

T.C
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**GELENEKSEL ANADOLU MİMARİSİNE
AİT KAPI YÜZEYLERİNDE KULLANILAN
SİMGE VE SEMBOLLERİN RESİMSEL
ÇÖZÜMLEMELERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
PROF. DR. YÜKSEL GÖĞEBAKAN

HAZIRLAYAN
SEYYİT ÖZCAN

MALATYA, 2025

**Bu araştırma İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi Tarafından 2025/3614 Proje
Numarası ile Desteklenmiştir.**

T.C
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM SANAT ANA DALI

GELENEKSEL ANADOLU MİMARİSİNE AİT KAPI YÜZEYLERİNDE
KULLANILAN SİMGE VE SEMBOLLERİN RESİMSSEL ÇÖZÜMLEMELERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

Hazırlayan
SEYYİT ÖZCAN

Malatya 2025

ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN'ın danışmanlığında Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlamış olduğum “Geleneksel Anadolu Mimarisine Ait Kapı Yüzeylerinde Kullanılan Simge ve Sembollerin Resimsel Çözümlemeleri” başlıklı çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek yardıma başvurulmaksızın tarafımca yazıldığı, yararlandığım bütün kaynakların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun gösterildiği belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Seyyit ÖZCAN

Malatya, 2025



TEŐEKKÖR

Yüksek lisans araştırma sürecinde bilgisini, önerisini ve desteğini esirgemeyen danışmanım Sayın Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN'a teşekkürü bir borç bilir, saygılarımı sunarım.

Öğrenim sürecimde yanımda olan ve desteklerini esirgemeyen babam Mehmet ÖZCAN'a annem Ayten Özcan'a ve İnönü Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi'ne desteklerinden dolayı teşekkür ederim.

Seyyit ÖZCAN



ÖZET

ÖZCAN Seyyit, Geleneksel Anadolu Mimarisine ait Kapı Yüzeylerinde Kullanılan Simge ve Sembollerin Resimsel Çözümlemeleri, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2025.

Medeniyetlerin beşiği olan Anadolu, birçok kültüre ev sahipliği yapmış, geçmişten günümüze ulaşan bu topraklar üzerinde yaşamış her uygarlık bir iz bırakmıştır. Bu uygarlıklar yaratmış oldukları kültürel zenginlikleri kullanarak bunları yaşamlarına yansıtmışlardır. Bu kültürel zenginliklere ait unsurları, eşyaları, kıyafetleri, kap, kaçak vb. kullanım materyallerinin yanı sıra mimarilerine de yansıtmışlar, kendine has kültürlerini yansıtan simge ve sembollerini aynı zamanda ifade dili olarak kullanmışlardır. Kullanılan bu simge-semboller ve onların anlamları resim sanatına da konu olmuştur. Yapılan bu tez çalışmasında Geleneksel Anadolu Mimarisine ait bir eleman olan kapı nesnesi ve onun üzerinde yer alan simge ve semboller literatür taraması yapılarak ortaya konulmuş, bununla birlikte bu simge ve sembollerden yola çıkılarak sanatsal uygulamalar yapılmıştır. Bu bağlamda on iki adet tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle çalışma ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kapı, Simge, Sembol, Anadolu Mimarisi

ABSTRACT

ÖZCAN, Seyyit, Pictorial Analysis of Signs and Symbols Used on Door Surfaces of Traditional Anatolian Architecture, Master's Thesis, Malatya, 2025.

Anatolia, the cradle of civilizations, has hosted many cultures, and every civilization that has lived on these lands from past to present has left a mark. These civilizations used the cultural riches they created and reflected them in their lives. Elements, items, clothes, containers, contraband, etc. belonging to these cultural riches. They reflected it in their architecture as well as in their usage items. They also used icons and symbols that reflected their unique culture as a language of expression. The symbols used and their meanings have been the subject of painting. In this thesis study, the door object, which is an element of Traditional Anatolian Architecture, and the icons and symbols on it were revealed by literature review, and artistic applications were made based on these symbols and symbols. In this context, twelve works were created using the oil painting technique on canvas.

Keywords: Door, Icon, Symbol, Anatolian Architecture

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	iv
TEŞEKKÜR	v
ÖZET	vi
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİMLER LİSTESİ	xi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xv

BİRİNCİ BÖLÜM

1.GİRİŞ

1.1. Problem Durumu.....	2
1.2. Çalışmanın Önemi	2
1.3. Çalışmanın Amacı.....	3
1.4. Çalışmanın Yöntemi	3
1.5. Sınırlılıklar	3

İKİNCİ BÖLÜM

2. KAPININ TANIMI VE GELİŞİM SÜRECİ

2.1. Geleneksel Anadolu Mimarisinde Kapı Formu	5
2.2. Kapı ve Unsurları	8
2.2.1. Tokmaklar	8
2.2.2. Süslemeler	12
2.2.2.1. Palmet.....	14
2.2.2.2. Rumi	14
2.2.2.3. Akantus.....	15
2.2.2.4. Kıvrık Dal.....	15
2.2.3. Kilit Türleri	16

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SİMGE VE SEMBOL

3.1. Geleneksel Anadolu Mimarisine Ait Kapı Yüzeylerinde Kullanılan Simge ve Semboller	20
3.1.1. Hayvan Sembolleri.....	21
3.1.1.1. Aslan Figürü	21
3.1.1.2. Ejder Figürü.....	23
3.1.1.3. Kartal Figürü	24
3.1.1.4. Yılan Figürü	25
3.1.2. Bitki Sembolleri	26
3.1.2.1. Nilüfer Çiçeği (Lotus)	26
3.1.2.2. Hayat Ağacı.....	28
3.1.2.2. Anadolu'da Hayat Ağacı	29
3.1.3. Geometrik Semboller	32

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. RESİM SANATINDA KAPI İMGESİ

4.1. Batı Resim Sanatında Kapı İmgesi	34
4.1.1. Rene Magritte.....	35
4.1.2. Robert Overby	37
4.1.3. Josephine Halvorson	38
4.1.4. Giorgio de Chirico.....	39
4.1.5. Antoni Topies	40
4.2. Türk Resim Sanatında Kapı İmgesi	41
4.2.1. Şevket Dağ	44
4.2.2. Hamit Görele.....	46
4.2.3. Feyhaman Duran	47
4.2.4. Erol Akyavaş	48
4.2.5. Ergin İnan	49
4.2.6. Burhan Uygur	51
4.2.7. Burhan Doğançay.....	53
4.2.8. Ahmet Güneştekin.....	54

BEŞİNCİ BÖLÜM
5. UYGULAMALAR VE ÇÖZÜMLEMELERİ

SONUÇ	72
KAYNAKÇA.....	74
RESİM KAYNAKLARI	79



RESİMLER LİSTESİ

Resim 2. 1. Andre Vicente Goncalves, Dünya Kapıları.....	4
Resim 2. 2: Alacahöyük Kent Kapısı Çorum-Alaca, Eski Tunç Çağı.	6
Resim 2. 3. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası, Batı Kapısı.....	6
Resim 2. 4. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası, Batı Kapısı.....	6
Resim 2. 5. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Batı Kapısındaki Kilit Taşı.....	7
Resim 2. 6. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Batı Kapısının Ucuna Takılan Aydınlatma Taşı.....	7
Resim 2. 7. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Batı Kapısı, Lale Motifleri.	7
Resim 2. 8. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Batı Kapısı, Kırık Taş İşlemeleri.	7
Resim 2. 9. Kemaliye Kapı Tokmağı ve Halkası.	9
Resim 2. 10. Edirne Selimiye Camisi, Batı Kapısı	9
Resim 2. 11. Divriği’de Bulunan Artuklu Evindeki Kapı Halkası.....	9
Resim 2. 12. Bükmeli Tokmak.....	9
Resim 2. 13. “S” Kıvrımlı Tokmak.....	10
Resim 2. 14. Cizre Ulu Cami Kapı Tokmağı.	10
Resim 2. 15. Hatay, Türkiye’de Eski Bir Kapı Üzerinde Bir El Şeklinde Kapı Tokmağı.	11
Resim 2. 16. İzmir, El Biçimli Kapı Tokmağı	11
Resim 2. 17. İzmir Şirince, El Biçimli Kapı Tokmağı.....	11
Resim 2. 18. Kahramanmaraş El Biçimli Kapı Tokmağı.....	11
Resim 2. 19. Amasya Gök Medrese Cami Taçkapı Süsleme Şeridi.	13
Resim 2. 20. Konya Karatay Medresesi Süsleme Şeridi.....	13
Resim 2. 21. Malatya Battal Gazi Ulu Cami Süsleme Şeridi.....	13
Resim 2. 22. Kayseri Hunat Hatun Cami Taçkapı Süsleme Şeridi.	13
Resim 2. 23. Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Şifaiye Medresesi.	13
Resim 2. 24. Palmet.....	14
Resim 2. 25. Divriği Ulu Cami ve Şifahanesi Taçkapılarına İşlenen Rumi Motif.....	15
Resim 2. 26. Taç Kapıların Nişlerindeki Kıvrık Dal Motifli Bordürler.....	16
Resim 2. 27. Malatya, Arslantepe Höyüğü Eski Tunç-1 Evresinde Kullanılan Ahsap Kilidin Rekonstrüksiyonu.	17

Resim 2. 28.	Paga'nin Çalışma Düzenegi ve Dıs-Sırt Tarafının Görünümü.	17
Resim 2. 29.	Paga'nın Parçaları.	17
Resim 3. 1.	Erzurum Çifte Minareli Medrese.	20
Resim 3. 2.	Sivas Gök Medrese.	20
Resim 3. 3.	Erzurum Yakutiye Medresesi.	20
Resim 3. 4.	Diyarbakır Ulu Cami Aslan Figürü.	22
Resim 3. 5.	Diyarbakır Büyük Selçuklu Burcu Aslan Figürü.	22
Resim 3. 6.	Diyarbakır Yedi Kardeş Burcu Aslan Figürü.	22
Resim 3. 7.	Antalya Eğirdir Yolunda İncir Han Aslan Figürü.	22
Resim 3. 8.	Silvan Kalesi Aslanlı Eyyubi Burcu.	23
Resim 3. 9.	Tuzhisar Sultan Hanı Güneybatı Cephesinden Görünümü.	24
Resim 3. 10.	Tuzhisar Sultan Hanı Köşk Mescidi Doğu Kemerinde Yer Alan Ejder Kabartmaları.	24
Resim 3. 11.	Tuzhisar Sultan Hanı Köşk Mescidi Güney Kemerinde Yer Alan Ejder Kabartmaları.	24
Resim 3. 12.	Erzurum Çifte Minareli Medrese Çift Başlı Kartal Figürü.	25
Resim 3. 13.	Konya İnce Minareli Medrese Çift Başlı Kartal.	25
Resim 3. 14.	Kayseri Gevher Nesibe Medresesi Şifahane Taç Kapısı Kitabe ve Semboller.	25
Resim 3. 15.	Kayseri Gevher Nesibe Medresesi Şifahane Taç Kapısı Kitabe ve Semboller.	25
Resim 3. 16.	Sivas Çifte Minareli Medrese.	26
Resim 3. 17.	Sivas Buruciye Medresesi.	26
Resim 3. 18.	Sivas Divriği Ulu Cami.	26
Resim 3. 19.	Sivas Divriği Ulu Cami Kuzey Taçkapısı Üzerinde Bulunan Rumi Motifleri ile Bezenmiş Lotus Motifi Örneği.	27
Resim 3. 20.	Sivas Divriği Ulu Cami Kuzey Taçkapısı Üzerinde Bulunan Rumi Motifleri ile Bezenmiş Lotus Motifi Örneği.	27
Resim 3. 21.	Mısır Persea Ağacı	28
Resim 3. 22.	Sümer Annunaki ve Hayat Ağacı.	28
Resim 3. 23.	Sümer Hayat Ağacı, British Müzesi.	28
Resim 3. 24.	Frigya Hayat Ağacı, Pazarlı Anadolu Medeniyetler Müzesi, Ankara.	28

Resim 3. 25. Urartu Kask Üzerine Hayat Ağacı.	28
Resim 3. 26. Hitit Karatepe'nin Kuzey Kapısında Hayat Ağacı Motifiyle Antitetik Keçiler.	29
Resim 3. 27. Amerika Yerlileri Hayat Ağacı Kilimi.	29
Resim 3. 28. Buda Hayat Ağacı, Novajo Kabilesi.	29
Resim 3. 29. Aslantepe Ortostatı, Aslantepe, Malatya M.Ö. 1200-700 Dönemine ait Hayat Ağacı Tasvirinin Etrafındaki Kılıçlı Aslan Figürleri.	30
Resim 3. 30. Erzurum Çifte Minareli Medrese Portalinde Hayat Ağacı, Çift Başlı Ejder ve Çift Başlı Kartal Motifi, 13.yy.	31
Resim 3. 31. Konya Karatay Medresesi Taçkapısı.	32
Resim 3. 32. Divriği Ulu Cami Kuzey Taçkapısı.	32
Resim 3. 33. Aksaray- Sultan Hanı Taçkapısı.	32
Resim 3. 34. Kayseri Tuzhisarı Sultan Hanı Köşk Mescidi.	33
Resim 4. 1. Ai Weiwei, "Template (Kalıp)", 2007, Kassel- Almanya	34
Resim 4. 2. Joseph Kosuth, "Bir ve Üç Kapı", 220X400 cm, 1965.	35
Resim 4. 3: Rene Magritte, "La Réponse Imprévue, 1993.	36
Resim 4. 4. Rene Magritte, "La Perspective Amoureuse, 1935.	36
Resim 4. 5. Rene Magritte, "Le Poison" TÜYB, 1939.	36
Resim 4. 6. Rene Magritte, "La Victoire" TÜYB, 1939.	36
Resim 4. 7. Rene Magritte "Le Grand Matin" 1942.	37
Resim 4. 8. Rene Magritte, "L'embellie" 1942.	37
Resim 4. 9. Robert Overby, Boşluklu Beton Koruyucu Kapı, 1971.	38
Resim 4. 10. Robert Overby, Mavi Kapı Haritası, 1972.	38
Resim 4. 11. Josephine Halvorson, İşaretçi, 101.6x76.2cm, Yağlı Boya, 2010.	39
Resim 4. 12. Josephine Halvorson, İşaretçi, 101.6x76.2cm, Yağlı Boya, 2010.	39
Resim 4. 13. Josephine Halvorson, Odunluk Kapısı, (detay), 177.8X88.9 cm, Yağlı Boya, 2013.	39
Resim 4. 14. vGiorgio de Chirico, Bir Günün Muamması, 185.5X139,7 cm, TÜYB, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1914.	40
Resim 4. 15. Antoni Tapies, Giriş, 120.6X80 cm, Gravür Serigrafı Baskı, 1983.	41
Resim 4. 16. Antoni Tapies, Beyaz Kapı, 200X175 cm, Ahşap Plaka, 2008.	41
Resim 4. 17. Nakkaş Osman Minyatür.	42

Resim 4. 18. Şevket Dağ, Ayasofya, 55X35,5 cm, TÜYB.	46
Resim 4. 19. Şevket Dağ Cami İçi, 45X37 cm, TÜYB.	46
Resim 4. 20. Hamit Görele, Kapı, 67X44 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.	47
Resim 4. 21. Feyhaman Duran, Topkapı Sarayı Harem Kapısı, 1945.	48
Resim 4. 22. Erol Akyavaş, Kapı, 60X35 cm, TÜYB, 1952.	49
Resim 4. 23. Ergin İnan, Kapı IV, 200X134 cm, AKÜYB, 2009.	50
Resim 4. 24. Ergin İnan, Öte Dünya Kapıları, 220X150 cm, AÜYB, 2008.	51
Resim 4. 25. Burhan Uygur, Kapı, 260X180 cm, AKÜKT, 1989.	52
Resim 4. 26. Burhan Doğançay, “Pink 91”, 1991.	54
Resim 4. 27. Burhan Doğançay, “Yeşil Kapı”, 1991.	54
Resim 4. 28. Burhan Doğançay, “154”, 1991.	54
Resim 4. 29. Ahmet Güneştekin, Cennet Kapısı, 220X500 cm, TÜKT, 2009.	55
Resim 4. 30. Ahmet Güneştekin, Güneş’e Açılan Kapılar, 270X1000 cm, TÜKT, 2010.	56
Resim 5. 1. Seyyit Özcan, İsimli, 100X70 cm, TÜYB, 2022.	57
Resim 5. 2. Seyyit Özcan, İsimli, 210X110 cm, TÜYB, 2022.	59
Resim 5. 3. Seyyit Özcan, İsimli, 100X70 cm, TÜYB, 2022.	60
Resim 5. 4. Seyyit Özcan, İsimli, 80X60 cm, TÜYB, 2024.	62
Resim 5. 5. Seyyit Özcan, İsimli, 80X60 cm, TÜYB, 2024.	63
Resim 5. 6. Seyyit Özcan, İsimli, 80X60 cm, TÜYB, 2024.	64
Resim 5. 7. Seyyit Özcan, İsimli, 80X60 cm, TÜYB, 2024.	65
Resim 5. 8. Seyyit Özcan, İsimli, 85X65 cm, TÜYB, 2024.	66
Resim 5. 9. Seyyit Özcan, İsimli, 90X60 cm, TÜYB, 2024.	67
Resim 5. 10. Seyyit Özcan, İsimli, 90X60 cm, TÜYB, 2024.	68
Resim 5. 11. Seyyit Özcan, İsimli, 90X60 cm, TÜYB, 2024.	69
Resim 5. 12. Seyyit Özcan, İsimli, 85X65 cm, TÜYB, 2024.	70

KISALTMALAR LİSTESİ

AKÜKT	: Ahşap Kapı Üzerine Karışık Teknik
AKÜYB	: Ahşap Kapı Üzerine Yağlı Boya
AÜYB	: Ahşap Üzerine Yağlı Boya
Cm	: Santimetre
ss	: Sayfa Aralığı
TÜKT	: Tuval Üzerine Karışık Teknik
TÜYB	: Tuval Üzerine Yağlıboya
vb.	: ve benzeri
yy	: yüzyıl

BİRİNCİ BÖLÜM

1.GİRİŞ

İnsanoğlu, tarih sahnesine çıktığından beri yaşamını sürdürebilmek için çeşitli temel yaşamsal ihtiyaçlar duymuştur. Bu ihtiyaçlar; beslenme, nefes alma, uyuma, örtünme, korunma vb. gibi çeşitli gereksinimler olarak değerlendirilebilir. Doğa ile iç içe yaşayan insanoğlu, zamanla korunma ihtiyacını gidermek için arayışlara girmiş ve mağara kovuklarını ilk yaşam alanları olarak oluşturmuşlardır. Dolayısıyla doğa olayları ve yırtıcı hayvanlardan korunmak için mağara kovuklarında yaşamlarını sürdürmüşlerdir. Zaman geçtikçe doğa karşısında yenilikleri gören insanoğlu, gelişim göstermiş, tarım kültürü ile birlikte su kenarlarına yerleşmeye başlamıştır. Bu nedenle barınma ihtiyaçlarını karşılamak için doğadan buldukları malzemelerle barınaklar inşa etmiş ve bu barınaklar günümüz mimarisinin temelini oluşturmuştur. Gelişen insanoğlu beraberinde yaşadıkları coğrafyanın iklim koşullarını da temel alarak çadırlar inşa etmeye başlamıştır. Yaşadıkları yeri daha anlamlı kılabilme ve estetik algılarının da gelişmesiyle birlikte yaşam alanlarına süslemeler yapmışlardır. Bu süslemeler; insanların gerek inanç gerekse kültürlerini yansıtmış olup, farklı coğrafyada yaşayan insanlarla karşılaşmaları sonucunda kültür kaynaşması yaşayarak hem estetik algıları hem de yaşama şekilleri gelişme göstermiştir.

Anadolu coğrafyası, Asya ve Avrupa'yı birbirine bağlamasının sonucu olarak birçok medeniyetin güzergâhı ve ev sahipliğini üstlenmiştir. Bu nedenle kültür zenginliğine sahip olan Anadolu, gelişim açısından çok çeşitliliğin görüldüğü bir coğrafyaya dönüşmüştür. Ayrıca bu gelişim mimari üzerinde de etkili olmuş, kendine özgü bir şekil almıştır. Bu mimari ile birlikte mimarinin elemanları da gelişmiş, pencere, kapı ve kullanılan malzemeler iklim koşulları temel alınarak gelişim göstermiştir. Bu ihtiyaçlar, zamanla estetik kaygılar sonucunda, kültürlerini ve inançlarını taşıyan sembollerin birçok yerde de oluşumuna zemin hazırlamıştır. Mimarinin en önemli öğelerinden biri olan kapı, çeşitli süslemelerle daha güzel görünmesi için uğraş verilen bir eleman haline gelmiştir. Kapıların üzerine, etrafına, bir taraftan fonksiyonluk bakımından bir taraftan da kültürel amaçlı kapı kolu ve kapı tokmakları eklemiştir. Bu aslında bir yönüyle süsleme niteliği de taşımıştır. Bu süsleme araçlarında, gerek kültür

gerekse inanç bağlamında simgeler ve semboller yer almıştır. Kullanılan bu semboller, zamanla kültürlerin dili olmuş ve birçok kültürde aynı ve benzer anlamları barındırmıştır. Örneğin hayat ağacı, sayılar ve geometrik şekilleri barındıran sembolleriyile farklı kültürlerde tasvir edilmiş ve toplumlar arasında benzerliklere sahip olmuştur.

1.1. Problem Durumu

İnsanoğlu yaşamı boyunca korunmaya ihtiyaç duymuş, doğa olayları ve yabani hayvanlardan korunma içgüdüsünün bir sonucu olarak da doğada hazır bulunan mağara kovuklarını yaşam ve konut alanı olarak kullanmaya başlamıştır.

Tarım kültürü ile birlikte yerleşik hayata geçiş sağlayan insanoğlu, toprak üzerinde barınaklar inşa etmeye başlamış ve gelişen tarım kültürü ile bu barınaklar daha sonrasında mimari yapılara dönüşmeye başlamıştır. Bu değişimler neticesinde gelişen mimarinin temel amacı her ne kadar korunmak olsa da insanlar, yaşadığı yerleri daha güzel kılabilmek adına ciddi uğraşlar vermişlerdir. Bu bakımdan mimarinin önemli bir unsuru olan kapı da aynı şekilde gelişim göstermiştir

Temel amacı sınır, özel alan, korunma, dış dünyaya bağlanma, bağıni koparmak bir yerden bir yere geçiş gibi birçok somut tezati içinde barındıran kapı, gelişim süreci ile birlikte estetik değer kazanmıştır. Her coğrafyanın kendine has kültür ve değerlerini yansıtan mimari unsurlarından biri olan kapı, zamanla yaşanan estetiksel değişimlerin bir neticesi olarak, üzerinde simge ve sembollere yer verilen bir iletişim aracı haline gelmiştir. Günümüzde halen kültür izlerini taşıyan bu yapılar ve unsurları birçok sanat nesnesi haline dönüşmüş ve dönüşmeye devam etmektedir.

1.2. Çalışmanın Önemi

Tarih boyunca gelişen ve kültürlerin kaynaşması sonucunda estetiksel bir değer kazanan kapı formu ve bu formun üzerinde yer alan işlemler farklı kültürler ve dönemlerde değişime uğramıştır. Nitekim birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan Anadolu coğrafyası, farklı kültür ve inanışların kaynaşmasının da bir sonucu olarak bu tür kapı örneklerine yeterince sahiptir. Bu nedenle Anadolu coğrafyası zengin kültüre sahip olması bakımından konu ile ilgili olarak önemli bir yer edinmektedir.

Bu bağlamda Anadolu'ya ait kültür izlerini taşıyan kapılar, simge ve semboller bakımından resim sanatına konu olmuş, birçok sanatçı tarafından resimsel bir imge olarak kullanılmıştır. Bu çalışma, özgün çalışmalar yaparak ve tekrar çözümlemeleriyle birlikte konunun tekrar araştırılması, yeni bir bakış açısı elde etmek açısından önem arz etmektedir. Ayrıca bu kapı görsellerinden yola çıkılarak resimsel uygulamalar yapılması da çalışmayı önemli hale getirmektedir.

1.3. Çalışmanın Amacı

Geleneksel Anadolu mimarisinde kapı yüzeylerinde kullanılan simge ve sembollerin araştırılarak farklı kültürlerdeki örnekleri ortaya koymak, kullanım amaçları ve içerdiği anlamlar araştırılarak konu ile ilgili yapılan sanatsal çalışmaları irdelemek ve bu doğrultuda yapılan yeni çalışmalarla yorumlamalara gitmek araştırmanın amacını oluşturmaktadır.

