir. Çağdaş seramik eğitime, Avrupa'dan otuz yıl sonra başlayan Türkiye'de, Batılı anlayışta eğitim sistemi 1960'larda sağlanabilmiştir.¹⁷⁸ Ancak 1960'dan önce yurt dışında edindikleri bilgi, beceri ve deneyimleri, yurda döndükten sonra, öğrencilerine aktararak çağdaş seramiğin temelini atan bu beş sanatçının, 20. yüzyılda Türk seramik sanatı adına yapmış olduğu çalışmalar, günümüz seramik sanat ve seramik endüstrisinin, eğitiminde ve üretiminde birlikteliğini sağlayan, üniversitelerdeki seramik bölümlerinin işleyişinin belirleyicisi olmuş ve birçok sanatçı ile akademisyenin yetişmesini sağlamıştır.

1960'lı yıllarda, kısıtlı olanaklara rağmen seramik sanatçıları, Füreyâ Koral'ın yolundan giderek kişisel atölyelerini açmaya başlamış ve düzenledikleri seramik sergisi gibi etkinliklerle halka ulaşmaya çalışmışlardır.¹⁷⁹ Yalnız seramik eğitimi alanlar değil, alan dışından da pek çok sanatçının, seramiğe ilgi duyarak eserler ürettiği bir dönem yaşanmaya başlanmıştır.

Avrupa'daki seramik sanatını güçlü bir şekilde etkileyen Arts and Crafts Movement'in Türkiye'deki seramik sanatına etkisi, 1970'lerin sonuna kadar devam etmiş, ancak 1980'lere gelindiğinde bu etkiden sıyrılan Türk sanatçılar, Batı'da sanatın işlevine dair yeni önermeler getiren ve yetenek yerine sınırsız yaratıcılık düşüncesini savunan kavramsal sanatın yayılmaya başlamasıyla, endüstriyel nitelikten ve geleneksellikten bütünüyle arınmış, özgün sanat eserleri üretme çabasına düşmüş, eserleriyle çağdaş sanat ortamındaki yerlerini sorgulayarak, seramiğin sınırsız yaratım özgürlüğünü irdelemeyi seçmişlerdir.¹⁸⁰ 80'lerin seramik sanatçılarının öncülüğünde baş-

177 H. S. Mutlu (2016), Çağdaş Kent Mimarisinde Seramik Panolar ve İnönü Üniversitesi Kongre ve Kültür Merkezi Uygulaması. *Inonu University Journal of Art and Design*, 6 (14), s. 7-8.

178 Kültür A.Ş. ve TKHV, 2016, s. 63.

179 Çobanlı, 2007a, s. 385.

180 Çobanlı, 2007a, s. 404; Antmen, 2018, s. 196; Yılmaz, 2019, s. 218.

latılan bu yeni süreç içerisinde, eğitim kurumlarında da yeni seramik bölümlerinin açılması yönünde çaba gösterilmiştir.¹⁸¹

1990'lı yıllar, yeni seramik fabrikalarının açılmasına paralel olarak, sanatsal açıdan da değer taşıyan işlevsel üretimin sağlanması adına, üniversitelerde seramik bölümlerinin kurulduğu, çok sayıda seramik sergisinin açıldığı, birçok sanatçı ve eğitimcinin öncülüğünde sempozyum ve etkinliklerin düzenlendiği ve daha fazla fabrikanın, sanatçılara çalışma fırsatı sunduğu, hareketli bir seramik sektörü ve seramik sanatı süreci olmuştur.¹⁸² Örneğin, Eskişehir Tepebaşı Belediyesi ve Anadolu Üniversitesi'nin işbirliği ile düzenli olarak, her yıl gerçekleştirilen Eskişehir Uluslararası Pişmiş Toprak Sempozyumu süresince yerli ve yabancı sanatçılar bir araya gelmektedir. Bu etkinlikten doğan eserler, kentin seçilen noktalarına yerleştirilerek halkla buluşmakta ve Eskişehir'i süslemektedir. Yine 90'lı yıllarda Türk seramiği adına önemli bir adım atılmıştır. Nejat Eczacıbaşı öncülüğünde, Güzel Sanatlar Akademisi eğitmenleri ve eserleri ile dikkat çeken dönem sanatçılarının katılımıyla 6 Temmuz 1960 yılında kurulan, ancak 1960 Askeri Darbesi'nin yarattığı karışık ve sıkıntılı süreçten ötürü 1961 yılında kapanan Türk Seramik Sanatçıları Derneği başta olmak üzere, bir takım kısa ömürlü olan ilk örgütlenme girişiminin ardından, 3 Mayıs 1990 tarihinde, seramik sanatçıları, eğitimcileri, seramik endüstrisinde görev alan tüm kişileri bir çatı altında toplamak ve seramiğin sanatsal ve endüstriyel anlamda hedeflenen gelişimini sağlamak amacıyla Türk Seramik Derneği kurulmuş, derneğin periyodik olarak çıkarılmış olduğu seramik dergisiyle, seramik sanatı topluma tanıtılmaya çalışılmıştır.¹⁸³ Türk Seramik Derneği, 2002 yılında Türk Seramik Federasyonu adını alarak varlığını günümüzde de sürdürmektedir.¹⁸⁴

