



Sanat ve İkonografi

Official journal of Atatürk University Faculty of Fine Arts

• Issue 6 • March 2024




Sanat ve İkonografi

Owner


Yunus BERKLİ (Dean)
Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Editor in Chief

Yunus BERKLİ 
Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Associate Editors


Nergiz DEMİR SOLAK 
Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Ahmet BAYIR 
Department of Picture, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye
E-mail: ahmetbayir@atauni.edu.tr


Written and Language Editor

Tamer TEMEL 
Dramatic Authorship Art Major, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Typesetting and Design

Yunus BERKLİ 
Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Nergiz DEMİR SOLAK 
Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Ahmet BAYIR 
Department of Picture, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Editorial Board

Roza AMANOVA
Kyrgyzstan Turkey Manas University, Bishkek, Kyrgyzstan

Mustafa ARAPİ
American University of Tirana, Tiran, Albania

Gül GEYİK
Department of Art History, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Türkiye

Fehim HUSKOVIÇ
Üsküp Kiril Metodi University, Uskup, Macedonia

Yılmaz KAHYAOĞLU
Department of Musicology, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Mahmut Sami KANBAŞ
Department of History of Turkish-Islamic Arts, Marmara University, Faculty of Theology, Islamic History And Arts, Istanbul, Türkiye

Alaybey KAROĞLU
Department of Painting, Hacı Bayram Veli University, Faculty of Fine Arts, Ankara, Türkiye

Muhammet Emin KAYSERİLİ
Department of Painting and Vocational Training, Atatürk University, Kazım Karabekir Faculty of Education, Erzurum, Türkiye

Burhanettin KESKİN
Department of Early Childhood Education, University of Mississippi, Mississippi, USA

Marina MOCEJKO
Belarusian State University, Minsk, Belarusian

Mehmet Hüsrev SUBAŞI
Department of Traditional Turkish Handicrafts, Fatih Sultan Mehmet Vakıf University, Faculty of Fine Arts, Istanbul, Türkiye

M. Hanefi PALABIYIK
Department of Islamic History and Arts, Dokuz Eylül University, Faculty of Theology, İzmir, Türkiye

Süreyya TEMEL
Department of Performing Arts Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Kocaeli, Türkiye

Advisory Board

Serap BUYURGAN
Department of Fine Arts and Design, Başkent University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Ankara, Türkiye

Mehmet Reşat BAŞAR
Department of Graphics, İstanbul Aydın University, Faculty of Fine Arts, İstanbul, Türkiye

Gülten GÜLTEPE
Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Serkan İLDEN
Department of Painting, Kastamonu University, Faculty of Fine Arts, Kastamonu, Türkiye

Remzi Y. KINCAL
Department of Curriculum Development And Teaching Methods, Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Education, Çanakkale, Türkiye

Haldun ÖZKAN
Department of Turkish-Islamic Arts, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Türkiye

Ahmet TAŞAĞIL
Department of History, Yeditepe University, Faculty of Science Literature, İstanbul, Türkiye

İsmail TETİKÇİ
Department of Painting and Vocational Training, Bursa Uludağ University, Faculty of Education, Bursa, Türkiye

Yasin TOPALOĞLU
Department of Ancient History, Atatürk University, Faculty of Literature, Erzurum, Türkiye

Osman ÜLKÜ
Department of Art History, Aydın Adnan Menderes University, Faculty of Science and Literature, Aydın, Türkiye

Hüseyin YURTTAŞ
Department of Turkish-Islamic Arts, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Türkiye

Kapak Görseli: Viktoria AMELYANOVICH, Beyaz Aslan, 2010, Tuval Üzerine Akrilik, 80 x 100 cm, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Müze Koleksiyonu
Kapak Tasarımı : Öğr. Gör. Tevfik Fikret Alyanak Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Publisher: Atatürk University
Address: Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Türkiye
E-mail: ataunijournals@atauni.edu.tr
Web: https://dergipark.org.tr/tr/pub/sidd

Sanat ve İkonografi

AIMS AND SCOPE

Journal of Art and Iconography is a peer reviewed, open access, online-only journal published by the Atatürk University.

Journal of Art and Iconography is a biannual journal published in both English and Turkish. The journal has issues in March, and September.

Journal of Art and Iconography aims to contribute to the literature by publishing manuscripts at the highest scientific level in the fields of written, oral and contemporary culture and art, which are about national and international art and all disciplines related to art. The journal publishes original articles, reviews, and book reviews that are prepared in accordance with ethical guidelines.

The scope of the journal is all fields of work that are directly or indirectly related to art, especially applied arts, performing arts, plastic arts, traditional arts, art history, art theory, art criticism, and music sciences.

The target audience of the journal includes researchers and specialists who are interested or working in all fields of art.

Disclaimer

The statements or opinions expressed in the manuscripts published in the journal reflect the views of the author(s) and not the views of the editors, editorial board, and/or publisher. The editors, editorial board, and publisher are not responsible for the content of the manuscripts and do not necessarily endorse the views expressed in them. It is the responsibility of the authors to ensure that their work is accurate and well-researched, and the views expressed in their manuscripts are their own. The editors, editorial board, and publisher simply provide a platform for the authors to share their work with the scientific community.

Open Access Statement

Journal of Art and Iconography is an open access publication.

Starting on 2023, all content published in the journal is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial (CC BY-NC) 4.0 International License which allows third parties to use the content for non-commercial purposes as long as they give credit to the original work. This license allows for the content to be shared and adapted for non-commercial purposes, promoting the dissemination and use of the research published in the journal.

The content published before 2023 was licensed under a traditional copyright, but the archive is still available for free access.

All published content is available online, free of charge at <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sidd>

When using previously published content, including figures, tables, or any other material in both print and electronic formats, authors must obtain permission from the copyright holder. Legal, financial and criminal liabilities in this regard belong to the author(s).

Editor in Chief: Yunus BERKLİ

Address: Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

E-mail: yberkli@atauni.edu.tr

Publisher: Atatürk University

Address: Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Türkiye

Web: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sidd>

Sanat ve İkonografi

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

EDITORIAL / EDITÖRDEN

Editörden (Issue 6)

RESEARCH ARTICLES / ARAŞTIRMA MAKALELERİ

- 1 **Hat Sanatında Karalamalar: Özgün ve Özgür Yazıların Keşfi**
Scratches in Calligraphy: Discovery of Novel Styles
Raziye YILMAZ, Yusuf BİLEN
- 13 **Osmanlı Minyatürlerinde Topografik İstanbul Tasvirleri**
Topographic Descriptions of Istanbul in Ottoman Miniatures
Chuanyi LEI, Erol KILIÇ
- 22 **Van'da Fotoğraf Maratonu: Yerel Yönetimlerin Yaklaşımı Bağlamında Uygulanması ve Sürdürülebilirliği**
Photo Marathon in Van: Implementation and Sustainability in The Context of Local Governments' Approach
Mesut GÜL, Muhlis KAYA
- 29 **Resim Sanatında Yeni Bir Yaklaşım: Neo-Stilistik İkonografi ve Geometrik Öğeler**
A New Approach in Painting: Neo-Stylistic Iconography and Geometric Elements
Hamid Maharramov

REVIEW ARTICLES / İNCELEME MAKALELERİ

- 37 **Bohem Kültür ve Türk Resminde İki Bohem**
Culture of Bohemian and Two Bohemian in Turkish Painting
Zafer KALFA

REVIEWERS LIST / HAKEM LİSTESİ

- 44 Reviewers List

Editörden (Sayı 6)

Saygı değer okurlarımız,

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yayımı gerçekleştirilen Sanat ve İkonografi dergimizin 6. Sayısı ile sizlerle birlikteyiz. Bu sayımızda siz değerli okuyucularımıza 4 araştırma, ve 1 inceleme makalesi sunuyoruz. Makalelerin süreçlerini özenle sürdüren dergi ekibimize, katkılarından dolayı hakemlerimize ve değerli çalışmalarını bizimle paylaşan yazarlarımıza teşekkür ediyoruz.

Raziye Yılmaz ve Yusuf Bilen'e ait çalışma, Hat sanatı, yazı ve süsleme sanatının zarafetle birleştiği özgün bir sanat dalıdır. Bir hat eserinin temel taşlarından olan karalamalar, hattatların eserlerine özgün estetik değerler katmakla beraber harflerini ve tasarımlarını geliştirme imkânı sağlar. Bu süreç, hat sanatına özgün bir katkı sağlar. Çalışmada karalamaların hat eserine kattığı estetik değer ve hattatlara sunduğu faydalar detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Chuanyi Lei ve Erol Kılıç'a ait "Osmanlı Minyatürlerinde Topografik İstanbul Tasvirleri" başlıklı makalede Osmanlı minyatürleri içinde özel bir konuma sahip olan topografik İstanbul tasvirleri örnekleri plan ve plastik olarak incelenmiş, karşılaştırmaları yapılmış, kronolojik olarak incelenen minyatürler karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş, Osmanlı dönemine ait çok az sayıda topografik İstanbul minyatürleri tespit edilmiştir.

Mesut Gül ve Muhlis Kaya'ya ait "Van'da Fotoğraf Maratonu: Yerel Yönetimlerin Yaklaşımı Bağlamında Uygulanması ve Sürdürülebilirliği" adlı çalışma, şehrin temaları ile oluşturulan kategorilerle yapılan ilk uluslararası ve federasyon onaylı fotoğraf maratonudur. Bu makale, yerel yönetimler eliyle bölgesel tanıtım açısından birçok veriyle değerlendirilen konunun, alt ve üst ölçekte yapılacak çalışmalar için ilk niteliğinde bir yol haritası oluşturmaktadır.

Hamid Maharramov' a ait "Resim Sanatında Yeni Bir Yaklaşım: Neo-Stilistik İkonografi ve Geometrik Öğeler" başlıklı makalesinde yer alan İlden ve Karahmetoğlu'nun "70 sonrası Adnan Çokerin eserlerinde minimalizmin etkisi" başlıklı makalesi, Özsoy ve Alakış "Görsel sanatlar eğitiminde özel öğrenim yöntemleri başlıklı kitap ve makaleler karşılaştırmalı olarak ele alınmış ardından bir kaç sanatçının eserleri, İsmail Ateş, Adnan Çoker, Tahir Çelikbağ ve Hamid Maharramov Alioğlu'nun minimalist tarzındaki eserler ele alınarak aralarındaki benzer ve farklı olan yönleri tespit edilmiştir.

Zafer Kalfa'nın "Bohem Kültür ve Türk Resminde İki Bohem" başlıklı makalesinde, Bohemya ve sanat münasebetine kısaca değinilirken Türk resmi özelinde bir sınırlama kullanılarak Fikret Mualla ve Burhan Uygur mercek altına alınıyor. Akademik darboğazın bohemizm ile aşılabildiğini vurgulayan Kalfa, bohemyanın sosyolojik bir olgu olarak ise günümüz dünyasında geçerliğini yitirdiğini öne sürüyor.

Yunus BERKLİ
Baş Editör



Hat Sanatında Karalamalar: Özgün ve Özgür Yazıların Keşfi

Scratches in Calligraphy: Discovery of Novel Styles

Raziye YILMAZ¹ 
Yusuf BİLEN² 

¹KTO Karatay Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye

²Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Isparta, Türkiye



Öz

Hat sanatı, yazı ve süsleme sanatının zarafetle birleştiği özgün bir sanat dalıdır. Bir hat eserinin temel taşlarından biri de karalamalardır. Bir eserin oluşum sürecinde hattatın ilk adımı olan karalamalar, sanatkârın yazıyı tasarlamaya başladığı andan itibaren esere özgünlük katar. Eserin ortaya çıkışına dair ilk izler, karalamalarda gizlidir. Bu makalede, hat sanatında karalamaların değeri ve bu eserlerin hat sanatçısının zihinsel ve duygusal yolculuğunu yansıtmaya özelliği detaylı bir şekilde ele alınacaktır. Hat sanatında karalamaların uygulama esaslarından olan, metin içeriği, kompozisyon özellikleri, estetik kriterler, tashi, teşrifat, tezhip ve kebbe kaydı başlıklar altında ele alınırken karalamaların oluşturulmasında kullanılan teknikler de titizlikle okuyuculara aktarılmıştır. Ayrıca, makalede günümüze kadar ulaşmış müze ve koleksiyonlardaki çeşitli karalama örneklerine yer verilip hat sanatının zengin tarihine ve çeşitliliğine vurgu yapılmıştır. Farklı dönemdeki hattatların eserlerinden verilen karalama örnekleri, hat sanatının geçmişten günümüze uzanan mirasını keşfetmektedir.

Anahtar Kelimeler: Hat sanatı, hattat, karalama, kompozisyon, istif

ABSTRACT

Calligraphy is a unique branch of art that elegantly the art of writing and decoration. One of the cornerstones of a calligraphy work is scratches. Scratches, which are the first step of the calligrapher in the formation process of a work, add originality to the work from the beginning of the writing. The first traces of the emergence of the work are covered in scratches. In this article, the value of scratches in calligraphy and their ability to reflect the mental and emotional journey of the calligrapher will be discussed in detail. While the text content, composition features, aesthetic criteria, correction, indexing, illumination and ketaba, which are the application principles of scratches in calligraphy, are discussed under the separate headings, the techniques used in the creation of scratches are meticulously conveyed to the readers. In addition, various examples of scratches in museums and collections that have survived to the present day are included in the article, emphasizing the rich history and diversity of calligraphy. The scratch examples given from the works of different periods and calligraphers reveal the discovery of the heritage of calligraphy from past to the present.

Keywords: Calligraphy, calligrapher, scratches, composition, design

Giriş

Hat sanatı, İslam kültüründe büyük bir öneme sahip olan bir yazı sanatıdır (Serin, 2005). İslam dininin kutsal metni olan Kuran-ı Kerim'in Arapça olarak yazılması, hat sanatını Kuran-ı Kerim'in yazılışında büyük bir rol oynamaya sevk etmiştir. Hat sanatı, ayet-i kerimeler, hadis-i şerifler, hikmetli sözler, şiirler veya güzel sözler gibi metinlerin yazılmasıyla ilgilendir (Bilen, 2014). Ayrıca, hattatın kendi imzası, bir kurum veya kuruluşun ismi veya özel bir isim çalışması da olabilir. Bu sanat, kelimelerin ve harflerin estetik güzelliklerini vurgulayarak eserleri inceleyenlerin ve yazıyı okuyanların dikkatini çekmeyi amaçlar.

Hat sanatında eserlerin ortaya çıkarılmasında genellikle üç ana malzeme olan kalem, kâğıt ve mürekkep (Derman, 2001) kullanılır. Mürekkebin akışkan olması, kâğıdın aharlı olması ve kalemin keskin olması, meşek edilen harf ve kelimelerin yazımında büyük bir önem taşır. Bu unsurların uyumuyla eserin görselliği ortaya çıkarılır. Hattatın temel gayesi bu uyumu sağlamaktır ve bu amaca ulaşmak için hat eseri bir takım ön çalışmalara sahne olur. Bu ön çalışmalar genellikle küçük ölçekte yapılır ve hattat harflerin yazım şekillerine son hallerini vermek için birtakım çalışmalar yürütür. Aynı şekilde, kelimele-

Geliş Tarihi/Received: 31.03.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 27.09.2023

Yayın Tarihi/Publication Date: 29.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Raziye Yılmaz
E-mail: raziye.yilmaz@karatay.edu.tr

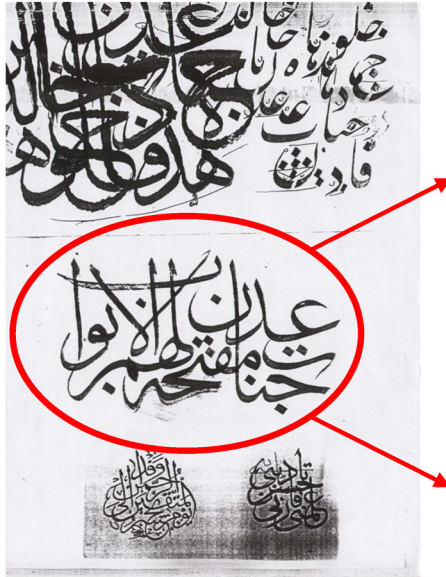
Cite this article as: Yılmaz, R. & Bilen, Y. (2024). Hat sanatında karalamalar: özgün ve özgür yazıların keşfi. *Journal of Art and Iconography*, 6, 1-12.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

rin bir yazı içinde nasıl birliktelik göstereceğine karar vermek için de hattat çaba gösterir. Eserin son haline erişmeden önce yapılan tüm bu ön çalışmalar “karalamalar” olarak adlandırılır. (Edgü, 1988; Yazır, 1981). Görsel 1’de Halim Efendi’ye ait karalama çalışmasının nihai formuna ulaştıktan sonra levha haline gelmiş bir örneği görülmektedir.

Karalama çalışmaları (Özkafa, 2023), noktasız ve mükerrer harf, kelime veya cümleciciği içeren deneme çalışmalarıdır. Kâğıt üzerinde boş yer bırakmadan, kâğıdın her yönünü kullanarak yapılan bu çalışmalar ilk bakışta düzensiz yazılar gibi görünse de buradaki asıl amaç en mükemmele ulaşmak için yapılan deneme yazılarıdır. Karalamalar, bir yandan hat sanatında eserin son haline getirmek için yapılan çalışmaları ifade ederken diğer yandan hattatın beceri ve hassasiyetini korumasına yardımcı olmak amacıyla yaptığı pratik çalışmaları da kapsar. Hattatlar, karalama çalışmalarıyla kendilerini sürekli olarak geliştirmeyi amaçlar ve sanatlarında ustalaşmaya çalışırlar (Çevik, 2020). Bu nedenle, hat sanatındaki ilerlemelerini ve beceri aşamalarını görmek ve geriye dönük gelişimleri kaydetmek amacıyla karalamalarını arşivlerler. Arşivlenmiş ve günümüze ulaşmış olan bu karalama çalışmaları, yazı sahasında yıllar içerisindeki değişimleri ve gelişmeleri gözlemlememizi sağlayan önemli bir belge niteliği taşırlar.



Görsel 1.

Halim Efendi'nin a) karalama çalışması, b) karalamanın levha hali (Hüseyin Öksüz Fotoğraf Arşivi, 2023).

Bu makalede, hat sanatının gelişiminde önemli bir yeri olan karalamalar üzerinde durulacaktır. Bu kapsamda, karalamaların terminolojisi ayrıntılı bir şekilde ele alınacak ve hat sanatında karalamaların önemi genel olarak açıklanacaktır. Ayrıca, karalamaların hat sanatına kattığı estetik değer ve hattatlara sağladığı faydalar

detaylı bir şekilde ortaya konulacaktır. Karalama aşamaları hakkında teknik bilgiler verilerek, okuyucular hat eserinin oluşturulmasındaki aşamalar hakkında bilgilendirilecektir. Bununla birlikte bu çalışmada, günümüzde önemli değere sahip olan bir karalama örneği hat sanatı açısından tahlil edilecektir.

Hat Sanatında Karalamalar

Hat sanatı literatüründe yer alan “karalama” kelimesi menfi bir anlam içermemektedir. Karalama kelimesinin kökenine baktığımızda, “kara” kelimesinin müennes (dişi) şekli olan “sevdâ” kelimesiyle ilişkilendirilebilir. “Sevdâ” güçlü bir sevgi, aşk ve tutku anlamına gelirken, “sevâd” siyahlık, karartı anlamına gelir. Karalama kelimesi ise “müsvedde” kelimesiyle de ilişkilendirilebilir. Bu kelime kökleri siyahlık, kara ve karartı ile ilişkilidir (Ayverdi, 2010; Şemseddin, 2018). Karalama kelimesi hat sanatında birçok anlamda kullanılmıştır. Örneğin, temize çekilmemiş yazı, bir yazının kâğıt üzerine işlenmemiş ilk şekli, düzensiz ele alınmış notlar ve bir eserin başlangıç aşamaları gibi anlamlara karşılık gelmektedir. Bu anlamlarında karalama kelimesi genel olarak henüz tamamlanmamış, düzenlenmemiş bir çalışmayı ifade etmektedir (Özönder, 2003). Bu bağlamda, hat sanatında “karalama” terimi, hattatın ilk taslaklarını, deneme çalışmalarını ve yazının henüz tamamlanmamış hallerini ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu terim, hat sanatının



gelişim sürecinde önemli bir aşamayı temsil eder, hattatın yaratıcılığını ve sürekli çalışmasını vurgular.

Hat sanatında karalama, hattatların kendine özgü bir tür olarak kullanabildiği önemli bir çalışma şeklidir. Bir nevi kontrollü el yazısı pratikleri olarak da düşünülebilir. Karalama çalışmaları, hattatların kalemi ve kâğıdı daha rahat ve ustaca kullanabilmesi ve böylece öğrenme ve keşif yapma sürecine olanak sağlar. Karalama çalışmaları hattatlara metnin kompozisyonunu planlama, ölçeklendirme ve estetik uyum üzerinde deneyim kazandırır. Aynı şekilde,

kelimelerin bir yazı içinde nasıl birliktelik göstereceğine karar vermek için de çaba gösterirken ayrıca tekniklerini geliştirmelerine ve farklı kompozisyon denemeleri yapmalarına olanak tanır. Hattat, sürekli olarak kendisini keşfetme ve en güzel sonuca ulaşma amacıyla karalama çalışmalarını sürdürerek hat sanatında ilerler. Aynı yazı metni için farklı karalamalar da karşımıza çıkmaktadır.

Hattatların el becerilerini geliştirmek amacıyla gerçekleştirdikleri karalamaların, tarihsel olarak ilk dönemlerden itibaren var olduğuna inanılmaktadır. Ancak, bu tür karalamaların çok eski örnekleri günümüze ulaşmamış olması (ulaşabilen bilgiler kadarıyla) bu çalışmaların o dönemde yeterince önemsenmediği veya korunmadığı muhtemeldir. Diğer yandan, Osmanlı hat ekolünün kurucusu

Karalama çalışmaları geleneksel ve modern tasarımlar arasında dengeyi sağlamak için hattatlara esneklik ve özgürlük sağlar. Hat sanatında köklü bir geçmişe sahip olan geleneksel yazı formlarını modern çağın estetik kriterleriyle birleştirmek, hattatlara farklı bir ifade ve yaratıcılık alanı sunar. Karalamaların bir diğer önemi de çalışılan bir karalama örneğinin başka hattatlar tarafından da taklit olarak çalışılmasıdır. Bu da bize, karalamadaki harf ve kelime anatomilerinin de taklit edilerek sanatı öğrenme yolunda karalamaların önemli bir yer tuttuğunu kanıtlamaktadır. Örneğin, Hattat Şeyh Hamdullah'ın çalıştığı bir karalamayı sonraki asırlarda gelen İsmail Zühdi Efendi iki kez taklit etmiş (Görsel 3); Hattat Mustafa Halim Efendi ise Şevki Efendi'nin karalamalarını takliden çalışmış



(a)

(b)

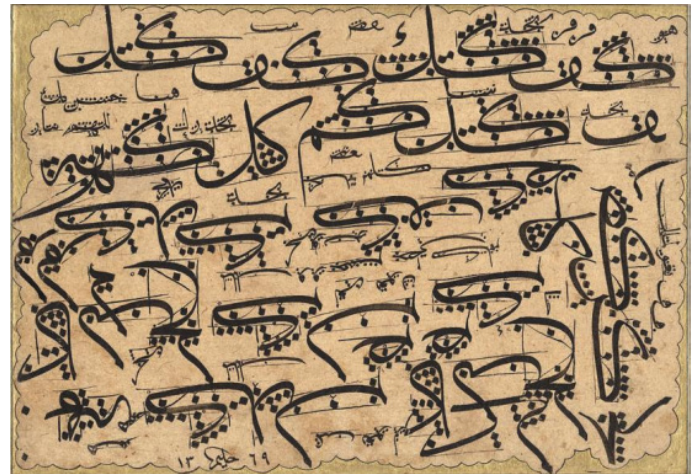
Görsel 3. (a) İsmail Zühdi Efendi'nin sülüs karalama örneği (TSMK, GY 309); (b) Şeyh Hamdullah Efendi'yi takliden İsmail Zühdi Efendi'nin yazmış olduğu sülüs karalama örneği (Derman, 2017).

Şeyh Hamdullah'ın eserlerini incelediğimizde (Görsel 2), imza metinleri içeren karalama örneklerine rastlarız (Hamdullah, 2008, s. 16). Bu bağlamda, Osmanlı dönemindeki en eski karalama örneklerinin Şeyh Hamdullah'a ait olduğu söylenebilir.

**Görsel 2.**

Şeyh Hamdullah'ın sülüs-nesih karalaması (Hamdullah, 2008, s. 16).

tır (Görsel 4). Adeta karalamanın karalamasını yapmışlardır.

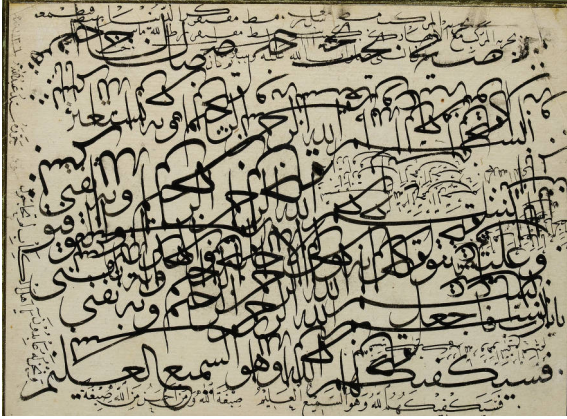
**Görsel 4.**

Halim Efendi'nin, Şevki Efendi'yi taklid ettiği karalaması (Bilen, 2010).

Hattatların karalama çalışmalarına genellikle imza atmadığı görülürken, Hattat Seyyid Hamdi bütün karalama çalışmalarına imza

atmıştır. Bu nedenle, Karalamacı unvanı ile anılmaktadır. Özellikle sülüs yazılarında gösterdiği yetenekle Karalamacı Seyyid Hamdi, hat sanatında karalama denince ilk akla gelen isimlerden biri olmuştur.

Geçmişten günümüze hattatların karalama çalışmaları, onların hat sanatında nasıl olgunlaştıklarını ve belirli bir konuma nasıl geldiklerini gösteren canlı belgelerdir. Bu çalışmalar, hattatların emeklerini ve çabalarını yansıtan önemli eserler olması sebebiyle farklı müze ve özel koleksiyonlarda sergilenip muhafaza edilerek hem hattatların gelişimlerini ve sanatsal yolculuklarını sanatseverlere aktarma fırsatı sunar hem de hat sanatının zenginliğini, estetik ve teknik yönlerinin keşfedilmesini, sanatın tanıtılmasını ve korunmasını sağlar. Günümüze kadar ulaşan bu eserler (Görsel 5), hat sanatının tarihini ve gelişimini belgelemekte ve gelecek nesillere aktarmaktadır.



Görsel 5.

Yedikuleli Seyyid Abdullah Efendi'nin sülüs-nesih karalaması (SSM, 190-0439).

Karalamaların hat sanatında başlangıçta üstlendiği rol ile günümüzde geldiği nokta arasında önemli farklılıklar bulunmaktadır.

İlk karalama örnekleri yazılı metinlerin taslağını oluşturmak, düşünceleri hızlıca kaydetmek veya hattatın el becerilerini geliştirmek amacıyla kullanılmışlardır. Günümüz karalama örnekleri ise bahsedilen özellikleri ihtiva ederken, en önemli yazı unsurlardan terkip (bileşim), tenasüp (uygunluk) ve ihtişam (görkem) özelliklerini de barındırmaktadır. Klasik karalama mantığında geometrik formlar oluşturulmazken, günümüz hattatları, çalıştıkları metinlerin harflerini kullanarak eserlerine geometrik bir yapı kazandırma yoluna gitmektedirler (Görsel 6). Ayrıca günümüz karalama çalışmalarının birçoğunda tashih işleminin uygulandığı görülmektedir (Görsel 7). Günümüz karalama çalışmalarında uygulanan tüm bu etkenler bizlere karalama çalışmalarının artık birer levha olarak da değerlendirildiğini göstermektedir. Görsel 8'de görüldüğü üzere bu çalışmaların temel amacı, karalama tarzında kompozisyonlar oluşturmaktır.



Görsel 6.

Osman Özçay'ın kalem suresi birinci ayet karalaması (ozcay.com, 2023).



Görsel 7.

Mehmed Özçay'ın tashih edilmiş karalaması (ozcay.com, 2023).



Görsel 8.

Fatih Özkafa ta'lik karalaması (faithozkafa.com, 2023).

Hat Sanatında Karalama Uygulama Esasları

Karalamalar hat sanatında özgür bir türdür ve bu aşamada herhangi bir sınırlayıcı unsur bulunmadığı için hattatlar, genellikle sülüs, ta'lik ve nesih yazı çeşitlerinden biri veya aynı anda birden fazla yazı çeşidi (Görsel 9) ve kompozisyon örneklerini kullanarak metni aharlı kâğıtlar üzerinde sadece siyah mürekkep ile değil farklı renkli mürekkepler de kullanarak denemeler yapar (Görsel 10). Bu denemelerde Hattat kendi fikir dünyasındaki düşüncelerini yazıya dökerek ahenkli bir istif oluşturma amacıyla çalışmalar yapar.



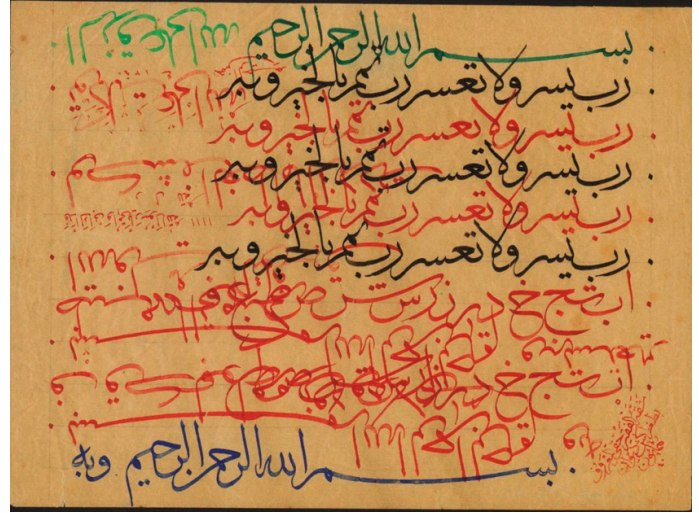
Görsel 9.

Davut Bektaş'ın sülüs, nesih, ta'lik, rika karalaması (ketebe.org, 2023).

Karalama çalışmaları her ne kadar hat sanatı uygulama esaslarına tabi olsa da bu esaslar karalamalar için farklılaşabilir. Bu farklılıklara kısaca aşağıda değinilmiştir.

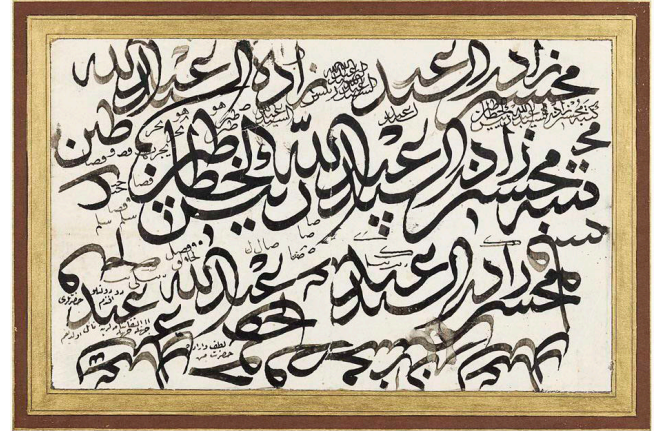
Metin İçeriği

Hattat, karalamaya başlamadan önce ilk olarak yazacağı metni belirler. Bu metin, çeşitli içeriklerinden oluşabilir, örneğin Görsel 11'de hattatın kendi imzası yer alırken, bir kurum veya kuruluşun isminin istif çalışması bulunabilir (Görsel 12). Görsel 13'de ise mavi zemin üzerine "zırnık mürekkebi" ile 35. Osmanlı Padişahı Mehmed Reşad'a ait padişah tuğrası karalama örneği yer almaktadır. Hamid Aytaç'ın Kur'an-ı Kerim yazarken yaptığı nesih karalama çalışması ise Görsel 14'te verilmiştir.



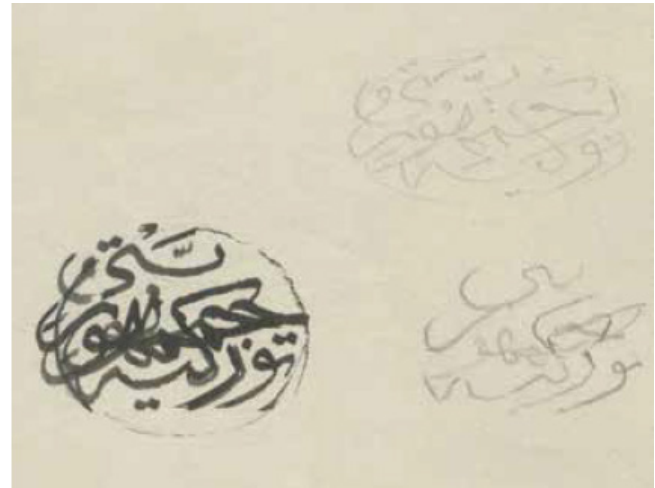
Görsel 10.