1.4. Çalışmanın Yöntemi

Nitel bir araştırma olan bu çalışmada, literatür taraması yapılarak konu ile ilgili ya da konu kapsamında örnek oluşturabilecek tezler, makaleler, kitaplar ve internet kaynaklarından yararlanılmıştır. Görseller üzerinden hareketle taslak çalışmalar yapılmış ve bunların neticesinde de resimsel uygulamalar ortaya konulmuş, bu çalışmaların resimsel analizleri yapılmıştır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma, Anadolu kültürüne ait kapı ve kapı yüzeylerinde kullanılan simge ve sembollerin ve buna yönelik üretilen on iki yağlı boya çalışma ile sınırlandırılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. KAPININ TANIMI ve GELİŞİM SÜRECİ

İnsanoğlu doğa karşısında daima korunma ihtiyacı duymuştur. Yaşam alanını belirlerken çevresel etkileri en aza indirmek için içeri ve dışarıyı birbirinden ayıracak koruyucu bir forma ihtiyaç duymuştur. Bu kurgusal ve ayırıcı form olarak kapılar, bu yaşam alanı içinde barınma, korunma, coğrafi ve sosyal şartlara göre biçimlenmiştir. Eski dönemler savunma amacı ile kullanılan kapılar, aynı zamanda birçok etkinliğin gerçekleştiği mekânlar olmuşken, bir taraftan da sosyal statüyü belirleyen unsurlar haline gelmiştir. İlk çağlardan bu yana gerek anlam gerekse kullanım bakımından kapı formunda biçimsel bir çeşitlilik görmek mümkündür. Tarihsel süreç içinde kapı formu sosyal, politik, psikolojik amaçlar için estetik bir sembol haline gelmiş ve başkalaşmıştır. Nitekim kapı imgesi, kendi içerisinde barındırdığı başlangıç ve son algısının simgesi haline gelmiştir. Kapı imgesi tarihsel süreç içerisinde en çok bilinen anlamı ile Tanrı-devlet-birey hiyerarşisinde otoritenin simgesi haline gelmiştir (Akdağlı, 2017: 6).

Kapı, korunması gereken bir alana girmek ve çıkmak için kullanılan çeşitli materyallerden oluşan sabit bir ekseninde hareket eden bir nesnedir.

“Kapı işlevleri, kullanım alanları, yapısı, estetik özellikleri, metaforik anlamları, sosyal, ekonomik ve sanatsal çağrışımlar açısından çeşitli şekillerde tanımlanmıştır. Genel tanım olarak kapı mimariye bağımlı olarak gelişen bir yere geçişi sağlayan geçittir. “Bir mekâna giriş çıkış için kullanılan açıklıktır. Basit anlamda duvara yalıtılmış mekânın dışarıya açılan boşluğudur” (Çavuş, 2010: 12).



Resim 2. 1. Andre Vicente Goncalves, Dünya Kapıları.

Zaman içerisinde gelişim gösteren kapı formu, amacı dışında kullanılmış, bulunduğu kültürünün simgelerini üzerinde barındırmıştır. Bu durum gerek dini gerekse kültürel bağlamda süslemeleri, simge-sembol olarak kapı formunun üzerine taşımıştır. Zamanla kullanılan simge-semboller, kültürlerin dili ve metaforik anlamlarını barındıran bir estetik obje haline gelmiştir (Resim 2.1).

2.1. Geleneksel Anadolu Mimarisinde Kapı Formu

Anadolu, ilk çağlardan bu yana farklı uygarlıkların yerleşim ve yayılma alanı olmuştur. Bu coğrafyada yaşayan farklı uygarlıklar kültürel bağlamda farklı görüşler, yaşam şekilleri, kavram ve biçim bağlamında değişkenlikler göstermiştir. Asya ve Avrupa arasında kültürel geçiş alanı yaratan Anadolu, bu geçişlerin bölgeye bıraktığı farklılıkları barındırarak geleneksel yapı kültürünü ortaya koymuştur. Öte yandan Anadolu'nun farklı iklim koşulları, bunların değişikliği, yerleşim yerleri, kapı formunun değişimi ve gelişimi üzerinde de etkili olmuştur. Yaşanan süreç ile birlikte kültür harmanının neticesinde, Anadolu'da kendine has bir mimari üslubun biçimlenmesini ortaya çıkartmıştır (Çoban, 2014: 5).

Mimarinin kültürel etkileşim sonucunda gelişmesi, şehir yapıları ve şehirlerin etrafını koruma amaçlı inşa edilen surlar ve surlardan giriş çıkışı sağlayacak olan şehir kapılarının yer almasına imkân vermiştir. Öncelikli amacı şehrin korunması olan bu sur kapılarının, şehir yönetiminin halka duyuru yapma amacı ile farklı fonksiyonlarda kullanıldığı bilinmektedir. Bu şehir kapıları, zamanla görkemli ve şehrin güçlü görünmesinde de etkili olmuştur.

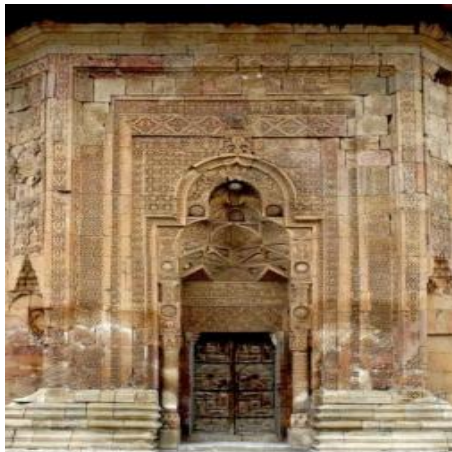
İlk çağ uygarlıklarından itibaren şehirlerin giriş kapıları egemenliğin ve iktidarın refah düzeyini, şehrin güçlü görünmesini temel almıştır. Şehir giriş kapılarının görkemli oluşu, şehrin zenginliğini ifade ederken, ticaret amaçlı gelen misafirlerin bulaşıcı hastalık korkusu, kültürel etkinliklerin topluca tüketilmesi ihtiyacı vb. olasılıklar gereği, şehre kontrol erişimi sağlayan unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Şehrin güçlü görünümünü yansıtmayı bakımından önemli olan giriş kapıları, her türlü zorluklarla mücadele edebileceğinin ve bu güce sahip olmanın sembolü haline gelmiştir. Şehir kapıları, yapılan duyurular, vergi ve ücret tarifeleri, yerel yönetim standartları ve yasal metinler gibi birçok fonksiyonların kullanıldığı, sergilendiği alanlar olarak gözlemlenmiştir. Böylelikle kartal,

aslan, mitolojik hayvan tasvirleri, kral veya imparator heykelleri ile süslenerek mistik bir havanın oluşturmasına neden olmuştur. Tarihsel süreçte Tunç Çağı'ndan günümüze kadar ulaşan en güçlü örneklerden biri olan Alacahöyük'te yer alan Kent Kapısı (Resim 2.2), bu konuda önemli simgelerden biri olarak değeriendirilebilir (Akdağlı, 2017: 12-13).

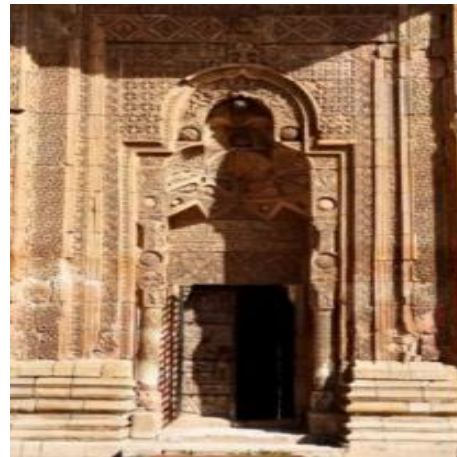


Resim 2. 2. Alacahöyük Kent Kapısı Çorum-Alaca, Eski Tunç Çağı.

Geleneksel Anadolu mimarisinde kapı formu, şehir giriş kapılarının yanı sıra cami, medrese, ev vb. mimari yapılar bakımından da çeşitli zenginliğe sahiptir. Mimari özellikleri ile günümüze kadar ulaşan Divriği Ulu Cami ve Darüşşıfa kapıları buna örnek gösterilebilir (Resim 2.3, 2.4).



Resim 2. 3. Divriği Ulu Cami ve Darüşşıfası, Batı Kapısı.



Resim 2. 4. Divriği Ulu Cami ve Darüşşıfası, Batı Kapısı.

Türklerin ve farklı uygarlıkların yaşadığı bu coğrafyada, farklı üsluplara sahip olunmasına rağmen, ortak bir özellik göstererek sanatsal boyutta özgünlüğün yakalandığı söylenebilir. İslam süslemesi olan arabesk tarz ile kufi ve nesih yazılar, geometrik motifler Selçuklu süslemelerinin ana hatlarını oluşturmuştur. Anadolu coğrafyasında yapılmış olan her mimari yapıda, bu ortak özellikler kullanılmıştır. Hürrem Şah'ın tek eseri olan Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası'nda bütün üsluplar, bir araya getirilmiş, zengin bir yapı ortaya konmuştur. Kozmik, inanç, soyut ve somut simgeler ve buna bağlı motifler, figürler, amblem gibi birçok zenginlik ile birlikte gölge oyunları yapının taç kapılarına işlenmiştir (Resim 2.5, 2.6, 2.7, 2.8). Taşa işlenmiş her nakış ve motif, kâinattaki varlıkların simgesel halinin yansıması olmuştur. İşlenmiş olan bu motifler her ne kadar simetrik görünse de aslında asimetrik yapıdan oluşur ve detayları birbirlerinden farklıdır. Yapı binlerce motife sahip olup birbirini tekrar etmemektedir. Burada kâinattaki varlıklardan esinlenerek Allah birdir, tektir ve tek olanı sever sözü taşa nakşedilmiştir. Taşlardaki motiflerin bitmesinden sonra yapıyı yağmur suyundan koruyabilmek için işlemlerin üzeri atkuyruğu ve devetüyüyle fırçalanmıştır (Özkul, 2020: 59).



Resim 2. 5. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Batı Kapısındaki Kilit Taşı.

Resim 2. 6. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Batı Kapısının Ucuna Takılan Aydınlatma Taşı.

Resim 2. 7. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Batı Kapısı, Lale Motifleri.

Resim 2. 8. Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Batı Kapısı, Kırık Taş İşlemleri.

2.2. Kapı ve Unsurları

Kapının unsurları, onun yapısını, işlevini ve görünümünü belirleyen nesnelerdir. Kapı unsurları, kapı tokmağı, kapı kolu, kapı kilidi, kapı zili gibi unsurlar barındıran kendine has elemanlardan oluşur. Bu durum, kapının türüne, kullanım malzemesine, kullanım amacına ve estetik tercihe göre değişkenlik gösterebilir.

Kapının unsurlarını belirleyen temel elemanlar olarak tokmaklar, süslemeler ve kilit türleri gösterilebilir.

2.2.1. Tokmaklar

Evlerin iç ve dış kapılarında bulunan, kapıyı çalmak için kullanılan, elin yetiştirebileceği belirli bir yüksekliğe konumlandırılmış madeni levhaya bağlı olan parçaya kapı tokmağı denir. Kapı tokmağı, ses çıkartıp haneye gelenleri bildirmek temel fonksiyonu olan, sabit kısmı (ayna), hareket kısmı (tokmak) ve tokmağın kapı ile birleşmesini sağlayan kanca ile birlikte üç birimden oluşmaktadır. Mıh olarak bilinen kabalar, demirden yapılmış, paslanmalarını önlemek için kapıya çakılmadan önce kalaylama işlemi uygulanan elemanlardır. Tokmaklar, kapıyı çalıp içeridekileri uyarmaya yarayan fonksiyonel bir yapı olmasının yanında, kültürel miras içerisinde estetik değeri içerisinden barındıran, bir devir sanat anlayışı, görüşü, inancı ve değerleri yansıtan en önemli maden sanat örneklerindendir. Kapı halkaları, şakşak ya da çekecek olarak bilinen kapı üzerinde monte edilen elemanlardır. Kapıyı açıp kapatmak için kullanılan bu halkalar, çeşitli şekillere sahip metal halka olarak bilinmektedir. Bunlar genellikle sade olmakla birlikte ayna ve göbek kısmı daha detaylı olması için ciddi işçilik uygulanan elemanlardır. Göbekler ve ayna kısımlarında genellikle bitkisel süslemeler kullanılmıştır. (Ekinci, 2019:16-17).

Kapı tokmağının ana elemanı gövdedir ve çok çeşitli şekilleri mevcuttur. Üst parçası kapı çivisi olarak da bilinmektedir. Maşa biçiminde olan bu parça dövme demirden yapılmaktadır. Sadece süsleme amacı ile kullanılan ayna, diğer adıyla göbek olarak bilinmektedir. Bir diğer parçası da alt parçadır. Bu, ses çıkartmak için tokmak vurulduğunda kapı tokmağına paralel şekilde konumlandırılmış biçimde bulunan iri başlı bir metaldir. Tokmak tek parçadan oluşan, köçek adı verilen bağlantı halkası ile birlikte

kapıya takılmaktadır. Ayna adı verilen süslemeler, tokmağın alt kısmında bulunmaktadır. Bazen de tokmak yalın hali ile takılır. Tokmak kolu ses çıkartmak için kapı kanadına monte edilmiş kabarıya vurulur. Kapı halkaları kapı kanatları üzerinde yardımcı görevi gören, yuvarlak biçiminde aynanın ortasına takılır. Bunların tokmak yerine geçen örnekleri de mevcuttur (Resim 2.9, 2.10, 2.11). Bu bağlamda tokmaklar, halkalardan daha çok işlevsel ve gelişim göstermektedir. Tokmaklar ve kapı halkalarına bu nedenle aynı kapı üzerinde yer verilmiştir (Gül, 2021: 3). Geleneksel Anadolu mimarisinde kapı tokmakları önemli bir yere sahip olmuş, kapı tokmağı, kapının üslubunu, işlevini ve estetiğini belirleyen önemli bir unsur olmuştur (Gögebakan, 2015: 52-53).



Resim 2. 9. Kemaliye Kapı Tokmağı ve Halkası.

Resim 2. 10. Edirne Selimiye Camisi, Batı Kapısı

Resim 2. 11. Divriği’de Bulunan Artuklu Evindeki Kapı Halkası.

Resim 2. 12. Bükmeli Tokmak.

Bu benzerliği taşıyan kapı tokmakları, alttan başlayıp yukarıya doğru dışa veya içe doğru volüt yapan yürek şeklinde bir halka formundadır. Bunlar bitki motifli kapıya monte edilerek sabitlenmiş olup bu parçaya göbek adı verilmiştir. Daha fazla ses çıkarabilmesi için kullanılan kabaranın yanı sıra burada yaprak biçiminde aynaya benzeyen fakat daha küçük bir boyuta sahip biçim kullanılmıştır. Biçim olarak iç bükey bir yapıya sahip olan bu tokmak, içe doğru volüt yapan aynaya benzer biçimdedir. Bağlantı demiri dikey biçimde konumlandırılmış altı adet oyuga yer verilmiştir. Halkaların merkezinde elipse benzeyen fakat düzgün konumlandırılmamış, iç içe geçmiş

geometrik semboller yer alır. Yaprak formu ayna, yan yana uzayan elipslerle hareketlenmiştir (Resim 2. 12). Sade tasarıma sahip olan bu tokmak, etkili görüntüsü ile estetik sınırları zorlamıştır (İskenderoğlu, 2009: 55).



Resim 2. 13. “S” Kıvrımlı Tokmak.

“S” biçimli kapı tokmakları kullanılan örneklerden birisidir. Belirli ölçüde kesilerek ateşle kızartılan demir, örs ile dövülerek istenilen şekil elde edilir. Daha sonra “S” şeklini alabilmesi için tekrar dövülerek kafa kısmı elde edilir. Demir çubuğun iki tarafında delik açılır, bu delikler köçek demirine geçebilecek genişliktedir. Bu tip tokmaklar çok fazla süsleme unsurları barındırmamakta olup sadece çizgilerle ifade edilir (Resim 2. 13). Daha fazla ses çıkarabilmesi için iri kabara şeklinde yapılır (İskenderoğlu, 2009: 53).



Resim 2. 14. Cizre Ulu Cami Kapı Tokmağı.

Cizre Ulu Camisinin kapısında yer alan ejder figürlü kapı tokmağı Anadolu Türk mimarisinin güzel örneği olmasının yanı sıra diğer taraftan Anadolu maden işçiliğinin geçmişi hakkında da önemli bilgiler vermektedir (Resim 2. 14). Burada güç ve kudretin temsili olan aslan başı ortada konumlandırılmış, aynı zamanda başları sağ ve sola bakan ayakları birbirine bağlı iki ejder figürüne yer verilmiştir. Ejderlerin gövde biçimi balıksırtı şeklinde gösterilmiştir. Cizre Ulu Camii ve Diyarbakır Sarayı kapı tokmaklarının benzerliğinin minyatürlerdeki resimleri, Türkiye’deki erken tarih kapı tokmaklarının örneği olması bakımından kayda geçmiştir (Ekinci, 2019: 18-19).

Birbirinden farklı ve çokça örnekleri olan kapı tokmakları içerisinde önemli yere sahip olanlardan birisi de kadın eli biçimli tokmaklardır. Bunların Anadolu’nun birçok bölgesinde bulunan yapılarda kullanıldığı bilinmektedir. Malzeme olarak dökme demir, bronz ve pirinçten yapılmış olup, kapıya vurulduğunda ses çıkartması için avuç içerisinde nar veya top biçiminde bir ağırlıkla tasarlanmıştır. Farklı ölçü ve özelliklere sahip olan bu tokmak tipi, kimi zaman sağ kimi zamansa sol el olacak biçimde tasarlanmıştır. Estetik görünüm için bilek kısmına bilezik, parmak kısmına yüzük eklenerek zenginleştirilmiştir (Resim 2.15, 2.16, 2.17, 2.18). Bazı örneklerinde ise bilek kısmına kadar uzanan kıyafet kolu ile yapıldığı bilinmektedir (Başak, 2021: 81-83).



Resim 2. 15. Hatay, Türkiye’de Eski Bir Kapı Üzerinde Bir El Şeklinde Kapı Tokmağı.

Resim 2. 16. İzmir, El Biçimli Kapı Tokmağı

Resim 2. 17. İzmir Şirince, El Biçimli Kapı Tokmağı

Resim 2. 18. Kahramanmaraş El Biçimli Kapı Tokmağı.

2.2.2. Süslemeler

Süslemeler diğerk bir adı ile bezeme, batı dilinde ornament, Arapçada ise tezyinat olarak bilinmektedir. Süsleme bir yüzeyde kabartmalı veya düz bir biçimde boyalı-boyasız olacak şekilde, bir veya birden fazla ögenin düzenlenmesidir. Süs olarak bilinen bezeme, sözcük anlamına göre yüzey veya yüzeyler üzerinde estetik haz uyandıran şekil veya şekiller olarak tanımlanmaktadır. Geleneksel Anadolu mimarisinde süslemeleri oluşturan öğeler geometrik, bitkisel, yazı ve figürlü süsleme örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Geometrik süslemeler çokgenler, yıldızlar, dairesel formlardır. Figürlü süslemeler ise insan ya da hayvan formlarındadır (Kara, 2011: 11). Bitkisel motiflerin oluşturduğu süslemeler, hayatın devamlılığını ve varoluşçuluğu simgeler. Genellikle taş işlemeciliğinde kullanılan bu süslemeler, bazen tek başına bazen de müstakil biçimde kullanılmaktadır. Bu süslemeler, grift veya farklı kompozisyonlardan oluşmakta olup, zengin çeşitliliğe sahiptir. Bitkisel motiflerin ana kaynağı her zaman tabiat olmuştur. İnsanlar doğanın güzelliklerinden etkilenerek ağaç ve bitkilerin şekillerinden, dokularından ve renklerinden faydalanarak bunları birçok alanda süsleme aracı olarak kullanmışlardır. Bu motifler, süsleme alanında çok yaygın olup tezyini kültürümüzün önemli bir parçasıdır (Yıldız & Mercin, 2023: 179). Geleneksel Anadolu Mimarisi'nde taç kapılarında kullanılan geometrik süslemelere oranla daha az yer verilmiş olan bitkisel süslemelerde, “ralmet, rumi, kıvrak dal ve yaprak” genel olarak ele alınan örnekler olmuştur (Ertunç, 2016: 117).

Kullanım şekilleri bazen sade bazen girift şekilde olan geometrik motiflerin, taç kapı süslemelerinde sıkça kullanıldığı görülmektedir. Sade geçişli süslemelerin genellikle taç kapıların en dış süsleme şeridini oluşturduğu bilinmektedir. Geçişlerde temel unsur olarak dik, keskin kenarlı ve dairevi formda olmaları, kesintisiz bir şekilde birbirlerini devam ettirme özelliği gösterir. Geçiş ve örgü sistemi, motiflerin birbirini tekrar etmesi sonsuzluk ilkesi uyandırma isteğinin göstergesidir. Geçişler birbirine bağlanan halkalarla, düzen oluşturan çizgi veya şerit şeklinde kullanılabilir. Ayrıca bazı örneklerde, temel prensiplere uygun olarak, tekrarlanmasının yanı sıra birbirlerini kesme şeklinde de görülmektedir (Ertunç, 2016: 119-120), (Resim 2.19, 2.20, 2.21, 2.22).



Resim 2. 19. Amasya Gök Medrese Cami Taçkapı Süsleme Şeridi.

Resim 2. 20. Konya Karatay Medresesi Süsleme Şeridi.

Resim 2. 21. Malatya Battal Gazi Ulu Cami Süsleme Şeridi.

Resim 2. 22. Kayseri Hunat Hatun Cami Taçkapı Süsleme Şeridi.

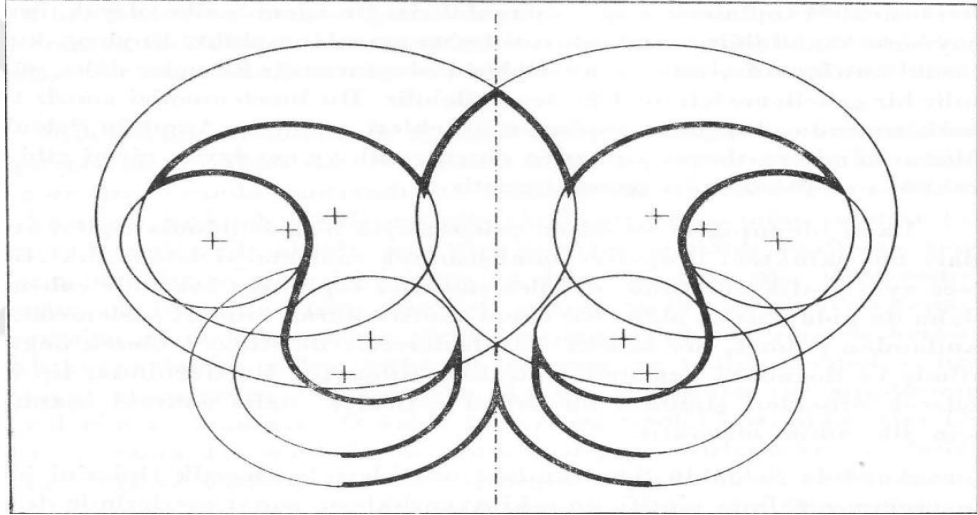
Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Şifaiye Medresesi taç kapılarında ikili süsleme şeritlerinde daha yoğun geometrik kompozisyonlar bulunmaktadır. Bu süsleme şeritlerinde, çok kollu yıldız sistemli kompozisyonlar da yer almaktadır. Yapının, süslemesinde bulunan yıldız sistemlerinin arada kalan boşluklarına Güllü andıran, çiçek biçimlerinde küçük gülçeler yerleştirilmiştir (Ertunç, 2016: 122), (Resim 2.23).



Resim 2. 23. Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Şifaiye Medresesi.

2.2.2.1. Palmet

Simetrik ve çok parçalı bir yapıya sahip, sonsuz çeşitliliğe imkân sağlayan bitkisel formdur. Çok fazla şekillerde tanımamıza karşın tek tip olarak ifade edebilmek mümkündür. Farklı büyüklükte çemberlerle düzgün bir çizimi yapılabilen klasik formdadır. Dikey bir eksene sahip her iki tarafı simetrik olarak belirlenen parçalardan oluşmaktadır. Orta, sivri uçları dışa ve alta doğru kıvrılan yapraklar, altta dairesel bir dönüş ile sapa bağlanmaktadır. Bu ana forma bağlı olarak farklı boyutlar ve eklemeler yapılarak, yepyeni öğelerle yeni tipler elde etmek mümkündür (Mülayim, 1984:146), (Resim 2.24).



Resim 2. 24. Palmet

2.2.2.2. Rumi

Üsluplaştırılmış hayvan motifidir. Varlığı Orta Asya'ya dayanan motif, adını Rum (Anadolu) kelimesinden almaktadır. Bu motif tombul bir virgül biçimindeki gövdenin sivri uçlarına bağlanmış yuvarlak bir biçimden meydana gelmektedir. Bazen iki parça şeklinde çatallanırken bezen de damarlarla dilimlenmiş gövde çeşitlemeleriyle genel tanımından uzaklaşmaktadır. Uzatılabilir ya da kısaltılabilir grift şekiller alabilir. Rumi başka motiflerle kullanılırken nebati bir duruşa sahip olurken, kendi başına kullanıldığında hayvan tasvirlerine benzeyen vahşi bir görünüme sahip olabilmektedir.

