



ISSN 1300-5707  
e-ISSN 2636-8064

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları



# SANAT TARİHİ DERGİSİ

(JOURNAL OF ART HISTORY)

Cilt / Volume: **XXVII**

Sayı / Issue: **2**

Ekim / October

2018

İZMİR



Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları

**SANAT TARİHİ**  
**DERGİSİ**

*JOURNAL OF ART HISTORY*

*Cilt / Volume*

**XXVII**

*Sayı / Issue*

**2**

*Ekim / October*

**2018**

**İZMİR**

Sanat Tarihi Dergisi hakemli, bilimsel bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanır.

*Journal of Art History* is a peer-reviewed, scholarly, periodical journal published biannually, in April and October.

ISSN 1300-5707  
e-ISSN 2636-8064

**T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sertifika No: 18679**

Grafik Tasarım - Redaksiyon - Teknik İşler | Graphic Desing - Redaction - Technical works

Ender ÖZBAY (Tel: 0 232 311 5084 ■ E-mail: ozbayender@gmail.com)

Elektronik Yayınlanma Tarihi (DergiPark) | Date of Electronic Publication (on DergiPark)

31.10.2018

Basım Tarihi | Date of Printing

06.11.2018

Baskı Adedi | Print Run

50

Basım Yeri | Place of Publication

Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.

# SANAT TARİHİ DERGİSİ

*JOURNAL OF ART HISTORY*

ISSN 1300-5707  
e-ISSN 2636-8064

**Sahibi | Owner**

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi adına | *On behalf of Ege Univ. Faculty of Letters*  
Prof. Dr. Eşref ABAY (Dekan | *Dean*)

**Editörler | Editors**

Prof. Dr. Semra DAŞCI - Arş. Gör. Ender ÖZBAY

**Yayın Kurulu | Editorial Board**

Prof. Dr. Bozkurt ERSOY,  
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY, Prof. Dr. Zeynep MERCANGÖZ

**Yazı İşleri Müdürü | Managing Director**

Dr. Öğr. Üy. Hasan UÇAR

**Yazışma Adresi | Correspondence Adress**

Sanat Tarihi Dergisi Editörlüğü,  
Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü,  
35100 Bornova, İzmir, Türkiye.

Tel: 0090 232 311 5084 ■ Faks: 0090 232 388 1102

Web: <http://www.sanattarihi.ege.edu.tr/index.php>

E-Mail: [sanattarihi.dergisi@gmail.com](mailto:sanattarihi.dergisi@gmail.com) & [ender.ozbay@ege.edu.tr](mailto:ender.ozbay@ege.edu.tr)

**İnternet Sayfası (Açık Erişim) | Internet Page (Open Access)**

**DergiPark**  
AKADEMİK

<http://dergipark.gov.tr/std>

**Dizinler & Platformlar | Indexes & Platforms**



**Akademik Danışma Kurulu | Academic Advisory Board**

Doç. Dr. Mikail ACIPINAR (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)  
Doç. Dr. Leyla ALPAGUT (Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu)  
Prof. Dr. Ara ALTUN (İstanbul)  
Prof. Dr. Ayşe AYDIN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)  
Doç. Dr. Gökben AYHAN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)  
Prof. Dr. Serpil BAĞCI (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)  
Prof. Dr. Ali BAŞ (Selçuk Üniversitesi, Konya)  
Dr. Öğr. Üy. Seyfi BAŞKAN (Gazi Üniversitesi, Ankara)  
Prof. Dr. Sedat BAYRAKAL (Uşak Üniversitesi)  
Sadi BAYRAM (Vakıflar Genel Müdürlüğü, Ankara) (Emekli)  
Dr. Klaus BELKE (Avusturya Bilimler Akademisi, Vienna)  
Prof. Dr. Svitlana BILYAYEVA (Ulusal Bilimler Akademisi, Kiev)  
Prof. Dr. Z. Kenan BİLİCİ (Ankara Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. Rüstem BOZER (Ankara Üniversitesi)  
Doç. Dr. Tolga BOZKURT (Ankara Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. Şakir ÇAKMAK (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Halit ÇAL (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Doç. Dr. Muharrem ÇEKEN (Ankara Üniversitesi)  
Prof. Dr. Nilay ÇORAĞAN (Erciyes Üniversitesi, Kayseri)  
Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU (Mimar Sinan G. S. Üniv. İstanbul, Emekli)  
Dr. Öğr. Üy. Ertan DAŞ (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Semra DAŞCI (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Doç. Dr. Zeliha DEMİREL GÖKALP (Anadolu Üniv., Eskişehir)  
Dr. Öğr. Üy. V. Belgin DEMİRSAR ARLI (İstanbul Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)  
Doç. Dr. Lale DOĞER (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Remzi DURAN (Selçuk Üniversitesi, Konya)  
Dr. Şükür DURSUN (Selçuk Üniversitesi, Konya)  
Dr. Öğr. Üy. Birsan ERAT (Adnan Menderes Üniversitesi, Aydın)  
Prof. Dr. Osman ERAVŞAR (Akdeniz Üniversitesi, Antalya)  
Doç. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK (Adnan Menderes Üniv., Aydın)  
Doç. Dr. Nina (ERGİN) MACARAIG (Univ. of California, Riverside)  
Öğr. Gör. Ferhat ERÖZ (Atılım Üniversitesi, Ankara)  
Prof. Dr. Bozkurt ERSOY (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Dr. Joachim GIERLICH (Qatar National Library)  
Prof. Dr. Kıymet GİRAY (Ankara Üniversitesi, Emekli)  
Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Hamza GÜNDOĞDU (İstanbul Aydın Üniversitesi)  
Prof. Dr. Kasım İNCE (Pamukkale Üniversitesi, Denizli)  
Prof. Dr. Gül İREPOĞLU (İstanbul Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. Mehmet KAHYAOĞLU (Yaşar Üniversitesi, İzmir)  
Dr. Öğr. Üy. Başak KATRANCI KASALI (Manisa Celal Bayar Üniv.)

Prof. Dr. Machiel KIEL (NIT, İstanbul)  
Prof. Dr. Gülgün KÖROĞLU (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. İstanbul)  
Dr. Öğr. Üy. Zerrin KÖŞKÜLÜ (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)  
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Andreas KÜLZER (Avusturya Bilimler Akademisi, Vienna)  
Prof. Dr. Zeynep MERCANGÖZ (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM (Marmara Üniversitesi, İstanbul, Emekli)  
Prof. Dr. A. Tarkan OKÇUOĞLU (İstanbul Üniversitesi)  
Prof. Dr. B. Yelda OLCAY UÇKAN (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir)  
Prof. Dr. Nilüfer ÖNDİN (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniv. İstanbul)  
Prof. Dr. Gönül ÖNEY (Ege Üniversitesi, İzmir, Emekli)  
Prof. Dr. Yıldray ÖZBEK (Akdeniz Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mustafa ÖZER (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)  
Doç. Dr. Şenay ÖZGÜR YILDIZ (Dokuz Eylül Üniversitesi)  
Prof. Dr. Nurşen ÖZKUL FINDIK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Doç. Dr. Deniz ÖZKUT (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. Şebnem PARLADIR (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi)  
Prof. Dr. M. Sacit PEKAK (Hacettepe Üniversitesi)  
Doç. Dr. Alessandra RICCI (Koç Üniversitesi)  
Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)  
Prof. Dr. Zeren TANINDI (Uludağ Üniversitesi, Bursa, Emekli)  
Prof. Dr. Oğuz TEKİN (Koç Üniversitesi & AKMED)  
Dr. Hans THEUNISSEN (Leiden Üniversitesi, Leiden)  
Doç. Dr. Emine TOK (Ege Üniversitesi, İzmir)  
Prof. Dr. Gül TUNÇEL (Gazi Üniversitesi)  
Prof. Dr. Mehmet TUNÇEL (Erciyes Üniversitesi, Emekli. / Ankara)  
Prof. Dr. Uşun TÜKEL (İstanbul Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. Aygül UÇAR (Türk Dünyası Araş. Enstitüsü / Ege Üniv.)  
Dr. Öğr. Üy. Hasan UÇAR (Ege Üniversitesi)  
Dr. Öğr. Üy. Çilem UYGUN (Mustafa Kemal Üniversitesi, Hatay)  
Prof. Dr. Ali Osman UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Doç. Dr. Zekiye UYSAL (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)  
Doç. Dr. Ceren ÜNAL (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)  
Prof. Dr. Rahmi Hüseyin ÜNAL (Ege Üniversitesi, İzmir, Emekli)  
Doç. Dr. H. Sibel (ÜNALAN) ÖZDEMİR (Adnan Menderes Üniv., Aydın)  
Prof. Dr. Harun ÜRER (İzmir Katip Çelebi Üniversitesi)  
Doç. Dr. Zeynep YASA YAMAN (Hacettepe Üniversitesi, Ankara)  
Doç. Dr. Nurcan YAZICI METİN (Mimar Sinan Güz. San. Üniv. İstanbul)  
Doç. Dr. Gülgün YILMAZ (Trakya Üniversitesi, Edirne)  
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (Atatürk Üniversitesi, Erzurum)  
Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER (İstanbul Üniversitesi)



**Cilt 27 - Sayı 2'nin Hakemleri | Reviewers of the Volume 27 - Issue 2**

Doç. Dr. Mikail ACIPINAR  
Doç. Dr. Leyla ALPAGUT  
Doç. Dr. Gökben AYHAN  
Prof. Dr. Serpil BAĞCI  
Dr. Öğr. Üy. Rüstem BOZER  
Doç. Dr. Tolga BOZKURT  
Dr. Öğr. Üy. Şakir ÇAKMAK  
Prof. Dr. Nilay ÇORAĞAN  
Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU  
Dr. Öğr. Üy. Ertan DAŞ  
Prof. Dr. Semra DAŞCI  
Dr. Öğr. Üy. V. Belgin DEMİRSAR ARLI  
Doç. Dr. Lale DOĞER  
Prof. Dr. Remzi DURAN  
Dr. Şükür DURSUN  
Doç. Dr. Gül ERBAY ASLITÜRK

Prof. Dr. Bozkurt ERSOY  
Prof. Dr. Kıymet GİRAY  
Doç. Dr. Sevinç GÖK İPEKÇİOĞLU  
Dr. Öğr. Üy. Başak KATRANCI KASALI  
Dr. Öğr. Üy. Zerrin KÖŞKÜLÜ  
Prof. Dr. İnci KUYULU ERSOY  
Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM  
Prof. Dr. Yıldray ÖZBEK  
Doç. Dr. Deniz ÖZKUT  
Prof. Dr. M. Sacit PEKAK  
Doç. Dr. Alessandra RICCI  
Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER  
Dr. Öğr. Üy. Hasan UÇAR  
Doç. Dr. H. Sibel (ÜNALAN) ÖZDEMİR  
Doç. Dr. Serap YÜZGÜLLER

## İÇİNDEKİLER | CONTENTS

### ARAŞTIRMA MAKALELERİ

### RESEARCH ARTICLES

Turfan Uygurs' Contributions to Mahāyāna Buddhist Material Culture and Art Renaissance

*Turfan Uygurlarının Mahayana Budist Maddi Kültürüne ve Sanat Rönesansına Katkıları*

**Münevver Ebru ZEREN** ..... 303-329

Sinop Balatlar Yapı Topluluğu'nda Ortaya Çıkarılan Avrupa Seramiklerinin Batı Karadeniz Ticaret Ağı İçerisindeki Yeri

*The Significance of European Ceramics in Western Black Sea Trade Network Discovered During The Excavations in Sinop Balatlar Group Construction*

**Sevinç GÖK** ..... 331-347

Yeni Veriler Işığında Akhisar Gülruh Sultan Camii ve Restorasyon Önerileri

*Akhisar Gülruh Sultan Mosque and Restoration Recommendations in the Light Of New Data*

**Ertan DAŞ** ..... 349-373

Vedad Tek'in Sarayburnu Rihtımı Düzenlemesi

*Sarayburnu Pier by Vedad Tek*

**Müjde Dila GÜMÜŞ** ..... 375-389



The Handmaids of Jacob's Story in the Context of Christian Art

*Hristiyan Sanatı Bağlamında Yakup Hikayesi'ndeki Cariyeler*

**Pınar SERDAR DİNÇER** ..... 391-407

Passing Down Cultural Design Heritage  
Through Craft Objects of Memoir

*Kültürel Tasarım Mirasınının Zanaat Nesneleriyle Geleceğe Aktarılması*

**Rezzan HASOGLU - Selçuk ARTUT** ..... 409-423

DERLEME MAKALELERİ

|

REVIEW ARTICLES

Kavramsal Altyapılarının  
Tarihsel Gelişimi Bağlamında Sanat İnisyatifleri

*Art Initiatives in the Context of  
Historical Development of Conceptual Infrastructures*

**Ali Şahan KURU** ..... 425-449

Sirarpie Der Nersessian'ın Sanat Tarihi Metodolojisi

*Sirarpie Der Nersessian's Art History Methodology*

**Canan DEMİROK** ..... 451-466





KİTAP TANITIMI (Hakemsiz) | BOOK REVIEWS (Not Peer Reviewed)

Bir Osmanlı Aydınının 105 Yıl Önce Kaleme Aldığı  
İlk Sanat Tarihi Kitaplarından: *Mübeccel Hazine*

**Sedat BAYRAKAL** ..... 469-475



*Sanat Tarihi Dergisi* Tarihçe; Kapsam; Yayın İlkeleri; Yazım Kuralları  
*History; Scope; Publishing Principles; Spelling Rules of Journal of Art History*



## TURFAN UYGURS' CONTRIBUTIONS TO MAHĀYĀNA BUDDHIST MATERIAL CULTURE AND ART RENAISSANCE\*



### TURFAN UYGURLARININ MAHAYANA BUDİST MADDİ KÜLTÜRÜNE VE SANAT RÖNESANSINA KATKILARI\*\*

Münevver Ebru ZEREN\*\*\*

#### Abstract

Turks contributed highly in development of Buddhist religion, philosophy and culture in Turkestan and China starting from the dynasties they established in North China. Many of the first Buddhist sūtras were translated from Indian languages to Chinese and the first Buddhist cave temples were built under the patronage of these Turks' sovereign. Buddhist Uygurs made great contributions, especially to Mahāyāna Buddhism in Turfan and Dunhuang. The renaissance of Mahāyāna Buddhist Art which flourished in Northern India by Kushans happened in Turfan 10<sup>th</sup> century onwards. This artistic revival in the ancient Buddhist center stressed especially Buddhahood and paradise themes. Prānīdhī scenes gained their gigantic dimensions with Uygurs. The emphasized artistic themes and their new representations have strong links with old Turkic culture and religion. In this paper, we tried to analyze the emergence of some important Mahāyāna Buddhist material culture themes and symbols used by Turfan Uygurs and their contribution to Mahāyāna Buddhist Art Renaissance. As we tried to interpret this Buddhist culture links to the past, we expect to shed light on cultural history of Turfan Uygurs, which continued some of their old beliefs and religious ideas after adopted Buddhism and merged them into Buddhist material culture.

**Keywords:** *Uygur, Uighur, Mahayana, Culture, Buddhist Art,*

\* This article is the extended version of the paper “*An Analytical Approach to The Contribution of Uygurs in The Renaissance of Mahāyāna Art in Turfan*” presented by the author in *Fourth International Colloquium of SEECHAC (Société Européenne pour l'Étude des Civilisations de l'Himalaya et de l'Asie Centrale) - «Religious Revivals and Artistic Renaissance in Central Asia and the Himalayan Region – Past and Present»* held in Heidelberg, 16-18 November 2015.

\*\* Bu makale, Heidelberg'te 16-18 Kasım 2015 tarihleri arasında düzenlenen *Dördüncü Uluslararası SEECHAC (Himalaya ve Orta Asya Uygurlukları Araştırmaları Avrupa Derneği) Kollokyumu*'nda sunulmuş olan “Uygurların Turfan'daki Mahayana Sanat Rönesansına Katkısına Dair Analitik Bir Yaklaşım” başlıklı bildiriden geliştirilerek ve genişletilerek hazırlanmıştır.

\*\*\* Dr. Öğr. Üyesi. Haliç Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, İstanbul.

ORCID ID: 0000-0001-5390-2022 ♦ E-mail: ebruzeren@yahoo.com

## Öz

Türkler Kuzey Çin’de kurdukları hanedanlıklardan itibaren Türkistan ve Çin’de Budizm, Budist felsefe ve Budist kültürün gelişmesine büyük katkı sağlamışlardır. Kuşanlar Dönemi’nde Kuzey Hindistan’da başlayan Mahayana Budist sanatı örnekleri, Turfan Uygurları arasında 10. yüzyıldan itibaren ortaya çıkmıştır. Mahayana Budizmi öğretisi, her Budistin kurtuluşa ulaşmak (“Buda olmak”) için tanrıların varlığını, onlara inanıp dua etmeyi vurgulayan; Hinayana Budizmi’nin aksine, hikmetten çok, sevgi ve inanca yer veren bir yaklaşıma sahiptir. Dolayısıyla Mahayana Budist sanatı, içinde Budalar, bodisatvalar ve Budist cennette onların maiyeti olarak yer alan bir çok semavi varlıklardan oluşan bir “harikalar dünyasını” Budist anlatıları çerçevesinde sergiler. Bu makalemizde Turfan Uygurlarının Mahayana Budist kültürüne dair eserlerinde işledikleri temaların ve sembollerin ortaya çıkışı ile bunların Mahayana Budist Sanat Rönesansına katkılarını çözümlenmeye çalıştık. Buda olma dileğini anlatan ve ilk olarak MS 5. yüzyılda *Kızıl 38. Mağara*’da küçük boyutta, eşkenar dörtgen madalyon içinde görülen *Pranidhi* sahneleri, dev boyutlarını Uygurlar sayesinde kazanmışlardır. Sanata dair vurgulanan temaların ve bu temaların yeni temsillerinin şüphesiz Eski Türk kültürü ve dini ile güçlü bağları vardır. Makalemizde öncelikle *Pranidhi* sahnelerinin Türk kültüründeki *atalar kültü* ile ilişkisini sorguladık. Daha önce değerli kültür tarihçimiz E. Esin tarafından belirtilen; ikonografik açıdan Budist mandala ile Türk kültüründeki *kuram* kavramlarının benzerliğinden bahsettik. Budizm’e Eski Hint kültüründen geçen semavi varlıklardan muhafız *Lokapalalar*ın ve Buda’nın özel muhafızı *Vajrapani*’nin askeri görünümünü Türkistan’da kazandığının altını çizdik. Buda’nın ilk vaazını temsil eden *dharma tekerleği* etrafında iki geyik sembolünün Uygurlarda nasıl farklı bir hal aldığını ve olası sebeplerini tartıştık. Sayıları az olmakla birlikte Turfan’daki Uygur Budist cennet tasvirlerinin Dunhuang’da bulunanlardan farklı olarak cennetin nimetlerinden ziyade Buda ile birlikte olmak konusunu işlediğini öne sürdük. Son olarak da Uygur Mahayana Budist sanatının canlı ve gerçekçi üslubunu Eski Türk sanatından miras aldığını; aynı devamlılığın Budist *sutralarda*, özellikle Altun Yaruk’taki Budist anlatılarını duvar resimleriyle kolaylıkla eşleştirmeyi mümkün kılan anlatıcı tarzını örneklerle belirttik. Özellikle *Pranidhi* tasvirlerinde dünyevi sahneleri ve aşkın alt sahnelerini başarılı bir şekilde birleştiren güçlü anlatıcı tarzın bu rönesans açısından önemini vurguladık. Bu çalışmamızın, Budizm’i kabul ettikten sonra eski inanç ve dini görüşlerinin bazılarını devam ettiren ve onları Budist maddi kültürü ile birleştiren Turfan Uygurlarının kültür tarihine ışık tutmasını ümit ediyoruz.

**Anahtar Kelimeler:** *Turfan, Uygurlar, Mahayana, Kültür, Budist Sanat,*

Uyghurs who adopted and were highly devoted to Mahāyāna Buddhism since 9<sup>th</sup>-10<sup>th</sup> centuries in Turfan, developed a great Mahāyāna Buddhist culture until 14<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> centuries when they gradually converted to Islam. Uyghurs' Buddhist material culture is quite strong and different from its precursors, in terms of stressed themes, art motives and style, due to their earlier culture which was highly shaped by their older religion called generally *Sky-God Religion*. This paper tries to establish to analyze the links between these two cultures and reveal not only material cultural dimensions of them, but also shed light on intangible cultural sides which oriented Uyghurs to decide which theme, which motives and how to paint in Buddhist cave temple murals, chosen from the rich portfolio of Mahāyāna Buddhism.

### **Mahāyāna Buddhist Art**

Mahāyāna Buddhist Art is an imaginative art of devotion, love and faith based on a theistic approach, in contrast with Hīnayāna Buddhist art with its rigid and concrete nature, centered on the Historical Shakyamuni Buddha and his doctrine framed with thick lines of Hīnayāna Buddhist canon. E. Conze expressed that with Mahāyāna, wisdom was replaced by faith and meditation by worship.<sup>1</sup> This radical shift of concepts opened an amazing door to the Buddhist world of wonders plenty of Buddhas, bodhisattvas, other heavenly beings living in splendid paradises. This would surely stimulate mostly the inspiration on art and the visualization of these new concepts through the magical hand of art, which was just the case.

The first striking feature of Mahāyāna art is the iconism of Buddha appeared initially in Gandhara and Mathura. This newly born portrayal religious art started with Buddha image and continued with the depictions of bodhisattvas, other heavenly beings, humans (monks and lay donators). D. Seckel showed in a very comprehensible and chronological way how the single representation of Buddha in sculpture was replaced by the group paintings where *bodhisattvas*, *arhats*, *yakshas*, *dvarapalas*, etc. were portrayed around the central Buddha figure.<sup>2</sup> As Mahāyāna invented "innumerable Buddhas within innumerable worlds" concept, this gave inspiration to "Thousand Buddhas" motif in Mahāyāna art, which became the most popular filling motif in Buddhist caves decoration. These art themes and motives were transferred from Northern India to Central Asia and later to China by Buddhist priests, together with Mahāyāna *sūtras* and *shastras*. During this progress of Mahāyāna, it is quite noticeable how Buddhist caves evolved starting from Kizil to Dunhuang, overshadowing the leading Ajanta caves of India with their intensity, variety and innovation of compositions in their decoration.

### **Turks' Sky God Religion and Its Material Culture**

Ancient Turkish culture, dating back thousands of years, is mainly shaped by the national religion of Turks, the earliest religion of Uyghurs as well as Ancient Turks,

---

1 Conze, 1963, 144-146.

2 Seckel, 1964, 202-206.

called either as “Sky God religion”<sup>3</sup> or as Tengrism in literature. M. Eliade mentioned that Altaic people, mainly Turks and Mongols had different understanding for their “Sky God” worshipped as the powerful single God, creator of the cosmos, not transformed to sun, moon or thunderbolt deities in later periods, not married and not had children, not represented with idols.<sup>4</sup> The faith system of this religion is composed of Sky God, belief on natural powers called “water-land spirits” and ancestor cult.<sup>5</sup> This religion is also called “universalism”, a system initiated earlier by Chou Dynasty established by Turks<sup>6</sup> as a religion and state conception.

This universal approach of Turks, building strong relationship between God-universe and man, served as a strong base when they adopted foreign religions. The traditional unwritten law of Turks, called “töre” was strongly shaped by Sky God religion and highly based on ethical values, similar to *dharma* of Buddhism.<sup>7</sup> Turkish ruler, who was given ruling power (*kut* in Old Turkic) by Sky God, was charged to apply *töre* to the entire world and rule the world in all four directions<sup>8</sup> like *chakravartin*, “the ideal universal ruler of Indian culture”.<sup>9</sup> The ancestor cult was applied for the heroes (*alp*) and legendary Turkish rulers, i.e. *Oguz Kagan*, *Alp Er Tunga (Afrasiyab)* as they could still watch, inspire, protect and help their descendants, like *mahārājas*, “four heavenly kings in Buddhism”. Turks’ belief that dead ancestors can still interfere their descendants’ lives, caused them be kept content with offerings, sacrifices and immortalizing them through pictorial and sculptural representations. Portraying humans with individual features such as physical appearance, clothes, accessories and weapons is an important characteristic of Turkish painting art, which could also be motivated by the ancestor cult. (*Fig. 1a, 1b*)

The ancestors’ representations could be made of felt, silk, wood or fabric either in form of puppets (called *tös*) to be placed into the grave instead of the cremated dead, as stone statues placed out of the grave or as small statues/models (called *onguns*) to be kept in yurt to venerate them.<sup>10</sup> The facial death masks found in Minusinsk Basin (Tashtyk Culture) and Ural-Kama Regions that might be associated with Turks.<sup>11</sup> Turkish

---

3 Although there is no information on how Ancient Turks nominated their religion, we chosen to call it “Sky God religion” as it is centered on Sky God faith. Sky God emphasis and monoteistic approach of Altai peoples’ religion was mentioned earlier by M. Eliade, one the most famous religion historians.

4 Eliade, 1996, 63-64.

5 Güngör, 2007, 529-535.

6 Eberhard, 1977, 23.

7 Please refer to the previous work of the author for *töre* and *dharma* comparison: Zeren, 2016, 122-134.

8 Kafesoğlu, 2007, 248-251.

9 *Chakravartin*, being an old Indian term, was also used later for Buddhism. (Zeren, 2016, 134-135.)

10 Esin, 1978, 18-19; Tryjarski, 2012, 392-394.

11 Esin, 1978, 18; Ösi Halotti Maszkok, 2013, 34-39.



**Fig. 1a:** A Hunnish Ruler or a prince portrait on a fragment of embroidered wool, 1<sup>st</sup> century, Noin Ula Kurgan, Mongolia, Hermitage State Museum. (<https://depts.washington.edu/silkroad/museums/shm/shmnoinula.html>)



**Fig. 1b:** Bust of Költigin (Commander and brother of Turkish kagan), 8<sup>th</sup> century, Mongolia, Ulan Batur Museum. (Wikipedia)

portraiture becomes apparent in the stone statues called “sin” erected on top of the kurgans and other figurative sculpture of Turkish *kurgans*.<sup>12</sup>

The most characteristic features of Turkish rock art dating back to several millennia B.C.<sup>13</sup>, was its realism and naturalism expressed by graphic delineation technique. E. Esin defined the characteristics of this nomadic art as *vigorous expressionist style, graphic technique, a gift for portraiture, virtuosity in the depiction of animal motifs* and also *the desire to evoke, as strikingly as possible, an impression of reality*.<sup>14</sup> The represented themes were mainly hunting, veneration and worship rituals, war scenes, which served as documentation where the writing was missing, what could also be expressed as “story telling in petroglyphs”. (*Fig. 2, 3*)

---

12 Esin, 1972b, 251; Çoruhlu, 2007, 200-201. For further information on the relation of Turkish portraiture with these pre-Islamic stone statue tradition, please refer to: Çoruhlu, 2014, 587-614.

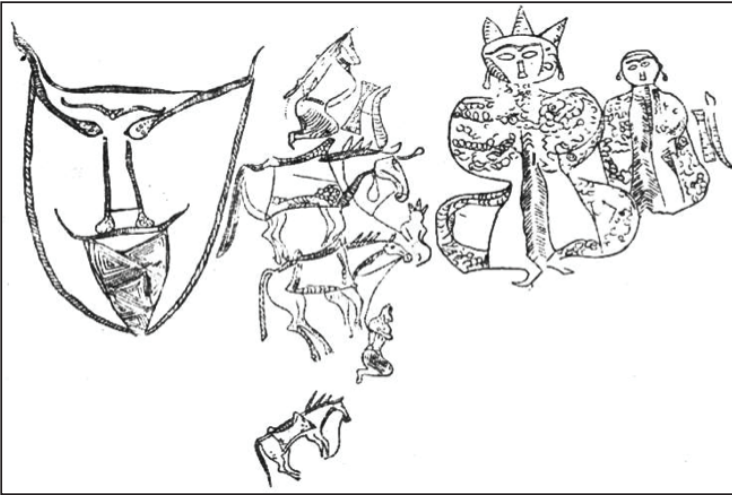
13 Petroglyphs in Turks' motherland areas are generally earliest dated to Mesolithic period starting ca. 10.000 B.C. when Holocene period started after the ending of icelands. (Baumer, 2012.)

14 Esin, 1972b, 251-252.



◀ **Fig. 2:**

A religious (?) ritual scene, petroglyph from Saimaluu-Tash, Kyrgyzhistan. (Somuncuoğlu, 2011, 236.)



◀ **Fig. 3:**

Veneration Scene, Umay or Turkish ruler with attendant and soldiers paying homage, ca. 6<sup>th</sup> century, Kudirge Kurgan. (Ögel, 2003, L.13.1)

The scenes with its narrative nature seems to accompany the oral tradition of Turks, famous with their epics and legends storytelling. In Költigin Inscription, it is written that the scenes from the dead hero's life were painted to the memorial house (*bark*) walls. Another striking example of Turkish realistic narrative painting is the visualization of the death ritual called “yoğ” exactly in the same way as it was held in **Mayhan Uul Kurgan** from Turks' period in Mongolia, with the small human and animal statues representing contributors to the ceremony. (Fig. 4)





**Fig. 4:** Mourning Scene, Mayhan Uul Kurgan, 7<sup>th</sup> century, Mongolia. (Karcaubay, 2013, 238.)

### **Buddhism Among Turks and Turkish Buddhist Art Before Uyghur Period**

The introduction of Buddhism among Turks dates back to 4<sup>th</sup> century based on written sources, during the period where Northern China was dominated and ruled by their northern enemies, especially Huns (Xiongnu).<sup>15</sup> Following Chou Dynasty (1050-221 B.C.), whose ethnic composition was heavily based on Turkish tribes, a series of dynasties of Turkish ethnicity ruled Northern China between 3<sup>rd</sup>-6<sup>th</sup> centuries, Later Chao (329-352), Northern Liang (397-439) and Northern Wei (385-550).<sup>16</sup> During this period where Northern China was governed by foreign peoples, Buddhism, especially Mahāyāna School, flourished dramatically in China. Buddhism was adopted by foreign rulers as a favorable foreign religion suppressing national Chinese religions like Confucianism and Taoism.<sup>17</sup> Another fact is that Buddhist priests played important roles as intellectuals and statesman in Turkish rulers' palaces to replace the Confucianist elite who refused to support foreign rulers and migrated to Southern China.<sup>18</sup>

One of the first documents regarding Huns' adoption of Buddhism is a biography of the Buddhist priest *Fo-t'u-teng* who visited Later Chao Dynasty ruler *Shih-Lo* in 310

15 Baykuzu, 2008, 195-196,198; Esin 1979, 698.

16 Eberhard, 1977, 125,132, 138-139; Gabain, 1961, 23.

17 Eberhard, 1965, 126-127.

18 Eberhard, 1977, 134-137.

at Lo-yang, in Chin-Shou.<sup>19</sup> The rulers of Northern Liang dynasty established by *Ch'ü-Ch'ü* (or *Tsü-küe*) Huns, especially *Meng-Sun*, supported translation works of important Buddhist missionary priests such as *Dharmasema* (*T'an-mo-ch'an*).<sup>20</sup> He ordered building of Buddhist cave temples in Ku-tsang (T'ien-t'i shan), Su-chou (Wen-shu-shan) and Dunhuang.<sup>21</sup> After defeating North Liang Dynasty, T'opa rulers inherited Buddhist culture from them and continued to build cave temples in Shanxi (Yungang), Luoyang (Longmen) and Dunhuang.<sup>22</sup> They systematized Buddhist *sangha* and related institutions' activities and managed their official relationship with the state.<sup>23</sup> T'opa rulers were also initiators of the idea of rulers' depiction as "Buddha", emphasizing rulers' religious role to maintain *dharma*. It is well known that the five bronze statue of *Buddhas* within the first five Yungang Caves were made as representing the five rulers of Wei.<sup>24</sup> The pilgrim *Sung Yun* narrated that "all Buddha statues look like 'Hu's'."<sup>25</sup> This idea could well be grounded on the perception of Buddha by Turks. His nature as *chakravartin* was fitting in totally with the conception of monarchic Turkish ruler as world conqueror. Buddha was called as *Burkan* (Bur+kan) by Turks, derived from the combination of "bur" as Buddha's name loaned from Chinese and "kan/han/kän" suffix which is used to make a title (pointing generally to a high position as "han" -Turkish ruler title).<sup>26</sup> It is also typical to meet "our father/ancestor Buddha" expressions in Uygur Buddhist literature.<sup>27</sup> This clearly indicates that Turks venerated Buddha as a *Lord, king or ancestor* which helps to understand his iconography in Turkish Buddhist art.

The earliest caves among Dunhuang Mogao Caves that survived until today were built during Northern Liang period. The ornamentation of these caves had strong emphasis on *Maitreya* cult venerated by both Hīnayāna and Mahāyāna Buddhism.<sup>28</sup> The colossal Maitreya statue of Northern Liang period built in Cave 275 is one of the first colossal Buddha representations in Northern Buddhism. (*Fig. 5a*) Among the other monumental Buddha statues in Central Asia, one needs to list the two colossal Buddha statues in Bamiyan (*Fig. 5b*) and many others in *Yungang* (*Fig. 6*) and *Longmen Caves*.

19 Bazin, 1948, 3-11.

20 Soper, 1958,141.

21 Soper, 1958,141-142, 149.

22 Fisher, 1993, 92-94.

23 Eberhard, 1977, 147-150.

24 Tezcan, 2005, 151-152.

25 Esin, 1978, 63-64.

26 Gabain, 1941, 60.

27 As an example: *kim meniñ kılmiş neçe kılınçlarım erser emgeklig tüş utlılarıg tükel birteçig alkım barça burkanlıg kañlarımnıñ üskinte kirtü köñülin kşantı kılı tegintim* (*Altun Yaruk/108/2-7*) (*Shall I repent in front of Buddha fathers with pure heart for all my bad deeds that will give me pain*). (Tokyürek, 2011,10.)

28 Yaldiz, 2008, 70.

The common point of these magnificent works of art is that they were all produced under Turkish sovereignty. Latest researches in Bamiyan date two Buddha statues mostly to 3<sup>rd</sup>-7<sup>th</sup> or 5<sup>th</sup>-6<sup>th</sup> centuries which were either Hephtalites<sup>29</sup> or Western Turks<sup>30</sup> periods.<sup>31</sup> This magnification of Buddha images as *cakravartin* seems highly related with ancestor cult of Ancient Turks, depicting pictorial representations of ancestors to memorize and venerate them. This custom could be in its turn dated back to Chou Dynasty in China. Confucius declared in his work titled as “The Sayings of Confucius’ Family” that he had seen some portraits of ancient rulers called *Yao, Shin, Jie* and *Zhou*, each with their personal characteristics, either being benevolent or fierce.<sup>32</sup>

### **Uyghur Mahāyāna Buddhist Material Culture in Turfan as an Art Renaissance Phenomenon**

Uyghur Mahāyāna Buddhist Art in Turfan was very productive between 9<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> centuries, in various forms such as caves, architectural elements, sculptures, hand made paintings on murals and textiles. We will focus only on Turfan Uyghurs’ mural paintings in this short paper to highlight the Mahāyāna Buddhist Art Renaissance.

The fundamental doctrinal principles of Mahāyāna Buddhism constitute the main themes of Uyghur Mahāyāna Buddhist Art in Turfan. Buddhahood, eschatology and stories from Mahāyāna sūtras are especially to be noted among them. General Buddhist symbols and art motives like *dharmachakra*, *triratna* (three jewels, *cintamani* in Old Turkic), *children born in lotus flowers* are also depicted in many paintings together with the portraits of Mahāyāna Buddhist pantheon deities, heavenly beings and donors.

The proposed classification on the main categories of Turfan Uyghurs’ mural paintings in Buddhist caves between 9<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> centuries based on iconography is composed of six main categories<sup>33</sup> :

1. Central Buddha with his attendants (pranidhi and paradise scenes)
2. Central Bodhisattva with his/her attendants
3. Buddhist stories in sūtras
4. Hell scenes
5. Cult scenes on veneration and rituals
6. Donors and priests portraits

---

29 Litvinsky, 1996, 153,158.

30 Tarzi, 2007, 920-922; Klimburg-Salter, 1989, 91.

31 The testimony of Xuanzang who was the first to describe these colossal statues in a well-condition with their red and blue colors, gilded faces and hands in 630 shows that either they were not destructed by Hephtalites or were restored under Western Turks patronage. (Wriggins, 2004, 45-48.)

32 Zhang, 2002, 12.

33 Zeren, 2015, 658-660.



**Fig. 5a:** Colossal Maitreya Statue, Mogao Cave 275, Northern Liang Period, Dunhuang. (5000 ans d'art chinois, 1989.)



**Fig. 5b:** Colossal Buddha Statue (55 m.), 6<sup>th</sup> -7<sup>th</sup> centuries, Bamiyan, Afghanistan. (Wikipedia.)



**Fig. 6:** Colossal Buddha Statue, Yungang Cave 20 North Wei Period, ca. 460-470, Shanxi. (Wikimedia Commons.)

In terms of the dynamism reflected in these paintings, we can list relevant categories as portrait, iconic painting and narrative painting respectively. In terms of style, Turfan Uyğur Mahāyāna Art is realistic (even on documentary level), naturalist, but sometimes vigorously expressionist and dynamic. The vast symmetrical and complex compositions differs it from its Buddhist art antecedents, as we will trace below.

#### a) ***Pranidhi's Colossal Buddha Inherited from Ancestor Cult?***

Colossal Buddha representations in Afghanistan and North China were revived several centuries later with *Pranidhi* (or *Prandhāna*) scenes by Turfan Uyğurs. These scenes, iconographically unique in Buddhist art, were found mainly on the side walls of the cave and in a simpler composition on the ceilings of the cave in Bezeklik (14 caves, but especially *Cave 20*), Sengim (*Temple I*), Kocho (*Temple α and β*), Karaşar, and Karahoca.<sup>34</sup> Their magnitude as 2 meters tall and their high quantity percentage as one third of total Bezeklik wall paintings needs to be considered as a *Renaissance phenomenon*. Several studies pursued on *pranidhi* scenes allowed us to know that they narrated *vyakarana* theme, showing how Buddha Sakyamuni made vow to other *Buddhas* in the past and got the prophecy of *being a Buddha* in his turn.<sup>35</sup> Thus, the main theme of this special type of paintings is the aim for attaining the Buddhahood, the final target in Mahāyāna Buddhism.

The oldest *pranidhi* compositions were found in Kizil Cave 38 which dates back to 5<sup>th</sup> century. However, they are significantly small in dimension and simple in iconography compared to vast symmetrical compositions in Bezeklik Cave 20. Some examples given in *Fig. 7a* and *Fig. 8a* below from Kizil are not easily distinguishable than the other offering scenes. In *Fig. 7a*, a king presents an umbrella to Buddha while in *Fig. 8a*, a merchant presents treasures to Buddha. In her article, I. Konczak compared these representations with similar scenes in Bezeklik Cave 20. (*Fig. 7b and Fig 8b*) Besides their monumental dimensions, the compositions in Bezeklik present more intensive, sophisticated and higher degree of art in terms of space, volume and color usage. The whole surface of the mural painting is filled with Buddha's attendants, bodhisattvas, arhats and even with architectural elements. It is quite easy to identify Bezeklik paintings' original narrative style due to written texts on inscriptions and the top decoration with curtains, imitating a theatrical scene.

Central Buddha, *chakravartin*, is represented in a cosmological aspect, as the *world axis*,<sup>36</sup> as Buddha Shakyamuni was conceived by Uyğurs as an heroic ancestor and universal ruler who attained Buddhahood. The unique fact that Buddha wears a dress with long jewellery in Bezeklik paintings<sup>37</sup> could be explained by Uyğurs portraying

---

34 Zu, 2012, 69.

35 Konczak, 2012, 43.

36 Esin, 1979, 719.

37 Zu, 2012, 70.



**Fig. 7a:** Pranidhi Scene, (in situ) Wall Painting, Kizil Cave 38. (Konczak 2012, Fig. 3.)



**Fig. 7b:** Pranidhi Scene, (lost) Wall Painting, Bezeklik Cave 20. (325 x 460 cm.) (Le Coq, 1913, Tafel 21.)



**Fig. 8a:** Pranidhi Scene, (in situ) Wall Painting, Kizil Cave 38. (Konczak, 2012, Fig. 5.)



**Fig. 8b:** Pranidhi Scene, (lost) Wall Painting, Bezeklik Cave 20. (Le Coq 1913, Tafel 22.)

Buddha's "enjoyment/glorious body" or "body of bliss" (*sambhogakāya*) out of his three bodies (tri-kaya),<sup>38</sup> as this is visible in the pure lands describing often much sensory imagery including jewel trees. To our understanding, this is inherited from the realism and documentary eligibility of Turkish painting tradition.

Uyghurs' *pranidhi* scenes are amazing compositions where two worlds (one mundane and the other transcendent or supramundane) were combined in one scene, in an harmonical way.<sup>39</sup> While the transcendent life is expressed by the Central Buddha, the worldly life is represented with the portrait of the person representing earlier incarnation of Buddha Shakyamuni vowing to be Buddha, his offerings and scenes from his life. This multiple worldly scenes add also a time dimension to these paintings.

### b) Mandala Relationship with *Kuram*?

*Mandala*, being mainly the schematic representation of the cosmos, has another meaning in Buddhist art, which is a *picture of a group where heavenly beings are hierarchically and symmetrically placed around a central holy figure according to sacred texts*.<sup>40</sup> In mandala format, Buddha is mostly surrounded with his attendants with his attendants (usually another Buddha, some *bodhisattvas* and *arhats*, *Vajrapani* or other *yakshas*) placed at the four corners. (Fig. 9) These compositions were obviously designed as figurative *mandalas*. This is the same geometrical pattern as we see in mandala paintings exhibited in Hermitage State Museum. In Old Turkic culture, the most intimate attendants of Hun ruler, called "four corners" were the four leaders ruling in four regions mapping to four directions.<sup>41</sup> This concept was strikingly found its mate in "four *lokapālas/mahārājas*" motif frequently used in Uyghur Buddhist literature and art.

Esin underlined that *mandala* might have originated in Turkestan during Kushan period, by inspiration from Inner Asian state governance concept. Turkish and later Chinese peoples reflected their conception of world on a circular diagram where tribal leaders and directional rulers were depicted surrounding the central monarch.<sup>42</sup> This setting where

---

38 Seckel, 1964, 155-156, 182. (Seckel mentions that the colossal Buddhas from Bamiyan were originally covered with jewellery and ornamental chains and suggests that Buddha image with jewellery can be explained with his *sambhogakaya* body and his identity as *cakravartin*, which were later combined in Buddha Vairocana. Conze claims that the represented Buddha image is always his *sambhogakaya* body with 32 main and 80 auxiliary *lakṣanas*.)

39 Seckel gives in his book a hanging scroll depicting "Amitabha appearing from behind the mountains" from Japan, dated as first half of the 13<sup>th</sup> century (Seckel, 1964, Plate 31, 212-213.) as an interesting illustration example to show the finite and infinite worlds together not as mutually opposed, but as approximating to one another and linked. There are much more earlier and frequent examples as such in Turfan from Uyghur period.

40 Gaulier, Jera-Bezard and Maillard, 1976, 43.

41 Esin, 1972a, 346.

42 Esin, 1979, 705.

**Fig. 9:**

Buddha Shakyamuni and his attendants,  
Wall painting, Bezeklik Cave 26,  
Museum für Indische Kunst.  
(Ghose 1999, Cat. No. 71.)



each attendant takes position based on his title is called *kuram* in old Turkish.<sup>43</sup> This concept might be projected to *mandala* as the central Buddha or bodhisattva surrounded by other Buddhas, bodhisattvas, heavenly beings or arhats. This Buddhist iconography continued later during many centuries in Turkish and Ilkhanid miniatures depicting the world ruler with his attendants.

### **c) Lokapāla and Vajrapāni Depicted in Warrior Aspect**

The lokapālas with their military aspects was told to have initially appeared in Turfan<sup>44</sup> (*Fig. 10*), drawn with some epolettes and arm bands in the form of ferocious animal mask, lion, tiger, boar or elephant, similar to the lokapala unearthed from Astana grave no. 206.<sup>45</sup> Recently, similar guardians sculptures were unearthed from Mayhan Uul Kurgan where they are displaced as lokapalas. (*Fig. 11*)

Vajrapāni in some Pranidhi scenes was for the first time drawn in a warrior aspect, as indicated by J. Hackin. (*Fig. 12 a, b*) This disguise is typical for Turkish warrior wearing helmet with wings or tiger fur as headgear. Thus, assigning Buddha's attendants a warrior appearance seems inherited from old Turkish culture. This practice was later taken by Kansu Uyğurs too, who depicted lokapālas in similar aspect in the four corners in some Dunhuang Mogao Caves, i.e. Cave 61.

43 Kaşgarlı Mahmud, 1941, 413.

44 Baker, 2004, 27. Esin also indicated that lokapalas, called "küzetkici" ("watchman") in Old Uyğur appeared with ancient Turks' dress. (Esin, 2006, 287-290.)

45 Baker, 2004, 22.





▲ **Fig. 10:** Two lokapālas, details from lost mural painting. Berlin Museum für Indische Kunst, IB 6879. (Le Coq, 1913, Tafel 33.)

◀ **Fig. 11:** Guardian Sculpture, Turk Khaganate Period, 7<sup>th</sup> century, Mayhan Uul Kurgan, Mongolia. (Karcaubay, 2013, 238)



▼ *Left* **Fig. 12a:** Vajrapāni like a warrior. Detail from lost mural painting, IB 6884. (Le Coq 1913, Tafel 17.)

▼ *Right* **Fig. 12b:** Uyghur Warrior (Alp) with tiger-head hat, painting on textile, Chotcho, Berlin Museum für Asiatische Kunst, MIK III 4799. (Along the Ancient Silk Routes, 1982, Fig.123.)



#### d) A New Dharma Wheel Interpretation

An iconic painting or “cult scene” from Turfan Uygurs’ Mahāyāna art is another lost mural painting unearthed by A. von Le Coq from Bezeklik. The inscription read by P. Zieme<sup>46</sup> confirmed that it represents the first preaching of Buddha in the Deer Park. Although three-fold dharma wheel symbol with two flanking deers is typically seen in Buddhist temples or monasteries (*Fig. 13*), Uygurs invented a new form of representing this historical scene.



**Fig. 13:** Pair of deers facing *dharmachakra* representing Buddha’s first sermon at Deer Park, Jokhang Temple, Lhasa. (Wikimedia Commons.)

In the Uygur painting in *Fig. 14*, one male and one female aristocratic donor, two wind deities and four deers are placed symmetrically around an unusual *dharmachakra* wheel. The central *dharmachakra* wheel in motion as evidenced from wind deities, has a trident and a crown with four pins at the top and a support with five legs. It seems there is a strong emphasis on Buddhist numerology where the sacred numbers 3, 4 and 5 point to *triratna*, four noble truths and five precepts respectively. Three-fold wheel has respectively 4, 13 and 13 spokes from center outwards although the traditional

number of spokes is 8 symbolizing the noble eightfold path. No proposal was made on the meaning and argumentation of 13 spokes in the second and third fold so far.

Another radical change for this worldwide Buddhist symbol is the deer pair (probably one male and the other female due to different shapes of antlers) at the each side of the wheel. We propose that four deers, symbolizing the first hearers of Buddha preaching in Buddhist iconography, represent here the four classes of *sangha*, monks, nuns, male lays and female lays. We can ask ourselves why gender was highlighted in this painting, compared to typical depictions with two deers. As mentioned above, Turks had an universalist and affectionate approach for the entire cosmos, including the nature and all beings. There are numerous Turkish coins dated from Turk Khaganate period depicting “kagan” and his wife “katun” together in the same hierarchical size. It is well known that *katun*, having her own army and power in the state, were helping *kagan* in the state administration. This gender equality, supported by the existence of monogamy in old Turkic culture, is thus visible from the iconography of donor couple drawn in the same size, in contrast with Chinese portraiture.

<sup>46</sup> Zieme, 2012, 8.



**Fig. 14:** Cult Scene with Dharmachakra, (lost) Mural Painting, Bezeklik Cave 12, Berlin Museum für Indische Kunst. (Le Coq, 1913, Tafel 38c.)

### e) Emphasized Topics in Paradise Scenes

One important school of Mahāyāna Buddhism is *Pure Land Buddhism* taking its roots from India, although many scholars argued that commentaries on Sukhavati sūtras and Amitayus Visualization Sūtra might be produced in Central Asia.<sup>47</sup> This cult around *Buddha Amitabha* and his paradise *Sukhavati* was very favoured in Turfan as we can observe from Toyuk Meditation Caves 20 and 42 dating approximately from the 5<sup>th</sup> century.<sup>48</sup> N. Yamabe thus concluded that Turfan could be the birthplace of Visualization Sūtras and related texts as many passages in these texts were reflected visually in the meditation paintings in the caves.<sup>49</sup>

Previously, A. Stein mentioned that all *Sukhavati* paradise scenes designed in *mandala* format were produced in Turfan.<sup>50</sup> Both Grünwedel and Stein declared that these heavenly *mandalas* representing paradise originated in Turfan.<sup>51</sup> R. Petrucci highlighted that *pranidhi* scenes were preferred in Turfan while paradise scenes were preferred in Dunhuang.<sup>52</sup> Generally, paradises of Buddhas and bodhisattvas in Mahāyāna were depicted in very different ways due to the different conceptions of faithfuls and artists. First, in Toyuk mediation caves of 5<sup>th</sup> century, paradise was vowed by priests via visualization of its single components known from Buddhist sūtras. Secondly, paradise was depicted based

47 Williams, 2009, 238-239; Yamabe, 2002, 123.

48 Yamabe, 2002, 143.

49 Yamabe, 2006, 419-430.

50 Stein, 1921, 883.

51 Esin, 1968, 93.

52 Petrucci, 1921, 1402. This proposal matches fully with the current material in our hands.

on the composition of central Buddhas and bodhisattvas with their *parivaras*, inspiring from mandala format.<sup>53</sup> With this mandala format, paradise paintings could be easily resized from mural to portable ramie or silk paintings as talismans. We believe that this concept was especially preferred by lay faithfuls as the level of abstraction compared to meditation scenes was quite minimized (although same scenes could well be used in cave monasteries). This might be the preferred scene for praying special Buddhas depending on the request. However, we do not encounter an eschatological sense and find explicitly the “intention of rebirth in paradise” in these scenes. Finally, we have the paradise scenes with naked children born from lotus bods, heavenly beings venerating Buddhas and this represents direct expression of lay faithfuls’ final aim. The rich Mahāyāna Buddhist art heritage in Turfan includes examples from all these categories.

Based on the proposed dating, no meditation scenes were made during Uygur period. It seems that Sukhavati paradise with its trees of seven jewels as depicted in meditation caves, was mentioned only in Uygur Buddhist texts without any artistic representation. Unfortunately, there are currently no any remaining examples of splendid paradise scenes from Turfan in contradiction to Dunhuang. However, we have few examples of heavenly mandala which depict a Buddha’s paradise or Buddha field from Uygur period. The first one is the representation of Buddha field belonging to *Buddha Tejaprabha*. (**Fig. 15**) This is the iconic paradise scene where the faithful is contemplating paradise out of the scene.

The second example is only a drawing of a mural piece found in Kocho by Grünwedel, depicting *Buddha Amitabha*’s paradise, where a bodhisattva venerates Amitabha on the right and newly born Buddhists from lotuses play in a garden. (**Fig. 16**) The only dynamism in the painting is given by the children playing. The watcher could identify himself with bodhisattva or children in this scene.

The last example found in Bezeklik, the most complex one, should represent a paradise of a destructed Buddha at the top venerated by *three lokapālas* (?) and an *arhat*. (**Fig. 17**) This is a very interesting painting as it looks like some Dunhuang paradise paintings in which a different story was illustrated vertically on the two sides. However, it seems that the same arhat or priest was illustrated everywhere in whole painting. It is highly narrative, dynamic painting which offers also an integrated composition with

---

53 Seckel separates these kind of paradise scenes seen most effectively at Dunhuang and all over eastren Asia in wall paintings and scrolls from mandalas. Although “they give a literal illustration of the texts, but at the same have as their central group a large configuration serving as a cult image”, mandala is “not an illustration to a text, a visionary image of a future state of redemption – a living realization, as it were, of the holy personages depicted. Instead, it is a far more theoretical and speculative construction, an abstract and schematic diagram of the world.” (Seckel, 1964, 211, 214). However, in the scenes that we mention i.e. Buddha Tejaprabha’s paradise, there is nothing than the strong hierarchy of holy figures which may be considered as “mandala” although not arranged in circular form.



**Fig. 15:**  
Buddha Tejabrabha's  
Paradise, Bezeklik Cave 8,  
9<sup>th</sup>-10<sup>th</sup> centuries. (Le Coq,  
1924. Tafel 17.)

repeated motif in every scene and makes easier the watcher to identify himself with this *arhat*.

These few evidences indicate that the strongest emphasis in paradise scenes for Uyğurs is “to be with Buddha” instead of the attractiveness of visions, odours or other material values of paradise itself, usually described in detail within Sukhavati Sūtras. This theory is further supported by the fact that Buddhist Uyğurs preferred to call “paradise” as “place/field of God or Buddha; country or land of Buddhas or Sukhavati (Uyg. *tengri yiri, Burkan yiri, burkanlar uluşı, sukavati uluşı*.)”<sup>54</sup>



**Fig. 16:** A scene from Amitabha's Paradise,  
Drawing of a Wall Painting. Kocho.  
(Grünwedel, 1906, Fig. 135.)

It is quite striking to recognize both *mandala* and paradise compositions together within Uyğurs' *pranidhi* scenes in addition to the narrative representation of *vyakarana* theme.

54 Tokyürek, 2011, 90-91, 186, 204, 422-424.



Fig. 17: A Narrative Paradise Scene, Bezeklik, 9<sup>th</sup>-10<sup>th</sup> centuries. (Le Coq, 1924, Tafel 18.)

#### f) Vivid and Realistic Style of Narrative Paintings

One of the characteristics belonging to Turfan Mahāyāna Art of Uyghurs, is the strong storytelling style observed on some wall paintings in Bezeklik. Narrative Buddhist representations, categorized mainly as scenes from the Buddha Sakyamuni's life, from the jātakas (or avadānas) and from sūtras, go back to aniconic period of Buddhist art with examples from Bharhut, Sanchi and Amaravati.<sup>55</sup> The vivid composition leaving almost no space in the whole painting, reflect the high-level dynamism of Buddhist figures like bodhisattvas, devas, devatas, vidyārājas, brahmins, lokapālas, Garuda or lay figures like rulers, warriors or donors in motion. In parallel to rising of popular Mahāyāna Buddhism among Uyghurs, we see examples of narrative scenes, especially from *Altun Yaruk Sūtra* (*Golden Light Sūtra*, *Suvarnaprabhasa Sūtra*) in Turfan, depicted in lost murals from Berlin Museum für Indische Kunst and the Turfan Collection in Hermitage State Museum.<sup>56</sup> (Fig. 18) It is obvious that the source of this thematic shift from meditation scenes to narrative scenes from sūtras in Turfan Mahāyāna art is closely related with the gaining importance of Altun Yaruk, the most venerated sūtra by Uyghurs. This sūtra,

55 Seckel, 1964, 262.

56 Zhang, 2007, 391-392. Zhang indicates that these mural paintings by Uyghurs found in Bezeklik, Beşbalık and Dunhuang are unique as no trace is left from paintings from Central China (Chang'an and Luoyang as known from written records).

considered as a ritual book rather than a philosophical book due to the large number of *dharanis* inside,<sup>57</sup> was classified under Tantric Buddhist literature by some experts for the same reason.<sup>58</sup> There are many episodes suggesting that a specific Buddha, bodhisattva or a heavenly being must be called for help by drawing a *mandala* in the center of which his or her image is to be placed and related *dharani* was repeated several times.

As other Mahāyāna and Tantric Buddhist faithfuls, Uyğurs believed that *dharanis* were the sacred words which would bring salvation and immediate help. Visualization and meditation training and rituals were not needed especially for lay people of Mahāyāna Buddhism. Other striking features of *Altun Yaruk*, which show some parallelism with old Turkish culture, are the strong emphasis made to the importance of rulers, *cakravartin* and the four *mahārājas* protecting the virtuous rulers, in the introduction, 11<sup>th</sup>, 12<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> chapters of the Uyğur version. These themes were exactly transferred in Uyğur Mahāyāna Buddhist Art within *pranidhi* scenes as Buddhas appearing as world axis and *cakravartin* which will bring the law in whole world. Four *mahārājas* took also their place in most of the narrative scenes in their military dress as protectors of four corners, *lokapālas*.

Hopefully, the realistic style of these paintings allow researchers to map them well with known Buddhist stories from *Altun Yaruk*. An important mural painting found in Bezeklik Cave 20 has in its center a tree of life motif emerging from a pool where two dragons swim and the other two dragons hold up the precious dharma jewel called *cintamani*.<sup>59</sup> (Fig. 19)

On the right part of the scene, an Uyğur woman which seems to be an aristocrate, holds three jewels in her hands and her server is depicted behind. On the left, a Brahmin



**Fig. 18:** Drawing of a Brahman from Illustration of Golden Light Sūtra, Bezeklik Grotto 10, Mission Oldenburg, 1909, Hermitage State Museum, Tu-575. (Zhang, 2007, Fig. 9.)

57 Zieme, 1996, 5.

58 Köves, 2009, 96, 115-116.

59 Esin, 2004, 131, R.208



**Fig. 19:** Cult Scene Representing a Story From *Golden Light Sūtra*, (lost) Mural Painting, Bezeklik Cave 20. (Le Coq, 1913, Tafel 32.)

with his novice looks up at the tree and seems to say complimentary words. The two vidyārājas, a blue one and a red one, stand out at the lower corners of the painting within a background of flames. This scene was considered as a lower portion of a larger painting where the male personage was identified either as ascetic *Vasu* or *Brahma* in a brahmin's disguise and the female personage either as Śri Devi or *Vasundhara*.<sup>60</sup> We proposed that this scene probably represents the story in Chapter 15 of Uygur version about *Goddess Sarasvati*.<sup>61</sup> In the mentioned story, *Sarasvati*, the Mother of Earth, makes vow to Buddha that she will help the priests that learn Golden Light Sūtra by enhancing their rhetorical ability and ensure to expand the dharma jewel all over the world. In the second part of this story, a Brahmin called *Kondini* reads a poem to praise her and Sarasvati teaches him a magical *dharani*. The entire scene seems to immortalize and visualize this part of the most loved Sūtra of Turfan Uygurs.

### Conclusion

To summarize, Turfan Uygurs were great contributors to express Mahāyāna Buddhism essentials in a complex, but integral composition consisted of self-meaningful detachable art motives. Few examples in this paper show that Mahāyāna Buddhist material culture in Turfan implemented radical changes in themes, art motives and compositional

60 Gaulier, Jera-Bezard & Maillard, 1976, 52; Esin, 1982, 5.

61 Çetin, 2012, 183-188.



styling within Uygur period. We tried to list the reasons we define these radical changes as “Mahāyāna Art Renaissance” as following:

- “Back to doctrinal basics of Mahāyāna” with stronger emphasis on Buddhahood, Pure Land (paradise) and Golden Light Sūtra stories;
- Re-structured Prānīdhi Scenes, Reborn in monumental composition, figurative heavenly mandala format, imitating paradise scene, having both iconic and narrative nature;
- Re-formed Paradise Scenes, No meditational paradise scenes, different scenes from iconic to narrative nature and sometimes complex settings having mixed structure of different styles;
- Convergence of prānīdhi, mandala and paradise scenes focusing on “being Buddha or “being in Buddha field” themes;
- Harmonious co-existence of mundane and supramundane worlds in narrative painting.

Striking realism, naturalism, narrative style and compositional integrity within a complex scene take its sources from Turks’ strong relationship with the nature and the entire cosmos and their universalist approach. These main constituents of Turkish painting art were inherited and applied to Mahāyāna Buddhist art by Uygurs, many centuries later.

## BIBLIOGRAPHY

- 5000 ans d'art chinois, Peinture 14, Les Fresques de Dunhuang.* (1989). Ed. Comité de Rédaction de 5000 ans d'art chinois. Bruxelles:Vander-Chine.
- Baker, J. (2004). Vaiśravaṇa and the *lokapālas*, Guardian Figures in the Art of Turfan and Beyond. Durkin-Meisterernst, D. et al. (Ed.). *Turfan Revisited, The First Century of Research into the Arts and Cultures of the Silk Road*, 22-29, Berlin: Dietrich Reimer.
- Baumer, C. (2012). *The History of Central Asia, Vol. 1. The Age of Steppe Warriors*, London-New York: I. B. Tauris.
- Baykuzu, T. D. (2008). Hunların Kayıp Kitapları ve Sütralar. *Bilig*, 44, 195-210.
- Bazin, L. (1948), Un Texte Proto-Turc du IVE Siècle, Le Distique Hiong-nou du "Tsin-Chou. *Oriens*, 1(2), 3-11.
- Çetin, E. (2012). *Altun Yaruk Yedinci Kitap. Berlin Bilimler Akademisindeki Metin Parçaları Karşılaştırmalı Metin, Çeviri, Açıklamalar, Dizin*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Conze, E. (1963). *Buddhism: Its Essence and Development*. London: Faber and Faber.
- Çoruhlu, Y. (2007). *Erken Devir Türk Sanatı*. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Çoruhlu, Y. (2014). Orta ve İç Asya'da Türk Heykelleri ve Resimlerinden Selçuklu İnsan Tasviri ve Osmanlı Hükümdar Portrelerine Gelişme. *CIEPO Interim Symposium – The Central Asiatic Roots of Ottoman Culture*, (Ed.) İlhan Şahin, Baktıbek Isakov, Cengiz Buyar, İstanbul: İstanbul Esnaf ve Sanatkarlar Odalar Birliği Yayını, 587-614.
- Eberhard, W. (1965). *Conquerors and Rulers. Social Forces in Medieval China*. 2<sup>nd</sup> edition. Leiden: E.J. Brill.
- Eberhard, W. (1977). *A History of China*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Eliade, M. (1996). *Patterns in Comparative Religion*. Trans.: Rosemary Sheed, Lincoln, London: University of Nebraska Press.
- Esin, E. (1968). Turkic and Ilkhanid Universal Monarch Representations and the Cakravartin, *Proceedings of the Twenty-Sixth International Congress of Orientalists, New Delhi 4-10<sup>th</sup> January 1964*, Vol. II, 86-132 + XVI Plates, New Delhi: Rabindra Bhavan.
- Esin, E. (1972a). Burkan ve Mani Dinleri Çevresinde Türk San'atı (Doğu Türkistan ve Kansu'da), *Türk Kültürü El Kitabı Cild II, Kısım Ia, İslâmiyetten Önceki Türk San'atı Hakkında Araştırmalar*, H. İncalcık, et. Al (Ed.), (311-416), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

- Esin, E. (1972b). Central Asian Turkish Painting Before Islam, *Türk Kültürü El Kitabı Cild II, Kısım Ia, İslâmiyetten Önceki Türk San'atı Hakkında Araştırmalar*, H. İnalçık, et. al. (Ed.), (244-310), İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Esin, E. (1978). İslamiyetten Önceki Türk Kültür Tarihi ve İslama Giriş (Türk Kültürü El-Kitabı, II, Cid I/b'den Ayrı Basım). İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Esin, E. (1979). Türk Buddhist Resim Sanatının Tarihçesi, *I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi (İstanbul 15-20 Ekim 1973) Tebliğler 3. Türk Sanatı Tarihi*, (696-758). İstanbul.
- Esin, E. (1982). Bezeklik Külliyesinde Dokuzuncu Tapınak, *Türkiyemiz*, 37, 1-6.
- Esin, E. (2004). *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, Haz. Ergun Kocabıyık, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Esin, E. (2006). *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, Haz. Ergun Kocabıyık, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Fisher, R. E. (1993). *Buddhist Art and Architecture*. London: Thames & Hudson World of Art.
- Gabain, A. von. (1941). *Altürkische Grammatik*. Leipzig: Otto Harrassowitz.
- Gabain, A. von. (1961). *Das Uigurische Königreich von Chotscho 850-1250*. Berlin: Akademie Verlag.
- Gaulier, S. & Robert J. & Monique, M. (1976). *Buddhism in Afganistan and Central Asia Part 2, Minor Divinities and Assimilated Divinities Monks and Ascetics-Mandalas*. Leiden: E.J. Brill.
- Ghose, R. & Ho, P. & Chun-Tong, Y. (1999). *In the Footsteps of the Buddha, An Iconic Journey From India to China*. The University of Hong Kong. University Museum and Art Gallery: Odyssey Books & Maps.
- Güngör, H. (2007). Eski Türk Dini. *Yaşayan Dünya Dinleri*, Ş. Gündüz (ed.), 2. Baskı, (529-539), İstanbul: Tavashlı Basım Yay. ve Mat. San. Tic. Ltd. Şti.
- Häertel, H. & Yaldiz, M. (Ed.). (1982). *Along the Ancient Silk Routes, Central Asian Art From the West Berlin State Museums*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Kafesoğlu, İ. (2007). *Türk Millî Kültürü*. 27<sup>th</sup> edition. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Karcaabay, S. (2013). Göktürk'ün Toprak Halkı. *Atlas Dergisi*, 238, Ocak, 62-76.
- Kaşgarlı Mahmud [1941]. *Divanü Lûgat-it-Türk Tercümesi*. I. (Çev.: Besim Atalay). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Klimburg-Salter, D. (1989). *The Kingdom of Bamiyan, Buddhist Art and Culture in the Hindu Kush*. Naples: Istituto Universitario Orientale, Rome: Istituto Italiano per il Medip ed Estremo-Oriente.

