

**T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**



**HARPUT YÖRESİNDEKİ GELENEKSEL MİMARİYE AİT
ÖĞELERİN PLASTİK BİR DEĞER OLARAK RESİMDE
KULLANILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**DANIŞMAN HAZIRLAYAN
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN Berrin SANAÇ ÇOLAK**

MALATYA-2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSİTÜSÜ

**HARPUT YÖRESİNDEKİ GELENEKSEL MİMARİYE AİT
ÖĞELERİN PLASTİK BİR DEĞER OLARAK RESİMDE
KULLANILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Berrin SANAÇ ÇOLAK

DANIŞMAN
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

MALATYA-2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**HARPUT YÖRESİNDEKİ GELENEKSEL
MİMARİYE AİT ÖĞELERİN PLASTİK BİR DEĞER
OLARAK RESİMDE KULLANILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN

HAZIRLAYAN
Berrin SANAÇ ÇOLAK

Jürimiz **10.12.2019** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu **Yüksek Lisans** Tezini oybirliği /oyçokluğu ile başarılı bularak **Resim** Ana Sanat, **Resim** Sanat dalında **Yüksek Lisans** Tezi olarak kabul etmiştir.

Jüri Üyelerinin Ünvanı Adı Soyadı

1. Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN (Jüri Başkanı-Danışman)
2. Prof. Dr. İsmail AYTAÇ (Üye)
3. Doç. Dr. Fahrettin GEÇEN (Üye)

İmza



İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih vesayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KUBAT
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ONUR SÖZÜ

"Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN'ın danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırladığım **“HARPUT YÖRESİNDEKİ GELENEKSEL MİMARİYE AİT ÖĞELERİN PLASTİK BİR DEĞER OLARAK RESİMDE KULLANILMASI”** başlıklı bu çalışmanın, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir bunu onurumla doğrularım."

Berrin SANAÇ ÇOLAK

ÖNSÖZ

Geleneksel mimari, bir toplumun kültürel ve simgesel motiflerini kullanarak ortaya çıkarılan yapı biçimi olarak tanımlanmaktadır. Bu anlamda geleneksel mimari, toplum düzeyinde kabul edilen ve bir sonraki nesle aktarılan, ortak bir çevre kültürü olarak nitelendirilebilir. Günümüzde yok olmaya yüz tutan Harput'un zengin geleneksel mimari unsurları, bölgenin estetik açıdan var olan sanatsal dokusuna ilham vererek toplumsal ve kültürel düzeyde, bölgeye özgü soyut resimsel bir dilin oluşmasına da kaynaklık etmiştir. Resim sanatının, geleneksel mimari unsurlardan ilham alarak oluşturduğu plastik ilişkinin uyumu ve çevresel koşullarla birlikte ortaya koyduğu yaklaşımlar ile oluşan bu denge, aslında geleneksel mimariyi geleceğe aktarmaktadır.

Bu bağlamda toplumsal ve kültürel düzeyde ortaya çıkan bilgiyi, birikimi ve sanatsal olguyu içinde barındıran bir araştırma ve resimsel uygulama alanı olarak, “Harput Yöresindeki Geleneksel Mimariye Ait Öğelerin Plastik Bir Değer Olarak Resimde Kullanılması” konulu yüksek lisans tez çalışması, geleneksel mimari elemanlarının bir plastik değer olarak resimde kullanılmasıyla, özgün, soyut çalışmalar oluşturulmuştur.

Tez çalışmasının planlanmasında, araştırılmasında, oluşumunda ilgi ve desteğini esirgemeyen, engin tecrübelerinden yararlandığım sayın hocam, tez danışmanım Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca benden desteğini esirgemeyen hocam Prof. Dr. İsmail AYTAÇ'a, araştırmam sırasında yanımda olan benden manevi desteğini esirgemeyen eşime teşekkürlerimi borç bilirim.

Berrin SANAC ÇOLAK

ÖZET

SANAC ÇOLAK, Berrin, Harput Yöresindeki Geleneksel Mimariye Ait Öğelerin Plastik Bir Değer Olarak Resimde Kullanılması, Yüksek Lisans Tezi, Malatya, 2019.

Anadolu, tarih boyunca birçok medeniyetin ve kültürün beşiği olarak bilinmektedir. Mimari yapılar, insanların geçmişten gelen kültürel birikimlerinin en iyi yansıtıldığı, tarihsel süreç içerisinde ürettiği ve kuşaktan kuşağa aktardığı maddi kültür varlıkları, inşa ettikleri yapılarıdır. Harput yöresindeki geleneksel yapıların bu yörede ikamet etmekte olan toplumun kültürünü en iyi şekilde yansıttığı görülmektedir. Bu kültürel varlıkların kullanılmasıyla da çok çeşitli sanatsal çalışmalar oluşturulmuştur. Bu yüksek lisans tez çalışmasında, Anadolu'nun geçmişten günümüze tarihi değer taşıyan ve en önemli yerleşim yerlerinden birisi olan Harput yöresindeki geleneksel mimariye ait öğelerin, plastik bir değer olarak incelemeleri yapılmıştır. Harput'ta yer alan geleneksel mimari unsurlar derinlemesine incelenerek tarihsel ve kültürel değerlerine gerekli önemin gösterilmesi vurgulanmaya çalışılmıştır. Günümüzde yok olmaya yüz tutan Harput'un zengin geleneksel mimari unsurlardan yola çıkılarak yapılan resimlerle, bu bölgenin estetik açıdan oldukça zengin bir dokuya sahip olduğuna dikkat çekilmiştir. Bu bağlamda Harput'ta geleneksel mimari elemanlardan özgün resim çalışmaları oluşturulmuştur. Ortaya çıkan on beş özgün eserde geleneksel mimarinin oldukça zengin görünümlü dış ve iç cephe yüzeyi yorumlanarak kullanılmıştır. Resimsel değerlerin kullanılmasının genel detayları belirtilerek yapılan araştırma ve uygulamalarda, sanatsal anlamda incelenen geleneksel mimari yapı elemanları ile resimdeki plastik unsurların bir arada nasıl geliştiği kaynakları ile ortaya konmuştur. Çalışılan resimler literatür taraması sonucunda belirlenmiştir. İlgili makale, dergi, konu hakkında yapılan çalışmalar ve kitaplar incelenerek gerekli olan bilgiler derlenmiştir.

Tez dört bölüm, sonuç ve kaynakçadan oluşmaktadır. Birinci bölüm olan girişte metodoloji üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde, Elâzığ Harput yöresi incelenmiştir. Bu bölümde, Harput'un tarihi ve mimari eserleri ana başlıklar altında çalışılmıştır. Harput'ta incelemiş olduğumuz mimari eserler şunlardır: Süt Kalesi, Süryani Kilisesi-Meryem Ana Kilisesi, Aslanlı Camii, Dabakhane Mescidi, Ulu Camii, Kurşunlu Camii Çeşmesi, Çahpur Çeşmesi, Ahi Musa Mescidi ve Türbesi, Sara Hatun Camii, Mansur

Baba Türbesi ve Arap Baba Mescit ve Türbesi. Adı geçen tüm eserlerle ilgili bilgiler detaylıca verilmiştir.

Üçüncü bölümde; resim sanatı içerisinde yer alan mimari unsurlar incelenmiştir. Bu bölüm iki kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısımda Batı resminde mimari unsurların yeri, ikinci kısımda ise Türk resminde mimari unsurların yeri açıklanmaktadır.

Dördüncü bölümde, tarafımdan yapılan 16 adet yağlı boya tuval resmi uygulamasının çözümlemeleri yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Harput, Mimari, Resim, Batı Resim Tarihi, Türk Resim Sanatı.



ABSTRACT

SANAÇ ÇOLAK, Berrin, The Use of Traditional Architectural Elements in The Harput Region as a Plastic Value in Painting, Master Thesis, Malatya, 2019.

Anatolia has been known as the cradle of many civilizations and cultures throughout history. Architectural structures are the material cultural assets, which are produced in the historical process and transferred from generation to generation, in which the cultural accumulations of people from the past are best reflected. It is seen that the traditional structures in the Harput region reflect the culture of the inhabitants in the best way. A wide variety of artistic works have been created by using these cultural assets. In this master's thesis, the elements of traditional architecture in the Harput region, one of the most important settlements of Anatolia, which have historical value from the past to the present, have been examined as a plastic value. The traditional architectural elements in Harput are examined in depth and it is tried to emphasize the necessary importance to its historical and cultural values. Harput, which is about to disappear nowadays, draws attention to the fact that this region has an aesthetically rich texture with pictures made from rich traditional architectural elements. In this context, original painting works from traditional architectural elements were created in Harput. The resulting fifteen original works were interpreted and used on the exterior and interior surfaces of traditional architecture. In the researches and applications made by specifying the general details of the use of pictorial values, the traditional architectural building elements examined in the artistic sense and how the plastic elements in the painting develop together are explained with the sources. The pictures were determined as a result of literature review. Related articles, journals, studies and books on the subject are examined and necessary information is compiled.

The thesis consists of four chapters, conclusions and bibliography. In the first chapter, the methodology is emphasized. In the second part, Elâzığ Harput region is examined. In this section, the historical and architectural works of Harput are studied under the main headings. The architectural works we studied in Harput are: Milk Castle, Assyrian Church - Virgin Mary Church, Aslanlı Mosque, Dabakhane Mosque, Ulu Mosque, Kurşunlu Mosque Fountain, Çahpur Fountain, Ahi Musa Mosque and Tomb, Sara Hatun Mosque and Mansur Baba Tomb. Baba Masjid and Tomb. Information

about all the works mentioned is given in detail.

In the third section; The architectural elements in the art of painting were examined. This section consists of two parts. In the first part, the place of the architectural elements in Western painting, in the second part the place of the architectural elements in the Turkish painting is explained.

In the fourth part, the analysis of 16 canvas painting applications made by me have been analyzed.

Keywords: Harput, Architecture, Painting, History of Western Painting, Turkish Painting.



İÇİNDEKİLER

KABUL ONAY SAYFASI	iii
ONUR SÖZÜ	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZET	vi
ABSTRACT.....	viii
İÇİNDEKİLER	x
RESİM DİZİNİ	xiii
BİRİNCİ BÖLÜM	1
GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	2
1.2. Araştırmanın Önemi.....	2
1.3. Araştırmanın Amacı	3
1.4. Problem Cümlesi	4
1.5. Alt Problemler	4
1.6. Araştırmanın Yöntemi.....	4
1.7. Sayıtlılar	5
1.8. Sınırlılıklar.....	5
1.9. Tanımlar	5
1.10. Literatürde Konuyu Destekleyen Çalışmalar.....	6

İKİNCİ BÖLÜM

HARPUT YÖRESİ GELENEKSEL MİMARİ UNSURLARI

2.1. Harput'un Tarihi	8
2.2. Harput Evleri.....	9
2.3. Harput'ta Mimari Eserler	14
2.3.1. Harput Kalesi (Süt Kalesi)	14
2.3.2. Harput Süryani Kilisesi - Meryem Ana Kilisesi	16
2.3.3. Harput Aslanlı Camii (Esadiye Camii)	19
2.3.4. Harput Dabakhane Mescidi.....	21
2.3.5. Harput Ulu Camii.....	21

2.3.6. Harput Kurşunlu Camii ve Çeşmesi.....	24
2.3.7. Harput Çahpur Çeşmesi	25
2.3.8. Harput Ahi Musa Mescidi ve Türbesi.....	26
2.3.9. Sara Hatun Camii	28
2.3.10. Mansur Baba Türbesi	29
2.3.11. Arap Baba Mescit ve Türbesi.....	30

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİM TARİHİ İÇERİSİNDE MİMARİ UNSURLARIN YERİ

3.1. Türk Resminde Mimari Unsurlar	32
3.2. Batı Resminde Mimari Unsurlar	38

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMALAR VE ÇÖZÜMLEMELERİ

4.1. Çalışma 1.....	45
4.2. Çalışma 2.....	47
4.3. Çalışma 3.....	49
4.4. Çalışma 4.....	51
4.5. Çalışma 5.....	53
4.6. Çalışma 6.....	55
4.7. Çalışma 7.....	56
4.8. Çalışma 8.....	58
4.9. Çalışma 9.....	60
4.10. Çalışma 10.....	62
4.11. Çalışma 11.....	64
4.12. Çalışma 12.....	66
4.13. Çalışma 13.....	68
4.14. Çalışma 14.....	69
4.15. Çalışma 15.....	71
4.16. Çalışma 16.....	72

SONUÇ	73
KAYNAKLAR	75
RESİMLERİN KAYNAKÇASI	81



RESİM DİZİNİ

Resim 2.1:	Harput Evlerinin Yapısı.....	10
Resim 2.2:	Harput Evlerinin Yapısı.....	11
Resim 2.3:	Kapı ve Pencereelerde Kullanılan Ahşap Hatıllar.....	11
Resim 2.4:	Kapı ve Pencereelerde Kullanılan Ahşap Hatıllar.....	12
Resim 2.5:	Harput Evlerinde Pencere ve Çıkma Örneği	13
Resim 2.6:	Harput Evlerinde Pencere ve Çıkma Örneği	13
Resim 2.7:	Harput Kalesi Genel Görünümü ve Bulunan Temel Yapısı.....	15
Resim 2.8:	Meryem Ana Kilisesinin Uzaktan Görünüşü	16
Resim 2.9:	Meryem Ana Kilisesinin Apsisi	17
Resim 2.10:	Meryem Ana Kilisenin Kuzey Duvarındaki Payeler.....	18
Resim 2.11:	Kilisenin Tonozundaki Taş Kemerler ve Tuğla Tonozlar	18
Resim 2.12:	Kilisenin Giriş Kapısı Üzerindeki Kemer ve Payelerdeki Renkli Taşlar ..	19
Resim 2.13:	Harput Esadiye Camii Taçkapısı	20
Resim 2.14:	Harput Dabakhane Mescidi	21
Resim 2.15:	Harput Ulu Cami	22
Resim 2.16:	Ulu Cami Harim Güney Kapısı	23
Resim 2.17:	Ulu Cami, Avlu Doğu Kapısı	23
Resim 2.18:	Harput Kurşunlu Camii	25
Resim 2.19:	Çahpur Çeşmesi Önden Görünümü.....	26
Resim 2.20:	Ahi Musa Mescit ve Türbesi	27
Resim 2.21:	Ahi Musa Mescit ve Türbesi	27
Resim 2.22:	Sara Hatun Cami.....	29
Resim 2.23:	Harput Mansur Baba Türbesi	29
Resim 2.24:	Arap Baba Mescit ve Türbesi	30
Resim 3.1:	“KAZ KALESİ” Şahinşahname, İÜ Kitaplığı, Minyatür Sanatına örnek.	32
Resim 3.2:	Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil- Sefer-i Irakeyn, 58. Varak b Yüzü, Kağıt üzerine fırça çalışması	34
Resim 3.3:	Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi-II, tuval üzerine yağlıboya, 1907	36
Resim 3.4:	İbrahim Çallı, "Tepede Ankara Kalesiyle İnekli Kompozisyon", 88x107 cm, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, Harika-Mehmet Aydın Koleksiyonu.	38

Resim 3.5:	Giotto - Legend of St Francis: 5. Renunciation of Wordly Goods, 270x230 cm, 1337	42
Resim 4.1:	“Kale”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm, 2010.	45
Resim 4.2:	“Kale Hamamı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x130 cm, 2010.....	47
Resim 4.3:	“Çeşme”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x130 cm, 2011.	49
Resim 4.4:	“Turuncu Kemer I”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x150 cm, 2011.	51
Resim 4.5:	“Turuncu Kemer II”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x125 cm, 2011.....	53
Resim 4.6:	“Turuncu Kemer III”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm, 2011.....	55
Resim 4.7:	“Turuncu Kemer IV”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x110 cm, 2019.	56
Resim 4.8:	“Kırmızı Kemer I”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x130 cm, 2019.	58
Resim 4.9:	“Turuncu Kemer V”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x140 cm, 2019.....	60
Resim 4.10:	“Turuncu Kemer VI”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x125 cm, 2019.	62
Resim 4.11:	“Kırmızı Kemer II”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x120 cm, 2019.	64
Resim 4.12:	“Mavi Kemer I”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x125 cm, 2019.	66
Resim 4.13:	“Mavi Kemer II”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x100 cm, 2019.	68
Resim 4.14:	“Bordo Kapı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x100 cm, 2019.	69
Resim 4.15:	“Kahverengi Pencere”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x100, 2019.....	71
Resim 4.16:	“Gri Kemer”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x110 cm, 2019.....	72

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Toplumlar tarafından tarihsel süreç içerisinde üretilen ve her türlü maddi ve manevi özelliklerin toplamı olan ve nesilden nesle aktarılan kültür, bir toplumun kimliğini oluşturur. Ortaya çıkan bu bağ, toplumun kültür varlıklarını, kültürel eserler ve alışkanlıkları ile birlikte şekillenmektedir. Toplumun uzun süreçler sonunda sahip olduğu bu birikim vasıtasıyla oluşan geleneksel biçimlenmeler; bölgesel verilere, uygulama ilkeleri ve koşullara bağlı olarak bir kimlik kazanır.

Anadolu toplumunun kültürel birikimi ve geleneksel sosyal yapısı, bölgedeki kültürel varlıklar üzerinde oldukça etkili olmuştur. Anadolu'daki geleneksel yerleşim bölgeleri, planlama ilkeleri ve mekânsal organizasyonlar açısından benzerlik göstermektedir. Bazı bölgesel özellikler, yerleşim bölgelerinin dağınık veya kolektif dokuda oluşmasına engel olan faktörleri ortaya çıkartmaktadır. Günümüzde Geleneksel Türk Mimarisinin, evrensel yerel değerleri değişmekte ve bu zengin kültürel birikim kapsamlı şekilde öğrenilmeden yok olma sürecine girerek yitip gitmektedir. Bu problemin tespiti ile değerli tarihsel dokunun yok olmasını engellemek, geleneksel mimari unsurlarının yaşatılması ve nesilden nesle aktarılmasına yönelik bakış açısı ortaya konmaktadır.

Kültür varlıklarımıza dar açıdan bakan ve bu mirasın yok olmasına engel olamayan günümüz insanına, muhteva ettiği unsurlarla geleneksel mimarinin ne kadar zengin ve pitoresk olduğu, plastik imgelerle anlatılmaya çalışılmıştır. Bu anlamda Harput yöresinde bulunan geleneksel mimariye ait unsurların resimsel bir imge olarak kullanılabilecek nitelikte olduğu düşünülmektedir. Böylece Harput'ta yok olan ya da yok olmaya yüz tutmuş geleneksel mimarimizin korunması adına yeni bir adım atılmış olacaktır.

Harput'un kültür varlığı konumunda bulunan geleneksel mimari unsurları, artık günümüzde yok olmaya yüz tutmuştur. Yok olmaya yüz tutmuş geleneksel Harput mimarisini resim sanatı içerisinde ele alıp incelediğimiz bu çalışmada; öncelikle literatür taraması yöntemi kullanılarak, konu ile ilgili kitap, dergi, makale, ansiklopedi ve internet bilgileri toplanarak değerlendirilmiştir. Dönemin mimari eserleri ve sanat

faaliyetleri tarihsel olarak incelenmiştir. Batı resim sanatı ve Türk resim sanatında mimari, tarihsel olarak ele alınmış, mimari unsurlar ve bu unsurları konu alan dönemin sanatçıları birlikte irdelenmiştir. Özellikle Batı resim sanatı tarihinde kültürel imge olarak mimari unsurların çok daha fazla yer aldığı gözlemlenmiştir. Türk Resim Sanatı Tarihi'nde geleneksel mimari öğelere ve donatılara sahip çeşitli mimari formların mevcut olduğu, bunun yanı sıra toplumun değerlerini oluşturan öğelerin resim sanatına kendine özgü bir betimlemeyle yansıtıldığı gözlemlenmiştir. Çalışmanın son kısmında mimari unsurların imge olarak kullanıldığı resimler uygulanarak çözümlemelerine gidilmiştir. Yapılan çalışmaların özgünleştirilmesi için kullanılan plastik değerlerin, Türk resim sanatı içerisinde yer alarak kaynak niteliğinde değerlendirilebileceği düşünülmektedir.

1.1. Problem Durumu

Harput Geleneksel Türk Mimarisinden öte farklı kültürlerden esinlenmiş özellikler taşıyan özgün bir yapıya sahiptir. Her ne kadar Anadolu'da Osmanlı Mimarisinin etkileri gözlemlense de Harput ve bölge mimarisinde, Selçuklu ve İslamlaşma-Türkleşme öncesi yerel kültürlerle ait izler de yer almaktadır. Harput kale kapısında bulunan Urartu desenlerinin günümüze kadar ulaşabilmesi buna bir örnektir. Ayrıca klasik Türk mimarisinin alt kültürlerle de sentezlendiği örneklerde görülmektedir.

Araştırmada, Harput Mimarisini oluşturan yapı unsurlarının (kemer, niş paye, portal, tonoz vb.) çağdaş resim sanatına da adaptasyonun nasıl olabileceği problemi üzerine yoğunlaşmıştır. Çalışma, geleneksel Harput mimarisinde kullanılan yapı unsurlarının plastik bir değer olarak resimde kullanılabilirliği üzerinden kurgulanmıştır. Bu kapsamda ilgili yapı unsurları tespit edilip resim sanatına adapte edilebilirliği sorgulanmıştır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Geleneksel yapılar, içinde bulundukları coğrafyanın yaşam biçimlerine yönelik birçok bilgi aktarırlar. Geleneksel yapılardan elde edilen bu bilgiler ise kültürel mirasın korunması ve modern zaman şartlarına uygun biçimde yeniden tasarlanabilmesi için de farklı bakış açıları sağlamaktadırlar.

“Harput Yöresindeki Geleneksel Mimariye Ait Öğelerin Plastik Bir Değer Olarak Resimde Kullanılması” konulu çalışmada, Harput’ta yer alan zengin Geleneksel Mimari unsurların bölgenin estetik açıdan var olan sanatsal dokusundan ilham alınarak oluşturulan plastik ilişkinin geleneksel mimariyi geleceğe aktardığı görülmektedir.