Yalın halde iken kıvrımlı ve hayvansı özellikleri daha belirgindir. Yılan, ejderha veya masalsı yaratıkları andıran görünüme sahiptir (Türkmen, 2021:27-28), (Resim 2.25).



Resim 2. 25. Divriği Ulu Cami ve Şifahanesi Taçkapılarına İşlenen Rumi Motif.

2.2.2.3. Akantus

İlk çağlardan günümüze kadar kullanılan, mimari eserlerde yoğunlukla görebileceğimiz bitki motifidir. Yaprakları sütun başlıklarının ayrılmaz bir parçası olan akantus (acanthus) bitkisi, az ya da çok stilize edilerek kullanılmıştır. Bu formu Akdeniz çevresinde bulunan uygarlıkların taş işleme sanatında yaprak, kıvrım veya rozet şeklinde birçok eserde görmek mümkündür. Akantus bitkisi kullanıldığı dönem ve üsluplara göre değişkenlik göstererek stilize edilmiştir (Mülayim, 1984:181).

2.2.2.4. Kıvrık Dal

Anadolu Selçuklu mimarisinde kıvrık dal motifinin taç kapıların ön yüzeylerinde yer alan bördürlerin düzenlenmesinde kullanıldığı bilinmektedir (Yıldız & Mercin, 2023: 181). İlham aldığı sarmaşık veya asma filizlerinden geliştirilmiştir. Kullanıldığı zeminini doldurmasından sonra genellikle dalın oluşturduğu daire formundan tekrar ederek dairesellik yaparak bir nevi völütleşmesi ile formunu tamamlar. Sarmaşık ve asma dallardan türemiş kıvrık dal birçok mimaride görülmektedir. Kıvrık Dal dönemin estetik anlayışı, biçimselliği süsleme ustasının kendi hayal gücü ve kültürünün sonuncunda yapılmaktadır (Acar, 2019: 4), (2.26).

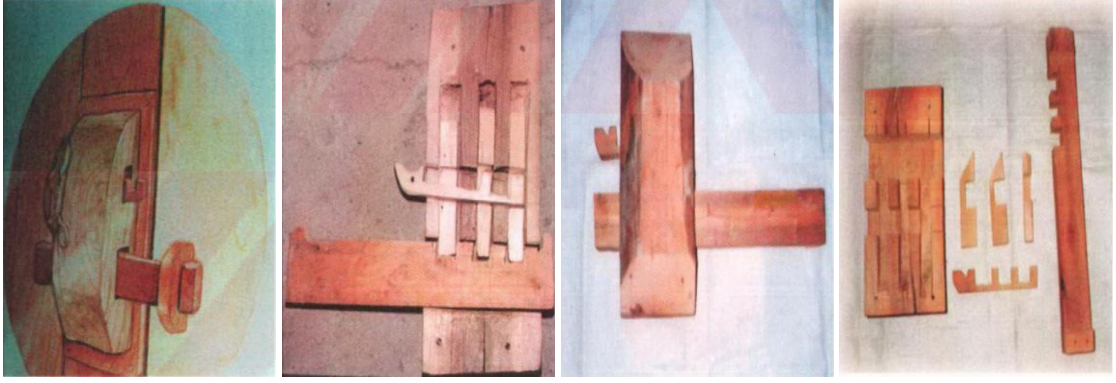


Resim 2. 26. Taç Kapıların Nişlerindeki Kıvrık Dal Motifli Bordürler.

2.2.3. Kilit Türleri

Bir mekânı kendi dışından soyutlayan ve koruma altına alan mekanizmanın adına kilit sistemi denilmektedir. Aynı zamanda kilit; anahtar ve düğme gibi çıkarılıp takılabilen bir parça yardımıyla çalışma özelliğine de sahiptir. Kilitsiz hiçbir kapı, kapı olarak görülmemektedir. Kilit ve kapı bir bütünlük içerisinde kendini var eden temel fonksiyon olma özelliği taşımaktadırlar. Kilit, zaman içerisindeki var oluş macerasına ilk olarak çadırla başlamıştır. Sonra zamanla şatların, koşulların ve hanelerin değişmesi sonucunda yeni mekânlarda da bu özelliğini sürdürmüş ve mekânları koruma hassasiyetini devam ettirmiştir (Saraçoğlu & Karakaş, 2008).

Kilit türleri bölgelere göre farklılık gösteren bir durum arz etmektedir. Örneğin genellikle Malatya mimarisinde bağ bahçe giriş kapılarında Paga, Bağa ya da Baga adı verilen ahşap kilit sistemi kullanıldığı görülmektedir. Tahtadan yapılmış olan bu kilit sistemi bağ-bahçe, ahır kapılarında kullanılmıştır. Pagalar, artmış keresteden veya herhangi bir ağaç malzemesinden yapılmaktadır (2.27, 2.28, 2.29). Şanlıurfa'da emniyeti korumak için kapı arkalarında bulunan duvardaki oyuya giren, ahşap sürgüsü olan, çift kanatlı kapılarda kullanılan kilit sistemine Zognak ya da Zornak adı verilmektedir (Aytepe, 2006: 18-19).



Resim 2. 27. Malatya, Arslantepe Höyüğü Eski Tunç-1 Evresinde Kullanılan Ahsap Kilidin Rekonstrüksiyonu.

Resim 2. 28. Paga'nin Çalışma Düzenegi ve Dıs-Sırt Tarafının Görünümü.

Resim 2. 29. Paga'nın Parçaları.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. SİMGE ve SEMBOL

İnsanlık, tarih boyunca çevresini, doğayı, toplumu anlayabilmek ve anlaşılabilmek için çeşitli faaliyetlerde bulunmuştur. Bu faaliyetlere, aklın bilme yetisiyle oluşturduğu sistemin yüksek gücü sayesinde ulaşabilmiştir. Duyusal algılamalarla birlikte gelişim süreci içerisinde üretilen araçları tanımlayabilmek için işaretler ve simgeler geliştirmiştir (Algaç, 1997: 42).

“Simgenin tarihi, insanlık tarihinin başlangıcı ile bir paralellik gösterir. İlkel insan duysal algılamasının gelişimiyle, duyu imgelerini dırlaştırma çabasına girer. Yazının da öncesi bir süreçtir bu. Nesnel dünyayı betimlemek için işaretler ve işaretleri birbirinden ayırmaya, her birine ayrı bir anlam yüklemeye koyulur. Henüz konuşma ne yazılıdır, ne de sözlü... Fakat yazının temelleri atılmaya başlanır. Her bir işarete yüklediği anlam; o nesneyi simgeler... Tabii burada, hem bir soyutlama ediminden, hem de biçimlendirmeden bahsedebiliriz. Ne var ki bu iki edim yaratma sürecinin içindedir. Yalnız, ilkel insanlarda oluşan bu yaratma süreci ve edimleri, bilinçlilik düzeyinde olmayıp, sadece yarara yönelik bir araç ve ifade biçimi oluşturmak için geliştirilmiştir. Duyusal imgelerin tasarımlarının ilk biçimleniş faaliyetidir. Biçimlendirmede araç olarak, nesnel dünyanın doğal biçimleri ve bu biçimlerin soyutlanmış formlarını kullanılır. Ortaya çıkan bu ilk formlar, süreç içerisinde, daha çok kullanılmadan ve insan gelişiminin etkisiyle değişime uğramıştır. Ve araştırmacılar tarafından söylendiği üzere, günümüze kadar, az çok değişikliklerle gelebilmiştir. Yazının ilk girişimleri olan bu biçimler, bu günün harflerini oluşturmuştur (Algaç, 1997: 43-44).”

İletişim aracı olarak kullanılan simge, bir şeyin yerine geçer ve o şeyin temsili olur. Oluşturduğu biçim ile ifade ettiği şey arasında bir uzlaşma bağı kurar. Simge, fikirleri belirlemekle kalmadığı gibi fikirleri biçimleştirerek onları canlı tutar. Böylece simgeler çağrışımlar yaparak duyuları harekete geçirir. Simge, anlamlarla sınırlı olmayıp kendini sonsuz olanla özleştirmektedir. Bu bağlamda görülebilir olan her şey insan için simgedir. İnsanın bu tür simgesel davranış eğilimi, sözsel olmayan ve hareketlerle hissettikleri ya da isteklerini anlatma çabası, insanların nasıl iletişim kurduğunun bir gösterme çeşididir (Hacı, 2012: 75). Simgeler bazen yerel bazen ise evrensel iletişim araçları olarak kullanılmıştır. Simge ve semboller oluştukları çağın kültür izlerini aktarmaktadır. Bu simge ve sembollerini okuyabilmemizin tek anahtarı kültür kaynaklarıdır (Gümüştakin, 2011: 104).

“İnsanlığın ilkel döneminden bu yana geçirdiği tüm aşamalarda, toplumsal sınıflandırmalarda, dinsel etkilerde, savaş ve barışlarda, bilmeye yönelik tüm bilim dallarında ve sanatsal değişimlerinde de simge etkin bir durumda bulunmuştur. İşaretlerin bugünkü duruma gelmesi yani harflerin oluşumu; formlarının soyutlanması; deforme olması; anlaşılabilirliklerinin ve

kullanımlarının rahatlığı açısından gerekiyordu. Araçları maddeleri, eylemleri, genel olarak şeyleri belirten bu işaretler yazılı konuşmada sözcükleri oluşturduğu gibi, dilin gelişmesinde de etkili olmuştur. Harflerin (işaretler) tek tek birleşiminden oluşan sözcükte bir işaret yani simgedir” (Algaç, 1997: 43-44).

Uygarılıkların çağlar boyunca edindikleri birikimlerin, sosyokültürel yapıların, değişim ve gelişmesi ile birlikte semboller anlam bakımından değişmiş, gelişmiş, yayılmış veya yok olmuştur. Ancak bazı kültürel simgelerin varlıklarını devam ettirmelerinin sürdürülebilirlik açısından önemli yere sahip olduğu bilinmektedir. Bu simgeler ve sembollere efsanelerde ve mitlerde yer verilmekte, hatta bazı inançların aktarılması bakımından güçlü etkiye de sahip olduğu bilinmektedir (Eğimli & Nazlı, 2018: 1).

Tarih öncesinden günümüze kadar uzanan simge ve semboller, içerik, anlam ve kavram açısından, çeşitli ifade biçimleri olarak gelişim göstermiştir. Sanatçı, filozof ve sanat tarihçiler tarafından sembol ve anlatımı üzerine birçok bakış açısı öne sürülmüştür. Simge ve sembol kavram olarak literatürde genellikle birlikte ele alınmış, kavram aynı anlama sahip olarak kullanılmıştır. Algılanmaz veya görünmez bir şeyi, uygunluk, benzerlik ve bütünlük olarak temsil etmek için kullanılan bir işaret olarak tanımlanan sembol, resim, motif, şekil, renk veya sayı olarak düşünülebilir. Uygarılıklarda farklı tanımları olsa da her iki kavramın ortak bir dile sahip olduğu bilinmektedir (Dıanar, 2015: 3). Ansiklopedik olarak simge-sembol, bir kavramı düşünceyi anlatan, kavram ve düşüncenin amblemi olarak somutlaştıran, im, işaret, sembol biçiminde tanımlanmaktadır. Simge ve sembolün tek cümle ile tanımını yapmak oldukça güçtür. Nitekim simge ve sembol doğrudan açıklanamayan tek bir nesneyi ifade etmez, birden fazla anlam ve kavramı içerisinde barındırmaktadır. Geniş kapsamlara sahip terimler olarak felsefe, din, sanat ve mitolojide, dilden bilime uzanan ifade biçimleri barındırırken kendi içerisinde de geniş bir yelpazeye sahiptir. Nesne, kavram, duruş, ifade biçiminin sembolik anlam olabilmesi, anlama işaret etmesi gerekmektedir. Simge ve sembol anlam bakımından soyut bir niteliğe sahiptir. Başka bir yaklaşım ile anlatılamayan, kanıtlanamayan, duyular ile algılanamayan soyut kavramları taşır (Oyman, 2019: 7-8).

3.1. Geleneksel Anadolu Mimarisine Ait Kapı Yüzeylerinde Kullanılan Simge ve Semboller

Anadolu'nun çağlardan beri birçok uygarlığa ev sahipliği yaptığı bilinmektedir. Bu durum birçok medeniyet içerisinde farklı kültürlerin oluşmasına neden olmuştur. Bu farklılıklar değişik görüşleri, yaşayışları, biçim ve kavramlar açısından önemli etkileşimler ortaya koymuştur. Asya ve Avrupa kıtaları arasında geçiş güzergâhı oluşturan Anadolu, farklı medeniyetlerin bıraktığı izleri üzerinde taşıyarak yeni ve farklı yapı kültürü oluşturmıştır. Diğer taraftan sahip olduğu çeşitli iklim faktörleri, yerleşim ve gelişmede etkili olmuştur. Ayrıca, gerek coğrafi gerek iklim koşulları ve kültür harmanı, Anadolu'ya özü bir mimari anlayışın ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Çoban, 2014: 5). Gerek dini açıdan gerek kültür ve inanışlar bakımından köklü bir birikime sahip olmasından dolayı simge ve sembolik anlamlar, biçimsel motifler açısından zengin bir kültüre sahiptir (Dıanar, 2015: 3).

Anadolu'ya has iklim koşulları inşa edilen mimaride kullanılacak olan malzeme türlerini belirlemiş ve gelişiminde etkili olmuştur. Nitekim gelişen mimarinin yanı sıra bu mimariye has yapı unsurlarının da gelişim gösterdiği görülmektedir. Bu unsurlar, kapı, pencere vb. yapı elemanları olup bu elemanlar, farklı kültür sentezleri sonucunda yüzeylerinde süslemeler de barındırmıştır. Bu süslemeler, kültür yansıması olan simgeler ve sembolleri içerisinde barındırdığı çeşitli örneklerle günümüze kadar gelmiştir (Resim 3.1, 3.2, 3.3). Anadolu mimari öğelerinde süsleme aracı olarak çoğunlukla geometrik motifler, bitki motifleri ve hayvan motifleri kullanılmıştır.



Resim 3. 1. Erzurum Çifte Minareli Medrese.

Resim 3. 2. Sivas Gök Medrese.

Resim 3. 3. Erzurum Yakutiye Medresesi.

3.1.1. Hayvan Sembolleri

Sembolik anlamalara bakıldığında hayvan motifleri, insanlar için gücün simgesi olarak düşünülmüş, kutsal figür olarak nitelendirilmiştir. Bu sebeple insanlar, hayvanların barındırdığı gücün kendilerinde olabileceği inancını benimsemiş, doğa karşısında güçlü olabileceklerine inanmışlardır (Kurt, 2012: 16).

Hayvan motifleri, insanların inançlarına, kültürlerine ve yaşayış şekillerine göre çeşitlilik gösterirken, onların, sanat anlayışları ve mimari yapılarının şekillenmesinde de etkili olmuştur.

Anadolu, aynı zamanda Türk mimarisi ve sanatının da çok çeşitli örneklerine sahip olmuş bir coğrafyadır. Birçok kültür ve medeniyetin çeşitliliğini bünyesinde bulunduran bu topraklar, kültürlerin buluşma noktası olmasının neticesi olarak çeşitlilik sunmaktadır. Bu çeşitlilik içerisinde Türk sanatı ve mimarisi; Orta Asya'dan getirdiği değerler ve bunların arasına kattığı, Ön Aysa, İran ve Mezopotamya'ya ait özelliklerin yanı sıra, Anadolu'da yaşamış olan, Yunan ve Roma kültürlerine, has unsurlar bağlamında dünya sanat ve kültür tarihi içerisinde önemli bir yere sahip olmuştur (Eliade, 2021: 34).

3.1.1.1. Aslan Figürü

Aslan sembolü çok eski dönemlerde aydınlığın ve güneşin sembolü olarak bilinmektedir. Bir diğer tanıma göre ise ormanların kralı olan aslan, hükümdarlığın göstergesi olmuştur. Görünüş bakımından kuvvetli olmasından, koruyuculuk vasfı taşıdığı düşünülmektedir. Eski Şark ve Hitit sanatında, Miken sanatında aslanlar, kapı bekçisi ve taht taşıyanı olarak nitelendirilmektedir. Böylelikle bekçi, düşmanlara korku salan, kuvvetli ve nazarlara karşı koruyuculuk anlamlarını barındıran bir sembol haline gelmiştir. Aslında bu motifin kullanımı çok eski yakın doğu geleneklerine dayanmaktadır. Stilizasyon ve sembol bakımından Sasani geleneklerinden İslam inancına geçmiş bir motif olarak bilinmektedir (Kurt, 2012: 18).

Anadolu Selçuklu sanatı ve mimarisinde sıkça kullanılan aslan figürü, iyiliği, üstünlüğü, aydınlığı, kudreti simgeleyen ve hükümdarlığın sembolü olarak tasvir edilmiş olup Anadolu ve Mezopotamya uygarlıklarında en erken örneklerine rastlamak mümkündür. Genellikle kent kapıları ve kutsal mekânların girişinde, özellikle han, kale,

saray ve sivil mimaride kabartma veya heykel olarak görülmenin yanı sıra el sanatları alanında da kullanılmıştır(Resim 3.4, 3.4, 3.6, 3.7), (Yücel & Baytak, 2021:196-197).



Resim 3. 4. Diyarbakır Ulu Cami Aslan Figürü.

Resim 3. 5. Diyarbakır Büyük Selçuklu Burcu Aslan Figürü.

Resim 3. 6. Diyarbakır Yedi Kardeş Burcu Aslan Figürü.

Resim 3. 7. Antalya Eğirdir Yolunda İncir Han Aslan Figürü.

Kare biçiminde tasvir edilen Silvan Kalesi'ndeki Aslanlı Eyyubi Burcu, Eyyubilerin hükümdarı olan, Emir Melik Evhad Necmeddin'e aittir. Silvan Kalesi 1200 yılına ait kitabesi bulunmakta olup, bu kitabenin üzerinde birbirine bakan aslan ve kaplan figürü yer almaktadır. Her iki figürün arasında da güney kabartmasına yer verilmiştir (Yücel & Baytak, 2021: 192), (Resim 3.8).



Resim 3. 8. Silvan Kalesi Aslanlı Eyyubi Burcu.

3.1.1.2. Ejder figürü

I. Alaeddin Keykubat tarafından inşa edildiği bilinen Tuzhisar Sultan Hanı, 1233-1237 yıllarına tarihlendirilmiştir (Resim 3.9). Kayseri Sivas yolu üzerinde bulunan bu yapı, açık ve kapalı olarak iki bölümden oluşmaktadır. Avlu kısmında köşk mescidine yer verilmiştir. Güney ve doğu kemerlerine ejder kabartmaları kullanılmıştır. Gövde kısımları kalp şeklinde olup, kıvrımlarla hareketlenerek ejderlerin baş kısımları ortaya doğru gelerek son bulmaktadır. Ejder başları acık ağızlı, sivri dişli, sivri kulaklı ve badem şeklinde gözler ile tasvir edilmiştir. Ejderlerin üst çeneleri dışa doğru kıvrılarak volüt biçiminde görülmektedir (Resim 3.10). Güney kemerindeki ejder figürleri orta kısımda konumlandırılmış başları bir birine bakacak şekilde ifade edilmiştir. Aynı zamanda kemer ayaklarında son bulan ejder başlarına da yer verilmiştir (Resim 3.11). Doğu kemerinde de tasvir edilen ejder figürü başları birbirine bakacak şekilde birleşerek ters kalp şekli ile meydana getirilmiş, gövde kısımları ise pullarla süslendirilerek zenginleştirilmiştir (Onbaşıoğlu, 2022: 108-109).



Resim 3. 9. Tuzhisar Sultan Hanı Güneybatı Cephesinden Görünümü.

Resim 3. 10. Tuzhisar Sultan Hanı Köşk Mescidi Doğu Kemerinde Yer Alan Ejder Kabartmaları.

Resim 3. 11. Tuzhisar Sultan Hanı Köşk Mescidi Güney Kemerinde Yer Alan Ejder Kabartmaları.

3.1.1.3. Kartal Figürü

Kökeni eski şaman geleneklerine dayanan kartal motifinin, Türk kültür geleneğinde birçok alanda kullanıldığı bilinmektedir. Başlarda dini görüşlerde etkili olan bu motif, zamanla dini önemini yitirmiş olsa da Selçuklu ve Anadolu kültürünün yansıması olarak devamlılığını sürdürmüştür. Her ne kadar inanış bakımından anlamı azalsa da dini yapılarda kabartma şeklinde kullanılmıştır. Camilerin dış cephelerinde kartal süslemeleri sıkça görülmektedir. Şaman inanışında birçok anlama sahip olan bu sembol, Türkler tarafından motif olarak kullanılmaya devam etmiştir. Nitekim Anadolu topraklarında bu sembolü en çok Selçuklular kullanmıştır. El sanatları ve mimari dışında da kullanılan bu sembolün devletin bayrağında da kullanıldığı bilinmektedir (Özel, 2018: 553-554). Eski Anadolu kültüründe çift başlı kartal sembolü, güç ve kuvvetin simgesi olarak görülmüştür. Kuvvet ve yüceliğin sembolü olarak kabul edilen bu figür, tüm gök canlılarının en güçlüsü ve en kudretlisi olmasının yanı sıra, diğer gök canlılarından daha yüksekte olmasının neticesinde, gökyüzüne ve yeryüzünün koruyucusu olarak kabul edilmiştir. (Tecir, 2024: 954-955), (Resim 3.12, 3.13).



Resim 3. 12. Erzurum Çifte Minareli Medrese Çift Başlı Kartal Figürü.



Resim 3. 13. Konya İnce Minareli Medrese Çift Başlı Kartal.

3.1.1.4. Yılan Figürü

İkonografik olarak tıp ve sağlık alanının simgesi olan yılan motifi, insanlık tarihinde sadece basit bir sürünge olmamış, ona çeşitli güç ve kimlikler atfedilmiştir. İlkel çağlarda mitolojik ve dinsel sembol olarak nitelendirilmiştir. Yılanı diğer sürüngelelerden ayıran deri deriştirebiliyor, hızlı hareket edebiliyor ve zehir taşıyor olabilmesidir. Nitekim birçok uygarlıkta bilgeliğin sembolü olarak da kabul etmiştir. Yılan sembollerine Selçuklu dönemlerinde rastlamak mümkün olup, Kayseri Gevher Nesibe Medresesi Şifahanesinin taç kapısında kullanılan önemli bir örnek olarak görülmektedir. Taç kapısının kitabesinde bulunan birbirine sarılmış şekilde tasvir edilmiş olan bu yılan motifi oldukça yıpranmış durumdadır (Kara, 2011: 220), (Resim 3.14, 3.15).



Resim 3. 14. Kayseri Gevher Nesibe Medresesi Şifahane Taç Kapısı Kitabe ve Semboller.



Resim 3. 15. Kayseri Gevher Nesibe Medresesi Şifahane Taç Kapısı Kitabe ve Semboller.

3.1.2. Bitki Sembolleri

Sanat tarihi boyunca ortaya konulmuş olan birçok yapıtta ikonografik ve sembol anlatımları oluşturulmasında çoğunlukla doğaya başvurulduğu bilinmektedir. İnsanoğlunun yaşamının devamı için en değerli kaynağı bitkiler olmuştur. Bitkiler biçim, renk, doku, desen vb. çeşitliliği ile birlikte görsel bir hazine haline gelmiştir. Tarih boyunca insanlar duygu ve düşüncelerini çeşitli bitkiler aracılığıyla desteklemiştir. Doğum, ölüm, sevinç, hüznün, aşk vb. duyguları betimlemek amacı ile her kültürün yansıması olarak bitki sembolleri seçilmiştir. Her ne kadar farklı kültürler olsa da benzer duyguları ve yaşam biçimini ifade eden ortak semboller kullanılmıştır. Hem batı hem de doğu kültüründe Selvi ağacı mezarlıklarla ilintilidir. Bitki motifleri, Anadolu İslam inancında “Selvili yol” gömütlüğün yoludur. Putperestlik ve Hristiyan inancında da çoğunlukla Selvi Ağacı bulunduğu bilinmektedir (Nehir, 2017: 13), (Resim 3.16, 3.17, 3.18).



Resim 3. 16. Sivas Çifte Minareli Medrese.

Resim 3. 17. Sivas Buruciye Medresesi.

Resim 3. 18. Sivas Divriği Ulu Cami.