Cumhuriyet Dönemi sanat dallarına bakıldığında, her daldan sanatçının özgür, bireysel yaratımına, farklı düşünce ve eğilimlerine şans tanındığı, sanatsal ifade gücünün sonuna kadar kullanımına özendirildiği görülmektedir.¹⁸⁵ Cumhuriyet'in getirdiği ideallerle, seramikle duygularını özgür biçimde ifade etme olanağı yakalayan sanatçılar da geleneksel üretimde işlevsellik söz konusu olunca sınırlandırıldıklarını fark etmiş ve daha çok serbest yaratıya yönelmişlerdir.¹⁸⁶ Anadolu topraklarında geçmiş insanlığın varoluşuna dayanan seramik sanatını, çağdaşlık olgusu ile harmanlayarak sanatsal yara-

181 Çobanlı, 2007a, s. 404.

182 Çobanlı, 2007a, s. 411.

183 Çobanlı, 2007a, s. 411-412; G. G. Güven ve G. Karakuş (Haz.) (2016), Türkiye Tasarım Kronolojisi: Seramik. 3. *İstanbul Tasarım Bienali: Biz İnsan Mıyız?*, İstanbul: Studio-X İstanbul, s. 9, 19.

184 Çobanlı, 2007a, s. 413.

185 Özsezgin, 1999, s. 10, 157.

186 Özsezgin, 1999, s.157; Ödekan, 2008, s. 598.

larını meydana getiren Türk seramikçisi, günümüzde sanatıyla saygı değer bir konuma gelmeyi başarabilmiştir.

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Seramik Kürsüsü'nün kuruluşundan itibaren, günümüze kadar geçen süreç içerisinde, sanatsal kariyerlerinin yaklaşık olarak başlangıç yıllarına göre, 1930'larda İsmail Hakkı Oygur, Ömer Vedat Ar, Hakkı İzzet; 1950'lerde Füreyâ Koral, Sadi Diren, Seniye Fenmen, Ayfer Karamani, Sabit Karamani, Mediha Akarsu, Cevdet Altuğ; 1960'larda İlgi Adalan, Beril Anılanmert, Tülin Ayta, Erdinç Bakla, Bingül Başarır, Müfide Çalık, Hamiye Çolakoğlu, Erdoğan Ersen, Candeğer Furtun, Atilla Galatalı, Filiz Özgüven Galatalı, Güngör Güner, Nasip İyem, Mehmet Tüzüm Kızılcan, Melike Abasıyanık Kurtiç, Alev Ebuzziya Siesbye, Jale Yılmazbaşar, Lerzan Öke, Hakkı Karayığitoğlu, Kadriye Ezel Ağaoglu; 1970'lerde Ünal Cimit, Sevim Çizer, Neşat Fehmi Erdoğan, Binay Kaya, Aydan Kut, Haluk Tezozar, Mustafa Tunçalp, Sıtkı Olçar; 1980'lerde Nurdan Yılmaz Arslan, İrfan Aydın, Saadettin Aygün, Şeyma Bobaroğlu, Muammer Çakı, Sakine Çil, Zehra Çobanlı, Tufan Dağıstanlı, Kadir Demir, Ferhan Taylan Erder, Zerrin Ersoy Bilir, Soner Genç, Reyhan Gürses, Ayfer Kalsın, Meltem Kaya Ertl, Saim Çelik Kurşunoğlu, Süreyya Oskay, Ayşegül Özen Türedi, Lerzan Özer, Cemalettin Sevim, S. Sibel Sevim, Şeyma Reisoğlu, Candan Dizdar Terwiel, Gül Özturanlı, Halil Yoleri, Aydan Birdevrim, Bilgehan Uzuner, Gül Erali, K. Deniz Pireci, Lale Avşar, Mezahir Ertuğ Avşar, Neslihan Zabcı Erdal, Seray Vural, Turgut Tuna, Türker Özdoğan, Enver Güner, Yavuz Pilevneli, Pemra Pilevneli, Aysun Çölbayır, Azade Köker; 1990'larda Ayla Yüce, Canan Dağdelen, Candan Güngör, Esra Carus Gülaydın, Füsün Uludınç Çövenoglu, Hüseyin Özçelik, İnel İnal, Lale Andıç, Mehmet Kutlu, Meltem Kaya, Nalan Danabaş Tuncer, Nermin Kura, N. Oya Uzuner, Pınar Genç, Serap Erdoğan, Tuğrul Emre Feyzoğlu, Tülay Baytuğ, Yıldız Şermet, Alev Oskay, Alp Çam, Çiğdem Önder Er, Deniz Toraman, Mustafa Ağatekin, İlhan Marasalı, Kaan Canduran, Emel Şölenay, Ercan Dural, Ergün Arda, Fatih Karagül, Füsün Eti, Hülya Günel, Kemal Tizgöl, İsmail Yardımcı, Mehmet Gökhan Taşkın, Mutlu Başkaya Yağcı, M. Berrin Kayman, Nurtaç Çakar, Ödül Işıttan, Ömer Görkem, Perihan Şan Aslan, Semiha Atabey, Serdar Mutlu, Tayyar Serkan Rodoslu, Temel Kösele, Yasemin Yarol, Yücel Başegit, Ufuk Tolga Savaş, Vedat Kaçar, Öder Ünsal, Ayla Yüce, Ece Kanışkan, Özgür Kaptan, Mürşit Cemal Özcan, Lale Demir Oransay, Dilek Alkan Özdemir, Ahmet Cüneyt Er, Semih Kaplan, Ercan Dural, Efsun Ergüven, Serdar Tekebaşoğlu, Özlem Pakler; 2000'lerde Elif Aydoğdu Ağatekin, A. Feyza Çakır Özgündoğdu, Ahmet Kurban, Aslı Aydemir, Ata Öztürk, Aygün Dinçer Kırcı, Ayşe Kurşuncu, Burcu Öztürk Karabey, Ayşe Balyemez, Cansu Ekmekçi, Emilge Cimilli, Funda Susamoğlu,