Tarihsel süreç içerisinde toplumların ürettiği ve kuşaktan kuşağa aktardığı, her türlü maddi ve manevi özelliklerin bütünü olan kültür bir toplumun kimliğini oluşturur. Toplumu şekillendiren bu bağ; eskiden kalmış olmaları dolayısıyla saygın tutulup kuşaktan kuşağa iletilen, yaptırım gücü olan kültürel kalıntılarla ve alışkanlıklarla birlikte o toplumun kültür varlıklarını oluşturur. Toplumun uzun süreçler sonunda sahip olduğu bu birikim vasıtasıyla oluşan geleneksel biçimlenmeler; bölgesel verilere, uygulama ilkeleri ve koşullara bağlı olarak şekillenir.

Anadolu insanının sahip olduğu kültürel birikim ve geleneksel toplum yapısı; bölgede ki kültür varlıkları üzerinde oldukça etkili olmuştur. Anadolu’daki geleneksel konut yerleşmeleri, planlama ilkeleri ve mekânsal örgütlenmeler açısından benzerlikler gösterir. Bölgesel özellikler yerleşmelerin dağınık ya da toplu dokuda oluşmasında etkindir. Günümüz Türk Mimarlığı ise evrensel ve yöresel değerlerin tartışılarak mimarlık sentezinin araştırıldığı, devingen, üretken ve tam anlamıyla çoğulcu bir ortam sergilemektedir. Yani geleneksel mimari değişmekte ve yitip gitmektedir. Bizim için değerli ve anılarla birlikte, tarihsel olanının, yok olmamasını sağlamalıyız.

Harput geleneksel mimari öğelerin resimde imge olarak kullanılması ile özgün resimler oluşturulması, araştırmanın önemini ortaya koymaktadır.

1.3. Araştırmanın Amacı

Geleneksel mimari; kültürümüze dar açılardan bakan, bu mirasın yok olmasına engel olamayan günümüz insanına, kendine has unsurların ne kadar zengin öğeler olduğu hususunda ipuçlar vermektedir. Yapılan bu çalışmada, geleneksel mimariye ait bu öğelerin ne kadar pitoresk olduğu, plastik imgelerle anlatılmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda yok olan ya da yok olmaya yüz tutmuş geleneksel mimarinin korunmasına, yeni bir adım atılmıştır. Çalışma kapsamında ortaya çıkarılan uygulamalarda mimari yapılara ait unsurlar imge olarak kullanılmıştır.

Harput'taki tarihi mirasın çağdaş yapı elemanları ile resim sanatında çözümlemelerine yönelik arayışlar çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

1.4. Problem Cümlesi

Harput yöresinde geleneksel mimariye ait ne tür öğeler, geçmişte hangi kültürel unsurlardan etkilenecek günümüze kadar ulaşabilmiştir ve bu mimari unsurların (kemer, niş paye, portal, tonoz vb.) plastik bir değer olarak resimde imge olarak kullanılabilmesi mümkün müdür?

1.5. Alt Problemler

- Geleneksel mimaride yer alan öğeler nelerdir?
- Resim sanatı içinde yer alan mimari unsurlar nelerdir?
- Harput yöresi geleneksel mimarisindeki mimari unsurlar nelerdir?
- Harput yöresindeki geleneksel mimariye ait unsurlar resimde imge olarak kullanılabilir mi?

1.6. Araştırmanın Yöntemi

"Harput Yöresindeki Geleneksel Mimariye Ait Öğelerin Plastik Bir Değer Olarak Resimde Kullanılması" adlı bu çalışma, nitel araştırma tekniği kullanılarak oluşturulmuştur.

Çalışma kapsamında çeşitli kaynaklardan literatür taraması yapılmış, geleneksel mimari alanındaki araştırmalar incelenmiş, çalışma alanının ve yakın çevresinin tarihsel süreçte geçirdiği değişimler saptanarak tez çalışmasının yürütülmesine katkı sağlayacak veriler toplanmıştır. Sonrasında araştırmanın temelini de oluşturan saha çalışmasıyla, geleneksel mimari unsurların kullanım türleri, özgünlük durumları göz önünde bulundurularak Harput yöresindeki bu eserler fotoğraflanmıştır. Fotoğraflardan elde edilen referans görseller, önce kağıt üzerine tasarlanmış, ardından tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle resmedilmiştir.

Yapılan çalışmaların ölçüleri, belirlenirken çekilen fotoğrafların ebatları göz önünde bulundurularak yatay ve dikey olarak kompozisyon oluşturulmuştur.

1.7. Sayıtlar

Araştırma kapsamında ele alınan geleneksel mimari unsurların, özellikle geleneksel konut mimarisi ve taşınmaz kültür varlıklarının, resimde zengin plastik değerler oluşturması bağlamında büyük önem taşıyan faktörler olduğu düşünülmektedir.

Taranan literatürde yer alan bilgilerin doğru olduğu düşünülmektedir.

1.8. Sınırlılıklar

Çalışma, Harput'taki geleneksel Türk mimari formlarının yağlı boya tuval resim tekniğinde 16 çalışma ile sınırlı tutulmuştur.

1.9. Tanımlar

Apsis: Kiliselerde sunağın arkasına düşen çokgen ya da yarım daire biçimindeki kısımdır (Pasadeu, 1973: 70).

Eyvan: Üç yönden kapalı, bir yönden dışa açılan ve tonozla örtülü mimari mekandır (Hasol, 2019: 50).

Fresk: Yaş sıva üzerine suda çözülmüş boya pigmentleri kullanılarak yapılan duvar resmidir (Yılmaz, 2012: 95).

Kâgir: Taş, tuğla ve kerpiçten yapılan her türlü yapıyı niteler (Sözen ve Tanyeli, 2016: 154).

Kemer: Bir açıklığı geçmek için kullanılan, düzgün eğrisel biçimli strüktürel öğedir (Sözen ve Tanyeli, 2016: 164).

Kubbe: Mimari bir unsur olarak yarım küre biçimindeki örtüdür (Mülayim, 2002: 300).

Kümbet: Silindirik ya da çokgen planlı gövde üzerine oturan konik ya da pramidal bir külahtan oluşan Türk ve İran mezar yapısıdır (Ekinci ve ark., 2012: 2).

Mukarnas: Yan yana ve üst üste yerleşen prizmatik öğelerin dışa doğru derece derece taşarak genellikle simetrik bir düzen içinde dizildiği üç boyutlu mimari bezeme öğesi ve strüktür (Sözen ve Tanyeli, 2016: 216).

Naos: Sütun kaidesini içinde barındıran yapıdır (İşler, 2016: 363).

Niş: Kendisinden geniş bir mekana açılan ve duvar içine oyulmuş, genellikle, üstü kemer ya da mukarnas ile örtülü girinti yada hücredir (Sözen ve Tanyeli, 2016: 224).

Payanda: Duvarın dışa doğru eğilmesini önlemek amacıyla, karşı yönde inşa edilen destekleme sistemidir (Sözen ve Tanyeli, 2016: 241).

Paye: Yapıda taşıyıcı ayak, duvar. Duvar örme yöntemiyle inşa edilmiş kare, dikdörtgen, çokgen ya da daire planlı düşey taşıyıcıdır (Turani, 1993: 18).

Portal (Taçkapı): Genellikle, bir kamusal yapıya giriş-çıkışı sağlayan anıtsal kapıdır (Sözen ve Tanyeli, 2016: 292).

Rölöve: Var olan bir yapının bütün boyutlarını ölçerek plan, kesit ve görünüşünü yeniden çıkarma (Hasol, 2019: 80).

Stük: Alçı ya da sıva ile duvar üzerine oluşturulan her tür bezeli yüzeydir (Sözen ve Tanyeli, 2016: 284).

Terracotta: Her tür pişmiş topraktan yapılmış kullanım eşyasının genel adıdır (Sözen ve Tanyeli, 2016: 300).

Tonoz: Örgü teknikleri kullanılarak inşa edilmiş, kagir, eğrisel yüzey ya da yüzeylerden oluşan mimari örtü ögesidir (Kuban, 1980: 37).

Tromp: Kare planlı bir mekanın üzerine kubbenin oturtulabilmesini sağlayan bir geçiş ögesidir (Sözen ve Tanyeli, 2016: 307).

1.10. Literatürde Konuyu Destekleyen Çalışmalar

Yüksel Gögebakan'ın (1999) hazırlamış olduğu "Malatya ve Çevresi Geleneksel Konut Mimarisinin Plastik Açıdan Çözümlemesi" adlı tez çalışması incelenmiş, geleneksel mimari yapı elemanların resimsel bir motif olarak kullanılmasıyla oluşturulan özgün çalışmaların, araştırmacılara farklı bir bakış açısı sağladığı tespit edilmiş, bununla birlikte geleneksel konut mimarisi günümüzde de yaşatılmaya çalışıldığı gözlemlenmiştir.

Ezgi Metin Basat (2014) yazmış olduğu "Görsel Bir Metin Olarak Geleneksel Mimariye Bakmak" adlı çalışmada, geleneksel mimari görsel bir metin olarak incelenmiştir. Geleneksel yapılar, tıpkı diğer görsel metinlerde olduğu gibi yazılı ve sözlü metinlere ihtiyaç duymadan, içinde bulundukları yaşam biçimlerine yönelik

birçok bilgi aktardığı saptanmıştır. Geleneksel yapılardan elde edilen bu bilgiler, kültürel mirasın korunmasında ve modern zaman şartlarına uygun biçimde yeniden tasarlanabilmesinde araştırmacılara farklı bakış açısı sağladığı tespit edilmiştir.

Geçen ve Kösem (2018) yapmış oldukları, “Türk Kerpiç Mimarisi ve Cumhuriyet Sonrası Kerpiç Evlerin Türk Resim Sanatındaki Yeri ve Malatyalı Sanatçıların Eser Örnekleri” adlı çalışmasında, geleneksel bir yapı malzemesi olan kerpicing cumhuriyet öncesi ve cumhuriyet sonrası Türk resmindeki kullanımları incelenmiştir. Geleneksel kerpiç yapılar birçok Türk resim sanatçısına konu olmakla birlikte, yine bazı günümüz sanatçılarına da konu olmaya devam ettiği saptanmıştır. Geleneklerimizin genel olarak terk edilmeye başlandığı bir dönemde sanatın ve sanatçının geleneksel konuları ele almaları, geleneklerin yok olmaması için bir çaba niteliğinde görüldüğü sonucuna ulaşılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

HARPUT YÖRESİ GELENEKSEL MİMARİ UNSURLARI

Çalışmanın bu kısmında Harput bölgesinin tarihi, burada inşa edilen yapıların mimari özellikleri, sanat eserleri ve kültür varlıkları detaylı olarak değerlendirilmiştir.

2.1. Harput'un Tarihi

Harput, M.Ö. 8. yy.'da, Doğu Anadolu'da kurulan ve merkezi Tuşpa (Van) olan Urartuların hâkimiyeti altındaki bir yerleşim yeri idi. Harput Kalesi'nin Urartular döneminde inşa edildiği belirlenmiştir (Ardıçoğlu 1964: 7; Yıldırım 2013: 297). M.Ö. 6. yy. başlarında Medler ve Perslerin baskısı sonucunda, önce Asurlar ve ardından Urartular yıkılmıştır. Bu durum sorucunda Harput, bölgesi Perslerin egemenliğine girmiştir (Aytaç, 2017: 3).

Malazgirt Zaferi ile birlikte Bizans hâkimiyetinde olan Harput, Türklerin hâkimiyeti altına girmiştir. 1113 yılında Çubukoğulları Beyliği'nin Harput'taki hâkimiyetinin Artuklarla son bulduğu saptanmıştır. 1203 ile 1205 yılları arasında Harput Artuklularının, Selçuklu egemenliğini tanımış olduğu görülmüştür. XIV. yy. ortalarına kadar, Moğolların Anadolu'yu istilasından sonra İlhanlıların hâkimiyeti altında kalan Harput, sonrasında Dulkadiroğulları egemenliği altına girmiştir. Akkoyunlu Devleti'nin hükümdarı Uzun Hasan'ın 1465 yılında Harput'ta başlayan hakimiyeti 1507'ye kadar sürmüştür. Akkoyunlu Devleti Şah İsmail tarafından yok edilince Doğu Anadolu'daki pek çok şehirle birlikte Harput'ta da Safevi dönemi başlamıştır. 1514 yılında Yavuz Sultan Selim, Çaldıran'da Safevi ordusunu yenerek bölgenin büyük bir bölümünü ele geçirmiştir (Ardıçoğlu 1964: 65). Ayrıca, 1515 yılında da bölge tamamen Osmanlı denetimine girmiştir (Sunguroğlu 1958: 136; Ardıçoğlu 1964: 75-76; Aytaç, 2017: 3).

Harput'un önce bir kale kent olarak kurulması, sonra gelişerek kale dışında bir şehir yerleşmesi şekline dönüşmesi üzerinde sit ve sitüasyonunun sağladığı avantajlar önemli rol oynamıştır. Tarihi yolların güzergahı üzerinde yer alması nedeniyle bu yolları kontrol altında tutabilecek ve özellikle çevresindeki son derece elverişli tarım alanlarına hakim bir konumda bulunması, savunma ve korunmaya elverişli bir hudut

şehri özelliği göstermesi bu avantajlarının başında gelir. Gerçekten, tarihi yolların geçtiği, dolayısıyla ulaşımın yoğunluk kazandığı bir mevkiinde kurulmuş bulunması Harput'un önemli bir özelliğidir. Farklı güzergahları izlese de bu yolların ana rotası Harput'tan geçecek biçimde Mezopotamya'yı Karadeniz'e bağlama şeklindeydi. Belirtilen yol güzergahı Harput'a, sadece çeşitli ticaret kervanlarının uğraması veya konaklamasını değil, aynı zamanda buranın bir ticaret merkezi olarak gelişmesini sağlamıştır (Akkan, 1972:193) .

Diğer taraftan Harput savunma ağırlıklı bir yerleşmedir. Sergün'ün (1975: 98) de belirttiği gibi Harput güneyden Elazığ Ovası, Uluova ve Hazar Gölü çevresini, batıdan ise Hankendi ve Baskil ovaları ile Kuzova ve Aşvan ovası gibi son derece elverişli tarım sahalarına, bu oluklardan geçen yollara hakim ve buraları kontrol edebilecek bir mevkiide kurulmuştur.

Harput, Hazar Gölü, Fırat ve Dicle ile çevrili bir yarımada'dır. Göç güzergahlarında önemli su kaynaklarına sahip olması, tarih boyunca bir yerleşim merkezinde ana faktör olmuştur. Harput, farklı dönemlerden tarihi ve kültürel kurumlarla en önemli yerlerden biridir ve Akkoyunlu, Selçuklu Türkleri, Osmanlılar ve Cumhuriyetçilerin tarihi ve kültürel eserlerini barındırmaktadır. Bu siteler arasında doğal yerler, mağaralar, kiliseler, camiler, müzeler, tarihi evler, kervansaraylar, mezarlar ve anıtsal mezarlar bulunmaktadır. Tarihi ve kültürel değerleri ve farklılıklarıyla ticaret yolunda olması, diğer kültürlerle etkileşime girmesini sağladı ve coğrafi ve stratejik konumu zengin ve zengin bir kültürel yaşam üzerinde etkili oldu. Tarihsel ve kültürel çevresi bakımından ülkemizin en önemli bölgelerinden biri olup, yaşamın sosyal hayata bağlı olduğu bir müze konumunda olmasıyla dikkat çekmektedir. Dolayısıyla Harput, hem ekonomik hem de tarihi bilinçte göz önünde bulundurulması gereken tarihi bir yerdir. Tarihi yer, tarihi ve arkeolojik yapı, anıt veya heykel gibi tarihi bir cadde, ulusal bir olay, bir savaş yeri veya bir insanın yaşayabileceği bir yer olarak tanımlanmaktadır (Topçu, 2014: 100; Ata, 2002: 7).

2.2. Harput Evleri

Harput evleri, Türk evlerinin mimari özelliklerinin son aşamalarından biri olan "orta sofalı" plana göre inşa edilmiştir. Türünün karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Harput konut mimarisinde, kapılar özel bir öneme sahiptir. Kapıların tasarımı, orada

yaşayan ailelerin ekonomik durumları veya meslekleri hakkında bilgi vermektedir (Karaman, 2005: 339). Harput evlerinde, avludaki harem dairesine girerken büyük taş döşemeli bir dış mekan avlusu ve büyük bir iç avlu olduğu görülmektedir.

Harput, dar sokakları ve sıralı evleri ile etkileyici bir semttir. Evler genellikle kilden-kerpiçten, pencereler ve kapılar ise yontma kireçtaşlarından yapılmıştır. Tamamen taş örgülü duvarlı evler bulunmaktadır. Mukavemet ve estetik çekicilik sağlamak için evlerin orta duvarlarında kıymıklar da kullanılmıştır. Kayaları kazmak mümkün olmadığından, temeller toprağın eğimini karşılayacak şekilde yapılmış ve bu kısımlarda oluşan alanlar kiler olarak kullanılmıştır. Temellerde alçı esaslı kireç harcı ve büyük taşlar kullanılmıştır. Yine binaların dış duvarlarında bölgeye ait taşların kullanıldığı görülmektedir. Harput'ta ahşap ve taş işçiliğine ek olarak ulaşım zorluğu evlerin tasarımında önemli bir rol oynamaktadır (Çetiner Özdemir ve ark., 2014: 6; Karaman, 2010: 7) (Resim 2.1-Resim 2.2).



Resim 2.1: Harput Evlerinin Yapısı.

Kaynak: Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.



Resim 2.2: Harput Evlerinin Yapısı.

Kaynak: Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.

Harput evleri, büyük açıklıklarda kemer sistemlerine sahiptir. Temellerdeki taş kemerler, kiler, ahır ve depo olarak kullanılmıştır. Evlerin ana bölümlerinde ahşap kemerler yapılmıştır. Ayrıca, ahşap kemerlerin yapılması ile taşın ağırlığının azaltılarak üst katlarda kullanımı kolaylaştırılmıştır. Harput evlerinde, taşıyıcı özelliği sınırlı, tamamen ahşap olan ve üzerine sıva yapılarak oluşan iç duvarlar yer almaktadır. Bu teknik sonucunda evlerin yaşam alanlarında temele gelen yük azaltılarak yerden tasarruf sağlanmakta ve hepsinden önemlisi binada tasarım özgürlüğünü arttırılmaktadır (Karaman, 2010: 7) (Resim 2.3-Resim 2.4).



Resim 2.3: Kapı ve Pencereelerde Kullanılan Ahşap Hatıllar

Kaynak: Çolak, Halil İbrahim, Fotoğraf Arşivi, 2004.



Resim 2.4: Kapı ve Pencereelerde Kullanılan Ahşap Hatıllar

Kaynak: Çolak, Halil İbrahim, Fotoğraf Arşivi, 2004.

Harput mimarisinde, duvarların bütünlüğünü sağlamak ve deprem durumunda evin duvarlarının bir arada olmasını sağlamak için evde ahşap kirişler kullanılır. Dönem itibariyle ahşap Harput'ta pahalı bir malzeme olduğundan, kullanımı sadece evlerin cepheleri ile sınırlı kalmıştır. Evlerde, ısı yalıtımı sağlamak amacıyla zeminde ve tavanda aralarında yapraklar, sap malzemeler ve dallar bulunan ahşap malzeme kullanılmıştır. Harput evleri basit bir görünüme sahip olmasına rağmen evlerde karşılama odaları, her konağın imkanlarına göre dikkatlice inşa edilmiştir. Evlerde tavan ve zemin ilişkisine dikkat edilmiş, süslemelerin yanı sıra tavan yüksekliği de arttırılmıştır. Her ne kadar evler geleneksel Türk mimarisinden etkilenmiş olsa da, bölgede coğrafi olanaklar dahilinde benzersiz tasarımlar yapılabilmiş ve buna uygun çözümler üretilebilmiştir. Evlerin pencerelerinin oldukça küçük yapıya sahip olması ile uzun kış gecelerinde, evde ısı koruma düzeyinin daha yüksek olduğu saptanmıştır. Kış odalarında pencereler daha küçüktür. Evin dışına açılan odalar misafirler için yapılmış olan selamlık odalarıdır. Bu odalar sokağa bakan binanın çıkmaları olarak belirlenmiştir. Bu çıkmaların Harput evlerinin dış dünya ile ilişkisini artırmak için yapıldığı düşünülmektedir. Böylece hem pencere sayısının hem de pencere boyutunun daha büyük olduğu görülmektedir. Dışa bakan bu pencerelerde, evin kutsallığını ve mahremiyetini korumak için genellikle panjur veya ızgara tarzı kafesler kullanılmıştır (Resim 2.5-Resim 2.6). Evin ısıtılmasında soba gibi malzemeler kullanılmıştır. Bazı evlerde tandır, ısıtma amaçlı kullanılmıştır (Karaman, 2010: 8).



Resim 2.5: Harput Evlerinde Pencere ve Çıkma Örneği
Kaynak: Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.



Resim 2.6: Harput Evlerinde Pencere ve Çıkma Örneği
Kaynak: Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.

2.3. Harput'ta Mimari Eserler

Çalışmanın bu kısmında Harput'ta yer alan geleneksel mimari eserlere yer verilecektir.

2.3.1. Harput Kalesi (Süt Kalesi)

Harput Kalesi, kentin güneydoğu kesiminde derin çukurlarla hemen hemen aynı hizada ve üç tarafa ayrılmış üç büyük kayanın ortasına inşa edilmiştir. Ön cephe 75-80, güney cephe 150-200 metre, kenarlar ise 400-450 metre uzunluğunda olup 50 ila 60.000 m² arasında bir alanı kaplamaktadır (Sunguroğlu, 1968: 259-260). Tarihi M.Ö. 2000 kadar uzanan Harput Kalesi'nde, Urartulara ait olduğu düşünülen kayalara oyulmuş merdivenler, tüneller ve su yolları bulunmuştur (Ardıçoğlu, 1992: 10). Kalenin tarihi M.Ö. 2000 kadar uzanmaktadır (Ünal, 1989: 197). Dış kale 1605 yılında Taval Mehmet adında bir haydut tarafından onarılmıştır (Gaspak, 2004: 50; Danik, 2001: 27).

