DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ

KISALTMALAR

a.	antik adı
AAMM	Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi
Ad.	Adası
ADMMA	Ankara Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi
ADRHM	Ankara Devlet Resim Heykel Müzesi
Ak.	Akademisi
Alm.	Almanca, Almanya
Ar.	Arapça
Ari.	Arizona
AÜ	Ankara Üniversitesi
b.	bugün
baş.	başlangıç tarihi
BDT	Bağımsız Devletler Topluluğu
bit.	bitiş tarihi
BM	Birleşmiş Milletler
Böl.	Bölgesi
Bul.	Bulgaristan
BÜ	Boğaziçi Üniversitesi
c.	cilt
Cal.	California
Col.	Colorado
Cum.	Cumhuriyeti
Çek.	Çekce, Çekoslovakya
çev.	çevrildi
Çin.	Çince
çoğ.	çoğul
Conn.	Connecticut
d.	doğumu, doğum tarihi
DAC	Demokratik Alman Cumhuriyeti
dil.	dilinde
DMMA	Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi
dol.	dolayı, dolayları
DRHS	Devlet Resim Heykel Sergisi
DSİ	Devlet Su İşleri
DTCF	Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
DTGSYO	Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu
e.	eskiden
EA	Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi
E.Tr.	Erken Türkçe
EEMGM	Eski Eserler ve Müzeler Genel Müd.
EAÜ	Eskişehir Anadolu Üniversitesi
Ens.	Enstitüsü
Env.	envanter numarası
Esk.	Eskimoca
etk.	etkinlik yılı/yılları
EÜ	Ege Üniversitesi (b.Dokuz Eylül Üniversitesi)
Fak.	fakültesi
Far.	Farsça
Fin.	Fince, Finlandiya
Flo.	Florida
Fr.	Fransızca, Fransa
G.Ö.	Günümüzden Önce
Gal.	Galeri, Galerisi
Geo.	Georgia
Gr.	Eski Yunanca
GSA	Güzel Sanatlar Akademisi
GÜ	Gazi Üniversitesi
H.	Hicri tarih
hd.	hükümdarlık dönemi
HÜ	Hacettepe Üniversitesi
Ia.	Iowa
Ill.	Illinois
IIT	Illinois Teknoloji Enstitüsü
Ind.	Indiana
Ir.	Irak
İAM	İstanbul Arkeoloji Müzeleri
İb.	İbranice
İDGSA	İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi
İDMMA	İstanbul Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi
İRHM	İstanbul Resim Heykel Müzesi
İEŞEM	İstanbul Eski Şark Eserleri Müzesi
İng.	İngilizce, İngiltere
İsp.	İspanyolca, İspanya
İt.	İtalyanca, İtalya
İTİEM	İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi
İTÜ	İstanbul Teknik Üniversitesi
İÜ	İstanbul Üniversitesi
İÜK	İstanbul Üniversitesi Kitaplığı
İZDRHM	İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi
Ja.	Japonca, Japonya
K.C.	Kuzey Carolina
K.D.	Kuzey Dakota
Kil.	Kilise, Kilisesi
Kol.	koleksiyonu
KTÜ	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Küt.	Kütüphane, Kütüphanesi
Lat.	Latince
Lis.	Lise, Lisesi
Lou.	Louisiana
Lüks.	Lüksemburg
Mac.	Macarca, Macaristan
Mass.	Massachusetts
MEB	Milli Eğitim Bakanlığı
Mich.	Michigan
Minn.	Minnesota
Miss.	Missouri
MIT	Massachusetts Teknoloji Enstitüsü
MÖ/MS	Milattan Önce/Milattan Sonra
MSÜ	Mimar Sinan Üniversitesi
MÜ	Marmara Üniversitesi
Müd.	Müdürlüğü
Müz.	Müzesi
N.J.	New Jersey
N.Y.	New York eyaleti
ODTÜ	Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Ok.	Okulu
Okl.	Oklahoma
on.	onarılmıştır
or.	ortası, ortaları
Ore.	Oregon
Osm.	Osmanlıca
ö.	ölümü, ölüm tarihi
ör.	örneğin
pd.	papalık dönemi
Penn.	Pennsylvania
Phi.	Philadelphia
Pol.	Polonya
Por.	Portekizce
R.I.	Rhode Island
Rus.	Rusça
s.	(metinde) sonra, sonradan; (kaynakçada) sayfa
Sansk.	Sanskrit dili
SBF	Siyasal Bilgiler Fakültesi
Sic.	Sicilya
SSC	Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti
sü.	sütun
sür.	sürüyor
tas.	tasarım tarihi
TBMM	Türkiye Büyük Millet Meclisi
TDK	Türk Dil Kurumu
Tenn.	Tennesse
Tex.	Texas
TMMOB	Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği
Tr.	Türkçe
TSM	Topkapı Sarayı Müzesi
TSMK	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
TTK	Türk Tarih Kurumu
TTOK	Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu
TÜBİTAK	Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu
UESYO	Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu
UK	Ulusal Kütüphane
Ün.	Üniversitesi
üst.	üstünde
vb	ve benzeri
vbg	ve benzeri gibi
Ver.	Vermont
Vir.	Virginia
Wash.	Washington
Wis.	Wisconsin
yak.	yakınları
yar.	yarımada
yay.haz.	yayına hazırlayan
yaz.	yazımında *(transcription)*
yık.	yıkılmıştır
ykş.	yaklaşık
YTÜ	Yıldız Teknik Üniversitesi
Yug.	Yugoslavya
Yun.	Yunanistan
Yun.ad.	Yunanistan'da ada
YÜ	Yıldız Üniversitesi
yük.	yükseklik
yy	yüzyıl

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

GÜZER, Abdi (Dr.)
HARMANKAYA, Savaş (Dr.)
HARRISON, R. Martin (Prof.Dr.)
HASOL, Doğan
HAUPTMANN, Harald (Prof.Dr.)
HELLSTRÖM, Pontus (Prof.Dr.)
İDİL, Vedat (Prof.Dr.)
İNAL, Güner (Prof.Dr.)
İNAN, Jale (Prof.Dr.)
İNANKUR, Zeynep (Prof.Dr.)
İSKENDER, Kemal (Prof.)
KADİROĞLU, Mine (Dr.)
KÂHYA, Yegân (Dr.)
KALKAN, Hatice
KARAMAĞARALI, Beyhan (Prof.Dr.)
KARAÖREN, Fatma N.
KARAÖREN, Mehmet (Doç.Dr.)
KARWIESE, Stephan (Prof.Dr.)
KAZMAOĞLU, Mine (Dr.)
KINIK, Doğan
KİBAROĞLU, Sibel
KOENIGS, Wolf (Prof.Dr.)
KORFMANN, Manfred (Prof.Dr.)
KORKMAZ, Tansel
KOZBE, Gülriz (Dr.)
KOZİKOĞLU, Nilüfer
KÖKSAL, Gül
KÖSE, Veli
KUBAN, Doğan (Prof.)
KULA, Lale
KUNDAK, Zehra
KURAN, Aptullah (Prof.Dr.)
KURUYAZICI, Hasan
KÜÇÜKERMAN, Önder (Prof.Dr.)
KÜR, Işılar
LE ROY, Christian (Prof.Dr.)
MADRA, Beral
MAZLUM, Deniz
MB → BEYKAN, Müren
MELLINCK, Machteld J. (Prof.Dr.)
MK → KAZMAOĞLU, Mine (Dr.)
MS → SOYSAL, Mine
MUTLU, Belkıs (Prof.Dr.)
MÜLLER-WIENER, Wolfgang (Prof.Dr.)
NÂSIR, Ayşe (Dr.)
ORHON, Melisa
OSMAY, Sevin
ÖDEKAN, Ayla (Prof.Dr.)
ÖKE, Altan (Prof.Dr.)
ÖLÇER, Cüneyt
ÖTÜKEN, Yıldız (Prof.Dr.)
ÖZAYTEN, Nilgün (Dr.)
ÖZBAŞARAN, Mihriban (Dr.)
ÖZDEN, Engin
ÖZDEŞ, Gündüz (Prof.Dr.)
ÖZDOĞAN, Aslı (Dr.)
ÖZDOĞAN, Mehmet (Prof.Dr.)
ÖZENDES, Engin
ÖZER YELTAN, Lerzan
ÖZGAN, Ramazan (Prof.Dr.)
ÖZGÜNEL, Coşkun (Prof.Dr.)
ÖZGÜNER, Ahmet
ÖZKAN, Suha (Dr.)
ÖZSOY, Aydan
ÖZSOY, Nalan
ÖZTAN, Aliye (Prof.)
ÖZTÜRK, Arzu
PAKSOY, Günay İ.
PAMAY, Besalet (Prof.Dr.)
RADT, Wolfgang (Prof.Dr.)
REISHAN, Turhan Kâmil (Dr.)
RENDA, Günsel (Prof.Dr.)
RONA, Zeynep
SALMAN, Yıldız
SANER, Turgut (Dr.)
SAVAŞ, Ayşen (Dr.)
SAYAR, Mustafa (Dr.)
SİNEMOĞLU, Nermin (Prof.)
SOYSAL, Gün
SOYSAL, Mine
SÖNMEZ, Zeki (Dr.)
SÖNMEZ, Necmi
ŞAHİN, Emine
ŞAHİN, Sencer (Prof.Dr.)
ŞAHİNLER, Orhan (Prof.)
ŞENER, Aslı
TANINDI, Zeren (Prof.Dr.)
TANJU, Bülent
TANSUĞ, Sezer
TANYELİ, Gülsün (Dr.)
TANYELİ, Uğur (Doç.Dr.)
TAPAN, Mete (Prof.Dr.)
TARHAN, Taner (Prof.Dr.)
TEKCAN, Süleyman Saim (Prof.)
TEKELİ, İlhan (Prof.Dr.)
TEMİZER, Raci
TEPECİ, Fatma M.
TOKOL, Ayşegül S. (Dr.)
TOLUNAY, Elif Tül (Doç.Dr.)
TOPUZ, Hıfzı (Dr.)
TOYDEMİR, Nihat (Prof.Dr.)
TUCHELT, Klaus (Prof.Dr.)
TUGAY, Semra
TUNALI, İsmail (Prof.Dr.)
TÜKEL, Uşun (Doç.Dr.)
UĞURLU, Aydın (Doç.Dr.)
ULABA, Nurcan
ULUOĞLU, Belkıs (Doç.Dr.)
UMURTAK, Gülsün (Dr.)
ÜNLÜ, Alper (Doç.Dr.)
VERHAAREN, Bruce (Dr.)
VOIGT, Mary (Dr.)
YALÇINER, Gamze
YALÇINKAYA, Işın (Prof.Dr.)
YALINAY, Şebnem
YAMAMOTO, Tatsuyo
YARDIMCI, Nurettin (Dr.)
YAVUZ, Yıldırım (Prof.Dr.)
YILDIZALP, Ali
YÜCEL, Cem
YÜMER TİGREL, Gülay
YÜREKLİ, Hülya (Prof.Dr.)
ZELEF, M. Haluk
ZR→ RONA, Zeynep

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ

KATKIDA BULUNAN YAZARLAR

ABBASOĞLU, Halûk (Prof. Dr.)
ABORA, Emel
ACAR, Erhan
ACAR, Özgen
ADAM, Mehmet (Dr.)
AHUNBAY, Metin (Prof.Dr.)
AHUNBAY, Zeynep (Prof.Dr.)
AKAY, Ali (Doç.Dr.)
AKCAN, Esra
AKIN, Günkut (Doç.Dr.)
AKIN, Nur (Prof.Dr.)
AKIŞ, Feryal
AKTÜRE, Zeynep
AKURGAL, Ekrem (Ord.Prof.Dr.)
ALKIM, Handan
ALKIN, Hatice Ç. (Dr.)
ALPARSLAN, Ali (Prof.Dr.)
ALSAÇ, Üstün (Dr.)
ALTAN, Elvan
ALTAŞ, Nur (Prof.Dr.)
ALTINTAŞ, Yurdaer (Prof.)
ALTINYILDIZ, Nur
ALTUN, Ara (Prof.Dr.)
ANADOL, Şermin
ANILANMERT, Beril (Prof.)
ARAT, Necla (Prof.Dr.)
ARSEBÜK, Güven (Prof.Dr.)
ARSLAN, Neclâ (Dr.)
ARTAN, Tülay (Dr.)
ASLANOĞLU, İnci N.(Prof.Dr.)
ATAGÖK, Tomur (Prof.)
ATAKAN, Nancy
ATASOY, Nurhan (Prof.Dr.)
AYDIN, İrem
AYDIN, Murat
AYDOĞAN, Şafak
BABACAN, İpek
BAKIR, Güven (Prof.Dr.)
BAKIR, Tomris (Prof.Dr.)
BAKIRER, Ömür (Prof.Dr.)
BALKAN, Erhan (Prof.)
BALKAN-ATLI, Nur (Doç.Dr.)
BAŞAK, Dilek
BATUR, Afife (Prof.Dr.)
BAYAZIT, Nigân (Prof.Dr.)
BAYBURTLUOĞLU, Cevdet (Prof.Dr.)
BAYDUR, Nezahat (Prof.Dr.)
BAYHAN, Mehmet (Prof.)
BAYKAN, Sema
BAYSAN, İpek
BEHM-BLANCKE, R. (Prof.Dr.)
BEKTAŞ, Cengiz
BEKTAŞ, Dilek (Doç.Dr.)
BELGE, Murat (Doç.Dr.)
BERTI, Fede (Dr.)
BEYKAN, Ahmet
BEYKAN, Müren
BİLGİ, Önder (Prof.Dr.)
BİLGİN, İhsan (Doç.Dr.)
BİNAN, Can (Doç.Dr.)
BİNGÖL, Orhan (Prof.Dr.)
BORCHHARDT, Jurgen (Prof.Dr.)
BOYLA, Oya (Prof.Dr.)
BOZDOĞAN, Sibel (Prof.Dr.)
BOZKURT, Mahmut
BOZKURT, Nejat (Prof.Dr.)
BULUÇ, Sevim (Prof.Dr.)
BURSA, Nihal
CANSEVER, Meltem
CAUVIN, Jacques (Prof.Dr.)
ÇAĞLAYAN, Gaye
ÇAKMAKOĞLU, Nevin
ÇAKUŞ, Burcu
ÇELEBİ, Rezan
ÇELGİN, Vedat (Dr.)
ÇELİK, Oğuz Cem (Dr.)
ÇEVİKER, Turgut
ÇİLİNGİROĞLU, Altan (Prof.Dr.)
ÇOKER, Adnan (Prof.)
ÇORAPÇIOĞLU, Kemal (Doç.Dr.)
DAL, Esin
DARGA, Muhibbe (Prof.Dr.)
DEMİRKÖK, Feza
DEMİRÖZ, Nermin (Prof.Dr.)
DEVREKER, John (Prof.Dr.)
DİNÇOL, Ali M. (Prof.Dr.)
DM → MAZLUM, Deniz
DOĞAN, Ferruh
DUBEN-AKSÜĞÜR, İpek (Dr.)
DURU, Refik (Prof.Dr.)
DÜLGEROĞLU, Yurdanur (Prof.Dr.)
EBCİOĞLU, İsmet
EGELİ, Gönül
ELLİS, Richard S. (Prof.Dr.)
ERENLER, Emre
ERGİN, Nilüfer
ERGİNSOY, Ülker (Dr.)
ERGÜLER, Meltem
ERİM, Kenan T. (Prof.Dr.)
ERKANAL, Armağan (Prof.Dr.)
ERKANAL, Hayat (Prof.Dr.)
ERKTİN, Ayşe
ERSOY, Halit Yaşa (Doç.Dr.)
ERTUĞ YARAŞ, Füsun (Dr.)
ERZEN, Afif (Prof.Dr.)
ERZEN, Jale Necdet (Prof.Dr.)
ESİN, Ufuk (Prof.Dr.)
EVYAPAN, Gönül (Prof.Dr.)
FRENCH, David H. (Prof.Dr.)
FRANGIPANE, Marcella (Dr.)
GERMANER, Ali Teoman (Prof.)
GERMANER, Semra (Prof.Dr.)
GEZGİN, Serpil
GİRAY, Kıymet (Dr.)
GİRGÖK, Lale
GÖRÜNÜR, Lale
GÜLÇUR, Sevil (Dr.)
GÜLENAZ, Nursel
GÜLSEN, Ayla (Dr.)
GÜLSEN, Ömer (Dr.)
GÜNAY, Duygu
GÜR, Berin F.
GÜRÇAĞLAR, Aykut
GÜRDAL, Erol (Prof.Dr.)

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

girişleri"nde, aynı anlama gelen terimler ya da sanatçıların farklı adları eşit (=) işaretiyle (ör.ARAS = ÇARŞI; GIAMBOLOGNA = GIOVANNI BOLOGNA); bir başka madde içinde geçen ya da açıklanan terim, sanatçı ve benzerleri de bakınız (→) işaretiyle (ör.MÜEZZİN MAHFİLİ →MAHFİL) verilmiştir. Kimi "gönderme girişleri" de "dolaylı gönderme" biçiminde düzenlenmiştir (ör.ÇIPLAK BETON = BRÜTBETON →BETON).

Hem "doğal gönderme" hem de "gönderme girişi" birden fazla maddeye gönderme yapıyorsa, gönderilen maddeler noktalı virgülle ayrılarak alfabetik olarak dizilmiştir. Eğer gönderme, alt başlıkları bulunan uzun bir maddeye yapılıyorsa, madde adı büyük harfle yazıldıktan sonra, alt başlık parantez içinde küçük harfle verilmiştir. ***Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi***'nde 4400 madde girişinin yanı sıra 1700 dolayında "gönderme girişi" bulunmaktadır.

KAYNAKÇA

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'nin Ekler Bölümü'nde 3500'ü aşkın kitap, makale, tez ve benzeri gibi yayımı kapsayan bir **Sanat Yapıtları Kaynakçası** yer almaktadır. Bu kaynakça iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde ansiklopedi, sözlük gibi genel yayınlar sayısız; ikinci bölümdeyse madde özelindeki kaynaklar sayılı olarak alfabetik biçimde sıralanmıştır. Bu özel kaynakların sayıları maddelerin sonunda belirtilmiştir. Kaynakça büyük oranda ana maddelerin yazarları tarafından belirlenmiş, okurun ulaşmakta güçlük çekeceği eski tarihli yapıtlarla, kitaplıklarda bulunmayan yabancı dergi gibi süreli yayınlara yer verilmemiş; özellikle kapsamlı kaynak listelerini de içeren yapıtlar yeğlenmiştir.

YABANCI TERİMLER SÖZLÜĞÜ

Türkiye'de mimarlık ve sanat alanlarındaki Türkçe terimlerin genellikle yabancı terimlerle birarada kullanıldığı göz önüne alınarak, öncelikle her terminoloji maddesinin girişinde, söz konusu terim için, üç dildeki (İngilizce, Fransızca, Almanca) karşılıkları da belirtilmiştir. Bu terimler, Ekler Bölümü'nde, **Yabancı Terimler Sözlüğü** olarak, bu kez Türkçe karşılıklarıyla birlikte, bağımsız üç ayrı sözlük biçiminde sunulmuştur. Okura böylece dilediğinde yabancı dillerdeki mimarlık ve sanat terminolojisini de izleme olanağı verilmiştir.

GENÇ KUŞAKLAR İÇİN

Türkiye'nin kültür ve sanat yaşamında ***Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi***'nin tüm sanatseverler ve özellikle de genç kuşaklar için *kaynak* niteliğinde bir başvuru yapıtına dönmesi dileğiyle, tüm katılanlara yeniden teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

kebbire gibi Osmanlı mimarlık ve sanat terminolojisi; humor, grotesk, ikonografi, ikona, dekolaj, frotaj, illüstrasyon, papier-mâché, kilise, manastır, grotto, uçan payanda, villa, hôtel gibi Batı mimarlığı ve sanatı terminolojisini açıklayan maddeler. Bu terminoloji gruplarının gerek saptanmasında, gerek yazım biçimlerinin belirlenmesinde, ana maddeleri yazan uzmanların önerileri göz önüne alınmış; ana konularla ilgili öbür maddelerin yazımlarında da aynı ilkeler benimsenmiştir. Örneğin, Antik Çağ terminolojisinde "akant" ya da "amfora" gibi yaygın Türkçe kullanımlar benimsenirken, *aedicula* ya da *martyrium* gibi yaygınlığı bulunmayan sözcükler özgün dillerinde ve *italik* olarak verilmiştir.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'ndeki tüm maddeler, niteliklerine göre ya yetkin uzmanlarca özgün olarak yazılmış ya da uluslararası kaynaklardan derlenmiştir. Özgün metinlerde yazarların imzası **siyah** harflerle verilmiştir. Özgeçmişler, ülke sanatları, iller, terminolojinin büyük bölümüyle bazı ören yerleri, akım, okul, grup ve kuruluşlar derleme niteliğindedir. Buna karşılık, genel konular, bazı uygarlıklar, üsluplar, akımlar, okullar, gruplar, kavramlar, özgeçmişler ve terminoloji, ilgili uzmanlar tarafından özgün olarak yazılmıştır. Ayrıca, kimi terminoloji ve kısa metinler, ***Ansiklopedi***'yi düzenleyenlerce ortaklaşa oluşturulduğundan imzasız; değişik uzmanlık alanlarını kapsayan bazı maddeler iki, üç, hatta dört imzalı; bazıları da gene ***Ansiklopedi***'yi düzenleyenler tarafından güncelleştirildikleri için yazar imzasının yanı sıra EA kısaltmasıyla birlikte verilmiştir. Yazım çalışmaları, 1996 başlarında sona ermiştir.

UYGULANAN YAZIM İLKELERİ

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'nde yazım kuralları için Türk Dil Kurumu'nun ***11. Yazım Kılavuzu*** (1981); tarihler, bir ölçüde de yazımlar için ***AnaBritannica Ansiklopedisi*** temel alınmış; yapı bilgisine ilişkin mimarlık terminolojisinde Doğan Hasol'un ***Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*** (İstanbul, 1995 [1975]) ana kaynak olarak değerlendirilmiş; özel terminolojilerde ise genel konuyu yazan uzmanın önerileri benimsenmiştir.

Mısır ve Mezopotamya gibi uygarlıkların, soyların ya da dönemlerin tarihlendirilmesinde uzmanların birbirinden değişik yaklaşımları bulunduğundan, bu uygarlıklara ilişkin ana maddelerde yer alan tarihlerle, ***Ansiklopedi***'nin ikincil maddelerindeki tarihler bazı farklılıklar gösterebilir. İkincil maddelerde ***AnaBritannica***'ya bağlı kalınmış ve bu farklılıklar genel maddelerde gerektiğinde [köşeli parantez içinde] belirtilmiştir. ***Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi***'nde madde niteliğindeki yabancı dillerden akım, grup vb (örnek olarak Art Nouveau, De Stijl) dışında, tüm yabancı sözcükler *italik* olarak yazılmıştır. Ayrıca, yapıt adları (resim, heykel, yapı, tasarım, kitap gibi) *italik*; özel sergi adları, yapıt dizileri, şiir ve öyküler, düz ve tırnak içinde verilmiştir.

Yabancı dillerde (Çince, Rusça, Yunanca gibi transkripsiyon uygulanan dillerin dışında) büyük "İ" harfi bulunmadığından, örneğin metin içinde *ariccio* biçiminde geçen sözcük, madde başında ya da metin içinde gönderme yapılmak istendiğinde büyük harflerle ARICCIO biçiminde yazılmıştır. Latin harfleriyle yazılmayan diller için transkripsiyon yöntemi uygulanmış; Çince sözcük ve adlarda Pinyin sistemine bağlı kalınmış, Wade-Giles yazımı farklıysa "gönderme" yöntemiyle okurun metne ulaşması sağlanmıştır.

Adlarında "van" bulunan mimar ve sanatçılarda madde girişleri, örneğin "VAN GOGH, Vincent" değil "GOGH, Vincent van" biçiminde düzenlenmiştir. Resim, heykel, sergi, yapı ve benzerleri ile kurum adları olabildiğince Türkçeleştirilmiş, gerek duyulduğunda parantez içinde özgün adlar da belirtilmiştir.

ANLATIM ÖZELLİKLERİ

Metinlerin, çeşitli sanat dalları dışındaki okuyucularca da rahat anlaşılabilmesine özen gösterilerek, açık bir anlatım ve yaşayan bir Türkçe'nin kullanımı benimsenmiş; öznel yorumdan uzak, nesnel bir dille yazım yeğlenmiştir. Ayrıca, metinler yazarların anlatım üsluplarına bağlı kalınarak gözden geçirilmiş; yazarın ***Ansiklopedi***'de uygulanan kurallara katılmadığı durumlarda, terim birliği, [köşeli parantez içinde] yayın yönetmeni notu biçiminde ya da "gönderme"lerle sağlanmıştır. Metinler, yukarıda belirtilen yazım kuralları çerçevesinde gözden geçirildikten sonra, yazarının onayı alınarak baskıya hazır duruma getirilmiştir.

GÖNDERMELER

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'nde ilgili maddelere göndermeler "doğal gönderme" ve "gönderme girişi" olmak üzere iki biçimde yapılmıştır. "Doğal gönderme"ler, ***Ansiklopedi***'de bağımsız maddesi bulunan sözcüklerin, metinler içinde ilk geçtikleri yerde BÜYÜK HARF'le yazılması biçimindedir. Amacı, metinleri, ilgili maddelere bağlayıp okuyucuya açılım sağlamaktır. Bazı uzun maddelerde ya da metin içinde gereği duyulduğu yerlerde "Ayrıca →" biçiminde birden fazla "doğal gönderme" de yapılmış; bazı metinlerde ise gönderme açılım sağlamıyorsa, "doğal gönderme" yöntemi uygulanmamıştır. "Gönderme

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

GİRİŞ

SANATSEVERLER başta olmak üzere, her kesim okurun plastik sanatlar ve mimarlıkla ilgili öğrenmek istediği her şeyi bulabileceği özgün bir yapıt niteliğindeki ***Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi***'nin içeriği ve düzeni belirlenirken, benzer nitelikteki yabancı ansiklopedi ve sözlükler incelenmiş; Türkiye'nin gereksinimleri göz önüne alınarak, İslam ve Doğu ülkelerinin sanat ve mimarlığını da işleyen ve özellikle Türk sanatına ağırlık veren yeni bir model oluşturulmuştur. Tüm dünya sanat ve mimarlığının yanı sıra Türkiye'de tarihöncesi dönemlerden başlayarak Anadolu uygarlıkları, Bizans, Selçuklu, Beylikler, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemleri sanatları ayrıntılı olarak incelenmiştir.

İÇERİK

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'ndeki tüm maddeler, niteliklerine göre şöyle değerlendirilebilir:

1. ***Genel Konular:*** Mimarlık, resim, heykel ve bunları bütünleyici nitelikteki arkeoloji, prehistorya, onarım ve koruma, müzecilik, epigrafi, mühür, hat, minyatür, cilt, seramik, dokuma, fotoğrafçılık, karikatür ve benzerleri gibi ana konular.

2. ***Uygarlıklar, Ülke Mimarlıkları ve Sanatları:*** Afrika Kültürleri, Amerika Kültürleri, Orta Asya, Çin, Japonya, Mısır, Mezopotamya, Yunan, Roma uygarlıklarının yanı sıra ABD, Almanya, İngiltere gibi belli başlı ülkeler; Anadolu'da Hitit ve Urartu gibi erken dönem uygarlıklarından başlayarak Roma, Bizans, Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemleri kültürleri; Abbasi, Emevi, Magrip gibi özellikli yöre ya da dönem sanat ve uygarlıkları.

3. ***Akımlar, Üsluplar, Okullar ve Gruplar***: Gerçekçilik, Romantizm, İzlenimcilik, Dışavurumculuk, Kübizm gibi başlıca sanat akımları; Romanesk, Gotik, Rönesans, Barok, Maniyerizm gibi üsluplar; Barbizon Okulu, Fontainebleau Okulu, Tuna Okulu gibi sanat okulları; Müstakiller, D Grubu, Yeni Gerçekçiler, Der Blaue Reiter gibi gruplar; ayrıca, Bilgisayarla Mimarlık Tasarımı, Kavramsal Sanat, Post-Modernizm, Dekonstrüktivizm gibi çağdaş yaklaşımlar ve benzerlerine ilişkin maddeler.

4. ***Mimar, Sanatçı ve Sanat Tarihçilerinin Özgeçmişleri***: Mimar Sinan başta olmak üzere Kalûyan-el-Konevi, Dalgıç Ahmed Ağa gibi tarihsel, Sedad Hakkı Eldem, Turgut Cansever, Ersen Gürsel gibi çağdaş dönem Türkiye mimarlarının yanı sıra, Le Corbusier, Aalto, Wright, Tange, Kevin Roche, Aldo Rossi gibi uluslararası nitelikteki mimarlar; Levni, Kara Kalem gibi nakkaşlar; Osman Hamdi Bey, İbrahim Çallı, Erol Akyavaş, Meriç Hızal ya da Leonardo da Vinci, Michelangelo, Salvador Dali, Pablo Picasso, Auguste Rodin, Jackson Pollock, Christian Boltanski gibi sanatçılar; Heinrich Wölfflin, Vasari, Tafuri ya da Celâl Esad Arseven, Doğan Kuban gibi sanat ve mimarlık kuramcıları, tarihçileri; sınırlı sayıda Türk fotoğrafçı, karikatürcü, grafik tasarımcı ve arkeologla ilgili maddeler. Bunlar arasında, ansiklopedinin içeriği çerçevesinde mimarlar ve sanatçılar en geniş grubu oluşturmaktadır. Buna karşılık, mimarlık ve sanat kuramcıları ile tarihçileri ve arkeologlar genel katkıları göz önünde bulundurularak; fotoğrafçılar, karikatürcüler, grafik tasarımcılar ve öbür tasarımcılar arasından ise, uzmanlarca sanatsal anlatımı ön planda tutanlar seçilmiştir. Bu tür maddelerin saptanması sırasında geniş kapsamlı listelerden yararlanılmış; Yayın Kurulu, editörler ve her konunun danışmanları listeleri inceleyerek adları belirlemiştir. Türk sanatçıların seçiminde, ayrıca, Plastik Sanatlar Derneği'nin "*sanatçı*" tanımı da ölçüt olarak alınmıştır. 1960 ve sonrasında doğan genç kuşak sanatçılar, tarihsel bir değerlendirme açısından sürenin kısalığı göz önünde tutularak ansiklopedinin kapsamı dışında kalmışlardır.

5. ***Türkiye'deki Tarihsel Yerleşmeler, Bölgeler ve Türkiye'nin İlleri:*** Tarihöncesine ait Çayönü, Yarımburgaz Mağarası, Ilıpınar, Boğazköy; Antik Çağ'a ait Pergamon, Didyma, Ephesos, Perge gibi ören yerlerinin; Kappadokia, Lykia gibi antik bölgelerin yanı sıra İstanbul, Ankara, İzmir ya da Ani, Hasankeyf, İznik, Harran gibi yerleşmelerin tarihine ve tarihsel yapılarına ilişkin bilgiler.

6. ***Terminoloji***: Yağlıboya, oymabaskı, suluboya, perspektif, çanak-çömlek, sikke, lonca, akademi, betonarme, kiremit, kubbe, kent, kent planlama gibi genel sanat ve mimarlık terminolojisinin yanı sıra tapınak, stadion, piramit, sfenks, kore, kuros, vazo resmi gibi Antik Çağ terminolojisi; stupa, pagoda, çaitya, byobu, fusuma, rulo resmi gibi Uzakdoğu terminolojisi; cami, türbe, külliye, darüşşifa, hankâh, zaviye, kitabe, hattat, mail, celi, kûfi, mü-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

yapı-endüstri merkezi

SUNUŞ

YAPI-ENDÜSTRİ MERKEZİ, 30. çalışma yılında ***Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*** gibi çok değerli bir çalışma ürününü Türkiye'nin kültür ve sanat yaşamına sunmaktan büyük gurur duyuyor.

Bir bilgi merkezi olarak, 1968 yılında kurulmuş olan **Yapı-Endüstri Merkezi** o tarihten bu yana, yapı alanında olduğu kadar kültür, sanat ve mimarlık alanlarında da çalışmalarını bir gönüllü kuruluş heyecanı içinde sürdürüyor. Bu çalışmalar sergiler, fuarlar, kurslar, konferanslar, sempozyumlar ve özellikle de yayınlar düzleminde toplumumuza en iyiyi sunmak doğrultusunda gelişmiştir.

İşte şimdi de ***Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,*** **Yapı-Endüstri Merkezi** yayın etkinlikleri zincirinin en önemli halkalarından birini oluşturuyor. Kişisel olarak benim de görev aldığım bu uzun soluklu ansiklopedi çalışmasının hangi üstün çabalar ve özverilerle yürütülüp sonuca ulaştırıldığını çok iyi biliyorum.

Bir imece anlayışı düzeni içinde, yüzlerce uzmanın değerli katkılarıyla gerçekleşen ve Türkiye'nin sanat ve kültür alanındaki en önemli başvuru kaynaklarından birini oluşturacağına inandığımız bu yapıtı kitaplaştırıp sunmanın gurur ve mutluluğuyla.

Doğan HASOL
Yapı-Endüstri Merkezi
Yönetim Kurulu Başkanı

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Dr.NEJAT F.
ECZACIBAŞI
VAKFI

ÖNSÖZ

ECZACIBAŞI TOPLULUĞU'nun kurucusu Dr. Nejat F. Eczacıbaşı, "*Yaşamın anlamı, her şeyden çok sanat yoluyla kavranabilir... Sanat, bir yaratıcılık ve özgürlük duygusudur*" diyordu.

Türkiye'nin özellikle kültür, sanat, eğitim ve bilimsel araştırma gereksinimlerine katkılarda bulunmak amacıyla 1978 yılında kurulan **Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı**'nın ilk girişimlerinden birisi de, ***Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi***'nin hazırlıklarına başlamak olmuştu.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, dünyada ve Türkiye'de mimarlık, resim, heykel ve çeşitli plastik sanat dallarıyla ilgili tarihsel gelişimi, anlayışları, ülke sanatlarını ve sanatçıları, sanata ilişkin bilgileri, kavramları, terimleri ve çağdaş sanatı topluca okurlarına sunacaktı. On bin yılı aşkın bir geçmişe uzanan Anadolu uygarlıkları da, tarihöncesinden 2000'lere kadar uzanan dönemlerdeki belli başlı yerleşim yöreleri, bölge ve illeri, tarihsel ve güncel özellikleri, sanat alanındaki önde gelen yapıtları ve birikimleriyle ***Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi***'nde geniş bir yer alacaktı.

Çağdaş anlayışlarla düzenlenmiş özgün bir *"kaynak yapıt"* oluşturmak amacıyla, ***Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*** için, güzel sanatlar, estetik, sanat tarihi, sanat teorisi ve en geniş çerçevede plastik sanatlar alanlarında uzmanlaşmış yaklaşık 250 araştırmacı, üniversite öğretim üyesi ve yazar elele verdi. Çalışmalara, gerektiğinde yurt dışından yetkin bilim adamları da katkılarda bulundular. On beş yıllık yoğun uğraşların sonunda, üç ciltte 4400 maddenin yer aldığı bir yapıt ortaya çıktı.

Yaşama 1993'te veda eden Dr. Nejat F. Eczacıbaşı, Türkiye'nin sanat ve kültür yaşamına, ***Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi***'yle böylece son bir katkıyı daha gerçekleştirmiş bulunuyor.

Yıllardır eksikliği duyulan yeni sanat ansiklopedisinin hazırlanmasına emek verenlerin tümüne **Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı**'nın şükranlarını dile getirirken, ***Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi***'nin basım ve yayımını büyük titizlikle üstlenen **Yapı-Endüstri Merkezi**'ne de teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'nin sanat dünyasına kendi alanında beklenenleri verebilmesi, **Eczacıbaşı Topluluğu** için bir mutluluk kaynağı olacaktır.

Bülent ECZACIBAŞI
Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı
Yönetim Kurulu Başkanı

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ

YÖNETİM

Şakir ECZACIBAŞI

YAYIN KURULU

Ali GEVGİLİLİ, Doğan HASOL, Bülent ÖZER (Prof.Dr.)

Yayın Yönetmenleri

Zeynep RONA, Müren BEYKAN

Yardımcı Editörler

Yegân KÂHYA (Dr.), Mine KAZMAOĞLU (Dr.), Deniz MAZLUM,
Turgut SANER (Dr.), Mine SOYSAL, Gülsün TANYELİ (Dr.)

Araştırma

Şermin ANADOL, Sevim ASLAN, Murat AYDIN, Şafak AYDOĞAN,
Emre ERENLER, Gül KÖKSAL, Melisa ORHON, Birsen PARLAR,
Yıldız SALMAN, Semra TUGAY, Gamze YALÇINER

Denetleme

Aygül AĞIR, Özden ARIKAN, Sedef ERKMAN,
Zeynep GÜRATA (Dr.), Celal KOLAY, Aslı KURAL

Yayın Koordinatörü

Sedat ACAR

Yayın Koordinatörü Yardımcısı

Gülçin İPEK

Teknik Yönetmen

M.Muti CEVİZİÇİ

Grafik Tasarım

Levent DÖNMEZ

Teknik Uygulama Sorumlusu

İbrahim ŞAHİN

Son Okuma

Gültekin TARI

Çizim

Sevim ASLAN, Gülsün TANYELİ (Dr.)

Bilgi İşlem-Uygulama

Kenan ÖZTÜRK, Gürdal GÜRAK,
Perihan ADIGÜZEL, Bahar YERLİ, Bürkan ÖZKAN

Dizgi

Gülnur TUZCUOĞLU, Nurhan URAZ, Filiz GÜNDOĞAN, Müjgan LİGEN

Düzelti

N. Özlem GÜREL, Feyzi GÖLOĞLU, Zeynep YAZICIOĞLU, Aylin ÖRS

Arşiv

Dilek GÜRAK

Renk Ayrımı/Film

Figür

Baskı/Cilt

Hürriyet Ofset, 1997

ISBN: 975-7438-51-0 (Takım)
ISBN: 975-7438-52-9 (1.Cilt)

Yayınevi

YEM Yayın (Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları)
Cumhuriyet Cad. 329, Harbiye 80230 İSTANBUL
Tel: (0212) 247 41 85 (PBX)
(0212) 230 29 19
Faks: (0212) 248 48 14 - 241 11 01

Copyright: Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı - Yapı-Endüstri Merkezi A.Ş.
Bu kitabın her hakkı saklı olup tümünün ya da bölümlerinin fotokopi, ofset, teksir ya da başkaca yollarla çoğaltılması ancak YEM Yayın'ın yazılı onayı ile olabilir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Dr.NEJAT F.
ECZACIBAŞI
VAKFI

Kurucusu

Dr. Nejat F. ECZACIBAŞI (1913-1993)

Yönetim Kurulu

Bülent ECZACIBAŞI (Başkan)

Toker ALBAN, Faruk ECZACIBAŞI,

Prof. Dr. Halid Kemal ELBİR, Prof. Dr. Nusret EKİN,

Prof. Dr. Münir EKONOMİ, Tayfun İNDİRKAŞ

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ

1. Cilt

YEM YAYIN
yapı-endüstri merkezi yayınları

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ

YEM YAYIN
yapı-endüstri merkezi yayınları

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

AALTO, Alvar (1898, Kourtane-1976, Helsinki)
Finli mimar, tasarımcı ve kent plancı.
Mimarlığın 1930'lardan bu yana gelişme yönünü en fazla etkileyenlerden biri olan Aalto, MODERN MİMARLIK'ın ilk yıllarında geometrik yalınlığın yol açtığı tekdüzeliği aşmaya, zengin ve esnek bir mimarlık dili geliştirmeye çalışmıştır. Yapıtları WRIGHT'ın ORGANİK MİMARLIK'ına pek çok Avrupalı mimarınkinden daha yakındır. Özellikle, ahşabın kullanım olanaklarını değerlendirmedeki ustalığıyla tanınan Aalto, ünlü Artek mobilyalarının da yaratıcısıdır.

Bir mühendisin oğludur ve ilk konutunu öğrenciyken Alajärvi'de ailesi için yapmıştır. 1921'de Helsinki Politeknik Okulu'ndan mezun olmuş, 1925'te 25 yıl yakın bir işbirliğini sürdüreceği okul arkadaşı Aino Marsio'yla (1894-1949) evlenmiştir. 1927-33 arasında, çağdaş İŞLEVSELCİLİK'in İskandinav çeşitlemesinin anlatımı olacak özgün bir mimarlıktan yana olan Erik Bryggman'la (1891-1955) birlikte çalışmıştır. İlk bağımsız yapıları İşlevselci mimarlığın duyarlı birer uygulaması sayılan Aalto, her yapı özelinde akılcı olanı, giderek yöreseli aramış; 1930'larda tuğlanın ve yerel ahşapların özgün kullanımıyla daha belirli bir yöresel dilde, doğal dokuya uyumlu, daha serbest biçimlerde karar kılmıştır. İlk döneminin özgünlükleriyle ilgi çeken yapıları; *Turun-Sanomat Gazetesi Turku Binası* (bit.1930), *Paimio Verem Sanatoryumu* (1929-33) ve *Viipuri Kütüphanesi*'dir (1927-35, 1943'te yık.). Aalto, *Paimio Sanatoryumu* için bükülmüş ahşap levhalardan mobilyalar da tasarlamıştır. Bunlar, ilk kez uygulanan büküm ve bağlantı yöntemleri, yenilikçi çizgileriyle evrensel bir beğeni kazanarak MOBİLYA tasarımında kalıcı bir etki yaratan Artek mobilyalarının öncüleri olmuşlardır. 1938'de New York Modern Sanat Müzesi, Aalto'nun çeşitli yapılarının fotoğraflarının yanı sıra, mobilyalarından örnekleri ve ahşap levhalardan yaptığı heykelleri, gezici bir sergide toplamıştır. Aynı yıl, ABD'ye giderek Yale Üniversitesi'nde konferanslar veren Aalto, ertesi yıl New York Dünya Sergisi'nde *Fin Pavyonu*'nu kurmak için bu ülkeye yeniden gitmiş; 1937 Paris Dünya Sergisi'nde de yapmış olduğu gibi önceden hazırlanmış öğelerle gerçekleştirdiği bu pavyonuyla büyük başarı kazanmıştır.

1947'de, öğretim üyeliğine çağrıldığı MIT'de eğrisel planlı bir yurt binası (*Baker House*) yapan Aalto, endüstri yapıları konusunda da çalışmıştır. Tasarladığı bu tür yapılar arasında en tanınmışları: *Tampere Sülfat Fabrikası* (1930-31), *Sunila Selüloz Fabrikası* (1936-39) ve *Varkaus Bıçkıevi*'dir (1945-46). KENT PLANLAMA alanındaki ilk denemeleri, çarşılarını ve işçi konutlarını da tasarladığı bu fabrika kuruluşlarıyla ortaya çıkmış; 1934'te Helsinki, Munkkiniemi'de bir bölgenin planlaması yarışmasını kazanmıştır. 1936'da Varkaus için bir kent planı, Kotka'da *Sunila Fabrikası* işçi konutları için de bir yerleşim planı hazırlamıştır. Planlamaları çoğunlukla, geniş bir alana yayılan yapıların doğaya uyumlu düzenlemesine dayanan Aalto'nun mimarlığının vazgeçilmez bütünleyicileri ve sık sık da temel öğeleri, ormanlar ve Finlandiya'nın kayalık kıyıları olmuştur. 1940'ta konutların, iş merkezlerinin ve bir bütün olarak kentin olası yayılmalarının eşzamanlı çözümünü araştırdığı deneysel bir kent üzerinde çalışmıştır. Bu dönemde dikkati çeken tek konut yapısı Noormarkku'da *Mairea Villası* (1938-39) olmuştur. II.Dünya Savaşı'nın ardından büyük ölçekli kent planları gereksinimi ortaya çıkınca, kentlerin yeniden yapımı yönetsel olarak bir bakanlığa bağlanırken, teknik yönetim Aalto'nun başkanlığındaki bir büroya verilmiş ve bu büro, ilki savaş sırasında bütünüyle yıkılan Rovaniemi kenti için (1944-45) olmak üzere, Aalto'nun işlevselci yaklaşımını açıkça yansıtan çeşitli kent planları hazırlamıştır. Aalto'nun savaş sonrası ilk döneminin göze çarpan yapısı kabuk örtüsü ve kırmızı tuğla görünümüyle *Säynätsalo Belediye Binası* (1950-52) olmuştur. Bunu izleyen öteki önemli yapıları arasında, Helsinki'de *Rautatalo Büro Binası* (1953-55), Muuratsalo'da kendisi için tasarladığı stüdyo-konut (1954-55), *Helsinki Kültür Merkezi* (1955-58), 1952'de evlendiği Elissa Makkinheimo'yla birlikte tasarladığı *Hansaviertel Apartmanları* (1955-57, Berlin), Paris yakınında *Carré Evi* (1956-58) ve Imatra'da asimetrik *Vouksenniska Kilisesi* (1956-58), Danimarka'da Aalborg'daki müze (1958-72), Almanya'da Wolfsburg'daki *Volkswagen Kültür Merkezi* (1959-62), Helsinki'de *Enso-Gutzeit Büro Binası* (1959-62), *Seinäjoki Kültür Merkezi* (1962; 1967'de tiyatro eklenmiştir), *Essen Opera Binası* ve Uppsala'da yüksekokul (1962-65), New York Uluslararası Eğitim Enstitüsü'nde *Edgar J.Kaufmann Konferans Salonları* (1965) ile Oregon'da *Abbey Kütüphanesi* (1965-70) sayılmaktadır.

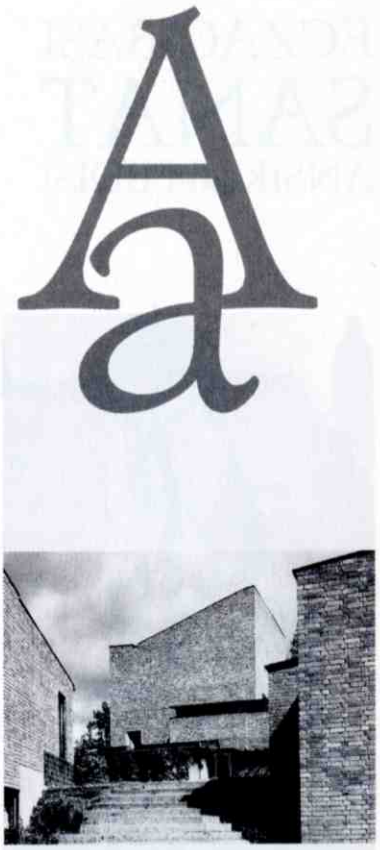
Fabrikadan kiliseye 200'den fazla yapı ve projeye imzasını atan ve etkilediği pek çok yapıyla özellikle Helsinki'ye yepyeni bir görünüm kazandıran Aalto, mimar, planlamacı ve Artek mobilyalarının yaratıcısı olarak bilinmekle birlikte bir heykelci olarak da ünlüdür. Modern sanatın, bu arada dostları CALDER ve LÉGER'nin Finlandiya'da tanınmalarında etkili olmuştur. 1927-54 arasında, özellikle de 1930'larda, "sanatsal laboratuvar deneyleri" diye tanımladığı soyut kabartmalar ve serbest biçimli ahşap levha heykeller yapmıştır. Sanatçı için bu deneylerin, hem mobilya yapımında ahşabın bükülme sorunlarını çözmek hem de mimarlık çalışmalarında yararlanacağı mekânsal ilişkileri geliştirmek gibi ikili bir amacı olmuştur. Deneysel heykelleriyle mimarlığının örtüştüğü yapıları arasında *Essen Opera Binası* ve New York Uluslararası Eğitim Enstitüsü'nün salonları sayılmaktadır. 1960'larda tunç, mermer ve karışık gereçlerden anıtsal heykel çalışmalarıyla dikkati çeken Aalto'nun Helsinki'de *Polijoismaiden Yhdysponkki Bankası Merkez Binası* için yaptığı kabartmayla, savaş alanı artıkları içinde taştan bir düzenleme üstüne yerleştirdiği 9m yüksekliğinde eğri bir tunç sütundan oluşan *Suomussalmi Savaş Anıtı* etkileyici örnekler olarak değerlendirilmektedir.
0001, 0254, 1456, 1524, 2659, 2994. *M.Beykan*

ABACULUS (Lat.) = **TESSERA**

ABACUS (Gr.*abaks*'tan Lat.)
"Başlık tablası", "abakus" ya da "abak" da denir. Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, SÜTUN BAŞLIĞI'nın en üstünde yer alan dörtgen tabla. Abacus, SÜTUN'la ARŞİTRAV ya da KEMER üzengisi arasında yastık görevi yapar.
Çizim → DÜZEN, → SÜTUN BAŞLIĞI

ABAÇ, Nuri (1926, İstanbul)
Türk ressam.
Anadolu'nun kültür mozaiğinden kaynaklanan temaları fantastik bir kurgu ve mizah anlayışıyla ele aldığı resimleriyle tanınır.

1944'te girdiği Güzel Sanatlar Akademisi'nde (b.MSÜ) önce LÉVY'nin atölyesinde resim çalışmış, sonra Mimarlık Bölümü'ne geçerek 1950'de mezun olmuştur. Sanat ve mimarlık çalışmalarını birlikte sürdüren sanatçı 1950-60 arasında Mersin'de, 1960'tan emekli olduğu 1978'e değin de Ankara'da devlet dairelerinde mimar olarak görev



AALTO, Alvar, *Säynätsalo Belediye Binası*, 1950-52, Finlandiya.



ABAÇ, Nuri, *Kırmızı Kuğu*, tuval üzerine yağlıboya, 1996, 50x60 cm.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



ABAKANOWICZ, Magdalena, *Vücut Tuzağı*, 1987

yapmıştır. Öğrencilik yıllarında *Akbaba* ve *Karikatür* dergilerinde çizen Abaç, 1950'lerde bezemesel nitelikli fantastik bir Gerçeküstücü anlatım (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) geliştirmiştir. 1960'ta Ankara'ya yerleştikten sonra Anadolu'nun kültür mirasına, özellikle de mitlerine ilgi duymaya başlamış, ardından SELÇUKLU ve OSMANLI dönemlerinin MİNYATÜR ve bezeme sanatlarıyla KARAGÖZ'ün resimsel öğelerini inceleyerek, bunların bireşimi olan kendine özgü bir imgeler dünyası oluşturmuştur. Sanatçı bu dünyayı *Kral Sulumeli* ve *Fenike Gemisi* adlı yapıtlarında izlendiği gibi fantastik bir kurgu içinde Gerçeküstücü öğelerle yansıtmıştır. Abaç'ın Karagöz oyunlarından hareketle gerçekleştirdiği *Karagöz'ün Gemisi* vb resimlerinde de toplumsal konuları belli bir mizahla ele aldığı görülür. En çok ilgi duyduğu konular pazar yerleri, dönerciler, balıkçılar, küçük esnaf, kara ve deniz taşıtları olan sanatçı 1980'lerden başlayarak bunları özellikle kentleşme ve değişen yaşam biçimleri bağlamında ele almış, 1990'ların başında *Restaurant, Butik, Yelkenli Araba* ve *Karada Bir Gemi* gibi adlar verdiği resimler gerçekleştirmiştir.

Z.Rona

ABADANA = **APADANA**

ABAK

Eski Türkler'de, ölmüş ataların (aba'ların) tapılan suret ve heykelleri. Bir totem niteliğinde olan bu abaklar, çokluk bir direğin başına oyularak ev ve çadırların önüne dikilirdi.

ABAK = **ABACUS**

ABAKANOWICZ, Magdalena (1930, Varşova) Polonyalı kadın heykelci ve deneysel sanatçı. Yapıtlarını, içinde yer aldığı mekânla birlikte tasarlamasıyla tanınır.

Sanat eğitimini 1950-56 arasında Varşova Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda tamamlamış olan Abakanowicz, 1965'ten sonra Polonya'da Posen Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda ders vermiştir. İlk sergisini 1960'ta Varşova'da açmış, bundan sonra dünyanın büyük kentlerinde çeşitli tavırlardaki yapıtlarından oluşan sergiler düzenlemiştir. 1960'larda daha çok MAKRAME yöntemiyle ürettiği, üç boyutlu dokunmuş ve tavanda ya da duvarda asılı büyük yapıtlarla çalışan Abakanowicz, 1970'lere doğru bu yapıtları büyük heykeller olarak doğa içine yerleştirmiş, 1970'te İsveç'teki sergisinde kalın halatlar ve iplerle çalışmış, daha sonraki sergilerinde bunları kalın dokunmuş üç boyutlu parçalar olarak, mekânı bölen perdeler gibi asmıştır. 1980'lere doğru Abakanowicz tümüyle heykele yönelerek başsız TORSO'lar; sırtlar; bir dizi halinde yan yana sandalyelere oturmuş, derileri, kemikleri çürümüş figürler; galeri mekânı içinde satranç takımı gibi yere dizdiği baş heykelleri yapmış ve bu yapıtlarıyla uluslararası sanat ortamında çok tartışılan bir sanatçı olmuştur.

J.N.Erzen

ABAKUS = **ABACUS**

ABANOZ (Far.)

İng.*ebony*, Fr.*ébène*, Alm.*Ebenholz*.

İnce marangozlukta, lüks MOBİLYA ve eşya yapımında kullanılan, tahtası çok sert, siyah renkli ve düzgün dokulu olan bir sıcak ülke ağacı.

ABASIYANIK, Melike = **KURTİÇ, Melike Abasıyanık**

ABBASİ mimarlığı ve sanatı

Son EMEVİ halifesi II.Mervan 744'te halife olduktan sonra yönetim merkezini Şam'dan HARRAN'a taşımıştır. 750'de Emevi yönetimine (661-750) karşı ayaklanan Abbasiler'den Ebu Müslim, Emeviler'i yenilgiye uğratınca İslam dünyasının yönetimi Abbasi Hanedanı'nın (750-1258) eline geçmiştir. Arap dünyasında hanedan değişikliği İSLAM kültür ve sanatının gelişmesinde önemli bir etken olmuş ve uzun süren Abbasi yönetiminde İslam kültürü evrensel bir düzeye ulaşmış; özgün İslam sanatının oluşması da bu döneme rastlamıştır. Siyasal ve ekonomik nedenlerden ötürü yönetim merkezinin Suriye ve Filistin'den MEZOPOTAMYA'ya kaydırılması sanatın gelişim çizgisini de belirlemiştir. Önce Ebu Müslim Merv'e (Türkmenistan) yerleşmiş, ardından 762'de Mansur (hd.754-775) Bağdat kentini kurmuştur. Yönetimin doğuya kayması, Doğulaşma olgusunun ivmesini hızlandırmış ve İslam sanatı İRAN ve ORTA ASYA'dan gelen etkileri özümleme sürecine girmiştir.

Günümüze Mansur'un Bağdat kentinden hiçbir şey kalmamıştır. Bugünkü Bağdat, tarihi kentin üstünde kurulu olduğundan kazı olanağı da yoktur; ancak yazılı belgelerden kentin 8.yy'da kurulduğu anlaşılmaktadır. Kozmolojik özelliklere sahip olduğu düşünülen yuvarlak kent planı Ortadoğu'da Asurlular'dan sonra da kullanılmıştır. Bağdat kentinde de uygulanan bu yerleşme düzeninde yöneticinin güvenliği ilkesinin öncelik kazandığı ve bu amaçla hükümdarın yönetim ve yaşama alanlarının merkeze alındığı görülmektedir. Kentin kuruluşuyla ilgili çalışmalara astrolog tarafından belirlenen bir tarihte başlanmıştır. İslam bilgini Taberi (yks.839-923), *Tarib-i Taberi* adlı yapıtında 2638m çapındaki kent planının külle toprağa çizilerek hükümdara açıklandığını bildirir. Hendek ve iki dizi sur duvarıyla çevrilmiş olan kentin simetri eksenlerinde Kûfe, Basra, Horasan ve Şam kapıları bulunmaktadır. Bu kapılardan kenti boydan boya kateden ana caddelere ulaşılır. Halka ait konutlar iki duvarla çevrili alanda ışınsal yollar üzerinde dizilmiştir. Kentin merkezinde hükümdar sarayı (*Dar-el-İmare*) yer almaktadır. Sarayın genel görüntüsü hakkında bilgi sınırlıdır; açıklamalardan iki katlı ve kare planlı olduğu çıkartılmaktadır. Başlıca özelliği, EYVAN ve onu izleyen kubbeyle örtülü hacmiyle SASANİ geleneğine uygun bir tören mekânına sahip olmasıdır. Bazı kaynaklar ise Türkmenistan konutlarındaki gibi, bu sarayda da dört eyvanın açıldığı kubbeyle örtülü bir hacmin yer aldığını yazar. Ebu Müslim'in Merv'deki sarayının planında da benzer özellikler bulunmaktadır.

Harun Reşid döneminde (786-809) yönetim merkezi Suriye'deki Rakka kentiydi. Rakka'da da yuvarlak plana yaklaşan bir yerleşme biçimi denenmiştir. Kentin *Bağdat Kapısı*, 8.yy Abbasi mimarlığının ünlü örneklerindendir. Tuğladan yapılmış olan kapının nişlerindeki bezemelerin İran'da gelişme gösterecek olan geometrik bezemeye (→BEZEME) öncülük ettiği anlaşılmaktadır. Ayrıca, eğimli duvar örgüsü gibi savunma tekniğiyle ilgili kimi ayrıntıların Haçlılar tarafından Batı'ya aktarıldığı iddia edilmektedir. Abbasi emirlerinden İsa bin Musa'nın (ö.784) yaptırdığı *Ukbaydir Sarayı*, 8.yy'dan kalan bir sivil mimarlık örneğidir. Irak yapı geleneğinden farklı olarak harçlı moloz taşla örülmüş olması ilginçtir. Sivri kemerleri, tonoz örtü sistemi ve duvar düzeniyle Doğu mimarlığı özellikleri gösterir. Yassı niş ve destek dizilişiyle biçimlenen savunma duvarı Sasani geleneğindedir. Saray, kuzey yönünde ayrıca bir sur duvarıyla çevrili olan geniş bir alanı kaplar. Üç bölüme ayrılmış olan yapının, Şam'ın

YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

güneyindeki ünlü Emevi yapısı *Meşatta Sarayı*'nda olduğu gibi, ortadaki bölümünde avludan eyvan ve kubbe örtülü hacimlerden oluşan taht bölümüne geçilir. Koridorla ayrılan yan kanatlarda beyt'ler bulunmaktadır. Girişte bir yanda, avlu yönünde muhafızlara ayrılmış daireler, öte yanda da bir cami vardır. 8.yy Abbasi kent düzenlemesinde ve mimarlığında dikkati çeken en önemli öğe anıtsal ölçü ve görkemdir. Bu gelişme, Arap dünyasının Doğu, özellikle de Sasani sanat ve kültürüyle karşı karşıya gelişinin doğal bir sonucudur. Değişikliği Samarra kentindeki yapı eylemi açık bir biçimde sergilemektedir.

Türk askerlerinin halifenin ordusu içinde sayıca çoğalması ve Bağdat kentinde asker gruplarıyla halk arasında sürekli çatışma çıkması sonucunda Halife Mutasım (hd.833-842) Dicle Irmağı'nın yukarı bölümünde Bağdat'ın kuzeyinde Samarra kentini kurdurmuş (836) ve askerleri bu kente yerleştirerek Samarra'yı yönetim merkezi durumuna getirmiştir. Bağdat'ın sıkışık yerleşim düzeninden kaçan Mutasım, Samarra'da özellikle geniş bir alana yayılan sakin bir yerleşme oluşturmayı amaçlamıştır. Surla çevrilmemiş olan, geniş sokaklarla bölümlenmiş bu kent, 892'de Mutemid'in (hd.870-892) Bağdat'a yerleşmesiyle terkedilmiştir. İmparatorluğun çeşitli bölgelerinden gelen ustaların farklı malzemelerle oluşturduğu Samarra kenti, 9.yy Abbasi sanatının gelişimini bütün yönleriyle belgelemektedir. 33km uzunluğunda olan kent, Alman araştırmacılar Friedrich Sarre ve Ernst Emil Herzfeld'in 1912-13'te yaptıkları kazılar ve daha sonra Irak Eski Eserler Kurumu'nun yönetimindeki kazılarla aydınlığa kavuşmuştur. Kentte inşa edilen ilk yapının Mutasım'ın sekizgen planlı *Kadisiye Sarayı* olduğu sanılmaktadır. Halife, kısa bir süre sonra, bu yapıdan *Cevsak-ül-Hakani* (836) adlı büyük saraya taşınmıştır. Kentin bu bölümünde iki HİPODROM ve Halife Mütevekkil'in (hd.847-861) yaptırdığı *Ulucami* bulunmaktadır. Mütevekkil, yerleşmenin kuzeyinde *Kasr-el-Caferi*'yi ve güneyinde oğlu Mutez (hd.866-869) için *Balkuvara Sarayı*'nı (854-859) yaptırmıştır. Dicle'nin karşı kıyısındaki *Kasr-el-Aşık* ile *Balkuvara*'nın güneyindeki *Kasr-el-Arus* da Mütevekkil tarafından yaptırılmıştır. Gerek bu yapı toplulukları, gerek mimarlığa ilişkin çeşitli sanat örnekleriyle Samarra kenti, Abbasi sanatının özelliklerini ayrıntılarıyla sergilemektedir.

Dinsel mimarlıkta dönemin karakteristik yapısı *Samarra Ulucamisi*'dir. 847-852 arasında Mütevekkil tarafından yaptırılmış olan 240x156m boyutlarındaki *Samarra Ulucamisi*, İslam mimarlığının en büyük camisi olarak tanınmaktadır. Yapı, daire planlı payandalarla desteklenmiş, 2.65m kalınlığında, tuğladan bir kuşatma duvarıyla çevrilmiştir. Üstü örtülü namaz kılma bölümü ayaklarla kıble duvarına dik 25 sahna ayrılmaktadır. Bugün harap durumda olan camide çatının, zeminde kare kesitliyken belli bir yükseklikten sonra köşelerdeki mermer sütunlarla sekizgene dönüşen ayaklara doğrudan oturduğu sanılmaktadır. Avlu yanlarda dört, kuzeyde üç sıra ayakla çevrilmiştir. Yaklaşık 15m yükseklikte olan duvarda çatıya yakın düzeyde pencereler açıldığı anlaşılmaktadır. Caminin kuzeyinde yklş.27m uzaklıkta, Babil'in ZİGGURAT'larını anımsatan dairesel planlı ve sarmal rampalı bir minare bulunmaktadır. Çapı giderek daralan minarenin en üstünde sütunlarla desteklenen bir BALDAKEN'in bulunduğu sanılmaktadır. *Samarra Ulucamisi*'nin bir benzeri 861-862'de yapıldığı düşünülen *Ebu Dulef Camisi*'dir. *Samarra*'dan farklı olarak örtünün kemerlere oturduğu görülmektedir. Ayrıca, *Ebu Dulef Camisi*'nde Mezopotamya'da karşılaşılmayan ama Kuzey Afrika camilerinde yaygın olan kare planlı mihrap çıkıntısı bulunmaktadır. Abbasi döneminden kalan "çok ayaklı" cami örnekleri dışında, tek kubbeli cami örnekleri Hazar Denizi güneyinde *Damgan* (*Tarihane*/Allah'ın Evi, 750-786) ve *Nayin Mescid-i Cumaları*'dır.

SARAY kompleksleri içinde günümüze ulaşan en erken örnek *Cevsak-ül-Hakani*'dir. (*Beyt-ül-Halife*/Halife Sarayı, 836-838). Yaklaşık 1400m uzunluğundaki yapı grubu, basamaklı teraslar üstünde ışınsal bir düzenlemeye göre yapılmıştır. *Bâb-ül-Amma* olarak tanınan üç eyvanlı anıtsal giriş yapısına havuz ve görkemli bir merdivenden geçilerek varılmaktadır. Ortadaki geniş eyvan, halife tarafından kabul salonu olarak kullanılmaktaydı. *Bâb-ül-Amma*'dan sonra simetri ekseni üzerinde bir dizi hol ve avludan geçtikten sonra üç sahınlı bir salona varılmakta, bu salon da kubbeyle örtülü taht salonuyla son bulmaktadır. Taht salonu üç sahınlı salonlarla çevrilmiştir. Taht salonunun arkasında avlular çevresine yerleştirilmiş özel daireler bulunmaktadır. Sarayın arkasında yazın serinlemek için kullanılan SERDAB'lar; çevresindeyse geniş bahçeler, polo alanları ve kanallar bulunmaktadır. Bu bölgedeki saraylar içinde en iyi korunmuş olan *Balkuvara Sarayı*, planda *Cevsak-ül-Hakani*'nin özelliklerini korur, ancak daha gelişmiş bir düzeni olduğu söylenebilir. Yan kanatlarda üç sahınlı bir camisi de bulunmaktadır.

Abbasi döneminde anıtsal mimarlık örneklerine cami ve saray komplekslerinin yanı sıra mezar anıtları da katılmıştır. 9.yy'ın ikinci yarısına değin İslam dünyasında mezar anıtları bulunmamaktadır. İlk kez MS 862'de ölen Abbasi halifesi Muntasır'ın Yunan asıllı annesi oğluna mezar yaptırmak için izin almıştır. Samarra yakınında *Kasr-el-Aşık*'ın güneyindeki *Kubbet-üs-Süleybiye*'nin (892-907) Muntasır'a ait olduğu sanılmaktadır. Kare planlı kubbeyle örtülü merkezî oda, *Kubbet-üs-Sahra*'da olduğu gibi sekizgen bir çevre koridoruyla çevrilidir. Mezar anıtı yapımı Türkler'in İslam dünyasına girmesiyle 10.yy'dan sonra artmıştır. Kuzey Afrika ve İspanya'da savunma mimarlığında BİZANS geleneği egemen olmasına karşın, Abbasi mimarlığında savunma yapılarında özgün denemelere rastlanır. Bu dönemin savunma mimarlığına örnek olarak Bağdat ve Rakka'nın çift duvarlı ve yarım daire destekli kalın duvarları gösterilebilir. Bağdat'ın eğimli kapıları, ROMA ve Bizans'ta bilinmeyen bir tekniktir. Ayrıca, *Ukhaydir Sarayı*'nda uygulanmış olan galeriden ateş fırlatma yöntemi de Abbasi savunma mimarlığına özgüdür.

Abbasi döneminde yönetim merkezinin Mezopotamya'ya kayması, mimarlık dışındaki sanatların gelişmesinde de etkili olmuştur. Bu dönemde ana kaynak Doğu sanatlarıdır (Sasani ve Orta Asya). Samarra'daki yerleşimin tarihleri bilindiğinden (836-892) burada yapılan kazılar Abbasi sanatının söz konusu dönemine ilişkin somut veriler sunar. Samarra yapılarının iç mekânlarındaki zengin ALÇI bezemeler üslup açısından üç gruba ayrılmaktadır. Doğal örgelerin yüksek kabartma tekniğiyle (→KABARTMA) verildiği birinci üslupta en çok kullanılan örge asmadır. Yüzeysel kabartma tekniğinin kullanıldığı ikinci üslupta doğal örgelerde soyutlama dikkati çeker. Örgeler geometrik düzenlemeler içine yerleştirilmiştir. Bu üslup Nişabur'da 10.yy'a değin etkisini sürdürmüştür. Üçüncü üsluptaysa biçimsel soyutlama artmış ve kabartma tekniğinde Avrasya HAYVAN ÜSLUBU'nda görülen eğri kesim tekniği uygulanmıştır. Bu tür kabartmada örgenin dış çizgileri zemine eğik inmekte, ze-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

minse oyulmadan bırakılmaktadır. Örgeler ayrı değil birbirine bağlıdır. Üçüncü üslubun Orta Asya kaynaklı olduğu ve Mezopotamya'ya Türk askerleriyle birlikte geldiği sanılmaktadır. Abbasi resim sanatı hakkında geniş bilgi gene Samarra'daki duvar resimlerinden edinilmektedir. Bu resimlerde Sasani saray sanatıyla Türkistan duvar resminin izleri görülmektedir. Mutasım'ın ilk sarayı olan *Cevsak-ül-Hakani*'deki duvar resimlerinde KIVRIKDAL'lar içinde kuş ve hayvan figürleri yer almaktadır. Bu figürler ayrıca, Sasani DOKUMA sanatında da yaygın bir örge olan inci çerçeveli madalyonlar içinde tek olarak da verilmiştir. Kaplan, tavşan, dağ keçisi, ördek ve turnanın betimlendiği bu duvar resimlerinde işlenen bir başka konu da dans eden kızlardır. Cepheden verilen bu büyük boy figürler Sasani gümüş kaplarında da görülür. Renk düzeninde kırmızı ve mavinin egemen olması da Sasaniler'e bağlanan bir özelliktir. Sasani etkisi dışında Helenistik örgeler de kullanılmıştır. Abbasi DUVAR RESMİ sanatının bir başka merkezi de Nişabur'dur. Burada, Samarra'da olduğu gibi, figür ve hayvan betimlemelerinin yanı sıra PALMET, nar, çam kozalağı gibi bitkisel örgelere yer verilmiştir. Abbasi saraylarının en önemlisi sayılan *Balkuvara Sarayı*'nda yer yer alçı bezemeyle duvar resimleri görülse de bezemeler öteki yapıtlar kadar zengin değildir. Bu yapıda pencerelerin koyu mavi, açık ve koyu okr, koyu yeşil, kırmızı ve menekşe renginde büyük yuvarlak camlarla örtülü olduğu anlaşılmaktadır.

Samarra kazılarında mimarlık bezemesi dışında ipek dokuma, metal ve ahşap örneklerden parçalar da bulunmuştur. Ancak en değerli malzeme SERAMİK buluntulardır. Samarra'yla birlikte Susa, Herat ve Nişabur'da yapılan kazılar sonucunda bu dönem İslam seramik sanatına ilişkin önemli bilgiler edinilmiştir. Çeşitli tekniklerin uygulandığı ve geliştirildiği görülen Abbasi döneminde en yaygın uygulanan BARBUTİN ve kalıplama tekniğidir. Perdah tekniğinin metalik pırıltısı çok tutulmuştur. Başlangıçta birkaç metal oksit birarada kullanılırken zamanla perdahın beyaz zemin üzerindeki etkisini arttırmak amacıyla yalnız metal oksitle çalışılmıştır. Hayvan, insan ve kuş figürleriyle zengin desenler oluşturulmuştur. Bir yandan da ÇİN'den getirilen seramiklerin etkisiyle beyaz sırlı kobalt mavisi seramiğin üretimine geçilmiştir. SGRAFFITO (kazıma) desenli, yeşil ve sarı püskürtmeli seramik türü de Abbasi döneminde gelişme göstermiştir. İlk yapımı Emevi dönemine tarihlenen, ancak Aglebiler döneminde (800-909) yenilenmiş olan *Kayrevan Camisi*'ndeki mihrap bezemesini oluşturan ÇİNİ'lerin Mezopotamya kaynaklı olduğu sanılmaktadır; caminin ahşap minberi de Mezopotamyalı ustalarca yapılmış olmalıdır. Bu mihrap ve minber, 9.yy'da Mezopotamya'nın İslam sanatında önemli bir merkez olduğunu belgelemektedir.
0857, 1673, 3486, 3638. *A.Ödekan*

ABC SANATI → **BİRİNCİL KURGULAR**

ABD (Amerika Birleşik Devletleri)
ABD sanatının belirgin niteliklerinden biri, genel anlatımıyla Avrupa geleneklerinden izler taşımasıdır. 19.yy'dan sonra Amerikan gerçeğini anlatabilmek için özgün yollar aranmış ve bulunmuş olmakla birlikte, ilk dönemlerde Avrupa geleneğinden yararlanılmıştır.

Mimarlık:
17. ve 18.yy mimarlığı, KOLONİ DÖNEMİ üslubu olarak da adlandırılır. Amerika'ya ilk göç edenler, İNGİLTERE'nin ELİZABETH DÖNEMİ mimarlık anlayışını ya da Nieuw Amsterdam'da (b.New York) olduğu gibi HOLLANDA'nın mimarlık yaklaşımını, beraberlerinde bu yeni ülkeye taşımışlardır. Göçmenlerin anayurtlarından ve özellikle de İngiltere'den kaynaklanan yapım yöntemleri ve mimari öğeler, yeni çevreye uyarlanma süreçleri boyunca değişikliklere uğramıştır. Bu dönemde, her bölgeye ve kişilerin isteklerine bağlı olarak gelişmiş çok çeşitli uygulamalara rastlanmaktadır. "Koloni Dönemi üslubu" adı altında toplanan bu ürünlerde gereç olarak, duvarlarda taş ve tuğla kullanılmış, çatılar ahşaptan yapılmıştır. Yenidünya'nın iklim koşullarına uyabilmek amacıyla, ülkede bol bulunan ahşap, yapı strüktürlerinin yanı sıra kaplama olarak da yaygın kullanılmıştır. 18.yy ortalarına doğru kuzeyde armatör ailelerin, güneyde de tarım işletmecilerinin zenginleşmeleriyle bu kesimlerin isteğine uygun olarak, klasik İngiliz MALİKÂNE'leri biçiminde, ancak ahşaptan ve beyaza boyalı olarak PALLADIO ÜSLUBU uygulanmaya başlamıştır. Oranları ve titiz işçiliğiyle dikkati çeken bu üslup özel konutlar için olduğu kadar öteki sivil yapılar için de geçerli olmuştur. George Washington'un Mount Vernon'daki evi (1757-87) üslubun en belirgin örneğini oluşturur.

Amerikan kolonilerinin 1776-81 arasında İngiltere'den ayrılarak bağımsızlıklarını kazanmaları, mimari klasikçiliğin (→KLASİKÇİLİK) ulusal üsluplarla bağdaştırılmasına neden olmuştur. Yeni düzenin gerektirdiği bir dizi yönetim yapısında ve başkent Washington'un düzenlenmesinde FEDERAL ÜSLUP olarak da anılan YENİ-KLASİKÇİLİK uygulanarak yaygınlaştırılmıştır. Amerikan demokrasisinin babası sayılan JEFFERSON, devlet adamı ve mimar olarak klasik kültürü benimseyenlerin başında gelir. Antik YUNAN ve ROMA biçimlerin ideolojik bir anlam kazanarak cumhuriyetçi erdemleri simgelediği bu yıllarda, klasik mimari öğelerin kullanımının yanı sıra teknik özelliklerin de göz ardı edilmediği dikkati çeker. Jefferson'un, Nîmes'teki (Fr.) Roma tapınağı *Maison Carrée*'den etkilenerek geliştirdiği *Virginia Eyalet Merkezi* (1785-89, Richmond), kendisi için yaptığı *Monticello Villası* (1796-1809) ve planı bir Roma FORUM'unu andıran *Virginia Üniversitesi* (1817-26, Charlottesville) bu dönemin özelliklerini yansıtan bellibaşlı örneklerdir. 18.yy'ın sonundan 19.yy'ın ilk çeyreğine değin geçen süre içinde Washington, Detroit, Indianapolis ve New York gibi kentlerin planlarıyla ilgili çalışmalar, KENT PLANLAMA ve mimarlık alanlarında önemli gelişmeler sağlamıştır. Washington kentinin kuruluşunda LATROBE ve L'ENFANT gibi mimarlar görev almışlardır. Bütün bu dönem boyunca iş başında olan Amerikan mimarları Avrupa'da eğitim görmüşler ve bu geleneğe bağlı kalmışlardır.

1816'dan sonra ABD başkanı James Monroe'nun "karışmama" (*non-intervention*) ilkesine bağlı olarak, Avrupa'ya karşı ilginin azaldığı ve Amerika'nın kendi iç sorunlarına yöneldiği izlenmektedir. Mimarlık ve entelektüel etkinlik bu yıllarda ülkenin doğusundaki devletlerde toplanmıştı. Kültür ortamında geçen yüzyılın başındaki ilkeler geçerliydi; klasik dil, uygar yaşamın gereği olarak kabul edilmekteydi. 19.yy'ın başlarında Amerikan Romantik Klasikçiliği demokratik hareket içinde yer almıştır. William Thornton (1759-1828), Latrobe, BULFINCH ve T.U.WALTER, Washington D.C.'deki *Capitol*'de (1792-1865) klasik üslubu işlevsel kılmayı başarmışlardır. Burada Yeni-Klasik biçimlerin kullanımıyla demokrasi düşüncesi vurgulanmış, Latrobe'un projelendirdiği *Pennsylvania Bankası* (1798-1800), Madison *Congregational Kili-*

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

sesi (1838), Natchez *Stanton Hall* (1851) gibi örnekler aynı düşüncenin ürünleri olmuştur. Yeni-Klasik biçimler üniversite binalarını da etkilemiştir. T.U.Walter'in Philadelphia'daki *Girard College*'ı (1833-47) bu türe örnektir. Yine 19.yy'ın başlarında, aynı üsluptaki dinsel yapılara da çok sayıda rastlanmaktadır. Hıristiyan tapınağına pagan bir görünüm veren dört sütun ve alınlıklı girişler yerini, Maximilian Godefroy'un (yks.1770-yks.1837) Baltimore'da yaptığı *St.Mary College Şapeli*'nde olduğu gibi, Hıristiyan üslubu yücelten GOTİK'e bırakmıştır. UPJOHN'un New York *Trinity Kilisesi* (1839-46), RENWICK'in New York *Grace Kilisesi* (1846) ve *St.Patrick Katedrali* (1879) gibi kilise ve katedrallerin, Avrupa'daki Yeni-Gotik akımın (→CANLANDIRMACILIK) benzeri olarak ülkenin her yanına yayıldığı izlenir. Bu üslup özel konut alanında pek benimsenmemis, ancak üniversite binalarına uygun görülmüştür. Söz konusu yapıların tümü de İngiltere'deki *Oxford* ve *Cambridge Üniversiteleri*'nin kopyalarıdır. Ithiel Town'un (1784-1844) *Yale College Kütüphanesi* (1842) ve *Harvard Üniversitesi Memorial Hall* (1871-74) yapıları en belirgin örneklerdir. Dönemin özel konutlarında Yeni-Klasik üslubun yanı sıra mimarın fantezisine bağlı olarak tüm karma üsluplar uygulanmıştır. "Romantik EKLEKTİSİZM" adını alan bu yaklaşım ulusal bireyselcilik anlayışıyla desteklenmiştir.

S.Germaner

20.yy: Kuzey Amerika'da 18.yy'dan bu yana gelişen mimarlığın Avrupa ile karmaşık ilişkisi, gerçekleştirilen yapıların özgünlüğüyle ilgili çelişen görüşlerin oluşmasına yol açmıştır. Marvin Trachtenberg ve William Curtis gibi mimarlık tarihi yazarları 20.yy ABD mimarlığının köklerini Avrupa'da ararken, BENEVOLO ve V.M.Lampugnani gibi tarihçiler aynı dönem ABD mimarlığını özerk olarak nitelendirmişlerdir. Örneğin Benevolo, Avrupa'da eğitim görmüş bile olsalar, birçok Amerikalı mimarın 20.yy ABD mimarlığını özgün bir yorumlamayla biçimlendirdiklerini ve geliştirdiklerini savunmuştur.

Victoria dönemi Gotik sanatı (Koloni Mimarlığı/Koloni Dönemi Üslubu), İkinci İmparatorluk üslubu, KRALİÇE ANNE ÜSLUBU, PADAVRA ÜSLUBU ve RICHARDSON Romaneski gibi Avrupa kökenli birçok mimarlık akımı, 1890'lara kadar Amerika'da etkisini sürdürmüştür. Mimarlıkta Avrupa geleneğinden kopuşun en çarpıcı örnekleri, 1871 yangınında yok olan Chicago kentinin 1880-1900 arasında yeniden inşası sırasında verilmiştir. Chicago'nun kurulması için kent ve bina ölçeğinde alınan tüm kararlar bu geçiş döneminin özelliklerini oluşturur. 1870'lerde, gelişen teknolojinin ürünleri olan asansörün ve ÇELİK çerçeve sisteminin (→ÇERÇEVE SİSTEMLER) yüksek yapılarda kullanılmaya başlamasıyla birlikte mimarlık mesleğinin kurumlaşmasına ilişkin değişimler, Chicago kentinin yeniden biçimlenmesinde etkin olmuştur. Çok katlı yapıları ve dama tahtası biçimindeki kent planı ile Chicago, 20.yy ABD mimarlığının önemli dönüm noktalarından birini oluşturmuştur. 1909'da BURNHAM tarafından Chicago için hazırlanan nazım plan ve onunla gelişen yeni ticaret merkezi, işyeri binaları, oteller ve ulaşım sistemi, yeni kentin gerçekleşmesini, gelişen teknoloji ve ekonomiyle bağdaştırmaya çalışmıştır. JENNEY ve William W.Boyington (1818-98) gibi mühendislerin yanı sıra, bugün CHICAGO OKULU adı altında anılan mimarlar ve teknisyenler de bu oluşumda etkin olmuşlardır. ADLER, ROOT, HOLABIRD, ROCHE ve Richard E.Schmidt (1866-1959) Chicago Okulu'nun etkin üyeleri olarak kabul edilmişlerdir. Özellikle SULLIVAN, deneyimlere açık mimarlık anlayışı ve kişiliğiyle bu dönüşümü desteklemiş ve özgün çalışmalarıyla da mimarlık tarihçileri tarafından avant-garde olarak nitelendirilmiştir. 1879-95 arasında asistanlığını yaptığı Adler'in yapı üretimini teknik bir problem olarak nitelendirmesine karşın, Sullivan mimarlığı toplumsal bir bildirge olarak değerlendirmiştir. "Biçim işlevin sonucudur" sloganı özellikle 1970'li yılların modern mimarlık eleştirilerinin odak noktası olmuştur. Sullivan, Richardson'un mimarlığından etkilendiğini sık sık dile getirmiş; 20.yy'ın en çok adı geçen mimarlarından biri olan WRIGHT'ın erken dönem mimarlığının biçimlenmesinde de etkin bir rol oynamıştır. Bir geçiş döneminin önemli tanığı olan Sullivan, mimarlığını 19.yy'ın izlerini taşıyan Yeni-Klasik gelenekle, 20.yy'ın geleneksel üsluplardan bağımsız ve "Modernist" yaklaşımı arasında tanımlamıştır. Özellikle 1893 Chicago Kolomb Sergisi için tasarladığı *Ulaştırma Pavyonu*, aynı sergideki başka yapılarda gözlenen Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu (*Beaux-Arts*) geleneğinin kalıplarına karşı çıkmıştır. Sullivan'ın mimarlığı, aynı sergide MCKIM, MEAD & WHITE grubunun ürettiği *Beyaz Şehir*'in uzak bir geçmişte kimlik arayan ve İtalyan RÖNESANS'ına göndermeler yapan mimarlık dilinden farklılaşmaya çalışmıştır.

Chicago'nun inşasında *Beaux-Arts* Klasikçiliği, İkinci Rönesans, GEORGE ÜSLUBU, Yeni-Klasik ve Geç Gotik'in yeniden doğuşu diye adlandırılan üsluplar etkin olurken, ABD'nin öbür kentlerinde de eklektik (seçmeci) yapı örnekleri verilmiştir. Örneğin, bir Philadelphia bürosu olan Mellor, Meigs & Howe, en genç elemanları George Howe (1886-1954) eklektik mimarlık anlayışını reddedinceye kadar geçmişe öykünen yaklaşımını sürdürmüştür. Benzer bir yaklaşım Cass Gilbert'in (1859-1934) New York'taki Yeni-Gotik *Woolworth Binası* (1911-13) ile öteki yüksek yapılarında ve James Gamble Rodgers'in (1867-1947) 1927'de yapımına başlanan *Yale Üniversitesi Kampus Binaları*'nda gözlenebilir. Dönemin klasik geleneği sürdüren yapıları arasında ise Henry Bacon'un (1866-1924) Washington'daki *Lincoln Anıtı* (1914-22) ve John Russell Pope'un (1874-1937) *Washington Ulusal Sanat Galerisi* (1937) sayılabilir. 20.yy başındaki eklektik üsluba karşılık, bireysel yaklaşımlarıyla tanınan bazı mimarlar, farklı bir mimari dil arayışına girmişlerdir. Örneğin, Amerika'da doğup büyüyen Wright, 70 yıla yayılan mimarlık yaşamında özgün bir dil geliştirmiş ve yüzyılın birçok mimarını da etkilemiştir. Tasarladığı bini aşkın binanın yaklaşık yarısını gerçekleştirmeyi başarmış olan Wright'ın 300'ü aşan konut yapısı içinde en çok sözü edilen çalışmaları Illinois'teki *Bradley* (1900), *Hickox* (1900) ve *Willits Evleri* (1901), New York'taki *Martin Evi* (1904), Chicago'daki *Robie Evi* (1908) ve Kansas'taki *Allen Evi* (1917), bugün "kır evleri" (*prairie houses*) adı altında anılmaktadır. Yatay çizgileri, bant pencereleri ve süslemelerden arındırılmış cepheleriyle bu evler Klasikçilik'in kurallarına karşı çıkmıştır. Wright, hareketli kütle anlayışıyla da geleneksel evin kutu biçimini sorgulamış, KLASİK mimarlığın önemli koşullarından biri olan SİMETRİ'yi reddetmiştir. Mimarlığın doğayla ilişkisi, teknolojik gelişmeler, gittikçe sayısı artan otomobilin kent yaşamına etkisi ve bireyin Amerikan toplumundaki yeriyle ilgili yorumları, Wright'ın özgün mimarlığının oluşmasında etken olan temalardır.

1920'lerde NEUTRA, SCHINDLER ve Albert Khan (1869-1942) gibi mimarların yenilikçi denemeleri, geçerliliğini sürdüren *Beaux-Arts* ve Yeni-Gotik geleneği sorgulayarak olgunlaşmıştır. 1930'

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

larda ise G.Howe ve William Lescaze'nin (1896-1969) Philadelphia'daki *Savings Fund Society Gökdeleni*, İŞLEV'in önceliğini kabul eden ve çağdaş bir tip arayışı içinde oluşturulan yapıların en çok sözü edilen örneği olmuştur. 1922'de *Chicago Tribune Kulesi* için düzenlenen uluslararası yarışma, Amerikan mimarlarını Avrupa'daki meslektaşlarıyla alışılmadık bir düşünce alışverişine sürüklemiş; farklı mimarlık anlayışlarının ortaya çıktığı bu yarışma, verimli bir tartışma ortamı yaratmıştır. John Mead Howells (1868-1959) ile HOOD'un Birincilik kazanan projesi, Chicago Okulu'nun ilkelerinden kopuşu örneklemiştir. Finli mimar Eliel SAARINEN'in İkincilik Ödülü'nü alan projesi, LOOS'un Dor düzeninde (→DÜZEN) bir sütun biçimindeki simgeci yapı önerisi ile HILBERSEIMER'in kendinden başka hiçbir şeye gönderme yapmayan soyut şeması arasında bir dil seçmiş ve bu yaklaşımıyla da Sullivan'ın desteğini kazanmıştır. Avrupa ile *Chicago Tribune* yarışmasında başlayan ve hızla gelişen ilişkiler, ayrıca Saarinen gibi Avrupa'dan Amerika'ya göç eden birçok mimar, Yenidünya'nın mimarlığını büyük ölçüde etkilemiştir. 1919'da kurulan BAUHAUS Okulu'nun ve 1927'deki ilk toplantısıyla etkinliğini hissettiren CIAM grubunun (→CIAM), modern Avrupa mimarlığının biçimlenmesinde önemli roller üstlendiği bu dönemde, ABD mimarlığı da söz konusu tartışmalardan etkilenmiştir. Ancak bu etkileşim eklektik yapıların birbiri ardına yapılmasını engellememiştir. Özellikle New York'ta yükselen ART DECO gökdelenler, üretildikleri teknolojiyi ve ürettikleri yabancılaştırıcı kentsel çevreyi cephelerindeki süslemelerle maskelemeye çalışmışlardır. Bunun en çarpıcı örneği William Van Alen'in (1883-1954) Manhattan'daki *Chrysler Binası*'dır (1928-1930). Richmond Harold Shreve (1877-1946), William Frederick Lamb (1883-1952) ve Arthur Loomis Harmon'un (1878-1958), İtalyan tarihçi TAFURI'nin "banal bir kopya" olarak nitelendirdiği *Empire State Binası* (1928-31), *Chrysler*'in ardından inşa edilmiştir. Hood'un 1929-30 arasında New York'ta gerçekleştirdiği *Daily News Binası*, 20.yy'ın başında geçmişe öykünen ABD mimarlığının en son örneklerinden biri olarak nitelendirilmiştir.

1925-31 arasında inşaat sektörünün yeniden canlanmasıyla yükselen GÖKDELEN'ler ve her geçen gün artan otomobil sayısı, yeni Amerikan kentinin biçimlenmesinde etkin olmuştur. 1931-40 arasında, gene Manhattan'da inşa edilen *Rockefeller Merkezi*, bir gökdelenin yakın kentsel çevresinin de düşünülerek gerçekleştirildiği ilk yüksek yapılardan biridir. Gökdelenlerin önerdiği yaşam biçimi ve gelişen otomobil teknolojisiyle birlikte ABD kentlerinde sürekli bir değişim başlamıştır. Çok katlı ticaret ve yönetim yapılarının yer aldığı merkezlerde yoğunlaşan ABD kentleri, *suburb* (BANLİYÖ) olarak adlandırılan konut yerleşmeleriyle genişlemeye başlamıştır. 1932'de Amerikan mimarlığı yeni bir geleneğin doğuşuna tanık olmuştur. 1922'de Henry-Russell Hitchcock (1903-87) ve JOHNSON tarafından yayımlanan *The International Style: Architecture Since 1922* (Uluslararası Üslup: 1922'den Bu Yana Mimarlık) adlı kitap ve 10 yıl sonra New York'ta Modern Sanat Müzesi'nde (MOMA) düzenlenen "Uluslararası Üslup" sergisi (→ULUSLARARASI ÜSLUP), bu değişime neden olan iki önemli etkendir. Sergide ve kitapta toplanan siyah-beyaz fotoğraflar yarım yüzyıl sonra eleştirilerin hedefi olacak bir uluslararası dil bütünlüğünü vurgulamaya çalışmışlardır. MODERN MİMARLIK hareketinin öncülüğünü yapan bu sergide, kütlenin ağırlığının en aza indirgenip iç mekânın öne çıkarılması, yapının her türlü süslemeden arındırılması, simetrik plan şemasının sorgulanması; düz çatı, düz ve beyaz sıvayla kaplanmış duvar yüzeyleri, duvarda sürekli yarıklar olarak ele alınan ve köşeleri saydam dönen geniş pencere yüzeyleri, çelik iskelet ve BETONARME inşaat tekniğinin kullanılması, tüm bu yapıların ortak özelliği gibi gösterilmeye çalışılmıştır. ALMANYA'da GROPIUS, MIES VAN DER ROHE, Hollanda'da OUD ve FRANSA'da LE CORBUSIER gibi mimarlarla ABD'li meslektaşları arasında bir dil bütünlüğü aranmıştır. Serginin ve kitabın biçimsel yaklaşımı ve belki de var olmayan bir bütünlük önermesi, mimarlık tarihçileri tarafından son 20 yıl içinde çok sık sorgulanmıştır. Gene de bu serginin önemi, 1932'den sonraki ABD mimarlığına etkisinde gizlidir.

Uluslararası Üslup'un önerdiği bütünlük o günün Amerikan mimarlarının bireysel yaklaşımlarıyla da sınanmıştır. Örneğin Wright, Modern Mimarlık'ın özgün bir kavram ve üretim biçimi olarak gelişmesinde etkin ve kalıcı bir rol oynamıştır. Bir başka bireysellik arayışı da, ABD'de *Beaux-Arts* geleneği ile Modern Mimarlık arasında gelişen "akademik mimarlık" dilinin önemli adlarından biri olan KAHN'ın yapılarında bulunabilir. Kahn'ın mimarlığı, taşıyıcı sistemin cephelerdeki ifadesi, servis veren ve alan mekânların ayırımı ve özellikle de planlarda gözlenen geometrik disiplin anlayışıyla biçimlenmiştir. 1953-54'te gerçekleştirdiği New Haven'daki *Yale Üniversitesi Sanat Merkezi* de günün mimarlığını etkileyen en önemli yapılardan biridir.