- Konczak, I. (2012). Origin, Development and Meaning of Prandhi Paintings on the Northern Silk Road. *Buddhism and Art in Turfan, From the Perspective of Uighur Buddhism. International Symposium Series 1, 4.11.2012*, (43-70), Ryukoku University, BARC (Research Center for Buddhist Cultures in Asia).
- Köves, M. (2009). *Buddhism Among the Turks of Central Asia*. New Delhi: International Academy of Indian Culture and Aditya Prakashan.
- Le Coq, Albert von (1924). *Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien Ergebnisse der Kgl. Preussischen Turfan-Expeditionen. Vol. 4. Atlas zu den Wandmalereien*. Berlin: Verlag Dietrich Reimer/Ernst Vohsen.
- Litvinsky, B. A. (1996). The Hephthalite Empire. *History of Civilizations of Central Asia. Volume III, The Crossroads of civilizations, A.D. 250 to 750*, B.A. Litvinsky (Ed.), (138-165). Paris: UNESCO Publishing.
- Ögel, B. (2003). İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi- Orta Asya Kaynak ve Buluntularına Göre. 5<sup>th</sup> Edition. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ösi Halotti Maszkok/ Ancient Burial Masks (2013). Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum.
- Petrucchi, R. (1921). Essai sur les peintures bouddhiques de Touen-Houang, Les Mandalas, *Serindia*. Vol. III. (Marc Aurel Stein), Appendix E, 1392-1431, Oxford.
- Seckel, D. (1964). *The Art of Buddhism*. Trans. A.E. Keep. New York: Crown Publishers.
- Somuncuoğlu, S. (2011). *Saymalıtaş – Gökyüzü Atları*. İstanbul: İlke Basın Yayın.
- Soper, A. C. (1958). Northern Liang and Northern Wei in Kansu, *Artibus Asia*, 21(2), 131-164.
- Stein, M. A. (1921). *Serindia, Detailed report of explorations in Central Asia and westernmost China*. Vol. I., Oxford: Clarendon Press.
- Tarzi, Z. (2007). Bāmiyān (Afganistan), Récentes Fouilles Françaises (2002-2006) par la Mission Z. Tarzi, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 151 (2), 877-925.
- Tezcan, M. (2005). Eski Türklerde Budizm Örneğine Göre Din-Devlet İlişkileri (IV.-V. Yy.'larda Kuzey Çin'deki "Yabancılar"). *XIV. Türk Tarih Kongresi, Ankara, 9-13 Eylül 2002 Kongreye Sunulan Bildiriler*, (113-173), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Tokyürek, H. (2011). Eski Uygur Türkçesinde Budizm ve Manihaizm Terimleri. *Unpublished PhD Dissertation*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.
- Tryjarski, E. (2012). *Türkler ve Ölüm*. Trans. Hafize Er. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- University of Washington, State Hermitage Museum: Noin Ula, [Electronic Source] <https://depts.washington.edu/silkroad/museums/shm/shmnoinula.html>, (15.09.2018)

- Wikimedia Commons. ([https://commons.wikimedia.org/wiki/Main\\_Page](https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page))
- Williams, P. (2009). *Mahāyāna Buddhism. The Doctrinal Foundations*, 2<sup>nd</sup> edition. London, New York: Routledge.
- Wriggins, S. H. (2004). *The Silk Road Journey with Xuanzang*. Colorado: Westview Press.
- Yaldiz, M. (2008). Maitreya in Literature and in Art of Xinjiang. *Kizil on the Silk Road. Crossroads on Commerce and Meeting of Minds*. Rajesvari Ghoose (ed.), (67-83), Mumbai: Marg Publications.
- Yamabe, N. (2002). Practice of Visualization Sūtra, An Examination of Mural Paintings at Toyok, Turfan. *Pacific World*, 3<sup>rd</sup> ser., 123-152.
- Yamabe, N. (2006). Could Turfan be the Birthplace of Visualization Sūtras? *Tulufanxueyanjiu yanjiu, Dierjie Tulufanxue Guoji Xueshu Yantaohui lunwenji*, ed. Xinjiang Tulufan Diqū Wenwuju, (419-430), Shanghai: Shanghai Cishu Chubanshe.
- Zeren, M. E. (2015). Maniheizm ve Budizm'in Uyğurlar'ın Kültür Hayatına Etkileri. *Unpublished PhD Dissertation*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Zeren, M. E. (2016). Eski Türk ve Hint Kültürlerinde Hükümranlıkla İlgili Mefhumlar. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, 34, 103-148.
- Zhang, A. (2002). *A History of Chinese Painting*. Beijing: Foreign Languages Press.
- Zhang, H. (2007). Les Collections de Turfan Conservées en Russie Origine et Conservation. Études de Dunhuang et Turfan, Jean-Pierre Drège (Ed.), (367-410). Genève: Librairie Droz S.A.
- Zieme, P. (1996). *Altun Yaruq Sudur. Vorworte und das erste Buch. Edition und Übersetzung der alttürkischen Version des Goldglanzsūtra (Suvarnaprabhasottamasūtra)*. *Berliner Turfantexte XVIII*. Turnhout: Brepols.
- Zieme, P. (2012). Some Notes on Old Uigur Art and Texts, *Buddhism and Art in Turfan, From the Perspective of Uighur Buddhism*. International Symposium Series 1, (5-32), Ryukoku University, BARC.
- Zu, T. (2012). Reshaping the Jātaka Stories, from Jātakas to Avadānas and Prānidhānas in paintings at Kucha and Turfan. *Buddhist Studies Review*, 29/1, 57-83.



## SİNOP BALATLAR YAPI TOPLULUĞU'NDA ORTAYA ÇIKARILAN AVRUPA SERAMİKLERİNİN BATI KARADENİZ TİCARET AĞI İÇERİSİNDEKİ YERİ\*



### THE SIGNIFICANCE OF EUROPEAN CERAMICS IN WESTERN BLACK SEA TRADE NETWORK DISCOVERED DURING THE EXCAVATIONS IN SINOP BALATLAR GROUP CONSTRUCTION\*\*

Sevinç GÖK\*\*

#### Öz

Antik çağlardan itibaren yerleşimin sürdüğü Sinop, önemli liman kentlerinden biridir. Sinop'un merkezinde, Balatlar Yapı Topluluğu olarak adlandırılan alanda, Prof. Dr. Gülgün Köroğlu başkanlığında gerçekleştirilen kazılarda elde edilen buluntular, sanat tarihi açısından önemli veriler sunmaktadır. Sinop Balatlar Yapı Topluluğu kazılarında ortaya çıkarılan seramik buluntular, hamur, form ve desen özelliklerinin yanı sıra çeşitliliğiyle de dikkat çekicidir. Kazılarda, 14. yüzyıldan başlayarak günümüze değin uzun bir süreçte üretilmiş ve kullanılmış Osmanlı dönemi seramikleri ortaya çıkarılmıştır. Aynı zamanda Avrupa'dan ithal örnekler de önemli bir yoğunluktadır. Bu örneklerin bir bölümü, Smyrna (İzmir) Agora'sı buluntularıyla benzerlik gösterir. Sinop'ta bulunan ithal seramikler içerisinde İngiliz ve Fransız örneklerinin dikkate değer çoğunlukta olduğu gözlenmektedir. Ayrıca, İtalya'da çokça üretimi olan ancak aynı zamanda Avrupa'nın birçok kentinde de üretildiğini bildiğimiz Albisola seramikleri olarak adlandırılan *Taches Noires* (siyah lekeli) seramikleri ele geçmiştir. Ancak, özellikle İtalyan mayolika örneklerinin olmaması şaşırtıcı, düşündürücü ve tartışmaya açık bir konudur. Bu nedenle, 13. yüzyıldan itibaren Karadeniz ticaretinde etkin olan Ceneviz ve Venedik kent devletlerine ait arkeolojik verilerin neden olmadığı konusu tartışılmış ve çeşitli önerilerde bulunulmuştur. Çalışmamızda ayrıca, Sinop Balatlar Yapı Topluluğu kazılarında bulunan Avrupa'dan ithal seramiklerin genel özelliklerinin değerlendirilmesinin yanı sıra Sinop'un Karadeniz ticaret ağı içerisindeki önemi üzerinde de durulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** seramik, serigrafi, *Taches Noires*, Venedik, Ceneviz,

\* Bu çalışma, 14-15 Ekim 2017 tarihleri arasında Sinop'ta gerçekleştirilen *Uluslararası Sinop ve Karadeniz Arkeolojisi Sempozyumu* - "Antik Sinope ve Karadeniz" başlıklı sempozyumda sunulmuş, fakat yayınlanmamıştır.

\*\* This article is the extended version of the paper presented in *International Symposium on Sinope and Black Sea Archaeology* - "Ancient Sinope and the Black Sea" held in Sinop, on 14-15 October 2017. It had not been published.

\*\*\* Doç. Dr. Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.  
ORCID ID: 0000-0001-6002-0861 ♦ E-mail: sevinc.gok@ege.edu.tr

### **Abstract**

A constant settlement since ancient times, Sinop is one of the important coastal towns. Findings gained in the excavations which have been carried out in the leadership of Prof. Dr. Gülgün Köroğlu in a region named as Balatlar Construction Group in the center of Sinop presents fundamental data in terms of art history. Ceramic findings revealed in the Sinop Balatlar Construction Group excavations are remarkable in terms of not only their clay, form and decoration but also variety. It is observed that samples imported from Europe are in considerable numbers besides Ottoman period samples which have been generated and used in a course of time starting from 14<sup>th</sup> century until today. Some tile groups especially similar with the findings of Smyrna (İzmir) Agora have been discovered. Of course, it isn't surprising that there are similar ceramics in two significant coastal towns in the same centuries. It is seen that there is a considerable number of English and French samples within the imported tiles. Additionally, *Taches Noires* (black spotted) named as Albisola ceramics which are produced many numbers in Italy and known to be produced in several European cities as well, have been obtained. However, it's surprising, thought-provoking and disputable that there aren't samples of Italian majolika. Therefore, the question of "why archeological datas relating to Cenoese and Venezia city states which were active in Black Sea trade as from 13<sup>th</sup> century haven't been found?" is being discussed and several suggestions are being offered. In this study, besides the evaluation of general characteristic of European imported ceramics discovered in Sinop Balatlar Construction Group excavation, the importance of Sinop city in the Black Sea trade network is emphasized.

**Keywords:** *ceramics, serigraphy, Taches Noires, Venice, Genoese,*

### **GİRİŞ**

Sinop *Balatlar Yapı Topluluğu*'nda 10. yılını dolduran kazı çalışmaları, Prof. Dr. Gülgün Köroğlu başkanlığında yürütülmektedir.<sup>1</sup> Önemli verileriyle bilim dünyasına katkılar sağlamaya devam eden kazı çalışmaları, Roma İmparatorluk Hamamı ve Palaestra'nın bazı birimlerinde gerçekleştirilmektedir. Yıllar içerisinde farklı işlevler kazanan yapılar topluluğunda stratigrafi nettir ve kullanım aşamaları özetle; Geç Helenistik - Erken Roma döneminden başlayarak, Roma İmparatorluk Dönemi hamamı, Geç Roma-Erken Bizans Dönemi kilisesi, Erken Bizans Dönemi seramik-cam ve mozaik atölyeleri, 7. yüzyıl şapeli ve mezar odası, 13. yüzyıl kilisesi ve mezarlığı, 14-16. yüzyıl Rum Ortodoks Manastır Kilisesi ve Rum Ortodoks Mezarlığı'nı içerir. (*Fot. 1*)

Yapı topluluğu bugün Kefevi olarak adlandırılan mahallede yer alır. Balatlar ismi ise eski mahallenin adından gelmektedir. Şer'iyye sicillerinde, yıllara göre Müslüman ve

---

<sup>1</sup> Kazı malzemesini bizimle paylaşan ve katkılarını esirgemeyen sevgili dostum Prof. Dr. Gülgün Köroğlu'na çok teşekkür ederim.





**Fot. 1:** Sinop Balatlar Yapılar Topluluğu kazı alanı. (Kazı Arşivi)

Müslüman olmayan mahallelerin isimleri verilmiştir. Balatlar Mahallesi 15-16. yüzyıllarda Müslüman mahalleler arasında yer alırken, 18. yüzyıl şer'iyeye sicillerinde, Müslüman olmayan mahalleler içerisinde sayılır.<sup>2</sup> Mehmet Öz'ün aktarımıyla; 15-16. yüzyıllarda Balatlar Mahallesi'nin, Müslüman ve Müslüman olmayanların birlikte yaşadığı bir yer olduğunu öğreniyoruz.<sup>3</sup> Ancak, farklı dinlere sahip halkların, mahalle bazında ne kadar iç içe yaşadığı sorusu tartışmalıdır. Bu nedenle, 200-300 yıllık bir süreci kapsayan genel bilgilerin yanıltıcı olabileceği görüşündeyiz. Mahallelerde demografik yapının zaman içerisinde göçler nedeniyle değişebildiği de bilinmektedir. Ancak Balatlar Yapı Topluluğu'nun kronolojik geçmişine bakıldığında, mahallenin demografik yapısının aslında çok fazla değişmediği, özelde Rum topluluğunun yaşadığı bir alan olduğu dikkat çekmektedir.

Yaklaşık 1700 yıllık bir geçmişi içinde barındıran *Balatlar Yapı Topluluğu*, mimari zenginliğinin yanı sıra küçük el sanatları buluntularıyla da çok yönlü çalışmaları gerekli kılmaktadır. Tarihsel çizgide, çok zengin malzemelerin bulunduğu kazıda, elbette günlük yaşamın izlerini taşıyan buluntular çeşitlilik sunar. Seramik, metal, ahşap, sikkeler,

<sup>2</sup> Öz, 2009, 254.

<sup>3</sup> Öz, 2009, 254.

kemik vb. birçok malzemeden oluşan gerek günlük kullanım gereçleri, gerekse dini tören objeleri, geniş bir bakış açısı kazanmamıza imkân sağlamaktadır.<sup>4</sup> Konumuzu oluşturan seramikler açısından bakıldığında ise 3-4. yüzyıllardan 20. yüzyılın sonlarına kadar uzanan bir süreçte, farklı işlevlerle de olsa yoğun miktarda seramik malzemesi ortaya çıkarılması elbette şaşırtıcı değildir.

Türk-İslam dönemi olarak genelleyebileceğimiz seramik buluntular, bazı kesinti dönemlerine karşın, 13. yüzyıl sonundan 20. yüzyıla kadar eser verir. Buluntular özetle; 13. yüzyıl sonu-14. yüzyıl sırlı ve sırsız kapları, 14-15. yüzyıl “Milet tipi” sıraltı ve sgraffito örnekleri, 17. yüzyıl ikinci yarısı-18. yüzyıl İznik ve Kütahya seramikleri, 18-19. yüzyıl Çanakkale örnekleri gibi genel bir çerçeve sunar. Çeşitli teknik ve bezeme özellikleriyle üretildikleri dönemleri temsil eden bu örnekler, çeşitli yayınlarda kısaca tanıtılmıştır.<sup>5</sup>

Kazılarda, Anadolu üretimi örneklerin dışında çok az ithal İslam seramiği de tespit edilmiştir. Parçalar halinde bulunmasına karşın bezemesi hakkında fikir edinebildiğimiz bir tabak, 17. yüzyıl Safevi Dönemi örneklerindedir. (Fot. 2) Doğa betimlemesiyle işlenmiş örnek; beyaz hamurlu, şeffaf renksiz sıraltına mavi renk dekorlu yayvan bir tabaktır. Önemli bir ticari liman olan Sinop’a, kervanlarla ya da gemilerle gelmiş olmalıdır ve muhtemelen ticareti yapılan bir mal değil de, bir hediyedir. Nitekim, 10 yıllık kazı sürecinde bu gruba ait örnek neredeyse hiç yoktur ve bu örneğin dışında yalnızca çok küçük bir parça yine doğudan ithal edilen grup içerisine alınabilir. Çalışmamızın asıl konusunu oluşturan Avrupa seramikleri ise yukarıda değindiğimiz Türk-İslam seramiklerinin bir kısmıyla aynı döneme tarihlenen ithal örneklerdir.



Fot. 2: Safevi Dönemi seramiği. (S. Gök)

*Balatlar Yapı Topluluğu* kazılarında yoğun bir şekilde ortaya çıkarılan ve Avrupa’nın çeşitli ülkelerinden gelen seramikleri yalnızca malzeme özellikleri açısından değil, Sinop’un tarihsel süreci içerisindeki yeri açısından da inceledik. Bizi bu konuya iten sebep ise tarihsel süreçteki boşluklar

4 Kazılarla ilgili ayrıntılı bilgi edinmek için bk.: Köroğlu, 2010, 67; Köroğlu, 2011a, 60-62; Köroğlu 2011b, 523-537; Köroğlu 2011c, 397-415; Köroğlu 2012, 65-75; Köroğlu 2015, 313-324; Köroğlu-İnanan-Güngör Alper 2014, 511-534; Köroğlu-Güngör Alper 2015, 29-47; İnanan 2014, 147-160; Güngör Alper 2014, 35-49.

5 Köroğlu & İnanan, 2018, 324-326. Ayrıca, kazının 10 yılını anlatan bir kitap çerçevesinde de kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır ve bu çalışma yakında yayımlanacaktır.

ve özellikle Avrupa'da üretilmiş örneklerin genellikle 18 ila 19. yüzyıla tarihlenmesi oldu. Birçok devletin hâkimiyet kurduğu ya da kurmaya çalıştığı, önemli bir limana sahip, Karadeniz'deki bu küçük kentin arkeolojik verileri, ele geçenlerin yanı sıra bulunmayanların da sorgulanmasını gerektirmektedir. Tarihsel bilgiler, arkeolojik verilerle desteklendiğinde, şüpheye yer bırakmayan sonuçlar elde etmemizi kolaylaştırmaktadır. Bu bağlamda, Sinop'ta elde edilen arkeolojik buluntuların, tarihsel verilerle ve özellikle ticaret ağı içerisindeki yeriyle değerlendirilmesi gerekmektedir.

### **Sinop Limanı ve Ticaret Ağının Kısa Tarihiçesi**

Ülkelerarası ticari faaliyetler, çeşitli kentleri ve denizleri kapsayan rotalar üzerinde gerçekleşmiştir. Karadeniz çevresindeki liman kentleri de bu rotalar üzerinde yer alır. Erken çağlardan itibaren faal olan bu yollar<sup>6</sup> neredeyse günümüze kadar önemini korumuştur. İslam devletleri, 8. yüzyıldan itibaren, birincisi Doğu Anadolu ve Trabzon'dan Kırım'a, ikincisi Harezm'den Volga'ya, oradan Güney Doğu Avrupa'ya giden iki rota üzerinden Karadeniz ile bağlantı sağlamıştır.<sup>7</sup> Çeşitli yollardan Karadeniz'e ulaşan ticari ürünlerin Akdeniz yoluyla Dünya'ya ulaşması ise özellikle 11. yüzyıldan itibaren, İtalyan kent devletleri olan Venedik ve Cenevizlilerin eliyle gerçekleşmiştir.<sup>8</sup> Cenevizliler 13. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Karadeniz sahillerinin tamamına sahip olmuşlardır.<sup>9</sup> Karadeniz'de yer alan Ceneviz kolonileri, Amasra, Sinop, Samsun, Fatsa ve Trabzon gibi kentlere yerleşmiştir.<sup>10</sup> Konumları nedeniyle bu kentler içerisinde Sinop ve Trabzon'un çok daha önemli bir yere sahip oldukları anlaşılmaktadır.<sup>11</sup> Charles Texier, Sinop Limanı'nın önemine ilişkin şu yorumları yapmaktadır:

“...Amisus koyunu hemen takip eden, daha geniş ve o koy kadar derin diğer bir körfez gelir. Bu körfez, batı yönünde pek sivri Boztepe burnu adındaki kayalık bir yarımada ile bütün kıyının bir tek limanı olan Sinop'un güzel koyudur.”<sup>12</sup>

“...Sinop günümüzde Karadeniz seferlerini yapan buharlı gemilerin başlıca istasyonudur. Çevresi eskisi gibi ağaçlık ve verimlidir, tek kelimeyle topraklar tüccar bir topluluğa gerekli tüm öğeleri taşır. Yine de neredeyse bir kasaba boyutlarına düşmüştür. Limanı koruyan yarımada ilginç dokulu; deniz kabuklu kaya katanları ile çevrelenmiştir. Strabon'a göre bu kayalar çıkarmaları engelleyerek, limanın güvenliğinde pay sahibi oluyorlardı...”<sup>13</sup> (Bk. Fot. 3)

6 Texier, 2002, C.1: 20, 32 ve C.3: 204.

7 Öztürk, 1995, 114.

8 Turan, 1990, 29; Öztürk, 1995, 116-118.

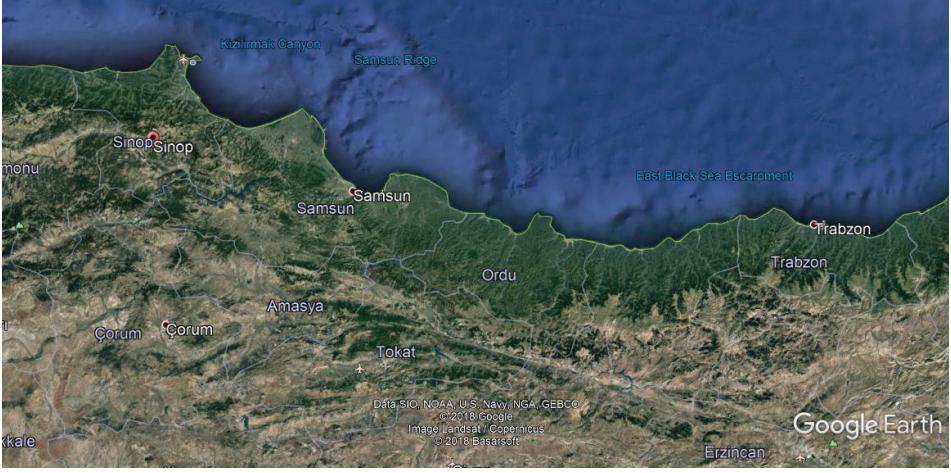
9 Turan, 1988, 147; Turan, 1990, 46; Öztürk, 1995, 119; Öztürk, 2016, 82.

10 Turan, 1988, 150; Turan, 1990, 47-52; Öztürk, 1995, 120; Acıpinar, 2015, 320.

11 Turan, 1988, 148; Turan, 1990, 48; Öztürk, 1995, 120.

12 Texier, 2002, C.1: 33.

13 Texier, 2002, C.3: 210.



**Fot. 3:** Karadeniz Sahil Şeridi. (Google Earth. Erişim: 09.09.2018)

13. yüzyılın başlarında Selçukluların kontrolüne geçen ticari faaliyetlerde Sinop Limanı başlıca rolü oynar. Nitekim Sinop, Karadeniz'i kuzey-güney ve doğu-batı yönünde kat eden ticaret ağı üzerinde yer alır.<sup>14</sup> Bu kadar stratejik konuma sahip Sinop'ta limanın haricinde bir de önemli tersane bulunmaktadır.<sup>15</sup> Şerafettin Turan, Sinop'un, Candaroğulları Dönemi'nde de önemini koruduğunu ve ticari faaliyetlerinin arttığını belirtir. Ayrıca, Candaroğulları ile Cenevizliler arasında zaman zaman çatışmalar olmasına karşın, Sinop'un, Karadeniz ticaretinde, Kefe ve Trabzon'dan sonra üçüncü liman olduğuna dikkat çeker. Bu durum kentin 1461'de Osmanlı egemenliğine girmesine kadar devam eder. Turan, Venediklilerin de Karadeniz ticari hayatında söz hakkına sahip olmaya çalıştıklarına, Trabzon'un dışında Sinop'ta da küçük bir koloni kurduklarına değinir.<sup>16</sup> Mehmet Öz, Pisa, Ceneviz ve Venedik kent devletlerinin Sinop'a ilgi gösterdiğini ancak burada büyük koloniler kurmadıklarını söyler.<sup>17</sup> Mikail Acıpınar, İtalyan kent devletleriyle Osmanlı Devleti arasında yapılan (1482 tarihli) *ahidnâmeleri* ele aldığı çalışmasında; Karadeniz'de ticaret yapan Venediklilerin yalnızca Trabzon ve Kefe'ye uğrayabilme koşulunun yer aldığına, 1513 ila 1521 yıllarına ait ahidnâmelerde benzer ayrıcalıkların tekrarlandığına değinir.<sup>18</sup> Acıpınar, ayrıca I. Ahmed Dönemi'ndeki Venedik ilişkilerinden bahsettiği çalışmasında, Osmanlı topraklarındaki Venedik konsolosluklarını sayar ve bunların içerisinde Sinop yoktur.<sup>19</sup>

14 Safran, 1986, 460-461; Öz, 2009, 253; Gümüşçü ve Yiğit, 2012, 256.

15 Ünal, 2002, 911-958; Öz, 2009, 253; Öztürk, 2016, 304.

16 Turan, 1988, 149, 151, 154.

17 Öz, 2009, 253.

18 Acıpınar, 2015, 322.

19 İstanbul, Edirne, Selanik, Halep, İskenderiye, Gelibolu, İzmir, Trablusşam, Kıbrıs, Kahire,

Osmanlıların Karadeniz'e egemen olmasının ardından, gerek İstanbul'un güvenliğinin sağlanması, gerekse ihtiyaçlarının (gıda ve ticaret malları) karşılanması amacıyla Karadeniz'in bir iç deniz haline getirildiği, buna bağlı olarak Karadeniz'in yabancı tüccarlara kapatıldığı, araştırmacıların üzerinde durduğu önemli noktalardan biridir.<sup>20</sup> Ayrıca, Karadeniz'in yabancı tüccarlara kapatılmasının 16. yüzyıldan itibaren gerçekleştiği anlaşılmaktadır.<sup>21</sup> 16 ve 17. yüzyıllarda Karadeniz-Basra Körfezi arasındaki ticaret hattı geçerliliğini korumasına karşın,<sup>22</sup> özellikle 17. yüzyılda, Osmanlı-Venedik ilişkilerinde gerileme vardır. Ancak, 17. yüzyılın başlarında bazı Venedikli tüccarların özel izinlerle Karadeniz'de ticaret yapma imkânı bulduğu da anlaşılmaktadır.<sup>23</sup> Artık İtalyanların Karadeniz'deki ticaret üstünlüğü el değiştirmiş, azınlıklar ile Türkler etkin olmaya başlamıştır.<sup>24</sup>

17. yüzyılın başlarından itibaren Osmanlı topraklarında İtalyan kent devletlerinin haricinde, İngiliz, Fransız ve Hollandalılar da etkilidir. Özellikle I. Ahmed Dönemi'nde bu üç devlet Osmanlı topraklarında hem siyasi hem de ticari faaliyetler anlamında oldukça ön plana çıkmış, Venedik ilişkileri ise zayıflamıştır.<sup>25</sup> Bir süre Osmanlı iç denizi konusunda kalan Karadeniz; 1774 Kaynarca Antlaşması'yla önce Ruslara, ardından 1784'te Avusturyalılara, 1799'da İngilizlere, 1802'de Fransızlara tanınan imtiyazlarla, Osmanlı Devletinin kontrolünden çıkar.<sup>26</sup> 1802 anlaşmasıyla birlikte Fransızlar, Karadeniz'de konsolosluklar kurma girişiminde bulunmuş, bu bağlamda 1802'de Pascal Fourcade, Sinop'a konsolos olarak atanmıştır.<sup>27</sup> Pascal Fourcade, Sinop üzerinden Osmanlı-Fransız ticaretinin gelişmesi için çokça çaba göstermiştir. Ancak hem İngiltere hem de Rusya ile ciddi rekabet içerisine girmiş ve bir bakıma başarısızlığa uğrayarak Anadolu'yu terk etmiştir.

### **Balatlar Yapı Topluluğu Kazılarında Ortaya Çıkarılan Avrupa Seramikleri**

Sinop *Balatlar Yapı Topluluğu*'nda ortaya çıkarılan seramikler içerisinde *transfer (serigrafi) baskı* teknikli, çoğunlukla İngiltere üretimi tabak ve fincanlar bulunmaktadır. Bu gruba ait örnekler Avrupa'da 1750'lerden itibaren uygulanmaya başlanmış, böylece ucuz ve seri halde üretime imkân veren seramikler elde edilmiştir. Çoğunlukla mavi

---

Ankara, Avlonya, Kudüs, Silivri, Sakız Adası, Mürtedebat Adası, Anos Adası, Bandırma, Değirmenlik Adası, Dimyat, Mora, Selanik, Nakşe Adası, Kili, Balyabadra, gibi ticaret merkezlerinde Venedik Konsoloslukları vardı. Bilgi için *bk.* Acıpınar, 2014, 349-350.

20 İnalçık, 1979, 74-110; Acıpınar, 2015, 321.

21 Acıpınar, 2015, 327.

22 Ünal, 1988, 471-475.

23 Acıpınar, 2015, 329.

24 Öztürk, 2016, 83.

25 Acıpınar, 2014, s. 359; Acıpınar, 2015, 325-326.

26 Acıpınar, 2015, 326; Öztürk, 2016, 83.

27 Yılmaz, 2014, 3, 5.



▲ Fot. 4-5: “Çin Söğüdü” hikâyeli, transfer (serigrafî) baskılı tabaklar. (Kazı Arşivi)



gerekirse: **H. N. & A.** markası **Hulse, Nixon** ve **Adderley**'in baş harflerinden oluşur, *Daisy Bank* üretimi, *Longton, Staffordshire* seramiklerindedir ve bu fabrikanın 1853-68 yıllarında üretim yaptığı anlaşılmaktadır.<sup>29</sup> (Bk. Fot. 5) **J C & Co** markası 1845-1900 yılları arasında üretim yapmış olan J. Carr fabrikası tarafından kullanılmıştır.<sup>30</sup> Başka bir örnekte “**FELL**” imzası görülür. **Thomas Fell (& Co.) (Ltd.) St. Peter's** üretimidir (Northumberland) ve bu fabrika 1817-1890 yılları arasında faaliyette bulunmuş, 1817-

renkle dekorlanan seramiklerin yer aldığı bu örnekler, 19. yüzyıl boyunca yaygın olarak üretilmiştir. Çok çeşitli konuların yer aldığı bu seramiklerde, bazı konular özellikle çok sevilerek sürekli tekrarlanmıştır. Ele alınan konular içerisinde Uzak Doğu motiflerinin (yapılar, ağaçlar) ön plana çıktığı görülür. Özellikle *Willow Pattern* olarak tanınan *Çin Söğüdü* hikâyesi çok popülerdir.<sup>28</sup> (Fot. 4-5) Bir aşk hikâyesinin anlatıldığı bu sahneler çok sevilmiş, bu nedenle sayısız örnek üretilmiştir. Bunların dışında, doğa resimleri, mitolojik konular, kıy ve deniz manzaraları, gondolda gezinti yapan insanlar, oryantalist üslupta binalar, çeşmeler ile geometrik ve bitkisel motiflerden oluşan bezemeler, bu teknikle üretilmiş seramiklerin genelinde gözlenen konulardır. (Fot. 6) Transfer baskı tekniğinin üretimi ve kullanımı, İngiltere'nin yanı sıra Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde de popüler olmuştur. Bu gruba ait örnekler içerisinde geniş kenarlı yayvan tabaklar, çukur kâseler, fincan ve tabakları gibi çeşitli formlar vardır. Balatlar Yapı Topluluğu kazılarında, özellikle yayvan tabak örneklerinin yoğunlukta olduğu gözlenmektedir.

Balatlar'da yapılan kazılar sonucu bulunan transfer (serigrafî) baskılı örneklerin bir bölümünün kaidelerinde yer alan marka/imzalar, üretici firmalar ve üretildikleri yıllar açısından bize bilgiler sunmaktadır. Bu markalardan birkaç örnek vermemiz

28 Özel, 2017, 39-44.

29 Godden 1977, 341; Henrywood 2002, 158.

30 bk. Birks.



**Fot. 6:** Doğa, anıtsal yapılar ve gondolla gezinti yapanların birlikte tasvir edildiği manzara betimlemeleri. Transfer (serigrafî) baskı teknikli tabak örneğinden ayrıntı. (S. Gök)

1830 yılları arasında da “FELL” imzasını kullanmıştır. Bir diğer örnekte ise **W.L.L.** imzası yer almaktadır. Bu marka da **William Lowe**, *Sydney Works, Longton, Staffordshire* seramiklerine aittir ve bu fabrika 1874-1930 arasında üretim yapmıştır.<sup>31</sup> Benzer örnekler ve markalar Smyrna (İzmir) Agorası buluntuları içerisinde de tespit edilmiştir.<sup>32</sup>

İngiltere'den ithal bir diğer seramik grubu ise **Scottish Spongeware** olarak adlandırılan ve *Staffordshire* üretimi olduğunu düşündüğümüz seramiklerdir. 1840-1920 yılları arasında üretildiği anlaşılan bu seramiklerde; mavi, kırmızı, pembe, yeşil ve sarı renklerle süsleme yapılmıştır.<sup>33</sup> Balatlar Yapı Topluluğu kazı buluntuları içerisinde bu gruba ait çeşitli malzeme ele geçmiştir ve özellikle çay fincanları yoğunluktadır. (Fot. 7) Örneklerde iri çiçek ya da yapraklı dallar bütün gövdeyi yatay bir şerit halinde kaplar. Bazı örneklerde ise soyut, mermer desenini anımsatan süsleme dikkat çeker.

31 Godden, 1977, 245, 399.

32 Gök, 2013, 79-86.

33 Amouric-Richez-Vallauri 1999, 179-180. Bk. Scottish Spongeware.

Balatlar Yapı Topluluğu kazılarında tespit edilen ithal seramikler içerisinde, **Fransız Sarreguemes** üretimi örnekler de vardır. Sarreguemes üretimi kapların özellikle çay fincanları ve kâselerden oluşan beyaz hamurlu ve şeffaf sırlı ilk grubunda, kalıplamayla meydana getirilmiş bitkisel bezemeli desenler yer alır. (Fot. 8) Diğer grupta ise fincan ya da kâselerin gövdelerinin üzerinde, ortada kalın, alt ve üst kısımda üçerli ince şeritlerden oluşan süslemenin tekrar edildiği görülmektedir. Ayrıca tam olarak ele geçen yayvan gövdeli bir tabakta, kırmızı ve yeşil renkli stilize çiçek ve yapraklardan oluşan ve bir çelenk gibi merkezi çevreleyen süsleme görülür. Bu örneklerin bir kısmının kaide altında **Sarreguemes** damgası yer alır.

Fransa'nın Almanya sınırına yakın bir kent olan Sarreguemes'te seramik üretimi 1778'lerde başlamış (Paul Utzchneider tarafından) ve uzun yıllar devam ettirilmiştir. Kent, 1870'den sonra Almanya'ya bağlanmış, yeni fabrikalar da, Fransa'da Digoïn (1876) ve Vitry-le François'de (1900) açılmıştır.<sup>34</sup> Krem renkli kahve kaplarında ve tabaklarda gördüğümüz üst kısmında taç bulunan ve *Opaque de Sarreguemes* yazılı damgalar genel olarak 19. yüzyıla aittir.<sup>35</sup>

2017 yılında gerçekleştirilen kazılarda, yapı topluluğunun X no.'lu mekanında (b9-b8 açmalarında) bulunan, *Opaque de Sarreguemes* damgalı çukur tabağın iç yüzünde Osmanlıca olarak "*Buyurunuz efendim...*" iyi dilekleri yazar.<sup>36</sup> (Fot. 9) 19. yüzyılda Avrupa'da, Osmanlı piyasasına hitap eden seramikler üretilmiştir.<sup>37</sup> Bu tabak



**Fot. 7:** İngiltere'den ithal Scottish Spongeware olarak adlandırılan ve Staffordshire üretimi olduğunu düşündüğümüz seramiklerden. (Kazı Arşivi)



**Fot. 8:** Sarreguemes üretimi kase. (Kazı Arşivi)

34 Rickard 2006, 154.

35 Rickard 2006, 155.

36 Prof. Dr. Gülgün Köroğlu, 2017 Kazı Raporu'ndan. Yazının bir bölümü eksik olduğu için tam olarak okunamamıştır.

37 Gök, 2017, 123.



da, Osmanlı beğenisine sunulan örneklerden olması açısından dikkate değerdir.

Balatlar Yapı Topluluğu kazı buluntuları içerisinde *Albisola* ve *Savona*'da üretilen *Taches Noires* (siyah lekeli) seramikler de bulunmaktadır. Sert ve kaliteli hamurlarıyla dikkat çeken bu gruba ait örneklerde, kırmızı hamur üzerine çoğunlukla siyah renkli ince şeritlerle bezeme yapılmıştır ve kahverengi sır kullanılmıştır. Yapılan bezemeden dolayı *siyah lekeli* olarak adlandırılan bu grupta düz örnekler de mevcuttur. Tabak, kâse, fincan vb. çeşitli dini ve günlük işlevlere sahip kapların yer aldığı bu gruptaki örnekler, 18. yüzyılın ikinci yarısında çok yoğun bir kullanım alanı bulur. (Fot. 10) H. Blake, 1798 yılında, 48 atölyenin 24 milyon kap ürettiğini belirtmektedir.<sup>38</sup> Çoğunlukla İtalya'da üretilen bu gruba ait örnekler birçok Avrupa ülkesinde de üretilmiştir. Balatlar Yapı Topluluğu'nda bulunan örneklerin üretim yerini tespit etmek bugünkü bilgiler ışığında mümkün görünmemektedir.

### Tartışma

Arkeolojik veriler ışığında buluntuları tekrar gözden geçirdiğimizde; Balatlar Yapı Topluluğu kazılarında, İngiltere ve Fransa üretimi seramiklerin varlığı dikkat çekmektedir. Yukarıda da değindiğimiz gibi, özellikle 17. yüzyılın başlarından itibaren Osmanlı topraklarında İngiliz, Fransız ve Hollandalıların etkili olmaya başladığını görüyoruz. Bu etkiler elbette hem siyasi hem de ticari faaliyetler olarak kendini göstermiştir. Bu ilişkilerin bir getirisi olan ithal malların varlığı da tarihsel verileri desteklemektedir. Balatlar Yapı Topluluğu kazılarında ortaya çıkarılan İngiliz ve Fransız seramikleri, özellikle



Fot. 9: Sarreguemines üretimi tabak. (Kazı Arşivi)



Fot. 10: Taches Noires (siyah lekeli) seramiklerden. (Kazı Arşivi)

38 Blake, 1981, 117-120.

geç dönem siyasi ve ticari ilişkiler açısından da dikkate değerdir. Ancak bizi düşündürten nokta, kazıda bulunan örnekler değil, bulunmayan ya da hiç kullanılmamış malzemedir. Şöyle ki; yukarıda kısaca da olsa değindiğimiz gibi, Ceneviz ve Venedik İtalyan kent devletlerinin Karadeniz kıyılarında etkin oldukları, koloniler kurdukları bilinmektedir. Ancak Balatlar Yapı Topluluğu kazıları buluntuları içerisinde İtalya üretimi, özellikle mayolika ve sgraffito örneklerine rastlamadık.

İtalyan seramiklerinin bulunmayışı elbette düşündürücüdür ve bizce tartışılması gereken bir konudur. Tarihsel veriler, arkeolojik buluntularla desteklendiğinde, şüpheye yer bırakmayacak bir doğruluğa imkân tanır. Balatlar kazısı ölçeğinde seramikleri incelediğimizde, ithal malzeme yoğunluktadır ancak bu ürünler yoğunluklu olarak İngiltere ve Fransa üretimleri ile sınırlıdır.

14. yüzyıldan itibaren Karadeniz ticaretinde etkin olduğu anlaşılan ve Sinop'ta koloni kurduğunu öğrendiğimiz İtalyan kent devletleriyle ilişkilendirebileceğimiz buluntular ise neredeyse yok gibidir.

Öncelikli olarak Balatlar Yapı Topluluğu'nun tarihsel sürecine tekrar bakmak gerekmektedir:

- *Geç Helenistik-Erken Roma Dönemi (MÖ 1. - MS 1. yy.)*
- *Roma İmparatorluk dönemi hamamı (MS 3 / 4. yy.)*
- *Geç Roma-Erken Bizans dönemi kilisesi (4. yy. sonu - 6. yy.)*
- *Erken Bizans dönemi seramik-cam atölyesi*
- *7. yy şapeli ve mezar odası (caldariumun güney haç kolu ve IVf no. 'lu mekan)*
- *13. yy. kilisesi ve mezarlığı (I-II no. 'lu mekan)*
- *Rum Ortodoks Manastır Kilisesi (I-II-III no. 'lu mekanlar) (14 - 20. yy. ilk çeyreği)*
- *Rum Ortodoks Mezarlığı (18 - 20. yy. ilk çeyreği)*

Prof. Dr. Gülgün Köroğlu'nun alan için tespit ettiği bu kronolojide yapı topluluğunun evreleri çok net bir şekilde belirlenmiştir. Özellikle 13. yüzyıldan itibaren Ceneviz ve Venedik İtalyan kent devletlerinin Karadeniz ticaretinde etkin olduğu düşünüldüğünde, hiç seramik malzemenin bulunmaması gerçekten şaşırtıcıdır. Aynı şekilde sikke buluntuları açısından da ilginç sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Alanda bulunan sikkeler Gergely Csiky tarafından değerlendirilmiştir.<sup>39</sup> Csiky, Helenistik (1 adet), Roma (16 adet), Bizans (4 adet), Türk-İslam (118 adet) ve Avrupa (7 adet) sikkelerini gruplandırmış ve ayrıntısıyla tanıtmış; Avrupa sikkeleri içerisinde Napoli ve Sicilya

39 Gergely Csiky tarafından değerlendirilen sikkeler, kazının 10. yılı kitabı kapsamında yayımlanacaktır. Bu çalışmadan yararlanabilmemi sağlayan kazı başkanı Prof. Dr. Gülgün Köroğlu'na çok teşekkür ederim.

Anjou Hanedanı'na ait II. Karlos de Anjou (1285-1309) gümüş dinarları tespit etmiştir. Ancak, bugüne kadar gerçekleştirilen kazılarda özellikle 14. yüzyıldan sonrasına ait sikkeler bulunmamıştır.

Yapıların çok uzun yıllar kullanılmadığına ilişkin elde çok fazla veri de yoktur. Yalnızca Rum Ortodoks Manastır Kilisesi'nin güney kapısının üst kısmındaki bir yazıttan, kubbenin çökmesinden kaynaklı olarak, kilisenin tahrip olan resimlerinin 1640-1641 yılları arasında yenilediği anlaşılmaktadır.<sup>40</sup> Kilisenin ne kadar süre yıkık vaziyette kaldığı tam olarak bilinmemektedir. Ancak, yine arkeolojik verilere dönecek olursak, özellikle Osmanlı Dönemi seramikleri açısından da bir boşluk olduğu dikkat çeker. Çalışmalarımızda, özellikle 16. yüzyıl ila 17. yüzyılın ilk yarısına ilişkin Türk Dönemi seramiklerinin sağlıklı veri sunmadığı görülmektedir. Bu dönemde çok önemli bir üretim merkezi olan İznik'ten seramik çok azdır. İznik olduğunu düşündüğümüz örnekler de 17. yüzyıl ikinci yarısına tarihlenmektedir. Bu da bize kilisenin tahrip olmasından dolayı, yüzyılı aşkın bir süre kullanılmadığını düşündürmektedir. Nitekim Gergely Csiky tarafından değerlendirilen sikkelere baktığımızda, Osmanlı Dönemi sikkelerinde de boşlukların olduğu dikkat çeker. En erken tarihli sikke Sultan II. Bayezid'a (1481-1512) aittir. Ardından Sultan I. Ahmed (1603-1617) Dönemi'ne kadar sikke buluntularında da kesinti yaşanmaktadır. 17. yüzyılın ilk yarısına ait yalnızca 4 adet sikke tespit edilmiştir. 1650'lerden sonra ise sikkelerin artarak devam ettiği görülür. Yapı topluluğunun onarım geçirdiğine ilişkin başka veri yoktur. Osmanlı Dönemi seramikleri ve sikkelerinin bir dönem için eksik olması yapının bir süre kullanılmadığına işaret edebilir ama bu yine de İtalyan seramiklerinin bulunmama nedenini açıklamaz. Çünkü 13. yüzyıldan itibaren Karadeniz'de etkin olan bu devletlerin seramik anlamında arkeolojik veri bırakmamaları tartışma konusudur.

Üstünde durulması gereken bir diğer konu da yapı topluluğunun 14. yüzyıldan itibaren bir Rum Ortodoks Manastır Kilisesi olarak kullanılmasıdır. Bilindiği gibi Ceneviz ve Venedikliler Katolik'tir. Bu bağlamda, Rum Ortodoks Kilisesi'nin, bu kent devletlerinin temsilcileriyle ilişki kurmamış olabileceği ihtimali akla gelmektedir. Ancak araştırmalarımızı yalnızca Balatlar Yapı Topluluğu özelinde bırakmayarak, Sinop'taki diğer arkeolojik kazılar ile müzeyi de dahil ederek yaptık. Araştırmamızda maalesef kent dâhilinde yapılan arkeolojik kazılarda ve müzede, İtalya üretimi seramiklerle karşılaşmadık. Bu sonuç bizi daha fazla şaşırttı. Çünkü kentte, uzun yıllar ticareti elinde tutan İtalyanların seramiği ya da bildiğimiz başka bir ürünü -şu anki bilgilerimiz ışığında- bulunmamaktadır. İtalyan seramikleri yalnızca Balatlar Yapı Topluluğu içerisinde olmasaydı, yukarıda değindiğimiz gibi, Ortodoksların Katoliklerle ilişkileri açısından bir değerlendirme, daha tutarlı olacaktı. Ancak bütün kent bazında olmaması daha farklı açıklamalar gerektirmektedir. Özhan Öztürk'ün Karadeniz ticaretine ilişkin "*İtalyanlar kuzey Karadeniz kolonileri sayesinde Çin, Hindistan, İran ve Orta Asya ticaretini kontrol eden Moğolların Avrupa kıtası ile ticaret yapmalarına aracı olmuş, özellikle Hint baharatı,*

40 Köroğlu, 2012, 525-526.

*köle, at ve kürk trafiğinden büyük paralar kazanmışlardır.”<sup>41</sup> ve Mikail Acıpınar’ın “... Bizans’ın son dönemlerinde rakibi Venedik’e üstünlük sağlayan Ceneviz ticari faaliyetlerini çeşitli kentlerde kurduğu koloniler üzerinden devam ettirmiştir. Bilhassa 1261 yılındaki antlaşmayla Mihail Paleologos’tan koparılan ayrıcalıklar sayesinde Karadeniz’de Amasra, Kefe, Suğdak, Samsun, Trabzon ve Azak ile Türk hâkimiyetine girişine kadar Sinop’ta önemli koloniler oluşturmuşlar, hatta bazı şehirleri tamamen kontrolleri altına almışlardır. Venedik ise ancak Trabzon ile Azak’ta etkili olabirmiştir. Söz konusu şehir ve limanlar doğu-batı, kuzey-güney eksenli ticaret ağının kesişme noktaları olup, birçok ticari emtianın yanı sıra özellikle Avrupa’nın başlıca ihtiyaç maddesi olan buğday, “hububat ambarı” olarak nitelendirilen Rusya’dan Kırım sahillerine geliyor, buradan İtalyan tüccarlar tarafından Avrupa ülkelerine ulaştırılıyordu.”<sup>42</sup> değerlendirmelerine de dayanarak, İtalyanların, ticaret yapan ülkeler arasında aracı olduklarını, bu yolla ticareti kontrol ettiklerini söylemek çok da hatalı olmayacaktır.*

### Sonuç

Sinop Balatlar Yapı topluluğu seramik buluntuları hamur, form ve desen özelliklerinin yanı sıra çeşitliliğiyle de dikkat çekicidir. Osmanlı Dönemi seramiklerinin yanı sıra Avrupa’dan ithal örneklerin de olduğu görülmektedir. Özellikle Smyrna (İzmir) Agora’sı buluntularıyla oldukça benzer seramik grupları ortaya çıkarılmıştır. İki önemli liman kentinde, aynı yüzyıllar içerisinde benzer seramiklerin olması elbette şaşırtıcı değildir.

İngiliz ve Fransız örneklerinin yoğunluğu dikkate değerdir. Tarihi bilgiler ve ticari faaliyetler, arkeolojik bulgularla örtüşmekte, Sinop tarihine önemli katkılar sunmaktadır. İngiliz ve Fransızların varlığı kendini seramikler açısından da belli etmektedir. (Fot. 11-12) Özellikle, oldukça güzel ve zarif olan *Sarreguemes* örnekleri, tam da Fransa’nın Sinop’ta konsolosluk açtığı yıllara denk gelmektedir. Konsolosluğun açılması ve ticari faaliyetlerin geliştirilmesi, Fransız seramiklerine olan ilgiyi arttırmış olabilir ya da bu örnekler Rum Ortodoks Manastır Kilisesi’ne armağan edilmiş olabilirler. Nitekim, 1802 yılında Sinop’a atanan Fransız Pascal Fourcade’nin eşi Rum asıllıdır. Belki de onun özel ilgisi ile kiliseye bu zarif ve güzel örnekler getirilmiştir.

Karadeniz’in yabancı tüccarlara kapatıldığı sürece (16.-17. yy.’lara) kadarki dönemde var olmasını beklediğimiz İtalyan seramikleri ise yoktur. Bu da, İtalyan kent devletlerinin Karadeniz’deki ticari faaliyetlerde, karşılıklı mal aracılığı yapan, devletler ve kentler arasında ulaşımı sağlayan bir konumda olduklarını düşündürmektedir. İtalyan seramiklerinin bu ticaret içerisinde yer almadığı ya da kullanılmadığı anlaşılmaktadır.

Sinop Balatlar Yapı Topluluğu kapsamında gerçekleştirilen kazılarla ortaya çıkarılan örnekler ise seramik sanatı açısından tamamlayıcı ve bilgilendirici örnekler sunmaktadır ve kazıların devamında çok daha zengin bir veri tabanı oluşturulacağı anlaşılmaktadır.

41 Öztürk, 2016, 82.

42 Acıpınar, 2015, 320.

**Fot. 11:**  
Transfer (serigrafi) baskı  
teknikli İngiltere üretimi  
tabak. Eserin arka yüzünde  
*JC & Co* markası vardır.  
(S. Gök)



**Fot. 12:**  
Fransa/Gien üretimi kase.  
Eserin arka yüzünde  
*GIEN / GEFROY 1844*  
markası vardır.  
(Kazı Arşivi)



## KAYNAKÇA

- Acıpınar, M. (2014). Sultan I. Ahmed Döneminde Osmanlı-Venedik İlişkilerine Genel Bir Bakış. *CIÉPO 19; Osmanlı Öncesi ve Dönemi Tarihi Araştırmaları I* (349-361). İstanbul: İstanbul Esnaf ve Sanatkarlar Odaları Birliği.
- Acıpınar, M. (2015). Ahidnâmeler Çerçevesinde Karadeniz'de Ticaret ve Yabancı Tüccarların Durumu (XV - XVII. Yüzyıllar). *OÜSBAD (Ordu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi)*, 5(12), 319-336.
- Amouric, H. & Richez, F., & Vallauri, L. (1999). *Le Commerce de la Céramique en Provence et Languedoc du Xe au XIXe Siècle, Vingt Mille Pots Sous Les Mers, Musée d'Istres 27 Mai-28 Novembre 1999*. Aix-en-Provence: Édusud.
- Birks, S. (tarih yok). Stoke-on-Trent; the North Staffordshire Potteries. *The Local History of Stoke-on-Trent, England*: <http://www.thepotteries.org/mark/j/index.html> (Erişim: 21.09.2018)
- Blake, H. (1981). Pottery Exported From Northwest Italy Between 1450 and 1830. Savona, Albisola, Genoa, Pisa and Montelupo, *Archaeology and Italian Society. Prehistoric, Roman and Medieval Studies Papers in Italian Archaeology II. BAR International Series*, 99-122.
- Godden, G. A. (1977). *Encyclopaedia of British Pottery and Porcelain Marks*, Barry&Jenkins, Oxford.
- Gök, S. (2013). Akdeniz Ticaretinin Önemli Belge Buluntuları: Seramikler. *Sanat Tarihi Dergisi*, XX(2), 61-100.
- Gök, S. (2017). Osmanlı ve Avrupa Seramikleri Üzerinden Bir Okuma: Smyrna (İzmir) Agorası'ndaki Osmanlı Yerleşiminden Mutfak Kapları ile Günlük Yaşam Objeleri. *Smyrna/İzmir Kazı ve Araştırmaları II*, B. Yolaçan, G. Şakar, & A. Ersoy (Ed.), (117- 150). İstanbul: Ege Yayınları.
- Gümüşçü, O. ve Yiğit, İ. (2012). XIII-XVI. Yüzyıllarda Alanya-Sinop Bağlantı Yolu. *Alanya XII. Tarih ve Kültür Sempozyumu*. Faruk Nafiz Koçak (Ed.), 253-262.
- Henrywood, R. K. (2002). *Staffordshire Potters. 1781-1900. A Comprehensive List Assembled from all Known Contemporary Directories with Selected Marks*, England.
- İnalçık, H. (1979). The Question of the Closing of the Black Sea Under the Ottomans, *Symposium on the Black Sea, Birmingham, March 18-20, 1978, Archeion Pontou*: Vol 35/1979, 74-111.
- Köroğlu, G. (2011a). Sinop Balatlar Kilise Kazı Çalışmaları-2010. *Eski Çağ Bilimler Enstitüsü - Haberler*, (32) *TEBE'nin Kuruluşunun 20.Yıl Özel Sayısı*, 60-62.
- Köroğlu, G. (2011b). Sinop Balatlar Kilisesi 2010 ve 2011 Yılı Kazı Çalışmaları. *Uluslararası Katımlı XV. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, (523-537). Eskişehir.
- Köroğlu, G. (2011c). Sinop Balatlar Kilisesi 2010 ve 2011 Yılı Kazı Çalışmaları, *I. Uluslararası Karadeniz Kültür Kongresi*, N. Türker - G. Köroğlu - Ö. Deniz (Ed.), 06-09 Ekim 2011, (397-415), Sinop.
- Köroğlu, G. (2012). 2010 Yılı Sinop Balatlar Kilisesi Kazısı. *33. Kazı Sonuçları Toplantısı, Cilt 3* (65-75), Ankara.

- Köroğlu, G. (2013). Sinop Balatlar Kilise 2011 Yılı Kazı Çalışmaları, 34. Kazı Sonuçları Toplantısı, Cilt 3 (313-324), Ankara.
- Köroğlu, G. ve İnanan, F. (2018). Sinop Balatlar Kilise Kazılarında Ortaya Çıkarılan Seramikler. *XI. Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics, Proceedings, 19-24 October 2015, Antalya*, (Vol. 1: 319-327), Ankara.
- Köroğlu, G. ve İnanan, F. ve Güngör Alper, E. (2014). Sinop Balatlar Kilisesi Kazısı 2012 ve 2013 Yılı Çalışmaları. 36. Kazı Sonuçları Toplantısı, (C.1: 511-534), Ankara.
- Köroğlu, G. ve İnanan, F. ve Güngör Alper, E. (2015), Sinop Balatlar Kazısı Işığında Sinop Tarihi, *Sinoplu Filozof Diogenes, Anadolu'da Felsefeye Yolculuk II*, Ed. H. Tepe - B. Çotuksöken, (29-47), Ankara, .
- Öz, M. (2009). Sinop. Karadeniz Bölgesinde Şehir ve Bu Şehrin Merkezi Olduğu İl, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C.37, 252-256.
- Özel, M. (2017). *Smyrna (İzmir) Agorası Kazısı'nda Bulunan İngiliz Serigrafi Baskı Teknikli (19. Yüzyıl) Seramiklerdeki Sahneler*. (Yayımlanmamış Lisans Tezi), Ege Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi/Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.
- Öztürk, Ö. (2016). *Pontus: Antik Çağ'dan Günümüze Karadeniz'in Etnik ve Siyasi Tarihi* (Genişletilmiş 3. Baskı), Ankara: Nika Yayınları.
- Öztürk, Y. (1995). XIII. ve XVII. Yüzyıllarda Karadeniz Ticareti. *Türk Dünyası Araştırmaları*, (97) Ağustos, 113-136.
- Rickard, J. (2006). *Mocha and Related Dipped Wares, 1770-1939*, New England.
- Safran, M. (1988). XIII. ve XIV. yy'da Karadeniz Limanlarının Ticari ve Tarihi Önemi. *Birinci Tarih Boyunca Karadeniz Kongresi Bildirileri, 13-17 Ekim 1986*, Yay. Haz.: Mehmet Sağlam, Bayram Kodaman, Ahmet Nişancı, Celal Tarakcı, (459-462), Samsun.
- Scottish Spongeware*. (tarih yok). Saint Mary's University | Department of Anthropology: <http://www.smu.ca/academics/departments/anthropology-scottish-spongeware.html> (Erişim: 24.07.2016)
- Texier, C. [2002]. *Küçük Asya Coğrafyası, Tarihi ve Arkeolojisi (3 Cilt)*. (A. Suat, Çev.) Ankara: Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı.
- Turan, Ş. (1988). Karadeniz Ticaretinde Anadolu Şehirlerinin Yeri. *Birinci Tarih Boyunca Karadeniz Kongresi Bildirileri, 13-17 Ekim 1986*, Yay. Haz.: Mehmet Sağlam, Bayram Kodaman, Ahmet Nişancı, Celal Tarakcı, (147-158), Samsun.
- Turan, Ş. (1990). *Türkiye İtalya İlişkileri*, İstanbul.
- Ünal, M. A. (1988). XVI. ve XVII. Yüzyıllarda Karadeniz-Basra Körfezi Ticareti. *Birinci Tarih Boyunca Karadeniz Kongresi Bildirileri, 13-17 Ekim 1986*. (471-475), Mehmet Sağlam, Bayram Kodaman, Ahmet Nişancı, Celal Tarakcı (Ed.), Samsun.
- Ünal, M. A. (2002). XVI.-XVIII. Yüzyıllarda Sinop Tersanesi. *XIV. Türk Tarih Kongresi, Ankara: 9-13 Eylül 2002, Kongreye Sunulan Bildiriler, II. Cilt, II. Kısım*, (911-958), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Yılmaz, Ö. (2014). Güney Karadeniz'de Yeni Fransız Politikası: Pascal Fourcade ve Sinop Konsolosluğu (1803-1809). *Cahiers Balkaniques [En ligne]*, 42/2014, mis en ligne le 06 juin 2014, consulté le 19 juin 2014. URL: <http://ceb.revues.org/5329>, DOI: 10.4000/ceb.5329.





## YENİ VERİLER IŞIĞINDA AKHİSAR GÜLRUH SULTAN CAMİİ VE RESTORASYON ÖNERİLERİ



### AKHİSAR GÜLRUH SULTAN MOSQUE AND RESTORATION RECOMMENDATIONS IN THE LIGHT OF NEW DATA

Ertan DAŞ\*

#### Öz

Cami, Akhisar'ın merkezinde, Hashoca Mahallesi'ndedir. Tek kubbeli ve önünde üç kemer gözlü bir son cemaat yeri bulunan yapı 1913 yılında yaşanan bir depremle zarar görmüştür. 1940 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından onarılmış ancak bu onarım sırasında ve sonrasında bazı özellikleri değiştirilmiştir. Kubbeli son cemaat yeri ahşap sundurma çatıyla örtülmüş, duvarların içine yerleştirilen demir hatlılarla güçlendirme yapılmış, pencere düzeni değiştirilmiş, kubbe iç yüzeyinde ve geçiş bölgesindeki süslemelerin üzeri sıvanarak yenilenmiş ve yapının doğu cephesi bitişiğine, kadınlar için bir ek bölüm inşa edilmiştir. 2017 yılında yapıda oluşan yeni çatlaklar nedeniyle yeniden onarımı gündeme gelmiş ve özgün halinin tespiti için Koruma Kurulu kararları doğrultusunda kazı ve temizlik çalışmaları yapılmıştır. Bu makalede, yapılan çalışmalarla elde edilen veriler değerlendirilmiş ve restorasyon projesi için önerilere yer verilmiştir.

*Anahtar Kelimeler: Manisa, Gülruh Sultan, cami, kazı, restorasyon,*

#### Abstract

The mosque is in the Hashoca district, in the center of Akhisar in Manisa province. The single domed building, which has an outer hall with three arches called "son cemaat yeri" in front, was damaged by an earthquake in 1913. It was repaired by the General Directorate of Foundations (Vakıflar Genel Müdürlüğü) in 1940; however, some of the features were modified during the repairment, and afterwards. The outer hall called "son cemaat yeri" in front of the main hall was formerly domed, and through the repairment it has been transmogrified into a wooden porch roof. Besides, it has been reinforced by way of placing iron beams inside the walls; the window layout has been changed; the ornaments of the interior surface of the dome and the transition area has been coated by plastering; and an additional section has been built adjacent to the eastern facade of the building for women. In 2017, because of new cracks in the structure, restoration of the building was come into question, and for findign out the original properties the excavation and cleaning works were carried out in accordance with the Protection Board decisions. This article presents the evaluation of the datas obtained by the studies and offers recommendations for the restoration project.

*Keywords: Manisa, Gülruh Sultan, mosque, excavation, restoration,*

\* Dr. Öğr. Üyesi. Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, İzmir.