İsmail Hakkı Efendi'nin sülüs-nesih renkli karalama levhası (Çağlar, 2010, s.64).



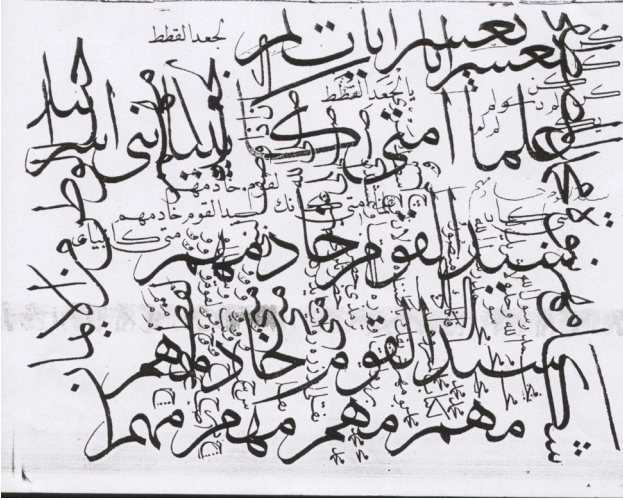
Görsel 11.

Muhsinzâde Seyyid Abdullah Efendi'nin sülüs-icâze imza karalaması (Alif Art A.Ş. Fotoğraf Arşivi, 2023).



Görsel 12.

Mustafa Halim Özyazıcı'nın Türkiye Büyük Millet Meclisi karalaması (Perk, 2021, s. 228).

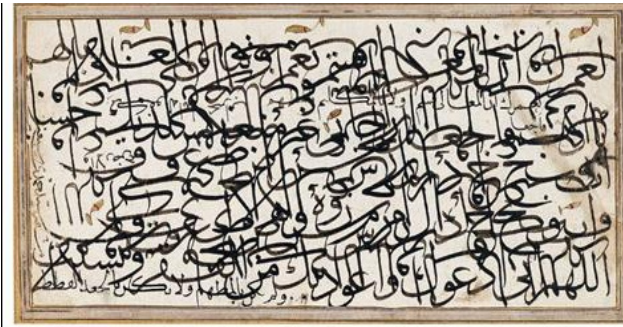


Görsel 16.

Mustafa Halim Özyazıcı'nın sülüs-nesih karalaması (Hüseyin Öksüz Fotoğraf Arşivi, 2023).

Estetik kriterleri

Karalamalar, estetik kurallara ve düzenlemelere daha az bağlı olmasıyla hat sanatındaki diğer yazı formlarından farklılaşır. Karalama çalışmalarında, harflerin ve kelimelerin serbest bir şekilde kullanılması ve düzensiz bir biçimde yerleştirilmesi bir eksiklik olarak görülmemelidir (Görsel 17). Aksine bu çalışmalar harf, kelime ve cümleciklerin estetik değerini göstermek, sanatsal ifadesini araştırmak amacıyla yapılan denemelerdir. Ayrıca yazılan metin içerisinde denge, ritim ve estetik unsurları keşfetmelerine ve hat yazısının güzelliğini yansıtmalarına yardımcı olur.

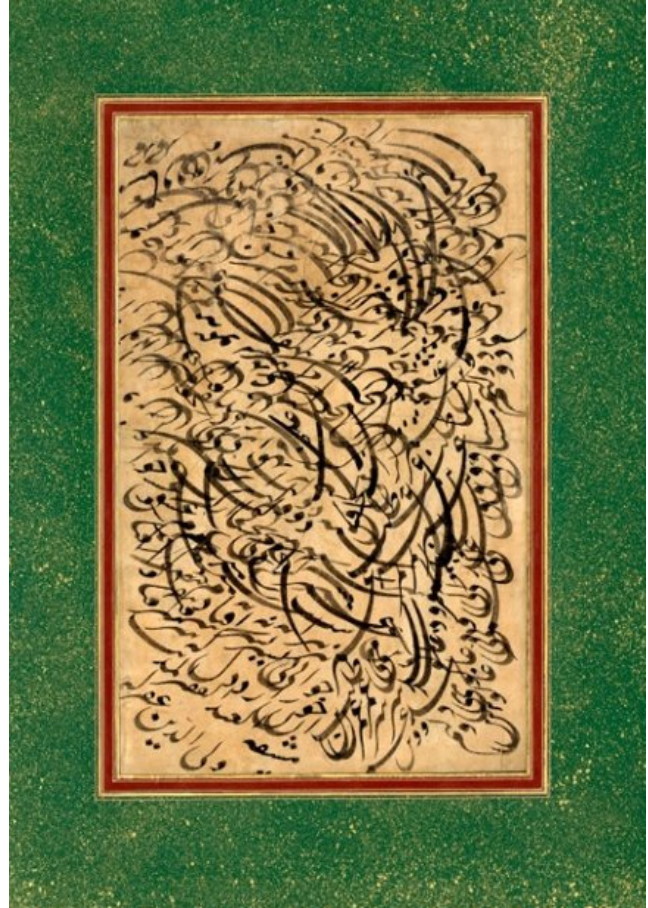


Görsel 17.

Karalamacı Seyyid Mehmed Hamdi Efendi'nin sülüs-nesih karalaması (Hasan Adsan Fotoğraf Arşivi, 2023).

Tashih

Hat sanatında tamamlanmış yazılara "tashih" yapılır. Tashih, ince uçlu bir hat kalemı veya fırça kullanarak, harflerin kenarlarındaki düzensizlikleri gidermek, hatların kalınlığını ve inceliğini dengelemeye çalışmak, harflerin formlarını daha belirgin hale getirmek ve yazıya daha zarif bir görünüm kazandırmak amacıyla yapılan uygulamadır (Yılmaz, 2004). Ancak bu uygulama karalama yazılarının birçoğunda görülmez (Görsel 18). Karalama çalışmalarında hattatın kalemını özgürce kullanması sonucunda harflerin pürüzsüz olmaması ve hatta kasıtlı olarak tashih yapmaması, yazının özgünlüğünü, hattatın yazıdaki enerjisini, hareketliliğini ve karakterini ortaya koymasını sağlayan değerli özelliklerdir. Ayrıca hattatın kalem sahipliği, el kudretini ve ustalığını da daha belirgin hale getirip, hat sanatının yaratıcılık ve özgünlük alanlarını keşfetmesini ve hattatın kendine has bir ifade biçimi geliştirmesine imkân sağlar.



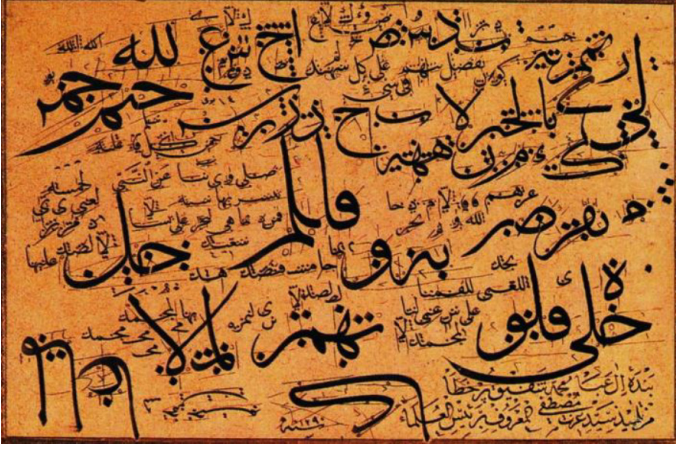
Görsel 18.

Veliyyüddin Efendi'nin ta'lik karalaması (Derman, 2017).

Teşrifat

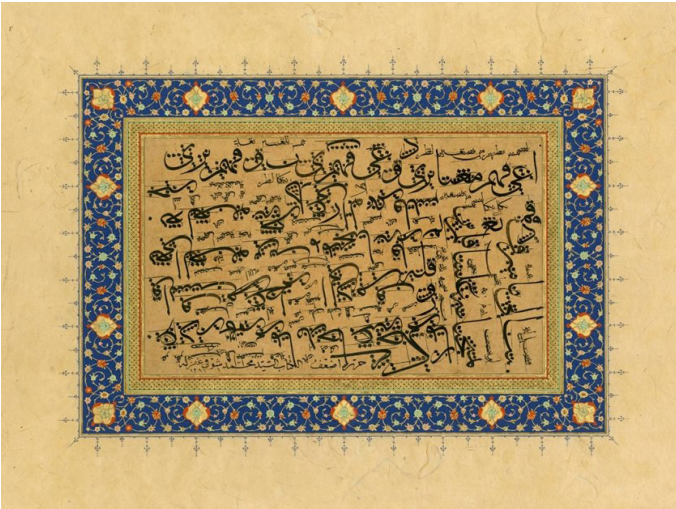
Karalamalar, hat sanatının özgün bir türü olarak değerlendirilir ve kompozisyonlardaki geleneksel kuralların aksine, teşrifat (dizilim) ve satır hizasına dikkat edilmez. Harf ve kelimelerin belirli bir hizada yazılmamış olması, dikey harflerinin birbirini kesmesi, tetabuk (Yılmaz, 2004) adı verilen bazı harflerin benzer kısımlarının ortak

kullanımı gibi özellikler görülebilir (Görsel 19). Bu çalışmalar sırasında eksik bırakılan kelimeler veya tamamlanmamış harfler, hat yazısının sürekliliği ve bütünlüğü içinde bir anlam taşır. Bununla birlikte, karalama çalışmaları hat yazısının gelişimi için bir fırsat sağlar ve hattatlar için özgünlük alanları sunar.



Görsel 19.
Mehmed Şefik Efendi'nin sülüs-nesih karalaması (Ülker, 1987, s. 263).

Karalama çalışmalarında harf biçimleri ve satır nizamı düzensiz olabilir. Temrin ise karalamanın bir alt türüdür ve genellikle düzensiz ve üst üste yazılmış harf veya kelimeler içermez. Temrinler, ölçü ve düzen amaçlı noktaların kullanıldığı belirli bir düzende yazılan eserlere verilen bir isimdir. Şevki Efendi'nin Görsel 20'de verilen sülüs-nesih temrin örneğinde, harflerin genellikle birbirinin üzerine geçmeden, kendi içerisinde belirli bir düzen içerisinde yerleştirilmesi ile harfler ve yazılan ibareler net bir şekilde okunabilmektedir.



Görsel 20.
Şevki Efendi'nin sülüs-nesih temrin karalaması (Derman, 2023).

Tezhip

Tezhip, hat sanatı çalışmalarına sonradan yapılan süslemeler ve detaylı işlemlere verilen isimdir. Bazı karalama örnekleri (Görsel 21) tezhiplenmiş olarak karşımıza çıkar ve böylece karalamalar

daha estetik ve gösterişli bir şekilde okuyucuya ve izleyiciye sunulur. Karalama çalışmalarında tezhip yapılmış örnekler olarak çalışmanın kenarlarını süslemek amacıyla sadece battal ebru, şal ebru, gelgit ve taraklı ebru çalışmalarını görmekteyiz (Görsel 22). Ayrıca karalama çalışmalarının yazı zeminine gül durak veya çiçek motiflerinin de işlendiğini görmekteyiz (Görsel 23).

Tezhiplenmiş karalamalar, hat sanatında karalamalara verilen değeri de gösteren önemli örneklerdir. Sanatçılar, tezhiple karalama çalışmalarına ayrı bir değer katarak, eserleri üzerinde ince detaylarla süslemeler yaparlar. Bu süslemeler, eserin estetik kalitesini artırırken, hat sanatının incelikli dünyasına daha fazla kapı aralar ve bu zengin kültürel mirasa vurgu yapar.



Görsel 21.
Mustafa Halim Özyazıcı'nın sülüs-nesih karalama örneği (Albayrak Hat Koleksiyonu).

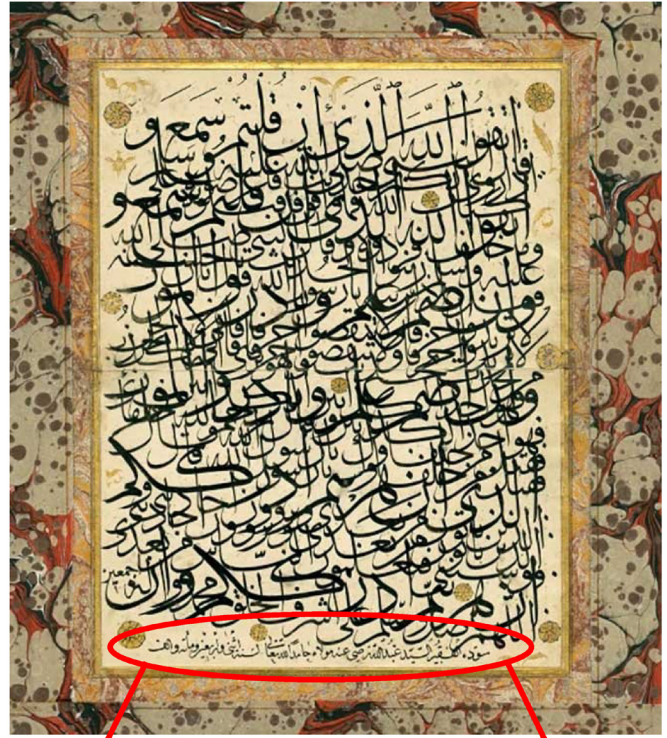


Görsel 22.
Seyyid Mehmed Hamdi'nin karalama örneği (Ebubekir Mete Koleksiyonu).



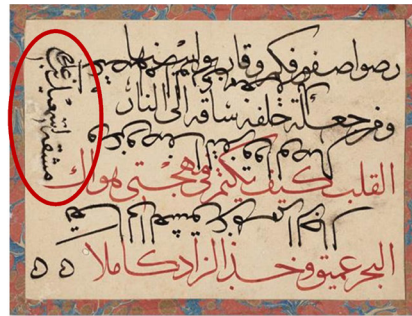
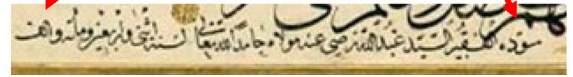
Görsel 23.

Zühdi İsmail Ağa Efendi'nin sülüs karalaması (ketebe.org, 2023).



Görsel 24.

Yedikuleli Seyyid Abdullah Efendi'nin sülüs karalaması (Derman, 2017).



Görsel 25.

Aşakapılı İsmail Efendi'nin, karalamanın a) birinci satırı, b) ikinci satırı, c) üçüncü satırı, d) dördüncü satırı, e) beşinci satırı, f) altıncı satırı, g) yedinci satırı ve h) imza metni (Cenap Yazansoy Koleksiyonu).

Ketebe Kaydı

Hattatlar, yazdıkları levhaların altına koydukları imzalarıyla kendilerini ifade ederler. Bu imzalar genellikle Arapça “bunu yazdı” anlamına gelen “ketebehû” kelimesiyle birlikte kullanılır ve buna “Ketebe koymak”, “Ketebe yazmak” veya “Ketebe atmak” denir (Yazır, 1981). Hattatlar, imzalarını kullanarak yazdıkları eserlere kişisel bir dokunuş katarlar ve bu imzalar ile eserlerinin kıymetini arttırmalar. Bazı karalama çalışma örneklerinde hattatlar imza kullanmak istemeyebilirler. Bu imzalarda “sevvedehu” ifadesi kullanılarak, hattatın bu çalışmayı karalama olarak yazdığını ifade eder. İmza metinlerinde isimden sonra bazen «gufire lehu» (Affola), “Gufire zünûbuhu” (Günahları affola) veya benzer duaları içeren cümleler yer alabilir. Bu dualar, hattatın tevazu içinde olduğunu ve Allah’ın rahmetini dilemesini ifade etmek için eklenir. Hattatlar, imzalar ve dualar aracılığıyla yazıları ile kişisel bir bağ kurarlar böylece hem yazının güzelliğini hem de içsel yolculuklarını vurgularlar. İmzalardaki dualar, hattatların sanatsal ifadelerini tamamlayarak yazdıkları eserlerde kendilerini ifade etmelerini, tevazularını ve Allah’ın rahmetini dilemelerini sağlar (Görsel 24).

Karalama İncelemesi

Detaylı bir karalama değerlendirmesi için İsmail bin Ali’ye (Ağakapılı İsmail Efendi) ait karalama levhası incelemeye tabi tutulmuştur. İncelemede bir önceki bölümde bahsedilen esaslar dikkate alınmıştır. İncelemeye tabi olan eser Görsel 25’te verilmiştir. Bu eser yedi satır ve bir de imza satırından oluşmaktadır (Görsel 25(a)-(h)). Her satırın Arapça metinleri ve Türkçe mealleri Tablo 1’de verilmiştir.

Görsel adı	Arapça metni ve Türkçe meali
Görsel 25(a)	رصوا صفوفكم، وقاربوا بينها Saflarınızı sık ve birbirinize yakın tutunuz! (Ebu Davut, Salat 93)
Görsel 25(b)	ومن جعله خلفه ساقه إلى النار Kim onu (Kur’an’ı) arkasına atarsa, o onu ateşe götürür. (Yahyâ b. Hamza el-Alevî, 1995: 355-359)
Görsel 25(c)	القلب كيف يكتف في مهجتي هوك Kalp, ruhumdaki sana olan aşkı nasıl gizlesin? (Kelam-ı Kibar)
Görsel 25(d)	البحر عريق وحيذا الزاد كاملا Deniz derin ve azığın tam olması ne kadar da güzeldir (Kelam-ı Kibar)
Görsel 25(e)	تعالى العشق عن هم الرجال Aşk, erkeklerin arzuları ile sonlandırılmayacak kadar yücedir.
Görsel 25(f)	وعن وصف التفرق والوصال Ayrılık ve (sevgililerin) kavuşmasının tanımı hakkındadır.
Görsel 25(g)	اعتصام الوري بمغفرتك Âdemoğlunun bağlılığı senin bağışlamanladır.
Görsel 25(h)	إسماعيل مشقة اسمعيل بن طي Bin Ali meşk etti.

Tablo 1.

İsmail Bin Ali Karalaması Metni ve Türkçe Meali

Battal ebru ile çerçvelenen eser, Ağakapılı İsmail Efendi’ye aittir. Eser krem zemin üzerine siyah is mürekkebi ve surh ile sülüs kit’a formunda yazılmıştır. Görsel 25(a)-(g)’de tespit edildiği üzere farklı metin içerikleri yazılmış olup noktalama işaretlerine yer verilmiştir. Levhada herhangi bir satır nizamına dikkat edilmeyip yazı kâğıdı farklı yönleriyle kullanılmıştır. İçerik olarak da Hadis-i Şerif (görsel 25(a)-(b)) ve Kelâm-ı Kibâr (görsel 25(c)-(g)) yazılmıştır. Hattat farklı satır nizamına dikkat etmeden metinleri alt alta (görsel 25(a)-(d)) yazarken kâğıt ters yönde çevirerek meşkine (görsel 25(e)-(g)) devam ettiğini görmekteyiz. Zemin üzerinde ilk iki satır (görsel 25(a)-(g)) yazılırken üst üste gelerek karmaşık bir görüntü meydana geldiği için harflerin belirlenmesinde ve kelimelerin tabii bir karmaşıklık olabileceği gibi girift bir görünüme sebep olmasıyla leke dengesi açısından zemin üzerinde de yoğunluğa sebep olmaktadır. Görsel 25(h)’de verilen eserin imza metni ise karalamanın sol tarafında (görsel 25’de kırmızı ile çerçvelenen yer) yazıya dikey yönde yazılarak hattatın kâğıt yüzey boşluğuna göre imzayı o şekilde attığını düşündürmektedir. İmza metni farklı içerikte yazıların yazıldığı için meşk etti anlamında olan “meşekahü” ifadesi ile yazılmıştır. Eser detaylı incelendiğinde yazı sahası içerisinde ahenkli bir akış görülmektedir. Eserde farklı kalınlıklarda kalem kullanıldığı görülmemektedir. Yazıda tashih olmamakla beraber hattatın elinden ilk çıktığı şekilde kalan harf ve kelimeler keskin bir şekilde görülmektedir. Meşk edilirken yazılan harflerde hareke ve mühmel işaretlerden olan cezm, tırnak, tirfil işaretleri görüldüğü gibi (görsel 25(c), (g), (h)) bazı metinlerde (görsel 25(a), (b), (d), (e), (f)) hareke ve mühmel işaretler kullanılmamıştır. Ayrıca hat sanatında özellikle girift istiflerde çoğunlukla tercih edilen tetâbuk, bu eserde (görsel 25(c)) “ي ت ج ه م ف” kelimesindeki “fe” ve “mim” harflerinin ortak kısımlarının bir arada kullanılmasıyla uygulanmıştır.

Eserin yazı zemini incelendiğinde ise herhangi bir tahribat görülmemektedir. Zaman içerisinde kâğıt renginin solmaması, akma izlerinin olmayışı ve günümüze kadar yazının ulaşabilmesi gibi durumlar göz önünde bulundurulduğunda kâğıdın bitkilerden elde edilen renklerle boyandığını ispatlamaktadır. Ayrıca, bu eserde iki ayrı renk kullanılmıştır. İs ve surh mürekkebiyle iki ayrı rengin bir arada kullanımı görsel bir zenginlik katmaktadır. İs mürekkebiyle yazılmış olmasından dolayı yazının renginde solma ve dökülme gibi durumlar görülmemektedir.

Sonuç

Hat sanatı, yazı ve süsleme sanatının zarafetle birleştiği özgün ve özgür bir sanat dalıdır. Bir hat eserinin temel taşlarından biri de karalamalardır. Bir eserin oluşum sürecinde hattatın ilk adımı olan karalamalar, sanatkârın yazıyı tasarlamaya başladığı andan itibaren esere özgünlük katar. Hat sanatının doğuşu ve gelişimi açısından bakıldığında karalamalar, hattatın düşünsel ve yaratıcı yolculuğunun başlangıcı olarak nitelendirilir. Eserin ortaya çıkışına dair ilk izler, karalamalarda gizlidir.

Karalamalar, hattatların kalem ve kâğıdı daha rahat ve ustaca kullanabilmesi ve böylece öğrenme ve keşif yapma sürecine olanak sağlar. Karalama çalışmaları hattatlara metnin kompozisyonunu planlama, ölçeklendirme ve estetik uyum üzerinde deneyim kazandırır. Metni aharlı kâğıtlar üzerinde sadece siyah mürekkep ile değil farklı renkli mürekkepler de kullanarak denemeler yapar. Bu denemelerde hattat kendi fikir dünyasındaki düşüncelerini yazıya dökerek âhenkli bir istif oluşturma amacıyla çalışmalar yapar. Yine bu çalışmalar, asıl yazılacak yazının deneme, düzeltme ve tekâmül seyrini yansıtmaya açısından hem bir belge hem de öğretici bir meşk niteliğindedir.

Hattatların karalama çalışmaları, onların hat sanatında nasıl olgunlaştıklarını ve belirli bir konuma nasıl geldiklerini gösteren canlı belgelerdir. Bu çalışmalar, hattatların emeklerini ve çabalarını yansıtan önemli eserler olması sebebiyle farklı müze ve özel koleksiyonlarda sergilenip muhafaza edilerek hem hattatların gelişimlerini ve sanatsal yolculuklarını sanatseverlere aktarma fırsatı sunar hem de hat sanatının zenginliğini, estetik ve teknik yönlerinin keşfedilmesini, sanatın tanıtılmasını ve korunmasını sağlar.

Karalamaların bir diğer önemi de çalışılan bir karalama örneğinin başka hattatlar tarafından da taklit olarak çalışılmasıdır. Bu da bize, karalamalardaki harf ve kelime anatomilerinin de taklit edilerek sanatı öğrenme yolunda karalamaların önemli bir yer tuttuğunu kanıtlamaktadır. Örneğin, Hattat Şeyh Hamdullah'ın çalıştığı bir karalama sonraki asırlarda gelen İsmâil Zühdi Efendi tarafından iki kez taklit edilmiştir. Adeta karalamanın karalamasını yapmıştır.

Karalamalar, hattatın kalemini özgürce kullanması sonucunda harflerin kısmen pürüzlü olması, tashih yapmaması, yazının özgünlüğünü, kalem cereyanlarını, hattatın yazıdaki enerjisini, hareketliliğini ve karakterini ortaya koymasını sağlayan değerli çalışmalardır. Yine karalamalarda tetâbuk adı verilen harflerin benzer kısımlarının ortak kullanımı, harflerin parçalarını kavramada ciddi bir farkındalık oluşturur ki girift istiflerde çoğunlukla tercih edilebilir.

Karalamaların hat eserine kattığı estetik değer ve hattatlara sağladığı faydalar çalışmada ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Hattatlar, karalamalar sayesinde kendi kişisel ifade biçimlerini geliştirme fırsatı bulurken aynı zamanda hat sanatının özgün ve estetik dünyasına da katkıda bulunurlar.

Sonuç olarak, çalışmamızın ortaya koyduğu bulgular ışığında karalamalar, hat sanatının vazgeçilmez bir parçası olmakla beraber gelişimine de önemli katkılar sunmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-R. Y., Y. B.; Tasarım- R. Y., Y. B.; Denetleme-Y. B.; Malzemeler - R. Y.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi R. Y.; Analiz ve/veya Yorum-R. Y.; Literatür Taraması-R. Y.; Yazıyı Yazan-R. Y.; Eleştirel İnceleme-R. Y., Y. B.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept - R., Y., Y. B.; Design- R., Y., Y. B.; Supervision-Y., B.; Materials - R. Y.; Data Collection and/or Processing - R., Y.; Analysis and/or Interpretation-R., Y.; Literature Search-R., Y.; Writing Manuscript-R., Y.; Critical Review- R., Y., Y. B.

Conflict of interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Ayverdi, İ. (2010) Misalli Büyük Türkçe Sözlük. 1. Baskı, İstanbul, Kubbealtı Yayınları.
- Bektaş, D. (27.07.2023). Eserler. <https://www.ketebe.org/eser/3366?ref=artist&id=2100>.
- Bilen, Y. (2010). Hattat Mehmed Şevki Efendi ve Sülüs-Nesih Hat Ekolü, s. 211. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Atatürk Üniversitesi.
- Bilen, Y. (2014). Türk-İslâm Medeniyeti ve Hat San'atı. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 38-58.
- Çağlar, Y. (ed.), (2010). Bir Fotoğrafın Aynasında İstanbul'un Meşhur Hattatları, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi A.Ş. Yayınları.
- Çetin, N. M. (1989). Aklam-ı Sitte. TDV İslam Ansiklopedisi, 2, 276-280.
- Çevik, M. S. (2020). Hat Sanatında eğitim ve meşk. Lale Dergisi, 1(2), 107-115.
- Derman, M. U. (05.05.2023). Hat san'atında kıt'alar - 2. <https://www.fikriyat.com/yazarlar/ugur-derman/2023/05/05/hat-sanatinda-kitalar-2>
- Derman, M. U. (2001). Kalem. TDV İslam Ansiklopedisi, 24, 245-247.
- Derman, M. U. (24.10.2017). Şeyhulislâm Veliyüddin Efendi. <https://www.fikriyat.com/yazarlar/ugur-derman/2017/11/24/hat-sanatinin-buyuk-isimleri-12>
- Derman, M. U. (27.10.2017). Yedikuleli Seyyid Abdullah. <https://www.fikriyat.com/yazarlar/ugur-derman/2017/10/27/hat-sanatinin-buyuk-isimleri-8> adresinden alındı.
- Derman, M. U. (30.11.2017). Ünye'den İstanbul'a bir hattatın hayat hikayesi: İsmail Zühdi Efendi. <https://www.fikriyat.com/yazarlar/ugur-derman/2017/11/30/hat-sanatinin-buyuk-isimleri-13> adresinden alındı.
- Edgü, F. (1988). Türk Hat Sanatı (karalamalar / meşkler). İstanbul, Ada Yayınları.
- Efendi, A. İ. (27.07.2023). Ağakapılı İsmail Efendi, Eserler. <https://www.ali-fart.com/agakapili-smal-efend-1706-278802/> adresinden alındı.
- Efendi, İ. Z. (tarih yok). İsmail Zühdi Efendi, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Güzel Yazılar bölümü, İstanbul.
- Efendi, M. S. A. (10.03.2013). Muhsinzâde Seyyid Abdullah Efendi. Alif Art, Osmanlı ve Karma Sanat Eserleri Müzayedesi Kataloğu, İstanbul.
- Efendi, S. M. H. (2023). Seyyid Mehmed Hamdi Efendi. Hasan Adsan Fotoğraf Arşivi.
- Efendi, S. M. H. (27.07.2023). Seyyid Mehmed Hamdi Efendi, Eserler. <https://www.ketebe.org/eser/5349?ref=artworks> adresinden alındı.
- Efendi, Y. S. A. (26.07.2023). Yedikuleli Seyyid Abdullah Efendi, Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu. Sakıp Sabancı Müzesi Arşiv ve Araştırma Alanı, <https://digitalssm.org/digital/collection/Kitapvehat/id/213756> adresinden alındı.
- Efendi, Z. İ. (27.07.2023). Zühdi İsmail Efendi, Eserler. <https://www.ketebe.org/eser/7487?ref=artworks> adresinden alındı.
- Hamdullah, Ş. (2008). Emin Barın Hat Koleksiyonu Müzayedesi kataloğu. Portakal Sanat ve Kültür Evi, Portakal Sanat ve Kültür Evi.
- Öksüz, H. (2023). Hüseyin Öksüz hat arşivi (dijital), Konya.
- Özçay, M. (27.07.2023). Eserler. <http://www.ozcay.com/mehmed/galeri#130>.
- Özçay, O. (27.07.2023). Eserler. <http://www.ozcay.com/osman/galeri#113>.
- Özkafa, F. (2023). Hat Sanatı-Osmanlı'dan bugüne. İstanbul, Kapı Yayınları.
- Özkafa, F. (27.07.2023). Eserler. [http://www.fatihozkafa.com/index.php?go=galeri#prettyPhoto\[gallery1\]/71/](http://www.fatihozkafa.com/index.php?go=galeri#prettyPhoto[gallery1]/71/).
- Özönder, H. (2003). Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları deyimleri terim-

- leri sözlüğü, Konya: Sebat Ofset Matbaacılık, 145-146.
- Özyazıcı, M. H. (27.07.2023). Eserler. <https://www.ketebe.org/eserler?artworkId=1121> adresinden alındı.
- Perk, H. (2021). Hattat Halim Özyazıcı Hayatı ve Sanatı. İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi.
- Serin, M. (2005). Hat Sanatı ve meşhur Hattatlar. İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı.
- Şemseddin Sâmî, (2018). Kâmûs-i Türkî (Latin Harfleriyle), (haz. Raşit Gündoğdu, Niyazi Adıgüzel, Ebul Faruk Önal), 6. Baskı, İstanbul, İdeal Kültür Yayınları.
- Ülker, M. (1987). Başlangıçtan günümüze Türk Hat Sanatı. Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Yazır, M. B. (1981). Medeniyet aleminde yazı ve İslam Medeniyetinde kalem güzeli 2. Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Yılmaz, A. (2004). Türk Kitap Sanatları tabir ve ıstılahları. İstanbul, Damla Yayınevi.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

Halim Efendi'nin a) karalama çalışması, b) karalamanın levha hali (Hüseyin Öksüz Fotoğraf Arşivi, 2023).

Görsel 2.

Şeyh Hamdullah'ın sülüs-nesih karalaması (Hamdullah, 2008, s. 16).

Görsel 3.

(a) İsmail Zühdi Efendi'nin sülüs karalama örneği (TSMK, GY 309); (b) Şeyh Hamdullah Efendi'yi takliden İsmail Zühdi Efendi'nin yazmış olduğu sülüs karalama örneği (Derman, 2017).

Görsel 4.

Halim Efendi'nin, Şevki Efendi'yi taklid ettiği karalaması (Bilen, 2010).

Görsel 5.

Yedikuleli Seyyid Abdullah Efendi'nin sülüs-nesih karalaması (SSM, 190-0439).

Görsel 6.

Osman Özçay'ın kalem suresi birinci ayet karalaması (ozcay.com, 2023).

Görsel 7.

Mehmed Özçay'ın tashih edilmiş karalaması (ozcay.com, 2023).

Görsel 8.

Fatih Özkafa ta'lik karalaması (faithozkafa.com, 2023).

Görsel 9.

Davut Bektaş'ın sülüs, nesih, ta'lik, rika karalaması (ketebe.org, 2023).

Görsel 10.

İsmail Hakkı Efendi'nin sülüs-nesih renkli karalama levhası (Çağlar, 2010, s.64).