Harput Kalesi iki bölümden oluşmaktadır. Bunlar iç kale ve dış kaledir. Kalenin önündeki ve yanındaki kulelerin yapıları yuvarlak veya köşelidir. Yapı kireçtaşı ve kumtaşı blokları üzerine inşa edilmiştir (Resim 2.7). Kalenin dış kale yapısı zayıf bir destek sistemine sahip olduğundan, bugün temellerinden eser kalmamıştır. Harput Kalesi olarak bilinen iç kale, dik kayalara inşa edilmiştir (Sevin ve ark., 2011: 15). İç kalenin çoğuna yayılan Osmanlı Mahallesi, ana caddeyle ayrılmış dar sokaklar arasındaki arazilerde düzenlenmiş bina gruplarından oluşmaktadır. Taş duvar ve kil harcı kalıntıları yerden görülebilmektedir (Orakoğlu, 2011: 1310).



Resim 2.7: Harput Kalesi Genel Görünümü ve Bulunan Temel Yapısı

Kaynak: Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.

Harput Kalesi, kireçtaşı bloklar üzerinde küçük karstik şekillerle inşa edilmiştir (Tonbul ve Karadoğan, 1998: 305) (Resim 2.7). Kalenin katmanlaşması ile ilgili bilgiler, son yıllarda Artuklu Sarayı'nın restorasyonu sırasında açılan derin bir çukurun sondajından ve Kale Camii tabanının altındaki İslam öncesi yapı seviyelerinden elde edilmiştir. Kuzey ucunda yer alan kısımlarda, kültür tabakalarından en az 5-6 metre kalınlığında bir tabakalaşma görülmektedir. İlk yapı katı olarak adlandırılan bu evrenin yapıları taş duvarlar, kil harcı, kil sıva ve badanadan oluşmaktadır. İkinci yapı katının duvarları üst katlar ile aynı yöne işaret etmektedir ve aynı özelliklere sahiptir. Üçüncü alt bina yüksekliğinde çakıl temelleri genellikle ahşap kiriş ızgarası üzerine döşenmiştir. Yüksek taş temelli ve kerpiç duvarlı daha derin yapılar da bulunmuştur (Sevin ve ark. 2011: 264).

2.3.2. Harput Süryani Kilisesi - Meryem Ana Kilisesi

Harput'ta yer alan Meryem Ana Kilisesi'nin, mimari dokusu ve yapısı bakımından Bizans mimarisini yansıttığı belirlenmiştir (Tanoğlu, 2013: 779).



Resim 2.8: Meryem Ana Kilisesinin Uzaktan Görünüşü
Kaynak: Çolak, Halil İbrahim, Fotoğraf Arşivi, 2015.

Harput Meryem Ana Kilisesi Harput'ta, kalenin oturduğu bloğun altında, arka duvarı kaleye bitişik olan antik bir yapı olur. Kalenin doğu yamacında, doğu surları altında yer alır. Kiliseye, ana yoldan merdivenlerle inilerek ulaşılmaktadır. Kilisenin girişi, kalenin kuzey duvarına sonradan eklenmiş alçak ve küçük bir yapıda yer almakta ve planı doğu-batı aksında uzanmaktadır (Tanoğlu, 2013: 781). Doğuda üç bölümlü apsis vardır. Ortadaki bölüm tuğladan yarım bir kubbe ile örtülüdür. Bu kısmın doğu duvarında, dışarıya doğru daralan üç pencere ve onların üstünde daha büyükçe başka bir pencere yer almaktadır. Yandaki odalarda da birer pencere bulunmaktadır. Apsisle naos arasında dikdörtgen ve üç bölümlü bir ara mekân vardır. Bu ara mekân payelerle naostan ayrılmıştır. Bu yüzden naostan bakıldığında apsis tek bir yarım daireden oluşuyor gibi görünmektedir (Resim 2.9). Apsisin güney kısmında sonradan eklenmiş küçük bir oda daha vardır. Naos kısmının güney ve kuzey duvarlarındaki payeler kemerlerle birleşerek yukarıda dört kısma ayrılmış beşik tonoz gibi görünen üst örtüyü oluşturmaktadır (Resim 2.10, Resim 2.11). Bu örtü, beş taş kemer ve aralarında manastır tonozu gibi yapılmış tuğla tonozlardan oluşur. Bunlardan apsis tarafından ikincisinde bir tepe penceresi vardır; ancak bunun orijinal bir açıklık olma ihtimali

düşük olduğu, muhtemelen sonradan açıldığı belirlenmiştir. Kiliseye giriş kuzey duvardandır ve girişin önüne sonradan alçak tavanlı küçük bir yapı eklenmiştir. Bu yapı bazı devşirme malzemeler içermektedir (Tanoğlu, 2013: 781). Kilisenin kuzey duvarı kısmen kayaya dayanmıştır. Batı duvarını ise doğal kaya oluşturmaktadır.

Kızıl Kilise olarak da anılan Meryem Ana Kilisesi'nin böyle adlandırılmasının nedeninin kullanılan taşın pembe tonlarından kaynaklandığı düşünülmektedir. Ancak hâkim olan bu malzemenin yanı sıra farklı renkli taşlar da iç mekânda kullanılmıştır (Resim 2.12). Bu durum özellikle apsis kemerinde dikkat çekmektedir. Kuzey ve güney duvarlarındaki payeler düzgün kesme taştan yapılmışken; dış duvarlar molozdur. Kilisenin avlusunun kayalıklar tarafında olan kısmı da, moloz taşlarla yapılmış bir duvardan oluşmuştur. Kilisenin güney ve batı cepheleri kayaya yaslanmış olup dışarıdan iki cephesi vardır. Doğu cephesinin bir kısmı yakın zamanda yeniden inşa edilmiştir ve bunun izleri cephede görünmektedir (Tanoğlu, 2013: 781).



Resim 2.9: Meryem Ana Kilisesinin Apsisi
Kaynak: Keser-Kayaalp, 2016: 195.



Resim 2.10: Meryem Ana Kilisenin Kuzey Duvarındaki Payeler
Kaynak: Keser-Kayaalp, 2016: 195.



Resim 2.11: Kilisenin Tonozundaki Taş Kemerler ve Tuğla Tonozlar
Kaynak: Keser-Kayaalp, 2016: 196.



Resim 2.12: Kilisenin Giriş Kapısı Üzerindeki Kemer ve Payelerdeki Renkli Taşlar
Kaynak: Keser-Kayaalp, 2016: 196.

Meryem Ana Kilisesi'nin batı ve güneyindeki girişi kayalara yaslandığı için giriş kuzey yönünde konumlandırılmıştır. Kilisenin kuzey ve güney tarafında sütunlar duvara yapışık konumdadır. Sütunlar, kilisenin yapısı nedeniyle dar ve küçüktür. Sütunlar arasındaki naos üstünde genellikle bir tuğla tonoz bulunmaktadır. Bu tuğla tonoz kısmen kemerler ile bölünmekte, kısmen de sürekli şekilde devam etmektedir. Bu tür duvar desteklerine sahip bazı kiliseler 8. yüzyıla kadar uzanmakta ve mimari süslemeler, seçilmiş tuğlalar, büyük haçlar ve taş oymalı yazıtlarla süslendiği görülmektedir (Keser-Kayaalp, 2016: 195; Keser-Kayaalp, 2013: 271). Yüksek tavanlarda tuğla kullanımı, 6. yüzyıldan itibaren tüm Güneydoğu Anadolu kilise mimarisinde yaygın olarak görülmektedir. Meryem Ana Kilisesi'nin apsisinde batı duvarındaki üçlü pencere düzeni yer almaktadır. Apsis büyük ve görkemli değildir. Harput'taki kayanın yanına böyle bir kilise inşa etme çabaları, bu binanın önünde başka bir sığınığın bulunduğunu göstermektedir (Keser-Kayaalp, 2016: 195). Kilisenin kale dışında olması Harput'un Bizans döneminde nüfus yoğunluğundan dolayı kale dışı yerleşimine geçtiğini göstermektedir (Gaspak, 2015: 114; Danık, 1999: 20).

2.3.3. Harput Aslanlı Camii (Esadiye Camii)

Harput Esadiye Camii, Arslaniye Camii olarak da anılmaktadır. 1523 yılında ortaya çıkmış yine aynı adla anılan mahallede bulunmaktadır (Ünal, 1989: 209-210). Bir külliye halinde teşekkül eden yapının inşa tarihi ve kim tarafından yapıldığı hakkında

kesin bir bilgi yoktur. Ancak caminin avlusunda bulunan girişin üst köşesindeki aslan figürlerinden hareketle, bu yapının Artuklu hükümdarı Fahreddin Kara Arslan tarafından yaptırıldığı tahmin edilmektedir (Danık, 2001: 42; Ünal, 1989: 214). 1836'da ibadete açık olmasına rağmen, bugün sadece caminin kalıntıları korunmuştur (Aksın, 1999: 34). Caminin sadece taç kapısıyla beden duvarlarının bir bölümü ayakta durmaktadır (Resim 2.13). Kesme taşlarla inşa edilen mukarnas kavsaralı taç kapı, sivri kemerli tonozla örtülü bir eyvanın dip duvarı üzerindedir. Günümüzde büyük ölçüde tahrip olmuş, bazı duvarlarının ayakta kalabildiği bu cami üzerinde, moloz taş üzerine düzgün ve düzgün olmayan kesme taş kaplama ile tuğla kullanıldığı görülmektedir (Orakoğlu, 2011: 862). Uzunlamasına dikdörtgen planlı harimin mekan düzenlemesine ilişkin yeterli veri bulunmamasına karşın, batı duvarındaki kemer ayakları tonozla örtülü olduğu düşünülerek mihraba dik sahnılardan oluşan bazilikal planlı bir yapı olduğu tahmin edilmektedir. Harimin güney duvarı üzerinde iki mihrap nişi bulunmaktadır (Çakmak, 2006: 153).

Tek kemerli bir kapı büyük bir avluya açılmaktadır. İlk olarak ince mermer sütunların sağ tarafındaki iç camiye, zayıf kemerli bir mehdalden iç camiye girilir. Bu mehdal iç kapıların ve mihrabın mimari özellikleri göz önüne alındığında Artukoğulları döneminde yapıldığı düşünülmektedir. Caminin duvarların üç tarafı ve kapalı olan kible duvarı tavanının yanında üç orta penceresi ve avluya bakan üç büyük penceresi olduğu bilinmektedir. Daha sonra yıkılan ve yeniden inşa edilmeyen bir minare olduğu söylenmektedir (Sunguroğlu, 1968: 278).



Resim 2.13: Harput Esadiye Camii Taçkapısı
Kaynak: Çolak, Halil İbrahim, Fotoğraf Arşivi, 2017.

2.3.4. Harput Dabakhane Mescidi

İç kalenin kuzeydoğusunda, Dabakhane yakınlarında yer alan Dabakhane Mescidi günümüzde harap durumdadır. Beden duvarları taş ve moloz taşlarla, kubbe ve geçişleri tuğlayla inşa edilmiştir. Kubbeyle örtülü kare planlı bir yapı olduğu anlaşılmaktadır. Kubbe geçişleri tromplarla sağlanmıştır. Giriş açıklığına ait herhangi bir iz yoktur. Mihrap nişinin sadece doğu kösesine ait bir bölümü algılanabilmektedir (Resim 2.14). İçte duvarlar, sivri kemerli çökertmelerle hareketlendirilmiştir (Çakmak, 2006: 156)



Resim 2.14: Harput Dabakhane Mescidi
Kaynak: Çolak, Halil İbrahim, Fotoğraf Arşivi, 2018.

2.3.5. Harput Ulu Camii

Harput Ulu Cami 30x40 metre büyüklüğünde geniş bir alanda kurulmuştur. Cami, harim, son cemaat yeri, avlu ve revaklı kısımlardan oluşmaktadır. Kalın duvarları taşlardan; kemerler, revaklar, kubbesi ve minaresi ise tuğladan yapılmıştır. Harim, yani cemaatin namaz kılması için ayrılan yer, iki kısımdan oluşmaktadır. Bu özelliğiyle cami Artuklu devri yapılarıyla benzerlik göstermektedir. Caminin mihrap kısmı oyuk olup dıştan desteklenerek kuvvetlendirilmiştir. Kible tarafında dört, harimin batı kısmında ise iki pencere vardır (Akçay, 1996: 17). Caminin minberi sanatsal açıdan tarihimizin güzide eserlerinden olup abanoz ağacından Hicri 582 (Miladi 1186) yılında yapıldığı kabul edilmektedir. Caminin batı kapısı arakasında yükselen minaresinin kaidesi kare planlı olup ayrıca bir çıkış kapısı da mevcuttur. Çeşitli tarihlerde onarım görmesi nedeniyle minaresinin orijinalliğini kaybettiği, bu sebeple de caminin büyüklüğüne nazaran küçük kaldığı tahmin edilmektedir. Harput Ulu Camii gibi, minarede tuğladan

yapılmıştır. Yüksek, alımlı minarenin devrinin şartlarına göre gözetleme kulesi görevi üstlenen bir yapı olduğu düşünülebilir. Minare gövdesinin kalınlığından dolayı, orijinal halinin daha uzun olduğu düşünülmektedir (Akçay, 1996: 18; Uzun, 2014: 29).

Mimarisi bakımından büyük önem taşıyan cami, Artuklu hükümdarı Fahrettin Karaaslan tarafından Miladi 1156-1157 yılları arasında yaptırılmış, Anadolu'nun tarihi yapılarından biridir. Yapı dikdörtgen şekilde inşa edilmiştir. Ortası açık, üç tarafı avlulu, tuğla kemerli plana sahiptir. Aydınlatma orta kesimindeki açık alandan sağlanmakta olup o kesimde büyük bir su sarnıcı mevcuttur. Duvarlar kırma taştan, tavanı ise taş ve tuğladan yapılmıştır (Çetiner Özdemir ve ark., 2014: 3)

Yapı dıştan oldukça kütsel olup batı duvarındaki kapı açıklığının kuzeyinde, minare kaidesinin batı ekseninde oluşturulan bir niş, minare kaidesini dıştan görünür duruma getirmiştir (Resim 2.15, Resim 2.16). Kuzey duvarda hiçbir hareketlilik gözlemlenmezken, doğu duvarda eksenden kuzeye kaymış durumda, iç mekana giren bir kapı açıklığı görülür (Resim 2.17). En hareketli duvar olan güney duvarın ekseninde, mihrabın dışa taşkın yarım yuvarlak bölümü bulunurken, doğu uçta bir kapı açıklığı görülür (Danık, 2001: 40).



Resim 2.15: Harput Ulu Cami

Kaynak: Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.



Resim 2.16: Ulu Cami Harim Güney Kapısı
Kaynak: Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.



Resim 2.17: Ulu Cami, Avlu Doğu Kapısı
Kaynak: Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.

Harput Ulu Cami, çok eski bir geçmişe sahiptir. Tarihi süreç içerisinde doğal afetlere maruz kalarak yıpranmış, bu durumdan dolayı birçok kez restore edilmiştir. Yapılan onarımlarda, kısmen orijinalliğini kaybeden cami, bugün sağlam olup, hizmet vermeye devam etmektedir (Durukan, 1998: 312).

2.3.6. Harput Kurşunlu Camii ve Çeşmesi

Eskiden Kömür meydanı denilen kesimde bulunan caminin önceleri çevresinin medreselerle (Kurşunlu, İsmailiye, Ziyaiye, Mehmed Ağa, Çolakzade medreseleri ile Harput Rüştüyesi, Numune İptidaisi ve Harput Darül-Hilafesi) çevrili bir site olduğu söylenmektedir (Sunguroğlu, 1968: 280). Cami kapısı üzerinde yer alan kitabelerden biri çok eskidir; fakat yapılış tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Kare planlı caminin üzeri kurşunla kaplı ikisi küçük üç kubbeden oluşmaktadır. Mihrap tarafında büyük pencereleri bulunmaktadır. Minaresi diğer camilere göre daha yüksektir. Avlusunda görkemli bir çınar ağacı mevcuttur. Önceleri çevresi medreselerle çevrili bir külliye iken bugün (avlu dahil) asıl fonksiyonuyla uyumlayan ticari amaçlı işletmeler tarafından işgal edilmiştir (Günek ve Karadoğan, 1998: 341). Bu camide diğer camilerle aynı taşıyıcı sisteme sahiptir. Yonca yaprağı şeklinde yapılan kemerler bölgede sevilen bir tiptir. Orta kısmı beşik tonozlu, kenarlar ise kubbe şeklinde yapılmıştır (Orakoğlu, 2011: 865). Kurşunlu Çeşmesi (Kurşunlu Cami avlusunda) çeşme olarak fonksiyonunu icra ettiği halde, tarihi çeşme yapısı ortadan kaldırılmıştır (Günek ve Karadoğan, 1998: 345) (Resim 18).



Resim 2.18: Harput Kurşunlu Camii
Kaynak: Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.

2.3.7. Harput Çahpur Çeşmesi

Çahpur çeşmesinin duvarları günümüze kadar kısmen tahrip olmuş olarak gelse de büyük oranda sağlam bir şekilde ayakta durmaktadır. Tonoz üst örtüsüyle eyvan tipli bir çeşmedir. Eğimli bir arazide yamaca konumlanan çeşme 5.30 x 4.94 metre ölçülerinde kareye yakın bir plan şemasına sahip olup yüksekliği 2.70 metredir. Çeşmenin duvar kalınlığı ortalama 75 santimetredir. Çeşme girişi güney cephesinde olup yarım yuvarlak kemerlidir. Batı dış cephesi sadedir ve herhangi bir bezeme unsuru bulunmamaktadır. Genel olarak sağlam olan beden duvarı, yamaca yaslanmış olmasından ötürü dışarıdan fazla müdahale görmemiştir. Günümüzde kullanılmayan çeşmenin suyu belirli tarihlerde akmaktadır. İçerisinde doğu ve batı iç duvarlarda herhangi bir bezeme unsuru olmadığı, kuzey iç cephede çeşmenin ana unsurlarının olduğu görülmektedir. Üç adet haznenin bulunduğu çeşmede şu anda bir lüle bulunmaktadır. Her bir haznenin boyutu ve derinliği birbirinden farklıdır. İçte giriş kemeri, ortada ve doğu duvarı ile bitişik olmak üzere üç adet tonozu taşıyan kesme taş hafifletme kemeri mevcuttur (Aytaç, 2017: 13) (Resim 2.19, Resim 2.20).



Resim 2.19: Çahpur Çeşmesi Önden Görünümü
Kaynak: Aytaç, 2017: 8.

2.3.8. Harput Ahi Musa Mescidi ve Türbesi

Harput Ahi Musa Mescidi doğu-batı yönünde dikdörtgen bir kat planına sahiptir. Doğru-batı yönünde dikdörtgen bir mezardan oluşur. Mescit olarak kullanılan oda kuzey-güney duvarlarından atılan bir kemer ile desteklenmiştir (Resim 2.20). Ek olarak doğu-batı yönünde varil tonozlarıyla kaplı üç eşit bölüme ayrılmıştır. Harput Ahi Musa Mescidi'nin ekseninde ve güneyinde küçük bir kare duvar nişi vardır. Mezar yapısına cami yapısının orta kısmının güney aksında bir kapı açıklığı ile girildikten sonra (Resim 2.21); doğu duvarın kuzey köşesinde bir kapı açılmaktadır. Mezar yapısının doğu duvarının ekseninden kuzeye doğru hafifçe kaymış bir pencere açıklığı vardır ve bu ünite doğu-batı yönünde varil tonozlarıyla örtülmüştür. Kuzeyde camiye giriş kapısı, güneyde dikdörtgen bir mezar penceresi vardır (Danık, 1998: 35-40).



Resim 2.20: Ahi Musa Mescit ve Türbesi
Kaynak: Çolak, Halil İbrahim, Fotoğraf Arşivi, 2018.



Resim 2.21: Ahi Musa Mescit ve Türbesi
Kaynak: Çolak, Halil İbrahim, Fotoğraf Arşivi, 2018.

Günümüzdeki durumuna göre yapılan bu tanımlamanın dışında, yapıyla ilgili olarak ilk planı veren Memişoğlu'nun yaptığı röleve planına göre; genel form aynı olup, mescit biriminde güney duvarda yaklaşık olarak ekseninde yarım daire bir mihrap nişi yer alırken, zaviye birimine (bugünkü türbe) dışta doğudan bağımsız bir kapıdan girilmektedir. Mescidin kuzey duvarı sağır duvar olarak örülmüş, zaviyenin güney duvarı ise, eksenin sağında ve solunda açılan eş genişlikte iki pencere ile aydınlatılmıştır. Her iki planın en önemli ortak noktası, örtü sistemindeki doğu-batı doğrultusundaki tonozdur. Ancak, burada bile bir farklılık yaratılarak mescit biriminde tonozda iki adet destek kemeri atılmıştır. Orijinal mescit ve türbe yapısına ait arşiv fotoğrafları, yapının kaba yönü taş ve moloz taş ile malzeme yenilenmiş ve düzgün kesme taş malzeme

kullanıldığı saptanmıştır. Yine aynı nedenlerden dolayı, orijinal inşa tekniği ve süsleme konusunda herhangi bir veri bulunmamaktadır (Danık, 2001: 49).