ORCID ID: 0000-0002-5124-5070 ♦ E-mail: ertan.das@ege.edu.tr



çalışmamızla gün ışığına çıkan 1917 tarihli kitabe Yusuf Suresi'nin 64. Ayeti'nden bir alıntıdır. Kitabenin metni ve Türkçe'si şöyledir<sup>5</sup> :

قَالَ اللَّهُ خَيْرٌ حَافِظًا وَهُوَ  
أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ سَنَةَ ١٣٣٣

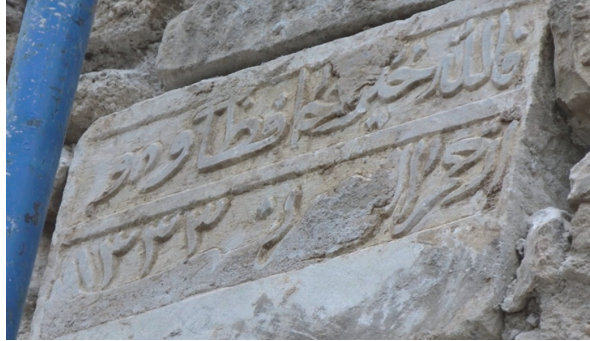
*Fe Allahu hayrun hâfıza ve huvve  
Arham ur-Rahimin, sene 1333*

En hayırlı koruyucu Allah'tır ve O,  
merhamet edenlerin en merhametlisidir. Sene 1333/1917

**Fot. 1:**  
Giriş açıklığı üzerindeki  
kitabe. (H. Sibel Ünalın'dan)



**Fot. 2:**  
Doğu cephedeki kitabe.



1913 yılında Akhisar ve çevresinde yıkıma neden olan bir deprem yaşanmış ve bu depremde zarar gören yapıda çeşitli onarımlar yapılmıştır. Yukarıdaki kitabenin bu onarım sırasında yerleştirilmiş olabileceği düşünülebilir ancak, bir başka yapıdan getirilerek buraya monte edilmiş olma ihtimali de göz önünde bulundurulmalıdır.

Yapının, 1943 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından yapılan esaslı bir onarım sonucu bugünkü şeklini aldığı bilinmektedir.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Kitabeyi okuyan Araş. Gör. Ender Özbay'a teşekkür ederim.

<sup>6</sup> İzdem, 1944, 23; Yüksel, 1983, 419..

Gülruh Sultan Camii gibi tek kubbeli ve önünde bir son cemaat yeri bulunan yapılar Anadolu’da her dönemde görülmekle beraber Osmanlı Dönemi’nde daha yaygın bir uygulama alanı bulduğu söylenebilir. Tek bir kubbenin örtebileceği alanın sınırlı olması nedeniyle, erken dönemlerde bu tür yapıların küçük boyutlu olduğu dikkat çekmektedir. Selçuklu Dönemi’nde, Beşarebey Mescidi (1213) ya da Sırçalı Mescid (13. yy.’ın ikinci yarısı)<sup>7</sup> gibi Konya örnekleri, döneminin özelliklerini taşıyan yapılar arasındadır. Beylikler Dönemi’nden itibaren kubbe çapını büyütecek olgunluğa erişmeye başlayan mimari yaklaşımlar, kubbenin örteceği alanın da büyümesini beraberinde getirmiş ve Osmanlı Dönemi’nde nispeten daha büyük boyutlu yapılar inşa edilmiştir. Manisa Hacı Yahya Camii (1474),<sup>8</sup> Gölarmara Şahuban Camii (15. yy.),<sup>9</sup> Bergama Şadırvanlı Cami (1550)<sup>10</sup> yakın çevredeki örneklerden bazılarıdır.

### Yapının Mimari Özellikleri

Taş ve tuğlanın dönüşümlü olarak kullanıldığı almalı düzende inşa edilen duvarlarda yer yer devşirme malzemeler dikkat çekmektedir. (Fot. 3, 4) Onarımlarla özgün yapısını kısmen yitirmiş olan duvar örgüsünde ağırlıklı olarak iki sıra tuğla bir sıra taş kullanılmıştır. Taşların arasına yerleştirilen birer dikey tuğlayla kasetleme yapılmıştır. Yapıyı dört yönden çevreleyen avlunun duvarları yakın dönem ürünüdür.



Fot. 3, 4: Batı cephede duvar örgüsü ve güney cephede devşirme kitabe.

Tek kubbeli bir harim ve üzeri ahşap örtülü bir son cemaat yerinden oluşan yapının, kuzeybatı köşesinde bir minaresi vardır. Dıştan kurşun levhalarla kaplanan kubbe yüksek bir kasnak üzerine oturmaktadır. Yakın zamanda yapının doğu cephesi

7 Anadolu’da bu tür yapılarla ilgili örnekler ve bir değerlendirme için bk. Dilaver, 1971. Konya’daki Selçuklu Dönemi örnekleriyle ilgili bilgi ve değerlendirme için bk. Katoğlu, 1966. Beylikler Dönemi örnekleri için bk. Kızıltan, 1958.

8 Acun, 1999, 91-98..

9 Ünal, 1998, 14-19..

10 Ersoy, 1989, 49-53...



Fot. 5: Doğu cephedeki ek yapı.

bitişğine, son cemaat yerinin bu cephesini de içine alacak şekilde sundurma çatılı bir bölüm eklenmiş ancak bu bölüm, İzmir II Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Kurulu kararı<sup>11</sup> doğrultusunda yapılan raspa ve temizlik çalışmaları sırasında kaldırılmıştır. (Fot. 5, 6, 7) Kaldırılan kadınlar bölümünün 1983 yılından sonra yapılan bir onarım sırasında eklendiği bilinmektedir. Özgününde kubbeli olduğunu düşündüğümüz son cemaat yerinin örtüsü kuzey cephenin iki köşesinde “L” şekilli birer paye ve ortada devşirme iki sütun tarafından taşınmaktadır. (Şek. 1, 2)

Yapının doğu, batı ve güney cephelerinde üç sıra halinde yerleştirilmiş beşer (toplam 15) pencere açıklığı yer almaktadır. (Fot. 8, 9) Alt ve orta sıradaki ikişer pencere aynı dikey doğrultuda, üst sıradaki ise bunları ortalayacak şekilde düzenlenmiştir. Kuzey cephede yer alan son cemaat yeri nedeniyle pencere düzeni diğer cephelerden farklıdır. Kuzey duvarının ortasında giriş açıklığı, doğu kanadında bir dış mihrap ve batı kanadında bir pencere dikkat çekmektedir. (Fot. 10) Bu cephedeki ikinci sıra pencereler, onarımlar sırasında tamamen kapatılmıştı.

Üç sivri kemerle kuzeye açılan son cemaat yeri, doğu ve batı köşelerde L şekilli birer paye ve ortada devşirme iki sütun tarafından taşınan ahşap bir örtüden oluşmaktadır. Son cemaat yerinin doğu ve batı cepheleri, zeminleri yükseltilmiş birer sivri kemerli açıklığa sahiptir. Genel özellikleri açısından üç birimli ve her birimi birer kubbeyle örtülü olması gerektiği izlenimi uyandırmasına karşın, bunu kanıtlayacak bir veri günümüze ulaşmamıştır.

11 İzmir II Numaralı Koruma Kurulu'nun 22.05.2013 / 2273 tarih ve no'lu kararı.

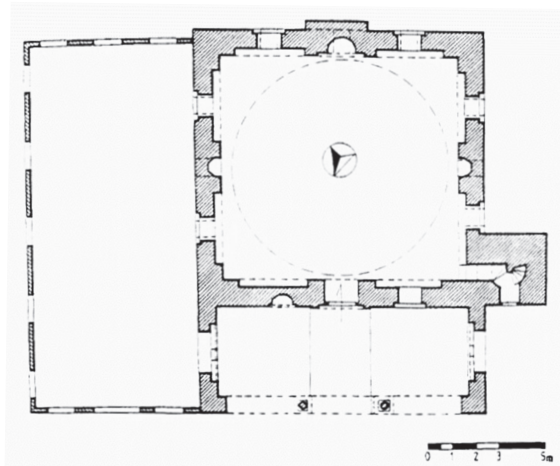
**Fot. 6:**  
Son cemaat yeri, eklentiler  
kaldırılmadan önce ve  
sonra.

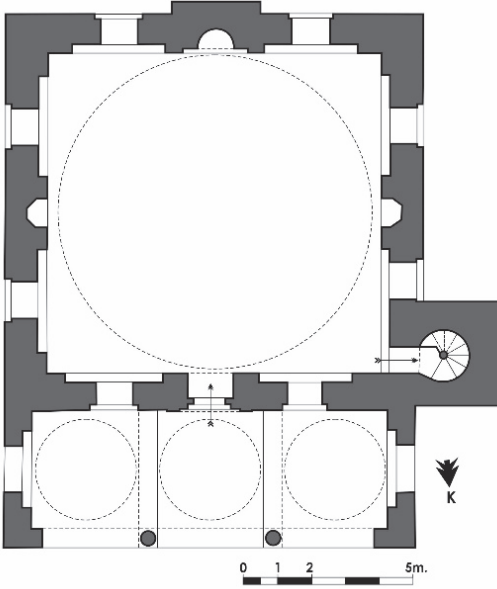


**Fot. 7:**  
Son cemaat yeri, eklentiler  
kaldırıldıktan sonra.



**Şek. 1:**  
Rölöve planı.  
(Ünalan'dan)





**Şek. 2:**  
Restitüsyon denemesi.  
(VGM Arşivi'nden işlenerek.)



**Fot. 8, 9:** Doğu ve batı cepheler.



**Fot. 10:**  
Kuzey cephe.



Fot. 11, 12: Kubbe eteği ve kubbe geçişindeki süslemeler.

Mermer söveli ve zıvanalı geçmelerden oluşan basık kemerli bir açıklıktan harime girilmektedir. Harimi örten kubbeye geçiş, pandantiflerle sağlanmış, duvarlar ise sivri kemerli çökertmelerle hareketlendirilmiştir. Güney duvarının ortasına yerleştirilen mihrap, yarım daire kesitli bir niş şeklindedir. Yakın zamanda elden geçirilmiş olan mihrap ve minber özelliklerini yitirmişlerdir. Yapının içindeki kalemişi süslemeler yakın zamanda yapılmıştır.<sup>12</sup> (bk. Fot. 11-12)

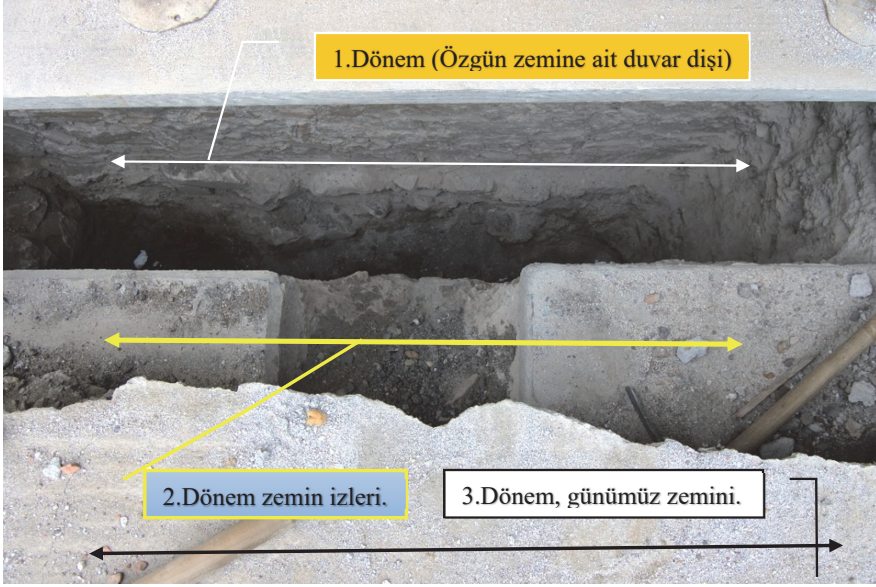
Tek şerefeli olan minare kare bir kürsü üzerinde yükselmektedir. Kürsü ve sekizgen pabuç, taş ve tuğlanın kullanıldığı almaşık düzende, gövde ise tuğla malzemeyle inşa edilmiştir. 1913 yılındaki depremde minare önemli ölçüde hasar görmüş ve yeniden inşa edilmiştir. İlk yapıda harimin kuzeybatı köşesindeki açıklıktan sağlandığı anlaşılan minare girişi son onarımda kapatılarak dışarıya yeni bir giriş açılmıştır.

### YAPILAN ÇALIŞMALAR SONRASINDA ELDE EDİLEN VERİLER VE ÖNERİLER

Yapının, özellikle 1913 depremi ile ciddi tahribata maruz kaldığı, güçlendirmeye yönelik çeşitli müdahalelerin bu deprem sonrasında gerçekleştirildiği ve daha sonra kadınlar kısmının eklendiği, bu eklenti sırasında da bazı değişiklikler yapıldığı anlaşılmaktadır. 2017 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından başlatılan restorasyon çalışmaları öncesi yapılan çalışmaları “Kazı ve Temizlik Çalışmaları” ve “Raspa Çalışmaları” olmak üzere iki başlık altında değerlendirmek mümkündür:

12 Rumi ve palmetlerden oluşan klasik motiflerin kopya edildiği bu tür kalemişi süslemelerin, her dönemin karakterine uygun olarak yorumlanmış, çeşitli yapılar üzerinde taş kabartma örnekleri bilinmektedir. Batılılaşma Dönemi taş örnekler ve bir değerlendirme için bk. Okumuş&Gülbudak, 2018; Uçar, 2009.





Fot. 13: Kuzey cephede üç farklı dönem zemin döşemesine ait izler.

### Kazı ve Temizlik Çalışmaları

Harimin doğu cephesi önünde yer alan ve yakın zamanda inşa edilmiş olan kadınlara ait bölüm kaldırılmış ve bu cephenin önündeki alanla duvar arasındaki ilişkiyi anlamak üzere iki ayrı noktada sondaj çukuru açılmıştır. Ayrıca benzer bir sondaj çalışması, güney ve batı cephelerin duvar dipleri ile kuzeyde son cemaat yerinin orta birimi zemininde ve harimde de yapılarak özgün zemin tespit edilmiştir.

Doğu cephenin güney köşesinde, duvar dibinde yapılan çalışmalarda, özgün zemin de dahil olmak üzere üç ayrı döneme ait olduğu anlaşılan izler ortaya çıkarılmıştır. (Fot.13)

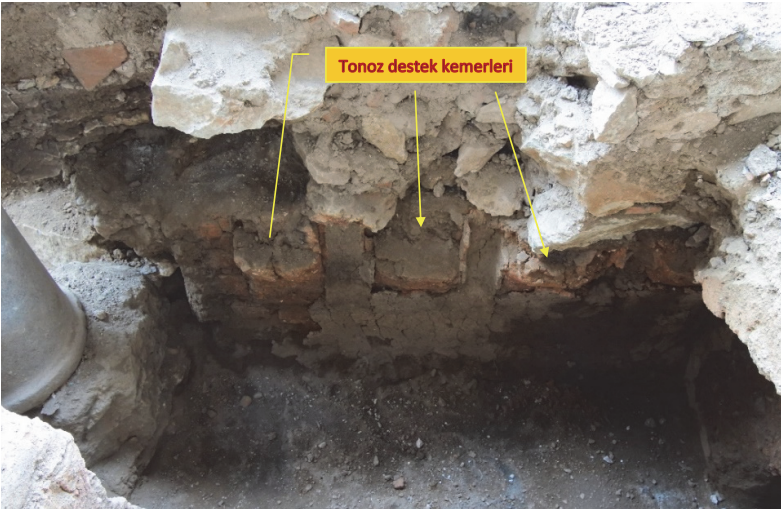
Güney cephenin batı köşesi yakınında açılan sondaj çukurunda, yaklaşık 250 cm derine kadar düzgün duvar takip edilmiş ve köşeden güney yönünde ilerleyen bir temel ile batı yönünde ilerleyen bir duvara ait kalıntılar tespit edilmiştir. Batı yönünde ilerleyen duvar, bugünkü zeminin yaklaşık 2 m altından itibaren cami duvarıyla bağlantılıdır. Bu duvarın başkaca bağlantısı tespit edilememiştir.

Son cemaat yerinin orta biriminin iki yanında yer alan devşirme granit sütunlardan doğudakinin basit bir altlığı vardır. Altlıksız doğrudan zemine oturan diğer sütunun altlığını tespit etmek üzere etrafı açılmış, ancak sütunun kesintisiz olarak yaklaşık 2 m derinde basit bir altlığa oturduğu tespit edilmiştir. Bu çalışma sırasında,

altlığın çevresinde yanık bir tabakaya rastlanması nedeniyle, sondaj çukuru avlu yönünde 50 cm ve harim yönünde bütün orta birimin zeminini kapsayacak şekilde genişletilmiş ve duvarları kerpiçten bir *ocak* ya da *fırın* olarak tanımlayabileceğimiz kalıntılara ulaşılmıştır. Dört duvarında dörderden toplam 16 tüekliği bulunan fırının kemerli ağzı doğu yüzü üzerindedir. Tamamen kerpiçten olan tüekliklerin cidarlarında, dumanın taşıdığı yoğun ısı nedeniyle, toprağın yapısındaki mineraller eriyerek sertleşmiş ve bir tabaka oluşturmuştur. İçinde yoğun miktarda kül ve hayvan kemiklerine rastlanan mekanın üzerini örten tonoz günümüze ulaşmamıştır. (Fot. 14-17)



Fot. 14: Son cemaat yerindeki fırına ait izler.



Fot. 15: Son cemaat yerindeki fırına ait izler ve sütunun oturduğu zemin.



**Fot. 16:**  
Son cemaat yerinde  
fırın ağzının içten  
görünüşü.



**Fot. 17:**  
Son cemaat yerinde,  
fırının duvarlarındaki  
tüteliklerden ayrıntı.

Batı cephede, minare yakınlarda ve cephenin güney kesiminde, duvar dibinde yapılan sondaj çalışmalarında herhangi bir veriye ulaşılamamış, ancak, avlunun kuzeyinde, bugünkü avlu girişi yakınında daire kesitli bir havuza ait izler tespit edilmiştir. Duvarları çimentolu harçla yapılan havuz kalıntısı bir şadırvanla ilişkili olmalıdır. Muhtemelen

Cumhuriyet Dönemi'nde yapılan onarımlardan birine ait olan havuz yine aynı dönemde yapılan bir başka onarım sırasında tamamen kapatılmıştır. (Fot. 18)



**Fot. 18:** Avluda ortaya çıkarılan havuza ait kalıntılar.

Harimde, duvar diplerinde ve mihrap önünde özgün zemin kotuna ait olabilecek kalıntıları saptamak üzere sondaj çukurları açılmış ve bazı izler tespit edilmiştir. Mihrap önünde ve batı



**Fot. 19:** Harim batı duvarı önünde, özgün zemin döşemesinin oturduğu duvar dışı.

duvarının önünde tespit edilen, harimin özgün zeminine ait izler, dışarda, doğu cephede elde edilen avlu zemin kotundan yaklaşık olarak 10 cm daha yüksektir. Zaman içinde yol/sokak/avlu seviyesinin yükselmesiyle birlikte, harimin de zemini yükseltilerek çukurda kalmasının engellendiği anlaşılmaktadır.

### **Raspa Çalışmaları**

Yapının bütün dış duvarları, yakın zamanda yapılan sıva ve boya gibi uygulamalardan arındırılmış, sonradan yapılan müdahalelere ait izler tespit edilmeye çalışılmıştır. Raspa çalışmaları sonrasında, son cemaat yerinin üst sıra pencereleri kapatılmış, doğudaki alt sıra penceresinin yerine ise bir dış mihrap yerleştirildiği görülmüş; harime girişi sağlayan açıklığın tuğladan dilimli bir kemerle kuşatıldığı, ancak onarımlar sırasında kemerin sıvanarak kapatıldığı tespit edilmiştir. (Fot. 20, 21)

Raspa çalışmalarına özellikle, özgünde de sıvalı olan harim duvarlarında ağırlık verilmiştir. Bu çalışmalar sonrasında, mihrabın iki yanındaki alt ve üst sıra pencere açıklık formlarının sonradan yapılan müdahalelerle değiştirildiği (Fot. 22); kuzey duvarında, son cemaat yerine açılan üst sıra pencerelerinin ve batı duvarın kuzey köşesindeki minare girişinin tamamen kapatıldığı (Fot. 23); kubbe iç yüzeyleri ile geçiş unsurları üzerindeki kalemişi süslemelere iki ayrı onarım döneminde müdahale edildiği (Fot. 24-27) anlaşılmıştır. Ayrıca, duvarları güçlendirmek üzere, alt sıra pencerelerinin tepe noktaları üzerinden başlayarak, duvar içine, yapıyı dört yönden dolanan bir demir hatlı yerleştirilmiş olduğu ve üzeri çimento katkılı harçla sıvandığı görülmüştür. (Fot.28, 29)



**Fot. 20:** Son cemaat yerinin doğu kanadında özgün pencere izi ve dış mihrap.



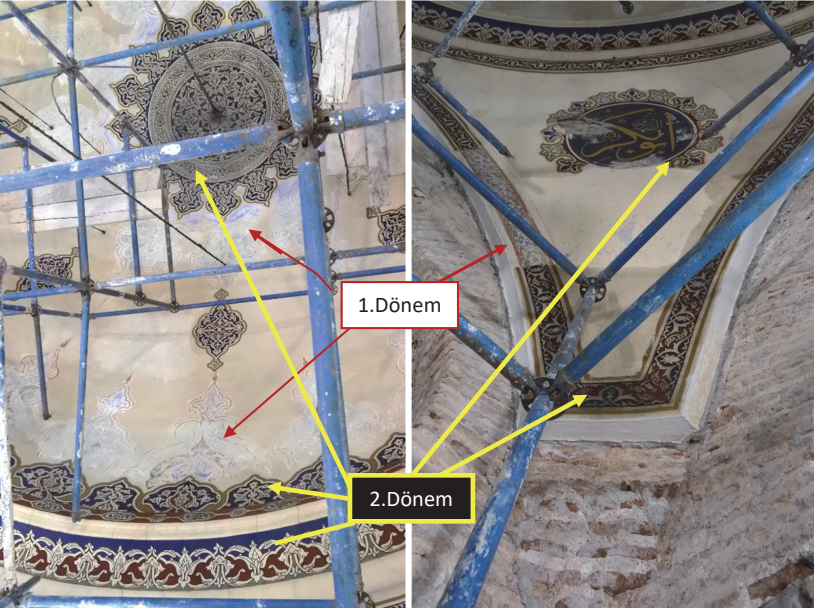
**Fot. 21:** Harim girişi.



**Fot. 22:** Mihrabın batısında özgün pencerelere ait izler.



Fot. 23: Son cemaat yerine açılan pencerelere ve özgün minare girişine ait izler.



Fot. 24, 25: Kubbe iç yüzeyi ve pandantiflerde iki ayrı süsleme dönemine ait izler.



**Fot. 26:** Kubbe göbeği; raspa sonrasında ortaya çıkan, iki ayrı süsleme dönemine ait izler.



**Fot. 27:** Kubbe eteği; raspa sonrasında ortaya çıkan, iki ayrı süsleme dönemine ait izler.



**Fot. 28:** Duvar içlerine yerleştirilen metal hatıl.

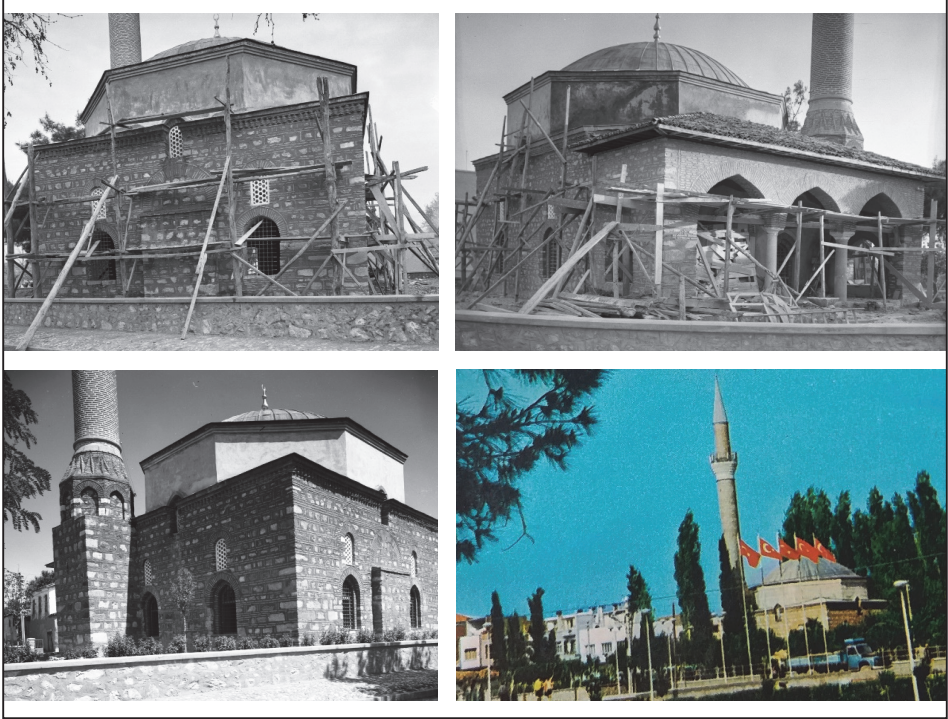


**Fot. 29:** Duvar içlerine yerleştirilen metal hatıldan ayrıntı.



## TARTIŞMA ve MÜDAHALE ÖNERİLERİ

Yapıyla ilgili, daha önce sözünü ettiğimiz Cumhuriyet Dönemi onarımları öncesine ait görsel malzeme yoktur. Üzerlerinde açık tarih bulunmamakla birlikte, bu dönem onarımları sırasında ve sonrasında çekilmiş bazı fotoğraflar vardır. Ancak bu fotoğraflar da ayrıntılı olarak incelendiğinde yapının bugünkü görünümü dışında, özgün durumuna ilişkin bir veriye ulaşmamızı mümkün kılmamaktadır. (Fot. 30)



Fot. 30: Yapının Cumhuriyet Dönemi onarımı sırasında ve sonrasında çekilmiş fotoğraflarından örnekler.

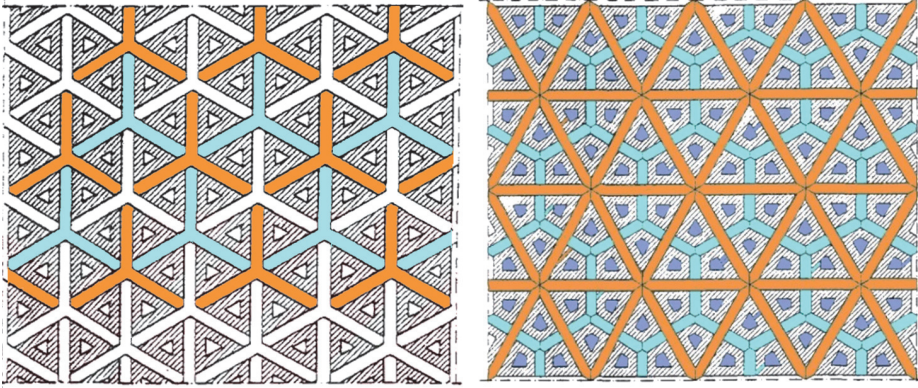
### Avlu, Cepheler ve İnşa Malzemesi

- Yapının bulunduğu alanı dört yönden çevreleyen avlu duvarları yakın tarihlidir. Cami gibi tarihi ve kutsal mekanlarda -özgün olmadığı takdirde- avlu duvarlarının yüksek olmaması ve hatta en fazla 1 m yüksekliğinde bir duvar ve duvar üzerinin fazla abartılı olmayan metal parmaklıklarla tamamlanması çağdaş yaklaşımın gereklerindedir. Avlu duvarlarında bu türden bir uygulamanın, yapının tarihi eser kimliğini görünür kılmaya yanında, camiye yaşamla bütünleştiren bir görünüme sahip olacağı açıktır.

- Avlunun özgün zemin kaplamasına dair her hangi bir veri elde edilememiştir. Bir kaplama yapılmak istenmesi durumunda, çevre düzenlemesi ile birlikte değerlendirilip, uygun çiçeklikler bırakılarak doğal taş ile kaplanması mümkündür.
- Avluda toprak altından çıkarılan ve Cumhuriyet Dönemi'nde demir katkılı çimentolu harçla inşa edildiği ve sonradan üzerinin kapatıldığı anlaşılan bir şadırvana ait izler tespit edilmiştir. İzlerden yola çıkarak şadırvan yenilenebilir. Şadırvanın üzeri muhtemelen ahşap bir örtüye sahip olmalıdır. Yöredeki benzer örnekler değerlendirilerek, caminin görünümünü olumsuz etkilemeyecek yükseklik ve özellikte, abdest almak için uygun aralıklarda birer ahşap oturak yerleştirilerek, ayaklar ve örtü tamamen ahşap olmak üzere yeniden inşa edilebilir.
- Güney cephenin batı köşesinde ortaya çıkan duvarların camiyle ne tür bir ilişkide olduğu tespit edilememiştir. Bu izlerin, güney cephe yakınında yer alan ve yakın zamanda yıkıldığı söylenen dükkan sırası ile ilişkili olması muhtemeldir.
- Batı cephenin kuzey kesiminde, son cemaat yeri yakınında yer alan minarenin, sonradan dışarıya açılan girişi bir dönem eki olarak korunmalıdır. Ancak bu giriş, bir güvenlik sorunu teşkil etmemesi için kullanım dışı tutulabilir. Minare için, raspa sonrası açığa çıkan harim içindeki girişin kullanılması yerinde olacaktır. Minarenin, bir yüzüyle cephe duvarına bitişik olan kare kesitli kürsüsünün duvar örgüsü, cephenin duvar örgüsüyle aynıdır. Kürsü, saçak hizasında kemerli bir çökgene ve *bir ters - bir düz* olarak yerleştirilen tuğla malzemeli üçgenlerin oluşturduğu pabuça bağlanmaktadır. Pabuçtan itibaren, silindirik gövde yakın zamanda inşa edilmiştir. Beş sıradan oluşan basit kirpi saçaklı şerefe altı dolgununun bir özelliği yoktur. İlk bakışta cami için aykırı görünmeyen ve statik bir sorunu yokmuş izlenimi veren minare, bakımı yapılarak bu şekliyle korunabilir.
- Kuzey cephede, köşelerde *L* şekilli payeler ve ortada iki sütun tarafından taşınan üç sivri kemerle dışarı açılan son cemaat yerinin üzeri ahşap çatıyla örtülüdür. Çatının üzeri yakın zamanda kurşun levhalarla kaplanmıştır. Özgünde, kubbeli üç birimden oluşması gereken son cemaat yerinin yıkılan kubbelerinin yerine bugünkü çatının yapıldığı söylenebilir. Raspa sonrasında, muhtemelen kubbeli olduğu döneme ilişkin bir veriye ulaşılamamıştır. Özgün halinin restitüsyonu yapılabilmekle beraber, restorasyon için yeterli veri yoktur. (*Bk. Şek. 2*) Bu nedenle, temizlik ve bakımı yapılmak kaydıyla, bugünkü şeklinin korunması daha sağlıklı olacaktır. Kemer köşeliklerinde -cepheye kimlik kazandıran- tuğlayla oluşturulmuş geometrik süslemelerin titizlikle korunması gereklidir. (*Fot.31; Şek. 3, 4*)
- Son cemaat yeri orta biriminde yapılan çalışmalar sırasında, özgün zemin kotu seviyesinin altında ortaya çıkarılan kerpiç malzemeli fırının içinde kül tabakası ve hayvan kemikleri dışında bir veriye rastlanmamıştır. Caminin malzeme ve inşa tekniklerine benzemeyen yapısı, İslamî devir öncesine ait olabileceği izlenimi vermektedir. Son cemaat yerinin batı kesiminde yer alan sütunun altlığı, caminin inşa edildiği özgün kottan daha aşağıdaki fırının zeminine oturmaktadır.



Fot. 31: Son cemaat yeri süslemelerinden ayrıntı.



Şek. 3, 4: Son cemaat yeri; süslemelerin analizi. (Ünalın'dan işlenerek.)

Bu durum caminin inşası sırasında fırının var olduğunu göstermektedir. Son cemaat yerine zarar vereceği ve yapının statğine olumsuz etkisi endişesiyle, fırın ve çevresinin bağlantılarına ilişkin verilere ulaşmak bugün için mümkün görünmemektedir. Çıkan izlerin korunması konusunda, bu tür durumlarda genellikle kabul gören “jeotekstil ve kumla üzerinin kapatılması” ya da “mevcut haliyle dondurularak kırılmaz camla sergilenmesi” yöntemlerinden biri tercih edilmelidir. Ancak, bir ibadet yapısı olarak sirkülasyonun yoğunluğu ve bakım problemleri göz önünde bulundurulduğunda ilk yöntem önerilebilir.

- Onarımlarla özgün yapısını kısmen yitirmiş olan duvar örgüsünde ağırlıklı olarak *iki sıra tuğla bir sıra taş* kullanılmıştır. Taşların arasına yerleştirilen birer



**Fot. 32:** Kasnağın duvar örgüsü ve güneş kursları.

ve yer yer ikişer dikey tuğlayla *kasetleme* yapılmıştır. Bu düzen, daha önce onarım gören cephelerde -özellikle doğu cephede- büyük ölçüde bozulmuştur. Statik bir sorun oluşturmadığı takdirde bozulan kısımlar aslına uygun olarak yenilenebilir. Ancak, bu tarz uygulamaların bir dönem eki olarak kabul edilmesi, tarihi eserlerde başvurulan bir yöntem olarak korozyona uğramış ve direncini yitirmiş malzemenin çürütülerek yenilenmesi de mümkündür.

- Tamamen sıvalı olan sekizgen kubbe kasnağının raspa çalışmaları sonrasında, beden duvarlarıyla aynı duvar örgüsüne sahip olduğu, ancak beden duvarlarında olduğu gibi kasnak duvarlarında da onarımlar sırasında örgü düzeninin önemli ölçüde bozulduğu görülmüştür. Muhtemelen 1943 yılında yapılan onarımda kasnağı sağlamlaştırma amaçlı olan bu uygulama sırasında kubbenin dış yüzeyinde de çimentolu harçla onarım yapılmıştır. Bu onarım sonrasında kubbe dış yüzeyi kurşun levhalarla kaplanmış olmalıdır. Yapının beden duvarlarında yapılacak olan uygulama, kasnak duvarları için de geçerlidir. Yapıdaki bütün duvarlarda olduğu gibi kasnak ve kubbe çimentolu harçtan arındırılmalıdır. Kasnağın yüzleri üzerine yerleştirilen tuğla çerçeveli *güneş kursları*, özgün yapının günümüze ulaşan öğelerindendir ve bu öğenin onarımlar sırasında göz ardı edilmemesi önemlidir. (Fot. 32)

### **Pencere Düzeni**

- Bütün cephelerde üç sıra halinde düzenlenmiş olan pencereler, alttan itibaren iki sıra ikiyeşerli, üst sıra ise alttakileri ortalayacak şekilde yerleştirilmiş tek açıklıktan oluşmaktadır. Bütün pencereler tuğla örgülü ve sivri kemerlidir.
- 3. sırada, cepheleri ortalayacak şekilde yerleştirilen pencerelerin tepe noktası saçaktan daha yüksek olduğu için, saçığı kesintiye uğratmaktadır. Eski fotoğraflarda da görülen bu durum, Cumhuriyet Dönemi onarımlarının eseri olmalıdır.



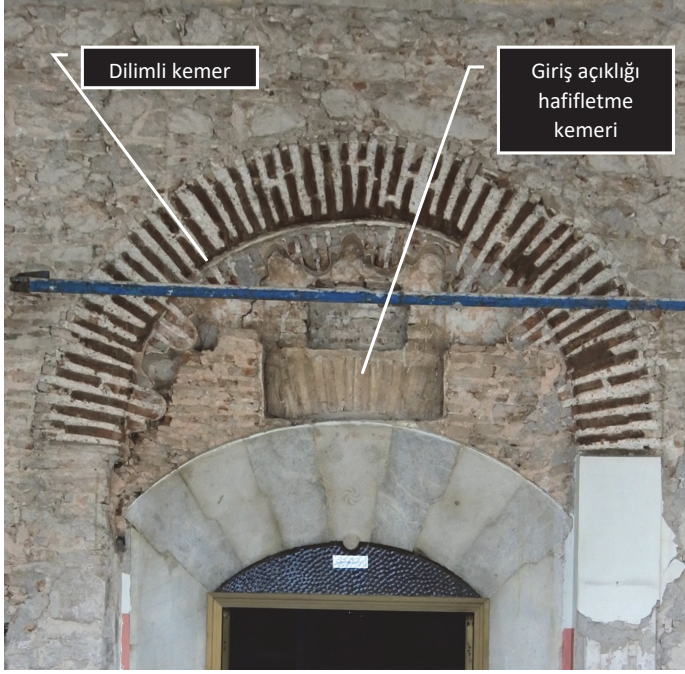
**Fot. 33:** Gölarmara Şahuban Camii'nde pencere-saçak ve duvar-kasnak ilişkisi.

- Saçak ve kubbe kasnağı ilişkisi değerlendirildiğinde iki varsayımdan söz edilebilir. Bunlardan ilki, duvarların ve saçığın pencere tepe noktasına kadar yükseltilerek pencerenin içteki konumunun dışa da yansıtılması şeklindedir.<sup>13</sup> Ancak, bu tür bir uygulamanın duvarlar üzerine binen yükü artıracığı da muhakkaktır. Bu olasılık, özgünde yapıyı dört yönden dolanan bir saçığın varlığının kabul edilmesini gerektirir. İkinci olasılık ise, tuğlayla oluşturulmuş kirpi saçığın özgünde yalnızca köşelerde yer aldığı ve bu dönemde yapıyı dört yönden kuşatacak şekilde inşa edildiğine dair varsayımdır. Bu durumda kubbe kasnağı ile cephe duvarı aynı düzlemde yer alacağından saçığın kestiği pencere de baskıdan kurtulmuş olacaktır. 16-17. yy.'larda inşa edilmiş pek çok Osmanlı yapısında her iki türe ait uygulamanın örnekleri vardır. İkinci varsayım olarak sözünü ettiğimiz uygulamanın en yakın örneği, pek çok özellikleri benzeyen, Gölarmara'daki Şahuban Camii'nde görülmektedir. Gülruh Hatun Camii'nde de Şahuban Camii'ndekine benzer bir uygulama daha isabetli olabilir.

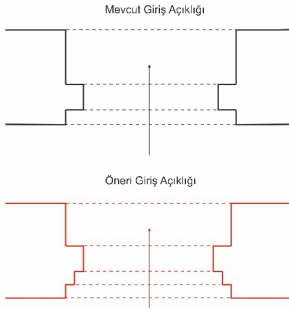
13 Bk. 12 Haziran 2018 tarihli raporda 31, 32, 33 numaralı fotoğraflar.

## Harim

- Basık kemerli, mermer söveli harim girişi de yakın dönem onarımlarından nasibini alan bölümlerden biridir. Bugünkü yuvarlak kuşatma kemerinin üzenği noktalarından itibaren farklılaşan duvar örgüsü, kemerin de sonradan inşa edildiğini göstermektedir. Nitekim, Osmanlı mimarisinde, yapının inşa edildiği dönemde yuvarlak kemer uygulaması henüz yaygınlaşmamıştır. Yapıdaki diğer tüm kemerlerin de sivri şekilli olması bu düşünceyi destekleyen verilerdendir. Raspa sonrası ortaya çıkan dilimli kuşatma kemeri ve kitabe levhasının kaldırılması sonucu, levhanın arkasında ortaya çıkan kemer de özgün giriş ile ilişkili olmalıdır. Yuvarlak kemer bir dönem eki olarak kabul edilse dahi, dilimli kemerin mutlaka korunması gerektiği düşüncesindeyim. Ayrıca, giriş açıklığına ait mevcut söve taşlarının, kitabe levhasının arkasında ortaya çıkan kemerin altına gelecek şekilde yerleştirilmesi mümkündür. Söz konusu kemer, giriş açıklığı kemeri üzerine binecek yükü karşılayan bir hafifletme kemeri görevini üstlenmiştir. Önerilen bu yöntem için Gölarmara Şahuban Camii'nin giriş açıklığı profili örnek olarak değerlendirilebilir. Ancak, bu tür bir uygulamanın statik bir sorun yaratacağı tespit edilirse ya da mevcut durumun korunmasına yönelik bugün öngörülemeyen yeni veriler elde edilirse değerlendirmeye alınmalıdır. (Fot. 34, 35; Şek. 5)
- Tek kubbeyle örtülü kare planlı harimin cepheleri simetrik olarak düzenlenmiştir. Cephelere ikişer geniş kemerle hareket kazandırılmış, kemer içlerine altta ve üstte birer pencere, iki kemer arasında da, dışardan bakıldığında saçağı kesen üçüncü sıra penceresi yerleştirilmiştir. Doğu ve batı cephelerde üçüncü sıra penceresi ile aynı düşey doğrultuda mihrap biçimli birer yan niş yer almaktadır. Batı cephenin kuzey kesimindeki pencereler, bu köşede yer alan minare kürsüsü nedeniyle hafif güneye kaydırılmıştır.
- Bugünkü pencere düzeninin değiştirilmesi -özgün pencerelere ait izlerin tespit edilmiş olmasına rağmen- başka değişiklikleri de gerektirecektir. Özellikle harimin kuzey duvarı üzerinde, son cemaat yerindeki dış mihrap ile siva raspasıyla ortaya çıkan pencere izi kısmen örtüşmektedir. Bu kesimde pencereden ya da mihraptan feragat edilmesi zorunludur. Diğer cephelerdeki özgün pencere izleriyle günümüzdeki pencerelerin yakın konumda olmaları ve ebatları dışındaki özellikleri açısından benzerlikleri nedeniyle, bugünkü konum ve şekilleriyle korunmalarında bir sakınca olmadığı kanaatindeyim. Ancak kalan izlerden, mevcuttan daha büyük boyutlu oldukları anlaşılan pencere düzenine dönülmesinin mekana daha fazla ışık sağlayacağı da bir gerçektir.
- Muhtemelen 1943 yılı onarımı sırasında duvarların içine yerleştirilen metal hatılların duvara ekta bir yük oluşturmadığı tespit edilirse yerinde bırakılabilir. Ancak, yapının duvarlarında ve kubbede görülen derin çatlaklar bu metal hatılların tam olarak güçlendirme sağlamadığının göstergesidir. Statik raporlar



**Fot. 34:**  
Giriş açıklığı.



**Şek. 5:** Mevcut giriş açıklığı ve önerilen giriş açıklığı kesiti.



**Fot. 35:** Gölmarımara Şahuban Camii giriş açıklığı.

doğrultusunda, yeni oyuklar açmak yerine söz konusu mevcut metallerin yerleştirildiği oyuklar kullanılarak uygulama yapılabilir.

- Yapının kubbe iç yüzeyinde, pandantiflerde ve kemer alınlarındaki kalemışı süslemelerle ilgili raspa çalışmalarında, mevcut kalemışlerinin altında önceki döneme ait süslemeler tespit edilmiştir. Ancak, bu süsleme tabakasının da çimentolu harç üzerine yapılmış olması, 1943 yılı onarımıyla ilişkili olduğunu göstermektedir. Restorasyon çalışmaları sırasında, mevcut niteliksiz tabakanın



Fot. 36-37: Mihrap. Raspa öncesi - sonrası.

kaldırılarak, alttaki süslemenin uygulanması daha doğru olacaktır. Nitekim, bu süsleme yapının inşa edildiği dönemin süslemeleriyle daha fazla benzer özellikler taşımaktadır.

- Yapılan çalışmalar sırasında harimin zemin döşemesine ait herhangi bir veriye rastlanmamıştır. Tespit edilen taşlar döşeme altı tabliyesiyle ilgili olmalıdır. Restorasyon çalışmaları sırasında çıkacak muhtemel izlere göre işlem yapılmalıdır. Harimin özgün zemin kotu tespit edilmiş olmakla birlikte, sokak seviyesinin yükselmiş olması sebebiyle, bu kotun kullanılması çeşitli sorunları da beraberinde getirecektir. Gerek avluda gerekse harimde kot seviyesi sokaktan aşağıda olacağı için yağmur sularının tehdidine maruz kalacağı açıktır. Ancak, özgün kotun uygulanması durumunda suyun baskısından duvarları ve harimi koruyacak sağlıklı bir drenaj sistemi düşünülmelidir.
- Raspa sonrasında mevcut mihrabın altından, yapıdaki kalemişi süslemelerle aynı döneme işaret eden yazılar ve bitkisel süslemeler içeren sivri kemerli bir niş ortaya çıkarılmıştır. Mevcut niteliksiz mihrap nişinin yerine, yeni tespit edilen nişin uygulanması daha doğru bir yaklaşım olacaktır. (Fot. 36-37)
- Mevcut minberin bir özelliği yoktur, ancak ahşapları temizlenerek ve bozulan kısımları yenilenerek kullanılabilir. (Fot. 36)



## KAYNAKÇA

- Acun, H. (1999). *Manisa'da Türk Devri Yapıları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Dilaver, S. (1971). Anadolu'daki Tek Kubbeli Selçukulu Mescitlerinin Mimarlık Tarihi Yönünden Önemi . *Sanat Tarihi Yıllığı* (IV), 17-28.
- Emecen, F. (1989). *XVI. Asırda Manisa Kazası*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ersoy, B. (1989). *Bergama Cami ve Mescitleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Gökbilgin, T. (1952). *XV-XVI Asırlarda Edirne ve Paşa Livası*. İstanbul.
- İzdem, E. (1944). *Dünkü Bugünkü Akhisar (Tarihi-Coğrafyası-Folkloru)*. İzmir.
- Katoğlu, M. (1966). 13. Yüzyıl Konya'sında Bir Cami Grubunun Plan Tipi ve Son Cemaat Yeri. *Türk Etnografya Dergisi IX*, 82-91.
- Kızıltan, A. (1958). *Anadolu Beyliklerinde Cami ve Mescitler*. İstanbul.
- Okumuş, E. & Gülbudak, Ö. (2018). Türk Sanatında İnşa Edilen (12-20. Yüzyıllar) Çeşme Uslupları Üzerine Bir Deneme. *Osmanlı Sanatı'na Dair Denemeler*, A. Baylan (Ed.), (85-122). İstanbul: Cinius Yay.
- Önkal, H. (1992). *Osmanlı Hanedan Türbeleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Satış, B. (1994). *İlkçağdan Günümüze Akhisar*. İzmir: Akhisar Sağlık Eğitim Kültür Vakfı.
- Süreyya, M. (1996). *Sicil-i Osmanî*. İstanbul.
- Uçar, H. (2012). *Sipil'den Manisa'ya Ab-ı Hayat: Manisa Çeşmeleri*. Manisa: Manisa Belediyesi Kültür Yayınları.
- Uluçay, Ç. (1980). *Padişahların Kadınları ve Kızları*. Ankara.
- Uluçay, M. Ç. (1940). *Saruhanogulları ve Eserlerine Dair Vesikalar (773 H.-1220 H.)*. İstanbul: Resimli Ay Matbaası.
- Ünalın, H. S. (1998). *Akhisar ve Gölmaradadaki Türk Anıtları*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yüksel, İ. A. (1983). *Osmanlı Mimarisinde II. Bayezit Yavuz Selim Devri*. İstanbul.



## VEDAD TEK'İN SARAYBURNU RIHTIMI DÜZENLEMESİ\*



## SARAYBURNU PIER BY VEDAD TEK\*

Müjde Dila GÜMÜŞ\*\*

**Öz**

Vedad Tek, V. Mehmet Reşad'ın tahta çıktığı 27 Nisan 1909'dan 7 Mayıs 1914 tarihine kadar *Sermimar-ı Hazret-i Şehriyari* ünvanıyla padişah baş mimarı olarak görev yapar. Bu süre zarfında ağırlıklı olarak, mevcut saray, kasır ve konakların tamiratına yönelik çalışmalar gerçekleştirir. Padişahın Topkapı Sarayı ziyaretlerinde kullanması için 1911 yılında Sarayburnu'nda bir rihtım projesi hazırlar. Sarayburnu'nda mevcut bir rihtımın tamirini ve düzenlenmesini içeren proje ertesi sene uygulanır. Vedad Tek tarafından, rihtımın etrafını çevirmek için, biri büyük biri küçük olmak üzere iki farklı tipte baba tasarlanmıştır. Bu babaların benzerlerine hem Vedad Tek'in yapılarında, hem de Milli Mimari üslubundaki çeşitli yapılarda rastlanmaktadır. Vedad Tek'in yapı listesinde yer almayan rihtım düzenlemesinin 1917 tarihli görsel belgelerine ilk kez bu çalışmada yer verilmektedir. Bu çalışma kapsamında Sarayburnu'ndaki rihtım düzenlemesinin, Vedad Bey tarafından hazırlanmış ön keşif defteri, kaleme aldığı dilekçeler ve *Der Kaiser bei unseren türkischen Verbündeten (1917)* (İmparator Türk Müttefiklerimizle Birlikte) isimli filmde yer alan görsel belgeler aracılığıyla tanıtılması amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** *Topkapı Sarayı, Sarayburnu, II. Meşrutiyet, Vedad Tek, Milli Mimari Akımı,*

\* Bu makale, Prof. Dr. A. Tarkan Okçuoğlu danışmanlığında hazırlanmış olan “*İkinci Meşrutiyet’te Saray İçin Çalışmak: Vedad (Tek) Bey’in Sermimarlık Dönemi*” başlıklı doktora tezinden geliştirilmiştir. Kıymetli yardımları için Prof. Dr. A. Tarkan Okçuoğlu’na, *Der Kaiser bei unseren türkischen Verbündeten* (İmparator Türk Müttefiklerimizle Birlikte) başlıklı filmi sağlayan Prof. Dr. M. Baha Tanman’a, Vedad Tek Aile Arşivi’de çalışmama olanak sağlayan Prof. Dr. Suha Özkan’a ve fotoğraf arşivini benimle paylaşan Cemal Emden’e çok teşekkür ediyorum. Bu çalışma İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu desteği ile, 44568 numaralı proje kapsamında hazırlanmıştır.

\* This article has been derived from the doctoral thesis titled “*Vedad (Tek) Bey’s Career as the Chief Imperial Architect of the Ottoman Court*” which had been fulfilled under supervision of Prof. Dr. A. Tarkan Okçuoğlu. I would like to thank to Prof. Dr. Tarkan Okçuoğlu who helped me considerable through the thesis duration, and to Prof. Dr. M. Baha Tanman who provided the film *Der Kaiser bei unseren türkischen Verbündeten*, and to Prof. Dr. Suha Özkan who enabled working in the Vedad Tek Family Archive, and to Cemal Emden who shared his photo archive with me. This study was prepared with the support of İstanbul University Scientific Research Projects Commission within the project numbered 44568.

\*\* Araş. Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Türk ve İslam Sanatı Anabilim Dalı. İstanbul.

ORCID ID: 0000-0003-0978-4924 ♦ E-mail: mujde.gumus@istanbul.edu.tr

### **Abstract**

Vedad Tek took the role of “sermimar-i hazret-i sehriyari”, chief imperial architect of the Ottoman court, between the dates April 27, 1909 (under the reign of Mehmet V Reşad) and May 7, 1914. During this time, he mainly worked the repairments of the existing palaces, *kasırs* and mansions. The Repairments of Topkapı Palace was one of the responsibilities of the chief imperial architect. In order to use of the Sultan in his visits to Topkapı Palace, Vedad Bey prepared a pier project in 1911. Sarayburnu pier project was including the repair of the existing pier and fencing it with rail post designed by Vedad Tek. By Vedad Tek designed two different types of rail posts, one big and one small. Similar rail posts can be found in both Vedad Tek’s buildings and in various buildings which designed with the effects of the National Architectural Movement. Sarayburnu pier is not included in Vedad Tek’s construction list. In this study, visual documents of the pier dated to the 1917 are published for the first time. This study aims to introduce Vedad Tek’s Sarayburnu pier project through the scenes of the film named *Der Kaiser bei unseren türkischen Verbündeten (1917)*, together with his proposal, petitions and drawings.

**Keywords:** *Topkapı Palace, Sarayburnu, Second Constitutional Period, Vedad Tek, National Architectural Movement,*

### **Giriş**

Mimar Vedad Tek’in (1873-1942) yapı listesi, kamu yapılarından konutlara; ticaret yapılarından anıtlara uzanan zengin bir içeriğe sahiptir. Listede dikkat çeken bir grubu da iskele yapıları meydana getirir.<sup>1</sup> Vedad Tek’in bu bağlamda değerlendirilebilecek dört projesi olduğu bilinmektedir. Paris’te aldığı eğitimin ardından İstanbul’a döndüğünde yaptığı ilk işlerden biri, Yenikapı’da Şehremaneti Kantar Müdüriyeti’ne ait ahşap iskeledir.<sup>2</sup> 1916-1918 yılları arasında Harbiye Nezareti Sermimarlığı görevindeyken, Kadıköy, Moda ve Haydarpaşa için birer iskele binası projesi hazırlar. Moda ve Haydarpaşa İskele binaları inşa edilirken, Kadıköy İskelesi projesi uygulanmamıştır.<sup>3</sup> Bu yapı grubu içinde değerlendirilebilecek bir proje de, Vedad Bey’in *Sermimar-ı Hazret-i Şehriyari* ünvanıyla yaptığı 1912 tarihli Sarayburnu rıhtım düzenlemesidir.<sup>4</sup> Sultan V. Mehmed Reşad’ın Topkapı Sarayı ziyaretlerinde kullanması amacıyla yapılan düzenlemeye, Vedad Bey’in yapı listesinde yer verilmemiştir.<sup>5</sup>

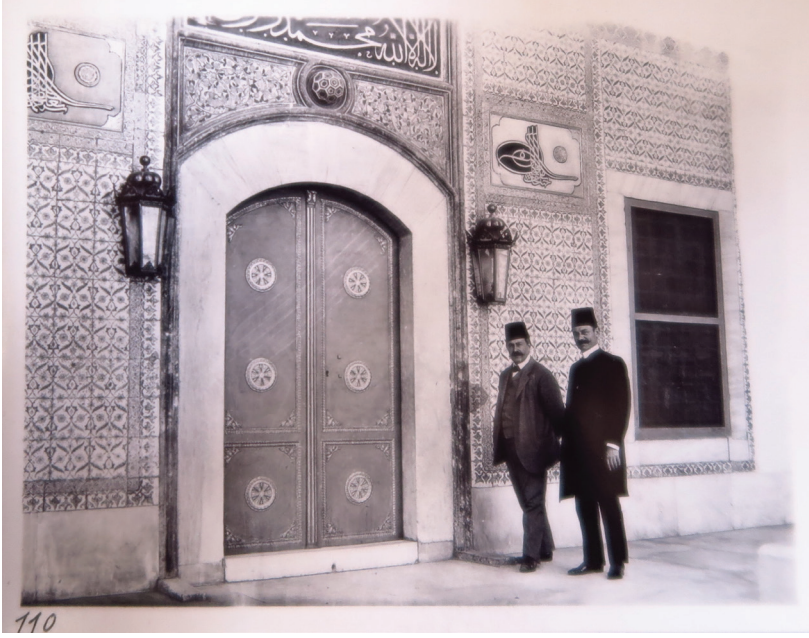
1 Vedad Tek’in en kapsamlı yapı listesi için bk. Cephaneçigil, 2003.

2 Demirbel, 1941, 232.

3 Özkan, 1987, 27.

4 Belgelerde kullanılan “Sarayburnu rıhtım tamiri ve iskele inşası” ifadesi, iskele binası inşa edildiği algısını uyandırmaktadır. Halbuki Vedad Bey’in projesi, mevcut rıhtımı tamir ederek babalarla çevirmektir. Bu sebeple makale boyunca “rıhtım düzenlemesi” kullanımı tercih edilecektir.

5 Özkan, 1973; Bulduk, 1973; Uluç, 1987; Onur, 1988; Cephaneçigil, 2003.



**Fot. 1:** Sermimar Vedad Bey Hırka-i Saadet Dairesi önünde. (Bodrum Mimarlık Kitaplığı, Vedad Tek Arşivi, Suha Özkan-Pelin Derviş Koleksiyonu.)

Afife Batur “Sermimar-ı Hazret-i Şehriyari: Mehmed Vedad” başlıklı bildirisinde rıhtımda kullanılan babaların bir çizimini yayınlamış ve çizimin uygulanmış olma ihtimalinden bahsetmiştir.<sup>6</sup> Tarafımca hazırlanmış olan “*II. Meşrutiyet’te Saray İçin Çalışmak: Vedad (Tek) Bey’in Sermimarlık Dönemi*” başlıklı doktora tezinde ise, rıhtım düzenlemesi için Vedad Bey tarafından hazırlanmış keşif defterinin özeti ile uygulama sürecine ilişkin yazışmalardan örnekler değerlendirilmiştir. Sarayburnu’nda padişah için yapılan rıhtımın *Das Bundesarchiv*’de bulunan 1917 tarihli *Der Kaiser bei unseren türkischen Verbündeten* (İmparator Türk Müttefiklerimizle Birlikte) isimli filmde elde edilen görsel belgeler, ilk defa bu yayında yer verilmektedir. Makale kapsamında rıhtımın tasarım özellikleri ve inşaa sürecinin ele alınmasıyla beraber, rıhtım projesinin Vedad Bey’in sermimarlık dönemi faaliyetleri içindeki yerinin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

### Vedad Bey’in Sermimarlık Dönemi

1873 yılında doğan Vedad Bey, sarayla güçlü bağları olan seçkin bir aileye mensuptu.<sup>7</sup> Babası, Giritli Sırrı Paşa, Trabzon, Diyarbakır, bazı Rumeli eyaletleri ve Bağdat valisi olarak görev yapmış bir bürokrattır. Anne tarafından dedesi, Hekim İsmail

<sup>6</sup> Batur, 2007, 103.

<sup>7</sup> Özkan, 1973, 46.

Paşa, Sultan II. Mahmud'un saray doktorluğunu yapmıştır.<sup>8</sup> Besteci ve şair olan annesi Leyla Hanım, Sultan Abdülmecid Dönemi'nde sarayda yedi yıl geçirmiş, sonrasında da Nihad Tek'in deyimiyile "bir ayağı Padişahlık sarayında" olmuştur.<sup>9</sup>

Vedad Bey orta öğretimine Mekteb-i Sultani'de başladıktan sonra Paris'te *Ecole Monge* ve *College Rollin*'e devam etmiştir. Ardından *Ecole Centrale*'de mühendislik eğitimine başlamış, bir yandan da *Academie Julian*'da resim ve heykel kurslarına katılmıştır.<sup>10</sup> Ardından, Paris'te *Ecole Nationale et Speciale des Beaux-Arts*'ta dört yıl mimarlık eğitimi almış ve 1898'de İstanbul'a dönmüştür.<sup>11</sup> Önce kendi mimarlık bürosunu açmış,<sup>12</sup> ertesine ise Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocalığa ve Şehremaneti Heyet-i Fenniye mimarlığına atanmıştır. İlerleyen yıllarda İzmit Saat Kulesi (1901-1902), Kastamonu Hükümet Konağı (1902), Posta ve Telgraf Nezareti (1904-1909), Hobyar Mescidi, Defter-i Hakanî (1907-1908) işlerini almıştır. Posta ve Telgraf Nezareti Sermimarı iken projelendirdiği Büyük Postane, Vedad Bey'in Kemaleddin Bey ile beraber başlıca temsilcisi kabul edildiği *Milli Mimari Üslubu*'nun en önemli örneklerinden biri kabul edilmektedir.

V. Mehmed Reşad tahta çıktığında, Vedad Bey sahip olduğu güçlü aile bağlarının yanı sıra Paris'te eğitim görmüş, pek çok önemli projeye imzasını atmış, kariyerinin yüksek noktalarında bir mimardı. Vedad Bey'in beş yıl süren (27 Nisan 1909 - 7 Mayıs 1914)<sup>13</sup> sermimarlık dönemi, *31 Mart Vak'ası*'nın ardından II. Abdülhamid'in tahttan indirilip yerine V. Mehmed Reşad'ın geçirildiği; Osmanlı Devleti'nin büyük bir değişime uğradığı *II. Meşrutiyet* yıllarına denk gelmektedir. Siyasi gelişmelerin sonucunda güç dengelerinin değişmesi ve saray nüfuzunun azalması, *sermimarın* görev kapsamına ve çalışma koşullarına da yansımıştır. Devletin içinde bulunduğu zorlu ekonomik koşullar<sup>14</sup> tamir faaliyetlerini etkilemiş; sermimar, işçi ve malzemelerinin parasının zamanında ödenememesi gibi sorunlarla bizzat ilgilenmek durumunda kalmıştır.<sup>15</sup>

Vedad Bey, sermimarlığı süresince, yapılacak her tamir ve inşaa faaliyeti için düzenli olarak ön keşif (*keşf-i evvel*) defteri tutmuştur. Defterler Vedad Bey için özel

8 Saz, (basım yılı belirtilmemiş), 11-12.

9 Tek, 2003, 386.

10 Batur (ed.), 2003, 55.

11 Batur (ed.), 2003, 59.

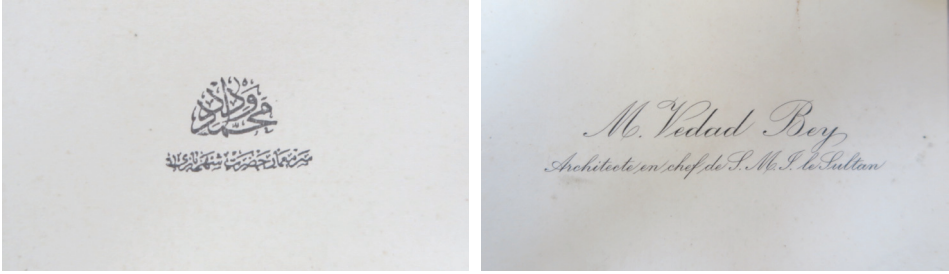
12 Özkan, 1973, 46-47.

13 Batur (ed.), 2003, 147.

14 bk. Terzi, 2000.

15 Vedad Bey, R 23 Ağustos 1325 (M 5 Eylül 1909) ve R 13 Haziran 1325 (M 26 Haziran 1909) tarihlerinde Ebniye-i Seniyye Müdüriyeti'ne yazdığı dilekçelerinde malzeme alımı ve işçilerin yövmiyelerinin ödenmesinde yaşanan zorlukların inşaa ve tamir işlerini nasıl aksattığını anlatmıştır. (BOA HH.EBA. 666-25-5; BOA HH.EBA. 669-67-2.) Konuyla ilgili daha geniş bilgi için bk. Gümüş, 2018, 36-39.

olarak tasarlamış olup, kapaklarında matbu olarak kendi adı, unvanı ve bağlı bulunduğu kurumun bilgileri bulunur. Hazırlanan ön keşif defterleri, Ebniye-i Seniyye Tamirat Müdürü'nün ve Tamirat Komisyonu'nun onayından geçtikten sonra, bütçeye ve işin aciliyetine göre uygulamaya koyulur. Keşif defterleri birbirini takip eden numaralara sahip olduklarından, Vedad Bey'in sermimarlık görevi kapsamında kaç tane inşa ve tamir işi gerçekleştirdiğini tespit etmek mümkündür. Sermimar 7 Şubat 1910'da 1 numaralı keşif defterini, istifasından kısa süre önce, 21 Nisan 1914'te ise 703 numaralı keşif defterini kaydetmiştir. Buna göre (görevinin ilk dokuz ayı haricinde), sarayları, kasırları, konakları ve bazı istisnai yapıları konu alan 700 civarında ön keşif hazırladığını kesin olarak söylemek mümkündür. Başbakanlık Osmanlı Arşivi Hazine-i Hassa Ebniye Anbarları Fonu'nun 1909-1914 arasına tarihlenen dosyalarının taranması sonucunda, Vedad Bey'in keşif defterlerinden 475 tanesi tespit edilmiş ve incelenmiştir. Ön keşiflerin büyük çoğunluğu, Dolmabahçe Sarayı'nı, Yıldız Sarayı'nı, Topkapı Sarayı'nı ve İstanbul'da bulunan kasırları (İhlamur, Zincirlikuyu, Maslak, Ayazağa, Göksu, Balmumcu, Validebağ, Tophane, Sadabâd, Beykoz, Almedağı, İzmit Kasırları ve Kağıthane'de bulunan Yarış Köşkü) konu alır.<sup>16</sup>

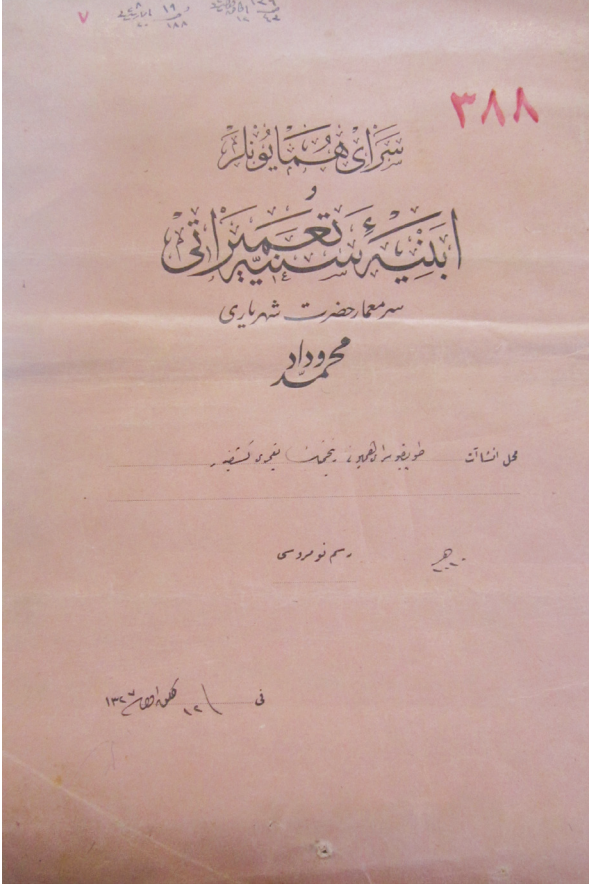


**Şek. 1, 2:** Sermimar-ı Hazret-i Şehriyari Vedad Bey'in Osmanlıca ve Fransızca kartviziti. (Bodrum Mimarlık Kitaplığı, Vedad Tek Arşivi, Suha Özkan - Pelin Derviş Koleksiyonu.)