3.1.2.1. Nilüfer Çiçeği (Lotus)

İnsanoğlu yaşamını belli inanç ve sembollere bağlı olarak sürdürmüştür. Bu serüvende yaşam tarzları, inanç ve kültür bağlamında, estetik değerleri etkilenmiş ve gelişmiştir. Doğadan aldıkları güzellikleri yaşamlarının birçok alanında kullanan insanoğlu, farklı kültür ve inançlarda lotus bitkisini kullanmıştır. Nilüfer çiçeğinin (lotus)

kökeninin Asya toprakları olduğu düşünülmüştür. Yetiştği yer bataklık ve kirli su olmasından dolayı kendini temizleme, yenilenme özelliği barındıran bu bitki, anlam açısından ruhsal temizliğin, saflığın ve gücün sembolü olarak kabul edilmiş, insan yaşamına benzerliği düşünüldüğünden dolayı ilham kaynağı olmuştur. Yaşama sıkı sıkıya bağlı olması ve estetik açıdan gösterişli, gücü, dayanıklılığı ve ruhen bu özelliklere sahip olmasından dolayı insana benzetildiği düşünülmektedir (Yılmaz, 2022: 8-9). Lotus'un renklere göre anlamları şöyledir.

“Beyaz lotus: Zihnin saflığı, dinginlik ve huzur
Pembe lotus: Aydınlanma ve maneviyat
Kırmızı lotus: Sevgi, tutku, merhamet ve şefkat
Mavi lotus: Bilgi ve bilgelik
Mor lotus: Budizm ritüellerine saygı.”

Birçok Antik Dönem kültüründe Lotus, Eski Mısır, Hint, Çin ve Japon gibi zengin kültüre sahip bölgelerde, gerçek yaşam ve sanatta da varlığını sürdürüp kendi anlamına anlam katmıştır (Yılmaz, 2022: 9), (Resim 3.19, 3.20).



Resim 3. 19. Sivas Divriği Ulu Cami Kuzey Taçkapısı Üzerinde Bulunan Rumi Motifleri ile Bezenmiş Lotus Motifi Örneği.

Resim 3. 20. Sivas Divriği Ulu Cami Kuzey Taçkapısı Üzerinde Bulunan Rumi Motifleri ile Bezenmiş Lotus Motifi Örneği.

3.1.2.2. Hayat Ağacı

Kadim kültürler destanlarında ve mitlerinde hayat ağacından bahsetmiştir. Hayat ağacının, anlam bakımından her uygarlığın, kültür ve dini anlamlandırmalarında farklılıklar olsa da ortak bir anlam taşıdığı bilinmektedir. Temel anlamı, ağacın köklerinin yeryüzünü dallarının ise gökyüzüne uzanışı, yeri ve göğü birbirine bağlayan sembol olarak görülmüştür. Hayat ağacı dışında doğada bulunun her bitki ve ağaç da medeniyetler tarafından değerli görülmüştür. Yüklenen bu değerler, bitki ve ağaçların onlara fayda sağlayacağı inancını barındırmaktadır (Yavuziğit, 2021: 23).

Hayat ağacı, tüm toplumlar da inanç ve kült bakımından uygarlıkların en yaygın kullandığı bir kült olmuştur. Farklı özellikleri neticesinden canlılar tarafında saygı gören ve kabul edilen ağaç, mitolojik sembol olarak birçok olayı anlatan iletişim biçimi olarak kullanılmıştır. Temel inancı, hayat vermesi, hayatı düzene sokması, âlemler arasında köprü kurması ve ahiretle bağının olmasının yanı sıra en yaygın özelliği sonsuz yaşam ve canlılığı barındırmasıdır (Ergun, 2004: 145).



Resim 3. 21. Mısır Persea Ağacı

Resim 3. 22. Sümer Annunaki ve Hayat Ağacı.

Resim 3. 23. Sümer Hayat Ağacı, British Müzesi.

Resim 3. 24. Frigya Hayat Ağacı, Pazarlı Anadolu Medeniyetler Müzesi, Ankara.

Resim 3. 25. Urartu Kask Üzerine Hayat Ağacı.

Bilinen en eski inanışlardan biri olan hayat ağacı, MÖ 3 bin yıllarda ve daha sonrasında aşağı Mezopotamya’da görülmüştür. Babil, Hurri, Hitit, Geç Hitit, Asur, Frig, Mitanni ve Urartu gibi toplulukların kültürlerinde bulunmuştur. Bazı tapınma sahnelerinde benzeme ögesi olarak görülmüştür (Ağaç & Sakarya, 2015: 5), (Resim 3.21, 3.22, 3.23, 3.24, 3.25, 3.26, 3.27, 3.28).



Resim 3. 26. Hitit Karatepe’nin Kuzey Kapısında Hayat Ağacı Motifiyle Antitetik Keçiler.

Resim 3. 27. Amerika Yerlileri Hayat Ağacı Kilimi

Resim 3. 28. Buda Hayat Ağacı, Novajo Kabilesi.

3.1.2.2. Anadolu’da Hayat Ağacı

Anadolu medeniyetlerinin inançları ve kültürleri içerisinde hayat ağacı motifi özel bir sembol haline gelmiştir. Düşünülebilir ki hayat ağacı Tanrı’nın sonsuzluğunu, diriliğini ve yarattığı kâinatın düzenini ifade eden bir semboldür. Hayat ağacı ile birlikte yılan motifi, Sümerliler, Babiller ve Asurluların sanat eserlerinde görüldüğü gibi, İran, Mısır ve Kıbrıs mühürleri üzerinde de görülmektedir. Kıbrıs’ta bulunan Prehistorik Çağ’a ait bir kabartmada bulunan ağaçta dallarında sallanan iki meyve yanında meyveleri yutmak için ağzını açmış bir yılan görülmektedir. Antik çağda Asklepeion’dan bu yana hekimliğin sembolü kabul edilen yılan, hayat ağacı ile birlikte birçok uygarlığa yayılmıştır. Ağaçlarla ilgili bütün semboller hayat ağacından kaynaklanmakta olup, farklı kültürlerde merkezi direk sembolü olarak görülmüştür. Merkezin temel direği Türk

kültüründe göğün direği olarak kabul edilir. Göğün direği çadır direği geleneğini temsil eder. Bu tanımlar kadim kültür içinde önemli yer teşkil eden aile ve devleti temsil eder. Hayat ağacı iktidar ve gücün sembolüdür. Devletli Kaba Ağaç deyimi buna dayanır. Hayat Ağacı motifi, Anadolu eserlerinde yoğunlukla iki kartal veya iki başlı kartal figürü ağacın tepesinde kullanılarak tasvir edilir. Hayat ağacı aynı zamanda ulu insanların ve iyilerin dünyaya geldiği yer olarak tasvir edilmiştir. Tuba ağacı da yer yer hayat ağacı olarak betimlenmiştir. Soyağacının ağaç şeklinde gösterilmesinin temel amacı ağacın kök ve dallarının arasında bütünlük ve sürekliliği temsil etmesindendir (Belkıs, 2021: 13), (Resim 3.29).



Resim 3. 29. Aslantepe Ortostatı, Aslantepe, Malatya M.Ö. 1200-700 Dönemine ait Hayat Ağacı Tasvirinin Etrafındaki Kılıçlı Aslan Figürleri.

Anadolu Selçuklu mimarisinde çokça yer verilen hayat ağacı motifi, süslemede genellikle dış yüzeylerde kullanılmıştır. Kapı nişi ve çevresi, pencereler, saçak ve külah üzerinde geometrik süslemeler, bitkisel benzemeli bordürler ve mukarnaslarda görülmektedir. Geleneksel Anadolu mimarisinde kullanılan hayat ağacı ve diğer süsleme çeşitliliğinin yoğun olduğu önemli mimari eserlerden birisi Erzurum Çifte Minareli Medresedir. Dallarında kuş tasvirleri olan hayat ağacını, Selçuklu sanatında görmek mümkündür. Medrese kabartmalarında bekçi ejder çifti, göğü temsil eden çift başlı kartal ve hayat ağacı motifleri mimaride bulunan simgeler bakımından eşsiz bir eser niteliğindedir (Çerçive, 2017: 62-63), (Resim 3.30).



Resim 3. 30. Erzurum Çifte Minareli Medrese Portalinde Hayat Ağacı, Çift Başlı Ejder ve Çift Başlı Kartal Motifi, 13.yy.

Erzurum’da sur duvarlarına dayalı olarak yapılan Çifte Minareli veya Hatuniye Medresesi, Anadolu Selçukluları medrese mimarisinin bütün unsurlarını içinde toplayarak, gerek yüksek cephesi, gerek iç mimarisi bakımından en ihtişamlı ve en büyük ölçüde gerçekleştiren iki katlı dört eyvanlı bir yapıdır. Revak sütunlarının bazıları rölyef işlemelidir. Tamamen nebati süslemelerle portal kompozisyonu ve cephenin sol yanındaki çeşmesiyle Sivas’ta Gök Medreseye benzer. Oradaki büyük damarlı palmyeler, burada daha sağlam bir plastik anlayışla işlenmiş, sapları ejder başı şeklinde nihayetlenerek, üstüne de çift başlı kartal arması yerleştirilmiştir. Yalnız bir tarafı sura dayandığından, köşe takviye kulesi biraz içe alınarak süslemesiz halde bırakılmıştır. Yapı, yalnız Anadolu’nun en büyük medresesi (35x48) olmakla kalmaz, aynı zamanda mimarisi, planı ve süslemeleri bakımından da tamamıyla ahenkli bir bütün halinde tek bir üsluptan doğmuştur (Aslanapa, 1973:117-119).

Hayat Ağacı, kökleri ile ataları temsil ederken, gövdesiyle aileleri ve dallarıyla gelecek nesilleri temsil eder. Akdeniz Bölgesi’nde uygulanan “Kütük atma töresi” bu düşünceleri günümüze taşıyan Anadolu halk geleneğidir: Ağaçlar ve insanlar için kullanılan bazı kelimeler, ortak soy kültürünü ve canlılık terminolojisini belirtmektedir. Ağacın yaşı, genci, aşısı, ağacın özü, kütüğü gibi. Kardeşi anlatan dadaş kelimesi “dalda eş” sözünün zaman içinde aldığı haldir. Doğu ve Orta Anadolu da sırt bölgesi “dal” kelimesi ile tanımlanır. Soy ağacı, soy kütüğü, insan ile hayat ağacı arasında ki bağı gösterir. İnsanın kemikleri de hayat ağacıyla özdeşleştirilmektedir (Belkıs, 2021: 13).

3.1.3. Geometrik Semboller

Sembol varyasyonları, en sık kendisinden geçmeler, kompozisyon, motifler üretilen şekiller; kare, daire, yıldız ve üçgenlerden oluşmaktadır. Daire kutsal, evrensel ve en güçlü simgelerden biridir. Simge olarak ay ve güneşi temsil eder. Soyut anlamı ise sınır, topluluk, bütünlük ve fikirleri temsil eder. Daire bütün geometrik şekillerin temel elamanıdır. Devamlılığını sürdürerek kare, dikdörtgen, daire, poligon, baklava ve yıldızlar gibi formları oluşturma yanısıra sonsuzluğun da örneğidir. Daire her zaman yaşamın bütünlüğünün bir yönünü temsil eder. Mevlevilerin yaptıkları sema; izledikleri yolun evrendeki sonsuz döngülerinden biridir. Bu sonsuzluğu, Mevleviler dairesel dans ile ifade eder. Türk kültüründe elmayı temsil eder. Elma ağacı meyve vermesinin yansıması soğuğa da dayanıklı olduğu için Türk kültüründe olumlu duyguların yüklendiği bir ağaç olmuştur (Çelikbaş, 2018: 60), (Resim 3.31, 3.32, 3.33, 3.4).



Resim 3. 31. Konya Karatay Medresesi Taçkapısı.

Resim 3. 32. Divriği Ulu Cami Kuzey Taçkapısı.

Resim 3. 33. Aksaray- Sultan Hanı Taçkapısı.



Resim 3. 34. Kayseri Tuzhisarı Sultan Hanı Köşk Mescidi.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. RESİM SANATINDA KAPI İMGESİ

Tarihi süreç içerisinde kapı imgesi; sembolik değer olarak, Tanrı, devlet ve birey hiyerarşisine indirgenen güç-otorite simgesi olarak rekabetçi, davetkâr şehir kapıları ve gücün temsili olan zafer takları gibi anlamlarda kullanılmasının yanı sıra, sivil mimaride de anlamlandırılmıştır. Toplum ve birey yaşamında sosyo-politik etkenlerle kapı imgesi, psikopatolojide geleneksel din merkezinde yer almaktadır. Kapı imgesi çoğunlukla 20.yy sanat yapıtlarında kavramsal ve işlevselliği nitelediği olasılıklarla beraber, iç-dış mekân ayrımı zaman ve mekânsa algısının değişimini, gelişimini gösterir (Resim 4.1). Kapı formu, işlevsellik bakımından açık- kapalı, aralıklı olma durumunda vurgulanmıştır (Akdağlı & Pelikoğlu, 2018: 76).



Resim 4. 1. Ai Weiwei, “Template (Kalıp)”, 2007, Kassel- Almanya

4.1. Batı Resim Sanatında Kapı İmgesi

Burada batı resim sanatında kapı nesnesini konu alan sanatçılara yer verilmiştir. Sanatçıların kapı nesnesini ele alma biçimleri bakış açıları ve sanat anlayışlarına değinilmiştir.



Resim 4. 2. Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Kapı”, 220X400 cm, 1965.

4.1.1. Rene Magritte

Sürrealist sanatçılardan biri olan Rene Magritte, yaptığı çalışmalarda genellikle eğlenceli ve kışkırtıcı bir espri anlayışı kullanmıştır. Magritte eserlerinde gizlenmiş olan şey açığa vurulandan daha önemlidir, anlayışı benimsenmiştir. İzleyiciyi alışagelmış normlarından uzaklaştırarak eserlerinde, özgün bir tasarım dili kullanarak orijinal olmayan farklı özelliklere odaklanmayı benimsemiştir. Ele aldığı konularda temel amacın genellikle ojeye bakan süjeyi şaşırtmak ve sıradan nesnelerin sürrealin birer parçası olduğunu göstermek olduğu söylenebilir. Magritte’ın yaptığı kapı çalışmaları gerçek ve gerçeküstülük bağlamında kurduğu mistik metaforlardır. Gerçeğin kendisinin gerçeküstülük olduğunu düşünen sanatçı, çalışmalarında nesnelerin biçimlerini bozmak yerine onları dil ile yorumlamaktadır. Sanatçı, kapıları kendi gerçekliğinden kopararak benliğinde yarattığı gerçeklikle yorumlar. Yaptığı kapı temalı eserlerinde kapıyı psikolojik bir imge olarak kabul eder. Duyguların anlık ve kalıcılığını göz önünde bulundurarak kapı imgesinin izleyici tarafından nasıl şekillendiği ve neden kapı imgesine dönüştüğünü sorgular niteliktedir. Yaptığı çalışmalarda kapının bir bölümünü keserek imgeyi bir sembol olarak ele almaktadır. (Akdağlı, 2017: 129-131), (Resim 4.3, 4.4).



Resim 4. 3. Rene Magritte, “La Réponse Imprévue, 1993.

Resim 4. 4. Rene Magritte, “La Perspective Amoureuse, 1935.

Sanatçı Le Poison adlı eserinde aralıklı kapı bölümünden bulutun oda kısmına geçişini çizmiştir (Resim 4.5). Yine aynı çalışmada kapı aralığından deniz ve kum görünmektedir. La Victoire çalışmasında yine aynı şekilde kapı yarı aralıklı ve bulut diğer eserle aynı şekilde konumlandırılmış olup renkler dışında iki çalışma neredeyse aynıdır (Resim 4.6). Çalışmalarda kapının aralıklı olması iç ve dış mekâna girişi çıkışı sağlayan bir fonksiyon olarak değerlendirilemez. Nitekim gerçek manada iç ve dış mekân yoktur. Her iki çalışmada da sanatçının asıl amacı süjenin merak duygusunu tetiklemek olmuştur. Kapılar, bu merak duygusu ile bilinç ve bilinçaltı arasında köprü görevi örererek süjeyi keşfe çıkartmak niteliğindedir (Akdağlı, 2017: 133-134), (Resim 4.7, 4.8).



Resim 4. 5. Rene Magritte, “Le Poison” TüYB, 1939.

Resim 4. 6. Rene Magritte, “La Victoire” TüYB, 1939.

Magritte, bilinç ve bilinçaltı arasında köprü kurulabileceği inancını taşımaktadır. Çalışmalarında bu düşünceyi vurgulamaktadır. Nitekim bulut simgesini kullanmasındaki temel amaç obje ile süje arasındaki bağ olgusunu kurmaktır. Dolayısıyla bulut simgesi, süjede merak duygusu paradoksu yaratmaktadır (Akdağlı, 2017: 134).



Resim 4. 7. Rene Magritte “Le Grand Matin” 1942.

Resim 4. 8. Rene Magritte, “L’embellie” 1942

4.1.2. Robert Overby

Post-Minimalizm ve süreç sanatçısı olarak bilinen Robert Overby (1935-1993), otuzlu yaşlarına kadar reklam tasarımcılığı yapmıştır. Her ne kadar bu mesleği icra etmiş olsa da resim sanatında daha çok bilinen bir isimdir. Sanatçının iki farklı üslupta özgü eserleri olduğu bilinmektedir. Klasik eserlerde moda katalogları ile porno dergilerinden aldığı kadın figürlerini çalışmıştır. Diğer bir grupta ise kusur arayışı içeren mimari yapıtlar ve ünlü olan eserler grubunda çürümeyi konu edinmiştir. Post-minimalizm olarak adlandırılrsa da gerçek ile olan bağından dolayı çağdaşlarından farklı özellikler barındırır. Çalışmaları süreç odaklıdır. Kapı çalışmalarında oldukça şiirsel, kişisel ve sosyal içerikleri barındıran örneklerle sahiptir. Overby, 1970 yıllarından itibaren çalışmalarında iç mekan ve mimariyi bedensel çürüme ile metaforik uzantılar olarak benimsemiş, psikolojik ve anlatımcı tutumu benimsemiştir. Sanatçının en ikonik olan eserleri, kapı, pencereler, kauçuk, leteks ve betondan yapılmış mimari dökümlerdir. Gerçek dünya

yıkımını ve çürümesini temsil eden merdiven, kapı, pencere, duvar hatta oturma odalarının kalıplarını alarak leteks kauçuk tekniğini kullanarak yorumlamıştır. Sanatçı mekân-algı başkalaşimleri ve zaman geçişi üzerine maddi arayışın dışında kavramsal olaya yaklaşılarak resim, heykel ve parçaları bir araya getirerek yeni bir bakış açısı sunmuştur. Kapı nesnesini bir vücut olarak gören sanatçı, kapılara özel bir önem vermiştir. Ayrıca kapının bir ölçüde insanı engellediği ama ardında bir merak uyandırdığı ve ardında olanı bilme dürtüsü olduğunu dile getirmektedir (Akdağlı, 2017: 142-144), (Resim 4.9, 4.10).



Resim 4. 9. Robert Overby, Boşluklu Beton Koruyucu Kapı, 1971.

Resim 4. 10. Robert Overby, Mavi Kapı Haritası, 1972.

4.1.3. Josephine Halvorson

Josephine Halvorson yaptığı çalışmalarda kendi algı dünyasını boya aracıyla yazıya dökerek resimlerini oluşturmuştur. İyi bir gözlemci olan Halvorson, çevresindeki örtülü hikâyeleri ve günlük yaşam rutininin anlayışlarını ortaya koymaktadır. Yaptığı çalışmalarında minimalist bir yaklaşım sergilemenin yanı sıra kompozisyonlarını oluştururken keskin geometrik açılar, koyu çizgiler kullanarak nesne ile bunları ilişkilendirir. Çalışmalarında derinlik etkisini çok az kullanarak, yüzeylerde görünmeyen alanları kapalı bir kapı olarak yansıtmaktadır. Sanatçı popüler kültür ve kitle iletişim araçlarını bir kenara bırakarak düzleştirilmiş dünyanın üç boyutlu bir alanda olan

imgelerden değil, şeyler dünyasında yaşadığını düşündürmüştür. Yaptığı kapılarda post-endüstriyel peyzajın izlerini görmek mümkündür. Ahşap kapılar, makine parçaları, panjurlar ve grafiti gibi nesneleri kullanarak cephelerde işaretler barındırır. Dış dünyada karşılaştığı herhangi bir nesneyi benimser, yoğunlaşması ile birlikte o an gerçeklik algısı ile özdeşleşir. Sanatçı, edindiği algı neticesinde çalışmanın oluşum süreci içerisinde kendi imge dünyasında farkındalık yaratarak iç dünyasını çalışmalarına aktarma sürecinde metafor haline getirmektedir. Yaptığı eserler oldukça sade ve anlaşılır dile sahiptir (Akdağlı, 2017: 153-155), (Resim 4.11, 4.12, 4.13).



Resim 4. 11. Josephine Halvorson, İşaretçi, 101.6x76.2cm, Yağlı Boya, 2010.

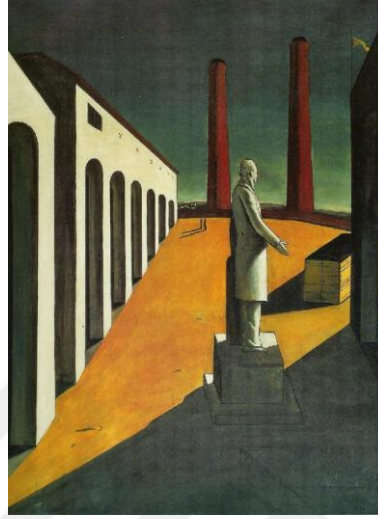
Resim 4. 12. Josephine Halvorson, İşaretçi, 101.6x76.2cm, Yağlı Boya, 2010.

Resim 4. 13. Josephine Halvorson, Odunluk Kapısı, (detay), 177.8X88.9 cm, Yağlı Boya, 2013.

4.1.4. Giorgio de Chirico

Sürrealist sanatçı olan Chirico, Carlo Cerra ile beraber metafizik resmin kurucuları olarak bilinmektedirler. Metafizik resim alanlarında eserlerini oluştururken, mimari şekillerin ortasında pergel, cetvel, manken ve balon gibi farklı nesneleri kullanarak birçok kompozisyonlar oluşturmuştur. Yaptığı eserlerde sonsuzluğu ele almıştır. Mekân çalışmalarını oluştururken, sürekli bir düzendeki kemerli yapıyı, boş meydanlar kullanırken bazen de tek bir figür ile anlamlandırmıştır. Yaptığı tasvirler, sonsuzluk, yalnızlık ve sınırsızlık duygularını uyandırmaktadır. Yaptığı eserlerde kullandığı renk,

ışık ve yoğun anlamda gökyüzünde gri ve kahverengi varyasyonları, çalışmalarına melankolik bir atmosfer katmaktadır. Huzursuzluk ve yalnızlığı yaptığı eserlerde gerçeküstücü bir anlayışla anlatmaktadır. Eserlerinde abartılı bir biçimde kullandığı perspektif sonsuzluğu temsil etmektedir (Taşkent, 2019: 28-29), (Resim 4.14).



Resim 4. 14. vGiorgio de Chirico, Bir Günüñ Muamması, 185.5X139,7 cm, TÜYB, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1914.

4.1.5. Antoni Topies

20. yy' ın ikinci yarısında İspanya'nın en önemli sanatçılarından biri sayılan Topies'in sayısızca sergilerde eserleri bulunmaktadır. Sürrealist geleneği içerisinde olan sanatçı Miro ve Paul Klee etkisi ile birlikte resmin yüzeyinde renk, tonal değerler ve doku gibi başlıca etmenler ile yola çıkarak kendi dilini oluşturmuştur. Topies, İkinci Dünya Savaşı'ndan etkilenen sanatçılardan biri olmuş, savaşta kullanılan atom bombası ile birlikte gösterdiği duyarlılıkla toz, duman ve atom parçaları gibi yabancı maddeleri eserlerinin yüzeylerinde kullanarak yeni bir ifade biçimi oluşturmuştur. Sanatçı, Orta Çağ mistisizminde simya, madde ve büyü kavramlarının anlaşılmasına inanmakla beraber, bunu ileriki zamanla Budist felsefenin Zen estetiği ile birleştirmiştir. Sıradan nesneleri güzellik algısı ve insani temel sorularına cevap olabilecek sade, anlaşılır bir dil ile eserlerinde kullanmıştır. Yaptığı eserlerde sürrealist etkiler görülse de Art Informel hareketi ile soyut sanat ve soyut Ekspresyonizm sanat akımlarına bağlantılı eserler oluşturmuştur. Sanatçının yaptığı eserlerde nesnelerin fiziksel doğası ile birlikte doku

önemli bir yere sahip olmuştur. Sanatçı kullandığı çeşitli yüzeylerde çalışmalarını oluşturmuş, kapı, kapının kapladığı alan, görüntü ve hareketlerinde sıkıcı ifadeden uzak durarak kullandığı malzemeler ile bağ kurmuştur. Kendi kişiliğinin yansıması olan çalışmalarda, materyal gerçekliği ve sezgileri birlikte içselleştirip yaratıcı gücü, manevi içerikler olarak ortaya koymuştur. Boşluk, doluluk, öznellik, nesnellik, malzemenin yapısı, madde-ruh bağlamında resimlerinde ideale ulaşmak için kendi gerçekliğinin peşinden giden bir sanatçı olmuştur. Sanatçı nihayetinde maddi ve mekânsalların ötesine geçerek şeyler dünyasının gizem ve değerini kendi ifadeleri ile göstermiş, bununla beraber gerçeklik algısını değiştirerek, sezgisel ve gizemleri resimlerle göstermeye çalışmıştır (Akdağlı, 2017: 135-138), (Resim 4.15, 4.16).