2.3.9. Sara Hatun Camii

Sara Hatun Camii, Meydan Camii'nin karşısında yer almaktadır. Yapım tarihini gösteren herhangi bir bilgi ve yazıt bulunmamakla birlikte, yapı, Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'ın annesi Sara Hatun'un adını almıştır. Mevcut minare 1898'de eklenmiştir (Sunguroğlu, 1968: 285). Yapılan onarımlar nedeniyle orijinalinden çok uzaklaşan yapı, Osmanlı döneminde kesin halini almış, aynı zamanda Cumhuriyet döneminde de yeniden inşa edilmiştir. Caminin kare minaresi, iki ton cilalı taştan yapılmıştır. Minber, Harput duvarcılığının en güzel örneğini yansıtmaktadır. Harput'ta en çok ziyaret edilen eserlerden birisi olan Sara Hatun Camii, dört büyük kemerli sütunu üzerinde yükselmektedir (Günek ve Karadoğan, 1998: 335).

Sara Hatun Camii, doğu-batı yönünde kuzey ve güneyde dört dikdörtgen bölüme ayrılmaktadır. Köşegenler eşit genişlikte dört kare kesite sahiptir; güney aksında yarım daire biçimli sunağın sağ ve sol tarafında dokuz pencere, açık duvarda dokuz pencere, kuzey gövde duvarında ise bir pencere ve iki kapı açıklığı bulunmaktadır. Batı duvarında üst alanda dört pencere açıklığı vardır. Kuzey cephe, iç dikdörtgensel kuzey kesime karşılık gelen iki sütunun gövde duvarlarına ve yan duvarlarına tutturulmuş kemerler ve batı duvarı boyunca bir minareden oluşan üç parçalı bir alandır. Orta bölüm bir kubbe ile örtülmüş, çapraz yönlerde kare bölümler bir çapraz tonoz ile örtülmüş ve ana yöndeki dikdörtgen bölümler bir fiçı kasası ile kaplanmış ve son cemaatin üç bölümü bir kubbe ile örtülmüştür. Son topluluk bölgesine ve minarenin bulunduğu kuzey cepheye ek olarak her cephede dört adet dikdörtgen pencere açıklığı görülebilir (Danık, 2001: 54) (Resim 2.22).



Resim 2.22: Sara Hatun Cami
Kaynak: Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.

2.3.10. Mansur Baba Türbesi

Ulu Cami'nin kuzeybatısında yer alan Mansur Baba Türbesi, 1960'lı yıllarda yapılan kazılar sonrasında onarılmıştır. 12. yüzyıl sonu 13. yüzyıl başlarında inşa edilmiş bir Artuklu yapısı olduğu kabul edilmektedir. Türbe, sekizgen planlı bir mumyalık katı üzerinde yükselen sekizgen planlı bir gövdeden oluşmaktadır (Resim 2.24). Mumyalık katı yıldız tonozla, gövde katı ise içten kubbe, dıştan piramidal külahla örtülmüştür. Gerek mumyalık gerekse gövde katına batı cephesi üzerinde yer alan birer açıklıktan girilmektedir (Çakmak, 2006: 139) (Resim 2.23).



Resim 2.23: Harput Mansur Baba Türbesi
Kaynak: Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.

2.3.11. Arap Baba Mescit ve Türbesi

Alacalı Mescit ve Arap Baba Camii adlarıyla da bilinen Arap Baba Mescit ve Türbesi, Sara Hatun Mahallesinde yer almakta olup, giriş kapısı üzerinde yer alan kitabesine göre 678 H./1276 M. yılına tarihlendirilir (Sunguroğlu, 1968: 310; Ünal, 1989: 212; Ardınçoğlu, 1964: 63) (Resim 2.24).



Resim 2.24: Arap Baba Mescit ve Türbesi
Kaynak: Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.

Harput'a gelenler için en çok ziyaret edilen yerlerden biri olan türbede, metfun olan kişinin vücudunun çürümediği bilinmekte olup yapıya küçük bir kapıdan girilmektedir (Yıldız, 2013: 882).

Arap Baba Mescit ve Türbesi, yalnızca Harput'un değil, Anadolu-Türk mimarisinin en önemli yapılarından biridir. Hicri 678 / miladi 1279-80 tarihli yazıta göre Selçuklu Sultanı III. Gıyaseddin Keyhüsrev döneminde Yusuf bin Arapşah bin Şaban tarafından yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Doğuda kare planlı bir cami, batıda sivri bir tonozla örtülmüş kubbe ve mezardan oluşmaktadır. Camiye kuzey cephesinin doğu köşesindeki kapıdan girilir. Pentagon bir kaide üzerinde, tepenin batısında silindirik minare yükselir. Minarenin silindirik gövdesi tamamen yenilenmiştir ve üst gövdesi korunmamıştır. Kubbenin camiye geçişi Türk üçgenleri tarafından verilmektedir. Güney duvarının ortasındaki mihrap çinisi, Anadolu-Türk mimarisinin en çarpıcı örneklerinden biridir. Ancak son yıllarda, sunakların bazıları çıkarılmış ve çalınmıştır. Harput'ta ayakta kalan, nadir Anadolu Selçuklu yapılarından biridir. Taç kapısı ve binanın minare

kaidesinde yer alan orijinal yapı malzemesi göz önüne alındığında, onarım sırasında ne kadar yanlış malzemeler kullanıldığı anlaşılabilir. Bu nedenle, orijinal malzemeye dayanarak kaplama yenilenmelidir (Çakmak, 2006: 152).

Doğu-batı yönünde dikdörtgen yapı, eksen üzerinde hareketli duvar ile iki boşluğa bölünmüştür. Eksendeki üç dingilli mihrabın güney duvarında mescit olarak kullanılan karenin doğu duvarında, mihrabın iki eşit genişliğinde doğuda ve batıda iki pencere açıklığı vardır. Doğu duvarın ortasında, diğerlerine açılan bir pencere; kuzey duvarında, doğu köşesinde pencerelere benzeyen ve güney tavanda döner merdivenli bir kapı vardır. Ortak duvarda, mezarda batıya, kuzeye ve güneye, pencere şekilli iki açıklık vardır. Türbe, üst kata açılan kapı görevi görür. Batıda türbe olarak kullanılan yapı kompleksinin ikinci katı, batı duvarı, orta ve güney ve kuzeydeki iki pencere ile aydınlatıldığı için sağırdır. Doğu duvarı, Mescidin batı duvarı ile aynı planı yansıtmaktadır. Kombine yapının kare mescit kesimi üçgen kemerle kubbelidir. Türbenin ikinci katı kuzey-güney doğrultusunda sivri namlulu tonozlarla örtülmüştür. Mezar odasının aşağıdaki mezarın ikinci kat planına paralel olan tek ilişkisi, güneyde eksen üzerindeki ön kapıdır ve bir ayna tonozla kaplıdır (Danık, 2001: 52).

Arap Baba Türbesi, Selçuklu döneminde inşa edilmiş çok sayıda mezar içermektedir. Mumyalaşma geleneği Beylikler ve Osmanlıların ilk zamanlarında devam etmiştir (Gaspak, 2004: 58).

Harput'ta bulunan yapılar içinde en çok süsleme programına sahip yapının mihrabında ve kubbesinde kullanılan çiniler, dönemin en önemli örneklerindendir (Danık, 2001: 54).

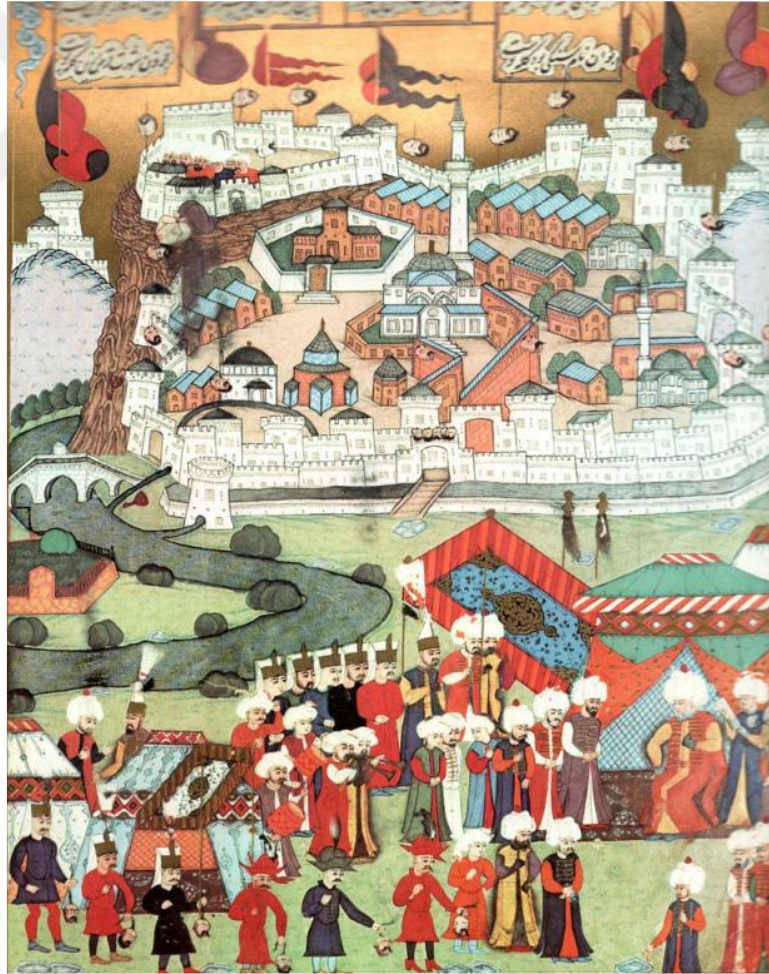
Cephenin kuzey tarafında, doğu köşesinde, binanın yazıtlı giriş kapısı, alt katında yuvarlak gövde minaresi ve beşgen kaide ve dikdörtgenin kuzeybatı köşesinde ikinci pencere bulunmaktadır. Doğu cephesinde eksen üzerinde sadece dikdörtgen bir pencere vardır; güney cephesinde mescit ve mezarın ikinci katını aydınlatmak için pencereler yerleştirilmiştir. Mezarın ikinci katındaki pencereyle aynı eksende, mezara erişime izin veren başka bir dikdörtgen kapı açıklığı bulunmaktadır. Batıdaki cephelerin, diğer cephelerin aksine, sağır olduğu görülmektedir (Danık, 2001: 65).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

RESİM TARİHİ İÇERİSİNDE MİMARİ UNSURLARIN YERİ

3.1. Türk Resminde Mimari Unsurlar

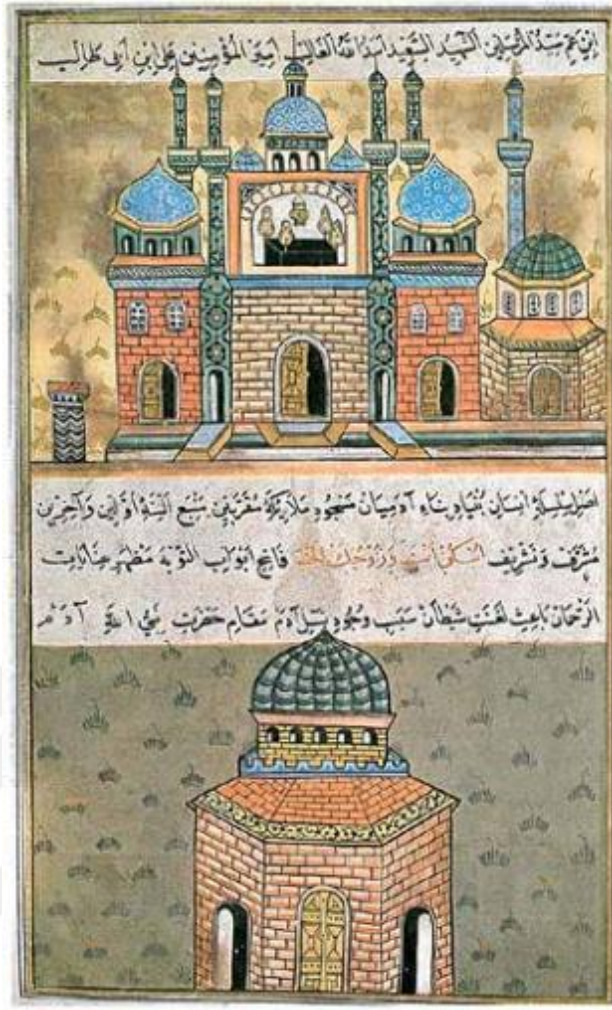
Osmanlı döneminde ele geçirilen şehirlerin, kasabaların geleneksel mimari unsurlarının yer aldığı resimler tasvir edilmiştir. Ayrıca padişahların yaşam tarzları ve zaferleri kalıcılık açısından resimlere konu olmuştur. 15. yy.da Rönesans döneminde bilimsel perspektif ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Rönesans dönemi sanatçıların mimari resim nitelikli eserlerinde perspektif kurallarına uydukları minyatür sanatında ki yapılarda ise bilimsel perspektifi uygulamadıkları belirlenmiştir. Minyatürde sanatçılar, yapıya kuşbakışı bakarken aynı zamanda yapının asıl vurgusunu vermek için önden de çizim yapmışlardır (Çetin, 2008: 2).



Resim 3.1: “Kaz Kalesi” Şahinşahname, İÜ Kitaplığı, Minyatür Sanatına Örnek, 1404.

Minyatürdeki mimari yapılar, saf renk lekeleri ve belirgin kenar çizgileriyle, gölgesiz ve yüzeysel bir resim anlayışı gösterir. Minyatürdeki mimari yapıların anıtları fark edilmemekte, mimari yapılar doğadan soyutlanmış biçimlerle gerçek görüntüsünden uzaklaştırılmış bir simge olarak verilmektedir. Mimari yapının her detayı minyatürde işlenmiş olmasına rağmen, gerçeğinden ve konumundan saptığı gerçeği, bu yapıların doğadan soyutlanıp iki boyutlu bir çizime indirgendiğinin ve binaların uygun olmadığının bir göstergesidir. Yapı, mimari yapıların özgünlüğüne bağlıdır (Elmas, 1995: 47).

Türk resminde yer alan mimari unsurlar, Osmanlı İmparatorluğundaki birçok mimari eserdeki klasik Osmanlı üslubunun etkisiyle gelişmiştir. Genel olarak bu yaklaşım dini yapılardan, devlet yapılarına kadar yansımış ve geleneksel mimarinin tüm unsurları Mimar Sinan'ın eşsiz eserleri üzerinden hayat bulmuştur. Osmanlı döneminde, geleneksel mimarilerin görünümüne ait çizimler el yazması kitaplarda yer almaktadır. Bu dönemde Matrakçı Nasuh, minyatür çalışmaların çeşitli mimarlık örneklerini betimleyerek topografik özelliklerini yansıtmıştır. Matrakçı Nasuh'un geleneksel mimari unsurlarının betimlendiği eserler, genellikle kuşbakışı çizimdir ve bu çizimlerde İstanbul tasvirleri oldukça dikkat çekmektedir. Bu eserlerde geleneksel mimari tek bir açıdan verilmekle birlikte, yapılar kimi zaman karşıdan kimi zaman da yandan gösterilerek tüm ayrıntılarıyla betimlemiştir.



Resim 3.2: Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil- Sefer-i Irakeyn, 58. Varak b Yüzü, Kağıt Üzerine Fırça Çalışması, 16. Yüzyıl.

18. yüzyıl, Osmanlı sanatı açısından bir dönüm noktasını ifade etmektedir. Bu yüzyılda yabancı sanatçıların resim ve mimari alanında etkinlikleri sürerken, III. Selim (1789–1807) dönemi ıslahatları arasında batı yöntemlerine uygun eğitim yapan askeri okulların kurulması da kararlaştırılmıştır. “Ayrıca batı anlayışında yağlıboya tuval resminin benimsenip yaygınlaşmasında çok önemli etkenlerden biri de bu okullardan Mühendishane-i Berri Hümayun, Mühendishane-i Bahr-ı Hümayun, Mektep-i Harbiye, Darüşşafaka Lisesi gibi sanat eğitimi veren okullara resim derslerinin konulmasıdır.” (Ersoy, 1998: 13). 16. yüzyılda klasik hale gelen Osmanlı mimari üslubu, Batı’nın 18. yüzyıl- 19. yüzyıl arasında Barok ve Rokoko stillerinin etkisiyle değişmeye başlamıştır. Bu dönemde Türk Barok’u olarak adlandırılan yeni bir mimari üslup ortaya çıkmıştır. Askeri eğitimin batılılaşmanın etkisi altında kalarak batılı bir yapıya dönüşmesi, batı

tarzı resmin ortaya çıkmasına yol açmıştır. III. Selim 1793 yılında açtığı askeri mühendislik okullarında Fransız askeri okullarında uygulanan eğitim uygulamıştır. Batı tarzında resim yapan ilk Türk sanatçılar bu okulda öğrenim gören askeri öğrenciler olmuşlardır. Bu okullarda, daha çok askeri amaçlarla verilen resim derslerinde, perspektif kuralları ve ışık-gölge gibi tekniklerle, nesneleri iki boyutlu yüzeylerde üçüncü boyut yanılsamasıyla birlikte nasıl gösterileceği öğretilmiştir.

18. yüzyıl ve 19. yüzyılda Avrupa'nın etkisi altında olan Osmanlı mimarisinde yeni mimari biçimlerinin kullanılmasının batılılaşmanın ilk aşaması olduğu düşünülebilir (Renda ve Erol, 1980: 30). Mimari resminin ilk örnekleri tavan etekleri üzerindeki kalıplar üzerine yapılan pano tarzı resimlerdir. Mimari resimlerde köşkler, çeşmeler ve köprüler gibi temalar yer almaktadır. Tavandaki dar çizgilerle çok renkli manzara kompozisyonları 19. yüzyıl sonlarına doğru oluşmaya başlamıştır. Mimari resim tekniği, Türk resminin gelişiminde önemli rol oynamıştır. 18. yüzyıl ve 19. yüzyılda Türk Sanatı kapsamında Avrupa sanatı etkilerinden dolayı mimaride yenilikler ortaya çıktığını, Barok ve Rokoko üslupları Türk sanatına yerleşmiş ve özellikle de iç mimariyi etkilediğini, bu etkiler sonucunda gelişen mimari resminde manzara konusunun önemli ölçüde yer kapladığı görülmektedir (Renda ve Erol, 1981: 40). Ayrıca, manzaralarda kullanılan mimari öğeler resimlerin genelinde yer almaktadır. Mimari öğe yine çerçeve görevini üstlenen mimari ayrıntılara yer verilmiştir. Mimari resimde, yapı renkleri ve konumu gerçeğe uymasa bile, bu ayrıntılara önem verilmiştir. Birçok mimari öğenin yer aldığı mimari resminde, Buhari'nin geliştirmeye çalıştığı derinlik etkisi daha bilimsel bir perspektifle sağlanmıştır (Topçu Yurdigül, 2010: 64).

18. yüzyılın yarısından itibaren minyatür resim sanatının yerini, portre denilen resim almıştır. 18. yüzyıl ve 19. yüzyıl arasındaki dönemde Osmanlı İmparatorluğunda ortaya çıkan Avrupalılaşmanın, mimari resimde yeni öğelerin ortaya çıkmasına neden olduğu saptanmıştır. O dönemdeki mimari resimlerde oluşan öğelerin kapsamında genellikle figürsüz, sadece manzaralara ve anıtsal yapılara yöneldikleri mimari resimlerdeki perspektifin, minyatürlerden bir adım öne geçtiği görülmüştür.

Osman Hamdi'nin mimari resimlerde figür öğelerini dekorasyon olarak tamamladığı, oryantalist tarzı ile doğunun kültürünü yansıtmak için büyük ebatlı kompozisyonlarında camiler ve türbeleri ele aldığı bilinmektedir (Çetin, 2008: 2). Batı

resmi etkisinde mimari resim alanında ilk Osmanlı ressamı kuşağı Osman Hamdi Bey ile anılmaktadır. Osman Hamdi Bey tarihi mimari resimlerinde mimari doku içinde çalışmış, çok ögeli ve büyük boyutlu kompozisyonların, oryantalizme veri oluşturduğu bilinmektedir. Onun resimlerini yaparken batılı akademik çevrenin ve sarayın beğenisine yoğunlaştığı saptanmıştır. Sanatçı, içinde bulunduğu kültürel çevrenin bilincinde çoğu kez pragmatist bir tutum içinde olmuş, benimsediği oryantalist yordamla eleştirel yaklaşımlar da göstermiştir. Türk mimari resmi genel olarak minyatürden koparıp; bilimsel perspektifi, mimari resimde büyük bir özenle uygulamıştır. Türk resmine, mimari resmin ilk örneklerini kazandırması ile, mimaride yer alan yazı ve motiflerdeki ayrıntılı öğeler ile batılılaşma sürecindeki Türk resim sanatının ilk ustalarından olduğu görülmektedir (Germeç, 2018: 1372).

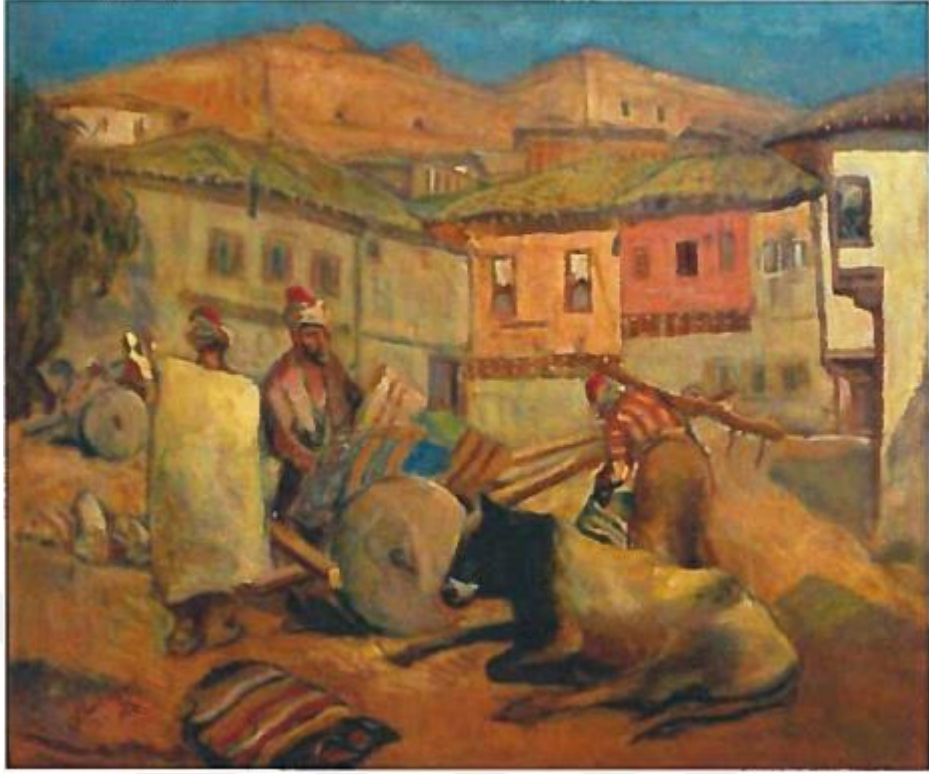


Resim 3.3: Osman Hamdi Bey, Kaplumbağa Terbiyecisi-II, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1907.