Gülşah Yağız, Hacer Yılıkoğlu, Hasan Başkırkan, Kamuran Ak, Canan Gürel Ak, Müge Karlıdağ, Nusret Algan, Özlem şahin, Pınar alışkan, Seda Tuncalı, Asuman İnan Özsoy, Aylin Bilgi, Aysun Sandıkioğlu, Bilgehan Kaya, Deniz Onur Erman, Duygu Kahraman, Efe Türkel, E. Egemen Işık Aslan, Elhan Ergin, Ezgi Gökçe, Ezgi Hakan Verdu Martinez, Hakan Ergün, Hakan Akçe, Hasan şahbaz, Leman Kalay, Melahat Acar, Olgu Sümengen Berker, Orçun İlter, Özhan Pak, Pınar Baklan, Sanver Özgüven, şirin Koçak, Tolga Ulusoy, Veysel Özel, Yeşim Karaman Zümrüt, Fazlı Ercan, Nizam Orçun Önal ve 2010'lu yıllarda Abdullah Özgültekin, Can Gökçe, İsmet Yüksel, Kadir Ertürk, Serkan Önder, Gökçe Özer Eröz, Sinan Avinal, Metin Ertürk, Onur Fındık, Emre Aydos, Özge Tan, Hasan Numan Suağlar, Buğra Özer, Ali Cihan Kayalıoğlu seramik çalışmalarına başlayarak, ağdaş Türk seramik sanatına katkıda bulunan isimler arasında yerlerini almışlardır.¹⁸⁷

187 Kırcı ve Mete, 2007, s., 8-219.; E. Bakla (2010). İstanbul'un 100 ini ve seramik sanatçısı. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.ř. Yayınları, s. 46-203.; Erbay Aşlıtürk, 2014, s., 196-197.; G. Karaman (2015). *Cumhuriyet Dönemi Türk seramik sanatçıları ve eserlerinden örnekler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 5-245.