### **Sarayburnu Rıhtımı Düzenlemesi**

Topkapı Sarayı, Sermimar'ın bakım ve tamirine ilişkin düzenli olarak ön keşif hazırlaması gereken yapılardan biriydi; Dolmabahçe ve Yıldız Saraylarından farklı olarak padişahın ikamet ettiği bir saray değil, belirli günlerde veya çeşitli özel sebeplerle ziyaret edilen bir yapıydı. Ramazan ayının on beşinci günü Hırka-i Saadet Dairesi'nin padişah ve devlet erkânınca ziyaret edilmesi gelenekselleşmiş bir uygulamaydı. Padişah ve ulemanın dışında devlet erkanının da katılımından dolayı, Ramazan ayında gerçekleşen Hırka-i Saadet ziyaretleri, resmi devlet merasimlerinden biri olarak kabul edilmiş ve Osmanlı

<sup>16</sup> Vedad Bey'in sermimarlık döneminde hazırladığı keşif defterlerinden tespit edilen 475 tanesinin başlık, tarih ve özet içerikleri için bk. Gümüş, 2018, 199-263.



Şek. 3:

388 Numaralı, R 12 Kanunuevvel 1327 (M 25 Aralık 1911) tarihli, kapağında “Topkapı Sarayı Hümayunu Rıhtım Tamiri Keşfi” yazılı ön keşif defteri. Defterin kapağında matbû olarak “Sarayı Hümayunlar Ebniye-i Seniyye Tamirâtı, Sermimar-ı Hazret-i Şehriyari Mehmed Vedad” yazılıdır. (BOA.HH.EBA. 717-26-2.)

Devleti'nin son yıllarına kadar devam etmiştir.<sup>17</sup> Padişah, Hırka-i Saadet Dairesi'ndeki geleneksel ziyaretin dışında da zaman zaman Topkapı Sarayı'na gitmekteydi. Örneğin, V. Mehmed Reşad tahta çıktıktan iki hafta kadar sonra Topkapı Sarayı'na bir ziyaret gerçekleştirmiş, takip ettiği güzergâh dönemin vakanüvisi Abdurrahman Şeref tarafından detaylıca kaydedilmiştir.<sup>18</sup> Abdurrahman Şeref Efendi'nin kayıtlarına göre, V. Mehmed Reşad ve maiyeti deniz yoluyla Sarayburnu'na gelmiş, buradan araba ile Soğukçeşme Kapısı'ndan geçerek, Orta Kapı'dan saraya girmiştir. II. Wilhelm 1917 yılında İstanbul'u ziyaret ettiğinde, benzer biçimde deniz yolundan saraya getirilmiştir. Bu iki veri, II. Meşrutiyet yıllarında Topkapı Sarayı'na yapılan üst düzey ziyaretlerde deniz yolunun tercih edilebildiğini göstermektedir.

17 Tarım Ertuğ, 1998, 44-45.

18 Kodaman & Ünal, 1996, 140-142.





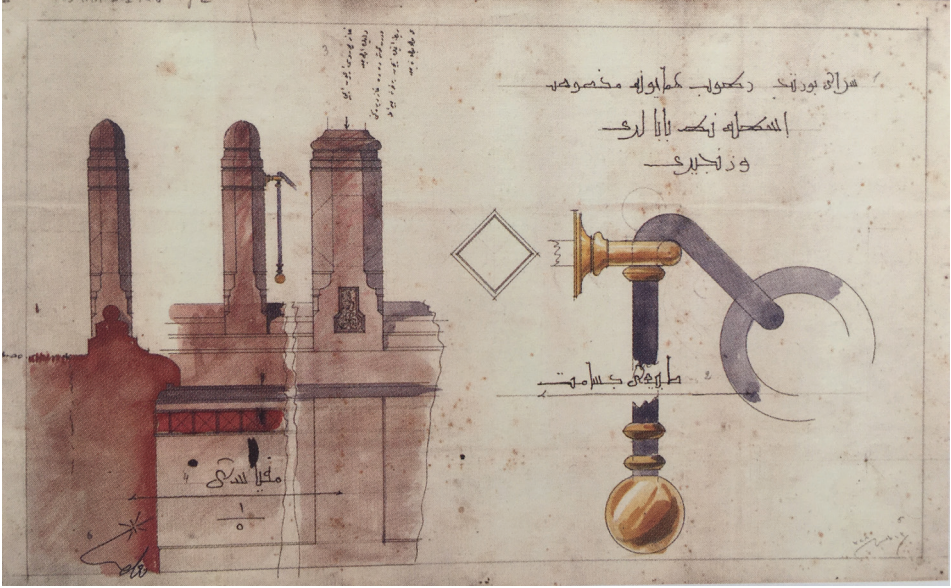
Fot. 2: II. Wilhelm'in Topkapı Sarayı'nı ziyaret için Sarayburnu rıhtımına çıkışı.  
(Der Kaiser bei unseren türkischen Verbündeten, 1917, BArch)

Topkapı Sarayı'nda bulunan Hırka-i Saadet Dairesi, Hazine-i Hümayun, Bağdat Köşkü, Mecidiye Kasrı vb. birçok yapının tamiri için ön keşifler hazırlayan Vedad Bey'in sarayla bağlantılı işlerinden bir diğeri, Sarayburnu'nda padişahın kullanımına mahsus olarak yapılan rıhtım düzenlemesidir. Vedad Bey, sermimarlığı boyunca ağırlıklı olarak mevcut yapıların tamiri için çalışmış, çok az sayıda ek yapı projesi hazırlamıştır.<sup>19</sup> Padişahın Topkapı Sarayı'nı ziyaret ettiği zamanlarda kullanması için yapılan rıhtım ve iskele ise, bu bağlamda değerlendirilebilecek az sayıda örnekten biridir. V. Mehmed Reşad'ın Başkâtibi Halid Ziya Bey'in R 3 Şubat 1326 (M 16 Şubat 1911) tarihli dilekçesi, rıhtım düzenlemesi sürecine dair en erken tarihli belgedir. Halid Ziya Bey, Sarayburnu'nda padişaha mahsus vapur ve kayıkların yanaştığı ahşap bir iskele bulunduğunu ve iskelenin, mavnaların çarpması sonucunda tahrip olduğunu yazmıştır. Tahrip olmuş ahşap iskelenin yerine, şiddetli akıntıları ve mavnaları da hesaba katarak, kâgır bir iskelenin acilen yapılması gerektiğini belirtmiştir.<sup>20</sup> Zarar gören mevcut iskelenin ise ilk olarak ne zaman yaptırıldığına ilişkin herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.<sup>21</sup> İşin aciliyetinin belirtilmesine rağmen, keşif aylar sonra gerçekleştirilmiştir. Üstelik padişahın arzu ettiği üzere kâgır değil, ahşap bir iskele inşa edilecektir. Vedad Bey'in hazırladığı 388 Numaralı, R 12 Ka-

19 Detaylı bilgi için bk. Gümüş, 2018, 199-263.

20 BOA.HH.EBA. 687.25.1.

21 Topkapı Sarayı'nı konu alan temel kaynaklarda iskele ve rıhtımın ilk yapılış tarihi ile Vedad Bey tarafından 1912 yılında yapılan düzenlemeye yer verilmemiştir. (Öz, 1948; Eldem & Akozan, 1982; Akbank, 2000; Necipoğlu, 2014.)



Şek. 4: “Sarayburnu’nda rükub-u hümayuna mahsus iskelenin babaları ve zincirleri” başlıklı, Vedad imzalı çizim. (Batur, 2007, 103.)

nunuevvel 1327 (M 25 Aralık 1911) tarihli ön keşif defteri, “Rıhtım Tamiri” ve “Ahşap İskele” başlıklı iki bölümden oluşur.<sup>22</sup> Keşif defterinin içeriği; rıhtımın oynamış taşlarının birleştirilmesi, eksik kısımların beton ile tamamlanması, rıhtımın kenarına yekpare bir beton kenar taşı yaptırılması, bir metre yüksekliğinde beton taş taklidi babalar üretilmesi ve bunların birbirine zincirle bağlanması, iskeleden yukarı çıkmak üzere mermer basamaklar yapılması şeklinde özetlenebilir.<sup>23</sup> “Sarayburnu’nda rükub-u hümayuna mahsus iskelenin babaları ve zincirleri” başlıklı, Vedad imzalı ve R 13 Mayıs 1328 (M 26 Mayıs 1912) tarihli çizim,<sup>24</sup> 388 numaralı keşif defterinin içeriği ile uyumlu olup, Vedad Bey’in rıhtım için tasarladığı babaları gösterir.

Vedad Bey Sarayburnu Rıhtımı için köşeleri pahlı ve ölçüleri farklı iki tip baba tasarlamıştır. Bu öğelerin benzerleri, Milli Mimari Üslubu’ndaki pek çok yapıda mevcuttur. Vedad Bey benzer babaları Sirkeci’deki Posta ve Telgraf Nezareti binasının mermer merdiven başlarında ve Çankaya Gazi Köşkü’nün<sup>25</sup> ahşap merdiven başlarında

22 R 12 Kanunuevvel 1327 (M 25 Aralık 1911) tarihli, 388 numaralı, “Topkapı Saray-ı Hümayunu rıhtım tamiri keşfi” başlıklı, Vedad imzalı keşif defteri. (BOA.HH.EBA. 717-26-2.)

23 Gümüş, 2018, 236.

24 Batur, 2007, 103.

25 Vedad Bey’in Çankaya Gazi Köşkü’ne yaptığı eklerle ilgili bilgi için bk. Yavuz, 2003, 192-217.



**Fot. 3:** Posta ve Telgraf Nezareti Binası merdivenlerinden detay. (Cemal Emden, 2015.)



**Fot. 4:** Vedad Bey'in kızı Belkıs'a ait 1910 tarihli mezardan detay. Yahya Efendi Haziresi. (M. D. Gümüş, 2017.)



**Fot. 5:** V. Mehmed Reşad Türbesi'nden detay. (M. D. Gümüş, 2018.)

kullanmıştır. Vedad Bey'in kızına ait 1910 tarihli mezarın tasarımında da<sup>26</sup> benzer bir öge kullanılmıştır. Milli Mimari Akımı'nın önemli temsilcilerinden Kemaleddin Bey'in eserleri olan V. Mehmed Reşad Türbesi ve Gazi Osman Paşa türbelerinde<sup>27</sup> de benzer babalar tercih edilmiş olup, örnekler çoğaltılabilir.

### Uygulama Sürecinde İlişkin Veriler

Vedad Bey'in hazırladığı ön keşif defterinin uygulama işi, R 20 Mart 1328'de (M 2 Nisan 1912) Yani Hazzopulos ve Dimitri Kaçinidis kalfalara ihale edilir ve müteahhitlere işin tamamlanması için iki ay süre tanınır.<sup>28</sup> Vedad Bey'in Sermimar olarak yetkileri, görev yaptığı süre içinde çeşitli değişikliklere uğramıştır. Göreve başladığı 1909 yılında yetkileri çok genişken, 1911 yılından itibaren hazırladığı ön keşif

<sup>26</sup> bk. Gümüş, 2017.

<sup>27</sup> Yapılara ilişkin detaylı bilgi için bk. Yavuz, 2009.

<sup>28</sup> BOA.HH.EBA. 701-48-3.

defterleri bir fen heyeti tarafından incelendikten sonra onaylanmaya başlanmıştır. Maliye Nezareti tarafından yapılan yeni düzenlemeler ile birlikte Vedad Bey'in, tasarımlarının uygulanma aşamasına müdahale etmesi güçleşmiş ve müteahhitlerin kontrolörlük işi Fen Heyeti'ne bırakılmıştır. Bu durum, Vedad Bey'in pek çok inşa ve tamir işinin uygulamasını şiddetle eleştirdiği bir süreç yaşanmasına sebep olmuştur.<sup>29</sup> Uygulaması 1912 yılında gerçekleştirilen Sarayburnu Rıhtım Düzenlemesi işi de bu bağlama dahildir. Rıhtımın tamiri ve düzenlenmesi sürerken Sermimar Vedad Bey ve Fen Heyeti arasında pek çok anlaşmazlık yaşanır. Vedad Bey uygulama sürecine yönelik eleştirilerini çeşitli yazışmalarda ifade eder fakat sürece müdahale edemez.<sup>30</sup> İskelenin tamamlanmasından bir sene kadar sonra, 15 Aralık 1912'de, tamir edilmesi gündeme gelmiştir. Vedad Bey ise inşa sürecinde kendisine söz hakkı tanınmadığını, kalitesiz malzeme kullanıldığını ve hazırladığı keşfe uygun bir iş gerçekleştirilmediğini belirterek konuyla ilgilenmeyi reddetmiştir. Vedad Bey'in, tamir keşfi hazırlamayı reddederken kullandığı sert üslup dikkat çekicidir:

“Hazine-i Hassa-i Şahane Müdüriyet-i Umumiyesi Canib-i Alisine  
Atufetli Efendim Hazretleri

14 Kanunuevvel 1328 tarihli ve 27 numaralı tezkere-i alileri cevabıdır

Sarayburnu'nda rükub-u Şâhâneye mahsus vapur iskelesinin şu günlerde cihet-i askeriye tarafından kesretle istimâl edilmekte olduğundan muhtâc-ı tamir bir hale geldiği cihetle tamirâtı hakkında keşifnâme tanzim etmekliğim emir buyurulmuş. Mezkûr iskelenin esnâ-i inşaâtında gayr-i muvâfık malzeme isti'mâl edilmekte olduğu ve kava'id-i fenniyyeye riyaset edilmeyerek inşa edildiğini defâatle Tamirât İdaresi'ne gerek şifâhen gerek tahriren barapor ihtâr ettiğim halde ihtârâtımın hiçbirisine ehemmiyet verilmediğinden mezkûr iskelenin tamiri hakkında keşifnâme yapmağım mümkün değildir. Böyle âdi bir surette inşaatta bulunmuş olanlar tamirâtı icrâ etmeleri iktizâ eder zannederim efendim.  
2 Kanunusani 1328. Vedad”<sup>31</sup>

### Sarayburnu Rıhtımı'nın 1917 Yılındaki Görünümü

Rıhtımın tamamlanmış haline ilişkin görsel verilere ise, II. Wilhelm'in 1917 yılındaki İstanbul ziyaretinde çekilen filmde ulaşmak mümkündür. Alman İmparatoru II. Wilhelm, 1917 yılında Osmanlı İmparatorluğu'na dört günlük bir ziyaret gerçekleştirmiştir.

29 Detaylı bilgi için bk. Gümüş, 2018, 126-127.

30 Vedad Bey R 14 Mayıs 1328 (M 27 Mayıs 1912) tarihli dilekçesinde “İskelenin bugüne kadar vücuda getirilen kısmı resmine ve kavaid-i fenniyesine mugayır olarak vücuda getirilmiş olduğunu beyan ederim.” ifadesini, R 4 Temmuz 1328 (M 17 Temmuz 1912) tarihli dilekçesinde ise “Mezkûr iskele ve teferruatının hiç bir yeri benim reyime muvâfık olarak imal edilmemiştir.” ifadesini kullanmıştır. (BOA.HH.EBA. 716-17-23; BOA.HH.EBA.708-6-3.)

31 Vedad Bey'in M 15 Aralık 1912 tarihli söz konusu dilekçesi: BOA.HH.EBA. 728-35-8.

Gezinin rotası İstanbul ve Çanakkale'yi kapsamıştır.<sup>32</sup> Ziyareti Alman İmparatorluğu adına *Bild-und Filmamt (BUFA)*<sup>33</sup> görüntülemiştir. İki bölümden meydana gelen film, *Der Kaiser bei unseren türkischen Verbündeten* (İmparator Türk Müttefiklerimizle Birlikte) adını taşımaktadır.<sup>34</sup> Evkaf Müzesi'ni, Fatih Camii'ni, Alman Çeşmesi'ni ve daha başka bazı yerleri ziyaret eden II. Wilhelm'in gezisindeki duraklardan biri de Topkapı Sarayı'dır. Görüntülerde, Saray'a deniz yoluyla ulaşan II. Wilhelm'i taşıyan kayık, Sarayburnu'na yanaşır; İmparator ve maiyeti, Vedad Bey tarafından projelendirilen rıhtıma ayak basarlar.

"Topkapı Saray-ı Hümayunu Rıhtım Tamiri Keşfi" isimli ön keşif defterinin içeriği, "Sarayburnu'nda rükub-u hümayuna mahsus iskelenin babaları ve zincirleri" başlıklı çizim ve 1917 tarihli *Der Kaiser bei unseren türkischen Verbündeten* filminde yer alan Sarayburnu görüntülerinin karşılaştırılması, Vedad Bey'in rıhtım düzenlemesini incelemeyi mümkün kılmaktadır. Keşif defterinde yer alan üç madde, 1917 tarihli filmde görülen rıhtımda kısmen gözlemlenmektedir.

Keşif defterinin başında yer alan "*Rıhtımın üzerine ve iskelenin meydanlığına on santimetre tahtında çimento beton imal olunup üzerine üç santim kalınlığında resimdeki şekilde murabalara taksim olunmuş çimento döşeme imali*" maddesinde, iskelenin meydanlığına karelere bölünmüş çimento bir döşeme yapılacağı belirtilir. Film görüntülerinde II. Wilhelm rıhtıma çıkarken ve rıhtımda yürürken, zeminde karelere bölünmüş döşeme kısmen görünmektedir. (*Fot. 6*) Babaların altında beton bir duvar yer alacağı ve bu duvarın dışarıdan kesme taş gibi görünecek şekilde çimento ile sıvanacağını belirtildiği "*Korkuluk altına otuz santimetre arzında ve yetmiş santimetreden otuz santimetreye kadar irtifasında ve on beş santimetre arzında iktiza eden temelin imaliyle betondan duvar imali ve haricen taş kesme taklidi ve taraklanmış çimento sıvası*" maddesinde bahsedilen kesme taş taklidi sıva, babaların altındaki platformun zeminle birleştiği kısımda fark edilebilmektedir. (*Fot. 7*)

Babaların tasarımı ve üretimine ilişkin madde şu şekildedir: "*İşbu duvarın üzerinde resmi mucibince on tanesi fener için daha büyük ve geniş olmak üzere otuz dört adet kenarları pahlı giriş ve gövdesi dahil olduğu halde bir metre irtifa'nda beton taş taklidi baba imali. İşbu babaların etrafına zincir rabtu için beton imal olunur iken iktiza eden halkalar dahi vaz olunacaktır.*" Rıhtım düzenlemesi için, Vedad Bey'in çizimine ve tarifine uygun olarak 34 adet baba üretilmiştir. Bir metre yüksekliğindeki babalarda, malzeme olarak beton kullanılacağı fakat taş taklidi bir görünüm yaratılacağı yazılmış olsa da, beton kullanıldığını kesin olarak söylemek eldeki verilerle mümkün değildir. Keşifte belirtildiği gibi, çizimde ve görsellerde de bazı babaların ötekilerden daha büyük olduğu fark edilmektedir. (*Fot. 8*) Keşifte, bu babaların üzerilerine fener yerleştirileceği için büyük tutulduğu ifade edilmiştir. Çizimde, büyük babanın üzerine

32 Karacagil, 2013.

33 "Fotoğraf ve Film Dairesi"

34 Kirel & Kasap Ortaklan, 2018.



**Fot. 6:** II. Wilhelm'in Topkapı Sarayı'nı ziyaret için Sarayburnu rıhtımına çıkışı.  
(Der Kaiser bei unseren türkischen Verbündeten, 1917, BArch)



**Fot. 7:** Sarayburnu rıhtımındaki babalar, altındaki duvar ve kesme taş görünümlü sıva uygulaması.  
(Der Kaiser bei unseren türkischen Verbündeten, 1917, BArch)

Vedad Bey'in el yazısı ile “*gaz borusu için delik olacak*” notu düşülmüştür. Fakat 1917 tarihli görüntülerde büyük babaların üzerinde delik bulunmamakla beraber, herhangi bir aydınlatma aracı da yer almamaktadır. Bu durum, Vedad Bey'in tasarımının değişikliğe uğrayarak uygulandığını göstermektedir.



**Fot. 8:** Sarayburnu rıhtımında kullanılmış büyük ve küçük tipteki babaların görünümü.  
(Der Kaiser bei unseren türkischen Verbündeten, 1917, BArch)

### **Sonuç**

Vedad Bey'in, V. Mehmed Reşad'ın baş mimarı olarak görev yaptığı sermimarlık dönemi (1909-1914), ağırlıklı olarak mevcut saray, kasır ve konakların tamiri ile geçmiştir. Bu döneme ait olan Sarayburnu Rıhtımı düzenlemesi, bir tasarım ve inşaa sürecini barındırması bakımından Vedad Bey'in sermimarlık dönemi içinde istisnai bir yere sahiptir. Vedad Bey rıhtım için farklı boyutlarda iki tip baba tasarlamıştır. Köşeleri pahlı babaların benzerlerine hem Vedad Bey'in diğer yapılarında, hem de Milli Mimari Üslubundaki çeşitli yapılarda rastlanmaktadır. Vedad Bey'in hazırladığı keşif defteri ve çizimlere göre büyük olan babalarının üzerinde aydınlatma öğeleri yer alması gerekmektedir. 1917 tarihli görsel belgelerde söz konusu öğelerin bulunmaması, Vedad Bey'in tasarımının bire bir değil, ufak değişikliklerle uygulandığını göstermektedir. Bu durum, rıhtım inşasının Vedad Bey'in sermimarlık dönemi içinde yetkilerinin kısıtlandığı 1911 sonrası döneme denk gelmesiyle açıklanabilmektedir. Vedad Bey malzeme seçimine ve uygulama sürecine dahil olamamış, rıhtımın tamamlanmış halini çeşitli yazışmalar aracılığıyla eleştirmiştir. Sarayburnu Rıhtımı'nın tamamlanmasından bir yıl sonra gelen tamir talebiyle ilgilenmeyi de inşaa sürecindeki uyarılarının dikkate alınmamış olması gerekçesi ile reddetmiştir. 1912 yılında gerçekleştirilen rıhtım düzenlemesi günümüzde mevcut olmayıp, ne zaman yok olduğu da tespit edilememiştir. Bu araştırma sonucunda, Sarayburnu Rıhtımı, Vedad Bey'in sermimarlık dönemine ait işlerinden biri olarak kendisinin yapı listesine eklenmiş olmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Akbank. (2000). *Topkapı Sarayı*. İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları.
- Batur, A. (2003). Kimliğinin İzinde II: Yeniyi Aramak. *M. Vedad Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, A. Batur (Ed.), (147-171). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, A. (Ed.). (2003). *M. Vedad Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, A. (2007). Sermimar-ı Hazret-i Şehriyari: Mehmed Vedad. *150. Yılında Dolmabahçe Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*, (82-99). Ankara: TBMM Matbaası.
- Bulduk, Ş. (1973). *Mimar Vedad ve Eserleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlanmamış Bitirme Tezi.
- Cephanecigil, G. (2003). Tüm Çalışmaları. *M. Vedad Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, A. Batur (Ed.), (323-385). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Demirbel, Y. R. (1941). Meşhur Mimarlar V: Prof. Mimar M. Vedad Tek, *Arkitekt (129-130)*, 231-233.
- Der Kaiser bei unseren türkischen Verbündeten (1917)*. [Belge-Film]. Federal Almanya Cumhuriyeti - Fotoğraf ve Film Dairesi (Bild- und Film-Amt). (<https://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/565699>)
- Eldem, S. H. & Akozan, F. (1982). *Topkapı Sarayı: Mimari Bir Araştırma*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gümüş, M. D. (2018). *II. Meşrutiyet'te Saray İçin Çalışmak: Vedad (Tek) Bey'in Sermimarlık Dönemi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Gümüş, M. D. (2017). Bir Acı Hikaye: Mimar Vedad (Tek) Kızının Mezarını Tasarladı mı?. *İstanbul Araştırmaları Yıllığı*, (6), 163-175.
- Karacagil, Ö. K. (2013). Alman İmparatoru İstanbul'da (1917). *Gazi Akademik Bakış Dergisi*, 6(12) - Yaz, 111-133.
- Karateke, H. (2017). *Padişahım Çok Yaşa*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kırel, S. & Kasap Ortaklan, O. (2018). Alman İmparatoru II. Wilhelm'in Osmanlı İmparatorluğu'nu Son Ziyareti (1917). *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 9(1), 113-158. (DOI: 10.32001/sinecine.422319)
- Kodaman, B. & Ünal, M. A. (Ed.). (1996). *Son Vakarıvis Abdurrahman Şeref Efendi Tarihi: II. - Meşrutiyet Olayları 1908-1909*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.



- Necipoğlu, G. (2014). *15. ve 16. Yüzyılda Topkapı Sarayı Mimari, Tören ve İktidar*. (Çev.: R. Sezer), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Onur, T. (1988). *Mimar Vedad Tek, Mimari Kişiliği ve Dönemin Mimarlık Sorunları*. Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Öz, T. (1948). Topkapı Sarayı Müzesi Onarımları, *Güzel Sanatlar (6)*, 6-74.
- Özkan, S. (1973). Mimar Vedat Tek (1873-1942), *Mimarlık (121-122)*, 45-51.
- Özkan, S. (1987). Reddedilen Bir Mimar: Vedad Tek, *Çağdaş Şehir*, 7, 24-29.
- Saz, L. (Basım yılı belirtilmemiş). *19. Yüzyılda Saray Haremi*, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Tarım Ertuğ, Z. (1998). Osmanlı Devlet Teşrifatında Hırka-i Şerif Ziyareti. *Tarih Enstitüsü Dergisi (XVI)*, 37-47.
- Tek, N. (2003). N. Sahir Silan'a Mektup. *M. Vedad Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, A. Batur (Ed.), (385-395). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Terzi, A. (2010). *Hazine-i Hassa Nezareti*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Uluç, L. (1987). *M. Vedat Tek, Architect. An Episode in Turkish Architecture*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yavuz, Y. (2003). Kimliğinin İzinde III: Yeni Başkentte. *M. Vedad Tek: Kimliğinin İzinde Bir Mimar*, A. Batur (Ed.), (173-192). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yavuz, Y. (Ed.) (2009). *İmparatorluktan Cumhuriyete Mimar Kemaleddin 1870-1927*. İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası.

### **Başbakanlık Osmanlı Arşivi Belgeleri**

- BOA.HH.EBA. 728-35-8  
BOA.HH.EBA. 716-17-23  
BOA.HH.EBA. 717-26-2  
BOA.HH.EBA. 687.25.1  
BOA.HH.EBA. 666-25-5  
BOA.HH.EBA. 669-67-2  
BOA.HH.EBA. 716-17-3



## THE HANDMAIDS OF JACOB'S STORY IN THE CONTEXT OF CHRISTIAN ART



### HRİSTİYAN SANATI BAĞLAMINDA YAKUP HİKAYESİ'NDEKİ CARIYELER

Pınar SERDAR DİNÇER\*

#### **Abstract**

A related issue addressed in this research is whether or not these handmaids in the Jacob story, who are depicted in Christian art as playing important roles and holding crucial positions in the family, are biblically more important to both the narrative and the family than has traditionally been recognized. Because of the importance of the historical context, the story of Zilpah and Bilhah is a remarkable myth for females and may be viewed as a master archetype of the age-old infertility problem. This raises of the question of how handmaids were defined in the Bible. In the study, examples of Christian art were included with the Bible commentary. Consequently, identifying the handmaids is only possible by following the chronological sequence of events in Genesis. This study also shows the identify of handmaids in the biblical book of Genesis. Besides the Bible, rabbinic sources were also investigated in detail. It is possible that children may have increased the status of women in Genesis but this is only true of women who already had status to speak of.

**Keywords:** *Handmaid, Jacob, Christian art, Zilpah, Bilhah,*

#### **Öz**

Bu araştırma aile içinde önemli bir pozisyona sahip olan Yakup hikayesindeki cariyelerin (Zilpa ve Bilha) Hıristiyan Sanatı'nda nasıl tasvir edildikleri ile ilgilidir. Söz konusu cariyelerin (Zilpa ve Bilha) varolmasında Kutsal Kitaptaki hikayelerin mi yoksa bilinen geleneksel ailelerin rolünün etkin olup olmadığı araştırmanın bir diğer konusudur. Tarihsel bağlamın önemi nedeniyle Zilpa ve Bilha'nın hikâyesi kadınlar için kayda değer bir mitdir ve süregelen infertilite (kısırlık) probleminin arketipleri olarak görülebilir. Bu durum cariyelerin Kutsal Kitap'ta nasıl tanımlandığı sorusunu gündeme getirir. Araştırmada, Hıristiyan sanatından özellikle Bizans Sanatı'ndan örneklere Kutsal Kitap yorumlarıyla birlikte yer verilmiştir. Ancak cariyeleri sanat eserlerinde tanımlamak, Kutsal Kitap'taki Yaratılış metnindeki olayların kronolojik sıralamasını izleyerek mümkün olmuştur. Söz konusu çalışma, Kutsal Kitap'taki Yaratılış bölümünde bahsi geçen cariyelerin nasıl tanımlandıklarını da göstermektedir. Konuyla ilgili kaynak olarak Kutsal Kitap dışında

\* Dr. Öğr. Üyesi. Bozok Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Yozgat.

ORCID ID: 0000-0003-4152-6327 ♦ E-mail: pinar.serdar@bozok.edu.tr

rabinik kaynaklar da detaylı bir biçimde araştırılmıştır. Bununla birlikte Yaradılış'da söz edilen çocukların, kadınların (annelerinin) statüsünü arttırmış olmaları muhtemeldir, ancak bu durum sadece belli bir statüye sahip kadınlar için geçerli olduğu görülür.

*Anahtar kelimeler:* Cariye, Yakup, Hıristiyan sanatı, Zilpa, Bilha,

## INTRODUCTION

In this article I propose to take up the question of handmaids in Jacob's story from a rather eclectic viewpoint. Each figure in Jacob's family must be studied individually. (*Table 1*) The truly neglected women in the narratives are Zilpah and Bilhah, the handmaids of Leah and Rachel respectively. They are the ones for whom no death notice is given and no burial place recorded.

The tradition of providing a surrogate for the wife in the case of infertility was apparently so common that, in some relationships, provisions for it were made part of the primary marriage agreement. Laban gives each of his daughters with handmaids on the occasions of each of their marriages to Jacob. Their later use as surrogates shows that this may have been one of their assumed duties as female maidens<sup>1</sup>.

Three different types of wives are identified in the patriarchal family in the Old Testament: The primary wife, the wife's handmaid and the husband's concubine. The primary wife usually belonged to the same social class as her husband and had certain rights that were written into her marriage agreement. She usually carried at least one handmaid into the marriage, who was to act as a surrogate for her mistress in the event the mistress could not produce an heir for her husband. It was also an apparently ordinary practice for the husband to take a concubine. This secondary wife, in the normal course of events, did not get a status equal to that of the primary wife. She sometimes lived with her husband and sometimes stayed in her own family's home<sup>2</sup>.

By retaining their identity, despite their lack of privileges and the anonymity of their gravesites, these matriarchs serve as a reminder of the expanding nature of the promise,<sup>3</sup> in constant tension with the limitations imposed by proper marriage and family alliances<sup>4</sup>.

---

1 Spanier, 1989, 64-65.

2 Spanier, 1989, 91.

3 According to Genesis, the promise to the ancestors (Abraham, Isaac, and Jacob) consisted of three parts: land, offspring and blessing. This refers specifically to the promise of offspring.

4 Leonhardt, 2004, 85.

## **ZILPAH and BILHAH in SEPTUAGINTA**

Leah<sup>5</sup> and Rachel were Laban's daughters; both married Jacob. Jacob loved Rachel, but he was forced to marry Leah when his uncle, Laban, tricked him. Following middle eastern marriage customs<sup>6</sup>, Laban gave Zilpah<sup>7</sup> to Leah as a handmaiden when he gave Leah to Jacob as a bride. Zilpah is first introduced in the Bible in Genesis 29:24<sup>8</sup>. Laban gave Bilhah<sup>9</sup> to Rachel as her handmaiden when he gave Rachel to Jacob as a bride. Bilhah was first introduced in the Bible in Genesis 29:29<sup>10</sup>. It is important to point out that Bilhah and Zilpah never speak themselves. Instead, either the author of Genesis or one of the other characters speak about them.

While Rachel battled many years of infertility, Leah bore Jacob four sons. Frustrated by infertility<sup>11</sup> and anxious to give children to Jacob, Rachel offered her maid Bilhah to Jacob as a surrogate. As it is recorded in Genesis 30:1-8<sup>12</sup>, Bilhah gave birth to Dan and Naphtali. After Leah had borne Jacob four sons, she offered Zilpah to Jacob as a surrogate so she could have more children for Jacob. Zilpah bore two sons, Gad and Asher, to Jacob. The explanation of Zilpah's role as Leah's surrogate can be found in Genesis 30:9-13.<sup>13</sup>

---

5 Leah is the oldest of the two daughters of Laban, the brother of Rebekah. She enters the narrative as the counterpoint to her beautiful and beloved sister Rachel. When Jacob completes his seven years of service to Laban in exchange for Rachel, Laban switches brides on Jacob's wedding night. Jacob agrees to complete the required seven nights with Leah, and then take Rachel as his second wife in exchange for seven more years of service.

6 Block, 2003, 78.

7 Meaning of Zilpah: *Aggregatio*. Gathering together; dripping; contempt of the mouth (Potts, 1922, 252)

8 Genesis 29:24: And Laban gave to his daughter Lea, Zelpha his handmaid, as a handmaid for her.

9 Meaning of Bilhah: *Terror*. Terror; alarm; timid (Potts, 1922, 58.)

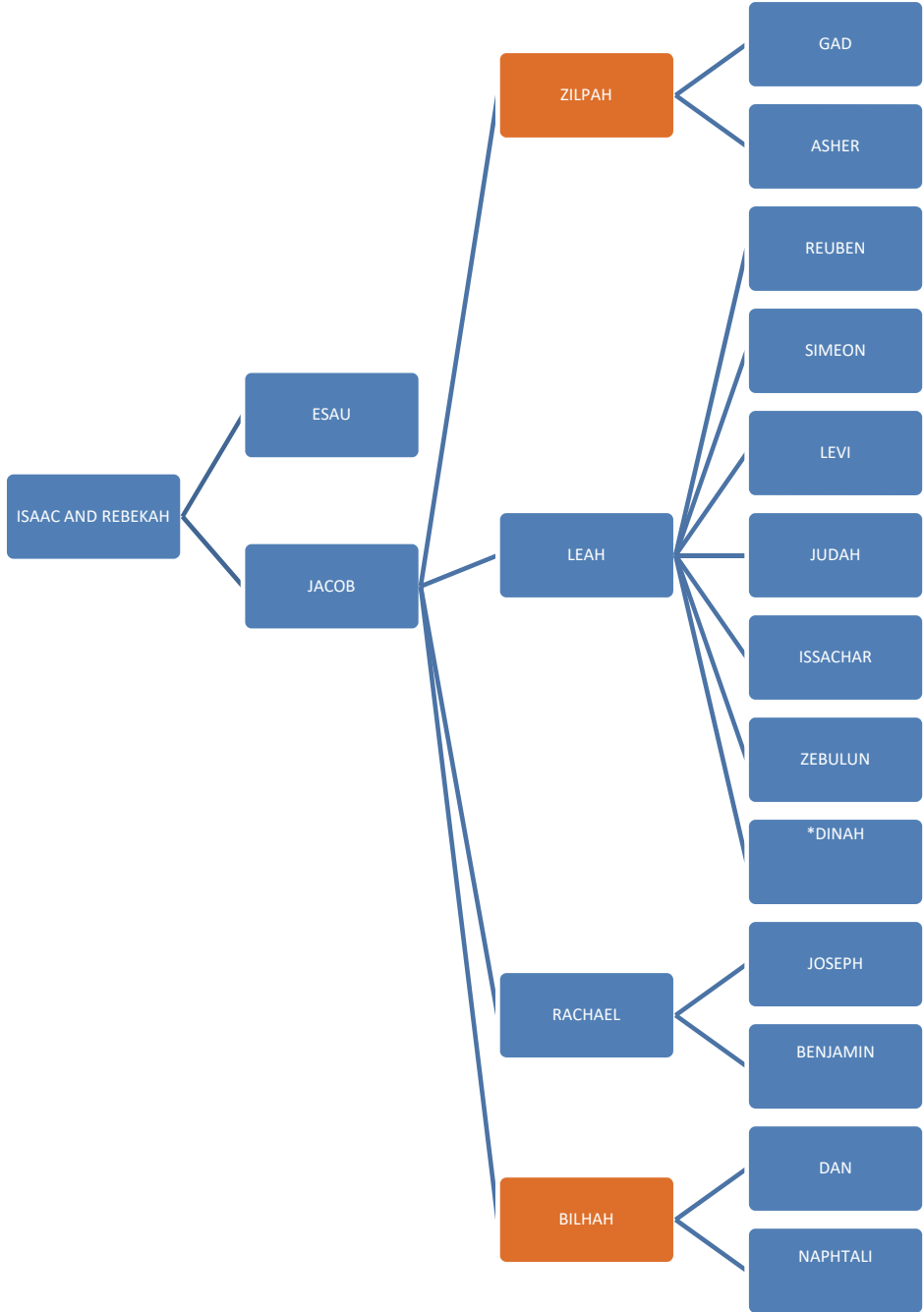
10 Genesis 29:29: And Laban gave to his daughter his handmaid Balla, for a handmaid to her.

11 For further reference about 'old-age' infertility in the ancient world see Moss & Baden, 2015.

12 Genesis 30:1-8: 1 And Rachel having perceived that she bore Jacob no children, was jealous of her sister; and said to Jacob, Give me children; and if not, I shall die. And Jacob was angry with Rachel, and said to her, Am I in the place of God, who has deprived thee of the fruit of the womb? And Rachel said to Jacob, Behold my handmaid Balla, go in to her, and she shall bear upon my knees, and I also shall have children by her. And she gave him Balla her maid, for a wife to him; and Jacob went in to her. And Balla, Rachel's maid, conceived, and bore Jacob a son. And Rachel said, God has given judgment for me, and hearkened to my voice, and has given me a son; therefore she called his name, Dan. And Balla, Rachel's maid, conceived yet again, and bore a second son to Jacob. And Rachel said, God has helped me, and I contended with my sister and prevailed; and she called his name, Nephtholim.

13 Genesis 30:9-13: And Lea saw that she ceased from bearing, and she took Zelpha her maid, and gave her to Jacob for a wife; and he went in to her. And Zelpha the maid of Lea conceived, and bore Jacob a son. And Lea said, It is happily: and she called his name, Gad. And Zelpha the maid

**Table 1:** The Family of Jacob.



All of these was fueled by jealousy that caused an ongoing competition between Leah and Rachel.

Five chapters later in Genesis 35:21<sup>14</sup>, Bilhah was mentioned when Jacob's firstborn son Reuben slept with her. This act caused Reuben to lose his birthright inheritance as recorded in Genesis 49:3-4<sup>15</sup>. What's more, Bilhah birthed two of the twelve leaders of the tribe of Israel. Genesis 49:16-17<sup>16</sup> and 21<sup>17</sup> mentions the blessings that Dan and Naphtali bring to the tribe of Israel.

Zilpah (Ζέλφας) and Bilhah (Βάλλας) are described throughout the narrative in Septuaginta<sup>18</sup> as 'παιδίσκη', meaning, "a young girl, maiden, and a young female slave."<sup>19</sup> Throughout Septuaginta, 'παιδίσκη' is used 11 times to refer Zilpah and Bilhah. (Table 2) 'Παιδίσκη' is also used to reference Hagar, the handmaid of Abraham's wife Sarah, throughout Genesis 16.<sup>20</sup>

Rachel and Leah gave their maids to Jacob as wives (see Genesis 30:4<sup>21</sup> and 30:9<sup>22</sup>). The original Hebrew word 'γυναῖκα' can be translated as both wife and woman. If translated as wife, this arrangement created an ambiguous relationship for both Bilhah and Zilpah with Jacob because, when a maid was given to a man as his wife, it was uncertain whether it was temporary or permanent.

The word 'γυναῖκα' is also used in this way in the story of Sarai and Hagar in Genesis 16. In this story, the ambiguity regarding the status of a maid once she had borne a child on behalf of her mistress is possibly why Hagar "looks down upon her mistress"

---

of Lea conceived yet again, and bore Jacob a second son. And Lea said, I am blessed, for the women will pronounce me blessed; and she called his name, Aser.

14 Genesis 35:21: And it came to pass when Israel dwelt in that land, that Ruben went and lay with Balla, the concubine of his father Jacob; and Israel heard, and the thing appeared grievous before him.

15 Genesis 49:3-4: Ruben, thou art my first-born, thou my strength, and the first of my children, hard to be endured, hard and self-willed. Thou wast insolent like water, burst not forth with violence, for thou wentest up to the bed of thy father; then thou defiledst the couch, whereupon thou wentest up.

16 Genesis 49:16-17: Dan shall judge his people, as one tribe too in Israel. And let Dan be a serpent in the way, besetting the path, biting the heel of the horse (and the rider shall fall backward)

17 Genesis 49:21: Nephthalim is a spreading stem, bestowing beauty on its fruit.

18 Wevers, 1974, 280.

19 Liddell & Scott, 1901, 1107.

20 Wevers, 1974, 174.

21 Genesis 30:4: And she gave him Balla her maid, for a wife to him; and Jacob went in to her.

22 Genesis 30:9: And Lea saw that she ceased from bearing, and she took Zelpha her maid, and gave her to Jacob for a wife; and he went in to her.

**Table 2:** Zilpah and Bilhah in Genesis.

	Genesis Chapter / Verse	Used to reference in Septuaginta, Genesis
Zilpah	29:24	παιδίσκη
Bilhah	29:29	παιδίσκη
Bilhah	30:3	παιδίσκη
Bilhah	30:4	παιδίσκη
Bilhah	30:5	παιδίσκη
Bilhah	30:7	παιδίσκη
Zilpah	30:9	παιδίσκη
Zilpah	30:10	παιδίσκη
Zilpah	30:12	παιδίσκη
Bilhah	35:21	παλλακῆς τοῦ πατρὸς
Bilhah	35:25	παιδίσκη
Zilpah	35:26	παιδίσκη
Zilpah/Bilhah	37:2	γυναικῶν τοῦ πατρὸς
Zilpah	46:18	Just names
Bilhah	46:25	Just names

(Genesis 16:4<sup>23</sup>). Yet we do not see this problem with Zilpah and Bilhah. Though Rachel, Leah, and Sarai, all have handmaids that are given to their husbands as “wives” when they are unable to have children, the contexts of these situations differ. Zilpah and Bilhah did not use their pregnancies to “look down upon” their mistresses in the way that Hagar did. This marks a difference between the desires of Hagar, Zilpah and Bilhah.

<sup>23</sup> Genesis 16:4: And he went in to Agar, and she conceived, and saw that she was with child, and her mistress was dishonoured before her.



In Genesis 33:2<sup>24</sup>, the narrator refers to Zilpah and Bilhah as the “two maids”, and again in Genesis 33:6<sup>25</sup> simply as maids. In Genesis 37:2<sup>26</sup>, however, as discussed previously, Zilpah and Bilhah are referred to as “wives” of Jacob. In Genesis 46:18<sup>27</sup> and 25<sup>28</sup>, though Zilpah and Bilhah are not referred to as maids here, it is explicitly mentioned after their names that Laban gave Zilpah and Bilhah to Leah and Rachel, respectively. This contradiction further proves that there was not a clear or certain upgrade in status for Zilpah and Bilhah simply because they give birth when they were given to Jacob as wives.

After this, Zilpah and Bilhah are mostly discussed in passing, although Bilhah is also mentioned in Genesis 35:22: “and Rueben went, and laid with Bilhah, his father’s concubine”, *παλλακῆς τοῦ πατρὸς*. The word used here for concubine, *παλλακή*, is not synonymous with wife. According to the Theological Dictionary of the Old Testament, “a concubine had a lower social status than a wife.”<sup>29</sup> Because Rachel and Leah gave Bilhah and Zilpah to Jacob, the status of Bilhah and Zilpah is still secondary to that of the wives of Jacob. *παλλακή* is also used in Genesis 25:5-6: “Now Abraham gave all that he had to Isaac; but to the sons of his concubines, Abraham gave gifts while he was still living, and sent them away from his son Isaac eastward, to the land of the east.” The sons of Jacob’s concubines clearly do not receive as much inheritance as his son Isaac, further enforcing the idea that concubines – and their offspring – were of a lower status than a wife.

Genesis 37:2 states, “Joseph, when seventeen years of age, was pasturing the flock with his brothers while he was still a youth, along with the sons of Bilhah and the sons of Zilpah, his father’s wives”. Here, the author refers to Bilhah and Zilpah as wives of Joseph’s father, *γυναικῶν τοῦ πατρὸς*, rather than as maids or concubines. Additionally, Bilhah and Zilpah are referred to by name and are still associated with the children to which they gave birth (they are not considered Rachel’s and Leah’s children).

According to Gerhard Von Rad<sup>30</sup>, this practice of obtaining an heir through a proxy wife was common throughout Mesopotamian history. In these cultures, a wife would often bring her own personal maid into the marriage. Von Rad explains that, “If

---

24 Genesis 33:2: And he put the two handmaidens and their children with the first, and Lea and her children behind, and Rachel and Joseph last.

25 Genesis 33:6: And the maid-servants and their children drew near and did reverence

26 Genesis 37:2: And Joseph was seventeen years old, feeding the sheep of his father with his brethren, being young; with the sons of Balla, and with the sons of Zelpha, the wives of his father; and Joseph brought to Israel their father their evil reproach.

27 Genesis 46:18: These are the sons of Zelpha, which Laban gave to his daughter Lea, who bore these to Jacob, sixteen souls.

28 Genesis 46:25: These are the sons of Balla, whom Laban gave to his daughter Rachel, who bore these to Jacob; all the souls, seven.

29 Botterweck, Ringgren, and Fabry, 2001, 550.

30 Von Rad, 1972.

she gave her personal maid to her husband, in the event of her own childlessness, then the child born of the maid was considered the wife's child: The slave was born 'on the knees' of the wife, so that the child then came symbolically from the womb of the wife herself."<sup>31</sup>.

Yet, a close examination of Genesis does not support the opinion that children birthed by handmaids are considered to be children of the wives. Even though the giving of maids for the intention of having children may have been traditional, it does not seem to be the case that these children born from maids belong to the wives. This is clear from the fact that, after Bilhah bears two children, Rachel still tries to have a biological child, which is demonstrated by her effort to obtain the mandrakes from Reuben for giving birth. (Genesis 30:14<sup>32</sup>). Furthermore, Genesis 33, 37, and 46 clearly specify that the children born in Genesis 30 belong to the woman who bore them.

According to Genesis 33:2-3, Jacob "divided the children among Leah and Rachel and the two maids. He put the maids with their children in front, then Leah with her children, and Rachel and Joseph last of all." This same grouping is restated in Genesis 33:6. The children are grouped and distinguished by the women who bore them. Though the maids are not named here, they are still identified as the mothers of Jacob's children.

Genesis 46 provides the lineage of Jacob's sons and who bore them. As with the other examples, the children birthed by the maids are not counted towards the children birthed by his wives. Genesis 46:8-15<sup>33</sup> lists the sons biologically born from Leah. Then, Genesis 46:16-18<sup>34</sup> lists the sons born to Zilpah. In 46:19<sup>35</sup>, Rachel is only listed with the two sons she bore herself – Joseph and Benjamin. The sons born to Bilhah are listed

---

31 Von Rad, 1972, 191.

32 Genesis 30:14: And Ruben went in the day of barley-harvest, and found apples of mandrakes in the field, and brought them to his mother Lea; and Rachel said to Lea her sister, Give me of thy son's mandrakes.

33 Genesis 46:8-15: And these are the names of the sons of Israel that went into Egypt with their father Jacob—Jacob and his sons. The first-born of Jacob, Ruben. And the sons of Ruben; Enoch, and Phallus, Asron, and Charmi. and the sons of Symeon; Jemuel, and Jamin, and Aod, and Achin, and Saar, and Saul, the son of a Chananitish woman. And the sons of Levi; Gerson, Cath, and Merari. And the sons of Judas; Er, and Aunan, and Selom, and Phares, and Zara: and Er and Aunan died in the land of Chanaan. And the sons of Phares were Esron, and Jemuel. And the sons of Issachar; Thola, and Phua, and Asum, and Sambran. And the sons of Zabulun, Sered, and Allon, and Achoel. These are the sons of Lea, which she bore to Jacob in Mesopotamia of Syria, and Dina his daughter; all the souls, sons and daughters, thirty-three.

34 Genesis 46:16-18: And the sons of Gad; Saphon, and Angis, and Sannis, and Thasoban, and Aedis, and Aroedis, and Areelis. And the sons of Aser; Jemna, Jessua, and Jeul, and Baria, and Sara their sister. And the sons of Baria; Chobor, and Melchiil. These are the sons of Zelpha, which Laban gave to his daughter Lea, who bore these to Jacob, sixteen souls.

35 Genesis 46:19: And the sons of Rachel, the wife of Jacob; Joseph, and Benjamin.

separately (Genesis 46:24-25<sup>36</sup>). Although all the sons born through a maid belong to Jacob's lineage, they do not have the status of the sons birthed by the original wife. This could explain why Rachel changes her mind and decides that she wants to have a biological child in Genesis 30. She probably does not want to be the only woman in the house without children.

Rachel, Leah, Bilhah, and Zilpah also tend to be treated together as an indivisible group. Despite that, they enjoy no intimacy but, instead, quarrel and bicker incessantly. Only once do they cooperate: when they feel that Laban has robbed their children of their rightful inheritance they act with their husband against their father (Genesis 31)<sup>37</sup>. According to Silverman Kramer, biblical women are frequently depicted in pairs but they are rarely depicted as friends. The Bible contains single, non-paired women who are dynamic, intense, unmarried individuals involved in vivid sexual misconduct of unusual proportions, or sin, or tragedy.<sup>38</sup>

Moreover, Zilpah and Bilhah do not seem to be eponymous figures nor are they connected with any clear mythological stories. The incest of Reuben with Bilhah may possibly belong to the class of fecundating incest that is associated with Adonis, who is the son of Cinyras by incestuous intercourse with his daughter Myrrha or Smyrna<sup>39</sup>. The chief heir sometimes attempted to usurp the patriarch's authority during the latter's lifetime. Reuben unsuccessfully attempted to assert his control by possessing his father's concubine, Bilhah.<sup>40</sup>

Another issue that needs to be mentioned is the different interpretations of Bilhah and Zilpah in some rabbinical commentary. For example, according to the early rabbinical commentary *Pirke De-Rabbi Eliezer*<sup>41</sup>, Zilpah and Bilhah were actually younger daughters of Laban<sup>42</sup>. Another example of mention of the two women outside of the bible is from Rashi<sup>43</sup>, an 11<sup>th</sup> century commentator, who said that Zilpah was younger than Bilhah. Laban's decision to give her to Leah was all part of tricking Jacob into marrying Leah.

---

36 Genesis 46:24-25: And the sons of Nephthalim; Asiel, and Goni, and Issaar, and Sollem. These are the sons of Balla, whom Laban gave to his daughter Rachel, who bore these to Jacob; all the souls, seven.

37 Brenner, 1986, 263.

38 Kramer, 1998, 219.

39 Albright, 1918, 117.

40 Spanier, 1989, 126.

41 Haggadicmidrashic work on Genesis, part of Exodus, and a few sentences of Numbers; ascribed to R. Eliezer b. Hyrcanus and composed in Italy shortly after 833.

42 Friedlander, 1916, 271-272.

43 Rashi (Rabbi Solomon ben Isaac, 1040-1105) is considered the greatest Jewish scholar of medieval times in Ashkenaz (Germany, France and England)

The genealogy of Bilhah and Zilpah is not discussed in the Hebrew Bible. In the Greek Testaments of the Twelve Patriarchs a Testament of Naphtali (TPN)<sup>44</sup> can be found. (Table 3) In it, Naphtali first tells of his own birth by Bilhah and his relationship to Rachel (TPN 1:6-8)<sup>45</sup>. He then goes on to relate his mother's family origins as follows:

*TPN 1:9 And my mother is Bilhah the daughter of Rotheus, a brother of Debora, Rebecca's nurse who was born the same day as Rachel.*

*TPN 1:10 And Rotheus was of the family of Abraham, a Chaldean, God-fearing, freeborn and noble.*

*TPN 1:11 And after having been taken captive he was bought by Laban, and he gave him Aina his servant to wife who bore him a daughter and she called her name Zilpah, after the name of the village where he had been taken captive.*

*TPN 1:12 Next she bore Bilhah, saying: My daughter is eager for what is new; for immediately after she was born she was eager to suck*

### DEPICTION of ZILPAH and BILHAH in CHRISTIAN ART

This section specifically examines artistic representations of Bilhah and Zilpah - some well-known and others lesser known. Discovering how, and of what status, the handmaids were represented in art is the main purpose of this section.

Apparently, the earliest depiction of Zilpah and Bilhah is represented on fol. 124r, 138v (*Fig. 1*) in Cotton Genesis<sup>46</sup>. The scenes of "Bilhah Given to Jacob" (Genesis 30: 3-4) and "Jacob Lying with Bilhah" (Genesis 30:4) are placed at the top of the page, following the text of Genesis 30:3 on the previous page. The "Birth of Dan" is proleptically placed immediately below it, though this art should have followed Genesis 30:5.

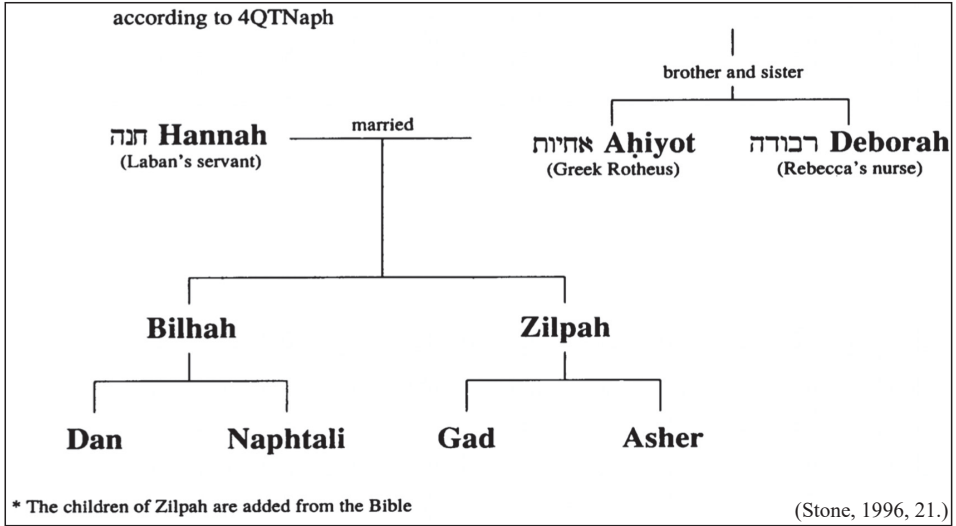
---

44 The material which was originally attributed to Testament of Naphtali and which was assigned to us consisted of two plates; PAM 43.237 contains three fragments and PAM 43.245 contains four fragments. However, closer examination uncovered the fact that these two plates contain two different documents; one is the so-called Testament of Naphtali (TN) while the other is a sectarian composition. On paleographic grounds, the manuscript on PAM 43.237 belongs at the very earliest to the late Hasmonean period, but it is probably better placed squarely in the Herodian period. Eleven lines of writing survive, one of which is empty and the last of which is very fragmentary. The text contains narrative about two incidents. The first is the genealogy, birth and naming of Bilhah and the second is apparently the story of how Laban gave Bilhah and Zilpah to Jacob. (Stone, 1996, 20)

45 Stone, 1996, 22.

46 Dated late fifth and sixth century. (Lowden, 1992, 41).

Table 3: The Genealogy of Bilhah.



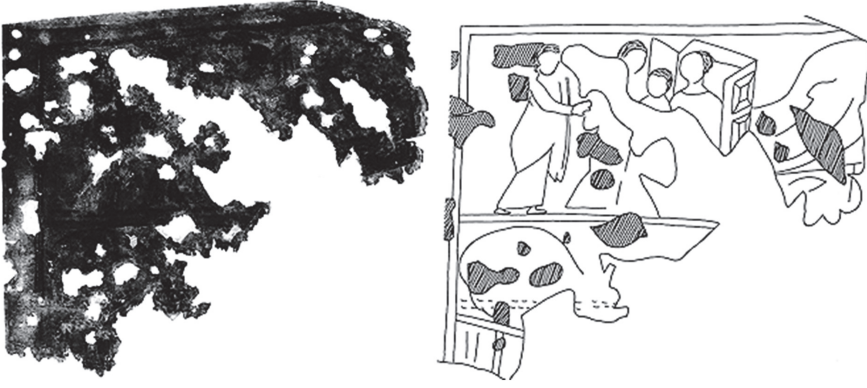
The remarkable point of the two-tiered illustration remains. The upper register includes Rachel wearing a magenta palla over a white undergarment facing to the right and touching the elbow of Bilhah, who wears a vermilion and magenta garment. Bilhah stands three-quarters to the right. In the dark green doorway, indicated by gold traces around the door hinges, Jacob stands against the women. Only his head and traces of his vermilion garments remain. To the far right is the general form of a magenta mattress on a bed with indications of a figure lying on it. The lower register features a large, magenta mattress on gold legs, belonging to the birth scene<sup>47</sup>.

A similar example can be seen in Rovigo Bible in the Biblioteca dell'Accademia dei Concordi that was produced in Padua and is dated late 14th century<sup>48</sup>. Fol. 21v shows Bilhah Given to Jacob and fol. 22r shows Bilhah Giving Birth.

In the Cotton Genesis manuscript in fol. 124v (mounted sideways) and 138r, the Birth of Naphtali (Genesis 30: 7-8) and Zilpah Given to Jacob (Genesis 30:9) are illustrated at the top of the page. The leaf is badly fragmented, but the paint, though blistered, is legible. On the right, light brown lines, dark brown lines and gold highlights outline a door. A figure in a magenta garment stands to the left of the door. The head of a second figure is visible to the left of the first. These two figures are from the scene of Zilpah Given to Jacob. At the far left is a magenta form, certainly the mattress on which

47 Weitzmann and Kessler, 1986, 95.

48 Weitzmann and Kessler, 1986, 26.



**Fig. 1:** Cotton Genesis, fol. 59v. (Weitzmann & Kessler, 1986, fig. 306-307.)

Bilhah lies, and also traces of a midwife. The wall in the background is draped with magenta curtains, behind which a blue sky can be seen<sup>49</sup>.

In fol. 70r, the large, double miniature, which leaves space for only four lines of writing at the bottom of the page, illustrates events recounted on the previous leaf. In the upper register are Reuben's Intercourse with Bilhah and Isaac's Meeting with Jacob; in the lower zone are Isaac's Death and Burial<sup>50</sup>.

An unusual way of representing handmaids was chosen by the illuminator of fol. 15r (*Fig. 2*) of the Vienna Genesis, a Greek paraphrase of the book of Genesis from the 6th century. In the scene of Joseph's second dream, there is a woman near Jacob who cannot be identified with anyone in the biblical Genesis text. Because, according to Genesis, Rachel was already dead at this time, thus the identity of this figure is problematic. In the Midrash (84.II) that commentates Joseph's second dream, the author mentions Bilhah, Rachel's handmaid, who had brought Joseph up like a mother. According to this legend, the woman depicted standing next to Joseph and Jacob in fol. 15r (*Fig. 2*) of the Vienna Genesis must be Bilhah<sup>51</sup>.

Although in the text of fol. 10v it is indicated as two handmaids<sup>52</sup>, a single female figure is depicted in the "Laban goes into Jacob's tent and the tent of the two handmaids"

49 Weitzmann and Kessler, 1986, 95-96.

50 Weitzmann and Kessler, 1986, 101.

51 Levin, 1972, 241-242.

52 Was mentioned as "ΠΑΙΔΙΣΚΩΝ" [(fem) gen pl form] in the text.



**Fig. 2:**  
Vienna Genesis,  
fol. 15r.  
(Mazal, 1980, p. 29.)

scene. In another example – fol. 12r – although the handmaids<sup>53</sup> are mentioned in the text, there is no descriptive figure in the picture.

The ivory chair of bishop Maximian of Ravenna<sup>54</sup> (*Fig. 3*) decorated with ivory panels represents narratives from the Old and New Testaments. The scene of Jacob Mourning, for example, is a compilation of varying expressive poses, including that of Jacob who, positioned in the center, is seen thrusting his hands above his head, wailing in pain over news of the death of Joseph. His wife (Zilpah or Bilhah) situated at the far right, is rendered in a particularly unique pose that typifies the individualism provided to figures on the cathedra: she sits, holding up her bent knee with her clasped hands, attentively listening to the tragic news.

The expressive positions of the characters are enhanced by the fact that all of the figures on the cathedra possess large, block-like hands that gesture emphatically. Generally, authors either show emotion or communicate a narrative. Thus, the use of this technique, having the block-like hands of these characters express both a narrative and emotion, is unique.

In the Smyrna Octateuch, fol. 43r (*Fig. 4*), the inscription reads: *παροχή τῆς παιδίσκης ράλλας ἐκ ραχήλ καὶ τεκνοποίησις*, which means: Handmaid Ballas given by Rahel and childbirth. In the scene “Rachel Gives Bilhah to Jacob”, Rachel, grieving that she has not borne Jacob any children, persuades her husband to have a child by her maid, Bilhah. Jacob stands in the center. Rachel at the right holds the hem of her mantle before her face in a gesture of grief or weeping while Jacob looks at Bilhah. The scene is framed

53 Was mentioned as “ΠΑΙΔΙΣΚΑΣ” [(fem) acc pl form] in the text.

54 Dated to 6<sup>th</sup> century (Cutler, 1998, 11.)



**Fig. 3:** Cathedra of Maximian, Jacob Mourning. (Luttikhuizen & Verkerk, 2006, f. 4.50)

by a hillock on the left and a simple house on the right. Very similar scenes are seen in manuscripts of Codex Vaticanus Graecus 747; fol. 51v (*Fig. 5*), Seraglio Octateuch; fol. 107r and Codex Vaticanus Graecus 746; fol. 101r.<sup>55</sup>

### CONCLUSION

In summary, in terms of the position of handmaids in the biblical Genesis text, it is possible that children may have increased the status of women in Genesis, but this is only true of women who already had status to speak of. Handmaids did not benefit from having children, as can be seen from Bilhah, Zilpah, and Hagar. As it is understood, the Bible does not focus on the variety of social positions that women have held. Handmaids, even if they had children on behalf of their mistress, did not receive an increase in status. Also, the status of the sons within the family is affected by the relative status of their

---

55 Weitzmann & Bernabò, 1999, 104.





Fig. 4: Smyrna Octateuch, fol. 43r. (Weitzmann & Bernabò, 1999, fig. 413.)