19. yüzyılda, manzara resimleri yapan ressamlar primitif olarak adlandırılmaktadır. O dönemde açık havada öğeler karşısında mimari resim yapmanın

yasak olmasından dolayı bu öğelerin fotoğraflarını çekerek doğrudan fotoğraftan yararlanıldığı belirlenmiştir. İslam dininde yasak olduğu düşüncesiyle sanatçıların figürlü kompozisyonlardan zorunlu olarak kaçındığı ve Sanayi-i Nefise Mektebi dışında canlı modelden çalışmada oluşan sıkıntı sonucunda, bu durumun sanatçıların mimari resimlere yönelmeye neden olduğu görülmektedir (Elmas, 1995: 47). 19. yüzyıla ait olan mimari resimde bilgiyle çizilmiş olan mimari yapılarda başarılı bir perspektif bulunmaktadır. Rönesans'ın erken dönem ustalarının yaptığı mimari resimde, perde ile sütunlarla çerçevelenmiş olan kompozisyon, ayrıntılı geleneksel mimari resmin görünümelerini ve arka planda iri öğeler kullanmaları ile kendini göstermektedir (Elmas, 1995: 47).

Batı resmindeki izlenimci anlayış Meşrutiyet dönemi içerisinde Türk resminde de hâkim olmuştur. İstanbul geleneksel mimari görünümlerinden mekânların içlerine kadar uzanan, günlük yaşamın doğal akışını ifade eden değişimler, Çallı kuşağının (1914 kuşağı) Türk resmine kattığı yenilikler arasında gösterilebilir. İbrahim Çallı, Türk resim sanatına çok zengin bir konu çeşitliliği katan bir dönemin öncüsüdür. Bu dönemde fotoğraflardan çalışmaların yerini, sokaklar, evler yaşamın tüm ayrıntılarını içeren konular almıştır. Balıkçılardan, Topkapı Sarayı mekânlarına, İstanbul geleneksel mimari görünümlerinden, balo salonlarına kadar uzanan birçok konu bu dönemde resimlenmiştir (Giray, 2000).



Resim 3.4: İbrahim Çallı, "Tepede Ankara Kalesiyle İnekli Kompozisyon", 88x107 cm, Kontrplak Üzerine Yağlıboya, Harika-Mehmet Aydın Koleksiyonu

Türk resim sanatının, Avrupa resmiyle karşılaşması, kendi geleneksel köklerine bağlı gelişirken bir aşılama biçiminde olmamıştır. Bugünkü anlamıyla resim sanatı, bizde nakış ustalarının Avrupa'ya ve tabiata çevrilmeleriyle, düşünce yönlerini değiştirmeleriyle ortaya çıkmamıştır (Germeç, 2018: 1365; İpşiroğlu, Eyüboğlu, 1972: 7). Türk resim sanatı bir evrim sonucu batılılaşma noktasına gelmemiştir. Endüstriyel gelişimin sağladığı ekonomik birikimin toplumsal yaşama yansıması, onu biçimlendirmesi gibi bir durumdan söz edilemez.

3.2. Batı Resminde Mimari Unsurlar

Antik çağlardan itibaren, mimarlık-bina tasarlama ve inşa etme sanatı sanat tarihi ile her zaman yakından iç içe geçmiş durumdadır. Sanat tarihinde ilk olarak birçok kamu eseri (özellikle dini yapılar) işlevselliğin yanı sıra estetik yapısı göz önünde bulundurularak tasarlanmıştır. Dolayısıyla halka hizmet etmenin yanı sıra ilham vermek için inşa edilmişlerdir. Sonuç olarak mimari yapıların oluşmasında çok çeşitli "sanatçı" ve dekoratif zanaatkarların hizmetlerini de kullanmışlardır. Ayrıca, bu binaların birçoğunda, dış ve iç mekanlar, güzel sanatlar resim, friz ve kabartma heykel, vitray

sanatı için vitrin görevi görmüştür. Kamusal bina programları tipik olarak görsel sanatın gelişimi ile el ele gitmiştir ve çoğu “sanat” hareketinin mimariyi ve güzel sanatları etkilediği belirlenmiştir (Visual Arts Encyclopedia, 2019).

Resimde mimari unsurların kullanılmasının esas amacı, resim düzleminde derinlik etkisi oluşturarak mekan yansımaları etkisi yaratabilmektir. Ayrıca mimari unsurlar kompozisyona zenginlik de katmaktadır. Resimde hem boşluğu doldurmak hem de perspektife katkı sağlamak için kullanılan mimari öğeler, en ayrıntılı biçimde bütün cıplaklığıyla betimlenmiştir. Mimari betimlemelerinin bu kadar başarılı verilebilmesinin nedenleri olarak dönemin sanatçılarının gerek iyi bir gözlem ve araştırmacı gerekse tek bir sanat dalıyla yetinmeyip çok yönlü sanatçılık ruhu ile hareket edebilmeleri gösterilebilir (Çakır, 2012: 134).

Batı’da sanat alanındaki bulgular dinsel konulu resimler aracılığıyla halka doğrudan yansımıştır. Resim sanatın dini alanlarda, yaygınlık kazanmak, toplum üzerindeki etkiyi artırmak için kullanmıştır. Rönesans dönemiyle başlayan doğanın, insanın ve mimarinin betimlenmesine yönelik bulgular ve Leonardo’nun buluşları; genel başlıkla sanatta, bilimde ve teknikte ilerlemeyi getirmiştir (Barrett, 2012: 97; Germeç, 2018: 1367).

10. yüzyılın ortalarında Avrupa’da mimariye yönelik ilk resimsel yorumlamalar Romanesk döneminde ortaya çıkmıştır. Bu sanat akımı Fransa’da “Roman” veya “Romanesk” olarak karşımıza çıkarken, İngiltere’de bu dönem “Norman” adı ile bilinmektedir. Romanesk mimariye, Avrupa’nın değişik bölgelerinde rastlanmaktadır. Bu sanatın en tipik ve anıtsal örnekleri daha çok Almanya, Fransa ve İngiltere’de görülmektedir. Romanesk resim sanatında kullanılan mimari unsurlar olarak kesme taşlar, yuvarlak kemerler, ahşap ve tonoz ile örtülü yapılar yer almaktadır. Resimlerde yer alan mimari öğelerin duvarları kalın yapıdadır.

Ayrıca Romanesk resim dönemi sanatçıları rahipler oluşturmakta olup resim türleri duvar resimleri ve minyatürler olarak belirtilmiştir. Romanesk dönemde kiliselerin duvarları ve tavanları baştan sona resimler ile kaplanmıştır. Amaç, daha çok okur yazar olmayan kesime rehberlik etmek olarak belirtilmiştir. Romanesk resim dönemi sanatçıları perspektife dikkat etmemiştir. Resimde kullanılan renkler son derece canlı görülmektedir. Romanesk Dönem Avrupa’sı (11. yüzyıl- 12. yüzyıl) sanatsal

anlamda ilk kıpırdanmaların yaşandığı dönem olup, dönemin resim sanatı daha çok manastır rahiplerinin tekelinde, kitap sanatları ve duvar freskleri ile sınırlı bir mahiyet arz etmekteydi (Tansuğ, 1993: 93; Yılmaz, 2018: 113).

Romanesk resminde kullanılan mimari repertuar, ömrünün sonlarına gelindiğinde, Gotik mimarlığın ayırt edici yapısal unsurlarının neredeyse tümünü barındıracak kadar zenginleşmişti. Gotik resminde kullanılan mimari öğelerin temel taşı sayılabilecek çoğu unsur, hatta kimi teknik çözümler, söz gelimi kırık kemerler ya da silmeli tonozlar, yüzlerce yıl önce yapılmış Roma binalarında bile resmedilmiştir (Encyclopedia Britannica, 2019).

Bu dönemde resim sanatında mekan kaygısı başlamış ancak, bilimsellikten uzak olduğu için tam anlamıyla başarılamamıştır. Romanesk dönemde eğitimsiz ve cahil olan bir halk ve dine doğrudan hizmet eden bir resim sanatı vardı. Resmin tek amacı vardı o da, dinsel öğretiydi. Özellikle dini motifli resimlerde kullanılan mimari öğeler renk veya hacim olarak gelişmişlik gösterse de, resim alanında görevlerini yerine getiren birer basit unsurdan öteye gidemediler. Bu unsurlar dini öğreti gereği birbirleriyle ilişkilendirilirken, mimari öğelerle de desteklenmekteydiler. Konularda bazen sıradan bazen de antik kökenli mimari unsurlar yer alırken bu öğeler, kendi gerçekliği içinde tasvir edilemiyorlardı. Yani figürlerin gerçekliği ya da optik görüntüleri mimarilerden çok daha başarılıydı. Köşeli veya geometrik formların, üç boyutlu şematik çizimlerin kendi gerçekliğinde verilemeyişinin resim düzlemindeki mekânsal öngörüyü de engellediği görülmektedir. Romanesk dönemi sonrası Antik çağın estetiği yeniden keşfedilmeye başlanmış ve sanatın bütün dallarında yeniliklere gidilmiştir. Gotik tarzda özellikle, bilimsel perspektif tekniği ile resim sanatında tam bir değişim ve dönüşüm yaşanmıştır (Visual Arts Encyclopedia, 2019).

Gotik resim sanatında ağırlıklı olarak yine dini konular işlenmiştir. Bu dönem sanatçıları arasında ön plana çıkan isimler olarak Giotto ve Simon Martini yer almaktadır. Simone Martini (1284-1344) Siena'da doğmuş bir İtalyan ressamdır. Erken İtalyan resminin gelişiminde önemli bir kişi olarak görülmektedir. Uluslararası Gotik resim tarzının gelişimine büyük ölçüde katkı sağlamıştır (Encyclopedia Britannica, 2019). Simone Martini, Gotik resim sanatının en karakteristik özelliklerini yansıtan bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır. Giotto, ise İtalya'nın Floransa şehrinde parlayan

önemli bir Ortaçağ sanatçısıdır. İtalyan Rönesans'ına sanatsal üslubu ile önemli bir katkı sağlamıştır. Resimlerinde yenilikler ile birlikte figürlerin yüzlerinde ayrıntıya inmiştir. Resimlerinde kullandığı mimari öğelerle Perspektif anlayışına bir yenilik getirmiş ve bu dönemde resim sanatına bir devrim niteliği taşıyan eserler bırakmıştır (www.wikizero.biz). Resim sanatı bu dönemde, bağımsız ve bireysel bir sanat olma yolunda ilerlemeye başlamıştır. Bu sürecin en önemli ressamı arasında yer alan Giotto'nun Avrupa resminin ilk önemli öncülerinden biri ve belki de tesiri en güçlü kural koruyucu olduğu gerçektir. O, Rönesans anlayışında resmin ilk öncüsü olarak karşımıza çıkmaktadır (Mittler ve Ragans, 1999: 155 akt. Ayaydın, 2010: 123).

Gotik resimde yer alan mimari, mekan duygusunu verirken Ortaçağ resim sanatını farklı bir yere taşımıştır. Ortaçağ resim sanatında mimari mekan tek bir düzeyde işleniyordu. Kutsal resimlerde mimari öğeler olarak arkada yıldızlar kullanılıyordu; ancak bu da mekana derinlik duygusu katmamaktaydı. Gotik resimde ise, insan figürlerinin en önde bulunması ve arka planda geleneksel mimari öğelerinin kullanılmasıyla resimlerde derinlik hissinin verildiği görülmektedir. Tüm bu nedenlerden dolayı İtalya'da Ortaçağ'ın Gotik resim sanatını en iyi ifade eden ressam Giotto'dur. Gotik resim sanatında, mimari öğelere gerçeklik duygusu, hacmi ve ağırlık hissi verildiği görülmüştür. Bu dönemde, derinlik duygusu ve renklerin işleyişi takdir edilecek şekilde etkili mimari öğelerin yer aldığı resimler bulunmaktadır. Gotik dönemi ressamı mimari öğelerin yer aldığı resimde, ışık ve gölgede, gerçekçilikte ve derinlik algısında büyük çığırılar açmışlar resim sanatını günümüzde olduğu yere getiren müthiş işlere imza atmışlardır (Doğuç, 2019).



Resim 3.5: Giotto - Legend of St Francis: 5. Renunciation of Wordly Goods, 270x230 cm, 1337
Kaynak: Web Gallery Of Art, 1996.

Gotik resim sanatının ortaya çıktığı dönemden bu yana, kendisinden sonra gelen sanat üsluplarını ve akımlarını etkilediği söylenebilir. Öncelikle sanatçı kavramının ortaya çıkışını başlatan ve sonrasında Rönesans Sanatının doğmasına zemin hazırlayan bu dönem, günümüze kadar birçok sanatsal olayın temelini oluşturmaktadır. Gotik sanatının hak ettiği öneme kavuşamamasındaki önemli etkenlerden biri, resim sanatının doğuşunun Rönesans Dönemi ile birlikte anılması olarak bilinmektedir (Ayaydın, 2010: 118).

Gotik mimari resim sanatı, günümüz resim sanatına uzanan yolun başlangıcı olarak görülmektedir. Bu anlayıştan sonra insana ve ifadeleri çizmeye duyulan heyecan ve merak artmış, bu da Rönesans'ı tetiklemiştir. Gotik Resim ve Gotik Sanat seneler içinde ilk kullanıldığı anlamından çok farklı bir düzeye ulaşmıştır. Sanat kendi özgün kimliğine bu dönemde kavuşmuştur (Doğuç, 2019).

Avrupa'da 15. yüzyıl başlarında her alanda olduğu gibi, sanatsal etkinliklerde de değişim ve gelişim görülmektedir. Özellikle mimaride antik dönemin üslubu yeniden ele alınarak irdelenmiştir. Merkezi plan ve simetri gibi özellikler benimsenerek mimaride yerini almaya başlamıştır. Bu döneme kadar mimaride, değişik üsluplarda da

olsa estetik açıdan üst noktalara varılabilmiştir. Ayrıca mimaride ve heykelde birbirini destekleyen bir uyum da vardır. Fakat resim alanında ise henüz bu uyum ve estetik olgu üst noktalarla taşınamamıştır.

Rönesans mimarisinde sivil mimari ön plana çıkmaktadır. Bununla birlikte dini mimarinin yapımına devam edilmektedir. Yunan ve Roma yapılarında görülen mimari öğeler, yeni bir yorum ile görülmektedir. Rönesans döneminde resim sanatının; dinin tekelden kurtulma çabaları içinde olduğu görülürken, bu dönemde resim sanatı basit ve yüzeysel betimlemelerden, daha olgun ve mekân yanılsamalı natüralist betimlemelere doğru bir grafik çizmektedir. Bir gelişme sürecine girmiş olan resim sanatı İtalya'nın birkaç bölgesinde farklı ekoller şeklinde görülmektedir. Bu ekoller kapsamında; Floransalı sanatçılar için figür, mekân önemliyken, Venedikliler için ise ışığın parlaklığıyla birlikte canlı renkler ve mekân ilişkisi ehemmiyet kazanmıştır. Sanatçılar, bu dönemde ortaya koyduğu veya koyacağı eser üzerinde söz sahibi olmuş ve kendi isteği doğrultusunda özgürce denemeler yapabilmektedir. Ayrıca, sanatçı, saygın ve sözü geçen bir bilim adamı niteliğindedir. Bunda Michelangelo ve Leonardo'nun katkıları yadsınamayacak kadar çok olduğu görülmektedir (Turani, 2003: 347).

Rönesans döneminin sanatçıları, sadece kendi alanıyla ilgili araştırma yapmamış başka dallara da ilgi duydukları belirlenmiştir. Bu dönemde, Leonardo, evrensel sanat ideallerinin kusursuz, en mükemmel örneğiydi ve sanatın her dalında faaliyet göstermekteydi (Turani, 2003: 347). Öyle ki bu sanat ortamında hangisinin ressam, mimar, heykeltıraş ya da bilim adamı olduğunu ayırt etmenin zorlaştığı bir dönem yaşanıyordu. Çünkü bir heykelin sanatçısı aynı zamanda ünlü bir ressam veya ünlü bir tablonun ustası aynı zaman da ünlü bir mimar olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçıların plastik alandaki çok yönlülükleri veya arayışları dönemin sanatı adına büyük bir gelişme olarak görülmektedir (Turani, 2003: 370).

Mimaride merkezi plan, yani statik bir merkezin çevresinde mekanların simetrik bir biçimde düzenlenmesi 15. yüzyılda gitgide mükemmelliğe ulaşmıştır. Bu tür planın resimdeki karşılığı kare ya da daire (tondo) gibi simetrik formlardır. Bramente ve Michelangelo'nun yeni San Pietro için yaptıkları plan, tamamen merkezi bir bina öngörmekteydi ve bu durum ressamların da düşüncelerini etkilemiştir. Mimari hakkında bilgimiz büyük ölçüde resimlerin arka planlarındaki görüntülere dayanmaktadır. Daha

da önemlisi, mimaride merkezi düzenlemelerin öne çıkışı, dolaylı olarak resim kompozisyonunu da etkilemeye başlamış, böylece küreyle daire ve onların karşılıklı olarak birbirlerinin içine geçişleri, resim ve merkezi bina düzenlemesi arasındaki bağı ortaya koymuştur. Rönesans resminin kompozisyonlarında, bütünlük ve denge sağlanabilmesinin temelinde perspektif kuralları yatmaktadır. Resmin ön planında verilen konu, perspektif kuralları sayesinde izleyiciyi arka plandaki Rönesans mimarisiyle buluşturmaktadır. Bir bütün halinde verilen arkadaki mimari, alandaki dağınıklığı toplayarak kompozisyonda tam bir denge oluşturabilmektedir (Turani, 2003: 370).

Rönesans döneminden sonra Barok mimari ve sanat anlayışı, Rönesans'ın katı kurallarına bir tepki olarak İtalya'da Roma'da ortaya çıkmış ve 17. yüzyılda ülkenin gözde üslubu olmuştur. Rönesans'a oranla yapıların hem planları hem de bezeme programı değişmiştir. Barok mimarlık abartılı hacim ve dekorları kullanarak görkem ve güç etkisi oluşturmaya çalışmıştır. Resim, heykel ve mimarlık bezemesi bu amacın gerçekleşmesine yardımcı olmaktadır. Bu dönemde resimde kullanılan yapıların iç mekan detaylarında ışık oyunları etkili olmuştur. Resimlerde kullanılan mimari öğelerden kubbe içleri ve tavanlar, abartılı ve karmaşık perspektif sistemlerinin kullanımıyla gerçekleştirilmiştir (Germaner, 1997: 192).

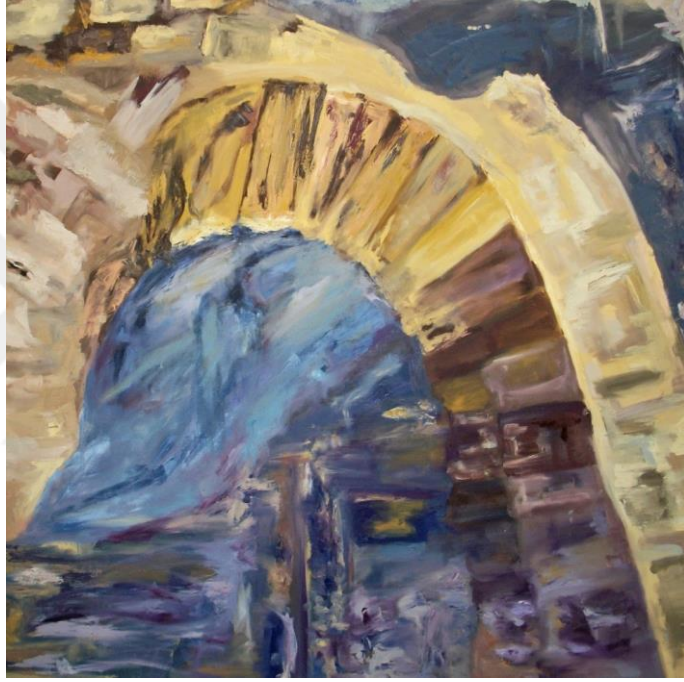
Barok mimari resim sanatında, hareketli figürler ile güçlendirilmiş derinlik duygusu ön planda tutulmuştur. Manzara ve mimari öğelerin kullanıldığı resimler önem kazanmış, vücut anatomisi en ince ayrıntılara kadar çizilmiştir. Barok dönemi resminde mimari unsurların ışık ve gölge anlatımı güçlenmiştir. Resimlerde yer alan mimari unsurlardan olan tavan ve kubbeler, yer yer gökyüzü betimlemeleri ile süslendiği görülmektedir. Barok dönemi eserleri, biçim ve renk zenginliğiyle resim sanatının en özgün örnekleri arasında yer almaktadır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMALAR VE ÇÖZÜMLEMELERİ

Çalışmanın bu kısmında Harput'ta yer alan geleneksel mimari öğelerin plastik bakımdan ele alınması bağlamında 16 adet resim yapılmıştır. Resimler tezin literatür kısmında üzerinde durulan kavramlar ile birlikte yorumlanmıştır.