Kaynakça

1. Acartürk, B. (2012). Toprağın Binlerce Yıllık Macerası. Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, 4 (1), 1-17.
2. Ağatekin, M. (1993). *Cumhuriyet Sonrası Çağdaş Türk Seramik Sanatının Gelişimi ve Anlatım Dili Yönünden Değerlendirilmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
3. Akurgal, E. (1998). *Anadolu Kültür Tarihi*. Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.
4. Akurgal, E. (2017). *Anadolu Uygarlıkları*. (2. Baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi.
5. Alanyalı, H. S. (2003). Antik Mimaride Terrakotta Kullanımı. *III. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu*, Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi Yayını, 332-338.
6. Aliçavuşoğlu, E. (2009). Bauhaus Geleneği ve Günümüz Sanatına Yansımaları. A. Artun ve E. Aliçavuşoğlu (Ed.), *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*. İstanbul: İletişim Yayınları, s.21-34.
7. Alkan, D. (1999). Amerika'da Çağdaş Seramik Sanatı. *Anadolu Sanat*, (10), 1-13.
8. Alp, S. (1999). Türk Resminde Kadın Sorunsalı. *Anadolu Sanat*, (10), 14-27.
9. Altınsapan, E. ve Gerengi, A. (2013). Türk Sanatı. C. Parla (Ed.), *Sanat Tarihi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları, s. 42-168.
10. Altun, A. (2000). 16. Yüzyılda Osmanlı Çini ve Seramikleri. A. Altun (Ed.), *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*. İstanbul: Creative Yayıncılık, s. 91-105.
11. Anılanmert, B. (2000). Çağdaş Sanat Da Destek Görmeli!. *Seramik*, 1 (12), 20-22.
12. Antmen, A. (2018). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (9. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
13. Arık, M. O. (2007). Anadolu Selçuklu Toplum Hayatında Çini. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı İçinde* (S. 29-69). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
14. Arık, R. (2000). *Kubad Abad*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
15. Artun, A. (2021). Türkiye'nin Modernizm Güzergâhı ve Sanat Tarihi Yazımı. A. Artun (Ed.), *Modernizm Kavramı ve Türkiye'de Modernist Sanatın Doğuşu*. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 177-307.
16. Aslanapa, O. (1965). *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*. İstanbul: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.

17. Aslanapa, O. (1969). İznik Kazılarında Ele Geçen Keramikler ve Çini Fırınları. *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, C. 2., İstanbul: İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü Yayınları, s. 62-73.
18. Aslanapa, O. (2014). *Türk Sanatı*. (12. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
19. Aslanoğlu, İ. (2010). *Erken Cumhuriyet Dönemi Mimarlığı 1923-1938*. (3. Basım). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
20. Atasoy, N. (1989). Türkiye’de Günümüze Gelen İznik Çinileri. N. Atasoy ve J. Raby (Ed.), *İznik seramikleri içinde* (s.17-20). İstanbul: Türk Ekonomi Bankası A.Ş.
21. Ayverdi E. H. ve Yüksel, İ. A. (1976). *İlk 250 Senenin Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
22. Bakla, E. (1986). Çağdaş Türk Seramik Sanatı. *Türkiye’de ve Amerika Birleşik Devletleri’nde Çağdaş Plastik Sanatlar*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, s. 21-22.
23. Bakla, E. (2010). İstanbul’un 100 Çini ve Seramik Sanatçısı. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
24. Barışta, H. Ö. (1998). *Türk El Sanatları*. (2. baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
25. Başgeçit, Y. (2008). *Türk-İslam Seramiklerinin Çağdaş Seramik Sanatına Etki ve Yansımaları*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
26. Başgelen, N. (2006). Seramiğin Bulunup Geliştiği Anadolu’nun Benzersiz Dönemi: Neolitik Çağ. *Seramik Türkiye*, (13), 108-113.
27. Başkan, S. (2014). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*. (2. baskı). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
28. Bazin, G. (2015). *Sanat tarihi*. (Çev: S. Hilav). İstanbul: Kabcacı Yayıncılık.
29. Belli, O. (1982). Urartular. *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*. C. 1, İstanbul: Görsel Yayınları, s. 139-208.
30. Bilgi, H. (2009). *Ateşin Oyunu*. İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi.
31. Boardman, J. (2005). *Yunan Sanatı*. (Çev: Y. İlseven). İstanbul: Homer Kitabevi.
32. Bulut, L. (2000). “Ateşte açan çiçekler” XIV-XV. Yüzyıl Çini ve Seramik Sanatı. *Erken Osmanlı Sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları. s. 140-141.
33. Can, Ö. C. (2018). *Ankara’da Kamusal Alanlardaki Seramik Duvar Pano-ları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