Amerikan Modernizmi'nin gelişmesinde önemli katkıları olan Gropius ve Mies van der Rohe gibi Alman mimarlar, yalnız ürettikleri projelerle değil, aynı zamanda eğitimde aldıkları rollerle de etkinliklerini göstermişlerdir. Gropius, Bauhaus'ta başlayan eğitimciliğini Harvard Üniversitesi Tasarım Okulu'nda sürdürürken, Mies de Illinois Teknoloji Enstitüsü'nde (IIT) benzer bir rol üstlenmiş, 1940'ta tamamladığı kampusun planı, 1950'lerin paradigması haline gelmiştir. Gropius'un 1930 sonunda ve 1940'larda BREUER'le birlikte Boston yakınlarında gerçekleştirdiği konutlar, Uluslararası Üslup'u New England'ın geleneksel yapım teknikleriyle yeniden yorumlamıştır. Gropius'un 1950'de Cambridge'te gerçekleştirdiği *Harvard Üniversitesi Lisansüstü Öğrencileri Merkezi* Bauhaus'un etkilerini yansıtırken, bir başka Avrupalı mimar AALTO'nun gene Cambridge'te ama bu kez Massachusetts Teknoloji Enstitüsü (MIT) için tasarladığı yurt binası (*Baker House*) arasındaki yaklaşım farkı, Modern Mimarlık dilinin tek bir çizgi üzerinde gelişmediğini göstermiştir. Aynı çeşitlilik Amerika kıtasının Batı Kıyısı'nda da gözlenmiştir. Breuer'in 1945'ten sonra yaptığı konutlar daha sonra "Körfez Bölgesi üslubu" olarak anılmıştır. Aynı yıllarda ve birbirlerinden bağımsız olarak çalışan William W.Wuster (1895-?), Harwell Hamilton Harris (1903-?) ve John Yeon gibi mimarlar bu üslubu geliştirmişler; J.R.Pope, Klasik geleneğe bağlı mimarlık anlayışını sürdürmüş; Schindler ve Neutra, yapılarında Uluslararası Üslup'un sürekliliğini korumaya çalışmışlardır.

Beaux-Arts kökenli akımların etkisinin yanı sıra, ABD mimarlığının Richardson'dan başlayan gelişmesini çalışmalarında yansıtan mimar Kahn olmuştur; ama Kahn'ın "gri" mimarlar adıyla da anılan ve 1960'la 70'lerde ürün veren öğrencileri, bu geleneği sürdürememişlerdir. 1960'ların Philadelphia okulunun ileri gelen adlarından VENTURI ve John Rauch (d.1930), gerek Kahn gibi klasik bir eğitimden geçmedikleri, gerek Venturi'nin "süslen-

YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

miş kabuk" olarak adlandırdığı populist mimarlık anlayışını benimsedikleri için, Kahn'ın geliştirdiğinden çok farklı bir mimarlık dilinin arayışına girmişlerdir. Venturi'nin ünlü iki kitabı *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966; *Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki*, 1991) ile *Learning From Las Vegas*'ın (1977 [1972]; SCOTT-BROWN, Steven Izenour ile; Las Vegas'ın Öğrettikleri) ardından 1970'lerin Philadelphia okulu, JENCKS'in 1977'de yayımlanan *The Language of Post-Modern Architecture* (Post-Modern Mimarlığın Dili) adlı kitabı ve düzenlenen birçok sergiyle, Modern Mimarlık'ın populist eleştirisi olarak tanıtılmıştır. "Gri" mimarlara karşıt bir görüş ise, 1960'larda NEW YORK 5 adıyla biraraya gelen EISENMAN, Michael GRAVES, GWATHMEY, HEJDUK ve MEIER'in bireysel çalışmalarında gözlenmiştir. Bu beşli, 1932'deki MOMA sergisiyle meşrulaştırılan Uluslararası Üslup'un, kültürel ve siyasal farklılaşmaları gözardı eden biçimsel yaklaşımını "beyaz mimarlık" adı altında yorumlamıştır. 20.yy ABD mimarlığının en renkli kişiliği olarak kabul edilen P.Johnson, "gri" mimarlardan biri olan STERN ve "beyaz" mimarların popüler adı Eisenman'la birlikte, Bauhaus'un Amerika'ya göçüyle başlayan mimari geleneği sürdürmeye çalışmıştır. Hâlâ Gropius'un ilkelerine bağlı olan ve SERT tarafından yönetilen Harvard'daki Tasarım Okulu Johnson'un yakın destekçisi olmuştur. MOMA'nın düzenlediği sergilerin meşrulaştırdığı bir başka mimari yaklaşım da Skidmore, Owings & Merrill (→SOM) gibi mimarlık şirketlerinin uygulamasını yaptığı "kıtalararası mimarlık üslubu"dur. 1957'de Arthur Drexler tarafından düzenlenen "Hükümet ve İşyeri Binaları" adlı sergiden sonra, SOM'un 1971'de Chicago'da yapımını tamamladığı *Sears Gökdeleni*, Chicago Okulu'nun 100 yıl süren etkisinin sona ermekte olduğunu göstermiştir. Aynı yıllarda, California'daki şehircilik ve mimarlık okulları, Wright ya da William ve Catherine Bauer Wurster gibi mimarların toplumsal içerikli reformist mimarlık anlayışını geliştirmeye çalışmıştır. Örneğin Berkeley'deki California Üniversitesi'nde eğitimci olarak görev yapan ALEXANDER, kullanıcının katılımını bir mimari TASARIM yöntemi olarak benimsemiş; bu yaklaşımın uygulaması dünyanın çeşitli bölgelerinde gerçekleştirilmiştir.

1960'lara kadar HOWARD, Wright ve Le Corbusier gibi mimarların "ideal kent" arayışlarının etkisiyle gelişen ABD mimarlığı, 1970 sonrası yeni bir uluslararası akımın doğuşuna tanık olmuştur. Bu yeni akımın etkili oluşunun başlıca nedeni, ROSSI, L.KRIER gibi Avrupalı mimarların "Yeni-Klasik" akım olarak nitelendirilen ve TİPOLOJİ'yi mimari söylemin odağı kılan mimarlık dilinin Amerika'da gelişecek doğal ortamını bulmasıdır. Modern Mimarlık'ın kurallarını sınayan bu mimarlık yaklaşımı, bugün POST-MODERNİZM adı altında genellenen söylemle varlığını kanıtlamaya çalışmıştır. Uluslararası Üslup'un meşrulaştırdığı mimarlık diliyle üretilen yapıları "cam kutular" olarak adlandırılan Johnson'un Manhattan'daki *AT&T Genel Merkezi* (1978) bu eleştirel yaklaşımın en çok sözü edilen yapılarından biri olmuştur. Venturi'nin Chestnut Hill'deki (Penn.) *Vanna Venturi Evi* (1962), Greenwich'teki (Conn.) *Brant Evi* (1971-73); C.MOORE'un New Orleans'taki *İtalya Meydanı (Piazza d'Italia*; 1975-78) ve Michael Graves'in Minnesota'daki *Fargo-Moorehead Kültür Merkezi Köprüsü* (1977-78), Modern Mimarlık'ın eleştirisinin farklı bildirgeleri olarak sunulmuştur. Yine MOMA'da düzenlenen 1975 "Güzel Sanatlar Yüksekokulu" ve 1979 "Dönüşümler" başlıklı sergiler bu akımın gelişmesine katkıda bulunmuştur. 20.yy'ın en etkin iletişim araçlarıyla tanıtılan ve California'dan Tokyo'ya kadar birçok kentte mimari tartışmaya konu olan bir başka akım da 1988 MOMA sergisiyle adını duyuran "Dekonstrüktivist Mimarlık"tır. Bu sergi yine Johnson tarafından, ama bu kez, bugün DEKONSTRÜKTİVİZM adı altında genellenen söylemin sözcülerinden Mark Wigley ile birlikte hazırlanmıştır.

Yükselip kaybolan bu akımlarla mimarlık sergilerinin ve yayınlarının desteklediği Eisenman, GEHRY ve Meier gibi mimarların dışında, mimarlık tarihçisi ve eleştirmen Kenneth Frampton'ın (d.1930) "Reddedilenler Salonu" (*Salon des Refusés*) başlığıyla dışlanmışlıklarını vurguladığı bireysel yaklaşımlı mimarlar vardır ki, onlar son dönem ABD mimarlığının sessiz öncülüğünü yapmışlardır. Bunlar arasında Raimund Abraham, Steven Holl, Michael Fieldman gibi daha tanınmış adların yanında W.G.Clark, Fay Jones, Ron Krueck, Mark Mack, Jose Ouberie, Mack Scogin ve Harry Wolf gibi adı sık duyulmayanları da saymak olasıdır. 20.yy'ın Amerika'sı ile özdeşleştirilen mimarlığı bunlar gibi birçok isimsiz mimar biçimlendirmiştir.

Bugün, 20.yy ABD mimarlığının özgün gelişmesine katkıları olan Wright ve Kahn gibi mimarların bireysel yaklaşımlarıyla birlikte, büyük ölçüde müteahhitler tarafından biçimlendirilen ABD mimarlığı, Avrupa'daki prototiplerinden (ilk örnek) farklı bir gelişme göstermektedir. Belirli akımların öncüsü olan ünlü mimarların etkisi tek yapılarda gözlenirken, özenle yapılanmış ana caddeleri, banliyöleri ve düzensiz gelişen tehlikeli arka sokaklarıyla ünlenen ABD kentleri, isimsiz mimarlar ve müteahhitler tarafından biçimlendirilmektedir.

0750, 0807, 1681, 1702, 2308, 3349. *A.Savaş*

Resim:

İlk dönemlerde kolonilerdeki yoksul yaşam ve katı Protestan töreleri ABD'de resim ve heykel sanatlarının gelişmesini engellemiştir. Anı olarak yaptırılan "aile portreleri" bu yasağın dışında kalmış, çoğunluk anonim olan portreciler minyatür türünde karma bir üslubu uygulamışlardır. Bunların kaynağını müşterilerin elindeki rustik Hollanda ve TUDOR DÖNEMİ koleksiyonları oluşturmuştur. Koloni Dönemi'nde İngiltere'den Boston'a yerleşen ve portre dalında ürün veren sanatçılar, adı bilinen ilk kadın sanatçı olan Herrietta Johnston (ö.1728/29), John Watson (1655-1768), Gustavus Hesselius (1682-1755), Peter Pelham (1697-1751), John Smibert (1688-1751), Lawrence Kilburn (1720-75), William Williams (etk.1746-75), John Wollaston (etk.1749-58), Joseph Blackburn (etk.1753-64), Cosmo Alexander (yks.1724-72) ve Thomas McIlworth'tür (etk.1757-67). Yenidünya'da doğan ilk kuşak sanatçılar, en önemlisi John Singleton Copley (1737-1815) olmak üzere Robert Feke (yks.1705/10-50?) ve John Greenwood'dur (1727-92). Bütün bu sanatçılar Boston'da yaşamış; Greenwood 1752'de, Copley de 1774'te İngiltere'ye gitmiştir. *Mary ve Elizabeth Royall* (yks.1758, Güzel Sanatlar Müz., Boston) ve *Bayan Sylvanus Bourne* (1766, Metropolitan Sanat Müz., New York) gibi portreleri 18.yy Amerikan soylu portrelerinin en yetkin örnekleri sayılan Copley'ın üslubunun oluşmasında Feke'nin yanı sıra Smibert ve Blackburn'ün etkileri vardır. Söz konusu dönemde Amerikan resminin, İngiliz okulunun etkisi altında olduğu izlenir. Copley'in çağdaşlarından, tarihsel ve askeri konulu resimleriyle ünlü Benjamin West (1738-1820) Londra Kraliyet Akademisi'nin başkanlığını yapmıştır. Yapıtları belgesel değerleri açısından da önem taşıyan

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

John Trumbull (1756-1843), Bağımsızlık Savaşı'nı betimleyen kahramanlık resimlerinin yanı sıra portre dalında çalışmıştır. Gilbert Stuart (1755-1828), 20 yıl Londra'da kaldıktan sonra Boston'a yerleşen ilk Amerikalı ressamlardandır. Portre dışında başka konu işlememiş olan sanatçının sayısı 900'ü bulan yapıtları arasında, George Washington'un bir dizi portresi en ünlüleridir.

19.yy'ın başındaki Bağımsızlık Savaşı İngiltere'yle ilişkilerin azalmasına ve yerini Fransız etkisine bırakmasına neden olmuştur. Uluslaşma bilinci, sanatsal alanda etkisini göstermiş ve bunun sonucunda Amerikan MANZARA resmine karşı yeni bir sevgi ve ilgi uyanmıştır. Daha önceleri sanatçılar düşsel İtalya manzaraları yaparken, yeni kuşak Amerikan sanatçıları kendi ülkelerinden görüntüleri işlemişlerdir. 1820'lerin başında görülen bu manzaralarda romantik eğilimler yansıtılır. Thomas Cole (1801-48), yeni kuşağın öncü sanatçılarındandır. *Hudson Manzaraları* ve *New Hampshire Manzarası* adlı yapıtları 1830-31 arasında Londra'da sergilenmiştir. 1871'den sonra dört yıl Fransa'da kalan, BARBIZON OKULU'ndan J.F.MILLET (1817-75) ve ROUSSEAU'nun resim anlayışından etkilenen George Inness (1825-94), sanat yapıtının duygu ve heyecan uyandırmasını amaçlamıştır. Bu kuşağın çabalarıyla bir sanat anlayışının yerleşmeye başladığı Amerika'da bu ülke yaşamının gerçeklerine eğilen George Caleb Bingham (1811-79) ve Eastman Johnson (1824-1906) gibi sanatçılar Amerikan taşra yaşantısını, yolcu arabalarını, gemileri konu alan resimler yapmışlardır. Bingham'ın resimleri Missouri üzerinde yaşanmış gerçek bir söyleşi gibidir. Amerikan resim geleneğini oluşturan ve yeni bir gerçekçiliğin peşinde olan sanatçılardan HOMER, belgesel nitelikli İç Savaş sahneleri ve büyük boyutlu deniz manzaralarıyla tanınır. 19.yy sonunda Amerikan resmi İZLENİMCİLİK'in etkisi altına girerken, bir grup sanatçı da Münih ve Düsseldorf okullarına bağlı kalmıştır. Amerikan İzlenimcileri'nden T.W.Dewing (1851-1938), John H.Twachtman (1853-1902) ve Childe Hassam (1859-1935) 1898'de ONLAR adıyla bir grup kurmuşlar, öteki İzlenimciler'den CASSATT, J.Alden Weir (1852-1919), Theodore Robinson (1852-96) gibi sanatçılarsa Avrupa sanatının düşünce ve çözümlerini uygulamakla birlikte, bir Amerikan sanatının varlığını kabul ettirmeyi başarmışlardır.

0301, 0341, 0392, 1356, 1498, 1702, 2714, 2870, 3320.

S.Germaner

20.yy: Amerikan sanatının Avrupa'dan ilk kopuşu 20.yy'a girerken, önceleri Sekizler diye bilinen, ilk kez 1890'ların başında Philadelphia'da biraraya gelen ASHCAN OKULU'yla olmuştur. HENRI öncülüğünde SLOAN, GLACKENS, LUKS ve Everett Shinn (1876-1953) gibi sanatçılardan oluşan, aynı zamanda "New York Gerçekçileri" olarak da bilinen bu grup 1904'te bu kez de New York'ta biraraya gelmiştir. Amacı Avrupa etkisinden arınmış bir Amerikan sanatı oluşturmaktı. Toplumsal içerikli konuları gerçekçi bir yaklaşımla işleyen grup sanatçıları, sıradan insanları, yoksul halkın yaşamını ve kent dokusunu tuvale aktarmışlar; estetik açıdan büyük yenilikler getirmemiş, ancak Amerikan sanatına bir canlılık kazandırmışlardır. Ülkede estetik açıdan ilk etkili atılımı yapan, gene aynı yıllarda New York'ta fotoğrafçı-eleştirmen STIEGLITZ öncülüğünde MARIN, HARTLEY, WEBER, DOVE, O'KEFFEE ve WALKOWITZ gibi sanatçıların oluşturduğu GRUP 291 olmuştur. Stieglitz de Henri gibi akademilerin tutuculuğuna karşı özgün bir Amerikan sanatı oluşturmaya çabalamış; ancak "Sanat sanat içindir" felsefesinden yola çıkarak AVANT-GARDE sanatı benimsemiştir. Bu dönemde akademi dışı sanatçılar bu iki uç görüşte toplanmış ve aralarındaki çekişme zaman zaman birinin ötekinden daha etkin olmasıyla uzun yıllar sürmüştür.

Amerika'da bu yılların en önemli sanat olayı 1913'te New York'ta açılan ARMORY SHOW'dur. Bu serginin amacı Amerikalı sanatçıları tanıtmak ve Avrupalı sanatçılarla aynı düzeyde olduklarını kanıtlamaktı. Ancak sergide tüm ilgiyi Avrupalı sanatçıların çekmesi, Amerikalı sanatçıların ileriki yıllarda yapıtlarına karşı daha eleştirel bir bakış açısı geliştirmelerine yardımcı olmuştur. Söz konusu dönemin bir başka SOYUT SANAT akımı da ORFİZM'in renk denemelerinden etkilenerek oluşturulan SİNKROMİZM'dir. 1917'de MACDONALD-WRIGHT ve RUSSELL öncülüğünde oluşan bu akım da köklü bir soyut sanat anlayışından çok, Avrupa etkili bir yaklaşım olarak kalmıştır. 1910'larda Amerika'da, Fransız kökenli Kübist atılımlar yerini Amerikan türü yeni bir KÜBİZM'e bırakmış; DEMUTH, SHEELER, Worton Livingstone Schamberg (1881-1918), Preston Dickinson (1891-1930), George C.Ault (1891-1948), Niles Spencer (1893-1952) ve Ralston Crawford (1906-?) gibi sanatçılar PRESİZYONİZM akımını oluşturmuşlar ve fabrika, makine gibi endüstrileşmenin getirdiği öğeleri işlemişlerdir. KÜBİK-GERÇEKÇİLİK olarak da bilinen bu akım, soyutlamayı figürü kaybetmeyecek biçimde kullanmış ve Amerikan temalarını işlemesinden ötürü Kübizm'in Amerikan yorumu olarak nitelendirilmiştir.

I.Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle ülkede yaşanan bunalım yıllarının umutsuzluğu içinde Amerikan sanatçılarının çoğu soyut biçimleri bırakarak, daha gerçekçi anlatımlara yönelmişlerdir. 1920'lerde filizlenen bu eğilim, 1930'larda Reginald Marsh (1898-1954), Isabel Bishop (1902-?) gibi sanatçıların AMERİKAN YAŞAM RESMİ'ni, BENTON, WOOD gibi sanatçılarınsa AMERİKAN BÖLGESEL OKULU'nu oluşturmalarına neden olmuştur. Endüstrileşme içinde kent ve kırsal kesim yaşamını ele alan bu sanatçılar, en güzel örnekleri vermişlerdir. Amerikan yaşam biçimini işleyen bir başka sanatçı da HOPPER'dir. Hopper bu yaşam biçiminin ruhsal etkilerini konu olarak almış, özellikle kişileri sürüklediği yalnızlığı ve kısırlığı vurgulamıştır. 1933-43 arasında Amerikan hükümeti, bunalım yıllarının sanatçılara getirdiği zor koşulları bir ölçüde hafifletebilmek için, FEDERAL SANAT PROJESİ (WPA-FAP) adıyla bir dizi sanat projesi uygulamış; DAVIS, Morris GRAVES, DE KOONING, GORKY, POLLOCK, GOTTLIEB, REINHARDT, ROTHKO ve GUSTON gibi sanatçılar ülkenin çeşitli yerlerinde banka, istasyon vbg yapıların duvarlarına resimler yapmışlardır. Bugüne pek azı kalan bu duvar resimlerinde Meksikalı RIVERA ve OROZCO'nun etkileri izlenir. Yaygınlıkları ve uygulama yöntemleri açısından bu projeler, sanatı ve sanatçıyı toplumla daha yakın bir ilişki içine sokmuştur. Pek çoğu siyasal yaşamda da etkin olan bu ressamlar, bildiri içerikli yapıtlarından dolayı Toplumsal Gerçekçiler (→TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK) olarak da adlandırılır. 1936'da kurulan SANATÇILAR KONGRESİ karşı-Faşist propaganda örgütü olarak işlev görmüş ve özellikle, işçi, işçi sorunları, yoksulluk ve işsizlik gibi konular ağırlık kazanmıştır. SHAHN, William Gropper (1897-?), Philip Evergood (1901-?) ve Jack Levine (d.1915) gibi sanatçılar Amerikan Yaşam Resmi'nde toplumsal olayları nesnel betimlemelerine karşın, sanatı, toplumsal devrimlerin gerçekleştirilmesinde bir araç olarak kullanmışlardır.

YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

1930'ların yaşam sorunları ALBRIGHT ve Peter Blume (d.1906) gibi bir grup sanatçıyı gerçekçilikten uzaklaştırıp fanteziye sürüklemiştir. Bu sanatçılar BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK adı altında, toplumsal konuları Gerçeküstücü imgelerle (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) alt üst etmişlerdir. Geçmiş dönemlerin tutuculuğuna karşı genç kuşak sanatçılar tarafından 1936'da kurulan AMERİKALI SOYUT SANATÇILAR derneğinin amacı, SOYUTLAMA-YARATMA grubunun işlevlerini benimseyerek o dönem için "modası geçmiş" olarak nitelendirilen soyut sanatı geçerli kılmak ve New York'u uluslararası bir soyut sanat merkezi yapmaktı. Gerek derneğin düzenlediği uluslararası sergilerle, gerek o dönemde ABD'ye gitmeye başlayan Avrupalı sanatçıların etkisiyle soyut sanata karşı alınan tavır değişmiştir. II.Dünya Savaşı'yla birlikte Avrupa'da zorlu günler başlamış; ERNST, DALI, MASSON ve MATTA gibi Gerçeküstücüler'le MONDRIAN, MOHOLY-NAGY, GABO ve ALBERS New York'a gitmişler; kısa sürede Pollock, BAZIOTES, Gottlieb, MOTHERWELL ve Rothko gibi, Amerika'nın genç kuşak sanatçılarıyla bir iletişim ortamı doğmuştur. ABD'nin ilk kez uluslararası düzeye çıkmasına ve dünya sanatını yönlendirmede etkin olmasına, bu iletişim sonucu 1940'ların başlarında ortaya çıkan SOYUT-DIŞAVURUMCULUK akımı neden olmuştur. NEWMAN, Reinhardt, De Kooning, HOFFMANN, Bradley Walker Tomlin (1899-1953), James Brooks (1906-?), Conrad Marca-Relli (d.1913), Guston, Grace Hartigan (d.1922), TWORKOW ve başka sanatçıları da kapsayan bu akım önceleri büyük ölçüde Gerçeküstücülük'ün, YAPIMCILIK'ın, YENİ-PLASTİSİZM'in ve SUPREMATİZM'in etkilerini yansıtmış; savaşın sona ermesiyle ülkelerine dönen Avrupalı sanatçıların sahneden çekilmesiyle kendi öz benliğine kavuşmuştur. Ancak 1950'lerin ortalarında iki farklı yönde gelişmeye başlamış; Pollock, De Kooning ve KLINE gibi bir grup sanatçı dinamik anlatımcılığı yeğleyerek, resmin yapılma sürecini vurgulayan HAREKETLİ SOYUT akımını; Rothko, B.Newman, Reinhardt ve Gottlieb gibi sanatçılarsa geniş renk alanlarına ağırlık veren RENK ALANI RESMİ'ni oluşturmuşlardır.

Soyut-Dışavurumculuk, Kübizm ve Gerçeküstücülük'ün çelişen içtepilerini (*impulse*) bünyesinde topladığından, er geç bu çelişenlerin çözülmesi söz konusuydu. 1950'lerin sonunda başlayan bu ayrılma Soyut-Dışavurumculuk'un öznel yaklaşımını reddederek, daha nesnel bir bakış açısını vurgulamaya başlamış, 1960'larda daha kesin boyutlara ulaşmış ve ülkede yeniden Amerikan yaşamının gerçeklerine dönme eğilimi başgöstermiştir. POP SANAT, bu bağlamda ortaya çıkan YENİ GERÇEKÇİLİK (*New Realism*) eğilimi doğrultusunda JOHNS, OLDENBURG, SEGAL, LICHTENSTEIN, WESSELMANN, ROSENQUIST, RAUSCHENBERG, INDIANA, DINE, MARISOL ve WARHOL gibi, kökeni Soyut-Dışavurumculuk'a uzanan sanatçılarca geliştirilmiştir. Hareketli Soyut'un çevreyle ilişki ve dokulu yüzey kullanımı gibi bazı özelliklerini benimseyen Pop sanatçılar, özellikle tüketim mallarını ve Amerikan yaşam biçiminin ürünleri olan konuları ele almış ve geniş kitleye hitap etmişlerdir. Toplum, yorumlamak zorunda kaldığı Soyut-Dışavurumculuk'a karşı Pop Sanat'ı, Johns'un *Boyalı Tunç* (1960) ve *Bayrak* (1954) örneklerinde görüldüğü gibi, tanıdık imgeleri aktarmasından ötürü kolaylıkla benimsemiştir. Pop sanatçılardan Dine, Oldenburg ve KAPROW aynı konuları "çevre" oluşturacak biçimde ele almışlar ve "çevreler"le (→ÇEVRESEL SANAT) OLUŞUMLAR'ı yaratmışlardır. Oldenburg'un *Dev Hamburger*'i (1962) ile *Dükkân*'ı (1961) ve Segal'in *Sinema*'sı (1964) çevresel sanata örnek gösterilebilir. Aynı dönemde ARD-RESSAMCA SOYUTLAMA'yı oluşturan Newman, LOUIS, Rothko, NOLAND ve Reinhardt gibi sanatçılarsa rengin optik değerlerini vurgulayarak özellikle dokusuz, düzgün yüzeyleri yeğlemişler ve çabuk algılanabilen, okunaklı biçimler kullanmışlardır. Friedel Dzubas (1915-95), FRANCIS ve FRANKENTHALER, Pollock'un boyama tekniğinden kaynaklanarak parlak renk lekelerini tuvalde "nefes" alabilecek boş alanlar bırakarak düzenlemişlerdir. Bu tür yapıtlar veren OLITSKY, KELLY, YOUNGERMAN, HELD, STELLA ve POONS giderek SERTKENAR, BİÇİMLENMİŞ TUVAL ve OP SANAT'ın temellerini atmışlardır. Gerek bu yaklaşımlar, gerek Renk Alanı Resmi ve MİNİMAL SANAT, Ard-Ressamca Soyutlama'nın ilkelerinden kaynaklanmıştır.

1960'ların Amerikalı sanatçıları, tavır, tür, konu ve teknik farklılıklarına karşın, ortak olarak büyük ölçüde Pollock'tan etkilenmişler, özellikle GESTALT kavramından hareket etmişlerdir. En büyük özelliklerinden ikisi yüzeysellik ve iki boyutluluk olan bu dönemde BİÇİM ve MEKÂN yüzeysel renk alanlarıyla oluşturulmuş ve "çabuk" algılanan tek imge kullanılmıştır. Özellikle iletişim alanında "çabukluk" kavramı vurgulanmış, dönemin "şimdi özgürlük", "şimdi görün" gibi sloganları, plastik sanatları da biçim ve içerik açısından etkilemiştir. Akrilik boya, aerosol gibi yeni gereç ve teknikler bu tür sanatın gelişmesini hızlandırmıştır. Warhol'un 100 teneke kutudan oluşan *Campbell Konserve Çorba*'sı (1962) gibi Dizi Sanatı (*Serial Art*) uygulamalarının da yapıldığı 1960'lar biterken devasa yapıtlara, yoğun karşıt renklere ve keskin çizgilere bir tepki gelişmeye başlamış, yüzeyselliğe karşı LİRİK-SOYUTLAMA yoluyla yanılsamaya geri dönme eğilimi ortaya çıkmış; Stella, Held, Sven Lukin (d.1934), Larry Zox (d.1936), Ron Davis (d.1937) ve Miriam Shapiro bu tür soyutlamaya yönelerek üç boyutlu olmayan ve sonsuzluk duygusu uyandıran manzaralar yapmışlardır. Aynı yıllarda Vietnam Savaşı'nın etkileri sanata girmiş; Oldenburg, *Ruj* (1969) ve Duane Hanson da (d.1925) *Vietnam* adlı yapıtlarında bu savaşın vahşetini ve acı mizahını aktarmışlardır. İyimserlik, kendine güven gibi duygular, savaşla ve Başkan Kennedy'nin öldürülmesiyle yıkılmış, sanatçıları içedönük yeni arayışlara sürüklemiştir. 1970'lerde gerek Amerikan toplumunda, gerek sanatçısında "geleceğin şoku" duygusu egemen olmuş; bu duygunun yarattığı panik sanatçıları aşırılıklara yöneltmiş ve 1960'lardan arta kalan en ufak üslup birliğini de yok ederek çılgınca bir deneme dönemine sokmuştur. Artık sanat bir nesne olmaktan çıkarak bir deneyim olmaya başlamıştır. İlkelerini DUCHAMP'tan alan, John Baldessari (d.1931), Robert Barry (d.1936), Lawrence Weiner (d.1940), Mel Bochner (d.1940), KOSUTH ve LEWITT gibi Kavramsal sanatçılar (→KAVRAMSAL SANAT) tüketime yönelik olmayan soyut dil oyunları, durumlar ve metinler üretmişlerdir. Eleştirmen Clement Greenberg'in (1909-94) BİÇİMCİLİK'ini benimseyen Minimal Sanat'a karşı çıkan Amerikalı ve İngiliz Kavramsal sanatçılar etkinliklerini SANAT VE DİL grubu içinde sürdürmüşlerdir. Plastik, linolyum, masonit ve benzeri tür gereçlerin boyalı yüzeylerle, alışılagelmemiş bireşimlerde, birlikte kullanılması da bu yıllarda başlamıştır. 1960'ların ortalarından sonra "cisimleştirmekten çıkartma" eğilimi yaygınlaşmış ve yapıtın üretimi çabuklaştırılarak bu sürecin kendisi

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

"sanat yapıtı" durumuna getirilmiş; ivmesini bir ölçüde Kavramsal Sanat'tan alan GÖSTERİ SANATI, VÜCUT SANATI, SÜREÇ SANATI ve YERYÜZÜ SANATI Avrupa'da olduğu ölçüde ABD'de de yetkin örnekler vermiştir.

1960'ların sonunda gerçekçi FİGÜRATİF resmi benimseyenlerin başında kentsel ve kırsal yaşamı betimleyen Romare Bearden (1914-88), iç mekân resmi, ölüdoğa, manzara ve portreler gerçekleştiren Fairfield Porter (1907-75), Maine manzaraları ve arkadaş portreleriyle tanınan KATZ ile açık havada manzara çalışan Neil Welliver (d.1929) gelir. Aynı yıllarda gelişmeye başlayan ve 1970'ler boyunca süren bir başka eğilim de fotoğraf makinesiyle elde edilebilen ayrıntılı görüntüyü amaçlayan FOTO-GERÇEKÇİLİK'tir. Akımın iki ünlü temsilcisi CLOSE ve Warhol'un yanı sıra Ralph Goings (d.1928) kamyonet, treyler ya da ayaküstü yemek yenen lokantaları, Richard Estes (d.1936) kendi çektiği fotoğraflardan yararlanarak kentsel görünümleri, Audrey Flack de (d.1931) VANITAS türü ölüdoğalar yapmıştır. YENİ-DIŞAVURUMCULUK akımı içinde değerlendirilen MORLEY de bir dönem Foto-Gerçekçi yapıtlar üretmiştir. 1980'lerde tuval resminin en önemli sanatçıları arasında SCHNABEL, SALLE ve FISCHL, Yeni-Dışavurumculuk akımı doğrultusundaki; SHERMAN, fotoğraftan yararlanan ve LEVINE de Modernizm ustalarına gönderme yapan tuvalleriyle tanınırlar. Dönemin soyut çalışanları arasındaysa Tim Rollins (d.1955) ve David Reed (d.1946) sayılabilir.

Z.Rona

Heykel:
Amerika'da Koloni Dönemi'nde heykel sanatı resim sanatıyla aynı yazgıyı paylaşmıştır. Mezar taşları, mobilya ve gemi pruvalarındaki ahşap yontularla sınırlı olan heykel sanatı acemice yontulmuş insan ve hayvan figürlerinden oluşur. 18.yy'ın sonlarında HOUDON ve CANOVA gibi Avrupalı sanatçılara verilen siparişler çerçevesinde Houdon, Virginia Eyalet Merkezi'nin önüne konmak üzere George Washington'un bir heykelini (1785) yapmış; bundan 30 yıl sonra Canova'ya Kuzey Carolina için benzeri bir anıt ısmarlanmıştır (Mermer örneği kaybolmuş bulunan yapıtın alçı örneği Raleigh Müzesi'ndedir). Her iki anıt da Yeni-Klasik üsluptadır. 19.yy'ın ikinci yarısından sonra varlık gösteren Amerikan heykel sanatı, çağın İtalyan Yeni-Klasik anlayışının etkisi altında gelişimini sürdürmüş; sanatçılara tarihsel ve mitolojik tipler konu oluşturmuş; ilk Amerikan heykelcilerinden sayılan Horatio Greenough (1805-52), Hiram Powers (1805-73) ve Thomas Crawford (1813-57), İtalya'da klasik modellerden çalışmışlardır. John Rogers (1829-1904) öykülü heykel türüne öncülük etmiştir. Bağımsızlık Savaşı, anıt türünün gelişmesine yol açmış, kahramanların ve toplumun ileri gelenlerinin heykelleri tüm parkları ve binaları süslemeye başlamıştır. John Quincy Adams Ward (1830-1901), Augustus Saint-Gaudens (1848-1907) ve Daniel Chester French (1850-1931) bu tür heykeller yapmışlardır. George Gray Barnard (1863-1938), Frederick Mac Monnies (1863-1937) ve Gustom Borglum (1867-1941) anıtsal heykelleriyle tanınırlar.

S.Germaner

20.yy: Amerika'da 20.yy'ın başlarında ZORACH ve LACHAISE'in uyguladığı "doğrudan yontma" tekniği yaygındır. CALDER 1930'ların başında telden heykeller yapmaya başlamış ve bunları devingen kılarak mobil'lerini oluşturmuştur. 1960'lardaysa anıtsal stabil heykellerini üretmiştir. Heykelciliğin ülkede yeni bir atılım yapması, 1940'larda D.SMITH öncülüğünde geliştirilen "kaynaklı metal heykeller"le olmuştur. Bu heykellerde Soyut-Dışavurumculuk'un "hareketli anlatım"ı (*gestural expression*) izlenir. Gerçeküstücü imgelerle birleşerek gelişen benzeri heykeller 1950'lerde Seymour Lipton (1903-?), FERBER, LASSAW, David Hare (d.1917) ve ROSZAK gibi sanatçılar tarafından uygulanmıştır. Aynı yıllarda "kaynaklı metal heykeller"in yanı sıra LIPPOLD, José de Rivera (1904-?), Gabriel Kohn (1910-75) ve Edward Higgins (d.1930) gibi sanatçılar da bazıları endüstriyel yöntemlerle üretilen Yapısalcı heykeller yapmışlardır. 1960'larda HURDA SANATI ortaya çıkmış; makine parçaları ve hurdaların kullanıldığı bu yapıtlar California'da STANKIEWICZ, John Chamberlein (d.1927) ve Lee Bontecou (d.1931) öncülüğünde gelişmiştir. Hurda heykel, BİRLEŞTİRME tekniğiyle yapıldığı için, "kaynaklı metal heykeller"den sonra ikinci kuşak Soyut-Dışavurumcu heykeller olarak nitelendirilebilir. Birleştirme tekniği Pop Sanat'ta da yaygın biçimde kullanılmıştır; ancak Hurda heykelde kullanılması, temelde işe yaramayan artık parçalara duyulan nostaljinin bir ifadesidir. NEVELSON, SUVERO, Peter Agostini (1913-93) ve Horace Clifford Westermann (d.1922) Birleştirme tekniğinde Pop ya da Hurda heykeller yapmışlardır. Birleştirme'nin kullanıldığı ancak korkunç ve ürkütücü sahnelerin yaratıldığı DEHŞET SANATI'nın uygulayıcıları arasındaysa Bruce Conner (d.1933), Paul Thek (d.1933) ve KIENHOLZ sayılabilir. Segal, George Sugarman (d.1912), T.SMITH ve Ronald Bladen (d.1918) gibi, Çevresel Sanat bağlamında heykeller yapan sanatçılar da bir ölçüye kadar Birleştirme tekniğinden yararlanmışlardır. CHRYSSA, FLAVIN, Lucas Samaras (d.1936) ve Keith Sonnier (d.1941) Çevresel Sanat'ta ışık ögesini kullanmışlardır.

1960'ların Minimalizm anlayışı çerçevesinde BİRİNCİL KURGULAR üreten JUDD, Flavin, R.MORRIS ve ANDRÉ'nin yanı sıra SERRA, T.Smith, R.Bladen, Beverly Pepper (d.1924), NOGUCHI, ARTSCHWAGER de Minimalizm'in öne çıktığı büyük boyutlu heykeller üretmişlerdir. 1972'de ABD hükümetinin başlattığı "Mimarlıkta Sanat" projesi bağlamında dış mekân için anıtsal heykeller gerçekleştiren sanatçılar arasında Suvero, Noguchi, Segal, Serra ve Oldenburg'un yanı sıra Nevelson da vardır. Yeryüzü Sanatı'nın heykeldeki en önemli örnekleri ise Robert Smithson'un (1938-73) Utah'taki Büyük Tuz Gölü'nde gerçekleştirdiği *Sarmal Dalgakıran* (1969-70), Michael Heizer'in (d.1944) Nevada Çölü'ndeki *Çifte Negatif* (1969-70), DE MARIA'nın New Mexico Çölü'ndeki *Şimşek Alanı* (1971-77) ve CHRISTO'nun 1983'te Florida'da Biscayne Körfezi'nde pembe naylona sardığı adalardır. 1980'lerde Duane Hanson, John De Andrea (d.1941) Foto-Gerçekçilik doğrultusunda heykeller yaparken, BOROFSKY, BARTLETT ve Nancy Graves de (d.1940) Kavramsal Sanat'tan hareketle YERLEŞTİRME'ler gerçekleştirmişlerdir.

Z.Rona

ABDİ ŞABAN (16.yy'ın ikinci yarısı-17.yy başı) Osmanlı cilt ustası.
Abdi olarak da bilinir. Sultan III.Murad (1574-95), III.Mehmed (1595-1603) ve I.Ahmed (1603-17) dönemlerinde saray ciltçisi olan Abdi, içi "saz üslubu"nda bezenmiş ŞEMSE ve köşebentli anıtsal ölçüde ciltler yapmada ustalaşmıştır. Klasik Türk ciltçiliğinin başta gelen ustalarından olduğu söylenebilir. Onun kalıpları günümüze değin klasik üslupta çalışan ciltçilere örnek olmuştur. En önemli

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

yapıtları, her ikisi de Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan 1584 tarihli *Hünername C.I*'in (H.1523) ve 1588 tarihli *Hünername C.II*'nin (Ktp.1524) kaplarıdır. *Hünername C.II*'nin cilt kapakları bugün Lizbon, Gülbenkyan Koleksiyonu'ndadır (→CİLT). ***Z.Tanındı***

ABDULLAH BİRADERLER
Osmanlı fotoğrafçı kardeşler.
Viçen (1820, İstanbul-1902, İstanbul), Hovsep (1830, İstanbul-1908, İstanbul) ve Kevork (1839, İstanbul-1918, İstanbul) Abdullah, OSMANLI döneminde fotoğrafın öncülerindendir (→FOTOĞRAFÇILIK). Özellikle imparatorluğun yurt dışında tanıtılmasında başarılı olmuşlardır.

1610'da Kayseri'den gelip İstanbul'a yerleşen Aleksan'ın soyundan olan kardeşlerden Kevork Abdullah, ilköğrenimini Ortaköy'deki Lusavorçyan Okulu'nda yaptıktan sonra 1852'de Venedik'e gitmiş, burada Murad Raphaelian Okulu'nda altı yıl öğrenim gördükten sonra birincilikle mezun olmuştur. Viçen Abdullah ise, 1856'da Alman kimyager Rabach'ın Beyazıt'ta (İÜ yakınında) açtığı stüdyoda rötuşçu olarak çalışmaya başlamış; hem kimya bilgisi hem de ressamlık gerektiren *daguerreotype* tekniğini öğrenmiştir. Birinci sınıf bir MİNYATÜR'cü olan ve fildişi üstüne hazırladığı resimleriyle büyük ilgi gören Viçen'in bu yetenekleri de fotoğraf alanında çalışmasını kolaylaştırmıştır. 1858'de Venedik'ten dönen Kevork, kardeşleri Viçen ve Hovsep ile birlikte Rabach'ın stüdyosunu devralmıştır. 1862'de İstanbul'a gelen Galler prensi Edward (s.Kral VII.Edward), Abdullah Biraderler'e çektirdiği portresini çok beğenmiş, onları İstanbul'daki İngiliz Elçiliği'ne davet ederek eşi Alexandra ve 20 kişilik maiyetiyle fotoğraflarını da çektirmiştir. 1863'te Almanya imparatoriçesi Augusta, Sultan Abdülaziz'den (hd.1861-76) bir fotoğrafını isteyince Osmanlı sarayı bu görevi Abdullahlar'a vermiş; Augusta, sultanın da çok beğendiği bu portreyi kullanarak bir madalya hazırlatmıştır. Aynı yıl Sultan Abdülaziz tarafından *irade-i seniye* (padişah emri) ile "Ressam-ı Hazret-i Şehriyari" unvanıyla saray fotoğrafçılığına atanan Abdullah Biraderler, bu unvanlarını II.Abdülhamid döneminde de (1876-1909) korumuşlardır. 1867'de Beyazıt'taki stüdyoyu Nikolai Andreomenos'a (1850-1929) devrederek Pera'ya taşınan üç kardeş, eski Rus Sarayı'nda (b.Narmanlı Yurdu) "Abdullah Frères" adlı ünlü stüdyolarını açmış ve yüzlerce öğrenci yetiştirmişlerdir. Zaman içinde bu fotoğrafhane yurt içinde ve dışında büyük ün kazanmaya başlamış, pek çok ressamın sergisinin de açıldığı bir GALERİ haline getirilmiş, entelektüellerin toplandığı yerlerden biri olmuştur. Dönemin gezi rehberlerinde, İstanbul'a gidenlere Boğaziçi, *Ayasofya* ve öteki tarihi yerlerle birlikte Abdullah Biraderler'in stüdyosunu da ziyaret etmeleri önerilmiştir. İstanbul'da fotoğrafçılık gittikçe yaşantının bir parçası haline gelip geçerli bir sanat olarak kabul görünce, soyluların, prenslerin, kraliçelerin yanı sıra ünlü kişiler, gemiciler ve balıkçılar da fotoğraflarını çektirmek için stüdyoya akın etmişlerdir. Abdullahlar portreden başka, İstanbul ve çevresinde yer alan saray, köşk, cami, çeşme, kilise, bent, fabrika, kışla, hastane vb yapıların iç ve dışını, çeşitli İstanbul manzaralarını, yerli ve yabancı halk giysilerini görüntülemişlerdir. İstanbul ve çevresindeki yaşantıyı belgeleyen ve günün tiplerini kendi dünyaları içinde yansıtan bu fotoğraflar, 1867 Paris Dünya Sergisi'ndeki *Türk Pavyonu*'nda sergilenmiş ve büyük ilgi görmüştür. Kevork Abdullah, Ermenice yayımlanan bir dergide, fotoğraflarındaki üstünlüğün nedenini, kolodyon (*collodion*) adlı sıvının hazırlanmasına ve kompozisyona çok dikkat etmelerine bağlamış; dolayısıyla elde ettikleri fotoğrafların güzel bir rölyef ve ışıkla belirginleşerek gölgelerin uyumlu bir geçiş kazandığını belirtmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'na gelen ünlü kişilerden Fransa imparatoriçesi Eugénie, Rus çarı I.Frederick, İsveç kralı V.Gustaf, İtalya kralı Victor Emmanuel, Avusturya kralı Franz Joseph, Galler prensi Edward, Sırbistan prensi Milan Obrenović, Bulgaristan prensi Ferdinand ve Mısır hidivi İsmail'in fotoğrafları Abdullah Biraderler tarafından çekilmiştir. Kardeşlerin başarısı Sultan Abdülaziz'in öylesine takdirini kazanmıştır ki, 1873'ün 4 Temmuz günü gazetelerde, bu fotoğafçıların başkaları tarafından taklit edilemeyeceğine ilişkin bir sultan buyruğu yayımlanmıştır.

1886'da Mısır hidivi Tevfik Paşa'nın çağrısı üzerine Kevork ve yeğeni Apraham (Abraham) Mısır'a giderek, Kahire'de bir şube açmışlar; Kevork, Tevfik Paşa'nın Nil üzerinden gerçekleştirilen antik Luksor ve Karnak kenti yolculuklarına katılmış, 1887'de Assuan'a kadar gitmiştir. Buradaki çalışmalara sonradan katılan Hovsep'e Mısır'ın iklimi dokununca İstanbul'a dönmüştür. Bu arada 1893'te II.Abdülhamid, çoğunlukla Abdullahlar'ın fotoğraflarını içeren 51 adet albümü, tanıtım amacıyla İngiltere, ABD ve Fransa başkanlarına göndermiştir. Kardeşler dokuz yıllık başarılı çalışmalarından sonra 1895'te Kahire'deki stüdyoyu kapatarak İstanbul'a dönmüşlerdir. Uzun yıllar çalışmalarını başarıyla sürdüren kardeşler 19.yy'ın son yıllarında, gittikçe sayıları artan fotoğraf stüdyolarının da etkisiyle ekonomik güçlüklerle karşılaşmışlar, 1899'da borçlarını ödeyebilmek için stüdyolarını bütün aletleriyle birlikte 1200 Osmanlı lirası karşılığında Sébah & Joailier'e devretmişler ve çalışmalarını bir süre daha bu stüdyoda sürdürmüşlerdir.
0895, 0896. ***E.Özendes***

ABDULLAH BUHARİ (18.yy'ın ikinci yarısı)
Osmanlı cilt ustası.
"Musavvir" olarak da bilinir. LAKE tekniğinde yaptığı rugani ciltleri Batılı tarzda resim anlayışına uygun manzaralar ve çiçeklerle bezemiştir. Yapıtlarından biri Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde (E.H.1380) bulunmaktadır (→CİLT).
Z.Tanındı

ABDURRAHMAN (14.yy)
İranlı cilt ustası.
İLHANLI döneminde 1304-06 arasında Bağdat'ta 30 bölümlük Kuran'ın büyük boyda deri ciltlerini yapmış ve kalıpla adını cildin üstüne yazmıştır. Cilt dışında aletle geometrik, cilt içinde sıcak kalıpla bitkisel bezemeler de yapmıştır (→CİLT).
Z.Tanındı

ABDÜLALİ BİN PULÂD-ŞAH (15.yy'ın ikinci yarısı)
Osmanlı mimar.
Bursa'daki *Koza Han*'ın (1490) mimarıdır. Merkezi avlulu olan bu yapıda, zemin kat depo ve servis mekânlarına, üst kat revaklı bir galeriye açılan konaklama odalarına ayrılmıştır (→HAN).

ABDÜLHALİM EFENDİ (19.yy)
Osmanlı mimar.
OSMANLI İmparatorluğu'nda HASSA MİMARLARI OCAĞI'nın 1824-31 arasında yönetimini üstlenmiş son başmimarıdır.

Kaynaklarda daha çok Seyid Abdülhalim Efendi adıyla geçmektedir. Sultan II.Mahmud'un (hd. 1808-39) 1831'de Şehreminliği'yle Hassa Başmi-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



ABDÜLMECİD Efendi, *Zeybekler*, 1887-90, tuval üzerine yağlıboya, 145x196 cm.



ABRAMOVITZ, Max ve HARRISON, W. K., *Lincoln Merkezi, Filarmoni Konser Salonu*, 1962, New York.

marlığı'nı birleştirerek Ebniye-i Hassa Müdürlüğü'nü kurması ve başına mimar Kırımlı Mahmud Efendi'yi getirmesiyle Ocak'taki başmimarlık görevi sona ermiş; ancak Mahmud Efendi'nin bu görevi kısa sürmüş, yerine Abdülhalim Efendi atanmıştır. Abdülhalim Efendi bu kurumdaki müdürlüğü sırasında, Osmanlı İmparatorluğu'nun yapı eylemlerini üstlenen örgütün ve mimarlık mesleğinin son dönemlerdeki gerileyişi ve içine düştüğü kötü durumu önleyebilmek için yoğun çaba harcamıştır. 1834'te Sultan II.Mahmud'a sunduğu bir raporunda, bu meslekteki gerilemenin nedenlerini gerçekçi bir yaklaşımla dile getirmiş ve bir mimarlık okulu kurulmasını önermiştir. II.Mahmud'un raporu olumlu bularak uygulanmasını istemesine karşın, okulun kuruluşu gerçekleştirilememiştir. Ancak bu öneri Türk mimarlık tarihinde ilk girişim olması nedeniyle özel bir anlam taşımaktadır. Mimar Abdülhalim Efendi'nin 1833'te Mühendishane-i Berri-i Hümayun'un ders programına resim dersinin konması yolundaki bir başka girişimi de, Türk resim tarihi açısından önemlidir (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Resim).
0735, 3399.

Z.Sönmez

ABDÜLMECİD (Halife) (1868, İstanbul-1944, Paris)
Osmanlı ressam.
Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma döneminde aydın sınıfın ve sarayın Batılı yaşam biçimini yansıtan resimleriyle tanınır.

Osmanlı Hanedanı'nın son veliahtı ve İslam dünyasının da son halifesi olan Abdülmecid Efendi, Cumhuriyet'in ilanından sonra 1924'te hilafetin kaldırılması üzerine yurt dışına sürgüne gönderilmiştir. Abdülmecid Efendi'yi ressam olarak, Osmanlı hanedan mensuplarının bağlı olduğu bir gelenek kapsamı içinde değerlendirmek gerekir. Bu gelenek uyarınca, padişah ve şehzadeler bir yandan yetenekli oldukları bir sanat dalıyla uğraşırken, öte yandan da sanatçıların korunması için çaba gösterirlerdi. Abdülmecid Efendi'nin babası Abdülaziz'in de plastik sanatlara ilgi duyduğu, sarayda özellikle yabancı sanatçıları koruduğu ve güçlü bir çizim yeteneği olduğu bilinmektedir. Abdülmecid Efendi de OSMANLI RESSAMLAR CEMİYETİ'nin aynı adla yayımlanan dergisine (1911-14) ve 1917'de kurulan Şişli Atölyesi'ne (→1914 KUŞAĞI) destek vermiş, atölyede bizzat çalışmamasına karşın 1918 Viyana ve Berlin sergisine dört yapıt yollamış, ayrıca Avni LİFİJ'in, resim öğrenimi için yurt dışına gitmesini sağlamıştır. *Tarih Dersi (Nasihat)* adlı resmi 1914 Paris Salon Sergisi'ne kabul edilen Abdülmecid Efendi yabancı sanatçılardan ders alarak resim yeteneğini geliştirmiş, bugün örneklerine İstanbul Resim Heykel Müzesi'nde, Dolmabahçe Sarayı Resim Koleksiyonu'nda ve özel koleksiyonlarda rastlanan *Sarayda Beethoven* ve *II.Abdülhamid'in Tahttan İndirilişi* gibi çoğu büyük boyutlardaki tuvallerinde dönemin Batılılaşan yaşam biçimini ve tarihsel olaylarını işlemiştir. Abdülmecid ayrıca *Atlar* ile *At ve Köpek* gibi resimlerinde hayvan figürüne yer vermiş, *Dürrüşehvar Sultan*, *Ömer Faruk Efendi* ve *Eşinin Portresi* gibi PORTRE'lerle, *Meyveler* ve *Tespihli Natürmort* gibi ÖLÜDOĞA'lar da yapmıştır. Abdülmecid Efendi ilk dönem resimlerinde akademik bir gerçekçilikle çalışmış; ama, 1920'lerden başlayarak İzlenimci denebilecek (→İZLENİMCİLİK) bir renk kullanımı ve teknik geliştirmiştir.
0221, 2567.

S.Tansuğ

ABERCROMBIE, Leslie Patrick (1879, Ashton-upon-Mersey-1957, Aston Tirrold, Didcot yak.)
İngiliz kent plancı.
II.Dünya Savaşı sonrası için hazırladığı Londra planlarıyla ülkesindeki PLANLAMA çalışmalarını etkilemiştir.

Aslında mimar olan Abercrombie, 1913'te Dublin için hazırladığı bir düzenlemeyle KENT PLANLAMA'ya yönelmiştir. 1915-35 arasında Liverpool Üniversitesi'nde tasarım, 1935-46 arasında da Londra Üniversitesi'nde kent planlama dersleri vermiş; 1925-26'da Kent Planlama Enstitüsü'nün başkanlığını yapmış; 1937-40 arasında da endüstri alanında çalışan nüfusun ülke içindeki yayılışını inceleyen Barlow Komisyonu'nda üye olarak görev almıştır. Abercrombie'nin planlama çalışmaları arasında Edinburgh, Plymouth, Hull, Warwick, Bournemouth kentleriyle Clyde Vadisi ve West Midlands Bölgesi planları bulunmaktadır. Ayrıca Doncaster, East Kent Kömür Bölgesi, East Suffolk, Sheffield, Cumberland, Carnarvonshire, Bath, Bristol ve Stratford-upon-Avon kentleri ve bölgeleri için de planlar ya da raporlar hazırlamıştır. İngiltere dışında ise Hong Kong, Kıbrıs, Adis Ababa için çalışmalar yapmış, A.C.Holliday'le birlikte Seylan'da (b.Sri Lanka) *Sri Lanka Üniversitesi*'ni tasarlamıştır. Abercrombie bu alandaki çalışmaları nedeniyle Howard Anı Madalyası (1943), *Sir* unvanı (1945), Britanya Kraliyet Mimarlık Enstitüsü (→RIBA) ve Amerikan Mimarlık Enstitüsü (→AIA) altın madalyalarıyla (1948,1949) ödüllendirilmiştir. Yapıtları arasında ilk kez 1933'te basılan *Town and Country Planning* (Kent ve Ülke Planlaması) adlı bir kitap da bulunmaktadır. 1952'de İzmir imar planı için açılan uluslararası yarışmanın hazırlık çalışmalarına katılmak üzere Türkiye'ye gelen Abercrombie, 1955'te de Ankara'nın imar planı için açılan yarışmada seçici kurul üyeliği yapmıştır.

Abercrombie'nin en önemli çalışmaları Londra (1943, J.H.Forshaw'la) ve Büyük Londra (1944) planlarıdır. Londra'nın büyümesini durdurmaya, kentin çevresinde bir yeşil kuşak oluşturmaya ve bu kuşağın dışında kentin yükünü hafifletecek uydu kentler kurulmasına ilişkin önerileriyle bu planlar, II.Dünya Savaşı'ndan sonra İngiltere'deki yerleşim ve kent planlama çalışmalarını yönlendirmiş, özellikle 1946'da çıkarılan yeni kentlerin kurulmasına ilişkin yasa üzerinde etkili olmuştur. Böylece HOWARD tarafından ortaya atılan bir büyük kent çevresinde daha küçük ve kendi kendine yeterli yerleşmeler oluşturma düşüncesine yakın bir uygulamanın yasal temelleri kurulmuştur. İngiltere'deki bu uygulama başka ülkelerde de ilgiyle izlenmiş, kimi benzer girişimlere yol açarak Abercrombie'yi 20.yy'ın önde gelen kent plancılarından biri durumuna getirmiştir.

Ü.Alsaç

ABGİNE (Far.)
Eskiden billur, sırça, CAM, AYNA. Ayrıca "sürahi, kadeh ve şişe" anlamına da gelir.

ABİDAT (Osm., çoğ.)
Arapça *abide*'nin çoğulu *evabid*'in yerine kullanılmıştır. "ANIT'lar" anlamındadır.

ABİDE (Ar.) = **ANIT**

ABRAHAM, Raimund → **BÖLGESELCİLİK**

ABRAMOVITZ, Max (1908, Chicago)
ABD'li mimar.
W.K.HARRISON'la birlikte ABD'de BÜRO mimarlığı alanında uzmanlaşmış en önemli mimarlık bürolarından birini kuran Abramovitz, 1929'da Champaign-Urbana'daki Illinois Üniversitesi'ni bitirmiş, 1931'de Columbia Üniversitesi'nde lisan-

YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

süstü çalışmasını tamamlamış, 1932-34 arasında da Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda çalışmıştır. 1934'te Harvey Wiley Corbett (1873-1954), William H.MacMurray ve Harrison'ın bürosuna tasarımcı olarak girmiş, 1941'de Harrison ve Jacques André Fouilhoux'yla (1879-1945), 1945'te Fouilhoux'nun ölümünden sonra da Harrison'la ortaklık kurmuştur. 1976'ya kadar süren bu ortaklık, ABD'de pek çok büro binası gerçekleştiren önemli bir mimarlık bürosu olarak gelişmiştir. 1947-52 arasında New York'taki *Birleşmiş Milletler Genel Merkezi*'nin planlama bürosunda müdür yardımcılığını üstlenen Abramowitz, Waltham'daki (Mass.) Brandeis Üniversitesi'nin 1955'te şapelinin, 1970'lerde de eğitim binalarının yapımında danışman mimar olarak çalışmış; 1976'dan sonra Michael Harris ve James Kingsland'la ortaklık kurmuştur. Öteki yapıları için →HARRISON, Wallace Kirkman. *E.Balkan*

ABRAMTSEVO KOLONİSİ

19.yy'ın sonlarında Moskovalı demiryolu kralı Savva Mamontov'un, aynı adlı malikânesinde dönemin genç sanatçılarını toplamasıyla oluşan topluluk. Bir sanatsever olduğu kadar, heykelcilikten oyunculuğa kadar çeşitli sanat dallarında etkinlik de gösteren Mamontov, Rusya'da çağdaş resim sanatının yönünü belirleyen bir kişi olmuştur. Çevresine topladığı sanatçı, mimar, arkeolog, yazar ve müzikçilerle birlikte yüzyılı aşkın bir süredir Rus sanatının çizgisini belirleyen St.Petersburg Akademisi'ne karşı ilk önemli tepkiyi geliştirmiştir. Topluluğun çekirdeğini Mamontovlar'ın 1872'de Roma'da karşılaştıkları GEZGİNLER'den heykelci Antokolski'yle (1843-1902) ressam Vasili Polenov (1844-1927) oluşturmuş, kısa bir süre sonra aralarına sanat tarihçisi Nikolay Prahov (1873-1957), ressamlar REPİN ve SEROV ile ressam-mimar V. VASNETSOV ve kardeşi Apollinarius Vasnetsov (1856-1933) katılmıştır. Kışları Moskova'da, yazları Abramtsevo'da geçiren topluluğa, 1880'de de İsaak Levitan (1861-1900) ve Konstantin Korovin (1861-1939) sahne tasarımcıları olarak katılmıştır. Aynı yıl malikâne toprakları içinde bir kilise yapımı kararlaştırılmış, uzun incelemeler ve tartışmalar sonucu V.Vasnetsov'un, bir ortaçağ yapısı olan *Novgorod Kilisesi*'ni temel alan tasarımı kabul edilmiştir. Koloni sanatçılarının bu dönemde Rus ortaçağ tarihi ve sanatıyla ilgili yaptığı derinlemesine araştırmalar, bu alanda daha önceden yapılmış bütün inceleme ve bulguları uygulamaya dönüştürmede itici bir güç oluşturmuştur. 1882'nin sonunda tamamlanan bu kilisede koloni üyeleri, inşaat sürecinden en küçük ayrıntıya kadar etkin biçimde üretime katılmışlar ve ülkede Rus ortaçağ sanatının canlandırılmasına önemli katkıda bulunmuşlardır. Topluluğun sürdürdüğü bir başka etkinlik de sahne sanatları alanında olmuştur. V.Vasnetsov, Korovin, Levitan, VRUBEL, GOLOVİN ve Nikolay Roeriç'in (1874-1947), 1880'lerde Mamontov'un "Özel Rus Operası" için gerçekleştirdikleri dekorlar ve tasarladıkları giysiler, Rusya'da sahne tasarımı alanında devrim yaratmış ve bu çalışmaların tümü Rus bale emprezaryosu Sergey Diaghilev (1872-1929) aracılığıyla Avrupa'ya tanıtılmıştır.
1479, 3410. *Z.Rona*

ABSİD = **APSİS**

ABSTRACT-EXPRESSIONISM (İng.) = **SOYUT-DIŞAVURUMCULUK**

ABSTRACTION-CRÉATION (Fr.) = **SOYUTLAMA-YARATMA**

ABSTRE - EKSPRESYONİZM = **SOYUT-DIŞAVURUMCULUK**

ABSTRE SANAT (Fr.*Art Abstrait*) = **SOYUT SANAT**

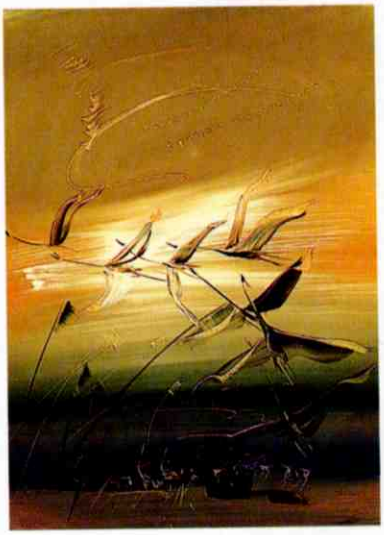
ACAİB-İ SEBA-İ ÂLEM (Ar.*acâib*:tuhaf şeyler, *seba*: yedi, *âlem*:dünya'dan) = **DÜNYANIN YEDİ HARİKASI**

ACAR, Kuzgun (1928, İstanbul-1976, İstanbul) Türk heykelci.
Demir, çivi, tel, ahşap ve artık malzeme kullanarak gerçekleştirdiği soyut (→SOYUT SANAT) heykelleriyle tanınmaktadır.

1948-53 arasında Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Heykel Bölümü'nde BELLING ve Ali Hadi BARA'nın öğrencisi olan Acar, hocalarının sanat anlayışlarından etkilenmiş, 1950'lerin başlarında demir tellerle GABO'yu anımsatan geometrik-soyut anlayışta yapıtlar gerçekleştirmiştir. Mezun olduktan sonra çalışmalarını serbest olarak yürüten sanatçı ilk kişisel sergisinde (1953) başta kafes telleri olmak üzere demir çiviler ve artık malzemeyle gerçekleştirdiği anlatımcı yanı güçlü yapıtlar sergilemiştir. Kütle ağırlığı çok fazla olmayan, tellerle örülmüş bu açık kompozisyonlar boşluğu, önceden bilinmeyecek yönlerde uzanan uyumlu çizgilerle bölmektedir. 1950'lerin sonlarına doğru lirik-soyut anlayışa yönelen Acar, bu dönem yapıtlarında da benzer malzemeler kullanarak düz ve keskin çizgilerden oluşan ve boşluk-doluluk (yüzey) ilişkilerine dayanan heykellerinin yanı sıra yuvarlak ve yumuşak biçimlerden oluşan yapıtlar da üretmiştir. Çivilerle gerçekleştirdiği bir yapıtı 1961'de, Paris'teki 2.Genç Sanatçılar Bienali'nde Büyük Ödül'ü kazanmış, Acar bu ödülle birlikte verilen bursla Fransa'ya gitmiştir. 1961-63 arasında Paris'te kalan sanatçı 1962'de Paris Modern Sanat Müzesi'nde bir sergi düzenlemiş, iki deseni ve bir heykeli müze koleksiyonuna alınmıştır. La Cloche Galerisi ve Le Haure Müzesi'nde de birer sergi açan sanatçı 1963'te Türkiye'ye dönmüş, 1966'da bu kez Paris'teki Rodin Müzesi'nde bir sergi düzenlemiştir. Art arda düzenlediği bu sergiler Acar'ın Avrupa sanat çevrelerinde tanınmasını sağlamıştır. Tiyatroyla da yakından ilgilenen sanatçı, öğrencilik yıllarında ve Paris'te kaldığı süre içinde tiyatro için çok sayıda mask gerçekleştirmiştir. 1975'te Paris'te Mehmet Ulusoy tarafından sahnelenen *Kafkas Tebeşir Dairesi* adlı oyun için gerçekleştirdiği masklar, bu alandaki son çalışmalarıdır. Kuzgun Acar serbest heykellerin yanı sıra mimariye bağlı panolar da gerçekleştirmiştir. İstanbul *Manifaturacılar Çarşısı*'ndaki *Kuşlar* ve Ankara *Emek İş Hanı* cephesindeki tunçtan kabartma (Bugün yerinde değildir) bu türdeki en önemli çalışmalarıdır. Acar 1962'deki 23.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde *Soyut Yontu* adlı yapıtıyla Birincilik Ödülü kazanmıştır. *N.Arslan*



ACAR, Kuzgun, *Kafkas Tebeşir Dairesi* için mask.

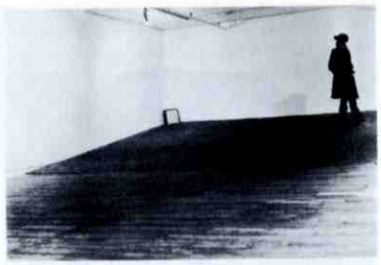


ACAR, Salih, *Kuşlar*, tuval üzerine yağlıboya, 105x70 cm.

ACAR, Salih (1927, Filibe [b.Plovdiv], Bul.) Türk ressam.
Doğayı bir doğabilimci gibi gözleyen Acar bu ilgisini en yalın biçimde kuş resimleriyle yansıtmıştır.

1950'de Sofya Akademisi Fresk Bölümü'nden, 1955'te de Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Heykel Bölümü ve Cemal TOLLU atölyesinden mezun olmuştur. Tüm yaşamını doğayla iç içe geçiren Acar özellikle su kuşlarına ilgi duymuş ve mavilerin, grilerin, siyah ve beyazların egemen olduğu tuvallerinde kelaynakları, kuğuları, balıkçılları, turnaları ve leylekleri çok hareketli ve şiirsel bir

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



ACCONCI, Vito, *Tobum Yatağı*, 1972.

anlatımla, kimi zaman soyuta varacak bir stilizasyonla işlemiştir. Sanatçının sergileri genellikle "Göçmen Kuşlar" (1971), "Kelaynaklar" (1975), "Yaban Hayvanları" (1977) ve "Yırtıcı Kuşlar Dünyası" (1980) gibi adlar taşır. Doğaya ilgisi yalnızca sanatıyla sınırlı kalmayan Acar, Dünya Tabiatını Koruma Derneği'nin Türkiye Şubesi ile Türk Tabiatını Koruma Derneği'ni kurmuştur. Sanatçı 1965'te İzmir Büyük Efes Oteli Resim Ödülü'nü, 1975'te de Büyük Tarabya Oteli Duvar Resmi Ödülü ile Dünya Tabiatını Koruma Altın Panda Ödülü'nü almıştır. *Z.Rona*

ACCONCI, Vito (1940, Bronx, N.Y)
ABD'li sanatçı.
1970'lerden bu yana gösteri ve video dallarında (→VİDEO SANATI) uluslararası üne sahip olan Acconci, seks ve ölüm gibi rahatsız edici ve toplumun tepki gösterebileceği konuları işleyerek birçok çalışmasında şok etkisi yaratmıştır. 1968-71 arasında New York Görsel Sanatlar Okulu'nda sanat öğrenimi görmüş, 1970'lerde Yeni-Dada akımının içinde yer almış, ayrıca tüylerini koparark ya da cildini tahrip ederek kendi bedenine yaptığı uygulamalarla VÜCUT SANATI'nın özgün temsilcilerinden olmuştur. 1969'daki *Takip İşi*'nde sokakta tanımadığı birini, evine girene kadar takip ederken hareketlerini de taklit etmiş; 1976'da *Dünyanın Ortası* adını verdiği ve iplerle asılı bir platformdan oluşan YERLEŞTİRME'sinde ses bantlarından sorular sorarak politik düzenler üzerine bir metafor oluşturmuştur. Aynı yıl bir üniversitede gerçekleştirdiği ve *Kırmızı Bandlar* adını verdiği bir başka çalışmasında da görsel nesneleri, ses kayıtlarını, politik simgeleri ve mekânı gene metaforik biçimde kullanarak, psikolojik ve davranışsal konulara değinen bir uygulama ortaya koymuştur. Acconci 1980'lerin sonunda demirden ya da plastikten dökülmüş çok küçük boyutlu askerler ve insanlarla yerleştirmeler yapmıştır.
3086. *J.N.Erzen*

ACEM ALİ (?-1537, İstanbul)
Osmanlı mimar.
Klasik OSMANLI mimarlığında adı bilinen ilk başmimardır.

Türk mimarlık tarihinde daha çok Acem Alisi ya da Esir Ali adıyla tanınan bu mimarın tarihi belgelere göre tam ve gerçek adı Abdülkerimoğlu Alâeddin Ali Bey'dir. Mezartaşı bulunamamıştır, ancak bazı kaynaklarda Yenikapı Mevlevihanesi yakınında kendi yaptırdığı caminin mihrap duvarı önüne gömülü olduğu kaydedilmiştir. Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran Seferi (1514) dönüşünde İran'dan İstanbul'a yanında getirdiği ve Türk kökenli oluşu nedeniyle Acem Alisi adıyla tanındığı genellikle kabul edilmektedir. Ölümünden sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun HASSA MİMARLARI OCAĞI'nda başmimarlık görevine Mimar SİNAN atanmıştır. Bu tarihi çakışma nedeniyle Mimar Sinan'ın yetişmesinde önemli ölçüde payı olduğu söylenebilir. 16.yy'ın ilk yarısına tarihlenen mimarlık yapıtlarından hangilerinin ona ait olduğu kesin olarak bilinememektedir. Ancak bu dönem yapılarından başta İstanbul *Yavuz Sultan Selim Camisi* (1523), Gebze *Çoban Mustafa Paşa Külliyesi* (1523), Eyüp *Cezeri Kasım Paşa Camisi* (16.yy'ın 1.yarısı), Çorlu *Süleymaniye Camisi* (1521), Bozüyük *Güzelce Kasım Paşa Camisi* (1528), Saraybosna *Gazi Hüsrev Bey Külliyesi* (1532), *Topkapı Sarayı*'nda *Bâb-üs-selâm* (İkinci Kapı; 1523) olmak üzere bazılarının Acem Ali'nin olması gerekir. Günümüze, kendisini "Büyük üstad, mahir ve ünlü mühendis, Hassa başmimarı Abdülkerimoğlu Alâeddin Ali Bey" olarak tanımlayan iki VAKFİYE'si kalmıştır. 1524 (H.931) ve 1527 (H.934) tarihli bu vakfiyelere göre mimar, İstanbul'da Oruç Gazi Mahallesi'nde oturmuş ve mal varlığının tümüne yakın bölümünü Yenikapı Mevlevihanesi yakınlarında yaptırdığı cami, okul ve zaviyeye bırakmıştır.
0107, 2045, 2304. ***Z.Sönmez***

ACEMHÖYÜK
Tuz Gölü'nün güneyinde, Aksaray'ın 18km kuzeybatısındaki Yeşilova kasabasında yer alan, 800x700m boyutlarındaki höyük, çevresindeki Aşağı Kent'le birlikte Orta Anadolu'nun eski yerleşim yerlerinin en büyüklerindendir. 1962-88 arasında AÜ DTCF'den Nimet ÖZGÜÇ, 1989'dan beri de aynı fakülteden Aliye Öztan başkanlığındaki ekipler tarafından, Kültür Bakanlığı, Ankara Üniversitesi ve Türk Tarih Kurumu'nun destekleriyle araştırılmaktadır. Kazılardan elde edilen veriler höyüğün MÖ 3.bin başından itibaren iskân edildiğini, en parlak çağınınsa ASUR Ticaret Kolonileri Dönemi'nde yaşandığını göstermektedir. Koloni Dönemi'nde höyük dışında Aşağı Kent de yoğun bir yerleşime sahne olmuş, bu dönem sonundaysa hem höyük hem de Aşağı Kent terk edilmiştir. Höyükte daha sonra Erken Helenistik (→YUNAN) ve ROMA dönemlerinde yeniden yerleşilmiş; ancak Acemhöyük bu dönemlerin ardından tamamen terk edilmiştir. 1514'te Yavuz Sultan Selim'in (hd.1512-20) Çaldıran Seferi sonrasında, Azerbaycan'dan (Hoy'dan) gelerek buraya yerleşen üç oba bugünkü Yeşilova'yı oluşturmuştur.

Bugüne değin yapılan kazılarda Acemhöyük'ün MÖ 3.bine ait Eski Tunç Çağı (→PREHİSTORYA) yerleşimlerinde konutların dikdörtgen ya da yamuk planlı kerpiç yapılardan meydana geldiği, ölülerin yerleşim yeri içine ve dışındaki mezarlıklara toprak ve küp mezarlara (→MEZAR) gömüldüğü anlaşılmıştır. Esas olarak Orta Anadolu karakterindeki tek renkli ve boyalı ÇANAK-ÇÖMLEK'ler önceleri elde, daha sonra çarkta yapılmıştır. Yerli çanak-çömleklerin yanı sıra MEZOPOTAMYA ve Suriye ile ilişkileri gösteren seramikler, ayrıca taş, kemik ve metal buluntular ele geçmiştir.

Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'nde (MÖ 2.binin ilk çeyreği) önemli ticaret merkezlerinden biri olan Buruşhanda, birçok Asur uzmanı ve araştırmacı tarafından Acemhöyük'e lokalize edilmektedir. Çiviyazılı (→ÇİVİYAZISI) metinlerde "Burushattum" olarak geçen kentin, Kaniş (→KÜLTEPE) kadar önemli olduğu, "büyük kral" unvanına sahip bir kralının, sarayının ve Asurlu KARUM'unun olduğu belirtilmektedir. Bugüne değin yapılan kazılarda Acemhöyük'ün Burushattum olduğuna ilişkin bir belge bulunmamıştır. Ancak kentin en parlak yıllarını kapsayan Koloni Dönemi'nde, III.katta açığa çıkarılmış iki saray yapısı Anadolu mimarlık tarihi açısından önemlidir. Yerel adlara göre, höyüğün güneyindeki *Sarıkaya Sarayı* 50, kuzeybatıdaki *Hatipler Sarayı* ise 76 odalıdır. Her iki yapı da benzer mimari özelliklere sahiptir. Herhangi bir onarım ve değişim göstermeyen yapılar bir defada planlanıp iki katlı olarak taş, ağaç ve kerpiç malzemelerle inşa edilmiştir. İri taşlardan 4m genişliğinde hazırlanan temellerin üstüne ahşap traversler yerleştirilmiş, bunların ortasına 1.5m kalınlığında duvarlar örülmüştür. Duvar genişliğindeki yatay hatıllar 90cm'lik aralarla ayarlanmış ağaç dikmelere bağlanarak yapıların iskeleti meydana getirilmiş, araları kerpiçlerle örülmüştür. *Sarıkaya Sarayı*'nda köşeler ağaçların ızgara biçiminde üst üste dizilmesiyle meydana getirilmiştir. Ayrıca bu yapının üç dış

YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

cephesi, mermer kaidelerin taşıdığı ahşap sütunlu bir revakla çevrilidir. Yapıların her ikisi de bugün için bilinmeyen bir nedenle tüm kentle birlikte yanmıştır. Yanmış ağaç kalıntıları üzerinde yapılan incelemeler, sarayların yapımında Lübnan sediri, ardıç ve karaçam kullanıldığını ve her iki yapının da aynı zamanda (MÖ 1791±38) kesilmiş ağaçlardan inşa edildiğini ortaya koymuştur. Bu yapıların üst kat ve örtü sistemi gibi mimari ayrıntılarını *Sarıkaya Sarayı*'nda ele geçen bir banyo kabı üstündeki resimlere göre tamamlamak olasıdır.

Saray odalarının işlevleri içlerinde bulunan eşyaya göre belirlenebilmektedir. Buna göre *Hatipler Sarayı*'nın daha çok depo amaçlı kullanıldığı, hemen her odasında bulunmuş küp ve kapaklı kaplardan anlaşılmaktadır. Buna karşılık daha çok oturma ve idari işlevli olan *Sarıkaya Sarayı*'nda, yalnızca iki odada küpler, altı odada kapaklı kaplar ele geçmiştir. Acemhöyük'ün tarihine ve sarayla ilişkisi olan ülke ya da kişilere ışık tutan 1500 kadar BULLA (MÜHÜR baskılı kil topak), *Sarıkaya Sarayı*'nın üç odasında depolanmış durumda ele geçmiştir. Bunlar arasında krallara, ailelerine ya da hizmetkârlarına ait olanlar vardır. Asur kralı I.Şamşıadad'a (hd.MÖ 1813-1781) ait üç mühür baskısıyla iki hizmetkârının adını taşıyan baskıların yanı sıra KARGAMIŞ kralı Aplahanda'nın, Mari (b.Tel Hariri, Suriye) ve Urşu (Kargamış'ın kuzeyinde?) kralı Iahdun-Lim'in kızının mühür baskıları en önemlileridir. *Sarıkaya Sarayı*'nın öteki buluntuları arasında OBSİDYEN ve kaya kristalinden kaplar, oyun tahtaları, fildişi mobilya parçaları, altın aplikler, dönemin değişim aracı olan bakır külçelerle tunçtan silahlar, iğneler ve dört tekerlekli bir araba sayılabilir. Bu sarayın bir başka önemli buluntusu da altın iplikle işlenmiş mavi boncuklu bir DOKUMA parçasıdır.

Acemhöyük'ün son kültür katları, Kelenderis (MÖ 450-400) ve Kayseri (MS 225-235, Aleksander Severus dönemi) baskılı SİKKE'lere göre, Klasik-Helenistik-Roma dönemlerine tarihlenmektedir. Bu dönemlerden açığa çıkarılan avlulu evler, düzensiz dikdörtgen ya da yamuk planlı odalardan oluşan basit yapılardır. Tabanları toprak ya da taş döşelidir. Bazılarının avlularında tandır ve erzak kuyuları yer alır. Dönemin yerli ve ithal seramikleriyle birlikte fildişi eşya, pişmiş toprak HEYKELCİK ve kalıplarla KANDİL'ler başlıca buluntulardır. Acemhöyük'ün kazı buluntuları Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nin yanı sıra Niğde ve Aksaray müzelerinde korunmaktadır.

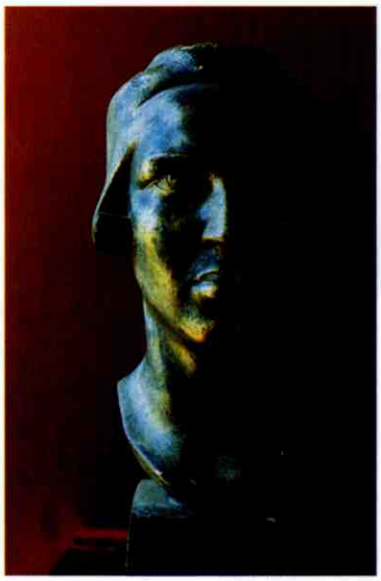
2593, 2594, 2613A. ***A.Öztan***

ACROPODIUM (Gr.*akros*: üst, yüksek, *pous*: ayak'tan Lat.)
Bir ayak ya da destek üstünde, yerden yükseltilmiş HEYKEL kaidesi. Çoğu zaman heykelle aynı parçadan yapılmıştır.

ACTION PAINTING (İng.) = **HAREKETLİ SOYUT**

ACUDOĞU, Ratip Aşir (1898, İstanbul - 1957, İstanbul)
Türk heykelci.
Klasik anlayışta FİGÜRATİF yapıtlar üretmiştir.

1918'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (s.GSA, b.MSÜ) Heykel Şubesi'ne girmiş ve İlhan ÖZSOY'un öğrencisi olmuştur. 1920'de okulu bitirmeden ailesi tarafından Münih'e yollanmış, burada da Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmüştür. 1925'te Türkiye'ye dönmüş ancak aynı yıl Avrupa sınavını kazanarak bu kez de Paris'e gitmiştir. Paris'te Julian Akademisi'nde Henri Bouchard (1875-1960) ve Landowski'yle çalışmalar yapmıştır. Ancak bu öğretmenlerden çok MAILLOL ve BOURDELLE gibi heykelcilerin etkisi altında kalmıştır. 1928'de Türkiye'ye döndükten sonra MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ'nin kuruluş çalışmalarına katılmış, çeşitli liselerde resim öğretmenliği yapmış, bir yandan da Menemen'deki *Şehit Kubilay Anıtı* (1932), Erzincan depremi anısına *İnönü Anıtı* (1948) ve Ankara Ziraat Fakültesi önündeki *Atatürk Anıtı* gibi yapıtlarını üretmiştir. Acudoğu, daha sonraları A.Hadi BARA'nın da benimsediği kunt ve gergin hacim olgusuna erişme çabasına girmiş, çağdaş heykel soyutlamasının bir önceki aşamasını oluşturan bu anlayış içinde, tunç malzemenin anlatım olanaklarını zenginleştiren yapıtlar gerçekleştirmiştir. *Fabriye Yen Büstü* (İRHM) üslubunun doruğunu gösteren yapıtlarındandır. Heykelde salt hacim olgusunun soylu görümün değerlerini araştıran üslubuyla Acudoğu, Türk heykel sanatının geleneksel soyut geometrik plastikte temellenen duyarlık birikimini de özümsemiştir. ***S.Tansuğ***



ACUDOĞU, Ratip Aşir, *Fabriye Yen Büstü*, alçı, 44x19x23 cm.

AÇKI
1. Sert bir madde ya da bir alet sürterek bir cismin yüzeyini düzleştirip parlatma; perdah (İng.*polish, burnish*, Fr.*polissage, polissement*, Alm.*Politur*). ÇANAK-ÇÖMLEK için açkı ya da perdah sözcükleri kullanılırken, METAL, TAŞ, fildişi, kemik için genellikle perdah sözcüğü yeğlenmektedir.

Çömlekçi hamurundan, çeşitli yöntemlerle elde yapılmış (el ayası, kalıp, sıvazlama, kangal vb) ya da tornada (hızlı dönen çarkta) çekilmiş bir kabın, fırınlamadan önce belirli bir süre kurumaya bırakılarak deri (sepi) sertliğini aldıktan sonra yüzeyi sert (perdah taşı, tahta, kemik vb) ya da yumuşak (bez, deri vb) bir alet sürtülerek parlatılır (perdahlanır). Sert açkıda, açkı aletinin türüne, biçimine, uygulama şekli ve yönüne bağlı olarak açkı aleti izleri, kap yüzeyinde dikine, yatay, çapraz ya da karışık yönlerde, sık ya da seyrek aralıklarla parlayarak belirginleşir. Yumuşak açkıdaysa, açkılanan kap yüzeyinde yalnızca belirli bir parlaklık elde edilir; açkı aleti izleri görülmez. Açkı, kapların biçim ve işlevlerine göre her iki yüzde, yalnızca dışta, yalnızca içte, yer yer ya da uygun görülen sınırlı alanlarda bezek biçiminde olabilir. Açkı, parçaların görünümünü daha özenli kılmanın yanı sıra, kap yüzeyindeki gözeneklerin kapanmasını da sağladığından, çanak-çömleğin geçirgenliğini azaltarak yapım kalitesini de yükseltir. Çömlekçi kilinin yapısı, varılmak istenen sonuç, gösterilen özen, yapan kişinin deneyimi ve becerisi açkı kalitesini doğrudan etkiler. Açkı zamanla aşınabilir.
2. Demircilikte delik büyütmeye yarayan alet.
S.Gülçur

AÇMA
İng.*trench*, Fr.*tranchée*, Alm.*Grabungsschnitt*.
Bir arkeolojik kazı (→ARKEOLOJİ) yapmak üzere, çeşitli yöntemler kullanarak belirlenen kazı alanı. Kazılacak alan, HÖYÜK ya da yerleşmenin yüzeyi, "ızgara ya da grid sistemi" olarak bilinen yöntemle koordinat sistemine uygun olarak doğu-batı, kuzey-güney yönlerinde belli aralıklarla eşit birimlere bölünmektedir. Bu kesişen çizgiler arasında kalan alan, "plankare" olarak adlandırılır. Her plankarenin arazide, höyük yüzeyinde bulunduğu yeri gösteren bir adı ya da numarası vardır. Bu plankarelerden kazılmak üzere seçilen bir, iki ya da daha çok sayıda herhangi bir birleşim, "açma" olarak adlandırılan kazı alanını belirler. ***M.Özbaşaran***

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

AD-HOC MİMARLIK

20.yy'ın en yaygın ve önemli akımı MODERN MİMARLIK'a bir tepki olarak gelişen *Ad-Hoc*'izm, 1970'lerin başında doğmuştur. Adını Latince'de "yalnız bu amaç için" anlamındaki terimden alan akım, belirli koşulların yarattığı ortamın verilerinden doğaçlama yoluyla çözüm üretmeyi öneren bir TASARIM düşüncesidir. Temelinde parçaların aynı dil bütünlüğü içinde biraraya gelmesini savunan ve bu bütünlüğü gereç, doku ve yapı ortamlarında belirleyen Modern Mimarlık düşüncesine karşı, parçaların bir amaca yönelik ya da bir sorunu çözmek üzere "o amaç için" biraraya getirilmesini savunan bir "hoşgörü" akımıdır.

Temelinde yapının bütünlüğünden kaynaklanan estetik varoluş yerine, parçaların yalnızca belirli bir amaca yönelik uyum içinde, önkoşullu ESTETİK yargılardan bağımsız olarak biraraya gelmelerini sağlayan *Ad-Hoc*'culuk, ilk kez 1970'te JENCKS'in *Architecture 2000* (Mimarlık 2000) adlı kitabında bir akım olarak belirtilmiş, bu felsefeyi benimseyen Peter Cook'un (d.1936; →ARCHIGRAM) *Ad-Hoc* konut değişimi projesiyle somutlaştırılmıştır. Daha sonra Charles Jencks ve Nathan Silver'ın ortak yapıtları *Ad-Hocism* başlıklı kitapla felsefesini yaygınlaştıran akım, mimarlık ve endüstri tasarımında hoşgörüyü ve anlık (spontane) yaratıcılığı yüceltmenin ötesinde yaygın bir uygulama alanı bulamamıştır. MİMAR'ın, özellikle geleneksel tanımıyla ele alındığında, buyurgan yetkesini sorgulayan ve bu yetkenin yerine bireysel yaratıcılık ile katkıyı koyan *Ad-Hoc*'izm, estetik yetkeye karşı özgür biçimlendirmeyi savunmaktadır. Bir akım olarak, çağlar boyu mimarın ve tasarımcının bulunmadığı ortamlarda gelişmiş yapı ve çözüm üretme biçimlerine kuramsal çerçeve getiren *post-facto* bir kuramsal öneri, *informel* (serbest) çözümleri yüreklendiren bir algı biçimidir. Ayrıca →ANARŞİK MİMARLIK.

S.Özkan

ADA

İng.*city block*, Fr.*ilôt*, Alm.*Baublock*.

KENT içinde çevresi sokak ya da caddelerle dört yandan sınırlanmış ve PARSEL'lere bölünmüş alan; parseller topluluğu ya da yapılar topluluğu; yapı adası.

ADA OKULU

Kutsal Roma-Germen imparatoru Charlemagne'ın (Şarlman, Büyük Charles) Aachen'daki (Aix-la-Chapelle) Saray Okulu'nda oluşan en erken tarihli KAROLENJ dönemi KİTAP BEZEME ve fildişi (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ) üslubu. Adını, Charlemagne'ın üvey kızkardeşi Ada'nın ısmarladığı İncil'den (Belediye Küt., Trier) almıştır. Okulun en önemli ürünü sayılan *Godescale İncilleri* (781-783, Ulusal Küt., Paris), Charlemagne'ın oğlu İtalya kralı Pepin'in vaftiz töreni dolayısıyla yapılmıştır ve İncil yazarlarının portreleriyle *Maiestas Domini* (Evrenin Efendisi) yanı sıra vaftiz törenini simgelediği sanılan tek yapraklı "Yaşam Çeşmesi"nden oluşur. İncil yazarlarının portrelerinde azizler anıtsal bir hava içinde tahtta otururken betimlenmiştir. Bu resimler her ne kadar çizgisel bir anlatıma sahipse de, belli bir hacimsellik de söz konusudur. Giysi KIVRIM'larındaki keskin hatlarla altın yaldız kullanımı BİZANS örneklerini anımsatır. Okulun öbür örneklerinden, Londra British Museum'da bulunan *İnciller* (Harley, 2788), Soisson'daki *Sainte-Médard İncilleri* (Ulusal Küt., Paris, Lat.8850), *Dagulf Mezmuru* (Ulusal Küt., Viyana, Cod.1861) ve Lorsch'taki *Codex Aureus* sanatsal açıdan *Godescale İncilleri*'nden daha yetkin örneklerdir.

Ada Okulu'nun ürünü olan yks.40 dolayındaki fildişi örnekte de yazmalardaki bezeme üsluplarının özellikleri görülür. Genellikle tek figürlerin ya da içinde birkaç figürün yer aldığı dinsel sahnelerin betimlendiği fildişi yapıtlarda Hz.İSA, MERYEM ANA ve Çocuk İsa, Havariler, melekler, İncil yazarlarının yanı sıra Yeni Ahit'ten bazı sahneler en yaygın temalardır. En önemli örneklerin başında gelen *Codex Aureus*'un ön kapağı bugün Vatikan'da, arka kapağı da Victoria ve Albert Müzesi'nde (Londra) bulunmaktadır. Panolara ayrılmış olan ön kapakta yer alan İsa ve melek figürlerinin hacimli olduğu görülür. Doğu geleneğinde yapılan arka kapaktaysa figürler daha yüzeysel ve çizgiseldir. *Dagulf Mezmuru*'nun kapaklarındaysa figürlerin yanı sıra yazıya ve mezmurların çevirisine yer verilmiştir. Bu örnekte geç antik gelenekle ortaçağ özelliklerinin birleşimi olarak yüzeysel kabartmayla hacimli kabartma başlar birlikte kullanılmıştır. Ada Okulu fildişi örnekleri üslup birliği göstermez. Özellikle 10.yy örneklerinde bu farklılıklar daha da belirginleşir. Örneğin, Darmstadt'taki Eyalet Müzesi'nde bulunan "İsa'nın Göğe Yükselişi" sahnesinden bir parçada son derece yüzeysel bir bezeme üslubu görülürken, Berlin'deki Belediye Müzesi'nde bulunan bir *Maiestas Domini*'de hacimli figürlere ve REIMS OKULU'nu anımsatan sert giysi kıvrımlarına rastlanır. Ada Okulu, Fulda (Almanya) ve İrlanda yazmalarını da etkilemiştir.

Z.Rona

ADADA

Isparta'nın Sütçüler ilçesi Merkez bucağına bağlı Karadiken köyü yakınında bulunan Adada antik kenti, Eğirdir (e.Eğridir) Gölü'nün güneyinde, Beyşehir Gölü'nün batısında, Aksu ile Köprüçay ırmakları arasındaki dağlık arazide kurulmuştur. Adada, en erken MÖ 2.yy'da TERMESSOS kentiyle yaptığı dostluk anlaşması nedeniyle tanınmaktadır. Daha sonra MÖ 1.yy yazarlarından Artemidoros Adada'dan bahsetmekte, bulunan sikkeler de bunu doğrulamaktadır. Yunan coğrafyacı Strabon (MÖ 64/63-MS 19/24), PİSİDİA'nın 12 büyük kenti arasında saydığı Adada'nın Eurymedon (b.Köprüçay) vadisinde bulunduğunu bildirmektedir. MÖ 133'ten sonra Adada da ROMA egemenliğine girmiş, MS 395'ten itibaren BİZANS imparatorluğu sınırlarında kalmıştır. Erken Bizans döneminde Yunan coğrafyacı Hierokles (MS 6.yy) kentten bahsetmekte, Adada adı 12.yy'a kadar piskoposluk listelerinde geçmektedir. 19.yy'da bölgeyi inceleyen A.Boeck, A.Schönborn, C.Ritter ve Charles Texier kenti görmüşler; ama Pednelissos olduğunu sanmışlardır. Daha sonra J.R.S.Sterret bulduğu yazıtlarla buranın Adada olduğunu tesbit etmiş, G.Hirschfeld ve W.M.Ramsay da bu görüşü desteklemişlerdir.

Adada yüksek bir dağ terası üstünde kurulmuştur. Kalıntılar teras düzlüğünden güneydeki vadiye doğru uzanır. Vadinin kuzeyindeki düzlükte TAPINAK'lar, AGORA, TİYATRO, KİLİSE ve harap durumda bazı yapılar; kent düzlüğü ve vadi arasında *akropolis*, kuleler, tapınak ve basamaklı yapı bulunmaktadır. *Akropolis*'in doğusundan itibaren vadi içinde izlenebilen antik yol Aktepe eteklerinden başlayarak *Agora*'nın batısına ulaşmakta, geçtiği vadinin doğu ve batı yamaçlarında birçok mimari kalıntı bulunmaktadır. Bu yamaçlarda 10x13m boyutlarında, APSİS'li ve üç NEF'li bir kilise, vadinin Kuştüneği tepesi yamacında, LAHİT parçaları ve MEZAR odalarının bulunduğu *nekropolis* alanı yer almaktadır. Antik yolun kent merkezine ulaştığı bölümde konumlanmış ve surlarla çevrilmiş olan

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

akropolis'te batıda kule benzeri bir yapı ve güneybatıda bir kule dışında işlevi bilinemeyen bazı yapı kalıntıları görülmektedir. *Akropolis*'in batısındaki düzlükte Texier ve Ritter'in sözünü ettikleri büyük *Zeus Tapınağı*'ndan çok az kalıntı vardır. *Zeus Tapınağı* ile *akropolis* arasında yer alan 19 basamaklı yapının tam işlevi bilinememekte, bir dinlenme yeri olduğu ya da *akropolis*'e çıkışı sağladığı düşünülmektedir. Kentin orta bölümüne doğru 11x16m boyutlarında, *apsis*'li, üç nefli ve iki katlı bir başka kilise ile önünde bir sarnıç; basamaklı yapının kuzeyinde *Agora* alanı, bunun kuzeydoğusunda da Ada'nın PROSTYLOS tipindeki tapınaklarının en büyüğü bulunmaktadır. 11.66x19.40m boyutlarındaki bu tapınağın batısında üç basamaklı KREPİS üstünde bir başka *prostylos* tapınak; onun da batısında ARŞİTRAV'ı üstündeki yazıttan anlaşıldığına göre Jüpiter Serapis'e adanmış podyumlu üçüncü bir *prostylos* tapınak vardır. Bu sonuncu tapınağın kuzeyinde yer alan *Tiyatro*'nun yalnızca *cavea* (seyirci bölümü) sıralarının bazısı görülebilmektedir. *Tiyatro*'nun yks.200m kuzeyinde, yamaç üstünde Adada'nın en küçük tapınağı yer almaktadır. Boyutlarından dolayı mezar anıtına benzetilen tapınak podyum üstündedir ve duvar işçiliğinden bitmemiş bir yapı olduğu anlaşılmaktadır.