Görsel 11.

Muhsinzâde Seyyid Abdullah Efendi'nin sülüs-icâze imza karalaması (Alif Art A.Ş. Fotoğraf Arşivi, 2023).

Görsel 12.

Mustafa Halim Özyazıcı'nın Türkiye Büyük Millet Meclisi karalaması (Perk, 2021, s. 228).

Görsel 13.

Mustafa Halim Özyazıcı'nın tuğra formunda "Mehmed han bin Abdülmecid el-muzaffer daima" (35. Osmanlı Padişahı Mehmed Reşad) karalaması (Perk, 2021, s. 163).

Görsel 14.

Hamit Aytaç'ın nesih karalaması (Hüseyin Öksüz Fotoğraf Arşivi, 2023).

Görsel 15.

Mustafa Halim Özyazıcı'nın karalaması (Hüseyin Öksüz Fotoğraf Arşivi, 2023).

Görsel 16.

Mustafa Halim Özyazıcı'nın sülüs-nesih karalaması (Hüseyin Öksüz Fotoğraf Arşivi, 2023).

Görsel 17.

Karalamacı Seyyid Mehmed Hamdi Efendi'nin sülüs-nesih karalaması (Hasan Adsan Fotoğraf Arşivi, 2023).

Görsel 18.

Veliyyüddin Efendi'nin ta'lik karalaması (Derman, 2017).

Görsel 19.

Mehmed Şefik Efendi'nin sülüs-nesih karalaması (Ülker, 1987, s. 263).

Görsel 20.

Şevki Efendi'nin sülüs-nesih temrin karalaması (Derman, 2023).

Görsel 21.

Mustafa Halim Özyazıcı'nın sülüs-nesih karalama örneği (Albayrak Hat Koleksiyonu).

Görsel 22. Seyyid Mehmed Hamdi'nin karalama örneği (Ebubekir Mete Koleksiyonu).

Görsel 23.

Zühdi İsmail Ağa Efendi'nin sülüs karalaması (ketebe.org, 2023).

Görsel 24.

Yedikuleli Seyyid Abdullah Efendi'nin sülüs karalaması (Derman, 2017).

Görsel 25.

Ağakapılı İsmail Efendi'nin, karalamanın a) birinci satırı, b) ikinci satırı, c) üçüncü satırı, d) dördüncü satırı, e) beşinci satırı, f) altıncı satırı, g) yedinci satırı ve h) imza metni (Cenap Yazansoy Koleksiyonu).

Osmanlı Minyatürlerinde Topografik İstanbul Tasvirleri

Topographic Descriptions of Istanbul in Ottoman Miniatures

Chuanyi LEI¹ 

Erol KILIÇ² 

¹Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye

²Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye



Öz

Osmanlı İmparatorluğunda 16. yüzyılda yaygınlaşan topografik İstanbul tasvirlerinin Pîrî Reis'in denizcilik haritalarından Matrakçı Nasuh'un menzîlnâmesi ve saray şehnameleri minyatürlerine kadar Türk sanat tarihinde ayrı bir yer vardır. Topografik şehir tasvirinin Osmanlı minyatürleri özgün bir resim tarzı ortaya çıkarken dönemin uygulanan ve bugüne ulaşan İstanbul tasviri eserleri az sayıda olduğu bilinmektedir. Bu çalışma ile Osmanlı minyatürleri içinde özel bir konuma sahip olan topografik İstanbul tasvirleri örnekleri plan ve plastik olarak incelenmiş, karşılaştırmaları yapılmış; İstanbul tasvirleri yapan günümüz yaratıcı sanatçılarına geçmiş Türk minyatür örneklerinden yeni bir bakış kazandırması amaçlanmıştır. Bu çalışmada kronolojik olarak incelenen minyatürler karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş, eser analizi yöntemi ve nitel araştırma yöntemi ile çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu açıdan tarihi eserlerin değerlendirilmeleri ve analizlerinin günümüz minyatür sanatçılarına yeni yorumlar çıkartabilmesi için bir yardımcı kaynak olması beklenilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Minyatür, topografik, topografik İstanbul tasvirleri, İstanbul minyatürleri

ABSTRACT

Topographical depictions of Istanbul, which became widespread in the Ottoman Empire in the 16th century, have a special place in Turkish art history, from Pîrî Reis's marine maps to Matrakçı Nasuh's miniatures and shahnameh miniatures for the royal court. While Ottoman miniatures of topographic city depiction emerged as a unique painting style, it is known that there are only a few works depicting Istanbul that were applied in the period and have survived to this day. In this study, examples of topographic depictions of Istanbul, which have a special position among Ottoman miniatures, were examined in plan and plastic form and compared; It is aimed to provide today's creative artists who depict Istanbul with a new perspective on past Turkish miniature examples. In this study, the miniatures examined chronologically were evaluated comparatively and tried to be analyzed using the work analysis method and qualitative research method. In this respect, it is expected that the evaluation and analysis of historical works will be an auxiliary resource for today's miniature artists to create new interpretations.

Keywords: Miniature, topographic, topographical depictions of Istanbul, miniatures on Istanbul

Giriş

Geçmişten günümüze Avrasya gözbebeği ve dünya başkenti olan İstanbul şehri, sayısız sanatçıya ilham vermiştir. Başta Osmanlı nakkaşları olmak üzere, Avrupalı ressam, diplomatlar, seyyahlar ve mimarlar İstanbul'u ziyaretlerinde, ellerinden çıkan İstanbul tasvirleri (minyatürler, gravürler, topografik resimler ve haritalar) kuşkusuz günümüze kadar etkileyici olmuşlardır. İstanbul belleğini oluşturan bu görsellerin her birini sanat ve akademi alanında kültürel miras olarak kullanmaktayız.

Daha önce birçok araştırmacılar tarafından sanat tarihi veya tarih açısından Osmanlı minyatürlerinde İstanbul tasvirleri vb. konularda çalışılmalar yapıldığını görmekteyiz. Genellikle tarihi, edebi ve ilmi konuların işlendiği Osmanlı minyatür sanatının klasik döneminden son dönemine kadar çoğu kez tarihin yansıtılması tercih edilmiştir. Yapılan eserler arasında büyük çoğunluğunun seferleri, kent ve saray yaşamı ve menzilmelerde tasvir edildiği haritalar bilinmektedir. Osmanlı nakkaşları Şehname ve Gazavatname yazma eserleri sayfalarında resmettikleri ile farklı dönemin önemli olaylarını gerçekçi ve sanatsal bir şekilde yansıtmışlardır. Bu çalışmada Topografi ve haritacılık resimlerinde insan figü-

Geliş Tarihi/Received: 26.11.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 04.02.2024

Yayın Tarihi/Publication Date: 29.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Chuanyi LEI

E-mail: chuanyilei@yahoo.com

Cite this article as: Lei, C. & Kılıç, E. (2024). Osmanlı minyatürlerinde topografik İstanbul tasvirleri. *Journal of Art and Iconography*, 6, 13-21.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



Resim 3.
İstanbul. *Kitab-ı Bahriye, Pîrî Reis, 1570-80, LBL, Or. 4131*

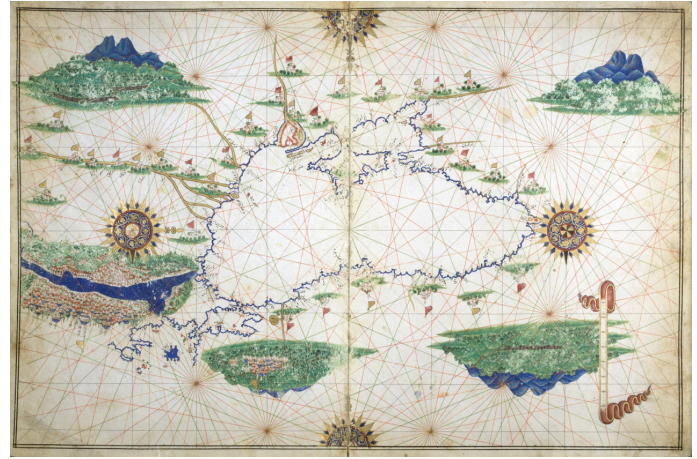


Resim 4.
Konstantiniyye. Kitab-ı Bahriye, Pîrî Reis, 17.-18. yy. kopyası, BWAG, W. 658, y. 370



Resim 5.
İstanbul. *Kitab-ı Bahriyye, Pîrî Reis, 17. yy. kopyası, Londra Khalili Koleksiyonu*

Bağcı'ya (2006) göre, "Pîrî Reis haritasının Khalili Collection'da bulunan 17. yüzyıl kopyasındaki İstanbul haritasında Galata kısmının eksik olmasına rağmen orijinal nüshasından daha fazla bilgiler ve özellikle surlar içindeki umumî yapılar ve Üsküdar Sarayı gibi önemli kent dokularına sahiptir. Pîrî Reis'in plan-çizimleri basit olmasına rağmen Osmanlı harita ressamlığında bir başlangıç ve topografik resim denilen bir resim türü oluşturmuştur" (s. 72). Metin And'a (2019) göre, buradaki kent resimlerinin bazıları Avrupa atlaslarındakilere öykünerek yapılmış, özgün bir üslup olmadığı anlaşılmıştır. *Kitâb-ı Bahriyye*'deki haritalar Matrakçı Nasuh'un minyatürleriyle karşılaştırsak, şematik ve yöntem bakımından ortak noktaları olduğu görülür (s. 62). Okçuoğlu'na (2020) göre, "Pîrî Reis haritasında, bakış açısının yer seviyesinden olması panoramik görünüm açısından Avrupa gravürleriyle bir akrabalık kurar. Diğer yandan, tasvirin genel atmosferini Osmanlı minyatür sanatçısının çoklu bakış açısı belirler" (s. 84).



Resim 6.
Karadeniz haritası. Atlas, 1580 civ., BWAG, W. 660, y. 8b-9a.

Ali Macar Reis'in *Atlas*'deki İstanbul kent tasviri, özellikle resimdeki renk kullanımı hem batı haritalardan hem de klasik dönem minyatürlerinden etkilenmiş olmalı. Ali Macar Reis 16. yüzyılın ikinci yarısında yaşayan önemli bir diğer denizci nakkaşidir. Bugün Baltimore Walters Art Gallery'in koleksiyonu olarak muhafaza edilen bir *Atlas* nüshasında, İstanbul kent tasviri dahil olan bir Karadeniz haritası bulunmaktadır. Çoklu bakış açısıyla betimlenen İstanbul panoramasının Haliç ve Boğaz'ın ayırdığı üç ayrı bölümünde önemli yapıları tanımak mümkündür.³ 1570-80 yıllarında yapılmış bu eserde, İstanbul yarımadasındaki tüm camilerin yanı sıra, Galata tarafında 16. yüzyılda genişletilen Kasımpaşa Tersanesi de vurgulanmıştır (**Resim 7**). Ali Macar Reis'in haritaları artık Pîrî Reis'in sade çizim tarzında değil, kompozisyonda bulunan rüzgar gülleri, dağlar ve kent yapıları da Osmanlı nakkaşının yaklaşımını yansıtır (Bağcı vd., 2006, s. 72). Bununla beraber, 15.—16. yüzyılda Avrupa'da yaygınlaşan süslü *portolan* haritaları ile karşılaştırıldığında haritalarının anahtar noktaları, pusuladan yayılan ve genelde 16 çizgiden oluşan yön çizgileri, ay-

3 Söz konusu çoklu bakış (çok merkezlilik veya eksenli perspektif), bir sanat anlayışı olarak şöyle tanımlanabilir: zaman ve mekan vurgusu temelinde, içinde öznel nesnelere barındıran iki boyutlu bir görüntü veya göreceli karakteri yansıtan bir mekan anlayışı, çoklu bakış olan kompozisyon içinde "boyutların farklılığı birbirlerine ve ön cepheye olan fiziksel mesafelerini değil, görece önemlerini işaret ediyordu"; "Bunun sonucu olarak eserler üzerindeki perspektif anlayışı zamanı döngüsel, özgür, bağımsız ve sonsuzluk itibarıyla ele alır. Aynı şekilde, mekânı ise çok merkezli, çok bakış açılı, tersten görünen mekanlar, nesnelere ve figürler temelinde işler" (Hugh Honour ve John Fleming, *Dünya Sanat Tarihi*, ALFA yayınları, 2015, s. 9; Ali Koç ve Fahrettin Geçen, "Sanatta Çoklu Bakış ve Tersten Perspektif Yöntemi ile Çoğulculuk Teması Üzerine Bir Değerlendirme", *Sanat ve İnsan Dergisi*, 2021-5, s. 116.).

rıntılı kıyı çizgileri ve bunların üzerinde yazılan yerleşim isimleri, kıyılara göre farklı yönde ve hatta ters yönlerde çizilen yerleşim ayrıntıları aynı Akdeniz'de hareket eden iki medeniyetin denizci haritalarının birbirinden etkilendiğini görmekteyiz (**Resim 6-8**).



Resim 7.
İstanbul (ayrıntı). Atlas, BWAG, W. 660, y. 8b.



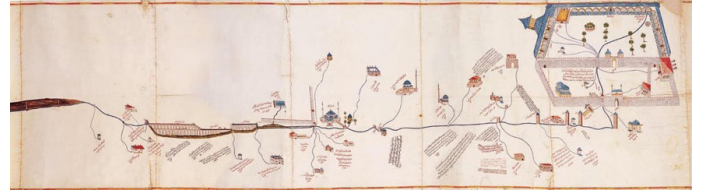
Resim 8.
Akdeniz Portolan haritası (ayrıntı), Albino de Canepa, 1489

Kartografik denizcilik haritalarının dışından bir çeşit İstanbul'un şehri ve çevresini kapsayan su yollarını betimleyen haritalar bulunur. Bunların arasında topografik teknikle yapılmış minyatür ve daha sade bir şekilde çizilmiş yol haritaları günümüzde Topkapı Sarayı arşivlerinde (TSMA) korunmaktadır. Osmanlı döneminde İstanbul'da kırk civarında önemli su kemerleri olduğu bilinmektedir (Karakaya, 2009, s. 444). Belgrad Ormanlarından İstanbul'a su getiren ve şehrin en önemli su şebekesi olan Kırkçeşme Suları, İstanbul'un zamanla artan su ihtiyacını karşılamak amacıyla Kanuni devrinde Mimar Sinan tarafından yeniden yaptırılmıştır (Çeçen, 2022, s. 476). Kanuni'nin son yıllarını anlatan 1579 tarihli *Zafername*'de Kırkçeşme Su Yolları tasvir edilen çift sayfalık bir topografik minyatür resim İstanbul'un Haliç kısmından Belgrad Ormanlarına kadar önemli su kemerlerini betimlemiştir (Resim 9). Sol sayfanın sol üstü köşesinde yer alan surlar ve içindeki kalabalık binalar İ-

stanbul'un kent bölgesidir. Kıyı kenarında Haliç'e doğru bakan Eyüp Sultan Camii, etrafında ve karşısında duran çoklu bakış ile çizilen yerleşimler beraber canlı bir şekilde hareket etmiş gibi resmedilmiştir. Kâğıthane ve Alibey Dereleri birleşerek Haliç'e döküldüğü görülür (Taygur, 2020, s. 69).



Resim 9.
Kırkçeşme Su Yollarının Haritası. *Zafername*, 1579, Dublin Chester Betty Library, T. 413, y. 22b-23a



Resim 10.
Topkapı Sarayı Su Yolları Haritası. 1748, TSMA, Envanter No. 1815



Resim 11.
Topkapı Sarayı Su Yolları Haritası (ayrıntı). 1748, TSMA, Envanter No. 1815

Bunun dışında zemini boş kalan diğer erken tarihli su yolları haritaları da vardır. 1584 yılında Mimar Davud tarafından çizilen Halkalı-Eski Sarayı su yolları haritasının iki kopyası bugün Fatih Millet Kütüphanesi'nde (no. 930) ve Topkapı Sarayı Müzesi Arşivinde (E. no. 12481) korunmaktadır (Necipoğlu, 2014, s. 315). Fatih'in yaptırdığı Eski Saray'a giden Halkalı su yollarını gösteren *Beylik Su Yolu Haritası* Eski Saray'ın bir köşesinde duvarla kapanan *makseme* (dağıtım odası) kadar su yollarını kaydetmiştir fakat maalesef oradan Topkapı Sarayına devam giden su yollarını gösteren kısmı kayıp olduğu ve bu kayıp kısmı ise daha sonraki dönemlerde hazırlanan 1607 ve 1748 tarihli iki haritada kaydedilmiştir (Necipoğlu, 2014, s. 315). Atasoy'a (2005) göre, "Topkapı Sarayı'nın birinci ve ikinci avlusuyla çevresini gösteren 1748 tarihli yarı resim, yarı plan olarak çizilmiş olan su yolları haritası sarayı en can alıcı yönleriyle sergilenmiştir" (s. 107). Önceki harita olduğu gibi aynı kalıptan çıkan fakat daha detaylı ve minyatür resme yakın olan 1748 tarihli bu *Halkalı—Topkapı Sarayı Su Yolları Haritası* eserinde, Halkalı/Mahmutbey bölgesinden gelen bu suların, Edirne Kapı ve Valens su kemerinden (Bozdoğan Kemer) geçerek Topkapı Sarayı kadar takip ettiği 14,100 metrelik su yolunun güzergâhı ayrıntılı biçimde izlenebilir (Tabakoğlu, 2019). (Resim 10) Haritada Topkapı Sarayı avluları içine giden su akımlar Ayasofya'ya yakın bir *terâzûdan* (su kulesi) diğer su kulelere dağıtıldığı görülmektedir (Necipoğlu, 2014, s. 315). Topkapı Sarayı birinci avlusunda bir çeşmeden başka bir bahçe unsur yok iken, ikinci avlunun bahçe özelliği ise 10 tane ağaç, parmaklıklarla çevrili ve yedi küçük ağaç dikili, daire biçimli bir tarh tasvir edilmiştir (Atasoy, 2005, s. 107).

Topografik Minyatürlerde Bütün İstanbul Tasvirleri

Atlas ve haritanın dışında, harita-resim türünün Osmanlı minyatür sanatında "topografik resim" türünü başlatmasına önemli bir rolü olduğu düşünülür (Okçuoğlu, 2020, s. 84). Osmanlı saray nakkaşhanesinde hazırlanan Şehnamecilik eserlerinden tam anlamıyla bütün İstanbul tasvirlerinden ancak iki tanesinin günümüze gelebildiğini tespit ediyoruz. Bunlardan birisi pembe ton ile meşhur olan *Hünernâme* I. cildinin çift sayfasında yer alan bir bütün İstanbul tasviri; diğeri ise *Şehinşehnâme* I. cildinde yer alan ve kuyruklu yıldız olayı anlatan bir bütün İstanbul tasviridir. Üstelik *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultân Süleymân Hân* (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, TY. 5964) adını taşıyan İran seferi konulu eserindeki eşsiz değer olan İstanbul tasvirinin Osmanlı ressamı Matrakçı Nasuh'un tek İstanbul tasvir ve Osmanlı resim tarihinde gerçek anlamda klasik minyatür resminin başlangıç noktası olduğunu söyleyebiliriz.

Kanuni döneminin en önemli sanatçısı kuşkusuz Matrakçı Nasuh olarak bilinen Nasuh b. Karagöz b. Abdullah el Bosnavî'dir. Tıpkı Leonardo Da Vinci gibi, Matematik, çizim, coğrafya, silah, tarih ve bilimlerle ilgili bilgi birikimlerine sahip olan seçkin bir Rönesans insanı olduğu kabul edilen Nasuh Efendi, canlı figür bulunmayan kent resimleriyle Osmanlı minyatür sanatında yeni bir tür yarat-

mıştır. Kanuni Sultan Süleyman'ın 1533-36 yılları arasında çıktığı İran seferini konu alan bu resimli tarih kitabında çift sayfa üzerine resmedilen İstanbul tasviri, 16. yüzyıldaki Osmanlı payitahtının bütün görkemini yansıtır (Resim 11). Rönesans insanı olduğu kabul edilen Nasuh Efendi, canlı figür bulunmayan kent resimleriyle Osmanlı minyatür sanatında yeni bir tür yaratmıştır. Bu figürsüz topografik resimlerin 16. yüzyılda İslâm dünyasının içinde yine sadece Osmanlılarda önemli bir yeri vardır ve Osmanlı döneminde ilk olarak Kanuni'nin İran seferinin yolları ve menzillerini belgeleyen el yazmalarında rastlıyoruz (Tansuğ, 1996, s. 34). Bu minyatürden Matrakçı Nasuh'un son derece mükemmel bir renk ustası ve üzerinde önemle durulması gereken bir Osmanlı nakkaş olduğu ortaya çıkmaktadır (Yurdaydın, 1963, s. XI).



Resim 12.

İstanbul. Matrakçı Nasuh, *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultân Süleymân Hân*, 1537, İÜK, TY. 5964, y. 8b-9a.

Matrakçı'nın diğer kentleri olduğu gibi bakarak çizilmiş İstanbul tasviri ne bir kent planı ne de tam bir kuşbakışı topografi çizimdir (Bağcı vd., 2006, s. 75). Resimdeki tarihi yarımada, Üsküdar ve Kız Kulesi'ne batı yönünden bakılır, Haliç, Galata semtine ise güney yönünden bakılır. Böylece figürsüz ve çoklu bakış ile betimlenen harita-resimleri Matrakçı tarafından Osmanlı minyatür sanatında yeni ve kendine has bir üslup kurulmuştur. Okçuoğlu'na (2020) göre, Matrakçı'nın İstanbul tasvirinin en ilgi çekici kısmı, iki kıyının zıt yönden bakan kesişme hattının kompozisyonun kurgusunu belirlemesidir: yani "Plan (Topkapı Sarayı), kuşbakışı (Fatih Külliyesi, Lykos Vadisi) ve profil gibi farklı bakış açılarının birlikte kullanılması şehrin dokusunu daha da karışık algılatarak, 16. yüzyılın ikinci yarısında hızla artan nüfus ve imar yoğunluğunun altını çizmekte aracı olurlar" (ss. 84-86). Tansuğ'a (1996) göre, "Matrakçı Nasuh'un bir nakış-resim tadi içinde, pratik belgeleme amaçları da taşıyarak, kentleri, kasabaları, kaleleri, ordugâhları, insan figürüne yer vermeksizin şemacı, hatta haritacı bir duyarlılıkla resimlemesi, sivil yapılarda yer alan manzara düzenlerinden esinlenmiş olabilir... Matrakçı Nasuh'un bir manzara resmi üslubu icat ettiğine ihtimal verilmeyeceği ve üslup özelliklerinin kitap resimleme gelenekleri-

nin dışına çıkmış olduğu hesaba katılırsa, esin kaynağının duvarlara yapılan şematik manzara resimleri olması gerekir” (s. 37).

II. Bayezid zamanında Enderun'da eğitim gören Osmanlı Rönesans insan, ressam ve matematik dehası Matrakçı Nasuh, matematik ve geometri üzerine uzun bir süre çalıştıktan sonra *Cemâlü'l-Küt-tâb ve Kemalü'l-Hisâb* (İÜK, TY. 2719) adlı kitap yazdı ve Sultan I. Selim'e ithaf etmiştir (Yurdaydın, 1965, ss. 329-354). 1517 tarihli bu kitap iki bölümden oluşmuş, rakamlar, dört işlem, kesirler ve ölççekler üzerinde durulurken, bu matematik risâlesini yeniden ele alıp sonuna bazı ilâveler yaparak meydana getirdiği *Umdetü'l-hisâb* adlı diğer bir matematik eseri de vardır (Yurdaydın, 2003, s. 144). *Umdetü'l-hisâb* adlı kitabı üzerinde yapılan yakın tarihli bir çalışmada, Matrakçı'nın bazı gerçek çarpma metotları icat ettiği keşfedilmiş ve bu kitapta gösterilen önemli sonuçlardan biri, John Napier'in Avrupa'ya yeniden tanıtmasından yaklaşık 50 yıl önce kafes çarpım yönteminin Enderûn'da yaygın olarak kullanılmış olduğu bilinmektedir (Çorlu vd., 2010, s. 26). Sanat, tarih, denizcilik ve matematik bilimi iyi bilen Matrakçı'nın İstanbul tasvirinde taşıyan tarih bilgileri ve belgesel değeri birçok tarihçi ve sanat tarihçi tarafından incelenmiştir. Bir eseri anlayabilmek için eserin kendi özellikleri yetmeyebilir, ilgili kaynaklar bulunursa, ressamın şahsiyeti, düşünceleri ve dönemin temel arka planı da düşünülmelidir.

Matrakçı Nasuh, tüm hatalarının kendi hatası olduğuna ve kitabındaki tüm faydalı kısımların Allah'ın sonsuz bilgisinin bir yansıması olduğuna inanan mütevazı bir adamdı (Çorlu vd., 2010, s. 26). Matrakçı'na göre, Matematik o kadar asil ve güzel bir bilimdir ki Hakk hakkında daha fazla bilgi edinmenin bir yoludur (Yurdaydın, 1963, s. 52). Matrakçı Nasuh, dünyayı bir misafirhane olarak görür ve her gelenin bir gün gideceğini ifade eder, yani bu dünyanın faniliği hakkındaki esas fikir, *Fetihnâme-i Karabuğdan* eserinde nazım şeklinde belirtmiştir:

“Bir misafirhanedür âlem, bu halk ehl-i sefer

Çok ikamet kasdın itme bunda, ey dil, kıl hazer”⁴

“Hakikat, bu cihan bir reh-güzerdür

Giden gitti, kalan da gidüersedür” (Yurdaydın, 1963, s. 52)⁵.

Matrakçı Nasuh'un çalışmalarında matematiksel düzeni ve evrensel ritim oldukça ilgi çekicidir. Bu İstanbul tasvirinde sanatçının ritim ve renk biçimlerini bir araya getirmesini görmekteyiz. Ritimli yapıların haritası anlamında bir araya getirdiğini görüyoruz. Onun öyle bir bakış açısıyla bakıldığı ki, sayfaya sığdırırken o dengi sayfayı sağlamıştır. Kompozisyonda dolu alan kendi içinde parçalanma da dengeli olduğu görülmektedir.

Şehnamecilik, Osmanlı padişahlarının kendilerinden önceki dönemlerin veya kendi dönemlerinin önemli olaylarını anlatan ve Firdevsî'nin *Şahnâme*'sinin vezni kullanılarak eski efsanevi Fars

kahramanlarıyla özdeşleştirme yöntemiyle hazırlanan minyatürlü el yazma eserlerinden oluşan bir Osmanlı kitap geleneğidir (Fetvacı, 2013, ss. 24-27; Taygur, 2020, ss. 8-9). 16. yüzyıldan itibaren kent tasvirleri de resimli tarih ve sarayın şehnamecilik kitaplarında belirli bir hikâye kurgusunun parçası olarak resmedilmiştir. 1579-97 arasında şehnamecilik görevini sürdüren Seyyid Lokman'ın yazdığı ve Nakkaş Osman'ın resmettiği şehname türü eserlerde harita-resim yaklaşımından etkilenen nadide bütün İstanbul tasvirleri günümüzde pek az sayıda bulunur. Ancak Sultan III. Murad'ın yaşamalarını anlatan *Şehinşâhnâme-i Murâd-ı Sâlis* (*Şehinşehnâme I*, İÜK FY. 1404), Osmanlı padişahlarının üstün özellikleri ve hünerlerini anlatan *Hünernâme* ilk nüshasında iki tane bütün İstanbul tasviri rastlanır.



Resim 13.

Kuyruklu yıldız İstanbul'dan geçmesi. Şehinşâhnâme I, 1581, İÜK, FY. 1404, y. 58a.

1581'de Farsça ve manzûm olarak kaleme alınmış ve 58 minyatürle tamamlanmış olan *Şehinşehnâme I*, 1574-81 yılları arasında geçen cülus, kabul ve av sahneleri gibi önemli olaylarını anlatır. Ayrıca kitapta 1577'de İstanbul'da bir kuyruklu yıldız görüldüğü anda betimlenmiştir (Resim 12). Olayı anlatan minyatür, mavi ve ka-

4Bkz. *Fetihnâme-i Karabuğdan*, Revan 1284/2, vr. 122a.

5 Bkz. *Süleymannâme*, TSM, Revan 1286, vr. 3a; *Mecma'el-Tevârih*, 1, VNB, Cod. Mixt. 1187, vr. 4a-4b.

lin yıldızlı cetveller içinde, 4 sütun halinde, 5 satırlı ta'lik hat ile Alâaddin Mansûr el-Şîrâzî tarafından istinsah edilen metnin altında yer alır (Aksu, 1981, s. 7). İstanbul semalarında kuyruklu yıldızın görünmesi, İstanbul, Galata, Üsküdar ve Haliç'in bir bölümünün haritası konu olan bu resimdeki İstanbul şehir tasviri yine kıyılarına göre farklı açıdan ve kuşbakışı ile bütün bir kent panorama olarak çizilmiştir. Pîrî Reis'in *Kitab-ı Bahriye*'sindeki İstanbul haritası tarzında çizilmiş bu tasvirinde Üsküdar ve Galata semtlerinin çerçeve dışına çıkması, gök üstündeki metinleri ve renk değeri önceki haritacılık resimlerinden ziyade daha çok klasik minyatürü yaklaşımının özelliklerini taşımaktadır.



Resim 14.

İstanbul. Hünernâme I, 1584, TSMK, H. 1523, y. 158b-159a.

1584 yılında yani Kanuni'nin hayatını anlatan ikinci ciltten dört yıl sonra hazırlanan birinci cildinde (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Hazine 1523) Osman Gazi'den I. Selim'e kadar Osmanlı padişahların hünerlerini görselleştirmiştir. 48.5 x 30.5 cm ölçüsünde, 234 yapraktan oluşan eserde, Nakkaş Osman'ın başında bulunduğu seçilmiş musavvirler tarafından çizilmiş 45 minyatürden biri, İstanbul haritasıdır. Bu minyatür, yazmanın İstanbul'un fethi hakkında bölümünde yer alır ve olağandışı coğrafyasını yansıtmayı amaçlayıp çift sayfalık bir bütün kent tasviridir (Bağcı vd., 2006, ss. 141-142). **(Resim 13)** Eserin hangi nakkaşa ait olduğu tartışmalıdır. Bazı araştırmalara göre açık yeşil, pembe ve gümüş yıldızın hakim olduğu bu resim Nakkaş Osman'ın elinden çıkmalı (Bağcı vd., 2006, s. 142). Diğer bir araştırmaya göre tasvir büyük ihtimalle nakkaş ve müzehhip Veli Can'ın elinden çıkmıştır (Anafarta, 1969, s. XI). Eser *Şehinşâhnâme*'nin birinci nüshasındaki İstanbul tasviriyle aynı geleneği ve zevki yansıtır. Bu minyatürde kentin Anadolu kıyısına dair bilgilerin verilmemesine rağmen tarihi yarım ada başta olmak üzere, İstanbul'un Rumeli kısmının ayrıntıları, denizde çeşitli gemiler özenle betimlenmiştir. Yine figürsüz olarak yapılan harita-manzara resmindeki bakışlar önceki "kuyruklu yıldız olayı"

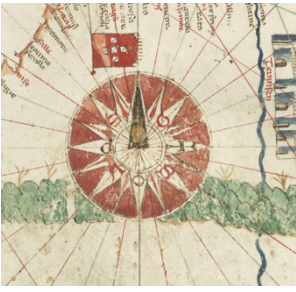
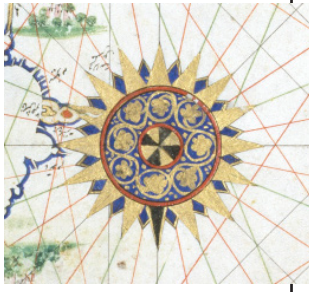

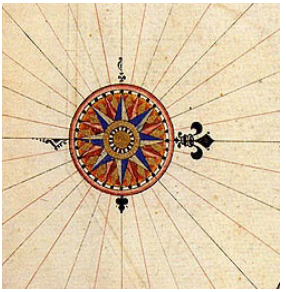






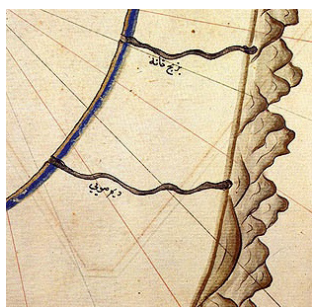

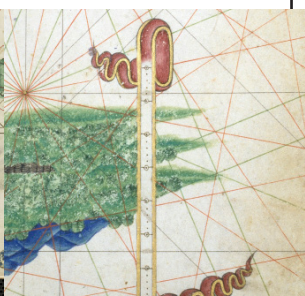
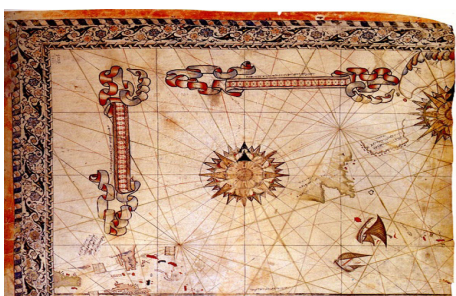
konu alan tasvirde ters olup kuzey yöne gösterilmiştir. Kafescioğlu'ya göre, *Şehinşâhnâme I*'deki İstanbul tasvir dahil olmak üzere, *Zafernâme*'deki Kırkçeşme su yolları haritası ve *Hünernâme I*'deki İstanbul haritası ile bu üç resmin her birinin dönemin daha büyük bir kartografik kent çalışmasının bir parçası olduğunu düşündürmektedir (Kafescioğlu, 2014, s. 21).