4.1. Çalışma 1



Resim 4.1: “Kale”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm, 2010.

100x100 cm ölçülerinde kare kompozisyona sahip bu resim, tuval üzerine yağlıboya tekniği ile oluşturulmuştur. Resmin bütününe bakıldığında kompozisyonun büyük bir kısmını kaplayan bir kemer dikkat çekmektedir. Bu kemer çalışmasının sol alt bölümünden başlayarak sağ alt bölümüne kadar devam eden yarım ay şeklindedir. Harput Süt Kalesi'nde bulunan geleneksel mimari unsurlarımızdan biri olan kemerden yola çıkılarak çalışma oluşturulmuştur. Resim düzlemi üzerinde betimlenen gerçekliğin, resmin sınırları dışında da sürüp giden doğal gerçekliğin bir parçası olduğu izlemi verecek şekilde kompoze edilmesinden dolayı burada açık kompozisyondan bahsetmek mümkündür. Çalışmada yer alan ve çalışmanın büyük bir kısmını kaplamış olan kemer formu, hem sol hem de sağ taraftan yarım bırakılarak tuvalin dışından başlayıp tekrar

tuvalin dışına taşıyormuş hissi vermesi bakımında açık kompozisyon etkisi vermektedir.

Kemerde yoğun olarak kahverenginin açık ve koyu tonları ile mor renk bir arada, resme hâkim tonlar olarak kullanılmıştır. Sarı ve kahverengi renkler, kemer yapısının belirginleştirilmesi ile birlikte resimde ritim sağlamıştır.

Resim çalışmalarında ritim sanatçı ve tasarımlarının şekil figür ve objelerin tekrarları ile gerçekleştirildikleri sanatsal ilkelerdir. Ritimler; çizgi, ışık ve gölge alanları, şekil ve uzamın tekrarları ya da dokulu yüzeyler gibi tasarımın öğelerinden herhangi birini kullanmak suretiyle oluşturulabilir. Ritim, genellikle ya çizgilerle ya da biçimlerin uzantı ve uzatmalarıyla yapılır (Bigalı, 1976: 187).

Resimde gökyüzü kemerin alt kısmında kullanılan mavi renkler ile oluşturulmuştur. Resmin sağ üst köşesinde yani kemerin dışında bulunan kısmında kullanılan gri ve lacivert renkler gökyüzünün devamı olup bulut formundan uzaklaşılarak yok edilmeye çalışılmıştır.

Resimde sağ alt kısmında kemerde kullanılan hâkim renk olan mor ve tonları ile denge sağlanmaya çalışılmış böylece rengin, ışığın, gölgenin ve lekenin uyum içerisinde düzenlenmesi amaçlanmıştır.

Kemerde kullanılan dikey ve yatay çizgiler, kullanılan tuğlaları imgelemektedir. Resimde çizgi; birlik ve denge ile ilgili boyutsal kazanımları gösterir ve kombinasyonun veya rahatsızlığın doğal ve algılanabilir bir şekilde etkisini arttırmaktadır. Tasarım sürecinde çizginin kullanımı, algıyı doğrudan etkileyerek estetik kazanımların değerlendirilmesinde nokta oluşumlarının bir tezahürü görevi görür (Tepecik, 2002: 27). Çizgiler birleşerek formları oluşturur, çalışmada görülen yatay dikdörtgen formlar, geleneksel mimari ana elemanı olan taşları temsil etmektedir. Bu taş formu birleşerek taş kemerleri oluşturmuştur.

Kemerin dışında kullanılan renklerle oluşturulan gökyüzü, dağ sembollerine geçişi ahenk içinde yumuşak bir şekilde sağlamaya çalışmıştır. Resimde tekrarlar ve yüzeyel değişiklikler dâhilinde birbirleri ile uyumlu yapısal elemanların tekrarı ahengi oluşturmaktadır.

Çalışmanın genelinde mor ve sarı renkler kullanılarak zıtlık oluşturulmuş ve böylece resim monotonluktan kurtarılmış ve resmin dinamizmi arttırılmıştır.

4.2. Çalışma 2



Resim 4.2: “Kale Hamamı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 120x130 cm, 2010.

Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile oluşturulan bu resim, dikdörtgen bir kompozisyona sahip olup yatay olarak oluşturulmuştur.

Çalışma Harput Süt Kalesi yolu üzerinde bulunan kaleye ait olduğu düşünülen hamamdan fotoğraflar çekilerek bu fotoğraflardan derici kağıdına yapılan eskizlerin ardından tuvale aktarılarak yapılmıştır. Hamamda bulunan kemerlerde kullanılan sıcak renklerle, geleneksel Harput mimarisine ait elemanlar ön plana çıkarılmış, ayrıca bu renklerle mimari yapıya hareketlilik kazandırılmıştır.

Resmin yarısına kadar olan kısmına yakın iki adet kemer bulunmaktadır. Bu kemerler, resmin üst yatay sınırına kadar devam etmekte ve kompozisyon dışına taşmadan iç kısmı dolduracak şekilde yerleştirilmiştir. Bu kemerler resmin en büyük ve benzer biçimini oluşturmaktadır.

Resimde biçim; bir anlatı, kompozisyonun bakış açısının belirgin olduğu farklı durumlarda gerekli malzemelerin kullanılmasını ve kalan değerlerin resmi konumunu uygulanabilir seviyeye getiren konturların sınırlandırılmasını ifade etmektedir (Balcı ve Say, 2003: 14).

Resmin alt kısmındaki kemerlerin soldan yarım başlayıp sağa doğru ilerlemesi ile

yüzeyde biçimsel olarak yatay etki oluşturulmaktadır. Bu etki ile ritim duygusu da güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Ayrıca kemerin yarım bırakılması resimde açık kompozisyon oluşmasını sağlamıştır.

Sağ tarafta bulunan kemerin iç kısmında kullanılan koyu kahverengi tonlardaki boya yoğunluğu o bölümde iç kısma derinlik vererek boyut kazanmasını sağlamıştır. Sol tarafta bulunan kemerin iç kısmında kullanılan kahverengiden daha açık renk olan sütlü kahve renkleri ve kullanılan mavilerle de yüzey üzerinde plastik bir dinamizm ve ritim oluşturulmaya çalışılmıştır.

Çalışmada kullanılan renk yoğunluğuyla, netlik ve derinlik arttırılmaya çalışılırken, yüzeyde kullanılan beyaz değerler ile o bölgede bozulmuş, eskimeye yüz tutmuş bir duvar dokusu oluşturulmak istenmiştir.

Çalışma açık üzerine koyu tonlar ile oluşturulmuş olup, ağırlık noktası kemerlere yer verilen resimde, geleneksel mimaride kullanılan taş ve tuğla unsurları ön plana çıkarılmıştır. Çalışmanın üst yarısını oluşturan kahverengi dikey ve yatay çizgisel formlarla tuğlalar oluşturulmaya çalışılmış, bu aynı zamanda resimdeki ritimle yapıyı da zenginleştirmiştir.

4.3. Çalışma 3



Resim 4.3: “Çeşme”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x130 cm, 2011.

Tuval üzerine yağlıboya tekniği ile oluşturulan resim, Harput’taki Çahpur çeşmesinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Çalışma dikdörtgene yakın bir tuvale yatay olarak yerleştirilmiştir. Resmin sol tarafında kullanılan açık tonlarla ön planda bir sütun oluşturulmak istenmiştir.

Kullanılan bu tonlarla yer yer dar-geniş yüzeylerle çalışma içerisinde renk armonisi oluşturulmuş ve diğer taraftan da taş dokusu sağlanmaya çalışılmıştır. Fonda açık-koyu tonlar, sıcak-soğuk ve nötr renklerle kompozisyon düzenlemesine gidilmiş ve armoni güçlendirilmiştir. Yüzeylerde tercih edilen renklerin, kendi içerisindeki farklı nüansları resim armonisini zenginleştirilmek için tercih edilmiştir. Yine yapı üzerindeki yatay-dikey planlarla düzlem üzerindeki sıcak-soğuk renklerle devinim artırılmış tuval üzerinde sıcak-soğuk ve nötr renkler yan yana kullanılarak kontrastlık arttırılmaya çalışılmıştır. Bazı noktalarda geniş yüzey etkisi veren yapı elemanları kendi içerisinde ince nüanslarla ayrılarak uyumlu bir hareketlilik kazandırılmıştır.

Renk; ışığın yansıyan ışıktan elde ettiği etkiye denir (Gümrah, 2000: 42). Bu bağlamda, temel üç alana bölünmüştür: mavi, kırmızı ve sarı. Ara renkler, ana renkler çiftler halinde aynı şekilde karıştırılarak oluşturulur ve çalışmaya sol sütunda yer alan yeşil renkler hâkimken, sağda bulunan sütunda ise kırmızı renkler hâkim olmuştur.

Böylece bu çalışmada zıt renkler bir arada kullanılmıştır. Bu durum aynı zamanda resimde bir dengenin oluşmasını sağlamıştır.

Görsel ağırlıklı olan öğelerin eşit dağılımının bir türü olan denge, tasarım ilkelerinden biridir. Denge zıtlıkla koşulludur adeta ve yeryüzündeki her şey zıtlıklar dengesine dayalıdır. İnsan yaşamı ve kendisi dengeye dayalıdır. Dengesizlik her şeyi altüst edebilir. Çünkü dengesizlik bozukluk, yanlışlık demektir. Görsel uyarıcılık dengedeki doğruluk ya da rahatsız edicilik sonucu oluşur. Gerek görsel gerek devinimsel gerekse sessel anlatımda dengenin sağlamlığı söz konusudur. Denge formda, renkte, harekette, açık-koyuda kendini gösterir. İki boyutlu düzenlemeye ait dengede daima ifadeyi sağ ve sol olarak ya da alt ve üst olarak iki bölüme ayıran düşey ve yatay eksen aranır. Çalışmada yer alan sol ve sağ kısımda kullanılan sütunlarla denge sağlanmaya çalışılmıştır.

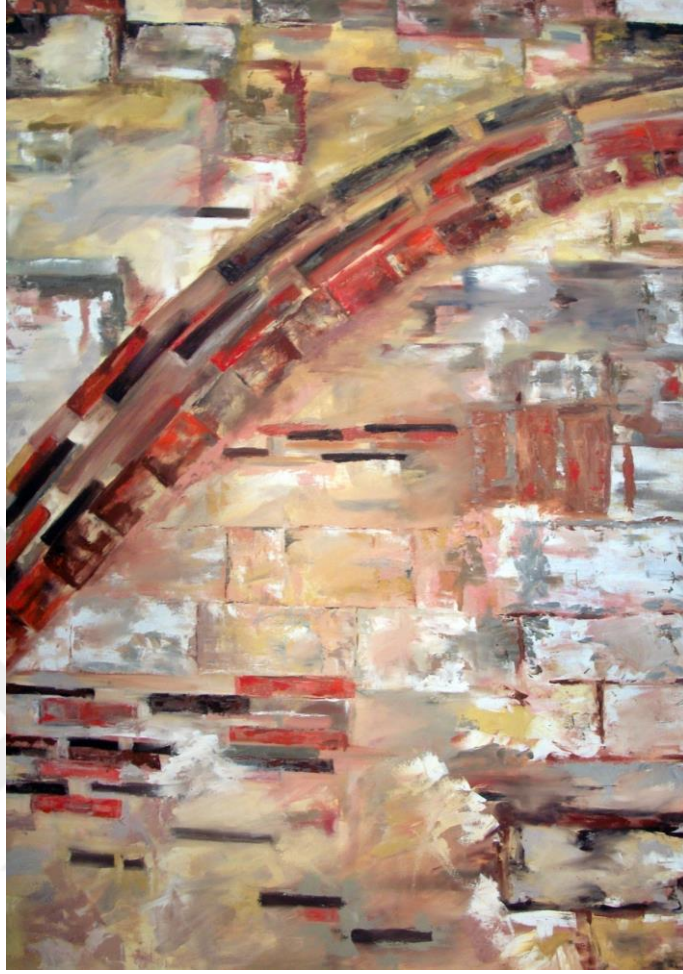
Resimde kullanılan kare ve dikdörtgen yapı elamanlarının hâkimiyetini kırmak ve biçimsel dengeyi sağlamak amacıyla, geleneksel mimaride sıkça yer verilen kemerli dairesel yapı kullanılmıştır. Çalışmanın üst orta kısmında yer alan yarım daire şeklindeki kemer formunda kullanılan koyu tonlar ile derinlik sağlanmaya çalışılmış, koyudan açığa doğru ilerleyen ton geçişi ile armoni oluşturulmuştur. Resimdeki kemerli dairesel mimari yapının yüzeyinde ve içinde yer alan kare ve dikdörtgen parçalar, biçimsel bir kontrastlık oluşturmanın yanında espası güçlendiren, resimdeki renk zenginliğinin artmasını sağlayan unsurlar olarak düşünülmüştür.

Çalışmada mimari yapı unsuru olarak kullanılan duvar ve taş dokusunun, tuvalin sağ ve sol kısmının dışına devam ediyormuş gibi yarım bırakılmasıyla açık bir kompozisyon oluşturmuştur.

Her nesnenin dokusu bize o nesnenin nasıl bir niteliğe ve yapıya sahip olduğu hakkında bilgi verirken (Alakuş ve diğerleri, 2011: 15), dokuların doğallığı; noktalar, çizgiler, renkler, şekiller veya yüzeysel gösterimlerden oluşur (Gümrah, 2000). Nitekim çalışmada kullanılan ton geçişleriyle geleneksel mimariye ait duvar dokuları oluşturulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın alt yarısını oluşturan kısımda kullanılan yatay lekelerle de zemin oluşturulmak istenmiştir. Zeminde oluşturulan gölge etkisi, tonal anlamda geniş yüzeyi daraltmak amacıyla kullanmıştır.

4.4. Çalışma 4



Resim 4.4: “Turuncu Kemer I”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x150 cm, 2011.

Çalışma, dikey dikdörtgen tuval üzerine yağlıboya tekniği ile oluşturulmuştur. Düz duvar düzlem içerisinde geleneksel mimarinin temel elemanları sıcak renklerle ifade edilerek ön plana çıkarılmıştır.

Çalışmada Geleneksel Türk Mimari elemanlarından biri olan kemer formu kullanılmıştır. Harput’ta bulunan Ulu cami’deki kemerlerden yola çıkılarak resim oluşturulmuştur. Tuvalin sol alt kısmına yakın başlayarak sağ üst köşeye doğru devam eden kesik kemer yapısı ile açık kompozisyon oluşturmak istenmiştir. Tuvalin hemen hemen büyük bir kısmını oluşturan yatay renklerle birbirine paralel tuğlalar dikkati çekmekte bu tuğlalar farklı tonlarla ayrıntılı olarak işlenmiş ve kendi aralarındaki renk geçişleri ile nüanslar sağlanmıştır böylece Geleneksel Türk Mimari elemanlarından biri olan tuğlada çalışmamızın büyük bir kısmını oluşturmaktadır. Zemindeki durağanlığa karşın, kemerli kısımda kullanılan turuncu ve koyu kahverengi renklerle resme

hareketlilik kazandırılmaya çalışılmıştır. Burada aynı zamanda tuğlaların yatay dizilimleriyle oluşmuş simetrinin kemer ile kırılması hedeflenmiştir.

Mekân etkisi veren alanlarda kullanılan grilerle yüzey daraltılmaya çalışılarak diğer taraftan da uygun renklerle mekân etkisi güçlendirilmiştir. Mimari yapıda kullanılan elemanlar detaylardan arındırılarak ayrıntısına girilmeden yüzey etkisi verecek şekilde işlenmiştir. Resimde kullanılan ince, kalın, geniş ve dar formlarla biçimsel bir mimari yapılanma oluşturulmuş ve kullanılan renklerle de plastik bir zenginlik oluşturulmaya çalışılmıştır. Mimari yapıda kullanılan elemanlar detaylandırılarak yapıda ayrıntıya gidilmiştir. Yer yer biçimsel formlar yarım bırakılmış yer yer tam bütün olarak yerleştirilmiştir. Resimde bulunan biçim kompozisyonunda en büyük kısmı ve rengi içeren iki boyutlu bir alan olarak tanımlanarak benzersiz bir şekilde renk, doku, değer, çizgi ve boşluk gibi bir veya daha fazla görsel öge tarafından oluşturulmaktadır.

Yüzeyde sıcak-soğuk yer yer de kontrast renkler yan yana kullanılarak zengin bir armoni oluşturulmaya çalışılmıştır. Bazı noktalarda geniş yüzey etkisi veren alanlar kendi içerisinde ince nüanslarla ayrılarak çalışmaya yumuşak bir hareketlilik kazandırılmıştır.

Geometrik biçim anlayışının kullanıldığı yüzeyler içerisindeki parçalanmalar resme biçimsel bir hareketlilik kazandırırken diğer yandan da ritmi artıran unsurlar olmuşlardır.

4.5. Çalışma 5



Resim 4.5: “Turuncu Kemer II”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x125 cm, 2011.

Çalışma, dikey dikdörtgen bir tuval üzerine yağlıboya tekniği ile oluşturulmuştur. Resmin genelinde sıcak ve soğuk renkler bir arada kullanılmasıyla geleneksel mimari unsurların renklerinden yararlanılmaya çalışılmıştır. Kompozisyon, soyutlanmış düzlem çerçevesinde sıcak renklerle ifade edilerek geleneksel Harput mimarisine ait elemanlar ön plana çıkarılmıştır.

Her renk farklı nüanslarla kullanılırken geometrik biçim anlayışının kullanıldığı resimde yüzeyler içerisindeki parçalanmalar, kompozisyona biçimsel bir hareketlilik kazandırmaktadır.

Resmin büyük çoğunluğunu kaplayan yatay lekelerin hakimiyetini kırmak amacıyla geleneksel Harput mimarisinin bir elemanı olan kemer kullanılmıştır. Birbirine paralel olarak kullanılan yatay turuncu renklerle tuğlalar oluşturulmuş, böylece mimari yapıda kullanılan elemanlar detaylandırılarak çalışmada ayrıntıya

gidilmiştir. Resmin sol alt köşesinden çıkan kemer yapısı ve düzlem üzerinde parçalanmış mekân hissi ile denge kurulmaya çalışılmıştır.

Çalışma oluşturulurken kullanılan turuncu ve kırmızı renkler mimari yapılara hareketlilik kazandırmaktadır. Sıcak renkler daha önce algılandığı için ağırlık merkezi buraya odaklanmıştır.

Kısa, uzun, dar, geniş gibi biçimsel yapılanmalarda oran orantı göz önünde bulundurularak kontrastlık uygulanmaya çalışılmış ayrıca düzlem üzerinde açık, koyu arasında aşırı gerilim de oluşturulmuştur. Kontrastlıklar yapı elemanları üzerine serpiştirilerek ton dengesi kurulmaya çalışılmıştır.

Resim çalışmalarında nesnelerin birbiriyle olan ilişkisine, cismin eni ile boyu arasındaki farka oran denir. Oran resimde tasarımın teknik açıdan belirleyicisi olduğu kadar görsellik anlamında gerçekleşen arayışlara yanıt da teşkil etmektedir. Nitelikli tasarımlar çerçevesinde değerlendirilen çoğu tasarımsal elemanlar aralarında bir oransal sistem barındırırlar. Çalışmamızda yer alan tuğla formları arasındaki oransal sistem, yıkılmış duvar dokularının plastik bir değer olarak resimde kullanılmasıyla bozulmaya çalışılmıştır.

Parçalı formlarda oluşturulan kompozisyonda, geniş yüzeyler küçük planlarla daraltılmaya çalışılmış, böylelikle resmin ritmi arttırılmış hem de devinimi güçlendirilmiştir. Çalışmadaki sol kısımdaki kemer yarım bırakılarak açık kompozisyon oluşturulmuştur.

4.6. Çalışma 6



Resim 4.6: “Turuncu Kemer III”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x100 cm, 2011.

Çalışma, kare bir tuval üzerine yağlıboya tekniği ile oluşturulmuştur. Resmin sağ üst kısmındaki turuncu, siyah ve kahverenginden oluşan tuğlalar ile geleneksel mimarinin bir unsuru olan kemer oluşturulmuştur. Bu kemer kesik bırakılarak kompozisyon açık şekilde kurgulanmaya çalışılmıştır. Kompozisyonda yer alan kemerlerin oluşturduğu dairesel formların biçimsel yapısı, çalışmada mekân algısını oluşturmaktadır.

Resmin genelinde kullanılan açık tonlar ile duvar dokusu, kırmızı ve kahve yatay dikdörtgen tuğlalarla resmedilmiş, kullanılan mimari elemanlarla detaya gidilmiştir.

Çalışmanın geneline kahverengi ve gri renkler hâkimdir; ancak bu renklerin en belirginini kırmızı ve turuncu olarak görülmektedir. Kahverengi, duvar dokusunu ifade edecek şekilde çalışmanın farklı yerlerine koyulu ve açık bir biçimde dağılmıştır.

Renkler birbirinden keskin bir şekilde ayrılmakla beraber açık ve koyu tonlar arasında ara tonlar kullanılarak geçişler yumuşatılmıştır. Resimde mimari unsurlar arasındaki sınır çizgileri belirgindir.

Çalışmanın alt orta kısımda kullanılan kemer formu yarım bırakılarak açık kompozisyon oluşturulmuştur. Kemerde kullanılan taş dokusu, geleneksel mimari elemanların deforme edilmesi suretiyle soyut biçimde oluşturulmuştur.

Resimde duvar dokusunda yer alan tuğlalar; yatay ve dikeyler yön kontrastlığını arttırmış, ince-kalın, geniş-dar fırça darbeleriyle köşegenler oluşturulmuştur. Dairesel kemer formuyla resmi zenginleştiren biçimsel yapı, resimde asimetrik bir denge unsurunu yaratmıştır.

4.7. Çalışma 7



Resim 4.7: “Turuncu Kemer IV”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x110 cm, 2019.

Çalışma, kare bir tuval üzerine yağlıboya tekniği ile oluşturulmuştur.