0378, 2952, 3051. *Ş.Aydoğan*

ADALAN, İlgi (1936, Bursa)

Türk seramik sanatçısı.

Siyah-beyazın egemen olduğu soyut SERAMİK formlarıyla tanınan Adalan, 1953-59 arasında öğrenim gördüğü Güzel Sanatlar Akademisi'nde (b.MSÜ) Cemal TOLLU atölyesinde resim çalışmıştır. Mezun olduktan sonra bir süre Cep ve Arena tiyatrolarında görev almış, daha sonra resme dönerek, beş yıl kadar resim hocalığı yapmıştır. Adalan'ın seramiğe ilgisi 1960'ta Gorbon Seramik Fabrikası'nda görev almasıyla başlamıştır. Sanatçının formlarında kalıplarda şekillendirilmiş/deforme edilmiş insan figürü ve ellerin soyutlamalarının oluşturduğu kompozisyonlar ağırlıktadır. Çalışmalarını halen kendi atölyesinde sürdüren Adalan, 1981'deki İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi'nde Bronz Madalya almıştır.

L.Özer Yeltan

ADAM, Robert (1728, Fifeshire-1792, Londra)

İskoçyalı mimar.

Özellikle iç mekân dekorasyonunda (→İÇ MİMARLIK) kendi adıyla anılan Yeni-Klasik bir üslubun (→YENİ-KLASİKÇİLİK) yaratıcısı olan Robert Adam, 18.yy İngiltere'sinin KLASİKÇİLİK düşkünlüğünü değerlendiren tasarımlarıyla tanınmıştır. Konut ve şatolarda, farklı hacimleri farklı planlayıp bezeyerek elde ettiği etkileyici mekânlar çağının bezeme örgeleri sözlüğünü genişletmiş, yaygın biçimde kabul görmüştür. Ayrıca, en ince ayrıntılarına dek bir bütün olarak üretilen bu mekânlar için tasarladığı MOBİLYA'lar, ülkesini ve dönemini aşan bir üne sahiptir.

Robert Adam, İskoçya'da döneminin önde gelen mimarlarından William Adam'ın (1689-1748) dört oğlundan (John, Robert, James ve William) biridir. Edinburgh Üniversitesi'nde 1743'te başladığı öğrenimini ikinci yılın sonunda bırakarak, kardeşleri gibi babasının Edinburgh'daki mimarlık bürosunda çalışmayı yeğlemiştir. Bu yıllarda baba Adam, PALLADIO ÜSLUBU'nda yazlık konutlar tasarlayıp gerçekleştirmekteydi. Onun ölümüyle büronun başına geçen büyük oğul John (1721-92), kardeşleriyle birlikte çalışmaları sürdürmüştür. Meslekteki temel bilgileri burada öğrenen Robert Adam, gerçek yaratıcılığının ortaya çıkışını İtalya'da geçirdiği yıllara borçludur. 1754'te Fransa üstünden gittiği bu ülkede, Antik Çağ yapıtlarıyla karşılaşmış, Floransa ve Roma'daki antik yapılarda gerçekleştirdiği ölçüm çalışmaları sayesinde, bu mimarlığı yakından tanıma olanağı bulmuştur. PIRANESI'yle uzun yıllar sürecek bir dostluk kuran Adam'ın özellikle CLÉRISSEAU'yla tanışması, meslek yaşamında derin izler bırakmıştır. İtalya'da etkinleşen yeni mimarlık düşüncelerini öğrendiği bu genç Fransız mimarıyla, 1757'de Dalmaçya kıyılarına bir geziye çıkmış, Spalato'da (Spalatro, b.Split) İmparator Diocletianus'un (hd.285-305) sarayının kalıntılarını inceleyerek yapı üstünde çalışmalar yapmıştır. Burada çizdiklerini, döneminin önemli arkeolojik yayınları arasında sivrilecek olan kitabı *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*'da (Dalmaçya, Spalatro'da İmparator Diocletianus Sarayı Kalıntıları) 1764'te yayımlamıştır. 1758'de zengin bir birikimle ülkesine geri dönen Adam, Londra'ya yerleşerek konut dekorasyonları yapmakla işe başlamış, sonraları artan ününe ve yeteneklerine karşın, yeni yapı üretmekten çok, bu alanda çalışmak durumunda kalmıştır. *Hatchlands* (1958-61, Surrey) ve *Shardeloes*'taki (1759-61, Buckinghamshire) ilk dekorasyonları henüz Palladio Üslubu'nun etkisindedir. Ancak, saray mimarlığına getirildiği 1761'den sonra giderek mimari dilini olgunlaştırmaya başlayan Adam, Yorkshire'de *Harewood Evi*'ni (1759-71, bugün değiştirilmiştir), Middlesex'te çift portikli *Osterley Park*'ı (1761-80), aynı kentte, sütun dizileriyle üçe bölünmüş bazilikal planlı giriş salonuyla İngiltere'nin en ilginç Yeni-Klasik yapılarından sayılan *Syon Evi*'ni (1762-69) ve Derbyshire'da, büyük kubbeli iç mekânın anıtsal bir kemerle dışa yansıtıldığı *Kedleston Binası*'nı (yks.1765-70) yenilemiştir. 1763'te kardeşi James'le (1730-94) birlikte çalışmaya başlayan Robert Adam'ın yapımını da gerçekleştirdiği ilk konut Kent'teki *Mersham-le-Hatch* (1762-72) olmuş, bunu Bedfordshire'da *Luton Hoo* (1766-75, 19.yy'da yeniden yapılmıştır) izlemiştir. 1762-68'de Londra'nın Berkeley Meydanı'nda *Landsdowne Evi*'ni, 1767-68'de Hampstead'da *Kenwood Evi*'ni ve yks.1767-85'te Yorkshire'da *Newby Binası*'nı yenilemiş ve eklemeler yapmıştır.

Etkisi ülkede gittikçe zayıflamakta olan Palladio Üslubu'nun yerini alan Adam Üslubu, bu uygulamalarla gelişmiş, etkileri İngiltere'nin sınırlarını aşarak doğuda Rusya'dan batıda ABD'ye dek yayılmıştır. Palladio, ROMANESK, RÖNESANS vbg farklı üsluplarda mimari öğelerin özgürce, ancak ince bir estetik duyarlılıkla biraraya getirildiği bu üslubun en yetkin örnekleri, Adam kardeşlerin Londra'daki konutları, *St.James Meydanı 20* (1772-74), Grosvenor Meydanı'nda *Derby Konağı* (1773-74; b.yık.) ve *Portman Meydanı 20*'dir (b.Courtauld Sanat Ens., 1775-77). Adam kardeşlerin 1768'de Thames kıyısında bir alan kiralayarak yapımına başladıkları ünlü *Adelphi Konutları* (1936'da yık.), 1772'de ekonomik nedenlerle yarıda kalmıştır. Başarısızlıkla sonuçlanan bu büyük girişimin ardından, 1773'te, önsözünde üsluplarının birincil özelliği olan "hareket"e verdikleri önemin açıklandığı, *The Works in Architecture of Robert and James Adam*'ın (Robert ve James Adam'ın Mimarlık Çalışmaları) birinci cildini, 1779'da da ikincisini yayımlamışlardır. Adam Üslubu'nun yaygınlığını yitirmeye başladığı 1770'lerin sonlarında Robert Adam, İskoçya'da bir dizi Yeni-Gotik şato inşa etmiştir. Bunlar arasında en önemlisi, Aryshire kıyılarında, doğal yapının özelliklerinden yararlanarak yaptığı *Culzean Şatosu*'dur. 1777-80 arasında ger-



ADALAN, İlgi, *Seramik Form*, 15x40x45 cm.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

çekleştirilen bu yapı dış görünümüyle çatışan, "kadınsı" döşemeli iç mekânlarıyla tanınmıştır. Northumberland'daki *Alnwick Şatosu*'nun (yks.1770-80; b.yık.) Yeni-Gotik iç dekorasyonu da Adam'ın Yeni-Klasik üslubu kadar incelmiş bir beğeninin ürünüdür. Robert Adam, büyük projeler üstünde çalışma olanağını, yeniden popüler olduğu son yıllarında bulmuştur. 1772'de başladığı ve anıtsal kubbeli bir salonu bulunan Edinburgh *Register House* 1792'de tamamlanabilmiş, 1789'daysa giriş cephesi bir başyapıt olarak da değerlendirilen *Edinburgh Üniversitesi*'ni tasarlamıştır. 1790'da Londra'nın Fitzroy Meydanı'nda, ertesi yıl Edinburgh'un Charlotte Meydanı'nda "hareket"i kentsel mekâna uygulamıştır.

Robert Adam, kapı tokmağından iskemlesine kadar bir bütün olarak tasarlanmış iç mekânları için yarattığı mobilyalarıyla da ünlü bir imzadır. Onun bu alanda ürettiği biçimler, Londralı ve taşralı yapımcılar tarafından uzun süre örnek alınmış, etkileri gümüş ve metal işçiliğinde de hissedilmiştir. Adam'ın 9 bine yakın çizimi, bugün Londra'daki Soane Müzesi'nde saklanmaktadır.

0366, 1243, 1594, 3219, 3370. *M.Beykan*

ADAMI, Valerio (1935, Bologna)
İtalyan ressam.
Avrupa'da POP SANAT'a paralel gelişme gösteren →YENİ-GERÇEKÇİLİK akımı içinde yer alan Adami, 1953-57 arasında Milano Brera Akademisi'nde öğrenim görmüş; çalışmalarını 1961-62'de Londra'da, 1962-64 arasında da Paris'te sürdürmüştür. Sanatçı çoğu kez reklam panolarını ve afişleri zemin olarak kullandığı resimlerinde imgeleri saf ve düz renklerle vermiş, kompozisyonu çizgi roman türünde karikatürlerle çerçevelemiştir. Adami'nin ikonografisi büyük ölçüde Gerçeküstücü nitelikler (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) taşır. Sanatçı bu imgeleri sert bir reklam diliyle betimlemiştir. Giderek özgün anlatım dilini geliştiren Adami, kaba, ham bir çizim anlayışı içinde sert dış çizgiler ve pastel renklerle, kesin tanımlanamayan dolgun biçimler ve dev parmakların vurgulandığı karışık yaratıklar betimlemiştir.

2167. *Z.Rona*

ADAMS, Ansel → **FOTOĞRAFÇILIK (Fotoğraf Sanatının Gelişimi, Yeni Gerçekçilik)**

ADAMSON, Robert → **FOTOĞRAFÇILIK (Fotoğraf Sanatının Gelişimi, İlk Dönemler)**

ADANA
Akdeniz Bölgesi'nin doğusunda yer alan Adana'nın adı söylenceye göre Uranos'un oğlu Adonis'ten gelmektedir. Hitit belgelerinde de bu yöreden "Adaniya Ülkesi" olarak söz edilmektedir. Adana yöresinin Antik Çağ'daki adı olan KİLİKİA da, tarihçi Herodotos'a (MÖ 5.yy) göre FENİKE kralı Agenor'un oğlu Kilik'ten kaynaklanmaktadır.

Adana yöresinde bilinen en eski yerleşmeler Neolitik Çağ'a (→PREHİSTORYA), MÖ 5500'lere tarihlenmektedir. MÖ 2.binyılın birinci yarısında, Orta Anadolu'daki Hititler daha buralara kadar yayılmadan, yörede sırasıyla Luvi, Arzava ve Kizzuvatna krallıkları egemenlik sürmüştür. MÖ 1500'lerden başlayarak Adana ve çevresi güneye, Suriye'ye doğru yayılan Hitit Devleti'nin eline geçmiştir. HİTİT dönemi, bütün Orta Anadolu yöresi gibi, Kilikia'yı da kültür bakımından etkileyen en önemli dönemlerden biri olmuştur. Küçük el sanatlarındaki örgelerden günlük yaşamı etkileyen geleneklere kadar pek çok özellik Hititler'den günümüze değin süregelmiştir. MÖ 1200'lerde Hitit İmparatorluğu'nun çökmesinden sonra Kilikia'da Kueler, daha sonra da MÖ 8.yy sonlarından 7.yy ortalarına değin Asurlular egemen olmuştur. ASUR Devleti'nin zayıflamasıyla yerel bir krallık kurulduysa da yaşamı kısa sürmüştür. MÖ 7.yy sonlarında doğudan yayılmaya başlayan Persler, Kilikia'yı kendilerine bağlı bir satraplık haline getirmişler ve bu yönetim Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) Persler'i bugünkü Dörtyol yakınındaki İssos'ta yenmesine (MÖ 333) değin sürmüştür. İskender'in ölümünden sonra, onun imparatorluğunun parçalanmasıyla kurulan krallıklardan Selevkoslar Kilikia'yı kendine bağlamış, MÖ 2.yy'dan başlayarak yöreye el atan Romalılar sonunda MÖ 12'de burayı kendi imparatorluklarına katmışlardır. MS 395'te ROMA'nın ikiye ayrılmasıyla Kilikia da Doğu Roma'nın (BİZANS) elinde kalmıştır. 7.yy'ın ilk yarısında Araplar buralara kadar uzanmışlar, bölge Bizans'tan önce EMEVİ, sonra da ABBASİ egemenliğine geçmiştir. 10.yy ortalarında Bizanslılar Kilikia'yı geri aldılarsa da, bu kez 11.yy'da Anadolu'ya gelip yayılmaya başlayan Türkler bu yöreyi kendilerine bağlamışlardır. 11.yy sonunda, Haçlı Seferleri'yle ANADOLU SELÇUKLU egemenliği sona ermiş; o günlerde Anadolu'da Bizans'ın da güçsüz bulunmasından yararlanan Ermeniler, Kilikia'ya uzanmışlar, ancak 14.yy'ın ilk yarısından başlayarak Kilikia'ya akınlar yapan Memlûklar onları yenerek önce vergiye bağlamış, 1353'te de Türkmen aşiretlerinden Ramazanoğulları'nı bütün Çukurova'nın yönetimiyle görevlendirmişlerdir. Türkmen aşiretleri, daha Türkler'in Anadolu'ya yayılmaya başladıkları 11.yy'da buralara gelip yerleşmiş ve yörenin Türkleşme'sinde önemli rol oynamışlardır. 1515'te Ramazanoğulları kendi istekleriyle OSMANLI Devleti'ne katılınca, Yavuz Sultan Selim de (hd.1512-20) onları bölge yönetiminin başında bırakmıştır. 16.yy'dan başlayarak Halep'e bağlı bir sancak olarak yönetilen Adana, 1867'de ayrı bir vilayet yapılmıştır. I.Dünya Savaşı'ndan sonra 18 Aralık 1918'de Adana'yı işgal eden Fransızlar, 20 Ekim 1921'de yapılan Ankara Antlaşması'yla çekilmişler ve 5 Ocak Adana'nın kurtuluş günü kabul edilmiştir.

Tarihsel Yapılar:
Merkez İlçe: Adana kentinde, Seyhan Irmağı yakınında bulunan ve çevrenin en büyük höyüğü olan Tepebağ höyüğü Neolitik Çağ'dan kalma izler taşır. Burası Hitit döneminde de önemli bir merkez olmuştur. Seyhan Irmağı'nı bu höyüğün yakınında aşan ve bugün de kullanılmakta olan *Taşköprü* bir Roma yapısıdır. *Seyhan Köprüsü* ya da *Eski Köprü* adlarıyla da tanınır. Tepebağ höyüğünün yamacında, Abbasi halifelerinden Harun Reşid'in (hd.786-809) ilkçağdan kalma bir kalenin yerine 8.yy'da yaptırdığı *Adana Kalesi*'ni, 19.yy'da Mısır valisi Mehmed Ali Paşa yıktırmıştır. Bu kaleden günümüze yalnızca bir kuleyle sur parçaları kalmıştır. Kentteki Türk dönemi yapıtları arasında, en eskisi *Akça Mescit* ya da *Ağca Mescidi* olmak üzere *Küçük Mescit*, *Tuz Hanı*, bir Roma hamamının (→HAMAM) kalıntıları üstüne yapılmış *Irmak/Yalı Hamamı*, *Ulucami* yakınında, kentin günümüze kalmış en eski konut yapısı olan *Vakıf Sarayı* 15.yy'dan; *Cuma Fakıh Mescidi*, Selçuklu, MEMLÛK ve Osmanlı mimarlık öğelerinin birarada bulunduğu ve *Hasan Kethüda/Hasan Ağa Camisi*, *Tarsuskapı/Kemeraltı Camisi*, kentin en büyük camisi olan *Ulucami ve Medresesi*'yle hemen yanındaki *Ramazanoğlu Türbesi*, eski bir ERMENİ kilisesinden camiye çevrilen *Yağ Camisi* ya da *Eski Cami ve Medresesi*, *Kapalıçarşı* adıyla anılan *Bedesten*, bugün yalnız ka-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

pısı ayakta kalmış *Gön Hanı* ve *Çarşı Hamamı* 16.yy'dan; *Hasır Pazarı Mescidi, Mestanzade Camisi ve Hamamı* 17.yy'dan; *Alemdar Mescidi, Ali Dede Mescidi, Yeni Cami*, adını kubbesini örten yeşil renkli kiremitlerden alan *Yeşil Mescit* ve *Yeni Hamam* 18.yy'dan; *Memiş Paşa Camisi, Şeyh Zilfo Mescidi, Ziya Paşa Mezarı*, Hükümet Alanı'ndaki *Saat Kulesi* (1882) ve *Askeri Rüşdiye Mektebi* (b.Kız Lis., 1882) 19.yy'dan kalma bellibaşlı yapılardır. *Hükümet Konağı* (1900), *Bölge Ziraat Okulu* (1911), I.Ulusal Mimarlık döneminin (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Mimarlık) başarılı örneklerinden sayılan *Adana Garı* (1917), A.Hadi BARA'nın *Atatürk* heykeli (1935), dik eğimli, saçaksız çatısıyla dikkati çeken *İsmet İnönü Kız Enstitüsü* (1936), II.Ulusal Mimarlık dönemi ürünleri olan *Adana Şehir Stadyumu* (1932), Seyfi ARKAN'ın *Belediye Oteli* (1939), Kemali SÖYLEMEZOĞLU, R.Erhan ve O.Tolun'un yaptığı *Belediye Sarayı* (1944) ve Abidin MORTAŞ, E.Tüzüner ve M.Doğu'nun yaptığı "U" planlı *Adalet Sarayı* (1946), Adana'da 20.yy'ın önemli kamu yapılarıdır.

Kentteki tek müze Adana Bölge Müzesi'dir. 1924'te Alyanakzade Halil Kamil Bey tarafından *Caferpaşa Camisi*'nin medresesinde (Taşköprü) açılan bu müze, önce Kuruköprü'deki Rum kilisesine, 1970'te de bugünkü yapısına taşınmıştır. Çoğunlukla kazılardan çıkan yapıtların sergilendiği müzenin, değişik konularda 2280 cilt kitap ve 449 ciltlik Şer'i Mahkeme sicilleri koleksiyonunu içeren bir de kütüphanesi bulunmaktadır.

Adana'nın doğusunda, Ceyhan Irmağı kıyısında, bugünkü Yakapınar'da bulunan ve MİSİS adıyla tanınan Mopsuestia yerleşmesinin tarihi Hititler'e değin uzanır. Burada yapılan kazılarda ortaya çıkarılan döşeme mozaiklerini oldukları yerde sergilemek için 1959'da bir Mozaik Müzesi kurulmuştur.

Bahçe ilçesi içindeki önemli mimarlık yapıtları; bir 15.yy Dulkadıroğlu camisinin yerine 19.yy'da yapılmış olan *Ağcabey Camisi*'yle (minaresi eski camiden kalmadır) gene 19.yy'da yapılmış *Ağcabey Kümbeti*'dir. İlçe sınırları içinde Hacılar köyündeki Gindaurus kenti yıkıntıları Hitit döneminden kalmadır. Bunun kuzeydoğusunda gene bir Hitit yapısı olan *Semal Kalesi*'nin kalıntıları vardır. Haruniye bucağı yakınında 8.yy'da Harun Reşid'in komutanlarından birinin yaptırdığı *Haruniye Kalesi*'nin yıkıntılarıyla Kurtlar köyünde ortaçağdan kalma *Kurtlar Kalesi*, Bahçe sınırları içindeki öteki tarihsel yapıtlardır.

Ceyhan ilçesinde *Abdülkadir Ağa Camisi* adıyla da anılan *Ulucami* bir 19.yy yapısıdır. İlçenin güneydoğusuna düşen Sirkeli köyünde Hititler'den kalma Sirkeli höyüğü yer alır. Adana bölgesindekilerin en büyüklerinden biri olan bu höyüğün kuzey yamacındaki kayalarda bir Hitit kabartması yer almaktadır. HİYEROGLİF yazıta göre, tören giysileri içinde betimlenmiş kralın adı Muvatalli'dir. Kurtkulağı köyü önemli tarihsel yapıtların bulunduğu bir yerdir. Köy yakınında, Asurlular'dan kalma *Kazankaya Kalesi* Roma dönemi kalıntılarını da içerir. Köyle aynı adı taşıyan cami ve Selçuklu KERVANSARAY'larına benzetilerek yapılmış kervansaray 17.yy yapılarıdır. Ceyhan ilçesinin batısında, halk arasında *Şahmaran Kalesi* adıyla da anılan *Yılanlı Kale* Bizans döneminden kalma, sağlam durumda bir yapıdır. Havraniye köyündeki *Havraniye Kervansarayı* eski bir Selçuklu kervansarayının yerine 17.yy'da, Durhasan köyündeki *Durbasan Dede Türbesi* de 18.yy'da yapılmıştır. Bu ilçedeki başka bir tarihsel yapı da Dumlu köyü yakınında, köyle aynı adı taşıyan kaledir.

Feke ilçesinin kuzeydoğusuna düşen *Feke Kalesi* 12.yy'dan kalma, Bizanslılar'ca mı, Selçuklular'ca mı yaptırıldığı kesinlikle bilinmeyen bir kaledir.

Kadirli ilçesi içindeki bellibaşlı tarihsel yapılar, bir Roma tapınağıyken önce Bizanslılar'ın kiliseye, 15.yy'da da Türkler'in camiye çevirdiği *Ala Cami*'yle, 19.yy'da yapılmış, bugün yıkık durumdaki *Hamidiye Camisi*'dir. İlçe içinde ve çevresinde kalıntılarına rastlanan, ancak araştırılmamış olan antik Flaviopolis kenti, MS 74'te İmparator Vespasianus (hd.69-79) tarafından kurulmuştur. Öte yandan ilçe sınırları içindeki en önemli kalıntı, Aslantaş köyü yakınında, surlarla çevrili bir GEÇ HİTİT yerleşmesi olan KARATEPE'dir. Burada 1946'dan beri sürdürülen kazılarda önemli yapı kalıntıları ve değerli duvar kabartmaları ortaya çıkartıldığı gibi, Hitit hiyeroglif yazısının çözülmesini sağlayan bulgular da ele geçirilmiştir. Karatepe'de bugün bir de açıkhava müzesi oluşturulmuştur. Karatepe Ulusal Parkı sınırları içinde kalan *Kum Kalesi*, ortaçağda Haçlılar'ca yapılmış, günümüze sağlam olarak ulaşmıştır. Kadirli'nin doğusuna düşen DOMUZTEPE, MÖ 11.yy'dan kalma bir Hitit kalesi, ilçenin kuzeydoğusundaki *Cem Kalesi*'yse bir Roma yapısıdır.

Karaisalı ilçesinin sınırları içindeki *Milvan Kalesi*, Karakılıç köyü yakınında, yıkık durumda bir ortaçağ yapısıdır.

Karataş ilçesinin hemen batısında, deniz kıyısında yer alan Magarsos (Megarsus) kentinin bilinen tarihi MÖ 1000'lere değin uzanır. Asya seferine giderken Büyük İskender'in buradan geçtiği ve *Athena Tapınağı*'nda kurbanlar kestirdiği söylenir. İlçedeki *Karataş Hanı* 18.yy'da yapılmış bir Osmanlı menzil hanıdır (→HAN).

Kozan'da 15.yy'da Memlûk etkileri taşıyan *Hoşkadem Camisi*'yle hemen yanındaki 17.yy'dan kalma *Arasta*, ilçe içindeki önemli tarihsel yapıları oluşturur. İlçenin hemen batısındaki *Kozan* ya da *Sis Kalesi* Asurlular'ca yapılmış, Roma döneminde de kullanılmıştır. Kalenin eteklerindeki *Pelesek Manastırı* dinsel bakımdan Ermeniler'ce önem taşımaktadır. Hamamköy yakınındaki ortaçağdan kalma *Bucak Kalesi* ve Kayseri'ye giden eski kervan yolu üzerinde, hem Selçuklu hem de Osmanlı öğeleri taşıyan, bugün yıkık durumdaki *Soluhan Kervansarayı* Kozan ilçesindeki öteki mimarlık yapıtlarıdır. Ayrıca ilçenin 28km güneyinde Dilekkaya köyü yakınında da Asurlular'ca kurulmuş ANAZARBUS kenti bulunmaktadır.

Osmaniye ilçesinde, Bahçe köyü yakınındaki Hieropolis yerleşme merkezinin kuruluşu Hititler'e değin giderse de daha çok Roma dönemi kalıntıları ele geçmiştir. Kentin Bizans dönemindeki adı Kastabala olduğundan kaynaklarda "Hieropolis Kastabala" adıyla geçmektedir. Toprakkale bucağında, yığma bir tepe üstünde yer alan *Toprakkale* bir Hitit yerleşmesidir; Asur, Helenistik, Roma, Abbasi, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde de kullanılmıştır. Osmaniye'nin kuzeybatısındaki Hemite köyünde, Ceyhan Irmağı kıyısında bulunan *Hemite Kalesi* hem Roma hem de Bizans dönemi kalıntılarını içerir. Burada bir de Hitit kaya kabartması vardır. Çardak köyü yakınındaki ortaçağdan kalma *Frenk/Çardak Kalesi* ve Kaypak (Serdar) bucağı yakınında, Kaypak Çayı kıyısında bugün oldukça sağlam durumdaki *Savranda/Kaypak Kalesi*, ilçedeki öteki kalelerdir.

Pozantı ilçesi sınırları içindeki *Annasa Kalesi*, Gülek Boğazı'nın girişinde bir ortaçağ yapısıdır. Gene Gülek Boğazı'yla Tekir Yaylası arasında yer alan

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Kızıltabya ve *Aktabya Kaleleri*'ni 19.yy'da Mısırlı İbrahim Paşa yaptırmıştır.

Saimbeyli ilçesinde, bugün yıkık durumda bulunan *Haçin Kalesi* de başka bir ortaçağ yapısıdır.

Tufanbeyli ilçesinin kuzeydoğusunda Şarköy'de tarihi Hitit dönemine değin inen bir yerleşme merkezi olan Şar bulunmaktadır. Roma döneminde "Comana-Hieropolis" adlarıyla anılan kentte (→KOMANA KAPPADOKİAE), Bizans dönemi kalıntıları da vardır. İlçeye bağlı Hanyeri köyü yakınındaki Gezbeli'de de bir Hitit kralının oğlunu betimleyen kaya kabartması bulunmuştur.

Yumurtalık ilçesinin merkezi Ayas (a.Asgos/Aigai) kenti önemli bir Antik Çağ yerleşmesidir. Buradaki *Kestanbol Kalesi* ortaçağda, kıyıdaki gözetleme kulesi de Osmanlılar'ca 16.yy'da yapılmıştır.

Sivil Mimarlık:
Çukurova'nın sıcak ve nemli iklimi, göçebe kültürü, Osmanlı ve MISIR mimarlıklarının etkileri, Adana yöresindeki yapısal özellikleri belirlemiştir. Az pencereli masif zemin kat üstünde, CUMBA'lı ve saçaklı yükselen yapılarda 19.yy'da Batılı üsluplaın etkisi görülür. Atatürk'ün Adana'ya ilk gelişinde kaldığı *Suphi Paşa Konağı*, bu dönemin örneklerindendir. Ön cephesinde iki cumba bulunan bu yapının yanı sıra iki katlı *Hacı Yunuszade Mehmed Efendi Konağı*, orta holü çatıdaki aydınlık feneriyle ışık alan üç katlı *Basmalı Salih Efendi Konağı* ve altından yol geçen iki katlı *Musaballılar Konağı* Adana'nın geçen yüzyıldan kalma önemli sivil mimarlık örnekleridir.

El Sanatları:
Verimli Çukurova nedeniyle tarımsal üretimin en önemli etkinlik olduğu Adana'da saban, düven, yaba vb gibi tarımla ilgili araçlar üretilmiş, bu alanda ağaç işçiliği ve demircilik gelişmiştir. Yöredeki Türkmenler yaygın olarak DOKUMA sanatıyla uğraşmakta; çoğunlukla HALI, KİLİM, çul, heybe ve çorap üretmektedirler. *H.Kuruyazıcı*

ADIYAMAN

Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan kentin eski adı "Hısn-ı Mansur"dur. Arapça'da hısn, "korunmuş yer, hisar" anlamına gelmekte, kentin adının da Emevi komutanlarından Mansur bin Câvana'nın burada yaptırdığı *Hısn-ı Mansur*'dan (Mansur Kalesi) kaynaklandığı sanılmaktadır. Adıyaman adınınsa "Vadi-i Leman" (Güzel Vadi) sözünün halk ağzında değişmesiyle doğduğu söylenmektedir. Bazıları da, inançları yüzünden putperestlerce öldürülen buralı yedi kardeşe verilen "Yedi Yaman" adının zamanla Adıyaman biçimine dönüştüğünü ileri sürmektedir.

Yörede yapılan kazılardan MÖ 3000'lere ait kalıntılar ele geçmiştir. Ayrıca içinde insanların oturduğu anlaşılan 200'ün üstünde mağara bulunmuştur. MÖ 2.binyılda Adıyaman bölgesi önce HİTİT Devleti'nin sonra Hurri ve Mitanniler'in egemenliği altında kalmış, MÖ 1000-700 arasında burada Kummuh Krallığı kurulmuştur. MÖ 7.yy'da Asurlular'ın (→ASUR), onlardan da Babilliler'in (→BABİL) eline geçen Adıyaman, MÖ 6.yy'ın ortalarında Anadolu'da ilerleyen Persler tarafından alınmıştır. Kültür alanında bu çevrede önemli etkiler bırakan Persler'i Makedonya kralı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323) MÖ 333'te yenerek Adıyaman'ı da kendi imparatorluğuna katmıştır. Onun ölümünden sonra MÖ 3. ve 1.yy'lar arasındaki Helenistik Dönem (→YUNAN) boyunca burada Selevkoslar, MS 1.yy'ın ikinci yarısına değin de yerel bir devlet olan Kommagene Krallığı egemen olmuştur. PERS ve YUNAN özelliklerini kendinde toplayan Kommagene kültürü bu çevrede önemli izler bırakmıştır. Daha sonra tüm Anadolu topraklarıyla birlikte ROMA İmparatorluğu'nun eline geçen Adıyaman yöresi, MS 395'ten 7.yy'ın ortalarına değin BİZANS yönetiminde kalmış, İSLAM egemenliğinin Anadolu'ya kadar yayılmasıyla 7. ve 8.yy'larda EMEVİ, 8. ve 10.yy'lar arasında da ABBASİ Devleti'nin eline geçmiştir. Türkler 11.yy'ın sonlarında Anadolu'ya girdikten sonra Adıyaman 13.yy'ın ortasına değin SELÇUKLU yönetiminde kalmış, arkasından Memlûkler'e (→MEMLÛK) ve Dulkadıroğulları'na geçmiştir. 1517'de Yavuz Sultan Selim (hd.1512-20) Adıyaman'ı almış, birkaç yıl sonra da yöre tümüyle OSMANLI topraklarına katılmıştır. Osmanlı yönetimi boyunca Adıyaman ilçe olarak birkaç kez değişik komşu illere bağlandıktan sonra Cumhuriyet döneminde (1954) il yapılmıştır.

Tarihsel Yapılar:
Merkez İlçe: Adıyaman kentinin 5km kuzeyindeki Pirin (Perre) Mağaraları'ndaki taş kabartma MÖ 3.binyıldan kalmadır. Ayrıca Taşgedik köyündeki bir mağarada da insan figürlü *Haydaran Kabartması* bulunmaktadır. İl merkezinde, Emevi komutanı Mansur bin Câvana'nın 8.yy'da Bizanslılar'a karşı yaptırdığı kale bugün yıkık durumdadır. Kentin başka önemli yapıları arasında Dulkadıroğulları döneminde yapılmış ve 19.yy'da yenilenmiş *Ulucami; Abdülgani Camisi* adıyla da bilinen 16.yy'dan kalma *Çarşı Camisi*, 17.yy yapıları olan *Eski Saray Camisi*'yle yerleşim alanı dışındaki *Mahmud-ı Ensari* ve *Şeyh Abdurrahman Erzincani Türbeleri*; 18.yy'da yapılmış *Yeni Pınar* ve gene aynı dönemde yapılıp 20.yy'da yenilenmiş *Kab Camileri*; yapım tarihleri kesin bilinmeyen *Sıratut Camisi*'yle *Hasan-ı Mekki Türbesi* sıralanabilir. Merkeze bağlı Ziyaret köyündeki *Abuzer Gaffari Türbesi*'yle (17.yy) Kadıhan köyündeki bir yeraltı mağarasında bulunan ve yapım tarihi bilinmeyen *Kadıhan Türbesi* öteki ilginç tarihsel yapılar arasındadır.

Besni ilçesindeki aynı adı taşıyan kale Hititler'den kalmadır ve bugün yıkık durumdadır. Çakırhöyük bucağındaki yapım tarihi bilinmeyen *Keysun Kalesi*'nin de günümüzde ancak birkaç duvarı ayakta durmaktadır. Besni ilçesindeki öteki önemli yapılar arasında 15.yy'dan *Çarşı Camisi*; 17.yy'dan *Ulucami* ve *Toktamış Camisi*; 18.yy'dan *Külhanönü Camisi* bulunmaktadır.

Gerger ilçesinin Oymaklı köyündeki sarp kayalar üstünde yer alan ortaçağdan kalma *Gerger* ya da *Berber Kalesi* sağlam durumdadır.

Kâhta ilçesinin kuzeyindeki Kocahisar (Eski Kâhta) köyü yakınında, Kâhta Çayı (a.Nymphaios) kıyısında Kommagene Krallığı'nın başkenti olan Arsameia vardır. Sarp bir kayalığın üstünde bulunan *Kâhta Kalesi* ya da *Eski Kale* MÖ 9.yy'da, GEÇ HİTİT Dönemi'nde yapılmıştır. Münster Üniversitesi bilim adamlarından Friedrich Karl Dörner'ce yapılan araştırmalar sırasında tepenin güney yamacındaki kayalara oyulmuş anıtsal bir yazıt bulunmuştur. Yazıtta bu bölgenin, Kommagene kralı I.Antiokhos (hd.MÖ yks.69-36) tarafından babası Kral Mithridates Kallinikos (MÖ 100) için *hierothesion* (son dinlenme yeri) olarak seçildiği ve aynı zamanda orada baba, oğul ve onların atalarına ait bir kült yerinin var olduğu, ayrıca Arsameia'nın I.Antiokhos'un atalarından biri tarafından kurulduğu belirtilmektedir. Yerinden düşmüş olarak bulunan ve kazılar sırasında anıtsal yazıtın üstündeki orijinal yerine yerleştirilen, Yunan tarzında, bir olasılıkla I.Antiokhos dönemine ait, 3.43m yüksekliğindeki kabartmada Kommagene kralı Kallinikos, hem Yu-

YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

nan Savaş Tanrısı Ares'i hem de Pers tanrısı Artagnes'i simgeleyen Herakles'le el sıkışırken betimlenmiştir. *Kâhta Kalesi* 19.yy'a değin kullanıldığından içinde, başta bir cami olmak üzere sarnıç, hamam, saray gibi bazı yapı kalıntıları da görülmektedir. Kentin yks.2km güneybatısında Kâhta Çayı'nın bir kolu olan Cendere Çayı üzerinde, yks.MS 200 yılında dört Kommagene kentince Roma imparatoru Septimius Severus'la (hd. MS 193-211) eşi Julia Domna ve oğulları Caracalla'yla Geta'nın onurlarına yapılmış bir köprü yer almaktadır. Köprünün her bir ucunda ikişer tane olmak üzere dikilmiş dört sütun imparatoru, karısını ve oğullarını simgelemektedir. Bugün eksik olan sütunlardan biri,büyük olasılıkla Geta'nın kardeşi Caracalla tarafından öldürülmesinden sonra yerinden kaldırılmıştır. Kommagene Krallığı'nın en büyük anıtı, I.Antiokhos'un Kocahisar köyünün doğusundaki Nemrut Dağı'nın zirvesinde yer alan ünlü anıtmezarıdır. NEMRUD-DAĞ TÜMÜLÜSÜ adıyla bilinen ve "Doğu ve Batı Terasları"nda yer alan dev tanrı heykelleriyle tanınan mezarda günümüzde arkeolojik araştırmalar sürdürülmektedir. Arsameia'nın yks. 10km güneybatısında, Kommagene kraliyet ailesinin kadınlarının gömülü olduğu bir TÜMÜLÜS'ün güneyinde, tepelerinde aslan, kartal ve boğa heykellerinin yer aldığı üç Dor sütunu bulunmaktadır. Bu sütunlar da büyük olasılıkla I.Antiokhos dönemine, yani 1.yy'a aittir. Ayrıca, Kâhta ilçesinin 16km güneydoğusunda, Fırat'la Kâhta Çayı arasındaki bir platoda kurulu ANCOZ (b.Eskitaş) köyünde çeşitli dönemlere ilişkin kalıntılar yer almaktadır. Yakındaki Han mevkiinde hem Roma dönemine ait yapı kalıntıları hem de Geç Hitit dönemine ait HİYEROGLİF yazıtlar ve kabartmalar bulunmaktadır. Son yıllarda yapılan araştırmalar burada Hitit döneminde bir kutsal alan, belki de bir açık hava tapınağı bulunduğu görüşünü güçlendirmiştir. Kâhta'nın yks.30km doğusunda, Adıyaman-Diyarbakır Karayolu'nun Fırat'ı aştığı köprünün batı yanında, Atatürk Barajı'nın göl alanı içinde kalan TİLLE höyüğü yer almaktadır. 1979-90 arasında David H.French başkanlığında kazılan höyükte, MÖ 2.binden ortaçağ sonlarına değin süren beş dönem saptanmıştır.

Samsat ilçesindeki aynı adla anılan kale Hititler döneminde yapılmış, Romalılar'ca da kullanılmıştır. Bugün Atatürk Baraj Gölü'nde bir ada olarak kalan Antik Çağ'ın Samosata adlı yerleşme merkezi de buradadır (→SAMSAT). Göksu Çayı üzerindeki Roma yapısı *Göksu Köprüsü* geçen yüzyılın başlarında yıkılmıştır. İlçe içindeki 18.yy'dan kalma *Hasan Ağa Mescidi*; 19.yy'dan kalma *Arslan Paşa*, yapım tarihi belli olmayan *Hacı Hasan* ve *Hacı Yusuf Türbeleri*'yle çevre köylerinde bulunan *Sefvan* ve *Mehmed Gazi Paşa Türbeleri* Samsat'ın bellibaşlı tarihsel yapıtlarıdır. Ayrıca ilçe yakınındaki KURBAN HÖYÜK, ŞEHREMUZ ve GRİTİLLE ile Bebek bucağındaki HAYAZ HÖYÜK baraj gölü altında kalan tarihöncesi (→PREHİSTORYA) yerleşmeleridir.

Sivil Mimarlık:
Samsat ilçesiyle Balcılar ve Tepeönü gibi çevre köylerdeki bazı EV'ler; Arap etkisi de gösteren özellikleriyle, 19.yy sivil mimarlığının günümüze ulaşmış ilginç örnekleridir. Samsat'taki daha başka tarihsel yapılar gibi bu evler de Güneydoğu Anadolu Projesi çerçevesi içinde gerçekleştirilen barajın suları altında kalmıştır (→AŞAĞI FIRAT KURTARMA PROJESİ).

El Sanatları:
Adıyaman'da bakırcılık, ağaç oymacılığı, tığ işlerinden olan DANTEL, mekik, oya vb, genellikle yatay yer tezgâhlarında yapılan HALI ve KİLİM dokumacılığı en önde gelen el sanatları arasındadır.

H.Kuruyazıcı, MB

ADİLCEVAZ
Bitlis'in kuzeydoğusunda, Van Gölü'nün kuzey kıyısındaki ilçe merkezi bölgedeki ilk URARTU yerleşimlerinden biridir. 1964'te AÜ'den Emin Bilgiç'le Baki Öğün'ün kazı çalışmalarını başlattıkları *Kef Kalesi*, ilçenin 6km kuzeyinde, Süphan Dağı'nın uzantısı olan volkanik bir tepe üstündedir. Kuzeyden güneye doğru alçalan, 2270m yüksekliktek tepenin kuzeyinde kale, güneyinde kent yer almaktadır. Rustik teknikte işlenmiş büyük bazalt bloklardan örülü kent surlarının girişi doğudadır. Bulunan bir yazıttan kalenin Kral II.Rusa döneminde (MÖ 685-645) yapıldığı anlaşılmıştır. *Kef Kalesi*'ndeki 1964-71 arası çalışmaları sonucunda, çok katlı görkemli bir sarayın 30'dan fazla odası ve bazı bölümleri açığa çıkarılmıştır. Bu taş temelli kerpiç sarayın 25.85x23.30m boyutlarındaki salonunun duvarları, 1.80m'den başlayarak FRESK'lerle bezenmiştir. Doğudaki kült yapısında olduğu gibi bu salonda da filayakları ortaya çıkarılmış, ayrıca değişik mekânlardan kabartmalı bazalt bloklar bulunmuştur. Büyük bir yangınla yıkıma uğrayan sarayda küçük buluntuya rastlanmaması ilginçtir. Mavi freskle bezeli bir geçitle saraya bağlanmış doğu bölüm, üç şarap mahzeniyle büyük bir salondan oluşan kült yapısıdır. Mahzenlerde ikili ya da üçlü sıralar halinde yerleştirilmiş PITHOS'ların (erzak küpü) omuzlarında, Urartu küpleri için tipik olan urgan biçimli bezeme vardır. Ayrıca üstlerinde, içlerine konmuş malzemenin miktarını belirten ÇİVİYAZISI işaretler dikkati çeker. Bu mahzenlerde bulunan, hepsi aynı ölçülerde kesilmiş kabartmalı bazalt bloklar özenli bir işçilik göstermektedir.

Tek bir kompozisyonun betimlendiği bu blokların kerpiç sütunları taşıyan altlıklar oldukları düşünülmektedir. Kabartmalarda, ön planda, karşılıklı duran iki aslanın üzerinde kanatlı iki tanrı yer almaktadır. Urartular'ın baştanrısı Haldi'yi simgelediği ileri sürülen, boynuzlu tanrısal başlık giymiş figürler sol ellerinde bir kap, sağ ellerindeyse bereket simgesi kozalak tutmaktadır. Arka planda, kule ve mazgallı bir yapı, sahnenin üstünde de ağızlarında birer tavşan bulunan kartallar betimlenmiştir. Bütün bloklarda en üstteki tek satırlık metin yinelenmektedir. Mahzenlerin kuzeyinde filayaklarının bulunduğu salon vardır. Kazılar sırasında, 1956'da İngiliz arkeolog Charles Burney tarafından görülüp yayımlanan, Fırtına Tanrısı Teişeba'nın boğa üstünde ayakta durur biçimde betimlendiği kabartmanın parçaları bulunmuş ve Van Müzesi'ne kaldırılmıştır. Araştırmalar *Kef Kalesi*'nde Urartular'dan sonra yerleşilmediğini göstermiştir.

1971-72'de Adilcevaz'ın Durakbur Mahallesi'ndeki Urartu mezarlarında araştırma yapan *Kef Kalesi* ekibi, yakma ve gömme geleneklerinin (→MEZAR) birarada uygulandığı üç tip mezar saptamıştır: Doğal kaya oyuklarından yararlanılarak yapılanlarla kayaya oyulmuş olanlar çoğunluğu meydana getirmektedir. Zengin buluntu veren oda mezarlar, dikdörtgen planlı, düz tavanlı ya da tonoz örtülüdür. Hepsi *dromos*'lu (giriş koridoru) olan bu oda mezarlarda nişler içine ölü küllerinin saklandığı urne'ler yerleştirilmiştir.

0468. *İ.Baysan*

ADLER, Dankmar (1844, Lengsfeld-1900, Chicago) Alman asıllı ABD'li mimar.
CHICAGO OKULU'nun en önemli temsilcilerin-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



ADLER, Dankmar, *Walker Mağazası*, 1888-89, Chicago.

den olan Adler, çalışmalarının çoğunu SULLIVAN'la birlikte gerçekleştirmiştir.

1854'te ailesiyle birlikte Detroit'e göç etmiş, burada mühendis E.Willard Smith'in, 1861'de yerleştiği Chicago'da ise mimar Augustus Bauer'in yanında teknik ressam olarak çalışmıştır. Adler, formel bir mühendislik eğitimi görmediği halde, mühendis olarak katıldığı İç Savaş (1861-65) sırasındaki deneyimleri sonucunda engin bir yapı, yapım yöntemleri ve sonradan iyice uzmanlaştığı akustik bilgisine sahip olmuştur. Savaşı izleyen yıllarda bir süre daha Bauer'in bürosunda çalıştıktan sonra O.S.Kinney'in firmasına geçen Adler, 1871'de Edward Burling'le, mimarlık yaşamının dönüm noktası olarak adlandırılabilecek bir ortaklık kurmuştur. Bu dönemde baş tasarımcı olarak mimarlık bürosunun yönetiminin yanı sıra çoğu inşaatın da denetimini üstlenmiştir. Burling-Adler ortaklığının son bulduğu yıl olan 1879'da, henüz 25 yaşındaki Louis Sullivan teknik ressam olarak Adler'in bürosuna katılmış ve Adler'e Chicago'daki *Konser Salonu*'nun (b.yık.) tasarımında yardım etmiştir. Çok kısa bir süre içinde yapımı tamamlanan bina, kendi türünde devrim yaratan bir tasarım olarak değerlendirilir. AKUSTİK çözümleri büyük övgü toplamıştır. İlk kez bu yapıda uygulanan, dükkânları ve ofisleri tiyatro binasıyla birleştirme düşüncesi, aralarında Adler ve Sullivan ortaklığının ilk önemli ürünlerinden biri olan *Oditoryum* da (1887-89, Chicago) bulunan pek çok tasarımda uygulanmıştır. Adler'in bu alandaki başarıları daha sonra, ünlü *Carnegie Hall* gibi çok önemli bazı yapıların akustik danışmanlığını yapmasına yol açmıştır.

1881'de, yoğun işlerinin altından tek başına kalkamayacak duruma gelen Adler, büyük bir mimari yetenek olarak değerlendirdiği Sullivan'ı büronun başmimarı konumuna getirmiştir. 1887'de Sullivan'ın tasarım ekibine, sonradan dünyanın en ünlü mimarlarından biri olarak tanınacak WRIGHT da katılmıştır. Adler ve Sullivan'ın 14 yıl boyunca birlikte ürettikleri, Amerikan mimarlığında bir devrim etkisi yapmış ve GÖKDELEN'in gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Bu dönemin ilk akla gelen ürünleri arasında Chicago'daki *Schiller Binası* (1891-92), 1893 Kolomb Dünya Sergisi'ndeki *Ulaştırma Pavyonu* (1891-92), Chicago *Borsa Binası* (1893-94) ve Buffalo'daki (N.Y.) ünlü *Guaranty Binası* (1894-95) sayılabilir. Bütün bu yapıların tasarımı ve gerçekleştirilmesi sırasında Adler, firmayı müşterilerle ilişkiler ve mühendislik konularında yönlendiren kişiydi. Ünü ve ürettikleri sayesinde mimarlık çevrelerinde uyandırdığı güven, Sullivan'ın cesur tasarımlarını müşterilere karşı savunurken en büyük dayanağı olmuştur.

Adler ve Sullivan ortaklığı, büronun 1893 ekonomik bunalımı nedeniyle önemli bir mali sıkıntıya girmiş olması, Adler'in, oğulları Abraham ve Sidney'i firmaya ortak etmek istemesine Sullivan'ın şiddetle karşı çıkması ve Sullivan'ın bazı kişisel sorunları yüzünden, 1895'te Adler tarafından sona erdirilmiştir. Bunu izleyen dönemde altı ay kadar Crane Asansör Firması'nda danışman mimar ve satış sorumlusu görevinde bulunan Adler, Sullivan'la ortaklığını yeniden başlatmak girişimleri başarısızlığa uğrayınca, oğullarıyla birlikte çalışmaya başlamış ve yaşamının son beş yılında Chicago'da yedi katlı bir ticaret binası (1896, 413 South Wacker Drive), Morgan Park Akademisi için iki yurt binası (1896) ve *Isaiah Temple*'ı (1898) gerçekleştirmiştir.

Z.Aktüre

ADVOCACY PLANNING (İng.) – **SAVUNUCU PLANLAMA**

ADYTON (Gr.*adytos:* girilmez'den) Lat.*adytum*.
Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, TAPINAK'ın kutsal mekânı olan CELLA'nın arkasındaki oda. Kutsal eşyanın, adak hediyelerinin saklandığı, hazine odası niteliğindeki bu dışa kapalı mekâna yalnızca cella'dan girilebilirdi. Antik Çağ'da önemli bir kült ve bilicilik (kehanet) merkezi olan KLAROS'taki *Apollon Tapınağı*'nın *adyton*'u aykırı bir örnek olarak dikkati çeker. Biliciliğin yapıldığı bilinen bu *adyton*, yapının altında, merdivenli geçitlerle ulaşılan iki odalı bir mekândır.

AEDICULA (Lat.*aedes:* oda, tapınak'tan)
Latince'de "küçük ev, tapınakçık" anlamına gelir. Antik ROMA mimarlığında, genellikle içine heykel koymak üzere yapılan NİŞ. Cephesi iki sütun, entablatür (SAÇAKLIK) ve üçgen ya da kemerli bir ALINLIK'la bezenen ve çoğunlukla bir podyum üstünde yer alan *aedicula*'ların arkası her zaman sağır bir duvarla kapalıydı. Başlangıçta *aedicula*, aileyi ve aile ocağını koruduğuna inanılan tanrılar Lares (Larlar) ve Penates'in (Penatlar) heykelleri için evlerde yapılan kutsal mekânken, zamanla kent kapılarında, ZAFER TAKI, NYMPHEUM, HAMAM vb yapıların dış ya da iç cephe düzenlerinde, TİYATRO'ların sahne cephelerinde (*scaenae frons*) sıklıkla kullanılan bir öğe durumuna gelmiştir. Mezar yapılarında, URNE'lerin (ölü külü kabı) ya da ölenlere ait heykellerin saklandığı nişlere de bu ad verilir. *Aedicula* yapımı geç dönemlere değin sürmüş, Erken Hıristiyanlık döneminde de (→GEÇ ANTİK) ŞAPEL ya da mezar şapeli olarak kullanılmıştır. RÖNESANS ve YENİ-KLASİKÇİLİK, *aedicula*'yı iç ve dış mekânlara hareketlilik kazandıran bir öğe olarak yeniden değerlendirmiştir.

AEROPITTURA (İt.)
"Uçma duygusunu betimleme" anlamına gelen *aeropittura*, Gelecekçiler'in oluşturduğu son kavramdır. MARINETTI'nin, Mussolini'nin yeniden kurduğu İtalyan Akademisi'ne üye olduğu 1929'da GELECEKÇİLİK'i yeniden canlandırma ve dönemin resmî üslubu yapma amacıyla ortaya atılan kavram, akımın savaş öncesinde benimsediği "hız" ilkesinden kaynaklanmaktadır. İlk olarak 1918'de İngiliz sanatçı NEVINSON tarafından ortaya konan bu kavram, 1930 ve 40'ların İtalya'sında önemli örnekler vermemiş; 1931'deki ilk sergiden sonra 1932'de Paris'te, 1934'te de Berlin'de birer sergi açılmış; ancak 1944'te Marinetti'nin ölümüyle kavram etkisini yitirmiş ve 1954'te son bulmuştur.

AERTSEN, Pieter van → **HOLLANDA (Resim ve Heykel, Rönesans ve Maniyerizm)**

AETİON (MÖ 4.yy ikinci yarısı)
Yunan ressam ve heykelci.
Makedonya kralı Büyük İskender'le (hd.336-323) Roksana'nın 327'deki evlilik törenlerini konu alan tablosunun Olympia'da sergilendiği bilinmektedir. Sanatçının, kaynaklarda yerleri belirtilmemiş olan yapıtları arasında *Trajedi ve Komedi; Dionysos*, hizmetçiyken Babil kraliçesi olan *Semiramis*, düğün alayında meşale taşıyan *Yaşlı Kadın* ve büyük olasılıkla Semiramis sahnesinin benzeri olan *Yeni Ece* sayılmaktadır.

M.Beykan

AEZANİ – **AİZANOİ**

AFFICHISTE (Fr.) – **AFİŞÇİLER**

YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

AFİŞ (Fr.*affiche*'ten)
İng.*poster*, Alm.*Plakat*.
Yazı ve resmin genellikle birarada kullanıldığı, çoğu zaman ticari amaçlı duvar ilanı (→GRAFİK TASARIM).

AFİŞÇİLER *(Affichiste)*
Bazı Fransız ressamlarıyla Raymond Hains (d.1926) ve Jacques de la Villeglé (d.1926) gibi fotoğrafçıların 1949'da biraraya gelmeleriyle oluşan grup. Sanatçılar, 1950'lerin başında duvara yapıştırılmış afişleri yırtarak, bunlarla KOLAJ yapmışlar ve bu tekniğe kolajın karşıtı anlamında DEKOLAJ adını vermişlerdir. Gerçeküstücü (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) Leo Malet'nin 1930'larda duvardaki afişlerin bir bölümünü yırtarak boş alanlar bırakmasının bir çeşitlemesi olan bu tekniği, daha sonraki yıllarda İtalyan sanatçı Mimmo Rotella (d.1918) doğrudan tuvale aktararak farklı bir yorum getirmiştir. 1957'de bir sergi açan grup, 1959 Paris Bienali'ne de katılmıştır.

AFRİKA KÜLTÜRLERİ
Afrika'da yaklaşık olarak 300 milyonun üzerinde insan yaşamaktadır. Farklı ırklardan gelme, 800 ayrı dili konuşan 300 milyon insan, bu kıtada ilginç bir kültürü sürdürmektedir. 3 milyon 700 bin yıl önce yaşamış en eski insan kalıntılarına Afrika'da rastlanmıştır. Maymundan insana geçişi belgeleyen insan iskeletleri gene Afrika'da bulunmuştur. İnsanlık tarihi için önemi yadsınamayacak olan Afrika'nın tarihiyse pek parlak değildir. Kapalı birer kabile yaşamını sürdüren Afrikalılar, krallıklar kurmuş, imparatorluklar geliştirmiş; ancak kıtanın tarihsel gelişimi, Avrupalılar'ın bu topluluklara el atmalarıyla değişivermiştir. 1310'larda Tedisio d'Oria adlı bir Cenevizli denizci Kanarya Adaları'na çıkmış ve bu tarihten sonra Avrupalı, Afrika'nın politik ve ekonomik nimetlerinin farkına varmıştır. 15.yy'da pusulanın bulunmasıyla İspanyollar ve Portekizliler Afrika kıyılarına seferler yapmaya başlamışlar ve ilişkiler bu yüzyıldan sonra Avrupalılar'ın yararına gelişmiştir. Böylece Afrika, yeni bir döneme, sömürgecilik dönemine girmiş, kendi doğal gelişimini baltalayacak olan bu dönemden kurtuluş çabaları yüzyıllar sonra, II.Dünya Savaşı sırasında başlamıştır. Bugün 39 ülke birer sömürge devleti olmaktan kurtularak, egemenliğine kavuşmuş, ancak Afrikalı başka bir savaşla karşı karşıya kalmıştır. Bu, yıllar boyu geri kalmışlıktan kurtulma savaşıdır. Onlar, Batılı'nın 600 yılda aştığını, en kısa zamanda aşabilmek için büyük atılımlar yapmak zorundadır.

Afrika uygarlığının, kültürünün ve sanatının tanınması oldukça geç, kültürel sömürgeciliğin başlamasıyla olmuştur. İlk kez, Afrika heykelciliği, ressam VLAMINCK tarafından 1905'te Parisli aydınlara tanıtılmıştır. Vlaminck ve DERAIN, Benin (e.Dahomey) ve Fildişi Kıyısı'ndan gelme heykellerden esinlenerek resme yeni bir boyut kazandıran denemelere girişmiştir. PICASSO gibi Kübist sanatçılar (→KÜBİZM) 20.yy'ın başlarında, kendi yorumlarına uygun bir 20.yy üslubu yaratma çabası içindeyken, Afrika heykeli karşısında heyecanlanmışlar ve Afrika sanatının özünü kavramadan salt biçiminden yararlanmışlardır. Bu yıllarda MODIGLIANI, Alman Dışavurumcuları'ndan (→DIŞAVURUMCULUK) KIRCHNER ve SCHMIDT-ROTTLUFF ile KANDINSKY ve KLEE gibi ressam ve heykelciler Afrika sanatı çalışmalarına yönelmişlerdir. Afrika sanatı "İlkel sanat"ın önemli bir bölümünü oluşturur. Gerçekte, "ilkel sanat" terimi geniş bir alanı kapsamaktadır. İlkel komünal toplum aşamasında olan toplumların sanat ürünlerinin tümü, ilkel sanat adı altında incelenmektedir [Bu konudaki sınıflandırma tartışmaları için →İLKEL SANAT]. İlkel komünal toplum, insanın yaşam kavgası içinde tek başına değil, birarada yaşaması gerektiği bilincine varmasından sonra, günümüze değin geçirdiği çeşitli toplum aşamalarının ilkidir. Afrika, Asya, Avrupa ve Amerika'daki insan toplulukları, ikinci bir aşamaya, köleciliğe geçinceye değin bu sosyal yapıyı sürdürmüşlerdir. Bir düzenden öteki düzene geçiş, dünyanın her yerinde aynı zamanda olmamıştır. Kuzey Yarıküre'de kabaca Çin, Avrupa, Akdeniz, Kuzey ve Orta Avrupa'dan geçen bir kuşak içinde kalan yörelerde, toplumlar kapitalist ve sosyalist aşamaya varmışlardır. Ancak, uygarlığın oldukça hızlı geliştiği bu kuşak dışında kalan yörelerde, bazı tarihsel koşullar sonucu gelişim yavaş olmuş ve toplumlar ilkel toplum düzeyinde uzun bir süre kalmışlardır. Bu nedenle, ilkel kültür ve sanat konusunu incelerken, tarihöncesi ilkel toplumlarla birlikte, günümüze dek ilkel toplum yapısını barındırmış olan toplumların yapıtlarını da bu konuya katmak gerekir.

Uzay araştırmalarının hızlandığı 20.yy'ın ikinci yarısında Afrika'da Sahra Çölü'nün güneyinde, Okyanusya'da, Avustralya, Endonezya, Melanezya, Mikronezya ve Polinezya'da, Amerika'da ve Avrupa'da, Finlandiya'da hâlâ avcılık ve ilkel tarımla uğraşan topluluklar yaşamaktadır. Bunlar arasında Afrika gerek geçmişte, gerekse günümüzde, ilkel sanatın en zengin örneklerini veren kıta olmuştur. Afrika kıtasında kültür birliğinden söz etmek zordur. Sahra Çölü'nün kuzeyi, güneyinden oldukça farklıdır. Kuzeyi, İSLAM dininin bu yörede yayılmasından önce ve sonra Akdeniz kültürüyle yoğrulmuş ve Akdeniz kültür çevresinin malı olmuştur. Sahra Çölü'nün güneyindeyse tam bir bütünlük yoktur. Değişik kültürlerin etkileri kendi içine kapalı olan bu yörede bile görülür. Sudan ve Nijerya, MISIR, YUNAN ve ROMA kültürleriyle Akdeniz'e bağlanır. Endonezya etkileri Madagaskar ve Doğu Afrika'yı Güneydoğu Asya ve ÇİN'in Shang (Yin) Hanedanı'yla (MÖ yks.1760-1122) karşı karşıya getirmiştir. İslam dini Nijerya'ya kadar olan bu yöreyi Ortadoğu ve İSPANYA'yla karşılaştırmıştır. Bütün bu kültürel alışverişler sırasında etnik üsluplar ortaya çıkmış, ancak gene de Afrika damgası hiçbir yapıttan silinmemiştir.

Buzul çağında Avrupa ve Kuzey Asya buzullarla kaplıyken, bugün Sahra Çölü'nün bulunduğu alan yağışı bol bir iklime sahipti. Yaşam koşullarının çok elverişli olduğu bu bereketli topraklar üstünde Hominid ve Neanderthal'lerin yaşadıkları, kazılarda çıkan Paleolitik Çağ (→PREHİSTORYA) aletlerinden anlaşılmaktadır. Mağara resimleriyle (→DUVAR RESMİ) en erken çağdan bu yana karşılaşılmaktadır. Cezayir'de Atlas Dağları'ndaki mağaralarda, Kuzey İspanya'nın Fransız Cantabria Okulu diye adlandırılan avcı üslubundan izler gösteren örneklere rastlanır. Afrika'daki Neolitik kültürün değişik aşamalarını Sahra Çölü'nün içlerinde Tassili-n-Ajjer'deki (Cezayir) kaya resimlerinde izleme olanağı vardır. Fransız gezgin ve sanat tarihçisi Henri Lhote tarafından 1959'da bulunan bu mağara resimlerinden, 19.yy'dan kalma seyahatnamelerde de söz edilmektedir. Yan yana, üst üste çizilmiş resimlere dayanarak Lhote tarafından yapılan kronolojik değerlendirme, Afrika'daki kültür katlarının açık bir kesitini verir. Bu mağara resimleri içinde en erken örnekler, MÖ 8000'den kalmadır. Tek rengin kulla-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

nıldığı bu resimlerde, insana benzeyen yuvarlak başlı yaratıklar görülür. Başlarında tüy ya da boynuz bulunan bu yaratıklardan erkekler ok ve yay tutar, kadınlarsa tapınma durumundadır. Fil, suaygırı (hipopotam), timsah ve bizon gibi vahşi hayvanlar da canlandırılmıştır. Bu resimlerden sonra, Karbon-14 analiziyle (→TARİHLENDİRME YÖNTEMLERİ) MÖ 3500-2500'den kaldıkları anlaşılan bir dizi gelir. Koyun ve keçi sürülerinin resmedilmiş olmasından, bunların hayvan yetiştiren ve yerleşik toplum düzeninde yaşayan bir grubun ürünleri olduğu anlaşılmaktadır. Bundan sonra gelen örneklerde suaygırı, gergedan ve fil gibi hayvanların kayboldukları, onların yerine *Bubalus antiquus*'ların (bizonun atası) betimlendikleri dikkati çeker. Bu değişim hava koşullarında görülen değişime koşut olmuştur. Nemli ve tropikal iklim yerine daha sıcak ve kuru bir iklim Sahra'yı kaplamıştır. Zaman ilerledikçe mağara resimlerinde daha ilginç değişiklikler belirmiştir. Ellerinde ok ve yaylarıyla at arabasına binmiş arabacıların sahneye çıkmasıyla bu dönemde Afrika'da atın ehlileştirilmeye başladığı anlaşılır. Bu olay Mısır'da 18.Sülale dönemine (MÖ 1570-1320) rastlar. MÖ 600'lerde Afrikalı'nın ata binmeyi öğrendiği görülür. MÖ 100'lerdeyse deve dizileri düzenlemelerde yer alır.

Yıllar boyu ilkel kültürün değişik biçimlerini barındırmış olan Afrika'da, günümüzde avcılık ve yiyecek toplamakla geçinen topluluklar Kalahari Çölü'nde Buşmanlar'la (Sanlar) Kongo ormanları içinde Pigmeler'dir. Pigmeler arasında, herhangi bir sanat eylemi görülmez. Buşmanlar'sa mağara resimlerini 19.yy'a değin sürdürmüşlerdir. Sina Dağı'nın güneyinde Güney Afrika'ya kadar uzanan yörelerde ilkel tarımla uğraşan topluluklar, kullandıkları eşyayı basit örgelerle bezemekle yetinmektedirler. Batıda, Gine'den güneydoğuda Katanga'ya (b.Shaba, Zaire) dek uzanan yörede, ilkel tarım kültürünü sürdüren Yerliler yaşamaktadır. Afrika sanatı dendiği zaman, genellikle bu yörenin sanatı akla gelir. Nijer ve Kongo ırmakları arasında kalan bölge, sanat açısından en yoğun bölge sayılmaktadır.

Yerli sanatında, HEYKEL birinci derecede önemlidir. Resim ve mimarlık heykele göre ikinci derecede kalır. Afrikalı, Batılı sanatçının anladığı anlamda RESİM sanatından çok farklı bir resim türü geliştirmiştir. Avrupa kültürünün etkin olduğu yerlerde görülmekle birlikte, TUVAL resmi Afrikalı'nın ilgisini çekmemiştir. Afrikalı, anlatım olanaklarını ve sözlüğünü atalarından gördüğü gibi sürdürmüş; kimi yerde, mağaralarda yaşam kavgasını en gerçekçi biçimde canlandırmış, tapınakların duvarlarını boyamış; kimi yerde de klan önderlerine ait hasır evlerin üstünü önderin gücünü belirtir nitelikte bezemiştir. Yerli resim sanatının Batılı'ya yabancı bir başka türü daha vardır. Herhangi bir maddenin üstü değişik örgelerle bezendiği gibi, insan gövdesinin çeşitli yerleri, örneğin sırtı, başı, göğsü de canlı renklerle boyanabilmektedir. İnsan gövdesine işlenen ve özel anlamları içeren bu bezemeler klan üyesiyle ilgili bir olayı simgeler. Örneğin, hastalık ya da kızların ergenlik günlerinde yüz ve gövdelerine çizilen çeşitli biçimlerde yalın bir anlatım kullanılır. KÖKBOYA'larla yapılan bu bezemelerde, kırmızı, sarı, siyah ve mavi gibi canlı renkler, çarpıcı bir biçimde yan yana dizilir. Mimarlık da yalındır. Dalgalar halinde zaman zaman kuzeyden güneye inen Yerliler, konumlarına ve yaşantılarına koşut olan yalın strüktürlü, kamış, saz gibi kalıcı olmayan gereçlerden yapılmış, geleneksel mimarlıklarının örnekleri sayılan kulübelerde oturur. Batı Afrika kıyılarında krallıkların geliştiği yörelerde, ahşaptan ve topraktan yapılmış, saray gibi anıtsal nitelikte sivil yapılara rastlanır. Kamerun, Kongo, Zimbabve'de (e.Rodezya) kamış ve sazdan yapılmış kulübeler dışında taştan yapılmış yapılar da bulunur. Ancak, tüm bu yapılar geleneksel Afrika mimarlığına örnek olabilecek türde değildir. Bunlar dışarıdan etkilenmeler sonucu oluşmuş, Afrika yaşayış biçimine ters düşen strüktürlerdir.

Heykele gelince durum çok farklıdır. Figür, maske ve FETİŞ, Afrika kültürünün temel simgeleri sayılır. Yerli yaşayış biçimini, düşünce yapısını ve inançlarını bu tip yapıtlarda anlama ve tanıma olanağı vardır. Afrika'da her şey, adı sanı bilinmeyen bir klan üyesi tarafından toplumsal bir işlevi yerine getirmek amacıyla yapılır. Bu açıdan, Batılı aydının yıllardır kafasını yormuş olan "Sanat sanat için midir, değil midir?" sorusu, Afrikalı için sorulması gereksiz bir sorudur. Çünkü bir heykel, bir maske, bir fetiş toplumsal yaşantının bir parçasıdır. Sahra Çölü'nün güneyinde, Afrikalılar'ın %53'ü animist, %26'sı Müslüman, %21'i Hıristiyan'dır. Müslüman ve Hıristiyanlar'ın çoğu animizmden (canlıcılık) vazgeçememiştir. Animizmde, her şeyin üzerinde yüce tanrılar vardır. Bunların arkasından ruhlar gelir. Bu yüce ruhları doğal güçlerin, dağın, şimşeğin, denizin ruhları izler. Bunların ardından ataların ruhları gelir ve en son, yaşayan yaratıklar, insan ve hayvanların ruhları yer alır. Heykeller animist Afrikalı'ya doğaüstü güçleri somutlaştırır. Bir bakıma üstün ve bilinmeyen güçlerin bildirilerini sunmak için biçimlendirilmişlerdir. Bir bölümü, ANTROPOMORFİK'tir, yani insanı konu edinir. Kimi, atalara benzetilir ve atalarla ilgili törenlerde belli bir görevi yüklenir. Boleler ve Yorubalar'da insan biçiminde tanrılara rastlanır. Orta Afrika'daysa, iyi ve kötü ruhlar insan olarak canlandırılır. Bazı ruhlar iyi tanımlanmış kişiliklere sahiptir; Bakongo, Bateke ve Güney Kongo heykellerinde olduğu gibi bazıları soyuttur. Genç kuşak Afrikalı, toplumun atalarını, aile yapılarını, törelerini ve yasalarını hep figürler aracılığıyla öğrenir. Bir başka deyişle, figürler bir ders aracıdır. Kabilenin yaşantı biçimi gençlere, figürlerin önlerinde ve çevrelerinde düzenlenen törenler sırasında aktarılır. Örneğin, erkek çocukların sünnetleri, kızların ergenliğe geçiş olayı figürlerle açıklanır. Ayrıca, cezalandırmada da figürlerden yararlanılır. İş bölümünde kendine verilen işi yerine getirmeyen kadın, muz ağacından yapılmış bir figürün üstüne oturtulur. Eğer cezalandırılacak kişi erkekse, sıcak küllerin arasına konmuş bir mısır koçanını ellerini kullanmadan ağzıyla almaya zorlanır. Taşıdığı suyu döken çocuğun dövüleceğini bildiren figürler de vardır.

Bir nesneye kutsal bir anlam yakıştırılması durumunda o nesne fetiş niteliği kazanır ve fetişte olağanüstü işleri başaracak doğaüstü gizli bir güç saklıdır. Fetişten yararlanacak kişi, bir büyücü aracılığıyla bu doğaüstü gücü harekete geçirmeye çalışır. Fetişler figürlere ve maskelere göre daha bezelidir. Kimi fetişlere ziller takılır, çiviler çakılır; tüy, boncuk, deri, bez gibi şeyler asılır. Genellikle boyları figürlerden daha yüksektir. İnsan boyunda olan fetişler de vardır. Maskeler insanoğlunun ikinci yüzü, ölümsüz olan gerçek yüzüdür; çok çeşitli yerlerde, çeşitli amaçlarla kullanılır. Poro (gizli erkek topluluğu) önderlerinin siyasal ve dinsel güçlerini ifade eder. Bagalar'da bereket ruhu, Abua ve İjolar'da su şeytanı, Senufalar'da efsanevi bir yaratık oluverir. Boleler'de tanrıçadır. Kurumbalar, Dogonlar, Bambaralar ve Bobolar'da tarım törenleri için gereklidir. Danlar ve Gereler'de ataları canlandırır. Doğum ve ölüm törenlerinde ve şenliklerde birçok işlev üstlenir. Bagalar, Dogonlar ve Danlar'da da maske, heykelin yerini alır ve hemen her olayda

YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

kullanılır. Kimi yerde güldürür; kimi yerde ürkütür. Afrikalı'yı kötü ruhlardan korur, hastalığı iyileştirir, uğursuzluğu defeder, topluluktaki dirlik ve düzeni korur, töre bozucuları cezalandırır, hayvanları, bitkileri kutsar, düşmanı yenmek için savaşlarda kullanılır. Kadın ve ana erdemleriyle klanı kötü ruhlardan korumak için gereklidir. Maskelerin boyları genellikle 29-40cm arasındadır. Bazı yörelerde, örneğin Abua kabilesinde boyu 2m'yi bulan ve başın üstünde ayrıca balık, antilop gibi hayvanların bulunduğu dev boyutlu maskeler de vardır. Maskeler ya çok bezelidir ya da çok yalındır. Bezeli olanlar, genellikle eğlence ve dinsel törenlerde, yalın olanlarsa ölüm cezaları ve kötü ruhlardan arıtma gibi daha önemli işlevleri yerine getirmek amacıyla kullanılır. Heykeller, maskeler, fetişler ve figürlerin yanı sıra yerlilerin kullandıkları birçok eşyada da dinsel içerik bulma olanağı vardır. Örneğin, yöneticilerin kullandıkları KARYATİD biçiminde, yani oturulacak yeri insan figürleriyle taşınan tabureler, Gana, Dahomey (b.Benin) ve Fildişi Kıyısı'nda tahtlar, Dogonlar'da yüksek kabartma kapılar mistik güçlerle bezenmiştir. Sierra Leone'de kadınların törenlerde kullandıkları spatulalarda da, Danlar'ın törenlerinde yiyecek karıştırmak için kullanılan insan biçiminde büyük kaşıklarda da dinsel içerik saklıdır.

Yerli, heykelini, maskesini, figürlerini çok çeşitli gereçlerden yapmaktadır. Bunların içinde en çok yeğlenen AHŞAP'tır. Bütün bir blok oyularak biçimlendirilir. Biçim her şeyden önce eldeki blokun olanaklarıyla koşulludur. Bloku oymak ve yontmak için kullanılan araçlar ilkeldir. Mucizeleri yaratan yalnızca bıçak ve keserle keskin ve sivri uçlardır. Yüzeyler çakıyla kazınmakta ya da özel taşlarla cilalanmaktadır. En sonunda heykel, yağ, çamur gibi maddelerle parlatılır. Fildişi Kıyısı'nda Dan maskeleri o yörede çıkan bir ağaç kökünün suyuyla siyahlaştırılıp çamurla sıvanır. Törenlerde kullanılan bazı maskelere kurban kanı, zamklı bazı maddeler sürülmekte, dumana tutulup görünüşün etkisi artırılmaktadır. Birçok heykel ve maske Bakuba, Bambara, Fon ve Efikler'in maskelerinde olduğu gibi deniz kabukları, boncuk, tırnak, kumaş parçaları ve tüylerle zenginleştirilmiştir. Heykellerin birçoğu tek renklidir. Bazı kabilelerin maskeleri bitkisel ve hayvansal boyalarla boyanmaktadır. Kamıştan, hasırdan ve deriden yapılan maskeler de vardır. Balmumu, su kamışı, palmiye lifleri gibi gereçler de kullanılır. Heykel için bir başka ilginç gereç de fildişidir (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ); ayrıca fil, suaygırı gibi çeşitli hayvanların kemikleri de (→KEMİK İŞÇİLİĞİ) kullanılır. Bu gereçler ancak o cins hayvanların yaşadıkları Kongo, Nijerya ve Benin yörelerine özgüdür. Batı Afrika'da, özellikle Gana ve Nijerya'da Benin ve İfe kabileleri arasında dökme madenden ilginç eşyalar yapılmaktadır. Nijerya'da Nok kültürüne ilişkin kazılarda demirin 25-30 yüzyıldan beri kullanıldığı anlaşılmıştır. Gine'de yaşayan Baga, Dan, Toma kabilelerinde tunç ve pirinç işlenir. Gene Nok kazılarında, kilden yapılmış 2000 yıllık ÇANAK-ÇÖMLEK çıkarılmıştır. Kilden yapılmış büst ve heykeller Nijerya'da İfe, Nok ve Jebba yörelerinde çıkmıştır. Kil figürler bazan insan boyunda olur. Taştan heykellerse üç yörede, Gine ve Sierra Leone'de, Nijerya'da, Aşağı Kongo ve Kuzey Angola'da görülür. Ancak buralarda ahşaptan yontulan biçimler taşa tıpatıp uygulanmıştır.

Afrika sanatı biçim açısından insan, hayvan ya da her ikisinin karışımı olarak üç gruba ayrılır. İnsan, maskelerde ve heykellerde çok kullanılmıştır. Heykellerin çoğu serbesttir. BÜST, TORSO ve grup halinde olanlara, İfe ve Benin dışında pek rastlanmaz. Kadın, erkek ve çocuk değişik pozlarda işlenmiştir. Figürün görünüşü, ister ayakta, ister oturur ya da diz çökmüş olsun, durağandır. Aynı espri figür gruplarında da kendini belli eder. Örneğin, Dahomey'de renkli kilden ve pirinçten yapılmış figürler birbirinden kopuk, düz ve diktirler. Hıristiyanlık'ın etkisiyle gelişmiş olan anne-çocuk düzenlemelerinde de benzer özellikle karşılaşılır. Ancak Afrikalı, duygusal üslubu yeğ tutmadığından bu düzenlemelerde iki figür arasında duygusal bağlar anlatılmamıştır. Dahomey'de gene Avrupa etkisiyle öykücü üslupta kabartmalara rastlansa da, düzenlemede donukluk egemendir. Yoruba ve Senufo'daki biniciler dışında, heykelde insan ve hayvan karışımı yoktur. Gene Yoruba, İjolar ve Ekoiler'de çift başlı maskeler antropomorfik yapıtların içinde en ilginç grubu oluşturur. Dogon ve Bayaka'da tepede insan figürlü büyük maskeler ilgi çekicidir. Antilop, fil, bizon, leopar ve maymun gibi hayvan başlı maskeler çok kullanılmıştır. Bunların içinde stilize antiloplarla Bambara maskeleri dikkati çeker. Maskelerde hayvan ve insan karışımı yaygındır. İnsan görünüşlü maskeler üstünde hayvan örgeleri, maskeyi ya fantastik ya da GROTESK ve dramatik bir ifadeyle zenginleştirir.

Batılı gözüyle Afrika yapıtları değerlendirildiğinde değişik üsluplarla karşılaşılır. Gerçekçilikten anlatımcılığa, soyuttan biçimciliğe dek hemen her çeşit üslubun özellikleri görülür. Aynı kabile içinde değişik üslupta yapıtlar bulma olanağı vardır. Pangwe ve Bakata kabilelerinde olduğu gibi birbirine çok yakın iki kabilede de benzer ya da farklı üsluplar yer alabilir. Pangwe'de gerçekçi, Bakata'daysa şematik bir üslup dikkati çeker. Birbirine yakın Dan ve Gere'de benzerlik fazladır; ancak Dan'da üslup daha gerçekçi ve dingindir, Gere'deyse anlatımcılığa kaçılmıştır. Üslup açısından genelde bir değerlendirme yapıldığında Afrika sanatı beş üslup bölgesine ayrılabilir: Sudan, Gine, Nijerya, Kamerun ve Orta Afrika. Sahra Çölü'yle tropikal iklim bölgesi içindeki ormanlık bir alanda yaşayan Sudanlılar'ın biçimsel bir üslup yarattıkları izlenir. Biçimsellik çoğu kez matematiksel ilişkilere dayalı soyutlama düzeyindedir. İnsan ve hayvan figürlerinin yorumlanmasında geometriye dayalı bir yapı dikkati çeker. Heykeller özellikle siyah yapılmıştır. Çeşitli kabilelerin yaşadığı Batı Afrika'nın güneyi Gine'de üslupta daha çok doğalcı yaklaşım görülür. Sanatçı gördüğünü canlandırma çabasındadır. Ancak Sudan üslubu etkisiyle biçim soyutlamasına da gidilmiştir. Fildişi Kıyısı'ndaki Bole kabilesinde maske ve figürler dengeli ve denetimli bir gerçekçilikle yontulmuştur. Ayrıntı ve yüzeysel işçilik önemlidir; örneğin, canlandırılan atanın saç biçiminde en ince ayrıntılara inilip kişiyi betimleme isteği görülür. Gana'da (e.Altın Kıyısı) Asantiler altın ölçmek için kullandıkları küçük ağırlıklarda gerçekçi bir yaklaşımla tür konularını (→TÜR RESMİ) ele almışlardır. Nijerya'da, özellikle Yoruba kabilelerinde boyut olarak küçük olmalarına karşın anıtsal görünüşlü yapıtlar doğal bir üslupla yontulmuştur. Heykellerde hacim ve dolgun görünüşe önem verildiği görülür. Benzer yaklaşım tunç kabartmalarda da vardır. İbolar ve İbibiolar taşkın dramatik anlatımcılıklarıyla tanınırlar. Kamerun, Yoruba'nın doğalcı üslubuyla Nijerya'nın dramatik üslubunu bütünleştirir. Düşey eksen üstünde ritmik dizili biçimler, dans eden ya da hareket eden bir figürü canlandırır. Yoruba heykellerinin üslubunda yüzeyin kabaca işlenmişliği sanatçının bilinçli olarak yontarken bıraktığı izlerdendir. Geniş bir alana yayılan Orta Afrika'da birçok güçlü kabile üslubu

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

vardır. Ancak yöresel üslup tanımlaması olarak anlatımda stilizasyona yönelen bir seçmecilikten söz edilebilir. Bu yaklaşım yalnızca yüz ve baş heykellerinde değil, harekette, oranlamada ve parçalar arasındaki ilişkilerde de belirgindir. Birçok örnekte, özellikle maskelerde, fantastik biçimler aranmıştır.

Bu kavramların tümü Batılı'nın gözlemlerine dayanır. Gerçekçilik, dışavurumculuk ya da doğalcılık Afrikalı'nın kaygısı değildir. Bu kavramlar Afrikalı'ya yabancıdır. Alçakgönüllü Afrikalı doğaüstü güçleri toplumu için canlandırır ve Avrupalı'nın yapıt diye adlandırdıklarını günlük yaşantısında her an kullanmak için yaratır. Ayrıca →MAGRİP; MISIR.

A.Ödekan

AFRO (1912,Udine-1976)
İtalyan ressam.
Asıl adı Afro Basaldella olan sanatçı LİRİK-SOYUTLAMA doğrultusundaki yapıtlarıyla tanınır.

Heykelci Mirko'nun (1910-?) kardeşidir. İlk sanat eğitimini Venedik ve Floransa'da yaptıktan sonra 1931'de Paris'e gitmiş ve 1937'ye değin çalışmalarını burada sürdürmüştür. II.Dünya Savaşı sırasında Venedik Akademisi'nde ders verdikten sonra 1947'de Roma'ya yerleşmiş; YENİ SANAT CEPHESİ'yle sanat eleştirmeni Lionello Venturi'nin 1952'de bu gruptan ayrılan sanatçılarla birlikte kurduğu SEKİZ İTALYAN RESSAMI grubuna katılmıştır. California'daki Mills College (Oakland) ile Roma Akademisi'nde dersler veren Afro bir süre KÜBİZM doğrultusunda çalıştıysa da daha sonra kendine özgü bir lirik-soyutlama geliştirmiş ve bu türün İTALYA'daki en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. 1950'lerde Udine'deki resmî yapılar için duvar resimleri yapan sanatçının en önemli yapıtlarından biri Paris'teki UNESCO Genel Merkezi'ndedir. Afro, 1956 Venedik Bienali'nde İtalyan resmi dalında Birincilik Ödülü'nü almıştır.

Z.Rona

AFRODİSYAS = **APHRODİSİAS**

AFYONKARAHİSAR
Batı Anadolu Bölgesi'nin iç kesiminde yer alan Afyon'un adında geçen "karahisar" sözcüğü, kentin içindeki, üstünde bir kalenin bulunduğu kayalık tepeden gelmektedir. Cumhuriyet dönemine değin kent, "Karahisar-ı Sahip", bir ara da "Karahisar-ı Devle" adlarıyla anılagelmiştir. Yörede yaygın olarak yetiştirilen haşhaş nedeniyle "Afyon" diye de anılan kente daha sonra bu adların birleştirilmesiyle Afyonkarahisar denmiştir.

Afyonkarahisar yöresinde bugün bilinen en eski yerleşmeler MÖ 3000'lere tarihlenmektedir. MÖ 2000'lerle birlikte Hititler buralara gelmeye başlamışlar ve yöre MÖ 1800'lerden sonra kesinlikle HİTİT Krallığı'nın egemenliğine girmiştir. Daha sonraları PERS kenti Susa'ya kadar uzatılarak "Kral Yolu" adıyla anılacak olan yolun Afyon'dan geçerek Hitit başkenti Hattuşa (BOĞAZKÖY) ile EPHESOS'u (o zamanki adıyla Apassa) birleştiren ilk bölümü de Hitit döneminde, MÖ 14.yy başlarında yapılmıştır. MÖ 1200'lerde Trakya (a.THRAKİA) üzerinden Anadolu'ya gelmeye başlayan Phrygler (Frigler →PHRYGİA) Afyon'a kadar inmişler ve Hitit egemenliğinin yerini almışlardır. Tüm Phryg dönemi süresince Afyon yöresi bu uygarlığın merkezi olmuştur. MÖ 700'lerde gene Trakya üzerinden Anadolu'ya inen KİMMER güçlerinin hırpalayarak zayıflattığı Phryg Devleti'nin elindeki topraklar, bu yüzyılın ortalarında Lydialılar'ın eline geçmiş, LYDİA egemenliği bir yüzyıl kadar sürdükten sonra, doğudan Anadolu'ya yayılan Persler'in MÖ 546'da başkent SARDES'i almalarıyla sona ermiştir. Makedonya kralı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323) MÖ 333'te Persler'i yenip, 200 yıl ellerinde tuttukları Anadolu'dan çıkarttıktan sonra, Afyon bölgesi bir süre onun generalleri arasında el değiştirmiş, en son Selevkoslar'ın egemenliğinde kalmıştır. MÖ 261'de PERGAMON Krallığı Selevkoslar'ı yenerek Afyon'u kendi topraklarına katmıştır. Tüm yöreyi MÖ 133'e değin yöneten Pergamon Krallığı bu tarihte ROMA Devleti'ne geçmişse de, Pontos Krallığı'na karşı sürdürülen savaşlar yüzünden Afyon'da da kesin Roma egemenliği ancak MÖ 72'de başlayabilmiştir. MS 395'te Roma İmparatorluğu'nun ikiye ayrılmasıyla Doğu Roma'nın (BİZANS) elinde kalan Afyon yöresi, 7.yy'ın ortalarından başlayarak tüm Anadolu gibi Arap akınlarına uğramıştır. Bundan sonra bölge 400 yıl boyunca Bizanslılar'la önce ABBASİ, sonra da EMEVİ devletleri arasında el değiştirip durmuştur. 11.yy'da Türkler Anadolu'ya girip yayılmaya başladıktan sonra Afyon'u da ele geçirmişlerdir. Afyon, 1243'te Moğollar'a (İLHANLI) yenilip güçlerini kaybedene dek ANADOLU SELÇUKLU egemenliğinde kalmıştır. Daha sonra sırasıyla Sahibata, Eşrefoğulları ve Germiyanoğulları beyliklerinin (→BEYLİKLER DÖNEMİ) yönetimine geçen bölgeyi, 14.yy'ın sonlarında Yıldırım Bayezid (hd.1389-1402), Germiyanoğlu beyinin kızıyla evlenerek OSMANLI topraklarına bağlamıştır. Ankara Savaşı'nı izleyen karışık yıllarda bir süre Karamanoğulları'nın eline geçen Afyon 1451'den sonra kesin olarak Osmanlı ülkesine katılmıştır. I.Dünya Savaşı yenilgisi üzerine 1919'dan önce Fransızlar, sonra İtalyanlar Afyon istasyonunu işgal etmişler, onların çekilmesinden sonra da 27 Mart 1922'de Yunanlılar Afyon'a girmiştir. Kurtuluş Savaşı'nın sonunda, 26 Ağustos 1922'de başlayan Büyük Taarruz'la 27 Ağustos 1922'de Afyon Yunanlılar'dan kurtarılmıştır.

Tarihsel Yapılar:
Merkez İlçe: Afyonkarahisar'ın simgesi haline gelmiş olan *Afyon Kalesi*, kentin tam ortasında, 226m yüksekliğindeki bir trakit kütlesinin üstünde kuruludur. MÖ 14.yy'da Hititler'ce yapılmış, ANADOLU SELÇUKLU döneminde de onarılarak kullanılmıştır. Kent içinde Türk döneminin önemli yapıtları olarak bir Selçuklu yapısı olan *Kuyulu Mescit*; 13.yy'dan *Kadı Ana Türbesi*, *Yukarı Pazar Mescidi*, *Hisarardı Medresesi*; zengin kalemişleri (KALEMKÂRİ), MUKARNAS'lı sütun başlıklarıyla (çok ayaklı) ahşap camilerin (→ULUCAMİ) en önemli örneklerinden biri olan *Afyon Ulucamisi*; 14.yy'dan *Sahipler Türbesi*, *Kubbeli Mescit*, *Arasta Mescidi*, *Ak Mescit*, *Kâbe Mescidi*; 15.yy'dan medresesi ve hamamıyla birlikte *Gedik Ahmed Paşa Camisi*, *Kasım Paşa Hamamı*, *Mısri Camisi* ve bitişiğindeki *Abdürrahim Karahisari Türbesi*, *Bağçeşme Camisi*; 16.yy'dan *Çavuşbaşı Camisi*, *Ot Pazarı Camisi*; 18.yy'dan *Yeni Cami ve Medresesi*; 19.yy'dan *Mevlevi Camisi* ya da *Türbe* diye de anılan ve 18.yy'da yapılmış bir yapının yerine kurulmuş olan *Mevlevi Tekkesi*'yle içindeki türbe, ayrıca yapım tarihleri bilinmeyen *Arap Mescidi* ve *Güdük Minare Mescidi* sayılabilir. 20.yy yapıtları arasındaysa, hepsi de I.Ulusal Mimarlık döneminden (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Mimarlık) olan *Hükümet Konağı*, *Eski Gar*, *Afyon Lisesi* ve *Defterdarlık* bellibaşlılarıdır. 1936'da dikilen ünlü *Zafer Anıtı* da, *Afyon Kalesi*'nin yanı sıra kentin ikinci bir simgesi durumuna gelmiştir. Afyon'da Arkeoloji Müzesi ve İstiklâl Harbi Müzesi bulunmaktadır.

Afyonkarahisar'ın güneyine düşen Sülün köyünde, bir tepe üstündeki Prymnessos, tarihi MÖ 3000'e değin inen, daha sonra Phrygler'in ve Romalılar'ın

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

da kullandığı bir merkezdir. Kentin doğusundaki Çavdarlı köyü yakınında bulunan aynı addaki höyük de gene MÖ 3000'e tarihlenen bir yerleşmedir. Kentten çok uzak olmayan Düğer ve Üçler köyleri arasında *Kapıkaya* adıyla anılan, MÖ 6.yy'dan kalma Frig kaya mezarları ve kabartmaları; kuzeydeki Ayazin köyünde, üstlerinde aslan kabartmaları olan birçok Phryg kaya mezarı; doğudaki Göynük köyünde de *Maltaş* ve *Yılantaş* diye bilinen Phryg kabartmaları bulunmaktadır. Kent yakınında Akarçay'ı aşan *Altıgöz Köprüsü* bir Selçuklu yapısıdır.

Bolvadin ilçesi sınırları içinde bulunan Kızılkilise, Oğuz öreni, Eber köyü ve Hamadiye köyü höyüklerinin tarihleri MÖ 3000'lere değin inmektedir. İlçenin güneyinde Akçay üzerindeki *Kırkgöz Köprüsü* bir Roma yapısıdır, 16.yy'da Mimar SİNAN tarafından onarılıp uzatılmıştır. Bolvadin'in içindeki *Rüstem Paşa Camisi ve Hamamı* da (16.yy) Mimar Sinan'ın yapıtıdır.

Çay ilçesi sınırları içinde de Kalkolitik Çağ'a (→PREHİSTORYA) tarihlenen Cumhuriyet Mahallesi, Geneli köyü, Karamık, Karacaşren, Karamusa ve Dev Deresi höyükleri gibi höyükler bulunmaktadır. İlçe içindeki *Taşhan* ve *Taş Medrese* (13.yy) OGUL-BEG İBNİ MUHAMMED tarafından yapılmış bir Selçuklu külliyesinden kalan yapılardır.