Genel olarak 16. yüzyılda yapılan harita veya topografik resim olarak tanımlanan bütün İstanbul tasvirlerinin sayısı oldukça azdır. Bu tarz figürsüz bütün şehir tasvirleri Osmanlı Klasik döneminden sonra pek rastlanmamıştır. Büyük olasılıkla sebebinin deniz haritaları ve menzîlnâme topografik manzara minyatürlerinin daha sonraki seferler için ihtiyaç duymaması veya padişahların koleksiyon zevki, sanat ilgileri diğer türlü minyatürlü yazma eserleri, albümlere geçmesi olduğu düşünülmektedir. Bu çağ bittikten sonra geleneksel Osmanlı haritacılık minyatür resimleri ancak bugün çağdaş Türk minyatür sanatçılarının yeni yorumları vesilesiyle devam etmektedir.

Sonuç

Osmanlı minyatürlerinde topografik İstanbul tasvirlerinden bahsettiğimizde ilk olarak harita-resimler karşımıza çıkmaktadır. 15. yüzyılda yapılan İtalyan portolan haritaları ile karşılaştırsak kompozisyondaki her ayrıntılarının benzer olduğu görülmektedir: pusulaların biçimleri, yön çizgilerinin renkleri ve sayıları, kıyı kenarlarını kademeli renklendirmesi, her önemli yerleşime isimlerini yazılması, haritalarda natüralist dağlar, nehir ve kalelerin resmedilmesi ve ölçeklerde birbirinden etkilendiği anlaşılmaktadır (Tablo 1).

Osmanlı minyatürlerinde İstanbul tasvirleri bütün İstanbul tasviri ve tikel (kısmi) İstanbul tasviri olarak ayrılabilir. Bütün İstanbul tasvirleri sayısı sınırlıdır fakat diğer tikel İstanbul tasvirleri sahne olarak yer aldığı lokal bölgeleri kompozisyon arka fonlarında veya manzara tarzında betimlenmiştir. 16. yüzyılda Osmanlılarda manzara ressamlığı çok fazla olmamış, daha çok belli amaçlarla yönelik olduğun için hükümdarlar veya saray tarafından minyatür yaptırılmıştır. Bu anlamda fazla İstanbul tasviri görmemekteyiz. Matrakçı Nasuh'un *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultân Süleymân Hân* eserinde bulunan İstanbul tasvirinden dışında çok az sayıda resim tarzı İstanbul tasviri karşımıza çıkmaktadır ve daha çok harita amaçlı, belli bir işlemsel amaçlı minyatürler yaptırılmış, günümüze gelebilen bu minyatürlerin de estetik ve plastik açıdan son derece değerli olduğu bilinmektedir. Sonuçta elimizde çok sayıda kaynak olmadığını veya çok sınırlı olduğunu tespit edilen İstanbul tasvirleri, günümüz açısında her birinin bir modern resim ve plastik görsel olarak karşımıza çıkmaktadır. Avrupa portolan haritalarından etkilenen Osmanlı denizcilik, suyolları harita-resimleri ve topografik minyatürleri Topografik minyatürler olarak çağdaş resim anlamında ya da modern resim anlamında sanatçılara ilham vermişti. Günümüz sanatçılardan birçok sanatçılar da bunlardan ilham alarak resim yaptıkları bilinmektedir.

Pusulalar, Yön çizgileri			
			
Akdeniz Portolan haritası	Atlas, Ali Macar Reis	Kitab-ı Bahriye, Pîrî Reis	
Kıyı kenarı renklendirmeleri, Yerleşim isimleri			
			
Akdeniz Portolan haritası	Atlas, Ali Macar Reis	Kitab-ı Bahriye, Pîrî Reis	
Dağ, nehir, kaleler			
			
Akdeniz Portolan haritası	Atlas, Ali Macar Reis	Atlas, Ali Macar Reis	Kitab-ı Bahriye, Pîrî Reis
Ölçekler			
			
Akdeniz Portolan haritası	Atlas, Ali Macar Reis	Dünya Haritası, Pîrî Reis	

Tablo 1.

15. yüzyıl tarihli Avrupalı Akdeniz Portolan Haritası ve Osmanlı Harita-resim Minyatürleri ile karşılaştırmalar

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Veri Toplanması ve/veya İşlemesi C. L.; Analiz ve/veya Yorum-C., L. E. K.; Literatür Taraması-C., L.; Yazıyı Yazan-C., L.; Eleştirel İnceleme-C., L. E. K.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Data Collection and/or Processing - C., L.; Analysis and/or Interpretation - C., L. E. K.; Literature Search-C., L.; Writing Manuscript-C., L.; Critical Review- C., L. E. K.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Aksu, H. (1981). Sultan III. Murad Şehinşahnamesi. *Sanat Tarihi Yıllığı IX-1 1978-1980*, İÜ Edebiyat Fakültesi Matbaası, s. 7.
- Anafarta, N. (1969). *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*. Yapı Kredi Bankası - Doğan Kardeş Matbaacılık Basımevi.
- And, M. (2019). *Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bağcı, S., Çağman F., Renda, G. & Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Beydilli, K. (2010). XV. Yüzyıl Bir İtalyan Hümanistinin Gözüyle İstanbul ve Ege Adaları. Christoforo Boundelmonti: Liber Insularum Archipelagi (Kitâb-ı Cezâ'ir-i Bahr-ı Sefid). *Erken Klasik Dönemden XVIII. Yüzyıl Sonuna Kadar Osmanlılar ve Avrupa Seyahat, Karşılaştırma ve Etkileşim*, Editör Seyfi Kenan, İSAM, 65-90.
- Çeçen, K. (2022). Kırkçeşme Suları, *DİA*, TDV Yayınları, 25, 476.
- Çorlu, M. Ş., Burlbaw, Lynn M., Capraro, Robert M., Çorlu, M. Ali & Han, Sunyoung. (2010). The Ottoman Palace School Enderun and the Man with Multiple Talents, Matrakçı Nasuh. *Journal of the Korea Society of Mathematical Education Series D: Research in Mathematical Education*, 14 (1), 26.
- Fetvacı, E. (2013). *Sarayın İmgeleri: Osmanlı Sarayının Gözüyle Resimli Tarih* (Elhüseyni N. Çev.). YKY.
- Honour, H. & Fleming, J. (2015). *Dünya Sanat Tarihi*, ALFA yayınları.
- Kafescioğlu, Ç. (2014). Viewing, Walking, Mapping Istanbul, Ca. 1580. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, v. LIV, 17-34.
- Karakaya, E. (2009). Su Kemer. *DİA*, TDV Yayınları, 37, 444.
- Koç, A. & Geçen, F. (2021). Sanatta Çoklu Bakış ve Tersten Perspektif Yöntemi ile Çoğulculuk Teması üzerine bir Değerlendirme. *Sanat ve İnsan Dergisi*, 5, 116.
- Necipoğlu, G. (2012). Visual Cosmopolitansim and Creative Translations: Artistic Conversations with Renaissance Italy in Mehmed II's Constantinople. *Muqarnas*, 29, 1-81.
- Necipoğlu, G. (2014). Virtual Archaeology' in Light of a New Document on the Topkapı Palace's Waterworks and Earliest Buildings, circa 1509. *Muqarnas*, 30 (1), 315.
- Okçuoğlu, T. (2020). *Hayal ve Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi 18. ve 19. Yüzyıllar*. İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları 44.
- Tabakoğlu, A. (2019). The History of Water in Ottoman Istanbul, *History of Istanbul*, erişim: <https://istanbultarihi.ist/558-the-history-of-water-in-ottoman-istanbul>
- Tansuğ, S. (1996). *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitapevi.
- Taygur, F.E. (2020). *Osmanlı Minyatürlerinde İstanbul Yapıları*. (Tez No. 653784) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi-İstanbul]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Wikipedia contributors, "History of cartography," *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=History_of_cartography&oldid=1195247396 (accessed January 26, 2024).
- Wikipedia katılımcıları, "Kartografya," *Vikipedi, Özgür Ansiklopedi*, <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Kartografya&oldid=30495673> (accessed Ocak 26, 2024).
- Yurdaydın, H. G. (1963). *Matrakçı Nasuh*, Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Yurdaydın, H. G. (1965). Matrakçı Nasuh'un Hayatı ve Eserleri ile ilgili Yeni Bilgiler. *TTK Belleten*, XXIX (114), 329-354.
- Yurdaydın, H. G. (2003). Matrakçı Nasuh, madd. *DİA*, TDV Yayınları, 28, 144.

Görsel Kaynakça

Resim 1.

Ege Haritası. *Isolario*, Bordone Benedetto, 1547, Aikaterini Laskaridis Vakfı Kütüphanesi.

Resim 2.

Konstantinopolis haritası, 1420, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 29.25. <https://www.roger-pearse.com/weblog/wp-content/uploads/2015/02/ensenius.constantinople.1420.jpg>

Resim 3.

İstanbul. *Kitab-ı Bahriye*, Pîrî Reis, 1570-80, British Library, Or. 4131 (M. And.)

Resim 4.

Konstantiniyye. *Kitab-ı Bahriye*, Pîrî Reis, 17.-18. yy. kopyası, Baltimore The Walters Art Museum (BWAM), W. 658, y. 370. <https://www.thedigi-talwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W658/description.html>

Resim 5.

İstanbul. *Kitab-ı Bahriyye*, Pîrî Reis, 17. yy. kopyası, Londra Khalili Koleksiyonu

Resim 6.

Karadeniz haritası. *Atlas*, 1580 civ., BWAM, W. 660, y. 8b-9a.

Resim 7.

İstanbul (ayrıntı). *Atlas*, BWAG, W. 660, y. 8b.

Resim 8.

Akdeniz Portolan haritası (ayrıntı), Albino de Canepa, 1489. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Portolan_chart_by_Albi-no_de_Canepa_1489.jpg

Resim 9.

Kırkçeşme Su Yollarının Haritası. *Zafernâme*, 1579, DCBL, T. 413, y. 22b-23a

Resim 10.

Topkapı Sarayı Su Yolları Haritası. 1748, TSMA, Envanter No. 1815

Resim 11.

İstanbul. Matrakçı Nasuh, *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn-i Sultân Süleymân Hân*, 1537, İÜK, TY. 5964, y. 8b-9a.

Resim 12.

Kuyruklu yıldız İstanbul'dan geçmesi. Şehinşâhnâme I, 1581, İÜK, FY. 1404, y. 58a.

Resim 13.

İstanbul. Hünernâme I, 1584, TSMK, H. 1523, y. 158b-159a.

Van'da Fotoğraf Maratonu: Yerel Yönetimlerin Yaklaşımı Bağlamında Uygulanması ve Sürdürülebilirliği

Photo Marathon in Van: Implementation and Sustainability in The Context of Local Governments' Approach

Mesut GÜL¹ 
Muhlis KAYA² 

¹Sanat Tarihçisi-Fotoğraf Maratonu Koordinatörü, Van Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı, Van, Türkiye

²Turizm Şube Müdürü V., Van Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı, Van, Türkiye



*Bu makale, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi tarafından 01-02 Aralık 2022 tarihinde düzenlenen Van'ın Geleceği Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuştur.

Geliş Tarihi/Received: 20.12.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 24.03.2024

Yayın Tarihi/Publication Date: 29.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Mesut GÜL
E-mail: mesutgulden@yahoo.com

Cite this article as: Gül, M. & Kaya, M. (2024). Van'da fotoğraf maratonu: yerel yönetimlerin yaklaşımı bağlamında uygulanması ve sürdürülebilirliği. *Journal of Art and Iconography*, 6, 22-28.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 International

ÖZ

Şehrin dinamikleri, kültür ve turizm kapsamında çeşitli tanıtım faaliyetleri yürütmektedir. Yerel yönetimler fiziki, sosyal ve kültürel belediyeçilik alanlarında hizmet vermektedir. Belediyeler, kültürel belediyeçilik çerçevesinde yarışma ve festivallerle şehirleri tanıtıcı faaliyetlerle ön plana çıkarmaktadır. Van ili barındırdığı doğal güzellikler, tarihi mekanlar ve kozmopolit demografik yapısıyla bölgenin ve havzanın en önemli şehridir. Şehirde dört mevsim ve farklı coğrafik özellikler barındırması nedeniyle tanıtım öge yelpazesi zengindir. Bu zenginlikler; göllerden dağlara, sarp geçitlerden derin vadilere, adalardan yaylara ve peribacalarından travertenlere uzanmaktadır.

Van Büyükşehir Belediyesi, şehrin teması ile oluşturulan kategorilerle yapılan ilk uluslararası ve federasyon onaylı 1. Van Fotoğraf Maratonu'nu 18-22 Mayıs 2022 tarihleri arasında gerçekleştirmiştir. Bu çalışmada, ilki yapılan maratonun tanıtım faaliyetleri, kayıt sistemi, katılımcı profili, katılımcı rota tercihleri, kurumun sunduğu rota çeşitliliği, erişilebilirlik, rehberlik hizmeti, maraton değerlendirme ve sonuç raporunu içermektedir.

Böylece Van ve Van Gölü havzasında yapılması planlanan veya planlanacak fotoğraf yarışma ve maratonları için elde edilen deneyimlerle içerik ve koşulların zenginleştirilmesi, fotoğraf maratonunun sürdürülebilirliği üzerine rehber niteliğinde bu çalışma oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Van, fotoğraf, maraton, sürdürülebilirlik

ABSTRACT

Cities carry out various promotional activities within the scope of culture and tourism. Local governments provide services in physical, social and cultural municipalities. Municipalities bring cities to the forefront with promotional activities through competitions and festivals within the framework of cultural municipalism.

Van province is the most important city of the region and basin with its natural beauties, historical sites and cosmopolitan demographic structure. The city has a rich range of promotional elements due to its four seasons and different geographical features. These riches range from lakes to mountains, from steep gorges to deep valleys, from islands to springs and from fairy chimneys to travertines.

Van Metropolitan Municipality organized the first international and federation-approved 1st Van Photo Marathon between May 18-22, 2022. This study covers the promotional activities of the first marathon, registration system, participant profile, participant route preferences, route diversity offered by the organization, accessibility, guidance service, marathon evaluation and final report.

Thus, this study has been created as a guide for the enrichment of the content and conditions with the experiences gained for the photography competitions and marathons planned or to be planned in Van and Lake Van basin, and the sustainability of the photography marathon.

Keywords: Van, photography, marathon, sustainability

Giriş

Şehirlerde yerel yönetimler, kültür ve turizm alanlarında gerçekleştirdikleri çalışmalarla bölgesel, ulusal ve uluslararası faaliyetler planlayıp, gerçekleştirerek tanıtım alanında rekabet ortamı oluştururlar. Büyükşehir belediyelerinin bulunduğu illerde ise sadece kendi sınırları değil bölgesel ölçekte planlamalar yapılmaktadır. Belediyelerin fiziki, sosyal ve kültürel belediyeçilik alanlarında dışa dönük faaliyet alanı kültürel belediyeçiliktir. Büyükşehir belediyeleri kültürel belediyeçilik alanında birçok sanatsal ve sportif faaliyeti, kültür takvimi şeklinde planlayıp, dönemsel veya yıllık olarak yayınlamaktadır. Böylece faydala-

nıcılar bu veri aracılığıyla birden çok şehri kültür rotaları oluşturarak keşfedebilmektedir.

Van şehri barındırdığı doğal güzellikler, tarihi mekanlar ve kozmopolit demografik yapısıyla bölgenin ve havzanın en önemli şehridir. Şehirde dört mevsim ve farklı coğrafik özellikler barındırması nedeniyle tanıtım öge yelpazesi zengindir. Bu zenginlikler; göllerden dağlara, sarp geçitlerden derin vadilere, adalardan yaylara ve peribacalarından travertenlere uzanmaktadır.

Turizm şehirleri, kültür ve turizm açısından birçok yöntem ve araç-güman ile tanıtım faaliyetlerini yürütmektedir. Fotoğraf maraton ve yarışmaları da bu kapsamda gerçekleştirilmektedir.

Van Büyükşehir Belediyesi şehrin temalarını oluşturulan kategorilerle yapılan ilk uluslararası ve federasyon onaylı, 1. Van Fotoğraf Maratonu'nu 18-22 Mayıs 2022 tarihleri arasında gerçekleştirmiştir. Bu çalışmada birincisi yapılan maratonu katılımcı verileri ve rotalardaki gözlemler neticesinde tüm yönleriyle değerlendirilmiş ve süreklilik bağlamında bir rehber oluşturmak amacıyla ele alınmıştır.

Yöntem: 1. Van Fotoğraf Maratonu

Van Büyükşehir Belediyesi 2021 yılı son çeyreğinde hazırlığını tamamladığı, 2022 yılı Kültür&Sanat Takvimi birçok ulusal ve uluslararası etkinliği içerecek şekilde alt yapısı ve bütçe çalışmaları hazırlanarak tamamlanmıştır. Havzanın tek büyükşehir belediyesi statüsündeki Van Büyükşehir Belediyesi; 2022 yılı içerisinde, I. Van Fotoğraf Maratonu, I. Van GastroFest, I. Van Denizi Yarı Maratonu ve Halk Koşusu, Artos Sky Trail, Van Denizi Yüzme Festivali, Van Denizi Bisiklet Festivali, Van Denizi Türkiye Yamaç Paraşüt Finali gibi birçok ulusal-uluslararası düzeyde ve büyük kitlesel katılımı etkinliğe ev sahipliği yapmıştır.

2022 Kültür&Sanat Takvimi'nin ilanıyla birlikte, 22 Şubat 2022 tarihinde basın açıklaması ile duyurusu yapılmıştır. Fotoğraf maratonuna ait <https://www.vanfotomaratoni.com/> site, 01 Mart 2022 tarihinde erişime açılmış ve online başvuru yöntemiyle başvurular alınmaya başlanmıştır.

15 Mart 2022 tarihinde sosyal medya hesapları açılmıştır. Bu hesaplardan duyuru ve bilgilendirmeler yapılamaya başlanmıştır.² Ayrıca maraton hazırlıkları; reklam, basın-tanıtım, rota oluşturma, program kitapçığı, ulaşım koordinasyon (şehir içi-şehir dışı), konaklama koordinasyon, rehberlik hizmeti ve jüri belirlenmesi başlıklarından oluşturulmuştur.

I. Van Fotoğraf Maratonu için Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu'na bu süreçte resmi başvuru yapılmıştır. Yapılan başvuru neticesinde "2022-034" kodu ile yarışma onayı alınarak, maraton tescilli yapılmıştır. Böylece maratonu gerçekleştiren kurum, federasyonun yönergelerini maratonda uygulamayı kabul etmiştir.

Federasyon tarafından maratona federasyon yetkilisi atanmış ve kurum temsilcisi başvuru onaylanmıştır.

Maraton; renkli fotoğraf ve drone üst kategorileri ve Tarihi Ören Yeri (VA), Van'da Yaban Hayat (VB), Doğal Güzellikler (VC) ve Van'da Yaşam (VD) alt kategorileri ile toplam 8 kategori açılmıştır.

Van, Türkiye'nin yüzölçümü bakımından en büyük 6. ili ve bölgede 25.006 km² alanı kaplayan Erzurum'dan sonra 20.921 km² (%2,68) ile en büyük 2. ildir (Akköprü, 2019: 19).³ Toplam 13 ilçeye sahip olan Van Şehri'nde göl kıyısı ile dağlık karasal bölge ayrımı yanında, geniş yüzölçümünden dolayı birçok endemik tür ve doğal oluşuma sahip olmasından dolayı rotaları belirlemek ve maraton öncesinden zamansal ayarlamaları kontrol etmek gerekti. 4 gün sürecek fotoğraf maratonu için kategoriler göz önünde bulundurularak 16 rota belirlendi. Böylece katılımcılara her gün 4 farklı rota seçeneği ile farklı alanlarda fotoğraf çekimi için alt yapı hazırlanmış oldu.

Bazı rotalarda ön plana çıkartılması hedeflenen temalar maratonu görsel açıdan zenginleştirdi. Bunlar; Bahçesaray'da yaşayan kültür taşıyıcısı Hallaç Musa Baktimur (81)⁴ ve satranç taşı ustası Ali Yaba (72),⁵ Gevaş Göründü Köyü'nde geleneksel oyunlar ve Helise Yemeği yapımı ve sunumunun hazırlıkları yapıldı. Ayrıca birçok tarihi mekan rotalarda yer aldı. Unesco Dünya Kültür Mirası Listesi'nde yer alan Akdamar Kutsal Haç Kilisesi'nden Çatak ve Bahçesaray'daki geleneksel köy evlerine kadar geniş bir repertuar sunuldu. TRT Belgesel'in ekipleriyle yaklaşık 3 ay öncesinden fotoğraf maratonuna özel tanıtım filmi⁷ çekildi ve sitede yayınlandı. Yarışmacılara verilmek üzere rotalara ait detaylı bilgileri içeren 40 sayfalık kitapçık hazırlandı. Basılı ve dijital ortamda yarışmacıların kullanımına sunuldu.

Bulgular: 1. Van Fotoğraf Maratonu

Fotoğraf Maratonu (Photo Maraton),⁸ katılımcıların belirli bir süre içinde, genellikle 6, 9, 12, 24 saat veya daha uzun sürede, önceden belirlenmiş ve başlangıç noktalarında verilen temalar üzerinden bir dizi fotoğraf çekmeleri gereken bir fotoğraf etkinliğidir. 1. Van Fotoğraf Maratonu 19-22 Mayıs 2022 tarihleri arasında 4 gün süre ile, Van ili sınırında "tarihi ören yeri, Van'da yaban hayat, doğal güzellikler ve Van'da yaşam" temaları ile maraton kriterleri çerçevesinde sınırlandırılmıştır.

18 Mayıs 2022 tarihinde İpekyolu ilçesi Cumhuriyet Caddesi City Park AVM yanında bulunan Kent Park alanında 09:00-20:00 saatleri arasında yarışmacılardan fotoğraf makinesi seri numarası ve ilk kare alınmak koşullarıyla kesin kayıtlar oluşturulmuş ve katılımcı numarası verilmiştir. Bu aşamada 4 gün için rota tercihleri alınan yarışmacıların verilerine göre belediyeye ait otobüslerin rota yoğunluğuna göre 19 Mayıs 2022'de rehber ve mihmandarlar eşliğinde maratonun ilk günü başlatılmıştır. Tüm rotalarda yarışmacılar, merak ettiği soruları cevaplandırarak, tarihi mekan-

¹ 6360 sayılı "On Dört İlde Büyükşehir Belediyesi Ve Yirmi Yedi İlçe Kurulması İle Bazı Kanun Ve Kanun Hükmünde Kararnemelerde Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun" kapsamında Büyükşehir Belediyesi olarak kurulmuştur. <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuatmetin/1.5.6360.pdf>, 02.11.2023.

² Van Büyükşehir Belediyesi: <https://van.bel.tr/HaberDetay/buyuksehir-belediyesi-1-van-fotograf-maratonunu-duzenliyor-22022022162727.html> , TRT Haber: <https://www.trthaber.com/haber/guncel/1-van-fotograf-maratonu-basladi-681651.html> , Hürriyet: <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/van-4-gun-16-farkli-rotada-42071049> , TFSF: <https://tfsfonaylariyarismalar.org/tr/yarisma/detay/van-fotograf-maratonu-tr> .

³ <https://www.harita.gov.tr/urun/turkiye-mulk-idare-bolumleri-haritasi/189> , 01.11.2023.

⁴ <https://www.aa.com.tr/tr/yaşam/hallaclikla-gecen-bir-omur-1650552> , 20.11.2019.

⁵ <https://www.aa.com.tr/tr/yaşam/bahcesarayin-satranç-tasi-ustasi-ali-yaba/1665728> , 06.12.2019.

⁶ <https://www.unesco.org.tr/Pages/125/122/UNESCO-D%C3%BCnya-Miras%C4%B1-Listesi> , 05.09.2023, 01:17.

⁷ Van Denizi Fotoğraf Maratonu tanıtım filmi: <https://www.instagram.com/tv/CdnAl7SPq4/?igshid=MTc4MmM1Yml2Ng==> , 31.08.2023, 23:44.

⁸ Bir PhotoMaraton düzenleme düşüncesi, iki arkadaş Antonio Bolivar ve Eduardo Soto tarafından Madrid'de 1984 yılında ortaya atıldı. Buna "Maratón Fotográfico" adı verildi. Antonio Bolivar arkadaşları Eduardo Soto ile birlikte bu adla bir PhotoMaraton yapısında bir fotoğraf yarışması düzenledi ve bunu Madrid Kent Konseyi'ne sundu. Kodak ve Albacolor adlı bir fotoğraf laboratuvarı sponsor oldu. 1985'ten 1988'e kadar Madrid kent Konseyi ve Kodak'la birlikte dört defa tekrarlandı ve daha sonra Lizbon, Santiago de Compostela gibi şehirlerin de içinde olduğu birkaç tane daha yapıldı. "PhotoMaraton" daha sonra dünyayı dolaşmaya başladı. 1987'de New York'ta bir PhotoMaraton yapıldı. 1988'de Stockholm'de ve 1989'da Kopenhag'da PhotoMaraton düzenlendi. Sonra sıra Berlin'e geldi ve Cardiff, Nice, New Castle maratonları da ardından geldi. Bugün PhotoMaraton, Miami Beach'ten Filistin'e, Afrika'dan, Myanmar'a kadar yayılmış durumda. Antonio ve Eduardo'nun 1984 yılında hayata geçirdikleri bu proje, bugün 90'dan fazla ülkede düzenlenen dünya çapında bir fotoğraf etkinliği haline geldi. (<https://www.photomaratoni.com/photomaratoni-hakkinda/> , 31.08.2023, 23:57).

larla ilgili bilgi sağlayacak rehberle maraton sürdürülmüştür. 22 Mayıs 2022 günü 23:59'a kadar kayıt masasında fotoğraf teslim işlemi yapılmıştır. Tüm fotoğrafçıların belirlenen koşullara göre fotoğrafı alınıp, dijital ortamda katılımcı numarası ile kayıt edilmiştir.⁹

19-20 Mayıs 2022 tarihleri arasında gerçekleştirilen maratonda toplam 253 başvuru alınmış ve 238 geçerli başvuru ile tamamlanmıştır. 15 kişi maraton öncesi ve maraton sırasında belirtilen kural ihlalleri nedeniyle elenmiştir. Bu kapsamda; kayıta belirtilenden farklı seri numarada fotoğraf makinası ve drone kullanmak, ilk fotoğraf kaydının oluşturulmaması, makinanın tarih güncellemesinin yapılmaması gibi kural ihlalleri tespit edilmiştir.

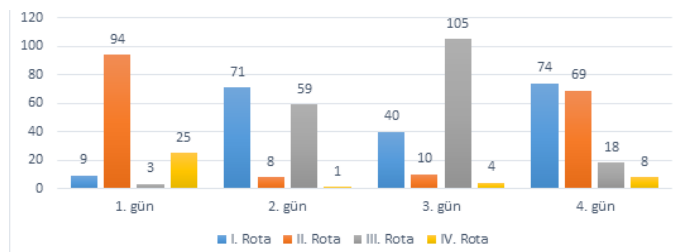
Fotoğraf Maratonu'nda yarışmacıların rota tercihleri kültür, turizm ve spor alanlarında veriler sağlamıştır. Her güne 4 rotanın yer aldığı maratonda bazı rotalara çok az başvuru yapılmıştır. Yarışmacılardan gelen bazı talepler doğrultusunda rotalarda bazı esneklik

Fotoğraf 1-2.



Surp Thovmas Manastırı ve Akdamar Adası- Kutsal Haç Kilisesi

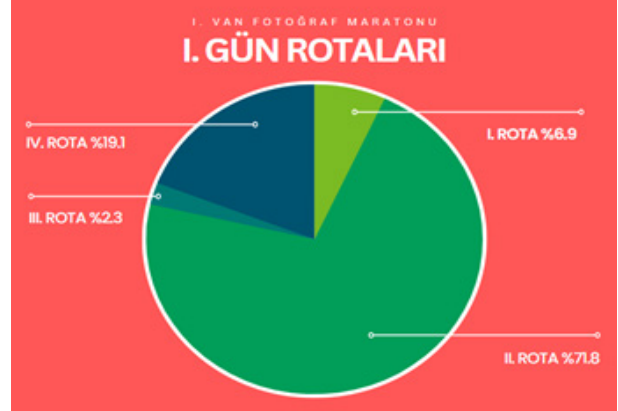
ler veya eklemeler yapıldı. Tüm bunların dışında elbette ücretsiz servis rotalarını tercih etmeyen bireysel veya gruplar halinde farklı mekanlarda fotoğraf çekimi yapan yarışmacılarda mevcuttu.



Grafik 1.

I. Van Fotoğraf Maratonu Rota Tercih İstatistiği

1. günde (19 Mayıs 2022); Erçek ve Sihke Gölü rotası, Altınşaç-İnköy rotası, Edremit Kız Kalesi & Menua Kanalı rotası ile Akdamar Adası & Kuzu Adası rotaları bulunmaktaydı. 1. günde 131 katılımcıdan sadece 25 kişi (%19), Unesco'nun dünya mirası geçici listesinde yer alan Akdamar Kutsal Haç Kilisesi rotasını tercih etmiştir. Doğal güzellik kategorisindeki Erçek-Sihke Gölü ve Tarihi Ören Yeri kategorisindeki Edremit Kız Kalesi & Menua Kanalı'nı çok az sayıda yarışmacı tercih etmiştir. Genel katılımcı analizi yapıldığında şehir dışından katılım yoğunluğuna rağmen yarışmacıların 94'ü (%72) Altınşaç Köyü, İnköy ve Surp Thomas Manastırı'nın bulunduğu ve asfalt yoldan 35 km stabilize yol ile ulaşılabilen göl kıyısındaki rotayı tercih etmiştir. Maratonun 1. gününde katılımcılardan 131 kişi ile %55'i belirlenen rotaları tercih etmiştir.

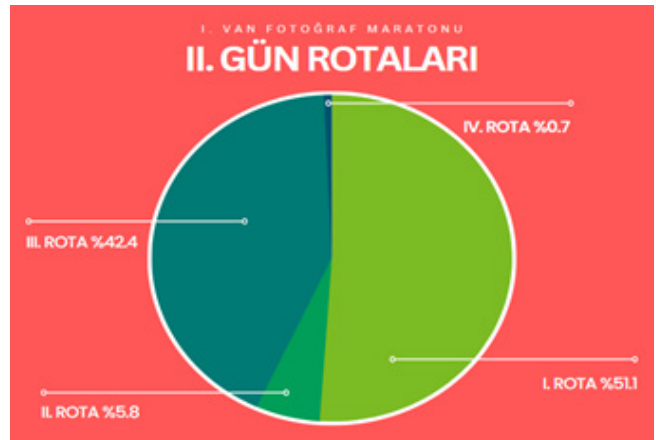


Grafik 2.

1. Gün Rota Tercih Analizi



2. günde (20 Mayıs 2022); Van – Başkale hattında yer alan Çavuştepe, Hoşap Kalesi, Peri Bacaları, Travertenler rotası, Ereğ dağı ve eteklerindeki Yedi Kilise rotası, Bahçesaray rotası ve Artos Sky Trail rotası yer almaktaydı. Dağcılık ve ekstrem spor alanındaki rotaları toplam 9 yarışmacı tercih etmiştir. Yarışmacılardan 71 kişi (%51) Başkale rotasını ve 59 kişi (%42) ise Bahçesaray rotasını tercih etmiştir. Daha sonra araç hareketinden sonra diğer rotaları tercih edenler kitapçık yardımıyla spor rotalarından tarihi ören yeri ve doğal güzellikler kategorisinde yoğun başvurunun olduğu rotalara geçmiştir. Başkale rotasında travertenlere ulaşımın zamansal olarak mümkün olmamasından dolayı diğer durak noktalarında yarışmacılar bilgilendirerek fotoğraf çekimi için daha çok zaman sağlanmıştır. Maratonun 2. gününde katılımcılardan 139 kişi ile %57'si belirlenen rotaları tercih etmiştir.



Grafik 3.

2. Gün Rota Tercih Analizi

⁹ <https://tfsfonayliyarismalar.org/writable/uploads/yarisma-dosyalar/2022-034/2022-034-sartname.pdf>, 05.09.2023, 01:25.



Fotoğraf 3-4.