34. Cezar, M. (1973). Kuruluşundan Bugüne Akademi. *Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 90. Yıl*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, s. 5-73.
35. Cezar, M. (1983). Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne. *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayını, s. 5-84.
36. Cezar, M. (1995a). Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi. (2. baskı). C. 1, İstanbul: Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları.
37. Cezar, M. (1995b). Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi. (2. baskı). C. 2, İstanbul: Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları.
38. Cezar, M. (1998). Osmanlılarda 18. Yüzyıl Kültür ve Sanat Ortamı. *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyumu*. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 43-64.
39. Cooper, E. (1978). *Seramik ve Çömlekçilik*. (Çev: Ö. Bakırer). İstanbul: Remzi Kitabevi.
40. Çalışıcı Pala, İ. (2015). Bazı Belge ve Tanımlarla 'Çini' Kelimesinin Değerlendirilmesi. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (13), 11-24.
41. Çetintaş, V. (2003). *Rudolf Edwin Belling ve Atölyesi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
42. Çil, S. (2002). Tuğlanın Mimaride Kullanımı. *II. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu*, Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi Yayını, 114-118.
43. Çobanlı, Z. (1996). Terra sigillata. *Anadolu Sanat*, (5), 58-68.
44. Çobanlı, Z. (2007a). Modern Türk Seramik Sanatı. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 379-423.
45. Çobanlı, Z. (2007b). Türk Seramik Endüstrisi. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 493-497.
46. Çobanlı, Z ve Demir Oransay, L. (2007). Geleneksel seramik ve çömlekçilik. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* içinde İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 427-489.
47. Çolakoğlu, H. (1998). Günümüz Seramik Sanatı ve Konumu. *Türkiye'de Sanat*, (Seramik Özel Sayısı-33), 22-23.
48. Çoruhlu, Y. (2000). *Türk İslam Sanatının ABC'si*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
49. Çöl, N. (2004). Tarihi süreçte Tunus seramikleri ve Nabeul. *Anadolu Sanat*, (15), 1-6.

50. Darga, A. M. (1992). *Hitit Sanatı*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Kitapları.
51. Dark, K. (2001). *Byzantine Pottery*. Great Britain: Tempus Publishing.
52. Demirel Gökalp, Z. (2013). Bizans Sanatı. C. Parla (Ed.), *Sanat Tarihi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Yayınları, s. 86-112.
53. Demiriz, Y. (1979). *Osmanlı Mimarisinde Süsleme*. C. 1, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
54. Demiriz, Y. (1982). Anadolu Türk Sanatında Süsleme ve Küçük Sanatlar. *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*. C. 5, İstanbul: Görsel Yayınlar. s. 881-928.
55. Demirsar Arlı, V. B. (2007). Kütahya Çiniciliği. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, s. 329-345.
56. Dilmaç, O. (2009). *16. ve 20. Yüzyıllar Arasında Avrupa'da Akademik Düzeyde Sanat Eğitiminin Oluşumu ve Türkiye'deki Sanat Eğitimine Katkıları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
57. Dinçol, A. M. (1982). Hititler. *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*. C. 1, İstanbul: Görsel Yayınları, s. 17-120.
58. Doğer, L. (2007). Halkın İmge Dünyasında Seramik Sanatı. A. Ödekan (Ed.), *"Kalanlar" 12. ve 13. Yüzyıllarda Türkiye'de Bizans*. İstanbul: Vehbi Koç Vakfı, s. 48-55.
59. Duymaz, A. Ş. (1998). Osmanlı Devri'nden Günümüze Kütahya Çini ve Seramiği. *II. Uluslararası Kütahya Çini Sempozyumu*, Kütahya: Kütahya Kültür ve Tanıtım Vakfı Yayını, s. 35-51.
60. Erbay Aslıtürk, G. (2014). *20. yüzyılda Türk Seramik Sanatı*. Ankara: Gece Kitaplığı.
61. Erdemir, Y. (2009). *Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi*. (2. baskı). Konya: T.C. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
62. Ertuğrul, Z. (2007). *Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi Mimarlarından Muzaffer Bey: Eserleri ve Sanat Anlayışı*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
63. Eyice, S. (1982). Türkiye'de Bizans Sanatı. *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*. C. 3, İstanbul: Görsel Yayınları, s. 513-564.
64. Giray, K. (1998). Yıldız Porselenleri Çağdaş Türk Seramik Sanatı ve Öncü Ustaları. Türkiye'de Sanat, (Seramik Özel Sayısı-33), 24-27.
65. Gök Gürhan, S. (2007a). Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Çini Sanatına Kısa Bir Bakış. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri çini ve*