Dinar ilçesi çevresinde de, hepsinin tarihleri Kalkolitik Çağ'a değin uzanan Yapağılı köyü, Dinarova, Bozhöyükköy, Akgün köyü, Tren Yarması, Karakuyu Göl, İncesi köyü, Ayvar köyü bağları, Demirli, Düden, Pınarbaşı, Kıyıtepe, Çapalı, Tülütepe höyükleri yer almaktadır. İlçenin kuzeydoğusuna düşen Kelainai, Phrygler'den kalma bir yerleşme merkezidir.

Emirdağ ilçesinin sınırları içindeki Aşağı Pirbeyli Ovası, Bağlıca köyü, Firikli köyü, Karacalar köyü, Hisar köyü, Salihler höyükleri ve Karahöyük Kalkolitik Çağ'dan buluntuların ele geçtiği yerlerdir. İlçenin 12km doğusundaki AMORİUM tarihöncesi çağlardan 14.yy'a değin yerleşilmiş bir kenttir.

İhsaniye ilçesinin kuzeyine düşen *Aslankaya*, Phryg dönemi kabartmalarıyla süslüdür. Onun yakınındaki *Aslantaş*'sa gene kabartmalarla süslü bir Phryg anıtmezarıdır. Demirli köyü yakınında aynı adı taşıyan ve bugün yıkık durumda olan kale de bu dönemden kalmıştır. Osmanköy'deki *Herdene Babar Baba* ve Akören köyündeki *Saya Baba Türbeleri*'nin her ikisinin de 18.yy'da yapıldığı sanılmaktadır. Anıtkaya köyündeki *Eğret Hanı* 13.yy'dan kalma değişik planlı bir Selçuklu KERVANSARAY'ı, İhsaniye'nin hemen yakınındaki *Döğer Kervansarayı*'ysa 15.yy'dan kalma bir Osmanlı yapısıdır.

Sandıklı ilçesinin Kusura köyündeki höyükten, en eskisi MÖ 3000'lere tarihlenen buluntular ele geçmiştir. Höyüğün üstündeki *Sandıklı Kalesi* bugün yıkıntı halinde olan bir 14.yy yapısıdır. Bundan başka gene ilçe sınırları içindeki Alacami Küfü Boğazı, Hüzayi Hamam Çiftlik, Murtaz, Ekürova, Menteş, Sorkun ve Kozluca höyükleri de, tarihleri Kalkolitik Çağ'a değin inen yerleşmelerdir. Sandıklı'nın içindeki *Ulucami* 14.yy'da, *Muradım Camisi ve Türbesi* de 18.yy'da yapılmıştır.

Sincanlı ilçesindeki Gezler köyünde aynı adı taşıyan bir kale bulunmaktadır; bugün yıkık durumdadır. Boyalıköy'deki tekkeyle *Kureyş Baba Kümbeti* 13.yy'da yapılmıştır. Bunların hemen yakınındaki *Eyvan Türbesi*'nin kimin olduğu bilinmemektedir. İlçenin içinde bulunan *Sinan Paşa Camisi ve Türbesi* 16.yy'dan kalmıştır.

Sultandağ ilçesindeki, *İshaklı Kervansarayı* adıyla da anılan *Sahibata Kervansarayı* 13.yy'da, hemen yanındaki *Çarşı Camisi* de 15.yy'da yapılmıştır. Kervansarayın karşısında bulunan yıkık durumdaki *Çifte Hamam*'ın da aynı yüzyılda yapıldığı sanılmaktadır. Şuhut'un kuzeyindeki Senir köyünde yüksek bir tepenin üstündeki Toprakkale yıkıntı halindedir. İlçe içindeki *Kubbeli Mescit* 14.yy'da yapılmış, bugünkü durumuna 19.yy'da yenilenerek gelmiştir. *Ulucami* ya da *Çarşı Camisi* bir 15.yy yapısıdır.

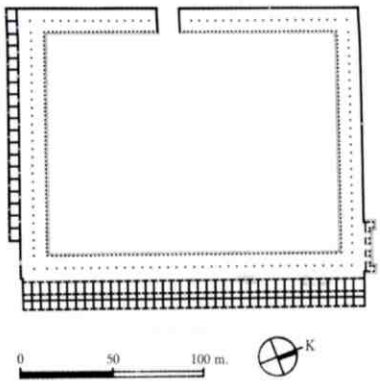
Sivil Mimarlık:
CUMBA'lı, AVLU'lu eski EV'leri, dar sokaklarıyla eski Afyon kent dokusunu bugün hâlâ *Kâbe Mescidi* çevresinde, Ulucami ve Sahibata Mahallelerinde görmek olasıdır.

El Sanatları:
Afyonkarahisar'da, günümüzde gerilemiş olmakla birlikte, Türk dönemindeki yaygın küçük el sanatlarının başında bakırcılık, bıçakçılık; keçe yapımcılığı ile çorap, HALI, KİLİM ve benzerlerinin üretildiği DOKUMA işleri gelir. Bugün de yurt çapında ünlü olan Afyonkarahisar ocaklarının mermerleri, bölgenin bütün tarihi boyunca kullanılagelmiştir. Romalılar'ın İtalya'ya Afyon ocaklarından mermer götürdükleri bilinmektedir (→MERMER, Antik Çağ'da Mermer). *H.Kuruyazıcı*

AGAM, Yaacov (1928, Richon-el-Zion, Filistin) İsrail kökenli ABD'li heykelci.
Çeşitli renklerdeki geometrik biçimlerin çeşitlemeli yinelenmeleriyle, şeritler, akordeon yüzeyler, üç boyutlu biçimler üstünde görsel devinim ve titreşim yaratan uygulamalarıyla Agam, 1950'lerin OP SANAT'ını günümüzde daha çağdaş ve çevresel boyutta sürdüren bir sanatçıdır.

Asıl adı Jacob Gipstein olan Agam, İsrail'de bir hahamın oğluydu. İlk sanat eğitimine 1946'da İsrail'de Bezalel Sanat Okulu'nda Mordecai Ardon'la (1896-?) başlamıştır. 1949'da Zürich'e giderek BAUHAUS sanatçılarından ITTEN'le bir süre çalıştıktan sonra 1951'de Paris'e yerleşmiş ve bir öğretmen okulunda ders vererek yaşamını sağlamıştır. Gördüğü sanat eğitiminin bir sonucu olarak deneysel bir YAPIMCILIK anlayışını benimsemiş ve görsel uygulamalarını, resim, iç dekorasyon, tiyatro gibi alanlarda gerçekleştirmiştir. Paris'te kalabilmek için PILLET'nin SOYUT SANAT ATÖLYESİ'ne yazılan Agam, dönemin ünlü sanatçılarıyla tanışarak Yeni Gerçeklikler Salonu'ndaki (*Salon des Réalités Nouvelles*) sergilere katılmıştır. Kullandığı görsel biçimler daire ve kare gibi en yalın öğeler olmakla birlikte bunları yan yana, farklı renklerde ve kıvrımlı yüzeylerde yineleyerek oldukça zengin bir etki elde etmiştir. 1960'ta Fransız cumhurbaşkanı Georges Pompidou için *Élysée Sarayı*'nda tasarladığı bir oda, duvarlarında bu tür şeritlerin açılı bir düzenle yan yana asıldığı, halıların aynı öğeleri içerdiği, tavanın aynı biçimde boyandığı bir bütünlük taşıyordu. İnsanın mekânsal duyularında görsel etkinin rolünü gösteren bu oda, bugün Georges Pompidou Ulusal Sanat ve Kültür Merkezi'nde korunmaktadır. Gerçekten de, sanat uygulamalarında görsel etkinin ötesine geçmeyi hedefleyen Agam, sanatındaki düzenlerin Kabala (Yahudi mistisizmi) öğretileriyle ilişkisi bulunduğunu ileri sürmüş, görsel etkilerle görünmeyen güçleri hissettirmek başlıca amacı olmuştur. Bu etkileri farklı sanat alanlarında da uygulamayı denemiş, yazar Eugene Ionesco'yla birlikte sahne düzenlemesini yaptığı bir oyun için izleyici koltuklarını aynı biçimde yinelemeli, optik

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Agora (Güney Agora, Miletos).

öğelerle boyayarak bunlara sahneyle birlikte aşağı-yukarı hareket etkisi vermiştir. Agam, 1960'lardan bu yana gerçekleştirdiği çevresel nitelikli çalışmalarla daha çok bir tasarımcı olarak yorumlanabilir. Paris yakınındaki havuz ve çeşme, Almanya'daki duvar uygulamaları, posta pulları, Strasbourg'da *Avrupa Konseyi Binası*'ndaki resimleri, İsrail cumhurbaşkanının konutundaki vitrayları Agam'ı çok yönlü bir tasarımcı olarak tanıtmıştır. 1980'de ABD'de Guggenheim Müzesi'nde açtığı sergi onu AVANT-GARDE sanat dünyasına kabul ettiren bir olay olmuştur. "Panoramagam" adını verdiği bu sergide müzenin dönerek tırmanan galeri yüzlerini hareketli şeritleriyle kaplamış, ortadaki mekâna kinetik bir görüntüsü (→KİNETİK SANAT) olan, 20m yüksekliğindeki heykelini yerleştirmiştir. Görsel eğitim üzerinde de yeni düşünceleri olan sanatçı Fransız ve Venezuela hükümetleriyle anaokulu çocukları için bir görsel eğitim projesi hazırlamıştır.
2340, 2832. *J.N.Erzen*

AGELADAS (Argoslu) = **(H)AGELADAS** (Argoslu)

AGEMEDES ve TROPHONİOS (MÖ 7.-6.yy)
Mitolojik Yunan mimarlar.
Boiotia'lı iki kardeş ya da Boiotia'nın Lebadeia kentinde çalışan Arkadialı baba ve üvey oğul oldukları düşünülmektedir. Yapıları arasında, Delphoi'da taştan yapılmış olduğu bilinen ilk *Apollon Tapınağı*; Mantineia'da en eski *Poseidon Tapınağı*; Aulis yakınında Hyrieus'ta ve Elis'in Augeia'sında *thesauros*'lar (hazine binası); Lebadeia'da bir yeraltı mabedi ve Thebai'de Herakles'in annesi Alkmene'nin THALAMOS'u sayılmaktadır. *M.Beykan*

AGİT - PROP
Siyasal başarıya ulaşmak için ajitasyon yöntemini propagandayla birlikte kullanan Sovyet öğretisi. Sovyet yönetimi, 1917 Devrimi'nden sonra sanatın, bu öğreti çerçevesinde, özellikle geniş halk kitlelerinin duygularına seslenerek, bir yandan devrimin coşkusunu sürdürmek, öte yandan halkı eğitmek amacıyla kullanılmasını savunmuştur. Tiyatro, müzik, dans, sinema, folklor, görsel sanatlar ve edebiyatın ayrı ayrı ya da birlikte bir bütün olarak yer aldığı AGİT-PROP eylemleri çoğu kez devrimin önemli günlerini kutlamak amacıyla düzenlenmiş, El LİSSİTSKİ, EXTER, RODÇENKO, ALTMAN, MALEVİÇ, Vladimir (1899-?) ve Georgi (1900-33) Stenberg gibi AVANT-GARDE sanatçıların katkılarıyla gerçekleşmiştir. Afişlerden kartpostallara; duvar resimlerinden taşıtların üstündeki resimlere; sergi pavyonlarından büfelere, duraklara, konuşma kürsülerine; tiyatro gösterilerinden şölenlere kadar çok farklı biçimlerde anlatım bulan, çoğu kez sokaklarda, izleyicilerin de katılımını sağlayan bu eylemler, ülkede popülist kültürün çekirdeğini oluşturmuştur. *Z.Rona*

AGLAOPHON (Genç) (MÖ 5.yy)
Yunan ressam.
Attika'da çalışmış olan sanatçı, Aglaophon'un (MÖ 5.yy başı) torunu ve bir olasılıkla Thasoslu ARİSTOPHON'un oğludur. Kaynaklarda adı geçen yapıtları, Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) annesi Olympias'ın Apollon rahibeleriyle birlikte Alkibiades'e taç giydirmesi; Nemea'nın kollarındaki *Alkibiades* ve *At*'tır.
M.Beykan

AGLAOPHON (Thasoslu) (MÖ 5.yy başı)
Yunan ressam.
POLYGNOTOS ve ARİSTOPHON'un hem babası hem de ustası olan sanatçının Nike'yi kanatlı betimleyen ilk ressam olduğu ileri sürülmektedir.
M.Beykan

AGORA (Gr.)
Antik YUNAN kentinin yönetsel, siyasal ve sosyal merkezi durumundaki, çoğunlukla dörtgen planlı yapı. Agora sözcüğü ilk kez, Yunan destan ozanı Homeros'ta (MÖ 9./8.yy) "toplantı ya da toplantı yeri" anlamında kullanılmış, daha geç dönemlerdeyse "pazar yeri" anlamını da kazanmıştır. TİYATRO, BOULEUTERİON ve GYMNASİON gibi yapıların henüz var olmadığı erken dönemlerde bunların işlevlerini de agora üstlenmişti. Halk, yöneticilerini seçmek, kararlar almak, belli günlerde yapılan şenlikleri ya da spor gösterilerini izlemek üzere KENT içinde belirlenmiş bir açık alanda toplanırdı. Agora yapısının çekirdeğini oluşturan bu açık alanda Girit'in Dreros ve Lato kentlerinde görüldüğü gibi izleyiciler için oturma sıraları da bulunabilirdi. Gene Girit'te, Hagia Triada'da ve MİKEN döneminde Yunanistan'da Tiryns'te ilk agora örnekleri sayılabilecek açık alanlara rastlanmaktadır. Agora, Yunan kenti geliştikçe merkezde ya da liman yakınında *bouleuterion*, PRYTANEİON gibi resmî yapılar ve TAPINAK'larla birlikte kentsel bir odak noktası durumuna gelmiştir. Hatta *Atina Agorası*'ndaki *On İki Tanrı Sunağı* bütün yolların başlangıcı sayılan bir sıfır noktasıydı. Genelde, dörtgen planlı bir MEYDAN'la, bunu çevreleyen PORTİK'lerden (STOA da denir) oluşan agora, bitkiler, çeşmeler, sunak, tapınak, EKSEDRA ve heykellerle bezenmiştir. Anadolu'da *Side* (MS 2.yy) ve *Perge* (MS 2.yy) *Agoraları*'nın ortasında yuvarlak yapılar bulunur. Bunlardan Side'dekinin *Tykhe Tapınağı* olduğu kabul edilmektedir. *Side Agorası*, dört köşesinde yer alan yarım daire planlı *eksedra*'larla da dikkati çekmektedir. Bir agorada, Syrakusa'daki Timoleon'un mezarı gibi, kent kurucularının mezar yapıları da yer alabilirdi. Ender olarak da bazı kent ileri gelenleri agoraya gömülerek onurlandırılmışlardır. Agorada gerçekleşen alışveriş ve ticareti denetleyen ve agoranomoi denen memurlar bulunmaktaydı. Yunan coğrafyacı Strabon (MÖ 64/63-MS 19/24) *Side Agorası*'nın aynı zamanda bir esir pazarı olduğunu vurgular. Agoranın ekonomik etkinlikler dışında değişik işlevler gördüğü de olmuştur. Örneğin, *Elis Agorası*'nın HİPODROM gibi kullanıldığı bilinmektedir. *Sparta Agorası*'nın bir bölümü *Khoros* adını alırdı ve burada *Gymnopaidia* şenliklerinde gençler Tanrı Apollon onuruna dans ederlerdi. Agora, kentte yönetim ve adalet mekanizmasının yürümesine yardımcı bir mekân olarak da düşünülebilir. Atina'da ostrakismos adı verilen oylama agorada gerçekleştirilirdi ve cinayetle suçlanan kişiler yargılanana kadar agoraya giremezlerdi.

MS 2.yy'da Yunan coğrafyacı Pausanias (MS 143-176) MÖ 5. ve 4.yy agoralarını arkaik ve İon üslubunda (→İONİA) olmak üzere ikiye ayırmıştır. *Elis Agorası* (MÖ 470'ten sonra) çevresindeki öteki yapılarla uyumlu bir düzen içinde bulunmaması nedeniyle ARKAİK'tir. Pers Savaşları'ndan sonra yeniden düzenlenmiş olan *Atina Agorası* da bu tipe örnektir. İon üslubundaki agora, arkaik agoradan daha simetrik ve düzenli bir plana sahiptir. Bu yapı tipinin en gelişmiş örnekleri de bu gruba girer. Batı Anadolu'da MİLETOS, PRİENE ve MAGNESİA AD MEANDRUM'da görüldüğü gibi HİPPODAMOS planlı kentlerde gelişen İon üslubundaki agora, Helenistik ve ROMA dönemlerinde de varlığını sürdürmüştür. Temel ilkeler açısından benzer olmakla birlikte bu tür agoralar yapısal özellikleriyle birbirinden farklı olabilmektedir. Örneğin, PER-

YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

GAMON'daki *Yukarı Agora* kuzeydoğu ve güneybatı yönlerinden portiklerle çevriliydi. Bunlar topoğrafyanın yapısından dolayı dışta üç, içteyse çift katlıydı. Miletos'ta biri kuzeyde limanda, biri de güneyde olmak üzere iki agora bulunmaktaydı ve Helenistik Dönem'de *Güney Agorası* dört yandan portiklerle çevriliydi. MÖ 3.yy'da inşa edilen Dor düzenindeki *Priene Agorası*'nın portikleriyse meydanı at nalı biçiminde üç yönden sınırlandırmaktadır. EPHESOS'ta ticaret ve devlet agoraları olarak anılan iki agora bulunur. Helenistik Dönem'in *Ticaret Agorası*'na Roma döneminde İmparator Augustus (hd.MÖ 27-MS 14) ve İmparator Neron (hd.54-68) tarafından ekler yapılmış; İmparator Caracalla zamanındaysa (211-217) yapı onarılmıştır. Agoranın ortasında bir *horologion*, yani su ve güneş saati bulunmaktaydı. Roma döneminde kurulmuş Smyrna'nın (→İZMİR) *Devlet Agorası* MS 178'deki bir depremden sonra İmparator Marcus Aurelius'un (hd.161-180) karısı Faustina tarafından yeniden inşa ettirilmiştir. MS 150'de Smyrnalı hatip Aelius Aristeides yapının ortasına Zeus'a adanmış bir sunak yerleştirildiğinden söz etmektedir. Roma İmparatorluk Dönemi'nde Roma kentinde ve İstanbul'da FORUM adını alan, karmaşık planlı agoralar yapılmıştır. *Ş.Anadol*

AGORAKRİTOS (Paroslu) (MÖ 5.yy sonu)
Yunan heykelci.
Ünlü heykelci PHEİDİAS'ın, kendi heykellerine imza atma hakkı tanıdığı tek öğrenci olduğu ileri sürülen sanatçının, ustanın idealizmine sıkı sıkıya bağlı kaldığı, dolayısıyla yapıtlarının Pheidias'ınkilere çok benzediği belirtilmektedir. ALKAMENES'le Aphrodite heykelleri konusunda yarıştığı, ancak yenik düştüğü anlatılır. Antik kaynaklarda adı geçen yapıtları, Rhamnous'ta bugüne yalnızca başından (British Museum, Londra) ve kaide kabartmalarından parçalar (Atina) kalmış bulunan, Paros mermerinden *Nemesis* heykeli; *Atina Bouleuterionu*'nun giriş yapısı *Metroon*'da tahtta oturan *Tanrıların Anası* heykeli ve Koroneia *Athena Tapınağı*'nda *Athena Itonia ve Zeus* tunç heykel grubudur. *Hera Borghese*'yi de onun yaptığı sanılmakla birlikte, kesin bir sonuca varılamamıştır.
M.Beykan

AGREGA
İng.*aggregate*, Fr.*agrégat*, Alm.*Zuschlagstoff*.
HARÇ, BETON ya da ASFALT'ın ana bölümünü meydana getiren, kırma taş, çakıl, kum, cüruf gibi atıl gereçler. Şist ve şistle karışık parçalanabilir taşlar, agrega olarak kullanılmaya elverişli değildir. Agrega içinde, pislik, şist, kil, mil, mika, organik maddeler ve çinko sülfür bulunmamalıdır.

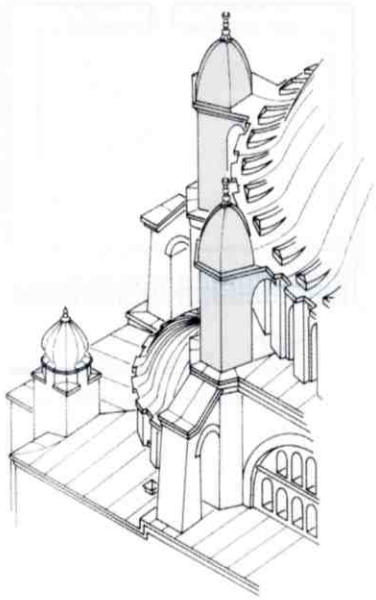
AĞAÇ
1. Gövdesi odun ya da kereste olmaya elverişli, uzun yıllar yaşayabilen bitki.
2. Malzeme olarak AHŞAP; TAHTA (İng.*wood*, Fr.*bois*, Alm.*Holz*). Ağaç, YAPI'ların çeşitli kesimlerinde taşıyıcı ve kaplama malzemesi olarak, marangozlukta HEYKEL, MOBİLYA ve el aletlerinin yapımında, AĞAÇ BASKI gibi OYMABASKI çalışmalarında kullanılır. Ağaçlar, özelliklerine göre aşağıdaki gruplara ayrılabilir: a) Şimşir, elma, armut, kiraz, zeytin, limon gibi sıkı dokulu "çok sert ağaçlar", b) Meşe, kestane, ceviz, dışbudak, karaağaç, kayın, gürgen gibi "sert ağaçlar"; c) Kavak, ıhlamur, söğüt, çınar gibi beyaz renkli ve hafif "yumuşak ağaçlar"; d) Çam, akçam, servi gibi neme dayanıklı "reçineli ağaçlar"; e) MAUN, ABANOZ, TİK, PELESENK ve AKAJU gibi ılıman iklim dışında yetişen "yabancı ağaçlar".

AĞAÇ BASKI
İng.*woodcut, wood engraving*, Fr.*gravure sur bois, bois de fil, bois de bout*, Alm.*Holzschnitt*.
Bir "yüksek baskı" tekniği (→ÖZGÜN BASKI). Sert ya da yumuşak dokulu bir ağaçtan enine (İng.*wood engraving*, Fr.*bois de bout*) ya da boyuna (İng.*woodcut*, Fr.*bois de fil*) kesilen bir blok üstüne oyularak hazırlanan desen kağıda basılır. Ağaç baskıda renkli basım elde etmek istendiğinde her renk için ayrı bir blok oyulur ve aynı kağıda üst üste basılır. Boyuna ve enine ağaç baskı yöntemleri bazı örneklerde birbirlerinden ayırt edilemeyecek kadar benzerlik gösterdiğinden Fransızlar her ikisini de *gravure sur bois* olarak adlandırmıştır.

Boyuna kesme yönteminde desen önce ağaç bloğun düzgün yüzeyi üstüne çizilir, sonra bu çizgiler bir bıçak ya da oluklu marangoz kalemiyle oyularak desenin kabarık olarak ortaya çıkması sağlanır. Yüksek kalan bölümlere mürekkep sürülerek baskı gerçekleştirilir. Tüm yumuşak ağaçlar bu tür oymaya elverişli olmakla birlikte en yaygın kullanılanları armut, kiraz ve çınardır. Bu tür ağaç baskıların en tipik özelliği, ağacın doğasından ve oyma aletlerinin basitliğinden kaynaklanan yalınlık, kabalık ve çizgilerin sertliğidir. Çizgiler ağaç blok üstüne keskin bir bıçakla lifleri boydan boya keserek güçlükle oyulduğundan köşelidir. Desense bu çalışma güçlüğünden ötürü genellikle basit tutulmuştur. Bu tür ağaç baskının ilk örnekleri MS 5.yy'da Ortadoğu'da ve ÇİN'de DOKUMA üstünde görülür. Kağıt üstüne en erken uygulamaya ise MS 868'de Çin'de *Jingang Jing* adıyla basılan *Vacraççedika Sutra* (Elmas Sutra) adlı BUDACI bir kitapta rastlanmıştır. Ağaç baskı, Batı'da da ilk kez 14.yy başlarında dokuma üstüne uygulanmış, yüzyılın sonuna doğru kağıdın üretilmesiyle 15.yy'ın başlarında Bavyera, Bohemya ve Avusturya'da oyun kartları, kitap resimleri ve dinsel resimler bu yöntemle basılmıştır. Kısa sürede Hollanda ve İtalya'da da yaygınlık kazanan teknik, izleyen yüzyıl içinde hızlı bir gelişme göstermiş ve 16.yy'da DÜRER, CRANACH ve HOLBEIN gibi sanatçıların yapıtlarıyla altın çağını yaşamıştır. 17.yy'da da yaygın kullanımı olan bu teknik 18.yy'da daha kolay bir yöntem olan enine kesilmiş ağaç baskının geliştirilmesiyle gözden düşmüştür. Ancak 20.yy başlarında GAUGUIN, MUNCH ve VALLOTTON ağacın yüzey niteliklerini zorlayarak çeşitli yöntemler uygulamış ve üst düzeyde baskılar elde etmişlerdir. Daha sonraları Fransa'da DERAIN ve DUFY, Almanya'daysa Die BRÜCKE sanatçılarından KIRCHNER'le Der BLAUE REITER'den MARC, Dışavurumcu nitelikte (→DIŞAVURUMCULUK) güçlü özgün baskılar üretmişlerdir.

Şimşir, gürgen, meşe ve karaağaç gibi sert ağaçların kullanılabildiği enine kesme yöntemindeyse çizim blok üstüne tığ kalemle oyulur. Bu yöntemde de oyulan çizgilere mürekkep sürülmez. Ancak ağacın sertliğinden ve lifleri kesme zorunluluğu olmadığından çizgiler daha yumuşak, sürekli ve kesin, desenlerse daha karmaşık ve hacimseldir. Dolayısıyla bu yöntemle daha doğalcı ve özgün çizime uygun örnekler üretilebilmektedir. Enine kesilmiş ağaç baskının en önemli ustası İngiliz metal oyma sanatçısı Thomas Bewick'tir (1755-1828). Sanatçı, *History of British Birds* (1797, 1804; İngiliz Kuşlarının Tarihi) adlı kitapta bu teknikle birçok kuş resmi yapmış; şair ve sanatçı BLAKE de bu alanda özgün yapıtlar üretmiştir. 19.yy'da gelişen uzmanlaşma eğilimiyle işbölümü yapılmış; John Tenniel (1820-1914), Charles Samuel Keene (1823-91), Adolf Menzel (1815-1905) ve Gustave Doré (1832-83) gibi sanatçılar desenlerini ağaç blok üstü-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Ağırlık kulesi.

ne kurşunkalemle çizmiş, oyma ustaları da bu desenleri oymuşlardır. Bu dönemde birçok kitap, dergi hatta gazete bu yöntemle resimlenmiştir. 1870 öncesinde fotoğraf, ağaç blok yüzeyine basılırken, 1880'lerde mekanik yöntemle (→FOTOGRAVÜR) daha ucuz ve kusursuz baskılar elde edilince ağaç baskı gözden düşmüştür. Amerikalı Timothy Cole (1852-1931) ünlü tablolardan ürettiği baskılarla bu tekniğin son önemli ustası sayılır. 1920'lerde ağaç baskının yeniden canlandığı görülür. Birçok sanatçı Bewick'in yöntemini inceleyip kendi özgün baskılarını ya da kitap resimlerini bu yolla basmaya başlamıştır.

AĞIRLIK KULESİ
Büyük KUBBE'lerin açılma kuvvetlerini karşılamak amacıyla, kubbe kemerlerini taşıyan ayakların üstlerine inşa edilen, içi boş da olabilen, kule biçiminde yapı öğesi.

AĞIRŞAK
Bayrak ya da ÇADIR direklerinin tepesindeki küçük, yuvarlak tahta; gönder ağırşağı, çadır ağırşağı.

AĞIZLIK TAŞI
İng.*curbstone*, Fr.*margelle*, Alm.*Brunneneinfassung*. Su kuyularının ağızlarına korkuluk olarak koyulan kasnak biçiminde taş; kuyu bileziği.

AĞRI
Doğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan Ağrı ilinin adı, sınırları içindeki Ağrı Dağı'ndan gelmektedir. Ağrı Dağı'nın çeşitli adları arasında en yaygın ve eski olanı "Ararat"tır. Nuh Tufanı söylencesinden kaynaklandığı sanılan Ararat adıyla, yazılı kaynaklar arasında ilk kez Tevrat'ta karşılaşılmaktadır.

Ağrı ili yöresinde ele geçmiş en eski tarihli bulgular Orta Paleolotik Çağ'dan (→PREHİSTORYA) kalma taş araçlardır. Sonra uzunca bir boşluğu Tunç Çağı bulguları izlemektedir. MÖ 2.bin yıl içinde HİTİT etki alanının Ağrı'ya dek uzandığı bilinmektedir. Hititler'den sonra bu bölgeye MÖ 14. ve 13.yy'da Hurriler yerleşmişlerdir. MÖ 13.yy'dan başlayarak Ağrıda Urartular da görülmüş ve gittikçe güçlenerek yöreyi MÖ 7.yy sonlarına değin egemenlikleri altında tutmuşlardır. URARTU dönemi Ağrı'nın en parlak çağlarından biri olmuştur. Madenleri işlemekte çok ustalaşmış olan Urartular'dan kalma sayısız yapıt ele geçmiştir. MADEN işçiliğinin Anadolu'ya, oradan da Ege bölgesi üstünden İtalya'ya kadar, Ağrı'dan yayıldığı bilinmektedir. MÖ 331'de Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) eline geçen bu topraklar, daha sonra Selevkoslar'ın, onların MÖ 2.yy başlarında Romalılar'a yenilmesi üzerine de yerel yöneticilerin elinde kalmıştır. Ancak coğrafi konumu gereği Ağrı yöresi bir süre sonra İRAN ve BİZANS'ın etki alanı içine girmiştir. MS 7.yy'da buralara kadar uzanan Araplar, yöreyi valileri aracılığıyla yönetmeye başlamışlardır. Bu arada bölgede kurulan küçük prensliklerin yaşamı da 11.yy'da Türkler'in Doğu Anadolu'ya gelmesiyle sona ermiş, 1071'de kazanılan Malazgirt Savaşı'ndan sonra Ağrı yöresi de kesinlikle Selçuklular'ın eline geçmiştir. ANADOLU SELÇUKLU Devleti'ne bağlı Saltuklular'ca (→SALTUKOĞLU) yönetilen Ağrı bu sürede sık sık GÜRCÜ akınlarına uğramıştır. 13.yy'ın birinci yarısında Selçuklular ağırlıklarını koyarak Anadolu'ya yönelen Moğol (İLHANLI) tehlikesine karşı bu yöreyi güçlendirmeye çalışmış, bozulmuş olan siyasal birliği yeniden sağlamışlardır. Ancak Selçuklular Ağrı yöresine kültür bakımından büyük bir katkıda bulunmamışlardır. Örneğin Anadolu'nun başka yörelerinin tersine, Ağrı'da hemen hiçbir Selçuklu yapısıyla karşılaşılmaz. 1243'te Selçuklular'ın Kösedağ Savaşı'nda yenilmesinden sonra tüm Doğu Anadolu'yla birlikte Ağrı da Moğollar'ın eline girmiştir. Moğollar'ın Anadolu'dan çekilmesinden sonra bu yöreyi bir süre gene Moğol asıllı bir devlet olan Celayirliler yönetmiş, 14.yy sonunda Timur'un gelmesiyle Ağrı yeniden Moğol egemenliğine geçmiştir. 15.yy'ın birinci yarısında Karakoyunlular'la Timurlular arasında el değiştiren Ağrı, 1477'de Akkoyunlular'ın, 16.yy'ın başında da onları yenen Safeviler'in (→SAFEVİ) toprakları arasına katılmıştır. Yavuz Sultan Selim (hd.1512-20), Osmanlı tahtına geçtikten hemen sonra Anadolu'ya göz diken Safeviler'le savaşmak üzere İran'a yürümüştür. Ordusuyla Eleşkirt'ten geçerken Ağrı Kalesi'nin teslim olmasıyla bütün Ağrı bölgesi OSMANLI ülkesine katılmıştır. Osmanlı döneminde de Ağrı ancak askeri bakımdan önemli görülmüş, Osmanlılar'ın yöreye önemli bir kültürel katkısı olmamıştır. 1828, 1855, 1877'de Ağrı üç kez Rus işgaline uğramıştır. Son olarak I.Dünya Savaşı sırasında 1914'te Ruslar tarafından bir kez daha işgal edilen Ağrı, 13 Ekim 1920'de yapılan Kars Antlaşması'yla kesin olarak Türk topraklarına katılmıştır.

Tarihsel Yapılar:
Merkez İlçe: Ağrı kentinin doğusuna düşen yıkık durumdaki *Küpkıran* ya da *Hanebegöl Kalesi*'nin yapım tarihi belli değildir. Diyadin'de, günümüze kalıntı halinde çok küçük bir bölümü ulaşabilmiş *Diyadin Kalesi*'nin de hangi dönemde yapıldığı kesinlikle bilinmemektedir.

Doğubeyazıt ilçesinin güney kenarında bir tepe üstündeki *Doğubeyazıt Kalesi* yıkıntı halindedir ve tarihi belirsizdir. Gene bu tepede yer alan *İshak Paşa Sarayı* bütün Doğu Anadolu'nun en görkemli anıt-yapısıdır. Bir tür şato sayılabilir; çeşitli odaları, salonları, camisi ve türbesiyle günümüze oldukça iyi durumda ulaşmıştır. Selçuklu, Azerbaycan ve Klasik Osmanlı mimarlığıyla, İstanbul'dan gelen BAROK üslubun öğelerini birarada taşıyan yapı 17. ve 18.yy'larda yapılmıştır.

Eleşkirt'in Toprakkale köyünde bulunan *Toprakkale* yıkık durumdadır; hangi dönemden kaldığı bilinmemektedir. Hemen önündeki camiyse bir 17.yy yapısıdır.

Hamur ilçesinin yakınındaki yıkık *Havran* ya da *Hamur Kalesi* bir Selçuklu yapısıdır. İlçedeki *Mahmud Paşa Kümbeti* son Rus işgali sırasında zarar görmüştür.

Patnos ilçesi Urartular'ın önemli yerleşmelerinden biridir. *Patnos Kalesi* adıyla da anılan, oldukça yıkık durumdaki Aznavurtepe ve Giriktepe'de (Değirmentepe) kazılar yapılmıştır (→PATNOS). Patnos'un hemen dışındaki *Ziyaret* ve *Taşkıran Kümbetleri*'yle Acım köyündeki kümbetin 16.yy'ın başlarından kaldığı sanılmaktadır.

Tutak ilçesinde, Kalekulu köyü yakınındaki *Kan Kalesi*, yapım tarihi belli olmayan bir kalıntıdır. İlçe sınırları içinde ne zaman yapıldıkları bilinmeyen kilise yıkıntıları da bulunmaktadır.

El Sanatları:
Ağrı'da en önde gelen el sanatı, HALI ve KİLİM dokumacılığıdır. Bunlardaki örgeler Kafkas ve İran halılarının örgeleriyle benzerlik gösterir. KEÇE yapımının yanı sıra nazarlık ve süs olarak duvara asmak için mısır ve arpa tanelerini iplere dizerek üzerlik yapımı yörenin yaygın küçük el sanatları arasındadır.

H.Kuruyazıcı

YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

AHAR
Eskiden, yazı yazmaya, yazılan yazının kolayca silinmesine elverişli düzgün ve kaygan bir yüzey elde etmek üzere, bez ya da kağıt üstüne sürülen, kaynatılmış nişastadan ya da nişastayla yumurta akından yapılan bileşim.

Aharlı Kağıt: HATTAT'ların yazı yazmak için kullandıkları kağıt.

AHBAS (Ar.*haps:* hapis'ten, çoğ.)
1. Hapishaneler,
2. Su BENT'leri; su bentlerinden yararlanılarak yapılan havuzlar,
3. Herhangi bir koşula bağlanmaksızın vakfedilen topraklar, binalar.

AHE Mimarlık ve Şehircilik Atölyesi
Türk mimarlık bürosu.
1957'de Kemal Ahmet ARÛ, Tekin Aydın, Mehmet Ali Handan, Hande (Çağlar) Suher, Yalçın Emiroğlu ve Altay Erol tarafından, ortaklaşa katıldıkları *Emlak Kredi Bankası Eminönü Müdürlük Binası* proje yarışması sonucunda İstanbul'da kurulmuştur. Yarışmada Birincilik Ödülü'nü kazanan büro, 1958'de İstanbul *Bayrampaşa Stadyumu* proje yarışmasında Üçüncülük Ödülü'nü, ertesi yıl Emlak Kredi Bankası'nca açılan *Ataköy Oteli* mimari proje yarışmasında Birincilik Ödülü'nü almıştır. 1959'da Vakıflar Bankası'nca Taksim *Vakıflar Oteli* (İstanbul Sheraton Oteli, b.İstanbul Ceylan Intercontinental Oteli) için açılan uluslararası sınırlı proje yarışmasında, 1960'ta da *Malatya Bölge Teknik Tarım Binası* proje yarışmasında Birincilik Ödülü'nü kazanmıştır.

1960 ihtilalinden sonra yatırımların durdurulması çerçevesinde, büronun gerçekleştirdiği projelerin uygulamaları da askıya alınmış ve AHE çalışmalarına ara vermek zorunda kalmıştır. 1968'de *Sheraton Oteli*'nin yapımı sırasında yeniden biraraya gelerek otelin açıldığı 1975'e dek birlikteliğini sürdürmüştür. Dönemin mimarlık anlayışını bir belge olarak yansıtan ve tümüyle yerli sermaye ve yerli yapı malzemesi kullanılarak Türk mimar, mühendis ve uygulayıcılarınca gerçekleştirilen *Sheraton Oteli*, AHE'nin en önemli yapısıdır.

ÂHEK (Far.) = **KİREÇ**

ÂHEN (Far.)
1. DEMİR,
2. Zincir.

AHENK (Far.) = **UYUM**

AHMED AĞA (Dalgıç) (?-1607)
Osmanlı mimar.
Klasik OSMANLI mimarlığının ünlü başmimarlarındandır.

Mimar SİNAN'la Mimar DAVUD AĞA'nın yanında yetişmiş ve Mimar Davud zamanında suyolu nazırı, onun ölümünden sonra da 1598-1604 arasında hassa başmimarı olmuştur. Kaynaklarda Çavuşbaşılık'tan HASSA MİMARLARI OCAĞI'na geçtiği, bu arada zamanını iyi değerlendirerek sedefkârlık öğrendiği ve mimarlığı kadar bu alanda da başarılı olduğu kaydedilmektedir. Dalgıç Ahmed'in gerçekten sanat değeri taşıyan sedef işlerinden, imzalı bazı örnekler günümüze gelmiştir. Sanatçılığının yanı sıra askerlik, yöneticilik gibi değişik ve çok yönlü bir kişiliğe sahip olan Dalgıç Ahmed Ağa, 1604'te başmimarlıktan ayrılarak "paşa" unvanıyla Erzurum beylerbeyliğine atanmıştır. Bu görevi Şam, Halep ve Silistre beylerbeylikleri izlemiştir. Silistre beylerbeyiyken Anadolu'da çıkan Kalenderoğlu Ayaklanması'nı bastırmakla görevlendirilen güçlere katılması istenmiş, ancak Çanakkale Boğazı'nı geçerek bu güçlerle birleşmeye giderken Manyas Gölü yakınlarında Kalenderoğlu'nun baskınına uğrayıp öldürülmüştür. Dalgıç Ahmed Ağa'nın bilinen mimarlık etkinlikleri arasında onarımlar büyük yer tutmaktadır. *Topkapı Sarayı*'nda sultanlara ait Hamam, Valide ve Kızlarağası Odaları, Baltacılar ve Düşkünler Odası'nın onarımları bu sanatçının başmimarlık döneminde yapılmıştır. Ayrıca, *Galatasaray* ve *İbrahim Paşa Sarayları, Beşiktaş, Kavak* ve *Dil İskeleleri, Sinan Paşa Türbesi, Fethiye Camisi* ve *Silivri Köprüsü*'nü de onarmıştır. *Ayasofya* yakınındaki *III.Mehmed Türbesi*'yse tümüyle onun yapıtıdır.
0031, 0114, 2522. ***Z.Sönmez***

AHMED BİN BİZL (13.yy)
Anadolu Selçuklu mimarı.
Tam adı Ahmed bin Bizl-ül-Ebubekir-el-Marendi'dir. İran'ın Azerbaycan bölgesindeki Marend kentinden Anadolu'ya gelerek 13.yy'ın ilk çeyreğinde ANADOLU SELÇUKLU hükümdar ailesinin hizmetine girmiş ve yapılarında çalışmıştır. Yetiştiği bölgenin mimarlık geleneklerine bağlı olarak daha çok tuğla konstrüksiyonlu yapılarda çalışan mimarın adına, günümüze gelmiş iki yapıtının yazıtında rastlanmaktadır. Bunlar, Sıvas'taki 1219 tarihli *Sultan I.İzzeddin Keykâvus Türbesi*'yle gene aynı yıllarda yapıldığı sanılan Niksar *Kırkkızlar Kümbeti*'dir. Ayrıca, adı geçen yapılarla üslup ve işçilik yönünden tam bir benzerlik gösteren *Sıvas Ulucamisi* (1197) minaresinin de Ahmed bin Bizl'e ait olması büyük bir olasılıktır. Mimarın, *Keykâvus Türbesi*'nin içinde bulunan şifahane ve bugün var olmayan bitişiğindeki medresenin taş malzemeyle inşa edilen bölümleriyle ne oranda ilgili olduğu bilinememektedir. Ancak, TUĞLA ve ÇİNİ bezemenin Anadolu dışında ulaştığı gelişmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan bu iki türbenin, Azerbaycan tuğla KÜMBET'leri ve BÜYÜK SELÇUKLU mimarlığıyla ilişkisi açıktır.
1342, 2304, 3171. ***Z.Sönmez***

AHMED BİN NUMAN (Hoca) (14.yy)
Beylikler dönemi mimarı.
OSMANLI sultanı I.Murad'ın kızı ve Karamanoğlu Alâeddin Bey'in eşi olan Nefise Sultan tarafından Karaman'da yaptırılan *Hatuniye* ya da *Melek Hatun Medresesi*'nin (1382) mimarıdır. Yapının mermer ve kalkerden yapılmış olan TAÇKAPI'sı, plastik etkisi çok güçlü bir BEYLİKLER DÖNEMİ yapıtıdır. Yazıtı bulunmamakla birlikte Beyşehir'deki *Taş Medrese*'nin (1368) tarih ve üslup benzerliğinden dolayı bu mimara ait olduğu sanılmaktadır.
3171. *G.Yalçıner*

AHMED EMİN (Servili) (1845, İstanbul-1892, İstanbul)
Osmanlı ressam.
İkinci asker ressamlar kuşağının içinde yer alan Servili Ahmed Emin 1865'te Mühendishane-i Beri-i Hümayun'dan mezun olmuştur. Okulu bitirdikten sonra Tophane Resimhanesi'nde görevlendirilen Ahmed Emin'in fotoğrafçılığa gösterdiği ilgi sarayın dikkatini çekmiş ve sanatçı başkanlığında bir grup fotoğrafçı Bursa, Bilecik ve Eskişehir illeriyle ilçelerini kapsayan bir geziye gönderilmiştir. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde (İRHM) bulunan ve AHMED ŞEKÛR'un elinden çıktığı bilinen bazı manzara resimlerinin kullanıldığı fotoğraflar büyük



AHE Mimarlık ve Şehircilik Atölyesi, *Sheraton Oteli (b.Ceylan Intercontinental Oteli)*, 1968-75, Taksim, İstanbul.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



AHMED PAŞA (Şeker), *Orman*, tuval üzerine yağlıboya, 140x181 cm.

olasılıkla Servili Ahmed Emin'in çalışmalarıdır. Çünkü bu fotoğrafları kapsayan albüm Sultan II.Abdülhamid'e ait olan Yıldız Sarayı Koleksiyonu içinde yer almakta ve bugün İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde korunmaktadır. 1892'ye değin resim öğretmenliği yapan Servili Ahmed Emin'in İRHM'de bulunan yağlıboya bir manzara çalışması ikinci asker ressamlar kuşağından Şeker AHMED PAŞA ve HÜSEYİN ZEKÂİ PAŞA gibi öteki sanatçıların yapıtlarıyla kıyaslanabilir. Ayrıca heykel sanatına duyduğu ilgiyle fildişi ve lületaşı oyma işleri yaptığı da bilinmektedir.
0571, 1798. ***S.Tansuğ***

AHMED KARAHİSARİ (1469?, Afyonkarahisar-1556, İstanbul)
Osmanlı hattat.
16.yy'ın ünlü hattatlarındandır.

Uzun bir yaşam süren Karahisari, II.Bayezid (1481-1512), Yavuz Sultan Selim (1512-20) ve Kanuni Sultan Süleyman (1520-66) dönemlerinde yaşamıştır. HATTAT'lar arasında yalnızca "Karahisari" diye anılan Ahmed'in İstanbul'a ne zaman geldiği ve hattatlığı ilk önce kimden öğrenmeye başladığı bilinmemektedir. İmzalarında yalnız Esedullah-i Kirmani'nin (15.yy) adını kullandığına göre yazı hocası bu hattat olmalıdır. Yazılarında izlediği yol bakımından bir okul kurucusu sayılır. ABBASİ döneminin (750-1258) sonlarında, 13.yy'da saray hattatı YAKUT-İ MUSTASIMİ'yle yazıda gelişen estetik anlayış hattatlar tarafından ideal bir yol olarak görülmüş ve kurduğu okul bir koldan İran'a, bir koldan da Anadolu'ya yayılmıştır. İran'da yetişenler orada Yakut okulunu sürdürmüşlerdir. Esedullah-i Kirmani oralı olduğuna göre ondan yazı yazan Karahisari de onun etkisinde kalmış ve İstanbul'da Yakut okulunu sürdürmüş, ancak onun kötü bir taklitçisi olmamıştır. Yakut'un bir ölçüye kadar sağlayabildiği yazı güzelliğini ve dinamizmi daha ileri götürmüş ve onu geçmiştir. Şeyh HAMDULLAH'ın kurduğu klasik yazı okulundan ayrı bir yolda yürümüş olmasına karşın sanatındaki üstünlüğü dolayısıyla 16.yy Anadolu'sunun büyük hattatlarından biri olarak anılmaktadır. Kütüphanelerde ve özel koleksiyonlarda yer alan yapıtlarının en önemlisi Kanuni için yazdığı ve bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan *Kuran*'dır. Bu *Kuran*'da birçok istif (kompozisyon) yenilikleri göstermiş, bir sayfada yaptığını öteki sayfada yinelememiştir. Sanatçı, yazılarının bazılarını altınla yazmış, sonra bunların kenarlarını siyah mürekkeple çevrelemiş, bazan da yazının içine ince süsler yapmıştır. Bu onun TEZHİP'le de uğraştığını ortaya koymaktadır.

Karahisari okulu uzun sürmemiş, yolunu izleyen öğrencilerinin ölümlerinden sonra ortadan kalkmıştır. Bugün için bilinen yedi öğrencisi vardır. Bunlardan dördü, yani İbrahim-el-Haseni, El-Kâtib, Muhyiddin Halife ve Süleyman-el-Hicazi hakkında bilgi yoktur. Ötekilerse şunlardır: Mimar SİNAN'ın Büyükçekmece Köprüsü'nün (1564-67/68) yazılarını yazan Derviş Mehmed (?-1611), Tophane'de gene Sinan yapısı Kılıç Ali Paşa Camisi'nin (1580) yazılarını yazan Yusuf'a (?-1611) hocalık etmiştir. Süleymaniye Camisi'nin (1557) yazıtıyla Edirne Selimiye Camisi'nin (1575) yazılarını yazan Hasan Çelebi'yse (?-1593?) Karahisari'nin manevi çocuğudur. Ferhad Paşa'ysa (?-1574), Enderun-ı Hümayun'dan yetişip vezir olmuştur. NESİH ve SÜLÜS yazıları çok güzeldir. Bir Kuran'ı Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndedir (No.811). Ayrıca →İSLAM (Yazı Sanatı).
3445A. ***A.Alparslan***

AHMED MUSA (14.yy)
İranlı nakkaş.
Adı, 16.yy yazarlarından Dust Muhammed'in önsözünde geçmektedir. Şah Tahmasb'ın (1524-76) kardeşi Ebul Feth Mirza'nın isteğiyle 1544'te hazırlanan ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki bir albümde (H.2154) bulunan bu önsözde Dust Muhammed şöyle der: "Resmin yüzünden peçeyi indirdi ve o dönemde moda olan resmi icat etti." Bu sözlerden Ahmed Musa'nın yenilik getiren bir sanatçı olduğu anlaşılmaktadır. Yine aynı kaynaga göre Ahmed Musa, bir *Ebu Saidname*, bir *Kelile ve Dimne*, bir *Miracname* ve bir de *Cengiz Tarihi* resimlemiştir. Yukarıda adı geçen albümdeki bazı miraç minyatürlerinin sanatçının resimlediği *Miracname*'ye ait olduğu sanılmaktadır (→MİNYATÜR, Türk-İslam Minyatürü). ***G.İnal***

AHMED NAKKAŞ HİLÂTİ (13.yy)
Beylikler dönemi mimarı.
Mengücekoğlu döneminde Hüsameddin Ahmed Şah (hd.1228-42) tarafından yaptırılan ünlü *Divriği Ulucami ve Şifahanesi*'nde (1228/29) başmimar HÜRREMŞAH BİN MUGİS-EL-HİLÂTİ ile birlikte çalışmıştır. Adından anlaşıldığına göre Ahlatlı (Hilâti) olan Nakkaş Ahmed'in *Divriği Ulucamisi*'nin "Şah Kapısı" da denen doğudaki TAÇKAPI'sını bezediği, tek satırlık kitabeden anlaşılmaktadır (→MENGÜCEKOĞLU; ULUCAMİ).
3171.

AHMED NAKŞİ – **NAKŞİ** (Ahmed)

AHMED PAŞA (Şeker) (1841, İstanbul-1907, İstanbul)
Osmanlı ressam.
İkinci asker ressamlar kuşağındandır; Türk resim sanatının çağdaşlaşma sürecine özellikle MANZARA çalışmalarıyla katkıda bulunmuştur.

Asıl adı Ahmed Ali olan sanatçı bir süre Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane'de okuduktan sonra Mekteb-i Harbiye'ye geçmiştir. Tıbbiye'de bulunduğu yıllarda bir süre resim öğretmenliği yardımcılığı da yapmış, Harbiye'yi bitirince 1864'te Sultan Abdülaziz (hd.1861-76) tarafından Fransa'ya yollanmıştır. Paris'te Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda önce Gustave Boulanger'den (1824-88), sonra da GÉRÔME'dan dersler almış, 1869 ve 70'te resmî SALON SERGİLERİ'ne resimleri kabul edilmiştir. Okulu bitirdiği 1870'te Roma Ödülü'nü kazanan Ahmed Ali, üç ay süreyle Roma'da kalmış ve RÖNESANS ustaları üzerine çalışmıştır. Türkiye'ye döndüğü 1871'de İstanbul'da çeşitli liselerde resim öğretmenliğine başlamıştır. Uyumlu ve sevecen karakterinden ötürü "Şeker" lakabıyla anılan Ahmed Paşa 1873'te Sultanahmet'teki Sanat Mektebi salonunda ilk kez bir resim sergisi düzenlemiş (→SERGİ) ve bu serginin doğurduğu olumlu tepkiler sonucu 1875'te Darülfünun binasının salonlarında bir ikincisini gerçekleştirmiştir. Bu iki sergi ilk olmanın yanı sıra özellikle hükümet ve aydınlar çevresinde sanat eğitimi yapacak bir kurumun açılması gerekliliğini gündeme getirme açısından da büyük önem taşır. Şeker Ahmed Paşa, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (s.GSA, b.MSÜ) kuruluşunda OSMAN HAMDİ Bey'le birlikte çalışmıştır. Bu sıralarda sarayın protokol işlerine bakmakla görevlendirilen sanatçı, 1890'da ferik (tümgeneral) rütbesine kadar yükselmiştir.

Sarayın resim koleksiyonunu oluşturmada büyük çabalar harcayan Şeker Ahmed Paşa'nın resimlerinde, doğanın iç mekân derinlikleri, resim yüzeyinin soyut plastik niteliklerine dönüşür ve tüm ay-

YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

rıntılar bir örgü sistemi olarak yüzeyi kaplar. Avrupa'ya gitmeden önce yaptığı resimlerinde, *Talim Yapan Erler*'de görüldüğü gibi, NAİF bir yaklaşım sezilir. Paris'teki eğitimi sırasında COURBET ve COROT gibi sanatçılardan etkilenmesine karşın resimlerinde yerel bir atmosfer egemendir. Bu yerel atmosferin dolaysız bir biçimde kavrandığı yapıtlarıysa, manzara ve ÖLÜDOĞA temalarının birlikte ele alındığı, Türk sanatına özgü düzenlemelerdir. Ölüdoğalarında düzgün yüzeyler yaratmasına karşın manzaralarında daha kalın bir boya hamuru kullanmıştır. Özellikle *Koru, Erenköy'den Görünüm* gibi yapıtlarında sanatçının ışık-gölge tekniğini ustaca kullandığı görülür. Şeker Ahmed Paşa çalışmalarının çoğunu Mercan'daki konağında oluşturduğu atölyesinde yapmıştır.

0735, 3365. ***S.Tansuğ***

AHMED ŞEKÛR (1856, İstanbul-?)

Osmanlı ressam.

1875'te Mekteb-i Harbiye'yi bitiren ve yarbaylığa kadar yükselen Ahmed Şekûr bu okulda Hoca Ali RIZA'nın öğrencisi olmuştur. Kaynaklar, fotoğraf kullanan ve "Darüşşafakalı ressamlar" ya da "Türk Primitifleri" (→İLKEL SANAT; NAİF sanat) olarak anılan grup içinde yer alan sanatçının resmî makamlarca ödüllendirildiğini belirtir. Ahmed Şekûr'un fotoğraftan yararlandığı belgelenen *Düzce Ovası'ndan, Bursa Ovası'ndan* adlı manzaralarıyla bazı Kâğıthane köşklerini konu edinen resimlerindeki üslup özellikleri, öteki Primitif sanatçılardan oldukça farklı bir tekniğin izlerini taşır. Ahmed Şekûr'un bu teknik farklılığı HÜSEYİN ZEKÂİ PAŞA'da olduğu kadar yanıltıcı bir farklılık göstermez. Yapıtları İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunmaktadır. ***S.Tansuğ***

AHMEDEK

Bir KALE'de dıştaki sur duvarlarına bitişik iç kale.

AHRÂM (Ar.*barim*'den, çoğ.)

1. Kutsal topraklar, yerler.

2. Eskiden EV'lerde yabancıların giremediği bölümler ya da ODA'lar.

AHŞAP (Ar.*başep*'ten çoğ.)

Türkçe'de çoğul anlamını yitirmiştir, ad ve sıfat olarak kullanılır. Ağacın odun bölümleri, kereste, tahta; ağaçtan, keresteden yapılmış olan. Ahşap, ince tüpleri andıran hücrelerin bir araya gelmesiyle oluşmuş, örgensel (organik) bir gereçtir. Hücrelerin aslı, ağacın gövde eksenine paralel selüloz liflerinden ve bunları birbirine bağlayan amorf bünyeli "linyin" adlı maddeden meydana gelir. Selülozun suya çok düşkün olması ve hücreler içindeki boşluklar, ahşabın hava etkisinden ve içinde bulunduğu ortamın koşullarından etkilenerek zarar görmesine yol açar. Kimyasal bileşimi, örgensel maddeler (%50 C, %43 0, %6 H, %1 N), küller ve sudur (oranı, kuru ahşabın ağırlığının %100'ü kadar, hatta bazan daha çok). Su, ahşabın hava dolaşımlı bir etüvde 100°C kadar ısıtılmasıyla atılabilir; ancak, bu ağaç havaya çıkarıldığında yeniden bir miktar nem alır.

Ahşap, canlı bir organizmadan alınan bir gereç olduğu için bünyesi ve kimyasal bileşimi, özelliklerini oluşturur. Örgensel bünyesi nedeniyle biçim dengesizliği, çatlama, yarılma, çarpılma görülür. Bu nedenle cisimlerin dayanımını tanımlayan klasik yöntemler ahşaba ancak bazı özel koşullarla uygulanabilir. Ağaç, ömrü boyunca çapı ve boyu doğrultusunda gelişir. Bu süre içinde rüzgâr yükünün ve kendi ağırlığının sürekli etkisi altındadır. Böylece bu iki ana kuvveti karşılayacak biçimde kendisini geliştirir. Bu yükler, ahşabın yapıda kullanılması durumunda karşılaşacağı yüklerin benzeridir. Ahşabın fiziksel özelliklerinin incelenmesi ve tanımlanması oldukça güçtür. Mekanik dayanım, ahşabın yoğunluğuyla orantılı olarak artar. Aynı biçimde ağacın alt bölümüyle tepe bölümünden ya da kabuğuyla öze yakın bölümlerinden alınan parçalar da farklı nitelikler gösterir. Ağaç kesildiğinde bütün hücreler ölmez ve suyunu hemen yitirmez. Zamanla suyu gidince hacmi azalır; buna karşılık kurumuş ağaç yeniden su görürse şişer. Bu olaylarla ahşabın biçim değiştirmesine "ahşabın çalışması" denir. Çalışma, ahşabın her doğrultusunda aynı olmadığı gibi ağacın türüne göre de farklılık gösterir. Bu nedenle, ahşabın çalışması sonucunda ortaya çıkabilecek sakıncaları giderebilmek için bazı önlemler alınır. Doğal ya da yapay yoldan kurutulmuş ağaç kullanmak, masif ahşap kullanımında başta gelen etkin önlemdir. Levha halinde kullanım içinse, daha çok KONTRPLAK, ahşap yonga levhası ve odunlifi levha gibi yan orman ürünlerinden yararlanılır. Bu levhalar 20.yy'ın ilk yarısında geliştirilmiş yapay ahşap gereçlerdir. Böylece, kendiliklerinden biçim ve boyut değiştirmeyecek homojen ve izotrop levhalar elde edilmiştir. Ahşap işlerinde ağaç genel olarak a) masif; b) kontrplak, odunlifi levha, ahşap yonga levhası; c) kaplama, biçiminde kullanılır.



ŞEKÛR, Ahmed, *Lefke Kasabası*, tuval üzerine yağlıboya, 89x116.5 cm.

Yapıda Ahşap ve Teknikler:

Yapıda ahşap, taşıyıcı (STRÜKTÜR gereci) ya da tamamlayıcı olarak kullanılmıştır. Tarımsal dönemin doğal ana gereçlerinden biri olarak, özellikle konut yapılarında yaygındır. Ahşap asıllı yapım yöntemleri, genellikle ağacın bol bulunduğu yörelerde gelişmiştir. Yapıda taşıyıcı olarak YIĞMA (çantı) ya da İSKELET halinde, bir taş duvarın ya da temelin üstüne oturtularak kullanılmıştır. Bazan ahşap taban ve dikmelerle yapılan çatkılar arasına kerpiç, taş, tuğla gibi gereçler doldurularak HIMIŞ yapım türünden de yararlanılmıştır. Bu yöntem, KERPİÇ'ten ahşap iskelete geçişin ara çözümüdür. Ahşap iskeletin kuruluşunda genellikle iki yöntemden yararlanılmıştır. Birincisi, bir kat yüksekliğince giden dikmelerle köşelerde payandalardan meydana gelen yöntemdir. "Payandalı ahşap yapım yöntemi" adını alan bu uygulamada payandalar dikmeleri destekler ve yatay yükleri karşılar. Böylece, yöntemin her katta yinelenmesiyle birkaç katlı yapılar elde edilebilir. Bu yöntem, yüzyıllar boyunca Türkiye'de de kullanılmıştır. ABD ve İskandinav ülkelerinde geniş ölçüde uygulanmış olan ikinci yöntemdeyse dikmeler iki kat yüksekliğince saçağa kadar uzanır; yatay öğeler bunlara çivilenir. BALON ÇERÇEVE ya da "Amerikan Sistemi" adı verilen bu yöntemde payanda kullanılmaz; bunun yerine çoğu kez kaplama tahtaları çapraz olarak çakılır. Ahşap inşaatta genellikle çivi, cıvata, kama gibi metal bağlama parçaları kullanılır. Küçük kesitlerde çivi, büyük kesitlerdeyse cıvata ya da kamadan yararlanılır.

Tarihçe:

İnsanoğlunun mağara ve öteki doğal korunaklarda barınmasından sonra, çağdaş aile yapısını andırır bir aile yapısına geçişle birlikte gelen bireysel konut eğilimi, yuvarlak ya da dikdörtgen planlı kulübelerin yapımına yol açmıştır. Göçebelik döneminde kulübeler, yörede kolaylıkla bulunan gereçle geçici nitelikte gerçekleştirilmiştir. Ahşap gereçlerle üretilen yapıların en ilkel biçimi, ağaç dalları ve kamışlarla yapılan bu kulübelerdir. Bunlar, sözlük anlamıyla bir mimariyi yansıtmazlar. Ahşap, mimarlık açısından ilk kez tarımsal üretim düzeniyle birlikte ve daha çok konut yapılarında kullanılma-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ya başlamışsa da, konut yapımı işi bu dönemde anonimdir ve mimarların çalışma alanı dışında kalmıştır (→ANONİM MİMARLIK). İlk YUNAN tapınakları, ahşap yapım tekniğinin taşa uygulanmasının örnekleridir. Dor düzenindeki (→DÜZEN) TAPINAK'larda ahşap yapım geleneği bu kez taşla sürdürülmüştür. Avrupa'da ortaçağ boyunca ahşap iskeletli, kâgir dolgulu yapılar çok kullanılmıştır. Daha sonraları, 19.yy'da demir iskeletli öğeler ahşap iskeletin yerini alırken, bu sistemin özgün bir yorumu ortaya çıkmış ve yeni tekniklerin yolunu açmıştır. Yeni gereçlerin, özellikle ÇELİK ve BETONARME'nin ortaya çıkışıyla ahşap, yapılarda strüktür gereci olarak kullanılma alanını hemen tümüyle yitirmiştir.

Türkiye'de Akdeniz ve Kuzeybatı Anadolu bölgelerindeki ormanlıklar, bu bölgelerde ahşabın ana yapı gereci olarak kullanılmasını sağlamıştır. ANADOLU SELÇUKLU ve OSMANLI dönemlerinde Anadolu'daki evlerin çoğu ahşap ve kerpiçten yapılmıştır. Türkler anıtsal yapılarını ölümsüz kılabilmek için bu yapılarda taştan yararlanmışlar; buna karşılık, konut gibi, geçici sayılan yapıların ahşaptan yapılması yolunu seçerek ilginç bir dünya görüşü ortaya koymuşlardır. Geleneksel Türk mimarlığında ahşap yapılar, geniş saçaklı ahşap kırma çatılarla örtülmüştür. Bu geniş saçaklar, bir şemsiye gibi, hem yapıyı hem de o dönemin dar sokaklarını koruma işlevini üstlenmiştir. Osmanlı SARAY'larıysa evlerden daha özenli ele alınıp kâgir olarak yapılmıştır. Anadolu Türk mimarlığının asıl örtü sistemi tuğla TONOZ ve KUBBE üstüne kurulmuşsa da, kimi küçük yapılarla Beyşehir *Eşrefoğlu Camisi* (1297-99) ve *Afyon Ulucamisi* (1273) gibi kimi önemli yapılarda ahşap kirişlemeli düz tavan kullanılmıştır. Anadolu CAMİ'lerinin en ilkel olanları, en eski İSLAM geleneğini yansıtan "çok ayaklı camiler"dir. Bu camilerde çoğu kez ahşap olan tavan, taş ya da ahşap çok sayıda sütun ya da ayak dizileriyle taşınmıştır. Beyşehir *Eşrefoglu Camisi* ahşap ayaklı camilerin en güzel örneklerinden biridir. Kuzeybatı Anadolu'da ahşap, yıllar boyunca başlıca yapı gereci olmuştur. Bu bölgedeki bazı yapılarda temel, iskelet, döşeme, çatı, örtü, iskelet dolgusu ve hatta hamam, hela gibi suyla doğrudan ilişkili yerler bile ahşaptan yapılabilmiştir.

Celâl Esad ARSEVEN, *Türk Sanatı* (1928) adlı kitabında Osmanlı döneminde yapıda kullanılan kerestelerin türlerine göre biçilmeleri gereken boy, en ve kalınlıkların bir düzene bağlanmış olduğunu yazmaktadır. Bunların kullanılacakları yerler de saptanmıştı. Direklerde, kemer gergilerinde, temel kazıklarında ve çerçevelerde çıralı çam; kapı kanatlarında ceviz, şimşir ve meşe kullanılırdı. Yüzyıllar boyu süren ve yavaş gelişen tekniklerin getirdiği deneyim birikimi sonucunda en olgun noktasına erişen bir ayrıntı anlayışıyla ahşap yapım teknolojisi, kendine özgü mimarlık biçimleri olan anonim ürünler vermiştir. Yangınlardan ve yıkılmaktan kurtularak günümüze ulaşan bazı Bursa, Kütahya, Ankara, İstanbul evleri, eski ahşap Türk evleri (→EV) ve tutarlı yapım geleneği konusunda bilgi verir niteliktedir.

19.yy'dan başlayarak ahşabın yerini alan yeni gereçler Türkiye'de de önceleri anonim mimarlık alanında yeni teknikler getirmeyerek, geleneksel gereçlere özgü tekniklerle kullanılmıştır. Ahşap yapımın karakteristiği olan ELİBÖĞRÜNDE'ler betonarmeyle taklit edilmiş, tuğla kemer ve kubbe yerine betonarme kemer ve kubbe kullanılmıştır. Çağdaş teknikler ahşabı yanmaya ve suya karşı dayanıklı hale getirebilmekte ve kurtlanmasını önleyebilmekteyse de, yoğun yapım hacmine oranla az bulunuşu ve çağdaş gereçlere göre daha pahalı oluşu kullanım alanını daraltmaktadır. Türkiye'de imar yönetmelikleri de özellikle yanar bir gereç olması nedeniyle ahşabın yapı strüktüründe kullanılmasını büyük oranda sınırlamıştır. Bu nedenle de günümüzde ahşap, yapıda daha çok, ÇATI konstrüksiyonu, PENCERE ve KAPI doğramaları, DÖŞEME ve DUVAR kaplamaları gibi tamamlayıcı öğelerin yapımında kullanılmaktadır.

0181, 0683, 1121, 1610, 2000, 2031. **D.Hasol**

Ahşap Bezeme:

Ahşap işçiliği, Kuzey Avrupa, Uzakdoğu ve Yakındoğu gibi ahşap yapımının yoğun olduğu yörelerde gelişme göstermiştir. Her kültür kendine özgü bir ikonografik düzen içinde yapılarını görsel olarak zenginleştirmiştir. İslam mimarlığında ahşap bezeme, yaygın biçimde TAŞ, ÇİNİ, TUĞLA ve ALÇI bezemeyle birlikte, çok çeşitli teknik uygulamalarla kullanılmış; dinsel ve sivil mimarlıkta, kapı ve pencere kanatları, pencere kafesi, dolap kapağı, sütun gövdesi ve başlığı, saçak, tavan, kiriş, konsol, parmaklık, korkuluk ve baba gibi yapısal öğeler ahşap bezeme alanları olarak değerlendirilmiştir. İç mekânda yer alan MİHRAP, MİNBER, vaiz kürsüsü, Kuran mahfazası, çekmece, mezar sandukası, maksure, köşelik, sehpa ve kavukluk gibi çeşitli taşınabilir ya da yerleşik donatım öğesinin yapımında çoğunlukla ahşap kullanılmış ve bu tür eşyanın yüzleri ahşap işçiliğiyle bezenmiştir. Ayrıca, tahta kaşık, yazı takımı kutusu ve kahve soğutucusu gibi günlük araçların da ahşaptan yapılıp mimarlık alanındaki BEZEME'de uygulanan tekniklerle bezendiği görülür.

Yumuşaklık derecesi ABANOZ'dan ıhlamura kadar değişen ahşaba uygulanan teknikler şunlardır: **1)** OYMA tekniği: Bu teknikte, istenen desen ahşap üstüne çizildikten sonra, desen aralarındaki bölümler oyularak çıkartılır. Desen kabarık, zemin oyuktur. Oyma tekniğinde dört tür oyma biçimi uygulanır: a) Bezeme öğelerinin yüzeyleri düzdür. Kenarları, üst yüzeyle dik açı yapacak biçimde oyulmuştur. Bu tür oymada, desen yüksek kabartma olarak çıkar. Ankara *Alâeddin Camisi* (1197-98) minberinin ön yüzünde kapı köşelikleri, *Kayseri Ulucamisi* (13.yy) minber kapısı rozetleri bu teknikte yapılmış örneklerdir. b) İkinci teknikte, desen yüzeyi yuvarlak olarak oyulur ve özellikle yazıtlarla ARABESK bezemede kullanılır. Kimi örneklerde kabartma yüzeyi çok yüksektir ve bezeme ajur görünüşü kazanır. Konya Mevlânâ Müzesi'nde ve İstanbul Türk- İslam Eserleri Müzesi'nde sergilenen rahleler ile Ankara *Aslanhane Camisi* (1289) minber kapılarında bu tür oyma uygulanmıştır. Ankara *Alâeddin Camisi* minberindeki bazı yazıtlarda, düz yüzeyli (a tekniği) ve yuvarlak yüzeyli (b tekniği) oyma bir arada kullanılmıştır. c) Üçüncü tekniğe, "eğri kesim" (mail kesim) tekniği denir. Avrasya el sanatları kökenli olan bu teknik, ORTA ASYA'nın İskit ahşap, metal ve kemik işçiliğiyle ağaç gövdelerini oyarak yapılan sandukalarda görülür. Çoğunlukla hayvan figürlerinin oyulduğu Avrasya üslubundan (→HAYVAN ÜSLUBU) farklı olarak, İslam sanatı ahşap bezemesinde bitkisel ve geometrik örgeler kullanılmıştır. Eğri kesim tekniğinde bıçak ağaç yüzeyine eğik tutularak çalışılır. Desen alçak olarak çıkar. Dik kesim tekniğine göre daha güç bir teknik olan eğri kesim tekniği, İslam bezeme sanatında çok tutulmuş ve ahşap dışında alçı ile taşa da uygulanmıştır. d) Şebekeli oyma tekniği olarak adlandırılan teknikte, zemin oyularak tümüyle çıkartılır. Bu türde desen zemine dayalı değildir ve desen aralarında boşluklar yaratılmıştır.

YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Rahle gibi küçük boyutlu eşyanın bezenmesinde uygulanan şebekeli oyma tekniğinde desen birkaç noktada birbirine bağlı olduğu için özenli bir işçilik gerektirir. **2)** KAFES tekniği: Şebekeli oyma tekniğinde yapılmış ahşap işçiliği görünümünde olan kafes tekniğinde ahşap kirişler, üçgen ve yıldız oluşturacak biçimde çakılarak geometrik desen düzenlenir. Beyşehir *Eşrefoğlu Camisi* minber korkuluğu bu teknikte yapılmıştır. **3)** KÜNDEKÂRİ tekniği: İslam sanatına özgü ahşap tekniklerinden biri olan kündekâri tekniği, kenarları negatif ve pozitif değerlerde oyulmuş, çokgen ve yıldız biçiminde ayrı ayrı kesilmiş, RUMİ ve PALMET kabartmalarıyla bezenmiş parçalarla ahşap kirişlerin birbirine geçmesiyle oluşur. Titiz bir ustalık isteyen kündekâri tekniğinde, bezeme kompozisyonu geoometrik bir şemaya dayanır. Parçalar birbirine çivi ya da tutkal gibi bir gereçle tutturulmadığı için ahşabın çalışmasıyla ahşap yüzeyinde zamanla ayrılmalar olmaz. Kündekâri tekniğinde yapılmış bazı örneklerde dayanıklılığı artırmak için geçmelerin arkasında ahşap iskelet kullanılmıştır. **4)** KAKMA tekniği: Bu teknikte zemin istenen biçimde oyularak yuvalar oluşturulur ve bu yuvalara uygun biçimde kesilmiş sedef, fildişi, kemik ya da bağa parçaları kakılıp yapıştırılır. Aynı renkte ve cinste ahşap parçaları ya da değerli taşlar da bu yuvalara gömülebilir. Sedef kakmalar bölmeli ve mozaik biçiminde döşenir. "Şam işi" ya da "kakması" diye adlandırılan bölmeli teknikte sedef ve ahşap ince tellerle birbirinden ayrılır. MOZAİK tekniğindeyse, parçalar yan yana gelir. **5)** Boyama tekniği: *Afyon Ulucamisi*, Beyşehir *Eşrefoğlu Camisi* gibi ahşap camilerde sütun başlıkları, konsol ve kirişlerin kırmızı, koyu mavi, sarı ve altın yaldız renklerle boyandığı görülür. Ahşap üstüne boyama tekniği kündekâri kopyası minberlerde de uygulanmıştır. Ankara *Ağaç Ayak Camisi* (1705) minberinde çokgen ve çok köşeli yıldızların yüzeylerinde çiçek örgeleri, kabartma yerine boyama tekniğiyle bezenmiştir. **6)** Torna tekniği: Pencere toplarında, babalarda, korkuluk ve parmaklıklarda uygulanan bu teknik, el tornasında yapılan ahşap çekme işidir. Bu asal ahşap teknikleri dışında ikinci düzeyde işçilik sayılabilecek teknikler de vardır. Bu tür tekniklerden birinde yan yana eklenen ahşap blokların üstüne, kündekâri kompozisyonu çokgen ve çok köşeli yıldız olarak çizilir. Çokgen ve yıldızların araları oyulur ve buralara kirişler, ya çivi çakılarak ya da yapıştırılarak yerleştirilir. Bir başka teknikteyse, tüm kündekâri kompozisyonu oyularak elde edilir. Bu tür uygulamalar kündekâri tekniğinin kopyalarıdır.

Kahire'de TOLUNOĞLU dönemine ait *İbn Tolun Camisi*'nin (875/878) ahşap yazıtı, tavan parçaları ve minberi İslam sanatında ahşap işçiliğinin en erken örnekleri sayılmaktadır. Kuzey Afrika ve Mısır İslam sanatında önemli gelişmeler gösteren ahşap işçiliğinin 12.yy'dan öteye kullanımı, özellikle EYYUBİ ve MEMLÛK zamanında giderek artmıştır. Kahire'de *El-Ezher Camisi*'nin (1125) hurma ağacından yapılmış minberi ile Kudüs'te *Mescid-ül-Aksa Camisi*'nin fildişi ve MUKARNAS bezemeli minberi (1168), 12.yy'ın görkemli yapıtlarındandır. Memlûkler, kakma ve kündekâri tekniklerini geliştirmiştir. Mısır'da ahşap işçiliğinin en ilginç uygulaması MÜŞREFİYE'lerde görülür. Mısır Hıristiyan Koptları zamanından (→MISIR) kalmış olan bu biçim, mezar etrafını çevirme görevini de görmüştür. Müşrefiyelerden çarpıcı bir örnek Kahire'de *Sultan Kalavun Maristanı*'nda (1284-85) bulunmaktadır. Özel konutların balkon ve pencerelerinde gelişmiş olan bu tür kafes oymacılığında, kafeslerin aralarına KÛFİ yazılar, desenler ve hareketli figürlerin oyulduğu görülür. Ahşap işçiliği Anadolu'da her teknikte çok değerli örnekler vermiştir. Rumi-palmetli bitkisel bezemeyle geometrik bezemenin egemen olduğu Osmanlı öncesi üslubundan farklı olarak 16.-17.yy Osmanlı ahşap işçiliğinde çiçekli üslup geliştirilmiştir. Teknik açıdan Osmanlı dönemi, Osmanlı öncesi döneminde denenmiş tekniklere dayanır. Geleneksel ahşap işçiliği, Avrupa sanatının etkisiyle 18.yy'da biçim değiştirmiş, geleneksel örge ve kompozisyonlar yerine, BAROK ve ROKOKO gibi çeşitli Avrupa kaynaklı üslupların bezeme dili kullanılmaya başlanmıştır.

0179, 0205, 0902, 0956, 2519, 2546, 2549, 2568, 2569, 2575, 2578, 3657. ***A.Ödekan***

AHŞAP OYMA (İng. *woodcut/engraving*) = **AĞAÇ BASKI**

AIA (*American Institute of Architects* / Amerikan Mimarlık Enstitüsü)
Merkezi Washington'da bulunan ve 1957'den beri Amerikan mimarlarını temsil eden meslek örgütü. Yaklaşık 55 bin üyeyi bir Meslek Ahlak Yasası altında toplamış olan AIA'nın temel amacı, tüm ABD'de iyi tasarlanmış ve kolay üretilebilecek konut yapımını teşvik etmek, çekici ve yaşanabilir kentsel çevreler yaratmaya çalışmaktır. Bunun için öteki mimarlık birlikleri ve meslek disiplinleriyle işbirliği yapar ve Amerikan yaşam kalitesini etkileyen hükümet kararları üzerinde etkili olmaya çalışır. Resmî ve bölgesel organizasyonlarının sayısı 300'ü geçen AIA, ayrıca üyelerine, tasarım, eğitim, çevre, konut, kent ve bölge planlama, iç mimarlık, tarihsel çevre, meslek pratiği ve bina yapım yönetimi konularında uzmanlaşmış komitelere katılma olanağı sağlar. Çeşitli geliştirme programlarıyla mimarlık öğrencilerine ve genç mimarlara da hizmet veren enstitü, ulusal mimarlık ödül programları için standartlar geliştirmektedir.

AITCHISON, George → **ORYANTALİZM**

AİGAİ
İzmir'in Bergama ilçesi güney sınırında, Çandarlı'yla Manisa arasında, günümüzde Nemrudkale adıyla anılan yerde kurulu kent, antik Pythikos (b.Güzelhisar) Çayı kıyısında yer alan 380m yüksekliğindeki Kale Tepe üstündedir. Yunan tarihçi Herodotos (MÖ 5.yy), Yunan coğrafyacı Strabon (MÖ 64/63-MS 19/24) ve Romalı yazar Yaşlı Plinius'a (MS 23-79) ait antik kaynaklarda adından söz edilen Aigai, AİOLİA'nın 12 ana kentinden biri olmasına karşın hiçbir zaman Attika-Delos Deniz Birliği'ne girmemiştir. MÖ 394'e değin Persler'in egemenliği altında kalmış, MÖ 218'de I.Attalos tarafından Pergamon Krallığı'na katılmış, MÖ 156-154 arasında BİTHYNİA kralı II.Prusias'la Pergamon kralı II.Attalos arasında çıkan savaş sonucunda Bithynia'ya bağlanmıştır. Savaş sırasında büyük zarar görmüş olduğu için barış antlaşması yapıldıktan sonra Aigai'ye 100 talent tutarında tazminat ödenmiştir. Daha sonraki yıllardaysa Romalılar'ın yönetimi altına girmiştir. MÖ 300 dolaylarından MS 3.yy'a değin kent adına SİKKE basılmıştır.

Henüz kazılmamış olan Aigai'deki kalıntılar Helenistik (→YUNAN) ve ROMA dönemlerine aittir. 35km kuzeyindeki PERGAMON gibi teraslardan oluşan kent, ilk evresinde poligonal teknikte yapılmış bir sur duvarıyla çevrilmiş, daha sonraki yıllarda batı ve güneye doğru dikdörtgen kesme taş bloklardan yapılmış bir duvarla genişletilmiş, son evredeyse tepenin tümünü kapsayacak kadar büyütülmüştür. Kentin en göze çarpan yapısı güneyde yer alan, ykş.80m uzunluğunda, üç katlı ve "L"

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Antik bölgeler haritası.

planlı çarşıdır. Alt ve orta katta, birbirlerine kemerli kapılarla bağlanan dükkânlar bulunmaktadır. Ortasına ve önüne birer sütun sırasının yerleştirilmiş olduğu en üst kat, açık bir galeri biçimindedir. Alt kattaki dükkânlar, üstünde daire planlı bir yapının temeli bulunan bir terasa açılırken, arka duvarında pencereleri olan bu galeri, batıda, önündeki sütunlu bölümle AGORA olduğu anlaşılan bir başka terasa açılmaktadır. Çarşının tam kuzeyindeki yapının yazıtından BOULEUTERİON olduğu anlaşılmaktadır. Kentin batısındaki üst teras, doğu ve güneyden iki katlı STOA'larla çevrilmiştir. Alt katları Dor, üst katları İon düzenindeki (→DÜZEN) bu stoa'lara doğudaki PROPYLON'dan girilmektedir. Terasın kuzeybatısındaysa kareye yakın bir PRONAOS'u (giriş mekânı) ve bir CELLA'sı bulunan bir PERİPTEROS tapınak vardır. STYLOBAT ölçüleri 11.48x19.34m olan bu yapı büyük olasılıkla Dor düzenindedir. Stoa'ların güneyinde, Roma dönemine ait, Dor düzeninde bir başka *peripteros* tapınak daha yer almaktadır. 36x300m boyutlarında olan ve "Alt Teras" ya da "Tiyatro Terası" olarak adlandırılan batı teraslarının daha alçak olanı üstünde, kuzeye doğru *Tiyatro* bulunmaktadır. Oturma sıraları yok olmuş ama onları taşıyan tonozlu alt yapı günümüze ulaşmıştır. *Tiyatro*'nun kuzeyinde görülen, 9.70x6.50m boyutlarındaki IN ANTIS TAPINAK'ın, *ante* duvarları üstünde bulunan ve MÖ 2.yy'a tarihlenen bir yazıttan, *Demeter ve Kore Tapınağı* olduğu öğrenilmiştir. *Tiyatro*'nun güneyinde bulunan, değişik düzen ve plan gösteren *stoa*'larla üç yandan çevrilmiş olan terasta *in antis* tapınak planlı, Dor düzeninde küçük bir tapınak daha yer almaktadır. Yerleşmenin doğusunda, Pythikos Çayı'nın sağ kıyısında, ARŞİTRAV'ı üstündeki yazıttan MÖ 46'da Asya prokonsülü P.Servilius Isauricus tarafından Apollon Khresterios için yaptırıldığı anlaşılan bir tapınağın kalıntıları vardır. Yapı İon düzeninde bir *peripteros*'tur. Aigai'daki yapılar genel özellikleri açısından Pergamon'daki yapılarla büyük benzerlik göstermektedir. Buna dayanarak yapıların birçoğunun Pergamon Krallığı döneminde yapılmış olduğu kabul edilmektedir.

S.Tugay

0055.

AİNOS = **ENEZ**

AİOLİA

"Aiolis" olarak da bilinir. Batı Anadolu'nun İzmir ve Edremit körfezleri arasındaki kıyı kesimiyle Bakırçay (a.Kaikos) ve Gediz (a.Hermos) ırmakları arasında kalan bölgenin Antik Çağ'daki adı. Lesbos (Midilli) ve Tenedos (b.Bozcaada) adaları da Aioller tarafından iskân edilmiştir. Lesbos Adası'nda beş Aiol kenti vardır.

Aioller, MÖ 1100'den itibaren Yunanistan'ın kuzeyinden, özellikle Thessalia (b.Tesalya) ve Boiotia'dan Batı Anadolu'ya göç etmişlerdir. Antik kaynaklara göre Aiolia, Agamemnon'un soyundan gelenler tarafından İONİA'dan daha önce kurulmuştur. Anadolu'ya göçen bu halk, Eski Yunanca'nın Aiol lehçesini konuştuğu için bölgeye Aiolia adı verilmiştir. HALİKARNASSOS'lu tarihçi Herodotos'un (MÖ 5.yy) bildirdiğine göre, önde gelen 12 Aiol kenti dini yönü ağır basan bir federasyon oluşturmuşlardı. Ancak bu bölgedeki kentlerin sayısı bunun çok üstündedir. En ünlü Aiol kentleri; Lesbos, PİTANE (b.Çandarlı), Elaia (b.Reşadiye), Gryneion (b.Çıfıtkalesi), MYRİNA (b.Kalabaksaray), AİGAİ (b.Nemrudkale), KYME (b.Nemrut), Neonteikhos (b.Yanıkköy), Temnos (b.Görece), Larisa (b.BURUNCUK) ve Smyrna'dır (b.İZMİR). Bölgenin en güney ucunda bulunan Smyrna bir Aiol yerleşmesi olarak kurulmuş, daha sonra KOLOPHON'dan gelenlerin burada yerleşmesiyle İon Birliği'ne katılmıştır. Önemli bir merkez durumunda olan Lesbos Adası'nda Mytilene ve Methymna kentleri ünlüdür. Genel olarak kıyı kesimlerde yerleşen halk daha çok ticaretle uğraşmıştır. Herodotos'a göre Aioller, İonlar'a kıyasla daha bereketli topraklara yerleşmekle birlikte, iklim açısından onlardan daha şanssızdırlar. Kyme'nin erken dönem krallarından Telephanes'in ağaç dikimini özendiren bir kişi olarak tanıtılması Aioller'in tarıma verdiği önemi yansıtmaktadır. Aiolia, özellikle de Lesbos Adası sanatın şiir ve müzik dallarında önde gelmektedir. Mytilene'li kadın şair Sappho, aynı kentli lirik şair Alkaios ve yedi tonlu ölçünün yaratıcısı Terpandros gibi sanatçılar Lesbos'ludur.

Ş.Aydoğan

AİOLİS = **AİOLİA**

AİZANOİ

Kütahya'nın (a.Kotieion) 54km güneybatısında Emet ilçesinde, Çavdarhisar Suyu'nun iki yakasında kurulmuştur. Antik Çağ'da Phrygia Epiktetus (Küçük Phrygia →PHRYGİA) adını taşıyan bu bölgeden geçen Rhyndakos Irmağı (b.Çavdarhisar Suyu) Aezanitis Yaylası'nı böler. Antik kent bu ırmağın iki yakasına yayılmıştır. Aizanoi adı *eksouanous* (Gr.*eksis*: kirpi, *ouanous*: tilki) sözcüğünden gelmektedir. Kent için tanrılara bu hayvanların kurban edildikleri anlaşılmaktadır. Sözcüğün değişim biçimi "Azanion"dur. MÖ 1.yy'ın son çeyreği ve erken Augustus dönemi (MÖ 27-MS 14) SİKKE'lerinde "Ezeaniton" adına rastlanmaktadır.

Aizanoi kentinin varlığı MÖ 3.yy'dan 2.yy'a geçişte Yunan coğrafyacı Strabon'un (MÖ 64/63-MS 19/24) yapıtında ilk kez ortaya çıkar; BİTHYNİA ve PERGAMON krallıkları arasında paylaşılamayan bir kent olduğu anlaşılmaktadır. MÖ 216-213'te Phrygia Epiktetus, I.Attalos tarafından Pergamon'a eklenmiş; MÖ 197'deyse Bithynia yönetimine geçmiştir. MÖ 188'de Apameia Barışı'ndan sonra gene Pergamon denetimine giren bölge, MÖ 156-154 Bithynia-Pergamon Savaşları'ndan etkilenmiştir. ROMA döneminde Augustus'la önem kazanmış; Hadrianus dönemindeyse (MS 117-138) tüm öteki Anadolu kentleri gibi parlak bir çağ yaşamıştır. Yeniden kurulan *Zeus Tapınağı*'yla Zeus kültü MS 3.yy'a değin bölgedeki önemini korumuştur. BİZANS döneminde piskoposluk merkezi olan kentin tapınağı da kiliseye çevrilmiştir. Osmanoğulları'nın Batı Anadolu'ya yerleşmeleri sırasındaysa Germiyan denilen bu bölgeye Çavdar adlı bir Tatar boyu yerleşerek, bugün Çavdarhisar adıyla bilinen kaleyi kurmuştur. Aezani *Zeus Tapınağı* ve *Tiyatrosu* ilk kez 1824'te Vicomte Saint Asaph tarafından bulunmuş; yazıtlara dayanılarak Aizanoi olarak saptanmıştır. Fransız arkeolog ve gezgin Charles Texier (1802-71), 1839'da bu kentle ilgili geniş bilgi vermiş, 1926-28'deki ilk kazı M.Schede ve D.Krencker tarafından yapılmıştır. 1936'da başlatılan ilk onarım çalışmaları Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nce yürütülmüş; 1970 depreminden büyük zarar gören Antik Çağ yapılarının onarımıysa aynı kurumla İstanbul'daki Alman Arkeoloji Enstitüsü işbirliğinde Rudolph Naumann tarafından 1971'de başlatılmıştır. 1984'te ara verilen kazılar, 1987'den günümüze Adolf Hoffmann tarafından sürdürülmektedir.

Kentin çevresinde sur ve sur kapısı bulunamamıştır. Yapıların yönleri ve planları kentin ortasından geçen suyun yönüne uygun düzenlenmiştir. Roma döneminde bu suyun üzerinde yapılmış olan köprüler ve kıyı duvarları bugün de kullanılmaktadır.

YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Irmağın batısında, kıyıya 200m uzaklıkta, 130.5x112m boyutlarında, sütunlu galerilerle çevrili bir alanın ortasında 33x37m boyutlarında bir podyum üstünde 8x15 sütunlu *pseudodipteros* (→DİPTEROS) planlı *Zeus Tapınağı* yükselmektedir. PRONAOS (CELLA'ya giriş mekânı) önünde dört, OPİSTHODOMOS (*cella*'yla arka portik arasındaki mekân) içinde iki sütun ve bir merdiven yuvası bulunmaktadır. Bu merdiven hem çatıya hem de ana *cella*'nın altında yer alan ve Phryg (Frig) tanrıçası Meter Steunene'ye adanmış olan yeraltı *cella*'sına ulaşmaktadır. Anadolu'da en iyi korunagelmiş İon düzenindeki (→DÜZEN) tapınaklardan biri olan yapının bezemelerinden özellikle AKROTER'leri ilgi çekicidir; batı alınlığında orta *akroter* AKANT dalları ve yaprakları arasında Tanrıça Kybele'nin büstüyle bezenmiştir. Doğu alınlık *akroter*'indeyse Zeus büstü bulunmaktadır. Anadolu'da Kybele kültüyle ilişkili YUNAN ve Roma TAPINAK'larının girişlerinin batıya yönlendirilmiş olduğu bilinmektedir; bu tapınağın da yeraltı *cella*'sının girişi batı yönündedir. Duvarlarındaki yazıtlara göre MS 126-157'ye, yani Hadrianus dönemine tarihlendirilen tapınağın ekseni üzerinde bir SUNAK, anıtsal kapı (PROPYLON) ve AGORA yer almaktadır. Tapınağa ve agoraya batı yönünden bitişik olan Dor sütunlu bir avlu ve bunun arkasında da küçük bir tapınak olduğu sanılan bir kalıntı bulunmaktadır. Irmağın batısında *Gymnasium* ve buna bağlı bir HAMAM; kuzeyde kentin sınırında kalıntıları yayılmış durumda *Tiyatro* ve *Stadium*; kuzey, batı ve güneybatıda da *nekropolis* (mezarlık) alanları yer almaktadır. *Tiyatro* ve *Stadium*'da arkeolojik çalışmalar sürdürülmektedir. Irmağın doğu kıyısındaysa MS 2.yy'ın son yarısına tarihlenen, yuvarlak *cella*'lı bir PERİPTEROS ortaya çıkarılmıştır.

2453, 2455. *B.Madra*

AJUR (Fr.*à jour*) = **DELİKİŞİ**

AKA MİRAK (16.yy)

İranlı nakkaş.

SAFEVİ hükümdarı Şah Tahmasb'ın (hd.1524-76) Tebriz'deki atölyesinde çalışan nakkaş, atölyenin üçüncü başkanı olmuş ve ünlü *Tahmasb Şehnamesi*'nin (*Houghton Şehnamesi*, 1527) resimlenmesinde de çalışmıştır (→MİNYATÜR, Türk-İslam Minyatürü). ***G.İnal***

AKAÇ = Dren

AKAÇLAMA = **DRENAJ**

AKAD

MÖ 3.binyılın ikinci yarısında SÜMER kentlerine yerleşen Samiler, zamanla kendilerini kabul ettirmişler ve sarayda bile önemli görevlere getirilmişlerdir. Hille'nin 20km doğusundaki Kiş sarayında görevli olan Sargon (Şarrukin) MÖ 2334'te Agade adlı merkezi kurarak bağımsızlığını ilan etmiş; Basra Körfezi'nden Akdeniz'e kadar tüm Güney MEZOPOTAMYA'da geniş bir alana yayılan Akad Devleti'ni kurmuştur. Kısa süre içinde kuzeyi de ele geçiren devlet, tüm Mezopotamya'da egemen olmuştur. Akad Devleti'nin siyasi ve kültürel başarısı ekonomik etkinlikleriyle bağlantılıdır. Dış siyasette stratejiler daha çok hammadde kaynaklarına ve ticaret yollarına göre belirlenmiştir. Akad Devleti, MÖ yks.2200'lere kadar bölgedeki egemenliğini sürdürmüş; ancak MÖ 2193'ten sonra, Gutiler'in bölgedeki egemenlikleri altında dağılmıştır.