Hoşap Kalesi ve Başkale Peri Bacaları (Kofiraz)

3. günde (21 Mayıs 2022); Çatak rotası, Turna ve Keşiş Gölü rotası, Göründü Köyü ve Kızıl Kilise rotası ile Eski Van Şehri, Kale ve Müze rotaları bulunmaktaydı. Unesco'nun dünya mirası geçici listesinde yer alan Eski Van Şehri, Kalesi ve ülkemizdeki en büyük Urartu müzesini beklenilen aksine sadece 4 kişi tercih etmiştir. Doğal güzellikler kategorisinde Turna ve Keşiş Gölü'nü en güzel karelerin çekilebileceği dönemde ise sadece 10 kişi tercih etmiştir. Çatak ilçesinde Kanisipi ve Çatak Suyu'nda yapılan rafting rotasını 40 kişi (%25) tercih etmiştir. 3. günün en geniş katılımlı rotası Gevaş ilçesinin kıyı kordonu boyunca Göründü Köyü, Kızıl Kilise ve



4. günde (22 Mayıs 2022); Muradiye Şelalesi ve Bend-i Mahi Köprüsü rotası, Tuşba ilçesi sınırlarındaki Adır ve Çarpanak Adası, Gevaş merkezdeki Selçuklu Mezarlığı, Halime Hatun Kümbeti, İzzettin Şir Cami rotası ve Amik & Ayanis Kalesi rotaları yer almaktaydı. Tuşba ilçesi sınırındaki adalar rotası ve kaleler rotası gelen talepler üzerine birleştirilmiştir. Bu rotaya 77 kişi (%45) katılmıştır. Gevaş rotasına beklenilenin altında sadece 18 kişi katılmıştır. Muradiye rotasında ise 74 kişi (%44) katılmıştır. Maratonun 4. gününde katılımcılardan 169 kişi (%71) belirlenen rotaları tercih etmiştir.

Maratonun süresince yarışmacılar tarafından yapılan rota tercih analizine göre; 238 kişiden rotalar için yapılan çalışmalar ve etkin rehberlik hizmetinden dolayı belirlenen rotaların tercih edilme



Fotoğraf 5-6.

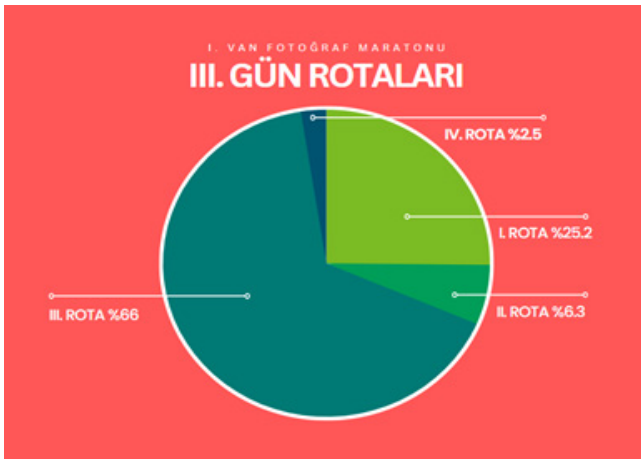
Van Kalesi ve Kızıl Kilise (Surp Astuacacin Manastırı)

mera alanında hazırlanan geleneksel oyunlar ve Helise yemeğinin olduğu rotaya 105 kişi (%72) katılmıştır. Maratonun 3. gününde katılımcılardan 159 kişi ile %67'si belirlenen rotaları tercih etmiştir.



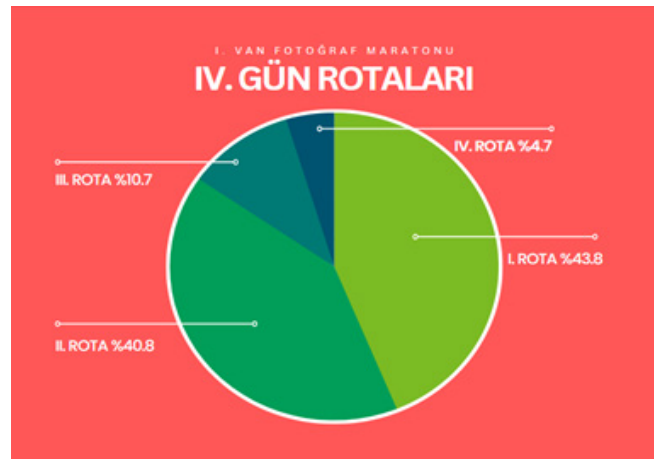
oranı %55'den %71'e çıkmıştır. Katılımcılara yönelik yapılan rota çalışmalarının dışında konaklama hizmeti de etkileşimi arttırmıştır.

Katılımcı analizlerine bakıldığında yurtiçinde Ege Bölgesi'nden hiç katılım yapılmamıştır. Katılımcı yoğunluğunu Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgeleri oluşturmaktadır. İstanbul'dan yüksek katılım görülmektedir. Ayrıca İran'dan katılım bulunmaktadır.



Grafik 4.

3. Gün Rota Tercih Analizi



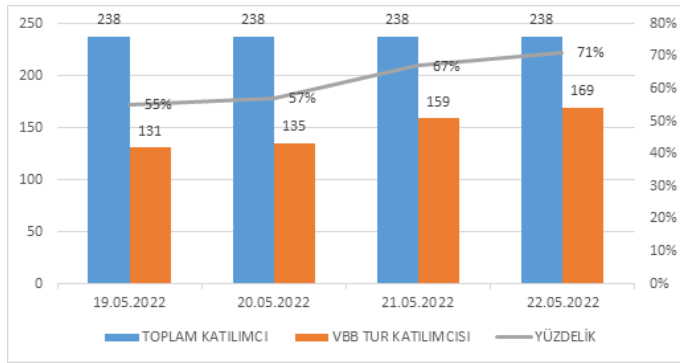
Grafik 5.

4. Gün Rota Tercih Analizi



Fotoğraf 7-8.

Yün eğiren kadın ve Muradiye Şelalesi



Grafik 6.

Maraton süresince yarışmacıların rota tercih grafiği

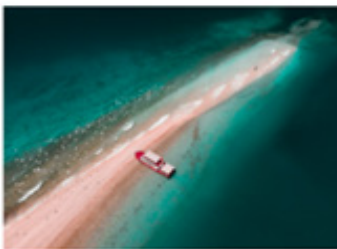
TARTIŞMA: DEĞERLENDİRME & SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK

Maraton sürecinin tamamlanmasıyla 23 Mayıs 2022 tarihinde 10:00'da başlayan değerlendirme süreci, 23:00'da federasyon yetkilisi gözetiminde 10 jüri üyesiyle gerçekleştirilmiştir.¹⁰ 24 Mayıs 2022 tarihinde site üzerinden sonuçlar ilan edilmiştir. Ayrıca 27 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.vanfotomaraton.com/> sitesinde ve sosyal medyada derece elde eden fotoğraflar kategorilerine göre paylaşımına açılmıştır.¹¹



Fotoğraf 9.

1.Van Fotoğraf Maratonu Jürisi



1. VAN FOTOĞRAF MARATONU

Fotoğraf 10.

1. Van Fotoğraf Maratonu kategorilerde Birincilik fotoğrafları

¹⁰ Seçici kurulda; Savaş Muhabiri Coşkun Aral, Sualtı Görüntü Yönetmeni Tahsin Ceylan, Anadolu Ajansı Görsel Haberler Yayın Yönetmeni Fırat Yurdakul, Türkiye Foto Muhabirleri derneği Başkanı Rıza Özel, Fotoğraf Sanatçısı Mustafa Seven, Reuters Foto Muhabiri Ümit Bektaş, Anadolu Ajansı Fotoğraf Editörü Erhan Sevenler, Anadolu Ajansı Foto Muhabiri Ali İhsan Öztürk ve kurum temsiliyetinde Daire Başkanı Mehmet Nuri Bekiroğlu yer almıştır. Ayrıca Türkiye Fotoğraf Sanatı Federasyonu temsilcisi Yakup Yener ve Van Büyükşehir Belediyesi temsilcisi Sanat Tarihçisi Mesut Gül yer almıştır.

¹¹ <https://van.bel.tr/HaberDetay/1-van-fotograf-maratonunun-sonuclari-aciklandi-24052022084400.html>, 05.09.2023, 02:04.

Fotoğraf maratonuna bölgedeki profesyonel fotoğraf sanatçılarından beklenen katılım yakalanamamıştır. Ancak bu durum bölgedeki amatör fotoğrafçıların yoğun katılımına yol açmıştır. Olumlu ve olumsuz yönleriyle ele aldığımızda amatör fotoğrafçıların teşviki kıymetli bir kazanım olarak görülmektedir. Fotoğraf maratonu finalinde Atatürk Sanat Galerisi'nde sergi yapılması planlanmıştır. Ancak ildeki sanat galerisi ve sergi alanlarının yetersizliğinden sebebiyle sergi yapılması planlanan Atatürk Sanat Galerisi'nin belirlenen tarihlerde farklı sergiye ev sahipliği yapmasından dolayı sergi gerçekleştirilememiştir. Bu olumsuz durum karşısında maraton web sitesinde 23.05.2023 tarihinde tüm kategorilerin sonuçları ilan edilmiştir. Ayrıca federasyona sonuç raporları aynı süreçte ulaştırılmıştır. Yerel basınında etkinliklerden birine yapılan tepkinin yanında aynı etkinlik dünya basınında yer almıştır. Ayrıca İspanya'da The Guardian ve Estadao'da etkinliğe ait fotoğraflar dünyada günün fotoğrafı olarak seçilmiştir.

Fotoğraf maratonuna başvuruların illere göre dağılımına bakıldığında reklam ve tanıtım yönünde eksik kalındığı tespit edilmiştir. Bu eksiklik katılımcı sayısının azlığı değil hedefin altında dışarıdan katılımının olması sebebiyledir. Ödül dağılımına yapılan bazı eleştiriler söz konusu olmuştur. Yapılan planlamada havzada geniş katımlı ve sekiz kategoriden oluşan maratonda farklı alanları teşvik için toplamda standart verilen 100.000 TL'lik ödül kategorilere dağıtılmıştır.

1.Van Fotoğraf Maratonu bölgede Büyükşehir Belediyesi tarafından yapılan ilk maraton niteliğini taşımaktadır. Ayrıca ilimizde daha önce gerçekleştirilen bazı fotoğraf yarışmaları incelenmiştir. Tuşba Belediyesi tarafından 2016-090 federasyon numarasıyla 1.Ulusal Fotoğraf Yarışması, İpekyolu Belediyesi tarafından 2020-061 federasyon numarasıyla Ulusal Fotoğraf Yarışması, Erciş Kaymakamlığı tarafından 2022-059 federasyon numarasıyla İnci Kefali Göçü Konulu Fotoğraf Yarışması yapılmıştır. Yukarıdaki bilgilere bakıldığında tamamı yarışma statüsünde olup; Van Büyükşehir Belediyesi tarafından 2022-034 federasyon koduyla yapılan 1.Van Fotoğraf Maratonu havzadaki ilk maraton özelliğini taşımaktadır. Kategorik olarak farklı ölçekte olan maraton havzamızda tescilli ilk maratondur.

Van Gölü Havzası'nda Bitlis'te Hizan Fotoğraf Maratonu, Hakkari'de Çukurca Foto Safari ve Van'da İpekyolu Fotoğraf Yarışması, Tuşba Fotoğraf Yarışması, Gevaş Fotoğraf Yarışması ve Badem Çiçeği Fotoğraf Safarisini yapılmıştır. Çukurca ve Hizan'daki yarışmalar geleneksel bir hal almaya başlamıştır. Diğer yarışmalar şimdye kadar birer kez yapılabilmektedir. Bunlar; 1.Van Fotoğraf Maratonu (Van Büyükşehir Belediyesi – 2022-034), İnci Kefali Göçü Konulu Fotoğraf Yarışması (Erciş Kaymakamlığı – 2022-059), İpekyolu Belediyesi Ulusal Fotoğraf Yarışması (İpekyolu Belediyesi– 2020-061), 1.Ulusal Fotoğraf Yarışması (Tuşba Belediyesi – 2016-090)'dur.

Akdamar Adası Badem Çiçeği Fotoğraf Safarisini gibi Nemrut Krater Gölü Foto Safarisini, Hakkari Yayla Foto Safari yapılabilecek tematik yarışmalar arasındadır. Van'da Edremit, Çatak, Erciş; Bitlis'te Tatvan, Ahlat ve Mutki'de fotoğraf yarışmaları her yıl yapılarak geleneksel hale getirilebilir. 2. Van Fotoğraf Maratonu tüm bu yarışmaların üst ölçeği ve yaygın etki ile sürdürülebilir yarışma formatıdır. Ayrıca yukarıda belirtilen tüm yarışmaların geleneksel olarak yapılabilmesi halinde Van Fotoğraf Maratonu orta büyüklükte bir yarışma olacak ve yukarıda belirtilen küçük ölçekte yarışmalarla doğru ve entegre etkinlik takvimiyle sürdürülebilir olabilecektir. Tüm bu yarışmaların sürdürülebilir olması sağlandığında 1. Van Gölü Havzası Fotoğraf Maratonu büyük ölçekte üst hedef olarak önerilmektedir. 1.Van Fotoğraf Maratonu'nda; katılımcı hedefi 500 kişidir. Konaklama ve şehir içi rota ulaşımının ücretsiz olması sürdürülecektir. Rota sayısı 30'a çıkartılıp maraton gün sayısı uzatılması hedeflenmektedir. Böylece rehber-mihmandar sayısı da rota sayısına göre çoğaltılacaktır. Yukarıda bahse konu öneriler

Van Gölü Havzası Belediyeler Birliği, Doğu Anadolu Kalkınma Ajansı ile desteklenebilir. Yerel yönetimler yarışmaları gerçekleştiren ve uygulayan pozisyonda olmalıdır.



Fotoğraf 11.

Van Turizm Master Planı 2023-2027 Kitabı

1. Van Gölü Havzası Fotoğraf Maratonu'nun sağladığı katkı açısından bakıldığında, telifiyle birlikte kurum kullanımına dijital veya baskı olarak kullanımına imkan vermesiyle; web siteleri, sosyal medya hesapları, turizm tanıtım materyalleri (Turizm Master Planı Kitabı, Turizm Rehberi, Harita vb.), tanıtım materyalleri (çanta, defter, ajanda, dosya) ve basılı yayınlarda bu görseller kullanılmaktadır.

Sonuç

Van Gölü Havzası zengin kültürel mirası ve doğal güzellikleriyle birçok temada fotoğraf etkinliğine ev sahipliği yapabilecek kapasitededir. Yapılacak yarışma ve maratonların sürdürülebilirliğinin yerel dinamiklerle sağlanması ve ulusal-uluslararası düzeyde tanıtımı ile havzanın tanıtımına katkı sağlanacaktır.

Kültürel, turistik ve sportif faaliyetler birbirini besleyen kültürel belediye alanındaki çalışmalarıdır. Farklı ölçeklerde ve sarmal şeklinde yapılacak etkinlikler hem sürdürülebilirliği hem de farkındalığı arttırmaktadır. Bir şehri keşfetmek, bir havzayı keşfetmek bakmanın ötesinde görmeyi de gerektirir. Zihninde farklı doğal ve geleneksel enginliklerin kompozisyon halinde kurgulayan bir zihin görsel bir değer katmaktadır. En nihayetinde anın belgeleneni sıfatındadır. Genel görünümün bir şehri size anlatamaz. Asıl anlatıcı iç detaylardır. Fotoğraf alanı, yukarıda sıraladığımız birçok öğenin ortak paydası konumundadır. Bir deklanşöre basmak yeterli olacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-M. G.; Tasarım- M. G.; Denetleme-M. K.; Kaynaklar-M. K.; Malzemeler – M.,G.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi M.,G.; Analiz ve/ veya Yorum-M.,G.; Literatür Taraması-M. G., M. K.; Yazıyı Yazan-M. G., M. K.; Eleştirel inceleme-M. K.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept - M. G.; Design- M. G.; Supervision-M. K.; Resources – M. K.; Materials – M. G.; Data Collection and/or Processing-M. G.; Analysis and/or Interpretation-M. G.; Literature Search-M. G., M. K.; Writing Manuscript-M. G., M. K.; Critical Review- M. K.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Akköprü, Ebru. (2019), "Coğrafi Özellikleriyle Van", Dünyada Van (Editör Er-can Çağlayan), İletişim Yayınları, İstanbul, 19-40.
- 6360 sayılı "On Dört İlde Büyükşehir Belediyesi Ve Yirmi Yedi İlçe Kurul-ması İle Bazı Kanun Ve Kanun Hükmünde Kararnamelerde Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun", <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuatme-tin/1.5.6360.pdf>, 02.11.2023.
- Van Büyükşehir Belediyesi: <https://van.bel.tr/HaberDetay/buyuksehir-be-lediyesi-1-van-fotograf-maratonunu-duzenliyor-22022022162727.html>
- TRT Haber: <https://www.trthaber.com/haber/guncel/1-van-fotograf-mara-tonu-basladi-681651.html>
- Hürriyet: <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/van-4-gun-16-farkli-rotada-42071049>
- TFSF: <https://tfsfonayliyarismalar.org/tr/yarisma/detay/van-fotograf-ma-rationu-tr> . <https://www.unesco.org.tr/Pages/125/122/UNESCO-D%C3%BCnya-Miras%C4%B1-Listesi>, 05.09.2023, 01:17.
- Van Denizi Fotoğraf Maratonu tanıtım filmi: <https://www.instagram.com/tv/CdnAl7SPgx4/?igshid=MTc4MmM1Y-m2Ng==> , 31.08.2023, 23:44.
- <https://www.photomaron.com/photomaron-hakkinda/> , 31.08.2023, 23:57.
- <https://tfsfonayliyarismalar.org/writable/uploads/yarisma-dosyalar-i/2022-034/2022-034-sartname.pdf> , 05.09.2023, 01:25.
- <https://van.bel.tr/HaberDetay/1-van-fotograf-maratonunun-sonuclari-a-ciklandi-24052022084400.html>, 05.09.2023, 02:04.
- <https://www.aa.com.tr/tr/yasam/hallaclikla-gecen-bir-omur-1650552>, 20.11.2019.
- <https://www.aa.com.tr/tr/yasam/bahcesarayin-satranc-tasi-ustasi-ali-ya-ba/1665728>, 06.12.2019.
- <https://www.harita.gov.tr/urun/turkiye-mulk-idare-bolumleri-haritasi/189>, 01.11.2023.

Görsel Kaynakça

Grafik 1.

1. Van Fotoğraf Maratonu Rota Tercih İstatistiği (Mesut Gül)

Grafik 2.

1. Gün Rota Tercih Analizi (Mesut Gül)

Fotoğraf 1-2.

Surp Thovmas Manastırı ve Akdamar Adası - Kutsal Haç Kilisesi (Mehmet Karaca - İbrahim İzgi)

Grafik 3:2.

Gün Rota Tercih Analizi (Mesut Gül)

Fotoğraf 3-4.

Hoşap Kalesi ve Başkale Peri Bacaları (Kofiraz) (Erdal Temizaltın - Mustafa Kocakoç)

Grafik 4: 3.

Gün Rota Tercih Analizi (Mesut Gül)

Fotoğraf 5-6.

Van Kalesi ve Kızıl Kilise (Surp Astuacacın Manastırı) (Furkan Bozkuş - Abdulkadir Başak)

Grafik 5: 4.

Gün Rota Tercih Analizi (Mesut Gül)

Fotoğraf 7-8.

Yün eğiren kadın ve Muradiye Şelalesi (Erdal Temizaltın - Necmettin Karaca)

Grafik 6.

Maraton süresince yarışmacıların rota tercih grafiği (Mesut Gül)

Fotoğraf 9.

1. Van Fotoğraf Maratonu Jürisi (Van Büyükşehir Belediyesi Basın Arşivi)

Fotoğraf 10.


1. Van Fotoğraf Maratonu kategorilerde Birincilik fotoğrafları (1-Mehmet Şah Deniz - Telli Turna, 2-Ebubekir Burçin - Muradiye Şelalesi, 3-Murat Doğan -Hoşap Kalesi, 4-Mehmet Kılınç - Çarpanak Sahil, 5-M. Reşit Öner - Keçi Çoban)

Fotoğraf 11.

Van Turizm Master Planı 2023-2027 Kitabı (Tasarım Muhammed Karahmetoğlu)

Resim Sanatında Yeni Bir Yaklaşım: Neo-Stilistik İkonografi ve Geometrik Öğeler

A New Approach in Painting: Neo-Stylistic Iconography and Geometric Elements

Hamid Maharramov 

Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel
Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat
Dalı, Yüksek Lisans Programı Ankara,
Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 21.02.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 22.03.2024

Yayın Tarihi/Publication Date: 29.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Hamid Maharramov
E-mail: hamidalioğlu80@gmail.com

Cite this article as: Maharramov,
H. (2024). Resim sanatında yeni bir
yaklaşım: neo-stilistik ikonografi ve
geometrik öğeler. *Journal of Art and
Iconography*, 6, 29-36.



Content of this journal is
licensed under a Creative
Commons Attribution-Non-
Commercial 4.0 International

ÖZ

Görsel sanatlarda Neo-stilistik, estetik veya kavramsal bir başlangıç noktası olarak post-minimalizme atıfta bulunan sanatçıların stilleri için kullanılır. Bu terim belirli bir akımdan ziyade sanatsal bir eğilimi tanımlar. Birçok Neo-stilistik sanatçı, gündelik nesnelere ve işlevlere yapılan göndermelerin yerine, kendilerinden önceki post-minimalistlerinkine benzer tam teşekküllü bir biçimcilik ortaya koyar. Neo-stilistik sanat anlayışı, sanat eserinin kendisinde bir sanat eserini anlamak için gerekli olan her şeyi içerir. Bu perspektifte sanat, kavranması için gerekli tüm unsurları ve anlamları içinde taşıyan müstakil bir varlık olarak görülmektedir. Bu görüşe göre, sanat eseri yorumlama için dış bağlam veya arka plan bilgisi gerektirmez. Bunun yerine, sanat eserini anlamak için gereken tüm bilgilerin, kompozisyonu, renk paleti, çizgileri ve şekilleri gibi biçimsel niteliklerine gömülü olduğuna inanılmaktadır. Bu yaklaşım, sanatın özerkliğini ve kendi kendine yeterliliğini vurgulayarak, sanat eserinin yalnızca içsel görsel ve estetik özelliklerine dayanarak takdir edilmesi ve analiz edilmesi gerektiğini öne sürmektedir. Bu sanat anlayışı, yalnızca sanat eserinin kendisine odaklanarak, izleyiciye tam ve bağımsız bir deneyim sunmayı, dış kaynaklara dayanmadan sanat eserinin özünü ve niyetini kavramalarını sağlamayı amaçlamaktadır. Yeni Biçimsel sanat anlayışı nesnelere çözümleyerek parçalara bölünmesi ve bu parçaların geometrik bir yorumla yeniden bir araya getirilmesi ilkesine dayanarak kendi irade ve görüşlerini ileri sürerek yeni biçimlerin önünü açmıştır.

Anahtar Kelimeler: Neo-stilistik, çağdaş resim, soyut sanat, post-minimalizm

ABSTRACT

In the visual arts, Neo-stylistic is used for the styles of artists who reference post-minimalism as an aesthetic or conceptual starting point. This term describes an artistic trend rather than a specific movement. Many Neo-stylistic artists replace references to everyday objects and functions with a full-fledged formalism similar to that of the post-minimalists before them. The neo-stylistic understanding of art includes everything necessary to understand a work of art in the work of art itself. In this perspective, art is seen as an independent entity that contains all the elements and meanings necessary for its comprehension. According to this view, a work of art does not require external context or background knowledge for interpretation. Instead, it is believed that all the information needed to understand the work of art is embedded in its formal qualities, such as its composition, color palette, lines and shapes. This approach emphasizes the autonomy and self-sufficiency of art, suggesting that the work of art should be appreciated and analyzed solely on the basis of its inherent visual and aesthetic properties. This understanding of art aims to offer the viewer a complete and independent experience by focusing only on the work of art itself, enabling them to grasp the essence and intention of the work of art without relying on external sources. The New Formal approach to art paved the way for new forms by asserting its own will and views, based on the principle of analyzing objects, dividing them into pieces, and reassembling these pieces with a geometric interpretation.

Keywords: Neostylistic, contemporary painting, abstract, post-minimalism

Giriş

Sanat dünyası sürekli gelişen bir alan olduğu için yeni tarzlar ve üsluplar ortaya çıkmaktadır. Ancak sanatta yeni tarz ve üsluplar genellikle sosyal, kültürel, teknolojik ve politik değişimlere tepki olarak ortaya çıkmaktadır. Örneğin dijital sanat, sanal gerçeklik sanatı, sokak sanatı, sürrealizm ve postmodernizm gibi akımlar son birkaç yılda popülerlik kazanmış ve sanat dünyasında önemli izler bırakmıştır. Sanat, insanın kendini ifade etme biçimlerinden biridir. Sanatçılar, duygu, düşünce ve hayallerini farklı sanat

dalları aracılığıyla ortaya koyarlar. Sanat, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamlardan da etkilenir.

Düşünme gibi duygular da insanın özgünlüğünü ve karmaşıklığını yansıtır. Bu özellikler genellikle eğitim ve sosyal çevre tarafından şekillenir. İnsanın deneyimleri, kültürel değerleri ve kişisel gelişimi de duygularını etkiler ve şekillendirir. Bu nedenle, insanların duygusal zeka ve sosyal becerileri geliştirmek için eğitim ve çevresel faktörlerin önemi büyüktür (Katıranacı, 2021: 29). Sanat akımları, belirli bir dönemde ortak özellikler gösteren sanat eserlerini tanımlamak için kullanılır. Sanat akımları, sanatın gelişimine katkıda bulunur ve yeni bakış açıları sunarlar. Bu dönemde pek çok yeni sanat akımı ortaya çıkmıştır. Neo-stilistik nesnelere gerçek görüntülerinden soyutlayarak, geometrik şekillere bölerek ve farklı açılardan göstererek yeni bir sanatsal dil yaratmıştır. Neo-stilistik, sanatın perspektif, form, renk ve ışık gibi unsurlarını değiştirmiş ve sanatın doğayı taklit etmekten öteye geçebileceğini göstermektedir. Post-minimalizmin devamı niteliğinde olan bir sanat dili Neo-stilistiktir. Özellikle post-minimalizm ile başlayan yeni algılamaya biçimlerinden bahsedilebilir. Neo-stilistik nesneyi gerçek görüntüden arındırarak yeni görme ve düşünme biçimleri yaratmıştır. Neo-stilistik sanatçılar eserlerinde sadece izleyiciye nasıl göründüklerine değil, aynı zamanda farklı insanların bakışlarının ortaya çıkardığı görüntülere de odaklanmışlardır. Bu anlamda Neo-stilistik, hem perspektif olarak çoklu ortamları vurgulayan bir sanatsal uzantıyı hem de çoklu düşünce sistemlerini temsil etmektedir. Neo-stilistik sanatsal çalışmalarında, çeşitli görsel formların yanı sıra yeni eklemelerin de geometrik forma yansıtıldığı görülebilir. Neo-stilistik sanatçılar figürleri ve nesnelere yeniden yapılandırarak, yeni ve özel bir karakter yaratmak isteklerini belirtmektedirler. Yeni üsluplar genellikle sanatçıların farklı ifade biçimlerini keşfetmeleri, geleneksel sınırları zorlamaları ve izleyicilere farklı bakış açıları sunmalarıyla tanımlanır. Neo-stilistik, 2021'li yıllarda bir sanat dili olarak ortaya çıkarak yeni sanatçılar için özgün sanatsal dil oluşturmuştur. Neo-stilistik, nesnelere sadece izleyiciye nasıl göründüklerine değil, aynı zamanda farklı insanların bakışlarının ortaya çıkardığı görüntülere de odaklanmıştır. Bu anlamda Neo-stilistik, hem perspektif olarak çoklu ortamları vurgulayan bir sanatsal uzantıyı hem de çoklu düşünce sistemlerini temsil etmektedir. Neo-stilistik sanatçılar, eserlerinde çeşitli görsel formların yanı sıra yeni eklemelerin de geometrik forma yansıtıldığı görülebilir.

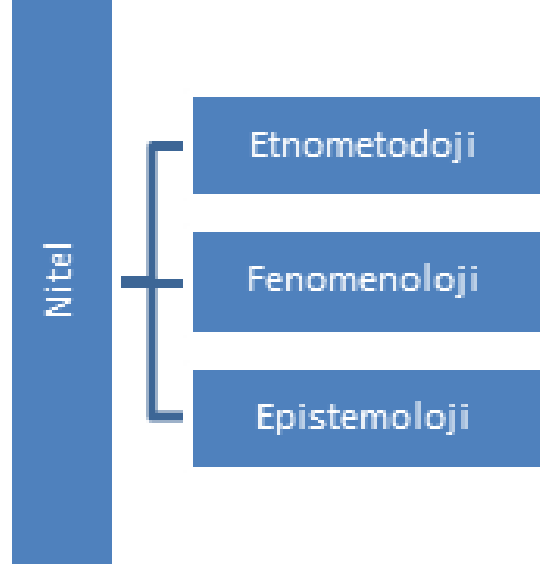
Makalenin Genel Görünümü

Çalışma nitel araştırma deseni ve doküman analizi yoluyla gerçekleştirilmiştir. Betimlemenin amacı, incelenen olgunun işlevi ve diğer olgularla olan ilişkisi ve bağlamı hakkında ayrıntılar sağlamaktır. Bunu yapmak için, araştırmanın olgu olarak kabul edilen belirli boyutlarını inceleyerek terminolojik bir açıklama sağlamak gerekecektir. Literatürde teknik, yöntem, yaklaşım, tasarım, strateji ve desen gibi birçok kavram eşanlamlı olarak kullanılmaktadır. Özellikle nitel tasarım konusunda açıklığa ihtiyaç duyulmaktadır. Nitel araştırma tasarımı konusunda fikir birliği bulunmaktadır. Tasarım, veri toplama teknikleri ve veri analiz teknikleri de bu başlık altında yer alabilir. Çalışma kapsamında makale, çalışmanın özelliklerine göre araştırmacı tarafından öğretim materyalleri ve öğretim yöntemleri kullanılarak sunulmaya çalışılan anlayışta yeni imgeler neo-stilistik sanat uygulamasının literatür taraması, analizi, değerlendirilmesi, fotoğraflanması ve yorumlanarak makalede yer almaktadır.

Çalışmanın Yaklaşımı

Bu tür bir karışıklığı önlemek için Çizim 1'deki taksonomi kullanılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, öncelikle tasarım yaklaşımının bu çalışmada eşanlamlı olarak kullanıldığına dikkat edilmiştir. Nitel araştırma deseni yahut nitel araştırma yaklaşımı olarak Etnometodoji, Epistemoloji, Fenomenoloji gibi seçeneklerden

söz edilmektedir. Çalışma kapsamında literatür taraması, Neo-stilistik kavramının tanımlanması, araştırmanın özelliklerine göre öğretim materyalleri ve öğretim teknikleri kullanılarak araştırmacı tarafından sunulmaya çalışılan anlayışta Neo-stilistik sanat uygulamasının analizi ve değerlendirilmesi, fotoğraflama ve yorumlanarak makalede yer almaktadır.

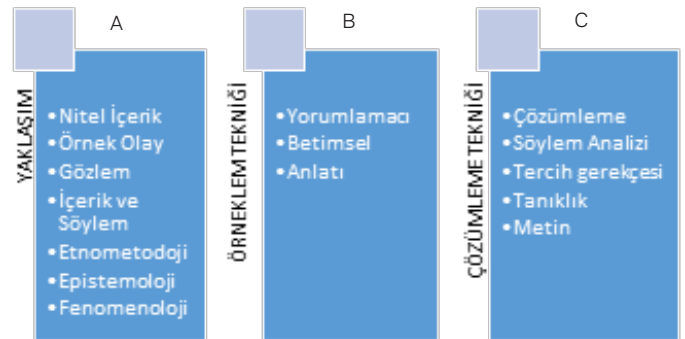


Çizim 1.

Nitel Araştırmanın Kavramsal Çerçevesi

Veri Çözümleme Tekniği

Çizim 2'de gösterilen başlıklara ilişkin bulgular bu çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Her bir makale, bu başlıklar altındaki açıklamaları açısından analiz edilecektir. Niteliksel metin analizi, materyalin, çalışmanın amacına yönelik çıkarımların yapılabileceği belirli kategoriler halinde sınıflandırılacaktır.



Çizim 2.