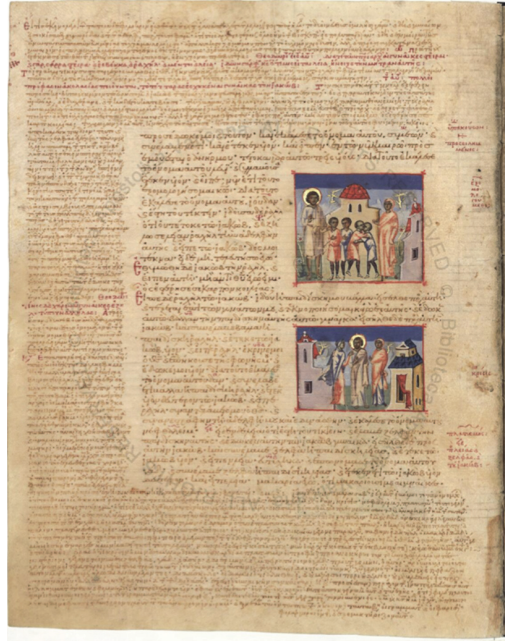


Fig. 5: Vat. Gr. 747, fol. 51v. (Biblioteca Apostolica Vaticana, [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.747](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.747))

mothers. When in danger, the less-favored wives/concubines and their children step into danger first (See Genesis 33:2).<sup>56</sup>

As a result, it is very rare that the handmaids in Jacob's Story are specifically depicted in Christian art. Looking at all the examples, it can be seen that Bilhah and Zilpah are depicted combined and individually. However, no specific descriptive element has been identified. Consequently, identifying the handmaids is only possible by following the chronological sequence of events in Genesis. One of the most important characteristics of the Vienna Genesis manuscript is that it was adorned with narrative scenes that are not found in the biblical Genesis text. In such cases, figuring out which story is depicted becomes a bigger problem than distinguishing identities.

<sup>56</sup> Genesis 33:2 And he put the two handmaidens and their children with the first, and Lea and her children behind, and Rachel and Joseph last.

## BIBLIOGRAPHY

- Albright W. F. (1918). Historical and Mythical Elements in the Story of Joseph. *Journal of Biblical Literature*. Vol. 37, No. ¾, 111-143.
- Block D. I. (2003). Marriage and Family in Ancient Israel. In Campbell, K. M. (Ed.). *Marriage and Family in the Biblical World*. pp. 33-103. USA: InterVarsity Press.
- Botterweck G. J., Ringgren H., & Fabry H. J. (Ed.) (2001). *Theological Dictionary of the Old Testament*. Vol XI, Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company.
- Brenner A. (1986). Female Social Behaviour: Two Descriptive Patterns within the “Birth of the Hero” Paradigm. *Vetus Testamentum*. Vol. 36, Fasc. 3, 257-273.
- Cutler A. (1998). *Late Antique and Byzantine Ivory Carving*. Collected Studies, 617 Variorum.
- Friedlander G. (Trans.) (1916). *Rabbi Eliezer. Pirke De Rabbi Eliezer*. London: Kegan Paul, Trench, Turner & Co. Ltd.
- Joslin M.C. & Watson C.J. (2001). *The Egerton Genesis*. The British Library University of Toronto Press.
- JWA Encyclopedia (<https://jwa.org/encyclopedia/article/rashi>)
- Kramer, P. S.(1998). Biblical Women that Come in Pairs: The Use of Female Pairs as a Literary Device in the Hebrew Bible. (ed. Brenner A.) *Genesis: A Feminist Companion to the Bible*. FCB2 1; Sheffield: Sheffield Academic Press.
- Leonhardt Joy K. (2004). *And as for Sarai...” First Wives and the Inheritance of Land In the Promise Narratives of Genesis* (Master of Arts). University of Alberta.
- Levin D. M. (1972). Some Jewish Sources for the Vienna Genesis. *The Art Bulletin*. Vol. 54, No. 3, 241-244.
- Liddell H. G. & Scott R. (Ed.) (1901). *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Lowden J. (1992). Concerning the Cotton Genesis and Other Illustrated Manuscripts of Genesis. *Gesta*, Vol. 31, No. 1, pp. 40-53.

- Luttikhuizen H. & Verkerk D. (2006) *Snyder's Medieval Art*. 2nd ed., (Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- Moss, C. R. & Baden, J. S. (2015). *Reconceiving Infertility Biblical Perspectives on Procreation and Childlessness*. Princeton: Princeton University Press.
- Potts, C. A. (1922). *Dictionary of Bible Proper Names; Every Proper Name in the Old and New Testaments Arranged in Alphabetical Order; Syllabified and Accented; Vowel Sounds Diacritically Marked; Definitions Given in Latin and English*. New York: Abingdon Press
- Spanier, K. (1989). *Aspects of Fratriarchy in the Old Testament* (Ph.D. dissertation). New York University.
- Stone, M. E. (1996). The Genealogy of Bilhah. *Dead Sea Discoveries*. Vol. 3, No. 1, 20-36.
- Vatican Library ([https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.747](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.747))
- Von Rad G. (1972). *Genesis A Commentary* (Revised Edition). London: SCM Press LTD.
- Weitzmann, K. & Bernabò, M. (1999). *The Byzantine octateuchs: Mount Athos, Vatopedi Monastery, codex 602; Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Codex Pluteus 5.38; Istanbul, Topkapi Sarayi Library, codex G. I. 8; Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Vaticanus Graecus 746 and Codex Vaticanus Graecus 747; Smyrna (olim), Evangelical School Library, codex A. I. Text*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Pr.
- Weitzmann, K. & Kessler, H. (1986). *The cotton genesis: British Library, Codex Cotton Otho B. VI*. Princeton. NJ: Princeton Univ. Press
- Wevers, J. W. (1974). *Septuaginta: Vetus Testamentum Graecum. I. Genesis*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.



## PASSING DOWN CULTURAL DESIGN HERITAGE THROUGH CRAFT OBJECTS OF MEMOIR



### KÜLTÜREL TASARIM MİRASININ ZANAAT NESNELERİYLE GELECEĞE AKTARILMASI

Rezzan HASOGLU\* - Selçuk ARTUT\*\*

#### **Abstract**

Passing a skill (technē) learned from a master is carried across generations; therefore, a crafted object would also be considered a transitive element of a cultural heritage. Like the praxis of technology, skill is not an innate phenomenon but instead something artificial, made by humans. Crafted objects leave their marks in history by transferring tangible records of cultural heritage to the future, carrying traces of civilization of the period in which they exist. Investigating objects, which are produced in these terms as art and design objects within the diverse socio-cultural dimension, would take a critical place in clarifying many contemporary fundamental views. This article explores the meaning and the process of design, artisanship and cultural influences on these concepts through reciting the story of Çeşm-i Bülbül glass, which has been a significant object at the Ottoman banquets. Using this design object as an example, the article questions the meaning of design and the transformation process of 'becoming a meaningful object' through references from Heidegger's 'The Question Concerning Technology' and Borgmann's article 'Focal Things and Practices'.

**Keywords:** *Cultural Heritage, Technology, Objects of Craft, Glass Design, Technē,*

#### **Öz**

Bir ustanın öğrenilen beceri (teknik) nesiller boyunca taşınırken aynı zamanda ortaya çıkan nesnelere de kültürel mirasın zamanı yansıtan bir unsur olarak tarihte yer alırlar. Teknolojinin uygulamalarında olduğu gibi, beceri de doğuştan gelen bir fenomen değildir ve insan tarafından sonradan ortaya çıkarılan bir olgudur. Tasarlanmış nesnelere, kültürel mirasın somut kayıtlarını geleceğe taşıyarak ve içinde buldukları dönemin uygarlık izlerini yansıtarak tarihe damgalarını vurmaktadırlar. Farklı sosyo-kültürel boyutlarda üretilen sanat ve tasarım nesnelere araştırılması, günümüzdeki birçok tartışmanın aydınlatılmasında kritik bir yer tutmaktadır. Bu makale, Osmanlı yemeklerinde önemli bir yer tutan Çeşm-i Bülbül camının öyküsünü anlatarak, bu kavramlar üzerinde

\* MA., Studio Sahil, London / United Kingdom. ♦ E-mail: rhasoglu@gmail.com

\*\* Dr. Öğr. Üy., Sabancı University, Faculty of Arts and Social Sciences, Visual Arts and Visual Communication Design, Istanbul / Turkey.

ORCID ID: 0000-0001-7323-7234 ♦ E-mail: sartut@sabanciuniv.edu

tasarım, zanaatkarlık ve kültürel etkilerin anlamını ve sürecini araştırmaktadır. Tasarım nesnesini bir örnek olarak ele almakta ve Heidegger'in 'Teknolojiye Dair Sorgulama' ve Borgmann'ın "Odak Nesnelere ve Uygulamaları" başlıklı makaleleriyle, tasarımın anlamını ve "anamlı bir nesne olma" dönüşüm sürecini sorgulamaktadır.

*Anahtar Kelimeler: Kültürel Miras, Teknoloji, Zanaat Objeleri, Cam Tasarımı, Teknik,*

## INTRODUCTION

The definition of cultural heritage framed by UNESCO implies that traditions and customs are a part of this heritage. "Cultural heritage is the legacy of physical artifacts and intangible attributes of a group or society that are inherited from past generations, maintained in the present and bestowed for the benefit of future generations."<sup>1</sup> While an archeological site from the Byzantine Empire is considered cultural heritage, handcrafted objects are also included to this definition. According to UNESCO, the knowledge and skills to produce traditional crafts are considered as "intangible cultural heritage" based on the following criteria: the specific period, inclusiveness, the way culture is represented, and communal aspects.<sup>2</sup>

In order to transform a natural resource (wood, metal or glass) into a finished object, which is considered artificial, a systematic and repetitive training of a craftsman is essential. Skill (technē) is required for training, and humans define the skillset for the execution of an object. The improvement of technology is proportional to the advancement of skill. As the skill improves, craftspeople develop new tools and techniques to find novel approaches to the same goal. Additionally, as the development of cultural heritage involves the use of technology, the transition of cultural artifacts has progressed over time in parallel to the progress of technical knowledge. Sennett expresses the critical influence of hands-on learning in gaining technical knowledge.<sup>3</sup> According to Sennett, "The craftsman represents the special human condition of being engaged."<sup>4</sup> The craftsman who repetitively applies his skills to produce the craft-object perfects his skills and goes through an embodied experience. In order to understand this embodied experience, consider the example of a person applying chalk onto a blackboard. An engaged subject initiates an embodied experience when they apply chalk to a blackboard.<sup>5</sup> During the incorporation of the chalk material and the surface of the blackboard, the subject becomes aware of the activity of applying chalk on the blackboard. As a result, the chalk becomes an extension of the body and the blackboard reveals all its properties to the subject. Therefore, the

---

1 UNESCO. (n.d.). Retrieved from <http://www.unesco.org/>

2 Kurin, 2004, 66.

3 Sennett, 2008, 145.

4 Sennett, 2008, 158.

5 Ihde, 1979, 7.

embodiment experience is a way of experiencing the self at work. Similarly, crafting an object by hand arouses an experience of embodiment with the material, and the unison of human experience with material compatibility reveals multifarious forms of expressions.

During the process of handcrafting, the immersed focus on engagement with the work itself creates a sense of curiosity and evokes diverse critical thinking methods for the craftsman. For instance, the art of glassblowing requires years of practice solely with hot glass material. The gaffer, a person who blows the glass, must follow a certain hierarchical system to learn and master the necessary skills to refine the art of glass making. Consequently, a person evolves into being a competent craftsman through attaining several codes of sophisticated experiences. Hence for a craftsman, conceiving a product rarely blossoms from an ambiguous thought but rather from intuitive exploration. As Nimkulrat asserts, “*Craft is thus - a means for logically thinking through [the] senses.*”<sup>6</sup> While the limits of our senses expand in the light of technological advancements, humans become perceptive to seeing and hearing what they are not normally capable of. However, technological apparatuses, which provide an experience between the object and a human, weaken the feeling of a first-hand understanding by dividing the approximation into diverse layers. Consequently, during design processes computer aided digital design environments are eliminating the interaction occurring during an experimentation process of an object.

In the process of crafting through experiencing the crafted material, a craftsman has to think intuitively about the object at hand, the order of operation, and the object’s purpose. A gaffer who gathers the glass from the furnace uses a ladle or a folded piece of newspaper to shape hot glass. The subject has to intuitively consider the material properties and the order of operations in forming the glass on the hot pipe. The train of thought of the gaffer reveals the essence of the glasswork that is being formed. The methodology of the craft transforms “the unknown to the known,” bringing to the fore Heidegger’s understanding of technology as a way of revealing. When a material reveals itself in a form, the process of revealing embraces activities and the material preferences of the craftsmanship involved.<sup>7</sup> A gaffer who uses hot glass would know how and when to disconnect the glass piece from the pipe. There is little margin for error in the process of glassmaking, and once made a vessel can rarely be corrected.<sup>8</sup> The possibility for error opens the space for further perfection and the possibility of new embodied experiences.

The maker is only concerned with the excellence of the work, as “Designers need not allow their activity to be appropriated by social activist[s] or even worse, by consumers.”<sup>9</sup> However the definition of “cultural heritage” requires an appeal to the

---

6 Nimkulrat 2012, 7.

7 Heidegger, 1977, 152-153.

8 Küçükerman, 1985, 14.

9 Wang, 2013, 4-15.

public understanding of aesthetics. There is a gap between the individual labor of the craftsperson aiming for an excellent craft-object and the public's demand and desire to consume the craft-object in the form of a finished product. The concern of the maker for excellence makes the quality of work impersonal. While the high-quality work creates an inner-satisfaction for the maker, the margin of error contradicts the personal connection to the work.<sup>10</sup> Although the craftsperson's relationship to the work is impersonal, this contradiction enables skill to be passed down so that standards of quality remain intact for other generations. During the Industrial Revolution, a craftsperson would compete with a machine to achieve comparable results. Yet the maker has to become a machine, an impossible task, to win the competition. Thus, craftsmen cannot fit modern-machine powered technology.<sup>11</sup> The craftsperson's process of making deviates from a machine-powered manufacturing by the imperfections in the craft-object. In a glass object, intricate details such as unequal wall thickness or asymmetrical patterns reveal the glassmaker's human-ness. While aiming for the excellence within the work, these imperfections reveal the process of developing skills which are passed down to other people.

In this paper, the question, "How is cultural heritage passed down through objects of craft?" will be evaluated by expanding the terms mentioned above and focusing on a specific example of history and making of *Çeşm-i Bülbül* glass. An Ottoman-Turkish cultural object, *Çeşm-i Bülbül* glass is a handmade product sold in Paşabahçe retail stores and which belongs to the one of the largest glass manufacturers in the globe, Şişecam A.Ş.

### CRAFT OBJECTS OF MEMOIR

Craftsmanship is a projection of human knowledge of material, aesthetics, and the function of an object for a certain purpose. A craftsman focuses and applies necessary knowledge to create an object. This focal practice calls forth exertion, skill, self-transcendence, perseverance, endurance, patience, commitment and attention - qualities that device enhanced leisure tends to undermine or dissipate.<sup>12</sup> As a result, the object represents the imagination and the knowledge of the craftsman. When the object is passed down to the next generation, all annotations that the object carries within are also transferred. However, for a new artisan possessor to unravel these annotations, he or she should also hold the knowledge necessary to make the artifact. During the engagement process in focal things, participants would observe alternating options beyond their intended self-focuses. This focal engagement guides them to reveal the hidden by creating a dialectic discourse. Even though one wants to share this discovery of orienting the power of a focal thing, the experience is individualistic: one cannot force others to recognize focal objects. Focal objects make possible the assessment of technology. Focal objects also help people see new perspectives on life, which contribute to individuals and cultures within the technological world. Otherwise, without the experience of focal

---

10 Sennett, 2008, 27.

11 Heidegger, 1977, 48.

12 Heikkerö, 2005, 253.



objects and practices, the subject cannot appreciate this experience of knowledge. The focal practice will be detached from its cultural significance and it will not be carried on. Thus, focal objects provide “a meta-technological viewpoint”<sup>13</sup> that enables us to weigh technological devices.<sup>14</sup> Without the focal objects, or crafted objects, we will not be able to gauge the weight of technological advancements. In that respect artisans have a crucial role in exploring the obscure properties of subjects in disguise with hands on practical experience to contribute a direction for technological advancements.

### **PASSING DOWN CULTURAL HERITAGE / TRANSITION / TRANSFORMATION**

Museums are significant examples of the conservation of cultural heritage. In an organized and systemized point of view, museums present elements of cultural heritage intact. Many craft objects and artifacts are conserved and displayed in these controlled environments. Craft objects such as cabinets, tables, and Crystal glass displayed within museums such as Art Institute of Chicago, Musée d’Orsay and Rijksmuseum, are categorized under “Decorative Arts.” These objects would have life spans over a hundred years old. Even though these objects belong to a cultural heritage, museums do not consider them as “design objects.” In contrast to these collections, the Design Museum Helsinki, the Design Museum Copenhagen and MoMA host “design” objects which are also handcrafted. For example, glass objects by Timo Sarpaneva are displayed in a protected housing within the Design Museum Helsinki. While hand crafted glassware is on display within the museum, mass-produced versions of the same object are available for the sales market. The glassware is also a part of today’s collections of Iittala glass (one of the largest tableware glass manufacturers in the world) and Rosenthal ceramics collections.<sup>15</sup> The example above shows that museums have a mission of sustaining design culture by displaying contemporary craft objects categorized under “design objects” in their collections. A craft object in a prestigious design museum collection legitimizes the exertion of preserving intangible cultural heritage by its presence and its relation to the history.

The vagueness of clarity between the definition of “decorative object” and “design object” is a critical issue for cultural heritage. The production purpose of decorative objects is to present visual aesthetic content in a place where objects stand individually or as collectives with other neighboring objects. Yet, design objects exhibit a different stance when a detachment of effort from its historical mission problematizes its decorative definition. Design objects are objects which host a functionality characteristic to rational criteria as well as aesthetic approaches that exist within their structure. Considering objects in these terms, we see that the two definitions intersect at many points. In contrast to design objects, decorative objects exhibit a more passive stance by

---

13 Borgmann, 1984.

14 Heikkerö, 2005, 253-254.

15 Aav & Brännback & Viljanen, 2006.

withholding their functionality. In an analysis of an object's manufacturing techniques, in which an object is constructed without the fore-mentioned distinction, to the analysis of displayed objects within museums, many definitive points are excluded from debates regarding the understanding of cultural heritage. If our world is built upon a rational value structure, demonstrated especially through the evaluation of objects produced in a recent period, the design properties are more prominent than the decorative properties of these types of objects. As Wang asserts, truth derives from reason. Reason is an extension of imagination. Design originates from the imagination and shapes reason into a visual and a functional object.<sup>16</sup> There is a contrast between *technē* (knowing by making) and *epistēmē* (knowing by thinking). While *technē* is limited to sensation, memory and imagination, *epistēmē* can know necessary reality because it is only limited by the universal and eternal rules of logic. Design combines both *technē* and *epistēmē*. Without only making things by hand through focal practice, design calls forth reason through proactive, logical thinking which determines solutions and through evaluating various circumstances for the future. A designer or a maker has to acknowledge the consequences of a design object's impact on its users. Users are members of a culture to which they also contribute. Design provides the object material for cultural heritage. Since the reason (logos) reveals necessary, universal truths, design is a method of transforming cultural heritage into a universal truth.<sup>17</sup>

It is necessary for culture to be passed down through crafted objects of memoir because these objects are imagined (which reveals the true reason behind it) and crafted through focal practices. The objects of memoir are the vessels that carry the past (cultural heritage) to the future (necessary and eternal truths of existence). But objects of memoir also evolve along a different path because *culture* belongs to the past with its connotation of *inheritance*. However, imagination for design aims to move the cultural heritage into the future. This would only be possible if the skills and knowledge in the making of a design object is passed down through craft objects of memoir.

### **HISTORY OF ÇEŞM-İ BÜLBÜL, A DESIGN OBJECT OF CULTURAL HERITAGE IN TURKEY**

The history and the progression of glassmaking, especially the *Çeşm-i Bülbül* glassware from Turkey, illustrates the idea of "passing down of cultural knowledge through objects of craft." Glass is a wide spread material and object in the world. Silica (the chemical compound SiO<sub>2</sub>) is a common fundamental constituent of glass. The quality and properties of glass vary depending on the material's chemical combinations. The raw chemicals which form glass can be easily found, making glass one of the cheapest materials for mass-manufacture. However, the craftsmanship and design of a glass object is what makes the object valuable. The knowledge through the process of making, or the technique, determines the object's value.

---

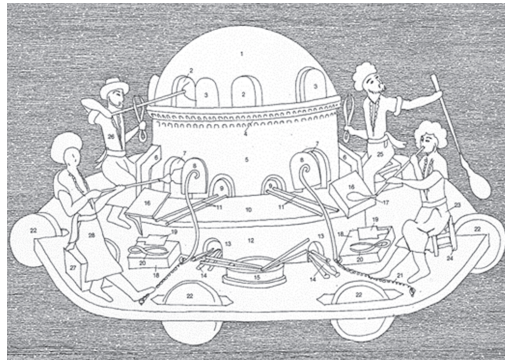
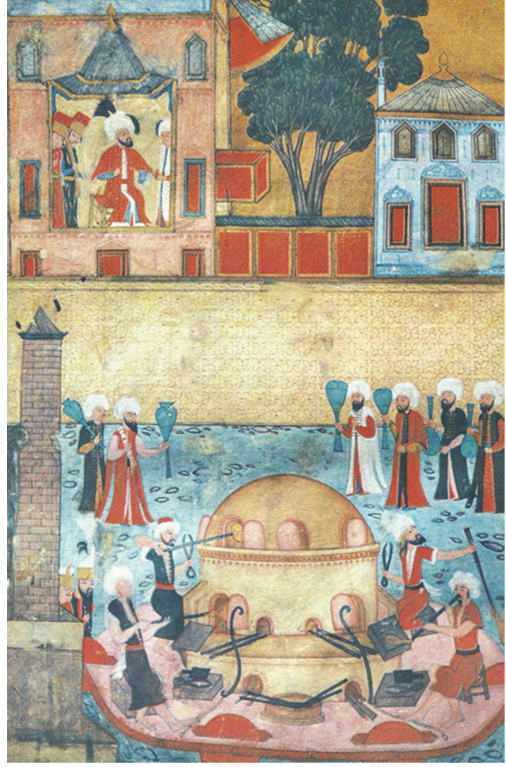
16 Wang, 2013, 5-6.

17 Flusser, 1999; Wang, 2013.

**Fig. 1:**

Possession of glass-makers blowing glass while passing in from of the Sultan. 16<sup>th</sup> Century Turkish Miniature “*Surname-i Hümayun*” No. 4/1344 Fol. 32b (Topkapi Palace Museum). (Bayramoğlu, 1976, 119.)

Glass has been used widely throughout the world from the earliest periods of time. In the Ottoman Empire during the Beyazid III reign, the glass industry began to grow. Glass-guilds would hire apprentices and train them to higher ranks of skill before they would enter the market. In 1582, Murad III threw a party for the circumcision of his son Şehzade Mehmed (III). This is recorded historically within the miniature book titled, *Surname-i Hümayün*, which contains many scenes from the event. In six miniatures, glassmakers from the *Camgeran Guild* gaff and carry glass objects on carriages or by foot. From the book’s miniature drawings, it can be understood that glassmaking held an important place in the Ottoman Empire and that people regarded it as a high craft.<sup>18</sup> (See *Fig. 1 and 2*) The Palace was supporting glassmakers: providing them the silica, wood to burn their kiln and furnaces, making quality control for the products, choosing the fine craftsmen to *Enderun-i Humayun* (a privileged school for the Palace members) where academicians supervise artisans and fine artisans are paid in tri-month salaries.<sup>19</sup>



**Fig. 2:** Diagram showing in detail the tools and implements in the workshop. (Küçükerman, 1985, 151)

18 Bayramoğlu, 1976; Küçükerman, 1985.

19 Küçükerman, 1985, 153.

The glass industry developed the most at glass center situated between Egrikapi and the Tekfur Palace in the Ottoman Empire during the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries.<sup>20</sup> Other glass factories open in various locations within Istanbul. The raw material came from an approximate distance from the city. Sultan Mustafa III created a foundation at Tekfur Palace at Edirnekapı in Istanbul for craftsmen and workers which protected the craftsmen's legacy, standards of production, and which would provide financial support for craftsmen in the event of injury. This large investment was made during the beginning of the Industrial Revolution in Europe. In a time where competition shifts from hand-production to machine-powered production, the Ottoman Empire began to struggle with economic problems. In the following years the foundation at Tekfur Palace could not compete with European glass-production. Until 1716, the Ottoman Empire gave permission to the import of glass from Europe. By the decision of the royal edict, the import of the Venetian glass was restricted, and the import of Bohemian glass became a preference for import.<sup>21</sup>

During his reign, Sultan Selim III (1789 - 1808) sent Mehmed Dede to Venice to be trained in the practice of *reticello* glass. Upon his return, as a document states, "*Mehmed Dede, a member of the order of Whirling Dervishes founded by Mevlana Jelaluddin-i Rumî, manufactured glass-ware in a work-shop he opened in this country. He had learned this skill in Italy, and manufactured gilt crystal bowls, large dishes, water glasses and decanters. Such glass-ware was called Beykoz-ware.*" The most



Fig. 3: Çeşm-i Bülbül vessels.

famous type of glass manufactured there was *Çeşm-i Bülbül* (see Fig. 3), a very fine glass striped and moiré. *Çeşm-i Bülbül* and *Beykoz-ware* are the two distinct styles of what is called "*verre turc*" (Turkish glass).<sup>22</sup>

The name *Çeşm-i Bülbül* means "eye of a nightingale." The first workshop was opened in Çubuklu and then at Beykoz during the Reign of Sultan Abdulmecid (1839-1861). Tahir Efendi was appointed director of this workshop.<sup>23</sup> Tahir Efendi was also the

20 Küçükerman, 1985, 147.

21 Küçükerman, 1985, 154.

22 Bayramoğlu, 1976; Bengisu, 2013.

23 Bayramoğlu, 1976, 60.

Master of the Imperial Mint and he presented samples of the glassware about a year later to the Sultan. The Sultan ordered that the presented objects from the factory should be sent with a note to the Grand Vizier, who in turn, should forward them on behalf of the Sultan to the Sheikhulislam and to his various Ministers.<sup>24</sup> Later correspondence followed between the subjects, in which each thank each other for this “precious crystal-glass.”

Crystal glass is made with a mixture of lead with the chemical components of a regular glass and it reflects the light better than the regular glass. These reflective properties make the object more precious. The last glass factory that opened in Ottoman history was in 1899 by Saul Modiano, an Italian Jewish craftsman. The factory in Pasabahce held 500 workers and left the style *À la Turca* as a heritage before it closed in 1902.<sup>25</sup>

Despite the brief history of Ottoman Glass, glass objects held a prominent place in history and were valuable objects of craft. In social terms, there was support between the glassmakers and the government for working conditions to facilitate the creation of the best work. Glass craft was recorded in the royal history books and was presented as giftware to important politicians.<sup>26</sup> Sakaoğlu and Akbayer also verify that the *Beykozware* and *Çeşm-i Bülbül* are cultural heritage:

“On the other hand, import and sale for a lower price of Venice-made replicas of Cesm-i Bülbüls, which cannot be easily distinguished from the local versions, caused local ones to be produced less and sold in an antique’s price. For this reason, Ottoman Çeşm-i Bülbüls also gained qualification as a symbol for a family’s wealth and good manners as an object: Not only in the Istanbul and its surroundings but also it found market in Europe, in the Middle East, especially in Iran.”

During the 1900s and 1920s, the Ottoman Empire and later, the Republic of Turkey struggled the First World War, the Independence War, and all the economic and sociological issues that came with these wars. In 1933 Y. Ziya Üçüncü built the first private factory to manufacture glasses for water in the neighborhood of the Tekfur Palace at Edirnekapi.<sup>27</sup>

Additionally, the first five years of the 1933 industrial plan of the Republic of Turkey suggest the establishment of a glass industry. For the legislation of an industry law, the 1933 Ministry of the Economy of Turkey states, “*We cannot continue to allow the importation of products of everyday use such as bowls, plates, and porcelain, and glassware, particularly when we observe that other manufactures requiring more complicated technical knowledge are well advanced in our country.*”<sup>28</sup> This statement

---

24 Bayramoğlu, 1976, 61.

25 Sakaoğlu and Akbayer, 2000, 69.

26 Sakaoğlu and Akbayer, 2000, 69.

27 Bayramoğlu, 1976, 83.

28 Bayramoğlu, 1976, 84.

shows that the glass industry was re-initiated because of a basic necessity to create domestic industry, but the technology remains dependent on technical knowledge.

In 1934, Turkish Bank (İş Bankası) became responsible for the establishment of a glass factory in Paşabahçe near Beykoz. A French company named Stein administered the factory for the first two years before Turkish Glassworks Inc. took command. At the beginning there were only two furnaces in the factory, one of which came from the Modiano factory. This transition shows that technical knowledge was passed down in other aspects, such as choosing matching factory location and re-using past machines. Like the Ottoman History of glass, the Turkish glass industry followed a similar strategy by opening the first industrial glass factory at Tekfur Palace, stopping the import of glass to the country and shifting the artisanal glass production to Pasabahe.

In order to mass-produce an object of craft, a heritage of technical knowledge came in hand to for the growth of the glass industry in Turkey. During and after the Second World War, the factories were established and continued manufacturing in different cities. In the meantime, *Çeşm-i Bülbül* became popular again as a giftware for upper and middle-class families. Like the Ottoman era, glass represented the wealth and good manners of a family. Those who inherited original *Çeşm-i Bülbül* glasses from their grandparents were considered to come from the rooted families of the county. Those who could afford to buy glass were families progressing into a higher social status. In the late 1990s and onwards Paşabahçe Glass Company, a sub group of the Turkish Bank İş Bankası, started to design and make new hand blown *Çeşm-i Bülbül* glassware. The company also made documentaries on the artisanship of these products. In the present day, not much has changed since the nineteenth century. *Çeşm-i Bülbül* is still an object of high craft and considered as a valuable giftware and family heritage. Mehmet Dede's creation has turned into a tradition and has become a cultural heritage.<sup>29</sup> The Turkish market grew quickly in mid 20<sup>th</sup> Century and began exporting its products to other countries. The learned Venetian technique to make *Çeşm-i Bülbül* was imitated in Venice under the name *verre turc* (Turkish glass).<sup>30</sup>

In the present day, Pasabahe is leading the glass industry and design in Turkey and on the international scale. In 2014, for the 2<sup>nd</sup> Istanbul Design Biennial, the company collaborated with international designers and makers.<sup>31</sup> The multi-cultural collaboration of designer and makers exploring new material properties and production techniques, received world-wide attention from the media and professionals. The cultural heritage of Turkish glass continues to evolve from the traditional style into a new form and function language via collaborations with makers and designers.

---

29 Bayramoğlu, 1976, 98.

30 Bayramoğlu, 1976, 98.

31 <http://www.glassistomorrow.eu/>

## MANIPULATION OF THE CULTURAL HERITAGE

Following Sennett in the transfer of knowledge and skill from the master to artisan, an artisan imitates his master's work before becoming a journeyman. An apprentice must perfect his skills through imitation. Once this task is completed, he must then find novel approaches to attain the same quality of craft. During this learning process, apprentices' experiment with tools and materials to find novel approaches. Within these experimentations there are sometimes accidents which lead to the discovery of new techniques. These "happy accidents," or moments of "dialectic creativity," create new techniques from old techniques.

Dialectic creativity, depending on the purpose of the artisan, can augment the value of the object in its design language and intellectual approach. However, it can also lead to new ways of imitating the object through the manipulation of the production processes and materials. Artisans, who imitate not only their masters' work but also other designers' works, create alterations in the cultural heritage. The imitation of a master's work has a purpose of "learning through making," but the imitation of a design object would have ethical issues of intellectual property which distinguish the imitated object's social impact. This social impact affects the object's cultural heritage. As more imitated objects are made by artisans, there are fewer original contributions to cultural heritage. Dorrestjin and Verbeek state:

"Applying nudges in design is a delicate affair, since it inevitably involves interference in people's behavior. Aware of the ethical issue that this could lead to manipulation and domination, Thaler and Sunstein (2008) define good nudges as choice advisors that should never be coercive."<sup>32</sup>

In the present day, there are still many imitated objects. For instance, one lamp by Tom Dixon is down-copied (low-quality imitation) by a metal worker in Şişhane, Istanbul, then again down-copied in China, and again copied in Istanbul.<sup>33</sup> In each step, the aim is to maintain design while reducing manufacturing cost. However, the cultural heritage and the technical knowledge in craft are different in each step as the design is incrementally altered to reduce the amount of material used. In the last step of copying, the design and the value (due to the material and craft) are very different from the original design object. In the steps of the reproduction of a designed object, the cultural heritage is also altered because the copy skews the imagination of the craftsman, and therefore the source of his reason, the truth. While it may seem immediately beneficial for the business owner, this process is harmful for long-term cultural heritage because the source of making does not originally belong to the person from that culture.

---

32 Dorrestjin, Verbeek, 2013, 47.

33 İngin, 2011.



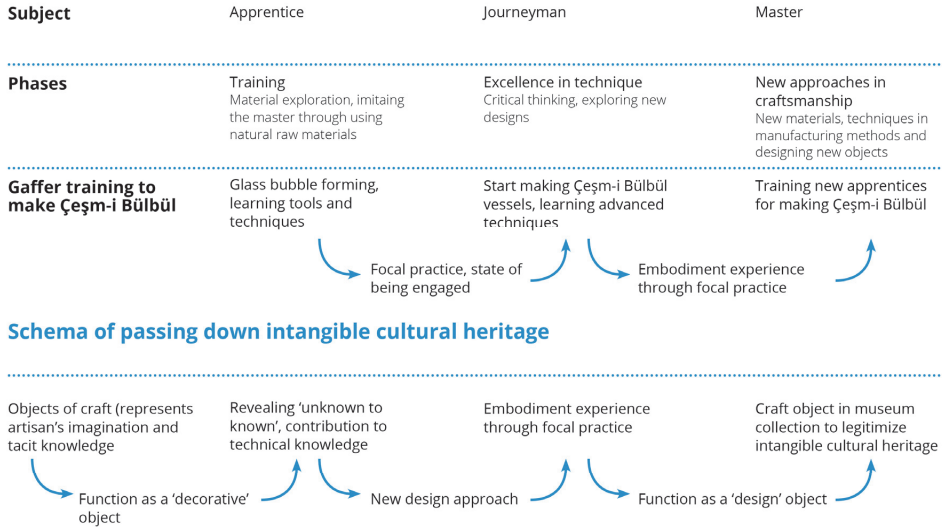
Fig. 4: Artisans producing a *Çeşm-i Bülbül* vessel.

In terms of production, the *Çeşm-i Bülbül* technique can only be made by hand. Imitation is only possible by hand. To make this glass, a gaffer must combine both white and blue colors within crystal glass. With each color, the gaffer first pulls glass rods, then cuts them into equal lengths, and finally aligns them into equal spacing and height. The colored rods are reheated before they are wrapped around the hot crystal glass, which is gathered from the furnace on a different blowpipe. After this step, depending on the gaffer's decision for the design, the glass is blown into a mold or shaped freely by hand before it is placed into the kiln to cool down incrementally. As described above, the process of making a *Çeşm-i Bülbül* vessel requires multiple steps of preparation and proactive thinking. Some steps, such as pulling and aligning colored rods, is only possible by a human. In addition, a machine of mass-production would not be able to contribute the same delicateness to the object. Glass machines are able to produce colored glass objects, but these machines cannot design custom colored glass patterns. A machine cannot imitate complex patterns, as an advanced gaffer would realize. (see Fig. 4)

## CONCLUSION

Through exploring cultural heritage artifacts and investigating methods of passing it on to the other generations, this article will be an exploratory source to process based design studies. Designers would create more appropriate projects based on the cultural tendencies of the people. Manufacturing techniques of various artisans, which





**Table 1:** Formation of objects of craft.

would also be considered as parts of the cultural heritage, enable designers to conceive multiple perspectives for accomplishing innovative projects.

Many experiences can be viewed or watched through the lens of technology. A person can learn how to knit by watching a YouTube channel. This visual sharing of knowledge is useful but remains incomplete. Without hands-on making, the experience stays as a mere reflection of the actual activity. Without testing a new knowledge, one cannot fully comprehend technique. The word “technique” (rooted from *technē*) itself conveys “learning by making.”

Apprentice and master relation are part of the intangible cultural heritage because of the social and technical experience between the two subjects. Although an apprentice learns through imitation, after a certain amount of time and experience, he/she develops new approaches and new designs. On the contrary, a person who only observes to learn cannot fully comprehend the many façades of a skill. For glassblowing, one cannot learn how to make a simple glass bubble, much less a *Çeşm-i Bülbül*, without the experience of a glass shop. The student or apprentice must first learn to hold a blowpipe, check that it is not clogged, gather glass from the furnace, understand the working temperatures of the material, shape the glass into an elliptical sphere, and then create enough air pressure within the rotating blowpipe to create a bubble within the glass. Even this elementary glass form requires many steps that require hands-on experience. Knowledge transfer is only possible through making.

In the relationship between humans and technology, the key point is awareness that technology is human-related and that it advances through knowledge transfer. New techniques lead to new inventions within technology. Through focal practices and embodiment, one can expand their own imagination and become aware of their surroundings in order to reveal necessary and universal truths. The history and the making of *Çeşm-i Bülbül* as a craft object of memoir illustrates how cultural design heritage is passed down through generations from masters to apprentices. Only one who knows the technique of making can understand the value of this craft object of design, accept it as a memoir in a family inheritance, and pass it along as cultural connotation and value.

## **BIBLIOGRAPHY**

- Aav M. & Brännback E. & Viljanen E. (2006). *Timo Sarpaneva Collection*. Helsinki: Designmuseo.
- Bayramoğlu F. (1976). *Turkish Glass Art and Beykoz-ware*. Istanbul: İstanbul Matbaası.
- Bengisu M. & Bengisu F. E. (2013). Beykoz Glassware and the Elements that Shaped It in the Nineteenth Century. *Design Issues*. 29(1), 79-91.
- Borgmann A. (1984). *Technology and the character of contemporary life: a philosophical inquiry*. Chicago: University of Chicago Press.
- Doğan E. T. (2012). Reinterpreting the Craftsmanship Today: Is It New Craftsmanship? *Journal of Labor Relations*. 3(1), 67-85.
- Dorrestijn S. & Verbeek P. P. (2013). Technology, Wellbeing, and Freedom: The Legacy of Utopian Design. *International Journal of Design*. 7 (3), 45-56
- Flusser V. (1999). *The Shape of Things: A Philosophy of Design*. London: Reaktion Books.
- Glass is Tomorrow*. (n.d.) Retrieved March 16, 2015, <http://www.glassistomorrow.eu/>
- Heidegger, M. (1971). *The origin of the work of art* (242-79). na.
- Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology*. New York: Harper and Row Publishers, Inc.
- Heikkerö T. (2005). The Good life in a technological world: Focal things and Practices in the West and in Japan. *Society*. (27), 251-259.
- Ihde, D. (1979). Embodiment Relations. In *Technics and Praxis* (6-11). Dordrecht: D. Reidel Publishing Company.
- İngin A. K. (2011). *Made in Şişhane*. (1st ed.). İstanbul: Kingdom of Netherlands and Çelikdizayn.
- Kurin, R. (2004). Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: a critical appraisal. *Museum international*, 56 (1-2), 66-77.
- Küçükerman, Ö. (1985). *The Art of Glass and Traditional Glassware*. (1st ed.). Ankara: Türkiye İş Bankası Cultural Publications.
- Nimkulrat, N. (2012). Hands on Intellect: Integrating Craft Practice into Design Research. *International Journal of Design*. 6(3), 1-14.
- Sakaoğlu N. & Akbayar N. (2000). Cam İşleri. *Osmanlı'da Zanaatten Sanata Volume 2*. (56-71), İstanbul: Körfezbank.
- Sennett, R. (2008). *The Craftsman*. New Haven: Yale University Press.
- Wang, J. (2013, Spring). The Importance of Aristotle to Design Thinking. *Design Issues* (29)2, 15.
- What is Intangible Cultural Heritage?* UNESCO. (n.d.). Retrieved from [www.unesco.org/](http://www.unesco.org/)



## KAVRAMSAL ALTYAPILARININ TARİHSEL GELİŞİMİ BAĞLAMINDA SANAT İNİSİYATİFLERİ



### ART INITIATIVES IN THE CONTEXT OF HISTORICAL DEVELOPMENT OF CONCEPTUAL INFRASTRUCTURES

Ali Şahan KURU\*

#### Öz

Bu çalışma, Gustave Courbet'in 1855 yılında düzenlenen Paris Salon sergisi seçkisine tepki olarak açtığı Reddedilenler Salonu ile başlayan karşı oluşumların sanat tarihsel konumlarını; siyaset, felsefe, pedagoji vb. gibi disiplinlerle olan etkileşimleri içinde inceleyecektir. Bu amaçla çalışmanın sınırları; kurumsal işleyişin meşruiyetini reddeden inisiyatiflerin, günümüzde disiplinler kuralları da genişleterek, sanatı siyasal örgütlenme ve direniş için nasıl araçsallaştırdığı fikri içinde kalacaktır. Bu sınırlar doğrultusunda kuramsal çerçeve; inisiyatiflerin etrafında örgütlendikleri kavramların sanatsal terminolojiye hangi sebeplerle girdiğini ve inisiyatiflerin bu kavramları hangi sosyal ve siyasal bağlarla kullandığını araştıran bir literatür taraması ile oluşturulmuştur. Bununla birlikte söz konusu kavramların tarihsel değişiminin, inisiyatiflerin form ve biçim anlayışına nasıl etki ettiği ve dönemin zihinsel yapılarının üretim sürecini nasıl değiştirdiği incelenecektir. Bu anlamda çalışmanın hedefi, inisiyatif kavramının düşünsel etkilerini açığa çıkarmak olduğundan, sanat tarihinin kronolojik ilerleyişini takip etmek yerine, ortaklaşılan kavramların sanatsal pratiklerdeki etkileri karşılaştırmalı olarak örneklendirilecektir. Bu amaçla çalışmanın ilk bölümü; sanatın iç disiplinler yapısı bağlamında inisiyatif ve kolektifleşmenin ne anlama geldiğini tartışacak. Kavramsal tertibatı genişleten katılımcılık, ilişkisellik, eylemsellik gibi unsurların hangi dönemsel dönüşümlerle ve hangi sebeplerle inisiyatiflerin sanatsal pratiklerine dâhil olduklarını ortaya çıkarmaya çalışacaktır. İkinci bölümde, kurumsal olarak kabul edilen kavramsal sanat biçimlerinin karşı sanatı ne şekilde etkisizleştirdiği incelenecek. İnisiyatiflerin kamusal ağlar ve mekânsal pratikler yoluyla ortaya koydukları eylemselliklerinin aktivist bir model olarak nasıl kabul edildiğine değinilecektir. Son bölümde ise söz konusu aktivizmin sanat siyaset ilişkilenmesinde oynadığı rol ve potansiyelleri üzerinde durulacak. İnisiyatiflerin hem toplumsal ve hem de epistemolojik değişim için neden gerekli oldukları tartışılacaktır. Bu bölümde söz konusu tartışma çağdaş sanatta inisiyatiflerin düşünsel yapılarını besleyen felsefi düşünceler bağlamında ele alınacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** inisiyatif, kolektifler, kurumsallaşma, katılımcılık, özerklik,

\* Doktora Öğrencisi / Ph.D. Student. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilimdalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Doktora Programı.

ORCID ID: 0000-0002-4479-2404 ♦ E-mail: alisahankuru@gmail.com

**Abstract**

Gustave Courbet opened the Rejection Hall, (Salon des Refusés) as a reaction to the Paris Salon exhibition in 1855. This study will examine such counter formations on the art historical basis in relation to its political, philosophical, and pedagogical context. Therefore, the focus of the study will be limited to the inquiry of how such reactionary initiatives institutionalized art for the purpose of political organization and resistance. The theoretical framework within these limits was formed through the literature review about the impact of such initiatives within their socio-political contexts on the artistic terminology. Moreover, the historical transformation of such concepts will be examined in terms of how those initiatives impacted the art forms, and how such mentalities of the era changed the production processes. Because the aim of the study is to reveal the intellectual impacts of the concept of initiative, the impact of shared concepts will be illustrated comparatively instead of examining it from the chronological point of view of art history. The first chapter will focus on the meaning of initiative and collectivization on the context of interdisciplinary structure of art, and will explore the what periodical transformations such as participation, relationality, and action leading the expansion of conceptual grounds and so impacting the artistic practices. In the second chapter, how such institutionalized conceptual art forms neutralized the counter art, and how the action of the initiatives, presented as public networks and spatial practices, were accepted as activist models. In the final chapter, the role of activism on the interaction of art and politics will be explored, and the necessity of such initiatives towards both social and epistemological changes will be discussed. In this section, the subject will be discussed on the context of philosophical thoughts that feed the intellectual structures of initiatives in contemporary art.

***Keywords:*** *initiative, collective, institutionalisation, participation, autonomy,*

## Giriş

Sanat inisiyatifleri, kamuya ya da özel sektöre ait sanat kurumlarının hiyerarşik sanat söylemi ve sanat piyasasındaki hegemonyasına alternatif yaratmak isteyen sanatçı ya da sanatçı gruplarının bir araya gelerek oluşturdukları bağımsız yapılanmalardır.<sup>1</sup> Kendi karar alma ve uygulama hakkını saklı tutan anlamıyla bir *inisiyatif*, ortak kabul edilmiş bir takım kurallar ve kurumsallaşmış yapılara direnç oluşturan ve son kertede bu yapıların sorgulanmasını ve değişimini hedefleyen oluşumlar olarak tanımlanabilir. Sanatın tarih içinde geçirdiği ontolojik dönüşümün bu evresinde, kültür endüstrisinin sanatı piyasaya imalat yapan katma değeri yüksek bir sektör haline getirdiği kabul edilir. Geç kapitalist toplumda değeri neredeyse sadece ekonomik ilişkilerle belirlenen sanat, piyasanın içinde sadece alınıp satılan metalar üretir hale gelmiştir. Sanat eserleri, kâr güdüsüyle sermaye birikiminin mantığına daha sistematik biçimde tabi tutulmaktadırlar. Kültür endüstrisinin bir çeşit yatırım fonu haline getirdiği sanat yapıtları artık Kant'ın vurguladığı *amaçsız amaç* ilkesine göre değil, neredeyse tam tersinden, *amaç amaçsızlık* ilkesiyle üretilir hale gelmiştir. Bir sanat yapıtının değerini, yapıtın kendine has niteliklerinden çok sanatçı, eleştirimen, galerici, müzeci, sanat tarihçisi ve küratör gibi bileşenlerin oluşturduğu bir ağ yapı ya da piyasa belirlemektedir. Bu bağlamda sanat atfedilen, “entellektüel kültürün eleştiri potansiyeli, kültür endüstrisinin, bireyin kapitalizme intibakını kolaylaştıran konformist ya da olumlayıcı ürünleri tarafından ortadan kaldırılır.”<sup>2</sup> *Amaç amaçsızlık* ilkesi, söz konusu ağ içinde dolaşıma giren bir yapıtın sanatsal bir iç tutarlılık yerine piyasa içinde tutunabilmesi için gerekli bağlantılara ihtiyaç duymasıyla ortaya çıkan boşluğun sonucudur. Bu durum sanatsal üretimin Schiller'in kendinde bir oyun olduğunu savunduğu özerklik eşliğini Taylorist bir üretim bandıyla değiştirmiş ve artık Andy Warhol'un *Fabrika* örneğinde olduğu gibi sanat bir proje takımı ile birlikte kolektif olarak üretilir olmuştur. Elbette buradaki proje takımının lideri yapıtta imzası olan marka ya da sanatçıdır. Nihayet sanat jargonu içerisine iş dünyasından devşirilen ve iş dünyasında tekabül ettiği üretim süreçlerinden daha farklı anlamlarda kullanıldığını söyleyemeyeceğimiz *proje*, *iş*, *çalışma*, *yapım* gibi terimler yerleşmiştir. Çağdaş sanat artık ‘iş’ üretir hale gelmiştir ve bu üretim biçiminin arkasında bir *proje takımı* ve kolektif bir çalışma vardır.

Bununla beraber, sanatta kolektif üretim, hâlihazırda sadece modern ya da çağdaş sanatta ortaya çıkmış üretim biçimi de değildir. Örneğin, Rönesans'ta sanatçı çıraklarının olduğunu ve resmin üretim sürecine katılmalarına rağmen ortaya çıkan yapıtta imzalarının olmadığını biliyoruz. Benzer bir şekilde günümüzde de sıklıkla kullanılan, video, ses, ışık yerleştirmeleri gibi görece yeni formlarda sanatçı, kavramsal içeriği belirleyerek uygulama safhasını alanın uzmanlarına bırakan bir üretim modelini benimser. Sanatın, *yapıt*, *eser* gibi biricik olma halini besleyen bir deha kültü ve tekil estetik deneyimi çağrıştıran bir terminolojiden, *iş*, *proje* olmaya doğru geçirdiği süreç

1 “Uluslararası sanat ortamında sanatçılar tarafından yürütülen ya da işletilen mekanlar anlamına gelen “artist run space” kavramı Türkiye’deki güncel sanat alanında sanatçı inisiyatifleri olarak karşılık bulmuştur.” (Pelvanoğlu, 2016, 441)

2 West, 1998.96

piyasayla olan bağların sonuçlarından biridir. Üretim sürecinin görünür olması da, yapıtın ortaya çıkardığı anlamı ve izleyici tarafından nasıl duyumsandığını (deneyimlendiğini) etkileyen bir işleyiş biçimine sahip olmasına neden olmuştur. Bu stratejik dönüşümün altında, sanat piyasasının paha biçen ekonomik ilişkilerinin yerini, henüz paha biçemediği bireysel estetik deneyim ve insanlar arası ilişkilerin alması vardır. Nihayetinde piyasanın işleyişine karşı çıkan oluşumların dönüştürdüğü sanat yapıtının değeri, maddeselliği üzerinden değil, ürettiği eylemsellik ve harekete geçirme potansiyeli üzerinden belirlenir. Nesnesi yok edilen sanat, alınıp satılamaz biçimde *gayr-ı maddileşir*. Bu noktada estetik deneyim, pasif bir seyir hazzından arındırılarak her bir izleyicinin etkin biçimde anlamı kolektif olarak ürettiği bir sürece dönüşmüştür. Örneğin John Cage'nin 4'33" adını verdiği sessiz performansı Fluxus ilkelerinden biri haline gelecek olan *Sanat Hayat* anlayışını; sanatın bitmiş üründen çok, sürecin deneyimlenmesi olduğu fikri üzerinden çizer.<sup>3</sup> Benzer biçimde Fluxus akımının en tanınan sanatçısı olan Joseph Beuys, "yaşamım, sanatımdır" diyerek, gerçekleştirme eylemini salt bir yapıtla ilintilendirmekten çok tüm edimleri, politik tavrıyla ve söylemleriyle, yaşamının tümünü kapsayan bir "eylem ödevi" olarak belirler.<sup>4</sup> *Katılmıcılık, ilişkisellik, diyalog, tartışma* gibi estetik deneyimin ortaklaşması hedefini güden faaliyetlerin sanat formu olarak kabul edilmesi, son kertede bitmiş bir üründen çok, sürecin kendisinin sanatsal bir değer kazanmasına yol açacak olan epistemolojik bir değişime neden olmuştur. Kolektif üretim ise, sadece sanatçıların tematik birliği ya da bir manifesto etrafında örgütlenen tekil üretimlerini değil, izleyiciyi de sanatsal pratiğin sınırları içine alan bir etkileşim alanını kapsamaktadır.<sup>5</sup> Bu anlamda denilebilir ki, ister proje takımının dikey hiyerarşisini güden gruplar isterse de yatay (eşitlikçi) bir örgütlenme ile bu hiyerarşiyi asgariye indiren inisiyatifler olsun son kertede kolektif üretim hâlihazırda başat sanat yapma biçimidir.

Kendilerini sanat inisiyatifleri<sup>6</sup> olarak adlandıran sanatçı ya da sanatçı gruplarının kolektivizm anlayışında proje takımından ayrıldıkları nokta, sanatsal üretimlerinin kültür endüstrisinin kurumsal ve ekonomik işleyişinden bağımsız olmasıdır. Bağımsızlık

3 29 Ağustos 1952'de piano virtüözü David Tudor, Woodstock'taki salona elinde altı sayfa boş nota kağıdı ile gelerek piyanonun başına oturur, bir kronometre çalıştırır ve ellerini piyano tuşları yerine dizlerinin üzerine koyar. 30 saniye süren bu ilk sessizliğin ardından Tudor, piyano tuşlarının kapağını açıp kapatarak ikinci 2 dakika 23 saniyelik kısma geçer. Bu esnada özellikle açık bırakılan kapı ve pencerelerden yağmurun ve rüzgarın sesi gelmektedir. Tudor'un kapağı yeniden açıp kapattığı üçüncü kısımda duruma tepki gösteren seyircilerden bazıları salonu terk ederken ayak sesleri ve söylenmeler duyulur. Daha sonra Tudor ayağa kalkarak salonda kalmış olan seyirciyi selamlar ve sahneden çıkar. (Reilly, 2017.)

4 Şahiner, 2002, 113.

5 Bu bağlamda sanatta kolektif üretimden bahsetmek proje takımı ya da yapım (prodüksiyon) ekibi gibi yapıların dışında kalan bağımsız grupları tanımlamak için yeterli değildir.

6 Türkiye'deki oluşumlar kendilerini *kolektif, girişim, inisiyatif, mekân* gibi farklı sözcüklerle tanımlamaktaysa da, 14 Haziran 2006 tarihinde yaptıkları ortak toplantıda *inisiyatif* kavramını, tüm girişimleri kapsayan bir çatı olarak almayı tercih ettiklerini belirtmişlerdir. (Pelvanoğlu, 2016, 441)



vurgusu bu tip yapılara kaçınılmaz olarak politik bir katman kazandırmıştır. Bununla birlikte norm haline gelmiş üretim biçimlerini reddetmelerine ve daimi bir form ve malzeme arayışına girmelerine neden olmuştur. Form arayışı konusunda en önemli örneklerden biri Danimarkalı Süperflex grubunun 1996'da mühendislerle ortak bir çalışma sonucu ürettikleri *Biogas* (Biyogaz) adlı projedir.<sup>7</sup> *Biogas* projesinde Süperflex; Güney Afrika'nın enerji sorunu üzerinde durur ve sorunun çözülmesi için hâlihazırda devam eden sürdürülebilir enerji politikalarını da eleştiren işlevsel bir tasarımı, bir sanat formu olarak sunar. *Biogaz*'ı sosyal tasarım projelerinden ayıran sadece üretenlerin sanatçı olması değildir. Burada ki kritik anlayış, kapitalist düzenin enerji politikalarına karşı geliştirilen söylemin estetik ve eleştirel bir yöntemle açığa çıkarılması ve kullanılabilir alternatif bir çözüm sunmasıdır. Sosyal tasarımın sadece çözüm geliştiren yönteminden farklı olarak *Biogaz*, sorunun kaynağını da işaret etmekte ve o kaynağı sanatın dolaşım ağı içinde (müze, galeri vb.) ifşaa etmektedir. Bu bir anlamda toplumsal gerçekçiliğin sadece gösteren ve farkındalık yaratan uyarıcı etkisine, eylemselliğin ve pratik çözümlerin de dâhil olması ve nihayet sanatsal formun salt gösteren olmaktan çıkarak genişlemesi anlamına gelmektedir.

İnisyatiflerin bu anlamda sanatın alışıldık biçimleri ve dolaşım mekanizmalarına karşı daima formun sınırlarını zorlamaları, anti otoriter, heteredoks ve yatay siyasi hareketlerle de söylem birliği içinde olmalarına neden olmuştur. Son kertede geleneksel siyasi örgütlenme biçimleri ve onun dilinin çözüldüğü bir zamanda inisyatiflerin form ve dil arayışları, siyasal yapıların “nasıl örgütlenmeli?” ya da “nasıl yeni ve işgal edilemez bir dil üretmeli?” soruları için deneysel alanlar açmaktadır. Bu anlamda inisyatiflerin siyasetle kaçınılmaz kesişimlerini belirleyen, kamusal olana dair ürettikleri söylemle birlikte kamusal alanı (olanı) yeniden ele geçirme adına potansiyeller üreten eylemsellik arayışlarındaki anarşist tavrıdır. İnisyatiflerin anarşizmini siyasal anarşizmden ayıran düşünce sadece ideolojik bir karşıtlık değildir. Siyasal anarşizm yerleşik otoriter düzenin yıkılması görüşüne dayanır ve hiyerarşi ile düzenlenmiş bir yaşam biçimini yok etmeye girişir. İnisyatifler ise herhangi bir ideolojiye mutlak karşıt ya da taraftar değildirler. Özgür düşünceyi engelleyen ve normlar oluşturan her türlü yöntembilim ve evrensel ölçüt

7 Afrika kırsalında yaşayan ailelerin ısınma, aydınlanma ve yemek pişirmek için ihtiyacı olan enerjiyi, bölgenin aynı zamanda en önemli sorunlarından biri olan insan ve hayvan dışıklarının doldurulduğu çukurların üzerine açığa çıkan gazın biriktirildiği ve enerjiye dönüştürüldüğü bir çeşit balon düzeneği yaparak çözüyordu. Proje 1998'de Danimarka'daki Louisiana Modern Sanatlar Müzesinde, video ve metin yerleştirmeleri ve projenin anlatıldığı bir dizi toplantı ile bir sanat eseri olarak sunuldu. Projeden elde edilen deneyimler, daha sonra Afrika'nın kırsal alanlarında sürdürülebilir gelişim projeleri yapan bir sivil toplum kuruluşu ile paylaşılarak onlar tarafından yaygınlaştırılması ve daha büyük enerji istasyonları kurulmasında kullanıldı. Süperflex'in kavramsal stratejisi ve kolektif çalışma metodlarını kullanarak oluşturduğu ilk proje olan *Biogaz* daha sonra grubun çalışmalarında izleyeceği yararlı sanat anlayışının rotasını çizmiştir. <http://www.superflex.net/tools/supergas/image> Erişim Tarihi: 01.10.2018

anlayışı inisiyatiflerin hedefindedir.<sup>8</sup> Bu sebepten, bir sanat inisiyatifi kendini oluşturan özgül tarihsel koşullar ortadan kalkıp norm haline geldiğinde bağımsız olma niteliğini yitirmektedir. Örneğin Peter Burger; Duchamp'ın *Pisuar* ya da diğer hazır-nesnelere "burjuva toplumunda sanatın, bireyi sanat eserinin üreticisi kabul eden ilkesini radikal biçimde sorgulayan" birer provokasyon olduğunu söyler. Bununla birlikte Burger' e göre bu işler müzede sergilenmeye değer bir nesne olduktan sonra, provokasyon kıskırtıcı olmaktan çıkar ve tersine dönüşür.

Günümüzde bir sanatçı bir soba borusunu imzalayıp sergilese, sanat piyasasını eleştirmiş değil, ona uymuş olur; böylelikle bireysel yaratıcılık fikrini yıkmaz, onu onaylar. Bugün, tarihsel avangardın sanat kurumu karşısındaki isyanı, sanat diye kabul edildiğinden, neo avangardın isyankar edimi sahih olmaktan çıkar.<sup>9</sup>

Sanat inisiyatiflerinin kurumsallaşma ile olan ilişkileri bu anlamıyla kendi devamlılıklarını sağlamak açısından kritik noktalardan bir tanesidir. Burger'in altını çizdiği üzere sahih kalma çabası, malzemenin de sınırlarını zorlayan bir yöntem arayışını getirmiştir. 1960 sonrası kavramsal sanatın kurumsal olarak kabul edilmesinin ardından inisiyatiflerin beslendiği deneyelliğe dayalı çok sesli düşünsel hat ana akıma dâhil olmuş ve paradoksal biçimde kurumsal olanın içine çekilmiştir. 1970'lerden sonraki çağdaş sanat ise sosyo-politik, sosyo-ekonomik düzene karşı direnç geliştiren bir düşünce ile biçimlenmiştir. Aynı dönemde temsili demokrasi, sendikal haklar, siyasi örgütlenmeler gibi politik argümanların dönüşümüyle, inisiyatiflerin *bağımsızlık* vurgusuna *katilimcilik*, *süreç*, *ilişkisellik*, *kamusal müdahale*, *aciliyet* ve *refleksif tepki* gibi kavramsal bagajı oldukça yüklü başlıklar eklenmiş ve inisiyatifler toplumsal hayata müdahale yolları arayan aktivist örgütlenmeler haline gelmişlerdir. Özellikle *aciliyet* ve *refleksif tepki* inisiyatiflerin özgül koşullar içindeki eylemselliğini belirleyen hareket stratejileri olarak öne çıkar.<sup>10</sup> Refleksif tepki, sanatsal arzunun açığa çıkmasını temel alan ve sonuca bağlı bir üretim hedefi olmayan eylemsel bir oluş, akış ya da içinde bulunulan âna dair bir farkındalık olarak anlaşılmalıdır. Bu anlamıyla da arzunun refleksif açığa çıkmasını temel alan bir eylem, *özgürleşmeyi* bir sürecin sonucunda varılan yer olarak değil, tam da duyumsamanın, yani estetik deneyimin oluş hali olarak kavrar. Bu kavrayışın, Foucault'un

8 Evrensel ölçüt anlayışı burada bahsedildiği anlamıyla, tarihin belli bir anında, belli bir insan topluluğunun düşünme ve davranış biçimlerini belirleyen dünya görüşünün ya da bakış açısının paradigmatik eşik olarak belirlenmesi sonucunda ortaya çıkan kurallar bütünüdür. Örneğin perspektif bakış ya da tek bir bilimsel model sonucu üretilen bilginin tek geçerli gerçek sayılması gibi.

9 Burger, 2003, 109.

10 Bu bağlamda içinde bulunulan koşullar tanımlaması neden-sonuç ilişkisi güden, yani herhangi bir tarihsel olgu ya da olayın vuku bulması için gereken birikimin nihayete ermesiyle oluşmuş deterministik bir hazırlık hali değildir. Örneğin özgürlükçü bir siyasal devrim için baskıcı sürecin tamamen görünür olması ya da sanatta aynılaştıran düzenin sıkıcı bir monotonluğa dönüşerek sanatın etki yaratma gücünü aşındırması gibi.

bahsettiği biçimde,<sup>11</sup> öznenin inşasındaki tarihsel söylemin kurucu ve denetleyici gücünü aşındıracağına inanılır; ve nihayetinde sanat üzerinden gelişen bir öznelleşme sürecinin kendi varlığının bilincinde, tutarlı ve özgür bireyin oluşumuna zemin hazırlayacağı fikri paylaşılır. Bu noktada süreç, öznenin kurulumuyla kesiştiği için yeni bir politik katman daha kazanır ve inisyatiflerin eylemsellikleri aktivist bir niteliğe bürünür.