Başkent Agade'nin bulunamaması ve öteki kentlerde de yeterli buluntu elde edilememesi nedeniyle Akad mimarlığı hakkında fazla bilgi yoktur. Suriye'de Tel Brak'taki *Naramsin Sarayı* ve Kuzey Irak'ta Assur kentinde bulunan *Eski Saray* en önemli yapılardır. Gerçek işlevlerinin SARAY olup olmadığı kesinlik kazanmayan bu yapılar merkezî AVLU etrafında, dar mekân sırasıyla çevrili küçük avlulardan oluşmaktadır. Akad mimarlığında gereksiz ayrıntılara yer verilmediği, yalnızca işlevsel özelliklerin dikkate alındığı görülmektedir. Aynı durum TAPINAK mimarisinde de izlenir.

Akad tasvirli sanat yapıtlarının hemen hepsi, MÖ 12.yy'da ELAM kralı Şutruknahunte tarafından Susa kentine toplanmış olduğundan, Susa'da ele geçmiştir. Bu grup yapıtlar üç evreye ayrılır: Kral Sargon evresi; Enheduanna ve Kral Maniştusu evresi; Kral Naramsin ve Kral Şarkalişarri evresi. Birinci evrede konular ve ikonografik (→İKONOGRAFİ) özellikler Er Hanedanlar'ın etkisi altındadır. Ancak üslup tamamen değişmiş; gerçekçi bir plastik sanat anlayışı yerleşmiştir. *Sargon Steli* ve *Eannatum'un Zafer Steli* bu evrenin örneklerindendir. İkinci evrede tek başına Akad sanat anlayışı egemendir. Sargon'un kızı Enheduanna'ya ait KURS biçimindeki kabartma, Nasıriye çevresinde bulunan STEL parçaları ve Kral Maniştusu'ya ait iki heykel gerçekçi plastik sanat anlayışının ürünleridir. Üçüncü evrede heykel sanatının daha da geliştiği, heykellerde özellikle anatomik doğruluğun büyük önem taşıdığı gözlemlenir. Diyarbakır yakınlarında Pir Hüseyin'de ve Susa'da bulunan Naramsin stelleri bu en gelişmiş evreye ait tipik örneklerdir. Ayrıca →MEZOPOTAMYA. *M.Soysal*

AKADEMİ (Gr.*akademeia*'dan)

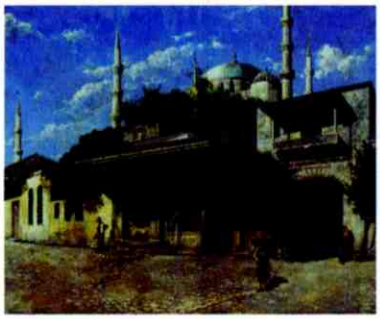
Lat.*academia*, İng.*academy*, Fr.*académie*, Alm.*Akademie*.

SANATÇI ve ZANAATÇI ayrımının henüz yapılmadığı ortaçağda, LONCA ve ATÖLYE'ler bir anlamda eğitim kurumu işlevi görmüş, "akademi" terimi ilk kez RÖNESANS İtalya'sında ortaya çıkmıştır. Terim, Platon'un MÖ yks.387'de Atina yakınlarındaki bir zeytinlikte felsefe dersleri verdiği Akademeia'dan kaynaklanmış ve 15.yy'ın ortalarında İTALYA'da Platonculuk'un yeniden gündeme gelmesiyle Rönesans döneminde bütün felsefe ve edebiyat çevreleri bu adla anılmıştır. 16.yy içinde daha biçimsel bir tanım kazanan "akademi"lerin etkinlik alanlarının genişlemesi ve MICHELANGELO ile LEONARDO DA VINCI'nin, atölyelerin sanatsal özgürlükten çok uygulamaya önem vermesine karşı çıkarak, sanatçı ve zanaatçı ayrımı içinde sanat eğitiminin usta-öğrenci ilişkisi bağlamında yalnızca akademi kavramı içinde çözülebileceğini vurgulamalarıyla ilk sanat akademileri ortaya çıkmıştır. Edebiyat akademileri örneğinden hareketle önceleri teknik ve kuramsal tartışmalar için bir sanatçı çevresinde toplanan gruplara akademi denmiştir. Sanatçı adıyla anılan bu akademilerin öncüsü, heykelci Bertoldo di Giovanni'nin (yks.1420-91) Floransa'da Lorenzo de'Medici için yks.1490'da San Marco Bahçesi'nde oluşturduğu okuldur. Bunu Leonardo da Vinci'nin Lodovico il Moro'nun Milano'daki sarayında, Baccio Bandinelli'nin de (1488-1559) 16.yy ortalarında Vatikan Sarayı'ndaki Belvedere'de kurduğu iki akademi izlemiştir. İlk gerçek akademiyse 1563'te Floransa'da, Cosimo de'Medici tarafından kurulan Desen Akademisi'dir (*Accademia del Disegno*). VASARI'nin çabalarıyla oluşturulan ve yöneticiliğine Dük Cosimo'yla birlikte Michelangelo'nun getirildiği bu akademinin amacı, sanatçıları loncaların katı denetiminden kurtarmak ve onların toplumsal statüsünü yükseltmekti. Amatör sanatçıların ve ku-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Akant



AKBULUT, Ahmed Ziya, *Sultan Ahmed Camisi*, 1897-98, tuval üzerine yağlıboya, 123x150 cm.

lıklarını yapmışlardır. 1933 Üniversite Reformu sırasında önemli bir değişiklik geçirmeyen akademi, 86 yıl kadar yönetmeliklerle idare edilmiş, ancak 1969'da hazırlanan bir yasayla yeni bir statüye kavuşmuştur. 1971'de Mimarlık Yüksekokulu ile Endüstri Sanatları Yüksekokulu akademiye bağlanmış, izleyen yıllarda da Sinema Televizyon (1975), Şehircilik Araştırma (1976), Endüstri Tasarımı Araştırma-Yayın (1976), Türk Mimarisi Araştırma ve Restorasyon (1977), Fotoğraf (1978) enstitüleri kurulmuştur. Akademideki bölümler 1979'da fakülte olmuş, 1981'de çıkan Yüksek Öğretim Kanunu ile de okul, Mimar Sinan Üniversitesi'ne dönüştürülmüştür.
0734, 2683. *Z.Rona*

AKADEMİZM
İng.*academism*, Fr.*académisme*, Alm.*Akademismus*.
AKADEMİ geleneklerine sıkı sıkıya bağlılık; KLASİK kurallardan ayrılmama. Klasik akademi kuramı ve eğitiminde, sanatın uygulanması ve değerlendirilmesi ya da sanat beğenisinin geliştirilmesiyle ilgili her şeyin akılcı bir çerçeve içine alınabileceği düşüncesi temeldir. Sanat, akılcı ilkeler aracılığıyla öğretilip incelenebilir. Akademizm sözcüğü bu anlayışın olumsuz yanlarını vurgulayan bir anlam taşır. Romantik anlayış, sanatçının, yapıtlarını öğretilemeyen ve kurala bağlanamayan bir esin ışığında yarattığını ileri sürerek, akademizme karşı çıkar.

AKAJU (Por.*acaju*'dan)
İng.*acajou, cashew*, Fr.*acajou*, Alm.*Nierenbaum*.
Tropik iklimlerde yetişen ve çok çeşitli alanlarda kullanılan tespihağacıgiller ailesinin bir türü (*Anacardiaceae*). Kırmızı kestane renginde sert bir ağaç olan akaju, zamk (akaju zamkı) ve zehirli böcek ilacının yanı sıra MOBİLYA yapımında da değerli bir malzemedir. Özellikle bu alanda maunla aynı anlamda kullanılmaktadır (→MAUN).

AKAKINCI, Tamer → **AKATÜNVEL Grubu**

AKAKINCI, Tangül → **AKATÜNVEL Grubu**

AKAL, Haşmet (1918, İstanbul-1960, Ankara)
Türk ressam.
TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK çerçevesindeki FİGÜRATİF resimleri ve PORTRE çalışmalarıyla tanınır.

Sanat eğitimini 1938-46 arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde (b.MSÜ) LÉVY'nin atölyesinde yapan Akal, 1941'de Levy'nin öğrencilerinin oluşturduğu YENİLER GRUBU'na katılmış; aynı yıllarda Orhan Veli, Sait Faik ve Cahit Irgat gibi yazar ve oyuncularla dostluk kurmuş; bazı oyunların dekorlarını hazırlamış; resim, sanat ve edebiyat üzerine çeşitli eleştiri ve denemeler yazmıştır. 1949'da burslu olarak gittiği Paris'te LHOTE ve LÉGER'nin yanında çalışmış, ayrıca METZINGER'in asistanı olmuş, kazandığı bir yarışma sonucunda Valancienne kasabasındaki bir kilise ve hastane için duvar resimleri yapmıştır. Akal, atölyelerinde çalıştığı sanatçıların etkisiyle biçimcilikten kaynaklanan bir soyutlamaya yönelmiş, yer yer BİÇİMBOZMA'lar uygulamıştır. 1953'te Türkiye'ye dönen sanatçı, 1955'te TBMM tarafından yeni meclis binası için açılan Vilayet Tabloları yarışmasına Adana'da yaptığı *Dadaloğlu, Tahtacılar, Pamuk Toplayıcıları* ve *Adana'nın Kurtuluşu* adlı resimleriyle katılmıştır. 1956'da Mersin Lisesi resim öğretmenliğine atanmış; burada kaldığı dört yıl içinde akademik (→AKADEMİZM) ve gerçekçi anlayışın ürünleri olan portreler, figürler, çıplaklar ve ölüdoğalar yapmış; ayrıca öğrencileriyle birlikte *Elek* adlı bir dergi yayımlamıştır (1957-58). 1960'ta Ankara'ya giden ve Gazi Eğitim Enstitüsü (b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) Resim-İş Bölümü'nde öğretim üyeliğine başlayan sanatçı, ölümünden önce kısa bir süre *Seçilmiş Hikâyeler* ve *Dost* adlı dergilere yazılar yazıp, desenler çizmiştir. Akal, 1953'te Yapı ve Kredi Bankası'nın düzenlediği "Üretim" konulu yarışmada *Balıkçılar* adlı yapıtıyla ödül almış, 1960 Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde de *Dadaloğlu* ile mansiyon kazanmıştır. *Z.Rona*

AKANT (Gr.*akantha*'dan)
Lat.*acanthus*.
"Akanthus" olarak da bilinir. Antik Çağ'da BEZEME örgesi olarak kullanılan, kalın, etli yapraklı bitki; kenger, yabanenginarı. Akant yaprağı, Korinth ve Kompozit düzenlerdeki (→DÜZEN) sütun başlıklarının (→SÜTUN BAŞLIĞI) başlıca ayırt edici öğesidir. Akantlarla biçimlenen Korinth sütun başlığını ilk kez heykelci KALLİMAKHOS'un yaptığı bilinmektedir. Bu örgenin en gelişmiş örneği, MÖ 5.yy'ın sonunda Atina'da *Erekhteion*'da görülür.

AKANTHUS (Lat.*acanthus*) = **AKANT**

AKAR (Ar.)
Eskiden, ev, dükkân, bağ, tarla vbg gelir getiren mülk.

AKARAT (Ar.*akar*'dan çoğ.)
"Akaret" de denir. Eskiden, gelir getiren mallar ya da yapılar.
Akarat-ı Mevkufe: Eskiden, CAMİ, MEDRESE gibi dinsel VAKIF'lar için bağışlanmış arazi ya da taşınmaz mallar.

AKARCA
Suyu sürekli olarak akan, musluksuz ÇEŞME.

AKARET = **AKARAT**

AKATÜNVEL Grubu
İstanbul'da 1967'de sanatla teşhis ve tedavi yöntemi üzerine çalışmalar yapan Dr.Süleyman Velioğlu (d.1927) ile Tangül (d.1946) ve Tamer Akakıncı'nın (d.1942) birlikte kurduğu grup. Julide Atılmaz, Nafi Çil (d.1939), Belma Artut (1933-81) ve Ulu Sungur'un da katıldığı grup "düşünsel temele" dayalı özgün bir sanat anlayışı düşüncesinden hareketle bu ilkeyi, insan temel olmak üzere "estetik ve çağdaş ontoloji" ile "psikopatolojik sanat" doğrultusunda biçimlendirmeye çalışmıştır. Velioğlu, İÜ Tıp Fakültesi'nde eğitim gördüğü sıralarda Zeki KOCAMEMİ'nin öğrencisi olmuş (1949-53); önceleri YAPIMCILIK, KÜBİZM ve SOYUT SANAT doğrultusunda denemeler yapmış ve 1960'ların sonuna doğru FİGÜRATİF sanata yönelmiştir. Velioğlu, tüm bilimsel araştırmalarını da sanatla teşhis ve tedavi yöntemi üzerine yoğunlaştırmıştır. *Bir Şizofren Hastanın Sanat Ürünleri, Prepsikotik Aşamadan Psikoza Şizofrenik Süreç, Akıl Hastası ve Sanatçı* adlı kitaplarının yanı sıra Akatünvel Grubu'nun anlayışını açıklayan *Üç Ressam: Süleyman Velioğlu, Tangül Akakıncı, Tamer Akakıncı* (1980), *Sanat Ontolojisi Temelinde Yeni Bir Resim Anlayışı; Süleyman Velioğlu ve Nafi Çil'in Sanat Anlayışı* (1984) adlı kitapları yayımlamıştır. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim gören Akakıncılar ise, gruba daha öğrenciyken katılmışlardır. Akatünvel Grubu'nun hareket noktası insanı oluşturan inorganik, organik, psişik ve tinsel katmanlar arasındaki uyum ile insanın bütünleşebilmesi ve çağdaş teknolojik verilerle "arkaik değerler" arasında sağlanabilecek uyumdur. Velioğlu ve Tangül Akakıncı

YEM YAYIN

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

bu ilkeleri figüratif resimlerine uyarlarken, Tamer Akakıncı aynı ilkelerden hareketle soyut resimler yapmıştır. *N.Arslan, ZR*

AKBULUT, Ahmed Ziya (1869, İstanbul-1938, İstanbul)
Türk ressam.
Doğaya bağlı çalışmalarıyla tanınır.

"Menazırcı (Perspektifçi) Ziya" diye de anılan Akbulut, 1887'de Mekteb-i Harbiye'den teğmen olarak mezun olmuştur. Önce Erkân-ı Harbiye (Genelkurmay) Resimhanesi'nde sonra da Kuleli Askeri İdadisi'nde çalışmış, 1914'te de Sanayi-i Nefise Mektebi'ne (s.GSA, b.MSÜ) PERSPEKTİF öğretmeni olarak girmiştir. Bu kurumda bir ara da müdür yardımcılığı görevini üstlenmiştir. Akbulut, resim yeteneğini OSMAN NURİ PAŞA ve Hoca ALİ RIZA gibi sanatçılarla çalışarak geliştirmiş ve ayrıntıya verdiği önemle resimlerinde fotografik bir gerçekçilik anlayışı uygulamıştır. *Eski Bayazıt İmareti* ve *Mihrimah Sultan Camisi* gibi resimlerinden de anlaşılacağı gibi daha çok mimari yapıları konu almış ve bu yapıtlarında perspektif kurallarını özenle uygulamıştır. Ayrıca *Amel-i Menazır* (1896) ve *Ameliye-i Fenn-i Menazır* (1922) adlı iki de kitap yazmış, 1913-14'te *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası*'nda da perspektifle ilgili yazılar yayımlamıştır. Sanatçının astronomiye olan ilgisi onu kendi adıyla anılan bir de takvim yapmaya yöneltmiştir. ***S.Tansuğ***

AKÇE
OSMANLI döneminde kullanılmış olan küçük gümüş para. Akçeyi, ilk olarak Orhan Bey (hd.1324-62) bastırmıştır. Başlangıçta 90 ayar gümüşten 6 kırat (1.154 gr) ağırlığında kesilirdi. Ayarı ve ağırlığı daha sonra defalarca değişmiştir. Eski inşaatların gider hesapları ve kayıtlarında bu para birimi kullanılmıştır.
Akçe Tahtası: Para sayımında kullanılan, bir ucu darlaşarak oluk biçimini alan, tepsiye benzer tahta. Sedef ve bağayla işlenmiş, oymalı, çok bezeli örnekleri vardır.

AKDENİZ, Halil (1944, Antalya)
Türk ressam.
GEOMETRİK-SOYUTLAMA'dan KAVRAMSAL SANAT'a uzanan tuvalleriyle tanınır.

1962-65 arasında Gazi Eğitim Enstitüsü (b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) Resim-İş Bölümü'nde, 1969-74 arasında da Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim gören Akdeniz, Berlin'de kaldığı süre içinde (1972-74) Avrupa'nın başka kentlerinde de resmin yanı sıra fresk ve müzecilik üzerine çalışmıştır. Türkiye'ye döndükten sonra sırasıyla Gazi Eğitim Enstitüsü ve HÜ (1974-78), EÜ (b.Dokuz Eylül Ün.) Güzel Sanatlar Fakültesi (1978'den sonra) ve Bilkent Üniversitesi'nde öğretim üyeliği yapmıştır. Öğrencilik yıllarından başlayarak 1968'e değin daha çok SOYUT-DIŞAVURUMCULUK doğrultusunda çalışan sanatçı bu tarihten 1977-78'e kadar da geometrik-soyutlamalar yapmıştır. Soyut-Dışavurumcu döneminde fırça vuruşlarında kendiliğindenliğin göze çarptığı renk lekeleri üzerine yoğunlaşan Akdeniz, yks.1970'te boya ve fırça vuruşları gibi plastik değerlerden uzaklaşarak, *Uzay Üzerine* (1974, ADRHM) adlı yapıtında olduğu gibi renk-biçim ilişkilerini daha sağlam bir temele oturtmuştur. 1978'den başlayarak *İzmir Körfezi Kirlenmesi Üzerine Bir Araştırma* (1980) gibi kavramsala yönelik tuvaller üretmiş; hem gözlemlediği hem de biçimsel araştırmalarla desteklediği çevre sorunlarını çevre bilinci oluşturma yönünde düşünsel bir içerikle aktarmıştır. Grafik bir anlatımın göze çarptığı bu tuvallerinde sanatçı farklı düşünsel planları ayırmak amacıyla üst üste iki ya da üç tuval kullanmış, ayrıca kare ve dikdörtgen gibi geometrik biçimlerden yararlanmıştır. 1990'ların başında çevreyle ilgili ilettiği mesajlara tarih ve kültür bilincini de eklemiş; Anadolu uygarlıklarına ait harf, simge ve arazide yükseklik (derinlik) ölçmeye yarayan cetvel (mira) imgesini birlikte kullandığı "Anadolu Uygarlıkları-Görsel Notlar" (1992) ile "Anadolu Uygarlıkları-Kültürlerarası" (1994) adlı çok katlı tuval dizilerini gerçekleştirmiştir. Akdeniz, 1975 ve 1982'de Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nde Başarı ödülleri almıştır. *Z.Rona*

AKDENİZ, Nadide → **NAİF sanat**

AKDİK, Şeref (1899, İstanbul-1972, İstanbul)
Türk ressam.
Temelde İZLENİMCİLİK akımı doğrultusunda çalışan 1914 KUŞAĞI ressamlarındandır.

Hat sanatçısı Kâmil Akdik'in (1861-1941) oğludur. Ortaöğrenimini Fatih Rüştiyesi'nde tamamlamıştır. Bu yıllarda İbrahim ÇALLI ve Hoca ALİ RIZA'dan resim dersleri almış, 1915'te girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi (s.GSA, b.MSÜ) Resim Şubesi'nde Hikmet ONAT ve İbrahim Çallı'nın öğrencisi olmuştur. Savaş nedeniyle 1916-18 arasında eğitimine ara veren Akdik, savaş sonrasında yeniden okula dönerek öğrenimini tamamlamış, 1925'te açılan Avrupa sınavını kazanarak Mahmut CÛDA, MUHİTTİN SEBATİ, Cevat DERELİ ve Refik EPİKMAN'la birlikte Paris'e resim öğrenimi için gönderilmiştir. Burada Julian Akademisi'nde Paul-Albert Laurens'in (1870-1934) öğrencisi olmuş, 1928'de Türkiye'ye döndükten sonra Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü'ne (s.Gazi Eğitim Enstitüsü) resim öğretmeni olarak atanmıştır. 1932'de İstanbul Erkek Öğretmen Okulu, 1934'te de Haydarpaşa Lisesi'nde resim öğretmenliği yapmıştır. MÜSTAKİL RESSAM VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ'yle Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne düzenli olarak katılmaya başlayan Akdik, Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programlarıyla yaygınlaşan sanatta, yöresel ve ulusal eğilimin güçlenmesinde büyük katkıları olan bir ressamdır. Söz konusu program dahilinde 1940'ta İçel'e, 1943'te de Erzurum'a giden sanatçı, bu yörelerde, çevre görünümlerini, yerel tipleri ve köylüleri, yer yer belgesel nitelikler taşıyan akademik-gerçekçi bir tavırla tuvale yansıtmıştır. 1945'teki 7.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde *Küçük Binici* adlı yapıtıyla Birincilik Ödülü kazanmıştır. 1950-51'de Avrupa ve Ortadoğu ülkelerini gezmiş, dönüşünde öğretim üyesi olarak atandığı GSA'da ve okulda resim ve hat dersleri vermiştir.

Akdik, çoğunlukla portre, ölüdoğa, manzara ve figür düzenlemelerinden oluşan büyük boyutlu kompozisyonlar gerçekleştirmiş, toplumun çeşitli kesimleri ile Anadolu insanını betimlediği yağlıboya portre ve figür düzenlemelerinde akademik anlayışın kurallarına bağlı kalmıştır. Anadolu ve İstanbul'un çeşitli köşelerinden suluboya tekniğiyle gerçekleştirdiği görünümlerindeyse daha çok İzlenimci anlayışa yakın çalışmış, İzlenimcilik'in renk anlayışı ve ışık-gölge kullanımıyla hacimsel arayışlar ve sağlam yapı kaygısını birleştirme eğiliminde olmuştur. Portre ve figür çalışmalarında yerel giysilerin özellikleriyle birlikte Anadolu insanının iç dünyasını da tuvale yansıtmıştır. 1950'lere tarihlenen *Karlı Bir Gün, Alamus Barajı, Ağaç Altında Köylü* gibi yapıtlarındaki tok ve olgun renk anlayışı 1960'lardan sonra daha gerçekçi bir tutuma dö-



AKDİK, Şeref, *Köpekli Kadın*, 1930, tuval üzerine yağlıboya, 130.5x75 cm.

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ

nüşmüştür. Resmin yanı sıra HAT alanında da önemli çalışmalar yapan Akdik bu tür çalışmalarında kaligrafik özellikler ve istifleme açısından geleneksel kurallara bağlı kalmıştır. *N.Arslan*

AKDİLEK, Ferruh Doğan = **DOĞAN, Ferruh**

AKERAMİK (Gr.*-a*: -siz, -sız; *keramikos*: seramik'ten) İng.*aceramic*, Fr.*acéramique*, Alm.*akeramik*.
"Çanak-çömleksiz" anlamına gelen akeramik, özellikle Yakındoğu ve Doğu Akdeniz Neolitik Çağı'nın ilk evresini belirtmek için kullanılan bir terimdir (→PREHİSTORYA). Holosen'in başlamasıyla ortaya çıkan yeni çevre koşulları doğrultusunda, insanların yerleşik düzene ve üretime geçme aşamasının başından (MÖ 8600) ilk çanak-çömleğin yapıldığı çağa kadar (MÖ 6000) süren zaman dilimini kapsar (→ÇANAK-ÇÖMLEK). Genel bir terim olan akeramik Neolitik'in yanı sıra farklı olarak da adlandırılır: Çanak-çömlek öncesi Neolitik (*pre-pottery Neolithic*), ilk üretime geçiş evresi, Neolitikleşme evresi gibi. Yaklaşık 3 bin yıl sürmüş olan bu evrede insanlar birçok konuda yenilik yaratmışlardır. Bunlar özetle, toprağa yerleşim, mimarlığın doğuşu, üretime geçiş, yeni malzemelerin ve yeni aletlerin icadı ve ideolojik yenilikler olarak sıralanabilir.

Ekolojik koşulların (→EKOLOJİ) elverişli olması insanların devamlı göç eder durumda kalmasını önlemiş ve yerleşik bir yaşam devingen yaşamın yerini almıştır. Bunun sonucunda basit çukur ve çalı çırpıdan yapılan yuvarlak barınak tipi yerini yavaş yavaş dörtgen taş ve kerpiç mimariye bırakmıştır. Çevrenin sunduğu bitki ve hayvan kaynaklarından faydalanan bu insanlar zamanla uzman, seçici toplayıcılık ve avcılık yapmaya başlamışlardır. Bunun sonucunda ilk tarım denemeleri tahıl (buğday, arpa ve çavdar) ve sebze (nohut ve bakla) üretimiyle sonuçlanmış, uzman avcılık ise koyun ve keçi gibi hayvanların sürülerinden ayırılarak köylerde denetim altına alınmalarına ve ehlileştirilmelerine yol açmıştır. Aletler de bu evrim doğrultusunda yenilenmiştir. Yontma taş aletlerde Paleolitik Çağ'dan beri kullanılan kazıyıcı, delici, kalem gibi aletlerin yanı sıra ok ucu, orak dilgi ve çapa gibi yeni aletler ortaya çıkmış; sürtme taş aletlerde öğütme taşları zenginleşmiş; ayrıca, taşın cilalanmasına başlanmış, cilalı taş yassı baltalar ile çeşitli süs ve takılar bu teknikle üretilmeye başlamıştır. Kalker ve jipsten (alçıtaşı) yararlanılarak KİREÇ ve ALÇI yapımına başlanmış ve bunlar hem mimarlıkta hem de alçı çanak yapımında kullanılmıştır. Tüm bu yenilikler insanların inançlarına da yansımış, daha önce Yakındoğu'da görülmeyen kadın HEYKELCİK'leri ortaya çıkmıştır. İlk kadın heykelcikleri genellikle tahıl silolarında bulunduğundan bunların bereket simgesi oldukları varsayılabilir. Bu evrede gömü âdetlerinde de değişiklikler gözlenir. Normal gömülerin yanı sıra kafatası alınmış iskeletleri barındıran gömüler bu evrenin tüm köylerinde çok sık görülen bir olgudur. Vücuttan ayrılan kafatasları ya ayrı olarak tek ya da toplu halde tekrar gömülmüşler ya da evlerin içinde, üstleri kille sıvanmış bir halde saklanmışlardır. Bir ata kültü olarak algılanabilecek bu kafatası kültü akeramiğin sonunda ortadan kalkmıştır. Akeramik Neolitik yks.MÖ 6000'de ilk çanak-çömleğin ortaya çıkmasıyla sona erer ve çanak-çömlekli Neolitik evresi başlar. Anadolu'da, günümüze kadar saptanan ve araştırılmış olan akeramik yerleşmeler Hallan Çemi (Bartın), ÇAYÖNÜ (Diyarbakır), CAFER HÖYÜK (Malatya), Boytepe (Elazığ), NEVALİ ÇORİ (Şanlıurfa), GRİTİLLE (Adıyaman), Hayaz Höyük (Adıyaman), AŞIKLI HÖYÜK (Aksaray), CAN HASAN III (Konya) ve SUBERDE'dir (Beyşehir). 0718, 1157, 1158, 2322. ***N.Balkan-Atlı***

AKGÜN, Fikret → **GRAFİK TASARIM (Türkiye)**

AKHARAKA → **NYSA**

AKhRR
(***A**ssotsiatsiya* **[k]*h**udojnikov* ***r**evolütsionnoy* ***R**ossii*/ Devrim Rusyası Sanatçıları Birliği)
1922'de Sergey Malyutin (1853-1937), Aleksandr Grigorev (1891-1961), Evgeniy Kastman (1890-1976) ve Pavel Radimov'un da (1887-1967) aralarında olduğu bir grup sanatçı tarafından Moskova'da kurulan birlik. SOYUT SANAT'ı tümüyle reddeden grup, özellikle GEZGİNLER'in benimsediği konuları ve gerçekçi anlatımı savunarak figüratif sanatı ön plana almıştır. 1917 Devrimi'nden sonra Rusya'da, 1900'lerin başından beri süregelen AVANT-GARDE anlayışın (IŞINCILIK, SUPREMATİZM, YAPIMCILIK) geniş halk kitlelerince anlaşılamadığı ve bu nedenle de benimsenemediği, dolayısıyla devrimin ilkelerini yaymada etkin olamayacağı görüşü belirginlik kazanmıştı. Oysa figüratif sanat geniş halk kitlelerince daha kolay anlaşılabildiğinden devrimi yaygınlaştırma çalışmalarına doğrudan hizmet edebilirdi. Bu düşüncelerden hareketle 1920'den başlayarak ülkedeki tüm sanat gruplarıyla resmî kuruluşlarda (→İNKHUK) soyut sanata karşı figüratif sanat egemen olmaya başlamıştır. Bu gelişmeler sonucu oluşturulan AKhRR, sanatın bildiri niteliğini vurgulayarak sesini geniş kitlelere duyurmayı amaçlamıştır. Nikolay Kasatkin (1859-1930), Abram Arhipov (1862-1930), Konstantin Yuon (1875-1958), İsaak Brodski (1883-1939), Aleksandr Gerasimov (1881-1963) ve Boris Yoganson (1893-1973) gibi sanatçıların katıldığı topluluk 1920'lerin ortalarında Sovyetler'de devletin de desteğiyle en etkili grup olmuştur. Kısa sürede pek çok kentte şubeler açmış, kurduğu basımevi aracılığıyla ülkede geniş bir iletişim ağı oluşturmuştur. AKhRR sanatçıları daha çok işçilerin, köylülerin ve askerlerin yaşam biçimlerini konu almışlar; fabrikaları, madenleri, limanları gezerek buralardaki yaşamı yakından tanımaya çalışmışlardır. 1928'de adı AKhR (***A**ssotsiatsiya* **[k]*h**udojnikov* ***r**evolütssiy* / Devrim Sanatçıları Birliği) olarak değişen birlik, ülkede TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK ilkelerinin giderek ağırlık kazanmasıyla 1932'de tüm sanat ve edebiyat dernekleriyle birlikte kapatılmıştır. 0564. *Z.Rona*

AKILCI - İŞLEVCİ MİMARLIK → **CUMHURİYET DÖNEMİ (Mimarlık)**

AKILCILIK = **RASYONALİZM**

AKİK
İng., Fr.*agate*; Alm.*Achat*.
"Agat" da denir. Kuvarsın kriptokristalli (gizli kristalli) bir türü ve şeritli yapısıyla tanınan KALSEDON'un çeşitlerinden biri. Değişik kimyasal bileşimli silisli suların boşluklara girip dışarıdan içeriye doğru konsantrik çökelmesiyle oluşmuştur. Katmanlaşmasına ve renklerine göre farklı adlar alır: Beyaz şeritlerin ardışık olarak siyah, kırmızı ya da kahverengi şeritlerle birlikte bulunduğu türü ONİKS'tir. İçinde yosuna benzer biçimde dağılmış yeşil bir madde bulunanlarına da "yosunlu akik" denir. Yarı değerli bir taş olan ve Türkiye'de Kara-

deniz Bölgesi dağlarında bulunan akikin üretiminde başta gelen ülkeler Brezilya, Uruguay ve Almanya'dır. Eski çağlarda GEM, KAMEO ve MÜHÜR yapımında kullanılmıştır. Günümüzde de tespih ve süs eşyası yapımında değerlendirilmektedir.

AKKOYUNLU mimarlığı ve sanatı
Bir Türkmen hanedanı olan ve etkinliği Azerbaycan, Irak ve Doğu Anadolu'ya yayılan Akkoyunlu aşiretinden Kara Yülük Osman Bey (hd.1402-35), Timur'un Anadolu seferinde öncülük etmesi nedeniyle Timur'un izniyle 1402'de Diyarbakır'da Akkoyunlu Devleti'ni kurmuştur. 1502'de SAFEVİ hanedanını kuran İsmail'ce (hd.1501-24) yıkılan Akkoyunlu Devleti'nin beylerinden Uzun Hasan (hd.1453-78) ve oğlu Yakub (hd.1478-90), Tebriz'i ve Diyarbakır'ı birer bilim ve kültür merkezi haline getirmeye çalışmışlardır. Ayrıca →BEYLİKLER DÖNEMİ; DİYARBAKIR.

AKLÂM-I SİTTE (Ar.*aklâm:* kalem, *sitte:* altı'dan) HAT sanatında "Altı Kalem" ya da "Şeş Kalem" olarak da bilinen altı çeşit yazı. Hz.Muhammed döneminden beri kullanılmakta olan KÛFİ yazının 10.yy'da Abbasiler'in (→ABBASİ) ilk yıllarında değişikliğe uğramasıyla oluşan yazı türlerini kapsar. Bu altı yazı türü; MUHAKKAK, REYHANİ (reyhan), SÜLÜS, NESİH, TEVKİ ve RIKA'dır. Bunlar arasından ilk gelişen yazı muhakkak'tır. Aklâm-ı sitte'nin gelişmesinde önce, İBN MUKLE'yle İBN BEVVÂB adlı Arap HATTAT'lar rol oynamışlardır. Daha sonra son Abbasi halifesi Mustasım'ın (hd.1242-58) Türk asıllı saray hattatı YAKUT-İ MUSTASIMİ, aklâm-ı sitte'yi güzelleştirmiştir. 14.yy'dan başlayarak İran ve Türk hattatlarının kullanıp güzelleştirdikleri bu yazılar 15.yy'dan sonra da OSMANLI hattatları elinde en yetkin noktasına ulaşmıştır. ***A.Alparslan***

AKÖDÜK (Lat.*aqua:* su, *ducere:* sevk etmek'ten *aquaduct*) = **SUKEMERİ**

AKRİLİK
İng.*acrylic*, Fr.*acrylique*, Alm.*Acryl*.
Su ve akrilik reçinesi karışımıyla (→EMÜLSİYON) elde edilmiş sentetik bir BAĞLAYICI'yla yapılan plastik BOYA. Çabuk kuruması ve bütün boya maddeleriyle rahatça karışabilmesi kullanımda büyük kolaylıklar sağlar. Akrilik boyalar 20.yy RESİM sanatının en önemli gereçlerinden biridir. Bir yandan SULUBOYA'nın saydamlığını, öte yandan da YAĞLIBOYA'nın yoğunluğunu verebildiği gibi, ışığa, suya ve başka dış etkenlere karşı da son derece dayanıklıdır. RENK'ler kuruma sonunda ya da zaman içinde değişmez; temizlenmesi de son derece kolaydır. Akrilik boyalar fırçanın yanı sıra yoğunluğuna göre merdane, PİSTOLE (ya da aerosol), SPATULA, sünger ya da bez parçasıyla da uygulanabilmektedir. İlk kez 1960'larda RENK ALANI RESMİ, OP SANAT ve MİNİMAL SANAT akımları içinde yaygınlaşan akrilik boyalar, günümüzde birçok sanatçı tarafından kullanılmakta, ayrıca yapı dış cephelerine de uygulanmaktadır.

AKROLİT (Gr.*akros:* üst, yüksek, *lithos:* taş'tan)
Antik YUNAN heykelciliğinde baş, el ve ayakları taştan, gövdesi genellikle ahşaptan yapılmış HEYKEL. Ahşap bölümlerinin altın ya da benzeri parlak bir malzemeyle kaplandığı bu tür heykellerde, taş olarak çoğunlukla MERMER, bu gerecin bulunmadığı MISIR gibi yerlerdeyse ALÇI kullanılmış; kimi zaman fildişinden (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ) el ve ayak yapıldığı da olmuştur. Antik kaynaklarda PHEİDİAS'ın akrolit bir Athena heykeli yaptığından söz edilmektedir. Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS ise LEOKHARES'in bu teknikte bir heykeli bulunduğunu anlatır.

AKROMATİK (Gr.*a-:* olumsuzluk eki, *chroma:* renk'ten)
İng.*achromatic*, Fr.*achromatique*, Alm.*achromatisch*.
"Renksiz" anlamına gelir. KROMATİK renklerin dışında kalan beyaz, siyah ve gri için kullanılır (→RENK).

AKRON (MÖ 5.yy sonu)
Yunan heykelci.
Selinous'lu (Sic.) olduğu sanılan sanatçı, komutan Lysandros'un (ö.MÖ 395) MÖ 405'te Aigospotamoi Savaşı'nda Atina filosunu yenmesinin onuruna Delphoi'da yaptırdığı ve günümüze yalnızca yazıtlı kaidesi kalan *Spartalılar Anıtı*'nda çalışmıştır. Bugüne kalan tek yapıtı, Delphoi'da *Asklepios* ve *Hygieia* heykellerinin yazıtlı kaidesidir.
M.Beykan

AKROPODYUM = **ACROPODIUM**

AKROPOL = **AKROPOLİS**

AKROPOLİS (Gr.*akros:* yüksek, *polis:* kent'ten)
Antik YUNAN kentlerinde en yüksek noktada yer alan ve dinsel yapıları barındıran iç kale. MİKEN döneminde *akropolis*, kralın ve çevresinin barınağı, kalesiydi. Daha sonraki dönemlerde, gerektiğinde sığınılan bir KALE olarak kullanılmakla birlikte, temelde, kentin tanrılara ayrılmış kutsal kesimi olma özelliğini kazanmıştır. Ortaçağda yine kale yerine kullanıldığı olmuştur. Sözcük, özel bir ad olarak kullanıldığında, Atina kentinin *akropolis*'ini belirtir. Atina Akropolisi'nde Miken döneminde sarayın yer aldığı sanılmaktadır. Helenistik Dönem'de (→YUNAN) burada Athena'ya adanmış iki önemli tapınak ve başka dinsel yapılar vardı. Gene bu dönemde Akropolis'e çeşitli heykeller ve resmî yazıtlar yerleştirilmişti. MÖ 480'de Persler, Akropolis'i tahrip etmişler; ancak Atinalılar kalıntıları gömdükleri için Attika heykel sanatının önemli örnekleri günümüze gelebilmiştir. Bugün Akropolis'te yer alan *Parthenon*, *Erekhteion*, *Propylaia* ve *Athena Nike Tapınağı*, MÖ 5.yy'ın ikinci yarısındaki büyük yapım etkinliğinin ürünleridir. Akropolis surları MÖ 460'ta sağlamlaştırılmıştır ve OSMANLI dönemi sonuna değin yer yer yenilenmiştir.
E.Özden

AKROTER (Gr.*akroterion*'dan)
Lat.*acroterium*.
Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, bir çatıda ALINLIK'ın tepesine ya da uçlarına yerleştirilen, BEZEME öğesi niteliğindeki figür ve kaidesi; bir tür TEPELİK. MÖ 6.yy'da bu öğeler PİŞMİŞ TOPRAK'tan yapılmaktaydı; daha sonrakiler genellikle mermerdendir.
Çizim →TAPINAK, →DÜZEN

AKSARAY → **NİĞDE**

AKSEL, Erdağ (1953, İzmir)
Türk heykelci.
Tüketim ekonomisinin fetiş nesnelerinden de yararlanarak demir ve pirinçten ürettiği anıtsal, soyut kompozisyonlarıyla (→SOYUT SANAT) tanınır.

Sanat öğrenimini ABD'de Morgantown'daki Batı Virginia Üniversitesi Yaratıcı Sanatlar Merkezi'nde yapmış, aynı üniversitede 1977'de katıldığı lisansüstü programını 1979'da tamamlamıştır. 1984'te İzmir'e dönen Aksel, Dokuz Eylül Üniversitesi'nde (e.EÜ) göreve başlamış ve 1985'te yeterlik derecesi



AKSEL, Erdağ, *Retour de Force*, 1995, demir, bakır, ahşap.



AKSEL, Malik, *Çocuklar*, 1937, kontrplak üzerine yağlıboya, 62.5x50.5 cm.



AKSOY, Alaettin, tuval üzerine yağlıboya.

almıştır. 1987'de Ankara Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü'ne atanan sanatçı, halen bu okulda bölüm başkanlığı görevini de yürütmektedir. Aksel, ABD'deki öğrencilik yıllarında mekân ve çevre öğesinin sanat üzerindeki önemini ve etkisini araştırmaya başlamış ve üniversitenin tiyatro fuayesinde nesne ve belgelerden oluşturup *Fuaye Yerleştirmesi* adını verdiği ilk sergisini açmıştır. 1960'ların FOTO-GERÇEKÇİLİK akımı sanatçıları gibi Aksel de dayanıklı tüketim mallarının bire bir resimlerini üretmeye yönelmiştir. POP SANAT mantığının ileri aşamasındaki Foto-Gerçekçi yaklaşımların temeli, insanların çağdaş üretimlerinin, gene insanları ezmeye ve yok saymaya yönelik yeni fetişlerinin kara bir mizahla sunulmasıdır. 1985'te İzmir Amerikan Derneği Galerisi'nde sergilediği bu tür büyük boyutlu tuvallerinde sanayileşen dünyanın yeni fetişleri olan elektronik cihazları, buharlı ütüleri, mikserleri ve televizyonları betimlemiştir. Aksel, "Dayanıklı Tüketim Malları" adını verdiği bu sergisinde her yapıt için geçerli birer "garanti belgesi" düzenleyerek, resmin anormal bir biçimde ya da maksat dışı kullanımından doğacak arızaları kapsamadığını, sanatçı imzası ve satış tarihi bulunmayan belgelerin geçersiz kılındığını belirtmiştir. 1985'ten sonra heykel üretimine öncelik tanıyan Aksel, tüketim ekonomisine karşı dayanıklı heykeller olarak tanımladığı çalışmalarını 1988'de "Gerilim Nesneleri" adı altında toplamıştır. Bu yapıtlarda, nesnelerin ayakta durmasını sağlayan gerilim, cam ve metal gibi farklı malzemelerin arasında var olan gerilim, bütün nesnelerin doğasında varlığını koruyan içsel gerilim söz konusudur. Sanatçı daha sonra bu gerilimlerin karşıtlıkları ve uyumlarından yola çıkarak toplumsal kural, koşul ve değer ölçülerinin eleştirilerinin gerilimlerini yansıtan çalışmalara yönelmiş, anıtlaşan soyut metal düzenlemelerin gerilimli kurgusuna beklenmedik bir yalınlık ve karşıtlıkla güncel tüketim fetişlerini katarak günümüz yaşamını biçimlendiren ekonomi ve iş dünyasına göndermeler yapmıştır. Aksel'in bu bağlamda kullandığı kravat, telefon, teleks ve imza kalemlerinin yanı sıra endüstri ürünü cam şişeler ve cam fanuslar, bir yandan nesnelerin statik dengelerinin olanca zorlanmasına karşın dengede durabilmelerini belirleyen gerilimleri yansıtırken, öte yandan farklı malzemelerin gerilimlerinin ürpertici dirençlerini sergiler. Hepsi 1987 tarihli, bakır oksit, pirinç ve demir karışımı *Kır-av-at*, *Kırılgan Komünikasyon* ve *Melos'lu Kadın* bu dönem yapıtlarının örnekleridir.

"Gerilim Nesneleri"ni "Obeliskler ve Yıldızlar" adı altında toplanan büyük heykeller izlemiştir; her iki değer de kalıcılığın, bir başka deyişle ölümsüzlüğün simgesidir. Aksel, bir sokak levhasını anımsatan *Burda Herkes* adlı yapıtında, politik spekülasyonlarla yok edilmeye çalışılan insanlık erdemleri yerine konması amaçlanan ve değer boşluklarından yararlanan yozlaşmalara karşı alaycı yaklaşımını sergiler. Yıldızlı bir kürekle kalıptan çıkarılan bir yıldızı betimleyen *Yıldız Yaparlar Yıldız* (1991) bu yaklaşımın sanatsal gösterimidir. 1993 Venedik Bianeli'ne *Burada ve Şimdi ve Eskiden* adlı bir duvar düzenlemesiyle katılan sanatçı, bu yapıtında Fatih Sultan Mehmed'in sarayına davet edip portrelerini yaptırdığı Venedikli Gentile BELLINI'nin portrelerinin kopyalarıyla taçlandırılmış panolarda saatli maarif takviminin yapraklarının açılımından oluşan ve büyük bir zaman gösterimini birarada ele alarak toplayan bir kompozisyon düzenlemiştir. Ay ve Güneş yıllarını birarada gösteren takvim yaprakları dini ayları belirlemekte; düzenleme, Topkapı Sarayı Müzesi'nde saklanan kılıcının da içinde bulunduğu bir panoyla sınırlanmaktadır. Aksel bu işinde Doğu ve Batı geleneklerinin karşıt değerlerini vurgulamış; sağlam ve eksiksiz belgesel değerler üzerine kurulan, ama esnek olmayan Batı geleneğiyle, yazılı belge birikiminin önemsenmediği, bu nedenle de esnek yorumlara elverişli Doğu geleneğinin çarpıcı karşıtlığını ortaya koymuştur.

K.Giray

AKSEL, Malik (1903, Selanik-1987, İstanbul)
Türk ressam.
Geleneksel halk sanatlarından ve Anadolu köylüsünün yaşamından yola çıkarak FİGÜRATİF ağırlıklı yapıtlar gerçekleştirmiştir.

1918'de İstanbul Erkek Öğretmen Okulu'na girmiş, burada resim hocası Şevket DAĞ'ın ilgi ve desteğiyle resim çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. 1921'de eğitimini tamamlayan sanatçı 1928'de Avrupa sınavını kazanarak Almanya'ya gitmiş ve Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı Resim ve Grafik Sanatlar Yüksekokulu'nda Grossmann'la resim ve oymabaskı çalışmıştır. 1931'de Türkiye'ye dönmüş, 1932'de Gazi Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü (s.Gazi Eğitim Ens.) Resim İş Bölümü'ne öğretim üyesi olarak atanmıştır. Bu yıllardan başlayarak Anadolu'nun çeşitli köşelerine gitmiş, 1939'da Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programı dahilinde Sıvas ve Denizli'de çalışmıştır. Bu geziler Aksel'in geleneksel halk sanatlarıyla da yakından ilgilenmesine neden olmuştur. Geleneksel halk sanatlarından etkilenerek oluşturduğu bu dönem yapıtlarını 1958'de, önce Olgunlaşma Enstitüsü'nde düzenlenen "Eski Türk El Sanatları", kısa bir süre sonra da İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde düzenlenen "Halk Resimleri" sergilerinde sergilemiştir. Aksel, yöresel ve folklorik konulardan yola çıktığı resimlerinde Anadolu insanını günlük yaşamı içinde tuvale aktarmıştır. Gerçekçi bir anlayışla çalışan sanatçı bu anlayışını, yer yer Dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) bir tavır ve İzlenimci (→İZLENİMCİLİK) bir renk anlayışıyla yumuşatmıştır. Özellikle mavi, mor, yeşil, turuncu ve sarı renkleri kullanarak yapıtlarına duygulu bir anlam katmıştır. Resim çalışmalarının yanı sıra geleneksel halk sanatlarının, halk bilim ve sanatının kuramsal yönüyle de ilgilenmiştir. Sanatçının, *Resim Sergisinde Otuz Gün* (1943), *İstanbul Mimarisi'nde Kuş Evleri* (1959), *Anadolu Halk Resimleri* (1960), *Türkler'de Dini Resimler* (1967), *Sanat ve Folklor* (1971), *İstanbul'un Orta Yeri* (1978) gibi önemli inceleme çalışmaları, çeşitli dergi ve gazetelerde yayımlanmış yazıları bulunmaktadır. *N.Arslan*

AKSİYEL PLAN → **PLAN**

AKSONOMETRİK İZDÜŞÜM (Gr.*axon:* eksen, *metron:* ölçü'den)
Bir cismi üç boyutlu olarak gösteren bir geometrik ÇİZİM türü. Aksonometrik izdüşüm için cismin planı bir doğru üstüne uygun bir açıyla yerleştirilir. Planın köşe noktalarından ölçekli olarak dikmeler çıkılır ve dikme uçlarından plana paralel çizgiler çizilir. Sonuçta, elde edilen resimde yatay düzlemdeki boyutlar ve düşey doğrular ölçekli olur; buna karşılık, düşey düzlemdeki köşegenler ve eğriler bozulurlar (→PERSPEKTİF).

AKSOY, Alaettin (1942, Trabzon)
Türk ressam.
Dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) anlatımın egemen olduğu FİGÜRATİF çalışmalarıyla tanınır.

1963-68 arasında Güzel Sanatlar Akademisi (GSA, b.MSÜ) Resim Bölümü'nde Bedri Rahmi EYUBOĞLU'nun öğrencisi olan Aksoy 1966'dan başlayarak yurt içinde ve dışında birçok karma sergiye katılmış, ilk kişisel sergisini, 1969'da Türk-Alman Kültür Merkezi'nde açmıştır. 1972'de açılan Avrupa sınavını kazanarak resim dalında uzmanlık eğitimi görmek üzere burslu olarak Paris'e giden sanatçı dört yıl burada kalmış, 1976'da Türkiye'ye döndükten sonra İDGSA (e.GSA) Resim Bölümü'ne asistan olarak atanmıştır. Aynı yıl Görsel Sanatçılar Derneği'nin Yılın Genç Sanatçısı Ödülü'yle özgün baskı dalında İkincilik Ödülü'nü kazanmıştır. 1960'ların sonlarına doğru düş ürünü öğeler içeren figürler yapmaya başlayan Aksoy, Paris'te bulunduğu yıllarda (1972-76) Dışavurumcu anlatımın egemen olduğu Gerçeküstücü (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) çalışmalara yönelmiştir. Sanatçının yer yer fantezi ve mizah öğeleri de kattığı yapıtlarında figürlere uyguladığı BİÇİMBOZMA'lar resimlerine dramatik bir anlatım kazandırmıştır. 1977'de yaptığı *Hayat Ağacı* adlı resmi Gerçeküstücü anlatımın yanı sıra NAİF bir yaklaşımı da çağrıştırmaktadır. Aksoy çoğu kez figürleri kapalı mekânlar yerine manzara içine yerleştirme eğiliminde olmuştur. DYO Ödüllü Resim yarışmalarında, 1979'da Özel Ödül, 1980 ve 1981'de de Birincilik ödüllerini alan sanatçı yine 1981'de Kültür Bakanlığı'nın "Atatürk Kurtuluş Savaşı ve Devrimler" konulu resim yarışmasında Birincilik Ödülü'nü, Vakko'nun "Yurtta Sulh Cihanda Sulh" adlı yarışmasında da Mansiyon kazanmıştır. Yağlıboyalarının yanı sıra özgün baskı çalışmaları da vardır.

N.Arslan

AKSOY, Fahir (1917, İstanbul)
Türk ressam.
Halk sanatının etkilerini yansıtan NAİF anlatımlı resimleriyle tanınır.

Resim öğrenimi görmemiş, meslek yaşamına gazeteci olarak 1935'te *Vakit* gazetesi ve *Edirne Postası*'nda başlamış; 1941'den sonra sanat yazıları, eleştiriler ve öyküler yayımlamıştır. Bir süre Ankara'da *Ulus* gazetesinde ve Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nde çalıştıktan sonra çeşitli işler yapmış, resme Orhan PEKER ve şair-ressam Metin Eloğlu'nun (1927-85) destekleriyle 1961'de başlamıştır. Kısa bir süre soyut denemeler yapan Aksoy, 1962-63'te naif anlatıma yönelmiş, kendini bu anlayış içinde geliştirerek 1969'da Bratislava Uluslararası Naif Sanat Trienali'ne katılmıştır. Genellikle çevresinden etkilenen Aksoy kimi zaman resimlerine gençlik anılarını da katmış; çarşıları, sokakları, gecekonduları, gezip gördüğü yerleri katışıksız canlı renkler ve nakışçı bir yaklaşımla betimlemiştir. Sanatçı, *Horoz Doğuşu* (1979) ya da *İnanç* (1979) gibi resimlerinde de görüldüğü gibi naif anlatıma özgü, MİNYATÜR'leri anımsatan bir perspektif anlayışı uygulamıştır. 1970'lerde İzmir'e yerleşen Aksoy, 1974'te *Köken* adlı bir dergi çıkarmış; 1983'te de aynı adla HAT, EBRU, RESİMYAZI ve minyatür gibi geleneksel sanat türleri üzerine yoğunlaşan bir sanat atölyesi kurmuştur. Sanatçının *Naif Sanat* adlı kitabı 1990'da basılmıştır.

Z.Rona

AKSOY, Mehmet (1939, Yayladağı, Hatay)
Türk heykelci.
Biçimin soyut estetiğini zorlayan çağdaş FİGÜRATİF heykelleriyle tanınır.

1961'de girdiği Güzel Sanatlar Akademisi'nde (GSA, b.MSÜ) kısa bir süre Resim Bölümü'nde öğrenim gördükten sonra heykelci Şadi ÇALIK'ın yönlendirmesiyle Heykel Bölümü'ne geçerek eğitimini Çalık atölyesinde tamamlamıştır. 1967'de mezun olduktan sonra aynı bölümde üç yıl asistanlık yapan sanatçı 1970'te burslu olarak gittiği Londra'da iki yıl kalmıştır. 1972'de Berlin'e gitmiş ve 1977'ye değin buradaki Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim görmüştür. 1978-81 arasında İDGSA (e.GSA) Heykel Bölümü'nde öğretim üyeliği yapan Aksoy 1981'den 1990'a kadar çalışmalarını Berlin'de sürdürmüştür. Heykellerinde en temel insan duygularını ve durumlarını anıtsal bir anlatımla işlemiştir. Küçük boyutlu yapıtlarında bile bu anıtsallık kendini belli eder. Sanatçı taşa, özellikle de mermere büyük bir duyarlılıkla yaklaşmış, Anadolu taş işçiliğinin kaybolan üstün tekniğini ve eski uygarlıkların heykelcilik geleneğini çağdaş bir yorumla canlandırmış, Anadolu efsanelerine göndermeler yaparak Türk kültürünün kökenlerine inmeye çalışmıştır. Figüratiften soyuta uzanan zengin bir biçim çeşitliliğinin yanı sıra yapıtlarında coşkulu, devingen ve vurgulu biçimlerden yararlanarak kendine özgü bir anlatım dili geliştirmiştir. Biçimsel nitelikleri ne olursa olsun bütün yapıtları hümanist bir yaklaşımın ürünüdür.

Mehmet Aksoy sanat yaşamının başlarında *Güney Afrikalı Zenci Kardeşim* (1979) ve *1 Mayıs 1977* (1980) gibi barış ve özgürlüğe yönelik toplumsal içerikli yapıtlar üretmiştir. Daha sonralarıysa evrensel temalara yönelmiş, ayrıca *Kara Delik* ile *Kibele ve Atis* gibi evrenin gizemini işleyen soyut heykeller yapmıştır. Taş kütleyi içinde gerçekten bir figür saklıymışçasına işleyen, kütlenin içinden dışına, kabuğundan da içine akıcı biçimlerle eklemlendiren Aksoy, aynı zamanda pozitif-negatif, içbükey-dışbükey gibi biçim karşıtlıklarıyla da yapıta her yönde ivme ve hareket kazandırmıştır. Sanatçının çok parçalı heykellerinde bile yapıttaki bu farklı yönlendirmelere ve harekete anlam ve düzen veren bir biçim bütünlüğü söz konusudur. Kütlenin dış çizgisi ve görsel eksenler görünmez bir çerçeve oluşturarak heykelin içinde yer aldığı mekânla etkileşime girerek devinim kazanmasına neden olur. Yüzeyi akışkan dokularla işleyen Aksoy, yapıtlarında ışığın süzülmesini ya da yansımasını sağlar. Işık ve biçimi, taşın damarı, tonu ve ışığı emme gücüyle denetler. Kimi yapıtlarında taşı doğal haliyle, işlemeden kullanarak, heykelin içeriğine ve biçimsel bütünlüğüne uydurur. Aksoy'un *Ayrılık* (1990, Merchant Bank, Bebek) gibi açık hava heykellerinin yanı sıra *İş Göççüleri* (1987, Berlin), *Hitler'in Ordusundan Kaçan Askerler Anısına* (1989, Potsdam) ve *Toprak Ana* (1992, Ankara) gibi anıt çalışmaları da vardır. Sanatçı, 1989 2.Uluslararası İstanbul Bienali'ne "Şahmeran Öyküleri" adlı projeyle katılmış; Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nde 1966'da İkincilik (Birincilik verilmedi), 1970'te Birincilik, 1979'da Başarı ödüllerini; 1990'da da 3.Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'nde Birincilik Ödülü ile Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü kazanmıştır.

J.N.Erzen

AKSUNGUR, Rahmi (1955, İzmir)
Türk heykelci.
Yapıtlarındaki anlatıma uygun olarak çeşitli malzemeler kullanan sanatçı, heykellerinin yanı sıra anıtheykelleriyle de tanınır.

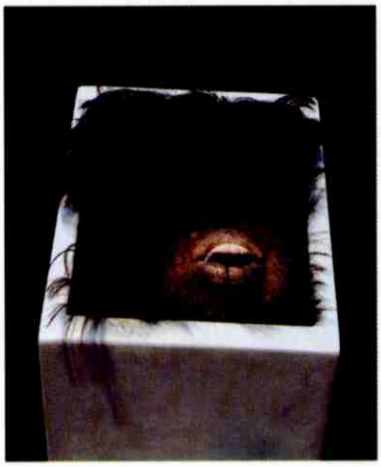
Sanat eğitimini 1973-79 arasında İstanbul İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Heykel Bölümü'nde Şadi ÇALIK, Hüseyin GEZER, Tamer BAŞOĞLU ve Ali Teoman GERMANER'in atölyelerinde yapmış, mezun olduktan sonra aynı kurumda asistan olarak göreve başlamıştır. 1989'da Heykeltıraşlar Derneği'nin kurucuları arasında yer alan sanatçı 1990'da da Cumhurbaşkanlığı Binası



AKSOY, Fahir, *Düşümdeki İstanbul.*



AKSOY, Mehmet, *Geyik Başı*, taş, 23x55x37 cm.



AKSUNGUR, Rahmi, *Kinetik Heykel*, ahşap, silikon ve kil, 90x21x21 cm.



AKSÜĞÜR-DUBEN, İpek, *Artemis*, 1995, Ephesos, yerleştirme, el yapımı flama, 510x322.5cm. (içten), 600x357.5 cm. (dıştan).



AKSÜT, Levent ve MARULYALI, Yaşar, *Dumlupınar Zafer Anıtı*, 1976, Çanakkale.

Sanat Eserleri Tespit Komisyonu'nda görev almıştır. Tunç, demir, ahşap, mermer ya da silikon gibi çeşitli malzemelerle çalışan Aksungur'un yapıtlarında ifade açısından bir bütünlük söz konusudur; boyut farklılığı bu bütünlüğü etkilemez. Negatif-pozitif kütle ve mekân ilişkilerinin etkileşimi, malzemenin üslupsal olanakları ve kütledeki yoğun enerji ve gerilimlerin yarattığı bir iç dinamizm sezilir. Sanatçının heykel-anıt çalışmaları arasında her birini Birincilik Ödülü'nü kazandığı yarışmalar sonucunda gerçekleştirdiği Erdek *Atatürk Anıtı* (1982), Tuzla Deniz Harp Okulu *Türk Denizciliği Anıt Heykeli* (1984) ve Ankara TBMM *Egemenlik Anıt Heykeli* (1986) bulunmaktadır. Aksungur ayrıca 1986'da Hüseyin Gezer'le birlikte Fatih Anıtı Yarışması ile Milli Savunma Bakanlığı Devlet Mezarlığı Plastik Elemanları Yarışması'nda üç heykeli ile, 1990'da da Kıbrıs Karaoğlan Şehitliği Anıt Heykel Yarışması'nda Birincilik ödüllerini almış; 1977'de İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi ve 1986 Mimar Sinan Anıtı Yarışması'nda İkincilik ödüllerini, 1987'de de Ruhi Su Mezar Anıtı Yarışması'nda Gümüş Madalya'yı kazanmıştır.

Z.Rona

AKSÜĞÜR-DUBEN, İpek (1941, İstanbul)
Türk ressam.
Yapısal ve düşünsel araştırmanın aşamalarını yansıtan FİGÜR ve PORTRE'leriyle tanınır.

1961'de Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'nden mezun olduktan sonra 1963'te ABD'de Agnes Scott College'de felsefe ve sanat tarihi dallarında eğitim görmüş, 1965'te Chicago Üniversitesi'nde siyaset bilimi dalında lisansüstü çalışmasını tamamlamış, 1971'de de New York'ta Sanat Öğrencileri Birliği'nde Robert Hale ile çizim ve anatomi çalışmıştır. 1972-76 arasında eğitim gördüğü New York Çizim, Resim ve Heykel Atölye Okulu'nda (*Studio School*) Leyland Bell, Mercedes Matter, Nicholas Corone ile figüratif, George Mc Neil, Esteban Vincente ile soyut resim çalışmış; 1984'te de İstanbul'da MSÜ'de "Türk Resmi Eleştirisi: 1900-1950" adlı teziyle doktora derecesi almıştır. Aksüğür 1970'lerde insan bedeninden hareketle biçimlendirdiği ve "Şerife" adını verdiği bir dizi elbise gerçekleştirmiş, ardından bu arayış çerçevesinde portre çalışmalarına yönelmiştir. 1991'deyse kendi bedeninden hareketle yaptığı "şablon" figürleriyle yetkin bir anlatıma ulaşmıştır. Aksüğür, biçimsel ve düşüncel araştırmalar sonucunda ortaya çıkardığı bu "şablon" figürleri çoğaltarak kökü Osmanlı'ya dayanan geleneksel bezeme öğeleriyle birarada kullanmıştır. Hem toplumun hem de bireyin iç derinliğine inerken bir yandan da Doğu ve Batı'yı karşıtlıklarıyla gündeme getirmiştir. Aksüğür, 1994'te kendi fotoğraflarından yola çıkarak biçimlendirdiği yapıtlarında fotoğraf üstüne karışık malzemelerle müdahalelerde bulunmuş; ayrıca ofset ve bilgisayar tekniklerinden yararlanarak kimlik sorununu gündeme getirmiştir. Çeşitli tekniklerle çalışan, kağıt ya da tuval üstüne renkli kalem, alçı, akrilik, füzen gibi malzemeler kullanan ve KOLAJ'lar da yapan Aksüğür, 1980'de I.Günümüz İstanbul Sanatçıları Sergisi'nde Başarı Ödülü'nü almıştır. *L.Görünür, ZR*

AKSÜT, Levent (1930, İstanbul)
Türk mimar.
Ortağı Yaşar MARULYALI'yla birlikte gerçekleştirdiği çok sayıda büro, eğitim, sağlık ve sanayi yapısıyla tanınır.

1953'te İTÜ Mimarlık Fakültesi'ni bitirmiştir. Mesleki çalışmalarını 1955'ten bu yana Marulyalı'yla birlikte Umumi Mimarlık Mühendislik-Müteahhitlik ve Müşavirlik Ortaklığı'nda (UMO) sürdürmektedir. 1960-61'de İstanbul Belediyesi Planlama Müdürlüğü'nde çalışmış, bu görevi sırasında belge uygulamasını hazırlayarak yürürlüğe girmesini sağlamıştır. 1962-68 arasında MİMARLAR ODASI İstanbul Şubesi'nde, 1969'da odanın Ankara'daki merkezinde yönetim kurulu üyeliğinde bulunmuş, 1964-66 arasında Mimarlar Odası Yayın Kolu başkanlığı yapmıştır. Ayrıca, 1972-82 arasında İTÜ danışman mimarlığı görevinde bulunmuştur.

Aksüt-Marulyalı ikilisi çok sayıda ulusal ve uluslararası mimari proje yarışmasına katılmış, sekiz Birincilik, yedi İkincilik, çok sayıda derece ve mansiyon kazanmıştır. Bunlar arasında, Elazığ *DMMA Kampüsü* (1961), *Dumlupınar Zafer Anıtı ve Tesisleri* (1963), Antalya *SSK Hastanesi* (1963), Trabzon *Göğüs Hastalıkları Hastanesi* (1968), İstanbul *Adli Tıp Binası* (1971), Kıbrıs *Özgürlük Anıtı* (1976, Walter Machate ile) yarışmaları Birincilik ödülleri ve Londra Uluslararası İslam Kültür Merkezi ve Camisi yarışması (1969) İkincilik Ödülü sayılabilir. Yine Marulyalı'yla birlikte gerçekleştirdiği yapılar arasında, *EÜ Yurtları, Yemekhane ve Çarşı Tesisleri* (1968), İzmit'te *Aygaz Gaz Aletleri Fabrikası* (1969), İstanbul'da *Darıca Turistik Tesisleri ve Dinlenme Evleri* (1974), *Bayrampaşa Küçük Sanayi Sitesi* ve *Soğuk Hava Depoları* (1980), T.İş Bankası *Balmumcu İş Hanı* (b.Cam Han; 1982), *Dışbank Genel Müdürlük Binası* (1984, Gayrettepe), *İTÜ Ayazağa Kampüsü, Temel Bilimler, Nükleer Enerji, Jeodezi ve Fotogrametri Yüksek Frekans Tekniği Bölümleri Binası, BÜ Genel İdare, Rektörlük ve TV Stüdyoları Binaları* (Hisarüstü), *PTT Genel Müdürlüğü Telekomünikasyon Binası* (1983, Gayrettepe), *Anadolu Sigorta Binası* (1987, Gayrettepe), *THY Genel Müdürlük Binası* (1988, Yeşilköy), *Maya İş Merkezi* ve *Şişli Belediye Sarayı* (1992, Gayrettepe), *Migros Genel Müdürlüğü Binası* (1992, Kadıköy), *Çayırova Cam Fabrikası* ve *Migros Binası* (1992, Merter), Kırım'da *300 Yataklı Çocuk Hastanesi* (1990, Yalta) ve *Yalta Oteli, Kültür Merkezi ve Spor Tesisleri* (1990) bulunmaktadır. Aksüt-Marulyalı ikilisi 1977'de Türkiye'de ilk kez geliştirip imal ettikleri prefabrike, uzay kafes örtü sistemini büyük açıklıklı çeşitli yapılarda uygulamışlardır. Örnek olarak İstanbul'da, *İTÜ Spor Salonu* (39m; 1987, Ayazağa), *Robert Kolej Spor Salonu* (33m; 1988, Arnavutköy), *TED Tenis Kortu* (43m; 1989, Tarabya); *Ankara'da Harp Okulu Yüzme Havuzu* (48m; 1987), *Adnan Ötüken Buz Pateni Pisti* (42m; 1988); Moskova'da *Nov Hotel Atriyumu* (39m; 1991) ve Katar'da *Doha Sergi Sarayı* (25x25m, alan 100x100m; 1991) verilebilir.

M.Aydın, MK

AKUAMANİL (Lat.*aqua*: su, *manus*: el'den Fr.*aquamanile*)
İng.*bronze ewer*, Alm.*Gießgefaß*.
Ortaçağda bakır ya da sarıdan (pirinç) yapılmış bir tür sıvı kabı. Hayvan ya da atlı gibi alışılmamış biçimlerde olan bu kapları, Hıristiyan KİLİSE'sinde rahipler ayinden önce el yıkamakta kullanırdı. Ayrıca →LİTURJİ.

AKUATİNT (Lat.*aqua*: su, *tinte*: boya'dan Fr.*aquatinte*) = **LEKE BASKI**

AKURGAL, Ekrem (1911, Tulkarem, Hayfa)
Türk arkeolog ve eğitimci.
Araştırmaları ve yayınlarının yanı sıra Anadolu arkeolojisine yaptığı önemli katkılar ve yetiştirdiği bilim adamlarıyla tanınan, uluslararası önemde bir bilim ve düşünce adamıdır.

İsrail'deki antik Caesareia kenti harabeleri yakının-

da doğmuş olmasına karşın, babası onun başkentli görünmesini yeğleyerek nüfus kağıdında doğum yerini İstanbul olarak göstermiştir. İki yaşındayken ailesiyle birlikte önce İstanbul'a, sonra da Adapazarı'nın Akyazı kasabasına gelen Akurgal, ortaöğrenimini 1931'de İstanbul Erkek Lisesi'nde tamamladıktan sonra bir yıl İÜ Hukuk Fakültesi'nde okumuş, 1932'de devlet sınavını kazanarak Almanya'ya gitmiş ve 1940'a değin Berlin'de arkeoloji öğrenimi görüp, doktorasını da yaptıktan sonra 1941'de Türkiye'ye dönmüştür. Aynı yıl AÜ DTCF'nin Klasik Arkeoloji Bölümü'ne önce asistan, sonra doçent olarak atanmış, 1949'da profesör, 1957'de ordinaryüs profesör unvanını almış, 1958-59'da da aynı kurumda dekanlık görevinde bulunmuştur. 1943-83 arasında üyesi olduğu Türk Tarih Kurumu'nun (TTK), 1951-61 arasında ve 1982-83'te genel sekreterliğini de yapan Akurgal, Anadolu arkeolojisinin belirli bir program içinde araştırılmasını planlayarak İzmir'de bir arkeoloji istasyonu kurmuş ve 1948-93 arasında TTK, Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü ve AÜ adına Batı Anadolu'nun Demir Çağı'nı (MÖ 1200-600) aydınlatma amacını güden Eski İZMİR (Bayraklı), PHOKAİA (b.Foça), Sinop, DASKYLEİON (b.Ergili), PİTANE ve ERYTHRAİ (b.Ildırı, Çeşme) kazılarını yönetmiştir. Otuz yıl boyunca Bayraklı'daki Tepekule mevkiinde yaptığı kazılarla MÖ 1050-300 arasına tarihlenen Eski İzmir kentinin en eski ve önemli İon tapınaklarından (→DÜZEN) biri olan *Athena Tapınağı*'nı, evlerini, heykel ve vazolarını, ayrıca Sinop'un Arkaik Dönem'ini (MÖ 600-450), Manyas Gölü'nün güneydoğu kıyısındaki Daskyleion öreninde Pers satraplık merkezini, Çandarlı'da Anadolu'nun en zengin vazo koleksiyonunu veren mezarlığı (MÖ 700-550), Phokaia'da *Athena Tapınağı*'nı (MÖ 600-550) ve Erythrai harabelerinde gene bir *Athena Tapınağı* ile İon uygarlığının (→İONİA) mimarlık, heykel ve seramik ürünlerini gün ışığına çıkarmıştır.

1942'den başlayarak *Ulus, Zafer, Milliyet* ve *Cumhuriyet* gazeteleriyle, *Ülkü* ve *Varlık* dergilerinde Türk sanatı, Helen kültürü (→YUNAN), ORTA ASYA Türk sanatı ve özellikle mimarlık konularında bilimsel makaleler yazan Akurgal, 1952'den bu yana bir yandan da Avrupa, ABD ve SSCB'deki (b.BDT) çeşitli üniversitelerde konferanslar vermiş, 1956'da *Anatolia* dergisini kurarak Türk bilim adamlarının arkeoloji ve Türk sanatı alanlarındaki çalışmalarının dünyaya duyurulmasını sağlamıştır. Ayrıca, Almanya'da yayımlanan *Epigraphica Anatolica* ve *Kadmos* gibi bilimsel dergilerle İtalya'da arkeoloji meraklıları için hazırlanan 70 bin tirajlı *Archeo* dergisinin yayın kurulunda görev almıştır. 1961-62'de ABD'deki Princeton, 1971-72'de Almanya'daki Berlin, 1976'da İtalya'daki Piza ve 1980-81'de Avusturya'daki Viyana üniversitelerinde konuk profesör olarak dersler veren Akurgal, kendi üniversitesinde Türk Sanat Tarihi ve Kütüphanecilik bölümleri ile EPİGRAFİ dalını kurduğu gibi 6 bin ciltlik bir kitaplık oluşturmuştur.

Anadolu arkeolojisi ve sanatı üzerine çok yönlü araştırmalar yapan Akurgal, çağlar boyu bu topraklarda yaşamış insan topluluklarının birbirleriyle ilişkileri ve tarih içindeki etkileşimleriyle ilgilenmiş, günümüzle ilişkilerini sorgulayarak, özellikle HİTİT, Phryg (Frig →PHRYGİA), URARTU ve GEÇ HİTİT sanatlarını incelediği pek çok kitap yayımlamıştır. Başlıca yapıtları arasında, *Griechische Reliefs aus Lykien* (1942; Likya'daki Yunan Kabartmaları), *Späthethitische Bildkunst* (1948; Geç Hitit Resim Sanatı), *Phrygische Kunst* (1955, Phryg Sanatı), *Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander* (1961; Homeros'tan İskender'e Anadolu Sanatı), *Die Kunst der Hethiter* (1976 [1961]; *The Art of the Hittites*, 1962; *Arte degli Ittiti*, 1962; Hitit Sanatı), *Orient und Okzident* (1981 [1966]; *The Birth of Greek Art*, 1968; *The Art of Greece, Its Origins*, 1968; *Orient et Occident*, 1969; *Oriente e Occidente*, 1969; Doğu ve Batı), C.Mango ve R.Ettinghausen ile hazırladığı *Treasures of Turkey* (1966; Türkiye'nin Hazineleri; Almanca, Fransızca, İtalyanca ve İspanyolca'ya çev.), *Ancient Civilizations and Ruins of Turkey* (1993 [1969]; *Civilizations et Sites Antiques de Turquie*, 1986; *Anadolu Uygarlıkları*, 1993), *The Art and Architecture of Turkey* (1980; *Kunst in der Türkei*, 1980; *L'Art en Turquie*, 1981; Türkiye Sanatı), *Alt-Smyrna* (1983; Eski İzmir), *Griechische und römische Kunst in der Türkei* (1987, Türkiye'de Yunan ve Roma Sanatı), Robert Mantran, Jean-Paul Roux ve P.Bordas ile hazırladığı *Turquie* (1990, Almanca'ya da çev.), *Eskiçağ'da Ege ve İzmir* (1993) sayılabilir.

1951-81 arasında GAYRİMENKUL ESKİ ESERLER VE ANITLAR YÜKSEK KURULU üyeliğinde bulunan, ayrıca Türkiye'deki Alman kültür merkezlerinin istişare kurulu, Türkiye-Yunanistan Dostluk Derneği ve Ege Kültür Vakfı başkanlıklarını yürüten Akurgal, Avusturya (1968), İngiliz (1968), İsveç (1969), Danimarka (1972), Fransız (1978), Vestfalya (1983, Almanya) ve İtalyan (1983) akademileri üyesidir. 1992'de asil üyeliğine seçildiği Fransız Akademisi Eski Çağ Bölümü'ndeki koltuğu kendisi yaşadığı sürece "Akurgal" adını taşıyacaktır. Bordeaux (1961, Fr.), Atina (1988, Yun.), Lecce (1990, İt.) ve Anadolu (1990) üniversitelerinden onursal doktorluk unvanı alan Akurgal, *Londra Hellenic Society* (1954, İng.), Washington Arkeoloji Enstitüsü (1979, ABD) ve Avusturya Arkeoloji Enstitüsü (1987) ile kurucularından olduğu Türkiye Bilimler Akademisi'nin (1993) Şeref üyesidir. Akurgal ayrıca, Alman Büyük Liyakat Nişanı (1972), Goethe Madalyası (1979), TC Kültür Bakanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü (1981), T.İş Bankası Arkeoloji Büyük Ödülü (1983), TÜTAV Büyük Ödülü (1985), Venedik Doğu Uygarlıkları İnceleme ve Araştırma Merkezi *I Cavalli d'Oro di San Marco* Ödülü (1986), İtalyan *Commandatore* Nişanı (1987), Fransız *Legion d'Honneur Officier* Rütbesi (1990) ve Belçika Şeref Nişanı sahibidir. *M.Kazmaoğlu*

AKUSTİK *(Gr.akouein:* işitmek'ten *akoustos)* İng.*acoustics*, Fr.*acoustique*, Alm.*Akustik*.
Sesin oluşumunu, fiziksel özelliklerini, çevreyle etkileşimini ve uygulamadaki kullanımıyla sorunlarını inceleyen bilim dalı; ses bilgisi. Akustik, fizik biliminin sesle ilgili bir bölümünü oluşturmaktadır. Sesin kaynakları, doğuşu, dalgasal karakteri, frekansı, genliği, dalga boyu, duyulma sınırları gibi konular akustik başlığı altında toplanmaktadır. Ayrıca sesin yayılması, iletilmesi, yansıtılması, kırınımı, yutulması gibi sesle ilgili fiziksel olaylar da, bu kapsamda ele alınmakta; yapı içindeki sesle ilgili olaylar, akustik konfor koşullarının sağlanması, ses yalıtımı gibi konularla ilgili sorunlar ve çalışmalar "yapı akustiği" başlığında incelenmektedir.

Akustik konusunun fiziksel, ama aynı zamanda da fizyolojik bir nitelik taşıması nedeniyle akustiği, kaynakları aynı, ancak birbirinden farklı olan sessel ve işitsel olaylarla ilgili bir bilim dalı olarak değerlendirmek gerekmektedir. Mekanik titreşimlerden kaynaklanan, katılar, sıvılar ve gazlar aracılığıyla iletilen sessel olaylar, çevrede sürekli var olan, kişiden bağımsız, fiziksel bir olgudur. Öte yandan, tüm canlılar gibi insan da doğası gereği yalnızca belirli frekans sınırları arasındaki titreşim-

leri ses olarak algılayabilmekte, belirlenen bu alt ve üst algılama sınırları dışındaki titreşimler duyu dışı kalmaktadır. Hissedilen bölgeyle ilgili olarak kişiye göre az da olsa değişebilen algılamalar, akustik konusunun fizyolojik yönünü oluşturmaktadır. Ayrıca, aynı düzey ve frekanstaki seslerin belirli ortamlarda rahatsız edici olmamasına, hatta dinlenebilmesine karşın, daha değişik ortam ve koşullarda gürültü olarak algılanması da, akustik kavramında öznel ve psikolojik bir yönün varlığını ifade etmektedir. Akustik olayların kişiler üstünde göz ardı edilemeyecek düzeyde etkisi vardır. Ortam ve koşullara göre olumlu ya da olumsuz olabilen bu etkiler, fizyolojik ve psikolojik sonuçlar doğurabilmektedir. Çok sessiz ortamlarda yaşama zorunluluğu insanlarda ruhsal bazı sorunlara yol açabildiği gibi, şiddetli gürültülü ortamlar işitme duyusunun kaybolması ya da geçici olarak zayıflaması, sinirsel rahatsızlıklar, dolaşım bozuklukları, uykusuzluk gibi sonuçlar doğurabilmekte, bireyi alıngan ya da öfkeli hale getirebilmektedir.

Özellikleri:

Ses, mekanik titreşimlerden doğan ve bu kaynaktan dalgalar halinde yayılan bir enerjidir. Sabit odak ve hareketsiz havada eşmerkezli küreler biçiminde yayılım gösterir. Bu titreşimlerden frekansı 16-20kHz arasında olanlar, insanlar tarafından duyulabilen seslerdir. Duyulabilen seslerle ilgili bu alt ve üst frekans sınırları, algılayıcı canlının türüne bağlı olarak değişebildiği gibi, insanlarda da yaş, yaşama ve çalışma ortamı gibi etmenlere bağlı olarak değişebilmektedir. Sesin nitelendirilmesinde, dalgasal karakterinin sonucu, dalga boyu ve frekansından kaynaklanan incelik-kalınlığı ve dalga genliğine bağlı olarak değişen gücü belirleyici olmaktadır. Kalın sesler olarak kabul edilen dalga boyu uzun, düşük frekanslı seslerin frekansı arttıkça ses incelmekte, dalganın genliğiyle birlikte sesin gücü de değişmektedir. Ses, bu iki özelliğin farklı kompozisyonlarıyla müzik, konuşma ve gürültü olarak algılanarak tanımlanmaktadır. Ses dalgası genliğinin oluşturduğu etki "akustik basınç" olarak ölçülür. Duyulan alt sınır 0.2 µbar ile 200 µbar arasında yer alan bu basıncın üst sınırı aşmasıyla kulakta önce acı, daha sonra da zedelenme görülür. Bu sınır basınç değerinden hareketle, duyulabilen seslerle ilgili en düşük ses şiddeti 10^{10}µw/cm^2 ve en şiddetli ses 100^{10}µw/cm^2 olarak elde edilir. Öte yandan, ses şiddetinin pek anlatımcı olmayan salt fiziksel bir değer olması nedeniyle, işitilebilen en düşük ses şiddetine logaritmik oranı biçiminde belirlenen "ses seviyesi" olarak ölçülmesi yoluna gidilmiştir. Böylelikle desibel (db) cinsinden adlandırılan ses seviyesinin alt sınırı 0 db, kulakta sancı uyandıran üst sınırıysa 120 db değerini almakta ve ses seviyelerinin toplamı logaritmik olarak artmaktadır. Ancak, fiziksel yönden yapılan bu değerlendirmelere karşın, fizyolojik açıdan insan kulağının her frekanstaki sese aynı düzeyde hassas olmayışı nedeniyle duyusal açıdan farklı bir değerlendirmeye gidilmiştir. Kulağın en hassas olduğu sesler, 3.5-4kHz arasındaki seslerdir. Duyulabilecek en düşük şiddette ses için maksimum olan frekansa bağlı fizyolojik duyarlılık farkı, sesin şiddetinin artmasıyla azalır, ancak ortadan kalkmaz. Bu durumda, bir sesin işitsel algılanma şiddetine eşdeğer bir duyulanma yaratan, frekansı 1kHz olan yalın sesin desibel cinsinden fiziksel şiddetinin sayısal değeri Phon (P) olarak ifade edilmiştir. Phon değeri, işitsel duyulanmanın büyüklüğünü belirtmediğinden, seslilik kavramının tam sayısal anlatımı yönünden bir çözüme varabilmek için insan kulağının yapısı ve işitme yeteneği de dikkate alınarak, Sone (S) sayısal tanımına gidilmiştir. 40P'lik bir işitsel şiddet için 1S seslilik kabul edilerek, aradaki ilişki bir bağıntıyla kurulmuştur. Böylelikle, bir derecede toplamayla artışın belirlenmesi olanağını veren, gerçek sesliliğe yakın bir sayısal tanıma ulaşılabilmiştir.

Sesin Oluşumu, Yayılması, Yansıması, Kırılması ve Yutulması:

Sesler, mekanik titreşimler yapan katı cisimlerden, titreşen hava sütunlarında, hava içinde hızla yer değiştiren maddenin doğurduğu hava girdaplarında ve ani basınç değişmeleri gibi nedenlerle oluşmaktadırlar. Ses kaynakları uygulamada nokta ve çizgi kaynaklar olarak değerlendirilebilir. Kaynakların boyutu sesi algılayanlara göre çok küçükse, bunlar "nokta kaynak" olarak adlandırılır. Bir hat boyunca var olan nokta kaynakların tümüyse, örneğin üstündeki taşıtlarıyla bir otoyol, "çizgi kaynak" olarak kabul edilmektedir. Nokta kaynaktan çıkan seslerin küresel yayılmasına karşın çizgi kaynaktan çıkan seslerin, kaynağın özelliği nedeniyle, silindirik yüzeyler meydana getirerek yayıldıkları kabul edilmektedir. Belirli bir kaynaktan oluşan ses, ortamın özelliğine göre bir boyutlu ortamlarda düzlem dalgalarla, iki boyutlu ortamlarda koşullarından kaynaklanan özel dalgalarla ve üç boyutlu ortamlarda küresel dalgalarla yayılma göstermektedir. Yapılardaki aydınlıklar, uzun koridorlar, asansör boşlukları, havalandırma kanalları gibi boyutlarından biri öbürlerinin en az 10 katı olan yapı bölümleri, akustik açıdan tek boyutlu ortam olarak değerlendirilebilir. Bu ortamlarda küresel karakterli ses dalgaları giderek düzlem dalgalar halini alır ve bu dalgaların yüzeylerinde bir büyüme olmaması nedeniyle, ses yutulmaları dikkate alınmazsa, ses başlangıçtaki şiddetini korur. Duvar ve döşeme gibi yapı bölümleri iki boyutlu akustik ortamı oluştururlar. Bu tür ortamlarda da ses, yayılma sırasında ortam geometrisi nedeniyle önemli bir kayba uğramamaktadır. Üç boyutlu ortamlardaki yayılım, sınırsız ortam olarak kabul edilen açık hava ile sınırlı ortam olan kapalı hacimlerde farklı özellikler gösterir. Sınırsız ortamda, yansımanın göz ardı edilecek düzeyde kalmasıyla düzgün küresel dalgalar biçiminde yayılan ses, sınırlı ortamda sürekli olarak yüzeylere çarparak yansır ve bu yansımalar, yutulup sönene değin doğrultusuz yayınık ses alanını doğurur.

Yayılan ses dalgaları herhangi bir engel yüzeyine rastladığında sesin bir bölümü yansıyarak geri dönmekte, bir bölümü yüzey tarafından yutulmakta, bir bölümü de yüzeyden içeri geçmektedir. Yansıtıcı yüzeye bağlı olarak yansıma, düzgün ya da yayınık olmaktadır. Karşılaştığı yüzeyin etkili pürüzlülük, gözeneklilik, esneklik gibi malzemeye has özellikleri sonucu ses, belirli düzeyde bir kayba uğrayarak yansır. Bu yutulan miktar sesin frekansının yükselmesiyle artar. Sesin bir bölümü de elemanı titreştirerek öbür tarafa geçer. Frekansın artmasıyla kitlenin karşı koyuşunun da artacağı bu geçiş, doğrudan ya da dolaylı olarak görülür. Karşılaşılan yapı öğesinin kesitinde ilerleyen dalga hareketi, bünyede bir kesiklik olmadıkça yayılmasını sürdürerek bitişik hacimlere geçer. Ses, hacimdeki yayılımı sırasında rastladığı aralık, köşe, kenar ve özellikle dar yarıklar ya da çizgili, dilimli bir yüzeyden geçince, doğru yolundan ayrılarak, gölge (ses kaynağını görmeyen bölge) içinde girişim saçakları oluşturur. "Kırınım" olarak adlandırılan bu olay yapı akustiğinde önemli sonuçlar doğurur. Ayrıca ses, fiziksel özellikleri tüm doğrultular boyunca özdeş olmayan ortamlarda hız ya da bir ortamdan öbürüne geçerken doğrultu değiştirir. Ancak, "kırılım" adı verilen bu olay yapıda belirgin sonuçlar doğurmaz.

Yapıda Akustik:
Meydana gelişi ve davranışları açısından fiziksel bir olay niteliğindeki sesle ilgili olarak yapı akustiği içinde ele alınan olaylar, YAPI ve yapı öğelerinde sesin oluşumu, yayılım, yalıtım ve yapılarda hacimsel akustik konfor koşullarının sağlanması biçiminde iki grupta toplanabilir. Birinci grupta, yapıyı kullananların gerek yapı dışından gelen, gerekse yapıda oluşan istenmeyen gürültüden (ses etkisinden) korunması temel sorundur ve bu sorunlara oluşan gürültünün doğrudan kaynağına müdahale, gürültünün algılayıcıya ulaşmasının önlenmesi ve gürültüden etkilenenlerin korunması ilkelerinden hareketle çözüm aranmaktadır. Gürültünün denetlenmesinde ilk akla gelen yöntem, gürültünün kaynağına müdahaleyle etkisinin azaltılmasıdır. Ancak, yapı içindeki ses kaynakları açısından kısmen etkili olan bu yaklaşım, dış gürültü kaynaklarının denetimi açısından çok dolaylı yönden olanaklıdır ve yapısal kararların dışındadır. Uygulamada özellikle üstünde durularak sonuç alınan, yapı içinde sesin yayılmasının ve iletilmesinin önlenmesine yönelik olan ikinci yaklaşımdır. Kaynaktan çıkan sesin yayılımının çevresel koşullara bağlı olduğu düşünülerek, tek boyutlu yayılma ortamlarında ses yutuculuğu yüksek malzeme kullanılması, özellikle yansımalar düşünülerek, yapı öğelerinin boyutlandırılması gerekmektedir. Sesin bir hacimden öbürüne geçişinde, moleküler etkileşim sonucunda geçme hali uygulamada göz ardı edilebilir; bu durumda yapı öğelerinde yüzey titreşimiyle geçme hali etkili olmaktadır. Benzer biçimde kapı, pencere gibi öğelerde de görülen bu geçişte yapı öğesi, kütlesi oranında direnç gösterir. Artan frekansla sesin bu geçişte karşılaştığı direnç de bağıl olarak artmaktadır. Bu nedenle, büyük kütleyi titreştirmek için daha fazla enerjiye gerek olacağından, geçişin arzulanmadığı yerlerde birim ağırlığı yüksek, boşluksuz, kalın öğelerin oluşturulması yoluna gidilmekte, çift tabakalı sistemler oluşturularak enerjinin yutulması hedeflenmekte, sesin doğrudan etkisinde olan tabakanın yumuşak ve yutucu özelliği bulunan malzemeden seçilerek, bu etkinin yükseltilmesine çalışılmaktadır. DÖŞEME gibi doğrudan darbe sesinin etkili olduğu noktalarda, adımla temasta olan kaplamanın olabildiğince esnek seçilmesi, bir yalıtım tabakası üstünde yüzer şap uygulaması gibi önlemlere gidilmektedir.

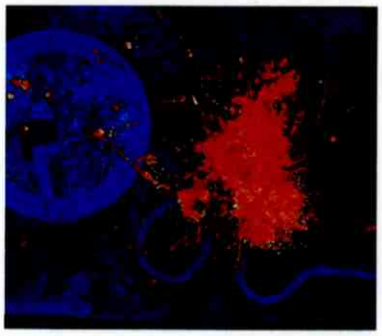
Doğrudan ses etkisinde kalanların korunması konusunda planlama aşamasında önlemler alınabilmektedir. Planlamada, yaşanan ve çalışılan hacimlerin yapının daha gürültüsüz yönüne alınması, gürültülü ve sessizlik gerektiren hacimlerin gruplandırılması, aralarında, özellikle sınai kuruluşlarda, arşiv, depo gibi hacimlerle perdeleme yapılması gibi çözümler seçilmektedir. Yapıların, özellikle büyük hacimlerin akustik konforu, sesin kırınımı, yansıması, sönümü gibi fiziksel olaylar nedeniyle bozulmaktadır. Bir hacimde, kaynaktan çıkan sesin, içbükey yüzeye çarpıp yansıyarak yeniden toplanma eğilimi göstermesine "odaklanma" denmektedir. Özellikle hacim içinde meydana gelen odaklanma, bir ikinci kaynak oluşturarak akustik konforu olumsuz yönde etkilemektedir. Kapalı hacimlerde sesin yansıma özelliğinden yararlanılarak belirli bölümlerde ses yoğunlaştırılabilmekte, ayrıca açık hava tesislerinde sesin, uygun planlanmış yansıtıcılar aracılığıyla dinleyici üstüne yönlendirilmesi sağlanabilmektedir. İnsanın yapısı gereği ses izlerinin kulakta 1/15 saniye kadar bir süre kalması, hacimdeki yansımayla sesin algılanmasında farklı etkiler doğurur. Bir ses kaynağından doğrudan gelen ses ile yansıyarak gelen ses arasındaki katedilen mesafe farkı 22m'den azsa "ses uzaması", 22-34m arasındaysa sesin özelliğine göre uzama ya da yankı, 34m'den fazlaysa "yankı" denen fizyolojik sonuç doğar. Yansıma ve yankı, hacimlerin boyut ve biçimine göre değişir. Ayrıca, yansıyan ses enerjisinin, başlangıçtaki enerjinin milyonda birine düşmesiyle sona erdiği kabul edilen reverberasyon (yankılanım, eko) süresinin de en iyi işitme koşullarını sağlayacak süreler içinde kalması, akustik konfor açısından gereklidir. Hacimsel akustik konfor koşullarının sağlanması öncelikle planlama aşamasında alınacak önlemleri ve bilinçli malzeme seçimini gerektirmektedir. Ayrıca yapı öğelerinin ve kullanılan malzemenin biçimlendirilmesi ve boyutlandırılması gibi konular da önem taşımaktadır.
2591, 3146. ***H.Y.Ersoy***

AKVAREL (Lat.*aqua:* su'dan Fr.*aquarelle*) = **SULUBOYA**

AKYAVAŞ, Erol (1932, İstanbul)
Türk ressam.
HAT ve MİNYATÜR sanatlarının izlerini taşıyan soyut (→SOYUT SANAT) yapıtlarıyla tanınır.