Nitel Araştırmanın Kavramsal Çerçevesi

Çizim 2'de gösterildiği gibi, Doküman Analizi için üç başlık belirlenmiştir: "Yaklaşım", "Örnekleme Tekniği" ve "Çözümleme Tekniği". İçerik analizi yönteminde olduğu gibi doküman analizinde de kodlar ya da temalar kategorize edilmemiş, sadece belirlenen başlıklarla ilgili bilgiler alıntılanarak gerekli tartışma ve analiz mantıklı bir şekilde yürütülmüştür. Doğrudan alıntı yapılmasının nedeni, bu yaklaşımın çalışmanın hem tarafsızlığına hem de güvenilirliğine katkıda bulunma ihtimalidir. Ayrıca alıntıya doğrudan

müdahale edilerek alıntının konusu ile ilgili olarak alıntının anlamındaki tutarsızlık riski de ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır. Yine tanımlanan konu üzerinden yapılan içerik analizi, ifadelerin tanımlanmasında belirli kategorilere dayalı anlamların yüklenmesi, doğrudan alıntılar ve bu alıntılar üzerinden yapılan akıl yürütme ve değerlendirme çalışmanın veri analizi mantığını oluşturmaktadır.

Veri Edinme ve Çözümleme

Veri edinme bu aşamada yukarıda sözü edilen üç başlık altında incelenecektir:

- Yaklaşım nitel içerik ve desen (Etnometodoji, Epistemoloji, Fenomenoloji, Örnek Olay, Gözlem).
- Örneklem teknikleri (Gerekçe, teknik ve ölçütleri, Betimsel, Yorumlamacı, Anlatı)
- Çözümleme teknikleri (Söylem analizi, Tercih gerekçesi, Tanıklık, Çözümleme, Metin)

Araştırmanın Güvenvericiliği

Tablo 1.

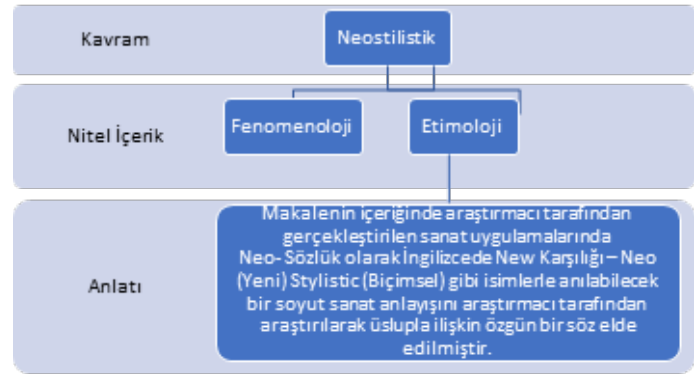
Güvenvericilik Boyutları

Güven vericilik	Yapılanlar
Gerçeklik	Bu bir genelleme çağrısı değil, benzer çalışmaların teşvik edilmesi, yönlendirilmesi ve hatta desteklenmesine yönelik bir çağrıdır. Ayrıca, bulgular, dönemin benzer literatürü, kitapları ve makaleleriyle de ilişkilendirilebilir.
İtimat edilebilirlik	İncelenen kararlardan, tasarım sürecinin her aşamasında alınan kararların ve benimsenen stratejilerin gerekçesi ve geçerliliği ortaya çıkarılmak üzeredir. Yine makaleler incelenirken tüm makalelere benzer bir süreç uygulanarak uygulanan süreç hakkında bilgi verilmiştir.
Ahlaki Taahhüt	Ahlaki bir gereklilik olarak belirtilmelidir ki incelemeye konu edilen çalışmada bütün veriler araştırma doğrultusunda elde edilerek yapılmıştır.

Bulgular

Çalışma nitel araştırma deseni ve doküman analizi yoluyla gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma, bir olguyu derinlemesine anlamak için sayısal olmayan verilerin toplanmasını ve analiz edilmesini içerir. Bir dizi nitel veri oluşturmak için araştırmacılar genellikle üç ana yöntem kullanır: gözlem, görüşmeler ve belge analizi "Nitel araştırma; gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi farklı nitel veri oluşturma yöntemlerinin kullanıldığı, bakış açılarının, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırmadır" (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s. 41, aktaran Tekindal ve Uğuz Arsu, 2020, s. 156). Çalışma, nitel araştırma yöntemleri, özellikle de gözlem, görüşme, dokümantasyon ve söylem analizi yöntemleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Bu türlü yöntemler, konuyu derinlemesine incelenmesine ve kapsamlı bir anlayış kazanmasına olanak tanır. Araştırma tasarımı, etnometodoloji, epis-

temoloji ve fenomenoloji de dahil olmak üzere bir dizi nitel araştırma yaklaşımından oluşmaktadır. Makalenin içeriğinde araştırmacı tarafından gerçekleştirilen sanat uygulamalarında Neo- Sözlük olarak İngilizcede New Karşılığı – Neo (Yeni) Stylistic (Biçimsel) gibi isimlerle anılabilecek bir soyut sanat anlayışını araştırmacı tarafından araştırılarak üslupla ilişkin özgün bir söz elde edilmiştir (Çizim 3).



Çizim 3.

Bulguların yaklaşımı/Desen Bakımından Değerlendirilmesi

Desen Yaklaşımı

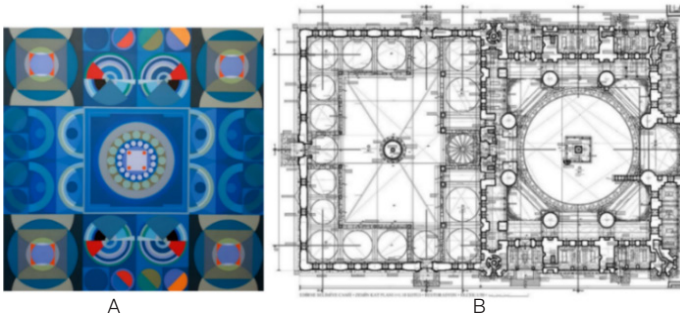
Eser Analizi ve Yorumlama

Sanatçılar disiplinli bir yaklaşıma özen göstererek yaratıcılıklarının sınırlarını kolaylaştırılabilecek benzersiz sanat eserlerini yarattıklarını araştırmacı tarafından araştırılarak makalede öne sürmektedir. Neo-stilistik soyut resimler ferdiyetçidir, figüratif değildir ve bir kişiyi sahneyi veya gerçek nesneyi temsil etmez, kendine ait saf, dünya düzeni, yeni bir yaşam felsefesini ortaya koymaktadır. Neo-stilistik tarzında çalışan sanatçıların rolü, doğanın gizemlerini farklı bir bakış açısından deneyimleme yollarını sunarak farklılık, teklik, sabır, merak, arama deneme gibi eylemlerle yeni ürün, düşünce ya da davranışlar ortaya koydukları bu makalede yer almaktadır. Sanatçılar sanatsal yaratım sürecinde çok çeşitli konu ve malzemeler uygulayarak yenilikçi eserler ve farklı temalar keşif ettikleri görülebilen çeşitli ortamlarla denemeler yaptıkları araştırma sürecinde aşikâr edilmiştir. "Sanat alanında ortaya çıkan yeni soyut yaklaşımların Bilim, Felsefe, Mantık ve Matematik alanlarında da neredeyse eşzamanlı ortaya çıktığı söylenebilir. Bu bakımdan hem sanat hem de diğer alanlarda daha dilsel ve kavramsal yaklaşımlar öne çıkmıştır" (Maltaş, 2020, s. 55). Sanatçılar şimdi bu disiplinleri keşfediyor ve ilkelerini sanatsal uygulamalarına dahil ediyorlar. Bu disiplinler arası yaklaşım sadece sanat alanını zenginleştirmekle kalmaz, aynı zamanda diğer alanlarda da yeni bakış açıları ve içgörüler sağlar. Sanatçılar sanati bilimsel, felsefi ve mantıksal kavramlarla harmanlayarak yaratıcılığın sınırlarını kolaylaştırarak geleneksel düşünceye meydan okuyorlar. Farklı alanların bu entegrasyonu, izleyicileri derinden etkileyen düşündürücü ve entelektüel olarak teşvik edici sanat eserlerinin yaratılmasına izin verir. Bu yenilikçi yaklaşımların temel özelliği, her ikisi için de daha derin bir anlayış ve takdiri teşvik ederek sanat ve diğer disiplinler arasındaki boşluğu doldurma yeteneğidir. Resim, heykel, başka herhangi bir sanatsal yaklaşım olsun, sanatçılar entelektüelliklerini ifade etmek için anlamlı sanat eserleri yaratmak için sürekli olarak yeni konular üzerinde çalışmışlardır. Neo-stilistik üslupta çalışan birçok sanatçıların sanatsal üretimlerinde mimari ve geometrik yapılara da üstünlük vermişlerdir.

Tablo 2.

Çalışmanın Desen Bakımından Değerlendirilmesi

Sanatçı:	Açıklama: Neo-stilistik	Yorumlar-Sorunlar
Hamid Maharramov (2021)	<p>Sözlük olarak İngilizcede New Karşılığı – Neo (Yeni) Stylistic (Biçimsel) üslupla ilişkin özgün bir söz elde edilmeye çalışılmaktadır.</p> <p>Gerçekleştirilen sanat uygulamalarında “Yeni Biçimsel veya Yeni İmaj” gibi isimlerle anılabilecek bir soyut sanat anlayışı literatüre kazandırılmaya çalışılmaktadır.</p> <p>Neo-stilistik soyut sanat çerçevesinde, “maddi dünyada değil, maddi olmayan dünyada yaşamın anlamı”, fiziksel gerçekliği aşma ve duygular, fikirler ve maneviyat alanına girme kavramını araştırır.</p> <p>Soyut sanat, temsili olmayan biçimlere ve ifade edici jestlere yaptığı vurguyla, sanatçıların somut maddi dünyanın ötesine geçen karmaşık duyguları ve felsefi kavramları aktarmalarına olanak tanır. Soyut sanat, varoluşun soyut yönlerine odaklanarak izleyicileri daha derin anlamlar düşünmeye ve fiziksel çevremizin sınırlarını sorgulamaya teşvik eder.</p> <p>Renk, çizgi, şekil ve doku kullanımıyla sanatçılar, maddi olmayan dünya duygusunu uyandırabilir ve izleyicileri gerçekliğe farklı bir bakış açısı deneyimlemeye davet edebilir Neo-stilistik sanat türü doğada var olan gerçek nesnelere betimlemek yerine, geometrik çizgi ve renkleri, düzenli biçimlerle estetik ve duygusal heyecanı, tuvalin yüzeyine değil boşluğuna yerleştirilerek biçimlendirilmektedir. Neo-stilistik sanat türü; çizgi, renk, iz, ışık, gölge, leke, ton, feza, uzam, hareket, atom ve hücreye dair farkındalıkları önemsemektedir. Bu bağlamda, soyut sanat, insan deneyimini keşfetmek ve maddi alemin ötesinde var olmanın gerçekten ne anlama geldiği konusundaki derin soruyu düşünmek için bir araç haline gelir. Bu yüzden kimileri bu kavramı yeterince anlamayıp, sevmeyebilir. Kendine ait saf, dünya düzeni, yeni bir yaşam felsefesi ortaya koymaktır. Neo-stilistik sanat türünün rolü, doğanın gizemlerini farklı bir bakış açısından deneyimleme yollarını sunmaktır. Farklılık, teklilik, sabır, merak, arama deneme gibi eylemlerle yeni ürün, düşünce ya da davranışlar ortaya koyma süreci önem taşımaktadır. Saf sanatsal duygunun temsilcisidir. Kendini doğadan koparıp, doğrudan doğruya kendi iç enerjileri ile diğer enerjiler arasında bağ kurmaya çalışır. Bir düşünceyi, bir gerçeği veya estetik deneyimi temsil edebilir. Neo-stilistik sanat türü özgürlük, yenilik, farklılık, teklilik, sabır, merak, feza, uzam arama deneme veya gerçek gibi eylemlerle yeni ürün, düşünce ya da davranışlar ortaya koyma sürecidir. Figüratif değildir. Ferdietçidir. Asıl amaç estetik duygu ve heyecanı ortaya çıkarmaktır. Resimdeki genel elemanlar, daire, çember, kare, dikdörtgen, yarım daire, birbirinin içine giren düzlemler ve çizgiler, nitelik, noktadır.</p>	<p>Sözlük olarak İngilizcede New Karşılığı – Neo (Yeni) Stylistic (Biçimsel) üslupla ilişkin özgün bir sözlük.</p> <p>Altı çizili ifadeler sanatçının Neo-stilistik kavramı ile ilgili düşüncelerinin anlatımıdır.</p> <p>Neo-stilistik, sosyal ya da maddesel olan her şeyden bağımsızdır.</p> <p>Kendine has bir üslupla oluşturulan bireysel sanat uygulamalarında, gelenekseli reddeden zihinsel bir anlayış ile tabiatın taklidinden uzak durulmaktadır. Neo-stilistik sanat türü tüm bu farkındalıklar bünyesinde yeni açılımlar ile çoğalmaktadır.</p> <p>“Doğanın içinden var olan nesnelere betimlemek yerine nesnelere geometrik haline getirilerek zaman, mekân, yaşam, ölüm, kimlik, varlık, yokluk...Gibi kavramları ifade etmektedir. Tabiatın doğasında var olan sade yapıların araştırmasında nokta, çizgi, leke, denge, asimetri, ritim, gibi öge ve ilkelerin matematiksel bağlantılarını tuvalere aktararak yinelenmekle ve değişen biçimlerle ifade edilmektedir” (Pazarlıoğlu Bingöl, 2023, s. 151).</p>

**Görsel 1.**

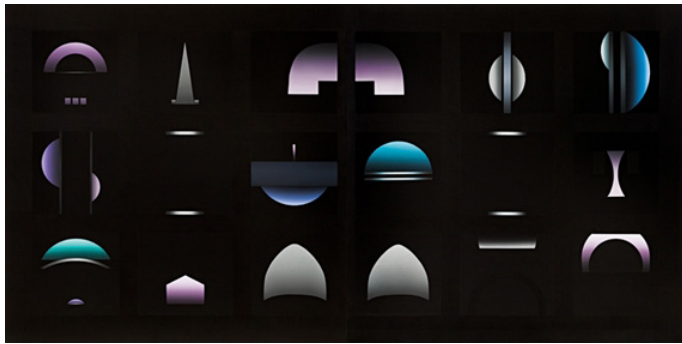
a) Hamid Maharramov, *Mavi Kırmızı Turuncu*, 2020, Tuval üzerine akrilik boya, 150x150 cm, b) Mimar Sinan, *Selimiye Cami*, 1568 Edirne, Türkiye

Hayatın akışındaki hareketlerden etkilenen sanatçılar, bu etkileri eserlerine yansıtırlar (Klee, 2002, s. 25). Bu makalede soyut sanata ilgi duyan sanatçıların yaklaşımlarını incelersek eserlerinde daha

çok Osmanlı ve Selçuklu mimari yapılarına özen gösterdikleri görülmektedir. Osmanlı mimarisinden ilham aldığı söyleyen sanatçıların birçoğu sanatlarının bir noktasında kırılma yaşadıklarını Osmanlı ve Selçuklu mimarisindeki öğeleri kubbe ve diğer öğeleri küp, dikdörtgen prizması, yarım küre, silindirik gibi geometrik biçimleri stilize ederek kendi eserlerine götürdüklerini söylemektedirler. “Mimari eserlerde genellikle; küp, dikdörtgen prizması, yarım küre, koni, piramit, silindirik, gibi geometrik biçimler hakimdir (Özsoy ve Ayaydın, 2015, s. 131). Kubbe Selçuklu ve Osmanlı yapılarında yaygın olarak kullanılmış bir örtü çatı biçimidir. Kubbe bir daire üzerine uygulanmış bir yarım küredir. Minarelerin gövdeleri silindirik, çatıları koni biçimindedir” (Özsoy ve Alakuş, 2009, s. 81; Özsoy ve Ayaydın, 2015, s. 131).

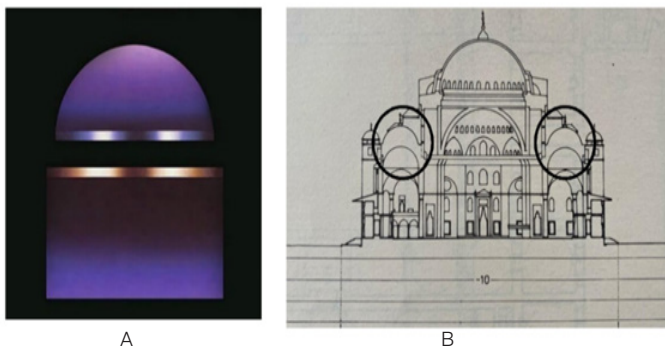
Sanatçılar, çalışmalarında mimari yapıyı katalize etmek için genellikle dengeli, simetrik, statik ve kesin bir biçimcilik kullanır ve öğelerin yalın biçimlerinin etkileyici halini sağlamaktadırlar. “Denge; sanat eserini meydana getiren öğelerin kompozisyon düzenini bozmayacak şekilde, bütün içinde yerleştirilmesidir (Sözen ve Tanyeli, 2020, s. 84). Simetri ise; iki boyutlu ya da üç boyutlu formları oluşturan bütün öğelerin merkez diye kabul edilen bir çizgiye

tamamen eşit uzaklıkta bulunmaları ifade etmektedir” (Sözen ve Tanyeli, 2020, s. 277, aktaran İdil ve Karaahmetoğlu, 2022, s. 8). “Adnan Çoker’in Estetiğinde Minimal Denge” (Azeri, 2010) başlıklı makalesinde, ressamın biçimsel üslubu hakkında önemli bilgiler verilmektedir. Sanatçının çalışmalarında simetri ve denge kuralları her zaman gözetilirken, resimlerinin temel unsurları arasında yer alan geometrik ve minimalist formlar bir arada kullanıldığından bahsedilir. Eflatun, mor ve pembe formlar siyah zemin üzerine yerleştirilirken, iki adet minimize edilmiş, simetrik mimari eleman ya da mimari elemanlardan oluşan eleman, konumlanışları itibarıyla siyah zemini belirli bir noktadan yapay ışıkla aydınlatarak, formların ışık vurgusunun sonsuz bir boşluk ve farklı bir mekânsal oluşum olduğunu ortaya koyuyor. Simetrik ve dikey olarak düzenlenmiş iki geometrik biçime bakıldığında, bazı resimlerinde köşelerden derinliğe doğru çizilen çizgilerin, armonik olarak aydınlatılmış belirli bir alanla bir noktada birleştiği izlenimi verdiği fark edilir. Bu kompozisyon, çizgisel perspektifle birlikte üçüncü bir boyutu ve resmin öğelerinin muazzam geometrisini ortaya çıkarır” (Azeri, 2010, s. 1, aktaran Güner ve Kantarcıoğlu, 2022, s. 202).



Görsel 2.

Adnan Çoker, 2014. Retrospektif, Tuval üzerine akrilik, 180x360 cm



Görsel 4.

a) Adnan Çoker, 1993. Kubbeler Serisi, Serigrafî Baskı, 90x70 cm (URL 3), b) Zeynep Ahunbay'ın kesitinden detay. Yan sahnin ortasında bulunan ve çift cidarlı imiş gibi çizilen kubbeler işaretlenmiştir

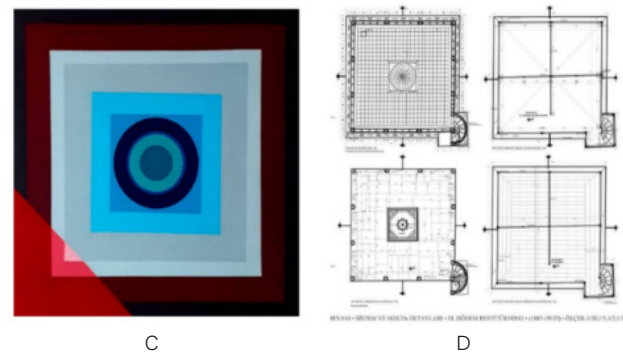
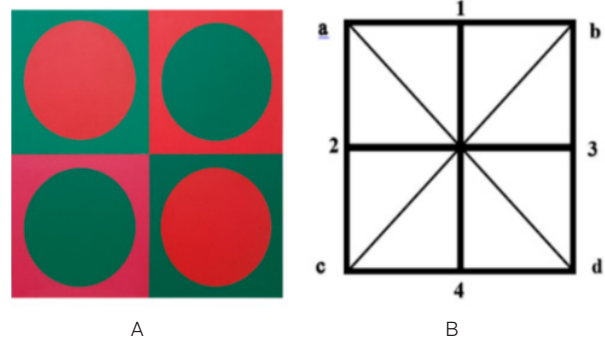
Nokta ve Kubbe

Günümüzde kubbe, camiye karakterize eden ve ona kimliğini veren en önemli unsurlardan biri olarak kabul edilmektedir. Kubbeler, dairesel, düzenli çokgen ve kare planlı mekanları kapsayacak şekilde tasarlanabilen mimari yapılardır. Bir kubbenin şekli, ağırlığı eşit olarak dağıtıldıkça istenen estetiğe dayalı olarak uyarlanabilmektedir. “Osmanlı İmparatorluğu'nun en parlak döneminde baş mimar olan Mimar Sinan döneminde teknolojik olanaklarla, plan ve strüktürel açıdan farklılıklar yaratılan eserlerle, kubbe mimarisi doruk noktasına ulaşır” (Antel, 2012, s. 251; Karaesmen, 2012,

s. 393; Saatçi, 2012, s. 146, aktaran Özçakı, 2008, s. 386). Soyut sanatçılar çalışmalarında kullandıkları cami mimarisinde ki kubbe yapısını üç boyutlu görünümünden soyutlaştırarak iki boyutlu bir hale getirerek görsel sanatlarda yer alan nokta şekline dönüştürmüşlerdir. Nokta, temel bir geometrik unsur olarak görsel sanatlarda çok önemli bir rol oynamaktadır. Küçük boyutuna rağmen, büyük tasarım potansiyeline sahiptir. Bir tasarım elemanı olarak görsel ifade gücüyle izleyiciye mesaj iletebilen bir araçtır. Basit görünse de nokta görsel sanatlar dünyasında büyük bir değere sahiptir. Bu yüzden de diğer öğelerin noktaya ihtiyacı vardır ve bu sebeple diğer öğelerin ortaya çıkışında noktanın varlığından sonra başlamaktadır.

Merkezden Doğan Gerilimler

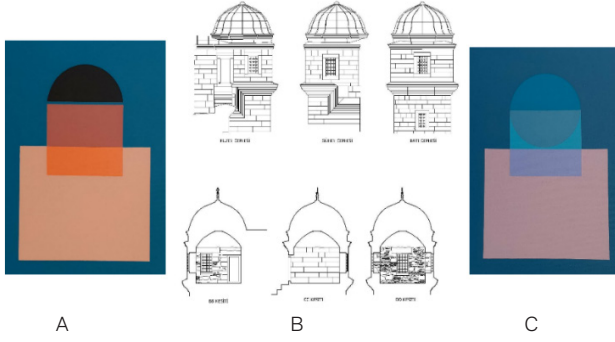
Sanatçı Resim 6, 7' de iki diyagonalin kesişim noktasını Temel Yüzeyin merkezi olarak belirlemektedir. Merkezden çizilen bir yatay ve bir dikey çizgi Temel Yüzey her birini dört temel parçaya ayırır merkezden birbirine temas eden gerilimler diyagonal biçimde irdeler. 1, 2, 3 ve 4 sayıları merkezi konumun sınırlarını a, b, c ve d ise dört temel parçanın yerleştiği mekânı ifade eder. Bu dört etkenin a, b, c, ve d diyagonallerin birleşiminden ahenk ortaya çıkar.



Görsel 4.

a) Hamid Maharramov, Kompozisyon ML, 2021, Tuval üzerine akrilik boya, 40x40 cm, b) Merkezden doğan gerilimler (Prototip), c) Hamid Maharramov, Kompozisyon F 23, 2021, Tuval üzerine akrilik boya, 40x40 cm, d) Mimar Sinan, Selimiye Camii, 1568 Edirne, Türkiye

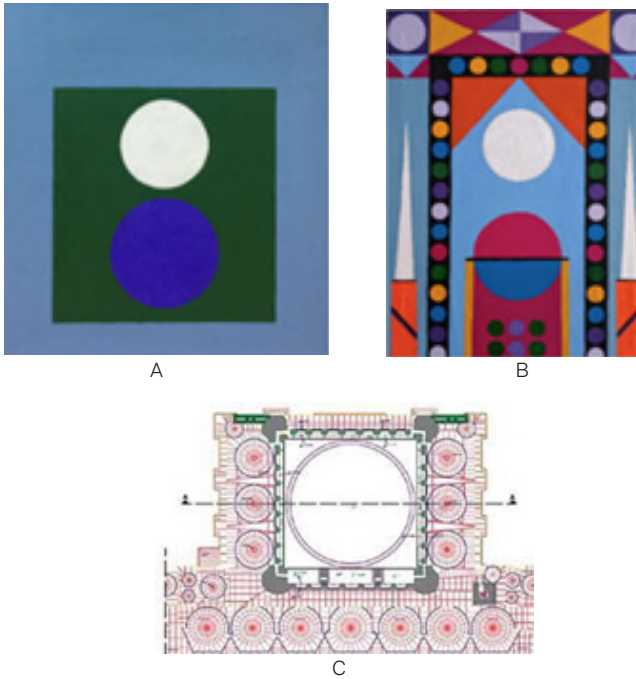
Görsel sanatlarda merkezden doğan gerilimler, sanatçının eserinde kullandığı çizgi, renk, şekil, form, kompozisyon gibi unsurlar arasında oluşturduğu uyum veya çatışma durumlarıdır. Bu gerilimler, sanatçının duygu, düşünce, hayal ve mesajlarını izleyiciye aktarmak için kullandığı görsel dilin bir parçasıdır. Görsel sanatlarda merkezden doğan gerilimler, eserin anlamını, etkisini, estetiğini ve üslubunu belirler. Görsel sanatlarda merkezden doğan gerilimler, farklı türlerde olabilir. Çizginin yönü, kalınlığı, uzunluğu, eğimi, ritmi, hareketi, boşluk-doluluk ilişkisi gibi özellikleri çizgi gerilimini oluşturur.



Görsel 10.

a) Hamid Maharramov Tuval üzerine akrilik boya, 25x25 cm, Zaman Seisi, 2022, b) Süleymaniye Camisi'nde bulunan ikinci grup çift cidarlı kubbeler, c) Hamid Maharramov Tuval üzerine akrilik boya, 25x25 cm, Zaman Seisi, 2022

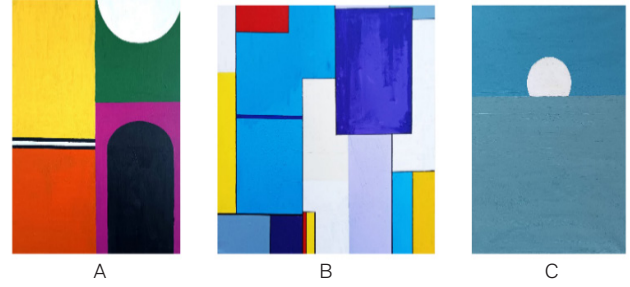
Sanatçı boşluklar ve doluluklar arasında gezinir; sanatın bütün gizi burada yatar (Ashton, 2001, s. 67). Görsel tasarımda boşluk ve aralık kavramları oldukça önemlidir. Doluluk ve boşluk kavramları görsel sanatların farklı alanlarında farklı şekillerde kullanılabilir. Örneğin, resimde doluluk ve boşluk kavramlarının kullanımı kompozisyon, perspektif, derinlik, ışık, gölge, renk, doku ve sembollerin uyumlu bir şekilde düzenlenmesini gerektirir. Bir resmin görsel etkisi, resmin dolu ve boş kısımları arasında denge, kontrast ve ritim sağlanarak artırılabilir. Mimari ve kentsel tasarımda, tamlik ve boşluk kavramlarını kullanmak için mekânın biçimi, karakteri, işlevselliği, kimliği ve yaşanabilirliği göz önünde bulundurulmalıdır. Sanatçı mimari tasarımlardan esinlenerek boşluklar ve doluluklar arasında gezinerek espas ile tasarımı oluşturan öğeler arasında ilişki kurarak onları bir arada tutmasını ve belirli bir düzen içerisinde görünmesini sağlamaya çalışmıştır.



Görsel 6.

a) Tahir Çelikbağ, Zaman Seisi, 2022, Tuval üzerine akrilik boya, 80x60 cm, b) Tahir Çelikbağ, Zaman Serisi, 2022, Tuval üzerine akrilik boya, 80x60 cm, c) Mihrimah Sultan Türbesi

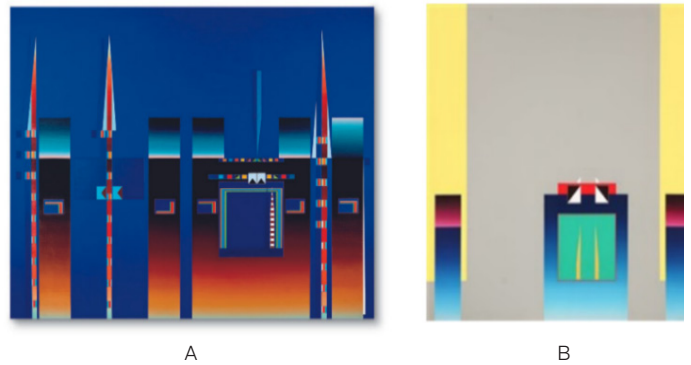
Koyu yeşil renginde kareyi, karenin içinde iki daireni üst üste arak formu mekânla bir ilişki içinde olduklarını göstermektedir. Sanatçı üç temel yüzeyi sistemli bir şekilde birbirileri ile ilişkilendirerek karenin dikkat merkezinde olabilmesi için karenin kendi merkezine bir daire ve dairenin de arkasında bir kare yerleştirmiştir. Çünkü dairenin arkasında tasarlanan kare bir boşluk içerisinde (Görsel 6a). “Boşluk ve doluluk iki zıt kavram olarak var ve yok, ses ve sessizlik, söz ve suskunluk, pozitif ve negatif, form ve zemin, yeryüzü ve gökyüzü, bilinen ve bilinmeyen gibi kavramlarla anlam olarak da derinleştirilebilen ya da bu kavramlarla paralellik gösteren bir tasarım ilkesidir” (Demirarslan, 2020, s. 329).



Görsel 7.

a) Tahir Çelikbağ, Zaman Serisi 2023, Tuval üzerine akrilik boya, 80x60 cm, b) Tahir Çelikbağ, İsimlessiz 2023, Tuval üzerine akrilik, 120x100 cm, c) Tahir Çelikbağ, İsimlessiz 2023, Tuval üzerine akrilik, 80x60 cm

Soyut sanata olan ilgim nedeniyle, bu kategoride yer alan Türkiye'nin yetiştirdiği sanatçıları yakından tanımak, onları yakından izlemek, gibi araştırmalar sürdürürken karşıma çıkan sanatçılardan bir de İsmail Ateş idi. Kendisiyle ilk olarak 2020 yılında Art Ankara Çağdaş Sanat Fuarı'nda tanıştım. İlk tanıştıktan sonra İsmail Ateş'in çalışmalarını incelemeye başladım ve estetik açıdan dikkat çekici, konuların sembolik anlatımı ve farklı tekniklerin kullanımı, kendine özgü bir sanatsal derin bir mimari yaklaşıma sahip olduğunu fark ettim. “Ateş'in resimlerine dikkatli bakıldığında, Doğu mimarisinden, gündelik yaşayışından izlenimleri görmek mümkündür: Sanatçı mimari eşleşmeyi bilinçli bir yönelimle yapmadığını, daha diplerde, bilincin derinlerinde onu toplumsal bağlamda besleyen ana kaynağa bağlı olarak ve sezgisel-içgüdüsel bir biçimlendirmenin özellikle cami mimarisindeki soyutlamaların zaman içinde olgunlaşarak evrim geçirmiş bir biçimde bu eşleşmeyi çağırıştırdığını ifade eder. Bu yansıma sanatçıya göre bilinçli bir uygulama yöntemi değildir, yaşamış olduğu kültürel dünyanın bilinçaltı yansımasının dışavurumudur” (URL 7).



Görsel 8.

a) İsmail Ateş, «Evrenin Tasarımı» 2010, Tuval üzerine akrilik boya, 170x230 cm, b) İsmail Ateş, İsimlessiz, 1999, Tuval üzerine akrilik boya, 150x150 cm

Sanatçının, entelektüel bir bakış açısıyla tasarladığı eserlerini, geometrik şekillerle, oluşturduğu kompozisyon; zarif dengede değişen düzlemlerle soyut ifadeye anlam kazandırmak için estetik dili önemseydiği eserlerinde görülmektedir. Sanatçının eserlerinde uyguladığı renkler, dikkatimizi çekmede ve görüntünün genel ruh halini veya atmosferini belirlemede çok önemli bir rol oynar. Gözlerimiz doğal olarak farklı duyguları uyandırabilen ve anlam ifade edebilen canlı veya zıt renklere çekilir. İster yumuşak pastel tonlara ister canlı ana renklere, sahip olsun eserlerinde cesur ve dinamik bir hal yaratıyor. Eserlerdeki renklerin bütünlüğü, görsel kompozisyonun ilk algısını ve yorumunu büyük ölçüde etkilemektedir. Bu bileşimler geometrik üslupta tasarlanmış sanat eserleri için çok önemli ve gerekli sanatsal ifadelerdir. "Sanat duygunun ifade edilmesi anlamına geliyorsa sanatçının kendisi tamamıyla samimi olmalıdır" (Collingwood, 2020, s. 123). Bunları bilinçli bir şekilde göz önünde bulundurarak, sanatçının çalışmalarında benzersiz samimilik bir sanatsal kimlik görülmektedir. "İfade edilebilir olan her ne varsa, o ifade edilebilirdir" (Collingwood, 2020, s. 123).