- seramik sanatı* içinde (s. 203-211). İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü.
66. Gök Gürhan, S. (2007b). Bursa ve Edirne Eserleri Işığında Çiniler. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini Vê Seramik Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü, s. 215-229.
 67. Gören, A. K. (2000). Çağdaş Türk Resim-Heykel ve Seramik Sanatının Gelişimi. *Çağdaş Türk Plastik Sanatlarından Bir Kesit*. İstanbul: Bilim Sanat Galerisi, s. 31-40.
 68. Gül, Y (2017). Sanayi-i Nefise Mektebi'nde Tezyinat Bölümü'nün kurulması hakkında bazı değerlendirmeler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5 (40), 386-403.
 69. Gürses, R. (1998). *Gelenekten Evrensele Ulaşmada Türk Seramik Sanatçısının Kültür Zenginliğinin Çağdaş Yorumlara Yansımaları*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
 70. Güven, G. G. ve Karakuş, G. (Haz.) (2016). Türkiye Tasarım Kronolojisi: Seramik. 3. *İstanbul Tasarım Bienali: Biz İnsan Mıyız?*, İstanbul: Studio-X İstanbul.
 71. Hasol, D. (2012). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. (12. baskı). İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
 72. Hatemi,, N. (2018). Osmanlı'nın Son Dönemine Kısa Bir Bakış: III. Selim'den İstanbul'un İşgaline. G. Çelik (Ed.), *Geç Osmanlı Dönemi'nde Sanat Mimarlık ve Kültür Karşılaşmaları*. (2. basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s. 17-26.
 73. Hillenbrand, R. (2005). *İslam Sanatı ve Mimarlığı*. (Çev: Ç. Kafescioğlu). İstanbul: Homer Kitabevi.
 74. İnanan, F. (2014). Zeuksippus Tipi Seramiklerin Anadolu'daki Dağılımları. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15 (26), 149-165.
 75. Kaçar, V. (2018). Geçmişten Günümüze Kütahya Çini Sanatı Üzerine Değerlendirme ve Öneriler. *İdil Dergisi*, 7 (48), 985-989.
 76. Kalyoncu, H. (2015). *Topkapı Sarayı Müzesi Yıldız Porselenleri*. İstanbul: Cinius Yayınları.
 77. Karaman, G. (2015). *Cumhuriyet Dönemi Türk Seramik Sanatçıları ve Eserlerinden Örnekler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
 78. Karpuz, E. ve Karpuz, H. (2007). *Konya'daki Selçuklu Çini Örnekleri*. Konya: Selçuklu Belediyesi.
 79. Kerametli, C. (1973). Anadolu Selçuklu Devri Duvar Çinileri. *Türkiyemiz*, (10), 2-10.

80. Kırca, A. D. ve Mete, M. (Yay. haz.) (2007). *Türk Seramik Sanatı Sergisi kataloğu*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayını.
81. Koch, G. (2007). *Erken Hristiyan Sanatı*. (Çev: A. Aydın). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
82. Konyalı, İ. H. (1964). *Âbideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi*. Konya: Yeni Kitap Basımevi.
83. Köpüklü, M. (2018). Hititlerden Etkilenen Öncü Çağdaş Türk Seramik Sanatçıları. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11 (3), 2528-2548.
84. Kuban, D. (2007). *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
85. Kuban, D. (2008). *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*. (2. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
86. Kuban, D. (2016). *Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları*. (5. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
87. Kuruyazıcı, H. ve Alsaç, Ü. (1981). Anadolu Sanatı. *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*. C. 4, İstanbul: Görsel Yayınları, s. 726-800.
88. Küçükerman, Ö. (1987). *Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi: Porselen Sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası*. Ankara: Sümerbank Genel Müdürlüğü.
89. Küçükerman, Ö. (1996). Sanayi Devrimi'nin 19. yy. Osmanlı Devleti'ndeki Etkileri ve Sanat Kavramlarındaki Değişimler. *HABITAT II'ye Hazırlık Sempozyumu*, İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları, 47-54.
90. Kültür A.Ş. ve Türk Kültürüne Hizmet Vakfı (2016). *Türk Sanatları "Seramik"*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
91. Mellaart, J. (1988). *Yakındoğu'nun En Eski Uygarlıkları*. (Çev: B. Altınok). İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
92. Mutlu, H. S. (2007). Zamanın Çarkında Anadolu'da Seramik. *Anadolu Sanat*, (18), 71-75.
93. Mutlu, H. S. (2016). Çağdaş Kent Mimarisinde Seramik Panolar ve İnönü Üniversitesi Kongre ve Kültür Merkezi Uygulaması. *Inonu University Journal of Art and Design*, 6 (14), 1-12.
94. Mülayim, E. (2005). Türkiye'de Çağdaş Seramik Sanatının Gelişimi. *Anadolu Sanat*, (16), 81-86.
95. Mülayim, S. (1982). *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler: Selçuklu Çağı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
96. Oygur, İ. H. (1973). Çağdaş Seramik Sanat Akımları. *Türkiyemiz*, (10), 42-45.
97. Ödekan, A. (2008). Mimarlık ve Sanat Tarihi (1908-1980). *Türkiye Tarihi*. (10. basım), C. 4, İstanbul: Cem Yayınevi, s. 521-604.