Resim 4. 15. Antoni Tàpies, Giriş, 120.6X80 cm, Gravür Serigrafi Baskı, 1983.

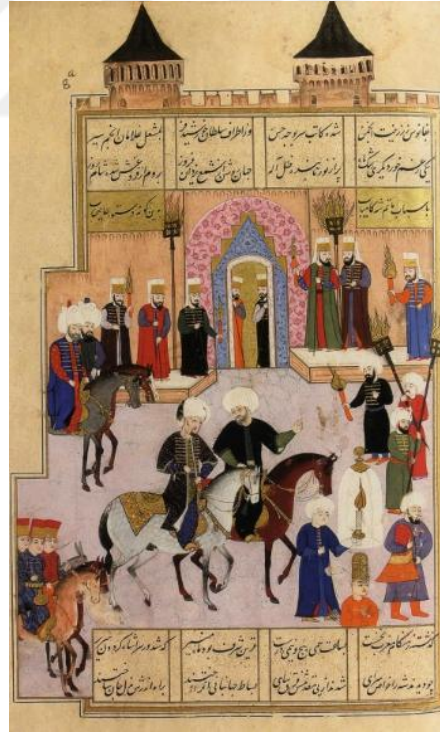
Resim 4. 16. Antoni Tàpies, Beyaz Kapı, 200X175 cm, Ahşap Plaka, 2008.

4.2. Türk Resim Sanatında Kapı İmgesi

Türklerin İslamiyet öncesi dönemlerde Orta Asya’da geliştirdikleri kültürde, Hindistan ve Çin gibi komşu ülkelerin kültür izlerini görmek mümkündür. İslamiyet’i kabul eden Türkler, İran kültürü ile tanışmış, güneybatı uzantılarında ise Arap kültürü ile etkileşime girmiştir. Orta Asya’dan gelen kültür ile birlikte farklı bir kültür harmanı olmuştur. İslam inancının erken ve ortaçağ dönemlerinde kültürel bakımda birleştirici bir

rol oynadığı bilinmektedir. Dolayısıyla Türk sanatını belli bir temele oturtmak pek mümkün olamamıştır. Nitekim 1071'den itibaren Anadolu, Bizans kültürü ve yeni kültür etkileri ile harmanlanarak genişletilmiş, yenilikler kazanmıştır. Türkler Haçlı seferleriyle birlikte farklı medeniyetlerle birlikte yaşamaya başlamış, günlük yaşam alışkanlıklarından sanat anlayışlarına kadar geniş çapta etkileşim içerisine girmiştir (Akengin, & Arslan, 2017: 2-3). Bu etkileşimlerle beraber, Anadolu'da da batı resim sanatı anlayışı başlayarak ilk örnekleri ortaya çıkmıştır.

Eski Türklerden süregelen sanat nesnesi bağlamında kullanılan simge ve semboller, yaşayış ve inanış bakımından ifade biçim olarak kullanılmışlardır. Bir yönüyle Eski Türk sanatında temsili ve dini anlatımlar sembollerle birlikte kullanılmıştır. Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra devam eden sembolik anlatımlar, Selçuklu sanatında minyatürlere yansımıştır. Yapılan bu minyatürlerde perspektif amacı olmayıp yüzeysel olarak, hacimsiz figürler, dini açıdan temsil niteliği barındırmaktadır (Salt, 2018: 83-84). Kuşkusuz minyatür resimlerin en önemli örneklerinden bazıları, Nakkaş Osman'a aittir.



Resim 4. 17. Nakkaş Osman Minyatür.

Türk resim ve minyatür sanatında bir duayen olan Nakkaş Osman'ın doğumu ve ölümü ile ilgili kesin bir bilgi olmamakla birlikte yazmış olduğu kitapların yazılış

tarihilerine göre 16. Yüzyılın ikinci yarısında yaşadığı anlaşılmaktadır. İsmine ilk defa Kanuni sultan Süleyman döneminde Nakkaşhane maaş defterlerinde rastlanmaktadır. Nakkaşhanedeki diğer sanatçılardan kendine özgü bir üslubu ile sıyrılmıştır. Nakkaş Osman Osmanlı minyatür sanatında gerçekçi üslupla çizdiği resimlerle dönemin önde gelen nakkaşları arasında gösterilmektedir. 16. Yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı Saray Nakkaşhane'sinde çalışmış burada baş nakkaşlık görevine kadar yükselmiştir. Nakkaş Osman gibi önemli sanatçıların çalışmalarından da anlaşılacağı üzere sanat tarihçileri ve sanat eleştirmenleri Osmanlı minyatür sanatını genellikle İslam sanatının bir parçası olarak kabul etmişlerdir. İslami motiflerin öne çıktığı ve İslami inanışın haram kıldıklarından uzaklaşarak özellikle peyzaj, mimari, hayvan ve önemli insan figürlerinin yanı sıra kaligrafik olarak süslemelerin yoğun olduğu konuların ve soyutlamaların resmedilmesi fikri üzerine odaklanır (Avcı, 2023), (Resim 4.17)

Türk Sanatının mimetik temelleri, Avrupa ile kurulan ticari ilişkiler sonucunda temsili anlayışı, benzerlik ve gerçeklik bağı oluşturmuş, sanat alanındaki bu yeniliklerle birlikte padişah porteleri minyatürlerde gerçekçi bir ifade biçimi ile gösterilmiştir. Yapılan minyatür ve portrelerin batı resim anlayışı ile yapıldığı görülmektedir (Kaplan, 2017: 2740).

1793 yılında eğitim düzeyinde ilk defa batılı resim anlayışı yeni kurulan Mühendishane-i Berr-i Hümayun 'da başlanmıştır. Askeri okullarda görülen resim derslerini diğer sivil okullar izlemiştir. Bu okullardan mezun olan ressamların, batılı tarzda manzara resimlerinin ilk örneklerini oluşturduğu bilinmektedir. Batıdaki Güzel Sanatlar Akademisi gibi örneği olarak 1883'te Sanayi Nefise Mektebi kurulmuştur (Tansuğ, 1996: 93). Türk resim anlayışının Batılaşmasında önemli rol oynayan bu okulun Avrupa'ya gönderdiği 1914 kuşağı olarak bilinen öğrencileri, batıdan izlenimci resim anlayışını da beraberlerinde getirmişlerdir. Cumhuriyet'in ilk sanatçı topluluğu 1929 yılında Müstakil Ressamlar adı ile toplanan gurup, Batılaşma alanında Türk resim sanatı için önemli adımlar atmışlardır. Bu gurubun amacı Avrupa'daki sanat anlayışını Türkiye'ye getirmek olmuş bir nebze de başarılı olmuşlardır (Akengin & Arslan, 2017: 3). 1923'te Avrupa'ya gönderilen öğrenciler, Şeref Akdik, Cevat Dereli, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Mahmut Cuda, Refik Epikman, Eşref Üren, Turgut Zaim ve Malik Aksel olmuştur. 1928 yılından sonra giden ikinci kuşakta ise, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, Cemal Tollu, Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçılar yer almıştır (Tansuğ, 1993: 221).

Paris ve Münih gibi şehirlerde eğitim aldıktan sonra yurda dönüş sağlayan sanatçıların bir kısmı Müstakil Ressamlar etrafında toplanırken, bir kısmı ise D Gurubu'nu kurmuştur. Batılı resim teknikleri kullanmalarının yanı sıra farklı üslup ve tarzlarda arayışları olan sanatçılar, Çağdaş Türk Sanatına önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Türk sanatında görünen gerçeklik ve benzeşimsel anlayışların oluşumunda Mühendishane-i Berr-i öncülük etmiş, Sanayi Nefise Mektebi'nin kurulması ile tamamlanmıştır. Bu iki kurumda batı resim anlayışında görülen perspektif kuralları, ışık-gölge teknikleri gibi dersler verilmiştir. Türk sanatında sembolik ve ikonografik anlayış hâkim iken Avrupa'ya gönderilen askeri ressam kuşağı ile birlikte benzeşimsel anlayış hâkim olmaya başlamıştır. Askeri ressam kuşağı model olarak dış dünyayı taklit etmeye başlamış, doğayı gözlemlemeye dayalı bir anlayış değerlendirmişlerdir. Model alınan doğa bağlamında oluşturulan batılı resim anlayışının Empresyonizm akımı ile birlikte başladığı bilinmektedir. Nitekim Çallı Kuşağı ile birlikte Empresyonizm akımının özelliklerin Türk resim sanatına uygulandığı görülmektedir. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğine mensup sanatçılar yaptığı eserlerde biçimlerde deformasyona yer vermişlerdir. Müstakil Ressamlardan sonra D Grubu sanatçıları, doğayı taklit etmek yerine geometrik ve lirik soyutlamaya gitmişlerdir. Amaç olarak benzeyen ve benzetilen kendi varoluşunu temsil etmektedir. Sanatçılar temsil edilen varlığın taklidini değil, varlığın özünü Kübist bir anlatım ile ortaya koymuşlardır (Salt, 2018: 85-86). Sanat oluşumlarında doğayı ele alan ressamlar doğada bulunan nesneleri farklı yorumlayarak tasvir etmişlerdir. Dolayısıyla dış dünyadan edinilenlerle birlikte mimari yapılardan esinlenerek sanat yapıtlarının oluşumunda, mimarinin parçası olan kapı imgesini farklı yorumlarla ele almışlardır, Şevket Dağ, Hamit Görele ve Feyhaman Duran yaptıkları bazı eserlerinde kapı imgesine yer vermişlerdir.

4.2.1. Şevket Dağ

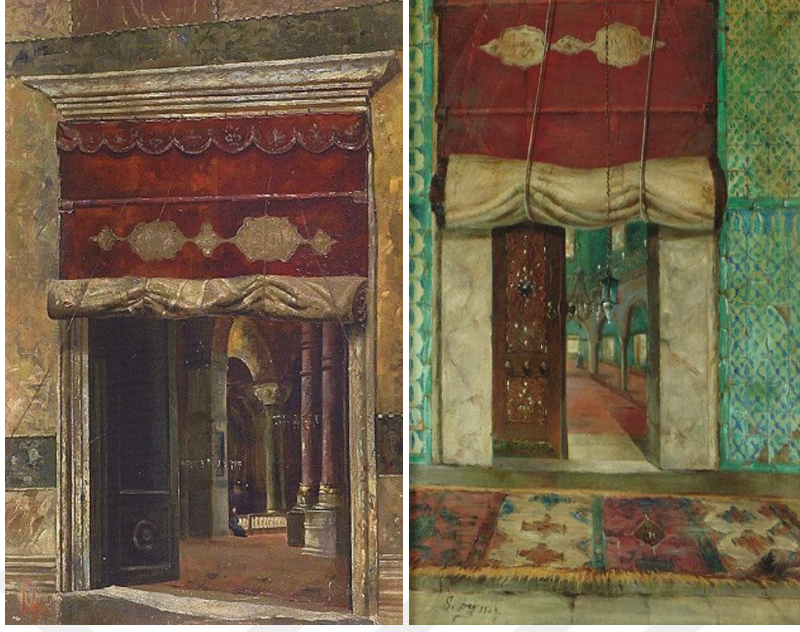
Enteriyör ressamı olarak tanınan Şevket Dağ, yaşamı boyunca oldukça üretken olmuştur. Yaptığı eserlerde konular, genellikle İstanbul'daki camiler ve iç mekânları olmuş, batı resim tekniklerini öğrenmesi ile birlikte yaptığı çalışmalarda perspektif kurallarını uygulamaya başlamıştır. Cami ve iç mekân konulu çalışmalarında batı resim anlayışıyla kendi bulunduğu çevreyi gözlemleyerek betimlemeler yapmıştır. Dinsel

mimari ve iç mekânları betimleyen Dağ, yaptığı eserlerde özgün karakteristik kendine has üslubu ile göze çarpmaktadır. Akademik sanat eğitime sahip olan Dağ, yaptığı eserlerde, konu olan mimarının özelliklerine, kullanılan malzeme ve mimari süslemelere dikkat ederek, titiz bir şekilde çalışmıştır. Özellikle tarihi cami ve mimaride kullanılan çini motifleri oldukça realist bir şekilde ele almıştır. Eserlerini oluştururken, bulunan nesneleri oldukça detaylı resmederek, olanın dışına çıkmadan gördüğü nesneleri birebir yapmaya çalışmıştır. İç mekân çalışmalarında donuk ifade görünümünün yanı sıra, hareketli fırça darbeleriyle oluşturduğu desenlerle renkleri yumuşatmıştır. Dağ kendine özgü sanat üslubu oluşturmuş, manzara ve natürmort konulu çalışmalar da yapmıştır (Şimşek, 2014: 321-322).

“Sanatçı, Ayasofya iç narteksinden ana mekâna açılan kapıların resimlerini bir seri olarak çalışmıştır. Bu seriden biri olan resimde, olgun renklerin uyumu görülmektedir. Bir mimari detay görünümü olmasına karşın renk değerlerinin olgunluğu resme pentür tadı vermektedir (Şimşek, 2007: 54), (Resim 4.18).”

Dağ’ın yaptığı enteriyör çalışmalarında her ne kadar cami temaları hâkim olsa da, iç mekânın önemli bir parçası olan kapı nesnesine de önem verdiği görülmektedir. Bunu “cami içi” çalışmasında görmek mümkündür.

“Resimde, son cemaat yeri, cami giriş kapısı ve iç mekânın bir bölümü görülmüştür. Ahşap kapının sedef bezemesi ve mermer pervazlar bezeme özellikleri vurgulanarak en ince ayrıntılarına kadar resimlenmiştir. Ahşap kapı kanadı ve kapı üzerinde toplanmış kırmızı örtü armoni oluşturmuştur. Serbest anlayışla çalışılan çini bezeme sarı zemin üzerinde yer alan turkuaz motiflerle detaycı betimlenmiştir. Resme karşıdan giren ışık, çini bezemenin sır tabakalarında titreşmektedir. İç mekânın pencerelerinden akan ışık huzmesi cami kapısına kadar uzanmakta, kırmızı halıyı aydınlatmaktadır. Pencerenin önünde oturan figür mavi renk lekesiyle, ışık huzmesinin içerisinde belirlemektedir. Sanatçı iç mekân resimlerinde, mimari bezememizin örnekleri olan çinileri, motifsel özelliklerini kaplayan sır tabakalarında parlayan ışık değerlerini kendine özgü yorumuyla ortaya koymuştur. Sanatçı, bu üslup anlayışıyla Türk resim sanatında ayrıcalıklı bir yere sahiptir (Şimşek, 2007: 56), (Resim 4.19).”



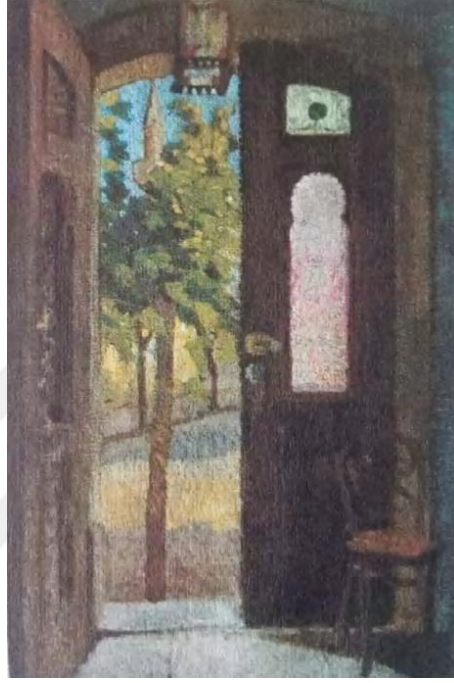
Resim 4. 18. Şevket Dağ, Ayasofya, 55X35,5 cm, TÜYB.

Resim 4. 19. Şevket Dağ Cami İçi, 45X37 cm, TÜYB.

4.2.2. Hamit Görele

Mühendis Mekteb-i Ailesi'nde eğitime başlayan Görele eğitimini yarıda bırakarak askerlik görevine gitmiştir. Askerliği bittikten sonra öğretmenlik yapan Görele, 1924 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim almaya başlamıştır. 1914 kuşağı sanatçıları olan hikmet Onat ve İbrahim Çallı atölyesinde eğitimini tamamlamıştır. Günümüz adı ile bilinen, Milli Eğitim Vakfı tarafından düzenlenen Avrupa'da sanat sınavını kazanarak Paris'e gitmiştir. Andre Lhote atölyesinde eğitime devam eden sanatçı, 1930 yılında Paris'te Galerie Modern'de düzenlenen karma sergiye katılmıştır. Picasso, Matisse, Lhote ve Bonnard gibi sanatçıların eserleri sergilenirken, Görele'ye ait "Odalık ve Firavunun Eşi" adlı çalışmaları yer bulmuştur. 1993 yılında yurda dönen Görele birçok etkinliğe katılmış, kaynaklara göre bir sanat grubuna dâhil olmamıştır. Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin sergilerinde yer almış hatta bir dönem birliğin başkanlığı yürüttüğüne dair kaynaklara rastlanmıştır. Sanatsal ifade biçim arayışları olan sanatçı, kent manzaraları, portre, figür ve beraberinde denge arayışları görüldüğü geometrik soyutlamalara çalışmalarında yer vermiştir (Turan, 2016: 40).

Görelle yaptığı “Kapı” isimli çalışmasında bir mekâna ait kapıyı plastik değerler içerisinde resmetmiştir. Bu çalışmada gördüğü nesnelerin gerçekliğine bağlı kalarak, resmin formlarını ayrıştırarak konuyu kendine has üslubu ile ele almıştır. İç mekândan dış mekâna doğru açılan kapı, renkler arasındaki geçişlere yoğunlaşarak espas etkisi yaratmak için algı oluşturmuştur (Salt, 2018: 88), (Resim 4.20).



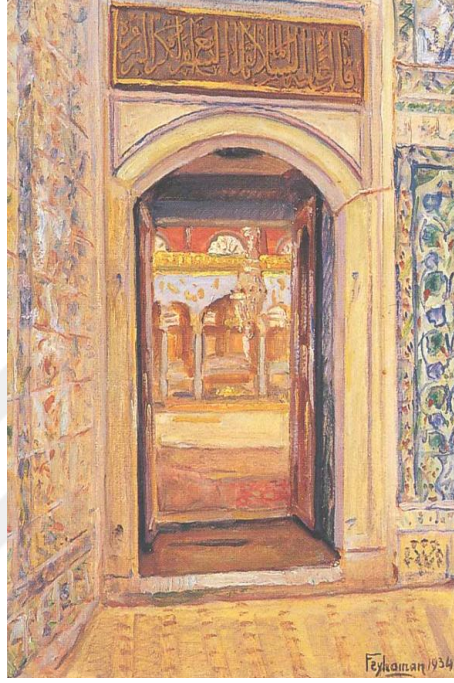
Resim 4. 20. Hamit Görelle, Kapı, 67X44 cm, TÜYB, Özel Koleksiyon.

4.2.3. Feyhaman Duran

Vergi dairesi muavini olan Süleyman Hayri Bey’in oğlu olan Feyhaman Duran, 1889 yılında İstanbul’da doğmuştur. Galatasaray Lisesi’nde eğitim gördüğü sıralarda okulun resim hocası olan Şevket Dağ, Viçen Aslanyan ve okul müdürü Tevfik Fikret’in etkisi ile resme olan ilgisi artmıştır. Feyhaman Duran, Prens Abbas Halim Paşa’nın sağladığı burs ile 1910 yılında Paris’e giderek resim dersleri almıştır. Güzel Sanatlar Akademisinde Cormon ve Jean Paul Laurens atölyelerinde çalışmış, ülkeye döndükten sonra ise ilk önce İnas Sanayi-i Nefisi Mektebi’nde daha sonrasında ise Sanayi-i Nefise Mektebi’nde öğretim üyeliği yapmıştır (Boyar, 1948: 212).

Feyhaman Duran, portre ve natürmort tarzda birçok esere imza atmış, yaptığı eserlerde gerçekçiliği ön planda tutmuş, geleneksel ve anlatımcı arayışlar içerisinde

Empresyonist tavır sergilemiştir. Topkapı Sarayı Harem Kapısını resmederken izleyicinin bakış açısını iç mekâna yöneltmiştir. Kapıyı özelliklerine bağlı kalarak ele almış, bulunduğu mekânın özelliklerini barındırarak kapı etrafında olan süslemeleri de ince işçilik ile resmetmiştir. Kapını üst kısımlarında yapıya ait Arapça yazısıyla yazılan ayetleri de çalışmaya eklemiştir (Salt, 2018: 88-89), (Resim 4.21).



Resim 4. 21. Feyhaman Duran, Topkapı Sarayı Harem Kapısı, 1945.

4.2.4. Erol Akyavaş

Sanatçı Güzel Sanatlar Akademisi Bedri Rahmi Eyüpoğlu Atölyesi'nde resim çalışmalarına öğrenci olarak başlamıştır. 1950-1953 yıllarında Floransa yaz Akademisi çalışmalarına katılarak, Paris'te Andre Lothe Legar ile çalışmıştır. Bir süre Fransa'da kaldıktan sonra Amerika'ya giden Akyavaş, Mies Van Der Rohe'nin mimarlık öğrencisi olmuştur. Mezun olduktan sonra New York Modern Sanatlar Müzesi'nde "Padişahların İhtişamı" adlı eserini koleksiyona katarak, uluslararası kimlik kazanmış, sanat dünyasında yerini almıştır. Akyavaş yaşamının büyük bir bölümünü yurtdışında geçirerek, batı resim anlayışına dönük gelenek içerisinde yer alsa da, doğulu bakış açısını koruyarak çağdaş sanatçılardan farklı bir yaklaşım ortaya koymuştur. Yaptığı eserlerde iç-dış, beden-ten, varlık-yokluk kavramları üzerinde durarak, mevcut yaşamında tasavvuf

dünyasının simge ve sembollerini eserlerine yansıtmıştır. İslam dinine has kaligrafik yazı ve sembolleri eserlerinde çağdaş formlar ve malzemelerle kullanmıştır. Kaleler, Kent Kültürü, Duvarlar, Dost Kentler, Köşeler ve Piramit Manzaraları gibi seri çalışmaları mimari kimliğinin göstergesi olmuştur (Sönmez, 2018: 317).

Akyavaş, 1952 yılında dışavurum tavrı ile yaptığı “Kapı” adlı eserini mekânın gerçekliğinden uzaklaşarak çizgisel ve lekesele bir üslupta resmetmiştir. Yaptığı eserde derinlik algısını mimari unsurlarla birlikte tasvir etmiş, geometrik ve soyut anlayış ile perspektif etkisini çizgi, koyu-açık renklerle ifade edilmiştir. Sanatçı, yaptığı bu eserde ele aldığı kapı nesnesini gerçek görüntüsünden uzaklaşarak kendi iç dünyasında algıladığı bir biçimde resmetmiştir (Salt, 2018: 97-98), (Resim 4.22).



Resim 4. 22. Erol Akyavaş, Kapı, 60X35 cm, TüYB, 1952.

4.2.5. Ergin İnan

1943 yılında Malatya’da dünyaya gelen Engin İnan, ilk ve orta öğretimini Malatya’da tamamlamıştır. Sanat eğitimini İstanbul Devlet Tatbikat Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümü’nde, bugünkü adıyla bilinen Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde almıştır. İnan, resim sanatının evrensel bir dil olduğu düşüncesini benimsemiştir. Ona göre ulusal kültüre dayanmayan köksüz olan her şey gibi resim

sanatının da yerel bir birikime sahip olması gerekmektedir. Birikimi olmayan sanat anlayışı çağdaşlık kuşkusunu ve öykünmeciliğe dayanır is güçsüz, tabanı olmayan ve zaman içerisinde yok olmaya mahkûm bir durum oluşturmuştur. Ergin İnan, sanat anlayışı bağlamında, Doğu-Batı sanatlarından etkilenerek eserlerine bu etkileri yansıtmıştır. Sanatçı, her ne kadar Doğu-Batı sanat anlayışını sentezlese de eserlerinde doğu ağırlıklı Anadolu kültürünün etkilerini görmek mümkündür. Anadolu kültürüne çalışmalarında çokça yer verse de, Osmanlı, Selçuklu ve Anadolu topraklarında yaşam süren Bizans, Yunan ve Roma etkilerini de çalışmalarında görmek olasıdır (Diğler, 2021: 297).

“Ergin İnan Türk sanatçıların pek yapmaya cesaret edemeyeceği biçimde, insanı doğayı resimleştirirken yapıtlarında Doğu tabularını kurmayı istemiştir. Bunu yaparken, Batı’ya gerçekleştirdiği seyahatler ve o dünya ile kurduğu ilişkiler sonucunda elde ettiği kazanımlarla bilindik konulara farklı anlamlar biçebilmiştir” (Diğler, 2021: 297).”