İlk ve ortaöğrenimini tamamladıktan sonra 1948'de bir süre Bedri Rahmi EYUBOĞLU'nun atölyesinde resim çalışmıştır. Bu yıllarda Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne devam eden sanatçı 1949'da eğitimini yarım bırakarak İtalya'ya gitmiş, Floransa Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'ne girmiştir. Kısa bir süre sonra Paris'e geçerek LHOTE ve LÉGER'nin atölyelerinde çalışmıştır. Bu yıllarda geometrik-soyut yapıtlar (→GEOMETRİK-SOYUTLAMA) gerçekleştiren Akyavaş, 1951'de ABD'ye geçmiş ve 1965'te bu ülkeye yerleşmiştir. Sanatçı, burada resim çalışmalarının yanı sıra, Illionis Teknoloji Enstitüsü'ne (IIT) girerek mimarlık eğitimi görmüştür. Enstitüde önce MIES VAN DER ROHE, ardından da WRIGHT'ın öğrencisi olan Akyavaş, uzun bir süre Eero SAARINEN'le de çalışmıştır. Amerika'da bulunduğu ilk yıllarda soyut-geometrik anlayıştan uzaklaşarak Gerçeküstücü (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) uygulamalara yönelmiştir. Sanatçı bu bağlamda 1960'ların sonunda gerçekleştirdiği ve adı *Viva* (yaşasın) sözcüğü ile başlayan *Yaşasın Vietnam, Yaşasın Seksapelliler* ve *Yaşasın Profumo* gibi yergi dolu resimlerinde güncel olayları, karikatürü anımsatan figürlerle burjuva ahlakçılığına karşı bir tavırla ele almış ve savunulan değerlerle gerçek davranışlar arasındaki çelişkileri vurgulamıştır. Gerçeküstücü nitelikler, özellikle aldığı mimarlık eğitimiyle mekân ilişkileri açısından belirginlik kazanmış, sanatçı mimari MEKÂN kavramından yola çıkarak, Jung ve Freud'un bilinçaltını açığa çıkaran görüşlerinden etkilenmiş; iç dünyasındaki kaygıları ve çelişkileri dile getirmiştir. 1970'lerin ortalarında yer yer Türk minyatür sanatından etkilenerek; içlerinde piramitler, tabutlar, kilitler, demir parmaklıklar, işkence ve ölüme ait birçok simgeyi barındıran kalın duvarlarla çevrili kent resimleri gerçekleştirmiş, bu resimlerinde akıldışı perspektif düzenleri uygulamıştır. Akyavaş bu resimlerinin ardından kimilerinin tepesi kesilmiş olan piramitleri, küpleri, konileri ve garip geometrik biçimleri düz ya da tuğla örgülü masaların üstüne yerleştirdiği bir dizi tuval gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu doğrultudaki imge dağarcığını 1980'lerin başında yaptığı "Çarpışmanın Sonu" ve "Zaferin Şerefi" gibi dizilerinde daha da genişleterek yetkinleştirmiştir.

Hat sanatı Akyavaş'ın resimlerine yks.1980'lerin ortalarında girmiş, sanatçı 1984'te gerçekleştirdiği "Kimya-i Saadet" adlı dizisinde guvaş, sulandırılmış toz boyalar ve yaldızla, minyatürlere özgü ör-



AKYAVAŞ, Erol, 1987, tuval üzerine akrilik, (Detay).



AKYILDIZ, Mevlut, *Deniz Tanrısı*, 1956, tuval üzerine yağlıboya.

geleri, hat örneklerini, bulutları vb öğeleri, mekânsal ilişkileri de dikkate alarak grafik bir düzen içinde istiflemiştir. Sanatçının Doğu-Batı bileşimine ilgisi bu yapıtlarıyla görsellik kazanır. Akyavaş, 1980'lerin sonuna doğru gerçekleştirdiği "Hallac-ı Mansur" dizisinde (1988) tasavvuf felsefesiyle derinden ilgilenmeye başlamış; bunu hat, minyatür ve EBRU gibi geleneksel türlerin soyut bir düzen içinde kurgulandığı "Miraçname" (1988) adlı taş baskıları izlemiştir. Akyavaş, 1989 2.Uluslararası İstanbul Bienali çerçevesinde *Aya İrini* için gerçekleştirdiği *Fihi Ma Fih/İçindeki İçindedir* adlı YERLEŞTİRME'sinde üç tane pleksiglas levhanın arkasını altın varakla kaplamış ve her birinin üstüne İslamlık, Hıristiyanlık ve Yahudilik'e özgü simge ve yazılar kazıyarak bilimin ve inancın birliğini vurgulamıştır. "İkonoklastlar İçin İkonalar" adlı dizisini ilk kez 1990'da St.Petersburg'daki *Benois Sarayı*'nda sergileyen sanatçı, bu dizisinde tarih boyunca insanın insana egemenliğinin simgesi olan parayı temel örge olarak kullanmış, antik SİKKE'lerin büyütülmüş dialarını lamine edilmiş saydam pleksiglas levhalar içinde eriterek onları İKONA'lara dönüştürmüştür. Bu yapıtlarını 1993'te, Bosna-Hersek olaylarına tepkisini dile getirdiği çalışmalarıyla birlikte İstanbul'da sergileyen sanatçı, 1986'da Jackson Pollack Ödülü'ne değer görülmüştür.

N.Arslan, Z.Rona

AKYILDIZ, Mevlut (1956, Ankara)
Türk ressam.
Kalabalık figürlü dizi resimleriyle tanınır.

1981'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ni (b.MSÜ) bitirmiş, Neşet GÜNAL'ın atölyesinde yetişmiştir. FİGÜRATİF tarzda çalışan Akyıldız yapıtlarını Doğu geleneği, mitoloji, deyimler, masallar ve mizahi bir bakış açısı taşıyan toplumsal eleştiri üzerine oluşturmaktadır. Simgelere yer verdiği yapıtları ironik ve öykücü bir anlayış taşır. Doğu'ya özgü kurgulama tekniklerinden de yararlanan sanatçı, en önemli figür merkezde olmak üzere öbür figürleri, MİNYATÜR'leri anımsatacak biçimde istifleyerek kalabalık figürlü kompozisyonlar yaratmış, sıcak ve soğuk renkleri de aynı gelenek doğrultusunda düzenlemiştir. Ancak bu yapıtlarında gerek figürlerin biçimsel niteliği, gerek renklerin uygulanması, gerekse yapıtların içeriği, sanatçının çağdaşlığının göstergesidir. Akyıldız yağlıboya resimler dışında çeşitli teknikler de denemiş, PASTEL'in yanı sıra cam altı resmi, seramik tabaklar üstüne SIRÜSTÜ tekniğiyle, eski plaklar üstüne boyayla çalışmış, pişmiş toprak heykeller yapmıştır. Akademi yıllarında karikatürle de uğraşmış, bu dalda ödüller almış olan sanatçı, 1981'de Abdi İpekçi Resim Yarışması'nda İkincilik Ödülü, 1981, 1983 ve 1984'te Vakko Resim yarışmalarında Mansiyon, 1984'te DYO Ödüllü Resim Yarışması'nda Başarı Ödülü kazanmıştır. *L.Görünür*

AL MİNA → **HATAY**

ALABANDA
Aydın'ın Çine ilçesinde, bugünkü Aydın-Muğla Karayolu üzerindeki Araphisar'da yer alan antik Alabanda kenti, Orta KARİA bölgesinde Marsyas (b.Çine Çayı) kıyısındadır. Tarihçi Herodotos (MÖ 5.yy), Kserkses'in Yunanistan seferini (MÖ 480) anlatırken Alabandalılar'dan söz eder. *Ala*, "at" ve *banda*, "utku" anlamına gelmektedir. MİTOLOJİ'de Kral Kar bir atlı savaşın sonunda oğluna Alabandos adını verirken, kente de aynı adı koyar. Cicero da *De Natura Deorum* (Tanrılar'ın Doğası Üzerine) adlı yazısında Tanrı Alabandus'tan söz etmiştir. MÖ 3.yy'da kentin adı II.Antiokhos onuruna "Antiokheia" olarak değiştirilmişse de, sonradan yine eski adı kullanılmıştır. Kent, ROMA döneminde önem kazanmıştır. MÖ 197'de Makedonyalı Philippos'a karşı savaşta Roma'nın yanında yer alan Alabandalılar MÖ 189'da Antiokhos'un yenilmesinden sonra Konsül Manlius'un yönetimine sığınmıştır. MÖ 168'de Roma, Karia ve LYKİA'ya *civitas libera* hakkını tanımış, Roma İmparatorluk Dönemi'nde de Alabanda, mahkeme merkezi (*coventus juridicus*) olmuştur. Kent kalıntılarında ilk araştırma, 1905'te İstanbul Arkeoloji Müzeleri müdür yardımcısı Halil Edhem ELDEM tarafından yapılmıştır.

Düzlükte kurulmuş olan kent, güneydeki Kemer Suyu'nun ayırdığı iki tepeye doğru yükselir. Kalınlığı 2.5-3m olan granit surların batıdaki bölümü iyi korunagelmiş; dikdörtgen planlı kuleler, 45-98m aralıklarla dizilmiştir. Surlar Helenistik Dönem'e (→YUNAN) tarihlenir. Akropolis doğudaki tepededir; kuzey yamacında Helenistik Dönem'de yapılmış, Roma döneminde onarım görmüş *Tiyatro* yer alır. *Skene*'si (sahne binası) tümüyle yıkılmıştır ve *diazoma*'sı (CAVEA'yı yatayda bölen geçit) iki bölümlüdür (→TİYATRO). Düzlükte yine Helenistik Dönem'e tarihlenen *Bouleuterion* bulunmaktadır. Boyutları 36x26m olan bu dikdörtgen planlı yapının ön yüzde dört kapısı, yanlarda ve arkada birer kapısı vardır. İçinde yarım daire planlı oturma sıraları bulunan *Bouleuterion*'un güneyindeki AGORA, 114x72m ölçüsündedir; güneydoğu köşesinde anıtsal bir kapı vardır. *Tiyatro*'nun kuzeydoğusunda Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS'un sözünü ettiği *Apollon Tapınağı*'nın kalıntıları bulunmaktadır. Mimar MENESTHES tarafından yapılmış olan bu tapınak, MÖ 2.yy sonuna tarihlenir. Kalıntılar arasında bulunan Amazon Savaşları kabartmaları ve İon üslubunda (→DÜZEN) YUMURTA-OK DİZİSİ'yle bezeli mimari öğeler bu yapıdandır. *Agora*'nın güneyindeki hamam kalıntıları, Roma dönemine tarihlenir. Surlardan öndeki düzlüğe açılan dört kent kapısı önünde yüzlerce LAHİT'in bulunduğu *nekropolis* (mezarlık) alanı uzanır. Antik Çağ'da burada çıkarılan "Lapis Alabandicus" adlı bir taş eritilerek CAM yapımında ve SERAMİK sırı olarak kullanılıyordu.
1069. *B.Madra*

ALABASTER = **ALABASTRON**

ALABASTR (İng., Alm.*Alabaster*) = **ALBATR**

ALABASTRON (Gr.)
"Alabastrum" ya da "alabaster" de (Fr.*alabastre*) denir. Antik Çağ'da, içine banyo yağı ya da parfüm konan kap türlerinden biri. İnce uzun bir şişeye benzeyen *alabastron*'lar, altı genişçe olup yukarı doğru daralan bir silindir biçimindedir. İçindeki sıvı, tepesinde bulunan ve genişçe bir kapağa benzeyen diskin ortasındaki küçük delikten dökülür. Yükseklikleri 2.5-40cm arasında değişen bu şişeler çoğu kez metal bir üç ayak üstüne konur ya da iple bileğe asılırdı. Bir figür biçiminde örnekleri de vardır. Yuvarlak dipli, küçük ilmek kulplu, ince uzun ilk örnekler *bombylios* olarak bilinir. *Alabastron*, çoğunlukla adını aldığı taştan (ALBATR) yapılmakla birlikte cam, pişmiş toprak, seramik ve metalden de üretilmiştir.
Çizim → KRATER

ALACAHÖYÜK
Çorum il merkezinden 50km güneybatıda, Alaca ilçesi yakınlarında yer alan bir yerleşmedir. Yaklaşık daire biçiminde olan höyük 250m çapında, 6-14m yüksekliğindedir. İlk kez 1835'te İngiliz gezgin Wil-

liam G.Hamilton tarafından bulunmuştur. 1907'de İstanbul Arkeoloji Müzeleri adına Theodore Makridi *Sfenksli Kapı*'da kazı ve incelemeler yapmıştır. 1935'te Remzi Oğuz Arık başkanlığında Türk Tarih Kurumu adına başlatılan sistemli kazılar 1936'dan bu yana Hamit Zübeyr KOŞAY ve Mahmut Akok tarafından sürdürülmüş, özellikle son yıllarda onarım çalışmalarına da ağırlık verilmiştir. Kazılar, 6000 yıllık sürekli bir yerleşmenin varlığını belgeleyen dört büyük kültür tabakasını (I-IV) ve bunlara ait 15 yapı katını ortaya çıkarmıştır.

En alttaki IV.tabaka Koşay ve Akok tarafından maden aletlerin taş aletlerle bir arada kullanılmaya başlandığı Kalkolitik Çağ'ın son evrelerine tarihlendirilir. Son yıllarda bazı araştırıcılar tarafından bu tabakanın İlk Tunç Çağı başlarına (→PREHİSTORYA) ait olduğu ileri sürülmektedir. Bu döneme ait çeşitli yapım evrelerini temsil eden yedi yapı katı (9-15) yks.MÖ 4.binyıla dayanan köy niteliğindeki bir yerleşmeyi yansıtmaktadır. Höyüğün bu en eski yerleşmesi sınırlı bir alanda kazılabilmiştir. Evlerin genellikle taş temel üstüne kerpiçten yapıldıkları izlenir. Odaları birden fazladır. Kerpiç duvarlarda ağaç direk yerleri saptanmıştır. Evlerin düz toprak damlı oldukları sanılır. Pişmiş toprak kapların hepsi elde çömlekçi çarkı kullanılmaksızın biçimlendirilmiştir. Kurşuniden siyaha kadar değişen tonlarda parlak perdahlılar yanı sıra kırmızı astarlı, parlak perdahlı olanlar da vardır. En özgün biçim arkeoloji yazımında "meyvelik" olarak geçen yüksek kaideli kaplardır. Kazma ve çentikli bezeme yaygındır. Ender olmakla birlikte bazı kapların içinin koyu zemin üstüne beyaz boyayla bezendiği de görülür. Çoğunluğu doğal cam (OBSİDYEN) bıçak ve mızrak uçlarının oluşturduğu çeşitli taş aletler, kemik bızlar, bakırdan basit süs eşyası bu yerleşmeden geriye kalan öbür buluntulardır. Mezarlar yerleşme alanı içindedir. Ölüler dizleri karınlarına çekik durumda (*hocker*), takı ve pişmiş toprak kap gibi çeşitli armağanlarla birlikte gömülmüşlerdir. Bazı mezarlarda birden fazla iskelete rastlanmıştır. Alacahöyük'ün bu en eski yerleşmesiyle Orta Anadolu'nun eşzamanlı ALİŞAR (Alişar O), Büyük Güllücek (Alacahöyük'ün 14km kuzeyinde) gibi buluntu yerleri arasında kültür birliği izlenir. Daha sonraki İlk Tunç Çağı yerleşmelerinde de aynı kültürün belirli bir kesintiye uğramaksızın sürdüğü gözlenir.

III.kültür tabakası höyüğün en önemli dönemi olan İlk Tunç Çağı yerleşmesinin kalıntılarını içerir. Koşay ve Akok tarafından Bakır Çağı olarak tanımlanan bu dönem genellikle İlk Tunç Çağı'nın ikinci ve üçüncü evrelerine, yaklaşık olarak MÖ 2600-2000'e tarihlenir. Alacahöyük bu dönemde çok güçlü, nüfuzlu ve zengin bir kent beyliğinin merkezi durumundadır. Dört yapı katının (5-8) yansıttığı mimarlık önceki dönemden pek farklı değildir. Ayrık düzendeki konutlar çarpık planlı odaların birbirine eklenmesiyle oluşturulmuştur. Planları birbirine benzemez. Temelleri taştan, duvarları kerpiçtendir. İçleri çamurla sıvalıdır. Toprak kaplı düz damların ahşap kirişlerle taşındığı sanılır. Kırmızı astarlı perdahlı ya da siyah astarlı parlak perdahlı olan ÇANAK-ÇÖMLEK gene elde biçimlendirilmiştir. Kabartma ve oluklu bezemenin görüldüğü bu koyu yüzlü kaplar İlk Tunç Çağı'nda Doğu Anadolu'da yaygın olan KARAZ (Khirbet Kerak) türündedir. "Meyvelikler", güzel oranlarıyla dikkati çeken gaga ağızlı testiler, emzikli kaplar bu dönemin en sevilen biçimleridir. Çoğu metal kapların pişmiş topraktan örnekleri olarak dikkati çeker. İlk Tunç yerleşmesine ait en önemli buluntular, göz kamaştırıcı zenginlikte ölü armağanlarıyla yönetici sınıfa ait mezarlardır (→MEZAR, Anadolu'da Ölü Gömme Gelenekleri). *Kral Mezarları* olarak ün salan 13 mezar çok ender ve değerli ölü armağanlarıyla Orta Anadolu İlk Tunç Çağ kültürünün görkemini sergilediği gibi bölgenin sosyal yaşamını ve dinsel inanışlarını da aydınlatır. Ayrıca oturulan evlerin içinde gösterişsiz ölü armağanlarıyla halka ait mezarlara da rastlanmıştır.

Kral Mezarları kent içinde, bu amaca ayrıldığı anlaşılan belirli bir yerde toplu olarak bulunmuştur. Kentin güneyine rastlayan bu alanda önceleri konutlar yer almaktayken sonradan mezarlar için terk edilmiştir. Mezarlık soylu yönetici sınıf tarafından kuşaklar boyu kullanılmıştır. Bazı mezarların birbiri içine girdiği hatta bir bölümünün alttakinin hemen üstüne açıldığı, bu arada eskilerin harap olduğu gözlenir. En eski mezarlar 7.yapı katına ait olan L, E, F ve K mezarlarıdır. A (/MA), A' (/MA'), C (/MC), T (/TM) mezarları daha üstteki 6.yapı katına bağlanır. En son açılmış olan mezarlarsa İlk Tunç Çağı yerleşmesinin son yapı katına (5.yapı katı) ait olan B (/BM), R (/RM), D, H ve S mezarlarıdır. Farklı evrelere ait olanlar arasında gerek yapım biçimi gerek ölü armağanları açısından hiçbir değişikliğe rastlanmaması kuşaklar boyu süren güçlü bir geleneğin göstergesidir. Mezarlar, çamur harçla örülmüş taş duvarlı dikdörtgen odalar biçimindedir. Genellikle doğu-batı doğrultusunda yapılmışlardır. Boyutları 2.8x1.7m ile 8x5m arasında değişir, en yaygın boyut yks. 4.5x3m'dir. Tabanlar sıkıştırılmış topraktır ya da taş döşelidir. Üstlerine toprak, kum ve çakıl serilerek düz bir dam oluşturulmuş ahşap kirişlerle örtülen bu mezarlar erişkin erkek ya da kadınlara aittir, hiç çocuk gömülmemiştir ve her mezar tek bir ölüye aittir. Birden fazla iskeletin bulunduğu mezarlarda da farklı zamanlarda gömülmüş ölüler söz konusudur. Ölüler mezar odasının ortasına ya da bir kenarına, dizleri karınlarına çekik olarak sağ yanlarına yatırılmışlardır. Başlar batıya bakar. Mezarlarda elbiseyi çeşitli yerlerinden tutturmaya yarayan iğne ve tokaların yanı sıra doğrudan kumaşa dikilen çeşitli süs eşyasının varlığına dayanılarak ölülerin giyimli olarak gömüldükleri kabul edilir. Ölülere kişisel süs eşyası ve silahlarla birlikte çeşitli takılar, günlük kap kacağın altın, gümüş, elektrum gibi değerli madenlerden en güzel örnekleri armağan olarak sunulmuştur. Takılar olağanüstü çeşit ve zenginliktedir. Düz ya da kafes delikli altın taçlar, kaşbastılar, altın bilezikler, altın ve gümüşten başlı iğneler, küpeler, gerdanlıklar, altın, gümüş, bakır, kehribar, akik, kırmızı kalseduan, cam (frit) ve neceftaşından çeşitli boncuklar ve gerdanlıklar, iğneli altın toka, altın kemer, altın saç halkaları bulunan süs eşyası arasındadır. Altın ve gümüşten çakma oluk bezemeli (*repoussé*) küçük güğümlerin, emzikli süzgeçli kapların, yüksek kaideli tasların arasında her iki madenin birarada kullanıldığı örnekler de vardır. Altın saplı gümüş kaşık, altın-gümüş kirmen, tunç ya da gümüş aynalar ve taraklar armağanlar arasındadır. Altın saplı savaş baltası, bakırdan kılıç ve yassı baltalar, altın saplı taş topuzlar, gümüş hançer gibi silahların yanı sıra o dönemlerde altından daha değerli sayılan demirden yapılma hançeri özellikle belirtmek gerekir. Kadın mezarlarına bırakılan silahların erkeklerinkinden hiç de az olmaması dikkati çeker.

Alacahöyük mezarlarında dinsel ya da törensel anlamlı ölü armağanları büyük bir yer tutar. Son derecede etkileyici olan bu mistik sanat ürünleri arasında "güneş kursları" olarak anılanlar özgün bir grup oluşturur (→GÜNEŞ KURSU). Her mezarda birden fazla bulunmuştur. Bir sap üstüne geçirilerek bir tür ALEM gibi kullanıldıkları ve genel görü-

nümleriyle evreni simgeledikleri sanılırsa da gerçek anlamları henüz bilinmemektedir. Gümüş ya da tunçtan daire, yarım daire ya da baklava biçimli, çoğu kez kafes delikli basit tipleri görüldüğü gibi içlerinde ve kenarlarında boğa, geyik gibi hayvan heykelciklerinin yer aldığı karmaşık örnekleri de vardır. Bunlardan başka mezarların çoğunda geyik ve boğa heykelleri bulunmuştur. Daha sonraki HİTİT döneminde görüldüğü gibi geyik ve boğa gibi tanrıların kutsal hayvanları olarak kabul edilerek betimlerinin törenlerde taşıyıcı üstünde dinsel simge olarak yer almış olabileceği düşünülmektedir. Tunçtan parçalı döküm tekniğiyle olağanüstü ustalıkla yapılmışlardır. Bazıları gümüş kaplamalı ve kakmalıdır. Kimi mezarlarda bulunan bakır ya da gümüş kadın heykelcikleriyle altın ikiz İDOL'ler (beş çift) dinsel anlamlı ölü armağanlarıdır. El ele tutuşmuş çok stilize iki kadın betimi şeklindeki ikiz idol ana tanrıçayı simgeler. Göğüsleri ve kısa çizmeye benzer pabuçları altın kaplı gümüş kadın heykelciği de ana tanrıçanın simgesi olarak mezara bırakılmış olmalıdır. Ellerinde birer kap bulunan öbür heykelciklerinse tanrıçaya ya da ölüye yiyecek içecek sunanları simgelediği ileri sürülür. Törenlerde çalındığı düşünülen dökme tunç ya da bakırdan çalparalar (kastanyetler) da dinsel nitelikli mezar buluntularındandır. Bütün armağanlar belirli bir düzene göre yerleştirildikten ve mezar kapatıldıktan sonra kurban töreni yapılıp ölünün şerefine bir şölen verildiği düşünülür. Mezarların üstünde özenle dizili olarak bulunmuş boğa kafatasları ve ayaklarıyla koyun, keçi ve domuza ait öbür kemik kalıntıları kurban ve şölenle ilgili görülmektedir. Tahsin ÖZGÜÇ baş ve ayakları, şölende ölünün payına düşen kurban kalıntıları olarak yorumlar. Öbür buluntuların tersine köpek iskeletleri tüm olarak ele geçtiğinden sahibine bekçilik görevini sürdürmek üzere gömüldüğü anlaşılmaktadır. Alacahöyük mezar buluntularının benzerleri Amasya yakınlarındaki Mahmatlar ve Tokat yakınlarındaki Horoztepe'de mezarlarda ortaya çıkarılmıştır. Bu buluntular da aynı zenginliğe, aynı olgun tekniğe, sanat ustalığına ve aynı dinsel inançlara tanıklık ederler. Bazı buluntuların MEZOPOTAMYA kültürleriyle bağlantılarına ve özellikle Kafkasya'nın Kuban bölgesi buluntularıyla (Maikop'ta KURGAN adı verilen mezarlarda ele geçenler) yakın benzerliklerine işaret edilirse de bu konu henüz aydınlığa kavuşmamıştır. Genel olarak yerli Anadolu üslubunun egemen olduğu buluntuların erişilmez nitelikteki bir MADEN sanatını, Anadolu'ya özgü bir yaratıcılığı örneklediği kabul edilir.

İlk Tunç Çağı'nda Alacahöyük'te yaşayanların yerli Anadolu halklarından Hattiler (→HATTİ) olduğu düşünülmektedir. Siyasal açıdan bir bey yönetiminde bağımsız bir kent-devleti biçiminde örgütlenmiş olan halkın tarım ve hayvancılık yaptığı, bu arada zengin yeraltı kaynaklarını işleterek madencilikte erişilmez bir ustalığa ulaştığı anlaşılmaktadır. Bıraktıkları maden eşya her türlü dövme, döküm, çevirme, değerli madenlerle kaplama, kakma, çakma (*repoussé*), kaynak, lehim ve perçinleme tekniklerinin ne denli ileri bir düzeyde olduğunu gözler önüne sermektedir. Madenciliğin gelişmesi sonucu ticari ilişkiler de yoğunlaşmıştır. Tahsin Özgüç, maden işleme sanatını ve özellikle ticaretini doğrudan doğruya başta bulunan beyin yönetmiş olabileceği kanısındadır. Uzman madenciler sınıfının ortaya çıktığı bu dönemde zanaatçıların işliklerinin, bir olasılıkla emirlerinde çalıştıkları beylerin malikânelerinde bulunduğunu ileri süren Kurt Bittel de bu görüşü paylaşır. Soyluların mezarlarındaki buluntular olağanüstü bir zenginliğe tanıklık eder. Bu zenginlik daha çok ticaretten kaynaklanmalıdır. Öte yandan dinsel ve törensel anlamlı mezar buluntularının çok fazla oluşuna dayanılarak bu mezarlarda gömülü Hattili yöneticilerin bir sonraki Hitit döneminde görüldüğü gibi ülkenin en üst düzeyde rahipleri oldukları da ileri sürülmektedir.

MÖ 2000'lerde büyük bir yangınla son bulan İlk Tunç Çağı yerleşmesi üstündeki II.kültür tabakası, MÖ 2000-1200 arasına tarihlenen Hitit dönemi (Orta ve Son Tunç Çağı) kalıntılarını içerir. Farklı evreleri gösteren dört yapı katı (2, 3a, 3b ve 4) vardır. En eski olan 4.yapı katı ilk Hitit, onu izleyen Hitit İmparatorluk Dönemi'ne aittir. Koşay ve Akok'a göre 4.yapı katı kent özellikleri taşıyan küçük çapta bir yerleşmeyi yansıtır. Konutlar gene taş temel üstüne kerpiçten yapılmıştır. İç ve dış duvarları çamur harç sıvalıdır. Oda tabanları sıkıştırılmış topraktandır. Sıkışık bir biçimde yapılmış küçük bölmeli konutların planlarında ve birbirlerine olan konumlarında birlik yoktur. Yuvarlak ya da dörtköşe planlı tahıl kuyuları vardır. Bir sonraki yerleşmede çok gelişmiş olarak izlenen pis su kanalları bu evrede de görülür. Bulunan çanak-çömlek önceki tabakalarınkinden farklı olup daha sonraki yerleşmelerin özgün kaplarının öncü tiplerini içerir. Genellikle çömlekçi çarkında biçimlendirilmişlerdir. Kırmızı astarlı parlak perdahlı uzun gaga ağızlı testiler, ucu gaga biçiminde uzun emzikli bir kap keskin hatlarıyla metal kapları andırır. Bu örneklerin dinsel tören kapları olduğu düşünülmektedir. 3b ve 3a yapı katlarıyla belirlenen kentsel yerleşme sandık duvar sisteminde kuvvetli bir surla çevrilidir. 2.yapı katına ait ünlü *Sfenksli Kapı*'nın bulunduğu yerde bu eski dönemde de bir sur kapısı olduğu anlaşılmıştır. Konutların temelleri taştan, duvarları kerpiçtendir. İçleri ve dışlarının çamurla sıvandıkları, düz toprak damlı oldukları kabul edilir. Çoğunun oda sayısı birden fazladır. Oda tabanları sıkıştırılmış topraktır. Sokak kenarlarında yer alanların (özellikle 3b'de) bitişik düzende yapıldıkları izlenir. Bunların bir bölümünün dükkân ya da işlik olabileceği ileri sürülmektedir. Büyük yapı niteliğinde çok harap olmuş tek bir örnek ortaya çıkarılmıştır. Bir avlu çevresinde yer alan mekânlardan bir bölümü depo odalarıdır. Avlu cephesinde taştan destek ayakları saptanmıştır. Sokaklar sertleştirilmiş toprak, iri çakıllı toprak ya da taş kaplıdır. Her türlü pis sularla yağmur sularını toplayan çok iyi düzenlenmiş bir kanal döşemi vardır.

Alacahöyük'ün en görkemli yapıları Hitit İmparatorluk Dönemi'nin son evrelerine tarihlenen 2.yapı katında ortaya çıkarılmıştır. 40.000m²'lik bir alanı kapladığı sanılan yerleşmenin 19.000m²'lik bölümü açılmıştır. Yerleşmeyi çevreleyen surlar yapay bir toprak set üstünde yükselir. Sandık duvar sisteminde örülmüş taş temel duvarları üstünde kerpiçten kalın bir üst yapı yer alır. Bugüne değin iki sur kapısı bulunmuştur: Güneydoğuda *Sfenksli Kapı*, batıda *Poternli Kapı*. *Poternli Kapı* adını, bindirme tekniğinde yapılmış POTERN adı verilen gizli yeraltı geçidinden alır. Anıtsal *Sfenksli Kapı*'nın iki burcu vardır. Kireçtaşından temeller üstünde altları bazalt, üstleri kerpiçten burç ve kapı bedenleri görülür. Kapıyı koruyan iki SFENKS cepheden yüksek kabartma olarak işlenmiştir. Kapı söve taşlarından birinin girişe bakan yüzünde pençelerinde iki tavşan tutan çift başlı bir kartal ve ona basan uzun giysili bir insan kabartması yer alır. Öteki sövenin iç yüzündeki kabartmaysa çok bozulmuştur. Kapının kente bakan yüzü de gene sfenksler tarafından korunur. Bunlar kabataslak işlenmişlerdir. Kapının sağ ve solunda burç duvarlarının alt kısımlarında alçak kabartmalı taş bloklar (ORTHOSTAT'lar) yer

alır. Bunlar Hitit İmparatorluk Dönemi'nin, mimarlığı bütünleyici biçimde tasarlanmış en eski anıtsal KABARTMA sanatı örnekleridir. Kabartmalarda konu alınmış dinsel tören sahneleri geleneksel üslupta, av sahneleriyse çok daha canlı ve hareketli bir üslupta işlenmiştir. 2.yapı katı yerleşmesinin belirli bir plana göre kurulmadığı, doğal bir büyüme sonucu gelişigüzel oluştuğu anlaşılmaktadır. Kentin en önemli yapılarından biri doğu kesimde sur yakınında yer alır. Uzunlamasına bir avluyu (18-20mx80m) çevreleyen çeşitli oda kümelerinden oluşan bu yapı 5.000m²'lik bir alanı kaplar. Doğudaki odalarından bir bölümünün avluya bakan yüzleri revaklıdır. Bir bölümünün yüzleriyse gömme ayaklarla bölünmüştür. Koşay ve Akok, kuzeybatı uçtaki çok küçük bir odayı en kutsal oda (ADYTON) olarak nitelendirmekte, buna dayanarak da işlevi kesinlikle saptanamayan tüm yapı topluluğunu tapınak-saray olarak kabul etmektedirler. Avlunun güneyindeki çifte geçitli bir kapı *Sfenksli Kapı*'ya kadar uzanan ve batısında çoğu ön avlulu konutların yer aldığı bir alana açılmaktadır. Bazılarının iki katlı olduğu sanılan bu konutların bir bölümü bitişik düzende yapılmıştır. Genellikle çok bölmelidirler. Planlarında birlik görülmez. Ortak özellikleri dışa kapalı tipte olmalarıdır. Önceki yerleşmelerde görüldüğü gibi küçük ya da büyük, tüm yapıların temellerinde taş, duvarlarında kerpiç kullanılmıştır. Anıtsal yapıların taş beden duvarlarının dış yüzleri bazalt, iç yüzleri kireçtaşından bloklarla kaplıdır. Oda tabanlarının çoğu sıkıştırılmış topraktır. Yapılar bu yerleşmede de düz toprak damla örtülüdür. Konutlar oldukça düzgün sokaklarla ayrılmıştır. Birbirini dik açıyla kesenler bulunduğu gibi çıkmaz sokak tipinde olanlara da rastlanır. Bu yerleşmede de yağmur sularını ve pis suları toplayan gelişmiş bir kanal düzeni yapılmıştır.

3. ve 2.yapı katı yerleşmelerinin pişmiş toprak kapları, özgün Hitit çanak-çömlekçiliğini tüm sanat gücü, çeşitliliği, zenginliğiyle gözler önüne serer. Çoğu çömlekçi çarkında biçimlendirilmiştir. Kırmızı boya astarlı, parlak perdahlılar yanı sıra astarsız olanlar da vardır. Tek renkliler egemendir. Matara biçimli kaplarda çok ender olarak boya bezeme görülür. Tabaklar, emzikli süzgeçli kaplar, yuvarlak ağızlı, yonca ağızlı ve gaga ağızlı çeşitli testiler yaygın biçimler arasındadır. Boğa başı biçimindeki törensel içki kapları, dinsel işlevli Hitit kaplarının *bibru* olarak adlandırılan (Gr.*rhyton*) en ilginç örneklerindendir. Fildişinden yapılan diz çökmüş bir insan heykelciği, tunçtan oturan kadın heykelciği, yere çökmüş durumda tunçtan bir boğa betimi önemli küçük buluntular arasındadır.

Hitit döneminde Alacahöyük bir prenslik halinde başkent BOĞAZKÖY'e (Hattuşa) bağlıdır, ancak önemli bir dinsel merkez durumundadır. Ekonomik etkinliklerini çiftçilik ve hayvancılık oluşturur. Arpa ve buğday en çok ekilen tahıllardır. Bağcılık da önem taşır. Üzüm salkımı biçimindeki kaplar gelişkin bir bağcılığa işaret ederler. At, sığır, koyun, keçi yanı sıra eşek ve domuz beslenen başlıca hayvanlardır. Sayısız ağırşak ve tezgâh ağırlıkları dokumacılığın ileri bir düzeyde olduğuna tanıklık eder. Altından çeşitli buluntular, tunç iğneler, ok ucu, mızrak ucu, hançer, kama, bıçak gibi tunçtan silahlar gelişmiş bir madenciliği gösterir.

En üstteki I.kültür tabakası höyükteki en son yerleşme olan Phryg (Frig →PHRYGİA) dönemi yerleşmesini yansıtır. Köy niteliğindeki bu yerleşme kurulurken Hitit dönemi yapılarından ve surlarından yararlanıldığı anlaşılmaktadır. Taş temelli konutlar tek katlı, küçük bölmeli, basit özensiz yapılardır. Düz toprak dam yapımı süregelir. Bazı yapılarda kiremit kullanıldığı sanılmaktadır. Bulunan çanak-çömleğin çoğu tek renklidir. Soluk kırmızı üstüne canlı kırmızı ya da kahverengi geometrik bezeklilerin yanı sıra krem zemin üstüne kahverengi ya da kırmızı boya bezemeliler de küçük bir grup oluşturur. Höyükte bulunan BİZANS ve OSMANLI dönemleri çanak-çömleği ve benzeri kalıntıları önemli bir yerleşmeyi kanıtlamaktan uzaktır.
1983, 1984, 1985. ***D.Günay***

ALAÇIK / ALAÇUK = **ÇADIR**

ALÂEDDİN (Hacı) (15.yy)
Osmanlı mimar.
15.yy'ın ünlü mimarlarından olan Hacı Alâeddin'e bu dönemde yapılmış birçok OSMANLI yapısı mal edilir. Ancak mimarın adına yalnızca, Emir Süleyman Çelebi döneminde (1402-10) başlatılan ve Çelebi Sultan Mehmed (hd.1402-21) tarafından 1414'te tamamlatılan Edirne *Eski Cami*'de rastlanmıştır. Planlaması Hacı Alâeddin tarafından yapılan caminin, uygulaması ÖMER BİN İBRAHİM'e aittir. Bu yapının geç dönemlere ait HAT örneklerinde birçok ünlü HATTAT'ın imzası vardır. Yazıtı bulunmamakla birlikte 1415-20 arasında Çelebi Sultan Mehmed tarafından yaptırılan ve *Eski Cami*'nin vakfı olan *Bedesten*'in de Hacı Alâeddin'e ait olduğu sanılmaktadır.
3171. *G.Yalçıner*

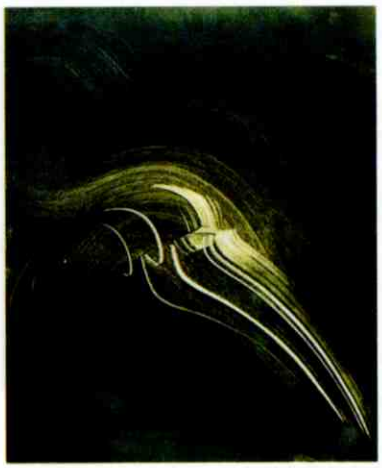
ALAN RESMİ (*Field Painting*) = **RENK ALANI RESMİ**

ALANTAR, Erdal (1932, İstanbul)
Türk ressam.
Soyut-Dışavurumcu (→SOYUT-DIŞAVURUMCULUK) anlayıştaki yapıtlarıyla tanınır.

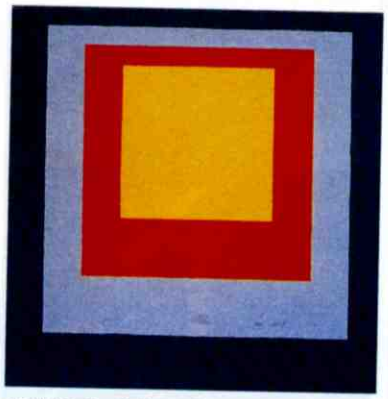
Sanat eğitimini 1949-56 arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde (b.MSÜ), Cemal TOLLU ve Halil DİKMEN atölyelerinde yapmış, 1958'de gittiği İtalya'da Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde ve Roma'da FRESK tekniği üzerine çalışmıştır. 1959'dan beri Paris'te yaşayan Alantar, henüz sanat yaşamının başlarındayken ilgi duyduğu HAT sanatının kaligrafik ritmini çağdaş Batı akımlarının soyutlayıcı niteliğiyle bütünleştirmiş ve 1960'ların başında Soyut-Dışavurumcu anlatıma yönelmiştir. Hat sanatı ve Osmanlı TUĞRA'larının biçim ve KALİGRAFİ anlayışından yola çıkarak gerçekleştirdiği yapıtlarında bir iç devinimi andıran renk kuşakları, sarmallar ve hareketli bulut kümelerini anımsatan soyut biçimler kullanmıştır. 1960'ların sonlarına doğru Beethoven, Chopin, Berlioz ve Wagner gibi Batı müziğinin Romantik ustalarının yapıtlarının dramatik anlatımından esinlenerek, kaligrafinin soyut çizgilerini yer yer lirik ve dramatik bir duyarlıkla tuvale aktarmıştır. Işık ve renk akımlarını kıvrak dalgalar halinde siyah ve koyu renkli fonlar üstüne coşkulu kaligrafik hareketlerle geçirmiştir. Sanatçı, yapıtlarında KOLAJ, YAĞLIBOYA, ASİDE YEDİRME BASKI gibi çeşitli teknikler kullanmış, tek baskılar (monotip) gerçekleştirmiştir. Alantar Fransa'da Van de Marne Birincilik Ödülü'nü, 1968'de Ancona Grafik Sanatlar Bienali'nde İkincilik Madalyası'nı kazanmıştır. 1970'lerde bütünüyle lirik-soyut anlayışa yönelen Alantar 1980'lerde de bu anlayışı sürdürmüş, 1990'lardaysa koyu fonlardan uzaklaşarak tuvale ışık katan beyaz zeminden yararlanmıştır. *N.Arslan*

ALANYA → **ANTALYA**

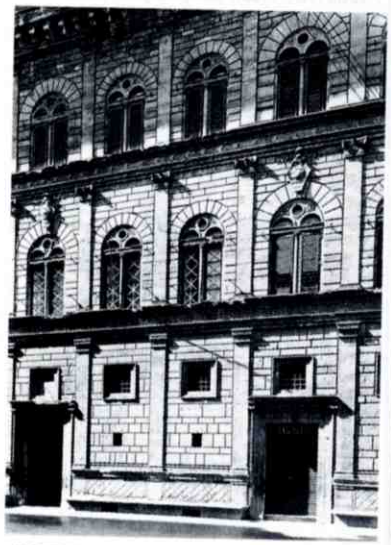
ALAŞIM → **MADEN sanatı**



ALANTAR, Erdal, *Kompozisyon*, çukur baskı, 52x37.5 cm.



ALBERS, Josef, *Kareye Saygı*, 1950, masarit üzerine yağlıboya, 52,4x52,1 cm.



ALBERTI, Leone Battista, *Plazzo Rucellai*, 1455-70, Floransa.

ALATURKA KİREMİT → **KİREMİT**

ALAY MEYDANI
Geçit törenleri için toplanmaya yarayan geniş alan.

ALAZAN, Rauf (1931, İstanbul)
Türk ressam.
Hareketli fırça vuruşlarıyla gerçekleştirdiği soyut resimleriyle (→SOYUT SANAT) tanınır.

1949-54 arasında Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Afiş Atölyesi'nde öğrenim görmüş, mezun olduktan sonra yks.10 yıl karikatürcülükten sinema oyunculuğuna kadar pek çok işte çalışmış, 1963'te de İsveç'e yerleşmiştir. 1969'a kadar Stockholm'deki atölyesinde serbest çalışan Alazan, atölyesinin yıkılmasıyla 1972'ye değin Stockholm Şehir Tiyatrosu'nda, 1972-74 arasında da Kraliyet Operası'nda sahne dekorları gerçekleştirmiştir. Sanatçı yaşamın özü olarak nitelediği ve çiçeği ile güzelliği, kokusu ile horlanmayı simgeleyen soğanı çeşitli biçimlerde ele almış, kendi ruhsal durumuna bağlı olarak kimi zaman mutluluğunu, kimi zaman da mutsuzluğunu dile getirmiştir. Stockholm Şehir Tiyatrosu'nda çalıştığı dönemlerden başlayarak da soğan imgesinden hareketle oluşturduğu resimlerinde karışık malzemeler (→MEDIUM) kullanmıştır. Kraliyet Operası'ndan ayrıldıktan sonra kendi atölyesini yeniden kuran sanatçı bu yıllarda çeşitli müzeler için büyük sergi panoları tasarlamış; ayrıca İsveçli ressam Sven Olav Ehren'le birlikte, 15.yy'dan kalan bazı küçük boyutlu İsveç resimlerini büyük VİTRAY'lara uygulamıştır. *Z.Rona*

ALBATR (Gr.*alabastros*'tan)
Lat.*alabastrum;* İng., Alm.*Alabaster;* Fr.*albâtre.*
"Kaymaktaşı", "sumermeri", "bektaşitaşı" ve "alabastr" adlarıyla da anılan TAŞ türü. Tortul kütleler grubuna giren iki ayrı tür taş, albatr adıyla bilinir. Kalsiyum karbonat esaslı birincisi, Antik Çağ'da kullanılmış bir tür MERMER'dir. Özellikle MISIR uygarlığında heykel ve süs eşyası yapımında, Ortadoğu'da ve ÇİN'de kullanılmıştır. Geç ortaçağda Avrupa'da yaygınlaşan ikincisi, bir kalsiyum sülfatı, alçıtaşının tanecikli bir türüdür. Yumuşak ve parlatılmaya elverişlidir. Yarı saydamdır; beyaz, sarımtırak ya da pembe renkte olabilir. Küçük heykel ve süs eşyası yapımında, yapıların hava etkilerinden korunmuş yerlerinde kullanılabilir. En ünlü albatr yatakları Fas, Cezayir, Peru, Meksika ve Brezilya'dadır. Türkiye'de de Kırşehir, Bilecik ve Turhal çevrelerinde bulunmaktadır.

ALBERS, Josef (1888, Bottrop-1976, New Haven, Conn.)
Alman kökenli ABD'li ressam ve sanat kuramcısı. Eğitim gördüğü ve öğretmenliğini yaptığı BAUHAUS'un ilkeleri doğrultusunda geometrik bir soyutlamaya varmış, giderek OP SANAT'la ilişkilendirilebilecek yapıtlar vermiştir.

Albers, 1913-15 arasında Berlin Kraliyet Sanat Okulu'nda eğitim görmüştür. Bu sıralarda bir yandan Essen Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda ders verirken, bir yandan da Dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) bir üslupta taş ve ağaç baskılar yapmıştır. 1919-20 arasında Münih Güzel Sanatlar Akademisi'nde gördüğü eğitimi tamamladıktan sonra da Bauhaus'a girerek camdan oluşan resimler yapmaya ve pencere vitrayları tasarlamaya yönelmiştir. 1925'te Bauhaus'ta lisansüstü çalışmasını tamamlayarak, etkinliğini tipografi, cam nesne ve mobilya tasarımı alanına da aktarmaya başlamıştır. Bauhaus'taki görevini 1933'e değin sürdürmüş olan Albers, Bauhaus öğretmenleri içinde ABD'ye ilk gidenlerden ve Bauhaus ilkelerini burada en belirgin ve güçlü bir biçimde yaymaya çalışanlardandır. Önceleri Harvard Üniversitesi Tasarım Lisansüstü Okulu'nda dersler vermiş, 1950'de de Yale Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Bölümü'nün başına getirilmiştir. Aynı yıl Harvard Lisansüstü Öğrenci Merkezi için Amerika adlı büyük duvar tasarımını gerçekleştirmiştir. Albers, ününü bir ölçüde, bu yıllarda Amerika'da seminerler ve uzun süreli kurslar düzenleyerek TEMEL TASARIM alanında eğitimcilik yapmasına borçludur. Bauhaus'un dizgesel ve düzene bağlı, ama aynı zamanda deneysel ortamı içinde Albers, sanatsal etkinlikleri Yapımcı (→YAPIMCILIK) bir gözle değerlendirmiştir. GESTALT psikolojisiyle de ilgileniyor olması, onu yapıtlarında optik yanılsamaya dayalı düzenlemelere yöneltmiştir. Bu anlayış içinde resimsel öğelerin içkin niteliklerini araştırmayı düzenli bir biçimde sürdürerek, sanatın ancak akılcı bir biçimde denetim altına alınmış bir sezgi temeli üstüne kurulabileceğini anlatmıştır. Erken yapıtları dışında betimsel öğeleri kullanmamış, sanatsal anlayışı onu aynı zamanda bir form yalıtımına ve kullandığı gereçlerle yaratılan etki arasında bir denge aramaya götürmüştür.

Temel tasarım dersleri sırasında "kare"yle yakından ilgilenmeye başlamış, tüm düzenli geometrik biçimler içinde kareyi, bir sanat yapıtında, doğayla yapıt arasında belli bir uzaklığı en sağlıklı biçimde sağlayan öge olarak görmüştür. Bu anlayış içinde, 1950'den başlayarak *Kareye Saygı* adlı resim dizisini gerçekleştiren Albers, bu yapıtlarında birbirinin içine geçerek boyutları büyüyen ve farklı renk tonlarıyla birbirlerinden ayrılan kareleri resimlemiştir. 1963 tarihli *Kareye Saygı 'Süslü'* adlı yapıtta da iç içe geçmiş olan kareler yeşilden portakal sarısına kadar uzanan bir renk çeşitliliği gösterir. Burada renge dayanan bir optik yanılsama söz konusudur. Oysa bir yıl sonra resimlediği *Sarıda Bölümlenme* adlı yapıtında kareleri yalnızca sarının açık ve koyu tonları tanımlar. Ortada en parlak tonun yer almasıyla yapıt, arka plana açılan bir pencere gibidir. Bu yöntemde, KANDINSKY'nin Dışavurumcu bir biçimde kullandığı renk öğesi daha dizgesel bir açıdan ele alınmaktaydı. Sanatçı bu konuda *Interaction of Color* (1963; Renk Etkileşimi) adlı bir de kitap yazmıştır.
0068, 0647, 1562. *U.Tükel*

ALBERTI, Leone Battista (1404, Cenova-1472, Roma)
İtalyan mimar.
Mimarlığının yanı sıra sanat ve mimarlık konularında yazdığı kuramsal yazılar ve müzikten bilime kadar uzanan etkinlikleriyle RÖNESANS'ın en önemli kişiliklerinden ve ilk hümanistlerden biridir. Yalnızca altı yapı tasarlamış olmasına karşın, bunların tümü çağın başyapıtları arasındadır. Yazılarıysa, ortaçağın dinsel sanat yaklaşımından Rönesans'ın bilim ve insanı temel alan anlayışına geçişi en iyi simgeleyen çalışmalardandır.

Cenova'da sürgünde bulunan Floransalı bir tüccarın oğludur. Padova'da ve Bologna Üniversitesi'nde öğrenim görmüş, bir yandan hukuk eğitimi yaparken, bir yandan da matematik, felsefe ve edebiyatla uğraşmıştır. Yirmi yaşında yazdığı Latince komedi uzun süre özgün bir antik yapıt sayılmıştır. Mimarlık ve plastik sanatlarla bir olasılıkla 1428'de Floransa'ya gidişinden sonra ilgilenmeye başlayan Alberti, 1431-34 arasında Papalık sarayındaki sekreterlik görevini sürdürürken antik ROMA yapılarını incelemeye ve ölçümlerini yapmaya girişmiştir. Bununla birlikte, mimarlık alanında ilk on yılını

yalnızca kuramsal çalışmalara adamıştır. 1434'te Roma'yı terketmek zorunda kalınca, Floransa'ya giderek BRUNELLESCHI, GHIBERTI, DONATELLO ve MASACCIO gibi ünlü sanatçılarla dostluk kurmuş; 1436'da yayımlanan ilk kitabı *Della pittura*'yı (Resim Üzerine) bu kişilere adamıştır. Bu kitapta PERSPEKTİF ve oranlandırma (→ORAN) alanlarında bilimsel bir temel kurmaya çalışmış ve özellikle, nesnelerin görüntülerinin uzaklıkla orantılı olarak küçülmesi konusuna eğilmiştir. Kitabı, perspektifle ilgili yazılmış ilk kuramsal yapıt olarak nitelendirilmektedir. 1440'lara gelindiğinde Alberti'nin artık bir sanatçı olarak kabul edildiği görülür. 1443'te III.Nicolo d'Este adına yapılacak anıt için açılan yarışmaya değerlendirici olarak Ferrara'ya çağrılmış ve anıtla katedralin çan kulesi konusundaki önerileri dük tarafından kabul edilmiştir. Roma'ya dönünce, bir yandan Papalık sarayındaki görevini sürdürürken, bir yandan da, kuramsal bir çalışma olan *De re aedificatoria* (Mimarlık Üzerine) adlı on kitaplık en önemli yapıtını hazırlamaya koyulmuştur. Bu yapıt 1452'de papaya sunulmuşsa da, Alberti onu ölümüne değin geliştirmeyi sürdürmüş ve yapıt ancak mimarın ölümünden sonra 1485'te basılmıştır. Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS'un ünlü kitabını (*De architectura; Mimarlık Üzerine On Kitap*, 1990) örnek alan *De re aedificatoria*, Romalı öncülünün kopyası olmayıp, özellikle mimarlıkta güzellik, uyum ve oranlandırma konularında matematiksel bir temellendirmeyi amaçlayan özgün bir yapıttır.

Alberti, Roma'daki resmî görevi sırasında aralarında *S.Stefano Rotondu*'nun, *S.Teodoro*, *S.Prassede* ve *S.Maria Maggiore Kiliseleri*'nin de bulunduğu çok sayıda yapının onarımını yapmış, bunlar sürerken Roma dışında da ilk bağımsız mimarlık uygulamalarına başlamıştır. 1447'de Rimini'de *S.Francesco Kilisesi*'nin cephelerini tasarlamış ve eski GOTİK yapıyı dıştan Rönesans üslubunda bir kılıfla sarmıştır. Burada ana cephe bir Roma ZAFER TAKI'nın yeniden yorumlanması biçiminde ele alınmıştır. Tiran Sigismondo Malatesta için inşa edilen yapı o dönemden bu yana *Tempio Malatestiano (Malatesta Tapınağı)* adıyla da anılmaktadır. Alberti, 1445-51 arasında yapıldığı sanılan Floransa'daki *Palazzo Rucellai*'de Rönesans'ta ilk kez KLASİK pilastrlarla donatılmış bir CEPHE yaratmıştır. 1467'de bitirilen *Rucellai Şapeli*'yse, klasik ayrıntılara daha bağlı bir yapıdır. Yine aynı kentte 1458'de yapımına başlanan ve arşitravındaki yazıta göre 1470'te bitirilmiş olan *S.Maria Novella Kilisesi*'nde Alberti'nin karşılaştığı sorun, var olan Gotik kiliseye yeni bir cephe yapmak olmuştur. Bazı ayrıntılarda Gotik'e sadık kaldığı bu yapıda orta nefle yan nefler arasındaki yükseklik farkını saklamak amacıyla bulduğu çözüm, ileride benzer durumlar için örnek tutulmuştur. Alberti, Papa II.Pius'la (pd.1458-64) 1459'da Mantova'ya gitmiş, papanın dönüşünden sonra da orada kalarak 1460'ta *S.Sebastiano Kilisesi*'ni tasarlamış, ancak yapı ölümüne değin tamamlanamamıştır. Bu kilisenin Yunan haçı plan şeması, türünün ilk örneğidir. Yine Mantova'da 1470'te planlanıp yapımına iki yıl sonra başlanan *S.Andrea Kilisesi*'ndeyse, Alberti bu kez Latin haçı plan şemasının örnek uygulamalarından birini ortaya koymuştur. Bu kilisede yan nefler kaldırılarak yerlerine bir dizi niş konulmuş, böylelikle, kolon dizilerince taşınan geleneksel orta ve yan nefler yerine tonoz örtülü bölüntüsüz bir mekân elde edilmiştir.

Çağının en önemli kişiliklerinden biri olan Alberti, mimarlık mesleğini el işçiliğine dayanan bir uğraş olmaktan çıkarıp zihinsel bir çalışma durumuna getiren kişidir. Bilinçli olarak, uygulamayı her zaman yardımcılarının eline bırakmış, yalnızca TASARIM ve MİMARLIK kuramıyla ilgilenmiştir. Bu özellikleriyle ilk "aydın mimar" sayılır (→MİMAR).
0533, 1344, 2235, 3035, 3095.

ALBINI, Franco (1905, Robbiate-1977)
İtalyan mimar.
II.Dünya Savaşı sonrasında İtalyan mimarlığını (→İTALYA) en çok etkileyen kişilerden biri olmuştur.

1929'da Milano Politekniği Mimarlık Fakültesi'nden diplomasını aldıktan sonra 1930'larda bazı önemli binalar ve sergiler tasarlamıştır. 1933 ve 1936 Milano trienallerinde dikkati çekmiş, 1952'den başlayarak onardığı *Palazzo Bianco* ve *Palazzo Rosso* gibi RÖNESANS yapılarının (→PALAZZO) yanı sıra *Tesoro di San Lorenzo Müzesi* onun bu alandaki yeteneğini kanıtlamıştır. Bir kasa dairesi ve müzeden oluşan *Tesoro di San Lorenzo*, düzensiz bir orta mekâna açılan bir dizi dairesel odadan oluşmuştur. Görünen ana yapı gereçleri demir ve camdır; sergilenen nesnelere fazlasıyla ışık verilmiştir. Albini'nin yapıları içinde en çok tanınanı, ortağı Franca Helg'le birlikte tasarladığı Roma *Rinascente Mağazası*'dır (1957-61). Görünür çelik iskeleti ve neredeyse penceresiz betonarme duvarlarıyla bu yapı brütalist (→BRÜTALİZM) olarak nitelendirilebilir. Milano metro istasyonları (1962-63) için yaptığı tasarımlar ve *Rinascente Mağazası*, Albini'nin en basit ayrıntılara ve çizgi inceliğine verdiği değeri göstermektedir. Albini, 1963'ten sonra Milano Politeknik'te öğretim üyesi olarak görev almıştır.
1488, 2394. *A.Erktin*

ALBRIGHT, Ivan Le Lorraine (1897, North Harvey, Ill.-1983, Woodstock, Ver.)
ABD'li ressam.
İnsan ve eşyanın bozulup yozlaşmasını dramatik bir anlatım ve ayrıntılı bir betimleme yöntemiyle işlediği resimleriyle tanınır.

I.Dünya Savaşı öncesinde Kuzeybatı ve Illinois üniversitelerinde mimarlık öğrenimi gören Albright'ın, savaş sırasında görev aldığı Fransa'da tıbbi çizimler yaparken geliştirdiği ince ayrıntı işçiliği daha sonra yapıtlarına yansımıştır. Savaştan sonra resme yönelerek 1919-23 arasında Chicago Sanat Enstitüsü'nde, 1923'te Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim görmüştür. 1927'de Chicago yakınlarındaki Warrenville'e yerleşen Albright, bundan sonra bütün zamanını resme ayırmıştır. Yapıtları tam anlamıyla Gerçeküstücü sayılmasa da kullandığı bazı öğelerden ötürü bu akım (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) içinde değerlendirilmiştir. Son derece ayrıntılı bir işçilikle bütün tuvali doldurmuş, kimi zaman bir resim üzerinde 10 yıl çalıştığı olmuştur. Boşluk korkusuyla (*horror vacui*) tuvali baştan başa uyumlu bir grafik doku yaratacak biçimde doldurduğu resimlerinde bütün ayrıntıları eşdeğer bir vurguyla işlediğinden, ayrıntıların kimi zaman yok olduğu görülür. Ölüm ve yozlaşma saplantısı, hemen hemen bütün resimlerinde kendini belli eder. Albright'ın bir başka özelliği de resimlerine çok uzun adlar vermesidir. Bir kapı üstüne asılı çelenkle mendil tutan bir kadın elini betimlediği *Yapmam Gereken Ama Yapmadığım Şey* (1931-41, Chicago Sanat Ens.) adlı resmini 10 yılda tamamlamıştır. 1941-62 arasında tamamladığı *Yoksul Oda-Zaman Yok, Son Yok, Bugün Yok, Dün Yok, Yarın Yok, Yalnızca Sonsuzluk, Sonsuzluk ve Sonuna Değin Sonsuzluk* adlı resminde de bir pencereden görünen, döküntü dolu, karışık bir odayı betimlemiştir. *Z.Rona*

ALBÜM (Lat.*albus:* beyaz'dan)
1. ROMA döneminde, üstüne resmî ya da özel ilanların yazıldığı, alçıyla kaplı duvar panosu.
2. RESİM, ÇİZİM, OYMABASKI, fotoğraf (→FOTOĞRAFÇILIK) gibi görsel belgelerden oluşan derleme. Geleneksel ÇİN ve Japon (→JAPONYA) sanatında RULO resmi kadar yaygındır. Terim kimi zaman MİNYATÜR'lerle bezenmiş kitaplar için de kullanılır.

ALCHYMIA → **MOBİLYA (II.Dünya Savaşı'ndan Sonra)**

ALÇAK KABARTMA → **KABARTMA**

ALÇI
İng.*calcined gypsum, gypsum plaster,* Fr.*plâtre,* Alm.*gebrannter Gips.*
Bileşimi $CaSO_4$. $2H_2O$ olan alçıtaşının (jips), 110°-180°C arasında pişirilip öğütülmesi sonunda elde edilen hidrolik bağlayıcı. Tortul bir TAŞ olan alçıtaşı (jips minerali) ısıtıldığı zaman, 110°C'den sonra kristal suyunun bir kısmı ayrılmaya başlar ve ayrışma 180°C'ye kadar sürer. Sonuçta $CaSO_4 .1/2H_2O$ bileşimli, yitirdiği suyu yeniden almaya yetenekli yarımhidrat oluşur. Bu madde öğütülerek adi alçı (stük alçısı) elde edilir. Ayrıştırma işlemi kapalı kaplarda ve su buharı altında ya da katalizör bir tuzun eşliğinde gerçekleştirilirse yüksek kaliteli alfa (α) alçısı, açık kaplarda kızdırılarak elde edilirse beta (ß) alçısı ya da normal alçı elde edilir. Alçıtaşı, 200°C'nin üstünde kızdırılırsa, suyunu tümüyle yitirerek $CaSO_4$ bileşiminde, sırasıyla aşağıdaki anhidrit türlerini oluşturur: 1) 180°-250°C arasında, priz yapabilen çözünür heksagonal anhidrit ya da anhidrit III; 2) 400°-600°C arasında priz yapmayan romboedrik anhidrit ya da anhidrit II; 3) 1100°C'nin üstünde çok yavaş priz yapabilen anhidrit I. Alçı üretiminde, amaca uygun türler için beta alçısı, alfa alçısı ve anhidrit türleri, belirli oranlarda karıştırılır ve istenen inceliğe kadar öğütülür. Bu üretimler dışında çift pişirmeyle, örneğin şaplı ($KAl(SO_4)_2$) mermer alçısı (Keene çimentosu) gibi özel alçı türleri de üretilmektedir.

Üretim:
Üretimi programlanan türe göre pişirme işlemi için iki yöntem vardır: 1) Basit kâgir fırınların yanı sıra kazanların ve döner fırınların da kullanıldığı kuru pişirme; 2) Buhar basıncı altında pişirmeyi sağlayabilecek kapalı kaplı fırınların kullanıldığı ıslak pişirme. Alçı, suyla belirli oranlarda karıştırılıp hamur haline getirilince, kısa bir süre içinde katılaşarak alçıtaşı bileşiminde sert bir kütle oluşturur. Alçının suyla karılmasından, kıvamının işlenemeyecek denli katılaşmasına kadar geçen süreye "priz süresi" denir. Alçının dökülmesi ve işlenebilmesi bu süreye bağlıdır. Süre genellikle adi alçılar için 5-10 dakikadır. Yapı işleri ve onarım için kısa sürede katılaşma bir üstünlük gibi görülürse de çoğu kere uygulamada zorluk doğurduğundan, priz geciktirici maddeler alçıya katılır. Bu maddeler arasında çeşitli bitkisel ve hayvansal yapıştırıcılar, şeker, kazein, jelatin, alkol, sodyum sülfat ve boraks sayılabilir. Alçının mekanik dayanımı, bileşimine yani alfa ya da beta yarımhidrat, çözünür ve çözünmez anhidrit oranlarına ve öğütülme derecesine bağlıdır. Bileşimi belirli bir alçının mekanik dayanımı, karma suyu oranıyla zaman ve ortam etkileriyle belirlenir. Beta türü normal alçılarda, suyun alçıya oranı %55'ten daha azsa karılması olanaksızdır. Döküme uygun oran %60'tan başlar. Ancak su oranı arttıkça, boşlukları da artan ve dolayısıyla hafifleyen alçı kütlesinin mekanik dayanımı da azalır. Ayrıca nemli ve ıslak ortamlarda dayanımı 1/3 oranında azalan alçının kuru ortamda, suyla karılmasının ikinci saatinde kazandığı dayanım, birinci gün sonunda iki katı, yedinci gün sonunda dört katı artar. 28. ve 90. günlerde pratik olarak dayanımda değişme görülmez.

Yapıda Kullanılması:
Alçı, YAPI işlerinde Eski Mısır'dan beri kullanılmaktadır. Mısır PİRAMİT'lerinde derz harcı ve ince sıva olarak uygulanmıştır. Eskiden CAMİ'lerin KUBBE'lerinde, pandantiflerde (→ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ), kapı kemerleri içindeki MUKARNAS'larda, KONAK ve SARAY'ların tavan ve duvar süslemelerinde de yaygın biçimde kullanılmıştır. Son yıllarda yapıya onarım ve sıva dışında, hazır yapı gereci olarak da, özellikle levhalar halinde girmektedir: 1) İki yüzü kartonlu alçı levhalar (İng.*plasterboard,* Fr.*placoplâtre*): Ahşap ya da metal çerçeve ya da kâgir duvar üstüne DUVAR ve TAVAN kaplaması olarak kullanılan, iki yüzünde karton bulunan kompoze alçı levhalardır. 2) Alçı köpüğü levhalar: Hazır bölme duvarı olarak üretilen, her iki yüzü masif alçı olup ortası hafifletilmiş alçı köpüğü ya da perlitli alçıdan kompozit levhalardır. 3) Ortası petek kartonlu levhalar: İki yüzü masif alçı, ortası hafifliği sağlamak amacıyla karton petekten oluşan kompozit levhalardır. 4) Masif ya da perlitli olarak üretilen alçı bloklar. Alçının dışarıda kullanılması amacıyla, çeşitli yağlar emdirilmiş ya da suya karşı duyarlılığı giderilmiş türlerin yanı sıra sentetik reçine emdirilerek (plastik alçı, *plaspreg*) geliştirilmiş alçı yapı öğeleri de bulunmaktadır.
0484, 0653, 0835, 1533, 1534. ***E.Gürdal***

Alçı Bezeme:
Mimari BEZEME gereci olarak alçının, KİREÇ karışımlı STÜK'le birlikte erken çağlardan öteye çeşitli mimarlık üsluplarında yer aldığı görülmektedir. Özellikle MISIR, Helenistik Dönem (→YUNAN), ROMA, BİZANS, Part (→İRAN), SASANİ, BUDACI, Orta Amerika (→AMERİKA KÜLTÜRLERİ) ve İSLAM mimarlıklarında değişik tür ve tekniklerde alçı bezemeye geniş yer verilmiştir. Avrupa mimarlığında alçı bezeme, RÖNESANS, BAROK ve ROKOKO üsluplarında önemli gelişmeler göstermiştir. Yalın duvar ve tavan yüzeylerinin kaplanarak bezenmelerinde, pencere şebekeleri ve parmaklıkların bezeli olarak biçimlendirilmelerinde alçı, yeğlenen bir gereçtir. Geç sertleşen ve dayanıklılığı fazla olan alçı bileşimiyle "mercan alçısı" elde edilmekte ve içine bazı maddeler katılıp pişirildikten sonra bu alçıyla iyi cila tutan zevkli DÖŞEME kaplama taşları oluşturulmaktadır. Alçının mimari bezemede kullanımının çağlar boyu yaygın oluşunun nedeni kolay işlenebilir, her türlü desen çıkartmaya uygun ve ucuz oluşunun yanı sıra doğal koşullarla sınırlı kalmayışındadır. Özellikle taş ve ahşabın bulunmadığı yörelerde alçı, mimari bezemeyi oluşturan ana gereçtir. Çoğu yerde dolaysız olarak kaba duvar yüzeyine uygulandığı gibi, çeşitli gereçlerin, örneğin AHŞAP'ın yüzeyini örterek de kullanılmıştır. Alçının mimari bezemede vazgeçilmez bir gereç oluşunun bir başka nedeni de alçı yüzeyinin boyanabilirliğidir. Ayrıca, alçıyla düz yüzeylerin dışında, eğri ve profilli yüzeyler de bezenebilmektedir. Ocak, şömine, NİŞ ve MİHRAP bezemesinde yeğlenmesi bu özelliğinden ötürüdür. Alçı bezemede geometrik, figürlü, bitkisel ve yazı, her türlü bezeme örgesi ve düzenleme kolaylıkla çıkartılabilir; desen değişik kabartma değerlerinde IŞIK-GÖLGE oyunları ve hareketli çizgilerle tasarlanır. Mimari bezemede, kullanım biçimine dayanarak, alçı bezeme üç grupta sınıflandırılabilir: 1) Yüzey kaplaması, 2) Şebeke, 3) Serbest heykel.

1) Yüzey kaplaması, değişik teknik ve amaçlarla uygulanmaktadır. Duvar ve tavan bezemesinde alçı, zemin malzemesi ve kabartma olarak kullanılır. Birinci uygulama iyi cins bir SIVA niteliğindedir. Bu yöntemle taş ya da tuğla yapımda çeşitli oranlarda kireç, kum ve alçı karışımıyla yüzey özenli bir biçimde pürüzleri giderilerek düzleştirilebilmektedir. Alçı sıvalı yüzey (→GESSO) istendiğinde boyanarak boyalı resim (→FRESK) oluşturulmakta ya da değişik tekniklerle kabartma örgelerden oluşan alçı bezeme geliştirilmektedir. Kabartma alçı bezeme düz bırakıldığı gibi canlı renklerle de boyanabilir. OSMANLI mimarlığında boyalı kabartma alçı bezeme MALAKÂRÎ adıyla zengin bezeme örnekleri vermiştir. Kabartma tekniğinde iki tür uygulama vardır: a) Kalıp tekniği, b) Yontma ya da oyma tekniği. Dökme işlemiyle yapılan kalıp tekniğinde, ahşap kalıpların iç yüzeylerine desen oyulduktan sonra içlerine alçı dökülerek kabartma bezeme çıkarılır ve kabartma bezeli parça, kullanılacak yüzeye monte edilir. Kıtıklı alçıyla yapılan KARTONPİYER'ler de bu teknikle elde edilir. Baskı işlemiyle yapılan kalıp tekniğinde kabartma desen, duvar yüzeyi alçıyla sıvandıktan sonra alçı nemliyken kalıpla basma yoluyla elde edilir. Kalıp tekniğinde desen zemine bağlıdır. OYMA tekniğindeyse, yumuşak alçı yüzeye kat kat alçı konduktan sonra zemin çıkartılarak desenler oyulur. Bezemede istenen yükseklik elde edilinceye dek alçı eklenir ve oyulur. Bu tür uygulamada kabartma yüksektir ve desenler zeminden ayrı durur. İstendiğinde alçak ve yüksek olarak çeşitli değerlerde kabartma oluşturulur. Malakâri bezeme, oyma alçı işçiliğine örnektir.

2) ŞEBEKE olarak yapılan alçı bezemelere korkuluklarda ve pencerelerde rastlanır. Şebekelerde KAFES tekniği uygulanmıştır. Kafes tekniğinde örgeler lüleci çamuruyla biçimlendirilir ve aralarına alçı dökülür. Lüleci çamuruyla parçalar kaldırıldığında örgeler boş ve örge araları alçıdan, delikli bir desen ortaya çıkar. Kafes tekniği geometrik örgelerin ve düzenlerin kullanımını gerektirmektedir. Bu türde yapılan alçı işçiliğinin en ilginç uygulamalarıyla Osmanlı pencere şebekelerinde karşılaşılır. Klasik Dönem ve sonrasında örgeleri oluşturan boşlukların renkli camlarla kaplandığı görülmektedir. Hem dinsel mimarlıkta hem de sivil mimarlıkta bu tür uygulama yaygındır (→VİTRAY). Antik Çağ fresklerinde zemin alçıdandır. Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS ile bilgin ve yazar Yaşlı Plinius (MS 23-70) Roma dönemindeki iyi cins alçı karışımını tanımlamışlardır. Plinius, Sikyonlu LYSİPPOS'un kardeşi olan LYSİSTRATOS'un alçıyla heykel yapışını anlatır. Ortaçağda alçı karışımında değişiklik olmuş, oranlar farklılaşmıştır. Sağlamlaştırmak amacıyla içine DEMİR, alüminyum seskioksit gibi maddeler karıştırılmaya başlanmıştır. GOTİK ve Rönesans'ta *pastiglia* diye tanınan bir alçı karışımı, mimari bezeme ve donatım eşyasında geliştirilmiştir. Alçı duvara dolaysız sürüldüğü gibi değişik sıva tabakaları üstüne de sürülebilir, duvara çiviyle de tutturulabilir. Kumaş ve PAPIER-MÂCHÉ'yle birlikte de kullanılmaktadır. İslam mimarlığının geç döneminde alçı mukarnas öğeleri, ahşap çubuklarla desteklenmiştir. Günümüzde alçı ustalarının bezeme onarımında kullandıkları oran 2/1'dir. İki ölçü alçıyla, bir ölçü su karıştırılmaktadır. Ancak, alçı işçiliğinin uygulandığı yere göre, oranda ve karışımda değişmeler olabilir. Alçı suda bir süre bekletildikten sonra karıştırılır ve duvara sürülür. 1-2 saat içinde sertleşme gerçekleşir. Sertleşme süresini uzatıp çalışmayı rahatlatmak için alçının içine bir miktar polisan tutkal karıştırılmaktadır. Kimi yerde tutkal yerine kireç suyu ve limon suyu da kullanılmaktadır. Bu karışımlar alçıyı kestikleri için dökülmelere neden olabilirler. Alçı işçiliğinde kullanılan araçlar ayakkabı falçatası, ustura, mala, kürek ve çeşitli samur fırçalardır. Alçı üstüne desen çıkartmanın da özel bir yöntemi vardır; eskiz kağıdına çizilen desen, iğnelerle delindikten sonra kömür tozu serpilerek alçı yüzeye çıkartılır.

3) Mısır'da Tel-el-Amarna'da (Asyut'un 71km kuzeyinde) 18.Sülale'den (MÖ 1570-1320) III.Amenhotep'le (III.Amenofis; hd.MÖ 1417-1379) IV.Amenhotep (IV.Amenofis/Ahenaton; hd.MÖ 1379-1362) ve ailelerinin alçıdan portrelerine rastlanır. Gene aynı biçimde mumyaların kumaş üstüne alçıdan maskeleri ve gövde kalıpları, alçının erken çağlardaki kullanımına birer kanıttır. Girit'te *Knossos Sarayı*'ndaki alçak kabartma bezemeler alçıdandır. Atina'da Akropolis'teki Arkaik kalıntılarda, MÖ 6.yy'da Yunanistan'da yapıların dışında ve heykel yüzeylerinin düzeltilmesinde alçı kullanılmıştır. Kaynaklarda ayrıca alçı heykellerden de söz edilmektedir. Klasik Dönem'de mermer yerine kullanılması dikkat çekicidir. Helenistik Dönem'de heykellerde, geniş yüzeyli kabartmalarda ve gümüş işçiliğinde kalıp olarak kullanılmıştır. Roma mimarlığında da alçının kullanımı yaygındır. Roma'da *Grifonlu Ev*'de, *Porta Maggiore* (Ana Kapı) yakınındaki yeraltı bazilikasında ve Tivoli'de *Hadrianus Villası*'nda gelişmiş örnekleri vardır. İnce işçilikte AKANT yaprakları, maskeler ve mitolojik sahneler alçı yüzeylere işlenmiştir. MS 2.yy'da mezar yapılarında KEMER ve TONOZ içleri Roma geleneğini sürdüren düzenlemelerle alçıdan bezenmiştir. Bizans mimarlığında da Roma sanatı etkisini sürdürmüş, Ravenna'da *Ortodokslar Vaftizhanesi*'nde (yks.458) ve *S.Vitale Kilisesi*'nde (525-547) olduğu gibi, alçı zemin üstüne boyalı resim sanatı sürmüştür. Ayrıca, alçı bezemeden, MERMER ve MOZAİK bezeme arasında geçiş bezemesi olarak yararlanılmıştır.

Doğu'da Budacı mimarlığının yanı sıra Part, ASUR ve Sasani mimarlıklarında da özellikle saray bezemesinde alçıyla çok karşılaşılır. MS 8.yy'dan sonra bir yandan Araplar'ın bir yandan da Türkler'in alçı bezemeye yapılarında geniş alanlar ayırdıkları görülmektedir. Her iki bölgenin de kaynağı Sasani ve Bizans mimarlıkları olması gerekir. Şam *Emeviye Camisi*'yle Ürdün'deki *Hirbet-ül-Mefcer* ve *Kasr Amre* gibi EMEVİ döneminin (661-750) önemli yapılarındaki alçı bezemeler etkinin kaynağını açıklıkla belirler. Alçı bezeme, 9.yy'da Bağdat'ın kuzeyinde Türk askerleri için kurulan Samarra kentinde gelişme göstermiş, İran, Mısır ve Anadolu'ya yayılarak etkisini İslam mimarlığında yüzyıllar boyu sürdürmüştür. Samarra alçı bezemesinde üç tür üslupla karşılaşılmaktadır: Birinci üslupta geometrik rozet ve çerçeveler içinde süzgeç gibi delikli bir zemin üstünde asma yapraklarını ve üzüm sarmaşıklarını stilize eden örgeler yer alır. Kimi örneklerde zemin desenine uyum sağlamak için örge yüzeylerinde de delikler açılmıştır. Bu türde, ORTA ASYA etkili sarmal örgeler antik örgelerle kaynaştırılmıştır. Avrasya HAYVAN ÜSLUBU'yla ilişkilendirilen ikinci üslupta eğri kesim tekniği (→AHŞAP, Bezeme) geniş yüzeylere uygulanır. Üçüncü üslupta antik yapraklar geometrik çerçevelerin içini doldurmaktadır.

11. ve 12.yy'larda KARAHANLI, GAZNELİ ve BÜYÜK SELÇUKLU mimarlıkları alçı bezemeden geniş çapta yararlanmıştır. Karahanlı döneminin en zengin örneği 12.yy'da alçı bezemeyle kaplanan *Tirmiz Sarayı*'dır (Özbekistan). Çoğunluğu geometrik desenlerin oluşturduğu bezemelerde, geometrik düzenler arasında bitki örgeleri ve hayvan figürleri

bulunmaktadır. Fantastik hayvanların üstlerindeki kıvrımlı ve daireli bezemelerin kozmik bir düşünceye dayalı olduğu sanılmaktadır. Büyük Selçuklu döneminde, 11.-14.yy'lar arasında İran'da *Gulpayegân, Isfahan, Kazvin* ve *Ardistan Mescid-i Cumaları* ve Hemedan'daki *Kümbed-i Aleviyan*, Merv'deki (Türkmenistan) *Sultan Sencer* ve Bistam'daki *Bayezid-i Bistami Türbeleri*'nde alçı bezeme zengin örnekler vermiştir. 14.yy'dan sonra kullanımı sınırlıdır. Mukarnas tavan ve duvar panoları yapılmıştır. HİNDİSTAN'da 15. ve 16.yy'larda alçı bezeme önem kazanmış, 17.-18.yy'lardaysa mermer bezemenin yerini almıştır. Kahire'deki *El-Hâkim Camisi, Cüyuşi* ve *Seyyida Rukiye Meşhedleri* alçı bezemenin Mısır'da FATIMİ mimarlığında (909-1171) kullanımına örnek gösterilebilir. Kuzey Afrika ve İSPANYA'da alçı bezemeyle strüktür gizlenerek düşsel bir iç mekân yaratılmıştır. Córdoba'daki (Kurtuba) *Cami-ül-Kebir (Büyük Cami/Kurtuba Camisi)*, Granada'daki (Gırnata) *Elhamra Sarayı* ve Sevilla'daki (İşbiliye) *Alkazar Şapeli* bu üslubun çarpıcı ürünleridir. Küçük alçı mukarnas nişlerinin geliştirdikleri sistem, Barok ve Rokoko mimarlıklarında olduğu gibi, sınırsız bir örtü oluşturmaktadır.

Konya *Alâeddin* ve *Felekâbad Sarayları*'nda son zamanlarda bulunan alçı parçalar 13.yy Anadolu Türk mimarlığında alçı bezemeyle ilgili daha ayrıntılı bilgiler vermektedir. Bu örneklerde zengin bir ikonografik programın yer aldığı görülür. Kartal, aslan, ejder gibi koruyucu, kudret ve kuvvet sunan simgesel hayvanlarla saray eğlencelerinde yer alan atlılar, av hayvanları, kaftanlı insan figürleri ve Kentaur'lar (→MİTOLOJİ) işlenmiştir. Bu dönemde alçı bezemeden örnekler saray-konut mimarisi dışında azdır. Az sayıda lahit ve mihrap parçası kalmıştır. Alçı bezeme BEYLİKLER DÖNEMİ ve Erken Osmanlı mimarlıklarında çok kullanılmış, mihrap nişlerinin, duvar kaplamalarının, ocakların ve geçiş öğelerinin üç boyutlu biçimlenişi alçı bezemeyle sağlanmıştır. Bursa *Yeşil Cami*'de (1419) alçı işçiliğinin özenli örnekleriyle karşılaşılır. 14.yy'da alçı bezeme özellikle HAMAM'larda yoğunlaşmıştır. Edirne hamamlarında alçıdan mukarnas bezemeler iç mekân etkisini artırmaktadır. Klasik Osmanlı Dönemi'nde malakâri bezeme, RUMİ ve PALMET öğeleri yanı sıra HATAYİ üslubuyla gelişme gösterir. ÇİNİ bezemede rastlanan doğal bitkiler, malakâri bezemenin de örgelerini oluşturur. 18.yy'la birlikte Barok ve Rokoko üslupları alçı bezemeyi etkisi altında bırakmış; istiridye kabuğu, asma yaprağı ve maskeler alçı bezeme ikonografisine katılmıştır. Anadolu, İran ve Mısır'dan farklı bir alçı bezeme üslubu geliştirmiş; İran ve Mısır'da alçı bezemeyle yapı arasında inorganik, Anadolu'daysa organik bir ilişki kurulmuştur.

A.Ödekan

ALECHINSKY, Pierre (1927, Brüksel)
Belçikalı ressam.
KOBRA grubunun kurucularındandır.

Sanat eğitimini Ulusal Mimarlık ve Dekoratif Sanatlar Yüksekokulu'nda yapmış; tipografi ve kitap resmi üzerine yoğunlaşmıştır. 1947'de GENÇ BELÇİKA RESMİ grubuna, 1948'de de Kobra'ya katılan Alechinsky, 1951'de grup üyeleriyle çıkan bir anlaşmazlık sonucu ayrılarak Paris'e gitmiş, burada Stanley William Hayter'le (1901-88) baskı teknikleri üzerine çalışmıştır. Bu sıralarda Kyoto'daki Japon KALİGRAFİ ustalarıyla ilişki kurmuş ve 1955'te Uzakdoğu'ya bir gezi yapmıştır. Alechinsky'nin canlı, hatta şiddetli ANLATIMCI-SOYUTLAMA'ları PARİS OKULU'ndan çok Kuzey DIŞAVURUMCULUK akımıyla benzeşir. Yapıtlarındaki figüratif öğe kalıntıları çoğu kez GERÇEKÜSTÜCÜLÜK akımının kargaşalı düşselliğini çağrıştırır. ENSOR'a olan hayranlığını *Ensor'a Saygı* (1956) ve *Ensor'un Şenliği* (1963) gibi yapıtlarında dile getirmiş olmakla birlikte, Alechinsky döneminin en tutkulu bireyci sanatçılarından biriydi. 1965'te yağlıboyadan bütünüyle uzaklaşarak akrilik boya kullanmaya başlamış, ayrıca resimlerini çerçeveyi anımsatır biçimde küçük eskizlerden oluşan bir bordürle çevrelemiştir. Kompozisyonları her zaman patlamaya hazır, karmaşık ve efsanevidir. Meslek yaşamı boyunca çok sayıda kitap resmi de yapmıştır.

Z.Rona

ALEGORİ
İng.*allegory*, Fr.*allégorie*, Alm.*Allegorie*.
Görsel sanatlarda bir olayı, düşünceyi ya da kavramı daha iyi açıklayabilmek için kişileştirerek (→KİŞİLEŞTİRME) simgeleme. Örneğin, Eski MISIR'da bir firavunun seferleri genellikle bir boğanın kent surlarını yıkması ya da düşmanlara saldırmasıyla simgelenmiştir. MEZOPOTAMYA ve İRAN sanatlarında da benzer simgeler çok sık kullanılmıştır. Erken Hıristiyanlık'ta Hz.İSA genellikle kuzu, balık, GRİFON ya da benzeri bir hayvan figürüyle simgelenirdi. 11.yy'dan başlayarak özellikle öğretici nitelikteki alegorik sahnelerde daha özel, belirgin ve tanımlanır bir İKONOGRAFİ gelişmiştir. Bu sahnelerin çoğu dinsel sorunlara, kilise örgütlerine ve tarihine ilişkin olmakla birlikte, İyilik ve Kötülük, Ölüm ve Sonsuz Yaşam, Yaşam Çevrimi gibi kavramlarla ayların, mevsimlerin işlendiği alegorik sahnelere de rastlanır. Kimi ortaçağ örneklerinde kralların, papaların ya da imparatorların siyasal gücünü simgeleyen sahneler betimlenmiştir. RÖNESANS döneminde ortaçağın dinsel simgelerinin yanı sıra insanın niteliklerini ortaya koyan simgeler de kullanılmış; ancak yaygınlaşmış olmakla birlikte Rönesans sanatçısının temel ilgi alanı olmamış, çoğu kez dekoratif amaçlarla kullanılmıştır. Örneğin, BOTTICELLI'nin *İlkbahar*'ı, GIORGIONE'nin *Üç Filozof*'u, TIZIANO'nun *Kutsal ve Dünyasal Aşk*'ı ya da MICHELANGELO'nun *Gündüz ve Gece, Şafak ve Gün Batımı* adlı yapıtı alegorik sahneler olmakla birlikte, daha karmaşık bir varoluş kavramı üzerinde durmaktadır. Benzer bir yaklaşımın sürdürüldüğü MANİYERİZM dönemindeyse giderek alegoriye bakış açısı değişmiş, Rönesans'ın biçimsel dengesinin ulaştığı düzeyin kristalize olmasını engelleyebilmek için sanatta düşünsellik vurgulanmaya başlamış ve kavramsal bir arayış içine girilerek alegoriye geri dönüş yapılmıştır. Ancak, bunun bir tür kaçış biçiminde ortaya çıkmasından ötürü alegori kavramsal niteliğini yitirmiş ve bu karmaşa, GIULIO ROMANO'nun *Palazzo del Tè* fresklerinde ve Bronzino'nun (1503-72) *Venüs, Cupido, Ahmaklık ve Zaman* (Ulusal Gal., Londra) adlı resminde olduğu gibi konulara da yansımıştır. BAROK dönemde biçimle kavram arasındaki ilişki, alegori aracılığıyla kurulmuştur. Bu dönemde en sık işlenen alegorik tema dinin ya da CORTONA, TIEPOLO ve GIORDANO'nun yapıtlarında olduğu gibi, ünlü kişilerin ya da ailelerin yüceltilmesi olmuştur. Ayrıca POUSSIN'in, mevsimlerin anlamıyla dinsel temalar arasında ilişki kuran *Mevsimler* dizisi gibi çok anlamlı alegorik konular da betimlenmiştir. Barok dönemin sanatı açıklayıcı bir söylem, alegoriyi de buna ulaşmada bir araç görme düşüncesi 18.yy'da giderek zayıflamış, akılcı bir biçimde ve tarihsel doğrulara uygun bir sanata ağırlık vermeye başlayan sanatçı yeni anlatım araçları bulma yoluna gitmiştir. Bunun en tipik örneği HOGARTH'ın TÖRE RESMİ içinde değerlendirilen yergisel yapıtlarıdır. İzleyen dönemin ROMAN-

TİZM'i alegorik anlatımı bütünüyle reddetmiş olmakla birlikte, ÖN-RAFFAELLOCULAR'la NAZARENLER yer yer alegorik figürlerden yararlanmışlardır. 19.yy'ın son yıllarında Fransa'da ortaya çıkan SİMGECİLİK akımı edebiyatın yanı sıra resim alanında da etkili olmuş, MOREAU ve REDON gibi sanatçılar ile NABİLER simgesel anlatımın ağır bastığı yapıtlar üretmişlerdir.

Alegorik anlatımın en yaygın olduğu Doğu ülkesi HİNDİSTAN'dır. Zenginliğin, bereketin, zaferin, güzelliğin, aşkın yanı sıra ırmakların ve dağların da kişileştirildiği Hint sanatı bu bağlamda zengin bir ikonografiye sahiptir. ÇİN ve JAPONYA'da da ilk çağlardan beri simgesel anlatımdan yararlanılmıştır. Çin'de özellikle kozmolojik simgecilik yaygınlaşmış, görsel sanatların yanı sıra mimarlığı da etkilemiştir. *Z.Rona*

ALEIJADINHO (1738?, Villa Rica-1814, Mariana, Brezilya)
Brezilyalı taşçı ustası ve mimar.
Ülkesinde BAROK mimarlığın en önemli temsilcilerindendir.

Asıl adı Antonio Francisco Lisboa da Costa olan Aleijadinho, Portekizli bir taşçı ustasıyla Afrika kökenli bir kölenin oğludur. Gençlik dönemine ilişkin bilgi yoktur. Babasının yanında çırak olarak mesleğe atıldığı sanılmaktadır. Otuz dokuz yaşındayken yakalandığı bir zührevi hastalığa cüzamın da eklenmesi, tüm vücudunun çarpılmasına ve onun "O Aleijadinho" (Kötürümcük) adıyla anılmasına yol açmıştır. Dizleri üstünde daha kolay yürüyebilmek için ayak parmaklarını kestirmiş, giderek el parmaklarının da büzülmesi üzerine araçlarını ellerine bağlatarak taş oymayı sürdürmüştür. Mimarlığın pek kabul görmediği o dönemde Brezilya'da kilise gibi önemli yapıların tasarımlarını taşçı ustaları üstlenmekteydi. Aleijadinho'nun taşçı ustalığı da 1766'da onaylanmış, aynı yıl Ouro Prêto'da *São Francisco Assis Kilisesi*'ni yapmakta olan babasının ölümü üzerine işi o tamamlamıştır. Daha sonra hemen her yapısında yer vereceği, kolayca işlendiği ve sonunda yapay mermer görünümü verdiği için yörede "sabuntaşı" diye anılan gereci de ilk kez burada kullanmış, kilisenin ana kapısıyla pencerelerinin çevresini dalgalar halinde yayılan çelenk örgeleriyle bezemiştir. São João del Rei'de gerçekleştirdiği *São Francesco de Assis Kilisesi*'nde (1774-1802?) geleneksel dikdörtgen planın yerine elips biçimli bir orta nef koymuş, 18.yy sonunda bütün Brezilya'da yaygınlık kazanan bu türün başlatıcısı olmuştur. Congonhas do Campo'da yapılan *Nosso Senhor do Bom Jesus de Matosinhos Kilisesi*'nin önündeki görkemli merdivenin korkulukları üstüne yerleştirdiği 12 Havari heykelleri, onun yalnız Barok mimarlığın değil, Barok heykel sanatının da önemli bir ustası olduğunu ortaya koyar. Bütün yapılarında neredeyse yabanıl bir tad taşıyan yüksek kabartma bezeme öğelerini, duygu dolu heykellerini, geleneksel Portekiz KİLİSE mimarlığının biçimleriyle ustaca birleştirmesini bilmiştir. Ouro Prêto (1767-80) ve Sabara'daki (1774-1802?) *Nossa Senhora do Carmo Kiliseleri*, Ouro Prêto'daki *Nosso Senhor do Bom Jesus Kilisesi*'nin cephe bezemeleri (1778) Aleijadinho'nun öteki önemli yapıtlarıdır.
0354, 0602. *H.Kuruyazıcı*

ALEİPTERİON (Gr.)
Antik Yunan GYMNASİON'larında ve Roma dönemi HAMAM'larında *tepidarium*'a (ılıklık) bağlı yağlanma mekânı.

ALEKSANDR DÖNEMİ üslubu
Rusya'da, St.Petersburg'da I.Aleksandr (hd.1801-25) ve I.Nikolay (hd.1825-55) dönemlerinde görülen mimarlık üslubuna verilen ad. 1800-30 arasında, Paris'ten bütün Avrupa'ya yayılan Fransız AMPİR üslubundan kaynaklanır. Napoléon'un Çar I.Aleksandr'la savaşmasına ve 1812 Moskova yangınına karşın, 19.yy'ın başında Fransız kültürünün etkileri Rusya'da doruk noktasına ulaşmıştır. I.Aleksandr, PERCIER ve FONTAINE gibi Napoléon dönemi Fransa'sının ünlü mimarlarının yapıt ve projelerini örnek alarak, St.Petersburg'u bir imparatorluk kenti haline getirmeyi amaçlamıştır. Fransa'da Napoléon'un düşüşüyle gelişimi duran Ampir üslubu, Rusya'da çok daha uzun süre yaşamış ve görkemli örnekler vermiştir. Kazan *Notre-Dame Kilisesi* ve *Bourse Maritime* (Denizcilik Borsası; 1805-16) bunların en tanınmışlarındandır. Her iki yapı da I.Aleksandr'ın başmimarı olan Fransız Thomas de Thomon (1754-1813) tarafından yapılmıştır. Yapımına 1805'te başlanan *Amiraute* (Denizcilik Mahkemesi), mimarlık öğrenimini Paris'te tamamlayan Adrian Dmitrieviç Zaharov'un (1761-1811) yapıtıdır. Rusya'ya yerleşmiş olan Fransız mimarlardan MONTFERRAND, 1819-58 arasında *Saint-İsaak Katedrali*'ni gerçekleştirmiştir. I.Nikolay yönetiminde Ampir üslubu, Carlo Rossi (1775-1849) adlı bir İtalyan dekoratörün elinde gelişmiştir. St.Petersburg'daki *Kışlık Saray*'ın yarım dairesel meydanı, *Mihel Sarayı* ve dolayları, *Senato* ve *Din İşleri Kurulu* binalarının benzer cepheleri bu üslubun ürünleridir. ROMA İmparatorluk Dönemi mimarlığından esinlenen Aleksandr üslubu, büyüklük, simetri, kurallılık, oran ve soyluluk gibi ilkeleri benimsemiştir.
1278. ***S.Germaner***

ALEKSANDREİA TROAS
Çanakkale'nin Ezine ilçesine bağlı Odunluk İskelesi (e.Dalyan) köyünün güneyinde bulunan ve MÖ 310'da Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) generallerinden Antigonos'ca kurulan antik Aleksandreia Troas kenti, adının THRAKİA kralı Lysimakhos'ca (hd.MÖ 323-281) "Aleksandreia" olarak değiştirilmesine değin geçen süre içinde "Antigonia" olarak anılmıştır. Türk denizcisi Piri Reis'in (1465-1554) denizcilikle ilgili kitabı *Kitab-ı Bahriye*'de (1521), sahildeki yapay limandan doğuda deniz düzeyinden 100m yükseklikteki tepeye kadar uzanan ve bir sur duvarıyla çevrilmiş yklş.400 dönümlük bir alana yayılan kentin adının o yıllarda "Eski Stambul" olduğu ve bu adın 1520'den önce de kullanıldığı belirtilmektedir. Gene Piri Reis'e göre Yunanlar bu bölgeyi "Toroya" olarak adlandırıyorlardı. Bu nedenle bölgeye gelen ilk gezginler de kentin adını "Troya" olarak benimsemişlerdir.