Genel olarak sanat tarihsel açıdan bakıldığında politik aktivizmin sanata nüfuz etmesinin, sanat-siyaset ilişkilenebilmesi takip edilebilecek izlerin belirsizleşmesine neden olduğu söylenebilir. Sanat inisyatifleri bağlamında ise bu belirsizleşme onların sanat tarihsel olarak kategorize edilmesi güçlüğünü beraberinde getirir. Bu güçlük tek bir hat ya da kavramsal sınırlar içinde incelenmesinin kapsayıcı bir tanımlama yapabilmek için yeterli olamayışından kaynaklanır. Fakat sanatsal yöntemin mantığı içinde bu karşılaşmanın münhasır bir alan açtığı ve iki ayrı disiplinin baskın değer alanları yaratmadan simbiyotik<sup>12</sup> bir ilişki oluşturduğu tespit edilmelidir. Bu nedenden dolayı inisyatiflerin yapısı; sanata içerden bakarak *temsil, dil, form, izleyici, kurgu, anlatı* vb. içkin dinamikler bağlamında incelenebileceği gibi, *piyasa, eleştiri, tarih, disiplinler arası* gibi eklenmiş diğer kavramsal tertibatlar doğrultusunda da incelenebilir. Son tahlilde bütün bu incelemeler sınırlı bağlamların içinde kalan bir düşünme biçiminden uzaklaşmadığı, yani duyumsal olanı akademik tasnife tabi tutan bir anlayış dâhilinde kaldığı için, inisyatifleri tarihsel bir meta anlatıya dönüştürme riski ile karşı karşıyadır. Son olarak inisyatiflerin yarattığı kendine özgü alanı siyasalın estetikleşmesi ya da estetiğin siyasallaşması olarak da okumak mümkündür. Her iki okuma biçimi de kendi paradigmatik eşikleri doğrultusunda bir diğerinin uyumu ya da uyumsuzluğunu analiz edecek ve son kertede kendi hedefleri için işlevselliğini tartışacaktır. Fakat her ikisini de aşarak paradigmatik eşliğini kendi otonom alanı içinden üreten çağdaş sanata has üçüncü bir bölge de mevcuttur. Bu bölge sanatın kavramsal bagajını oluşturan nosyonların felsefeden alınan karşılıklarını hayata geçirmeyi güden değil, bu nosyonlara bizzat sanatın içinden karşılıklar bularak, sanata has bir bilgi dağarcığı üreten anlayışın alanıdır. Bu çalışma sanat inisyatiflerinin sanat yapma biçimlerinde başlayan bağımsızlık ve özerkleşme çabaları ardından, giderek nasıl daha *aktivist ve toplumsal değişim arzusu güden* yapılar haline geldiğinin izini bu otonom alan üzerinden sürecekler.

## **KAVRAMLAR IŞIĞINDAKİ SÜREÇ**

### **Akademik Anlayışın Reddedilmesi ve Bağımsızlık**

1677'de Fransız Sanat Akademisi halka açık sergiler düzenlemeye başlar. 1793'te ise Louvre Sarayı müzeye dönüştürülür. Sergiler ve müzeler bu bağlamda bir zamanlar sadece kilisenin elinde bulunan değer üretme imtiyazını aklın hizmetine vererek sembolik kültür içinde yeni değerlerin saklandığı yarı kutsal mekânların doğmasına sebep

<sup>11</sup> Foucault, 2005, 57-82.

<sup>12</sup> Biyolojiden alınan bu terim genel olarak iki canlının tek bir organizma gibi birbirleriyle yardımlaşarak bir arada yaşamaları anlamına gelir.

olmuştur. Bourdieu ve Darbel'in müzeleri incelediği çalışmalarında müze ziyaretlerini "sanat dininin ritüeli" olarak adlandırmaları bu anlamda değişen paradigmanın en önemli tespitlerinden biridir.<sup>13</sup> Bu durum estetiğin mistifiye edildiği müzelerde kutsal mekânlara benzer şekilde, katı bir sessizliğin sanat yapıtının ruhsallığını açığa çıkaran *tefekür* için ön şart olmasını gerektiriyordu. Fakat buradaki amaç sadece sanatın yüce ya da aşkın doğasının ortaya çıkarılması için asgari gereklilikleri karşılamak değil, epistemolojik bir değişim için gerekli zemini de hazırlamaktı. Aynı epistemolojik değişim bilgi, güç ve iktidar ilişkileri bağlamında düşünülürken tıpkı erken Roma imparatorlarının kendilerini yarı tanrı ilan ederek tapınak yaptırması ve kutsal bir meşruyet kazanmaları örneğinde olduğu gibi işliyordu. Yani yarı kutsal hale getirilerek neredeyse bir tapınç nesnesi haline getirilen sanat eserleri hem iktidarın bilgi ve anlam yaratma gücünü ispat ediyor hem de bizatihi sanatı araçsallaştırarak bu aklın yayılmasını sağlıyordu. Jonathan Crary'nin tanımladığı üzere 19. yy. "*Gözün İktidarı*"nın yüzyılıydı.<sup>14</sup> Bu iktidar kendi hegemonyasını özellikle Fransız monarşisine ait sanat kurumları aracılığı ile kuruyordu. Bu kurumlar, başta Klasisizm ve Romantizmi geçerli sanat biçimi olarak koruyan akademi ve onun uzantısı olan Salon sergileriyle çoğunlukla aristokratların koleksiyonlarından oluşan müzelerdi. Aristokrat ve burjuva sınıfının rafine estetik değerlerine ve haz ekonomisine karşı duran Courbet 1855'de Paris'te düzenlenen ilk Dünya Fuarı'nda çoğunluğu akademiden olan Salon jürisinin seçkisine muhalefet ederek fuar alanının yanında bir çadır kurdu ve bu çadırdaki kendi yapıtlarından oluşan kırk resimlik bir sergi düzenledi. Realizm Pavyonu olarak adlandırdığı bu sergi aynı zamanda ilk kişisel resim sergisi ve retrospektif olarak da tarihe geçti.<sup>15</sup> 1863'de Salon tarafından reddedilen resimlerin sayısı üç bini geçtiğinde Paris sanat ortamında doğan hoşnutsuzluk ve Salon karşıtı propagandanın önüne geçebilmek için III. Napolyon *Reddedilenler Salonu* adı altında alternatif bir sergi düzenleme kararı almıştı.<sup>16</sup> Sergide dikkati en çok çeken ve bir skandala yol açan yapıt ise Edouard Manet'nin *Kırda Kahvaltı* (1863) adlı resmiydi. 1867'de gerçekleşen Dünya Fuarı'nda ise Courbet bu kez Manet ile beraber alternatif çadır sergisini tekrarlayacaktı. Empresyonistlerin ilk bağımsız sergisi ise 1874'de aynı zamanda ilk sanat inisiyatifi olarak tanımlanabilecek *Adsız Sanatçılar Birliği* adı altında toplanan Manet, Monet, Renoir, Degas, Pissaro, Cezanne gibi sanatçıların içinde bulunduğu otuz kadar ressamın katılımıyla açılabilirdi.<sup>17</sup> Courbet'nin gerçekçiliğinin açtığı yoldan daha sonra İzlenimciler, Sanayi Devrimi ardından endüstriyel tasarım ve sanat ilişkisine tepki olarak ortaya çıkan *Arts&Crafts* hareketi, aynı dönem akademik resme şiddetli bir karşı çıkış olan *Pre-Raphaelite Brotherhood* (Ön Rafaelci Kardeşlik) gibi oluşumlar ve Kübizm gibi belli başlı tarihsel kırılmaları yaratan akımlar geldi. Fakat etkileri günümüze kadar gelecek olan en önemli başkaldırı hareketi Dada ve bu fikrin etrafında örgütlenen sanatçılar olmuştur.

13 Bourdieu ve Darbel, 2011,18.

14 Crary, 2010, 22.

15 Morton, 2006,107.

16 Salvi, 2008, 20.

17 Austin, 2014, 74.

### **Karşı Sanatın Ortaya Çıkışı**

Dada hareketinin geleneksel temsil biçimlerini yerle bir eden yöntemi hem sanatsal söylemin sorgulanamaz yasalarını hem de bu yasalar üzerinden biçimlenen sanat piyasasının işleyişini geri döndürülemez biçimde değiştirmiştir. Sanatta epistemolojik zemin kayması olarak nitelenen bu dönemin ardından sadece sanatın yapma biçimleri (*poiesis*) değil aynı zamanda estetiğin mistifiye edilen algılanışı da değişerek farklı görme ve yorumlama rejimlerine giden bir hat ortaya çıkmıştır. Hemen ardından gelen Fluxus ise, Dada'nın sanatsal temsilde yarattığı kırılmayı izleyici üzerinden performansa doğru devam ettirerek *katılımcılık, süreç, ortaklaşma* gibi sanat edimi dâhilindeki etki alanlarını sorunsallaştıracak aksiyoner bir oluşumdu. Fluxus sadece sanatsal bir hareket olmanın yanında doğrudan kamusal değişim gözetken pedagojik hedeflere de sahipti. Hareketin fikirlerini benimseyen sanatçılar 1960'larda Black Mountain Koleji'nde disiplinler arası bir sanat eğitim ekolü yaratmışlardı. Hareketin en önemli isimlerinden George Maciunas'a göre Fluxus'un amacı: "sanatta devrimsel bir gelgitin oluşmasını sağlamak, yaşayan sanatı ve karşı sanatı yaymak" idi.<sup>18</sup> Yapıtlarında, burjuva değerlerine şok edici biçimde saldıran, yerleşik anlam örüntülerini ve sanat yapıtının karşısındaki izleyicinin ezberletilmiş davranış kalıplarını kırmayı hedefleyen Fluxus, bir çeşit Neo-Dada hareketiydi. Lakin Dadaistler gibi bir manifesto etrafında birleşen sanatçılardan oluşan bir grup olmadılar. Onları Dadaistlerden ayıran bir diğer önemli faktör ise malzeme konusunda çok daha geniş bir dağarcığa sahip olmalarıydı. Fluxus'un sanat ve onu çevreleyen sosyal doku arasındaki bağ kurma fikri ve bu fikrin disiplinler arası ütöpk alanı, Fluxus felsefesini zamanın dışına taşıyordu. Bununla birlikte sona erdiği tarih olarak kabul edilen 1978'den sonra Nam June Paik ve Dick Higgins gibi sanatçılar kendilerini Fluxus'un dışında tanımladılar. Bu, Fluxus hareketinin tarihin belli bir döneminde belli sosyal koşullarla ve belli fikirlerin mayalanması sonucunda ortaya çıkmış özgün bir hareket olduğu fikrini doğurdu. Örneğin kavramsal sanatın MoMa (Museum of Modern Art) gibi kurumlar tarafından kabul edilmesi Fluxus'un bir inisiyatif olarak kronolojik ömrünü tamamlaması anlamına gelmişti. Fluxus'un politik idealleri ve kamusal söyleme müdahil olmak adına sanatı bir yöntem olarak kullanmasını sağlayan disiplinler arası anlayışı, kavramsal sanatın çatısı altına girerek kurumsallaşmış ve Fluxus (metodolojik olarak) kavramsal sanatın varyantı olarak kabul edilmiştir. Bununla beraber kronolojik olarak sonu gelmiş olsa da anlayışın ruhu yaşamaya devam etmişti. Joseph Beuys gibi Fluxus ruhunu devam ettiren sanatçılar kurumsallaşmayla beraber ilk anlamını yitiren *sanat-hayat* denklemine -tabiri caizse- ters çevirerek, gündelik dile sızmaya çalışan sanatın yerine, sanat olan bir gündelik dil yaratmaya çalışmışlardır. Bu anlamıyla Fluxus'un temsil ettiği inisiyatif ruhu kendinden bir direnç yaratarak varlığını sürdürmüştür.

### **Refleksif Tepki ve Kavramların İkili İşleyişi**

Sanat inisiyatiflerin bağımsızlık arayışları tarihsel perspektiften bakıldığında özerklik, otonomi, bireyselleşme ve varoluşçuluk gibi başka disiplinlerin de paylaştığı kavramsal bir gelişim hattında ilerleme gösterir. Fakat bu kavramlar tarihin her dönemin-

18 Maciunas, 1963, 727.

de aynı içerikle kullanılmamışlardır. Örneğin 1960'lar Rusya'sında ortaya çıkan ve devlet güdümlü sanat yapma biçimini reddederek performans temelli işler üreten gruplar, kolektifleşme, özerkleşme gibi kavramları tam tersi bir amaçla kullanmışlardır. İnisiyatifler ve kolektiflerin bir karşı kamusalılık yani bir direniş örgütlenmesi için kullandığı özerklik; Komünist Rusya'da tam tersi bir amaçla, katı örgütlenmenin ve sınıfsal eşitliğin karşısında, bireysel özerkliğin geri alınmasını hedefleyen bir işlev kazanır. Totolojik bir söylemle "kötücül bir fanteziye" dönüşmüş olan kolektivizme karşı kolektifleşme hedefinde olan bir grup sanatçı *Sanatsal Kültür Enstitüsü'nü* (Ginkhuk) kurar. Hegemonik toplumsal birliğe karşı otonom birlik olarak ifade edebileceğimiz bu anlayış bir araya gelen katılımcıların kültür tabanlı bir çoğunluk yaratması hedefindedir. Konstrüktivizm'in 'sanatsal özerklik' ve 'bireysel estetik deneyimi' yok ettiğini iddia eden Rus sanatçılar, bu nitelikleri sanat yapıtında yeniden inşa etme çabasına girişmişlerdir.<sup>19</sup> 1960'ta Malevich'in eski öğrencilerinden Vladimir Vasilievich Sterligov devlet güdümlü Stalinist sanata karşı, *Invisible Instute* adıyla bir okul organize eder. 1970'e kadar faaliyetlerini sürdüren bu avangard enstitü, sanatsal özerkliği yeniden tesis etmenin yanında, hâlihazırda komünist düzen tarafından baskıcı şekilde sağlanmış olan bütünlüğün içinden, 'özerk bireyin' ortaya çıkışını hedeflemektedir.<sup>20</sup> Guy Debord'un bahsettiği gibi "bürokratik komünizm, kapitalizmden daha az yoğunluğa" sahip değildir.<sup>21</sup> Rusya'da sanatsal özerkliğin dışardan içeriye doğru olan bu yönelimi; 1964'de Devlet Başkanı Khrushchev'in bu tip işleri "kamu bilincinin, özel psiko-patolojik bozukluğu" olarak ilan etmesinin ardından denetim altına alınmış, sergi ve performanslar kati biçimde engellenmiştir.<sup>22</sup> Bu tarihten sonra Rus sanatçılar *Collective Action Group* (Kolektif Eylem Grubu) örneğinde olduğu gibi illegal olarak örgütlenip, devlet gözetiminden bağımsız ve gizli ağlarla üretim faaliyetlerini sürdürmüşlerdir. Nikita Alekseev'in *Apt-Art* olarak adlandırdığı bu dönemde sergi, performans ve eğitim gibi pratikler özel apartman dairelerinde gerçekleştirilmiştir. İlya Kabakov gibi eğitimci sanatçılar kendi dairelerinde resmi anlayışın dışında bir sanat faaliyeti yürütürler. Kabakov aynı zamanda, çocuk kitapları çizmekle görevli bir devlet memurudur ve çizdiği kitaplarda bireysel özerklik örtük biçimde hikâyelerine sızır. Kabakov'un evinde düzenlediği sanat ve eğitim faaliyetleri çok zaman bu kitapların kullanıldığı monoton okuma performanslarıdır. Claire Bishop; Kabakov'un çalışmalarının "komünal beden" ve "varoluşsal bireysellik" arasına yerleştiğini söyler.<sup>23</sup> Rus deneyimi, baskıcı rejimler altındaki günlük yaşantının ihtiyaçlarından türeyen sanatsal anlayışın; özerklik, bilinç, kolektiflik vb. bileşenlerin anlam ve potansiyellerinin daha geniş bir bakış açısıyla değerlendirilmesi için önemli bir tartışma olanağı sağlamıştır.

Rusya'daki özerklik deneyimiyle aynı tarihlerde, İtalya'da sekiz kişi bir araya gelip *Sitiyasyonist Enternasyonal* olarak adlandırılacak hareketi oluştururlar. Bu kişiler

19 Bowl, Misler, 1993, 220.

20 Baschmakoff, 2015,199-215.

21 Debord, 1994i, 63.

22 Bishop, 2012,152.

23 Bishop, 2011

temelde iki ayrı grubu temsil eden delegelerdir. Birinci grup, Asger Jorn ve Constant Nieuwenheuy's<sup>24</sup> temsil ettiği *International Movement for Imaginist Bauhaus* (Hayalperest Bauhaus İçin Uluslararası Hareket), diğeri ise yeni bir dil yaratmak amacıyla yol çıkan ve Dadanın ölümünü ilan eden<sup>25</sup> *Lettrist International* (Uluslararası Harfçilik) adlı gruptur. Sadece Ralph Rummey tarafında temsil edilen üçüncü grup ise *Londra Psikocoğrafya Derneği*'dir. Imaginist Bauhaus'un düşünsel temelinde, Batı'nın rasyonalist aklını bir tasarım disiplinine dönüştürmekle suçladıkları Bauhaus'un protesto edilmesi vardı. *CoBra* grubu gibi Imaginist Bauhaus da "aklın tiranlığından kaçarak hayatın egemenliğini kurmak" için yola çıkıyordu.<sup>26</sup> Sürrealistlerden önemli ölçüde etkilenen bu grup, sanatsal yaratımda süreci, ürün odaklı anlayışa tercih ediyor ve sanatın, hayatın tüm alanına yayılmasını savunuyordu. Marksist düşünceyi benimseyen Asger Jorn, "Komünizm, sanatın gündelik hayata dönüşmesidir." diyordu.<sup>27</sup> Bürokratik komünizmin yerine parti tekelinde olmayan işçi konseylerinin örgütlenmesini model alan bir komünizm anlayışı ve anarşist yöntemleri benimseyen Sitüasyonistler, Bolşeviklerin bile radikal bulunduğu bir sol söyleme sahiptirler. Guy Debord, sanatsal avangard bir hareket olan *SE*'nin hem gündelik hayatın özgürce inşa edilebilmesi yolunda deneysel bir araştırma olduğunu hem de yeni bir devrimci atılımın teorik pratik birliğine bir katkı olduğunu söylüyordu. Debord'a göre; "bundan böyle, bütün temel kültürel yaratılar kadar, toplumdaki her niteliksel dönüşüm, bu birleşik yaklaşımın geliştirilmesine bağlıdır."<sup>28</sup> Yaklaşık aynı tarihlerde ortaya çıkmış olan Rus kolektifleri ve Sitüasyonistler sanat inisiyatiflerinin içine yerleştikleri kavramsal terminolojinin verili durumlar ve mevcut koşullar içinde farklı bağlamlar yarattığını göstermesi bakımından önemlidir. Bu anlamıyla, inisiyatiflerde bağımsızlığın refleksif bir tepki olarak açığa çıkması, bu tip oluşumların sadece eyleme biçimleri ile değil, düşünme biçiminin de sanat formu olarak anlaşılmasına yol açar.

### **Sitüasyonist Karşılaşma ve Saptırmalar**

Guy Debord gündelik yaşamda sitüasyonlar (durumlar) yaratarak hayatın sanatsal faaliyetlerle kesintiye uğratılmasının metalaşma sürecinin karşısındaki direniş biçimi olduğunu iddia eder.<sup>29</sup> Bu noktada benzer bir savunuya sahip olan Frankfurt Okulu'ndan *SE*'yi ayıran kritik nokta; Frankfurt Okulu'nun kökten bir toplumsal değişim için bel bağladığı felsefe ve sanata dair beklentilerin sitüasyonistlerde bütün bir gündelik hayatın yaratıcı, devrimci potansiyeline ve sanatın kendisine dönüşmesidir. Hayatın sanat yoluyla değişimi değil, bizatihi sanatın kendisi oluşudur bu. Raoul Vaneigem bu tavrı şöyle ortaya koyar:

24 Asger Jorn ve Constant Nieuwenheuy's, Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam'da De Stijl akımına tepki gösteren bir grup sanatçının bir araya gelerek oluşturdukları CoBra grubunun üyeleriydi.

25 Marcus, 2013, 263

26 Nieuwenhuys, 2011, 261.

27 Artun, 2009, 32-47.

28 Debord'an akt. Deniz, 2010, 41.

29 Debord, 2011, 278-306.

“Yepyeni iletişim biçimlerinin aranması, ressam ve ozanların paylaştıkları bir şey olmaktan çıkmış ve artık ortak bir çabanın parçası olmuştur. Bu açıdan sanatın özelleştirilmesi eninde sonunda noktalandı. Artık herkes sanatçı olduğundan, sanatçı diye bir şey kalmadı. Geleceğin sanat eserleri tutkulu bir yaşamın yaratılması yönünde olacak.”<sup>30</sup>

Sitüasyonist hareket sanatı, beklenmedik karşılaşmalar (anlar) yaratarak yeni anlam örüntüleri oluşturan bir eylem biçimi olarak düşünür. Birincil amaç gündelik hayatın yabancılaştırıcı aynılığının içinde estetik ve şiirsel anlar yaratarak özgür bir varoluşu diri tutmaktır. Gündeliğin sanata dönüşmesi ancak uyuşturan monoton akışın saptırılarak ya da beklenmeyen karşılaşmalar yaratarak bozulması gibi anların sürekli üretilmesi ile mümkündür. Sitüasyonistler kentin potansiyel dönüştürücü gücünün onu bir oyun alanına çevirerek ortaya çıkacağına inanıyorlar, bunun için de kentin kapitalist işleyişinin bozuma uğratılmasını savunuyorlardı. Oyun oynayan kentliyle (Homo Ludens) gerçekleşecek olan meydan okuyuş; “hayatın farklı bir kullanımını icat etmeyi ve önermeyi bilecek ve kendini doğrudan gündelik pratikler üzerinde, yeni tür insan ilişkileri üzerinde inşa edecektir.”<sup>31</sup> Saptırma, aşırma, bağlam değiştirme gibi taktikler *SE*’nin sadece gündelik hayatın değil kültürel yeniden üretimin de kesintiye uğratılması için başvurduğu yöntemlerdir. *SE*, kültürel birikim içinde sabit konumlara sahip resim, müzik, edebiyat eserlerine müdahalelerde bulunarak onları tarihsel ağırlıklarından sıyrıp yeni bağlamlar içinde yeniden dolaşma sokmuşlardı.<sup>32</sup> Örneğin Debord, Beethoven’ın Napoleon Bonaparte’ye ithaf ettiği kahramanlık senfonisi *Eroica*’nın başlığının Lenin Senfonisi olarak değiştirilmesini önermiştir.<sup>33</sup> Vaneigem ise Marx’ın ünlü “zincirlerimizden başka kaybedecek neyimiz var” sözünü “sıkıntılarımızdan başka kaybedecek hiçbir şeyimizin olmadığı bir hazlar dünyası söz konusudur” şeklinde saptırmıştır.<sup>34</sup>

### **Pedagojik Pratikler ve Kamusal Fayda**

Sitüasyonist Enternasyonel ve özellikle Guy Debord’un fikirlerinden etkilenen bir grup sanat öğrencisi, Mayıs 1968’de Londra’da bulunan Hornsey Sanat

30 Macdonald, 1998, 201.

31 Artun, 2011, 334.

32 Güncel sanatta *détournement*, bir stratejiler bütünü olarak; saptırma, kopyalama, bozma, alıntılama, yerinden etme gibi anlamların iç içe geçtiği bir seyir edinir. Sanatsal açıdan bir şeyi bir başka şeye çevirme eylemine dönüşür. Akay, 2005, 92.

33 Avrupa’ya demokrasi getirdiğine inandığı Napoleon’un kendi kendisini daha sonra imparator ilan etmesine tepki gösteren Beethoven ona adadığı üçüncü senfonisini Paris’e göndermekten vazgeçerek başlığını kahraman anlamına gelen ‘eroica’ olarak değiştirmiştir. Beethoven yaşadığı hayalkırıklığını eserine “*vücutu hala yaşadığı halde ruhu çoktan ölmüş olan büyük bir adamın anısına saygıyla*” cümlesini ekleyerek göstermiştir. Sitüasyonistlerin Napoleon ve Lenin arasında kurduğu bağ sadece kahramanlık benzeşimi bağlamında değil, her iki figürün de devrimden sonraki tutumları açısından düşünüldüğünde ilgi çekicidir.

34 Coverly, 2011,70.



Okulu'nun kurumsal yapısını değiştirmek adına yaklaşık altı hafta sürecek olan bir işgal eylemi başlatırlar. Eylem aynı tarihlerde Paris merkezli öğrenci ayaklanmalarının yarattığı atmosferle kısa sürede dikkat çekmiş ve çevre okullara da sıçramıştı. Hornsey öğrencilerinin amacı, Tickner'e göre; "akademik yapıyı demokratikleştirmektir."<sup>35</sup> Altı hafta süren işgal boyunca yönetimi ele geçiren öğrenciler "uzmanlığa dayanan eski doğrusal yapıyı, bilgi üreten ve paylaşan katılımcı bir ağ yapıyla değiştirmek istiyorlardı."<sup>36</sup> Öğrenciler, sanat ve tasarımın sosyal rollerinin tartışıldığı forumlar ve atölye çalışmaları gibi demokratik katılımın esas alındığı etkinlikler gerçekleştirmiş ve dokümantasyonunu yapmışlardı. İşgal eylemi sona erdiğinde okul yerel yönetim tarafından kapatılmış, birkaç yıl sonra da Middlesex Üniversitesi'ne bağlı bir ilkokul olarak kullanılmaya başlanmıştır. Tickner; Hornsey işgalinin, her ne kadar başarısızlıkla sonlanmış olsa da, etkileri günümüze kadar devam eden sanat ve kamusal pedagoji tartışmasını başlatmış olması açısından çok değerli bir deneyim olduğunu belirtir.<sup>37</sup> Bu anlayış Joseph Beuys'un 1973 yılında yayımladığı, *Bir Saha Kimliği Arıyorum* adlı yazısında; "sanat yapıtı olarak sosyal organizma" düşüncesiyle başka bir pratik imkânı bulur.<sup>38</sup> Buna göre, geleceğin sosyal düzeni her bireyi sanatçı olan ve sanat yapıtı yaratmayı öğrenen kolektif bir eylemle özgür, eşit ve barış içinde olacaktır. *Toplumsal Plastik* anlayışının ardında ileri kapitalizmin, hem bedenen hem ruhen yaraladığı insanın, yeni bir bilinç düzeyine ancak sanatın iyileştirici gücü sayesinde gelebileceği inancı vardır. Beuys'a göre, "toplumdaki dönüştürücü gücü yaratan ve sosyal organizmayı toplu olarak iyileştirecek olan düşünsel ve insanlar arası" sanatın kolektif üretimi ve diyalog ile sağlanacak böylece kapitalizmin yarattığı yabancılaşma, soğuma ve ölüm yerini sanatın dirimsel enerjisine bırakacaktır.<sup>39</sup> Beuys, diyalog yöntemini yuvarlak masa konuşmalarıyla derslerine de taşımıştır. Bununla birlikte bu dersler sadece sözel değil, tahta üzerine yazdığı yazılar ya da bedenin malzeme edilmesiyle performatif (edimsel) hale gelir.<sup>40</sup> Beuys, *Documenta 5* için gerçekleştirdiği *Referandum Yoluyla Doğrudan Demokrasi* adlı yerleştirmede demokratik idealler, sanat ve siyaset konusunda konuşmaya davet ettiği katılımcıları yapıtın bir parçası haline getirmiştir. Derslerin katılımcılık ve diyalog ile performatif hale gelmesi, özgür ve bireysel üretim potansiyelinin araştırılarak ortaya çıkarılmasına ve nihayet sonuç odaklı üretim mekanizmasının kırılmasına neden olmuştur. Düsseldorf Akademisi'nin kurumsal işleyişiyle çatışan bu sanatsal ve pedagojik anlayıştan dolayı görevine son verilen Beuys, Heinrich Böll ile manifestosunu yayınladığı *The Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research* (Yaratıcılık ve Disiplinler arası Araştırma için Uluslararası Özgür Üniversite) platformunu 1974'de hayata geçirir. 1977'de *Documenta 6* için gerçekleştirdiği "Özgür Üniversitenin 100 günü" adlı projesinde hukuk, ekonomi,

35 Tickner, 2011,142.

36 Holert, 2009, 1-13.

37 Tickner, 2011b.

38 Beuys, 1996, 902.

39 Beuys, 1996b, 904.

40 Kester, 2004, 82.

ekoloji, sosyoloji vb. gibi on üç farklı disiplini barındıran atölyeler düzenleyerek kamunun kullanımı ve katılımına açar. Beuys'un yarattığı tarihsel kırılma, "eğitimin bir sanat formu olarak" kabul edilmesini sağlarken katılımcı sanat, kurumsal eleştiri ve ilişkisel estetiğin de kuramsal altyapısını oluşturmuştur.<sup>41</sup>

Beuys'un Özgür Üniversite'si ile aynı tarihlerde, *Radikal Mimarlık Hareketi* mensubu Ettore Sottsass ve Andrea Branzi önderliğinde geliştirilen *Global Tools*'da İtalya'da benzer bir deneysel hareket olarak ortaya çıkar. 1973-75 yılları arasında faaliyet gösteren GT. sanatçıları, doğal malzemelerin karakteristik yapılarını araştırmak ve öne çıkarmayı amaçlayan bir tasarım anlayışı çerçevesinde, performatif dersler ve seminerler düzenler. Pedagojik anlayışlarını, Ivan Illich'in *Okulsuz Toplum* (1971) adlı kitabından alan GT. kendisini *Non-School School* (Okulsuz Okul) olarak tanımlar. Programın esin kaynağı olan Illich'in Okulsuz Toplum'u geleneksel eğitim metotlarına ve kurumsal yapıya radikal bir eleştiri getiren Tolstoy'un anarşist pedagojisini takip etmektedir. Illich'e göre öğrenmenin çoğu olanaklar ağı olarak tanımladığı okul dışındaki ilişkilerde gerçekleşir.<sup>42</sup> GT; 'iletişim', 'beden', 'inşa', 'teori' ve 'hayatta kalma' (survival) olarak beş temel araştırma ve çalışma grubu kurar. "Bu laboratuvar sisteminin temelindeki fikir, Radikal Mimarlık'ın en ütopyik ve uzlaşmaz fikirlerini tasarımcı ve eğitimci Victor Papanek ile Stewart Brand tarafından öne sürülen alternatif yaşam çözümleriyle birleştirmektir".<sup>43</sup> Bu doğrultuda, gelecek küreselleşme çağı için işlevsel yeni araçlar bulunması amaçlanır. GT. girişimcileri, "bireysel yaratıcılığı kendini ifade özelliğinden mahrum bırakan kültürel üst yapılardan bağımsızlaştırma hedefiyle kurumsal çerçevenin dışında bir araştırma ve eğitim programı tasarlar."<sup>44</sup>

### Karşı Sanatın Kurumsallaşması

1960'ların sonunda Marcel Duchamp'ın yeniden keşfi ile kavramsal sanatın ortaya çıkışı ve Art & Language grubunun çalışmaları birleştiğinde sanatın içine giren

41 Lee Podesva, 2007.

42 Illich'in olanaklar ağı olarak tanımladığı bu alternatif düzen, bazı bağımsız sanat insiyatiflerinin internet bağlantıları üzerinden gerçekleştirdikleri etkinliklerle hala devam etmektedir. Bu konudaki en etkili örneklerden biri de 2001 tarihinde bir apartman dairesinde sanatçıları tarafından araştırma ve bilgi paylaşım mekânı olarak kurulan *Copenhagen Free University*'dir. (Kopenhag Özgür Üniversitesi) Kopenhag'da oldukça etkili olan Sitüasyonistler'le beraber, Beuys'un mirasını devam ettiren C.F.U, Beuys'dan farklı olarak, "kapitalin semiyotikleşerek" emek ve üretimin gayri maddileştiği, bunun karşısında bilginin metalaştığı 'bilgi ekonomisi' denilen süreçte, sanatsal bilgiyi tartışmaya açmışlardır. C.F.U. kuruluş bildirgesinde amacını şöyle açıklar: "Özgür Üniversite, eleştirel kamusal bilincin oluşması ve poetik dile adanmış sanatçıların yürüttüğü bir kurumdur. Biz bilgi ekonomisi denilen anlayışı kabul etmiyoruz. Geçici, akışkan, şizofrenik, öznel, ekonomi ve kapital dışı, uzlaşmaz olan bilgiyi sosyal uyanışın kolektif mutfağında üretiyoruz." (Vidokle, 2009, 194.)

43 Borgonuovo, Franceschini, 2013.

44 Borgonuovo, Franceschini, 2013.

kuram “sanatta bilinçdışının” yerini alır.<sup>45</sup> 1969’da MoMa’da Harald Szeemann *When Attitudes Becomes Form* (Tutumlar Forma Dönüştüğünde) 1970’de ise *Information* (Bilgi) adlı iki sergi düzenler. MoMa’nın düzenlediği bu iki sergi ile beraber, linguistik, semiyotik, antropoloji, psikanaliz, Marksizm, feminizm, yapısalcılık ve post yapısalcılık, kısaca teori kurumsal olarak sanatın repertuarına girmiş olur. Hatta güncellenen eleştirel teori ve entelektüel aygıtların sağladığı sanata yeni yaklaşım biçimleri atölye çalışmalarının yerini alır.<sup>46</sup> Bunun inisiyatifler için anlamı, kullandıkları dilsel araçların ve sosyal praksis temelli eğilimlerin (katılımcılık, ilişkisellik, eleştirelilik vb. gibi) kurumsallaşması ardından söylem yaratma güçleri ve eleştirel niteliklerinin aşınması demektir. Söylem ve karşı söylem formal olarak birbirine benzemiş ve iki uçlu bir terminoloji yaratılmıştır. John Raschman, paradoksal bir biçimde kültür endüstrisinin en kolay içine alabildiği sanat formunun kavramsal sanat olduğunu söyleyerek, Marcel Broodthaers’in <sup>47</sup> işlerinin bu ikilem karşısındaki son sanatsal cevap olarak okunabileceğini vurgular.<sup>48</sup>

MoMa, Hans Haacke’nin müzenin sanat dışındaki kirli bağlantılarını açığa çıkaran *MoMa Poll* adlı çalışmasına yer verdiğinde, kendi mekanizmalarını eleştiren sanatçı ve yapıtları içselleştiriyor bu sanatçılarla etkinlikler ve söyleşiler organize ederek bizzat eleştirisinin kurumsallaşmasına neden oluyordu. Bu noktada Frankfurt Okulu düşünürlerinden Herbert Marcuse’nin *Bastırılmış Hoşgörü* kavramına değinmek gerekecektir. Kurumların eleştiriyi kontrol altına alma çabası elbette ki kültür endüstrisinin ideolojik bir manevrasıydı. Kültür endüstrisini kavramsallaştıran Theodor Adorno her ne kadar sanat ve piyasanın kopmaz bağlarla bağlanmış olduğunu görse de yine de sanatın devrimci potansiyelinin farkındaydı. Adorno; anarşist dışı vurumları kadar klasik diye anılan sanatın da, geçmişte ve şimdi hep insani olanın, despot kurumların baskısına karşı protestosunu yansıtan bir güç olduğunu söylüyordu.<sup>49</sup> Adorno kadar iyimser olmayan Marcuse ise *Tek Boyutlu İnsan*’da kapitalizmin ifade, seçme, yayma gibi özgürlük vaatlerinin gerçekte çok daha incelikle yapılandırılmış bir yönetim için hileli birer yönlendirme aracı olduklarını savunur. Marcuse’a göre serbest pazar, özgür basın gibi liberal söylemler karşıt devrimci fikirlerin de iktidar kontrolü altına girmesinin önünü açmaktadır. Böylelikle “eleştirel kamusal alan, manipüle edilmiş kamusalığa teslim olmuştur. O artık bağımsız bir eleştiri ya da muhalefet kaynağı değildir.”<sup>50</sup> Bu özgürlük

45 Danto, 2010, 111.

46 Duve, 2011, 62.

47 Broodthaers, verili anlamların bağlamı ile bir sanat eserinin algılanmasında kurum, sunum ve yazının rolünü inceledi. 1968 yılında Brüksel’deki evinde, kartpostal, resim ve eser sandıklarından oluşan kavramsal bir “Modern Sanat Müzesi” kurdu; bunu, çeşitli enstalasyonlar izledi. Müzenin kurumsal materyalleri vardı: davetiyeler gönderilmiş ve “direktör” açılış konuşması yapmıştı. Sandıklar duvara dayalıydı ama sanat eserleri görünürde yoktu. [ <http://saltonline.org/tr/323/marcel-broodthaers> (Erişim Tarihi: 12 Ekim 2018.) ]

48 Raschman 2013, 30.

49 Boucher, 2014, 55.

50 West, 1998, 97.

vaadi; felsefe ve sanatı David West'in deyimiyle 'silahsızlandırarak' gerçek muhalefeti marjinalleştirir ve dikkat dağıtır. Marcuse, aynı karamsarlığı sanat eserleri için de dile getirir. Marcuse'a göre burjuva sınıfı, sanatı iki belirgin özelliğinden dolayı tarihsel açıdan önemli olarak tespit eder. "Birincisi, kasıtlı olarak faydasızdır, dolayısıyla otonom sanat, özgürleştirilmiş bireyler gibi dışardan dayatılan hedefler yerine kendi içkin amaçlarını gerçekleştiren özgür tikellerdir." Marcuse'nin oyun kuramına gönderme yaptığı bu tespit bizatihi tekil estetik deneyimin, yani kontrol edilemez olduğu varsayılan duyuşal yaşamında iktidar tarafından içerilmesi hamlesidir. İkincisi ise "organik bütünselliklere sahip şeylerin ürettiği hazı ortaya çıkarmak için üretilir."<sup>51</sup> Başka bir deyişle Marcuse burjuvanın; sanatı, her ne kadar tekil deneyime yaslanırsa da son kertede toplumsal uyum gözetilen geleneksel yasalara göre düzenlediğini vurgular. Bunun sonucunda Marcuse'a göre burjuvanın sanatı, sadece bir 'mutluluk vaadi'dir. Her türden özgürlük ve bağımsızlığı kapsayan bu mutluluk vaadi, egemenin hegemonik tahakküm için rıza üreten aygıtı olarak çalışır. Rıza üretimi Antonio Gramsci'nin kavramsallaştırmasında olduğu üzere; ideolojinin dil ve söylem üzerinden sivil topluma sızarak ortak duyu haline gelmesi ve kendini sürekli yeniden üreterek meşrulaştırmasına neden olur. Bu nedenden dolayı hegemonya, kendini karşıt gruplar üzerinde baskıcı bir tahakküm ile değil o gruplar ile işbirliği yapabilecek olan fikir ve kültür alanındaki müttefiklerin diliyle kurar.<sup>52</sup> Laclau ve Mouffe'nin altını çizdiği üzere; "Oluşsal dil ve ilişkisel özgürlük hegemonya inşasının vazgeçilmez öğeleridir."<sup>53</sup>

### **Kurumdan Çıkış ve Sanatın Mekânı İşgali**

2005 yılında *Artforum* dergisinde yayınlanan Andrea Fraser imzalı makale, *From The Critique of Institutions to an Institution of Critique* (Kurumların Eleştirisinden, Eleştiri Kurumuna) başlığını taşımaktadır. Sanat çevrelerinde geniş tartışmalar uyandıran bu makalede Fraser, artık kurumların dışının olmadığını söyler. Fraser; eğer bir dışarı yoksa bu kurumların mükemmel bir şekilde kapandığı veya tamamen yönetilen bir toplumun bir aracı olarak var olduğu veya gelişip tamamen çevresini sardığı için değil; kurumların içimizde olduğu ve kendimizin dışına çıkamayacağımız için kurum dışı eleştirinin de mümkün olmadığını söyler.<sup>54</sup> Fraser'in eleştirisi bu bağlamda, kurumsal işleyişin Gramsci'nin 'rıza üretimi' olarak açıkladığı hegemonik yapıya uygunluğunu kabul etmektedir. Başka bir açıdan ise bu tip bir içselleştirme sanat kurumlarının, Louis Althusser'in tarif ettiği üzere; ideolojik aygıtlara dönüşerek iktidarı ve onun bilgisini ne şekilde meşrulaştırıp yeniden ürettiğinin göstergesi olarak önem kazanır. Eleştirinin kurumsallaşmasının ardından sanatçılar, kamusal alanlarda karşılaşmalar yaratmak üzere

51 Boucher, 2014, 51.

52 Geç kapitalizmin yaratıcı endüstrileri olan *reklam*, *iletişim*, *halkla ilişkiler* gibi uzmanlık alanlarının, *ironi*, *parodi*, *pastis*, *anıştırma* gibi çağdaş sanat stratejilerini kullanması, sanatın ürettiği eleştirel dilin yıpranmasına neden olmaktadır.

53 Laclau ve Mouffe, 2008, 99.

54 Fraser, 2005, 130.

kurum dışına çıkararak inisyatifler tarafından yönetilen alternatif mekânlarda pratiklerini sürdürmeye başlar. Bu pratikler aynı zamanda bilgi takası, tartışma gibi katılımcı yöntemleri yeni bir mahiyetle sanatsal bir form olarak kullanılabilir hale getirmek konusunda oldukça verimli bir alan açar. Bu mekânlarda devam eden sanatsal pratiklerin yeni kamusal tartışma platformları yaratması ya da mevcut platformların sınırlarını zorlamasını, Jean François Chevrier'in deyiimiyle "sanatın mekânı fethetmesi" olarak tanımlayabiliriz. Bu fetih, sanatın odağını üretim ve sergileme ekseninden Chevrier'in "public things" dediği kamusal ilişkiler ağına itmiştir.<sup>55</sup> Bu nokta inisyatiflerin yürüttükleri sanat pratiklerinin daha aktivist ve sosyal değişim gözetken bir niteliğe bürünmesini hızlandırır. Fakat inisyatiflerin bu konuda aldıkları pozisyon sosyal değişimin kabul edilen pedagojik ilkelerinden daha başka bir yöntem arayışı üzerinden yürür. Bu metodolojinin kendisinin de kurgusal olarak sanatsal olduğu söylenebilir. Klasik pedagojinin eşitsizlik, yani öğrenen ve öğreten ikileminin barındırdığı sabit bilginin takası mantığını aşan ve sanat içinden üretilen bilgi, konvansiyonel bilgi üretim süreçlerine dâhil olmayan üçüncü bir alan olarak ortaya çıkar. Örneğin sanatçı Ahmet Öğüt'ün, mülteciler, sığınmacılar ve göçmenler için oluşturduğu ve bizzat bu insanlar tarafından yürütülen *The Silent University* (Sessiz Üniversite) adlı özerk platformu bu anlayışın en etkili örneklerinden biridir. Londra, Stocholm, Montreuil, Hamburg, İstanbul gibi şehirlerde gerçekleştirilen olan bu eğitim projesi, "sessizliğin pasif bir durum olduğu fikrini tartışmaya açmayı ve performans, yazı ve toplu düşünme aracılığıyla sessizliğin potansiyellerini araştırmayı amaçlar. Bu araştırmalar, sığınma bekleyenlerin sessizleştirilmesi sürecinde var olan sistemik başarısızlıklar ile beceri ve bilgi kayıplarını görünür kılmayı sağlar."<sup>56</sup>

### **Güncel Sanatta İnisyatiflerin Düşüncel Kaynakları**

Chevrier'in kamusal ilişkiler ağını Nicolas Bourriaud, politik çekirdeğini şimdiki zaman içinde çevreyle yeni ilişkiler icat etmek olarak tanımlayabileceğimiz İlişkisel Estetik kuramında vurgular. Bu anlayış sanat üretiminde özgünlük ve özerkliği yenilik üzerinden değil mevcut pratikleri araçsallaştırma potansiyeli üzerinden tanıır. Bourriaud'ın; nasıl yeni bir şey ortaya çıkarabiliriz değil elimizdekilerle nasıl bir şey yapabiliriz sorusu, Beuys'un katılımcılığından evrilen ilişkisel estetiğin sanata attığı 'alet kutusu' olma niteliğini özetler.<sup>57</sup> İnisyatiflerin politik yürüngesinde yeni bir hat açmak adına oldukça verimli bir kuramsal zemin oluşturan bir yöntem olarak İlişkisel Estetik aynı zamanda sanat siyaset tartışmasında çeşitli eleştirilere de hedef olacaktır. Örneğin, Claire Bishop, Bourriaud'ın yönettiği Palais de Tokyo adlı mekânın özelinde ama daha geniş çaplı bir okuma ile 'deneysel laboratuvar' olarak tanımladığı mekânlar içinde kurulan bu tip işleri kapsamlı bir incelemeye tabi tutar. Laboratuvar paradigmasının dönemin açık uçlu, katılımcı, etkileşimli 'work in progress' anlayışının küratoryal bir yansıması olduğunu kabul etmekle birlikte, işlerin kendini, post yapısalcı anlayışın

55 Chevrier, 1997, 169.

56 Öğüt, 2016.

57 Bourriaud, 2004, 28.

yanlış okunması üzerine kurduğunu söyler. Bishop yapının yorumunun (interpretation) sürekli yeniden üretimi yerine işin kendisinin sürekli bir akış halinde olduğunun altını çizer.<sup>58</sup> Bishop'un pratikte gördüğü yanlış okuma özelde Jacques Derrida'nın *Différance* kavramı bağlamında olsa da daha genel bir çerçeve içinden, çağdaş sanat pratiklerinin post modern felsefeyle olan içsel bağlarındaki ilişkiye gönderme yapmaktadır. İlişkisel Estetik bir meta kuram olarak inisiyatiflere alternatif bir manevra alanı üretse de son kertede bir çeşit deneysellik ekonomisi yaratır ve nihayetinde bu ekonomi oldukça esnek olan 'beyaz küp ideolojisi'<sup>59</sup> tarafından alınır-satılır bir emtia haline getirilme riskiyle karşı karşıya kalır. Bourriard, İlişkisel Estetik kuramında sanatı semiyotik ve meta değeri arasına yerleştirerek, karşılaşmalara zemin hazırlayan bir insani ilişkiler uzamı olarak tanımladığı 'toplumsal aralık' olarak tarif etmiştir.<sup>60</sup> Fakat Bourriard da bu toplumsal aralığın, iktidar ve ideolojilerin kültür politikaları dâhilinde manipüle edilmeye açık olduğundan bahseder. Toplumsal aralık fikrinin barındırdığı otonom öznelleşme süreçleri bizatihi iktidarın merkezileşmesi ve yaşamın her alanına nüfuz etmesi tehlikesiyle karşı karşıyadır. Özne ve İktidar adlı kitabında Michael Foucault, özne için iki ayrı tanımlamanın mevcut olduğunu söyler. "Birincisi, kontrol ve bağımlılık yoluyla tabi olan özne ikincisi ise kendi kimliğiyle bir bilinç ya da ben bilgisi sayesinde kurulan özne."<sup>61</sup> Her iki tanımlama da Foucault'ya göre bağımlılık ve itaat ile şekillenen iktidar biçimleri içerir. Foucault'nun iktidar tanımı da geleneksel anlamda hükmeden siyasal bir yapı ya da egemen bir sınıf olmaktan çok modernitenin kurum ve söylemlerinin birlikte ortaya çıkardığı özne tasarımının içselleşmesini sağlayan ilişkiler toplamıdır. Dolayısıyla öznenin analizinin yapılabilmesi için ait olduğu tarihsel süreçteki kurumsal yapıların ve söylemlerin analizinin yapılması gerekmektedir. Zira, özne eğer kurumsal ve söylemsel ilişkinin üretimiyse farklı tarihsel ilişkiler farklı özneler meydana getirebilir. Dolayısıyla bir karşı-öznelleşme pekâlâ iktidarın tasarımı olabilmektedir. Anlamın, iktidarın ya da eylemin kaynağı özne değildir. Özne iktidarın el koyduğu bir bilinçle donatılmaktadır ve insan varlıklar söylemler aracılığıyla özneler olarak üretilmektedir.<sup>62</sup> İlişkisel estetiğin manipüle edilebilir toplumsal aralık fikrinin yaratmayı amaçladığı karşı öznellik bu bağlamda beyaz küp ideolojisinin tarafından dönüştürülerek tam da Foucault'nun altını çizdiği gibi iktidara karşı görünmekle birlikte kendi karşıtının da söylemini üreten iktidarın bilgisi dâhilinde kalabilmektedir. Paul Virilio, Jacques Ranciere gibi düşünürlerin 1990'lı yıllarda sanat anlayışına hâkim olan ilişkisel estetiğin gerçek bir demokratikleşme ve siyasallaşma yaratamayacağı konusunda eleştirileri bu bağlamda okunabilir.

58 Bishop, 2004, 51-79.

59 İrlandalı eleştirmen Brian O'Doherty'nin 1976'da yayımlanan "Beyaz Küpün İçinde-Galeri Mekanın İdeolojisi" adlı kitabındaki kavramsallaştırma. O'Doherty'nin Beyaz Küp olarak tanımladığı modern sanat galerisi, "biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarımı buluşturan benzersiz bir estetik mekan olarak 20. yüzyıl sanatının kendine has kabuğudur." (Detaylı bir okuma için bk. O'Doherty, 2010).

60 Bourriard, 2005, 22.

61 Foucault, 2005, 19.

62 Game, 1998, 67.

1960'larda kavramsal sanatla başlayarak kurum eleştirisine ve kamusal kademeye gelen bu süreç Simon Sheikh'in vurguladığı üzere sanatın *gayr-ı maddileşmesi* ve konuşmanın yani dilsel olanın, göstergenin yeni değerine dönüştüğünü bir süreçtir.<sup>63</sup> Kültür endüstrisi, neoliberal politikalarla paralel biçimde kamusal olanı piyasaya, segmentlere ve potansiyelleri sabit ürünlere dönüştürerek sanatta bir pazar ekonomisi yaratılmasına sebep olmuştur. Bunun sonucunda dil ve metinler arası yaklaşımlar sanat üretiminde ayrıcalıklı ve önemli bir yer edinmiştir. Tartışmanın kendisi estetik bir hal almış ve böylelikle kültür endüstrisi tabanlı yeni bir bilgi üretim süreci doğmuştur. Bu dönem sanatta söylemin estetikleşmesiyle aynı anda emeğin de gayri maddileştiği, prekarite tartışmalarının başladığı, bilginin endüstrileştiği ve kapitalizmin pazarlama, iletişim, halkla ilişkiler gibi stratejik alanlara yoğunlaştığı bir dönemdir. Felix Guattari bu dönemi "kapitalin semiyotikleşmesi" olarak tanımlar. Guattari, Lacan'ın ünlü 'bilinçaltının dile olan benzerliği' fikrini kapitalizm mantığı üzerinde yeniden kurar ve dilsel olanın bilgi ekonomisi içindeki gösterge değerine işaret eder.<sup>64</sup> Guattari'ye göre kapitalizm kendi devamını kitleler üzerindeki merkezi despotik tahakkümden değil tam tersine, merkezsizleşme adına düzenleyip kontrol edilebilir hale getirdiği marjinal özgünlük alanlarıyla sağlamaktadır. Bu bağlamda küçük marjinal alanlar, (Lacan'ın bilinçaltı düzeneğinde olduğu gibi) semiyotik bir örgütlenme içinde birbirine eklenerek kapitalizmin üst bilincini oluşturur. Bu bilinç, kolektif bir üretim gibi görünmekle birlikte, uzmanlaşmaya dayalı (Fordist) bir yapıya sahiptir. Süreç, eş güdümlü olarak sanat yapısını karmaşıklarlaştırarak, okunması ve anlaşılmasını zorlaştırır ve alımlamayı (anlamayı) bir çeşit uzmanlık haline getirir.<sup>65</sup> Paolo Virno, sanat eleştirisi kapitalizme eklenildiğinde, virtüözlük, yaratıcılık, edimsellik ve bilgi üretimi gibi başat kavrayışlarının bilgi ekonomisinin karakteristik niteliklerine büründüğünü ve ticari birer metaya dönüştüğünü söyler.<sup>66</sup> Bu aynı zamanda klasik üretim süreçlerinde geri planda kalan bir takım unsurların da imaja (gösteriye) dönüşerek ön plana çıktığı ve proje takımının montaj bandının önüne geçtiği bir süreçtir.<sup>67</sup> İletişimsel beceri, üretimdeki emeğin yerini almıştır. İkna edilebilen izleyici sayısı en iyi sanatçı ya da küratörün belirlenmesinde en önemli etkenlerden biridir. Sanatçı ve küratör bütün bu ilişkiler ağı içinde norm belirleyici olarak rol alır.<sup>68</sup> Duchamp'ın yeniden keşfi ardından avangardın kurumsallaşarak neredeyse bütün sanatsal direnci yaratan söylemleri kapsayan bir alan sunması son kertede neyin sanat olduğuna karar veren bir üst yapının da kurulmasına neden olmuştur.

"Carl Schmitt'in meşhur sözleriyle: "Hükümran, istisnai olanı belirler-yendir." Ama neyin istisnası? Çağdaş sanata, güçlü ve sistemli bir ikti-

63 Sheikh, 2009.

64 Guattari, 1984, 275.

65 Yapıt ile izleyici arasında, sanat tarihçisi, felsefeci ya da eleştirmenin çevirisini (yorumunu) yerleştirerek üst bir düzenek kurar.

66 Luc Boltanski ve Eve Chiaepello'dan akt. Virno, 2004, 5.

67 Tasarımın imalattan daha değerli olduğu süreç,

68 Sheikh, 2009.

darmışçasına meşruiyet sağlayan kanun ya da gizli anlaşma nedir? Bugün yeni bir Duchamp olsaydı, hangi anlaşmayı bozması gerekirdi? Ve bu görünür hale nasıl getirilirdi?”<sup>69</sup>

Vidokle'nin sorusuna bu noktada en olası cevabı yine Guattari'de bulabiliriz. Guattari'nin 'moleküler devrim' olarak adlandırdığı mücadele sahası, uzmanlaşmış mikro alanlar arasındaki ilişkilerdir. Moleküler devrim, kapitalizmin kültürel seri üretiminde hesaplanamayan karşılaşmalar yaratarak sistemi bozuma uğratacaktır. Sanat pratiğinde ilk örneklerini sessizliğin metaforik olarak dilsel olana direndiği Cage'in '4'33'' adlı performansında ya da Sitüasyonistlerin saptırma, bozma, alıntılama vb. durumların yaratılması taktiğinde göstermiştir. Guattari, moleküler devrim fikrinin 'Yeni Estetik Paradigma'yı yarattığını söyler. "Anlamın Kolektif Düzenlenmesi" olarak adlandırdığı bu yeni anlayış "sanatın zamanı ve mekânı düzenlemeyen bölgelere doğru giden bir yol" olduğu anlayışıdır.<sup>70</sup> Ali Akay'a göre yeni estetik paradigma;

"Sanatın ontolojik olarak bilinmeyene açılması ve tanınmayı tanımaya başlamasıdır. Bireylerarası trans-göçebe ilişkilerde disiplinlerin kapalılığı sorgulanmaya, değer evrenleri açılmaya, dağılmaya ve bölüşmeye başlar. Bedenler kendilerini diğer bedenlere açar, bilinmeyen sevilmeye başlar, ötekiliklerini dışarı çıkarır, kesişmeler yaratır ve bedenin yeni bir tanımı ileri sürülür. Açılmış ve trans-göçebeliğe kaymış bedenler ve disiplinler arası ilişkiler birbirlerine destek olur... Sanat bu yeni estetik paradigmanın en çok çalıştığı alan haline gelir."<sup>71</sup>

## Sonuç

1870' ten başlayarak günümüze kadar devam eden gelişim içinde diyebiliriz ki inisiyatifler, sanatın genel geçer eğilimlerini sorgulamışlar ve bunun karşısında anlam ve yorumların bağlamsal ve tarihsel boyutlarını dikkate alan esnek yapılar olmuşlardır. Bir sanat inisiyatifi kendi eylemselliğini zamanının özgün koşulları içerisinde şekillendirir. Örneğin Kübizm'in ortaya çıkışı Einstein'in genel görelilik kuramının yarattığı ilk etkinin sanat alanındaki yansımasıydı. Her ne kadar Cezanne bu bakış açısını sezmiş ya da Afrika maskelerinde benzer biçimleri keşfetmiş olsalar da, Braque ve Picasso'nun elinde bilimsel bir teori ve onun çıktıları vardı. Teorinin yarattığı sarsıcı etki, resme dördüncü boyut olarak zamansallığın katılmasını ve Rönesans'tan beri süregelen klasik temsil mantığının terk edilip, temsil alanına gözün gördüğünün değil, zihnin algıladığının girmesini sağlamıştı. Bu bağlamda Picasso ve Braque verili ve kabul edilmiş temsil kalıplarını yıkarak oldukça radikal bir görme biçiminin meşruiyetini sağlamışlardı. Fakat bu görme biçiminin kurumsal olarak kabulü ardından Kübizm, bir görme biçimi olarak

69 Vidokle & Wood, 2014.

70 Akay, 2010, 16.

71 Akay, 2010b, 17.



değil yapısal niteliği olan inşacı karakteri ile uygulanır olmuş ve özündeki yıkıcı etki paradoksal biçimde kurucu bir amaç için kullanılmıştır. Dolayısıyla bir sanat inisyatifinin sürdürülebilirliğinin aranması ve sağlanılmaya çalışılması inisyatif olma halini besleyen bağımsız düşüncenin homojenleşerek ana akıma dâhil olmasına neden olacağı için, özgül koşullar yok olduğunda o koşula bağlı olan inisyatiflerde etkinliklerini yitirirler. İnisyatiflerin direnç noktalarından biri, bu bağlamda; evrensel olarak kabul edilen ölçütlerin, yapma biçimlerinin (poesis) ve kuramların içine sıkışan sanat pratiklerinin *ad hoc* hipotezler<sup>72</sup> aracılığıyla ihlal edilmesidir. Bu bakış açısından inisyatif oluşturan sanatçı ya da sanatçı grupları normatif gelenekten kopmuştur ve sanatsal birikim sanatçıya izlemesi gereken bir yol haritası veremez. Burada kalıcı ve aşkın estetikten, yani zaman aşırı bir idealden, merkezsiz, geçici ve üretildiği zamana içkin estetiğe doğru bir kayma yaşanır. Bu tanım gereği diyebiliriz ki, inisyatifler tarihsel anlamda doğrusal bir yönelim gütmekten çok, mevcut paradigmalardan yıkılarak sanatta daimi, yönsüz ve merkezsiz hareketin sağlanmasına yönelik aciliyet gözetilen bir tutum içindedirler. Örneğin, İnci Eviner'in 2013'de İstanbul Bienali'nde bir grup öğrenci ile birlikte hayata geçirdiği *Co Action Device: A Study* (Ortak Eylem Aygıtı: Bir Etüt) adlı çalışma Gezi olaylarının açığa çıkardığı kamusal, kolektivitve, otonomi gibi siyasi söylemler ile kendisini eş zamanlayarak aktif bir toplumsallık modeli önerisi ya da denemesi olarak ortaya çıkmıştır. Aygıt'ın çalışma prensibi, sanat düşüncesi içinden bakarak eğitim, hukuk, ekonomi, mühendislik gibi farklı disiplinlerin arasına duyum, algı, beden gibi performatif katmanlar koymak ve söz konusu disiplinlerin geleneksel işleyişlerini bozuma uğratarak sınırları belirsizleştirmek ya da genişletmektir.

İnisyatiflerinin gelişim hattı, referans aldıkları düşünme, görme ve eyleme rejimleri ya da ekonomik temelli ilişkileri bağlamında farklılıklar göstermekle birlikte hemen hepsinin ortaklaştığı temel kavram; kendilerini baskın değerler düzeninin dışında, bağımsız alternatifler olarak görmeleri ve mutlak bağımsızlığın savunusunu yapmalarıdır. Fakat buradaki bağımsızlık kavramı, pratikte sanatsal ağların ve işleyişin dışında kalmak anlamında yalıtılmış bir uzaklık ya da üretimde bir özerklik ve özgünlük arayışı değildir. İnisyatiflerin bağımsızlığı duyumsal araçlar ve sanatsal etkiler üzerinden özgürleşme, eylemsellik ve siyasallaşma potansiyeli üreten bir düşünüş biçimi olarak algılanmalıdır. Bu tip grupların nihai hedefi piyasaya değişim değeri olan sanat nesnesi imal etmek ya da baskın ideolojinin rıza üretimini sağlayacak araçlar olmak yerine sanatın ve estetiğin içinden türeyen duyumsal mekanizmaların harekete geçirilmesi, sanatsal bilginin üretimi, tartışılması ve yayılmasıdır. Kendi iç işleyişleri bakımında bir sanat inisyatifinin normları dışlaması herhangi bir ideolojiye bağlılıklarını ya da karşı çıkışlarını mutlak hale getirmez. Burada ortaya çıkan çelişki, sanatın kurumsallaşma ile arasındaki mesafenin ne olması gerektiği sorusunu canlı tutan dinamik bir alanı oluşturur. Courbet'ten itibaren başlayan estetik deneyimin mutlak koşulu olarak özne kendini, Foucault'a atfıyla, söylemin tarihsel alanı içinde yaratıyorsa, genel geçer bir estetik hakikatten söz etmek mümkün değildir.

<sup>72</sup> *Ad hoc* amaca özel, niyete mahsus manasında Latince bir deyiştir. Bir sorun karşısında özel olarak üretilen geçici çözümler anlamına gelir.

Bu da bizim sanatsal bağımsızlık fikrini daima canlı tutmayı hedefleyen inisiyatifleri, sanat tarihinin içinde; Realizm ve Empresyonizm’de olduğu gibi sınır ihlalleri, Dada ve Fluxus’taki gibi kopuşlar ya da Sitüasyonistler’in dönüşüm, saptırma gibi kavramlarıyla anlamamıza ve ait oldukları tarihsel bağlarla düşünmemize yol açar.

Bu çalışmanın sanat ve siyaset ilişkileneşinde ortaya çıkarmaya çalıştığı düşünce; inisiyatiflerin, sanatın ve siyasetin klasik temsil anlayışları dışında kalarak, kendi eylemselliklerini ne sanatın ne de siyasetin baskın alanında kalmadan kurduklarıdır. Bu yapılar, sanat ve siyasetin ortaklaştığı kolektivite, otonomi, özerklik, kamusalılık vb. kavramlara atfedilen mevcut (verili) anlamların, sanatsal pratiğin içine yerleştirilmesi yerine, bu kavramların tartışılmasına alan açarak, yeni bağlar, yeni anlamlar üretmesini ve işlerlik kazanmasını sağlarlar. Bununla birlikte toplumsal ya da bireysel anlamı üreten gösterge, imge, zaman, mekan, anlatı vb. arasındaki bağlantıları çözen ve yeni durumlara göre yeniden kuran sanatsal düşünceleri, sürekli yeni yörlümler icat eder. Bu doğrultuda inisiyatiflerin ürettiği sanat; (Ranciere’ye atıfla) gerçeğin açığa çıkarılması anlamında bir arayışı değil, gerçeğin ve kurgunun, yani kurucu anlatılar ve yıkıcı arzunun konumlarını değiştiren yapılar üreterek siyasallığını etkinleştirir. İnişiyatif düşüncesi siyaset ve sanatın çapraz bağlar kurduğu ve birbirine dönüştüğü özgün bir alandır. Bu alandan elde edilen bilgi ise, bedenlerin duymusal (estetik) donanımlarını, arzularını, yargı yetilerini harekete geçirdikleri eylemlilik hâlden türer. Bu hâl kurulmuş kimlikleri ve düşünsel sınırları aşarak bedeni, zamanı ve mekanı ortak müştereklerde buluşturur. Bireysel ve kolektif öznelerin eyleme ve müdahil olma güçleri, reddetme ve mücadele etme yetenekleri ancak özgür düşünce ve ‘hayalgücü iktidara’ geldiği zaman yeniden kazanılacaktır. Post-modernizmin yarattığı karmaşa tarafından etkisiz bırakılmış olan anlam yaratabilme becerisini yeniden ele geçirmek için inisiyatiflerin sorularına cevap vermek ve onlarla birlikte yeni sorular sormak gerekir.