Ergin İnan yaptığı “Kapı IV” adındaki eserinde oldukça fantastik ve gerçekçi olarak eski yazılar ve böceklerden etkilenmiştir. Çalışmasında kullandığı imgeler, tinsel açıdan kültürel imgelere dönüşmüş, mimari bir form ile yerleştirilerek, kendi üslubu ile oluşturmuş olduğu kültürel imgelere kapı yüzeyinde yer vermiştir. Ele aldığı kapı formunu gerçek görüntüsünden kopararak sanat nesnesi haline dönüştürmüştür (Salt, 2018: 102), (Resim 4.23).



Resim 4. 23. Ergin İnan, Kapı IV, 200X134 cm, AKÜYB, 2009.

“Öte Dünya Kapıları” adlı çalışmasında inan, mimari form olan kapı nesnesini kullanmıştır. Nesneyi alışa gelmişliğin dışında yorumlayan sanatçı, nesne üzerinde imgelere yer vermiştir. Sanatçının bu çalışması, izleyicilere temsili öbür dünya algısı yaratarak onları cennet-cehennem kavramına yöneltmek istemiştir (Salt, 2018: 101), (Resim 4.24).



Resim 4. 24. Ergin İnan, Öte Dünya Kapıları, 220X150 cm, AÜYB, 2008.

4.2.6. Burhan Uygur

1940 yılında Tirebolu’da doğan Uygur, beşkardeşli bir ailenin çocuğudur. Uygur babasını kaybettiğinde henüz dört yaşındaydı. Orta ve Lise öğrenimini Trabzon’da tamamlamıştır. 1961 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi’ne kaydını yapmış, Nurullah Berk Atölyesi’nde eğitimine başlamıştır. Sanatçı, disiplin ve çalışma ilkelerine önem veren Nurullah Berk’in sert tutumundan dolayı başka atölye arayışına koyulmuştur. Bedri Rahmi Atölyesi’nde kendine yer bulan Uygur’un resimlerine yansıttığı tasarım gücü, hocasının dikkatinden kaçmamıştır. 1968’de öğrenci olmasına rağmen Beyoğlu Sanat Galerisinde sergi açmış, aynı yıl Çağdan Ressamlar Cemiyeti’nin yılın genç sanatçısı jüri özel ödülü ile adını duyurmuştur. 1972 yılında Taksim Sanat Galerisinde ikinci sergisini açmış, 1970 Salzburg Yaz Akademisi’nde çalışarak Hollanda’da sokak sergisi açmıştır (İnce, 2015: 107). Birçok çalışma ve sergi açan Uygur, Tirebolu’da

bulunan evlerinin tavan arasında gökyüzüne baktığında sonradan oluşturacağı kompozisyonlarını, sonsuzluk olarak belirtecek denizi, toprak damlı evleri ve fındık ağaçlarını görmekteydi. Resim ile tanışmasına anne karnında başladığını ve bu konudaki duyarlılığının annesinden geçtiğine inanmıştır (Özsezgin, 2000: 9).

Uygur' un yaptığı resimlerde ana merkezde her zaman insan figürü var olmuş, ama farklı nesneleri de resimlerinin içerisinde barındırarak nesne figür arasında bağ kurmayı başarmıştır. Günlük yaşamımızda farkına dahi varamayacağımız nesneleri tuvaline taşıyan Uygur, kompozisyonlarında figürler ve nesneler arasında anlamlı köprüler kurmuştur. İnsan yaşamı içerisinde bulunan nesnelerle olan bağı, yaşam ile doğrudan ilintili oluşu resimlerine etki etmiştir. Uygur, yaptığı Kapı adlı çalışmasında ahşap bir kapı formunu yeniden yaşama döndürmüştür. Bitpazarından aldığı 76 yıllık iki kanatlı kapıyı akrilik boya ile farklı konularla resmetmiştir. İşlevselliğini yitiren kapı sanat malzemesi olarak Uygur'un fırçası ile yeniden bir anlam ve boyut kazanmıştır. Dört bölümden oluşan ahşap kapı açılıp kapanmayan resim nesnesi haline gelmiş, her bir parçasında farklı hikâyeler ve anlatımlar resmedilmiştir. Detaylar incelendiğinde, yeni İstanbul görüntüleri, yaşantılar, ayı oynatıcısı, dansöz, simitçi, Hacivat ve Karagöz, fal bakan kadın, anne ve çocuğu, masa başında müzik çalanlar ve daha çok sayıda figür, nesne ve anlatımlar şiirsel bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır (İnce, 2015: 34-35), (Resim 4.25).



Resim 4. 25. Burhan Uygur, Kapı, 260X180 cm, AKÜKT, 1989.

4.2.7. Burhan Doğançay

11 Eylül 1929 yılında Askeri ressamlardan olan Adil Doğançay'ın oğlu olarak İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Burhan Doğançay ilk resim derslerini henüz dört yaşındayken babası Adil Doğançay'dan almıştır. Harita subayı olan babasının yanına küçük yaşlardan itibaren doğada dolaşarak doğanın renklerini, güzelliklerini görerek yetişmiştir. Babasının görevinden dolayı çokça okul değiştiren Burhan Doğançay, Ankara'da lise eğitimi sırasında Ankara Halkevinde akşam kursları veren Arif Kaptan'dan resim dersleri almaya başlamıştır. Yükseköğrenimini Ankara Hukuk Fakültesi'nde yapan Burhan Doğançay, aynı yıllarda profesyonel olarak Gençlerbirliği takımında futbol oynamıştır. Askeri görevini ise babasının yanında teğmen olarak yapmıştır (Demir, 2011: 16).

Burhan Doğançay, 1950 sonrası Türk resim sanatının gelişimi ve dünyaya tanınmasında büyük role sahiptir. Ticaret bakanlığı görevinde iken bakanlığın işi nedeniyle 1962 yılında turizm amaçlı New York'a gönderilen Doğançay, bir süre sonra işinden ayrılarak tamamen resim sanatına yönelmiştir. New York sokaklarını gezerken devasa duvarlar, afişler ve grafitlilerden etkilenen sanatçı, şehirlerin belleği ve kimliklerinin oluşumunda bu etmenlerin büyük rollere sahip olduğu düşüncesini benimsemiştir. Birçok ülke ve şehir gezerek gördüklerini belgelemiş, 1982 Paris'te Dünya Duvarları isimli bir sergi açmıştır (Öztekin, 2020: 32).

Burhan Doğançay sanat hayatı boyunca sayısızca ülke gezmiş, 30 binin üstünde fotoğraf belgelemiştir. Araştırmacı ve üretim pratikliğine sahip olan sanatçı, kendisini fotoğraf sanatçısı olarak da geliştirmiştir. 2000'li yıllarda kendi sanat üretimi ile elde ettiği gelirlerle Türkiye Çağdaş Sanatlar Müzesi olan Doğançay Müzesi'ni kurmuştur. Böylelikle bu denli büyük bir adım atarak sanat camiasında yerini her daim korumuştur (Öztekin, 2020: 32-33).

Doğançay, kavramsal ve soyut sanat içerisinde varlığını kabul ettirmiş, yaptığı çalışmalarında metropollerin ve kültürlerin aktarım aracı olarak kapı nesnesini de kullanmıştır. Kapılar serisini duvarlar serisinin devamı olarak ele alan Doğançay, duvar ve kapıları bir bütünsellik içerisinde ele almıştır. Sanatçı ele aldığı konuda, her biri farklı mekâna açılan kapılar serisinde, yırtık afişler ve yazılı kolajlar kullanarak duvar görünümlü kapılar yapmıştır. Ayrıca sanatçı, atık ve buluntu nesnelere kendi tarz ve

üslubu ile uygulamış, 1965 yılında kapı nesnesi ilgi odağı haline gelmiştir (Salt, 2018: 92).

Duvar ve kapılar üzerine zimba teli ile yapıştırılan posterler, ilanlar boya ile aktarılan yazılar, simgeler gibi elemanlar doğal bir süreç içerisinde oluşmuş bir kolajı ortaya çıkartmıştır. Sanatçı çoğunlukla yaptığı çalışmalarda yaşamın içinden beslenerek zincirler ve asma kilit gibi nesneleri kullanarak sıkıca kapatılmış kapıları resmetmiştir. Bunu yapmasındaki amaç, örtülü olan mekânların mahremiyetini vurgulamaktır. Özel Mülkiyet İzinsiz Girilmez gibi yazıları kapı üzerine yazarak, izleyicinin keşiflerine izin vermemiş hayal gücüne bırakmıştır (Emadi & Erdem, 2007: 75), (Resim 4.26, 4.27, 4.28).



Resim 4. 26. Burhan Doğançay, “Pink 91”, 1991.

Resim 4. 27. Burhan Doğançay, “Yeşil Kapı”, 1991.

Resim 4. 28. Burhan Doğançay, “154”, 1991.

4.2.8. Ahmet Güneştekin

1997 yılında ilk atölyesini İstanbul Beyoğlu’nda kuran Ahmet Güneştekin, dinlere ait öğeleri ve mitolojik hikâyeleri yorumlayarak soyut çalışmalar üretmektedir. Anadolu’nun mitolojik kültürünü keşifleri ile birlikte belgesel filmler çekerek ortaya koyan Güneştekin, 6 yıl sürdürdüğü araştırma gezileri neticesinde kendisine ait bir üslup oluşturmuştur (Salt, 2018: 107).

1966 yılında Batman’da doğan Güneştekin genç yaşta tanıştığı mitolojik öğelerle birlikte resim yapmaya başlamıştır. Çalışmaları, birçok ülke genelinde yürüttüğü etnografik çalışmalarda elde ettiği bulgulara dayanmaktadır. Çalışmalarında mitolojik öğeleri, güncel nesne ve unsurlarla birleştirerek çocukluk yıllarında dinlemiş olduğu, masal ve sesleri yorumlayarak kendine özgü bir üslup oluşturmuştur (Çağlak, 2023: 31).

Güneştekin, Cennet Kapısı adlı çalışmasında Âdem ve Havva’yı yılan imgeleri ile İslamiyet ve Hristiyanlığı simgeleşmiş cennet imgeleriyle resmetmiştir. Çalışmanın sol kısımlarında içbükey eklentiden ön plana çıkmış melek-i tavus, anlam akışını başka bir düzleme taşımaktadır. Güneştekin, yapmış olduğu çalışmada bilinçaltında bulunan renkler, motifler ve mitolojik şekilleri sözlü anlatımlar üzerinden kurgulanmıştır. Sanatçının masalsı ve mitolojik varlıklardan oluşan kendine özgü renk seçenekleri ve dilinin en belirgin renklerinden oluşan kompozisyon yapısını renk dağılımının oluşturduğu teknikler barındırmaktadır. Bu dağılım neticesinde renklerin armonisi çalışmaya üç boyutluluk kazandırmıştır (Salt,2018: 110), (Resim 4.29).



Resim 4. 29. Ahmet Güneştekin, Cennet Kapısı, 220X500 cm, TÜKT, 2009.

2010 yılında Güneştekin’in yapmış olduğu “Güneş’e Açılan Kapılar” çalışması anıtsal nitelik taşımaktadır. Bu çalışmada tek tanrılı dinler kronolojik olarak soldan sağ doğru bir sıralama şeklinde tasvir edilmiştir. Ancak bu sıralamanın sonuna eklenmiş olan farklı bir simgesellik görülmektedir. Güneştekin Mezopotamya’yı güneş ve melek-i tavus imgeleri üzerine gönderme yaparak biçimlendirmektedir. Hristiyanlık, Yahudilik ve İslamiyet dinlerinden oluşan üç kapıyı, her birinin din ve kültür bağlamında hoşgörü ve hümanistliğin sembolü olarak kabul edilmiştir. Sanatçı bu dinlerin eşitliğini

vurgulamaktadır. Çalışma dikkatli incelendiğinde her kapı temsil ettiği dinin renklerini ve o dine ait sembelleri barındırmaktadır. Çakılma içerisinde gizlenmiş melek-i tavus simgesi gizlenmiş, sanatçının imzası olan güneş sembolü çalışmanın ortasında konumlandırılmıştır (Salt, 2018: 110-111), (Resim 4.30).



Resim 4. 30. Ahmet Güneştekin, Güneş'e Açılan Kapılar, 270X1000 cm, TÜKT, 2010.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. UYGULAMALAR VE ÇÖZÜMLEMELERİ



Resim 5. 1. Seyyit Özcan, İsimsiz, 100X70 cm, TÜYB, 2022.

Resim 5.1. Çalışma, 100X70 cm ebadında tuval üzerine yağlı boya olarak yapılmış olan bu çalışmada, açık kompozisyon kullanılmıştır. Yatay dikdörtgen bir kompozisyona sahip olan çalışmanın, üst bölümünde kiremit ektisi veren çatı formu kullanılmıştır. Bu formlar kendi içerisinde büyüklü, küçüklü ve aynı boyutlara sahip kiremit parçalarıyla zengin bir yüzey oluşturmaktadır. Çatı formumun hemen altında evin duvarlarını oluşturan yatay dikdörtgenlere yer verilmiş, bu dikdörtgenleri birbirinden ayıran koyu, düşey ve yatay tonlara sahip birbirini ayıracak biçimde çizgiler kullanılmıştır. Yine aynı yüzeyde çalışmanın sol tarafında bulunan kapı formuna yer verilmiş, dikey dikdörtgen olarak yapılmış olup, sağ ve sol olarak iki bölüme ayrılmıştır. Bu iki bölüm aynı boyutlara sahip altı kareden oluşmaktadır. Her bir karenin içinde çapraz çubuklara yer verilmiş ve bu formlara entegre biçimde içe doğru bükülen dört yarım oval form ile desteklendirilmiştir. Çalışmanın orta bölümünde bir pencere formuna yer verilmiştir. Kapı formunda olduğu gibi bu bölümde de üç sağ ve üç sol olacak şekilde kare kutulara ayrılmış olup, her bir kutunun içinde çapraz iki çubuk kullanılmıştır. Pencerenin hemen önünde koyu bir ipe asılı olan kumaş örtüsü ve kumaşın dökümünü oluşturan üç kıvrım yer almaktadır. Çalışmanın sol alt bölümünde yatay dikdörtgen formunda bir nesneye yer verilmiştir. Çalışmanın alt zeminini oluşturan kare formunda karolar yer bulunmakta

olup, bu karoları birbirinden ayıran sekiz düşey koyu tonlara sahip çizgiler kullanılırken, bu çizgiler yatay ve her bir kareyi birbirinden ayıracak biçimde resmedilmiştir. Genel anlamda birbirini takip eden düşey ve yatay çizgiler çalışmanın ritmini oluşturmuştur. Çalışmanın çatı bölümünü oluşturan kiremitlerde kullanılan sıcak renkler, kendi içerisinde zengin bir armoni oluşturmaktadır. Ayrıca yer yer soğuk tonların oluşturduğu lekeler çatı bölümüne zenginlik katmıştır. Duvar bölümünde soğuk renk olarak mavi, mor ve varyasyonlarından faydalanılırken çatının oluşturduğu gölge koyuluğu çalışmaya derinlik katmıştır. Yine duvar kısmında kullanılan yatay dikdörtgen formların kendi içerisinde oluşturduğu renkler çalışmaya zenginlik katmaktadır. Kapının yüzeyinde kırmızı renk kullanılırken kapı formunun oluşturduğu demir yüzeylerde mavi rengin varyasyonlarından yararlanılmış, glase tekniğiyle kapı yüzeyinden daha fazla ön plana çıkması için espas etkisi yaratılmıştır. Ayrıca pencerenin gölgede kalması neticesinde koyu tonlar hâkimken pencere önünde asılı duran örtüde sıcak renkler kullanılarak ışık etkisiyle hareketlendirilmiştir. Çalışmanın sol alt bölümünde kullanılan yatay dikdörtgen üst kısmında sert ışık kullanılmış, diğer tarafları koyu tonlarla ele alınmıştır. Zemin bölümünde ise soğuk ve sıcak renkler birlikte kullanılmış, yoğunlukla soğuk olan yeşil renk ve varyasyonlarının yanı sıra hem renk zenginliği hem de ışık etkisi yaratması amacıyla sarı renklere yer verilmiştir. Çalışmada kullanılan soğuk ve sıcak renkler kontrastlık yaratmış diyebiliriz. Çalışmanın odak noktası için kapı nesnesi vurgulanırken, çalışmaya boşluk etkisi katması için zemin ve duvar yüzeyi kullanılmıştır. Ayrıca bu çalışma, “Geleneksel Anadolu Mimarisine Ait Kapı Yüzeylerinde Kullanılan Simge ve Sembollerin Resimsel Çözümlemeleri” adlı tez başlığının ve kapı nesnesine yoğunlaşmasının çıkış noktası olmuştur. Çalışmada tasvir edilen kapı nesnesi, kapılar üzerinde merak uyandırması ve plastik sanatlarda resim nesnesi olarak kullanılabilir mi sorusunun doğuşu oluşturmıştır. Serüvenin başlangıç noktası olan bu çalışma, tez için önemli bir anlam barındırmaktadır.



Resim 5. 2. Seyyit Özcan, İsimli, 210X110 cm, T  YB, 2022.

Resim 5.2. Çalışma, 210X110 cm ebadında tuval üzerine yağlı boya tekniği ile kapalı kompozisyon olarak dikey bir kompozisyonda oluşturulan çalışmanın ana temasını kapı nesnesi oluşturmuş ve nesnenin etrafında kapı erevesi kullanılmıştır. Çalışmada kapı erevesi metal olarak düşünülmüş, çalışmayı ikiye bölen orta kısımda kalın bir düşey parça kullanılmıştır. Bu parça üzerinde kapı kolu ve anahtar giriş bölmesine yer verilmiştir. Kapıyı oluşturan bu nesnenin üst kısmında dört geometrik form olarak kare kullanılmış, yine aynı şekilde alt kısımlarda da dört kareye yer verilmiştir. Her karenin içerisinde çapraz çubuklar kullanılmış, bu çubuklara bağlı içe doğru bükülen yarım daire bir form kullanılmıştır. Perspektif kurallarını göz önünde bulundurularak ufuk çizgisinin alt kısmında kalan yerlerin kalınlığı aynı şekilde çizginin üzerinde kalan kısımların alt kalınlıkları görülmektedir. Kapı erevesiyle açılıp kapanan bölümü birbirinden ayırmak için koyu tonlara sahip çizgi kullanılarak birbirinden ayrılmıştır. Çalışmanın erevesine ahşap etki verilmiş kapı nesnesinden daha ön planda tutularak derinlik etkisi elde edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca çalışmanın sol üst bölümünde çalışmaya hareketlik katması amacıyla koyu tonlara sahip bir ip ve o ipe asılı kumaş parçası kullanılmıştır. Bu kumaş parçasının tutan ipin gölgesi kapı çerçevesine düşmektedir. Yine bu kumaş parçasının

üzerinde çizgi detayları kumaşa hareket katmıştır. Yüzeyinde kırmızı renk kullanılan kapı, metal olarak ele alınmış mavi, mor ve bu renklerin oluşturduğu lekelerle zenginleştirilmiştir. Fırça darbeleriyle kapı unsurları eskitilerek metal etkisi verilmeye çalışılmıştır. Bu yüzey üzerinde koyu ve açık tonlar kullanılmış ve ışık gölge etkisi elde edilmiştir. Kapı çerçevesinde, mavi renk ve varyasyonları kullanılmıştır. Çalışma oluşturulurken tesadüfî bir şekilde pencereden süzülen ışığın tuval üzerine düşmesiyle birlikte üç çapraz düşey sert ışık fark edilmiştir. Ayrıca bu ışığın daha fazla ön plana çıkması için geri kalan kırmızı yüzeyde sulandırılmış koyu kırmızı tonuyla glase tekniği kullanılarak derinlik etkisi verilmiş, çalışmanın odak noktası haline getirilmiştir. Kapının anahtar deliğinin ise sarı renkle yapılması renkler arasında kontrast etkisi yaratmıştır. Bu çalışma, (Resim 5.1) de kullanılan kapı formunun büyütülmüş, detaylandırılarak ele alınmasıyla oluşturulmuştur.



Resim 5. 3. Seyyit Özcan, İsimsiz, 100X70 cm, TÜYB, 2022.

Resim 5.3. Çalışma, 100x70 cm ebadında tuval üzerine yağlı boya tekniği ile açık kompozisyon olarak tasarlanan çalışmada kapının bir bölümü ele alınmıştır. Çalışmada simetrik olarak iki farklı kapı kanadı kullanılmıştır. Her iki kanadı birbirinden ayıran koyu bir ton kullanılmıştır. Çalışmanın yüzeyi ahşap etkisi veren dört düşey koyu çizgi

ile bölünmüştür. Bu yüzey üzerinde çalışmanın orta bölümünde konumlandırılmış metal etkisi yaratan paslı bir form yer almaktadır. Bu yapının sol üst bölümünde dikey dikdörtgen formunu oluşturan alan yer almaktadır. Bu alanın kapı yüzeyine sabitlenmesi için sekiz adet çivi görünümlü oval geometrik parça yer alırken, biraz daha büyük bir oval kapı takmağı ve tokmağı tutan kare bir form kullanılmıştır. Ayrıca tokmağın hemen üst bölümünde kapı sürgüsünün bir parçası bulunmaktadır. Çalışmanın sağ tarafında yine aynı biçimde dikey dikdörtgen kullanılmış olup, üzerinde altı oval çivi görünümü, kapı tokmağı ve sürgü detayına yer verilmiştir. Çalışmanın üst orta bölümünde yatay olarak konumlandırılan form diğer formların devamı olup üzerinde, büyük ve küçük dairelerde oluşan detaylara yer verilerek çalışmaya hareket zenginliği katmaktadır. Aşağıya doğru uzanan bu formun içerisinde geometrik şekiller ve bitki motifleri yer almaktadır. Bitki motifleri, Hayat Ağacından esinlenerek, metal biçiminde tasvir edilmiştir. Kapının ahşap yüzeyinde turkuaz, yeşil ve sarı renklerin armonilerinden yararlanılmıştır. Çalışmada sembollerin daha ön plana çıkması için diğer renklerde kontrast etkisi yakalamak amacıyla kahverengi kullanılmış olup, eskitme görüntüsü elde edilmiştir. Kompozisyonun odak noktasını kapı halkaları oluşturmaktadır. Bu halkalar Anadolu kültüründe eve gelen misafirlerin cinsiyetine göre halkaları kullanması, gelen misafirin cinsiyetini önceden bilmeye yaramakta olup çalışmaya anlam derinliği katmaktadır. Resimde kullanılan bir diğer sembol olan Hayat Ağacı ise, yeryüzü ve gökyüzünün birleşmesi anlamıyla yola çıkılarak kapı nesnesinin bir yerden bir yere geçiş sağlamanın dışında dünya ve diğer âlemler arasında geçiş sağlayan bir metafor olarak düşünülmüştü.



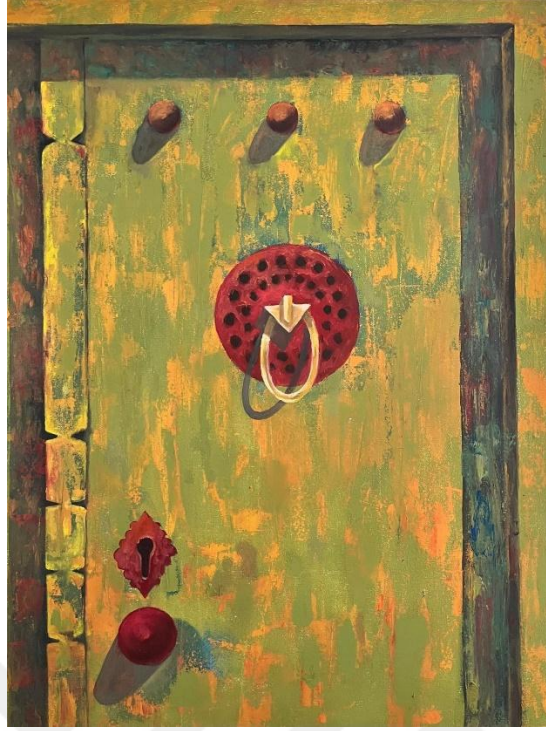
Resim 5. 4. Seyyit Özcan, İsimsiz, 80X60 cm, T  YB, 2024.

Resim 5.4. Çalışma, 60x80 cm tuval üzerine yapılan yağlı boya çalışma, açık kompozisyon olarak resmedilmiştir. Çalışma dikey bir şekilde ele alınmış, iki kapı biçiminde yapılmıştır. Çalışmanın sol tarafında kapı bölmesinden bir tanesinin az bir bölümüne yer verilirken sağ tarafta diğer bölmeye ağırlıklı olarak yapılmıştır. Çalışmanın alt kısımlarında ise yatay olarak konumlandırılmış kapı parçaları, anahtar girişi, kapı ekeği biçiminde iki farklı bölümde olan kapı şakşağına yer verilmiştir. Kapının ana elamanlarını oluştursan dikey ve yatay çizgiler çalışmaya hareketlilik ve ritim katmış, kapı şakşaklarının yuvarlak oluşu dikey-yatay izilerinin yoğunluğuna rahatlık katması amacı ile dairesel olarak tasvir edilerek çalışmaya denge katması amaçlanmıştır. Çalışmada sıcak renk kullanılmış espas etkisi için renk geçişlerine yer verilmekle birlikte kapı şakşağı koyu ve çok az soğuk renk eklenmiştir. Anahtar bölümü ise sarı renkte olurken anahtar girişi ise koyu bir renk ile yapılmıştır. Çalışmada boşluk etkisi için sağ üst taraf kullanılmıştır. Ayrıca çalışmanın odak noktası kapı şakşağı ve anahtar girişi olmuştur.