Aleksandreia Troas, MÖ 301'deki İpsos Savaşı'ndan sonra tüm Asya'yı ele geçiren Lysimakhos'un koruması altına girmiş, coğrafi konumu ve yapay limanı sayesinde güçlü ve zengin bir ticaret kenti durumuna gelmiştir. ROMA İmparatorluğu'nun kolonisi olduğu dönemdeyse İmparator Augustus (hd.MÖ 27-MS 14) ve İmparator Hadrianus'la (hd.117-138) hatip ve sanat koruyucusu Herodes Atticus'un (101-177) kentin imarı için yoğun çaba harcadıkları bilinmektedir. Daha sonra kent BİZANS egemenliği altına girmiştir. OSMANLI döneminde ise toprağın verimsizliği ve suyun azlığı nedeniyle, birkaç evlik köy dışında kentte yerleşme olmadığı anlaşılmıştır. 1786'da Fransız bilim adamı J.B.Lechevalier ve ressam L.F.Cassas, 1814'te Fransız ressam L.J.J.Dubois tarafından ilk

kez planları çizilen kentin mimari kalıntılarının ilk sistematik dökümü W.Leaf tarafından yapılmıştır. Bölgeyi ziyaret eden gezginlerin notlarından, 16.yy'dan bu yana kente ait kalıntıların yağmalandığı, mimari elemanların İstanbul'a getirilerek *Sultan Ahmed Camisi* (1617) gibi birçok büyük yapının inşasında kullanıldığı, 18.yy'daysa ayakta kalan sütunların parçalanarak taş gülle yapımında kullanıldığı öğrenilmektedir. Ayrıca bazı mimari elemanlar da yıllarca çevre köylerdeki camilerin yapımında ve mezarlıklarda mezartaşı olarak kullanılmıştır. Bu uzun süren yağmalar sonucunda kentte Antik Çağ'a ait kalıntı yok denecek ölçüde azalmıştır. Gezginlerin notlarından var oldukları bilinen Dor düzeninde (→DÜZEN) küçük bir tapınak, *stadium*, *agora* ve *gymnasium*'dan, Herodes Atticus'un kendi servetiyle yaptırdığı sukemerinden bugün hiçbir iz kalmamıştır. Yaklaşık 2500x1700m'lik bir alanı çeviren dikdörtgen biçimindeki kent surunun içinde kalan liman, Antik Çağ'da hem gemi yapımı hem de sığınma için elverişliydi. Hamam kalıntısına ait mimari parçaların üstündeki bezemelerin Herodes Atticus'un Atina'da yaptırdığı *odeon*'un mimari bezemesiyle benzerliğine dayanılarak, hamamın bu kişi tarafından yaptırıldığı kabul edilmektedir. Kentin tiyatrosununsa bugün yalnızca *cavea*'sı (seyirci bölümü) kalmıştır.

0055, 0823. *S.Tugay*

ALEM (Ar.)

Arapça'da "işaret, nişan, bayrak" anlamlarına gelir. "Mahçe" de (Far.) denir. Yapı KUBBE'leri, minare KÜLAH'ları, mezarlık parmaklıkları ve sancak direklerinde en yüksek noktaya takılan, boynuz, ay, ay-yıldız, lale, zambak, yaprak, nal, yazı gibi çeşitli biçimler alan TEPELİK. Simgesel olduğu kadar, özellikle metal örtülü çatılarda, örtü bitişini sağlamak gibi yapısal bir görevi de vardır. Doğal taştan ve bakır, pirinç, tunç gibi metallerden yapılır. Metal alemler birbirine kenetlenen parçalardan içi boş olarak hazırlanır ve genellikle altın yaldızla boyanır. Kaynaklarda alemi oluşturan bölümler için farklı adlar kullanılmıştır. Örtüye oturan ve örtü gerecinin kaymasını önleyecek biçimde tepe noktasını örten alt bölüme kova (kazan) adı verilir. Kovanın üstünde sırasıyla büyük küp (simit), bilezik (kaval), armut, boyun, küçük küp (bilezik) ve uçta hilal (ayça) yer alır. Alem, hilal düzlemi Kâbe yönünü belirtecek biçimde dik yerleştirilir.

Türkler'de ilk alem örnekleri ORTA ASYA'da ÇADIR tepelerinde ve tuğlarda görülmüştür. Çadırlarda gücü simgeleyen, nazar ve kötülüklerden koruduğuna inanılan ve bir dizi küresel boncukla oluşturulan bu tepeliklere "moncuk" adı verilmiştir. Bayrak yerine geçen tuğlardaysa kutsallığına inanılan boynuz kullanılmıştır. Alem, HİTİT, SÜMER, ASUR, MISIR ve FENİKE uygarlıklarında önce boynuz sonra da yarım ay biçiminde yaygın olarak görülmüştür. Yarım ay gerek Ay'ın kutsal olduğu inancından, gerek boynuzun zaman içinde biçimsel dönüşümünden doğmuş olabilir. Hıristiyan yapılarında KULE'lere ve çatılara takılan haç, bir başka alem örneğidir. İslam dininin gelişmesiyle alem gerek ölçü, gerek biçim ve anlam olarak yeni boyutlar kazanmıştır. Bu dönemde yapılarda kullanılan alemlerde uç bölüme, aldığı biçime göre "sade hilal", "mihverli hilal", "büyük kavis", "daire", "kuturlu daire", "yıldızlı ay" gibi değişik adlar verilmiştir. Aleme yıldızlı ay ilk kez OSMANLI sultanı II.Mahmud döneminde (1808-39) takılmıştır. Tarikat sancakları da alemin simgesel kullanımı yönünden önemlidir. Tasavvuftan kaynaklanan "el" biçimleri, Allah ve pirlerin adları yazılı olanlarla, Mevlevi sikkesi biçimindekiler vurgulanmaya değer örneklerdir.

Çizim → MİNARE *A.Ödekan*

ALENTOURS → **DUVAR HALISI**

ALEOTTI, Giovanni Battista (1546-1636)

İtalyan mimar.

BAROK üsluptaki yapılarıyla tanınan Aleotti, mimarlığının yanı sıra su mühendisi, sahne tasarımcısı ve yazardır.

1557-97 arasında Ferrara'da Dük II.Alfonso d'Este'ye hizmet etmiş, 1598'de kentin başmimarı olmuş, Ferrara'nın yanı sıra Roma, Modena, Piacenza ve Venedik'te mesleki uygulama olanakları bulmuştur. 17.yy'ın başında prestij yapıları tasarlamaya başlamış, 1604'te Battista Magnani'yle (1571-1653) birlikte Parma'da *S.Maria del Quartiere Kilisesi*'ni, 1613-23 arasında da Ferrara'da cephelerindeki doluluk-boşluk ilişkileriyle olgunluk döneminin yapıtlarından sayılan, oval planlı *S.Carlo Kilisesi*'ni gerçekleştirmiştir. Aleotti'nin en tanınmış yapısı, Parma'da Farnese ve Medici aileleri arasındaki bir evlilik törenine yetiştirilen *Farnese Tiyatrosu*'dur (1618-28). "U" biçimindeki oturma düzeniyle Antik Çağ tiyatrolarını anımsatan yapı, getirdiği yeniliklerle gelecekteki TİYATRO tasarımlarını etkilemiştir. Aleotti, PALLADIO'nun *Basilica*'sının iki katlı revak şemasını salon arkasında kullanmış, bu uygulama sonraki tasarımlarda galerilere kaynak oluşturmuştur. Ayrıca Aleotti, sahnede çok sayıda dekor değişikliğine olanak sağlayan, tekerlekli ahşap strüktürlerden yapılma sahne kanatlarını kullanan ilk tasarımcıdır. *Farnese Tiyatrosu*, II.Dünya Savaşı'nda yıkılınca yeniden yapılmıştır. Aleotti'nin su mühendisliği ve mimarlıkla ilgili kitapları da vardır.

0022, 0342. *M.Aydın*

ALESSI, Galeazzo (1512, Perugia-1572, Perugia)

İtalyan mimar.

Yüksek RÖNESANS'ın Cenova ve Milano'daki en önde gelen mimarlarındandır.

Roma'da yetişmiş, MICHELANGELO'nun öğrencisi olmuş, Genç Antonio da SANGALLO ve PERUZZI'nin yapıtlarından etkilenmiştir. Önce Perugia'da, sonra Milano'da çalışmış, 1548'den sonra asıl ünlü yapılarını gerçekleştireceği Cenova'ya yerleşmiştir. Tasarımlarında eğimli araziyi ustaca kullanmıştır. Çeşitli düzeylerde oluşturduğu avluları anıtsal görünümlü merdivenlerle birbirine bağlamıştır. Yapılarının dış yüzlerinde sık sık çift sütun ve pilastrlara yer vermiş, pencereleri üçgen ya da yarım daire biçimli alınlıklarla zenginleştirmiştir. Başta; *Giustiniani* (s.*Cambiaso*) *Villası* (1548), bahçesini ve yapay pınarlarını VASARI'nin övgüyle anlattığı *Grimaldi* (s.*Sauli*) *Villası* (yks.1555), *Parodi Konağı* (1567) ve *Lercari Konağı* olmak üzere Cenova'da gerçekleştirdiği çok sayıdaki konak yapısı yalnız Kuzey İtalya'da değil, Kuzey Avrupa ülkelerinde de örnek alınmıştır. Etkileyici bir görünümü olan *Santa Maria di Carignano Kilisesi*'nde (1552, bit.1603) BRAMANTE, Genç Antonio da Sangallo ve Michelangelo'nun Roma'da *San Pietro* için yapmış oldukları taslaklardan esinlenmiş, yapıyı, kare içine yerleştirilmiş bir Yunan haçı biçiminde düzenlemiştir. Dış görünümdeyse, aşırı yüksek kubbeyi, köşelere yerleştirdiği, ancak iki tanesi gerçekleştirilmiş olan dört kuleyle dengelemiştir. Kentin görkemli caddesi *Strada Nuovo*'yu da (1555) o tasarlamıştır. Bu cadde üstündeki çeşitli villa ve sarayları, Alessi'nin üslubunda çalışan başka mimar-

lar yapmıştır. Bunların hepsi de kendi başlarına ayrı birer yapı olmakla birlikte, yükseklikleri aynı tutulup, ana girişleri karşılıklı getirilerek caddede bir dış mekân bütünlüğü yaratılmıştır.

Cenova'dan başka Perugia'da *Santa Maria del Popolo Kilisesi* (1547), *San Pietro Manastırı* (1571), Assisi'de *Santa Maria degli Angeli Kilisesi* (1588), Milano'da *Palazzo Marino* (1557), *San Barnaba Kilisesi* (1561) ve *Santa Maria presso San Celso Kilisesi* (1568) gibi yapıtları bulunan Alessi'nin ünü, RUBENS'in 1522'de yayımladığı *Palazzi di Genova* (Cenova Sarayları) adlı kitabında onun yapılarına da yer vermesi üzerine yaygınlaşmıştır.
1735. *H.Kuruyazıcı*

ALEVLİ GOTİK

"Flamboyant" (Fr.) da denir. FRANSA'da, GOTİK mimarlığın son dönemine verilen ad. 14.yy'ın sonundan başlayarak 16.yy'a değin sürmüştür. Adını, sivri kemerli pencerelerin içlerini hareketlendiren "alev" biçimli bezeme örgesinden almıştır. Üslubun bir başka özelliği de TONOZ omurgalarının abartılması ve tonozu oluşturan kesişen kemerler dizisinin, sütun başlıklarına dayanmadan doğrudan ayaklar içinde sonlanmasıdır. Zengin bir bezeme anlayışına sahip olan Alevli Gotik, yoğun ayrıntı kullanımıyla dikkati çeker. Bu üslupta gerçekleştirilen CEPHE'lerde düşey ve kıvrımlı çizgilerle hareket yaratılmıştır. Alevli Gotik'in ilk örnekleri Dijon'da Burgonya düklerinin sarayında bir şömine üstünde ve Poitiers'de Berry dükünün sarayında bir kürsüde yer alan ayırıcı panolardır. Bunlar ilk örnekler olmakla birlikte İngiliz BEZEMELİ GOTİK'inden sonraya aittirler. En ilginç Alevli Gotik örneklere Normandiya ve çevresinde rastlanmaktadır, ama Fransa'nın öteki bölgelerinde de bu üslupta yapılmış çok başarılı cepheler vardır. Bezeme ve yontu öğelerinin birbiri içinde eridiği Abbeville *Saint-Wulfram Kilisesi* (1439), Rouen *Saint-Maclou Kilisesi* (1434-70) bunlar arasında en ilginç olanlarıdır.
S.Germaner

ALEXANDER, Christopher (1936, Viyana)
İngiliz mimar ve matematikçi.
Geliştirdiği ÖRÜNTÜ DİLİ'yle (*pattern language*) uyguladığı, KATILMACI TASARLAMA örneği sayılabilecek yapıtlarıyla tanınır.

Cambridge Üniversitesi Trinity College'da matematik ve mimarlık eğitimi yaptıktan sonra, 1963'te ABD'de Harvard Üniversitesi'nden doktora derecesini ve 1970'te, öğretim üyesi olduğu Berkeley'deki California Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nden de profesör unvanını almıştır. Bunu izleyen yıllarda, 1973'te Stockholm Kraliyet Teknoloji Enstitüsü'nde, 1975-76'da Mexicali'deki Meksika Üniversitesi'nde, 1976'da New Orleans'taki Tulane Üniversitesi'nde dersler vermiş, ayrıca 1975'te Kansas Üniversitesi'nde ve Fransa'daki Sorbonne Üniversitesi'nde konuşmalar yapmıştır. Öte yandan, San Francisco'da 1963'te bir konut yerleşmesi ve 1963-64'te körfez hızlı geçiş sistemi için 1965-66'da İngiltere Kamu Binaları Bakanlığı'na, 1975'te İspanya Tanıtma ve Turizm Bakanlığı'na, 1976'da Yeni Gine Çevre Bakanlığı'na, 1978'de Meksika hükümeti için Infonavit'e, 1979'da San Francisco Northeast Waterfront Halk Komitesi'ne ve Honduras Milli Eğitim Bakanlığı'na, 1971-82 arasındaki Kudüs Komitesi üyeliği sırasında 1979'dan başlayarak İsrail hükümetine, 1980-82 arasında Venezuela'da Guasare kenti için Zulia yerel yönetimine, 1985'te de Kuzey Ülkeleri Bakanlar Konseyi'ne danışmanlık yapmıştır. 1970'te Osaka Dünya Fuarı tema sergisini tasarlayan Alexander, 1970-73 arasında Oregon Üniversitesi master planının uygulamasını yapmış, 1978'te İsrail Konut Bakanlığı'nda plancı ve mimar olarak görev almış, 1982'de Tokyo Eishin Okulu'na başmimar olmuş, 1981'de de Linz'deki forum tasarımı yapmak üzere Avusturya'ya çağrılmıştır. 1970'ten bu yana California Üniversitesi'nde profesörlük yapan Alexander, ayrıca 1967'den beri aynı kurumun Çevre Strüktürü Merkezi'nin de başkanıdır. Aldığı çeşitli ödül ve burslar arasında Cambridge ve Harvard üniversiteleri burslarının yanı sıra, 1965'te İtalya'da Villa Serbelloni'de çalışmasını sağlayan Rockefeller Vakfı bursu, aynı yıl Berkeley'deki California Üniversitesi beşeri bilimlerde araştırma profesörlüğü unvanı, 1972'de Amerikan Mimarlık Enstitüsü (→AIA) araştırma madalyası ve 1980'de İsveç Kraliyet Akademisi üyeliği bulunmaktadır.

Alexander'ın çok sayıda yayını ve çeşitli ülkelerde kuramını uyguladığı yapıtları vardır. 1963'te tasarımda yeni yaklaşımlar konusunda önemli bir dönüm noktasını oluşturan *Community and Privacy* (Topluluk ve Mahremiyet) adlı kitabını Serge Ivan Chermayeff'le (1900-?) birlikte yayımlamış (→TASARLAMA); 1964'teyse *Notes on the Synthesis of Form* (Biçimin Sentezi Üzerine Notlar) adlı doktora tezinde bütün kuramını açıklayarak uygulamasını göstermiştir. Bu iki yapıtta oluşturduğu örüntü kavramına dayanarak, *Systems Generating Systems* (1967; Sistemler Oluşturan Sistemler), Sara Ishikawa ve Murray Silverstein'la *A Pattern Language Which Generates Multi-Service Centers* (1968; Çok İşlevli Merkezler Geliştiren Bir Örüntü Dili), *The Oregon Experiment* (1975; Oregon Deneyi) ve Ishikawa, Silverstein, M.Jacobson, I.Fiksdahl-King, S.Angel'la birlikte konut ve yerleşmeyle ilgili 253 örüntüyü topladıkları *A Pattern Language'ı* (1979; Bir Örüntü Dili) yazmıştır. Ayrıca bu kitabın arkasındaki kuralsal temeli açıklayan The *Timeless Way of Building* (1979; Yapı Yapmanın Zamandan Bağımsız Yolu), *The Production of Houses* (1985; Evlerin Üretimi; Howard Davis, Julio Martinez ve Don Cornez ile), *The Nature of Order* (1985; Düzenin Doğası) ve *Very Early Turkish Carpets* (1985; İlk Türk Halıları) adlı kitaplar da son çalışmalarını içermektedir. Kuramını uyguladığı yapıtları arasındaysa, New York'ta *Hunts Point Çok İşlevli Merkezi* (1968-73, Bronx); Oregon Üniversitesi master planı (1969); Avusturya'nın Linz kentinde kahve salonu (1980); California'da Lake Berryessa'da dört katlı sıra ev (1982), Albany'de *Sala Evi* (1983), Fresno'da *Çiftçiler Pazarı* (1983), Martinez'de konut (1978-84), Sanoma'da yüzme havuzları ve konut (1985); Berkeley'de elle yapılmış büro mobilyaları (1985) ve aynı yıl Japonya'da bir grup mimarla birlikte yaptığı *Yeni Eisbin Üniversitesi* sayılabilir.
N.Bayazıt



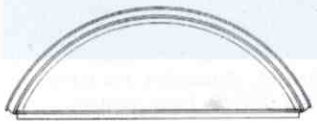
ALEXANDER, Christopher, *Yeni Eisbin Üniversitesi*, 1985-87, Tokyo, Japonya.

ALGARDI, Alessandro (1595/98, Bologna-1654, Roma)
İtalyan heykelci.
1625'te Roma'ya giderek orada çalışan BAROK heykelci Algardi, bu kentte G.L.BERNINI'den sonra en önemli heykel ustası olmuştur.

Bologna'da L.CARRACCI'nin öğrencisi olmuş ve Bologna Akademisi'nin KLASİKÇİLİK anlayışının savunuculuğunu yapmıştır. *S.Maria del Popolo*'daki *Kardinal Mili Mezarı* (1629) ve *S.Marcello Kilisesi*'ndeki *Frangipane* portre-büstleri ilk yapıtları arasındadır. Dinsel sahneleri ve portreleriyle ünlü olan sanatçı, bu portreleri, *S.Maria in Vallicella*'daki *Aziz Filippo Neri* (1622) heykel grubunda olduğu gibi bazan imgelem yoluyla, bazan da *Kardinal Zucchia*'da (1626/37) görüldüğü gibi canlı modelden yararlanarak aynı başarıyla yapmıştır. Sanatçı en parlak dönemini Bernini'nin gözden düştüğü



Üçgen



Eğrisel/Yuvarlak



Suriye tipi



Kesik

Alınlık tipleri.



ALİ CEMAL, *Türk Süvarisi*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 73.5x53.5 cm.

Papa X.Innocentius döneminde (1644-55) yaşamıştır. Bernini'nin gerilimli figürlerine ve fırtınalı yüz ifadelerine karşılık Algardi daha yumuşak, dingin ve içedönük yapıtlar vermiş ve dönemin dingin sanat anlayışına uygun düşmüştür. 1640'ta Aziz Luke Akademisi'ne başkan seçilmesi de bu tutumunun ve savunduğu klasikçiliğin, dönemin ileri gelenleri tarafından benimsendiğini göstermektedir. Vatikan *San Pietro Kilisesi*'ndeki *XI.Leo Mezarı* (1634-52) ile *Leo ve Atilla Kabartması* (1646-53) sanatçının bu döneminin ürünleridir.

Çoğu kez Bernini'yle karşılaştırılmış olmakla birlikte, yapıtlarındaki ağırbaşlılık, dinginlik ve duyarlılıkla eğitim alanındaki çalışmaları Algardi'yi, dönemin savunduğu sanat ilkelerinin özgün bir temsilcisi yapmış, etkileri uzun yıllar İtalya ve Fransa'da izlenmiştir. *Z.Rona*

ALIN DUVARI

İng.*gable*, Fr.*pignon*, Alm.*Giebel*.

Beşik çatılı (→ÇATI) yapılarda çatı üçgeni içinde kalan cephe duvarı bölümü. Saçaklar üçgen biçimli bu duvar parçasının üstünden dışa taşar. Bu özellikleriyle KALKAN DUVARI'ndan farklılık gösteren alın duvarları ana CEPHE'de ya da yan cephelerde yer alabilir; çatı arası penceresiyle bölünmüş olabilir. Günümüze değin farklı yörelerde özellikle AHŞAP yapılarda kullanılmıştır. Geleneksel Türk evlerinde de (→EV) pek çok örneği vardır.

ALINLIK

İng.*pediment*, Fr.*fronton*, Alm.*Giebelfeld*.

Bir YAPI'yı taçlandıran, genellikle üçgen, bazan da daire parçası biçiminde mimari öge. Herhangi bir kapı ya da pencere açıklığı üstünde yer alan aynı biçimdeki öge de bu adla tanımlanır. Alınlıklar biçimlerine göre, "basık alınlık", "düz tepeli alınlık", "eteksiz alınlık", "yuvarlak alınlık", "kesik alınlık" gibi adlar alır.

Alınlık, Antik YUNAN tapınaklarında, beşik çatının (→ÇATI) ön ve arka cephelerde oluşturduğu kalkan duvarlarının özel olarak biçimlendirilmesiyle ortaya çıkmıştır. SAÇAKLIK'ın bir bölümünün kalkan duvarının eğimli kenarları boyunca sürdürülmesiyle abartılan üçgen alınlık yüzeyinde (TYMPANUM) genellikle kabartmalar, üç üst köşesindeyse AKROTER'ler yer alır. Üst kenarı bir yay biçimindeki alınlıkların ROMA döneminde ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Gene bu dönemde, üçgen ve eğrisel alınlıklar, pencere ve kapı açıklıklarının taçlandırılmasında da kullanılmıştır. Mimarlık tarihi boyunca alınlıklar bir ÜSLUP öğesi olarak değerlendirilmiştir; ama ortaçağ mimarlığında görülen benzer biçimli öğeler KALKAN DUVARI adıyla anılır. RÖNESANS mimarlığında Antik Çağ alınlıkları örnek alınmıştır. Daha sonra değişik biçimlere bürünen alınlıkların, işlevsel niteliklerini yitirerek CEPHE'de bir bezeme öğesi görevi üstlendikleri de görülmüştür. MANİYERİZM döneminde, kırık ya da kesik alınlıklar kullanılmıştır. Böyle bir kullanımın en uç örneği, BAROK dönemde, BUONTALENTI'nin, eğrisel bir alınlığı ikiye böldükten sonra, iki parçanın yerlerini değiştirdiği Floransa *Porta delle Suppliche*'dir (1580).

Çizim →DÜZEN *E.Özden*

ALİ BİN HÜSEYİN (15.yy)

Osmanlı mimar.

OSMANLI sultanı Yıldırım Bayezid'in (hd.1389-1402) oğlu Emir Süleyman Çelebi tarafından Bursa'da yaptırılan *Yıldırım Bayezid Türbesi*'nin (1406) mimarıdır. Kubbe örtülü üç birimli bir revaktan girilen türbe mekânı da kubbe örtülüdür.

3171. *G.Yalçıner*

ALİ BİN MÜŞEYMEŞ (14.yy)

Beylikler dönemi mimarı.

Aydınoğulları'nın Selçuk'taki *İsa Bey Camisi*'nin (1375) mimarıdır.

Tam adı Ali bin Müşeymeş-el-Dımışki'dir. Günümüze ulaşan ve mimarının adına da yer veren söz konusu caminin yazıtına göre Şam kökenli (Dımışki) olan Ali bin Müşeymeş, ilk kez Şam *Emeviye Camisi*'nde (706-714/15; →EMEVİ) ortaya çıkan ve daha sonra *Diyarbakır Ulucamisi*'yle Güneydoğu Anadolu'daki bazı ARTUKOĞLU camilerinde görülen plan şemasını (→CAMİ), 14.yy'ın sonlarına doğru Batı Anadolu'da yeniden uygulama alanına koymuştur. *İsa Bey Camisi*'nin mimari ve bezeme ayrıntılarından, mimarın BEYLİKLER DÖNEMİ'nde çeşitli etkileri ustaca yorumlayarak özgün bir ürün yaratmış olduğu görülür. Bu durum Ali bin Müşeymeş'in Türk ve İSLAM mimarlığının incelenmesine dayanan köklü bir mimarlık kültürüne sahip olduğunu kanıtlamaktadır. Mimarın bağlı olduğu aile, yalnızca günümüze gelen yazıtlarından saptanabildiği kadarıyla, birkaç kuşak boyunca sürekli mimar yetiştirmiştir. Merzifon'da *Çelebi Mehmed Medresesi*'yle (1417) Amasya'da *Bayezid Paşa Camisi*'ni (1419) yapan EBUBEKİR BİN MUHAMMED ve Ankara'da *Karacabey Külliyesi*'ni (1427-44) yapan SİNANEDDİN AHMED BİN EBUBEKİR, aynı aileden gelmektedir. Ayrıca *İsa Bey Camisi*'nde Ali bin Müşeymeş'le birlikte çalışan ve yapının taş mihrabına adını yazdıran Ali bin Davud-el-Dımışki de bu aileden yetişen bir başka sanatçı olmalıdır. Usta-çırak düzeniyle kendi içinde mimar yetiştiren bu aileden, büyük olasılıkla adlarına yapılarda rastlanmayan başka sanatçılar da çıkmıştır. Ayrıca, adı geçen mimarların yapıtları arasındaki kısa zaman aralıkları dikkate alındığında, birbirlerinin yanında kalfa olarak çalıştıkları da düşünülebilir.

2304, 2539, 3171. ***Z.Sönmez***

ALİ CEMAL (Beyrutlu) (1881, Beyrut-1941, İstanbul)

Türk ressam.

Eğitimini önce 1901'de Mekteb-i Harbiye'de, 1906'da da Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (s.GSA, b.MSÜ) yapan Ali Cemal, Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın 1917'de kurduğu Şişli Atölyesi'nde Ali Sami BOYAR, MEHMET RUHİ, İbrahim ÇALLI, Sami YETİK, Hikmet ONAT ve NAMIK İSMAİL ile birlikte gerçekleştirdiği savaş resimleriyle bilinir. Bu temaya bağlı olarak çalışan ressamlar arasında, savaşla ilgili konulara gerçekçi ve dramatik yaklaşım yönünden, ön sırada yer verilmesi gereken bir duyarlığa sahiptir. 1918 Berlin ve Viyana sergilerine katılan sekiz çalışmasından *Yaralı*, *Süvari*, *Biraz Su* gibi resimleri söz konusu duyarlılığın kanıtlarıdır. Ali Cemal uzun yıllar gazete ressamı olarak da çalışmıştır. ***S.Tansuğ***

ALİ RIZA (Hoca) (1864, İstanbul-1935, İstanbul)

Türk ressam.

Üçüncü asker ressamlar kuşağından olan Hoca Ali Rıza, İzlenimci (→İZLENİMCİLİK) bir paletle yaptığı MANZARA'larıyla bir okul oluşturmuştur.

1885'te bitirdiği Mekteb-i Harbiye'de OSMAN NURİ PAŞA ve SÜLEYMAN SEYYİD'den resim dersleri almış, mezun olduktan sonra bu okulda resim öğretmenliğine başlayarak pek çok asker ressam yetiştirmiştir. 1910'da emekliye ayrılmasına karşın İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi'yle çeşitli liselerde resim öğretmenliğine devam eden Hoca Ali Rıza, 1909'da kurulan OSMANLI RESSAMLAR CEMİYETİ'nde de bir süre başkanlık yapmıştır. Bu dönemde canlı modelden çalışma olanağı

bulunmayan öğrenciler için özellikle doğa görünümlerini, kır evlerini ve çeşmeleri betimlediği karakalem çizimler hazırlayıp taş baskı yöntemiyle çoğaltarak resim atölyelerine dağıtmış, öğrenciler de çalışmalarını bu albümlerden kopyalar yaparak sürdürmüşlerdir. Bu çabasıyla Hoca Ali Rıza yalnızca ders verdiği kurumlarda değil, başka sanat kurumlarında da öğrencilere temel kaynak olmuştur. Sanatçı yağlıboya ve suluboya çalışmalarında Boğaziçi yamaçlarının ve eski İstanbul sokaklarındaki ahşap evlerin oluşturduğu pitoreski üstün bir duyarlılık ve özenli bir belgecilikle yansıtmıştır. Yurt dışına hiç çıkmamasına karşın Ali Rıza'nın gerek sezgi yoluyla, gerek geleneksel renkçiliğin bilinciyle eriştiği bir tür İzlenimcilik, özgün yerel niteliklerinden ötürü, Batı'da eğitim gören sanatçıları büyük ölçüde ilgilendirmiştir. Resimlerindeki ışık-gölge dengesini akademik kuralların ötesine varan bir anlayışla kurmayı bilmiştir. Hoca Ali Rıza, HALİL PAŞA'yla birlikte, Şeker AHMED PAŞA, HÜSEYİN ZEKÂİ PAŞA ve Süleyman Seyyid'den oluşan birinci etkin asker ressamlar grubuyla 1914 KUŞAĞI sanatçıları arasında bir köprü oluşturmuştur. Bu iki sanatçı cesur renk kullanımları ve boya tabakalarının en ince oluşumlarını denetleyebilen üstün becerileriyle asker ressamlar geleneğinin önemli işlevini yerine getirmiş ve resim alanındaki yenilikçi etkinliği kendilerinden sonra gelen gençlere bırakmışlardır. Hoca Ali Rıza'nın *Üsküdar'dan, Fenerli Sokak Üsküdar* ve *Ağaçlar Arasında Ağıl* adlı resimleri İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunmaktadır.

0897A, 1118. ***S.Tansuğ***

ALİ RIZA (Toroslu) (1875, Toros-?)
Osmanlı ressam.
1895 Mekteb-i Harbiye çıkışlı dördüncü asker ressamlar kuşağından olan Ali Rıza Toroslu, okuldayken OSMAN NURİ PAŞA ve Hoca ALİ RIZA'nın öğrencisi olmuştur. 1898'de Harbiye'de öğretmenlik yaparken Hoca Ali Rıza'nın ve 1906'da bu okulda resim dersleri veren HALİL PAŞA'nın atölyelerine devam ettiği de bilinmektedir. Ali Rıza ünlü asker ressamlardan Sami YETİK'le de birlikte çalışmıştır. *Türk Sazları, Karpuz Dilimi* gibi ÖLÜDOĞA'larında sanatçının gerçekçi bir üslupla çalıştığı ve doğaya bağlı kaldığı görülmektedir.

0571, 1798. ***S.Tansuğ***

ALİ ULVİ (1926, İstanbul)
Türk karikatürcü.
Çağdaş Türk karikatürünün (→KARİKATÜR) önde gelen temsilcilerindendir.

Tam adı Ali Ulvi Ersoy olan sanatçı, Balıkesir Muallim Mektebi ve Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'nde öğrenim görmüştür. İlk karikatürü 1940'ta *Çocuk Sesi*'nde yayımlanmış; Cemal Nadir GÜLER ile Vedat Günyol'un çıkardığı çocuk dergisi *Arkadaş*'ın kadrosuna küçük yaştayken katılmıştır. 1947-49 arasında Sedat Simavi'nin *Karikatür*, Ramiz Gökçe'nin (1900-53) *Mizah* dergilerinde çalışmış; *Mizah*'a askerlik görevi sırasında da "Ali Azmi" takma adıyla karikatür çizmiştir. 1950'lerde ABD'li karikatürcü Saul Steinberg'in (d.1914) "çizgide mizah" anlayışıyla yarattığı karikatür devriminin etkisinde kalan 1950 Kuşağı'nın üyelerinden biri olarak, çalışmalarını, bu yeni anlayış doğrultusunda *41 Buçuk, Tef, Akbaba, Dolmuş* gibi yayınlarda sergilemiştir. 1950'de *Cumhuriyet* gazetesinde başkarikatürcü olarak çalışmaya başlayan Ali Ulvi, 1960 öncesinde ABD'de altı yıl kalmış; Twentieth Century Fox film şirketinde, Fieldson Studio'da afiş ressamlığı yapmış; Charles Schlaifer reklam şirketinde karikatür ve desenler çizmiş; yapıtları *New Yorker, Look, Esquire* ve *Punch* gibi dergilerde yayımlanmıştır. Ali Ulvi, Türkiye'ye döndükten sonra 1960'larda üç arkadaşıyla birlikte Kare Ajans'ı kurmuş; canlandırma filmleri yapan bu ajans, sayısız reklam filmi hazırlamıştır. Sanatçı, daha sonra ortağı olduğu Stüdyo Çizgi'de de benzer çalışmaları sürdürmüş; 1971'de Turing ve Otomobil Kurumu için *Piri Reis* adlı belgesel filmi çekmiştir. Kırk beş yıl boyunca *Cumhuriyet*'te, gündemdeki politik gelişmeleri çizgiye döken Ali Ulvi, izleyiciden özel bir çaba bekleyen editoryal bir karikatür dünyası oluşturmuştur. ***T.Çeviker***

ALİ ÜSKÜDARİ (18.yy)
Osmanlı cilt ustası ve nakkaş.
"Üsküdarlı Ali Çelebi" olarak da bilinir. 1718-63 arasında ürün vermiş olan Yusuf Mısri'nin öğrencisidir. Rugani (LAKE) cilt yapmada ustadır. Ayrıca müzehhipliği ve hattatlığı da vardır. 1731'de OSMANLI sarayında nakkaşbaşı olduğu bilinir. İmzalı yapıtları onun yalnızca lake cilt kapağı bezemediğini; yay, yazı çekmecesi ve kalemdan kuburları da lake teknikte bezediğini göstermektedir. Sanatçı, 16.yy başında ressam Şahkulu'nun yarattığı ve Klasik Dönem'in en önemli bezeme türü olan "saz üslubu"nu 18.yy'da yeni bir anlayışla uygulamıştır. En önemli yapıtı Sultan III.Ahmed'in (hd.1703-30) HAT çalışmalarını içeren albümün kabıdır (TSMK, E.H.2834). Ayrıca →CİLT; MİNYATÜR (Osmanlı Minyatürü); TEZHİP sanatı.

Z.Tanındı

ALİNDA
Aydın'ın Karpuzlu (e.Demirci Deresi) ilçesi yakınında yer alan Alinda, antik KARİA bölgesinin askeri kentlerinden biridir. Karia satrabı Piksodaros'un MÖ 340'ta kızkardeşi Ada'yı HALİKARNASSOS'tan (b.Bodrum) Alinda'ya sürmesi, kentin yaşamında önemli bir değişim yaratmıştır. Kent, PERS akınları sırasında Makedonya kralı Büyük İskender'e (hd.MÖ 336-323) teslim olmuş, ancak MÖ 334'te Halikarnassos'u ele geçirdikten sonra Alinda'da ağırlanan İskender tüm Karia bölgesinin yönetimini Kraliçe Ada'ya bırakmıştır. Böylece başkent durumuna gelen Alinda gelişerek güçlenmiş, önemini ROMA ve BİZANS dönemlerinde de korumuştur. Tarihte bir süre, yakınındaki Latmos (b.Menteşe) Dağları'yla birlikte anılarak "Aleksandria Latmos" diye adlandırıldıktan sonra, MÖ 81'den başlayarak yeniden eski adıyla anılmıştır. MÖ 3.yy'dan MS 3.yy'a değin kente ait sikkeler bulunmuştur. Bizans dönemi kayıtlarında Alinda, APHRODİSİAS'a bağlı piskoposluk merkezlerinden biridir. Kentte ilk araştırmalar 1840'larda İngiliz gezgin Charles Fellows (1799-1860) tarafından gerçekleştirilmiş ve bugüne değin kazı yapılmamıştır.

Kayalık bir tepede kurulu Alinda'yı çevreleyen surlar ve iki katlı dikdörtgen bir kule çok iyi korunmuştur. Granit ve kesme taştan örülmüş sur duvarları atkılı taş işçiliğiyle dikkat çekicidir. Alinda'nın en ilginç yapılarından biri Helenistik Dönem'e (→YUNAN) tarihlenen (MÖ ykş.330-30), 90m uzunlukta, 15m'lik yüksekliğini koruyan üç katlı çarşıdır. Kısmen kayalara oyularak yapılmış birinci kat, dükkânlardan oluşur. İkinci kat sütunlu uzun bir galeri biçimindedir. Yapının üçüncü katı *Agora*'yla aynı seviyede ve kuzeyinden ona bitişiktir. 90x30m boyutlarındaki *Agora*'nın sütunlu çevre galerilerinden günümüze birkaç sütun parçası dışında hiçbir kalıntı kalmamıştır. Helenistik Dönem'e ait *Tiyatro* da çok iyi korunmuştur. Güneybatıya



ALİ RIZA (Hoca), *Üsküdar'da Kazım Paşa Yalısı*, tuval üzerine yağlıboya, 39.5x32 cm.



ALİ RIZA (Toroslu), *Natürmort*, tuval üzerine yağlıboya, 32.5x40.5 cm.

bakan *cavea*'sıyla (seyirci bölümü) *orkhestra*'sı (*cavea* ile sahne arasında kalan yks. yarım daire planlı alan), Roma döneminde genişletilmiştir. Hemen hemen tümüyle ayakta olan sahne duvarları, kemerli girişleri ve yks.35 oturma sırası görülebilmektedir. Tepenin eteklerinde işlevi belirsiz yuvarlak planlı bir yapıyla küçük bir tapınağın temelleri vardır. Güneybatıda yer alan ikinci *akropolis* de ilki gibi kesme taş duvarlar ve kulelerle çevrelenmiştir. Sivil yapıları içeren bu bölümde pek çok ev kalıntısıyla duvarların iç kısmında sıralanmış altı sarnıç görülmektedir. Bu ikinci *akropolis*'in yamaçlarında dört kemerli bir suyolu da iyi korunmuş durumdadır. Alinda'da rastlanan çeşitli MEZAR kalıntıları ve LAHİT'lerin çoğu Karia tipinde olup mezar yapılarının bazıları günümüzde konut olarak kullanılmaktadır. Lahitler yalın ve bezemesizdir. Kentte yazıt, heykel ve kabartma gibi öğelere rastlanmamıştır.

0034, 0362. *F.Ertuğ Yaraş*

ALİŞAR

Yozgat'ın 45km güneydoğusunda, Sorgun ilçesine bağlı Alişar köyünün 3km kadar kuzeyinde yer alan bir yerleşmedir. 1927-32 arasında Chicago Üniversitesi Doğu Bilimleri Enstitüsü adına H.H. von der Osten ve E.F.Schmidt tarafından yapılan kazılar sonucu Alişar'da Kalkolitik Çağ'dan (İlk Üretimciliğin İkinci Evresi →PREHİSTORYA) OSMANLI dönemine değin hemen hemen sürekli yerleşilmiş olduğu ortaya çıkmıştır. Höyük yks. 520x350m boyutlarında bir "teras" alanıyla yüksekliği 30m'yi bulan 245x145m boyutlarında bir tepeden oluşur. "Teras" alanında çeşitli kültür evrelerini yansıtan 14 tepede ise 19 yapı katı saptanmıştır. Tabakaların tarihlendirilmesinde Von der Osten ve Anadolu arkeolojisiyle uğraşan öbür araştırmacılar farklı görüşler ileri sürerler. Alişar MÖ 3. ve 2.binyıl küçük sanatları, özellikle çömlekçiliği açısından Anadolu arkeolojisinde önemli bir yer tutar. Buna karşın belki de geniş alanların açılamamış olması nedeniyle surlar dışında önemli mimarlık kalıntıları görülmez.

En eski yerleşme Osten ve Schmidt tarafından Kalkolitik sonlarına (MÖ yks.3200) tarihlendirilmektedir. Bazı araştırmacılara göreyse İlk Tunç Çağı'nın ilk evresine ait olmalıdır. Bu dönemde yalnız tepeye yerleşildiği, "teras" alanında henüz bir yerleşme olmadığı görülür. Tepenin en altındaki sekiz yapı katı (19 M-12 M) Alişar 0 olarak tanımlanır ve Kalkolitik Çağ'a ait kültür belgelerini içerir. Yaklaşık dikdörtgen biçimli olan evler kerpiçten yapılmıştır. Hiçbirinin taş temeli yoktur. Yapı kalıntıları yetersiz olduğundan tam bir ev planı çıkarılamamıştır. Küçük buluntuların çok ilkel olmasına karşın ÇANAK-ÇÖMLEK'te şaşırtıcı bir biçim ve bezeme zenginliğiyle iyi bir işçilik izlenir. Kaplar çömlekçi çarkı kullanılmaksızın biçimlendirilmiştir. Kurşuni, siyah ya da kırmızı astarlı ve perdahlıdır (AÇKI'lı). Oluk ve kazıma bezemeli kapların yanı sıra, yaygın olmamakla birlikte beyaz boyayla bezenmiş olanlar da vardır. Son evrelerde açık zemin üstüne kırmızı bezekler de görülür. Eşzamanlı ALACAHÖYÜK yerleşmesinde izlendiği gibi "meyvelik" olarak tanımlanan yüksek kaideli kaplar Alişar'da da özgün kap biçimi olarak dikkat çeker. Kil ve taştan çok basit insan ve hayvan HEYKELCİK'leri, ÇAKMAKTAŞI'ndan bıçak ve ok uçları, taş baltalar ve topuz başları, taş, bakır, kurşun ve kilden damga mühürler (→MÜHÜR), PİŞMİŞ TOPRAK ağırşaklar, bakırdan perçin delikli bir hançer, bakır iğneler, halka biçimli bir çift gümüş küpe öbür buluntular arasındadır. Ölüler yerleşme içine gömülmüştür. Ortaya çıkarılan mezarların çoğu çocuklara aittir. Çocuklar oturulan evlerin tabanları altına, yetişkinlerse genellikle evin dışına gömülmüşlerdir. Ölüler sağ taraflarına, bacakları karınlarına çekik olarak (*hocker* durumunda) yatırılmışlardır. Bir bölümü mezar küplerine konulmuştur. Öbürlerininse taş ya da ağaç sandıklara ya da doğrudan toprağa açılmış basit çukurlara gömüldükleri görülür (→MEZAR, Anadolu'da Ölü Gömme Gelenekleri). Ancak birkaçında basit ölü armağanlarına rastlanmıştır. MÖ 4.binyıl sonuna tarihlenen Alişar'daki bu en eski yerleşme oldukça yoksul bir çiftçi toplumuna ait bir köy olmalıdır. Tarım ve hayvancılıkla geçinen halkın buğday ektiği; keçi, domuz, koyun ve sığır yetiştirdiği saptanmıştır. Ağırşaklar, tezgâh ağırlıkları, özellikle mezarlarda bulunan dokuma ve hasır kalıntıları dokumacılığın ve hasır yapımının bilindiğini gösterir. Bu arada madencilikte de bazı adımların atıldığı izlenir. Gümüş, kurşun ve bakırı kabaca işleyip kullanmışlardır.

Daha sonraki yerleşme Alişar I olarak tanımlanır ve Osten'le Schmidt tarafından Bakır Çağı'na, başka araştırmacılara göre İlk Tunç Çağı'nın ikinci evresine tarihlendirilmektedir. Teras alanına ilk kez bu dönemde yerleşilmiş, böylece bir Aşağı Kent oluşmuştur. En alttaki 14 T ve 13 T yapı katlarının yansıttığı yerleşme, savunma duvarlarıyla çevrili bir dış kale görünümündedir. 2m kalınlığa ulaşan kerpiç duvarlar oldukça büyük taşlardan temeller üstüne yükselir. Duvarlarının bir bölümünün ortaya çıkarılabildiği kalenin yaklaşık oval biçimli bir planı olduğu sanılmaktadır. Tepedeki 11 M - 7 M (ya da 8 M) yapı katları da aynı döneme aittir. Tepe, 10. yapı katından başlayarak saptanan güçlü surlarıyla artık bir iç kale niteliğindedir. Konut kalıntıları yetersiz olduğundan planları çıkarılamamıştır. Yapı gereci yine kerpiçtir (tuğla biçimli ya da dövme kerpiç). Bu yerleşmede görülen yenilik kerpiç duvarların taş temellere sahip olmalarıdır. Odaların küçüklüğü ve eğik açılı köşeleri dikkat çeker. Tabanlar sıkıştırılmış topraktır. Damlara ait kalıntı yoktur. Oda duvarlarının bazılarının yalnız iç yüzü, bazılarınınsa hem iç, hem dış yüzleri beyaz sıvalıdır. Çanak-çömlek gene elde biçimlendirilmiştir. Kırmızı astarlı, perdahlı kaplar üstün nitelikleriyle göze çarpar. Kâseler, kulplu fincanlar, tüp biçimi emzikli testicikler yaygın biçimlerdir. Ayrıca kırmızı zemin üstüne beyaz, sarımsı kahverengi üstüne kızıl kahverengi, sarımsı ve krem astar üstüne kırmızı boya bezemeli türler de görülür. Dönemin sonlarına doğru ilk kez TROİA'nın II.kentinde görülen ve *depas* olarak anılanlara benzer çift kulplu içki kapları ortaya çıkar. Kilden ve tek tük taştan ana tanrıça simgeleri (İDOL'ler), birkaç basit hayvan heykelciği, bakır ya da taştan damga mühürler, serpantin ve mermerden topuz başları, taş baltalar, OBSİDYEN (doğal cam) bıçaklar, çok sayıda kil ve taş ağırşaklar, bakırdan iğneler, yüzük ve bilezikler, bızlar ve yassı baltalarla cam hamurundan (frit) küçük bir kap ve gerdançe, yerleşmeden ele geçen bellibaşlı kalıntılardır. Yerleşme içine ölü gömme geleneği bu dönemde de sürmektedir. Bulunan toplam 46 mezarın tümü "teras" alanındadır. Genellikle döşeme altlarında, pek azı da ev duvarlarının hemen dışında ortaya çıkarılmıştır. Ölülerin çoğunluğu *hocker* durumda özel mezar küplerine konulmuştur. Geri kalanlar ya doğrudan toprağa ya da taş sandıklara gömülmüştür. Bir genç kızla bir bebeğe ait kerpiçten sandukaysa tek örnek olarak dikkati çeker. Ölü armağanları az ve gösterişsizdir. Yaklaşık olarak MÖ 3.binyılın ilk yarısına tarihlenen ve tahkimatlı bir kent olan Alişar I, yerel bir beylik merkezidir. Halkın geçimi gene bü-

yük ölçüde tarım ve hayvancılığa dayalıdır. En çok ekilen tahıl buğdaydır. Koyun, sığır, domuz ve köpek beslenen başlıca hayvanlardır. Dokuma kalıntısı ele geçmemekle birlikte sayısız tezgâh ağırlıkları ve ağırşaklar dokumacılığa tanıklık eder. Bakır kullanımı fazla yaygın değildir. Tunç yapımınaysa ancak dönemin sonunda geçilmiş olmalıdır.

Alişar I'den sonraki yerleşme dönemi, Osten ve Schmidt tarafından Alişar III olarak tanımlanır ve İlk Tunç Çağı'na tarihlenir. Başka araştırmacılar bu dönemin İlk Tunç'un son evrelerine rastladığı görüşündedir. "Teras" alanında (aşağı kent) bu döneme ait fazla kalın olmayan tek bir yapı katı (12 T) saptanmıştır. Yerleşmenin bir öncekine oranla oldukça sınırlı bir alanda yoğunlaştığı anlaşılmaktadır. Yapı kalıntıları yetersizdir. Tepedeyse kale alanı genişletilmiştir. İki yapım evresi izlenir. Bu iki evreyi yansıtan yapı katları Osten ve Schmidt'e göre 6 M ve 5 M, bazı araştırıcılara göre de 7 M ve 6 M'dir. İlk evreye ait olan 1.5m kalınlığında, 0.50-0.60m yüksekliğindeki sur temelleri büyük taşlardan yapılmıştır. Temellerle kerpiç üst yapı arasında ızgara biçimi yerleştirilmiş ahşap hatılların bulunduğu saptanmıştır. İkinci evrede (5 M yapı katı) tepenin çok daha güçlü bir surla çevrildiği anlaşılmaktadır. Taş temeller yks. 4-5m kalınlığındadır. İç ve dış yüzlerindeki taşlar özenle yerleştirilmiş, bunların arasıysa toprak ve küçük taşlarla doldurulmuştur. İki kuleyle korunan ve uzunca bir giriş yolu bulunan bir kale kapısı ortaya çıkarılmıştır. Sonraki yerleşmelerde de çeşitli değişiklikler yapılarak kullanıldığı saptanmıştır. Öbür yapı kalıntıları önceki dönemden pek farklı nitelikte değildir. Başlıca değişiklik dövme kerpiç duvarların ortadan kalkmış olmasıdır. Pişmiş toprak kaplarda çeşitli türler görülür. Çoğunluğu el yapımıdır, tek tük çömlekçi çarkında biçimlendirilmiş olanlar da vardır. Kırmızı astarlı, perdahlı yalın kapların yanı sıra çok sayıda boya bezemeli örnekler bulunmuştur. Çeşitli devetüyü tonlarda astar üstüne ya yalnız koyu kahverengi ya da koyu kahverengiyle kızıl kahverengi nin birlikte kullanıldığı geometrik bezemeli kaplar yaygındır. "Kappadokia türü" olarak anılan bu kaplar Osten ve Schmidt tarafından özgün Alişar III çanak-çömleği olarak nitelendirilir. Bazılarında bezeme beyaza boyanmış küçük bir alan üstüne yapılmıştır. İçe dönük ağızlı kâseler, büyük kulplu fincanlar, iki ya da dört kulplu yumurta biçimi gövdeli çömlekler bellibaşlı biçimlerdir. Pembemsi devetüyü astar üstüne mora çalan kahverengi çizgi bezeklerin yer aldığı kaplar da "geçiş dönemi çanak-çömleği" (*intermediate*) olarak anılan başka bir boyalı çanak-çömlek grubunu oluşturur. Öteki küçük buluntular önceki döneminkilere benzer. Pişmiş topraktan çok stilize iki insan heykelciği (idol?), taştan bir hayvan heykelciği, bakır ve taştan damga mühürler, bakır ya da tunç iğneler, döküm kalıplarına ait parçalar, kurşundan halkacıklar, bol miktarda kemik alet, pişmiş topraktan ağırşaklar ve tezgâh ağırlıkları, cam hamurundan (frit) birkaç boncuk, buluntular arasındadır. Ölüler gene yerleşme içine gömülmüşlerdir. Evlerin döşemeleri altında bulunan dört mezardan üçü basit toprak mezar tipindedir. Öbürlerinde ölü küp içine konulmuştur. Pek az mezar armağanı ele geçmiştir. MÖ 3.binyılın ikinci yarısına tarihlenen ve büyük bir yangınla son bulan Alişar III kenti de bir önceki Alişar I gibi bağımsız bir beylik merkezidir. Halkın ekonomik etkinlikleri de önceki dönemden farklı değildir.

Alişar MÖ 2.binyılın ilk yarısında güçlü savunma sistemiyle büyük bir kent durumundadır. Son araştırmalara göre İlk Hitit Evresi ve Eski Hitit Devleti dönemini yansıtır. Osten ve Schmidt, Alişar HİTİT dönemini önceleri II.tabaka (Alişar II) olarak belirtmiş, sonradan bunun doğru numaralanmadığını fark etmişlerdir. Bu dönemin en iyi izlendiği kesim aşağı kent olarak da anılan "teras" alanıdır (11 T ve 10 T yapı katları). Tepedeki kalıntılar Hitit sonrası dönemlerde çok harap olduğundan ancak yer yer sur kalıntılarına ve güneydeki kapıya ait bazı izlere rastlanabilmiştir. "Teras" alanını (aşağı kent) çevreleyen yaklaşık daire biçimindeki sur "sandık duvar" sisteminde yapılmıştır, birleştirici ara duvarlarla bağlanan iç içe çifte duvardan oluşur. Kalınlığı 5-6m'ye ulaşan surun iç ve dış yüzü testere dişi biçiminde çıkıntılıdır. Temeller taş, üst yapı kerpiçtir. Dört büyük kapısı vardır. Kapılardan birindeki yeraltı geçidi (POTERN) bugüne değin bilinenlerin en eskisidir. Yerleşmede belirli bir planlama göze çarpar. Tepeye doğru yelpaze biçimi açılarak yönelen sokakların yanı sıra kent surlarına paralel doğrultuda yollar da izlenir. Taş temelli kerpiç konutlar sıkışık bir düzende yapılmıştır. Odaları genellikle birden fazladır. Belirli plan şemaları yoktur. Ekleme yöntemiyle, gereksinime göre odaların çoğaltılmasıyla oluşmuş büyük bir konut Alişar Hitit dönemi yerleşmesinin en önemli yapısıdır. Özenle yapılmış taş temellerinin güney ve batı ön yüzleri 70cm yüksekliğinde taş levhalarla kaplanmıştır. On bir odalı olan yapı toprak serili düz çatıyla örtülmüş olmalıdır. Kızıl kahverengi astarlı tek renkli pişmiş toprak kaplar çok çeşitli biçimleriyle ve güzel oranlarıyla dikkati çeker. Bakır ya da tunçtan uçlar, bıçlar, keski ve kalemler, kamalar, çeşitli mızrak ve ok uçları, çeşitli iğneler madenciliğin ileri bir düzeyde olduğunu gösterir. Yaygın olmamakla birlikte demir de kullanılmaya başlanmıştır. İthal malı silindir mühürler de ele geçmiştir. Az sayıda olmalarına karşın bu dönemin en önemli buluntuları "Kappadokia tabletleri" olarak tanınan ve KÜLTEPE'de binlercesi ele geçmiş olan yazılı belgelerdir. Anadolu'nun ilk yazılı kaynaklarını oluşturan bu belgeler TABLET olarak anılan kil levhacıklar üstüne Eski ASUR dilinde ÇİVİYAZISI'yla yazılmış, çoğunluğu ticari yazışmalardır. İlk siyasal birliği gerçekleştirerek MÖ 1750'de Hitit Devleti'ni başlatan Anitta'ya ait iki yazılı belge Alişar'da bulunanlar içinde özel bir önem taşır. Bazı araştırıcılar Anitta'nın, kendini kral olarak tanıttığı Kuşşar kentinin Alişar olduğu görüşündedir. Yerleşme içi ölü gömme geleneğinin MÖ 2.binyılda da sürdüğü izlenir. Bulunan 60'dan fazla iskeletin çoğunluğu evlerin döşemeleri altından çıkarılmıştır. Ölüler basit çukurlara ya da küplere gömülmüşlerdir. Pişmiş toprak kaplar, tunç küpe, iğne ve bilezikler, bir gerdanlık, tek tük altın ve gümüş yüzük ve damga mühürler ele geçen ölü armağanlarıdır. Alişar'da bu dönemde halkın tarım ve hayvancılık yanı sıra ticaretle de uğraştığı anlaşılmaktadır. Kültepe'de, BOĞAZKÖY'de (Hattuşa) olduğu gibi, Alişar'da da Asurlu tüccarların MÖ 2.binyıl başlarında kurdukları ticaret ağına dahil bir pazar (KARUM) bulunmaktaydı. Ancak bu pazar yerinin eski adı henüz saptanamamıştır. Alişar, Hitit İmparatorluk Dönemi başlarında (yks.MÖ 15.yy) Boğazköy'ün giderek artan politik gücü karşısında önemini yitirmiş, basit bir yerleşme olarak MÖ 1200'de son bulmuştur.

Hitit İmparatorluğu'nun yıkılışından sonraki dönemde Alişar'da da bir Phryg (Frig →PHRYGİA) yerleşmesinin kurulduğu görülür. Alişar IV olarak tanımlanan ve MÖ 12.-7.yy'lar arasına tarihlenen bu döneme ait tepede tek yapı katı (4 M), teras alanında iki yapı katı (9 T ve 8 T) saptanmıştır. Tepede kale yeniden yapılmıştır. Teras alanındaki kalıntılar önemsizdir, sura da rastlanmaz. Küçük bulun-

tular içinde boya bezemeli Phryg çanak-çömleği önem taşır. Tek ya da çok renkli geometrik bezekliler arasında stilize hayvan betimlerinin yer aldığı kaplar dikkati çeker. Son derece stilize geyik ve bitki betimleri, iç içe daireler, dalgalı ya da zikzak çizgiler bu ilginç üslubun bellibaşlı bezeme örgeleridir. Alişar'daki Phryg yerleşmesinin bir beyin müstahkem malikânesi niteliğinde olduğu kabul edilir. Phrygler'den sonra Alişar'a önce Medler'in, sonra Persler'in egemen olduğu anlaşılmaktadır. Daha sonraki kalıntılar Helenistik Dönem'e (→YUNAN) aittir. Osten ve Schmidt tarafından Alişar V ve Alişar VI başı olarak tanımlanan Phryg sonrası dönem MÖ 7.-1.yy'lar arasına tarihlenir. ROMA, BİZANS, ANADOLU SELÇUKLU ve Osmanlı dönemlerine ait kalıntılar, MS 1.yy'dan 18.yy'a değin çeşitli kültürlere ve etnik gruplara ait toplulukların Alişar'a yerleşmeyi sürdürdüklerini gösterirse de bu yerleşmeler kısa süreli, önemsiz konaklamalar niteliğinde olmalıdır.

2530, 2531. ***D.Günay***

ALİZARİN *(Ar.'dan?)*
İng.*alizarin*, Fr.*alizarine*, Alm.*Alizarin, krapprot*.
"Edirne kırmızısı" ya da "Türk kırmızısı" olarak da bilinir. KÖKBOYA'ya kırmızı rengini veren madde. 1827'de kökboyadan ayrılarak saflaştırılan alizarin, 1868'de laboratuvarda elde edilmeye başlanmış, 1871'de de sentetik boyaların bulunmasıyla giderek kullanılmaz olmuştur. Sabitleştiricilerle birlikte kullanılması gerekir ve sabitleştiricinin türüne göre, kırmızının yanı sıra siyah ya da mor gibi değişik renkler de elde edilebilir. İlk kez HİNDİSTAN, İRAN ve MISIR'da kullanılan alizarin, 10.yy'da Anadolu'ya, 16.yy'da da Batı'ya geçmiştir.

ALKAMENES (MÖ 5.yy'ın ikinci yarısı)
Yunan heykelci.
MÖ 5.yy'ın sonunda Atina'da ünlenmiştir.

Lemnos (Limni) Adası'nda bir çiftçi ailesinin çocuğu olarak dünyaya gelen sanatçı, ünlü heykelci PHEİDİAS'ın genç çağdaşlarındandır. Bir süre onun öğrencisi olduğu düşünülmektedir. Pheidias'ın Atina'dan ayrılması üzerine kentin en önemli anıtlarının yapımıyla görevlendirilmiştir. Gerek dramatik ve duygusal anlatımlı portreleri, gerek döneminin saydam ve incecik giysilerinden farklı olarak, vücut hatlarını ve devinimi abartan zengin kıvrımlarla bezeli giysileri yeğlediği heykelleri, Arkaik üsluba bir dönüş olarak değerlendirilir. Bugüne kalan tek yapıtı Atina'da *Parthenon*'la *Erekhteion* arasında bulunan 1.83m yüksekliğindeki mermer heykel grubu *Prokne ve Itys*'tir. Akropolis Müzesi'nde sergilenmekte olan bu yapıtı dışında pek çoğu döneminin SİKKE'leri üstünde betimlenmiş kayıp yapıtları arasında, MÖ 432'de Atina'da *Athena Nike Tapınağı* korkuluğu üstüne yerleştirilen ve tanrıçanın üç görünümünün yansısı üç gövdeyi birleştirdiği söylenen *Hekate*; MÖ 421'den sonra Akropolis'teki *Dionysos Tapınağı* için altın ve fildişinden (KRİZELEFANTİN tekniğinde) yaptığı ve bugüne yalnızca temelleri kalmış olan oturur pozdaki *Dionysos*; MÖ 418'den önce Mantineia'da (Yun.) *Asklepios*; Atina Agorası yakınında yer alan *Hephaisteion* için, ROMA döneminde pek çok kopyası yapılmış olan *Hephaistos* ve bir olasılıkla tunç *Athena Hephaisteia*; MÖ 403'te 30 tiranı yenen Thrasybulus'un Thebai'deki *Herakles Tapınağı*'na sunu olarak yaptırdığı büyük mermer kabartma *Athena ve Herakles*; Atina Agorası'nda *Ares Tapınağı* için *Ares*; bir olasılıkla "Hermes Propylaios" olarak bilinen Arkaik üslupta sakallı *Hermes* heykeli bulunmaktadır. Sakallı *Hermes*'in PERGAMON ve EPHESOS'tan çıkarılan iki Roma dönemi kopyasından biri İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde, ötekiyse İzmir Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmektedir. Ayrıca, Atina ve Phaleron arasındaki bir tapınak için *Hera*; yeri bilinmeyen tunç *Atlet* sanatçının yapıtları arasında sayılmaktadır. Kimi kaynaklarda, İlyssus yakınlarındaki Aphrodite Kutsal Alanı'nda bulunduğu bilinen mermer *Bahçelerde Aphrodite*'in, sanatçının Paroslu AGORAKRİTOS'la Aphrodite heykelleri konusunda yaptığı yarışmayı kazanmasını sağlayan yapıt olduğu ya da Pheidias'ın yarım bıraktığı bu heykeli Alkamenes'in tamamlamış olabileceği ileri sürülmektedir. Ayrıca Atina kenti için bir *Asklepios* heykeli yaptığını, Olympia *Zeus Tapınağı*'nın batı alınlığıyla *Erekhteion*'un frizlerini ve ünlü KARYATİD'lerini gerçekleştirdiğini anlatan antik kaynaklar bulunmakla birlikte bu görüş benimsenmemektedir. *Parthenon*'un alınlıklarında ve frizlerinde çalışmış olduğu da söylenmektedir.

M.Beykan

ALKAZAR *(Ar.el-kasr:* saray, şato'dan, İsp.*alcazar)*
İspanyol mimarlığında (→İSPANYA), idari ya da askeri amaçlarla kullanılan SARAY, KALE ya da benzeri büyük yapı. Sözcük Hıristiyanlar'ın İspanya'yı Endülüs Arapları'nın (→MAGRİP) elinden geri almaları ve EMEVİ kale-saraylarını onardıktan sonra yeniden kullanmalarıyla bir mimarlık terimi olarak yerleşmiştir. En tanınmışları *Sevilla, Toledo* ve *Madrid Alkazarları*'dır.

ALKIM, Uluğ Bahadır (1915, İzmir-1981, İstanbul)
Türk arkeolog ve eğitimci.
Araştırmaları, yayınları ve yetiştirdiği öğrencileriyle Anadolu arkeolojisine önemli katkılarda bulunmuştur.

Ortaöğrenimini Tarsus Amerikan Koleji ile Adana ve Bursa liselerinde tamamladıktan sonra, 1935'te İÜ Edebiyat Fakültesi'nde, o zamanki adıyla Sümer-Eti Filolojisi'nde arkeoloji ve eski çağ tarihi öğrenimine başlamıştır. Fakülteyi bitirdiği 1939'dan 1941'e kadar askerlik görevini yapmış, 1941'de Edebiyat Fakültesi'nde Hititoloji asistanı olmuştur. 1944'te doktora, 1945'te doçentlik sınavlarını veren Alkım aynı yıl II.Dünya Savaşı nedeniyle ikinci kez askere çağrılmış, 1946'da görevini tamamlayarak fakülteye dönmüştür. 1960'ta profesör olan Alkım, Eski Önasya Dilleri ve Kültürleri Kürsüsü başkanlığı görevini üstlenmiştir. 1963-64'te Robert Kolej'in Türk müdürlüğü görevini yürütmüş; 1972-75 arasında İÜ'deki görevinin yanı sıra Boğaziçi Üniversitesi Beşeri Bilimler Bölümü'nde (b.Fen-Edebiyat Fak. Tarih Böl.) ek görev almıştır. Alkım'ın arkeolojik araştırma ve kazı çalışmaları, GEÇ HİTİT Krallıkları'nın sınır kalesi niteliğindeki DOMUZTEPE ve KARATEPE kazıları (baş.1947, Adana) ile başlamıştır. İÜ'den H.Th.Bossert ile birlikte yürüttüğü Karatepe kazılarının yanı sıra Anadolu'nun bu kesimindeki tarihi yol şebekesini incelemek amacıyla Antitoroslar'ın güneybatısında araştırmalar yapmış; ören yerleri, kaleler ve çeşitli dönemlere ait kültür kalıntılarını saptamış ve bilim dünyasına tanıtmıştır. Alkım, daha sonra, araştırmalarını Gaziantep'in İslâhiye yöresine kaydırmış, 1958'de geniş kapsamlı çalışmalara başlamıştır. Çeşitli kültür dönemlerine ait kalıntıların saptanması, belgelenmesi ve bunların tarihi eser olarak tescil edilmelerini sağlamasının yanı sıra Yakındoğu'nun halen bilinen en büyük taşocağı ve heykel atölyesi olan YESEMEK'te; MÖ 2.binin Yamhad Krallığı'na bağlı bir kent kalıntısının ortaya çıkarıldığı TİLMEN HÖYÜK'te; İlk Tunç Çağı'nda bölgedeki ölü

gömme âdetlerine (→MEZAR) ışık tutan GEDİKLİ HÖYÜK ve Kırışkal Höyük'te kazılar gerçekleştirmiştir. 1971'e kadar sürdürdüğü bu kazılardan sonra Anadolu'nun çok az araştırılmış bir bölgesi olan Karadeniz Bölgesi'nde Samsun yöresine yönelmiş; 1971-73 arasındaki yüzey araştırmalarını, 1974'te başladığı ve ölümüne kadar sürdürdüğü İKİZTEPE (Bafra) kazıları izlemiştir.

Alkım, meslek yaşamında, kazı ve araştırmalarının yanı sıra ulusal ve uluslararası toplantı ve kongrelerin hazırlayıcısı ve yöneticisi olarak da tanınmıştır. Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumu ile Fransız Prehistorya Derneği, İngiliz Arkeoloji Enstitüsü, Alman Doğu Araştırmaları ve Alman Arkeoloji Enstitüsü gibi yabancı bilim kurumları üyeliğine seçilmiştir. Çeşitli dillerde 130'a yakın bilimsel makalesi bulunan Alkım'ın *Karatepe, Kadirli ve Dolayları* (1947), *Karatepe Kazıları* (1950), *Anatolia I* (1968), *Yesemek Taşocağı ve Heykel Atelyesinde Yapılan Kazı ve Araştırmalar* (1974) ve *İkiztepe I* (1988; Handan Alkım ve Önder Bilgi ile) gibi kitapları vardır.

0127B, 3405A. ***M.Özbaşaran***

ALKOR, Bilge (1936, İstanbul)
Türk ressam.
Soyutlamacı bir yaklaşımın egemen olduğu Dışavurumcu FİGÜRATİF resimleriyle tanınan Alkor, sanat eğitimini 1956-57 ve 1958-59'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde (b.MSÜ), 1969-71 arasında da Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde yapmış, 1981'den 1988'e değin Almanya'nın Lüneburg kentinde yaşamıştır. Gerek tuvallerinde, gerek çinko baskılarında yaşanan dünyanın şiddetini, acımasızlığını ve çelişkilerini Dışavurumcu bir tavırla (→DIŞAVURUMCULUK) aktarmıştır. Sanatçı bir yandan yabancılaşmış ve parçalanmış bir dünya içinde yaşama anlam kazandırmaya çalışırken, bir yandan da görünenin arkasındaki gizemi yakalama çabası içinde olmuştur. Hem tek renkli çalışmalarında hem de renkliliğin öne çıktığı *Büyük Aile Toplantısı* (1975), *Ağır Gece* (1984) gibi yapıtlarında soyutlamacı bir tavırla betimlediği figürler çoğunlukla koyu renklerin egemen olduğu lekelerle verilmiştir. Alkor 1978'de Sassoferrato'daki 28.Resim, Heykel ve Baskı Sergisi'nde İkincilik Ödülü'nü almıştır.

Z.Rona

ALKOV (Ar.*el-kubve:* küçük oda'dan Fr.*alcôve*) = **HALVETGÂH**

ALL-OVER PAINTING (İng.) = **TÜM YÜZEY DEĞERLENDİRMESİ**

ALLA-PRIMA (İt.)
RESİM sanatında BOYA'yı ASTAR'sız beyaz ZEMİN üstüne tek kat olarak uygulama yöntemi. Bu yöntemde birbiri üstüne kat kat uygulanan boyaların, alt katlardaki renkleri açığa çıkaran saydamlığı yoktur. Dış çizgileri renklerle kabaca belirlenen alanlar, resim tamamlandığında görünmesi istendiği gibi boyanır. İlk kez 17.yy'da denenmiş olmakla birlikte bir YAĞLIBOYA yöntemi olarak ancak 19.yy'ın ortalarında benimsenmiştir. Kuruduktan sonra FIRÇA izlerini daha iyi koruyan endüstriyel boyalarla yapılır, beyaz domuz kılından geniş sert fırçalar ve "palet bıçağı" (→PALET) kullanılır ya da boya yüzeye parmakla sürülür. Yüzeyde oluşabilecek doku farklılıklarını örtmek için son kat olarak VERNİK uygulanır.

ALLE (Fr.*allée*'den)
İng.*alley*, Alm.*Baumgang, Allee*, Osm.*bıyaban.*
PEYZAJ MİMARLIĞI'nda, bir ya da iki kenarında, tek ya da çok sıralı, düzenli aralıklarla dikilmiş ağaçları bulunan "ağaçlı yol". Alle'ler, genellikle Klasik ya da Birleşik Üslup'ta düzenlenmiş park ve bahçelerin asal öğeleridir; aynı ya da farklı türde ağaçlarla ve çeşitli biçimlerde uygulanabilirler.

B.Pamay

ALLIED ARTISTS' ASSOCIATION (İng.) = **BİRLEŞİK SANATÇILAR DERNEĞİ**

ALLOM, Thomas (1804, Londra-1872, Surrey)
İngiliz mimar ve ressam.
İstanbul'u ve Doğu'yu konu alan kitaplardaki TOPOGRAFİK RESİM'leriyle ün yapan Allom'ın pek çok deseni ve suluboyası da vardır.

1819'da 15 yaşındayken mimar Francis Goodwin'in (1784-1835) yanında çalışmaya başlamış, bu dönemde ustasına Yunan üslubundaki Manchester *Belediye Binası*'nın (1822-25) ve Derbyshire'deki *Tutukevi*'nin (1823-27) yapımında yardım etmiştir. Allom'ın mimarlık alanındaki çalışmaları onun bir topografi ressamı olarak gelişmesine büyük katkıda bulunmuştur. Nitekim 1827'de, daha eğitimi sona ermeden Kraliyet Akademisi sergilerine katılmaya başlamış ve bunu 1871'e dek sürdürmüştür. Bu sergilerdeki yapıtları çoğunlukla manzaralar ve mimari görünümlerdir. Sanatçı BARRY ve Henry Francis Lockwood (1811-78) ile birlikte de çalışmış, müstakil olarak da Thames Irmağı kıyısındaki Embankment rıhtımının ve Kensington Parkı Sokağı'ndaki *Saint-Peter Kilisesi*'nin (1856) planlarını yapmıştır. Pitoresk yöreleri içeren pek çok gezi de yapan Allom, yayımcıları için, çoğu sipariş üzerine, 1830-40 arasında yaygınlaşan ASİDE YEDİRME BASKI ile çok sayıda topografik yapıt gerçekleştirmiş; İngiltere'nin çeşitli yörelerini ve İskoçya'yı konu alan yapıtları resimlemiş; II.Mahmud döneminde (1808-39) İstanbul'a gelmiş ve Osmanlı İmparatorluğu'nda geziler yaparak birçok taslak çizmiştir. Bunlar daha sonra İstanbul'da yaşayan İngiliz rahip Robert Walsh'ın 1840'ta aside yedirme baskı olarak *Constantinople and the Scenery of Seven Churches of Asia Minor* (İstanbul ve Anadolu'da Yedi Kilise Görünümleri) adı altında yayımlanmıştır. Ayrıca, Leon Galibert'in yazdığı *Constantinople Ancienne et Moderne* (Eski ve Yeni İstanbul) ve *Character and Costume in Turkey and Italy* (Türkiye'de ve İtalya'da Karakterler ve Giysiler) adlı kitapları da resimleyen sanatçının, 1843'te basılan *China in a Series of Views* (Bir Dizi Görünümle Çin) adlı kitaptaki resimleriyse Uzakdoğu'ya gitmiş olan amatörlerin desenlerine dayanarak yaptığı sanılmaktadır.

0014, 3521. *Z.İnankur*

ALMAN DIŞAVURUMCULUĞU → **DIŞAVURUMCULUK**

ALMAN DOĞALCILIĞI → **DOĞALCILIK**

ALMAN İZLENİMCİLİĞİ → **İZLENİMCİLİK**

ALMANYA
Alman sanatının temelleri 10. ve 11.yy'larda Otto Dönemi'nde atılmıştır. Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu, Habsburg Hanedanı'nın yönetimi altında birleşmiş bir kentler federasyonuydu. Ülkenin 1871'e değin merkezî bir siyasal yetkeden yoksun oluşu, sanatsal yaratmanın farklı merkezlerde ve okullarda birbirinden bağımsız olarak gelişmesine yol açmıştır. Siyasal birliğin olmayışının yanı sıra, 16.yy'da inanç farklılığı ortaya çıkmış, güneyde ve batıda Katolik mezhebine bağlılık korunurken, ülkenin kuzey bölgeleri Protestanlık'ın etkisine girmiştir. Alman sanatının gelişimini, özellikle İTAL-



ALKOR, Bilge, *Titania*, tuval üzerine yağlıboya, 170x130 cm.



ALLOM, Thomas, *Gözde Cariye*, 29.2x22.2 cm.

YA ve FRANSA gibi komşu ülkelerle gerçekleştirilen kültür alışverişinin sürekliliği belirlemiştir. 1450-1620 arasındaki dönemde Flaman (→BELÇİKA) ve İtalyan sanatlarının etkileri, 18.yy'daysa Fransız saray sanatına duyulan ilgi, ülkenin sanat yaşamında verimli sonuçlar doğurmuştur. Ren'den Elbe'ye, Alpler'den Baltık'a kadar sayısız yöresel okulun etkinliği ve merkezci yönetimin yokluğuna bağlı olarak soylu mesenler yanında burjuva mesenlerin ortaya çıkışı da (→MESEN) Alman sanatının biçimlenmesinde rol oynamıştır.

Mimarlık:

Alman sanatının ilk ürünlerini verdiği OTTO DÖNEMİ'nin başarısı, KAROLENJ Rönesansı'nda karşılaşılan tasarım ilkelerine dayanır. Dinsel mimarlık alanında, belgelenebilen az sayıdaki somut veri, bazı zemin planları ile tek mimari öğeler, Karolenj mimarlığının bazilikal planının tasarımlara egemen olduğunu göstermiştir. İlk büyük Alman katedrallerinin temelleri de bu dönemde atılmıştır. *Magdeburg* (baş.955), *Mainz* (baş.957), *Worms* (bit.1081), *Strasburg* (baş.1015) ve Hildesheim *St.Michael* (1001-36) *Katedralleri*, yapım tarihleri Otto Dönemi'ne uzanan örneklerdir. Çağının en önemli mimarlık yapıtları arasında sayılan Hildesheim *St. Michael Katedrali*, iki TRANSEPT'i, iki altar'ı ve iki APSİS'iyle geometrisi açık, simetrik bir plana sahiptir. Küçük pencereli kalın ve yüksek duvarları, yalın sütun başlıkları, kemer dizileri ve çift sütunları dönemin mimari özelliklerini yansıtır. Yapının tunç kapısında yer alan kabartmalar bu dönemin ilk ve en önemli plastik örneğini oluşturur. Kapı kanatlarında betimlenen sahneler "yaratılış efsanesi"nden ve Hz.İsa'nın yaşamından (→İSA, Hz.) alınmıştır. 11.yy'ın ikinci yarısıyla 13.yy arasında görülen ROMANESK üslup örnekleri Ren ve Tuna boyunca gruplanmıştır. Ren Bölgesi'nde, Karolenj geleneğinin izleyicisi Lombard etkili yapılara rastlanır. Planda, Karolenj dönemi manastır kiliselerinin üç nefli bazilikal şeması tekrarlanmıştır. Yapılar özellikle dış görünümlerinde, kütlesel etkiye ve açık geometrik çizgilere sahiptir. *Trier* (11.yy), *Worms* (1170-1220) ve *Speyer Katedralleri*'yle (11.-12.yy) *Maria-Laach Manastır Kilisesi* (1093-1230) Romanesk dönemin en önemli örneklerindendir. Bu yapıların yüksek TONOZ'lu örtüleri, gerçek bir mimari gelişimin habercisidir. Güney Almanya'da *Hirsau Manastırı* (1069), dinsel mimarlığın gelişmesine katkıda bulunan güçlü bir yapıdır. Tuna üzerinde Romanesk yapılar açısından en zengin kent Regensburg'dur. Saksonya'da 9.yy'daki mevcut bir öncül planın geliştirilmesiyle tasarlanan Hildesheim *St.Michael*, yarım daire kemer, çapraz tonoz ve sınırlı bezemesiyle Romanesk özellikler taşır. Dönemin önemli sivil mimarlık örnekleri, Thüringen'de (Eisenach) *Wartburg Şatosu* ve Goslar'daki *Kraliyet Sarayı*'dır. Dinsel yapıların içinde yer alan duvar resimleri, Alman Romanesk sanatında önemli bir yer tutar. Bunların en ünlüleri Salzburg *Nonnberg Manastırı*'ndakilerdir (yks.1125). Otto Dönemi geleneğinin sürdürüldüğü heykel sanatında örnekler sınırlıdır. *Basel (Münster) Katedrali*'nin (12.yy'ın 2.yarısı) kuzey kapısındaki (*St.Gallus Kapısı*) anıtsal heykeller ve *Bamberg Katedrali*'nin (yks.1220) KORO YERİ çevresindeki peygamber figürleri heykel sanatını canlı tutan az sayıdaki atölyenin ürünüdür.

Alman GOTİK üslubu Fransız kökenlidir ve ülkeye geç girmiştir. Fransız dinsel mimarlık anlayışı, KATEDRAL yapım yöntemleri Almanya'da 13.yy ortalarına değin benimsenmemiş, Gotik üslubun Alman özellikleri de kazanarak kabul edilmesi 14.yy'ın sonunu bulmuştur. 13.yy başlarında Alman mimarlığında Romanesk mekân anlayışı sürerken, önce tek tek Gotik biçimler tasarıma girmeye başlamış, daha sonra Fransız Gotik mimarlık öğeleri ve plan düzeni yoğun bir biçimde uygulanmıştır. Strasburg, Marburg ve Köln, Fransız etkilerinin bu anlamda en güçlü olduğu kentlerdir. En erken Alman Gotik biçimleri Marburg *St.Elisabeth Kilisesi* (1235-85), *Wetzlar Katedrali* (yks.1250-1350) ve Hessen'deki *Paderborn Katedrali*'nde (yks.1235-75) izlenmektedir. Bu yapılar tonoz çeşitlemeleriyle örtülü yüksek bir orta NEF'in, mekân etkisini belirlediği *Hallenkirche* (→BAZİLİKA) tipinin örnekleridir. Alman katedral tasarımında Fransız modelinin kaynak alındığını gösteren çok sayıda örnek vardır: *Strasburg Katedrali*'nin (baş.1235) orta nefi, döneminin en ileri örneği olan Paris *St.Denis*'den, *Köln Katedrali* (1284) zemin planı ve oranları *Amiens Katedrali*'nden, *Bamberg* ve *Magdeburg Katedralleri*, *Laon Katedrali*'nden örnek alınarak gerçekleştirilmiştir. Gotik mimarlığın ilginç bir türü olan "Tuğla-Gotik" (Backstein Gotik) örnekleriyse Kuzeydoğu Almanya'da Lübeck, Rostock, Wismar, Danzig (b.Gdansk, Pol.) ve Breslau'da (b.Wrocław, Pol.) rastlanır.

16.yy'da, Kuzey Almanya'da Gotik üslup egemenken, doğuda ve güneyde İtalyan sanatçılar eliyle RÖNESANS üslubunun ilk yapıları ortaya çıkmaya başlamıştır. Ancak yeni üslubun yanı sıra Gotik biçimler de varlığını sürdürmüştür. Bu dönemde ağırlık, ortaçağın başlıca tercihi olan dinsel mimarlıktan sivil mimarlığa kaymış; Alman sanat ve mimarlığı, prenslerin ve burjuva sınıfının yönlendirmesiyle farklı bir çizgi kazanarak gelişmiştir. Çağın başlıca yapı tipleri artık ŞATO'lar, LONCA ve belediye binalarıdır. Bu yapılar Alman kentlerinin gelişen gücüne tanıklık eder. Kutsal Roma-Germen imparatoru I.Ferdinand'ın (hd.1558-64) İtalyan ustalarına yaptırdığı Prag *Belvedere Sarayı* (1535-60), *Rothenburg Belediye Binası* (16.yy), 1572-78 arasında etkin olan Nürnbergli Yaşlı Ludwig Wolff tarafından gerçekleştirilmiştir. Dönemin ünlü mimarı Paul Francke'nin (1538-1615) yapıtları olan *Helmstedt Üniversitesi* (1592-1613) ve Wolfenbüttel *Meryem Ana Kilisesi* (*Marienkirche*; 1604-15) ile Elias Holl'ün (1573-1646) *Augsburg Belediye Binası* (1615-20) gibi örnekler Alman Rönesans mimarlığının en yetkin yapılarıdır. Bu örneklerde İtalyan Rönesansı'nın bezeme anlayışı, Gotik strüktürü koruyan yapıların cephelerine giydirilmiştir. Bezeme yoğunluğu bütünün algılanmasını zedeleyecek biçimde ilgiyi çeker. Cepheler, antik sütunlar, KARYATİD'ler, nişler, heykel figürler ve yüksek alınlıklarla değerlendirilmiştir. Kemerli galeriler, localar, çok katlı kademeli çatılar, Alman Rönesans sivil mimarlığının belirgin özelliklerindendir.

Otuz Yıl Savaşları (1618-48), Almanya'da ekonomik zayıflama, siyasal dağınıklık, törelerde kopukluk ve gerileme yaratarak sanatın gelişmesini önlemiştir. 17. ve 18. yy'da ülkede plastik sanatların gerilediği, ancak müzik ve mimarlık dallarında özgün yapıtların gerçekleştirilebildiği izlenmektedir. Bu yüzyılların geçerli üslubu olan BAROK, Alman dilinin konuşulduğu ülkelerde Rönesans'a oranla daha fazla benimsenerek yaygınlık kazanmıştır. Dinsel mimarlık alanında bu kez İtalyan etkisi egemendir, Vatikan *San Pietro* ve *Il Gesù Kiliseleri* model alınmıştır. Münih, Viyana, Prag ve Dresden, Barok üslup örneklerinin bulunduğu önemli merkezlerdir. FISCHER VON ERLACH'ın Viyana *Karl Kilisesi* (*Karlskirche*; baş.1716), PRANDTAUER'in Tuna üzerindeki *Melk Manastırı* (1702-06) ve ASAM kardeşlerin Münih *St.Johannes Nepomuk Kilisesi* (1733-46) dinsel Barok üslup örneklerinin

gömme âdetlerine (→MEZAR) ışık tutan GEDİKLİ HÖYÜK ve Kırışkal Höyük'te kazılar gerçekleştirmiştir. 1971'e kadar sürdürdüğü bu kazılardan sonra Anadolu'nun çok az araştırılmış bir bölgesi olan Karadeniz Bölgesi'nde Samsun yöresine yönelmiş; 1971-73 arasındaki yüzey araştırmalarını, 1974'te başladığı ve ölümüne kadar sürdürdüğü İKİZTEPE (Bafra) kazıları izlemiştir.

Alkım, meslek yaşamında, kazı ve araştırmalarının yanı sıra ulusal ve uluslararası toplantı ve kongrelerin hazırlayıcısı ve yöneticisi olarak da tanınmıştır. Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumu ile Fransız Prehistorya Derneği, İngiliz Arkeoloji Enstitüsü, Alman Doğu Araştırmaları ve Alman Arkeoloji Enstitüsü gibi yabancı bilim kurumları üyeliğine seçilmiştir. Çeşitli dillerde 130'a yakın bilimsel makalesi bulunan Alkım'ın *Karatepe, Kadirli ve Dolayları* (1947), *Karatepe Kazıları* (1950), *Anatolia I* (1968), *Yesemek Taşocağı ve Heykel Atelyesinde Yapılan Kazı ve Araştırmalar* (1974) ve *İkiztepe I* (1988; Handan Alkım ve Önder Bilgi ile) gibi kitapları vardır.

0127B, 3405A. ***M.Özbaşaran***

ALKOR, Bilge (1936, İstanbul)
Türk ressam.
Soyutlamacı bir yaklaşımın egemen olduğu Dışavurumcu FİGÜRATİF resimleriyle tanınan Alkor, sanat eğitimini 1956-57 ve 1958-59'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde (b.MSÜ), 1969-71 arasında da Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde yapmış, 1981'den 1988'e değin Almanya'nın Lüneburg kentinde yaşamıştır. Gerek tuvallerinde, gerek çinko baskılarında yaşanan dünyanın şiddetini, acımasızlığını ve çelişkilerini Dışavurumcu bir tavırla (→DIŞAVURUMCULUK) aktarmıştır. Sanatçı bir yandan yabancılaşmış ve parçalanmış bir dünya içinde yaşama anlam kazandırmaya çalışırken, bir yandan da görünenin arkasındaki gizemi yakalama çabası içinde olmuştur. Hem tek renkli çalışmalarında hem de renkliliğin öne çıktığı *Büyük Aile Toplantısı* (1975), *Ağır Gece* (1984) gibi yapıtlarında soyutlamacı bir tavırla betimlediği figürler çoğunlukla koyu renklerin egemen olduğu lekelerle verilmiştir. Alkor 1978'de Sassoferrato'daki 28.Resim, Heykel ve Baskı Sergisi'nde İkincilik Ödülü'nü almıştır.

Z.Rona

ALKOV (Ar.*el-kubve:* küçük oda'dan Fr.*alcôve*) = **HALVETGÂH**

ALL-OVER PAINTING (İng.) = **TÜM YÜZEY DEĞERLENDİRMESİ**

ALLA-PRIMA (İt.)
RESİM sanatında BOYA'yı ASTAR'sız beyaz ZEMİN üstüne tek kat olarak uygulama yöntemi. Bu yöntemde birbiri üstüne kat kat uygulanan boyaların, alt katlardaki renkleri açığa çıkaran saydamlığı yoktur. Dış çizgileri renklerle kabaca belirlenen alanlar, resim tamamlandığında görünmesi istendiği gibi boyanır. İlk kez 17.yy'da denenmiş olmakla birlikte bir YAĞLIBOYA yöntemi olarak ancak 19.yy'ın ortalarında benimsenmiştir. Kuruduktan sonra FIRÇA izlerini daha iyi koruyan endüstriyel boyalarla yapılır, beyaz domuz kılından geniş sert fırçalar ve "palet bıçağı" (→PALET) kullanılır ya da boya yüzeye parmakla sürülür. Yüzeyde oluşabilecek doku farklılıklarını örtmek için son kat olarak VERNİK uygulanır.

ALLE (Fr.*allée*'den)
İng.*alley*, Alm.*Baumgang, Allee*, Osm.*bıyaban*.
PEYZAJ MİMARLIĞI'nda, bir ya da iki kenarında, tek ya da çok sıralı, düzenli aralıklarla dikilmiş ağaçları bulunan "ağaçlı yol". Alle'ler, genellikle Klasik ya da Birleşik Üslup'ta düzenlenmiş park ve bahçelerin asal öğeleridir; aynı ya da farklı türde ağaçlarla ve çeşitli biçimlerde uygulanabilirler.

B.Pamay

ALLIED ARTISTS' ASSOCIATION (İng.) = **BİRLEŞİK SANATÇILAR DERNEĞİ**

ALLOM, Thomas (1804, Londra-1872, Surrey)
İngiliz mimar ve ressam.
İstanbul'u ve Doğu'yu konu alan kitaplardaki TOPOGRAFİK RESİM'leriyle ün yapan Allom'ın pek çok deseni ve suluboyası da vardır.

1819'da 15 yaşındayken mimar Francis Goodwin'in (1784-1835) yanında çalışmaya başlamış, bu dönemde ustasına Yunan üslubundaki Manchester *Belediye Binası*'nın (1822-25) ve Derbyshire'deki *Tutukevi*'nin (1823-27) yapımında yardım etmiştir. Allom'ın mimarlık alanındaki çalışmaları onun bir topografi ressamı olarak gelişmesine büyük katkıda bulunmuştur. Nitekim 1827'de, daha eğitimi sona ermeden Kraliyet Akademisi sergilerine katılmaya başlamış ve bunu 1871'e dek sürdürmüştür. Bu sergilerdeki yapıtları çoğunlukla manzaralar ve mimari görünümlerdir. Sanatçı BARRY ve Henry Francis Lockwood (1811-78) ile birlikte de çalışmış, müstakil olarak da Thames Irmağı kıyısındaki Embankment rıhtımının ve Kensington Parkı Sokağı'ndaki *Saint-Peter Kilisesi*'nin (1856) planlarını yapmıştır. Pitoresk yöreleri içeren pek çok gezi de yapan Allom, yayımcıları için, çoğu sipariş üzerine, 1830-40 arasında yaygınlaşan ASİDE YEDİRME BASKI ile çok sayıda topografik yapıt gerçekleştirmiş; İngiltere'nin çeşitli yörelerini ve İskoçya'yı konu alan yapıtları resimlemiş; II.Mahmud döneminde (1808-39) İstanbul'a gelmiş ve Osmanlı İmparatorluğu'nda geziler yaparak birçok taslak çizmiştir. Bunlar daha sonra İstanbul'da yaşayan İngiliz rahip Robert Walsh'ın 1840'ta aside yedirme baskı olarak *Constantinople and the Scenery of Seven Churches of Asia Minor* (İstanbul ve Anadolu'da Yedi Kilise Görünümleri) adı altında yayımlanmıştır. Ayrıca, Leon Galibert'in yazdığı *Constantinople Ancienne et Moderne* (Eski ve Yeni İstanbul) ve *Character and Costume in Turkey and Italy* (Türkiye'de ve İtalya'da Karakterler ve Giysiler) adlı kitapları da resimleyen sanatçının, 1843'te basılan *China in a Series of Views* (Bir Dizi Görünümle Çin) adlı kitaptaki resimleriyse Uzakdoğu'ya gitmiş olan amatörlerin desenlerine dayanarak yaptığı sanılmaktadır.