## **KAYNAKÇA**

- Akay, A. (2005), *Postmodernizm*, İstanbul: L&M Yayıncılık.
- Akay, A. (2010). Önsöz. *Kapitalizm ve Şifozreni*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Artun, A. (2009). Sanat ve 1968 Baharı-Bir Kronoloji, *Sanat Dünyamız (110 / Bahar)*, İstanbul: YKY. (32-47).
- Artun, A. (2011). *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Austin, M. (2014). *Explorations in Art, Theology and Imagination*. New York: Routledge.
- Baschmakoff, N. (2015). From the ‘Transparent Stone Age’ to the ‘Space of the Chalice-Cupola, *The Avant-Garde, Modernism and (Im)possible Life*. ed, Ayers, D., Hijartarson, B., Huttunen, T., Veivo, H., Berlin: De Gruyter.
- Beuys, J. (1996 a.b). I’m searching for a field Character:1974. *Art in Theory:An Anthology Of Changing Ideas*, Der.Harrison,C,.Wood,P., Cambridge: BlackWell. 902-904
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetic. *MIT Press Journals*. 110. 51-79
- Bishop, C. (2011). Zones of Indistinguishability: Collective Actions Group and Participatory Art.. Erişim Tarihi: 8 Mayıs 2018. *E-Flux Journal*, 29. <http://www.e-flux.com/journal/zones-of-indistinguishability-collective-actions-groupand-participatory-art/>
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hell: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso Book.
- Borgonuovo, V. Franceschini, S. (2013). Global Tools 1973-1975: Towards an ecology of Design”, Bologna, Milan. Erişim Tarihi: 1 Haziran 2018. *Saltonline.com*. <http://saltonline.org/tr/721/global-tools-1973-1975-bir-tasarim-ekolojisine-dogru>
- Boucher, G. (2014). *Yeni Bir Bakışla Adorno*. (Başkavak, Y. Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Bourdieu, P. Darbel, A. (2011). *Sanat Sevdası: Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitleleri*. (Canbolat. S., Çev.). İstanbul: Metis.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. (Özen, S. Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bowl, J. E. Mislner, N. (1993). *Twentieth-century Russian and East European Painting*. London: Philip Wilson Publ.
- Bürger, P. (2012). *Avangard Kuramı*. (Özbek, E. Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Chevrier, J. F. (1997). *The Year 1967: From Art Objects to Public Things*. Barcelona: Barcelona Fon- dacio Antoni Tapies.

- Covery, M. (2011). *Psikocoğrafya -Londra Yazıları*, (Serezli, S. Çev.). İstanbul: Kalkedon.
- Crary, J. (2010). *Gözlemcinin Teknikleri*. (Daldeniz, E. Çev.). İstanbul: Metis.
- Danto, A. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Sınır Çizgisi*. (Demirsü, A. Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Debord, G. (1994). *The Society of the Spectacle*, New York: Flone Books.
- Debord, G. (2011). Sitüasyonların İnşası ve Uluslararası Sitüasyonist Akımın Etkinlik ve Örgütlenme Koşulları Üzerine Rapor, 1957 (Özsezgin, K. Çev.). *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*, der. Artun A. İstanbul: İletişim Yayınları. 278-306
- Deniz, D. (2010). *Bir Avant-Garde Hareket Olarak Sitüasyonist Enternasyonal'in Çağdaş Sanat Etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı.
- Duve, T. (2011). When Form Has Become Attitude, *Education: Documents Of Contemporary Art*, Ed. Allen, F., Cambridge: White Chappel Gallery & MIT Press. 60-68
- Foucault, M. (2005). *Özne ve İktidar*, (Ergüden, I., Akinhan.O. Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Fraser, A. (2005), From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum*. 44(1): 278-286.
- Game, A. (1998). *Toplumsalın Sökümü*, (Küçük, M. Çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Guattari, F. (1984). *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*. New York: Penguin Press.
- Holert, T. (2009). Art in the Knowledge-based Polis. (3). Erişim Tarihi: 28 Mart 2017. *E-Flux Journal* <http://www.e-flux.com/journal/art-in-the-knowledge-based-polis/>
- Kester, G. (2004). *Conversation Pieces, Community and Communication in Modern Art*, Berkeley: University of California Press.
- Laclau, E., Mouffe. C. (2008). *Hegemonya ve Sosyalist Strateji: Radikal Demokratik Bir Politikaya Doğru*, (Kardam, A. Çev.). İstanbul: Metis.
- Lee Podesva, K. (2007). A Pedagogical Turn: Brief Notes on Education as Art. Erişim Tarihi: 22 Mart 2017. *Fillip 6*. <http://fillip.ca/content/a-pedagogical-turn>
- Macdonald, B. (1998). Gösteriden Birleştirici Kentleşmeye: Sitüasyonist Kuramın Yeniden Değerlendirilmesi. *Cogito* (14), İstanbul:YKY. 201-226

- Maciunas, G. (1963). Letter to Tomas Schmit. *Theories and Documents of Contemporary Art*. ed. Stile, K., Selz, P. London: University of California Press.
- Marcus, G. (2013). *Ruj Lekesi: Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi*. (Koca, G. Çev.). İstanbul:Ayrıntı Yayınları.
- Marcuse, H. (1969). *Baskıcı Hoşgörü: Görünmeyen Diktatör*. (Akerson, T. Çev.). İstanbul:Ararat Yayınları.
- Morton, M. (2006). Courbet and the Modern Landscape. *Seeing and Beyond*, ed, Johnson, D., Ogawa, D. New York: Peter Lang Publ.
- Nieuwenhuys, C., (2011). Manifesto, 1948 *Sanat Manifestoları, Avangard Sanat ve Direniş*,(Kılıç, U. Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. 261-268.
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde*. (Çev.: A. Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ögüt, A. (2016). *Towards A Transversal Pedagogy*. Erişim Tarihi: 12 Ekim 2018, <http://thesilentuniversity.org>
- Pelvanoğlu, B. (2016). *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat, Dönüşümler*, İstanbul: Türkiye Alim Kitapları.
- Reilly, L. (2017). Story Behind John Cage's 4'33". Erişim Tarihi: 29.09.2018 *Mentalfloss.com*. <http://mentalfloss.com/article/59902/101-masterpieces-john-cages-433>
- Salvi, F. (2008). *The Impressionist*, Minneapolis: Oliver Press.
- Sheik, S. (2009). Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research. *Arts&Research: A Journal of Ideas, Context and Methods*, 2:2
- Şahiner, H.T. (2002). *Sanat ve Teknoloji Bağlamında 20. Yüzyılda Gelişen Yönelimler ve Kişilik*. Yayımlanmamış, Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı
- Tickner, L. (2011). Hornsey 1968: The Art School Revolution. *Education, Documents of Contemporary Art*. Ed, Allen, F., Cambridge: White Chappel Gallery & MIT Press. 141-144
- Vidokle, A. (2009). From Exhibition to School. *Art School: Propositions for the 21st Century*. Ed, Madoff, S., H., Cambridge: MIT Press.190-200
- Vidokle, A. & Wood, B. K. (2014). Anlaşmayı Bozmak. *E-Skop*. [ <http://www.eskop.com/skopbulten/anlasmayi-bozmak/1935>] (Erişim Tarihi:10 Mayıs 2018)
- Virno, P. (2004). *A Grammar of the Multitude*. New York: Semiotext(e).
- West, D. (1998). *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*. (Cevizci, A. Çev.). İstanbul: Paradigma.



## SIRARPIE DER NERSESSIAN'IN SANAT TARİHİ METODOLOJİSİ



### SIRARPIE DER NERSESSIAN'S ART HISTORY METHODOLOGY

Canan DEMİROK\*

#### Öz

Çalışmada; Bizans ve Ermeni sanatı tarihi uzmanı olan Sirarpie Der Nersessian'ın akademik yayınlarında kullandığı sanat tarihi araştırma metodolojisinin detayları tespit edilmiş ve teknik, sanatsal, ikonografi olarak üç aşamalı bir yöntem olduğu anlaşılmıştır. Bu tespit Der Nersessian'ın farklı ekollere dayalı yöntemler barındıran akademik yayınları üzerinden sağlanmıştır. Bu sayede sanat tarihine özgü bilimsel araştırmalarda karşılaştırmalı analiz ile formalist incelemenin sınırlı kaldığı noktalarda nasıl bir yöntemin geliştirildiği Der Nersessian'ın metodolojisi ile 13 makale, 3 bibliyografi ve 1 kitap yayını üzerinden açıklanmıştır. Seçilmiş olan yayınlar Der Nersessian'ın sistematik yönteminin irdelenmesi için kronolojik olarak ele alınmış olup, yayınlarında kullanmış olduğu kaynaklar ve araştırma yönteminde yer alan ekoller irdelenmiştir. Bu çalışma ile belirli yüzyıl aralıklarına tarihlendirilen Bizans, Ermeni, Gürcü, Türk, Slav, Arap, Süryani kökenli sanatların karşılaştırmalı yöntem ile teoloji, tarih ve dilbilim disiplinlerinden ayrı tutulmadan incelendiği takdirde bulgulardan kesin yargılar edinilebileceği anlaşılmıştır. Araştırmanın sonuç bölümünde; Sirarpie Der Nersessian'ın üç aşamalı araştırma yöntemi genel hatlarıyla tespit edilmiştir. Bu bağlamda Bertay İncili, Tetravangelia Paris 74, Etchmiyadzin İncili, II.Basil'in Menologion'u, Nicodemus İncili, Smpad'ın Ermeni Kronikleri, Paris Gr.510, Barlaam ve Joasaph'ın Romalı gibi önemli el yazmalarının bu yöntem ile nasıl incelendikleri çözümlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** *Sirarpie Der Nersessian, sanat tarihi, metodoloji, Ermeni sanatı, Bizans sanatı,*

#### Abstract

In this research; details of the art history research methodology used by Sirarpie Der Nersessian, the historian of the Byzantine and Armenian art, in academic publications were identified and understood to be a three-stage method of technical, artistic and iconography. This finding was provided by Der Nersessian's academic publications, which contain methods based on different academies. In this respect, Der Nersessian's methodology of 13 articles, 3 bibliographies and 1 book publication explains how a comparative analysis of art history-specific scientific researches and a method developed at the limits of the formalist reviewer were developed. Selected publications have been handled chronologically in

\* Arş. Gör., İstanbul Okan Üniv., Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fak., Sanat ve Tasarım Yönt. Böl., İstanbul.  
ORCID ID: 0000-0002-5446-2142 ♦ E-mail: canan.demirok@okan.edu.tr

order to examine Der Nersessian's systematic method and the sources that he used in his publications and the academies involved in the research method have been examined. By this study it has been understood that Byzantine, Armenian, Georgian, Turkish, Slavic, Arabic and Syriac arts dated to certain centuries intervals can be obtained definite judgments from the findings if they are examined separately from the disciplines of theology, history and linguistics by comparative method. In the conclusion section of the research; Sirarpie Der Nersessian's three-stage research method has been extensively identified. In this context, it is stated that Bertay Gospel, Tetravangelia Paris 74, Etchmiyadzin Gospel, II.Basil Menologion, Nicodemus Gospel, Smpad Armenian Chronicles, Paris Gr.510, Barlaam and Joasaph's novels are investigated with this method.

**Keywords:** *Sirarpie Der Nersessian, art history, methodology, Armenian art, Byzantine art,*

## Giriş

Sirarpie Der Nersessian, Bizans ve Ermeni sanatlarına akademik çalışmalarıyla çok sayıda yayın kazandırmış önemli bir bilim insanıdır. Der Nersessian, sanat tarihi araştırmalarındaki verileri analiz etme yöntemi ile girift bir akademik alt yapının varlığına işaret etmektedir. Çok yönlü ve kendi içinde ayrıcalıklı niteliklere sahip olan bu altyapı, Der Nersessian'ın akademik yayınlarında açığa çıkmaktadır. İlgili araştırma, Der Nersessian'ın sanat tarihi araştırma metodolojisini bir kısım yayını üzerinden açıklama gayesiyle yapılmıştır. Metodolojisindeki girift olguyu bütüncül olarak yansıtan seçili yayınlar incelenmiş ve bu bağlamda Der Nersessian'ın *verileri analiz etme yöntemi* üzerinde durulmuştur. Bu çalışmanın önemi; erken, orta ve geç Ortaçağ devirlerindeki Hristiyan sanatında ikonografiyi ve stili, teoloji, tarih, dilbilim ve sanat tarihi ile bir bütün olarak inceleyen metodolojinin kavranabilmesi bağlamındadır. Yararlanılmış olan yayınlar çalışmanın temeli olan Der Nersessian'ın yayınları ve yayınlarında kullandığı akademik kaynaklardır.

Der Nersessian 5 Eylül 1896 tarihinde Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'da Ermeni bir ailenin üçüncü evladı olarak doğmuş, erken yaşta önce babasını,<sup>1</sup> ardından da annesini kaybetmiş, bu nedenle dayısı tarafından büyütülmüştür. Türkçe ve Ermenice'nin yanı sıra İngilizce ve Fransızca öğrenmiştir. 1915 yılında dayısı Malachia Ormanian, Der Nersessian'ı İsviçre'de *University of Geneva*'da eğitim alması için

1 Babası Mihran Efendi'nin matbaacı olduğu belirtilmektedir. bk. Kouymjian, 2005, 483. Ancak arşiv belgesi olarak bilinen bir kaynak sunulmamıştır. Bu nedenle Osmanlı İmparatorluğu'nda matbaacılıkta arşiv belgelerindeki *Mihran, Nerses* isimleri için bk. Birinci, 2014, 835-856. Olası matbaalar şunlardır; Nerses Papazyan'ın matbaası, Babiali'de 1881'de açılan Mihran'ın matbaası. Mihran Papazyan Efendi'nin Türkçe, Ermenice, Fransızca, Rumca, İbranice, Bulgarca harf kalıpları mevcutmuş. Sirarpie Der Nersessian'ın ilk olarak Bulgaristan'a ardından İsviçre'ye gönderildiği düşünüldüğünde 1850 doğumlu Mihran Papazyan Efendi'nin de matbaasında Bulgarca harflerin yer alması ve Sirarpie Der Nersessian'ın Fransızca bilmesi ve yine aynı matbaada Fransızca harflerin olması da üzerinde durulması gereken detaylardır.



desteklemiştir. İsviçre'deki eğitimini tamamladıktan sonra Fransa'ya taşınmış, burada *Ecole des Hautes Etudes de l'Université*'de<sup>2</sup> ve *Sorbonne Université*'de eğitimini sürdürerek Bizantolog Charles Diehl, arkeolog Gabriel Millet ve sanat tarihçisi Henry Focollion'dan eğitim almıştır. Sirarpie Der Narsessian, 1922 yılında Gabriel Millet'in asistanlığını yapmış, bu süreçte ilk akademik çalışmalarını yayınlamıştır.<sup>3</sup> Bizans ve Slav tarihi uzmanı Father Francis Dvornik ve sanat tarihçisi Andre Grabar ile arkadaşlık kurmuştur.<sup>4</sup> 1930 yılında Bizans uzmanlarından Charles Rufus Morey, Albert Mathias Friend ve Walter Cook'un da tavsiyesiyle Amerika Birleşik Devletleri'ne taşınmış, bu sayede Wellesley Collage'da yarı zamanlı öğretim görevlisi olarak 16 yılını geçirmiştir. 1944 yılında *Dumbarton Oaks*'ta tam zamanlı akademik kadroya alınmış, emekli oluncaya dek akademik çalışmalarına burada devam etmiştir. Emekli olsa da 5 Haziran 1989 tarihinde gerçekleşen vefatına kadar çeşitli kurumlarda ders verip akademik katkı sağlamaya devam etmiştir.<sup>5</sup>

Yalnızca Ortaçağ Hristiyanlık sanatı tarihinin el yazması resimleri üzerine değil, ama aynı zamanda Bizans İmparatorluğu, Ermeni, Türk, Rus, Gürcü, Süryani, Arap sanatları üzerinde geniş bir yelpazede çalışmıştır. Bu geniş çerçevenin kaynağı kuşkusuz çeşitli ekollerden yetişmiş bilim insanları ile olan akademik iş birlikleri ve akademik eğitim geçmiştir. Başta Fransız olmak üzere Alman, Rus ve Amerikan ekolleri ile yerel Ermeni araştırmaları Der Nersessian'in karşılaştırmalı sanat tarihi analiz yöntemini kullanmasının kaynağını oluşturmaktadır. Onun, ilk akademik yayınlarından itibaren gözlemlenebilen çok yönlü akademik disiplini, ilerleyen yıllarda kendine ait bir tekniğe dönüşmüştür. Sanat tarihi araştırmalarında soru işaretlerini aydınlatmada Der Nersessian'in kuvvetli stili özellikle Ortaçağ Anadolu coğrafyası gibi girift ve çok kültürlü yapıları barındıran bölgelerdeki araştırmalar için gözlemlenmesi gereken bir kaynaktır.

### Sirarpie Der Nersessian'in Sanat Tarihi Metodolojisi

Der Nersessian'in 1927 yılında yayınladığı "*Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelia: Paris 74*" başlıklı makalesini Gabriel Millet'in tavsiye üzerine yazdığını kısa bir dipnot ile aynı makalede aktarır. Der Nersessian, Nikodim Kondakov'un<sup>6</sup> resimli el yazmalarını tarihi sırayla karşılaştırarak incelemek yerine farklı kaynaklardaki sahnelerin sahip olduğu konuları belirleyip gruplandırma yaparak karşılaştırdığını bildirir.<sup>7</sup> Der Nersessian'in aktarımına göre Nikodim Kondakov bu sayede Bizans sanatında belirli

2 Allen- Garsoian- Şevçenko-Thomson, 1989, 8.

3 Allen- Garsoian- Şevçenko-Thomson, 1989, 10.

4 Kouymjian, 2005, 483.

5 Allen- Garsoian- Şevçenko-Thomson, 1989, 10.

6 Nikodim Pavloviç Kondakov (1844-1925), 1865 yılında Moskova Üniversitesi'nden mezun olmuştur. Odessa'da "The History of Byzantine Art and Iconography traced in the Miniatures of Greek MSS." Başlıklı doktora çalışmasını 1876'da yayınlamıştır. Rus ve Bizans sanatı üzerine yaptığı çalışmaları sanat tarihi literatürü için önemli kaynaklardır. Bk. Minns, 1924, s.435-437.

7 Nersessian, 1927, 222-223.

özelliklerin belirli dönemlere özgü olduğunu bilimsel olarak tespit etmiştir.<sup>8</sup> El yazması eserlerin her birinin prototipinin izine bu metot ile ulaşılabileceğine değinmiştir.<sup>9</sup> 1927 yılında yayınladığı makalesinde Kondakov'un yöntemiyle farklı yüzyıllarda yazılmış bir takım *Psalter* üzerinde çözümlenme yapmıştır. 9. yüzyıldan üç kopyayı<sup>10</sup> incelemiş, aynı konunun 11. ve 14. yüzyıllar arasındaki çeşitli kopyalarını<sup>11</sup> da bu incelemeye dâhil etmiştir. Der Nersessian bu noktada el yazmalarındaki benzer sahneleri karşılaştırarak figürlerdeki anatomik detayları formalist yaklaşımla analiz etmiş, figürlerin beden hareketlerinin ve yüzlerindeki ifadelerin, sahnenin mevcut duygu aktarımıyla uyumunu karşılaştırmıştır. Ayrıca metindeki çizimlerin ikonografik imgeyi taşıyıp taşımadığını G. Millet'in "*Le'Art Byzantin*" çalışmasındaki bilimsel yargıyı vurgulayarak kendi örnekleriyle pekiştirmiştir.

Aynı makalesinde metodolojisini biraz daha genişleterek 11.yy'dan kalma Paris gr.74 Gospel eserini dört Slav<sup>12</sup> versiyonu ile karşılaştırmış, *Gospel* ve *Psalter* örnekleri de metin ve görsel analizleriyle bir bütün olarak aynı karşılaştırma içerisinde değerlendirmiştir. Metinlerin görsellerle analizinin teolojik bağlamlarını da bu yöntemle ortaya çıkarmıştır. Resimli el yazmalarını karşılaştırırken Der Nersessian şöyle der:

"Bu Gospel grubu, birbirleriyle çok yakından bağlantılı olarak, karşılaştırma yöntemini sınırlı bir alanda uygulamak konusunda mükemmel bir fırsat sunmaktadır. Bizim amacımız; bizzat el yazması resimlerinin kendisi üzerinde bir çalışma yapmak değildir. Paris 74 eserinin diğer kopyalarını bir dakikalık süreyle diğer tüm minyatürlerle karşılaştırarak aralarındaki kesin ilişkiyi bulmaya çalıştık. Orijinal redaksiyondan geriye kalanları ve hangi değişikliklerin yapıldığını görmek için her yazının karakterini göstermeye çalıştık. Bu varyasyonları diğer el yazmaları veya genel olarak diğer tablolardan alınan benzer örneklerle karşılaştırarak, zaman ve mekân etkilerinden mi, yoksa sadece kopya olup olmadıklarını anlamaya çalıştık."<sup>13</sup>

Der Nersessian önceki çalışmalarında, Bizans resimli el yazmalarının eş değeri niteliğinde olan farklı tarihlerdeki kopyaları ile yaptığı karşılaştırmalardan sağladığı metodolojisi ile Ermeni sanatının resimli el yazmaları üzerinde çalışmaya başlamış, bu bağlamda 1933 yılında yayınladığı *The Date of the Initial Miniatures of*

8 Nersessian, 1927, 224.

9 Nersessian, 1927, 224.

10 Moskova Tarih Müzesi'nde yer alan Chludov Psalter, Mount Athos'ta Pantakrator no.61, Paris Bibliotheque Nationale gr.20.

11 British Museum'da yer alan 1066 tarihli Theodore of Caesarea for Michael, Vatikan'da yer alan 12. yy. Barberini Psalter, Berlin'de 13. yy. Hamilton Psalter ve aynı eserin Kiev'deki 1397 tarihli bir kopyası.

12 Gospel Curzon 153, Gospel Elisavetgrad, diğer iki eser 16. ve 17. yüzyıllara ait olup 1925 yılında Paris'teki Roman Sanatı sergisinde tanıtılmıştır.

13 Nersessian, 1927, 225.

*the Etchmiadzin Gospel*<sup>14</sup> başlıklı makalesini üretmiştir. Der Nersessian, milattan sonra 989 yılında Noravank Manastırı'nda yapılmış olan *Etchmiadzin Gospel no.229* resimli el yazmasının majüskül<sup>15</sup> olarak yazıldığını belirterek eserin teknik detaylarını, ikonografi özelliklerini bütüncül bir yaklaşımla aktarmıştır. Eser üzerindeki bilimsel ilk çalışmaları yürüten M. Brosset, J. J. Uvarov, Stasov ve Strzygowski'nin incelemelerine değinmiş<sup>16</sup> olması araştırmasını bu isimlerin sentezinden edindiği veriler üzerinde yeni bir katman olarak devam ettirdiğini göstermektedir. Bu bağlamda Der Nersessian ilgili makalesinde Strzygowski'nin eser hakkındaki orijin yaklaşımlarını değerlendirmiştir.

1937 yılında *L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph* başlıklı doktora tezini tamamlayan Der Nersessian'ın, Barlaam ve Joasaph hikâyesinin el yazması çizimlerinin daha önce çalışılmamış detaylarını incelediği, sistematik bir analiz gerçekleştirdiği ve genel sonuçlara vardığı Andre Grabar tarafından vurgulanmıştır.<sup>17</sup> Ayrıca, Bizans İmparatorluğu'nun Makedon Hanedanlığı Devri sanatı özelliklerini ve ikonografik bağlantılarını yönetim algısını yansıtan imparatorluk sanatı ile sanatçının özel yaklaşımlarını açığa çıkardığı yine Andre Grabar tarafından belirtilmiştir.<sup>18</sup>

1940-1941 yıllarında yayınlamış olduğu *Remarks on the Date of The Menologium and The Psalter Written For Basil II*<sup>19</sup> başlıklı makalesi, Der Nersessian'ın el yazması araştırmalarda, tarihi verilerin çeşitli paralelliklerini farklı materyallerle karşılaştırıp, aynı zamanda da kendi çıkarımlarıyla yorumlayıp bilimsel verilerle destekleyerek nasıl bulgular edindiğini gösteren önemli bir çalışmadır. *Vatikan gr.1613* el yazmasını farklı kaynaklardan karşılaştırmalar sağlayarak tarihlendirme denemesi gerçekleştirebilir. Örneğin; *Vatikan gr.1613* el yazması eserini *Paris gr.1589* el yazması üzerinden Aziz Luke Stylite'in biyografisini karşılaştırır. Aziz Luke'un 989 senesindeki depremden önce ölmüş olduğunu tespit eder.<sup>20</sup> Ölümünün 984 ile 979 arasında Aralık ayının 11'inde bir Perşembe günü gerçekleşmiş olabileceğini bildirir. Elbette bu çıkarımı yaparken bu görüşün aksini savunan ve Vogt'un<sup>21</sup> önceden öne sürdüğü tarihlendirmesini benimsediği Vanderstuyf<sup>22</sup> ve Delehaye'yi<sup>23</sup> de bulgularıyla tartışır. Hemen ardından Cedrenus ve Scylitzes'in deprem tarihlerini Suriye orjinli iki Arap tarihçi olan Elmacin ve Yahya'nın verileriyle karşılaştırırken, buradan edindiği verileri de Ermeni tarihçi Acolik'in verileriyle bir kez daha karşılaştırır. Çalışmadaki küçük bir örnek olan bu tarihsel ve olgusal karşılaştırmalar

14 Nersessian, 1933, 327-360.

15 Ermenice: erkathagir.

16 Bk. Brosset, 1840; Uvarov, 1862; Mourier, 1885; Strzygowski, 1891.

17 Bk. Grabar, 1938, 710-721.

18 Grabar, 1938, 710-721.

19 Nersessian, 1940-1941, 104-125.

20 Nersessian, 1940-1941, 110.

21 Bk. Vogt, 1909.

22 Bk. Vanderstuyf, XII: 138-44, 215-221, 271-81, XIII: 13-19, 140-48.

23 Bk. Delehaye, 1895, 400-401.

bütün makale boyunca sürmektedir. Aynı olgunun çeşitli kaynaklarda farklı tarihlendirilen veya farklı betimlenen verilerin olası tarihi aralıklarını görsel, yazınsal unsurlarla bütünleşik olarak incelemesini yapar.

Andover-Newton Theological School Müzesi'nin kütüphane sorumlusu ve küratörü olan Richard D. Pierce 1940 yılında R. P. Blake'e 12. yy'dan kalma olduğu düşünülen bir Gürcü Gospel eserini incelemesi için davet mektubu yazdığını aktaran Der Nersessian, bu çalışmalarını R. P. Blake ile nasıl yürüttüklerini *The Gospel of Bert'ay: An Old-Georgian MS. Of The Tenth Century* makalesinde açıklamıştır.<sup>24</sup> Der Nersessian'ın ve R. P. Blake'in bu ortak makalesi yalnızca eseri çözümlenmekle kalmaz, aynı zamanda devrin müzecilik kural ve uygulamaları hakkında da bilgiler edinmemizi sağlar. Karşılaştıkları bürokratik durumlar hakkında da detaylı bilgiler verirler. Der Nersessian, R. P. Blake'in ön incelemesinde eserin 10. yy.'dan daha geçe tarihlendirilemeyeceğini bildirir.<sup>25</sup> Henüz ilk gözlemlerinde eserin başkent ekolünden olduğu ve herhangi bir tarihin yer almamasına karşın içeriğinde yer alan bazı önemli isimlerin 10. yy. tarihi aralığını açığa çıkardığını belirtirler.<sup>26</sup> El yazması kitabı betimleme, içerik ve minyatürler olarak üç alt başlık altında inceleyerek eserin 10. yy. olarak tarihlendirmesini bilimsel bulgularla savunurlar. Bu bulgulara ulaşırken eserden edindikleri sayısal verilerden de yararlanırlar. Sayısal verilerde; satır aralıkları, kenar boşlukları, sütun ölçüleri değerleriyle yansıtılmıştır. Parşömenin rengi üzerinde yaptıkları incelemeye dayanarak eserin materyalinin Kafkas bölgesine ait olduğunu tespit ederler.<sup>27</sup> Bu açıklamalar sırasında belirttikleri bir dipnotta el yazmasında yer alan bazı özel sözcüklerin dilbilimsel detayını aktarırlar.

"*Asamt'avruli*" sözcüğünün dilbilim çözümlenmesini yaparak sözcüğün 10. yy. sonlarında kullanıldığını belirtirler. "*Khuc'uri*" sözcüğünün de çözümlenmesini yaparak sözcüğün 862 tarihli *Sina* el yazmasının kolofonunda yer aldığını bildirirler. Bu terimin 11. ve 19. yy. arasında teolojik el yazmalarında düzenli olarak kullanıldığını ve bazen Arapçadan kaynaklanan bir ses durumu nedeniyle "*nuskhuri*" olarak okunduğunu eklerler. "*Mkhedruli*" sözcüğünün ise modern Gürcü alfabesinde yazıldığını, en eski tarihlendirmenin 1245 olduğunu fakat erken dönem için önemli bir rastlantı olduğunu savunurlar.<sup>28</sup> İkisinin araştırma kurgusu formalist analizin çözümlenemeyeceklerinin oldukça üstündedir. Bunlara ek olarak mercek, ultraviyole ışık kullanım teknikleriyle tespiti zor olan kısımlar üzerinde detaylıca çalışılması gerektiğini aynı makalede belirtirler. Minyatürlerin anlatıldığı son bölümde ise figürler formalist olarak çözümlenmiş, yer yer çeşitli Ermeni ve Bizans örnekleriyle karşılaştırılmıştır. Renk, çizgi, derinlik, form analizleri ve figürlerin anatomik detayları incelenmiştir. Bazı motiflerin kökenleri tartışmacı üslupla sonuçlandırılmış olup, Gürcü sanatının Bizans, Grek ve Ermeni etkileşimlerinin tarihi

24 Nersessian-Blake, 1942-1943, 226.

25 Nersessian-Blake, 1942-1943, 226.

26 Nersessian-Blake, 1942-1943, 226.

27 Nersessian-Blake, 1942-1943, 226.

28 Nersessian-Blake, 1942-1943, 228.

nedenleri ve olasılıkları vurgulanmıştır.<sup>29</sup>

Der Nersessian, 1941 yılında Brooklyn Museum'da gerçekleştirilen "Pagan and Christian Art in Egypt" sergisi için bir makale yayınlamıştır.<sup>30</sup> Makalesinde ilk yüzyılın din öğelerindeki senkretizmin sanat eserlerinde de yer aldığını belirterek, Walter Art Galeri'deki kireçtaşından yapılmış bir stelde (katalog no.34) iki Anubis yanında orans pozisyonunda kadın ve erkek figürüne kısaca değinmiştir. Buradaki orans duruşun Hristiyanlık unsuru ile bağlantısına Brooklyn Museum'daki sergide yer alan (katalog no.35) stel ile karşılaştırdığında şüpheli bakılması gerektiğini aktarmıştır. İskenderiye Müzesi'nde yer alan stellerde de orans duruşun Hristiyan ya da pagan kökeni ile ele alınması gerektiğini vurgulamıştır.<sup>31</sup> Cooper Union Musuem'da yer alan atlı adam figürüne sahip, 6. yy.'dan kalma Kıpti bir eserin pagan ve Hristiyanlık detaylarını kısaca irdelediğinde, net bir hükme varmaktan kaçındığı açıktır. O, bilimsel olarak bir sisteme dayandıramadığı durumlardaki kuşkularını okuyucuya aktarmaktadır. Bu noktada Der Nersessian'ın akademik incelemelerde varmış olduğu kesin sonuçların bilimsel dayanaklarının ne denli kuvvetli ve titiz bir analizden geçirilerek yayınlandığı belirtilmelidir.

1942 yılında Der Nersessian, sanat tarihi araştırmaları üzerine yaptığı bir incelemeyi aktardığı *The Direct Approach in the Study of Art History* makalesini yayınlamıştır. Bu makalesinde Wellesley College için yaptığı sanat tarihi pratik eğitim incelemesi hakkında görüşlerine değinmek gerekir. Bu noktada aşağıda yer alan makalesindeki görüşünü içeren yazısında Der Nersessian'ın sanat tarihi araştırma ve eğitim metodolojisine nasıl yaklaştığı çözümlenebilir:

"Böylece sanat tarihinin temeli ve ilk görevi sanat formlarının incelenmesi, bir sanat eserinin önemli unsurlarını tanımak ve anlamaktır. Sanat tarihi araştırmasında öğrencilerin eğitiminde kullanılan yöntemler çeşitlidir. En sık takip edilen şey dışsal yaklaşım olarak adlandırılabilir: Sanat eseri, son haliyle "dışarıdan" izlenir. Bireysel bir çalışmanın dikkatli bir şekilde ele alınmasıyla, aynı insanın ya da aynı dönemin ya da sanatçının ait olduğu ulusal ya da bölgesel grubun diğer eserleri ile karşılaştırmaları yoluyla, o sanatçının tarzını, karakterini, bir dönemin ya da bir ülkenin sanatının özelliklerini belirlemeye çalışır. Doğrudan yaklaşım olarak adlandırılacak başka bir yöntem, üslup ve tekniğin ayrılmaz olduğu gerçeğinin tanınmasına dayanmaktadır. Amacı, eserin ayırt edici özelliklerinden sorumlu olan teknik unsurların bilgisi ile sanat eserlerinin dışsal çalışması yoluyla elde edilen bilgileri tamamlamaktır."<sup>32</sup>

---

29 Nersessian-Blake, 1942-1943, 258-285.

30 Nersessian, 1941, 165-167.

31 Nersessian, 1941, 165.

32 Nersessian, 1942, 54.

Pratik deneyim kazanımının sanat tarihi öğrencilerinin eser analizi yaparken kazandıracağı uygulama pratiği bir başka deyişle bir eserin üretim tekniği hakkındaki fikirlerine bir örnekle şöyle devam eder:

“Sanat tarihi bölümleri kurulduğunda; resim, modelleme ve tasarım dersleri, bazen de sanat tarihinin genel programına dâhil edilen ayrı bir birim olarak muhafaza edildi. (...) sanat pratiğine tamamen ayrılmış ve sanat okullarında yapılan çalışmalara benzeyen ve pratik çalışmanın sanat tarihi ile yakından ilişkili olduğu dersler arasında çok açık bir ayırım yapılmalıdır. (...) Pratik ve teorik çalışmaları birleştiren doğrudan yaklaşım, Alice Van Vechten Brown tarafından 1897’de Wellesley’de başlatıldı; daha sonra Myrtilla Avery’nin yönetiminde geliştirildi. (...) Üslubun gelişiminde ya da değişiminde; mimaride tekniğin işlevi, seramik, tekstil, metal işçiliği gibi çeşitli küçük sanat eserlerinde tam olarak tanınmaktadır. Belirli alanlarda veya dönemlerde teknik bilginin avantajları hakkında pek şüphe yoktur. (...) karakalemde bahsedelim. Bu şekilde eğitim görmüş bir öğrenci, birinci elden deneyimin her bir aracın olanaklarını ve sınırlamalarını bilecek ve sonuçların daha akıllıca takdir edilmesini sağlayacaktır(...)Örnek olarak, Michelangelo’nun çalışmasıyla ilgili olarak bir sorundan bahsedebilirim. Sistine tavanından figürlerden birinin pozunu almak için bir model oluşturuldu; İnsan vücudu tarafından oldukça yakın bir şekilde çoğaltılabilecek bir poz bulabilmemiz için birkaç kez denemeliydik. (...)öğrenciler, modelden bir çizim yaptılar ve Sistine tavanından figürlerin fotoğrafından bir taslak çizdiler.”<sup>33</sup>

1954 yılında *An Armenian Version of the Homilies on the Harrowing of Hell* makalesinde İsa’nın cehenneme inışı, oradaki ruhları özgür bırakması ve şeytana karşı zaferinin Doğu Hristiyanlık kaynaklarındaki ikonografisine değinerek Nicodemus İncili’nin ikinci kısmı olan Acta Pilati Batı Avrupa’da ilgi gördüğünü belirtmiş, Doğu Hristiyanlık kaynaklarındaki vaziyeti üzerinde durmuştur. Birkaç Yunan kopyası olduğunu fakat Ermeni, Arap, Süryani, Etiyopya ya da Kıpti kökenli bir referansın olmadığını belirtmiştir. Ruhların kurtuluşunun hikâyesinin, İskenderiye’nin Eusebius’una veya Emesa’nın Eusebius’a atfedilen vaazlarda daha ayrıntılı olarak anlatılmakta olduğunu vurgularken makalesinin bu vaazların Ermeni versiyonu ile ilgili olduğunu belirtir. Kudüs’te Ermeni Patrikhanesi’nde yer alan bir takım resimli el yazmasını incelerken yaptığı araştırmada tesadüfen 1363 yılında Kırım’da yapılmış metinlerden oluşan bir koleksiyona rastladığını belirtir. Der Nersessian, El yazması no. 1293’te, Ephrem Syrus ve başkaları tarafından yazılmış atasözleri, vaazlar, Aydınlatıcı Aziz Gregory tarafından bir meleğe yöneltilen soruların apokrifitik hikâyesi, Aziz Alexis’in hayatı ve Edessa Kralı Abgar’ın hikâyesini içerdiğini söyler. 291 ile 391 arasındaki son iki metin John’un tarihi, Zacharias’ın oğlunu, cehennemin yıkımını ve Şeytan ile ilgili aktarımlar olduğunu belirtir

33 Nersessian, 1942 54-60.

ve yayınlanmamış metinlerin çözümlemesine makalesinde yer verir. Makalesinde vardığı sonuçlardan belki de en önemlisi Ermeni literatüründe Doğu Hristiyanlık kaynaklarının iyi araştırılmadığını belirtmiş olmasıdır.

1959 yılında *The Armenian Chronicle of the Constable Smpad or of the "Royal Historian"* makalesini yayınlayan Der Nersessian, Haçlı Seferleri hakkında bilgi veren Ermeni kaynaklarından biri olan Klikya Kralı Het'um kardeşi tarihçi Smpad tarafından yazılan kraliyet kronikleri hakkında önemli bir çalışma gerçekleştirmiştir. 19. yy.'daki Paris'te çevirilerden üretilmiş baskıları (ve bu baskılardaki eksik bölümlerin tespiti) ile başlayan makale, özünde farklı çeviri metinleri ve kopyalara dönüşmüş bir el yazmasının orijini ile sistematik karşılaştırmasını detaycı çıkarımlarla çözümlemesi bakımından önemli bir yöntemi barındırır. Kronik eserin yıllara göre bölümleri incelenirken Smpad'ın yazım sürecindeki yaşını, cümle yapılarının kelime sayısı ile kısalığını, olayların anlatımındaki sayfa sayısına göre uzunluk ve kısalıklarını, yazılmayan yılları, azaltılmış hadiseleri diğer kopyalarla karşılaştırmıştır. Victor Langlois, S.Akelian, L., Alishan, Cl.Cahen, Nangis'den William, P.Pelliot, Tyre'den William, F.Chalandon, Abu Shama, V.Minorsky, M.W.Baldwin, J.Richard, Abu'l Faraj, Ch.Schefer, N.Fyre, Baron C. D'Ohsson gibi isimler makalenin tartışıldığı ve çözümlendiği başlıca isimlerdir.

Der Nersessian'ın bir grup makalesi bibliyografi ve bibliyoloji çalışmaları içermektedir. 1953 yılında Alexandre Alexandrovich Vasiliev'in ölümünden altı yıl sonra 1959'da *Alexander Alexandrovich Vasiliev (1867-1953)*<sup>34</sup> başlıklı araştırmasını Dumbarton Oaks'ta yayınlamıştır. Bir diğer bibliyografi örneği 1973 yılında Francis Dvornik'in akademik çalışmalarını bir araya getirdiği *Francis Dvornik*<sup>35</sup> başlığını taşıyan çalışmasıdır. 1960 yılında ise Myrtilla Avery'nin 1959 yılında gerçekleşen ölümünün ardından *Myrtilla Avery 1869-1959* başlıklı bir metin yayınlamıştır. 1960 yılında yayınlanan *An Armenian Bibliology* başlıklı inceleme metninde erken Hristiyanlık ve Ortaçağ alanında çalışan kişilere yönelik hazırlandığını bildirmiştir.<sup>36</sup> Bu bağlamda Hagob Anasian tarafından 1959 yılında Yerevan'da Ermenice olarak yayınlanmış olan "Haykakan Matenagidovt'yovn" on ciltlik olması planlanan çalışmasına öncelikli olarak işaret etmiştir. 5. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar tüm Ermeni yazarların kitapları, yabancı yazarların Ermeni diline çevrilmiş yayınları ve anonim eserler hakkında sistemli olarak bilgi verildiğini ve önceki çalışmalardaki eksiklikleri giderdiğini aktarmıştır. Der Nersessian bu eserin önemini, yazar tarafından eserin giriş bölümünde *bibliyografi* yayını olarak değil *bibliyoloji* yayını olarak nitelendirmesini özel olarak vurgulayarak belirtmiştir.<sup>37</sup> Hagob Anasian'ın 1959'da yayınladığı ilgili eserin sistematığı Der Nersessian'ın bibliyografi ve bibliyoloji çalışmalarını etkilemiş olmalıdır. Bunun nedeni eserin içeriğini çözümleme gayretine girişmiş olması ve bu etkileri kendi çalışmalarına aktarmış olmasıdır. 12. yüzyıl

34 Nersessian, 1956, 1-3-21.

35 Nersessian, 1973, 1-10.

36 Nersessian, 1960, 419.

37 Nersessian, 1960, 419, 419.

tarihçisi Samuel Anetzi, 14. yüzyılda Mekhit'ar Ayrivanetzi'nin<sup>38</sup> 70 sayfalık tarih kitabı gibi Ermeni tarihçileri ve diğer Ortaçağ yazarlarının Ermeni İlahileri ile ilgili bilgiler eserde liste olarak yer almıştır. Tüm bunların yanı sıra bu çalışmanın Der Nersessian için dikkate değer bölümlerden biri Yerevan Kütüphanesi'nde yer alan 178 Ermeni el yazması kataloğunun listesine ilgili yayınlarıyla birlikte yer vermiş olması ve daha önce yayınlanmamış eserlerin kapsamlı referanslar ile bir değerlendirme biçiminde yayınlanmış olmasıdır. Ancak Der Nersessian için eseri önemli kılan asıl nokta pek çok modern akademik yöntemin ve disiplinin bir arada kullanılarak çalışılmış olmasıdır.<sup>39</sup>

1960 yılında yayınlanan *Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection* başlıklı makalede, Dumbarton Oaks Koleksiyonu'ndan birkaç Meryem Ana imgesi örneği üzerinden Bizans İmparatorluğu sanatının belirli dini yönlerini göstermeye çalıştığını belirtir.<sup>40</sup> Andre Grabar ve P. J. Alexandre'nin çalışmalarının<sup>41</sup> Bizans tarihinin en dikkat çeken dönemlerinden biri olan 754 Konseyi ve 787 İkinci İznik (Nikea) Konsili sürecine bağlı olarak sanat tarihçileri için önemli çalışmalar olduğunu vurgular. Bizans'ın bu devrinde kristoloji argümanlarına dayanarak ikon savunucularının zaferinden dolayı Meryem Ana ikonunun Mesih ikonu gibi sıklıkla işlenmiş olması gerektiği çıkarımını yapmıştır.<sup>42</sup> Der Nersessian bu çalışmada, Meryem Ana imgesini farklı eserlerdeki çeşitli ikonografik bağlamlarla değerlendirir. Yaptığı çıkarımlar ve kurduğu bağlantılar yine sistematiktir ve yorumdan ziyade bilimsel argümanlarla oluşturulmuştur.

1962 yılında yayınlanan *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus: Paris Gr. 510. A Study of the Connections Between Text and Images* başlıklı makalesi el yazması eserler üzerinde metin ve görsel analizin incelemesini bir arada sunan önemli bir çalışmadır. Der Nersessian'ın ilk dönem yayınlarına kıyasla çok daha sistematik bir yayın olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Der Nersessian'ın da yayınında belirttiği üzere *Paris Gr.510* resimli el yazması Bizans Makedon Dönemi sanatının en anıtsal eseridir.<sup>43</sup> Der Nersessian *Paris Gr.510* üzerinde ikonografi çözümlemesi ve stil analizi yapmıştır. Ancak buna ek olarak ikonografik çözümünün bağlamlarını güçlendirmek amacıyla erken Hıristiyanlık Dönemi, tarihi sahneler ve Bizans kronikleri arasındaki ilişkileri özellikle incelemiştir. Der Nersessian, el yazmasındaki minyatürlerin Gregory tarafından ortaya konulan temel fikirleri gösterme eğiliminde olduğunu vurgulayarak, görüntülerle metin arasındaki ilişkinin gerçek ve çok derin olduğunu savunmuştur.<sup>44</sup> Bu fikrini destekleyici unsurlarını açıklarken el yazması resimlerinin ve metinlerin bilinçli bir şahsiyet tarafından

38 Andreasyan, 1949, 95-118.

39 Nersessian, 1960, 424.

40 Nersessian, 1960, 71-72.

41 Bk. Grabar, 1957; Alexander, 1958.

42 Nersessian, 1960, 71-72.

43 Bk. Omont, 1929, XV-LX.

44 Nersessian, 1962, 197.



yönlendirildiğini ve denetlendiğini tespit eder ve aynı şekilde savunur.<sup>45</sup>

1965 yılında “**A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks**” başlığıyla yayınlanan çalışmasında; Dumbarton Oaks Koleksiyonu'nun satın aldığı bir psalter ve Yeni Ahit el yazması hakkında detaylı bir inceleme gerçekleştirmiştir. Athos Dağı'ndaki Pantakrator Manastırı'na ait olduğu düşünülen bu el yazmaları hakkında ilk verileri S.P.Lambros'un 1895'te Cambridge'de yayınlanan “Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos” çalışmasından edinir. Der Nersessian eserler üzerinde çalışmış olan Brockhaus, Millet ve Tikkanen'den de bahsederek, Psalter'a ait fotoğrafların Paris Ecole des Hautes Etudes koleksiyonunun bir parçası haline geldiğini aktarır<sup>46</sup>. Der Nersessian el yazmasını sistemli olarak öncelikle materyalin fiziksel özelliklerini aktarır, ardından el yazmasının içeriği ve görsellerin betimlemesi olarak ayrı bir başlık altında bu detayları folyo numaralarına göre aktarır. Minyatürler hakkında sanatsal çıkarımlarını ayrı bir başlık altında tartışma olarak yer veren Der Nersessian, R.Devreess, H.Omont, K.Weitzmann, A.M.Friend, A.Grabar, G.F.Warner, G.Stufffauth, P.Buberl, H.Gerstinger, M.Bonicatti, K. Lake, S.Lake, J.Lassus, G.Millet, V.N.Lazarev, S.Dufrenne, A.M.Friend, Otto Pacht, H.Willoughby, J.R.Martin, M.L.Gengaro, G.Soteriou, M. Philipps Perry ve S.Peleanides'in yayınlarından yararlanmıştır.

1977 ve 1978 yıllarında Der Nersessian, Ermeni sanatı üzerine kapsamlı bir kitap yayınlamıştır. Der Nersessian *Armenian Art*<sup>47</sup> başlığını taşıyan bu yayınında, Ermeni yerleşim arkeolojisi coğrafi sınırlarıyla güncel bölge<sup>48</sup> isimlerini kullanmıştır.<sup>49</sup> Ermeni yerleşiminin öncesindeki erken dönem verileri Hitit tabletlerinden edinmiş olup, MÖ 14. yy. tarihine dayandığını belirtir. MÖ 13. ve 12. yy.'da Asur medeniyetinin bölgedeki varlığına ve milattan önce 8. yy.'daki Urartu medeniyetinin aynı bölgedeki vaziyetine değinir. Bu bağlamda Ermeni tarihçi Khoren'li Moses'e göre Ermenilere “Hayk”, yaşadıkları bölgeye ise “Hayastan” denildiğini aktarır.<sup>50</sup> Der Nersessian'ın antik dönemde üzerinde durduğu Armavir, Tigranocerta, Artashat ve Ervandashat gibi ilk başkentler ve bu bölgeden edinilen arkeolojik verilerdir. Bu bölgelerdeki pagan kalıntıların oldukça tahrip olduğunu aktarmış, Arin-berd'deki eserlere genel olarak değinmiştir. Bu noktadan sonra Erzincan'da o dönemde yeni keşfedilen MÖ 5. yy. olarak tarihlendirilen atlı adam betimlemesine sahip küçük bir obje üzerinde formalist bir çözümleme yapar. Çözümlemeden elde ettiği verileri R. Ghirshman'ın<sup>51</sup> yayınından faydalanarak Pazırık

45 Nersessian, 1962, 227.

46 Nersessian, 1965, 155.

47 Bk. Nersessian, 1977.

48 Bölge isimlerini aktarırken “Kürdistan” sözcüğünü kullanır. Fakat ne bu isimlendirmeyi verdiği tarihte ne de günümüzde bölgenin ulusal ya da uluslararası resmi adını yansıtmamaktadır.

49 Nersessian, 1977, 11.

50 Nersessian, 1977, 11-20.

51 Ghirshman, 1963.

halısındaki atlı adam figürlerine benzediğini bildirir.<sup>52</sup>

Ermeni sanatının antik dönemden sonraki en önemli etkeni Hristiyanlık sanatıdır. Bu bağlamda Der Nersessian mimari ile başlayarak Ermeni dini mimarisinin detaylarını aktarırken yine formalist çözümlmeyi tercih ettiği söylenebilir. Yapı plan özellikleri ve malzeme öncelikli olarak değindiği detaylardır. Ermeni kilise mimarisindeki Gürcü, Bizans etkileşimini çeşitli kaynaklardan edinir. Örneğin; Vagharshapat'ta yer alan Aziz Hrips'ime kilisesi için Kafkas bölgesinin merkezi planlı kilise tipinin en iyi örneği olduğunu A.Eremian'ın "Khram Ripsime" ve G.N.Tchubinashvili'nin "Pamiatniki Tipa Djvari" yayınlarından yararlanarak aktarır.<sup>53</sup> Bir başka detay ise; Vagharsapat'ta yine Aziz Hrips'ime kilisesinin pencere açıklıklarının tasarımı konusundaki yaklaşımı A.Eremian'a göre değerlendirir ki A.Eremian üç açıklıklı pencere modelinin Bizans etkisi olduğunu ve Kalkedon doktrininin de etkisinin olduğunu bildirmiştir.<sup>54</sup> Der Nersessian 12. yy. ilk yarısından itibaren Ermeni mimarisi hakkında yapılan ilk çalışmaların 19. yy. Fransız ve İngiliz gezginler aracılığıyla olduğunu belirtir. Ancak 1899 yılında yayınlanan mimarlık tarihçisi Auguste Choisy'nin "Histoire de l'Architecture" kitabının ilk sistematik eleştirel araştırma olduğunu vurgular.<sup>55</sup> Ancak Ermeni mimarisini Bizans mimarisinin bir parçası olarak değerlendiren Auguste Choisy'nin Balkan mimarisinden ve özellikle de Sırp mimarisinden etkileşimler olduğunu savunsa da Der Nersessian için bu kitap Ermeni mimarisinin konstrüksiyon metodunu ve formlardaki rölyefleri bir araya getirdiği için önemlidir.<sup>56</sup> Bu fıkre 1916 yılında "L'Ecole Grecque Dans L'architecture Byzantine" çalışmasını yayınlayan G.Millet'in de yaklaştığı Der Nersessian tarafından aktarılır. 1892-93 ile 1904-17 yıllarında iki aşamalı olarak gerçekleştirilen kazılar sonrasında yayınlar oluşturan N. Marr'ın az bilinen ya da hiç bilinmeyen yapılardan bahsettiğini de aktarır. Aynı dönemde T. Toramian'ın "Materials for the History of Armenian Architecture" çalışması Ermenice olarak yayınladığı için batıda erişilebilen bir kaynak olmadığını bildirir. Bu çalışmayı kullanan ilk ismin J.Strzgorwski olduğunu ve 1918'de Viyana'da yayınlanan "Die Baukunts der Armenier und Europa" başlıklı çalışmasında yararlandığını belirtir. Sovyetler döneminde Dvin, Garni ve Etchmiadzin'de 5. ve 7. yy. Ermeni mimarisi üzerine çeşitli kazılar, onarımlar gerçekleştirildiğini, Rus ve Ermeni araştırmacılar tarafından yayınlar oluşturulduğunu da belirtir.<sup>57</sup> Roma Üniversitesi Sanat Enstitüsü'nden Profesör Geza de Francovich ve Milan Teknoloji ve Mimarlık Enstitüsü'nden Profesör Adriano Alpagò-Novello'nun çalışmaları, J.M.Thierry'nin Türkiye'deki yapıları içeren yayınların da önemini aynı kitabında vurgular. Ermeni mimarisindeki kubbe ve merkezi plan teorisi üzerine G.N.Tchubinashvili'den; yapı biçimleri ve fonksiyonları üzerine görüşler sunan, erken Hristiyanlık yapılarıyla bir arada

52 Nersessian, 1977, 15.

53 Nersessian, 1977, 39, 249. *Bk.* Eremian, 1955; Tchubinashvili, 1948.

54 Nersessian, 1977, 39. *Bk.* Eremian, 1971, 251-266.

55 Nersessian, 1977, 46-47.

56 Nersessian, 1977, 47.

57 Nersessian, 1977, 47.

inceleyen A. Grabar'dan da detaylıca yararlanmışır.

Mimari taş süslemedeki zengin çeşitliliği kendi gözlemleriyle aktararak bunları birbirine geçen çizgisel yada bol yapraklı görünüm, iç içe geçmiş daireler, asma ya da palmet sarmalları, uzun sarkıtlar, rozetler, dentiller, dallar, palmetlerden oluşan dalga motifi, kuş yuvasıyla bezeli at nalı kemerler olarak betimler.<sup>58</sup> Bu bölümde M. Thierry'nin 1972 tarihli "La Cathedrale de Mren", A.Grabar'ın 1958 tarihli "Ampoules de Terre Sainte", L.Azarian'ın "Armenian Sculptures", L. A. Dournovo'nun 1957 tarihli "Kratkaia İstoriia Drevnearmianskoi Zhivopisi", M.S.Sargisian'ın 1966 tarihli "The Bas-reliefs of the Founders of the Church Mren", B.Arak'elian'ın "Armenian Figurative Bas-reliefs" başlıklı çalışmalarından yararlanmışır.

Kitabın diğer bölümlerinin içeriğinde genel bir aktarım olduğu, detaylara girilmediği dikkat çeker. Der Nersessian'ın önceki çalışmalarındaki derin tarihi, dilbilimsel ve sanatsal çözümlerine bu kitapta rastlanmaz. Buna istinaden kullanmış olduğu Ermenice kaynaklardaki veriler İngilizce'ye kazandırılmış ve bu sayede Ermeni sanatının akademik kaynakları pratik bir tanıtıma dönüştürmüştür. Bu kaynaklara ek olarak Alman, Fransız ve Rus ekollerinden üretilmiş yayınlar da mevcuttur. Ancak Ermeni sanatının genel hatlarını Ermeni yayınlardan da edinmek ve tarihi sürecin yine Ermeni yayınlardan da yararlanarak çalışılmış olması önemlidir.<sup>59</sup>

## **Sonuç**

Sirarpie Der Nersessian'ın sanat tarihi araştırmalarına kazandırdığı yöntem Fransız, Rus, Alman, Amerikan ve yerel Ermeni ekollerini barındırmaktadır. Akademik iş birlikteliği yürütmüş olduğu pek çok bilim insanının yöntemlerinden yararlanmış ve zaman içerisinde tümünü kapsayan salt bir akademik yöntem geliştirmiştir. Bu yöntem ile sanat tarihi araştırmalarındaki tek yönlü bakışla materyalden/materyallerden sağlanan

58 Nersessian, 1977, 51.

59 Erken dönem resim sanatı üzerine yazdığı bölümde 10.yy.'da yaşamış olan Arap tarihçi al-Mukaddasi, 7. yy.'da yaşamış olan Ermeni yazar Vrt'anes K'ert'ogh, S.Mnatsakanian, M.Avi-Yonah, H.Vincent, F.M.Abel, A.D.Trendall, G.Sedrajna, A.Grabar, L.A.Dournovo, J.Stragowski, R.F.Hossinott yararlanmış olduğu kaynaklardır. Sirarpie Der Nersessian'ın Kral Bagratids ve Kral Ardsunis dönemi sanatı hakkında kullanmış olduğu kaynaklar M.Janashian, K.Weitzmann, C.Nordenfalk, Thomas Ardsruni, Breccia Fratadocchi, K.Otto-Dorn, J.Stragowski, N.Thierry, M.Thierry, P.Cuneo, K.Ghafadarian, V.A.Abrahamian, M.Janashian, G.Hovsepian, T.A.Izmailova, P.A.Underwood'tur. Klikya Ermeni Krallığı devri sanatı için; M.Gough, L.R.Azarian, M.Janashian, J.Baltsusaitis ve kendisine ait çeşitli yayınları kullanmıştır. Ermeni Feodal Ailelerin devrindeki sanat tarihi çıkarımlarında; H.A.Manandian, M.N. Tokarkski, O.Khalpakhchjan, K.Ghafadarian, J.Baltrusaitis, A.Sahinian, A.Manoukian, H.Eghiazarian, V.M.Arutiunian, N.Stepanian, A.Tchakmaktchian, N.Stephanian, G.Hovsep'ian T.A.Izmailova, R.Ettinghausen, F.Macler ve kendisine ait olan yayınlardır. Geç dönem Ermeni sanatında ise; H.H.Hakobian, T.A.Izmailova, F.Machler, N.Bogharian, N.Stepanian'a ek olarak J.Carswell, W.Kleiss, H.Seihous, I.Drapian'ın çalışmalarından yararlanmışır.

formalist, sanatsal edinimleri bilimsel bir tabana oturtmaktadır. Bunu sağlarken teoloji, dilbilim, tarih gibi diğer sosyal bilim disiplinlerinin de araştırmaya dâhil edilmesi gerektiğini kavratmıştır. Bu nedenledir ki Sirarpie Der Nersessian'ın tarihlendirmeleri ve diğer analizleri günümüzde hala geçerlidir. Bu yöntem bir eserin kendi tarihinden önce ve sonrasında var olan benzer detaylarını mutlak olarak karşılaştırma zorunluluğunu getirir. Bu bağlamda Sirarpie Der Nersessian'ın akademik araştırma yöntemi direk olarak aktarılmamış olsa da yayınlarında kullanmış olduğu yöntemler bir araya getirildiğinde ve yeniden sınıflandırıldığında sistemli olarak kavranabilmektedir. Yapılan inceleme sonucu Sirarpie Der Nersessian'ın metodolojisinin en uygun kullanım alanı resimli el yazmaları olduğu anlaşılmaktadır. Aynı teolojik kökenden üretilmiş farklı tarihlere ve kültürlere ait benzer ikonografileri barındırdığı takdirde bunların karşılaştırılması gereklidir.

Sonuç olarak karşılaştırma sürecinde hem eser hem de benzer eserler üzerinde üç aşamalı bir inceleme yapılmalıdır. Bunlar; teknik, sanatsal, ikonografidir. Teknik aşamada eserin tanımlanması; varsa kolofon detayları; günümüzdeki vaziyeti, muhafaza birimi, korunma birimi ve onarım detayları; eserin gövde ölçüsü, sayfaların ölçüleri ve malzemesi; içeriğinin satır aralıkları ve harf düzenleri; yazıda ve görsellerdeki boya ve mürekkebin pigmentlerinin kökenleri incelenir. Sanatsal aşamada görsellerin formalist yöntemle figürlerin anatomik detaylarının incelenmesi ve bitkisel-geometrik tasarımın karakterlerinin çözümlenmesi; figürlerin ve bitkisel-geometrik detayların diğer sanat disiplinlerindeki örneklerle karşılaştırılması; ait olduğu ön görülen atölyenin yerelliği, siyasi yönetim ya da dini topluluk ile ilişkisi; estetik kaygının sorgulanması ve estetik detaylarda çözümlenme gerçekleştirilir. İkonografik aşamada; görsel ile metnin ikonografik ilişkisi; ikonografik standardı ve bu standarda sağladıkları ve sağlamadıkları; teolojik bazı özelleşmiş kelimelerin ya da yazınların karşılaştırması; varsa eserin çağdaş örnekleriyle de ikonografik yönden karşılaştırılması; eserdeki özel bir kişinin ya da olgunun tarihi kaynaklarda araştırılması sağlanmalıdır. Teknik, sanatsal ve ikonografik ilişkinin bütünlüğü bezemedeki teolojik ya da ikonografik bağlamın simgesel anlamlarını kavramaya da yardımcı olacaktır. Sirarpie Der Nersessian'ın sanat tarihi araştırma metodolojisi sanat tarihinin bilimsel çerçevesini de bazı hususlarda açığa çıkartmaktadır.

## **KAYNAKÇA**

- Alexander, P. J. (1958), *The Patriarch Nicephorus of Constantinople; Ecclesiastical Policy and Image Worship in the Byzantine Empire*, Oxford
- Allen, J, Garsonian, N, Şevçenko, I ve Thomson, R. W. (1989), *Sirarpie Der Nersessian 1896-1989, Dumbarton Oaks Papers, (Vol. 43)*
- Andreasyan, H. D. (1949), *Türk Tarihine Ait Ermeni Kaynakları, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi, (cilt. 1, sayı. 1)*
- Birinci, A. (2014), *Osmanlı Tıbaat ve Matbuat Hayatında (1567-1908) Ermeniler, Yeni Türkiye, (sayı 60), s. 835-856*
- Delehay, H. (1895), *Le Synaxaire de Sirmont, Analecta Bollandiana, (XIV)*
- Eremian, A. (1955), *Khram Ripsime, Erevan,*
- Eremian, A. (1971), *Sur Certaines Modefications Subies par le Monuments Armeniens du VII Siecle, Revue des Etudes Armeniennes, (VIII)*
- Ghirshman, R. (1963), *Perse. Protoiraniens, Medes, Achemenides, Paris*
- Grabar, A. (1938), *L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph by Sirarpie der Nersessian, Byzantion, ( Vol. 13, No. 2), s. 710-721*
- Grabar, A. (1957), *L'iconoclisme Byzantin, Paris: Dossier Arche'ologique,*
- Kouymjian, D. (2005), *Sirarpie Der Nersessian 1896-1989: Pioneer of Armenian Art History, Women Medievalists and the Academy WI: University of Wisconsin Press*
- Minns, E. H. (1924), *N.P. Kondakov: The Father of Russian Archeology, The Slavic Review, (Vol. 3, No. 8)*
- Nersessian, S. (1927), *Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelia: Paris 74, The Art Bulletin, (Vol. 9, No. 3), s. 222-274*
- Nersessian, S. (1933), *The Date of the Initial Miniatures of the Etchmiadzin Gospel, The Art Bulletin, (Vol. 15, No. 4), s. 327-360*
- Nersessian, S. (1940-1941), *Remarks on the Date of The Menologium and The Psalter Written For Basil II, Byzantion, (Vol. 15), s. 104-125*
- Nersessian, S. (1941), *Pagan and Christian Art in Egypt: An Exhibition at The Brooklyn Museum, The Art Bulletin, (Vol. 23, No. 2), s. 165-167*
- Nersessian, S. (1942), *The Direct Approach in the Study of Art History, College Art Journal, (Vol. 1, No. 3) s. 54-60*

- Nersessian, S. (1956), Alexander Alexandrovich Vasiliev (1867-1953), *Dumbarton Oaks Papers*, (Vol. 9/10),s.1-21
- Nersessian, S. (1959), The Armenian Chronicle of the Constable Smpad or of the “Royal Historian”. *Dumbarton Oaks Papers*, (13), 141+143-168
- Nersessian, S. (1960) , Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection, *Dumbarton Oaks Papers*,( Vol. 14),s.69+71-86
- Nersessian, S. (1960), An Armenian Bibliology, *Traditio*, (Vol.16), s.419-424
- Nersessian, S. (1960), Sirarpie Der Nersessian, *College Art Journal*, (19)3, 1-15
- Nersessian, S. (1965), A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks, *Dumbarton Oaks Papers*, (Vol. 19),s.153-155-183
- Nersessian, S. (1973) , Francis Dvornik, *Dumbarton Oaks Papers*, (Vol. 27),s.1-10
- Nersessian, S. (1977), Armenian Art, Switzerland: Thames and Hudson
- Nersessian, S. ve Blake, R.P. (1942-1943), The Gospel of Bert’ay: An Old-Georgian MS. Of The Tenth Century, *Byzantion*, (Vol.16, No.1),s.226-285
- Nersessian, S.(1954), An Armenian Version of the Homilies on the Harrowing of Hell, *Dumbarton Oaks Papers*, (Vol. 89),s.201+203-224
- Nersessian, S., (1962), The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus: Paris Gr. 510. A Study of the Connections Between Text and Images, *Dumbarton Oaks Papers*, (Vol. 16),s.195+197-228
- Tchubinashvili, G.N. (1948), Pamiatniki Tipa Djvari, Tbilisi,
- Vanderstuyf, S. Etude sur St. Luc le Stylitë, *Echos d’Orient*, (XII, XIII)
- Vogt, A. (1909), Vie de S. Luc le Stylitë, *Analecta Bollandxana* , (XXVIII), 1-56.