Sonuç

Post-minimalizm, 1970'lerin başında sanat dünyasında ortaya çıkan önemli bir süreçtir. Bu makalenin amacı, Post-minimalizm gelişiminden sonra katkıda bulunan çeşitli sanat formlarını ve tekniklerini, geleneksel olmayan malzemelerin resimde kullanımı ve soyut kavramların ve kişisel anlatıların dahil edilmesi doğrultusunda uğradığı değişimlerin çözümlenmesidir. Makale araştırmasında post-minimalizm süreci analiz edilerek, çağdaş sanat pratiklerinden özellikle resim alanı üzerindeki etkisi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Araştırmacı tarafından gerçekleştirilen bireysel uygulamalar post-minimalist bir yaklaşım ile ifade edilmiş ve çalışmada biçim ve içerik olarak detaylı açıklamalar yapılmıştır. Sanatçılar, sadece görüneni değil, sanatçının hislerini, duygularını ve düşüncelerini de ifade eden eserlerinin üretiminde kimi zaman yaşamı da ele alırlar; çağdaş sanat sürekli değişmekte, farklılaşmakta ve özellikle Post-minimalizm ile başlayan yeni algılama biçimlerinden sonra yeni biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. Araştırmacının bireysel sanatsal pratiğinde ortaya konmaya çalışılan anlayışta, Yeni İmaj (Neo-stilistik) sanat anlayışı, bir nesneyi analiz etme, parçalara ayırma ve bu parçaları geometrik bir yorumla yeniden inşa etme ilkesine dayanır. Bu veriler, nitel araştırma yöntemiyle analiz edilmiş fenomenoloji, etnometodoji, epistemoloji gibi nitel araştırma yaklaşımlarının bu türden verilerle yürütülebilmesi için olanak sağlamıştır. Çalışmalarda desenin tercih gerekçeleri yeterince açıklanmaktadır. Desen tercihi doğru olsa dahi verilerin bulguları ve yorumları da anlaşılmalıdır. Çalışma Neo-stilistik yeni bir sanat dili olarak tanınmasına Post-minimalizm sanatı ile olan ilişkisinin anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. Neo-stilistik, sanatçıların yaratıcılığı, kültürel mirası ve estetik duyarlılığı ile ortaya çıkmış bir sanat olgusudur. Neo-stilistik, sanatseverlerin ilgisini çekmeyi ve sanat dünyasında ses getirmeyi başararak, sanatın evrenselliğini ve güzelliğini yansıtan bir sanat dili olarak sanat tarihinde yer almıştır. Bu da gerçekliği geometriye ederek doğanın kaosunu temsil etmektedir ve bir bütün olarak literatüre Neo-stilistik veya Yeni- İmaj olarak adlandırılabilir bir soyut sanat anlayışı getirmeyi amaçlamaktadır. Sonuç olarak sanatçıların kendi tarzlarında yarattıkları bireysel sanatsal faaliyetlerinde, geleneği reddederek tinsel bir anlayışla doğayı taklit etme ihtiyacı duymadan oluşturulan tüm eserlerinde dünyanın görünümünü bilinçli olarak geride bırakılmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflict of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Antel, A. (2012, 2-5 Ekim). *Geçmişten günümüze cami mimarisinin gelişimi*. 1. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Diyanet İşleri Başkanlığı, 250-255.
- Ashton, D. (2001). *Picasso Konuşuyor* (M. Yılmaz, N. Yılmaz, Çev.) (2 Baskı). Ütopya Yayınevi.
- Collingwood, G. R. (2020). *Sanatın ilkeleri* (E Külüğü, Çev.) (1 Baskı). Dorlion Yayınları.
- Demirarslan, S. (2020). *Mimarlık, planlama ve tasarım alanında teori ve araştırmalar II* (1 Baskı), Gece Kitaplığı.
- Güner, E. & Kantarcıoğlu, S. (2022). Nöroestetik teoresi bağlamında Adnan Coker resimlerinde bilişsel uyaranlar. *Güzel Sanatlar Dergisi*, 4(1), 196-211.
- İlden, S., & Karaahmetoğlu, N. (2022). 70 sonrası Adnan Çokerin eserlerindeki minimalizm etkisi. *Sanat ve İkonografi Dergisi*, (3), 1-13.
- Karaesmen, E. (2012, 2-5 Ekim). *Üç boyutlu eğrisel formların sembolik ve yapısal anlamı*. 1. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Diyanet İşleri Başkanlığı, 392-400.
- Klee, P. (2002). *Modern sanat üzerine* (2 Baskı). (K. Çaydamalı, Çev.). Altıkkırbeş Yayınları.
- Demirci Katırcı, M. (2021). GÖRSEL SANATLARDAN ESTETİK. *Sanat Ve İkonografi Dergisi*(1), 28-33.
- Maltaş, M. Ş. (2020). Modern sanatta soyut yaklaşımlar ve metafizik yönleri. *Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi*, (4), 52-75
- Özçakı, M. (2018). Kübbenin cami mimarisindeki yeri ve önemi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 7(44), 383-402.
- Özsoy, V., & Alakış, A. O. (2009). *Görsel sanatlar eğitiminde özel öğretim yöntemleri* (2 Baskı). Pegem Akademi Yayınları.
- Özsoy, V., & Ayaydın, A. O. (2016). *Görsel tasarım öge ve ilkeleri* (1 Baskı). Pegem Akademi Yayınları.
- Pazarlıoğlu Bingöl, M. (2023). Çağdaş sanatta doğanın izlerine dair bireysel söylemler. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 1(13), 136-154.
- Saatçi, S. (2012, 2-5 Ekim). *Camiler her dönemde çağdaş yapı niteliğini korumalıdır*. 1. Ulusal Cami Mimarisi Sempozyumu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Diyanet İşleri Başkanlığı, 145-149.
- Tekindal, M., & Uğuz Arsu, Ş. (2020). Nitel araştırma yöntemi olarak fenomenolojik yaklaşımın kapsamı ve sürecine yönelik bir derleme. *Ufku Ötesi Bilim Dergisi*, 20(1), 153- 182.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

<http://tinyurl.com/587e4ep2>, (Erişim: 12.09.2023)

Görsel 2.

https://www.olcayart.com/get_file/5d36b8a2-9640-4d46-a3e8-57f2d46f2bb4%20 (Erişim: 12.09.2023)

Görsel 3.

https://galerinevistanbul.com/tr/content/feature/41_artworks-10746-adnan-coker-kubbeler-serisi-1993/ (Erişim: 12.09.2023)

Görsel 4.

<https://arkitera.com/gorus/suleymaniyeh-camisinin-cift-cidarli-kubbele-ri-ve-bu-konudaki-yayinlara-estirel-bir-bakis/> (Erişim: 13.12.2023)

Görsel 5.

<http://tinyurl.com/mwasa4an> (Erişim: 14.12.2023)

Görsel 6.

<https://cutt.ly/YwD31RFp> (Erişim: 14.12.2023)

Görsel 7.

<http://www.ismailates.com> (Erişim: 16.12.2023)

Görsel 8.

<https://www.alifart.com/smal-ates-272091/>(Erişim: 16.12.2023)

Azeri, S (2010). *Adnan Çoker estetiğinde minimal denge*, <http://kolajart.com/wp/2015/01/03/serkan-azeri-adnan-cokerestetigindeminimal-denge/> (Erişim: 16.12.2023)

Bohem Kültür ve Türk Resminde İki Bohem

Culture of Bohemian and Two Bohemian in Turkish Painting

Zafer KALFA 

Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Kahramanmaraş, Türkiye



Öz

Bir sanat ve düşünce tarzı olarak romantizmin yükselişte olduğu dönemde ortaya çıkan ama modern zamanlarda da temsiliyeti pekâlâ sürmüş olan bohemyanın aynı zamanda bir yaşam biçimi olduğu da söylenebilir. Kendine münhasır; tasası da neşesi gibi genel geçerlikten ayrı ve bilhassa vakit-nakit ilişkilendirmesinden mustarip insanların kimi zaman tek başlarına kimi zaman da bir küme halinde sürdürdükleri bu yaşam / sanat şeklinin yalnızca belirli bir topluma ya da zaman aralığına özgü olduğunu söylemek de olanaksız. Yirminci asrın başlarında Fransa'da veya 1940'ların sonlarına doğru Amerika'da olduğu gibi, belirli koşullara bağlı olarak Türkiye'de ve Türk sanat ortamında da izleri görülmüş, temsilcileri olmuştur bohemyanın. Onlar arasında akla ilk gelen iki isim de Fikret Mualla ve Burhan Uygur'dur.

Anahtar Kelimeler: Bohemlik, Fikret Mualla, Burhan Uygur

ABSTRACT

It can be report that bohemia, which emerged in the period when romanticism was on the rise as an art and way of thought, has continued to be well represented in modern times, is also a way of life. It also is impossible to say that this form of life / art, which is idiosyncratic, separated from the general validity with its anxiety and joy, and which people who is grieved due to time-money problems, continue sometimes alone and sometimes in a group, is specific only to a certain society or time period. As good as in France at the beginning of the twentieth century or in America towards the end of the 1940s, also could be seen traces and representatives of bohemia in Turkey and the Turkish art environment, depending on certain conditions. The names that come to mind firstly among them are Fikret Mualla and Burhan Uygur.

Keywords: Bohemian, Fikret Mualla, Burhan Uygur

Giriş

Bohemyanın Kısa Mazisi

Frederic Gros, kölelik karşıtı yazar ve fikir adamı David Henry Thoreau'ya atıfta bulunarak şunları yazar kitabında: "Herhangi bir eylemin ne kazandıracağı değil, bu eylemin gerçek hayattan neyi alıp götürceği sorulmalıdır" (2017, s.83). Bu aslında Thoreau'nun yeni ekonomi modelidir ve ormanda çıkılan uzun bir yürüyüşün, geleneksel ekonomi dilinde heba edilmiş, servetin üretilmediği kayıp zaman olarak görülmesine rağmen yaşam için insana sağladığı fayda açısından, nereden bakılırsa bakılsın muazzam olduğunu savunur. Fakat kapitalizmin kendi kanunlarını oluşturması ve kabul ettirmesiyle birlikte bir tabu halini alan fayda mefhumu, nedense yalnızca nesnel ve çoğu zaman da malî yönüyle inandırıcılık kazanabilmiştir. Thoreau'nun dilinden konuştuğumuzda ise bu kavramın algılanandan / dayatılandan çok daha geniş bir gerçeklik alanına sahip olduğu görülebilir. İnsanın salt canı öyle istediği için ormanda ya da sokaklarda yürüyüşe çıkması gibi sadece içsel / ruhsal haz için sanat yapması da aslından pekâlâ faydalı bir eylemdir.

Bu ve benzeri görüşler esasen 1800'lü yılların ortalarına yaklaştığında zaten bir hayli güç kazanmıştı. Hazcı (hedonist) denilebilecek bir yaşam ve sanat tarzını benimseyen toplulukların doğrudan fayda yerine dolaylı ve içsel kazanımlara yönelmeleri maceracı, serseri bir kültür inşasını sağlamıştı. Ne var ki sanayi devrimleri, bu mütevazı yaşamların izlerini zaman zaman silmeyi başardı. Yirminci asrın ikinci yarısına kadar ise pek çok ülke ve bölgede, çoğunlukla şair ve ressamın arasında, bohem olarak anılacak böyle gruplar yeniden oluştu. Bohemya bugün, eskisi kadar diri bir organizma değildir belki ama kendine halâ yaşam alanları bulabilmektedir.

Geliş Tarihi/Received: 23.02.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 26.03.2024

Yayın Tarihi/Publication Date: 29.03.2024

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Zafer KALFA

E-mail: buhranbey@gmail.com

Cite this article as: Kalfa, Z. (2024).

Bohem kültür ve Türk resminde iki bohem. *Journal of Art and Iconography*, 6,37-43.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International

Yararcılık, Romantizm ve Bohemya

Bohemya (bohemlik), ekseriyetle başıboş, heyecan dolu ve disiplinsiz yaşam tarzını tanımlamakta kullanılan bir sıfat olmasının yanında kimi toplumlarda, bir işe yaramayan kimselere bohem denildiğini de biliyoruz. Bu nitelemede mahut bir hata olmamakla birlikte, bohem için, işe yaramayı tercih etmeyen ve dahası, nesnel yararı bir bakıma hayırsız bulan insan demek daha makbulmüş gibi duruyor. Öyle ki bohem, şayet bir yarar gözetecekse, bu dünyaya kalbinin saflığı ve ruhunun coşkunluğuyla yararlı olmaktan yanadır. Frederic Gros'un yazdıklarını bu kapsamda okumayı sürdürüelim:

Kârla fayda arasındaki fark, kâr getiren eylemleri benim yerime bir başkasının da yapabilecek olmasıdır. Ve gerçekte de kâr getiren eylemler zaten başkaları tarafından da yapılabilir olagelmıştır (...) Öte yandan, benim için faydalı olan şey tavırlara, davranışlara, yaşamın başkasına kati surette devredemeyeceğim anlarına bağlıdır (Gross, 2017, s.84).

Bohem, memuriyetini değil hürriyetini gözetir ve bu elbette romantik bir tercihtir. Kaldı ki bohemya, romantizmin genç nüfus tarafından benimsendiği evreye; on sekizinci asrın sonlarına denk gelen bir yaşam tarzıyla da eşleştirilebilir ve "burjuva egemenliğine bir tepki olarak, orta yaşlı Paris gençlerinden oluşan bir gurubun isyanı" ile şekillendiği söylenebilir (Kotynek ve Cohassey, 2008, s.6).

Bahsi geçen tarihlerde, sınıf farklılıklarının yavaş yavaş ortaya çıkışıyla umumi sahalari terk eden kesimlerin ki bunlar arasında çingeneler ilk sırada geliyordu, ekonomik dengelerin sermayedarlar lehine korunması ilkesine sırt dönmeleri bir çeşit alternatif yaşam biçiminin doğmasına yol açmıştır. Benzer şekilde, hürriyet düşkünü sanatçıların bu alternatif sahaya dâhil oluşu herhangi bir nesnel çıkar aramadan yazan, besteleyen, resimler yapan bir topluluğun doğuşuyla sonuçlanmıştır. Bu topluluk, dinî, siyasî ya da başka bir başka idareci sınıf için sanat eseri üretmeye razı gelmeyerek bir çeşit isyan başlatır ama hemen belirtmekte fayda var; isyanın tam olarak siyasal bir içeriğe sahip olduğunu söylemek zor. Bohemya daha ziyade kuralları herhangi bir sınıf ya da otorite tarafından belirlenmiş yaşam / sanat biçimine karşı geliştiği için bütünüyle ideolojik de değildir. O kadar ki Karl Marks'ın, bohemiği "devrim düşmanlığı" olarak kabul ettiği belirtilmektedir (akt. Artun, 2003, s.15). Bohem yaşam tarzına karşı gelişen bu ve benzeri önyargıların ise yine bir başka aykırı birey olan flanör (Fr. flâneur) ile arasındaki benzerliklere dayandığını söylemek mümkündür. Az önce bahsi geçen işe yaramazlık, esasen bir kent gezgini olan flanörün, aylak olarak kabul edilmesi ve -pek de hatalı olmayacak şekilde- bohem kültürün bir ürünü olarak değerlendirilmesi ile ilgili gibi görünüyor. Marks'ın hoşnutsuzluğu, bu açıdan bakıldığında biraz daha iyi anlaşılabilir. O halde bir sosyal tip olarak bohem'in oturtulması gereken zemin hakkında daha başka açıklamalara ihtiyaç var.

Araştırmacılar bohemiği şu terimler ile açıklıyor: "sanat, gençlik, yeraltı, gezginci yaşam" (Seigel, 1999, s.3). Günümüz perspektifinde, özgürlükçü bir kuşak tanımlaması yapılırken kullanılabilir bu terimler. Fakat yanıltıcı olabilirler; zira bohemya ile z kuşağı arasında sanıldığı kadar çok benzerlik olmadığı modernizmin temel ilkeleri hesaba katıldığında hemen anlaşılır. Bohem birey (veya topluluk), z kuşağının adeta kutsadığı hızlı kazancın peşinde değildir örneğin. Memuriyeti hürriyetine, rasyonalizmi de romantizme yeğlemez. Bu yüzden de yararlı olmayı kârlı olmamak şartıyla kabul eder ve sermayeyi elinde bulduran burjuva sınıfı ile çatışma yaşamaktan kurtulamaz. O halde bohem kültürün bir yaş aralığı kadar bir fikir ile de ilişkilendirilmesinde ve pek tabii romantizme bağlanmasında mahsur yok.

Peter Watson'un ifadeleriyle; "iç sesin düzenli senaryoya uymadığı" bir durumu temsil eden romantizm, mantıktan ziyade yaratıcı sürece boyun eğmeye sürüklediği için bohem sanatçının az evvel bahsedilen yarar-kazanç sürecine katılmakta zorlanması gayet doğal. Öyle ki satır arasındaki ifade; "düzenli senaryo", bohem için karşıt kutbudur. Bohem, yetişmeye çalışmaz ve rasyonalitenin boyunduruğunda bir dünyadan haz almaz. Fakat tam da bu noktada, bulunduğu konumu anlamlandırma / kıymetlendirme ihtiyacı hissederek. Romantizm felsefesi ona bu fırsatı verir ve yine Watson'un ifade ettiği gibi "sanatçıyı bilim insanının yanına yükseltir" (2005 / 2019, s.865). Bilim insanı konumuna yükselmek, işe yarama olarak görülen romantiklerin toplum gözündeki önemi artırmaktan öte anlam taşımayacaksa da bu vesile ile yaratıcı sürecin özendirilmesi, romantizmden beslenen bohemlerin en önemli kozu olacaktır. Diğer taraftan bunun bir "cazip kılma" yöntemi olduğu da iddia edilir ve bu görüşe göre "marjinalliğin önemsendiği bir varoluş hali olarak bohemlik, kendini 'muhtariyetini arayan bir münevverler aşireti' olarak tanımlayan grubun, yine 'kendini' var etmeye çalıştığı yerdir." (Küçük, 2007'den akt. Acar,2020, s.182).

Montmarte ve Greenwich Village

Bohemya, 1800'lerin son çeyreğinde ilk belirgin temsilini Paris'in Montmarte Mahallesi'nde yaşar. Edgar Degas, Henri de Toulouse Lautrec, Pablo Picasso ve Amadeo Modigliani gibi yirminci asrın en bilindik ressamı için uğrak yeri olan muhitin köhne eğlence / dinlence yerleri aynı zamanda yaratıcı kimliklerini yüceltme peşinde koşan sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur. Richard Sonn, bölgede peş peşe sıralı ternalardaki kaba eğlence kültürünü, bohem sanatçıların sanatsal norm ve uyum karşısındaki isyankarlığı ile alakalı bulur. Anarşist olarak tanımladığı bu topluluğun Montmarte'ı "kafa dengi bir yuva" olarak gördüğünü çünkü bölgenin "höyrat" ortamının "küçük ölçekli ve özgür" yaratıcılığa denk geldiğini yazar (Sonn, 2001, s.138).

Günümüz sanat ortamının sanatsal yaratıcılığı proje odaklı bir kurumsallaşmaya ezdirdiği gerçeği dikkate alınır bohemiyadaki "küçük ölçekli" yaratıcılık hevesinin mahiyeti daha iyi anlaşılacaktır. "Küçük ölçek" yaşamı, sokağı ve taşınabilirliği simgeler. Sanatçı bir ön hazırlığa girişmeden hemen her yerde resmedebilir. Her yeri atölyeye dönüştürebilir. Sabit kalmak, saatlere uymak zorunda değildir. Bu aslında, Fransız Devrimi ile kazanıldığı sanılan (kısmen de kazanılan) sınıf özgürlüklerinin başka bir iktidar biçimi ile yüzleşilmesi neticesinde tehdit altına girişine tepkidir. Avrupa, monarşiden kurtulmuştur belki ama bu defa da teknik gelişmelerin ve fabrika sahiplerinin hükümlerliği ile karşı karşıya kalınmıştır. Bir gelişme umudu olan endüstrinin insanı hüküm altına aldığı kısa zamanda görülür. Endüstri içinde kişisel girişim yoktur. Oysa birey dimağı bağımsızlığını henüz kazanmıştır. Yani ortada bir terslik vardır (Turani, 2011, s.66).

Kaldı ki; Fransız Devrimi'ni takiben yayılan özgürlükçü ortama rağmen, 1804 yılında taç giyen Napolyon Bonapart'ın Louvre Müzesi'ne verdiği yetki kadar Salon Sergileri'nin muhafazakar tutumu da genç sanatçılar için hayli rahatsız edici olmuştur. Devrimin beklentilerine erişilemediği görülür; sanat bu defa da müze ile sosyetenin hegemonyasına girmiştir. Modern tarihin pek çok döneminde olduğu gibi siyasal zeminde hemfikir olan gruplar, sanatsal özgürlükler konusunda büyük bir çatışmanın eşliğine gelirler.

Çok benzer bir çelişki, 1900'lerin ortalarında New York'ta kendini gösterecek ve Montmarte'in bohem ruhu, Greenwich Village mahallesinde yuvalanacaktır. Dünya Savaşı'nın ardından Birleşik Devletler bir sanayi devi haline gelmekte, üstelik ülke demokrasinin beşiği olarak görülmektedir ama New York Borsası çökmüş, binlerce firma tek gecede iflas etmiş ve ayrıca ırkçılık sorunu halâ çö-

züme kavuşturulamamıştır. Dahası, tıpkı Louvre gibi New York'un en büyük sanat müzesi Metropolitan da tüm görkemine rağmen modern sanata mesafelidir. Şu halde, eyalete büyük umutlar ile yerleşen sanatçılar bir yandan sanayinin dayattığı mesai olgusuna bir yandan da kalıpları müze ve elit kesimlerce belirlenmiş sanat biçimlerine direnç konusunda Paris bohemleri ile aynı kaderi paylaşırlar. Greenwich Village'in bugün dahi bozulmamış tarihî dokusu içindeki bar ve kahvehanelerinde buluşulur, tartışılır, eğlenilir. Devlet destekli projeler ile bir miktar para kazanma olanağı yakalansa da genç sanatçılar halâ köhne çatı katlarında yaşam savaşı vermektedirler. Bu sırada, Montmartre'daki Moulin de la Galette ne ise Greenwich Village'deki Cedar Tavern de aynı vazifeyi görür. Burada bohemler, kendi keyiflerine göre bir çalışma şekli, yine hazırlarına uygun bir mesai oluştururlar. Bar, bir dönemin en meşhur New York Okulu ressamlarına ve ardından Beat Kuşağı şairlerine ev sahipliği yapar. Elaine de Kooning'in tabiriyle "evrenin merkezi" gibidir (Kalfa, 2022, s.148).

Her iki örnekte de bir rol çalmaya tanık oluruz. Bohem sanatçılar, çingenelerin yaptığı gibi; nesnel dünyanın bir gerekliliği olarak para kazanma mecburiyetinin farkındadırlar ancak bunu -daha az kazanmayı göze alarak- taviz vermeden yapmaktan yanadırlar. Montmatre'daki Pablo Picasso bir Amerikan zengini olan Gertrude Stein'in desteğinden faydalanmıştır. Greenwich Village'daki Willem de Kooning ise Paris'ten göçmüş olan İtalyan tacir Leo Castelli sayesinde şöhrete kavuşmuştur. Fakat her iki sanatçı da yaşam ve sanat tarzı konusunda kimseden akıl almamıştır. Bohemyanın bu şahsına münhasır tavrının ardında burjuva sınıfına duyduğu tiksinti yatar. Doğrusu, bohemler de burjuvanın arasında şan ve para kazanmayı umarlar. Yine de bunu "bir uzlaşma olmaksızın yapabilmeyi" isterler (Moss, Wildfuer ve McIntosh, 2019, s.2).

Yaratıcılık ve Bohemya

Buraya kadar yazılanlar bohem sanatçının genel hatlarıyla özeti olarak da okunabilir. Yine de temel olarak bohemiğin, "entelektüel çevrenin hissettiği bir boşvermişlik hâli" olduğu yinelenebilir (Acar, 2020, s.180)

Bu insanlar anı yaşamaktan zevk almaları, yaratıcı sürece odaklanmaları, sanatı bir proje olarak değil dışavurum olarak benimsemeleri ve ayrıca maceracılıklarıyla diğerlerinden ayırdırlar. İçlerinde para kazanabilenler ya da ailesi zengin olanları varsa da esas pek değişmez ve kimi zaman şartlar gereği kimi zaman da istençli şekilde bohem yaşama dâhil olurlar. Elbette bu sade olduğu kadar riskler de barındıran yaşam tarzı kimi zaman bir mecburiyettir ama belirgin fark yine de aynıdır; endüstriyel kurum / kurumsallaşma karşıtlığı ve aristokrasinin sanatsal normlarına itiraz.

Şimdi artık bohemyanın kendine has bir felsefesi ve karakteri olduğu katidir. Az önce de bahsedilen yaratıcı sürecin parlatılması, olumsuz nesnel koşullar altında dahi olsa sanatçının itibarlı birey olarak görülmesini sağlayacak ve ona, sanayi devri öncesindeki rolünü yeniden kazandıracaktır: "Sanata adanmış edebi bir hayat tarzı; hiçbir maddî beklentisi olmayan, sanatın adeta bir ibadete dönüştüğü bir çilekeşlik, bir inziva" (Artun, 2003, s.17). Çok para kazanmaya yetecek kıvrak bir zekâdan yoksundur. Bir siyasetçi ya da mucit olamamıştır ama o, diğerlerinde bulunmayan özel bir yeteneğe sahiptir. Ernst Kris ve Otto Kurz, Sanatçı İmgesinin Oluşumu isimli yazılı eserlerinde, bu özel vasfa detaylıca değinerek sanatsal yaratıcılığın iç vizyona, esne dayalı olması sayesinde sanatçının da bir "aziz" muamelesi görebileceğinden bahsederken on altıncı

asırda yaşamış ressam ve yazar Francisco de Holanda'nın şu sözüne atıfta bulunurlar: "soylular İmparator tarafından yaratılabilir ama ressamları sadece tanrı yaratır". Bunlar, "sanatçının özel konumunu onun dehasının tanrısal kökenine gönderme yaparak" vurgulamaya çalışan anlatılar / efsaneler olsalar da günlük hayatın koşturmacası içinde başarısız bir figür olarak görülen bohemin önemli dayanaklarıdır (2013, s.56-61). Benzer bir bağdaştırmayı Aliya İzzetbegoviç'in de yaptığına değinmeliyiz. İzzetbegoviç, pek isabetli şekilde, din ile sanat arasındaki bu iç bağın başka bir gerçekte; "sanatkârlarda rastlanılan 'meslekî' bir bakımsızlık hali ve bazı tarikatlarda (bilhassa Hinduizm ve Hristiyanlıkta) 'mukaddes kirlilik' denilen zahîr ihmalcilikta kendini gösterdiğini" ifade eder ve şöyle devam eder: "Rahiplik ve bohemiyanın esasında, ilk bakışta garip görünüyorsa da, aynı felsefe yatmaktadır (...) Her ikisinin de manâsı aynıdır, hayatın manevî tarafını vurgulama; maddî, haricî mutad olan şeylerden nefret" (İzzetbegoviç, 2011, s.135).

Bu türden tanımların yalnızca fizikötesi bir bağlamda tartışılması elbette mümkün değil; merkezinde insan olan her kültür formu gibi bohemiğin de siyasal, ekonomik ve hatta mimarî koşullara bağımlı olarak şekillendiği gerçeği görmezden gelinemez. Bu bağlama "içinde yaşanılan ortamın ne kadar kalabalık ve ne oranda gürültülü olduğu dahi insanın işlevlerinde belirleyici olabilir" (İmamoğlu, 1992, s. 194-195). Dolayısıyla bu yaşam biçiminin salt bir ülke ya da bölgeye has olduğu da iddia edilmemelidir. Ne var ki, bohemlik etrafında şekillenen sanatsal yaratıcılığın, Paris ve New York örneklerinde olduğu gibi, Türkiye'de de bilhassa anakentlerde göze battığını söylemek durumundayız. Zira bohem sanatçı, bir yandan endüstrinin acımasız gelişimine tanık olmak bir yandan da hoşnutsuz karşıladığı bu gelişime karşı küçük ölçekli yaşamını / sanatını sürdürebilecek özgün ortamlar bulabilmek zorunda. İşte anakentler, bu zıt kutupların aynı anda görülebileceği şehirler olmaları nedeniyle bohem sanatçı için bir elverişli birer ortamdırlar. Bohemya, bir köyde ya da taşrada doğmaz, barınamaz.

Türkiye'de Bohemya

1923 Devrimi ile birlikte yeni sanat formlarını tanıma fırsatı yakalayan Türk ressamı, heyecanlı bir kıvrandanış içine girer. Gençler, Türk resmine yeni bir yön vermiş Nazmi Ziya ve Hikmet Onat gibi resamlara karşı gelmemekle birlikte toplanmak, kendi sergilerini düzenlemek özlemindeydiler. Bu gençler, okulu bitirdikten hemen sonra cemiyet kurmak, sergiler açmak istediler. Böylece, Sultanahmet'te köhne bir evin bir odasında Yeni Resim Cemiyeti kuruldu. Bu cemiyetin hiçbir özelliği yoktu; ne var ki gençlerde, "hamle özlemi" duyuluyordu (Berk ve Gezer, 1973, s.41). Daha sonra D Grubu ve Yeniler Grubu'nda da hissedilen işte bu "hamle özlemi", şahsına münhasır yaşamayı yeğleyen bohemin de önce değinilmiş olan "maceracı" yanını en iyi tanımlayan ifadelerden biri olabilir. Öyle ki Cumhuriyet sonrasında sanat öğrenimlerini yeni bitiren genç sanatçıların akademik kurallara bağlı kalmadan sanat yapabilme istekleri yine genel kabulün reddine işaretler. Genel ile bireyin çatışması ise en bariz şekilde büyük bir anakentte, köyden kente göçün odağı haline gelen İstanbul'da yaşanacaktır. Anakent ve bunun ilk modern örneği olarak İstanbul sadece tarihî-estetik kalıntılar ile yeni ve çarpık şehirleşmenin çakıştığı yer değildir; bu zıtlaşmayı tetikleyen 1950 sonrasında muhafazakâr burjuvası da fiziki yapıdaki benzer bir çelişkiyi sosyal yapıda yaratır.

İşte bu vasıflarıyla İstanbul, -Paris ve New York gibi- bir yandan özgürleşmeyi ve bireyselliği bir yandan da kapalı topluluk ahlakıyla yetişmiş kesimin hızlı zengin olma ısrarından kaynaklanan bozu-

1 Henri de Toulouse-Lautrec (1864 - 1901), bu tanımlaya pekâlâ uyan bir örnek olarak verilebilir. Zengin bir ailenin ferdi olmasına rağmen örneğin bir Claude Monet gibi elit kesimin siparişlerini yetiştirmekle uğraşmamış aksine pavyonlarda vakit geçirmiş ve hayat kadınlarını sıklıkla eserlerine konu olarak seçmiştir.

mu aynı anda barındıran ve doğal olarak bir yönüyle son derece mülayim, bir yanıyla da son derece yıpratıcı bir saha olmuştur. Bu çelişki sayesinde şehir, Türk bohemyası için adeta bir rahim vazifesi görmüştür. Şehrin içinde bulunan ama aynı zamanda şehir kargaşasından arınabilen bilhassa Bab-ı Ali Mahallesi, Beyoğlu ve Beyazıt gibi muhitler, başta yazar ve çizerler olmak üzere entelektüel pek çok insan için birer buluşma noktası olagelmıştır.² Aynı şekilde muhafazakâr sanatçılar için Marmara Kiraathanesi, cumhuriyetçi bohemler için de Hatay Meyhanesi vazgeçilmez mekânlar olmuşlardır. Şimdi isimlerini saymakta zorlanacağımız pek çok şair, gazeteci ve ressamın bedbaht denilebilecek zamanlarda buralarda tanıştıklarını biliyoruz. Fransa'daki eğitiminin ardından İstanbul'a dönen Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun İsmail Hakkı Baltacıoğlu ile Bab-ı Ali'de tanıştığını, bu sayede Yeni Adam dergisinde çizerlik yapmaya başladığını, aynı şekilde Cahit Sıtkı Tarancı ile de yine bir Beyoğlu sohbeti esnasında ahbab olduğunu Turan Erol'un yazdıklarından öğreniriz (1984, s.44-45).