Resim 5. 5. Seyyit Özcan, İsimsiz, 80X60 cm, TüYB, 2024.

Resim 5.5. Çalışma, 60x80 cm ebadına sahip olan çalışma yağlı boya tekniği ile ele alınmış olup dikey ve açık kompozisyona sahiptir. Çalışmanın sol tarafında yer alan kapı görünümü fırça ve spatula etkisi ile elde edilen dokularla zenginleştirilmiştir. Kapı sürgüsünün duvarda oluşturduğu çatlaklıklar çalışmaya hareketlilik katmıştır. Çalışma düşey olarak iki bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın sol tarafında yer alan kapı görünümü çalışmanın 2/3'nü oluştururken sağ taraftaki tuğlalı duvar görünümü 1/3'lük bir alan kaplamaktadır. Ayrıca çalışmanın sağ tarafında konumlandırılmış olan duvar bölümü yatay-dikey çizgilerle zenginleştirilmiş ve ritmik bir görünüm elde edilmiştir. Çalışma sıcak ve soğuk renklerle düşey olarak ikiye bölünmüştür. Kapı görünümünde ağırlıklı olarak kullanılan mavi renkli bölüm sarı lekesel etkilerle sıcak soğuk renk ilişkisi bağlamında zenginleştirilmiştir. Duvar bölümünde ise sıcak renk olarak turuncu ve varyasyonları kullanılarak renk açısından zengin, resmin diğer bölümüyle kontrastlık yaratılmıştır. Duvar detayının kapı bölmesinden daha önde yapılması yüzey üzerindeki espası güçlendiren bir durum oluşturmuştur. Ayrıca kapı sürgüsü çalışmanın odak noktası olmuştur.



Resim 5. 6. Seyyit Özcan, İsimless, 80X60 cm, TÜYB, 2024.

Resim 5.6. Çalışma, 60x80 cm tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yapılan çalışmada, açık kompozisyon kullanılmış olup, kapının bir bölümü dikey bir şekilde ele alınmıştır. Çalışmanın sağ ve sol tarafında iki düşey çizgi koyu tonla işlenmiştir. Bu iki düşey çizgiyi çalışmanın üst tarafından yatay bir çizgi tamamlamaktadır. Çalışmanın üst orta bölümde üç adet dairesel form kullanılmıştır. Çalışmanın orta noktasına yakın bir alanda dairesel ve içinde koyu noktaların bulunduğu yine dairesel bir form bulunmaktadır. Bu noktaların ortasında ise elips şekilde başak bir dairesel form yer almaktadır. Çalışmanın sol alt köşesinde ise aynı renk ve tonda birisi dairesel diğeri ise baklava dilimi şeklinde bir form bulunmaktadır. Buradaki dairesel form, konik bir yapı oluştururken baklava dilimli alanın ortasında ise, koyu tonda bir anahtar deliği bulunmaktadır. Çalışmanın üst ve sağ bölümünde kapı çerçevesi yapılmış, orta bölümde ise kapının yarısı görünecek biçimde geniş bir alan oluşturulmuştur. Çalışmanın üst kısımda üç adet metal parçadan oluşan dairesel üç boyutlu etkiye sahip olan ve simgesel bir etki yaratan formlar yer almaktadır. Çalışmanın ortasında bulunan kapı tokmağı aşağıya doğru uzanarak elips bir yapı oluşturmuş, kapı tutamacağı ise oval olarak resmedilmiştir. Çalışmada yeşil ve sarı tonları yoğunlukla kullanılmış, simge ve sembol elemanları kırmızı ve varyasyonları ile desteklenmiştir. Ayrıca kullanılan renkler, koyu-

açık tonlar ve gölgelerle üç boyutlu etki verilmeye çalışılmıştır. Kullanılan renk yüzeylerde doku elde etmek için fırça darbeleri ve spatula yardımıyla elde edilmiştir. Çalışmanın sağ alt kısmı boş bırakılarak geniş bir boşluk etkisi oluşturulurken, yüzeyin odak noktasını kapı yüzeyinin etrafında yer alan kapı tokmağı oluşturuluyor denilebilir.



Resim 5. 7. Seyyit Özcan, İsimsiz, 80X60 cm, TÜYB, 2024.

Resim 5.7. Çalışma, 80x60 ölçülerinde yatay dikdörtgen olarak resmedilen çalışmada açık kompozisyon kullanılmıştır. Çalışmanın yüzeyinde beş düşey çizgi kullanılarak ahşap kapı formu oluşturacak altı parçaya yer verilmiş, (Resim 5.7) yüzeyin sağ orta kısmında dairesel bir geometrik form kullanılmış, bu form üzerinde dört adet oval biçime yer verilmiştir. Yine bu form üzerinde kabartmalı bir şekilde aslan başı kullanılarak stilize edilmiştir. Aslan sembolü altın renginde yapılarak hem gücün hem de zenginliğin göstergesi olmuştur. Çalışmada soğuk ve sıcak renkler kullanılmış olup, yüzey bölümünde soğuk renk olarak mavi ve morun varyasyonlarından yararlanılırken, aslan sembolü olan kapı tokmağı sıcak renk olan sarı ve tonlarıyla resmedilmiştir. Aslan sembolünde metal etkisi verilmeye çalışılmış ve üç boyutlu olarak resmedilmiştir. Kapı tokmağı, aslan sembolünün ağızından aşağıya doğru bir yöne sahip olup yüzey üzerindeki düşey dikdörtgen etkisi yaratan alanlarla biçimsel bir kontrastlık oluşturacak şekilde dairesel olarak biçimlendirilmiştir. Çalışmanın sol tarafı boşluk etkisi yaratırken, sağ tarafı ise odak noktası haline gelen, aslan sembolüyle oluşturulmuştur. Burada kullanılan aslan sembolü Anadolu mimarisinde yer alan hayvan sembolleriyile ilişkilendirilmiştir.



Resim 5. 8. Seyyit Özcan, İsimsiz, 85X65 cm, TÜYB, 2024.

Resim 5.8. Çalışma, 80x65 cm ölçülerinde tuval üzerinde yağlı boya tekniği ile yatay dikdörtgen bir biçimde kompozisyon olarak tasarlanmıştır. Çalışmada kapı görünümü yakın kadrardan bir bölümü ele alınarak yorumlanmış, sağ ve sol olarak iki kapı kanadı ele alınmıştır. Kapı kanatları, çalışma yüzeyini düşey bir leke ile bölerken diğer taraftan da kendi içerisinde kare ve dikdörtgen olarak geometrik formlar oluşturmaktadır. Sol tarafta yer alan kapı kanadı daha fazla bir alana sahip olup, kendi içerisinde detaylandırılmıştır. Resmin sol kanadın üst ve alt bölümünde kare formlarından yararlanılmış olup, yatay dikdörtgen biçiminde boşluklar bırakılmıştır. Sağ kanadın üst bölümünde kullanılan dikey dikdörtgen alt bölümde de tekrarlanmıştır. Çalışma yüzeyinde yer alan geometriksel alanlar geniş boşluk etkisi yaratmakta olup bazıları düşey çizgilerle zenginleştirilmiştir. Koyu-açık ve gölgelerden yararlanılarak üç boyut etkisi elde edilmeye çalışılmıştır. Yine sağ kanatta yer alan kapı tutacağı oval bir biçimde resmedilmiş, anahtar girişi de hemen onun altında kullanılmıştır. Çalışmada kullanılan renkler, fırça darbeleri ve spatua yardımı ile kabarık ve lekesele doku etkisi verecek şekilde kullanılmıştır. Kompozisyonda sıcak renk olan sarı ve tonları ağırlıklı olarak kullanılmış ve çalışmanın orta kısmında turuncu renk yüzey etkisi verecek şekilde kullanılarak daha çarpıcı bir görüntü elde edilmeye çalışılmıştır.



Resim 5. 9. Seyyit Özcan, İsimsiz, 90X60 cm, TÜYB, 2024.

Resim 5.9. Çalışma, 90x65 cm ebadında yağlı boya tekniği ile açık kompozisyon olarak tasarlanan çalışmada, Geleneksel Anadolu kapı formunun bir bölümü kullanılmıştır. Bu yapının içerisinde yer alarak üst kısımda el biçimli bir kapı tokmağı kullanılmış olup, tokmağın kapıya sabitlendiği yerde dairesel bir form yer almıştır. Bu dairesel formun üzerinde birbirini takip eden küçük noktalar kullanılmıştır. Çalışmanın yüzeyinde yeşil renk yoğun olarak kullanılmış, kapı kolunun bulunduğu bölümde ise turuncu renk tercih edilmiştir. Kapı tokmağı ve kapı kolu sarı rengin tonlarından oluşmuştur. Burada renkler ile zıtlık elde edilmeye çalışılmıştır. Kullanılmış olan renklerde fırça yardımı ile geçişler sağlanmış, pütürlü bir doku elde edilmek istenmiştir. Kapı kolunu çevreleyen çitada koyu tonlar ve fırça darbeleri kullanarak plastik bir zenginliğin oluşturulması hedeflendirilmiştir. Ayrıca üç boyut etkisi yaratmak için kullanılan renklerin koyu tonu ile birlikte kapı tokmağı ve kapı kolunun gölgeleri kullanılarak ön plana çıkartılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın odak noktasını oluşturan kapı tokmağı, Anadolu'nun birçok kentinde görülebilen bir formdur.



Resim 5. 10. Seyyit Özcan, İsimsiz, 90X60 cm, TÜYB, 2024.

Resim 5.10. Çalışma, 90x60 cm tuval üzerine yağlı boya tekniği ile dikey dikdörtgen ve açık kompozisyon olarak uygulanmıştır. Çalışmanın sol tarafında dikey olarak kapının önde olan bölümü konumlandırılmış olup, hemen tam solunda ise kanadın bir parçasına yer verilmiştir. Çalışmanın sol üst ve orta bölümünde geniş dairesel formlar kullanılmıştır. Bu dairesel formların desteklemesi için ana daire formlarının etrafına küçük daireler yerleştirilmiştir. Çalışmanın sağ alt bölümde ise yatay dikdörtgen biçiminde kapının alt bölümü yer almaktadır. Ayrıca çalışmada alt orta bölümünde kapı koluna yer verilmesinin yanı sıra sol çaprazda kapının anahtar bölümü yer almaktadır. Çalışmada kullanılan hakim renkler yeşil ve sarının tonlarıdır. Renkler arasında kontrastlığı kapı kolu üzerindeki kırmızı tonlar sağlamaktadır. Kullanılan renklerde fırça darbeleri ile dokular elde edilmeye çalışılmış, ayrıca renklerin koyu değerleri ve yüzey üzerindeki bazı formların gölgelerinden yararlanılarak bir espas etkisi yaratılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın ana dairesel formlarının içinde yer alan çiçek yaprakları, Anadolu geleneksel mimarisinde yer alan bitki motiflerinden yola çıkılarak stilize edilmiş görünümündedir. Burası çalışmanın hem anlam, hem de odak noktası olmuştur. Ana tema olan bu bitki sembollerinin kaynağı Hayat Ağacı diyebiliriz.



Resim 5. 11. Seyyit Özcan, İsimsiz, 90X60 cm, TÜYB, 2024.

Resim 5.11. Çalışma, 90x60 cm boyutunda, tuval üzerine yağlı boya tekniği ile yatay dikdörtgen ve açık kompozisyon olarak tasarlanmıştır. Yüzey iki düşey çizgi ile bölünerek üç düşey dikdörtgen oluşturmaktadır. Çalışmanın sağ tarafında dikey çizgi üzerine konumlandırılmış geometrik dairesel form üzerinde kapı tokmağına yer verilmiştir. Kapı tokmağının entegre olduğu dairesel formla birleşme yeri kare bir parça ile desteklendirilmiştir. Kapı yüzeyine entegre olan dairesel form sembollerle zenginleştirilmiştir. Kapı yüzeyinde kırmızı renk hâkimiyetinde bahsedilebilir. Yüzey üzerinde geniş sıcak renk hâkimiyeti kapı tokmağını oluşturan formlarda kullanılan renklerle dengelenmeye çalışılmıştır. Kullanılan renkler koyu açık geçişlere sahip olup, fırça darbeleri ve spatula kullanılması dokulu bir yüzey elde edilmesine imkân vermiştir. Ayrıca üç boyut etkisi için renklerin değerlerinden faydalanılmış, ayrıca bu renklerin oluşumu gölgelerle desteklendirilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın sağ orta bölümünde yer alan kapı tokmağı, hem geometrik hem de bitkisel sembollerden oluşmaktadır. Bu semboller geometrik olarak yıldız şeklinde olup, bunlarla çiçek etkisi görüntüsü elde edilerek, birbirinin devamı ve sonsuzluk algısı yaratacak biçimde düşünülmüştür. Anadolu geleneksel mimarisine ait örneklerle ait bu sembollerin kullanılması çalışmayı zenginleştirmiş, anlam kazandırmıştır.



Resim 5. 12. Seyyit Özcan, İsimsiz, 85X65 cm, TÜYB, 2024.

Resim 5.12. Çalışma, 85x60 cm ebadında dikey dikdörtgen olarak tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle resmedilmiştir. Açık kompoze edilmiş olan çalışma, dikey, yatay ve dairesel formlar ele alınarak oluşturulmuştur. Çalışmanın sol tarafında stilize edilmiş yılan sembolü kapı kolu olarak kullanılmış, çalışmanın hareket biçimi olarak, kapı kolu ve kapı oyuğunda hareket etkisini desteklemiştir. Çalışmada daha çok soğuk renklere yer verilirken kontrast etkisi için sıcak renkler de kullanılmıştır. Soğuk renk olarak yeşil ve varyasyonları kullanılırken, sıcak olarak ele alınan renkle kapının detaylarında turuncu ve bakır renkler tercih edilmiştir. Çalışmada üç boyut etkisi verebilmek için yılan motifi ve kapı oyuğundaki korkuluk etkisi metal parçalarla desteklendirilmiştir. Işık-gölge açısından çalışmanın üç boyut etkisi için kullanılan materyallerle birlikte zemin bölümüne gölgeler verlip üst düzeyde kalan asıl nesnelere bazı yerlerde sert bazı yerlerde ise yumuşak ışık etkileri verilmiştir. Çalışmada ağırlıklı olarak boşluk etkisi ile çalışmaya rahatlık katabilmesi için yılan sembolünün olduğu taraf boşluk etkisi ile desteklenmiş olup sağ tarafında ise ufak boşluk alanlar ile desteklenmiştir. Çalışmada ahşap yüzey etkisi verebilmek için renklerden yardım alınmış ve doku etkisi elde edilmiştir. Çalışmada iki odak noktası olup asıl odağın ön planda olduğu kapı kolu şeklinde stilize edilmiş yılan

sembolü olduğu söylenebilir. Çalışmanın ritim dengesi dikey, yatay ve ‘s’ kıvrımları olarak yapılan metal öğeler ile oluşturulmuştur. Sağ tarafa konumlandırılmış kapı korkuluğu ile asimetrik denge oluşturulurken, bu denge sol tarafta kullanılan yılan sembolü ile desteklenmiştir. Genel olarak çalışmada Anadolu geleneksel mimarisine ait olan Anadolu renkleri ve kültür bakımından birçok medeniyette aynı anlamaları barındıran yılan sembolü kullanılmıştır. Anadolu renkleri bağlamında yeşil ve varyasyonlarına yer verilmiştir.



SONUÇ

İnsanoğlu, yaşam boyunca doğa ve yırtıcı hayvanlara karşı korunma ihtiyacı duymuş bu ihtiyacın sonucu olarak da korunma amaçlı mekânalar arayışına gitmiştir. İlk etapta bulduğu mağara kovuklarını yaşam alanı olarak kullanmaya başlamıştır. Doğa ile iç içe yaşayan insanlar, henüz kendi ihtiyaçlarını üretemezken bir şekilde doğadan faydalanmaya çalışmıştır. Temel ihtiyaçlar olan barınma ve gıda ihtiyaçları doğrultusunda doğanın sunduğu nimetlerden yararlanmışlardır. Zamanla gelişim gösteren insanoğlu, tarım kültürü ile birlikte su kenarlarında yaşamlarını sürdürebilmek için barınaklara ihtiyaç duymuş, doğadan topladıkları malzemelerden barınaklar inşa etmişlerdir. Bu barınaklar, zaman içerisinde insanlığın gelişimi ile birlikte değişime uğramış, devamında da tek katlı meskenler haline gelmiştir. Bu nedenle gelişen mimarinin temeli olan bu meskenler, zaman içerisinde doğadan edindikleri deneyimler neticesinde coğrafi koşullara göre inşa edilmiş, bununla birlikte mimari unsurlar da gelişme göstermiştir. Bu mimari yapılara giriş çıkışı sağlamak için de kapı formuna ihtiyaç duyulmuştur. Kapı, gelişen mimari ile birlikte kendi içerisinde değişimlere uğramış, işlevselliğinin yanında onlara anlamlar da yüklenmiştir. Temel amacı giriş çıkış ve korunma olsa da zamanla kurulmuş olan şehir kapıları, gücün temsili olmuştur. Şehirlere giriş çıkışı sağlamanın yanı sıra şehre gelen misafirlere hem güç göstergesi hem de dışarıdan gelecek olan tehlikelere karşı koruma sağlayan önemli bir unsur haline gelmiştir. Zamanla insanoğlu gerek inanış gerekse kültür ve ritüelleri doğrultusunda inşa ettikleri kapı formları üzerinde çeşitli süslemelere yer vermiştir. Anadolu coğrafyası da gerek ticaret gerekse jeopolitik konumu doğrultusunda birçok medeniyet ve kültüre ev sahipliği yapmasının bir neticesi olarak zengin kapı formlarının oluştuğu bir bölge haline gelmiş birçok alanda olduğu gibi, farklı kültürlerle birlikte barındırdığı zenginlik neticesinde kapı formlarının oluşmasında da bir kültür harmanı olmuştur. Bu zenginlikle birlikte yapılmış olan mimari unsurlara kültürel izler taşıyan süslemelerle birlikte anlamlar yüklenen hayvan, bitki ve geometrik semboller işlenmiştir. Her kültürde bu sembollere farklı anlamlar yüklenmiş olsa da benzerlikler görülmüştür.

Gerek taşınmış oldukları anlamlardan gerekse pitoreks yapılarında dolayı bu kapılar, sosyo kültürel açıdan önemli bir değer haline gelmiştir. Hem toplumun değeri bakımından kültürel bir konuma sahip olmuş, hem de sanatlarda esin kaynağı olmuştur. Gerek batı

resim sanatında gerekse Türk resim sanatında kapı formu, resimsel bir imge olarak çoğu zaman ele alınmıştır. Yapılan bu çalışmada da Anadolu'nun zengin kültürel mirasının bir göstergesi olan geleneksel kapı formları, resimsel bir imge olarak ele alınmış ve bu kapsamda farklı resim teknikleriyle uygulamalar yapılmıştır. Yapılan bu tür çalışmalar bir taraftan yok olmaya yüz tutmuş geleneksel Anadolu mimarisine ait zengin süslemelere sahip olan kapıların, zengin pitoreks görüntüleriyle özgün sanatsal uygulamaların ortaya konulmasına imkân vereceği düşünülmektedir.



KAYNAKÇA

- Acar, A., (2019) *Hellenistik ve Erken Roma İmparatorluk Döneminde Anadolu'da Kıvrık Dal (Ranke) Dekorasyonu*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı Klasik Arkeoloji Bilim Dalı, Ankara (Türkiye).
- Ağaç, S., M., Sakarya, "Hayat ağacı sembolizmi" *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1/2015, (1), 1-14.
- Akdağlı, S., (2017) *Plastik Sanatlarda Kapı İmgesi (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi)*, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Erzurum (Türkiye).
- Akdağlı, S., F., Pelikoğlu, Plastik Sanatlarda Kapı İmgesi, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 2018/4 (2), ss. 75-85.
- Akengin, G., A., Arslan, "Türk Resim Sanatı ve Gelenek", *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 2017/3 (3), ss. 2-6.
- Algaç, F., (1997) *İmgelem, İmge ve Simgenin Figüratif ve Non-Figüratif Resimde Kullanımları Açısından İncelenmesi*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim-İş Eğitimi Anasanat Dalı, İzmir (Türkiye).
- Avcı, A., "Nakkaş Osman'ın Hayatı, Eserleri ve Üslubu". *The Journal of Social Sciences*, 2023, (65), ss. 566-576.
- Aytepe, B., (2006) *Anadolu Kapı Kilitlerinin Seramik Malzeme ile Kurgulanması*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik ve Cam Anasanat Dalı, Ankara (Türkiye).
- Başak, O., "Muğla evlerindeki (merkez menteşe ilçesi) el biçimli kapı tokmakları", *Sanat Tarihi Dergisi*, 30/2021, (1), ss. 175-203.
- Belkıs, Y., "Hayat Ağacı", *Anadolu Tıbbi Dergisi*, 1/2021, (1), ss. 1-8.
- Boyar, P., (1948), *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamları*, Jandarma Basımevi, Ankara.

- Çağlak, N. H., (2023) *Çağdaş Sanatta Yaşam-Ölüm İkilemi*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Anasant Dalı, Ankara (Türkiye).
- Çavuş, Y., (2010) *Kapıların Resimsel Yorumlanması*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Malatya (Türkiye).
- Çelikbaş, E. Ö., “Türk Sanatında Mistik Bağlamda Geometrik Sembolizme Genel Bakış”. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 1/2018, (1), ss. 55-66.
- Çerçive, E., (2017) *Anadolu Selçuklu Devleti Mimarisinde Kullanılan Bitkisel ve Geometrik Motiflerin (Hayat Ağacı ve Yıldız Motifi) Halıya Yansıması*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Isparta (Türkiye).
- Çoban, İ., (2014) *Anadolu Geleneksel Türk Mimarisinin 1940 Sonrası Çağdaş Türk Resmine Yansımaları*, (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi), Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara (Türkiye).
- Demir, R., (2011) *Burhan Doğançay ve Eserleri*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Sivas (Türkiye).
- Dıanar, S., (2015) *Mimarlıkta Sembolizm ve Simgesel Anlam*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, Mimari Tasarım Programı, İstanbul (Türkiye).
- Diğler, M., “Çağdaş Türk Resminde Ergin İnönü ve Resimlerindeki Figüratif Anlayış Özet”, *Sanat ve İnsan Dergisi*, 5/2021, (1), ss 295-298.
- Eğinli, A, T., A, K., Nazılı, “Kültürün Koruyucu Gücü: Kültürel Semboller”, *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, 2018, (2), ss. 56-74.
- Ekinci, E., (2019) *Geleneksel Mardin Evlerinin Kapı Tokmakları ve Halkaları*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Bilim Dalı, Diyarbakır (Türkiye).

- Erdem, E. L., (2007) *Türk Sanatı'nda Malzeme Kullanımı ve Kapı Temalı Resimler*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanatlar Anabilim Dalı, İstanbul (Türkiye).
- Ergun, P., (2004). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları İncelemeler Dizisi, Ankara.
- Ertunç, Ç, Ö., “Anadolu Selçuklu Dönemi Taçkapıları Süsleme Şeritlerinde Tezyinat”, *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3/2016, (5), 114-131.
- Gögebakan, Y., “Karakteristik Bir Değer Olan Geleneksel Türk Evi'nin Oluşumunu Belirleyen Unsurlar ve Bu Evlerin Genel Özellikleri”, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1/2015, (1), ss. 41-55.
- Gönen, Kara, G., (2011) *Kayseri Anadolu Selçuklu Dönemi Taç Kapıları*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Sanat Tarihi Bilim Dalı, Kayseri (Türkiye).
- Gül, Y., “Kapıda Kim Var (Anadolu Kapı Tokmakları ve Çağdaş Seramik Sanatı ile Kişisel Yorumlar)”, *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14/2021, (1), ss. 1-14.
- Gümüştekin, N., “Anadolu ve Diğer Kültürlerde İşaret ve Simgelerde Anlam”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14/2011, (26), ss. 103-118.
- Hacı, E., (2012) *İletişim ve Sanat İlişkisi Açısından İstanbul'daki Özel Müzelerin İletişim Faaliyetlerine Yönelik Bir İnceleme*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtımı Anabilim Dalı, Halkla İlişkiler Bilim Dalı, İstanbul (Türkiye).
- İnce, C., (2015) *Türk Mitolojisinde Yılan ve Resim Sanatındaki İzdüşümler*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Konya (Türkiye).
- İskenderoğlu, L., “Malatya Evlerinin Kapı Tokmakları”, *Journal of Art and Human*, 1/2009, (1), ss. 1309-7156.
- Kaplan, M, A., “Türk Sanatında Temsil”, *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 6/2017, (38), ss. 2733-2749.