98. Ödekan, A. (2009a). Mimarlık ve Sanat Tarihi (1300-1600). *Türkiye Tarihi*. (10. basım), C. 2, İstanbul: Cem Yayınevi, s. 273-400.
99. Ödekan, A. (2009b). Mimarlık ve Sanat Tarihi (1600-1908). *Türkiye Tarihi*. (10. basım), C. 3, İstanbul: Cem Yayınevi, s. 367-455.
100. Ögel, S. (1994). *Anadolu'nun Selçuklu Çehresi*. İstanbul: Akbank Yayınları Kültür Sanat Kitapları.
101. Öney, G. (1976), İslâm Süsleme ve El Sanatlarına Türklerin Katkısı. *İslam Sanatında Türkler*. İstanbul: Binbirdirek Yayınları, s. 118-129.
102. Öney, G. (1989). *Beylikler Devri Sanatı XIV-XV. yüzyıl (1300-1453)*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.
103. Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları*. (3. baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
104. Öney, G. (2007). Çanakale Seramikleri. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 365-375.
105. Özdoğan, M. (1997). Çanak-çömlek. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. C. 1, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, s. 380-383.
106. Özkul Fındık, N. (2007). Beylikler ve Erken Osmanlı Devri Seramik Sanatı. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı* içinde. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 233-241.
107. Özsezgin, K. (1998). Türkiye'de Seramiğin Geleneksel ve Çağdaş Temelleri Üzerine Gözlemler. *Türkiye'de Sanat*, (Seramik Özel Sayısı-33), 28-30.
108. Özsezgin, K. (1999). *Cumhuriyet'in 75. yılında Türk Resmi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
109. Öztaşkın, M. (2013). *Stratonikeia ve Lagina Kazılarında Bulunan Bizans Dönemi Seramikleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
110. Özturanlı, G. (1998). Modern Türk Seramik Sanatına Bir Bakış. *Türkiye'de Sanat*, (Seramik Özel Sayısı-33), 31-33.
111. Parker, M. (1965). Anadolu Beylikler Devri Keramik Sanatı. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (1), 155-182.
112. Raby, J. (1989). 1600-Sonun başlangıcı. N. Atasoy ve J. Raby (Ed.), *İznik seramikleri*. İstanbul: Türk Ekonomi Bankası A.Ş., s. 273-285.
113. Salman Çevik, N. (2015). Avrupa Seramik Sanatında Endüstrileşme Süreci ve Cumhuriyet Sonrası Türk Seramik Sanatına Yansımaları. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (16), 77-95.
114. Seramik Tanıtım Komitesi. (2003). *Türkiye'de Seramik*. İstanbul: Uniform Matbaacılık.

115. Sevim, C. (1994). *Türkiye’de Seramik Heykel*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
116. Sevim, S. S. (1994). *Türkiye’de Başlangıcından Günümüze Porselen Dekorları*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
117. Sevim, S. ve Yeşilmen, N. (2017). Füreya Koral: Meclis Seramikleri. *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 10 (19), 127-135.
118. Sevim, S., Hakan Dönmezer, S., Hakan Martinez, E., Sevim, C. ve N. Çöl (2017). İspanya Talavera Seramikleri ve Kütahya Çinilerinin Karşılaştırılarak Kültürel Yaklaşımla Değerlendirilmesi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7 (1), 20-43.
119. Sevin, V. (1982a). Frygler. *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*. C. 2, İstanbul: Görsel Yayınları, s. 229-244.
120. Sevin, V. (1982b). Lydialılar. *Anadolu uygarlıkları ansiklopedisi*. C. 2, İstanbul: Görsel Yayınları, s. 245-266.
121. Sevin, V. (2016). *Anadolu Arkeolojisi*. (5. basım). İstanbul: Der Yayınları.
122. Sönmez, Z. (2000). Türk Çiniciliğinde Tekfur Sarayı İmalatı Çiniler. A. Altun (Ed.), *Osmanlı’da Çini Seramik Öyküsü*. İstanbul: Creative Yayıncılık, s. 215-221.
123. Sözen, M. (1996). *Cumhuriyet Dönemi Türk mimarisi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
124. Sözen, M. ve Sönmez, Z. (1982). Anadolu Türk Mimarisi. *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*. C. 4-5, İstanbul: Görsel Yayınları, s. 801-880.
125. Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2017). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. (17. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
126. Şahin, F. K. (1994). *Yeni Buluntular Işığında Kütahya Keramiklerinin Değerlendirilmesi (1979-1991 yılları)*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
127. Şahin, S. (1995). *Türkiye’de Sanat Eğitiminin Tarihçesi*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
128. Tansuğ, S. (1993). *Çağdaş Türk Sanatı*. (3. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
129. Taşpınar Şentürk, Ö. (2020). Seramik sanatında Peter Voulkos etkisi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, (44), 71-78.
130. Tekköz Karagöz, B. (2018). Çanakkale Seramikleri; 17. yüzyıl sonundan 21. yüzyıla. Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ, 16 (25), 19-35.
131. Toğrul, Ç. ve Etikan, S. (2019). *Geçmişten Günümüze Avanos Çömlekçiliği*. Ankara: Gece Kitaplığı.