Resmin sağ alt kısmındaki kırmızı, siyah ve kahverenginden oluşan tuğlalar ile geleneksel mimarinin bir unsuru olan kemer oluşturulmuştur. Bu kemer kesik bırakılarak kompozisyon açık şekilde kurgulanmaya çalışılmıştır. Kemerin iç kısmında kullanılan gri ve kızıl kahvelerle derinlik hissi ortaya çıkarılmıştır. Resimde kemerin yanında koyu ve açık renk geçişleri ile yüzeyde mekân etkisi yakalanarak denge sağlanmaya çalışılmıştır.

Resmin genelinde kullanılan açık tonlar ile duvar dokusu, kızıl ve kahve yatay dikdörtgen tuğlalarla resmedilmiş, kullanılan mimari elemanlarla detaya gidilmiştir.

Resim düzlemi üzerindeki geniş planlar orta tonda işlenmiş ve bu orta ton ince nüanslarla ayrılarak yüzeye yumuşak geçişler verilmiştir. Pencere ve gölge unsurları yüzeyde ton kontrastlığını artıran elemanlar olarak kullanılmıştır. Resimde mimari cephe etkisi veren alanda koyu ve açık tonlar kullanılarak yüzeyde, mekân etkisi yakalanmıştır.

Resimde yapı elemanlarına ait formların nesnel yapısının kompozisyona aktarılmasında deforme edilmiş soyut biçimlerin kullanıldığı söylenebilir.

Kahve ve kırmızı rengin değişik varyasyonlarının hâkim olduğu resimde, kullanılan sıcak renklerle de devinim artırılmıştır. Geniş yüzey etkisi veren kırmızı, yeşil, kahverengi planlar, benzer renklerle bütündeki etkisini bozmadan yan yana kullanılarak hareketlendirilmiştir.

Geleneksel Harput evlerinde bulunan pencere formu resmin büyük bir kısmını kaplamaktadır. Çalışmada yer alan bu pencere; yatay ve dikey yön kontrastlığını arttırmış yüzeyde, ince, kalın, geniş, dar çizgiler ve köşegenler oluşturulmuştur. Dairesel kemer formuyla desteklenen biçimsel unsurlar, resimde asimetric bir denge unsurunu yaratmıştır. Bu asimetric denge; eşit ya da eşit olmayan görsel ağırlıktaki ve çekicilikteki öğelerin düzenlenmesiyle oluşturulmuştur. Anlatımı oluşturan elemanların; benzerlik, zıtlık, üslup, uygunluk ilişkileriyle renk, biçim, hareket, açık-koyu ile oluşan denge bozularak asimetric denge kurgulanmıştır (www.sanatdersi.com).

Geometrik parçalanmalarla düzlem üzerindeki ritim artırılmaya çalışılmıştır. Özellikle pencere, yüzey üzerinde yapılan ritmi artıran unsur olurken, diğer taraftan da biçim kontrastlığına da katkı sağlanmıştır.

4.8. Çalışma 8



Resim 4.8: “Kırmızı Kemer I”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 110x130 cm, 2019.

Resim, tuval üzerinde yağlıboya tekniği ile dikey dikdörtgen bir kompozisyonla Harput'ta bulunan Ulu Cami avlusundaki kemerlerden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Resimde yer alan üç farklı kemer dikkat çekmekte olup resmin dışına taşırılan bu kemerler ile açık kompozisyon tasarlanmıştır. Kemer içinde görülen alanda farklı renkler kullanılarak kompozisyon oluşturulmuştur. Koyu renklerle resimde derinlik, açık renklerle yakınlık ilişkisi oluşturularak her renk farklı nüanslarla kullanılmıştır. Kemerde kullanılan turuncu renkli tuğlalar ise mimariye hareketlilik kazandırmıştır.

Dikey kompozisyon olarak tasarlanan kompozisyon anlayışı, yüksek ve sağlam mimari görüntünün düzlem üzerindeki belirginliğini güçlendirmiştir.

Bu dikey kompozisyon anlayışında elemanların belirlenmesinde geleneksel mimarinin yapısına bağlı kalınmış, fakat bazı ufak değişiklikler yapılmıştır. Resimdeki mimari yapı geniş bir zemin üzerine oturtulmuştur.

Resimdeki zemin etkisi plan olarak derinlik oluşturacak bir yapılanmayla verilerek sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanılarak oluşturulmuştur. Böylelikle

resmin bütününe hâkim olan sıcak renkler ve ritim duygusu, yumuşak geçişlerle zeminde de devam ettirilmiş, zeminde kullanılan soğuk renkler ile var olan mekân etkisi güçlendirilmiştir.

Resimdeki açık, koyu değerler yan yana gelen geniş yüzeylerdeki yumuşak geçişler ve mimari elemanlarda kullanılan tonların oluşturduğu kontrastla artırılmaya çalışılmıştır. Açık, koyu öğeler mimari yapı ve onun oturduğu mekân, bu kontrastlarla güçlendirilmiştir.

Renk ögesinin baskın olduğu resimde, sıcak, soğuk ve nötr renklerden oluşmuş güçlü bir renk armonisinden bahsetmek mümkündür.

Resmin sağ alt köşesinden ortasına doğru çıkan mimari yapı ve parçalanmış mekân, resmin ortasından düz bir şekilde çıkan ikinci bir kemer ve solda açık bir kompozisyon şeklinde yerleştirilmiş, üçüncü kemer ile düzlem üzerinde denge kurulmaya çalışılmıştır.

4.9. Çalışma 9



Resim 4.9: “Turuncu Kemer V”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x140 cm, 2019.

Çalışma, dikey dikdörtgen bir tuval üzerine yağlıboya tekniği ile oluşturulmuştur. Resmin genelinde kahverengi ve bu rengin varyasyonları hakim olup, bu renklerle tuğla formları oluşturulmaya çalışılmıştır. Resimde genel olarak geleneksel mimarinin sıcaklığını yansıtan sıcak renkler kullanılmıştır.

Çalışmanın üst yarısında yer alan pencere formları ile o dönemin geleneksel mimarisi yansıtılmaya çalışılmış, diğer taraftan bu pencerelerin biçimsel olarak orijinal formu bozularak soyutlamaya gidilmiştir. Harput'ta bulunan geleneksel konut mimarimizi yansıtan evlerden yola çıkılarak yapılan çalışmada, pencerelerde kullanılan gri tonlarla taş etkisi oluşturulmaya çalışılmıştır. Resmin sol tarafında pencerenin bir kısmı resmin dışında bırakılarak açık kompozisyon oluşturulmak istenmiştir. Resmin sağ alt kısmında, koyu kahverengi ile yarım dikdörtgen kemerli bir kapı formu bulunmakta ve bu kapının yarım hali ile de açık kompozisyon etkisi oluşturulmaktadır.

Resmin genel yapısına hâkim olan unsurlar, tuğla ve kemerli kapı ve pencerelerdir.

Resimde ritmi benzer öğeler olan geometriksel kemerli kapı, pencere ve cumba gibi elemanlar ve tuğla dizilişleriyle sağlamaya çalışılmıştır. Biçim kontrastlığının uygulandığı mimari yüzeyde yer alan açık ve koyu tonlar, resmin ton armonisini güçlendiren unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Bu kontrastlıklar, düzlem üzerine serpiştirilerek resmin ton dengesi kurulmaya çalışılmış oluşturulan ton armonisi, kontrastlıklara dayalı bir görünüm oluşturmuştur. Renk armonisinde olduğu gibi tonda da yer yer açık, koyu ilişkisi kurulmuş, yer yer de geniş yüzeylerde uygun tonlarla nüanslar halinde yumuşak geçişler sağlanmıştır.

Mimari yapıda kullanılan elemanlar detaylardan arındırılarak yüzey etkisi verecek şekilde işlenmiştir. Yüzey etkisini yakalamak ve resimde dikkati yüzeye çekmek için özellikle kapı, pencere, cumba gibi elemanlar deforme edilmek suretiyle soyutlanmış biçimler şeklinde oluşturulmuştur.

Resimde bulunan kemerli kapı ve cumba çıkmasını oluşturan dairesel formlar, kompozisyonun biçimsel yapılanmasını destekleyen elemanlar olarak düşünülmüş ve bu formlar resimde asimetrik bir denge kurmuşlardır.

Kullanılan renkler günümüz beton yapı elemanlarının ve etrafını saran tek renkli mimari yapıların insan üzerindeki olumsuz etkisine tepki olarak düşünülebilir.

4.10. Çalışma 10



Resim 4.10: “Turuncu Kemer VI”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x125 cm, 2019.

Resim, dikey dikdörtgen bir tuval üzerine yağlıboya tekniği ile oluşturulmuştur. Çalışmanın yapısında, öne çıkan biçim olarak yüzeyin bir bölümünü kaplayan kemer unsurlarında söz edilebilir. Harput yöresindeki geleneksel mimarisi unsurlarından olan kemer ve taş kapı formu çalışmada kullanılmıştır.

Çalışmanın sol tarafında bulunan kemerin sağ tarafı, çalışmanın içinde başlayıp biterken, sol tarafı çalışmanın dışında sonlanmaktadır. Açık kompozisyonu oluşturan bu durum, çalışmanın sağ alt tarafındaki kemer yapısında da mevcuttur. Çalışmada yer alan açık kompozisyon ile tuval sınırlarının dışına taşıdığı izlenimini yaratacak şekilde asimetri ile düzenlenen kompozisyon oluşturulmuştur. Açık kompozisyonda ki resimde yer alan unsurlar, serbest düzenlenmiş izlenimi verir ve bu etkinin yaratılması amacıyla bazı biçimler tuval sınırlarının dışına taşırılmıştır.

Çalışmanın geneline kahverengi ve gri renkler hâkimdir; ancak bu renklerin en belirginini kırmızı olarak görülmektedir. Kahverengi, duvar dokusunu ifade edecek şekilde

çalışmanın farklı yerlerine koyulu ve açıklı bir biçimde dağılmıştır. Kompozisyonda yer alan kemerlerin oluşturduğu dairesel formların biçimsel yapısı, çalışmada mekân algısını oluşturmaktadır.

Çalışmada yer alan koyu ve açık ton ilişkisiyle oluşturulan modülasyon etkisi, kemerli yapılar etrafında yoğunlaşmış ve derinlik etkisi oluşturmuştur. Resimde, modülasyon tekniği ile ışık-gölge, degradasyon yani resimde boyaların solması, renk-ışık etkisinin giderek yoğunluğunu yitirmesi ile çeşitli renk ilişkilerini kullanarak yüzeyde biçimlerin gerçek oldukları ya da üç boyutlu bir forma sahip oldukları hissi yaratılmak istenmiştir. Modülasyon tekniği ile koyu-açık-orta değerler oluşturularak tonlama ile biçimlere hacim kazandırılmaktadır. Resimde yer alan mimari unsurların düzlem üzerinde oluşturduğu boyut algısı modülasyonun yanı sıra rakursi kullanılarak desteklenmiştir. Çalışmada, nesnelere üstten yandan veya alttan bakış açısına göre oluşan ve nesneyi kısa veya daha uzun, büyük gösteren görünüş rakursi olarak ifade edilebilir. Rakursi ile öndeki bölümlerin büyük, uzaklaşan bölümlerin ise daha kısa ve dar görünmesi sağlanmıştır.

Gri tonlar ve koyu çizgilerle desteklenerek oluşturulmuş duvar ve tuğla dokusu, yüzeyin görünümünde yer alan düz veya parlak, kaba veya mata kadar çeşitlenebilir bir ritim ile ifade edilmeye çalışılmıştır. Çalışmada oluşturulmak istenen nesnenin karakterini anlamamızı sağlayan bu örüntü, “doku” olarak tanımlanabilir.

Resimde yer yer yoğun açık leke etkisi görülmektedir. Bu açık lekeyi güçlendiren ise koyu tonların etkin biçimde resimde var olmasıdır. Bu net açık-koyu kontrastlığı resmin ton zenginliğini desteklemektedir. Var olan gri renk, resmin genelinde kullanılmışsa da ön bölümde bulunan, beyaz üzerinde pembe ve kahverengi tonlar bir ritim oluşturmuştur. Renkler birbirinden keskin bir şekilde ayrılmakla beraber açık ve koyu tonlar arasında ara tonlar kullanılarak geçişler yumuşatılmıştır. Resimde mimari unsurlar arasındaki sınır çizgileri belirgindir.

4.11. Çalışma 11



Resim 4.11: “Kırmızı Kemer II”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x120 cm, 2019.

Resim, dikey dikdörtgen kompozisyon olarak yağlıboya tekniği ile oluşturulmuş olup, koyu, açık renk ve lekesele değerler mimari yapı elemanlarının ana hatlarını ortaya çıkarmak için kullanılmıştır. Lekesele değerler arasında ön plana çıkan renkler kırmızı, sarı, yeşil ve mavi olarak görülmektedir. Resmin alt kısmında bulunan kemerli kapı ve sol üst kısımda bulunan pencerede kırmızı, kahverengi ön plana çıkarken, mavi renk bu unsurların çevresinde kullanılmıştır.

Konut mimarisi olarak betimlenmiş resmin duvarını oluşturan yapı elemanlarının kendi içindeki uzaklık, yakınlık ilişkisi ve dizilişinde yer alan önde parlak, uzaklaşan alanlarda soluk renkler ve parçaların büyüyüp küçülmesi perspektif duygusunu güçlendirmiştir. Harput yöresinde bulunan konut mimarisinden yola çıkılarak yapılan çalışmada, kullanılan mimari elemanlarda çok fazla detaya gidilmemiş ve yüzeysel olarak ifade edilmiştir.

Resimdeki ritim çalışmanın genelindeki biçim tekrarlarında görülmektedir. Bu

tekrar eden unsurlar, özellikle duvarı oluşturan mimari yapı elemanlarının geometrik formlarında ön plana çıkmaktadır.

Resmin alt kısmındaki kemerli kapıda kırmızı ve bordo renkler; üstte bulunan pencerenin alt kısmında ise siyah ve grinin tonları kullanılmıştır. Pencerenin gölgede kalan kısımları siyah ile belirtilmiştir. Resmin sağ tarafında geri planda yer alan duvarda kırmızı renk baskın şekilde kullanılmış ve bu durum tamamlayıcı etki yaratarak armoniyi güçlendirmiştir. Ayrıca çalışmada kırmızı ve yeşil renk kontrastlığı görülmektedir. Çalışmada armoniyi kırmızı, sarı, yeşil, turuncu ve kahverengi renkler oluştururken, gri, siyah, beyaz tonlar da bu armoniyi tamamlamaktadır.

Resmin yüzeyinde farklı tonlarla oluşturulan yatay çizgiler, geleneksel mimarideki yapı elemanı olan tuğlaları ifade etmektedir. Tuğla formları yer yer bütün olarak resmedilmiş, yer yer ise biçimi bozularak yok edilmeye çalışılmıştır.

4.12. Çalışma 12



Resim 4.12: “Mavi Kemer I”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x125 cm, 2019.

Resim, dikey dikdörtgen bir kompozisyon olarak yağlıboya tekniği ile Harput'ta bulunan geleneksel konut mimarisinden yola çıkılarak oluşturulmuştur.

Çalışmanın sol alt kısımdan başlayan kemerli kapı formu, resmin dışına taşırılarak açık kompozisyon oluşturmaya çalışılmış olup, diğer taraftan çalışmanın sağ üst köşesinde yer alan ve tuvalin dışına taşırılmış olan pencere formu da, açık kompozisyona örnek olarak gösterilebilir.

Dikey düzlemde yer alan ve mimari yapı elemanlarından biri olan tuğlalar, yatay olarak yerleştirilerek duvar dokusu oluşturulmaya çalışılmıştır. Resmin sol alt kısmında bulunan kemerli kapının iç kısmında oluşan gölgeli alanda uygulanan kırmızı ve kahverengi ön plana çıkarken, kemer çevresinde kullanılan mavi renk, soğuk renk unsuru olarak kompozisyonu dengelemiştir.

Bu çalışmada mekânı oluşturan yüzey, açık sarı tonlarla ifade edilmeye çalışılmış,

mekâna ait düzlem tuğla formları ile parçalanmıştır. Yer yer renkler üzerinde uygulanan ışık etkisi ile resimde ritim zenginleştirilmiştir. Çalışmada uygulanan ışığın oluşturduğu kontrast ile dikeyler ve yatayların bir araya getirdiği güçlü geometrik etki, resimde sağlam bir mekân algısı oluşmasını sağlamıştır. Resmin duvar dokusunda yer alan yatay ve dikey unsurlarda kullanılan ışık ile ortaya çıkan açık değerler, renk kontrastlığını açık ve koyu dengesiyle güçlendirmiştir.

Resimdeki ton armonisi açık üzerinde koyu tonlarla ifade edilmeye çalışılmıştır. Uygulanan açık, koyu ve sıcak, soğuk renkler uygulanmak suretiyle, resmin valör değerleri açısından oldukça zengin bir yapıya sahip olmasını sağlamıştır. Resimde yer alan valör değerler ile renk ve tonun göreceli şiddetine ait kuvveti ortaya çıkararak o tondaki ışık ve gölgelerin derecesinin arasında fark oluşması sağlanmıştır.

Sıcak ve soğuk renklerin dengeli yayıldığı kompozisyonda, leke bakımından kullanılan koyu değerlerin yarattığı espas; resimde renklerin ön plana çıkmasını sağlamıştır.

4.13. Çalışma 13



Resim 4.13: “Mavi Kemer II”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x100 cm, 2019.

Çalışma, tuval üzerine yağlıboya tekniği ile kareye yakın bir kompozisyonla oluşturulmuştur. Resmin sağ alt köşesinde yer alan mavi kemer tuval dışına taşırılarak açık kompozisyon oluşturulmuştur. Kemerı çevreleyen mavi ve kahverengi renkler genel olarak resmin bütününde hâkim olup, koyu renklerle resimde derinlik, açık renklerle ile yakınlık ilişkisi oluşturularak her renk farklı nüanslarla kullanılmıştır. Kemerde kullanılan turuncu renkli tuğlalar ise yüzeye hareketlilik kazandırmıştır.

Açık ve koyu tonların dikkat çektiği resimde, geleneksel mimaride kullanılan taş ve tuğla elemanları ön plana çıkarılmıştır.

Resimdeki açık, koyu değerler, yan yana gelen geniş yüzeylerdeki yumuşak geçişler ile mimari unsurlar üzerinde oluşturulan kontrastlarla artırılmaya çalışılmıştır. Açık, koyu öğeler yapı ve onun oturduğu duvar dokusu, bu kontrastlığı güçlendirmiş ve resimdeki ton armonisi, kontrastlıklara dayalı bir görünüm oluşturmaktadır.

Resimde sıcak-soğuk ve kontrast renklerin yan yana kullanılarak zengin bir armoni

oluşturulmaya çalışılmıştır. Yüzeyde ki kemerli kapıda yer alan açık ve koyu tonlar, resmin ton armonisini güçlendiren unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Bazı alanlarda geniş yüzey etkisi veren biçimler, kendi içerisinde ince detaylarla ayrılmış ve çalışmaya yumuşak bir hareketlilik kazandırmıştır.

Resimde duvar dokusunda yer alan tuğlalar; yatay ve dikeyler yön kontrastlığını arttırmış, ince-kalın, geniş-dar fırça darbeleriyle köşegenler oluşturulmuştur. Dairesel kemer formuyla resmi zenginleştiren biçimsel yapı, resimde asimetrik bir denge unsurunu yaratmıştır.

4.14. Çalışma 14



Resim 4.14: “Bordo Kapı”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x100 cm, 2019.

Çalışma, tuval üzerine yağlıboya tekniği ile kareye yakın bir kompozisyonla oluşturulmuştur.

Resimde, sağ üst kısmındaki kırmızı, siyah ve kahve renklerden oluşan tuğlalar ile geleneksel tarzdaki pencere ve taş dokulu, kemerli yapıya sahip kırmızı bir kapı dikkati çekmektedir.

Resimde kullanılan kare ve dikdörtgen yapı elamanlarının baskınlığını kırmak ve biçimsel dengeyi sağlamak amacıyla, geleneksel mimaride sıkça yer verilen diyagonal yapıda bir kemerli kapı kullanılmıştır. Çalışmanın alt kısmında yer alan yarım daire şeklindeki kemer formunda kullanılan açık tonlar ile duvar dokusunu oluşturan taş ve tuğla unsurlarıyla uyum sağlamaya çalışılmış, koyudan-açığa doğru ilerleyen ton geçişi ile armoni oluşturulmuştur.

Yüzeyde yer yer açık, koyu ilişkisi kurulmuş, yer yer de geniş yüzeylerde uygun tonlarla nüanslar halinde yumuşak geçişler sağlanmıştır.

Mimari yapıda kullanılan unsurların detayları belirgin şekilde ifade edilmemiş ve sadece yüzey etkisi verecek şekilde işlenmiştir. Mimari yüzey etkisi, özellikle kapı, pencere gibi elemanların deforme edilmesi suretiyle soyut biçimde oluşturulmuştur.

Resim düzlemi üzerindeki geniş planlar orta tonda işlenmiş ve bu orta ton ince nüanslarla ayrılarak yüzeye yumuşak geçişler verilmiştir. Pencere ve kapıdaki gölge unsurları yüzeyde ton kontrastlığını artıran elemanlar olarak kullanılmıştır.

Çalışmada armoniyi kırmızı, sarı, mavi ve kahverengi renkler oluştururken, gri, siyah, beyaz tonlar da ton armonisini dengelenmektedir.

Resimdeki derinlik, koyu ve açık tonlarla bir gradyan etki yaratılarak oluşturulmuştur. Böylelikle resmin bütününe hâkim olan sıcak renkler ve ritim duygusu, koyuya doğru yumuşak geçişlerle yüzeyde de devam ettirilmiştir.

Resimde gradyan etki ile iki veya daha fazla renk arasındaki yumuşak geçişleri sağlanarak yüzeyde güçlü derinlik efekti ve ritim duygusu yaratılabilir.