- Kara, Gönen. G., (2011) *Kayseri Anadolu Selçuklu Dönemi Taç Kapıları*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Sanat Tarihi Bilim Dalı, Kayseri (Türkiye).
- Karabulut, N., F., Daşdemir, “İmge, İmgelem ve İmgeleme Kavramları Bağlamında Sanat Eserinin Oluşumu” *Ekev Akademi Dergisi*, 2020, (82), ss. 231-244.
- Kurt, K., (2012) *Anadolu Selçuklu Çinilerinde Hayvan figürlerinin Farklı bir Yaklaşımla Seramik Yüzeylerinde Değerlendirilmesi*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İzmir (Türkiye).
- Mülayim, S., (1982). *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 503, Sanat Eserleri Dizisi: 1 Ankara.
- Mülayim, S., “Selçuklu Palmet Motiflerinin Tipolojisi”, *Anadolu*, 1984, (20).
- Onbaşıoğlu, A., (2022) *İslamiyet Öncesi Türk Kültüründe Hayvansal Motifler ve Türkiye Selçuklu Mimarisine Yansıması*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Kayseri (Türkiye).
- Oyman, N, R., “Bazi Anadolu kilim motiflerinin sembolik çözümlemesi”, *Ariş Dergisi*, 2019, (14), ss. 4-22.
- Özel, N., “Grafik Bir Sembol Olarak Anadolu Selçuklularında Çift Başlı Kartal”, *Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 8/2018, (3), ss. 551-559.
- Özkul, K., “Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Bezemeleri”, *International Journal of Volga-Ural and Turkestan Studies*, 2/2020, (3), 56-81.
- Özsegin, K., B, Uygur, (2000). *Günümüz Türk Ressamları* (1. Baskı). Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- Öztekin, F., (2020) *Güncel Sanatta Bir İfade Olarak Kolaj*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Tekirdağ Namık Keman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Tekirdağ (Türkiye).
- Salt, F., (2018) *Çağdaş Türk Sanatında Temsil Nesnesi Olarak Kapı*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Kayseri (Türkiye)
- Saraçoğlu, S., B., Karakaş, “Anadolu Kültüründe Kilit (Doğu ve Güneydoğu Anadolu örnekleri)”, *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, 9/2008, (1), ss. 137-150.

- Saz, S., “Anadolu’da Türk Sanat ve Mimarisinde Rehberlerin Karşılaştıkları Hayvan Figürleri ve Mitolojik Arka Planı”, *Uluslararası Türk Dünyası Turizm Araştırmaları Dergisi*, 6/2021, (1), ss. 29-46.
- Sönmez, H., “Mimar Ressamlarımız; Cihat Burak, Nuri Abaç, Ruzin Gerçin, Erol Akyavaş”. *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri Dergisi*, 4/2018, (6) ss. 311-319.
- Suat, R., R, S., Işıldak, “Yaratmada ilk adım: İmge ve imgelem”, *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitimi Dergisi*, 2/2008, (1), ss. 64-69.
- Şimşek, H., (2007) *Şevket Dağ, Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul (Türkiye).
- Şimşek, H., “Ressam Şevket Dağ’ın Hayatı ve Sanatına Genel Bir Bakış”, *Art-Sanat Dergisi*, 2014 (2), 319-328.
- Taşkent, B., (2019) *Kapı Resimleri*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara (Türkiye).
- Tecir, E, T., “Çift Başlı Kartal Motifinin Sembolik Anlamları ve Tekstillerde Kullanımı”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 17/2024, (46), 951-969.
- Turan, Y., (2016) *Türk Resim Sanatında Soyut Geometrik Yaklaşımlar*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Yaşar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, İzmir (Türkiye).
- Türkmen, E., “Süleymanname’nin Cilt Tezyinatında Keşfedilen Benzersiz Rûmî Motifi”, *Lale Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi*, 2/2021, (3), ss. 26-55.
- Yavuziğit, Z, P., (2021) *Anadolu Coğrafyasında “Hayat Ağacı” Motifi, Tasarım Özellikleri ve Özgün Yorumlamalar*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tasarım Anabilim Dalı, Tasarım Bilim Dalı, Konya, (Türkiye).
- Yemenicioğlu, N, E., (2017) “20. Yüzyıl Resminde Bitkisel Motiflerin Estetiksel Bağlam ve Plastik Açısından İrdelenmesi”, (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, İstanbul, (Türkiye).

Yıldız, N., L., Mercin., “Anadolu Selçuklu Taçkapılarında Yer Alan Motiflerin Sofra Seramiği Yüzey Tasarımlarına Yansımalarının İncelenmesi”, *İmü Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 9/2023, (1), ss. 175-196.

Yılmaz, Ş., (2022) *Türk Kültüründe Bitki Sembolizmi ve Resim Sanatına Yansıması*, (Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Resim Sanat Dalı, Konya (Türkiye).

Yücel, Ç., İ., Baytak., “Silvan’ın Tarihi Yapıları ve Üzerlerindeki Bazı Figürler”, *Silvan*, 2021, ss. 189.

Resim Kaynakları

Resim 2.1: Kazan, Z., (2021) *Kapı Metaforu*, (Yayımlanmamış yüksek lisans sanat alışması raporu), Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Ankara (Türkiye).

Resim 2.2: Akdağlı, S., (2017) *Plastik Sanatlarda Kapı İmgesi*, (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Erzurum (Türkiye).

Resim 2.3: Özkul, K., “Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Bezemeleri”, *International Journal of Volga-Ural and Turkestan Studies*, 2/2020, (3), ss. 56-81.

Resim 2.4 Özkul, K., “Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Bezemeleri”, *International Journal of Volga-Ural and Turkestan Studies*, 2/2020, (3), ss. 56-81.

Resim 2.5: Özkul, K., “Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Bezemeleri”, *International Journal of Volga-Ural and Turkestan Studies*, 2/2020, (3), ss. 56-81.

Resim 2.6: Özkul, K., “Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Bezemeleri”, *International Journal of Volga-Ural and Turkestan Studies*, 2/2020, (3), ss. 56-81.

- Resim 2.7:** Özkul, K., “Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Bezemeleri”, *International Journal of Volga-Ural and Turkestan Studies*, 2/2020, (3), ss. 56-81.
- Resim 2.8:** Özkul, K., “Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası Bezemeleri”, *International Journal of Volga-Ural and Turkestan Studies*, 2/2020, (3), ss. 56-81.
- Resim 2.9:** Gül, Y., “Kapıda Kim Var (Anadolu Kapı Tokmakları ve Çağdaş Seramik Sanatı ile Kişisel Yorumlar)”, *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14/2021, (1), ss.1-14.
- Resim 2.10:** Çalış, E., “Sakıp Sabancı Mardin Kent Müzesi Dilek Sabancı Sanat Galerisi’nde Bulunan Kapıların Tamamlayıcı Metal Öğelerden Örnekler”, *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9/2020, (1), ss. 44-57.
- Resim 2.11:** Çalış, E., “Sakıp Sabancı Mardin Kent Müzesi Dilek Sabancı Sanat Galerisi’nde Bulunan Kapıların Tamamlayıcı Metal Öğelerden Örnekler”, *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9/2020, (1), ss. 44-57.
- Resim 2.12:** İskenderoğlu, L., “Malatya Evlerinin Kapı Tokmakları”, *Journal of Art and Human*, 1/2009, (1), ss. 1309-7156.
- Resim 2.13:** İskenderoğlu, L., “Malatya Evlerinin Kapı Tokmakları”, *Journal of Art and Human*, 1/2009, (1), ss. 1309-7156.
- Resim 2.14:** Ekinci, E., (2019), *Geleneksel Mardin Evlerinin Kapı Tokmakları ve Halkaları*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Türk İslam Sanatları Bilim Dalı, Diyarbakır (Türkiye).
- Resim 2.15:** <https://depositphotos.com/tr/photo/door-knocker-in-the-shape-of-a-hand-110632974.html/> (Erişim tarihi: 22.09.2024).
- Resim 2.16:** Çalış, E., “Sakıp Sabancı Mardin Kent Müzesi Dilek Sabancı Sanat Galerisi’nde Bulunan Kapıların Tamamlayıcı Metal Öğelerden Örnekler”, *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9/2020, (1), ss. 44-57.
- Resim 2.17:** Çalış, E., “Sakıp Sabancı Mardin Kent Müzesi Dilek Sabancı Sanat Galerisi’nde Bulunan Kapıların Tamamlayıcı Metal Öğelerden Örnekler”, *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9/2020, (1), ss. 44-57.

- Resim 2.18:** Çalış, E., “Sakıp Sabancı Mardin Kent Müzesi Dilek Sabancı Sanat Galerisi’nde Bulunan Kapıların Tamamlayıcı Metal Öğelerden Örnekler”, *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9/2020, (1), ss. 44-57.
- Resim 2.19:** Ertunç, Ç, Ö., “Anadolu Selçuklu Dönemi Taçkapıları Süsleme Şeritlerinde Tezyinat”, *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3/2016, (5), ss. 114-131.
- Resim 2.20:** Ertunç, Ç, Ö., “Anadolu Selçuklu Dönemi Taçkapıları Süsleme Şeritlerinde Tezyinat”, *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3/2016, (5), ss. 114-131.
- Resim 2.21:** Ertunç, Ç, Ö., “Anadolu Selçuklu Dönemi Taçkapıları Süsleme Şeritlerinde Tezyinat”, *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3/2016, (5), ss. 114-131.
- Resim 2.22:** Ertunç, Ç, Ö., “Anadolu Selçuklu Dönemi Taçkapıları Süsleme Şeritlerinde Tezyinat”, *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3/2016, (5), ss.114-131.
- Resim 2.23:** Ertunç, Ç, Ö., “Anadolu Selçuklu Dönemi Taçkapıları Süsleme Şeritlerinde Tezyinat”, *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 3/2016, (5), ss. 114-131.
- Resim 2.24:** Mülayim, S., “Selçuklu Palmet Motiflerinin Tipolojisi”, *Anadolu*, 1984, (20).
- Resim 2.25:** Özbenim, N, M., (2021) *Sivas Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi’nin Rumi Motiflerinin Yorumlanarak Tezhip Sanatında Uygulanması (Eser Metni)*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Geleneksel TÜRK Sanatları Programı, İstanbul (Türkiye).
- Resim 2.26:** Yıldız, N, L., “Anadolu Selçuklu Taçkapılarında Yer Alan Motiflerin Sofra Seramiği Yüzey Tasarımlarına Yansımasının İncelenmesi”, *Medeniyet Sanat Dergisi*, 9/2023, (1), ss. 175-196.
- Resim 2.27:** Aytepe, B., (2006) *Anadolu Kapı Kilitlerinin Seramik Malzeme ile Kurgulanması*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik ve Cam Anasanat Dalı, Ankara (Türkiye).

- Resim 2.28:** Aytepe, B., (2006) *Anadolu Kapı Kilitlerinin Seramik Malzeme ile Kurgulanması*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik ve Cam Anasanat Dalı, Ankara (Türkiye).
- Resim 2.29:** Aytepe, B., (2006) *Anadolu Kapı Kilitlerinin Seramik Malzeme ile Kurgulanması*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Seramik ve Cam Anasanat Dalı, Ankara (Türkiye).
- Resim 3.1:** <https://www.milliyet.com.tr/tatil/erzurum-cifte-minareli-medrese-1468556/> (Erişim Tarihi: 22.09.2024).
- Resim 3.2:** https://www.ntv.com.tr/galeri/n-life/gezi/tasa-yansiyan-sanat-anadolunun-tac-kapilari,rZnOxl5_NkKR9ZwVlUc5Bw/8JsbxY0MLEuhwEzxSC4gtA (Erişim Tarihi: 07.07.2024).
- Resim 3.3:** <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/tasa-yansiyan-sanat-tac-kapilar> (Erişim Tarihi: 07.07.2024).
- Resim 3.4:** Yariş, S., “Geleneksel Diyarbakır Evlerinde Taş Figürler”, *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9/2020, (2), ss. 170-186.
- Resim 3.5:** Yariş, S., “Geleneksel Diyarbakır Evlerinde Taş Figürler”, *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9/2020, (2), ss. 170-186.
- Resim 3.6:** Yariş, S., “Geleneksel Diyarbakır Evlerinde Taş Figürler”, *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9/2020, (2), ss. 170-186.
- Resim 3.7:** Yariş, S., “Geleneksel Diyarbakır Evlerinde Taş Figürler”, *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9/2020, (2), ss. 170-186.
- Resim 3.8:** Yücel, Ç., İ., Baytak., “Silvan’ın Tarihi Yapıları ve Üzerlerindeki Bazı Figürler”, *Silvan*, 2021, ss. 189.
- Resim 3.9:** Onbaşıoğlu, A., (2022) *İslamiyet Öncesi Türk Kültüründe Hayvansal Motifler ve Türkiye Selçuklu Mimarisine Yansıması*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Kayseri (Türkiye).
- Resim 3.10:** Onbaşıoğlu, A., (2022) *İslamiyet Öncesi Türk Kültüründe Hayvansal Motifler ve Türkiye Selçuklu Mimarisine Yansıması*, (Yayımlanmamış

yüksek lisans tezi), Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Kayseri (Türkiye).

Resim 3.11: Onbaşıoğlu, A., (2022) *İslamiyet Öncesi Türk Kültüründe Hayvansal Motifler ve Türkiye Selçuklu Mimarisine Yansıması*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Kayseri (Türkiye).

Resim 3.12: Ilden, S., “Türk İkonografisinde Kartal Motifi”, *Problems of Engineering Graphic And Professional Education, Scientific Pedagogical Journal*, 2012, (15), ss. 42-53.

Resim 3.13: Ilden, S., “Türk İkonografisinde Kartal Motifi”, *Problems of Engineering Graphic And Professional Education, Scientific Pedagogical Journal*, 2012, (15), ss. 42-53.

Resim 3.14: Dünder, M., R., Emekli, E., Şener, “Anadolu’daki Tıbbın Doğuşu, Dünyadaki İlk Tıp Okulu Olarak: Gevher Nesibe Tıp Medresesi ve Darüşşifası”, *Bilimname*, 2019, (39), ss. 79-103.

Resim 3.15: Dünder, M., R., Emekli, E., Şener, “Anadolu’daki Tıbbın Doğuşu, Dünyadaki İlk Tıp Okulu Olarak: Gevher Nesibe Tıp Medresesi ve Darüşşifası”, *Bilimname*, 2019, (39), ss. 79-103.

Resim 3.16: Çerçive, E., (2017) *Anadolu Selçuklu Devleti Mimarisinde Kullanılan Bitkisel ve Geometrik Motiflerin (Hayat Ağacı ve Yıldız Motifi) Haliya Yansıması*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Isparta (Türkiye).

Resim 3.17: Çerçive, E., (2017) *Anadolu Selçuklu Devleti Mimarisinde Kullanılan Bitkisel ve Geometrik Motiflerin (Hayat Ağacı ve Yıldız Motifi) Haliya Yansıması*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Isparta (Türkiye).

Resim 3.18: Çerçive, E., (2017) *Anadolu Selçuklu Devleti Mimarisinde Kullanılan Bitkisel ve Geometrik Motiflerin (Hayat Ağacı ve Yıldız Motifi) Haliya Yansıması*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Süleyman Demirel

Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Isparta (Türkiye).

Resim 3.19: Özbenim, N. M., (2021) *Sivas Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi'nin Rumi Motiflerinin Yorumlanarak Tezhip Sanatında Uygulanması, (Eser Metni)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Geleneksel Türk Sanatları Programı, İstanbul (Türkiye).

Resim 3.20: Özbenim, N. M., (2021) *Sivas Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi'nin Rumi Motiflerinin Yorumlanarak Tezhip Sanatında Uygulanması, (Eser Metni)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Geleneksel Türk Sanatları Programı, İstanbul (Türkiye).

Resim 3.21: <https://yuvayayolculuk.com/antik-misir-hayat-agaci-persea.html> (Erişim Tarihi: 12.07.2024).

Resim 3.22: <https://semrabayraktar.blogspot.com/2013/03/hayat-agaci-dogum-yasam-olum.html/> (Erişim Tarihi: 12.07.2024).

Resim 3.23: <https://semrabayraktar.blogspot.com/2013/03/hayat-agaci-dogum-yasam-olum.html/> (Erişim Tarihi: 07.12.2024).

Resim 3.24: <https://semrabayraktar.blogspot.com/2013/03/hayat-agaci-dogum-yasam-olum.html/> (Erişim Tarihi: 12.07.2024).

Resim 3.25: <https://semrabayraktar.blogspot.com/2013/03/hayat-agaci-dogum-yasam-olum.html> (Erişim Tarihi: 12.07.2024).

Resim 3.26: <https://semrabayraktar.blogspot.com/2013/03/hayat-agaci-dogum-yasam-olum.html> (Erişim Tarihi: 12.07.2024).

Resim 3.27: <https://semrabayraktar.blogspot.com/2013/03/hayat-agaci-dogum-yasam-olum.html> (Erişim Tarihi: 12.07.2024).

Resim 3.28: <https://semrabayraktar.blogspot.com/2013/03/hayat-agaci-dogum-yasam-olum.html> (Erişim Tarihi: 12.07.2024).

Resim 3.29: Yaşa, B., “Hayat Ağacı”, *Anadolu Tıbbi Dergisi*, 1/2022, (1), 1-8.

Resim 3.30: Çerçive, E., (2017) *Anadolu Selçuklu Devleti Mimarisinde Kullanılan Bitkisel ve Geometrik Motiflerin (Hayat Ağacı ve Yıldız Motifi) Haliya*

Yansıması, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Isparta (Türkiye).

Resim 3.31: Duran, R., “Motiflere Dönüşmüş Türk Damgaları-Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış1”, *Akdeniz Sanat*, 2019, (13), ss. 679-698.

Resim 3.32: Duran, R., “Motiflere Dönüşmüş Türk Damgaları-Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış1”, *Akdeniz Sanat*, 2019, (13), ss. 679-698.

Resim 3.33: Duran, R., “Motiflere Dönüşmüş Türk Damgaları-Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış1”, *Akdeniz Sanat*, 2019, (13), ss. 679-698.

Resim 3.34: Duran, R., “Motiflere Dönüşmüş Türk Damgaları-Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış1”, *Akdeniz Sanat*, 2019, (13), ss. 679-698.

Resim 3.35: <https://www.sanatadair.net/erzurum-cifte-minareli-hatuniye-medrese/> (Erişim Tarihi: 12.07.2024).

Resim 3.36: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/8175> (Erişim Tarihi: 12.07.2024).

Resim 4.1: <https://tr.pinterest.com/pin/architecture--363384263655329754/> (Erişim Tarihi: 14.07.2024).

Resim 4.2: <https://bawue.museum-digital.de/singleimage?imagenr=11867> (Erişim Tarihi: 12.07.2024).

Resim 4.3: <https://arthur.io/art/rene-magritte/la-reponse-imprevue-the-unexpected-answer> (Erişim Tarihi: 15.07.2024).

Resim 4.4: <https://www.artnet.com/artists/ren%C3%A9-magritte/la-perspective-amoureuse-kJrxC1SmLmSZnZi-GZ1khQ2> (Erişim Tarihi: 07.15.2024).

Resim 4.5: https://www.etsy.com/listing/886640080/original-vintage-print-1986-by-rene?dd_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (Erişim Tarihi: 07.15.2024).

Resim 4.6: <https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-victory-1939> (Erişim Tarihi: 01.15.2024).

Resim 4.7: https://www.artnet.com/artists/ren%C3%A9-magritte/le-grand-matin-Axhnxn_XBet5XGq68e1aYg2 (Erişim Tarihi: 07.15.2024).

- Resim 4.8:** <https://www.christies.com/en/lot/lot-3948050> (Erişim Tarihi: 07.15.2024).
- Resim 4.9:** <https://tr.pinterest.com/pin/294352525622078830/> (Erişim Tarihi: 07.17.2024).
- Resim 4.10:** Akdağlı, S., (2017) *Plastik Sanatlarda Kapı İmgesi*, (Yayımlanmamış sanatta yeterlilik tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Erzurum (Türkiye).
- Resim 4.11:** <https://brooklynrail.org/2011/11/art/josephine-halvorson-with-phong-bui> (Erişim Tarihi: 07.17.2024).
- Resim 4.12:** <https://www.artsy.net/artwork/josephine-halvorson-woodshed-door> (Erişim Tarihi: 07.17.2024).
- Resim 4.13:** <https://www.artsy.net/artwork/josephine-halvorson-woodshed-door/> (Erişim Tarihi: 07.17.2024).
- Resim 4.14:** Gün, M., (2023) *Giorgio De Chirico Resimlerinde Duygu Temaları*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilin Dalı, Edirne (Türkiye).
- Resim 4.15:** <https://denisbloch.com/artworks/artists/antoni-tapies/portail/> (Erişim Tarihi: 07.18.2024).
- Resim 4.16:** <https://artmap.com/soledadlorenzo/exhibition/antoni-tapies-2008> (07.18.2024).
- Resim 4.17:** <https://islamiturksanatlari.wordpress.com/minyatur-sanati/> (Erişim Tarihi: 09.02.2025).
- Resim 4.18:** şimşek, H., (2007) *şevket Dağ, Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul (Türkiye).
- Resim 4.19:** şimşek, H., (2007) *şevket Dağ, Hayatı, Eserleri ve Sanat Anlayışı*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul (Türkiye).
- Resim 4.20:** Salt, F., (2018) *Çağdaş Türk Sanatında Temsil Nesnesi Olarak Kapı*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Kayseri (Türkiye).

- Resim 4.21:** <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-d/duran-feyhaman/feyhaman-duran-interior-03/> (Erişim Tarihi: 25.07.2024).
- Resim 4.22:** Salt, F., (2018) *Çağdaş Türk Sanatında Temsil Nesnesi Olarak Kapı*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Kayseri (Türkiye).
- Resim 4.23:** <https://artam.com/muzayede/369-modern-ve-cagdas-tablolar/ergin-inan-1943-kapi-iv> (Erişim Tarihi: 26.07.2024).
- Resim 4.24:** <https://ressamalibalkan.wordpress.com/2014/12/25/contemporary-istanbul-14-uzerine-bosphorus-sanat-gazetesi-sayi-91-sayfa-14-ali-balkan/> (Erişim Tarihi: 27.07.2024).
- Resim 4.25:** https://interaktif.istanbulmodern.org/dosya/2234/burhan-uygur_2234_722664.pdf (Erişim Tarihi: 02.08.2024).
- Resim 4.26:** Erdem, E. L., (2007) *Türk Sanatı'nda Malzeme Kullanımı ve Kapı Temalı Resimler*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanatlar Anabilim Dalı, İstanbul (Türkiye).
- Resim 4.27:** <http://arsiv.ntv.com.tr/news/237656.asp> (Erişim Tarihi: 08.04.2024).
- Resim 4.28:** <https://www.magnetmuzayede.istanbul/urun/7623414/burhan-dogancay-1929-2013-kapilar-serisi-imzali-litografi-ea-sanatci-baskis> (Erişim Tarihi: 08.04.2024).
- Resim 4.29:** Saraç, E., G. H., Yayan, “Efsaneler Ve Mitlerin Ahmet Güneştekin'in Eserlerine Yansımaları”, *International Social Sciences Studies Journal*, 5/2019, (29) ss. 301-311.
- Resim 4.30:** Salt, F., (2018) *Çağdaş Türk Sanatında Temsil Nesnesi Olarak Kapı*, (Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Kayseri (Türkiye).
- Resim 5.1:** Seyyit ÖZCAN, İsimsiz, 100X70 cm, TÜYB, 2022.
- Resim 5.2:** Seyyit ÖZCAN, İsimsiz, 210X110 cm, TÜYB, 2022.
- Resim 5.3:** Seyyit ÖZCAN, İsimsiz, 100X70 cm, TÜYB, 2022.
- Resim 5.4:** Seyyit ÖZCAN, İsimsiz, 80X60 cm, TÜYB, 2024.

Resim 5.5: Seyyit ÖZCAN, İsimsiz, 80X60 cm, TÜYB, 2024.

Resim 5.6: Seyyit ÖZCAN, İsimsiz, 80X60 cm, TÜYB, 2024.

Resim 5.7: Seyyit ÖZCAN, İsimsiz, 80X60 cm, TÜYB, 2024.

Resim 5.8: Seyyit ÖZCAN, İsimsiz, 85X65 cm, TÜYB, 2024.

Resim 5.9: Seyyit ÖZCAN, İsimsiz, 90X60 cm, TÜYB, 2024.

Resim 5.10: Seyyit ÖZCAN, İsimsiz, 90X60 cm, TÜYB, 2024.

Resim 5.11: Seyyit ÖZCAN, İsimsiz, 90X60 cm, TÜYB, 2024.

Resim 5.12: Seyyit ÖZCAN, İsimsiz, 85X65 cm, TÜYB, 2024.