132. Turan Bakır, S. (2007). Osmanlı Sanatında Bir Zirve, İznik Çini ve Seramikleri. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 279-305.
133. Turani, A. (2019). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. (18. basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
134. Türkiye Büyük Millet Meclisi Milli Saraylar (2004). *Yıldız Çini ve Porselen İşletmesi*. (3. baskı). Ankara: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.
135. Utkan, M. S. (2012). Çatalhöyük. Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi, 4 (1), 51-61.
136. Uzun Aydın, D. (2014). “Sanayi-i Nefise Mektebi” ve Paris Güzel Sanatlar Okulu “L'École Des Beaux-Arts” Üzerine Bir Değerlendirme. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2 (6), 74-81.
137. Ünal, S. (2003). Anadolu Arkeolojisinde 9000 Yıllık Serüven; Seramik. *III. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu*, Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi Yayını, 18-27.
138. Ünal, S. (2020). Çağların Akışında Anadolu Pişmiş Toprak Kültürü. *US-BAD Uluslararası Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, 2 (4), 927-956.
139. Vapur, Ö. (2001). Roma Dönemi'nde Kırmızı Astarlı Bir Seramik Geleneği. *I. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu*, Eskişehir: Tepebaşı Belediyesi Yayını, 16-22.
140. Yalçın, D., Akbiyık, Y., Akbulut, D. A., Baltacıoğlu, M., Köstüklü, N., Süslü, A., Turan, R., Eraslan, C., Tural, M. A. (2016). *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi*. (12. baskı). C. 1., Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi.
141. Yavuz, Y. ve Özkan, S. (2007). Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Yılları. R. Holod, A. Evin ve S. Özkan (Ed.), *Modern Türk mimarlığı*. Ankara: TM-MOB Mimarlar Odası, s. 37-52.
142. Yenişehirlioğlu, F. (2007). Tekfur Sarayı Çinileri ve Eyüp Çömlekçiliği. G. Öney ve Z. Çobanlı (Ed.), *Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı*. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, s. 349-361.
143. Yetkin, S. K. (1959). *İslâm Mimârisi*. (2. baskı). Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslâm Sanatları Tarihi Enstitüsü Yayınları.
144. Yetkin, Ş. (1986). *Anadolu'da Türk Devri Çini Sanatının Gelişmesi*. (2. baskı). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
145. Yıldırım, S. (2007). Bursa Yeşil Camii Mihrabı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 47 (1), 165-177.
146. Yıldız, H. D. (1982). Anadolu Türk Tarihi. *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*. C. 3-4, İstanbul: Görsel Yayınlar. s. 565-640.

147. Yıldız, V. (2006). *Tarsus Cumhuriyet Alanı kazısında bulunan Doğu sigillatoları A grubu seramikleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
148. Yıldız, V. (2013). *Akhamenid Döneminde Kilikya Bölgesi ve Yakın Çevresinde Attika Seramiği*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
149. Yılmaz, E. (2019). *Modern/Çağdaş Seramik Sanatı: Türkiye’de Seramiğin Öyküsü*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
150. Yılmaz, G. (2004). *19. Yüzyıl Osmanlı Sosyal Yaşamında Sanat Eseri Olarak Yeni Objeler*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
151. Zürcher, E. J. (2000). *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*. (7. baskı). (Çev: Y. Saner Gönen). İstanbul: İletişim Yayınları.

İnternet Kaynakları

152. <http://cankiri.gov.tr/inandik-vazosu> (Erişim tarihi: 12.08.2019)
153. <https://eskisehir.ktb.gov.tr/TR-149938/sorkun-comlegi.html> (Erişim tarihi: 8.11.2020)
154. <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/bilecik/realinir/kinik-comlekclg> (Erişim tarihi: 8.11.2020)
155. <https://www.eczacibasi.com.tr/tr/anasayfa/phone/tr/toplumsal-sorumluluk/kultur-ve-sanat/vitra-seramik-sanat-atolyesi> (Erişim tarihi: 27.12.2021)