Bu serüvende adı diğerlerine göre öne çıkmış iki isim ise, sınırları ve nitelikleri konusunda hala fikir birliği sağlanmamış olan modern Türk resminin en keskin bohem sanatçıları olarak anılırlar. Kadıköy'de doğmuş ama ömrünün büyük kısmını Fransa'da geçirmiş olup Türk Van Gogh olarak nam salan Fikret Mualla ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin haylaz çocuğu Burhan Uygur. Aralarında pek çok bakımdan benzerlik bulunan; öte yandan önemli farklılıkları da olan bu iki ressamın bohemlik hususunda aynı konumu paylaştıkları duraksamadan söyleyebiliriz. Her ikisi de, farklı zamanlarda ve farklı nedenlerden ötürü olsa da, hayatı uçlarda yaşamış ve sanatlarını da alışıldık kuralların ötesinde icra etmişlerdir. Mualla, sağlık sorunlarıyla boğuştuğu sırada anavatanından çok uzakta, bir Fransız köyünde; Uygur ise henüz elli iki yaşında beyin kanaması sonucu hayata veda etmiştir. Mualla'nın çoğu eseri, eşi ya da çocuğu olmadığı için birkaç arkadaşına ve ömrünün son günlerinde ona refakat eden Bayan Lauthier'e kalmıştır. Uygur'un mirası ise eşi Vesile ve oğlu Tuna tarafından sahiplenilmiştir.

Fikret Mualla Saygı (1903-1967)

Bohemliğin veya bohem yaşantının Fikret Mualla'da ne derece bir tercih olduğunu kestirmek ilk bakışta kolay değil. Aslında iyi bir eğitim almış, sanata da erken yaşta başlamıştı. "Orta mektebi bitirdikten sonra babası onu Almanya'ya tahsile göndermişti. Almanya'da çok iyi bir hocanın eline düşmüş, vakit kaybetmeden sağlam bir desen bilgisi edinmişti" (Eyüboğlu, 1968, s.4). Türkiye'deki resim öğretmenliği arzu ettiği şekilde devam etmeyince Mualla bu defa Fransa'ya yerleşmişti. Yaşadığı tüm zorluklara rağmen özellikle 1942-47 yılları arasında Paris'te tanınır hale geldi. Pablo Picasso'nun kendisiyle eser takası yaptığı dahi anlatılanlar arasındadır. Üstelik sanatçı, 1961-67 yılları arasında bir Fransız sanat taciri tarafından himaye altında yaşamıştır (Toros, 1968, s.9).

Ne var ki Mualla, daha çocukluktan başlayan bir iç huzursuzluğun daima pençesinde. İyi şartlar altında dünyaya gelmişse de elit bir yaşam sürdürdüğü söylenemez. Annesini erken yaşta kaybetmiş ve üvey bir anne ile büyümek zorunda kalmış olmasından dolayı duygusal dünyasını olumsuz etkilemiştir. Muhtemelen bu yüzden, alkol kullanmaya erken yaşlarda başlamıştır. Huysuz, kavgaya yatkın ve sabırsızdır. Atölyesinde oturup bir resmin üzerinde uzun uzadıya çalıştığına nadiren şahit olunur. Mualla, daima sokaklarda ve küçük boyutlu kâğıtlara / kartonlara resimler yapmış, bunları ucuza; kimi zaman bir kahvaltı karşılığında satmakta tereddüt

etmemiş, işte bu sayede, ister istemez bohem bir yaşama dâhil oluvermiştir.

Akademik eğitimin süzgecinden geçmiştir ama asıl vasfı küçük ölçekli çalışması, cebinde taşıdığı resim defteriyle sokakları arşınlamasıdır. Bu belirgin yaşam ve sanat formlarının en azından Mualla için bir mecburiyet olmadığını söylemek de kolay değildir. Mualla'nın küçük ölçekli resimleri, küçük kâğıtların kolay bulunması ve ucuz olmasıyla da ilgilidir bir yandan. Guaj ise sabırsız ressam tarafından hızlı kurduğu için tercih edilmiş olsa gerek. Seyfi Başkan'ın da belirttiği gibi "O, üzerinde günlerce çalışacağı bir resme hiç başlamamıştır (...) Yaşamının son gününe kadar bohem yaşamış, bir şişe şarap ya da bir öğün yemek için küçük kâğıtlara guajla resimler yapmıştır" (Başkan, 1991, s.50). Diğer yandan Mualla, büyük boyutlu tuvaler yaptırabilecek parası olsaydı dahi kâğıt ve guaj ile çalışmaktan vazgeçemeyebilirdi. İşte tam bu noktada bohem yanı ağır basacak ve ressam yine bir yol kenarı kahvehanesine oturup renkli eskizleri andıran resimlerini yapacaktı.

Bu resim tekniğine Mualla'yı yalnızca ekonomik koşullar mecbur etmemiştir. Büyük bir atölye kiralayacak paraya asla kavuşamamış olan sanatçı, hırçın kişiliğine en uygun teknik olarak da guajı seçmiştir. Mualla, oturup resim yapmaya başladığı bir bar ya da kahvehaneyi, bakışlarından hoşlanmadığı herhangi biri nedeniyle anında terk edebileceği için kolayca toparlanıp paltosunun cebine koyabileceği ya da kolunun altına alabileceği araç gereci tercih etmiştir. Çünkü sanatçı, dost muhabbetlerini çok sevse de tanımadığı insanlara karşı daima tedirgin ve kuşkucudur. Bu yüzden İstanbul'da birkaç kez karakolluk olduğu, akıl hastası yaftasına kurban gitmemek için de akli dengesinin yerinde olduğunu kanıtlayan hekim raporu almak zorunda kaldığı bilinmektedir. Sanatçıya uzun süre yarenlik eden Abidin Dino'dan öğrenildiği kadarıyla Mualla, "1934 yılının ikinci yarısında, altı ay" Bakırköy Ruh ve Sinir Hastahaneleri'nde kalmıştır. Bu süreçte Mualla, kendisini sevenlerce kayırlmış ve hastahane rahat etmesi için Neyzen Tevfik ile aynı odada yatması sağlanmıştır. Fakat birkaç yıl sonra, bu defa bir yanlış anlaşılma sonucu "Atatürk'e hakaret"³ suçlamasıyla başı yine dere girmiştir (Dino, 1980, s.56).

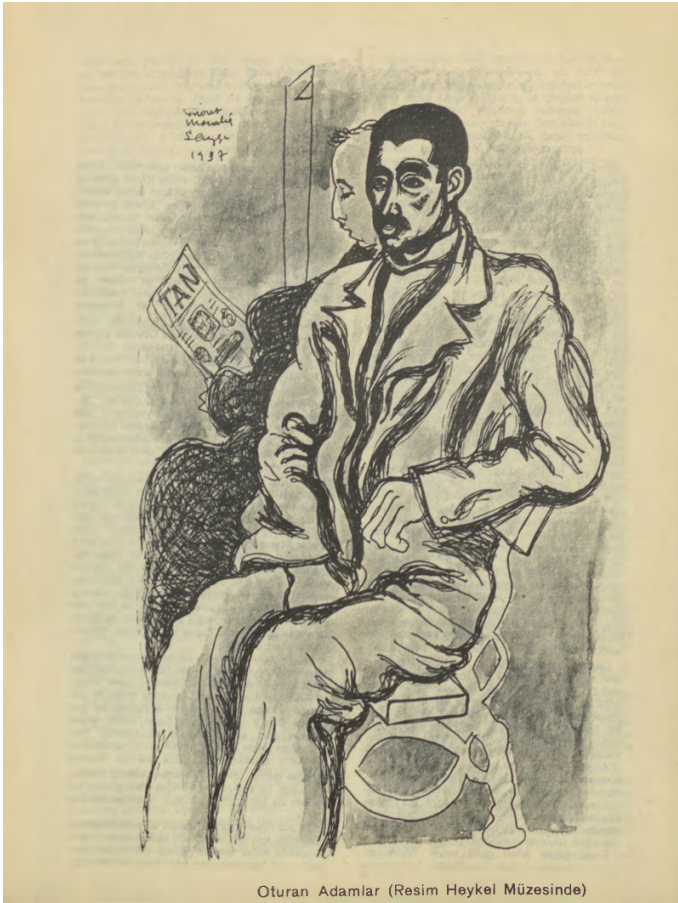
Mualla denilince -tıpkı Van Gogh gibi- ilk akla gelen şüphelerden biri psikolojik kategoride bir hastalıktır ki mazisindeki Bakırköy günleri bu zannın haksız olmayacağını düşündürülebilir. Delilik ya da benzer ruh hallerinin bohem kişilik bağlamında oturtulacağı pek geniş bir zemin olmasa da sanatçıyı diğerlerinden ayırma gibi bir etkisi bulunmaktadır. Mualla'nın aşırı sinirli, gergin ve kavgacı olduğu elbette bir gerçektir (hatta 1953 ve 56 yıllarında Paris'te de ruhsal tedavi görmek zorunda kalmıştır). Öte taraftan Abidin Dino'nun kararı da nettir: "Otuz yıldan fazla süren dostluğumuz boyunca, bir an olsun delilikle bir ilgisi olabileceğini düşünmedim" (1980, s.75).

Bohemyanın bir başka belirgin özelliği de kalabalıklara düşkünlüktür. Bohem, kalabalıklar ile uyumlu değildir, bireyseldir, siyasal planda dahi toplumun geneline karşı hoşnutsuzdur. Bununla birlikte münzevi ile karıştırılmamalıdır. Yalnızlığı tercih etmez ve kentin kargaşası içinde şahsiliğini korumayı başarabilir. Aynı belirtileri Mualla'da görmek mümkün. Abidin Dino'nun anlatımıyla o da "kalabalıkları sever ve çizer, kalabalıkların gündelik yaşantısını yansıtır, hangi ülkede bulunursa bulunsun, sokak adamlarıdır, toplu insanlardır onu ilgilendiren. Tıpkı bir Surnâme ressamı gibi bir kentin bütün insanlarını anlatmak ister (Dino,1980, s.119)". Bu durum onu

² Abidin Dino kitabında, Bab-ı Ali'yi mürekkep kokan muhit olarak anar (a.g.e.,s.43).

³ Abidin Dino'nun yazdıklarından anlaşılıyor ki Mualla, o dönemde binlerce kopyası yapıp her devlet dairesine ve kahvehaneye asılan bir Atatürk portresinden bıkmış, bir meyhanede aynı klişeyi görünce çılgına dönüp küfredmiştir. Küfür aslında, portrenin bunca çoğaltılmasına, Atatürk'ü değersiz göstermesinedir (A.g.y. s.56-57)

aynı zamanda ulusal kimlik konusunda bocalatır. İstanbul'un Aya-sofyası'nı kolunun altında resim defteri olduğu halde adım adım gezmiş, solumuştur, Mualla. Paris yıllarında da aynı gezintileri yapmayı sürdürmüş, gözüne kestirdiği kahvehane, lokanta ya da meyhanede oturup resimler yapmış, şanslı olduğu günlerde ise resim satıp şarap ve kahvaltı parası kazanmıştır. Bir dönem, temel ihtiyaçlarını karşılamayı kabul eden bir sanat tacirinin (Madame Anglés) ilgisini kazanan Mualla, buna rağmen huzura kavuşamamış, iki farklı ülkenin kent dokusu içinde kimi zaman kimlik sorunu yaşamaktan kurtulamamıştır. Mualla kendini daima bir Türk sanatçısı olarak görmüş ama tüm zorluklarına rağmen Paris'teki yaşantısından da vazgeçmemiştir.⁴ Fakat onu tamamen ayrıcalıklı ve eşsiz kılan da bu belirsizlik halidir.⁵ Mualla, kentsel çelişkilerin doğurduğu bir bohem, Fikret Adil'in tabiriyle "lanetli" bir ressamdır (Adil, 1968, s.5).



Resim 1.

Tan Gazetesi Okuyanlar, Fikret Mualla, 1937 (Fikret Adil Koleksiyonu / İDR-HM)

Son olarak, sanatçının alkol konusunda sorunlar yaşadığını inkâr etmek de olanaksızdır. İçki elbette, pek çok bohem gibi onun için

de karşı konulamaz bir madde değil, bir eğlence veya rahatlama aracıdır. Fakat pek çok defa sınırı aşması sanatçıyı her bakımdan zora sokmuştur. Paris'e kesin olarak yerleşmeye karar verdiğinde Bedri Rahmi'nin tabiriyle, giderayak müthiş içmeye başlar ve bu içki Mualla'nın lamalarını yavaş yavaş söndürür. "Bir gece Beyoğlu'nda bir meyhaneden ötekine geçerek tanıdıklarına tanımadıklarına, garsona patrona, bunlardan da hırsını alamayınca duvardaki resimlere çatmağa başlıyor, ufak tefek bir şeyler de kırıyor olmalı ki karakola düşüyor".⁶

Mualla'yı sağlığında da eden bu tutku en çok da boşa vermişliğinin, ekonomik birikim kaygısı gütmeyişinin delili olarak görülebilir. Bu yönüyle sanatçının, günü geldiğinde "bir şişe şarap ya da bir öğün yemek için" resim yapmış olması tam da bohemlere özgü; sonrayı hesap etmekten ziyade anı yaşama istenciyle ilgili bir davranış olarak anlam kazanır. Fikret Adil, onun için şöyle yazar: "Fikret Mualla, şarap ve resimden birini terk etmek zorunda kalsa şüphe yok ki resmi alıkoyardı. Amma sonuna kadar böyle bir tercih karşısında kalmadı. Ölesiye içti ve ölünceye kadar da resim yaptı".⁷

Fakat sanatçının tek sorunu alkol değildir; Mualla, sarhoş olduğunda sanrılara kapılmaktadır. Sürekli takip edildiğini, onu hapse atmak ya da öldürmek isteyenler olduğunu zanneder. Ne yazık ki bu takıntısı ömrünün son günlerinde onu bütünüyle esir almıştır. Reillanes köyündeki bakıcısı bayan Lauthier'in anlattıklarına göre Mualla, bir gün, bahçeye asılı çamaşır ve çarşaflardan dahi ürkmüş ve "Kaldırın bunları, bunlar kurbanlar" diyerek naralar atmıştır (akt. Dino, 1980, s.130). 1967 yılının Temmuz ayında,⁸ tek başına ölmüş, kimsesizler mezarlığına defnedilmiş, mezarı 1974 yılında İstanbul'a taşınmıştır. Eserleri bugün gerek Paris gerekse İstanbul'daki müzayedelerde son derece yüksek rakamlara⁹ satılmakta olan ressamın ölmeden önceki son arzusu ise temiz bir yatak örtüsü olmuştur.

Burhan Uygur (1940-1992)

Modern Türk resminin romantik bohemlerinden Burhan Uygur, tıpkı Mualla gibi büyük boyutlu çalışmalara pek meyil vermemiş, akademik ölçütleri önemsememiştir. Uygur, karşısına çıkan bazı büyük fırsatları basit keyifleri uğruna tepebilmiş ama hayatın tadını da -Mualla'nın aksine- doyusya çıkarmış bir ressamdır. İzleyiciyi lirik bir dünyanın içinde çeken, adeta hayal âlemindeki modern bir ozanın elinden çıkmış gibi duran resimleri çoğu zaman beğenilse de Uygur, sattığından çok eserini hediye etmiştir. Kimilerine göre olağanüstü bir ressam kimilerine göre ise tam bir berduş olan Uygur'un kavgaları, komik ve bazen de göz yaşartıcı anıları ise bugün dahi anlatılmakta, hatıratlara konu olmaktadır. Diğer yandan eserleri; IMOGA, Kabakçı, Karadoğan gibi önemli koleksiyonlarda yer almaktadır.

Trabzon Lisesi'nde mezun olduktan sonra 1961 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ne başlayan Uygur, dönemin sosyal ve siyasal anlamda görece özgürlükçü ortamından ziyadesiyle faydalanmış olmalıdır. Dolayısıyla öğrencilik yıllarının, içindeki coşkuya yanıt verebilecek bir ortamda geçtiği söylenebilir. Mezun olduğunda, resim yapmayı hayatının olağan bir parçası haline çoktan getirmiştir. Ayrıca malzemesini kullanmakta da marifetlidir. Çağ-

⁴ İkinci Dünya Savaşı başladığında Paris'teki birkaç Türk sanatçı Türkiye'ye dönme kararı almış ama Fikret Mualla'yı bu konuda ikna edememişlerdir.

⁵ Fikret Mualla'nın ayrıca, kız çocuğu özlemi çeken ebeveyni tarafından bir süre kız gibi giydirilip büyütüldüğü de yine Abidin Dino'nun verdiği bilgiler arasındadır. Şu halde Mualla'daki kişilik bozukluğunun tek nedeni kentsel / kültürel çelişkiler olmayabilir.

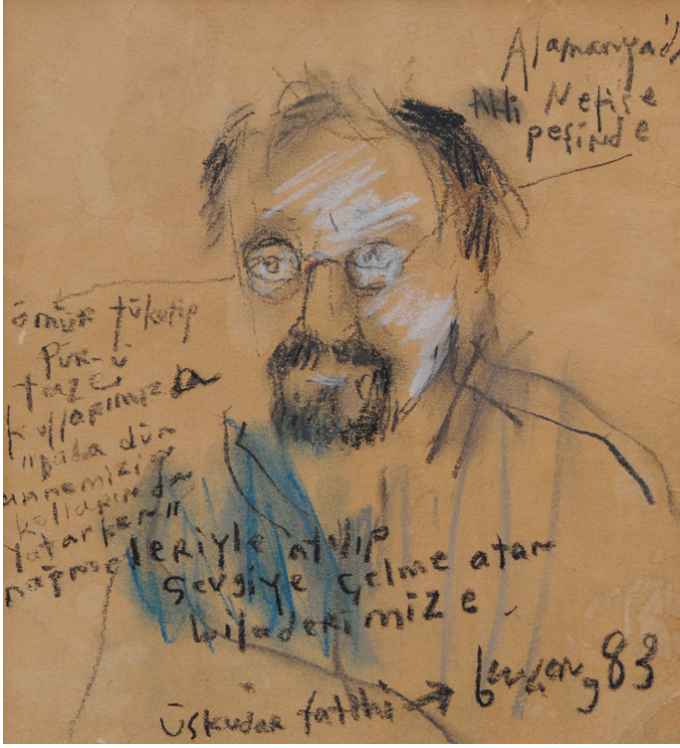
⁶ Eyüboğlu, a.g.y.

⁷ Adil, a.g.y.

⁸ Kimi kaynaklarda 20, kimilerinde ise 19 Temmuz olarak geçer.

⁹ 2023 yılında Paris'te 58.000 EU.2024 yılında İstanbul'da 280.000 TL.

daş Ressamlar Cemiyeti'nin 1968 yılında düzenlediği yarışmada "Yılın Genç Ressamı" unvanını kazanır. Aynı yıl, Behçet Necatigil'in şiir kitabının resimleri. Daha sonra Avusturya'da kısa bir eğitim alır. Türkiye'ye döndükten sonra bir dönem ücretli resim öğretmenliği yapmıştır. Fakat düzenli bir yaşantısı yoktur; erken uyanmayı sevmez, mesaiden nefret eder. Vaktinin çoğunu şiir okuyarak, eğlenerek ve imkân bulduğu her fırsatta resim yaparak geçirmekten yanadır.



Resim 2.
Desen, Burhan Uygur, 1983

İlk sergisini öğreniyken Komet ile birlikte bir yaz sezonunda açar. Paraları olmadığı için Caddebostan Maksim Gazinosu'ndan camlar toplayıp döküntülerden çerçeve yaparlar. Çiçek Pasajı'ndan buldukları midye, istiridye gibi şeyleri tavandaki ipe asarlar. Mahmutpaşa'dan birkaç kutu çay bardağı alırlar. Açılışa akademililer gelir. İçkisini içen bardağını yere atıp kırar (akt. Yılmaz, 2016, s.6).

Ressamın bohem ve keyfine düşkün tavrı o günlerden itibaren kendini göstermektedir. Bununla birlikte Uygur, resim yapmaktan bir an olsun vazgeçmez. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun 1972 yılındaki betimlemesiyle "ele avuca sığmayan ve resim sanatı için yaratılmış" bir adamdır. Onu tanımış insanların anlatımıyla, hiç durmadan hatta tuvalette dahi resim yapabilecek, on yıl daha yaşamış olsa resimlerinin sayısı on bini bulabilecek bir insandır.¹¹ Gerçekten de Uygur, defterlere, muşambalara, tabaklara hatta mutfakındaki ekmeğe kesme tahtasının üzerine dahi resimler yapmış ve bu sırada, pastel, yağlıboya, ipekbaskı, mürekkep dâhil hemen her malzemeyi / tekniği denemiştir. Ne var ki, büyük boyutlu tuvalerden sakındığı için akademi camiasında nadiren takdir görmüştür.

Dahası, çok sık alkol alması ve sarhoş olup tepki çekecek davranışlarda bulunması nedeniyle de sanat çevrelerini her zaman tedirgin eden bir isim olmuştur (Ender Başaran, bir dönem Uygur'un esrar da kullandığını ve çok zor zamanlar yaşadığını anlatır). Bazılarına sempatik görünse de alkol tutkusunun onu, sevenlerinin gözünde dahi itibar edilmeyecek bir insan konumuna soktuğu bilinmektedir. Zafer Gençaydın, bu yönüyle onu sanat ortamına layık görmez örneğin. Dolayısıyla sanat yazını ve akademik araştırmalar içerisinde adına sıklıkla rastlansa da hakkındaki metinler hep kısa tutulmuştur. Ancak resimlerindeki romantik dilin özgünlüğü / şahsiliği konusunda onu başarısız yahut yetersiz bulabilmek de neredeyse imkânsızdır. Cihat Burak'ın gözünde Uygur, özenilecek derecede harika resimler yapan bir insandır.

"Resminde resim öğeleri, nesnelere ilk bakışta tanınmasını sağlayacak kolaylıkta görülmezler. Resminin önemli yanı da bu noktada doğar. Resimlerinde çözülebilen, resim ve izleyici arasındaki estetik ilişkidir" (Başkan, 1991, s.114). O da Mualla -ve aslında diğer bohemler gibi- özel ya da ayrıcalıklı konular peşinde değildir. Sokağı, hayatı, insanı anlatan her detayı resmeder: "Yeter ki seveyim. Günlük yaşamdaki her şeyi resimlerime konu olarak alırım", der (akt. Yılmaz, 2016, s.4).

Uygur'un şanını artıran eseri ise 1989 tarihli Kapı'dır. 1987 yılında bir eskicide görüp hayran kaldığı 260 x 180 cm ölçülerindeki eski bir konak kapısını alıp evine götürür ve iki yıl boyunca üzerine resim yapan Uygur, bu eseri sayesinde akıllara kazınır. Kapı aynı zamanda Burhan Uygur'un ilk büyük koleksiyon eseri de olmuştur. Yahşi Baraz bu eser karşılığında Uygur'a bir ev verir (Bay, 2012). Eser, sonradan büyük tartışmalara neden olan bir satış ile Erol Aksoy'un koleksiyonuna girmiştir.¹² Buna rağmen Uygur'un bolca resim hediye ettiği de anlatılanlar arasındadır. Ressam ile yakın arkadaşlığı olan Aytunç Altındağ, Uygur'un resimlerini 'Alın, cebinizde bir resmim olsun' diyerek etrafa dağıtmaktan zevk aldığını anlatır: "Çok beğendiği bir resmi hediye eder, bazen istemiyorsa resmini satmazdı. Bir gün Erol Simavi ondan resim satın almak istemiş, o satmamış" (akt. Evrim, 2003, s.28-33).

Fakat ne olursa olsun Uygur, yaşamının tamamını Mualla gibi yokluk içinde sürdürmemiştir. Resimlerini esirgediği Erol Simavi'ye, yıllarca yanından ayırmadığı ve kendisiyle özdeşleşen çantasında taşıdığı resim defterini satarak yüklü miktar para kazandığı bilinmektedir (Milliyet Cadde, 2004).

Burhan Uygur da resimlerini büyük, ferah atölyelerde değil çoğu zaman bir masa başında, çocuk gibi malzemesine sarılarak ya da kimi zaman bir meyhanede sohbet ederken yapmıştır. 1988 yılındaki II. Asya-Avrupa Sanat Bienali'nde Gümüş Madalya ile ödüllendirilen sanatçı ne yazık ki yurt dışına açılma fırsatını trajikomik şekilde elden kaçırmıştır. Aytunç Altındağ, İsviçre'de bir özel sanat galerisi açtığında Erol Akyavaş ve Jale Yılmaşar'ın ardından Burhan Uygur için de bir sergi düzenlemek istemiş, Erol Simavi'nin yardımıyla tablolar kargoya hazır hale getirilmiş ancak Burhan Uygur, Bodrum'da bir yerde takılıp kalmış, sarhoş olup sızınca uçuş hazırlıklarını tamamlayamamıştır. Sergi sonraki sezona ertelenmiş ama Burhan Uygur'un ömrü o günleri görebilmesine yetmemiştir. Altındağ'ın ifadesiyle Uygur, zamanlı ve kendine yakışır biçimde ölmüştür: "Daha sonra ölmesi uygun olmazdı" (akt. Evrim, 2003, s.28-33).

¹⁰ İki Başına Yürümek, De Yayınevi, 1968.

¹¹ Burhan Uygur hakkında sözlü görüşme yapılan isimler: Haydar Durmuş, Trabzon (emekli akademisyen-ressam), Ahmet Serdar, Tekirdağ (koleksiyoner), Tarık Arslan, İstanbul (akademi mezunu), Ender Başaran, Ankara (Arda Sanat Galerisi), Zafer Gençaydın, Ankara (emekli akademisyen-ressam).

¹² Kapı günümüzde, İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir.

Sonuç

Adı anılan ressamın Türk resminde akademik hiyerarşiden arınmaya olanak tanıdıkları söylenebilir. Her ikisi de temel sanat eğitimi almış olmakla beraber bu katı geleneği romantik denilebilecek bir ton ile esnetme başarısı göstermişler ve artları sıra gelen isimleri bu konuda cesaretlendirmişlerdir. Bu anlamda Rafet Ekiz, Adil Salih ve Fatih Urunç gibi birkaç ressamın daha Mualla ve Uygur'un liderlik ettiği bohem tavidan ilham aldıkları aşikardır.

Diğer taraftan Türk bohemyası, dünya genelinde olduğu gibi 1980'li yıllardan itibaren direncini yitirmiştir. Bunun öncelikli nedenlerinden biri, kentlerin, bohem kültürü taşıyacak vasfı hızlı bir şekilde yitirmiş olmasıdır. Ara sokaklara sıralı kahvehanelerin, parkların veya geniş meydanların yerini, sadece anakentlerde değil, hemen her şehirde alışveriş merkezleri veya soğuk, ruhsuz apartmanlar almıştır. Dolayısıyla bohemler, alışık oldukları iklimi artık bulamaz olmuşlar, buluşma ve paylaşma alanlarını yitirmişlerdir. Bir diğer etken ise vahşi kapitalizmin, hızlı kazancı neredeyse bir mecburiyet haline getirmiş ve sanat eserini de sonuç odaklı bir üretime dönüştürmüş olmasıdır. Bu da sanatı, salt haz için icra eden gönül adamları gibi bohemleri de aynı çarka katılmaya aksi halde tecrit ile yüzleşmeye zorlamıştır. Bohem tarzda yaşayan, üreten sanatçıların varlığından bugün de söz edilebilir olsa da bir yaşam ve sanat biçimi olarak bohmeliğin yirmi birinci asrın yapısı ile uyuşma olanağı bulunmamaktadır. Amerika'da Beat Kuşağı ve hippiler nasıl mazi olmuş ya da Fransa'daki romantik şairlerin nesli nasıl tükenmişse Türkiye'de de bir Bab-ı Ali ya da Beyazıt modernizminden söz etmek, hiç olmaza şu an için imkânsızdır. Özel olarak resim sanatında ise bohemyanın; Paris, New York ya da İstanbul'da olsun, en başta şirketleşen galeriler ve tekele dönüşmüş müzayede şirketlerinin yaygınlaşması nedeniyle artık ölü bir hücre olduğunu söylemek gerekir. Dolayısıyla, andığımız ressamın ve dönemlerin bir devrin olduğu kadar bir kültür modelinin de sonu olduğu belirtilmelidir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Declaration of Interests: The author has no conflict of interest to declare.

Funding: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Acar, B. (2020). Türk Romanında Antikahramanlar, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Türk Edebiyatı Bilim Dalı Doktora Tezi
- Adil, F. (1968). *Fikret Mualla*, İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları
- Başkan, S. (1991). *Ondokuzuncu Yüzyıldan Günümüze Türk Ressamları*, Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları
- Bay, Yasemin. (29.7.2012). "Doğançay, Mavi Senfoni'yi atölyemde yapmıştı, 10 yıl müşteri bulamadık", Web: <https://www.milliyet.com.tr/pazar/dogancay-mavi-senfoni-yi-atolyemde-yapmist-10-yil-musteri-bulamadik-1573158> (erişim tarihi: 01.03.2024)
- Yılmaz, N. (2016). Zamanın Sarkacındaki Adam, İstanbul Kültür Üniversitesi Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı* (sunuş: Artun, Ali.). İstanbul: İletişim Yayınları
- Berk, N. ve Gezer, H. (1973). *Ellı Yıllın Türk Resim ve Heykeli*, İstanbul: İş Bankası Yayınları
- Dino, A. (1980). *Fikret Mualla*, İstanbul: Cem Yayınevi
- Erol, T. (1984). *Bedri Rahmi Eyüboğlu*, İstanbul: Cem Yayınevi
- Evrin, B. (2003). Arkadaşı Aytunç Altındal Burhan Uygur'u Anlatıyor, *Türkiye'de Sanat*, sayı 60.
- Eyüboğlu, R. B. (1968). *Fikret Mualla*, İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları
- Geoffrey M., Rachel W, Keith M. (2019). *Contemporary Bohemia: A Case Study of an Artistic Community in Philadelphia*, Philadelphia: Springer
- Gros, F. (2017). *Yürümenin Felsefesi*, (çev. Albina Ulutaşlı), İstanbul: Kolektif Kitap
- İmamoğlu, O. (1992). *Psikolojik Açından İnsan-Çevre İlişkileri, İnsan Çevre Toplum* (yayına hazırlayan: Ruşen Keleş), Ankara: İmge Kitabevi
- İzzetbegoviç, A. (2011). *Doğu Batı Arasında İslam*, (çev. Salih Şaban), İstanbul: Yarın Yayınları.
- Kalfa, Z. (2022). *Modern Sanatta Amerikan Mucizesi*, İstanbul: Piramid Yayınları
- Kotynek, R. ve Cohassey, J. (2008). *American Cultural Rebels: Avant Garde and Bohemian Artists*, California: McFarland Public Company.
- Kris, E. ve Kurz, O. (1979 / 2013). *Sanatçı İmgesinin Doğuşu*, (çev. Sabi Gürses), İstanbul: İthaki Yayınları.
- Milliyet Cadde. (17.10.2004). "Param olsa Kapiyı kimseye bırakmazdım", Web: <https://www.milliyet.com.tr/pazar/param-olsa-kapiyi-kimseye-birakmazdim-391601> (erişim tarihi:02.03.2024)
- Seigel, J. (1999). *Bohemian Paris*, Baltimore: The John Hopkins University Press
- Watson, P. (2005 / 2019). *Fikirler Tarihi: Ateşten Freud'a*, (çev. Kemal Atakay, Nurettin Elhüseyni, Kaya Genç, Barış Pala, Bahar Tırnakçı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Sonn, D. R. (2001). *Marginality and Transgression, Montmartre and the Making of Mass Culture* (ed. Gabriel P. Weisberg. New Jersey- London: Rutgers University Press
- Toros, T. (1968). *Fikret Mualla*, İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları
- Turani, A. (1998 / 2011). *Çağdaş Sanat Felsefesi*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Reviewers List

Bu Sayıda Emeęi Geçen Hakemler / Those Who Contributed İn This Issue

Prof. Dr. Raif KALYONCU (Trabzon Üniversitesi)

Prof. Serkan İLDEN (Kastamonu Üniversitesi)

Doç. Dr. Osman ÜLKÜ (Aydın Adnan Menderes Üniversitesi)

Doç. Kübra ŞAHİN ÇEKEN (İstanbul Nişantaşı Üniversitesi)

Doç. Mert BARLAS (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Hakan SOYDAŞ (Karadeniz Teknik Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Mahmut Sami KANBAŞ (Marmara Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Oya ATİLA (Marmara Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Oylum TUNÇELLİ (Kocaeli Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Sebahat KILIÇ BÜLBÜL (Karabük Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Veli KILIÇARSLAN (Atatürk Üniversitesi)