4.15. Çalışma 15



Resim 4.15: “Kahverengi Pencere”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x100, 2019.

Çalışma, tuval üzerine yağlıboya tekniği ile kareye yakın bir kompozisyonla Harput yöresindeki geleneksel konut mimarisinden yola çıkılarak oluşturulmuştur.

Sarı ve kahverengi renkleri genel olarak resmin bütününde hâkim olup, koyu, açık renklerle resimde derinlik oluşturularak her renk farklı nüanslarla kullanılmıştır. Resmin genelinde kullanılan açık tonlar ile duvar dokusu daha belirgin hale getirilmeye çalışılmış, çalışmanın genelinde kullanılan yatay tuğlalar yüzeye hareketlilik kazandırmıştır. Kahverengi renklerle yatay dikdörtgen tuğlalar resmedilmiş, kullanılan pencere, tuğla gibi mimari elemanlarla kompozisyon zenginleştirilmiştir.

Duvar yüzeyinde geometriksel parçalanmalarla düzlem üzerindeki ritim artırılmaya çalışılmış, diğer taraftan da biçim kontrastlığına da katkı sağlanmıştır.

Geleneksel Harput evlerinde bulunan pencere formu; resmin sol üst yarısında yer alarak resmin büyük bir kısmını kaplamaktadır. Kompozisyonu zenginleştiren unsurların başında yer alan pencere detayı, yatay ve dikey yön kontrastlığıyla beraber, yüzeyde; ince, kalın, geniş, dar çizgi ve köşegenlerle orijinal formu bozulmak suretiyle soyutlamaya gidilmiş ve dönemin geleneksel konut mimarisi şeklinde yansıtılmaya çalışılmıştır.

4.16. Çalışma 16



Resim 4.16: “Gri Kemer”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 90x110 cm, 2019.

Çalışma, Harput yöresindeki geleneksel konut mimarisinden yola çıkılarak tuval üzerine yağlıboya tekniği ile dikdörtgene yakın bir kompozisyonla oluşturulmuştur.

Resimde dikey ve yatay çizgilerin oluşturduğu kare ve dikdörtgen yapı elemanlarının baskınlığını kırmak amacıyla, geleneksel mimaride sıkça yer verilen diyagonal yapıda bir kemerli kapı kullanılmıştır. Çalışmanın alt kısmında yer alan yarım daire şeklindeki kemer formunda kullanılan açık tonlar ile duvar dokusunu oluşturan taş ve tuğla unsurlarıyla uyum sağlamaya çalışılmış, koyudan-açığa doğru ilerleyen ton geçişi ile armoni oluşturulmuştur.

Resmin yüzeyinde farklı tonlarla oluşturulan yatay çizgiler, geleneksel mimarideki yapı elemanı olan tuğlaları ifade etmektedir. Tuğla formları yer yer bütün olarak resmedilmiş, yer yer ise biçimi bozularak yok edilerek biçimsel denge oluşturulmaya çalışılmıştır.

Konut mimarisi olarak betimlenmiş resmin duvarını oluşturan yapı elemanlarının kendi içindeki uzaklık, yakınlık ilişkisi ve dizilişinde yer alan önde parlak, uzaklaşan alanlarda soluk renkler ve parçaların büyüüp küçülmesiyle, resimde derinlik duygusunu güçlendirmiştir.

SONUÇ

Türk mimarisi dönemin şartlarına göre farklı özellikler göstermektedir. Bu özelliklerin resimde mimari unsurların kullanılmasını doğrudan etkilediği söylenebilir. 19. yüzyılda resimde kullanılmış olan mimari unsurlar minyatürden farklı olarak resmedilmiştir. Bu dönemde figürler ön plana alınarak kompozisyonlarda göze hoş gelen süslemelere ağırlık verildiği görülmektedir. Bu anlamda Türk sivil mimarisinde köşkler, yalılar, geleneksel konutlar, çeşmeler ve sebiller gibi yapılardan oluşmaktadır. Özellikle iç mekânda kullanılan süsleme teknikleri bu mimarinin önemli estetik unsurlarıdır.

Türk resminin 18. yüzyıldan sonra, akademik bir anlayışa yönelmesi ile sanatsal üslup özellikleri de ortaya çıkmaya başlamıştır. O dönemde sanatçıların, kendilerine ait olan üslup özellikleri ile boyaları kullanmaya başladıkları gözlemlenmiştir. Resimde mimari unsurlar, mekân etkisini aktarmaktan çok dekor özelliğine sahip öğeleri kapsadığı görülmektedir. O dönemin mimari öğelerin kullanıldığı resimlerde, mekanların perspektif derinliği artırılmaktadır. Bu unsurlar Türk resim tarihinde geleneksel mimari yapısının zamanımıza yorumlanması için bir gelişme yolu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmayla Harput ve çevresinin geleneksel mimari yapı elemanları, dönemin sosyal yapısı, kültürel yapısı ve geleceği hakkında bilgi vermektedir. Bir bölgenin kültürel zenginliğini yansıtan en önemli unsurlardan birinin mimari yapılar olduğu göz önüne alındığında, bölgenin zengin tarihini ve kültürel birikimini en iyi anlatan özellikler o dönemin mimari yapılar olacaktır.

Bu tespitler üzerinden ele alınan, “Harput Yöresindeki Geleneksel Mimariye Ait Öğelerin Plastik Bir Değer Olarak Resimde Kullanılması” isimli bu tez, bölgeye özgü soyutlamacı resimsel bir dilin oluşmasına da kaynaklık etmiştir. Bu çalışmada karakteristik bir nitelik taşıyan zengin geleneksel Harput mimarisinin oluşumunu belirleyen unsurlar ayrıntılı olarak ele alınmış ve aynı zamanda mimari yapıların fiziksel, işlevsel oluşumları, yapı malzemeleri, cephe yüzeyleri ve peyzaj ile estetik zenginlikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Geleneksel Harput mimarisinde cephede kullanılan yapı malzemesine bağlı olarak ön plana çıkan taş ve tuğla duvarlarının örgüsü; cephede yer alan çıkmalarda,

saçaklarda, köşe pahları ile ortaya konduğu görülmüştür. Bağımsız yapı elemanlarından taş süsleme ise kapı ve pencere kemerlerinde, kat silmelerinde dikkat çekerken; madeni süsleme ise kapılar üzerinde ahşap giriş bağlantılarında, pencere parmaklıklarında, kapı kanatlarını taşıyan menteşelerde dövme çiviler ile kapı tokmakları gibi alanlarda kullanıldığı tespit edilmiştir.

Bu kapsamda yapılan çalışmalarda, geleneksel mimari unsurlar tuval üzerinde soyutlanarak resimsel elemanlara dönüşmüş ve uygulamalı olarak ortaya konan çalışmalarda; bu tür mimari yapılar bir tema niteliğinde ele alınarak plastik unsurlarla resimsel bir uygulama aracı olarak ve sanatsal anlamda ise güncel değerlerin ortaya çıkarabilir eserlere dönüştürülebilmesinin mümkün olduğu deneyimlenmiştir. Çalışmalarda kullanılan kare ve dikdörtgen yapı elemanlarının hâkimiyetini kırmak ve biçimsel dengeyi sağlamak amacıyla, geleneksel mimaride sıkça yer verilen kemerli dairesel yapılar kullanılmıştır. Çekilen fotoğraflardan yola çıkılarak tuvallerin ebatları belirlenmiş, yatay ya da dikey olarak çalışmalar oluşturulmuştur. Biçim kontrastlığının uygulandığı tuvallerde, yüzeyde yer alan açık ve koyu tonlar, resmin ton armonisini güçlendiren unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Bu kontrastlıklar, düzlem üzerine serpiştirilerek resimlerin ton dengesi kurulmaya çalışılmış, oluşturulan ton armonisi, kontrastlıklara dayalı bir görünüm oluşturmuştur. Renk armonisinde olduğu gibi tonda da yer yer açık, koyu ilişkisi kurulmuş, yer yer de geniş yüzeylerde uygun tonlarla nüanslar halinde yumuşak geçişler sağlanmıştır bu kapsamda geleneksel mimari içerisinde bulunan yapı elemanları, doğal ayrıntıları ifade eden çeşitli unsurlarla desteklenmiştir.

Bu tez çalışması diğer bir yönüyle; tüketilen, yok olmaya yüz tutan bölgesel kültürel değerlerin önemini ve gerekliliğini ortaya çıkarmak için benzersiz bir sanatsal araç niteliği taşımaktadır.

KAYNAKLAR

- Akçay, İ., "Harput'ta Ulu Cami". *Yeni Fırat*, 1996, (27), ss. 15-22.
- Akkan, E., "Elazığ ve Keban Barajı Çevresinde Coğrafya Araştırmaları". *Ankara Üniversitesi. Coğrafya Araştırma Dergisi*, 1972, 5(6), ss. 175-214.
- Aksın, A., (1999) 19. Yüzyılda Harput. Ceren Ofset, Elazığ.
- Alakuş, A.O., vd. (2011) Sanat Eğitimi ve Görsel Sanatlar Öğretimi. Pegem Akademi Yayınları, Ankara.
- Ardıçoğlu, N., (1992) Harput Tarihi. Elazığ Eğitim Sanat Kültür ve Hizmet Tanıtma Vakfı Yayınları, Ankara.
- Ardıçoğlu, N., (1964) Harput Tarihi. Elazığ Eğitim, Sanat, Kültür, Araştırma, Tanıtma ve Hizmet Vakfı Yayınları, Ankara.
- Ata, B., (2002) *Müzelerle ve Tarihî Mekânlarla Tarih Öğretimi: Tarih Öğretmenlerinin "Müze Eğitime" İlişkin Görüşleri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Ayaydın, A., "Gotik Sanatına Yirmi Birinci Yüzyıl Perspektifinden Bir Bakış", *Ekev Akademi Dergisi*, 2010, 14(44), ss. 112-120.
- Aytaç, İ. "Harput'ta Çahpur Çeşmesi", *Fırat Üniversitesi Harput Araştırmaları Dergisi*, Elazığ, 2017, IV(1), ss. 1-27.
- Balcı, Y.B., Say, N. (2003) Temel Sanat Eğitimi. YAPA, İstanbul.
- Barrett, T., (2012) Sanatı Eleştirmek-Günceli Anlamak. Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Bigalı, Ş., (1976) Sanat Kitabı. Yayıncılık Matbaası, İstanbul.
- Çakır, T., (2012) *Rönesans Resminde Mimarinin Kullanılışı*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Çakmak, Ş., "Hüzünlü Kent: Harput", *Sanat Tarihi Dergisi*, Ekim, 2006, XV/2, ss. 137-163.
- Çetin, E., (2008) *Resminde Mimari Yaklaşımlar*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

- Çetiner Özdemir, O., Uzun, T. vd., "Kültürel Mirasımızda Yer Alan Harput Evlerinin Mimari Özellikleri İle İncelenmesi ve Günümüzde Kullanımına Bir Öneri", *Tarihten Günümüze Elazığ Kongresi*, Elazığ, 17-19 Kasım, 2014, ss. 5-10.
- Danık, E., "Harput Ahi Musa Mescid ve Türbesi", *Türk Kültürü Araştırmaları (Dr. Orhan Köprülü'ye Armağan)*, TKAE Yayınları, Ankara, 1998, XXXIV/ 1-2, ss. 35-50.
- Danık, E., (2001) Ortaçağ'da Harput. Kültür Bakanlığı Yayınevi, Ankara.
- Danık, E., "Orta Çağ Harput'unun Kentsel Gelişimi". *Dünü ve Bugünüyle Harput Sempozyumu*, TDV Elazığ Şubesi Yayınları, Elazığ 1999, C. I, ss. 20.
- Doğan, H. (2019). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Yem Yayımları.
- Doğan, K. (1980). Mimarlık Kavramları, İstanbul.
- Doğuç, C. (2019) Sanat Tarihi. Haziran Erişim Tarihi: 19.10.2019. <http://mozartcultures.com/gotik-resim-sanatinin-dogusu-gelisimi>.
- Durukan, A. "Harput Ulu Camii'nin Düşündürdükleri", *Dünü ve Bugünüyle Harput Sempozyumu*, 1, Elazığ, 1998, s. 312.
- Ekinci, S., Deniz, Ö.Ş., Gür, N.V. "Yapı Kültürü ve Tasarım Verileri Işığında "Kâgir Yığma Dış Duvarların" *Tarihsel Gelişimi*, 6. Ulusal Çatı & Cephe Sempozyumu 12 – 13 Nisan 2012.
- Elmas, H., "Türkiye'de Osmanlılarda Surname Ressamlığı", *Türkiye'de Sanat*, Mayıs-Ağustos, 1995, (19), ss. 47-48.
- Encyclopaedia Britannica. (2019) *Simone Martini*. Erişim Tarihi: 15.11.2019 <https://www.britannica.com/biography/Simone-Martini>
- Ersoy, A., (1998) Günümüz Türk Resim Sanatı. Creative Yayıncılık, İstanbul.
- Gaspak, A., "Eskişehir'de Harput'un Tarihi ve Dini Yapısı", *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2015, 20 (1), ss. 143-164.
- Gaspak, A., (2004) *Osmanlı Öncesi Harput'un Tarihi ve Dini Yapısı*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Geçen, F., Kösem, A., "Türk Kerpiç Mimarisi Ve Cumhuriyet Sonrası Kerpiç Evlerin

- Türk Resim Sanatındaki Yeri Ve Malatyalı Sanatçıların Eser Örnekleri”, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*, 2018, (11): 52-68.
- Germaner, S., (1997) Barok Üslup. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, İstanbul.
- Germeç, U., "Batılılaşma Yönünde Türk Resim Sanatının Estetik Bağlam Sorunu", *Ulakbilge*, 2018, 6(29), ss. 1363- 1389.
- Giray, K., (2000) Çallı ve Atölyesi. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Gögebakan, Y., (1999) Malatya ve Çevresi Geleneksel Konut Mimarisinin Plastik Açıdan Çözümlemesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Gümrah, H., (2000) Temel Tasarım Ders Notları.
- Günek, H., Karadoğan S., "Harput"ta Rekreatif Amaçlı Fiziki Mekân Düzenlemeleri ve Çevre Plânlaması", TDV Dünü ve Bugünüyle Harput Sempozyumu, 1998, ss. 333-363.
- Hasol, D. (2019). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, 16. baskı, Y.E.M. Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu M.Ş., Eyüboğlu S., "Avrupa Resminde Gerçek Duygusu", İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1972, ss. 7-8.
- İşler, B. “Orta Likya Bölgesi’nde Yeni Bir Keşif: Günağı Kilisesi”, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2016, 25, ss. 363-392.
- Karaman, F., (2005) Dünü ve Bugünüyle Harput: Sempozyumu: 24-27 Eylül 1998, (2.Baskı), Türkiye Diyanet Vakfı, Elazığ.
- Karaman, M., “Kayalar Üstünde Bir Şehir Harput” 2010, ss. 7-8. http://www.marengen.tr/haber_detay.asp?haberID=321
- Keser-Kayaalp, E., "Geçmiş ve Şimdi Arasında: Harput'taki Meryem Ana Kilisesi'nin Kültürel ve Fiziksel Biyografisi", *Sanat Tarihi Dergisi, STD*, 2016, XXV / 2, ss. 193-212.
- Keser-Kayaalp, E., (2013) Églises Et Monastères Du Tur 'Abdin: Les Débuts D'une Architecture Syriaque, Françoise Briquel Chatonnet (Ed.), Les Églises En

- Monde Syriaques, Geuthner, Paris.
- Metin Basat, E., "Görsel Bir Metin Olarak Geleneksel Mimariye Bakmak", Milli Folklor, 2014, 26 (104), ss. 138-151.
- Mittler, G., Ragans, R., (1999) Understanding art, McGraw-Hill, New York.
- Mülayim, S. (2002). Kubbe. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı) c. XXVI, s. 300
- Nasuh, M. (2015). (16.YY.). Beyan-I Menazil- Sefer-İ Irakeyn. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı Nadir Eserler Kütüphanesi.
- Orakoğlu, M.E., "Elazığ'daki Tarihi Yapıların Temel Sistemlerinin İncelenmesi", E-Journal Of New World Sciences Academy Engineering Sciences, 2011, 6(4), ss. 859-869.
- Pasadeu, A. (1973). İ Laiki Arkitektoniki Tis İmru, (İmroz'da Halk Mimarisi), Atina Akademisi Yunan Kültürünü Araştırma Merkezi Yayınları 12, Atina.
- Renda, G., Erol, T., (1980) "Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı", Tıglat Sanat Galerisi, 1980, C.1., ss. 30-40.
- Sevin, Veli, vd., (2011) Harput - Kale Mahallesinde Osmanlı Yaşamı, Ege Yayınları, İzmir.
- Sözen, M., Tanyeli, U., (2016) Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, (16.baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Sunguroğlu, İ., "Harput Yollarında". Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları, İstanbul, 1968, 1(IV), ss. 259-260.
- Sunguroğlu,İ., (1958). Harput Yollarında. C.1, İstanbul.
- Sunguroğlu,İ., (1958). Harput Yollarında. C.1, İstanbul.
- Tanoğlu, İ., "Harput Süryani Kadim Ortodoks Meryem Ana Kilisesi'nin Dünü ve Bugünü", Fırat Üniversitesi Harput Uygulama ve Araştırma Merkezi Geçmişten Geleceğe Harput Sempozyumu, Elazığ 23-25 Mayıs, 2013, ss. 777-790.
- Tansuğ, S., (1993) Resim Sanatının Tarihi, (3. Baskı), Remzi Kitabevi, İstanbul.

- Tepecik, A., (2002) Grafik Sanatlar. Detay Sistem Ofset, Ankara.
- Tonbul, S., Karadoğan, S., "Harput'un Kuruluş Yeri Ve Şehrin Fonksiyonunu Yitirmesi Üzerinde Etkili Olan Doğal Çevre Faktörleri", TDV. Dünyü ve Bugünüyle Harput Sempozyumu, Elazığ, 1998, Cilt II, ss. 303-324.
- Topçu Yurdigül, B. (2010). Türk Resminde Hat Sanatı Ve Türk-İslam Mimarisinin Yansımaları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Topçu, S. (2014). "Tarihi Ve Kültürel Bilincin İncelenmesi: Harput Kalesi Örnekleme", NWSA-Education Sciences, 9: (2), s. 99-119.
- Turanî, A. (1993). Sanat Terimleri Sözlüğü, 18. Baskı, İstanbul.
- Turani, A. (2003). Dünya Sanat Tarihi, 9. Baskı, İstanbul.
- Uzun, C., "17. Yüzyılda Harput Ulu Camii", Fırat Üniversitesi Harput Araştırmaları Dergisi, Elazığ, 2014, 1(2), ss. 29.
- Ünal, M. A., (1989) XVI yy. Harput Sancağı (1518-1566), TTK, Ankara.
- Visual Arts Encyclopedia. (2019) Architecture History. Erişim Tarihi: 15.11.2019 <http://www.visual-arts-cork.com/architecture-history.htm>
- www.sanattarsi.com
- Yıldırım, R., (2013). Harput/Elazığ Yöresinin Tarihi Coğrafyası, Geçmişten Geleceğe Harput Sempozyumu, Elazığ: Bildiriler Kitabı.
- Yıldırım, R., (2013). Harput/Elazığ Yöresinin Tarihi Coğrafyası, Geçmişten Geleceğe Harput Sempozyumu, Elazığ: Bildiriler Kitabı.
- Yıldız, C., "Harput'taki Ziyaret Yerleri Etrafında Oluşan Ritüellere Din Sosyolojisi Açısından Bakış", Fırat Üniversitesi Harput Uygulama ve Araştırma Merkezi Geçmişten Geleceğe Harput Sempozyumu, Elazığ 23-25 Mayıs, 2013, ss. 879-903.
- Yılmaz, F., "Antik Dönem Fresk Yapım Teknikleri", Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, Temmuz-2012 2(4), ss. 95-105.
- Yılmaz, M., "Batı Resminde Yeme-İçme Konulu Sahnelerin Menşei Üzerine Bir

Değerlendirme (Ortaçağ'ın Başlangıcından Barok Dönemin Sonuna Kadar)",
Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi,
Ağustos, 2018, 44, ss. 111-138.

Yolcu, E. (2009). Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri. Ankara: Nobel Yayın
Dağıtım.



RESİMLERİN KAYNAKÇASI

Resim 2.1:	Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.	10
Resim 2.2:	Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.	11
Resim 2.3:	Çolak, Halil İbrahim, Fotoğraf Arşivi, 2004.	11
Resim 2.4:	Çolak, Halil İbrahim, Fotoğraf Arşivi, 2004.	12
Resim 2.5:	Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.	13
Resim 2.6:	Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.	13
Resim 2.7:	Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.	15
Resim 2.8:	Çolak, Halil İbrahim, Fotoğraf Arşivi, 2015.	16
Resim 2.9:	Keser-Kayaalp, 2016: 195.	17
Resim 2.10:	Keser-Kayaalp, 2016: 195.	18
Resim 2.11:	Keser-Kayaalp, 2016: 196.	18
Resim 2.12:	Keser-Kayaalp, 2016: 196.	19
Resim 2.13:	Çolak, Halil İbrahim, Fotoğraf Arşivi, 2017.	20
Resim 2.14:	Çolak, Halil İbrahim, Fotoğraf Arşivi, 2018.	21
Resim 2.15:	Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.	22
Resim 2.16:	Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.	23
Resim 2.17:	Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.	23
Resim 2.18:	Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.	25
Resim 2.19:	Aytaç, 2017: 8.	26
Resim 2.20:	Çolak, Halil İbrahim, Fotoğraf Arşivi, 2018.	27
Resim 2.21:	Çolak, Halil İbrahim, Fotoğraf Arşivi, 2018.	27
Resim 2.22:	Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.	29
Resim 2.23:	Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.	29
Resim 2.24:	Fotoğraf Araştırmacı Tarafından Çekilmiştir, 2019.	30
Resim 3.5:	Web Gallery Of Art, 1996.	42