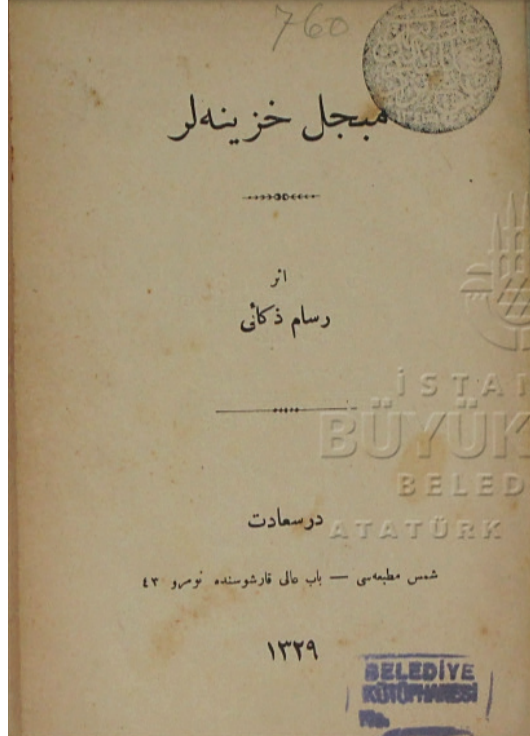
BİR OSMANLI AYDINININ 105 YIL ÖNCE KALEME ALDIĞI  
İLK SANAT TARİHİ KİTAPLARINDAN:  
**MÜBECCEL HAZİNELER**

Sedat BAYRAKAL\*

Türlü konularda, çeşitli kaynaklara başvuran bir Sanat Tarihçisi, çoklukla elinin altındaki veya kolayca ulaştığı kaynağı kendine referans edinir. Zaaf gibi görünen bu tutumun yolun başındayken terkedilmesi, araştırmanın derinliği ve tarafsızlığının tutturulabilmesi için de elzemdir. Uzakta ve zaman kaybına neden olanla, masraf gerektiren kaynağa ulaşmadaki güçlükler, genellikle failin ve eserinin eksikliğine işarettir. Bu tür refleksler, aslında bizi ve çalışmamızı zedeler de çoğu zaman farkına varamayız. Her zaman takip edilmesi gereken düstur çemberinin içine girilemediğinden olsa gerek, atladığımız husus, genellikle günümüzden epey eskilere inen çalışmalara ilgisizliğimiz ve uzak kalışımızdır. Bu bazen bir arşiv vesikası, bazen de Osmanlıca yazılmış bir kitap olabilmektedir.

Ortak bir sorun olarak çoğumuzun eleştiri yelpazesinden pay alması gereken bu durumdan çıktığımız oranda, belki Sanat Tarihini daha iyi anlayacağız, hatta belki de onunla daha iyi anlaşacağız.

*Mübeccel Hazineler*'i tanıtmaktaki amacımın, mesleğe olan yüksek miktardaki borcumun küçük bir kısmının ödenmesi olduğunun okuyucu tarafından bilinmesini iste-



Ressâm Zekâî, Mübeccel Hazineler, Dersâadet, Şems Matbaası, 1329, 224 sayfa.

(İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı)

\* Prof. Dr., Uşak Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Uşak.  
ORCID ID: 0000-0002-3727-1424 ♦ E-mail: sedat.bayrakal@hotmail.com

rim<sup>1</sup>. Bu yüce hazinenin, Sanat Tarihimizin ülkemizde yazılmış en eski deneme kitaplarından birisi olduğu söylenebilir. Osmanlıca yazılmış matbu eser, küçük boyutludur ve içeriği itibarıyla oldukça zengindir. Süslü, derin ifadeler içeren cümleler genellikle çok uzun tutulduğundan, bu cümleleri hakkıyla anlamak bazen güç olmuştur. Başlıklar altında verilen bilgiler kısa tutulmuştur. Eserin en belirgin özelliği, Zekâî Paşa'nın sürekli olarak fikir, öneri ve yorumlarda bulunmasıdır. Standart tanıtım, envanter ifadeleri ve klasik kurgulamadan farklı algılamalara yol açan bu eseri okuyan, kendini Osmanlı döneminin İstanbul eserleri arasında örneğin Çinili, Atik Valide Sultan, Ayasofya, Süleymaniye camilerini, sebilhanelerini gezerken, bir anda da Mısır'da Sesostris piramitlerinde bulabilir. Truva harabelerinden sonraki durak Lübnan'daki Baalbek harabeleri de olabilmektedir. Dolayısıyla başlıklar arasında geçiş yaparken, merak ve heyecan birbirini kovalayan en önemli hislerim olmuştur. Bu hislerin motivasyonu, 224 sayfalık uyarlanmış çalışmanın kısa sürede ortaya çıkması mümkün olmuştur.

Mübeccel Hazineleer hakkında çok şey söylenebilir ama doğrusu *Zekai Paşa'nın tarihi esere olan saygısı ve tam manasıyla korumacı bir ruha sahip olması* kadar onu anlatabilecek bir başka cümle bulamadım. İyi bir gözlemciydi, zaman zaman halkla bütünleşip kültür varlıklarımız hakkındaki iç dünyasını onlara yansıtmıştı. Ancak bunların sonuç verdiğini söylemek gerçekten çok zor. Duyarlılık konusunda bugün hâlâ sıkıntılarını çektiğimiz tutumların, o günlerde de olduğunu bize Zekai Paşa anlatıyor. Söz konusu araştırma gösterdi ki bu tür araştırmaların devamı gelmeliydi ve geleceğine de inanıyorum. Bu çalışmalar bize geçmişi gösteren tozlu bir ayna, fakat raflardan indirilip yayımlanmadıkça aynanın tozu da üzerinde kalacak gibi görünüyor.

Üstadın hayatı hakkında okuyucuyu bilgilendirmek de bir borçtur. 1860 yılında Üsküdar'da doğduğu bilinen Hüseyin Zekai Paşa'nın bu dünyadaki serüveni 59 yıl kadar sürmüştür. Asker ressamından olan ressam Zekai'nin, koleksiyonerlik ve bu kitap vesilesiyle yazarlık yönünün de bulunduğunu peşinen belirtelim.

Mübeccel Hazineleer isimli risalenin özü, 49 başlıktan oluşan 224 sayfalık bilgiler bütününe dayanmaktadır. Eser *İfade-i Mahsusa (Önsöz)* ile başlamaktadır. Hüseyin Zekai Paşa, burada kitabı niçin yazdığına dair açıklamalarda bulunur: yüce Osmanlı milleti ve kıymet bilenler için önem arz eden camiler, mescitler, kütüphaneler, sebilhaneler, çeşmeler ve buna benzer hayır eserlerinden bazıları hakkında uzun zamandan beri yaptığı araştırma ve incelemelerini bir kitap halinde yayımlamak istediğini belirtir. Ancak o kadar ihtiyatlı düşünmüştür ki acziyet ve noksanımı düşündükçe cesaret edemediğini, fakat buna karşılık yüce vatanına karşı övünülecek bir hizmette bulunmak istediğini,

1 Mübeccel Hazineleer adlı kitabı, yoğun emek ve mesai harcayarak Türkiye Türkçesine uyarladım. Yakın bir zamanda söz konusu çalışmayı yayınlayıp, okuyucuyla buluşturmayı amaçlıyorum. Bu arada, asıl metne sadık kalarak kitabın çevrildiği bir çalışma yayımlanmıştır. (Bk. Ressam Hüseyin Zekâî Paşa (2018), *Mübeccel Hazineleer*. (Haz.: F. Dalgalı). (Çev. ve Sadeleştirme: F. Dalgalı - H. H. Atlı). (Ed.: H. H. Atlı). İstanbul: İBB Kültür A.Ş. Kültür Medeniyet Serisi: 49.) Çalışmamızın, söz konusu çalışmadan ayrılan en temel yönü, oradaki gibi çoğunluğu asıl metne sadık kalmaktan ziyade, her kesimden okuyucunun istifadesine sunmak ve kolayca anlamasına yönelik olarak günümüz Türkçesine uyarlamalı metin yazımıdır.

hatalarınmsa affedilmesini beklediğini ve bu risaleyi halkın huzuruna sunmaktan mutluluk duyduğunu belirtir. Zekâî Paşa, devamında çok önemli bir cümle kullanır: “dikkatsizlik ve kıymetbilmezlik yüzünden medeniyet faziletimizin yüce kanıtlarından olan enfes millî eserlerimizin çoğunu bugün de kaybetmekteyiz”. Çünkü Ressam Zekâî’ye göre bir millet, medeniyetinin varlığını, ancak güzel eserleri koruyarak ve yüce fikirlere hizmet edecek bayındırlık eserlerini yaparak ispatlayabilir. Müellifin bundan sonraki cümlesi, aslında bugünün de çözilemeyen önemli bir sorundur: “Mesele, sadece hayır eserleri yapmaktan ibaret değildir; onların varlıklarını sürdürmeleri ve korunmalarının sağlanması da başlıca işlerdendir.”

Risaleyi tanıtmadan önce önemle vurgulanması gereken husus şudur: Zekâî Paşa, başlıklar altında verdiği bilgilerin o başlıkla ilgili olmasına pek önem vermemiş; buraları görüş, yorum ve eleştirilerini yansıtan bir alan olarak kullanmıştır. Zekâî Paşa’nın hayır eserlerine dair ilk tanıttığı yapı, *Üsküdar’da Karacaahmet Türbesi Yanındaki Sadettin Efendi Sebilhanesi* (s. 10-15) olmasına rağmen, bu sebilhaneden sadece bir cümleyle bahsetmiş, bu bölümün geri kalanında özetle şunlara temas etmiştir: Söz konusu sebilhane, bir ayetin aynasına benzetilmiştir. Medeniyet sahasında ışık saçan ve manevi hasletleri olan nice hayır eserlerine karşı bizden beklenen hizmetin onları korumak ve temizliklerini yapmak olduğu belirtildikten başka, eğer bunlar yapılmazsa, kendimize modern insan gözüyle nasıl bakacağımız sorgulanmaktadır şeklinde bir açıklama yapılmaktadır. Takdirbilmezlik kabusundan kendimizi kurtaramazsak, hayır eserleriyle dolu memleketimizin göçebe kavimlerin tahribatına uğramış bir viraneye dönüşeceğine vurgu yapılmıştır.

*Üsküdar’da Çinili Cami-i Şerifi* (s. 17-22) başlıklı bölümde, Çinili Cami’nin mimari letafet ve zarafetinden övgü dolu cümlelerle bahsedildikten başka, bir de karşılaştırma yapılmıştır: Rüstem Paşa ve Sokullu Mehmet Paşa camileri, çini süslemeleri bakımından neyi ifade ediyorlarsa, Çinili Cami de aynı ifadeleri küçük ölçeklerde sunan benzersiz bir harikadır.

Zekâî Paşa, risalesini *Arabesk Üslup Süslemeleri, Osmanlı Süsleme Tarzı, Eski Tarz Bir Hane* başlıklarıyla sürdürür (s. 22-31). Paşa’nın H.991/1583 tarihli Üsküdar Atik Valide Sultan Camii’nin onarımına dair verdiği bilgiler dikkate şayandır. 1900 yılı civarında tavanlara yağlı boya çekilmesine karar verilir ve işe başlanır. Büyük bir maksurenin tavanı yağlı boya kurbanı olduğu görülünce hemen iş durdurulur. Daha sonra (yazarın ifadesinden 1910 yılı civarı olduğunu tahmin ediyorum) mihrabın kitabe çerçevesini meydana getiren çini levhalardan birisi bir şekilde kaybolmuştu. Sonrasında yağlı boyayla kaybolan çini levhanın taklidi yapılmıştır.

*Ayasofya Cami-i Şerifi* (s. 47-53) başlıklı bölümde, son zamanlara kadar yapılanları özetledikten sonra önemli bir bilgi paylaşır: 325 yılında ahşaptan yapılan bina yanmıştır. Bizans İmparatoru Justinyen tarafından 532’de yapımına başlanıp 548 yılında tamamlanan kiliseye, İngilizce risalelere göre 13 milyon İngiliz Lirası harcandığından söz etmektedir. Ayasofya bahsinin tamamlayan yazar, devamında bu mabetle ilgili hurafelere de temas etmiştir.

*Sultan Ahmed Cami-i Şerifi*'ni (s. 59-67) tanıttığı kısmın baş tarafında bu caminin iç etkilerinin Ayasofya kadar olmadığını, ancak buna karşılık dıştan Ayasofya'yı geçtiğini düşünmektedir. Sanki İstanbul adının, Sultan Ahmet Camii'nin altın renkli kubbelerinin üzerinde doğuyormuş gibi ferahlık hissi oluşturduğu yorumunu yapar.

İlginçtir ki Ressam Zekâî, hayır eserlerindeki güvercinlerden de bahsetmiştir. Binaları istila eden güvercinlerin yarattığı tahribata hoşgörü ile bakılarak, yapıların kirlenmelerine kayıtsız kalınması, O'nun kabul etmediği bir şeydir. Kuşların tarihi eserlere uğur getirdiğine inanılmaktaysa da müellif, kuşun ne uğurlu ne de uğursuz olduğuna inanmaktadır. Asıl uğursuzluğun bu tür batıl inanca güvenme yüzünden meydana gelebileceğini de beyan eder.

Hüseyin Zekâî Paşa'nın hayal ve perspektif gücünü yansıtan *İstanbul Yeni Cami-i Şerifi* (s. 83-86) tasviri şöyledir: İstanbul Köprüsü'nde, İstanbul yönüne doğru bakan bir kişinin şaşırta derecede beğenilen ve ferahlık veren Yeni Cami'nin muhteşem kubbeleriyle, ihtişamlı minarelerini tüm heybetiyle karşısında bulduğunu ve yaklaşıldıkça manzaranın büyüklüğünün arttığını söylemektedir.

Risalede bazı mimari ayrıntılar da yakalanmaktadır: Ayasofya yakınındaki Sultan I. Abdülhamit Han Sebülhanesi'nde iki büyük çeşmeyle beraber üç cepheli sebülhanenin, önceleri bahçe kapısı caddesi üzerinde ve Sultan I. Abdülhamit'in kutsal türbesi karşısında iken, son zamanlarda Ayasofya civarına, Alemdar Mustafa Paşa yakınına nakledilerek yeniden inşa edildiği belirtilmektedir. Bunun İstanbul Belediyesi tarafından yolun genişletilmesi amacıyla yapıldığı yazılıdır.

Gözleri aydınlatan, kalpleri ferahlatan *Tophane Çeşmesi*, Osmanlı'nın feyz aynalarından birisidir. Dört cepheli çeşmenin iki cephesi seyyar esnaf tarafından zaman zaman müdahale görüyordu. Çiviler çakıldığı, tenteneler bağlandığı, tabelalar asıldığını teessüfle bildiriyor Ressam Zekâî. Hazır su yapılarından bahsetmişken, başka örneklerin kısaca tanımlarına da devam edilir. Tophane Çeşmesi'nden sonra, *Azapkapı*'daki *Valide Sultan Sebülhanesi* tanıtılır.

Müellifin bundan sonraki başlığı *Eski Eserler ve Tarihi Hazine*'ler'dir (s. 96-101). Kale-i Sultaniye Boğazı'nın (Çanakkale Boğazı) Nara Burnu adı verilen yerinde, kabartma bir kuş resmini içeren küçük eski bir sikkeden yola çıkarak, ileride Avrupalıların sürekli eski eserleri toplayıp ülkelerine götürdüklerinden, bunların da pek bulunamayacağını belirtir. Bundan sonra çok daha çarpıcı tespitte bulunulmuştur: Bizimse bırakın yabancı ülkelerde eski eserlerde kazılar yapmayı ve aramayı, kendi ülkemizde bile bir şey arayıp bulmak ve bulunanları müzelerde sergilemek aklımıza bile gelmiyor. Ülkemizdeki eski eser kazıları şarkın efendileri tarafından değil, garbın uzmanları tarafından yapılmaktadır.

Ressam Zekâî'nin bundan sonraki durakları Rumeli ve Anadolu surlarıyla, Loros, Yoros kaleleri ve Truva, Baalbek harabeleridir.

*Eski Eserler İlmî ve Güzel Sanatlar* (s. 136-140) başlığı altında müzelerle de temas edilmiştir. Bu müesseselerin, geçmiş milletlerin medeniyet ölçüsü ve ulaştıkları olgunluk düzeyleri oldukları vurgulanmıştır. *Endülüs Medeniyeti*'nin anlatıldığı bölümde,

resimle ilgili, her okuyanı düşündürcek yorumlar yapılmıştır: “resim sanatını ilerleme rehberi olarak kabul eden milletlerin her türlü medeni isteklerinde başarılı olacakları, ayrıca varlıklarını sürdürmek için gereken çeşitli ilerlemelerin sağlanmasının bu fenle alakalı olduğuna vurgu yapılmıştır. Kâinatta resimle ilgisi olmayan hiçbir fen ve sanat şubesi ile güzel eser yoktur. Sanatta ilerlemek isteyen milletlerin resimde ustalık kazanma zorunlulukları vardır. Resim düzenli fikri, düzenli fikirse bulunduğu yerde bayındırlık ve yenilik işaretleri arar”. Resimle ilgili öznel görüşlerin daha da derinleştirildiği *Resme Dair* (s. 146-153) kısmında, uzun sürede oluştuğunu zannettiğimiz nükteli fikirler paylaşılmıştır: “resim, yazının tamamı ve belki de tamamlayıcısıdır denilse yeridir. Nitekim bugünkü medeni eserlerle kitapların büyük kısmında resim işaretlerine az çok ihtiyaç duyulmakta ve anlatma hissi onunla olgunlaşıp aydınlanmaktadır. Resim, gelişimin yayılmasına hizmet eden mutlak bir rehberdir. Resim, tasarrufun hizmet eden rehberidir. Öğrencilerin ders programlarında en sona yazılan resim derslerini, bundan sonra en üste taşıyarak öğrencilere öğretmek ve sınavlarda resim ilmine de yer vermek gerekmektedir”.

*Mübarek Mezarlar ve Türbeler* (s. 161-167) başlıklı bölümde Ressam Zekâî özetle şu konular üzerinde durmuştur: “mezar ve türbelere adak ve dilek amacıyla bağlanan çeşitli renklerdeki bez ve paçavra parçaları, parmaklıkların şekil ve düzenini bozmaktadır. Eğer maksat kabirlerin ruhundan yardım almaksa, bir Fatıha okunmalı, aksi takdirde yapılan ruhlarına eziyet çektirmektir. Mezarlara, baş ve ayak taşlarından oluşan iki taş koyulması gereksiz bir masraftır. Bunun yerine bir taş konulması israftan kaçınmak olur”. Sonrasında başlık değişse de (Servi Ormanları) yine mezar ve mezar taşlarıyla ilgili bilgiler verilmeye devam edilmiştir. Şark Müzesi’ne benzetilen mezarlıklardaki taşların kayıpları günden güne artmaktadır. Taşların önemine o kadar vurgu yapılmıştır ki başlıklarından koleksiyonlar ve müzeler oluşturulduğu düşünülmüştür. Yeniçeri kıyafetnamesinin çeşitli dönemlerine ait bir kitap yazmak gerekirse, birinci kaynağın mezarlıklar olabileceği ifade edilmiştir.

Piyer Loti taraflarından da bahseden müellif, daha sonra Bursa yöresine geçerek öncelikle Yeşil Cami’yi tanıtmıştır. Bu cami hakkında yazılan kitap ve makalelerden haberi vardır ve bu nedenle ayrıntıya girmenin gereksiz olduğu görüşündedir. Ancak nefis çini mihraptaki yeteneğin gücünü anmadan geçmenin, insafsızlığın en büyük kanıtı olduğunu söyleyerek dikkatleri mihraba çeker. Bundan başka hünkâr dairelerinin İran üslubunu andıran mimari bölüntüleriyle, çini levhalara hayran olmamanın kabul edilemeyeceğini savunur. Hazır Bursa’dayken bu sefer aynı külliyenin eseri olan *Çelebi Sultan Mehmet Han Türbe-i Şerîfesi* (s. 177-180) tanıtılmıştır. Türbenin kapı kanatlarından, sandukasından söz edilerek, bugün gözlerden kaçmış bir bilgi de verilmektedir: Sultan Abdülaziz Han hazretlerinin Fransa’ya yaptığı ziyaretlerinde, Paris’teki bir caminin, Bursa’daki Yeşil Cami’nin mimari üslubunun taklit edilerek yapıldığı gösterilmiştir.

*Bursa’da Cami-i Kebîr* (s. 180-182), bu şehirden bahseden her araştırmacının tanıtması gereken yüce bir mabettir. Zekâî Paşa’nın tüm kitapta verdiği bilgiler içinde bize göre en ilgi çekici olanı, abanoz ağacından yapılmış minberinin İran şahlarından yüksek bir şahıs tarafından, caminin inşasında, Yıldırım Bayezid Han hazretlerine tebriken gönderilmiş olmasıdır. Bunun üzerine Yıldırım Bayezid de İran Şahı’na mektup

yazarak sevinç ve memnuniyetini dile getirmiştir. Zekâî Paşa'nın bu bilgileri nereden aldığını bilemiyoruz ancak ileride bu konuyla ilgili yapacağımız araştırmayı okuyucuyla paylaşmak arzusundayız<sup>2</sup>. Minberin üzeri ziftli bir vernikle boyanarak görünümü bozulduğundan, rivayete göre numara verilerek sökülen minber tekrar yerine dikilmiştir.

Müellif bundan sonra kronolojik olarak geriye giderek *Selçuklu Eserlerine Bir Bakış* (Âsâr-ı Selçukîye'ye Bir Nazar) şeklinde bir başlık atmıştır. Diğer bölümlerde olduğu gibi, burada da genel bakışı yansıtan öznel ama önemli görüşler verilmiştir. s. 185'te bir fotoğraf ve alt yazısında "âsâr-ı Selçukîye'den bir mihrâb-ı şerîf" yazmaktadır. Ancak verilen fotoğraf 1335 tarihli Niğde Sungur Bey Camii'nin doğu taçkapısının güney yan kanadına aittir ve görülen mihrap değil, taçkapıya ait mihrabiye'dir.

Ressam Zekâî, *İstikbal* (s. 192-193) başlığı altında felsefi yaklaşımlar da sunar. İlgili bölümde, "hakiki istikbal" ve "arızı istikbal" olmak üzere iki tür istikbal olduğu vurgulanmıştır. Kalcılığın temsil eden hakiki istikbal, sınırlı bir zaman için hayat sürüp hızla sona erdiğinden ciddi bir istikbal kabul edilemezse de hakiki istikbali hazırlamak için en uygun zemin ve zamanı sağlar. Olgun insanlar, bakış açılarını daima hakiki istikbale doğru yöneltirler.

Zekâî Paşa, sırasıyla İnsan ve Gerçek Hayat Nedir, Güneş Sisteminde Sürekli Hareket Eden Bir Gezegen ve Diğer Tabirle Dünya başlıklı konulara değinmiştir.

Müellifin *Bir Uzman* (s. 200-212) konulu değerlendirmelerini önemseydiğimiz için ayrıntılı bir şekilde vermek istiyoruz: "parlak fikre sahip olanlar daima çalışma gayreti içindedirler ve fazilet örneği olan eserleri görmeyi, gerektiğinde onlardan bahsetmeyi, kendilerinde doğal bir zorunluluk hissetmektedirler. Uzman, evini birkaç eski eserle süsleyerek, eskilerin güç ve büyüklüğünü hatırlayıp takdir etmek ve bu konuda onlarca da düşünce oluşturmak arzusundadır. Ancak bunu anlamaktan uzak olan kimseler, önemli nadir eserleri en basit şekilde görmekte ve bunları gereksiz addetmektedirler. Bu tür kimseler, böyle davrananları çekiştirerek: '*Efendim evin içerisi Ayasofya Camii'ne benzemiş, eve benzer bir yeri kalmamış ki insan rahat rahat gezinebilsin. Avlunun ta orta yerine direk başlığı midir nedir; kocaman bir taş konmuş, burada bunun ne ilgisi var. Hem böyle şeyler camilere, kiliselere yakışır. Şu duvara dayalı olan eski püskü kapıların da burada gereği yok. Ay neymiş üzerinde dörtgen kabartmalar ve mozaik yazılarla işlenmiş şebekeler varmış. Ne olursa olsun bunların modası geçmiş. Bunlar şimdi sevimsiz şeylerdir, ne işe yararlar? Evin içi böyle gereksiz eşyayla doldurulduğu gibi, bahçe olsun layıkıyla bir şeye benzemiş olsa müze midir, bahçe midir nedir anlayamadık ki. Eğer bahçede birkaç da servi ağacı bulunaydı, demek ki bizim bahçe mezarlığına benzerdi. Daha doğrusu ona da benzemeyerek karmakarışık bir şey olacaktı. Canım efendim, bu zatta hiç de mi zevk yok. Hele şuradaki akasya ağacının altında kırık dökük bir taş var, üzerinde eski bir süsleme varmış ve Bizans üslubu benzeriymiş ve bu taşın nezaketi filanı varmış. Vay efendim vay, nezaket denilen şeyi taşlarda değil insanlarda aramak gerekir. Bir taşın nesinde nezaket olabilir, bunun önü de taş, sonu da taş. Vesselam*

2 Hatırlanacağı üzere yapım kitabesine göre minber, Antepli Mehmet'in eseridir.

*efendim bu taş için buradan kalk Gebze'ye, oradan Aydın köyüne, oradan efendim dört beş saatlik bir mesafeyi köy arabasıyla kat etmek üzere bilmem ne köyüne, oradan da hiç insan girmedik ormanın içine dal, müthiş bir yılan tehlikesini atlat, sonuçta bir hayli eziyetler ve üzüntülerden sonra nihayet bu kadar zahmet, bunca masraflar ne akıl ne fikir anlayamadığım işler. Tuhaf bir eziyet neresinde biliyor musunuz, böyle kırık dökük şeylere para verilmesindedir. Üstelik de bahçeyi bozmak, evin içini bit pazarına çevirmek, doğrusunu söylemek gerekirse bunların hiçbirisi akıl karı kabul edilemez. Madem ki merakın varmış, sanatı severmişsin, iyi ya bunların yenilerini al sana böyle eski şeyleri Yahudiler alırlar. Eskici misin nesin bilinmez, anlaşılmaz bir muamma. Sorarım, bir adam bir şeyi merak ederse, bir şeyin eskisine mi para verir, yenisine mi? Mesela güzel ve temiz elbiseye meraklı bir kimse, gider de pazardan eski bir elbise almaz ya. Hele arabeske hiç aklım ermez' gibi birçok manasız sözler söylemekten de asla çekinmezler."*

Buradan Zekâî Paşa'nın tarihi eser sevgisi ve buna bağlı koruma duygusunun dışa yansımaları bir kez daha net bir şekilde anlıyoruz. Fakat yönetmelik, ilke kararı olmamasından ve yasaların yetersizliğinden dolayı, o dönemde tarihi eserin, evin herhangi bir yerine koyularak özel mülkiyete alınmasına engel yoktur. Ancak yine de duyarlılıktan ötürü Zekâî Paşa'yı içten tebrik ediyorum.

*Çeşmeler Hakkında* (s. 213-221) başlıklı bölüm, aslında genel anlamda insanımızın tarihi eserlere bakış açısını ve davranışlarını gösteren ibret niteliğinde açıklamalar içermektedir: Belediye Başkanlığı tarafından yol genişletme çalışmaları sırasında eski çeşmelerin yıkılmalarına dair karar ve tebligatın bazı gazetelerde ilan edildiği belirtilmektedir. Zekâî Paşa, bu uygulamanın sanatsal yapılmış çeşmeleri de kapsadığı takdirde, tamamen karşı çıkacağını belirtmektedir. Yol genişletme çalışmaları tamamlandıktan sonra yapılacak yeni çeşmelerin eskileri gibi olamayacağı endişesini taşımaktadır.

Mübcecel Hazineler adlı kitabın son başlığını *Vatanımızda Yetişmiş Olup Vücutlarıyla İftihar Edinilen Ressamlarımızdan Geçenlerde Vefat Eden Miralay Ressam Seyit Bey* (s. 222-224) adlı bölüm oluşturmaktadır. Kendisi gibi asker ressam olan Seyit Bey, ressam Zekâî'ye göre memleketin yetiştirdiği seçkin ressamlardan birisidir. Seyit Bey'in kıymetinin bilinmediğini, vefatından sonra da basının kendisini bir iki cümleyle geçiştiriverdiğini söyler. Batıyı tanıyan sanatçının, Batının medeni ilerlemelerini Doğuda da görmek için, resim ilmini araç kabul ederek askeri yüksekokulların resim öğretmenliğini üstlendiği belirtilmiştir. Eğer Seyit Bey hayatta olsaydı, resim sanatının revaçta olması ve yayılması için önemli konferanslar vereceği de belirtilmiştir.

Yukarıda ana hatları ile tanıtmaya çalıştığımız Mübcecel Hazineler adlı kitap, esasen Ressam Zekâî'nin Sanat Tarihi'ne dair gözlem, düşünce ve yorumlarına dayalı bir deneme yazısıdır. Önsöz (İfâde-i Mahsûsa) müteakip 49 başlıktan oluşan risale, Osmanlı topraklarındaki sayısız eserin korunması, sevilmesi ve dikkat çekilmesi için yapılması gerekenler, ilerlemenin sanat yoluyla olması, milli şeref ve haysiyeti korumak için tarihi eserlerin tanıtımına dair faaliyet ve yayımlara dikkat çekerek, her dönem takip edilecek bir çalışma olmuştur.





## SANAT TARİHİ DERGİSİ

**TARİHÇE; KAPSAM;  
YAYIN İLKELERİ; YAZIM  
KURALLARI**

### TARİHÇE

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları arasında bulunan Sanat Tarihi Dergisi, 1982'de Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü'nün yayın organı olarak Prof. Dr. Gönül Öney, Prof. Dr. Mükerrerem (Usman) Anabolu, Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal'dan oluşan yayın kurulunca Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi adıyla yayınlanmaya başlamış, 1992 yılında yayımlanan VI'ncı sayısına kadar bu isimle devam etmiş, 1994'te yayımlanan VII'nci sayısından itibaren yayın hayatına ISSN olarak *Sanat Tarihi Dergisi* adıyla devam etmiştir. 2003 yılına kadar yılda bir kez yayımlanan dergi, 2004 yılından (XIII'üncü sayıdan) itibaren hakemli dergi olarak yılda iki kez yayımlanmaya başlamıştır.

*Editör / yayın kurulu üyesi, yayına hazırlayan ve teknik tasarım gibi görevlerdeki değerli emekleriyle Sanat Tarihi Dergisi'ni kuruluşundan bugüne getirmiş olan öğretim üyesi / akademisyenler; Gönül Öney, Mükerrerem (Usman) Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar ve Ender Özbay'dır.*

## JOURNAL OF ART HISTORY

**HISTORY; SCOPE;  
PUBLISHING PRINCIPLES;  
SPELLING RULES**

### HISTORY

Journal Of Art History, existing amongst the publications of Faculty of Letters of Ege University, started to be published under the name of Archaeology and Art History Journal in 1982 by the publication board consisting of Prof. Dr. Gönül Öney, Prof. Dr. Mükerrerem (Usman) Anabolu, and Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal; the journal continued to be published with the same name until the VI<sup>th</sup> printing in 1992; and has been continuing to be published under the name of the *Sanat Tarihi Dergisi / Journal Of Art History* after getting ISSN as of the VII<sup>th</sup> printing in 1994. The journal, published once in a year until 2003, has started to be published twice a year as peer-reviewed journal as of 2004 (XIII<sup>th</sup> printing).

The faculty members / academicians, who carried the Journal of Art History from its start till its current position with their valuable endeavors with such functions as editor / publication board membership, preparation to printing and technical design are Gönül Öney, Mükerrerem (Usman) Anabolu, Rahmi Hüseyin Ünal, Bozkurt Ersoy, İnci Kuyulu Ersoy, Bekir Deniz, Zeynep Mercangöz, Lale Bulut, Yekta Demiralp, Şakir Çakmak, Lale Doğer, Ertan Daş, Sedat Bayrakal, Semra Daşçı, Emine Tok, Harun Ürer, Sevinç Gök, Hasan Uçar and Ender Özbay.

## **AMAÇ, KAPSAM ve YAYIN İLKELERİ**

*Sanat Tarihi Dergisi*, bilimsel, hakemli bir dergidir; Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki kez yayımlanır.

Sanat Tarihi Dergisi, temel olarak Sanat Tarihi bilim dalında, yanı sıra sanat, kültürel miras, mimarlık gibi ilişkili alanlarda bilimsel düzeyde bilgi üretimine ve birikimine katkıda bulunmak; yeni bulguların ve söz konusu alanlarla ilgili çeşitli hususların değerlendirilip tartışılmasına; araştırmacıların, çalışmalarını başka araştırmacılara ve topluma ulaştırmasına olanak sağlamak gayesindedir.

Derginin kapsamı, Sanat Tarihi bilim dalının Türk ve İslam Sanatları, Ortaçağ Sanatı, Bizans Sanatı, Avrupa Sanatı, Çağdaş Sanat gibi branşlarının yanı sıra dünyanın diğer tüm coğrafyalarını ve kültürlerini de içine alabilecek bir kapsamda sanat (edebî sanatlar, müzik, sahne-gösteri sanatları hariç), mimarlık, kültürel miras gibi ilişkili alanlardır. Derginin içeriğini, söz konusu alanlarla ilgili konularda yazılmış araştırma makaleleri, kazı raporları, inceleme, belgeleme, değerlendirme ve çevirilerin yanı sıra bilimsel yayınları ele alan tanıtım, tartışma, eleştiri yazıları oluşturmaktadır.

Yukarıda belirtilen amaç ve kapsam çerçevesinde hazırlanan ve mutlaka özgün olması gereken makaleler Türkçe ve İngilizce dillerinde kaleme alınabilir. Yazarlar gönderdikleri makalenin daha önce başka bir yerde

## **PURPOSE, SCOPE AND PUBLISHING PRINCIPLES**

*Journal Of Art History* is a scholarly, peer-reviewed journal, and is published biannually; in April and October.

Journal Of Art History has the purposes of contributing to the information generation and knowledge accumulation on a scientific level in the field of Art History as well as the related fields such as art, cultural heritage and architecture; providing opportunities to discuss and debate on new findings and various aspects of the related fields; and it intends to be a platform enabling the researchers to present their studies to other researchers and the community.

The scope of the Journal is mainly the field of art history including Turkish & Islamic Arts, Byzantine Arts, Art of Europe and Contemporary Art branches and also fields of art (except for the literary arts, music, stage and performance arts) involving all other geographies and cultures of the world, architecture, cultural heritage. The content of the journal includes the research papers written on the related subjects about the fields in question, excavation reports, examinations, documentations, evaluation and translation as well as the promotion, discussion and critical reviews addressing the scientific papers.

The articles, which must certainly be unique and which are prepared within the framework of the above-mentioned scope and purpose, can be indited in Turkish and English lan-

yayımlanmadığını ve aynı anda başka bir yerde yayımlanmak üzere gönderilmediğini, “intihal” açısından temiz olduğunu ve makale içeriğinde bulunan fotoğraf, çizim, resim, belge gibi görsel-grafik materyallerin herhangi bir telif problemi olmadığını taahhüt etmiş sayılırlar.

(Yazar tarafından bu hususlar kabul edilerek yayına sunulmuş ve sonuçta dergide yayımlanmış yazıların hukuki ve etik sorumluluğu yazarına aittir.)

Sanat Tarihi Dergisi, makale başvurusu ve yayını için yazardan herhangi bir ücret talep etmez.

Ayrıca, yazarlar,

- Sanat Tarihi Dergisi'nin ticari bir niteliği bulunmadığını; bu bakımdan, kendilerine herhangi bir ücret ödenmeyeceğini;

- makalelerini içeren yayınlanmış/basılmış sayıdan, kendilerine posta ile 1 adet gönderileceğini

- Dergide yer alan kendilerine ait makalenin, Sanat Tarihi Dergisi'nin diğer tüm makaleleri gibi, TÜBİTAK ULAKBİM bünyesindeki DergiPark üzerinden ve/yahut çeşitli ulusal-uluslararası indexler üzerinden tüm internet kullanıcılarının görüntüleyebileceği ve pdf olarak indirebileceği “açık erişim modeli”nde de yayınlanacağını

kabul etmiş ve bu bağlamda, Sanat Tarihi Dergisi'ne makalenin yayın haklarını devretmiş sayılırlar.

(Not: Yazarın makale ile ilgili temel hukuki hakları kendisinde saklı kalır. Yazar sonraki yıllarda, bütün etik sorumluluklar kendisine ait olmak

guages. The writers are acknowledged to undertake that the mentioned article is not published or sent to be published anywhere else, the article is clean in terms of ‘plagiarism’ and the visual-graphical materials such as photograph, drawing, picture, and document within the article content do not have any copyright issue.

(The legal and ethical responsibility of the articles, presented to printing and finally published in the journal upon accepting these conditions, belong the writer.)

Journal of Art History does not charge any fee for article submission and publication.

Furthermore, the writers are considered to acknowledge that;

- The Journal of Art History do not carry a commercial quality; and therefore, the writers shall not be made any payment;

- They will be sent one copy of the published/printed edition containing their articles via post;

- Their article in the journal is also published at the “open access model,” where all of the internet users can view and download the document in pdf format through Dergipark, within the body of TÜBİTAK ULAKBİM and/or various national-international indexes;

and, in this respect, are considered to dispose of the copyrights to the Journal of Art History.

(Note: The author retains fundamental legal rights related to the article. In case of the author wishes to use

kaydıyla, makalenin tamamını ya da bir bölümünü yeniden düzenleyerek, işleyerek ya da geliştirerek farklı biçimlerde kullanmak/yayınlamak isterse, Sanat Tarihi Dergisi buna herhangi bir hukuki engel koymaz.)

(Not: Güncel olarak, 50 adet basılan dergi, basılmış olan sayının yazar ve hakemlerine, bazı kurum ve üniversite kütüphanelerine posta ile birer adet gönderilmektedir.)

### **İNTİHAL POLİTİKASI, DEĞERLENDİRME SÜRECİ ve İLKELERİ**

Yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin, derginin yazım kurallarına; yanı sıra, yazıldıkları dilin imla, noktalama ve genel kurallarına uygun olmaları beklenmektedir. Dergiye gönderilen makaleler öncelikle editör ve yayın kurulu tarafından söz konusu kriterler çerçevesinde incelenip uygun bulduktan sonra, çeşitli tarama yazılımları [güncel olarak iThenticate programı] yardımıyla “intihal” taramasından geçirilir. Bibliyografya ve referanslar hariç tutularak, makalenin ana metni için yapılan tarama neticesinde, kaynak göstermeksizin başka metinlerle benzerlik %15 oranını geçmemelidir. %15 ile %30 arasındaki oranlarda yazarla iletişim kurularak durumun düzeltilmesi rica edilebilir. Ancak %30 oranını aşan kaynak gösterimsiz benzerliklerde, makale ret edilir. Bu “ön değerlendirme” sürecinin olumlu tamamlanması durumunda; makale, “kör hakemlik” ilkesine uygun olarak iki hakeme gönderilir. İki hakemden birbirine tezat görüşler bildirilmesi durumunda üçüncü bir hakeme görüş sorulur. (Hakemler, derginin Akademik Danışma Kurulu başlığı altında belirtilen isimler arasından, uzmanlık

/ publish the article in different forms in the following years by re-arranging, processing or developing the whole or part of it, all the ethical responsibilities belong to him. Journal of Art History doesn't set any legal obstacle.)

(Note: Currently, one copy of the printed edition of the journal, which is printed in 50 copies, is sent to the writers and the reviewers, some institutions and university libraries.)

### **PLAGIARISM POLICY & EVALUATION PROCESS AND PRINCIPLES**

The articles sent to be published are expected to comply with the spelling, punctuational and general rules of the language they're written in, as well as the spelling rules of the journal. The articles sent to the journal are first analyzed and approved by the editor and the publication board, within the framework of the relevant criteria, and then scanned for “plagiarism” by means of some softwares such as the iThenticate which is currently being used. In consequence of the scanning of the main text in the article, the ratio of similiarity with the other texts without providing references shall not pass 15%, with the exclusion of the bibliography and the references. It could be asked the writer to improve the situation for the ratios between 15% and 30%. However, the article is rejected in case of similarities over 30% with unprovided references. In case of the positive result of this “pre-review” phase; the article is sent to two reviewers in compliance with the “Double blind peer review” principle. In case of the contrast views of the two reviewers, a third reviewer is asked for opinion. (The reviewers are designated in

alanlarına göre belirlenmektedir. Listede ismi bulunan bilim insanlarının uzmanlık alanına girmeyen spesifik konulu bir makale gelmesi durumunda, konuyla ilgili bilim insanlarına başvurulmakta, bu yeni hakemlerin isimleri de kurul listesine eklenerek liste güncellenmektedir.) Makalelerin yayın programına alınması, belirlenen bilimsel danışman/hakemlerden gelecek en az iki “olumlu rapor” ile mümkündür. Söz konusu değerlendirme sürecinde, yazardan, makalede gerekli görülen değişiklik ve düzeltmeleri yapması istenebilir.

## **YAZIM KURALLARI ve TEKNİK HUSUSLAR**

1. Sanat Tarihi Dergisi'nin orijinal sayfa boyutu 16,5 x 24 cm'dir. Ancak, dergiye gönderilecek makalelerin A4 boyutlarında MS Word dokümanı olarak hazırlanması; sayfada, üstten ve alttan 3'er cm; sağ ve soldan 2'er cm boşluk bırakılması önerilir. Metin, Times New Roman yazı tipinde, 12 punto ve 1,2 satır aralığında olmalı; ana başlıklar 13 punto ve kalın, metin içindeki alt başlıklar 12,5 punto ve kalın olarak ayarlanmalıdır. Metnin paragraf düzeni “iki yana dayalı” olmalı ve ilk satır girintisi 1,25 cm olarak ayarlanmalıdır. (Gönderilecek makaleler için kesin bir sayfa ve görsel materyal sınırlaması yoktur, fakat, yukarıda belirtilen ölçülerde hazırlanacak dokümanın toplamda 30 sayfayı geçmemesine özen gösterilmesi rica olunur.)

accordance with the area of specialization, among the names listed under the title of Academic Advisory Board of the journal. In case of having an article with a specific subject out of the specialty of the scientists on the list, the relevant scientists are consulted, and the list is updated by adding the names of these reviewers to the board list.) Accepting the articles to the publication programme is possible with at least two “positive reports” from the related scientific advisors/reviewers. During the mentioned assessment process, the writer could be asked to make the necessary alterations and corrections.

## **SPELLING RULES and TECHNICAL POINTS**

1. The original paper size of the Journal of Art History is 16,5 x 24 cm. However, it is suggested to prepare the articles in A4 size as MS Word document; leave 3 cm blank upside and bottom and 2 cm blank from right and left. The text must be written in 12 point Times New Roman font size with 1,2 pitch; the main headings must be arranged in bold and 13 point and the sub-headings of the text must be arranged in bold and 12,5 point. The paragraph style of the text must be set as “justified” and the first indent must be set as 1,25 cm. (There isn't a certain limitation for page and visual material for the articles; however, it is requested that the document, which must be prepared in accordance with the beforementioned standards, does not exceed 30 pages in total.)

2. Yazar ismi/isimleri, unvan ve kurum bilgileri, ORCID ID numarası, adres, e-mail adresi ve telefon numarası makalenin önüne iliş-tirilecek bir kapak sayfasında yer almalıdır. [“Kör Hakemlik” ilkesi uyarınca, makale hakemlere yazar ismi olmadan gönderilmektedir. Sürecin olumlu sonuçlanması durumunda, yazar ismi ve bilgiler, yayına uygun düzenlenen makalenin ilk sayfasına tarafımızdan eklenmektedir.]
3. Makalenin başlığı, aralarında bir satır boşluk bırakılarak Türkçe ve İngilizce olarak verilmelidir. Ardından, Türkçe ve İngilizce olarak öz / abstract bulunmalıdır. Öz/abstract, makalenin giriş, yöntem, bulgular, değerlendirme, sonuç, tartışma ve öneriler gibi ana kısımlarının her birinin kısa özetlerini içeren bir düzende olmalı; okuyucunun, makalenin içeriğini belirlemesine, kendi ilgi alanlarıyla ilişkisini saptamasına olanak vermelidir. Öz, en az 150, en fazla 250 sözcük olmalıdır. Öz’de dipnot, tablo, fotoğraf vb kullanılmamalıdır ve makale sayfalarına gönderme yapılmamalıdır. “Öz” ve Abstract” birbirleriyle tutarlı olmalıdırlar. “Öz” ve “Abstract” bölümlerinin hemen altında beşer adet anahtar kelime yer almalıdır. Anahtar kelimeler çok genel ifade/kavramlar olmamalıdır.
4. Dipnotlar MS Word’ün “dipnot ekle” özelliği ile eklenmiş otomatik ve kendi içinde tutarlı bir
2. The name of the writer/writers, title and corporation information, Orcid ID, postal address, e-mail address and phone number must be available on the cover page attached to the article. [In accordance with the “blind reviewing” principle, the article is sent to the reviewers anonymously. In case the process results favorably, the name of the writer and the related information are added to the first page of the article prepared appropriately for the publication.]
3. The title of the manuscript must be given in both Turkish & English on the top. The titles should be followed by abstracts in both Turkish and English. The abstract should be in order that contains summaries of the main parts of the article (such as introduction, method, findings, evaluation, conclusion, discussion and suggestions...) to allow the reader able to understand the content of the article and to determine its relation to his / her interests. The length of the abstract should be minimum 150 and maximum 250 words. In the abstract, footnotes, tables, photographs etc. should not be used and should not be any reference to any page of the article. The abstracts in Turkish and English should be coherent with each other. Each abstract (Turkish & English) must have five keywords beneath.
4. The footnotes must have an automatic and coherent numbering added with the “add footnote”

numaralandırmaya sahip olmalı; sayfa altında verilmeli, “son not” şeklinde düzenlenmemelidir. (Times New Roman ve 10 punto olmalıdır.)

5. Daha önce bir sempozyum ya da kongrede bildiri olarak sunulmuş fakat yayınlanmamış olan çalışmalarda, sempozyum/kongrenin adı, yeri ve tarihi belirtilmelidir. Makale, bir kurum tarafından desteklenen bir araştırma ya da projenin ürünü ise, desteği sağlayan kuruluşun adı, varsa proje numarası verilmelidir. Çalışma, doktora veya yüksek lisans tezinden üretilen bir derleme çalışması ise, belirtilmelidir.
6. Makale içeriğinde Latin alfabesi dışında bir alfabe ile yazılmış metinler yer alıyorsa, örneğin Kiril, Arap, Grek harflerini destekleyen özel bir yazı fontu kullanılmışsa, söz konusu fontun editöre belirtilmesi ve mümkünse font dosyasının ayrıca gönderiye eklenmesi önem arz etmektedir.
7. Makale metninin sonunda “kaynakça” bulunmalıdır. Yazıda kaynaklara yapılacak göndermeler (atıf) metin içinde değil, dipnot şeklinde verilmelidir. (Önemli not: Kaynakça kısmında, makalede hiçbir şekilde bahsi geçmeyen kaynakların listelenmemesine, verilmiş olan kaynakların makalede gerçekten değerlendirilmiş olmasına özen gösterilmelidir.) Bir kaynaktan yapılan doğrudan alıntılar (doğrudan aktarılan tüm ifadeler, cümleler, paragraflar) mutlaka tırnak içine alınmalı, so-

feature of MS Word; they must be presented under the page; must not be arranged in the form of “endnote.” (footnotes must be typed in Times New Roman fonts & 10 pt)

5. For the studies previously presented at a symposium or a congress but not published yet, the name, place and date of the symposium/congress must be indicated. If the article is the product of a research or a project supported by an institution, the project number must be stated. If the study is a compilation product of a doctorate or master thesis, it must be indicated.
6. If the article contains texts written in an alphabet aside from the Latin alphabet, for example if a special text font supporting Cyrillic, Arabic or Greek letters is used, it is important to specify the related font to the editor and add the font file to the delivery.
7. There must be a “bibliography” section at the end of the article. References to the sources must be given as footnotes; not within the text. (Note: Sources in the Bibliography should be really used / referred within the text of the article.) Direct quotations e.g. expressions, sentences or paragraphs taken from a source must be enclosed in quotation marks. At the end of the quoted text, the source should be referred by a footnote. [Writing principles of the Bibliography and footnote

nuna da dipnot verilerek kaynak belirtilmelidir. Kaynakça ve dipnot (gönderme/atıf) yazımı için örnekler bu metnin en sonunda verilmiştir.

8. Hazırlanan makale dokümanında, yazıda yer alacak görsel materyaller (fotoğraf, resim, şekil, çizim vb) metin içerisine ya da metnin sonuna yerleştirilebilir. Tüm görsel materyallerin adı/açıklama bilgisi bulunmalıdır. Fakat yayın aşamasında makalenin nihai mizanpağı tarafımızdan yapılacaktır. && Görsel materyallerin tümü, metni içeren Word dosyasından ayrı olarak, jpeg, png, tiff formatlarında ve basıma uygun kalitede (tercihen 300 dpi) ayrı dosyalar olarak yüklenip gönderilmelidir. Bu dosyaların, metindeki göndermelerle tutarlı şekilde isimlendirilmiş olmasına dikkat edilmelidir.
9. Makalede kullanılan kısaltmaların yazımında (Örneğin MÖ, M, H, öl., cm), makalenin yazıldığı dilin (Türkçe veya İngilizce) genel-geçer, resmi kısaltma dizinlerine uyulmalıdır. (Bunun dışında, metin içinde resim, fotoğraf, şekil, çizim gibi unsurlara gönderme yapıldığında Res., Fot., Şek., Çiz. kısaltmaları kullanılabilir.) Klavuz ve dizinlerde bulunmayan özel/kişisel kısaltmalar ise makale sonunda belirtilmelidir.
10. Makale metni, Dergi Park sistemi üzerinden yüklenerek gönderilmelidir. [Bunun için yazarların Dergi Park sistemine üyelik kaydı

(reference/attribution) are exemplified at the end of this section.]

8. The visual materials (photograph, picture, figure, drawing etc.) can be placed either within or at the end of the text. All the visual materials must have their own names/explanatory information. However, during the publishing process, the last makeup of the article shall be made by the editor. All of the visual materials must be uploaded in one of the jpeg, png, tiff formats and in an appropriate quality to publish (300 dpi, preferably), and then sent separate from the Word file containing the text. It should be paid attention that these files must be named in a consistent way with the reference within the text.
9. *While writing the abbreviations used at the article, (for example, BC, AD, cm, Ph.D.) official abbreviation indexes of the language the article is written in (Turkish or English) must be adapted. (Besides this, when a reference is made to a component such as picture, photograph, figure, drawing within the text, the abbreviations pic., photo, fig., dwg. can be used.) Special/personal abbreviations which do not exist at the guide and indexes must be defined at the end of the article.*
10. The article text must be submitted through uploading to the system of DergiPark. [In order to perform this, the writers should check in for membership to sys-



yapmaları, ardından sistem üzerindeki Sanat Tarihi Dergisi'ne (<http://dergipark.gov.tr/std>) "kullanıcı" olarak katılmaları ve dergi sayfasındaki "makale gönder" butonuna basarak yükleme adımlarını takip etmeleri gerekir.

Yüklemenin DergiPark üzerinden yapılamadığı extrem durumlarda [sanattarihi.dergisi@gmail.com](mailto:sanattarihi.dergisi@gmail.com) adresi üzerinden editörle iletişim kurularak çözüm önerisi alınabilir. (Makale gönderiminden sonra 3 gün içinde herhangi bir geri bildirim alınmaması durumunda, olası bir teknik aksamaya önlem olarak dergi editörlüğü ile e-mail ya da telefon iletişimi kurulması önerilir.)

Gönderilecek olan makaleler [özellikle tablo, italik/bold vb yazılmış kısımlar, Arapça, Osmanlıca, Grekçe, Çince gibi özel fontlar içeriyorlarsa] ayrıca bir PDF kopyasının oluşturulması ve gönderiye eklenmesi, Word belgesindeki olası uyumsuzluklara karşı bir önlem olarak önerilir.

tem of DergiPark, join the Journal of Art History (<http://dergipark.gov.tr/std>) on the system as the "user" and follow the uploading steps pressing the "submit a manuscript" button at the journal page.

Suggestion for solution can be asked for by keeping in contact with the editor over the address [sanattarihi.dergisi@gmail.com](mailto:sanattarihi.dergisi@gmail.com), during the extreme situations when the upload cannot be practiced over DergiPark. (In the case of not receiving any feedback within 3 days after sending the article, it is suggested to make contact with the journal editorship via e-mail or phone as a precaution against a possible technical failure.)

If the articles (especially table, italic/bold parts) contain such special fonts as Arabic, Ottoman Turkish, Greek, Chinese, creating a pdf copy of the document and adding to the post is proposed as a precaution against possible incompatibilities at the Word file.

## KAYNAKÇA ve DİPNOT YAZIM ÖRNEKLERİ

### EXAMPLES FOR WRITING PRINCIPLES OF BIBLIOGRAPHY & REFERENCE/ATTRIBUTION

#### a- Metin içinde genel bir referans söz konusuysa:

If a general reference is aforementioned within the text:

**Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):** Çakmak, 2001

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Çakmak, Ş. (2001), *Erken Dönem Osmanlı Mimarisinde Taçkapılar*, Ankara: Kültür Bakanlığı

#### b- Bir yazarın aynı tarihli eserlerinin yazımı:

The indication of a writer's works of the same date:

**Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):**

Daşçı, 2013a, 26 ve Daşçı, 2013b, 12

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Daşçı, S. (2013a), İzmir' Gelen Kadın Gezinler, *Sanat Tarihi Dergisi XX /1*, 1-37

Daşçı, S. (2013b). 19. Yüzyılda İzmir'de Dünyaya Gelen Bazı Gayrimüslim Ressamlar ve Sanatsal Etkinlikleri Hakkında Bir Değerlendirme, *Sanat Tarihi Dergisi, XX /2*, 1-18.

#### c- İki yazarlı bir çalışma / The work of two writers :

**Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):** Bayrakal ve Daş, 2010, 27.

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Bayrakal, S., Daş, E. (2010), Yelki (İzmir-Güzelbahçe) Mezarlığı, *Sanat Tarihi Dergisi, XVII/2*, 25-41.

#### d- Yazar sayısı üç ile beş arasında değişen çalışma:

The work of writers ranging from three to five:

**Dipnottaki Gönderme (İlk göndermede tüm isimler):**

**Reference at the footnote (All names at the first reference):**

Altun, Carswell ve Öney, 1991, 86.

**Sonraki göndermelerde ise ilk yazarı belirtmek yeterlidir:** Altun vd., 1991,87.

It's enough to identify the first writer for the subsequent references: Altun *et.all.*, 1991, 87.

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Altun, A., Carswell, J. ve Öney, G. (1991), *Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul: Vehbi Koç Vakfı

#### e- Aynı soyada sahip iki yazarlı çalışma:

The work of the two writers with the same surname:

**Dipnottaki Gönderme (Reference at the footnote):** H. Çal ve Ö. Çal, 2008, 125.

H. Çal and Ö. Çal, 2008, 125.

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Çal, H., Çal, Ö. (2008), *Trakya Bölgesi Kapı Tokmakları ve Çekekleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

**f- Yazar sayısı 6 ve üzeri olan çalışma:** ilk göndermede sadece ilk isim ve diğerleri şeklinde kısaltma yapılır. Kaynakçada ise ilk altı isim verildikten sonra “ve diğerleri” ibaresi kullanılır.

**The work with 6 and more writers:** At the first reference, only an abbreviation is made in the form of only the first name and et. al. However at the bibliography, “et al” expression is used after presenting six names.

**g- İkincil kaynak üzerinden alıntılanan** birincil kaynak makale yazarı tarafından görülmemiş ise gerçekte yararlanılan ikinci kaynağa göndermede bulunulur. Kaynakçada ise ikinci kaynağın künyesi verilir. **Dipnottaki Gönderme:** Ünal’dan aktaran Uçar, 2012, 1

**The quotation over the second source;** If the first source is unknown to the article writer, the reference is made to the second source. At the bibliography, the personal record of the second source is presented. **Reference at the footnote: Transmitted from Ünal by Uçar, 2012, 1.**

**h- Yazarı olmayan fakat bir kurum tarafından yayınlanan kitaplar:**

**Anonymous books published by an institution:**

İlk gönderimde kurumun adı, kısaltması ve tarih verilir. Daha sonraki göndermelerde ise sadece kısaltma ve tarih verilir:

The name of the institution, abbreviation and date are presented at the first reference. At the subsequent references, only the abbreviation and date are presented.

**İlk gönderme / First reference :** Türk Dil Kurumu (TDK), 1999.

**Sonraki göndermeler / Subsequent references :** TDK, 1999.

**Kaynakçadaki yazımı / Indication at the bibliography:** Türk Dil Kurumu. (2005), *Türkçe Sözlük* (10.bs.), Ankara: Türk Dil Kurumu.

**ı- Çeviri Kitap / Translated Book :**

Gombrich, E.H. (2011), *Sanatın Öyküsü*, E.Erduran, Ö. Erduran (Çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.

**i- Editörlü Kitap / Book with an editor :**

Cahoone, L. (Ed.). (1996), *From Modernism to Postmodernism*, Cambridge: Blackwell

**j- Ansiklopedi Maddesi / Encyclopedia entry :**

Ersoy, O. (1973), Kağıt ve Kağıtçılık, *Türk Ansiklopedisi*, 21, 112-115. Ankara:Milli Eğitim Bakanlığı.

**k- Bilimsel dergi makalesi / Scholarly journal articles :**

**Kaynakçadaki Yazımı (Indication At The Bibliography):**

Çakın, İ. (2004), Müteferrika Matbaası'nın Düşündürdükleri ve Avrupa'da Basımcılığın Etkileri. *Bilgi Dünyası*, 5 (2), 153-167

**l- Magazin Makalesi / Magazine Article :**

Uslu, M. (Şubat 2013), Arjantinli Osmanlılar, *Skylife*, 14-25.

**m- Gazete Makalesi / Newspaper Article :**

Dündar, C. (15 Kasım 2011), Bir Canlı Tarih Kitabı Göçtü, *Milliyet*, 5.

**n- Elektronik kaynak- Basılı Makale / Electronic source- Printed Article :**

Yazıcı, N. (2010), Amasya'daki Hükümet Konağı Binaları [Elektronik Sürüm], *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 18, 91-105.

**o- Elektronik Veri tabanında Makale / Article from Electronic Database :**

Rogers, M. (1985), A Group of Ottoman Pottery in the Godman Bequest, *The Burlington Magazine*, 127, 134-145, Erişim (accessed): 25.01.2012, *Jstor*.

**ö- Tez (Yayımlanmamış) / Thesis (Unpublished) :**

Gök, S. (2000), *Bursa'daki Türk Yapılarında Yer Alan Çini Süslemeli Örnekler*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir

**p- Bildiri (yayımlanmış) / Declaration (Published) :**

Kuyulu Ersoy, İ. (2007), Bornova Yerleşiminde Farklı Bir Üslup: Levanten Köşkleri. H. Karpuz ve O. Eravşar (Ed.), *Konya Kitabı X*, 353-359, Konya: Konya Ticaret Odası

**r- Bildiri (Yayımlanmamış) / Declaration - Unpublished:**

Ersoy, B. (Nisan 2012), *2007-2011 Kale-i Tavas Kazı Çalışmaları Hakkında Düşünceler*[Bildiri], Kaledavaz Sempozyumu. Kale

**s- Poster Bildiri / Poster Declaration :**

Kürüm, M., Doger, F. (Mayıs 2010), *Tıp Tarihi Müzeleri* [Poster], VI. Ulusal Tıp Eğitimi Kongresi, ADÜ Atatürk Kongre Merkezi

**ş- Rapor / Report: Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı (2010), Türkiye Turizm Sektörü Raporu**, Ankara: Türkiye Cumhuriyeti Başbakanlık Yatırım Destek ve Tanıtım Ajansı.

**t- Yasa ve Yönetmelikler / Laws and regulations :** Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu, (1983), *T.C. Resmi Gazete*, 18113, 23 Temmuz 1983

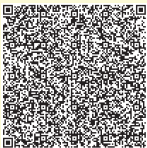
**u- Görüşmeler / Interviews :**

Yalnızca metin içinde gönderme yapılır. / are only made reference within the context.



## İÇİNDEKİLER | CONTENTS

Turfan Uygurs' Contributions to Mahāyāna Buddhist Material Culture and Art Renaissance <i>Turfan Uygurlarının Mahayana Budist Maddi Kültürüne ve Sanat Rönesansına Katkıları</i> <b>Münevver Ebru ZEREN</b> ..... 303-329
Sinop Balatlar Yapı Topluluğu'nda Ortaya Çıkarılan Avrupa Seramiklerinin Batı Karadeniz Ticaret Ağı İçerisindeki Yeri <i>The Significance of European Ceramics in Western Black Sea Trade Network Discovered During The Excavations in Sinop Balatlar Group Construction</i> <b>Sevinç GÖK</b> ..... 331-347
Yeni Veriler Işığında Akhisar Gülrüh Sultan Camii ve Restorasyon Önerileri <i>Akhisar Gülrüh Sultan Mosque and Restoration Recommendations in the Light Of New Data</i> <b>Ertan DAŞ</b> ..... 349-373
Vedad Tek'in Sarayburnu Rıhtımı Düzenlemesi <i>Sarayburnu Pier by Vedad Tek</i> <b>Müjde Dila GÜMÜŞ</b> ..... 375-389
The Handmaids of Jacob's Story in the Context of Christian Art <i>Hristiyan Sanatı Bağlamında Yakup Hikayesi'ndeki Cariyeler</i> <b>Pınar SERDAR DİNÇER</b> ..... 391-407
Passing Down Cultural Design Heritage Through Craft Objects of Memoir <i>Kültürel Tasarım Mirasınının Zanaat Nesneleriyle Geleceğe Aktarılması</i> <b>Rezzan HASOGLU - Selçuk ARTUT</b> ..... 409-423
Kavramsal Altyapılarının Tarihsel Gelişimi Bağlamında Sanat İnisyatifleri <i>Art Initiatives in the Context of Historical Development of Conceptual Infrastructures</i> <b>Ali Şahan KURU</b> ..... 425-449
Sirarpie Der Nersessian'ın Sanat Tarihi Metodolojisi <i>Sirarpie Der Nersessian's Art History Methodology</i> <b>Canan DEMİROK</b> ..... 451-466
Bir Osmanlı Aydınının 105 Yıl Önce Kaleme Aldığı İlk Sanat Tarihi Kitaplarından: <i>Mübeccel Hazine</i> <b>Sedat BAYRAKAL</b> ..... 469-475



ISSN: 1300-5707



13005707