0014, 3521. *Z.İnankur*

ALMAN DIŞAVURUMCULUĞU → **DIŞAVURUMCULUK**

ALMAN DOĞALCILIĞI → **DOĞALCILIK**

ALMAN İZLENİMCİLİĞİ → **İZLENİMCİLİK**

ALMANYA
Alman sanatının temelleri 10. ve 11.yy'larda Otto Dönemi'nde atılmıştır. Kutsal Roma-Germen İmparatorluğu, Habsburg Hanedanı'nın yönetimi altında birleşmiş bir kentler federasyonuydu. Ülkenin 1871'e değin merkezî bir siyasal yetkeden yoksun oluşu, sanatsal yaratmanın farklı merkezlerde ve okullarda birbirinden bağımsız olarak gelişmesine yol açmıştır. Siyasal birliğin olmayışının yanı sıra, 16.yy'da inanç farklılığı ortaya çıkmış, güneyde ve batıda Katolik mezhebine bağlılık korunurken, ülkenin kuzey bölgeleri Protestanlık'ın etkisine girmiştir. Alman sanatının gelişimini, özellikle İTAL-



ALKOR, Bilge, *Titania*, tuval üzerine yağlıboya, 170x130 cm.



ALLOM, Thomas, *Gözde Cariye*, 29.2x22.2 cm.

nekleri, REICHENAU OKULU'nun ürünleri olan *Codex Egberti* (Trier Devlet Küt., Cod.24), *Gero Codex*'i (Darmstadt Eyalet Küt., Ms.1948, fol.6v), *Ill.Otto'nun İncili* (erken 11.yy) gibi dinsel içerikli yapıtlarda Roma ve Bizans prototipleri (ilk örnek), İKONOGRAFİ, bezeme ve resimsel betimleme açısından kaynaklık etmeyi sürdürmüştür. Hildesheim *St.Michael* ve *Augsburg Katedralleri*'nin anıtsal kapılarında yer alan kabartmalar (erken 11.yy), *Gero Haçı* (969-976, Köln Katedrali), *Essen Madonnası* (1000'den önce; Essen Katedrali) ve Paderborn'da *Imad Madonnası* (1051-76) dönemin önemli heykel örnekleridir. 12. ve 13.yy'ları kapsayan Alman Romanesk sanatında duvar resimleri büyük önem taşır, ancak bunların çoğu onarımlarla değişime uğramıştır. Salzburg *Nonnberg Manastırı*'ndakiler (12.yy) ünlüdür. Aralarında *Gebhardt İncili*'nin de (Viyana Ulusal Küt.) bulunduğu Romanesk dönemi el yazmaları, 12.yy'ın önemli minyatür merkezi olan Salzburg'da üretilmiştir. Heykel sanatındaysa Otto geleneği sürmüştür.

Almanya'da VİTRAY sanatı Fransız geleneğinden (→MOSAN OKULU) kaynaklanmış, ancak ürünler Fransa'daki yüksek tasarım düzeyine ulaşamamıştır. Buna karşın Gotik sanat anlayışı içinde DUVAR RESMİ ve 14.yy'dan başlayarak ahşap pano yüzeyine (altar panoları) uygulanan resim sanatı sürmüş; Köln ve Bohemya, Alman Gotik resminin en önemli merkezleri konumunu kazanmıştır. 1400'lerde KÖLN OKULU'nda izlenen İtalyan Toscana etkileri kentin Avignon'la olan politik ve ekonomik ilişkilerinden kaynaklanmaktadır. Alman Gotik resminin en olgun aşamasını Wittingaulu Usta'nın (14.yy sonu) altar panolarında görme olanağı vardır. Alman resmi Köln'de Stephan Lorchner'le (etk.1442-51) gelişmiştir. 1367-1410 arasında özellikle Hamburg'da etkin olan Bertram Usta da anlatımcı ve gözlemci anlayışıyla resim sanatına katkıda bulunmuştur. Lucas Moser (15.yy) ve Konrad Witz (yks.1400-44/47) resimsel mekânda doğa-figür ilişkilerine gerçekçi bir anlayışla yaklaşmışlardır. 15.yy'ın ikinci yarısından sonra Kuzey ve Batı Almanya'da HOLLANDA resminin etkileri görülür. Martin Schongauer (yks.1430-91) resim konularının yeni bir yaklaşımla ele alınışında WEYDEN'in sanatından yararlanmıştır. Schongauer'in sanatı, OYMABASKI (gravür) çalışmalarıyla yayılmış ve kendini izleyen pek çok ünlü ressama prototip oluşturmuştur. Alman Gotik heykeli, mimarlık alanında da olduğu gibi Fransız heykel sanatının etkisinde gelişmiştir. *Naumburg Katedrali*'nin koro yerinde bulunan heykeller (1225-65) en ünlü örneklerdir. 14.yy Alman heykelcileri, Vaftizci Yahya ve Hz.İsa ikilisi ya da PIETÀ grubu gibi, özellikle dinsel duyguları coşturan konuları işlemişlerdir. 15.yy'da kullanılan ahşap heykeller çoğu kez altar panolarında resmin yanı sıra yer alır. STOSS, Adam Kraft (1460-1508), RIEMENSCHNEIDER, Michael Pacher (etk.1465-98) çağın ünlü heykelcileridir.

Resimde Rönesans etkileri Almanya'ya 15.yy'ın ikinci yarısında girmiştir. 15.yy'ın sonuyla 16.yy'da, Alman resim sanatı en olgun örneklerini vermiştir. İtalyan ve Flaman etkileri yerel eğilimlere karıştırılarak Alman sanatçıları tarafından yorumlanmış, din kurumu etkili olmakla birlikte sanat, Kilise'nin yetkesinden yavaş yavaş uzaklaşmıştır. 16.yy'ın başında Nürnberg ve Ren okullarıyla TUNA OKULU, Alman sanatının üretim merkezlerini oluşturmuştur. Büyük altar panolarının ve tabloların yanı sıra, oymabaskı sanatı da gelişmiş ve yaygınlaşmıştır. 16.yy'ın tüm Alman ressamları bu alanda da büyük ustalardır. Resimde Gotik biçimlerden uzaklaşma ilk kez 15.yy'ın ikinci yarısında başlamıştır. "Doğalcı gerçekçilik" anlayışının ürünü olan bu dönem yapıtlarında "doğa ve insana duyarlılık" gözlemlenir. Güney Almanya'nın Nürnbergli, Colmarlı ve Augsburglu sanatçıları Rönesans ilkelerine daha yakın bir görüşe sahiptirler; yapıtlarında öncelikle yer tutan öğeler, doğa gözlemi, altın yaldızlı zeminin yerini manzaranın alması, kabartma etkisinin araştırılması ve PERSPEKTİF denemeleridir. Nürnberg ve Colmar okullarından yetişen DÜRER ortaçağ Alman sanatından çok etkilenmiş, aynı zamanda da Rönesans üslubuna geçişte tarihsel rol oynamış bir sanatçıdır. 1495 ve 1506'da yaptığı İtalya gezilerinde, İtalyan Rönesansı'nın ve özellikle VENEDİK OKULU'nun resimsel sorunlarıyla yakından ilgilenmiş; resimlerinde, kompozisyon anlayışını, biçim bütünlüğünü, açık ve yalın anlatımı, ışık ve gölge etkilerini, rakursi (KISALTIM), perspektif ve insan vücudunun oranlarını araştırmıştır. Sanatçının desenleri, yağlıboyaları ve oymabaskılarının yanı sıra özellikle ORAN'lar üzerine yaptığı kuramsal çalışmaları büyük önem taşır. H.HOLBEIN (Genç), Augsburg okulundan yetişmiştir; gözlemciliğe dayanan portre ve kompozisyonlarıyla ünlüdür. Hümanist kültürü benimsemiş ve taşra okullarının dar çerçevesinden kaçmış olan bu sanatçı İngiltere sarayına çağrılmış ve VIII.Henry'nin (hd.1509-47) özel ressamı olmuştur. GRÜNEWALD, Alman okulunun en renkçi ve ifadeci sanatçısıdır. İfadeci yaklaşımı İtalyan Rönesansı'nın klasik üslubuyla açıkça çelişir; resimlerinde düş gücü büyük önem taşır. Tuna Okulu'nun önde gelen temsilcilerinden ALTDORFER'se resimlerinde MANZARA'ya önemli yer ayıran bir sanatçıdır. Yine aynı okuldan CRANACH ve Hans Baldung-Grien (1484/85-1545) gibi ünlü ustalar, ifadeci figür ve manzaraların yer aldığı kompozisyonlarıyla Alman resim geleneğini sürdürmüşlerdir. Heykel dalında ortaçağ geleneğinin sürdüğü 16.yy Almanya'sında, Nürnbergli Peter Vischer (Yaşlı; yks.1460-1529) ve ailesinin dökümhanesi ünlü bir üretim merkezi olmuştur. Nürnberg *St.Sebaldus Kilisesi*'nin (1460-1529) RÖLİKER'i bu atölyenin ürünüdür. Gotik üslupta tasarlanmış olan bu röliker, Rönesans bezeme ve figürleriyle kaplıdır.

17. ve 18.yy'larda resim ve heykel dallarında önemli gelişmeler görülmez. Otuz Yıl Savaşları'ndan sonra Alman sanatçılarının ünlü ve yetenekli olanları geçimlerini ülke dışında aramaya başlamışlar, eğitim amacıyla Roma ve Paris'i, iş bulmak için de Rusya, İsveç, Hollanda ve İngiltere'yi seçmişlerdir. Kalanlarsa Alman aristokrasisinin yabancı etkilere açılması sonucunda, PORTRE dalında Hollanda sanatına, TÜR RESMİ'nde Fransız sanatına, bezemede ve TARİHSEL KONULAR'da da İtalyanlar'a öykünerek özgünlükten uzaklaşmışlardır. Bunların yanı sıra iyi anlaşılmadığı için verimli olamayan bir "antikite" modası 18.yy sonunda yaygınlaşmıştır. Yapım etkinliğinin, özellikle prenslik konutları yapımının yoğunlaştığı yıllarda, İtalyan ve Fransız sanatçılar yapıların resimlendirilmesinde çalışmış, tarihsel ve mitolojik konulu duvar resimleri yapmışlardır. Bunlardan en ünlüsü Venedikli TIEPOLO'nun Würzburg'daki *Residenz*'te uyguladığı tavan resimleridir. Dönemin Alman prensleri, Fransız ve Hollandalı sanatçıların yapıtlarından oluşan koleksiyonlar derlemişler (→KOLEKSİYONCULUK); Paris modeline uygun resim akademileri de (→AKADEMİ) yine bu dönemde açılmıştır. 1750'den sonra, Almanya'da, yazın dalında olduğu gibi plastik sanatlarda da Fransız sanatına karşıt bir tutum gelişmiştir. Bu akımın öncüsü arkeolog

en ünlüleridir. Sivil mimarlık alanındaysa, daha 17.yy'da Fransız şato planları model alınmış, 18.yy'da *Versailles Sarayı* tüm örnekler arasında ideal tipi oluşturmuştur. Bu yıllarda Almanya'da, Fransız ve İtalyan sanatçıların çalıştığı bilinmektedir. İtalyan sanatının etkileri, Roma'da yetişmiş olan mimar, alçı ustası ve ressam Asam kardeşlerin yapıtlarında belirgindir. Bu sanatçılar özellikle iç mekân bezemesi ve heykel dalında çalışmışlardır. HILDEBRANDT'ın gerçekleştirdiği Viyana *Belvedere Sarayı* (1724), NEUMANN'ın Würzburg'daki prens-piskopos sarayı *Residenz* (1719-44), J.B.Fischer von Erlach'ın *Schönbrunn* (1749) ve *Schwarzenberg* (baş.1706) *Sarayları* Alman Barokçu'nun ünlü yapılarıdır. 18.yy'da dinsel ve özellikle sivil yapıların iç mekân bezemesinde Fransız ROKOKO üslubunun geniş ölçüde etkili olduğu görülmektedir. CUVILLIÉS'nin Münih *Saray Tiyatrosu* (1750-53) ve aynı kentte *Nymphenburg Şatosu* kompleksinin parçası olan *Amalienburg Pavyonu* (1734-39), ZIMMERMANN'ın Bavyera'daki *Hac Kilisesi* (*Wieskirche*; 1745-54) Alman Rokokosu'nun ünlü örnekleridir. *S.Germaner*

20.yy: Almanya, Geç Barok ve Rokoko üsluplarını izleyen dönemde klasik üsluplara duyulan hayranlığı sergileyen yapılar vermiştir. GILLY'nin gerçekleştirdiği *Brandenburg Kapısı* (1788), SCHINKEL'in Berlin'deki *Eski Müze*'si (1822-30) ve *Kraliyet Tiyatrosu* (1818), KLENZE'nin Münih'teki *Propyläen*'i (1846-60) Alman Eklektisizmi'nin en önemli yapılarındandır. EKLEKTİSİZM döneminde Almanya'da sırasıyla Yeni-Gotik, Yeni-Rönesans ve Yeni-Barok (→CANLANDIRMACILIK) yapılar inşa edilmiştir.

1895'te Eklektisizm'e tepki olarak ortaya çıkan, eğrisel, yılankavi ve bitkisel formlardan oluşan ART NOUVEAU (*Jugendstil*) akımının Almanya'daki ilk çarpıcı örneği Darmstadt Mathildenhöhe yerleşmesidir (1901-07). Bir grup sanatçının planladığı evlerin en dikkat çekici olanları OLBRICH ve BEHRENS'e aittir. Art Nouveau'nun süs ağırlıklı anlayışını benimsemeyen mimarlardan Bernhard Sehring ve L.Lachmann, Berlin için planladıkları *Tietz Alışveriş Merkezi*'nde (1900) neredeyse tamamen camdan oluşan PERDE DUVAR kullanmışlardır. MUTHESIUS ise İngiltere'de ortaya çıkan ARTS AND CRAFTS hareketinin izleyicisi olarak Almanya'da Essen ve Dresden'de bahçe kent örnekleri (1906) vermiştir. Behrens'in Berlin'deki *AEG Türbin Fabrikası* da (1909) dikkat çekici yapılardan biridir. 1910'da GROPIUS cam ve çelik malzemeyi daha radikal bir anlayışla Alfeld'deki *Fagus Fabrikası*'nda uygulamıştır. I.Dünya Savaşı'nın öncü yapıları arasında BERG'in Breslau'daki *Yüzyıl Salonu* (*Jahrhunderthalle*; 1912-13) sayılabilir. Bu yapının etkileri, yıllar sonra NERVI'nin betonarme yapılarında izlenir. Savaşın sona ermesiyle resim ve grafik sanatlarında görülen Ekspresiyonizm'e [DIŞAVURUMCULUK] paralel olarak 1919'da kısa bir süre için mimarlıkta da Ekspresiyonizm ortaya çıkmıştır. MENDELSOHN'un Potsdam'daki *Einstein Kulesi* (1919-20), Fritz Höger'in (1877-1949) *Chile Büro Binası* (1922-23, Hamburg), HÄRING'in Garkau'daki çiftlik yapıları (1924-25) ve FINSTERLIN'in kağıt üstünde kalan çalışmaları en çarpıcı ekspresiyonist örnekler arasında yer almaktadır. Yine 1919'da Gropius'un BAUHAUS'u kurması rasyonel çalışmaları gündeme getirmiştir. Gropius'un *Bauhaus Tasarım Okulu* (1925-26), Mendelsohn'un Berlin'deki *Columbus Evi* (1929-30), MIES VAN DER ROHE'nin 1929 Barselona Dünya Sergisi için tasarladığı *Alman Pavyonu* ve *Weissenhofsiedlung* adlı konut yerleşmesindeki evi (1927) RASYONALİZM'in en iyi örnekleri olarak kabul edilmiştir. *Weissenhofsiedlung* yerleşmesinin öbür binaları da ULUSLARARASI ÜSLUP'un ne kadar benimsendiğinin bir göstergesi olmuştur.

II.Dünya Savaşı'ndan sonra yapıların yüksek kaliteye erişmesi oldukça uzun bir süre almıştır. Bu arada Almanya dışındaki ülkelerde Uluslararası Üslup gelişmeye devam etmiştir. 1950'lerde EIERMANN'ın 1958 Brüksel Dünya Sergisi için yaptığı *Alman Pavyonu* ve Hentrich-Petschnigg ve Ortakları'nın Düsseldorf'taki *Thyssen Büro Binası* (1957-60) söz konusu akımın olgunlaşma döneminin simgeleri olarak ortaya çıkmıştır. Savaş sonrası konut gereksiniminin artması, kişilerin herhangi bir estetik değer peşinde koşmadan, yalnızca barınacak bir mekân aramaya yönelmelerine neden olmuştur. Ancak uydu kentlerde biraz daha seçici davranılarak Bremen'deki *Neue Vahr* (1957-62) adlı konut bloğu Finli mimar AALTO; Berlin'deki *Hansaviertel* (1957-62) adlı mahalle de, aralarında Gropius, NIEMEYER, Aalto vbg tanınmışların bulunduğu 48 mimar tarafından özenle planlanmıştır. Yine bu dönemin önemli örnekleri arasında yer alan SCHAROUN'un *Berlin Filarmoni Orkestrası Konser Salonu* (1959-63) başarılı iç mekânıyla birçok konser salonuna esin kaynağı olmuştur. Mies van der Rohe'nin *Yeni Devlet Galerisi* (*Neue Staatsgalerie*; 1962-68, Berlin) daha sade üslubuyla mimarlık tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu dönemin ilginç örnekleri arasında, Aalto'nun *Wolfsburg Kültür Merkezi* (1959-62), G.BÖHM'ün Neviges'teki kilisesi (1963-68) ile *Bensberg Belediye Binası* (1962-69), Bernhard Pfau'nun Düsseldorf'taki *Opera Binası* (1960-69), Günter Behnisch (d.1922) ile OTTO'nun *Münih Olimpiyat Stadyumu* (1967-72) sayılabilir. Karl Schwanzer de Münih'teki *BMW İdare Binası*'nda (1969-72) uyguladığı değişik formla yüksek binalar için ilginç bir çözüm getirmiştir.

Almanya, Mies van der Rohe'nin rasyonalist üslubu, Scharoun'un eğrisel hatlardan oluşan ORGANIMSI MİMARLIK'ı ve Gottfried Böhm'ün Ekspresiyonist (ifadeci) tutumuyla çok çeşitli akımları bünyesinde barındırmaktadır. Ayrıca MODERN MİMARLIK ve Geç Modern mimarlığı (→GEÇ MODERNİZM) izleyen dönemde çok ilginç Post-Modern yapılar da (→POST-MODERNİZM) gerçekleştirilmiştir. HOLLEIN'ın Mönchengladbach'daki *Abteiberg Müzesi* (1972-82) başarılı kolaj mimarisiyle oldukça yoğun ilgiye hedef olmuştur. R.KRIER Berlin'deki konut bloğunda (1977-80) değişik Post-Modern yorumuyla dikkati çekerken, MEIER de "Beyazlar" grubunun temsilcisi olarak Frankfurt'taki *El Sanatları Müzesi*'nde (1979-85) daha farklı bir espri anlayışına yönelmiştir. UNGERS ise çeşitli Post-Modern ev tipleri ve Frankfurt'taki *Mimarlık Müzesi* ile (1979-85) dikkatleri üzerine çekmiş ve "ev içinde ev" sloganını projesinde başarılı bir biçimde yansıtmıştır. İngiliz STIRLING, Post-Modernizm'in kent mekânına ne kadar katkıda bulunabileceğini gösteren tipik bir örnek olan *Stuttgart Devlet Galerisi*'yle (1977-84) mimarlık tarihindeki yerini almıştır. Behnisch ve Ortakları'nın gerçekleştirdiği ve oldukça farklı bir yaklaşımı, DEKONSTRÜKTİVİZM'i temsil eden Stuttgart *Hysolar Araştırma Enstitüsü Binası* (1987) Almanya'daki mimari çeşitliliğe yeni bir soluk getirmiştir.

0338A, 1457, 2845. *A.Gülsen*

Resim ve Heykel:

10. ve 11.yy'larda Otto Dönemi sanatı, el yazmaları ve minyatür dalında önemli gelişme göstermiştir. Dönemin önde gelen Alman KİTAP BEZEME ör-

nekleri, REICHENAU OKULU'nun ürünleri olan *Codex Egberti* (Trier Devlet Küt., Cod.24), *Gero Codex*'i (Darmstadt Eyalet Küt., Ms.1948, fol.6v), *III.Otto'nun İncili* (erken 11.yy) gibi dinsel içerikli yapıtlarda Roma ve Bizans prototipleri (ilk örnek), İKONOGRAFİ, bezeme ve resimsel betimleme açısından kaynaklık etmeyi sürdürmüştür. Hildesheim *St.Michael* ve *Augsburg Katedralleri*'nin anıtsal kapılarında yer alan kabartmalar (erken 11.yy), *Gero Haçı* (969-976, Köln Katedrali), *Essen Madonnası* (1000'den önce; Essen Katedrali) ve Paderborn'da *Imad Madonnası* (1051-76) dönemin önemli heykel örnekleridir. 12. ve 13.yy'ları kapsayan Alman Romanesk sanatında duvar resimleri büyük önem taşır, ancak bunların çoğu onarımlarla değişime uğramıştır. Salzburg *Nonnberg Manastırı*'ndakiler (12.yy) ünlüdür. Aralarında *Gebhardt İncili*'nin de (Viyana Ulusal Küt.) bulunduğu Romanesk dönemi el yazmaları, 12.yy'ın önemli minyatür merkezi olan Salzburg'da üretilmiştir. Heykel sanatındaysa Otto geleneği sürmüştür.

Almanya'da VİTRAY sanatı Fransız geleneğinden (→MOSAN OKULU) kaynaklanmış, ancak ürünler Fransa'daki yüksek tasarım düzeyine ulaşamamıştır. Buna karşın Gotik sanat anlayışı içinde DUVAR RESMİ ve 14.yy'dan başlayarak ahşap pano yüzeyine (altar panoları) uygulanan resim sanatı sürmüş; Köln ve Bohemya, Alman Gotik resminin en önemli merkezleri konumunu kazanmıştır. 1400'lerde KÖLN OKULU'nda izlenen İtalyan Toscana etkileri kentin Avignon'la olan politik ve ekonomik ilişkilerinden kaynaklanmaktadır. Alman Gotik resminin en olgun aşamasını Wittingaulu Usta'nın (14.yy sonu) altar panolarında görme olanağı vardır. Alman resmi Köln'de Stephan Lorchner'le (etk.1442-51) gelişmiştir. 1367-1410 arasında özellikle Hamburg'da etkin olan Bertram Usta da anlatımcı ve gözlemci anlayışıyla resim sanatına katkıda bulunmuştur. Lucas Moser (15.yy) ve Konrad Witz (yks.1400-44/47) resimsel mekânda doğa-figür ilişkilerine gerçekçi bir anlayışla yaklaşmışlardır. 15.yy'ın ikinci yarısından sonra Kuzey ve Batı Almanya'da HOLLANDA resminin etkileri görülür. Martin Schongauer (yks.1430-91) resim konularının yeni bir yaklaşımla ele alınışında WEYDEN'in sanatından yararlanmıştır. Schongauer'in sanatı, OYMABASKI (gravür) çalışmalarıyla yayılmış ve kendini izleyen pek çok ünlü ressama prototip oluşturmuştur. Alman Gotik heykeli, mimarlık alanında da olduğu gibi Fransız heykel sanatının etkisinde gelişmiştir. *Naumburg Katedrali*'nin koro yerinde bulunan heykeller (1225-65) en ünlü örneklerdir. 14.yy Alman heykelcileri, Vaftizci Yahya ve Hz.İsa ikilisi ya da PIETÀ grubu gibi, özellikle dinsel duyguları coşturan konuları işlemişlerdir. 15.yy'da kullanılan ahşap heykeller çoğu kez altar panolarında resmin yanı sıra yer alır. STOSS, Adam Kraft (1460-1508), RIEMENSCHNEIDER, Michael Pacher (etk.1465-98) çağın ünlü heykelcileridir.

Resimde Rönesans etkileri Almanya'ya 15.yy'ın ikinci yarısında girmiştir. 15.yy'ın sonuyla 16.yy'da, Alman resim sanatı en olgun örneklerini vermiştir. İtalyan ve Flaman etkileri yerel eğilimlere karıştırılarak Alman sanatçıları tarafından yorumlanmış, din kurumu etkili olmakla birlikte sanat, Kilise'nin yetkesinden yavaş yavaş uzaklaşmıştır. 16.yy'ın başında Nürnberg ve Ren okullarıyla TUNA OKULU, Alman sanatının üretim merkezlerini oluşturmuştur. Büyük altar panolarının ve tabloların yanı sıra, oymabaskı sanatı da gelişmiş ve yaygınlaşmıştır. 16.yy'ın tüm Alman ressamları bu alanda da büyük ustalardır. Resimde Gotik biçimlerden uzaklaşma ilk kez 15.yy'ın ikinci yarısında başlamıştır. "Doğalcı gerçekçilik" anlayışının ürünü olan bu dönem yapıtlarında "doğa ve insana duyarlılık" gözlemlenir. Güney Almanya'nın Nürnbergli, Colmarlı ve Augsburglu sanatçıları Rönesans ilkelerine daha yakın bir görüşe sahiptirler; yapıtlarında öncelikle yer tutan öğeler, doğa gözlemi, altın yaldızlı zeminin yerini manzaranın alması, kabartma etkisinin araştırılması ve PERSPEKTİF denemeleridir. Nürnberg ve Colmar okullarından yetişen DÜRER ortaçağ Alman sanatından çok etkilenmiş, aynı zamanda da Rönesans üslubuna geçişte tarihsel rol oynamış bir sanatçıdır. 1495 ve 1506'da yaptığı İtalya gezilerinde, İtalyan Rönesansı'nın ve özellikle VENEDİK OKULU'nun resimsel sorunlarıyla yakından ilgilenmiş; resimlerinde, kompozisyon anlayışını, biçim bütünlüğünü, açık ve yalın anlatımı, ışık ve gölge etkilerini, rakursi (KISALTIM), perspektif ve insan vücudunun oranlarını araştırmıştır. Sanatçının desenleri, yağlıboyaları ve oymabaskılarının yanı sıra özellikle ORAN'lar üzerine yaptığı kuramsal çalışmaları büyük önem taşır. H.HOLBEIN (Genç), Augsburg okulundan yetişmiştir; gözlemciliğe dayanan portre ve kompozisyonlarıyla ünlüdür. Hümanist kültürü benimsemiş ve taşra okullarının dar çerçevesinden kaçmış olan bu sanatçı İngiltere sarayına çağrılmış ve VIII.Henry'nin (hd.1509-47) özel ressamı olmuştur. GRÜNEWALD, Alman okulunun en renkçi ve ifadeci sanatçısıdır. İfadeci yaklaşımı İtalyan Rönesansı'nın klasik üslubuyla açıkça çelişir; resimlerinde düş gücü büyük önem taşır. Tuna Okulu'nun önde gelen temsilcilerinden ALTDORFER'se resimlerinde MANZARA'ya önemli yer ayıran bir sanatçıdır. Yine aynı okuldan CRANACH ve Hans Baldung-Grien (1484/85-1545) gibi ünlü ustalar, ifadeci figür ve manzaraların yer aldığı kompozisyonlarıyla Alman resim geleneğini sürdürmüşlerdir. Heykel dalında ortaçağ geleneğinin sürdüğü 16.yy Almanya'sında, Nürnbergli Peter Vischer (Yaşlı; yks.1460-1529) ve ailesinin dökümhanesi ünlü bir üretim merkezi olmuştur. Nürnberg *St.Sebaldus Kilisesi*'nin (1460-1529) RÖLİKER'i bu atölyenin ürünüdür. Gotik üslupta tasarlanmış olan bu röliker, Rönesans bezeme ve figürleriyle kaplıdır.

17. ve 18.yy'larda resim ve heykel dallarında önemli gelişmeler görülmez. Otuz Yıl Savaşları'ndan sonra Alman sanatçılarının ünlü ve yetenekli olanları geçimlerini ülke dışında aramaya başlamışlar, eğitim amacıyla Roma ve Paris'i, iş bulmak için de Rusya, İsveç, Hollanda ve İngiltere'yi seçmişlerdir. Kalanlarsa Alman aristokrasisinin yabancı etkilere açılması sonucunda, PORTRE dalında Hollanda sanatına, TÜR RESMİ'nde Fransız sanatına, bezemede ve TARİHSEL KONULAR'da da İtalyanlar'a öykünerek özgünlükten uzaklaşmışlardır. Bunların yanı sıra iyi anlaşılmadığı için verimli olamayan bir "antikite" modası 18.yy sonunda yaygınlaşmıştır. Yapım etkinliğinin, özellikle prenslik konutları yapımının yoğunlaştığı yıllarda, İtalyan ve Fransız sanatçılar yapıların resimlendirilmesinde çalışmış, tarihsel ve mitolojik konulu duvar resimleri yapmışlardır. Bunlardan en ünlüsü Venedikli TIEPOLO'nun Würzburg'daki *Residenz*'te uyguladığı tavan resimleridir. Dönemin Alman prensleri, Fransız ve Hollandalı sanatçıların yapıtlarından oluşan koleksiyonlar derlemişler (→KOLEKSİYONCULUK); Paris modeline uygun resim akademileri de (→AKADEMİ) yine bu dönemde açılmıştır. 1750'den sonra, Almanya'da, yazın dalında olduğu gibi plastik sanatlarda da Fransız sanatına karşıt bir tutum gelişmiştir. Bu akımın öncüsü arkeolog

Johann Joachim Winckelmann (1717-68) Antik YUNAN ve ROMA'yla ilgili görüşleriyle yeni kuşaklarca benimsenmiş; yandaşlarından MENGS, Rönesans ve Antikite etkili, yalın ve dingin anlatımlara girmiştir. Mimar Schinkel ve Klenze, heykelci SCHLÜTER ve Gottfried Schadow (1764-1850) aynı anlayışta çalışan sanatçılardır. YENİ-KLASİKÇİLİK'le aynı ortamda gelişen ROMANTİZM, NAZARENLER adı verilen Katolik sanatçılarca benimsenmiştir. Peter von Cornelius (1783-1867) ve OVERBECK bu gruptandır. Alman Romantizmi, plastik sanatlarda, edebiyatta olduğu kadar başarılı sonuç vermemiş; dönemin resim sanatının temsilcisi olan DÜSSELDORF OKULU, belli kalıpların dışına çıkamamıştır. Ancak, Romantikler'den Philipp Otto Runge (1777-1810) ve FRIEDRICH, günümüze kalabilecek nitelikte özgün yapıtlar gerçekleştirebilmişlerdir. Çağın heykel sanatı çoğunlukla mimarlığa bağımlıdır ve dekoratif bir niteliğe sahiptir. Asam kardeşlerin yapıtlarında izlenen teatral etki, abartılı ifade ve hareket Güney Alman Baroğu'nun özellikleridir ve İtalyan Barok sanatının izlerini taşır. Ignaz Günther (1725-75), dinsel içerikli konularda yüksek bir ifade gücüyle yapıt vermiştir. Georg Raphael Donner (1693-1741) ve Pieter van Verschaffelt (1710-93), 18.yy'ın ünlü heykelcilerindendir. *S.Germaner*

19. ve 20.yy: 19.yy, Alman sanatı için farklı görüşlerin benimsendiği bir dönem olmuş; Münih'in ülkenin sanat merkezi durumuna gelmesiyle, farklı görüşleri yergi yoluyla savunan haftalık dergiler yayımlanmaya başlamıştır. İngiliz sanatçı David Wilkie (1785-1841) etkili tür resmini benimseyen Münih okulu, orta sınıfın beğenisini kazanan BIEDERMEIER grubu ve klasik resim geleneğini savunan Anselm Feuerbach (1829-80) ve Hans von Marées (1837-87) gibi sanatçılar yapıtlar vermişlerdir. Yüzyılın sonlarına doğru ülkede Romantizm'den kaynaklanan Doğacılık önem kazanmaya başlamış, büyük kentlerin yapmacık doğacılığından arınmak amacıyla 1880'lerin sonlarına doğru Overbeck, Otto Modersohn (1872-1943), Fritz Mackenson (1866-1956) ve Heinrich Vogeler (1872-1942) vb sanatçılar Bremen yakınlarında Worpswede ve Münih yakınlarında Dachau gibi köylere yerleşmişlerdir. Doğaya yakınlıkları ve aşırı duygusallıklarıyla lirik bir anlatım biçimini benimseyen bu sanatçılar, renk ve çizginin anlatım gücünü irdeleyerek Alman Dışavurumculuğu'nun biçimlenmesinde öncü olmuşlardır. Ülkenin resmî sanat kurumlarında egemen olan gelenekselci tutum nedeniyle bu kurumların sergilerine katılamayan bir grup ilerici sanatçı, kendi sergilerini düzenleyebilmek amacıyla 1892'de Münih'te Wilhelm Trübner (1851-1917) ve Franz von Stuck (1863-1928), 1899'da da Berlin'de Alman İzlenimci LIEBERMANN öncülüğünde SEZESSION gruplarını oluşturmuştur.

Alman sanatındaki gelenek eksikliği ve bu dönem sanatında izlenen farklı ve tutarsız yaklaşımlar, ülkeyi yabancı akımların etkisine açık kılmıştır. 19.yy'ın sonuyla 20.yy'ın başında Avrupa'nın birçok ülkesine yayılan Art Nouveau, Almanya'da da Jugendstil adı altında gerek mimarlık gerek uygulamalı sanatlar alanında etkili olmuş, heykelci OBRIST ve ressam Otto Eckmann (1865-1902) gibi sanatçılar bu alanda üstün yapıtlar vermişlerdir. Aynı yıllarda Doğacılık'ın etkisini yitirmeye başlamasıyla ve yeni atılım arayışları içinde kurulan Sezession gruplarının süregelen anlatım biçimlerinin dışına çıkamaması nedeniyle İZLENİMCİLİK, Liebermann, CORINTH ve Max Slevogt (1868-1932) öncülüğünde sanatta ve yaşam biçiminde hızla yaygınlaşmıştır. Alman sanatında izlenen bu değişken tavır, 20.yy'ın başında oluşmaya başlayan Dışavurumculuk'la ortadan kalkmış ve Almanya bu akımın en özgün örneklerini vererek uzun süre öncülüğünü sürdürmüştür. 1905'te Dresden'de HECKEL, KIRCHNER ve SCHMIDT-ROTTLUFF tarafından kurulan Die BRÜCKE Grubu; 1909'da Münih'te JAWLENSKY, KANDINSKY ve Gabriele Münter (1877-1962) tarafından örgütlenen YENİ SANATÇILAR BİRLİĞİ ve 1911'de bu dernekten ayrılan Kandinsky'nin oluşturduğu Der BLAUE REITER Grubu Dışavurumcu tavrı benimseyen gruplardır. Ayrıca bağımsız olarak çalışan Dışavurumcu sanatçılar arasında MODERSOHN-BECKER, NOLDE ve Christian Rohlfs (1849-1938) sayılabilir.

Alman sanatındaki bir başka önemli atılım da Herwarth Walden'in (1878-1941) 1910'da *Der Sturm* (→STURM) adıyla yayımlamaya başladığı dergi ile, 1912'de açtığı galeridir. AVANT-GARDE sanatçıları destekleyen bu kuruluş temelde Dışavurumculuk ilkelerini savunmuş, galeri 1924'e, dergiyse 1932'ye değin canlılığını korumuştur. GROSZ ve DIX, TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK ilkesine dayanan YENİNESNELLİK akımını 1920'lerde oluşturmuşlar ve toplumsal yergiyi konu alan yapıtlar vermişlerdir. 1919'da Weimar Sanat Akademisi'yle Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun mimar Gropius başkanlığında birleştirilmesiyle kurulan Bauhaus, kuramla uygulamanın birlikteliğine dayanarak daha iyi bir çevre yaratmayı amaç edinmiş ve Almanya başta olmak üzere tüm Avrupa'da, II.Dünya Savaşı'ndan sonra ABD'de mimarlık ve uygulamalı sanatlar alanında büyük yankılar uyandırarak yaygınlaşmıştır. Öğretim kadrosunda ALBERS, FEININGER, Kandinsky, KLEE, MOHOLY-NAGY ve SCHLEMMER gibi Alman ve yabancı sanatçıların bulunduğu Bauhaus'ta önceleri Dışavurumculuk egemen olmuş, ancak giderek yönetimin YAPIMCILIK yandaşı sanatçıların eline geçmesiyle Dışavurumculuk'un yerini YARARLIK almıştır. Okul, öteki ilerici akım ve gruplar gibi 1933'te Nazi Partisi yönetimi tarafından YOZ SANAT ürünleri üretmekle suçlanıp kapatılmıştır. Bu dönemde Almanya'da pek çok sanat yapıtı yok edilmiş, sanatçılar ve sanatla ilgili çalışan kişiler görevlerinden uzaklaştırılmıştır. 1935'te bir kararnameyle sergiler devlet denetimi altına alınmış, Nazi Partisi'nin sanat politikasına uygun yapıtlar üretmeyen sanatçıların çalışmaları yasaklanmıştır. Yönetimin uyguladığı bu baskı sonucunda Albers, ERNST, HARTUNG, WOLS gibi Alman sanatçılarla, ülkede çalışan yabancı sanatçılardan Kandinsky'yle Moholy-Nagy, ABD ve Fransa'ya giderek etkinliklerini bu ülkelerde sürdürmüşlerdir. II.Dünya Savaşı, ülke dışına çıkmayan Alman sanatçılarını uluslararası gelişmelerden soyutlamıştı. Ama savaşın sona ermesiyle 1945'te yeni bir canlanma başlamış, BAUMEISTER başta olmak üzere Theodor Werner (1886-1969), Julius Bissier (1893-1965), Hans Uhlmann (1900-?), Ernst Wilhelm Nay (1902-68) ve WINTER geçmiş kuşakla savaş sonrası kuşağı arasındaki bağı oluşturmuşlardır. Savaş sonrası kuşak, genelde SOYUT-DIŞAVURUMCULUK ve SERBEST BİÇİMLİ SANAT'ın etkisi altına girmiş, Wols ve Hartung, Gerçeküstücü sanatın (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) OTOMATİZM ilkesinden yararlanırken, ZEN GRUBU sanatçılarından Emil Schumacher (d.1912), Bernhard Schultze (d.1915), Hans Trier (d.1915), Gerhard Hoehme (d.1920), Sonderborg (Kurt R.Hoffmann; d.1923) ve Theodor Werner (1886-1969), Serbest Biçimli Sanat; Karl Otto Götz (d.1914) TAŞİZM ve Peter Brüning'se (d.1929) TÜM YÜZEY DEĞERLENDİRMESİ örnekleri ver-

mişlerdir. Öte yandan Winfred Gaul (d.1928) ve Ferdinand Kriwet (d.1942) harf ve işaretlerin resimsel kullanımı, H.A.P.Grieshaber (1909-?) ve Heinz Trökes'se (d.1913) Doğu KALİGRAFİ'si üzerine deneyler yapmışlardır.

Max Ernst ve Richard Oelze (1900-?) dışında Alman sanatçıları tarafından fazla benimsenmemiş olan Gerçeküstücü sanat, savaş sonrası Fransa'da yeniden canlanarak Trökes, Ursula (Bluhm, d.1921), Paul Wunderlich (d.1927) ve Horst Janssen (d.1929) gibi genç kuşak Alman sanatçılarını bir süre etkilemiştir. 1957'de Düsseldorf'ta kurulan SIFIR GRUBU, KİNETİK SANAT ve IŞIK SANATI'yla ilgili deneyler yapmıştır. Aynı yıllarda Karl Georg Pfahler (d.1926), Winfred Gaul (d.1928), Hans Peter Avermann (d.1931), RICHTER, Wolf Vostell (d.1932), Konrad Klapheck (d.1939) ve Arnold Leissler (d.1939) gibi sanatçıların bazı yapıtlarında POP SANAT'a yakınlaşma izlenir; ancak Pop Sanat Almanya'da oldukça geç tanınmış ve tümüyle benimsenmemiştir. Ayrıca Gaul ve Pfahler'le Lothar Quinte (d.1923) ve Alexei Iljitsch Baschlakow (d.1936) ARD-RESSAMCA SOYUTLAMA örnekleri vermişlerdir. 1960'larda Gotthard Graubner (d.1930), ABD'de gelişen RENK ALANI RESMİ'nden etkilenerek Tüm Yüzey Değerlendirmesi bağlamında değerlendirilebilecek uyumlu tonlar kullandığı puslu tuvaller üretmiştir. Vostell, 1950'lerde yaptığı DEKOLAJ çalışmalarının ardından 1960'larda Dekolajlar-Oluşumlar adını verdiği kaza ya da benzeri yıkıcı eylemleri dile getiren OLUŞUMLAR gerçekleştirmiştir. Hamburg'da 1965'te Dieter Asmus (d.1939), Dietmar Ullrich (d.1940), Nikolaus Störtenbecker (d.1940) ve Peter Nagel'in (d.1942) oluşturduğu ZEBRA Grubu da, ABD kaynaklı FOTO-GERÇEKÇİLİK akımının tavrını benimsemiştir. Almanya'da Foto-Gerçekçilik'in en önemli temsilcilerinden biri RICHTER olmuştur. GÖSTERİ SANATI'nın ülkedeki en önemli temsilcisi sayılan BEUYS ise 1960 ve 70'ler boyunca etkinliğini bireysel olarak ya da FLUXUS grubu içinde sürdürmüş; Almanya dışında birçok sanatçıyı etkilemiş; zaman içinde değişime uğrayan malzemeler kullanarak SÜREÇ SANATI'na katkıda bulunmuştur. Alman asıllı HESSE ve KAVRAMSAL SANAT yapan Hans Haacke de (d.1936) Süreç Sanatı içinde değerlendirilen işleriyle tanınır. 1980'lerde figüratif sanat bağlamında Dışavurumculuk akımına göndermeler yapan YENİ-DIŞAVURUMCULUK gelişmiş; Georg Baselitz (d.1938), A.R.Penck (d.1939), Sigmar Polke (1941) ve KIEFER bu akımın en önemli temsilcileri olmuştur.

Öte yandan, 19.yy'da heykelcilik alanında portre-büstler yapılmış ve klasik Yunan heykelinin yalınlığı vurgulanmıştır. Christian Daniel Rauch (1777-1857), Ludwig von Schwanthaler (1802-48), Reinhold Begas (1831-1911), Adolf von Hildebrand (1847-1921) ve Max Klinger (1857-1920) çağın önemli heykelcileridir. 20.yy'daysa resimde olduğu gibi heykelde de dış kaynaklı tavırlar etkin olmuş; değişik türlerde, sürekliliği olmayan uygulamalar yapılmıştır. Karl Hartung (1908-67) soyut çalışmış, yaptığı ağır ve sütunumsu figürler sonraki kuşağı etkilemiştir. Otto Freundlich (1878-1943) bir süre Paris'te bulunmuş, DAİRE VE KARE'yle SOYUTLAMA-YARATMA gruplarına katılmış, ağırbaşlı ve anıtsal portre-büstlerle, soyut yapılar üretmiştir. 1930'ların ortalarında Hans Uhlmann ilk kez metal kullanmaya başlamış; mühendis olarak işe başlayan sanatçı sonradan heykele dönmüş, tunçtan, hareketli ve bükülmüş biçimler yaratmıştır. 1950'lerde onu izleyen Norbert Kricke (d.1922) çelik çubuk ve tellerle hafif heykeller, Brigitte Meier-Denninghof'sa (d.1923) yine çelik çubuklarla sarmal dikey düzlemler oluşturmuştur. Çelikle çalışan öteki heykelcilerse Erich Hauser (d.1930), Friedrich Werthmann ve Jochen Hiltmann'dır (d.1935). Sıfır Grubu sanatçılarından Günter Haese (d.1924) ve Harry Kramer (d.1925) kinetik heykel örnekleri vermişlerdir. Taş oymacılığı Otto Herbert Hajek (d.1927), Gerston Fehrenbach (d.1932) ve Utz Rüdiger Kampmann (d.1935) tarafından sürdürülmüş, Spur Grubu kurucularından Lothar Fischer (d.1933) pişmiş toprakla çalışmıştır. Horst Egon Kalinowski'yse (d.1924) "sandıklar" (*caissons*) adını verdiği deri kaplı ahşap ve demir konstrüksiyonlar yapmıştır. *Z.Rona*

El Sanatları:

Almanya'da ortaçağda kuyumculuk tekniği Maas (Meuse) yöresinde Mosan Okulu adıyla gelişme göstermiş; altın ve gümüş işçiliği, maden üstüne kazıma ve kakma yöntemleri (→MADEN sanatı) başarıyla uygulanmıştır. Altar panoları, vaftiz kurnaları, rölikerler ve benzeri kült eşyası örnekler arasındadır. 12.yy'da kuyumculuğun yanı sıra fildişi heykel (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ) önem kazanmış; Köln atölyelerinde emaye (MİNE) işçiliği gelişmiştir. Kuyumculuk örneklerinde BİZANS etkili biçimler egemendir. Rönesans döneminde kült eşyasının yanı sıra, günlük yaşama dönük üretim de yapılmış, biçimler Rönesans'a uyarlanmıştır. Nürnberg'de Jamnitzer, Augusbourg'da Paul Haubner, Strasbourg'da G.Kohenhaupt ve Münih'de Hans Reimer ünlü kuyumcu atölyeleridir. Aynı dönemde bakır gravür ve ahşap oymacılık en başarılı ürünlerini vermiştir. 17. ve 18.yy'larda, porselen ve fildişi gereçlerle yapılan heykelcikler, Barok ve Rokoko anlayışını yansıtır. Meissen porselenleri (→PORSELEN), Nymphenburg, Viyana ve Berlin atölyelerinden çıkma parçalar, el sanatlarının yüceltici ürünlerini oluşturur.

0439, 0620, 1419, 1654, 2034, 2628. *S.Germaner*

ALMAŞIK

İki ya da daha fazla değişik öğenin birbirini izlemesiyle oluşan.

Almaşık Duvar Örgüsü: 1) DUVAR işçiliğinde, taş sırası yüksekliklerinin bir düzen izleyerek değişmesi; **2)** Birbirini izleyen TAŞ ve TUĞLA sıralarından oluşmuş duvar örgüsü. Antik ROMA mimarlığındaki örneklere OPUS LISTATUM denir. Ayrıca, OPUS MIXTUM denen bir türü de vardır.

Çizim → DUVAR

Almaşık Düzen (İng.*alternate order*, Fr.*alternance*, Alm.*Stützenwechsel*): Birbirini izleyen farklı biçimde BEZEME örgelerinden ya da AYAK, SÜTUN gibi mimari öğelerden oluşan alt dizilerin yinelenmesiyle ortaya çıkan DÜZEN.

ALNİUNU → **VAN BÖLGESİ KAZILARI**

ALOŞ = **GERMANER, Ali Teoman**

ALP, Sedat (1913, Kareferye, Selanik yak.)
Türk Hititolog.

KARAHÖYÜK'te yönettiği kazılarla tanınan ilk Türk Hititoloğu'dur.

1932'de tarih öğrenimi için devlet bursuyla Almanya'ya gönderilen Alp, 1933-34'te Berlin Üniversitesi'nde eski çağ tarihi ve arkeoloji derslerini izlemiş; 1934'ten sonra da önce Leipzig, ardından Berlin Üniversitesi'nde Hititoloji, eski Anadolu dilleri ve kültürleri, Sümeroloji, Akad dili, eski çağ tarihi ve arkeoloji öğrenimi yapmıştır. 1940'ta Hititoloji dalında doktora çalışmasını tamamladıktan sonra

Türkiye'ye dönen ve ertesi yıl AÜ DTCF'de Hititoloji asistanı olan Alp aynı yıl doçent, 1949'da profesör, 1958'de de ordinaryüs profesör olmuş; 1956-58 arasında DTCF'nin dekanlığını üstlenmiş; Almanya'da Münster, Berlin, Marburg, Mainz ve Münih üniversitelerinde hem araştırmalarda bulunmuş hem de konuk öğretim üyeliği yapmıştır. Sedat Alp, 30 yıldan fazla sürdürdüğü Karahöyük kazılarına 1953'te başlamış, çiviyazılı (→ÇİVİYAZISI) kaynaklarla HİYEROGLİF kaynakları ve GLİPTİK sanatı üzerine yoğunlaşmıştır. Eski Anadolu araştırmaları kapsamında tarih, tarihi coğrafya, leksikografi, hiyeroglif, Hitit devlet örgütü, toplumsal sınıflar, MÜHÜR sanatı ve dinsel metinler konularında buluşları vardır. Hitit incelemelerini çok sayıdaki bilimsel makalesinin yanı sıra *Untersuchungen zu den Beamtennamen im Hethitischen Festzeremoniell* (1940; Hitit Protokolündeki Memur Adları Üzerine İncelemeler), *Hitit Hiyeroglif Mühür ve Kitabelerindeki Bazı Şahıs Adlarının Okunuşları Hakkında* (1950), *Zylinder und Stempelsiegel aus Karaböyük bei Konya* (1968; *Konya Civarında Karaböyük'te Bulunan Silindir ve Damga Mühürleri*, 1972) ve *Beiträge zur Erforschung des hethitischen Tempels, Kultanlagen im Lichte der Keilschrifttexte* (1983; Hitit Tapınağındaki Kült Bölümlerinin Araştırılmasına Çiviyazılı Metinler Işığında Katkılar) adlı kitaplarında toplamıştır. Uluslararası ilk Hititoloji kongresini de başlatan Sedat Alp 1946'da üyeliğine seçildiği Türk Tarih Kurumu'nun 1982'de son başkanı olarak görev yapmış, ertesi yıl kurumun devletleştirilmesi üzerine başkanlıktan ayrılmış ve emekli olmuştur. Berlin Alman Arkeoloji Enstitüsü'ne 1953'te muhabir üye, 1956'da asil üye seçilen Alp, 1979'da Mainz Bilimler Akademisi üyeliğine; 1994'te İÜ Eski Çağ Bilimleri Enstitüsü, 1995'te de Türkiye Bilimler Akademisi şeref üyeliklerine seçilmiş; ayrıca 1957'de İtalya cumhurbaşkanının *Commendatore* nişanını, 1972'de Federal Almanya Cumhurbaşkanlığı'nın Liyakat Nişanı'nı, 1980'de College de France Madalyası'nı, 1991'de Federal Almanya Cumhurbaşkanlığı'nın Yıldızlı Liyakat Nişanı, İtalya cumhurbaşkanının *Grande Ufficiale* nişanı ile Türk Tanıtımı Vakfı Ödülü'nü almış; 1994'te de Türkiye Bilimler Akademisi'ne Şeref üyesi seçilmiştir.

3287A. *EA*

ALSAÇ, Orhan (1914, İstanbul-1991, İstanbul)
Türk mimar ve kent plancı.
Üstlendiği yönetim görevleriyle Türkiye'de mimarlık ve KENT PLANLAMA alanındaki örgütlenme çalışmalarına katılmış, tarihsel anıtların korunmasına öncülük etmiştir.

Mimarlık öğrenimine 1933'te GSA'da (b.MSÜ) başlayan Alsaç, 1936'da Almanya'ya giderek Münih Teknik Üniversitesi'ne girmiş, 1940'ta da bu üniversitenin Mimarlık Fakültesi'ni bitirmiştir. Türkiye'ye döndüğü 1941'den sonra Bayındırlık Bakanlığı'nda çalışmaya başlamış, 1949'da Şehircilik Fen Heyeti müdürü, 1955'te de Yapı ve İmar İşleri reisi olmuştur. 1959'da İmar ve İskân Bakanlığı Mesken Genel Müdürlüğü'ne atanan Alsaç, 1960-61'de Bayındırlık Bakanlığı müsteşarlığında bulunmuş, 1961-73 arasında ODTÜ'de yapım işlerinden sorumlu rektör yardımcılığı, 1973-76 arasında da T.İş Bankası Genel Müdürlüğü İnşaat Bürosu yöneticiliğini yapmıştır. *Şehircilik Bakımından İmarla İlgili Mevzuatımız ve Başka Memleketler Mevzuatı ile Mukayesesi* (1958) adlı yapıtıyla İTÜ Mimarlık Fakültesi'nden doçentlik unvanı alan Alsaç, 1976'da Ankara DMMA öğretim kadrosuna girmiş, 1977'de profesör olmuştur. Burada kent planlama konusunda ders vermiş, 1983'e değin Akademi'ye bağlı yüksekokulda müdürlük, daha sonra da yeni kurulan Mimarlık Fakültesi'nde dekanlık, GÜ Mimarlık Bölümü'nde başkanlık yapmıştır. 1984-87 arasında ise TÜBİTAK Yapı Araştırma Enstitüsü müdürlüğü görevini yürütmüştür.

Alsaç'ın birinci etkinlik alanı yönetim ve örgütlenme konusundadır. Bayındırlık Bakanlığı'ndaki çalışmaları sırasında mimarlık ve kent planlama hizmetlerinin örgütlenmesi ve yurt yüzeyine yayılması çalışmalarına öncülük etmiştir. Mimarlık ve kent tasarımına ilişkin yarışmaların düzenlenmesi (1952), Türk Mimar ve Mühendis Odaları Birliği'nin (TMMOB) kurulması (1954), imar yasası ve yönetmelikleri (1956), İmar ve İskân Bakanlığı'nın kuruluşuyla (1958) ilgili olanlar başta olmak üzere bu yıllarda çıkarılan ve gerek teknik elemanların, gerek hizmetlerin örgütlenmesi konusunda çoğu bugün de yürürlükte olan yasa, yönetmelik, genel şartname ya da sözleşme gibi belgelerin hazırlanıp uygulamaya konmasında etkin rol oynamıştır. Bunlara koşut olarak meslek dernekleriyle MİMARLAR ODASI'nda yönetim kurulu üyeliği ve başkanlık (1961-63) yapmıştır.

Alsaç'ın ikinci etkinlik alanı taşınamaz eski yapıtlarla tarihsel mimarlık anıtlarının korunması konusundaki çalışmalarıdır. GAYRİMENKUL ESKİ ESERLER VE ANITLAR YÜKSEK KURULU adlı bilimsel kurulun oluşturulması için çalışmış, onun 1951'deki kuruluşundan 1970'e değin ikinci başkanlığını, bu tarihten kuruluşun örgütleniş biçimiyle yetkilerinin yeniden düzenlendiği 1983'e değin de başkanlığını yapmıştır. Türkiye Anıt-Çevre-Turizm Değerlerini Koruma (TAÇ) Vakfı'nın kurucu üyesidir. 1946-48 arasında Türk Yüksek Mimarlar Birliği tarafından Ankara'da çıkarılmakta olan *Mimarlık* dergisinin yayın yönetmenliğini üstlenmiştir. Ankara İmar Heyeti uzman üyeliğinde (1947-56) bulunmuş, SBF Şehircilik Enstitüsü'nün yönetim kurulu üyeliğini (1957-63) yapmıştır.

Alsaç'ın Türk mimarlığında "Serbestleşme Dönemi" olarak adlandırılan 1950-60 arasındaki mimarlık anlayışı üzerinde yönlendirici etkisi olmuştur. Mesleki konularda çeşitli yazıları yayımlanmış, bunlardan biri Türkiye'de nesnel verilerden yola çıkan ilk mimarlık eleştirisi olma niteliğini kazanmıştır. Ayrıca, *Mesken Kanunu Hazırlıkları* (1961) ve *Mahalli İdareler* (1963) adlı yapıtları vardır.

3643. ***Ü.Alsaç***

ALT BAŞLIK → **BAŞLIK**

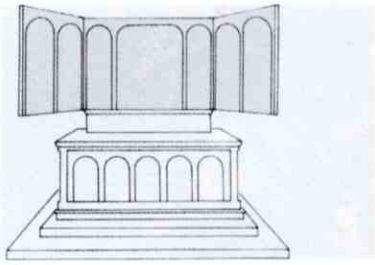
ALT STRÜKTÜR = **ALTYAPI**

ALTAN, Özdemir (1931, Konya)
Türk ressam.
Kültür ve teknolojinin birbirinden soyutlanamaz iki öğe olduğunu savunan sanatçı, özellikle tüketim toplumunun araç-gereçlerini işlediği yapıtlarıyla tanınır.

Öğrenimini 1949-56 arasında Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Yüksek Resim Bölümü'nde yapmış, bir süre bağımsız çalıştıktan sonra 1962'de akademiye asistan olmuştur. Sanatta ulusallık anlayışına yakınlık duymayan sanatçı Avrupa'nın önemli sanat akımlarını inceleyerek kendisine yakın bulduklarını özgün bir bireşimle uygulamıştır. 1960'larda grafik ve matbaa çalışmalarıyla yakından ilgilenmesi sonraki çalışmalarını etkilemiş ve sanatçı yapıtlarını oluştururken fotoğraf ve baskı tekniğinin günümüzde ulaştığı düzeyden yararlanmıştır. Altan, 1965'e değin DIŞAVURUMCULUK



ALTAN, Özdemir, 1987, tuval üzerine akrilik, 150x200 cm.



Altar panosu



ALTDORFER, Albrecht, *Aziz Florian'ın Şehit Edilişi*, pano üzerine yağlıboya, 76.4x67.2 cm.

akımının etkisi altında figüratif çalışmıştır. Sökülmüş ağaç kökü, dağ, çağlayan gibi konular bu döneminin ürünleridir. 1965-66'da simetrinin egemen olduğu, yarı soyut bir anlatıma ulaşmıştır. *Antik Anadolu'da Üç Kral ve Kraliçe* (1966) sanatçının bu dönem özelliklerini yansıtan önemli bir çalışmasıdır. 1967'de simetri anlayışı daha da belirginleşmiş, ayrıca yarı-soyut anlatımı, *Sinek Kralının Oğlu*'nda (1968) görüldüğü gibi daha simgesel bir içerik kazanmıştır. 1966'da Türkiye Çağdaş Ressamlar Derneği tarafından yılın en başarılı genç ressamı seçilen Altan bu yarı-soyut anlatımını 1970'lere değin sürdürmüştür. 1968'de J.LURÇAT'ın resimsel halı çalışmaları ilgisini çekmiş, aynı yıllarda atölye hocası Zeki Faik İZER'in de yüreklendirmesiyle goblen-halı karışımı dokuma çalışmalarına başlamıştır (→DUVAR HALISI). Bu dokumalarda yağlıboya ve akrilik çalışmalarındaki tarzı benimsemiş, yünün renk, doku ve sıcaklığının da katkısıyla çarpıcı ve ilginç dokumalar ortaya çıkmıştır. 1969'da TRT Sanat Ödülleri Yarışması'nı kazanarak 1974'te İstanbul Radyo Evi fuayesine konan *Çağdaş Müzik ve Üç Antik Anadolu Kralı* ile *Tepegöz'ün Dansı* adlarında, 24'er m^2'lik iki duvar halısı gerçekleştirmiştir.

Özdemir Altan, resmi yapıldığı günü ve çağı yansıtarak geleceğe uzanan sanatsal bir eylem olarak kabul etmektedir. Yapıtlarında çağdaş teknolojinin ve yoğun endüstrileşmenin insanı ezerek, bir anlamda makineleşmesine neden olan olaylar üzerinde yoğunlaşmıştır. Altan'ın resimleri anlamla anlamsızlığı, akılcıyla akıldışı olanı aynı anda yansıtmaktadır. 1970'lerin başlarında sanatçının yatay kompozisyonlarındaki figürler önce mekanik biçimlere dönüşmeye başlamış, sonra da tümüyle yok olarak kompozisyon soyut ve yarı mekanik bir anlatıma ulaşmıştır. 1971'de 32.Devlet Resim Heykel Sergisi'nde İkincilik Ödülü'nü kazanan *Gerçek* adlı resmi bu yeni araştırmanın ilk ürünlerinden biridir. *Soyut ve Somut* (1972) ve *Çalışkan Robot* (1973) adlı yapıtlarında olduğu gibi endüstri ürününün görüntüsü, anlamı ve çağrıştırdığı farklı yüzey duyarlığı sanatçıyı etkileyen en önemli etmenlerdir. Özellikle makinenin insan yaşamındaki yerini vurgulayan sanatçı insanın endüstri ürünleriyle ilişkisini eleştirel bir bakış açısından işlemiştir. Resimlerinde çağdaş insan, makineleşen bir nesne haline gelmiştir. Bu nedenle simgesel nitelikleri de fazladır. KOLAJ ve karışık tekniklerle akrilik kullandığı resimlerinde, grafik tasarımdan kaynaklanan ve FOTO-GERÇEKÇİLİK'i anımsatan bir ayrıntıcılık göze çarpar.

Altan, 1980'lerin ortasında öğrenci proje, çizim vb grafik çalışmalarına kolaj tekniğiyle müdahalelerde bulunarak "Bombardımanın Sakıncaları" (1986-88) ve "Radyasyonun Bombardımanla Giderilmesi" (1986-87) gibi diziler gerçekleştirmiş, ayrıca *Trende Küçük Futbolcular* (1984) gibi üç boyutlu çalışmalar ve karışık gereçlerle bir dizi YERLEŞTİRME (1988) yapmıştır. Sanatçı "Köpek Gezdirme Alanlarını Yaygınlaştırma Projesi" dizisinin ilk büyük boyutlu pano çalışmasına (350x900cm) 1988'de başlamış, ikinci pano çalışmasını 1990'da, üçüncüyü 1991'de, dördüncüyü de 1992'de gerçekleştirmiştir. Bunların ilginç yanı sanatçıyla birlikte çok sayıda sanatçı ve çocuğun birlikte çalışmasıdır. Altan'ın 1993'te sergilediği "Soyağaçları" dizisinin ilk ipuçları üçüncü ve dördüncü panolarda bulunabilir. Özdemir Altan 1973'te DYO Ödüllü Resim Yarışması'nda, 1975'te de 35.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ödül almıştır. *N.Arslan, Z.Rona*

ALTAR (Lat.*altare:* yüksek yer'den) Gr.*bomos;* İng., Alm.*Altar;* Fr.*autel.*
"Sunak" da denir. Çeşitli dinlerde tanrıya adanan kurbanın yerleştirildiği ya da tanrıya yakarış için kullanılan yüksekçe yer ya da masa. Bir TAPINAK'ın içinde ya da önünde yer alabilen altar, örneğin PERGAMON'da Helenistik Dönem'in (→YUNAN) ünlü *Zeus Sunağı*'nda görüldüğü gibi, önünde dinsel törenlerin yapıldığı anıtsal bir yapı biçiminde de gerçekleştirilmiştir. Adandığı tanrı ya da azizin varlığını simgeleyen ve genellikle onun RÖLİK'lerini barındıran altar, Hıristiyanlık'ta, dinsel törenler sırasında kullanılan, çoğu zaman tek parça taştan yapılmış liturjik içerikli bir tabla biçimini almıştır. KİLİSE'lerde birden fazla altar bulunabilir. Başaltar genellikle APSİS ekseni üzerinde yer alır. Hıristiyan çağında, değişik ÜSLUP dönemlerine ve dinsel tören kurallarındaki değişmelere koşut olarak, altar yapımında ve bezemesinde büyük gelişmelerle çeşitlenmeler görülür. Ayrıca →LİTURJİ.
Çizim → BAZİLİKA, → KİLİSE

ALTAR PANOSU
İng.*altarpiece,* Fr.*tableau d'autel,* Alm.*Altarbild.*
Hıristiyan KİLİSE'sinde ALTAR'ın arkasındaki, özellikle azizlerin, kutsal kişilerin ya da dinsel konuların betimlendiği resim, kabartma ya da dekoratif pano; kimi yabancı kaynakta *reredos* olarak da geçer. Altarın arkasındaki rafa benzer tabla *retable, retablo* ya da *retablum* biçiminde adlandırılır. Çok sayıda boyalı resmin biraraya getirilmesiyle oluşturulan ilk altar panoları da *ancona* adıyla bilinir. Liturjik eşyadan sayılan altar panosu, duvar yüzeyine yapılabildiği gibi, duvara tutturulan serbest öğelerden de oluşturulabilir. İki parçalı altar panolarına DİPTİK, üç parçalılara TRİPTİK, dört ya da daha fazla parçalılara da POLİPTİK adı verilir. İlk altar panosu Venedik'teki *San Marco Kilisesi* için 1105'te İstanbul'da yaptırılmıştır. Altından yapılmış, mine kakmalı bu panoda melekler ve azizlerle çevrili "Tahtta İsa" sahnesi yer almaktadır. Yaklaşık 1200'den sonra boyalı ahşap altar panoları çok yaygınlaşmıştır. Özellikle 15.yy'dan başlayarak bütün kiliselerde yapılması gelenekselleşen altar panolarında kutsal kişilerin yaşamları, İncil'den sahneler ve aziz figürleri işlenmiştir. Altın, gümüş vb gereçlerden de yapılan bu panoların en ünlü örnekleri DUCCIO DI BUONINSEGNA'nın *Siena Katedrali*'ndeki (1311), Fra ANGELICO'nun Floransa San Marco Müzesi'ndeki altar panoları ve Van EYCK kardeşlerin *Saint Bavon Katedrali*'ndeki 12 parçalı poliptik *Ghent Altar Panosu*'dur (1432). Ayrıca →LİTURJİ.

ALTDORFER, Albrecht (yks.1480, Regensburg-1538, Regensburg)
Alman ressam ve mimar.
Yağlıboya, çizim ve oymabaskılarında işlediği doğa görünümleriyle TUNA OKULU'nun temsilcilerinden olan Kuzey RÖNESANS sanatçısıdır.

Yapıtlarının dışında hakkında pek az şey bilinen Altdorfer, yaşamının büyük bir bölümünü Regensburg'da geçirmiştir. Belgeler sanatçının 1506'dan sonra etkin bir biçimde çalışmaya başladığını göstermektedir. Yaklaşık 1511'de Viyana'ya bir gezi yapmış ve bu yörenin doğasından büyük ölçüde etkilenmiştir. Altdorfer'in sanatı erken dönem (1506-15), orta dönem (1516-25) ve geç dönem (1526-37) olmak üzere üçe ayrılır. Erken dönem yapıtları, İtalyan baskı resimlerinin özelliklerini taşır. Bunlarda figürler manzaranın ayrılmaz parçaları olarak betimlenmiştir. İlk çalışmalarından *Satyr Ailesi*'nde

(1507) antik ve klasik öğeler ile Kuzey efsaneleri biraraya getirilerek sunulmuştur. Bu dönemde, figürlerin MANZARA içine yerleştirilmesinde izlenen tutum Aziz Francesco ve Aziz Hieronymus'un işlendiği dinsel konulu resimlerinde de görülmektedir. 1510'dan sonra sanatçı, L.CRANACH'ın etkisi altında daha anıtsal ve epik bir dil kullanmaya başlamıştır. Bu etkiler Kassel'deki *Çarmıha Geriliş* (yks.1510) adlı yapıtında belirgindir. Aynı dönemde bağımsız manzara çizimlerinin ilk örneklerini de vermeye başlayan, ışık ve renk etkileri yoluyla atmosferik manzaralar ortaya çıkaran sanatçının *Aziz Georgius ve Ejderha* (1510) adlı resminde görüldüğü gibi figür, ağaçların karmaşıklığıyla yaratılmış orman dokusu içinde seçilemez bir duruma gelmiştir. Bu sırada sanatçı, İmparator Maximilian'ın yürütücülüğünde bir dizi çizimin oluşturulması işinde teknik ressam olarak görevlendirilmiş ve imparatorun dua kitabının sayfa kenarlarının resimlenmesine katkıda bulunmuştur. Altdorfer'in üslubundaki gelişim, İsa'nın Çektikleri'ni ve Aziz Sebastianus öyküsünü betimlediği *St.Florian Kilisesi* (Linz yak.) altar resminde izlenebilir. Sanatçının iç mekânı sunuş biçimi BRAMANTE üslubunda yapılmış mimari iç mekânları gösteren İtalyan oymabaskılarından esinlenmiş olmalıdır. Altar resimlerinde sanatçı, soğuk ve durgun bir arka plan önünde yoğun ve saf renklere yer vermiştir. Figürler dramatik bir hareket içinde, daha önce pek rastlanmayan etkiler yaratmaktadır. 1518'den sonra sanatçı, iç mekânı sunuşunu kusursuzlaştırmak amacıyla tümüyle mimari çizimlere yönelmiş, bu tür çalışmaları, *Meryem'in Doğumu* (1522-25) örneğinde olduğu gibi bazı resimleri için birer taslak olmuştur. Sanatçı bu yapıtında, yine de mimari düzenlemedeki başarısının yanı sıra, yarattığı gerçekdışı ve şiirsel etkiyle doruğa ulaşmıştır. *Yıkanan Susanna* (1526) adlı yapıtında ise resimsel anlamdaki mimari fantezileri tüm sahneye egemen olmuştur. Altdorfer, resmin gerçekleştirildiği yıl Regensburg kent mimarı olarak atanmıştır. 1529'da Bavyera dükü IV.Wilhelm'in siparişi olan anıtsal ve en önemli yapıtı *İssus Savaşı ya da İskender'in Savaşı* adlı resmini tamamlamıştır. Bu resim, Altdorfer'in klasik dönem savaşlarını konu aldığı bir dizinin parçasıdır. Yapıtta, yıldızlardan yansıyan mistik bir ışık yardımıyla masallara özgü, kozmik bir manzara görünümü ortaya çıkmıştır. Binlerce figürün yer aldığı bu düzenlemede ordularının başındaki İskender ve Dareios, ana kişilikler olmalarına karşın ikincil önemde kalmışlardır.

Altdorfer'in son dönemine ait pek az yapıt bilinmektedir. Dönemin dinsel kargaşası, birçok siparişin tamamlanamamasına yol açmış, belki de bu nedenle sanatçı kendini büyük ölçüde mimarlığa vermiştir. DÜRER üslubuna yakın bir yapıt olan *Madonna ve Çocuk İsa* (1531), dinsel konulu resim çalışmalarını da sürdürdüğünü göstermektedir. Bununla birlikte, Altdorfer'in özgünlüğü, dindışı konuları işlediği yapıtlarında daha belirgindir. Örneğin *Yoksulluk ve Zenginler*'de (1531), figürleri, mimariyi ve manzarayı Alman sanatında daha önce görülmedik bir biçimde biraraya getirmiştir. Regensburg'daki Piskoposluk Sarayı'nın hamam freskleri, sanatçının Rönesans'a özgü dünyasal zevkleri ele aldığı çalışmalarıdır. Sanatçı duvarlara, çıplak ya da modaya uygun giyimli figürlerin doğal bir anlatımla hareket ettikleri merdiven ve galeri resimleri yapmış, mantıklı bir perspektif içinde gelişen bir mimari düzenleme uygulamıştır. Altdorfer'in son dönemindeki tutumu, onu hem biçimsel hem psikolojik açıdan Hans Baldung'a (1484/85-1545) yakınlaştırmıştır. Bu anlayışının tipik örneği, nesneleri, özellikle giysi kıvrımlarını alışılmadık bir gerçekçilikle resimlediği *Lût ve Kızları* (1537) adlı son büyük yapıtıdır.

Daha sonraları Felemenk manzara ressamlığıyla (→HOLLANDA) doruğa ulaşacak olan saf manzara resminin Tuna Okulu'yla gelişmesinde önemli bir yeri bulunan Altdorfer, aynı zamanda Kuzey Rönesansı'nın erken döneminin etkin ustaları arasında yer almaktadır. Manzaralarında, mavi dağların üstünde öncelikli bir biçimde işlenmiş bulutların yer aldığı gökyüzü bölümüne de aynı derecede önem vermiştir. Tuna Manzarası, bu özelliklerin görüldüğü tipik yapıtlarından biridir.

2964, 3594. *U.Tükel*

ALTIN → **MADEN sanatı (Gereçler)**

ALTIN KESİT *(Section d'Or)*

1912'de Paris'te VILLON'un önderliğinde bir grup Kübist (→KÜBİZM) ressamın oluşturduğu grup. Temelde geometrik biçimlerin oranları ve düzenleriyle ilgilenen topluluğun üyeleri DELAUNAY, DUCHAMP, DUCHAMP-VILLON, GLEIZES, GRIS, LA FRESNAYE, LÉGER, LHOTE, Louis Marcoussis (1883-1941), METZINGER, PICABIA ve DUNOYER DE SEGONZAC'tır. Topluluk aynı yıl La Boétie Galerisi'nde bir sergi düzenlemiş ve *Section d'Or* adlı bir de dergi yayımlamıştır. Grup olarak uzun ömürlü olmamasına karşın, birçok sanatçı ve kuramcı ALTIN ORAN'lara sürekli ilgi duymuş ve gerek bir kompozisyonun oluşmasında gerekse ESTETİK kuralların belirlenmesinde bu oranları pratik bir kılavuz olarak değerlendirmiştir. Delaunay'ın La Boétie Galerisi sergisinde yer alan yapıtları APOLLINAIRE tarafından "Orfist" (→ORFİZM) olarak tanımlanmıştır. *Z.Rona*

ALTIN ORAN

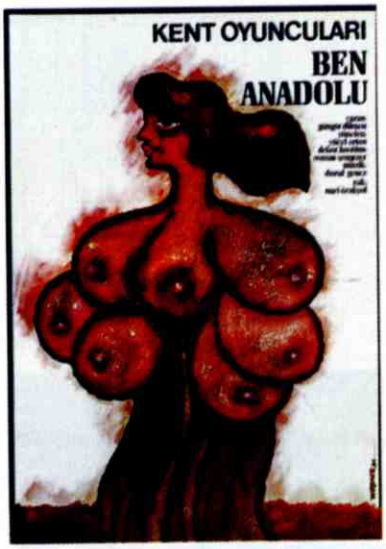
İng.*Golden Section*, Fr.*Section d'or*, Alm.*Goldener Schnitt*.

"Altın Bölüm" ya da "Altın Kesit" de denir. Herhangi bir geometrik biçimde, varlığı ESTETİK bir üstünlük sayılan ORAN. Parçalar arasındaki orantıda, küçük parçanın büyük parçaya oranı, büyük parçanın bütüne oranına eşittir. Cebirsel olarak; a/b=b/(a+b) biçiminde ifade edilir. Parçalar arasındaki oranın değeri olan 1.618 ya da yks.3/5, "altın sayı" adını alır. Altın Oran geometrik olarak, iki kareden oluşan bir dikdörtgenin köşegeni aracılığıyla kurulur. Antik Çağ'dan bu yana, matematikçilere ve sanat kuramcılarına konu olan Altın Oran, bu adı 19.yy'da almıştır. Eski Yunanlar'ın kısaca "bölüm" olarak adlandırdıkları bu orana, İtalyan matematikçi Luca Pacioli *divina proportione*; LEONARDO DA VINCI'yse *sectio aurea* adını vermiştir. Antik Çağ'da "Ყ" simgesiyle de gösterilen Altın Oran'ın aritmetik, cebir ve geometri özellikleri taşımasının yanı sıra, doğada, müzikte ve insan vücudunun organları arasında var olan çeşitli oranlarla da yakın ilişkisi bulunduğu, bütün öteki oranlara üstünlüğününse çeşitlilik içinde birlik özelliğinden kaynaklandığı öne sürülür. Bazı kaynaklara göre, insanlar, Altın Oran'a yaklaşan orantıları daha çok beğenmektedir. Ayrıca →MODULOR.

M.Tapan

ALTIN POST *(Zalotoe Runo)*

1906-09 arasında Moskova'da yayımlanan sanat dergisi ve bu dergi aracılığıyla 1908-09 arasında düzenlenen üç serginin adı. SANAT DÜNYASI geleneğini sürdüren dergi Rus Simgecileri (→SİMGECİLİK) ile MAVİ GÜL grubuna yakınlık duymuş; ayrıca dönemin AVANT-GARDE sanat eğilimle-



ALTINTAŞ, Yurdaer, *Ben Anadolu* için afiş, 1984.



ALTINOK, İsmail, *Morlu Kompozisyon*, 1967, tuval üzerine yağlıboya, 110x140 cm.

rinden yana çıkmıştır. Hem Rusça hem de Fransızca basılan derginin amacı Rus sanatını Avrupa'ya tanıtmaktı. 1908'de 282 resimden ve üç heykelden oluşan birinci sergide Fransız sanatçılarla Rus sanatçıların yapıtları ayrı bölümlerde eşit ağırlıkta sergilenmiştir. Fransız sanatı NABİLER, Fovistler (→FOVİZM), Yeni-İzlenimciler (→YENİ-İZLENİMCİLİK) ve Ard-İzlenimciler'ce (→ARD-İZLENİMCİLİK) temsil edilmiş, Rus sanatıysa özellikle Mavi Gül grubundan KUZNETSOV, Martiros Saryan (1880-1972), Nikolay (1874-1962) ve Vasili (1875-1943) Milioti kardeşler ile GONCHAROVA ve LARIONOV'un çok sayıda yapıtıyla temsil edilmiştir. Derginin sergiyi izleyen sayılarında sergi tartışmalarına geniş yer verilmiş, ayrıca biri Fransız, öbürü de Rus sanatına ayrılan iki özel sayı yayımlanmıştır. Özellikle ikinci sayı, 1911'de bir yangında yok olan bu yapıtların çoğuna yer verdiğinden günümüze önemli bir belge olarak kalmıştır. Goncharova ve Larionov'un yapıtlarının ağırlıkta olduğu ikinci sergide (Ocak-Şubat 1909) Fransız sanatı Fovist örneklerle, BRAQUE, DERAIN ve Henri Le Fauconnier'nin (1881-1946) KÜBİZM öncesi yapıtlarıyla temsil edilmiştir. Aynı mekânda yan yana sergilenen bu yapıtlar farklı uluslardan olsalar da benzer düşünceleri ve kaygıları paylaşan sanatçıları biraraya getirme düşüncesiyle derlenmiştir. Serginin en büyük özelliği Rus sanatçılarının bu kısa süre içinde ulaştığı düzeydi. Özellikle Goncharova, Larionov, Mavi Gül grubuna yeni katılan Robert Falk (1886-1958) ve Kuzma Petrov-Vodkin'in (1878-1939) resimleri büyük ölçüde Fransız Nabiler'i paralelinde bir gelişme yansıtıyordu. Saryan ve Kuznetsov'sa bir önceki sergide yer alan yapıtlarının "ilkellik" tavrını (→İLKEL SANAT) daha da geliştirmiş ve arkadaşlarına oranla Fransız sanatından daha az etkilenmişlerdir. Aynı yılın sonuna doğru düzenlenen üçüncü sergi neredeyse yalnızca Goncharova ve Larionov'un resimlerinden oluşmuş ve bu iki sanatçıyı Rus resminin yeni önderleri olarak sunmuştur.

0564. *Z.Rona*

ALTIN SAYI

ALTIN ORAN'ın aritmetik değeri: 1.618 ya da yks.3/5.

ALTINOK, İsmail (1920, Burdur)

Türk ressam.

Yerel renklerin öne çıktığı Burdur manzaralarıyla tanınan Altınok 1943'te Ankara Gazi Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü (b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) Resim-İş Bölümü'nden mezun olduktan sonra 1973'e değin çeşitli okullarda resim öğretmenliği yapmıştır. 1940'larda MİNYATÜR'e bağlı FİGÜRATİF resimlerle Kübist denemeler (→KÜBİZM) yapan sanatçı 1950'lerde Dışavurumcu özellikler (→DIŞAVURUMCULUK) taşıyan yerel resimler yapmaya başlamıştır. Özellikle Burdur ve çevresini yerel renklerine bağlı ve kişisel bir duyarlıkla yansıtan sanatçı bir ara da SOYUT-DIŞAVURUMCULUK'u denedikten sonra 1970'lerde Burdur yöresinin KİLİM ve DOKUMA örgelerini temel alan OP SANAT ve KİNETİK SANAT türünde tuvaller üretmiş, bu deneyim onu GEOMETRİK-SOYUTLAMA'ya ulaştırmıştır. Altınok, 1980'lerin sonunda yeniden figüratif resme dönerek ışıltılı ve renkli manzaralar gerçekleştirmiştir. *Bugünkü Türk Resmi* (1971), *Yeni Resim-İş Dersleri* (1975), *Bir Ressamın Notları* (1980) adlı kitapları yazan Altınok, Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde 1960'ta İkincilik Ödülü'nü, 1975'te de Başarı Ödülü'nü almıştır.

Z.Rona

ALTINOLUK

Kâbe'nin damındaki suları toplamak için yapılmış altın kaplı oluk.

ALTINTAŞ, Yurdaer (1935, İstanbul)

Türk grafik tasarımcı.

Meslek adına verdiği uğraşlarla Türkiye'de GRAFİK TASARIM alanının oluşumuna katkıda bulunmuştur.

1952-57 arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nin (s.İDGSA, b.MSÜ) Afiş Atölyesi'nde eğitim görmüş, 1964'te İstanbul Türk-Alman Kültür Merkezi'nde ilk Türk grafik sergisini gerçekleştirmiştir. 1965'te *Gebrauchsgraphik* dergisinde kendisine yer verilmesiyle dış yayınlarda yer alan ve 1974'te Nasreddin Hoca resimlemeleri, *Nasrudin the Wise* (Nasreddin Hoca) adıyla Londra'da kitap haline getirilen ilk Türk grafik tasarımcı olan Altıntaş, 1968'de Grafik Sanatçıları Derneği'nin kurulmasına öncülük etmiş, Türk grafik tasarımının (→GRAFİK TASARIM, Türkiye'de Grafik Tasarımın Gelişimi) gelişmesinde ve yurt dışında tanınmasında etkili olmuştur. 1967'de *Gebrauchsgraphik* dergisinde bazı Türk grafik tasarımcılarını tanıtmış, çeşitli bienallere katılmaları için sanatçıları yüreklendirerek dış ülkelere açılmalarını sağlamış, grafik olgusunun bir sanat dalı olarak beninsenmesi için çaba göstermiştir. 1976'da İDGSA Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu'nda (UESYO) öğretim görevlisi olmuş, 1979'da okulun müdürlüğüne atanmış, 1983'te MSÜ'den yeterlik derecesi almıştır. Grafikerler Meslek Kuruluşu'nun, ilki 1982'de olmak üzere 1987'den 1993'e kadar sürekli başkanlığını yapmış; arkadaşlarıyla birlikte tasarımcıların mesleklerine daha bilinçle yaklaşmalarına ve derneğin kurumsallaşmasına katkıda bulunmuştur. Altıntaş, uzun yıllar tiyatro afişleri yapmış, o döneme kadar gelen İhap Hulusi GÖREY üslubuna ve Fransız etkisine karşın kendi kişiliğini oluşturmuştur. Afişlerinde duyguya ve estetik değerlere yer vererek mesajı, genellikle simgeci anlatımlarla ve yeni bir biçimlemeyle iletmeye çalışmış, kalın konturlarla sınırlanmış büyük lekeler ve stilize figürler kullanmıştır. 1969'dan sonra Karagöz, Nasreddin Hoca, Dede Korkut ve efsaneler gibi geleneksel konuları çağdaş bir görüşle kendine özgü renk ve leke anlayışı içinde resimlemiş; yaptığı Karagöz resimlemeleri, 1987'de Sezer Tansuğ'un yazısıyla *Karagöz* adlı kitapta toplanmıştır. Grafik tasarımın birçok dalında ürün vermesine karşın, daha çok tiyatro afişleri ve Karagöz resimlemeleriyle tanınan Altıntaş, 1974'te II.Uluslararası Akdeniz Festivali'nde Türkiye'yi temsil etmiştir. Ayrıca, 1966, 1968 ve 1988'de Polonya'daki Uluslararası Varşova Afiş Bienali'ne; 1970, 1990 ve 1994'te Çek Cumhuriyeti'ndeki Uluslararası Brno Grafik Sanatlar Bienali'ne; 1987'de Finlandiya'daki Uluslararası Lahti Afiş Bienali'ne; 1991, 1993 ve 1995'te de ABD'deki Uluslararası Colorado Çağrılı Afiş Sergisi'ne katılmıştır. Altıntaş, 1988'den sonra grafik tasarım alanındaki çalışmalarının yanı sıra gene grafikten yola çıkarak, genelde cinselliğe yaklaşımı eleştiren ve mizah unsurları da içeren "Melekler" adlı resim dizilerine yönelmiştir. Halen MSÜ'deki öğretim görevini sürdüren Altıntaş, serbest çalışmalarının yanı sıra Eczacıbaşı Topluluğu'nun kurum kimliği danışmanlığını da yapmaktadır.

EA

ALTINTEPE

Erzincan'ın 20km doğusunda, Erzurum-Sivas Karayolu üzerinde, 60m yükseklikte, çok dik bir tepenin üstüne kurulmuş olan Altıntepe, 1938'de rastlantı sonucu bir prens mezarının bulunmasıyla or-

taya çıkmıştır. 1959'dan beri AÜ DTCF'nden Tahsin ÖZGÜÇ tarafından kazılmaktadır. Kazılar sonucu Altıntepe'de İlk Tunç Çağı'nda (→PREHİSTORYA) yerleşildiği ve bu yerleşmenin üstünde bir URARTU kalesi bulunduğu saptanmıştır. Bu kalenin temelleri İlk Tunç'un yapı katlarını harap ettiğinden, bu çağ yerleşmesine ait bilgi azdır. Elde yapılmış siyah ve kahverengi çanak-çömleğin yanı sıra az sayıda kırmızı renkli ÇANAK-ÇÖMLEK bulunmuştur.

Altıntepe, bir Urartu kalesi olarak tanınmıştır. Kazılarda anıtsal yapılar, tapınak, resmî depo odaları, prenslere ait mezar odaları, açık hava tapınağı ve kabul salonu gibi yapılar ortaya çıkarılmıştır. Urartu dönemine ait iki yapı katı saptanmıştır. I.yapı katına ait *Tapınak-Saray*'ın üstünde II.yapı katında, APADANA denen, dikdörtgen planlı, çok sütunlu kabul salonu bulunmuştur. Kale, iç içe iki duvarla çevrilidir. Duvarlar çok büyük taş bloklarla yapılıp kulelerle desteklenmiştir. Sarayın bir bölümünü oluşturan tapınak, simetri ve oranlara çok dikkat edilerek yapılmış Urartu tapınaklarının en iyi korunan örneklerinden biridir ve iki bölümden oluşur. Birinci bölüm, halkın toplandığı, törenlerin yapıldığı, sunakların bulunduğu üstü açık bir AVLU, avlunun dört yanında galeriler ve ortasındaki CELLA'dan oluşur. İkinci bölümdeyse çeşitli odalar vardır. Duvarlar taş temel üstüne kerpiçten yapılmıştır. Çatı, taş kaideler üstüne konmuş ahşap direklerle taşınır. Taban, moloz taş üstüne sıkıştırılmış topraktır. Odaların dışındaki alanlarda taş döşeli tabanlar da vardır. Cella'nın arka duvarına dayalı bir tanrı heykeli kaidesi bulunmuştur. Cella ve galerilerin kerpiç duvarları açık mavi zemin üstüne kırmızı, siyah, beyaz ve bej renklerde yapılmış duvar resimleriyle bezenmiştir. Resimlerde, kanatlı cin, aslan, PALMET ve nar gibi figürlerin yanı sıra geometrik bezekler de kullanılmıştır. ASUR etkisi altındaki bu resimler Urartu sanatına ait kalıntıların önemli bir bölümünü oluşturur. Tapınakta çok sayıda adak eşyası bulunmuş, tunç ve demir mızrak ucu, asa ya da topuz başı, ok ucu, KAKMA süslü tahta levha ve kırmızı renkli kaplar ele geçmiştir. Öteki buluntular, tunç miğfer ve kalkanlar, üç ayaklı tunç sehpa, tunç kapı zinciri, altın başlı çiviler ve altından mobilya parçaları, tapınağın bir galerisinde ve mezarlarda bulunan tanrı tahtına ve çeşitli mobilyaya ait fildişi yapıtlar ile çeşitli biçimlerde kırmızı renkli çanak-çömlektir. Depo binasında 60 erzak küpü bulunmuştur. Urartular'ın, mimarlık alanında, metal ve ahşap işçiliğinde usta olduklarını ele geçen buluntular kanıtlamaktadır. Altıntepe'nin beyleri, tepenin güneydoğu yamaçlarına yapılmış mezar odalarına gömülmüştür. Bu mezarlar, taş işçiliği, planları ve ölü armağanlarının zenginliği bakımından Yakındoğu'daki mezar anıtlarının en önemlilerinden sayılır.

Urartular, MÖ 1.binin başlarında, asıl merkezi Van Gölü olan (→VAN BÖLGESİ KAZILARI) ve geniş bir alana yayılan, çağın en güçlü devletini kurmuşlardır. Altıntepe, Urartu'nun batı sınırında krala bağlı bir beyliğin yönetim merkezidir. Doğu-batı yolu üzerinde, verimli bir ovaya ve Orta Anadolu'ya açılan iki büyük geçidin denetiminin sağlanabildiği bir yerde kurulu olması nedeniyle, MÖ 8. ve 7.yy'a ait Doğu Anadolu kentleri arasında hem önemli bir askeri merkez hem de bir sanat merkezi olmuştur.

2597. *S.Kibaroğlu*

ALTMAN, Natan (1889, Vinnitsa-1970, Leningrad)
Rus ressam, sahne ve grafik tasarımcısı.
GELECEKÇİLİK'i, özellikle öğeler arasındaki ilişkiye dayanan ve bu ilişki yoluyla bütünlük kazanan bir anlatım olarak yorumlamış ve sosyalist ideolojiyle arasında paralellikler kurmuştur.

Rusça adı Altman Natan İsaeviç'tir. 1901-07 arasında Odessa Sanat Okulu'nda resim ve heykel öğrenimi gördükten sonra 1910'da Paris'e giden Altman, burada 1912'ye değin Mariya İvanovna Vasilevna'nın (1884-1957) Rus Akademisi'ne devam etmiş, KÜBİZM'e bu yıllarda ilgi duymaya başlamıştır. St.Petersburg'a (s.Leningrad, b.St.Petersburg) döndükten sonra 1912-17 arasında yergici bir dergi olan *Ryab*'a katkıda bulunmuş, aynı zamanda AVANT-GARDE bir topluluk olan GENÇLİK BİRLİĞİ'nde çalışmıştır. 1918'de NARKOMPROS'un Görsel Sanatlar Bölümü'ne (İZO) bağlı kurulan SVOMAS'ta (Bağımsız Sanat Stüdyoları →VKHUTEMAS) profesör olan sanatçı, bu dönemde pek çok AGİT-PROP eylemi gerçekleştirmiş, ayrıca ülkesinde ve dışında çok sayıda *avant-garde* sergiye katılmıştır. Sanat yaşamının başlarında ilgi duyduğu Kübizm'i daha sonra Gelecekçilik öğeleriyle bağdaştıran sanatçı 1920'lerde resimlerine yararlı birtakım nesneler ekleyerek KOLAJ'lar yapmıştır. Ancak bu yapıtlar Kübist kolajlardan çok TATLİN'in yapıtlarıyla benzerlikler taşır. Eklenen nesne gerçek işlevinden soyutlanarak dokusal ya da biçimsel özellikleri göz önünde tutularak seçilmiştir. 1929-35 arasında Paris'te yaşayan Altman 1936'da St.Petersburg'a yerleşmiş ve bu tarihten sonra daha çok portre, ölüdoğa, manzara üzerine çalışmış, ayrıca heykel ve sahne tasarımları gerçekleştirmiştir.

0564, 1170, 1479. *Z.Rona*

ALTON, Turgut (1938, Bursa)
Türk mimar.
BİRLEŞMİŞ MİMARLAR (BM) şirketinin genel müdürü olarak yönetimini üstlendiği çok sayıda büro binası, sanayi yapısı, otel ve tatil köyü projesiyle tanınır.

1955'te İstanbul Haydarpaşa Lisesi'ni, 1960'ta GSA (b.MSÜ) Yüksek Mimarlık Bölümü'nü bitiren Alton, 1964-67 arasında İsviçre'deki Zürich Teknik Üniversitesi'nde (ETH) temel tasarım üzerine yüksek lisans öğrenimi görmüştür. 1958-60 arasında, daha öğrenciyken Birleşmiş Mimarlar Ortaklığı'nda, mezuniyetinden sonra Almanya'ya giderek bir yıl Sanayi Yapıları Bürosu'nda, 1962-67 arasında da Zürich'te mimar H.Iser'le birlikte çalışmıştır. Alton, 1967'de Birleşmiş Mimarlar AŞ'yi kurmuş ve 22 yıl genel müdürlüğünü yapmıştır.

Yurt dışında olduğu yıllarda Almanya'da Sackingen'deki *CIBA AG Fabrikası* (1962) projesini gerçekleştirmiş, H.Isler'le İsviçre'de Zürich'teki *Binzhof Yerleşmesi* (1965) ve *Seen Halkevi* (1967) yarışmalarında Birincilik ödüllerini kazanmıştır. Türkiye'ye döndükten sonra *Vitra Sıhhi Tesisat Donanımı* yarışmasında (1970; Tuncay ÇAVDAR, Alparslan Ataman ile) Birincilik Ödülü'nü alan Alton'un BM'de çalıştığı 1967-90 arasında sorumluluğunu üstlendiği projeler şunlardır: Antalya'da *Club Mediterranee* (1974, Kemer), *Milta* (*Aldiana*; 1984-85, Kemer), *Ulusoy* (1987-88, Kemer) ve Muğla'da *Ciban* (1985, Fethiye) *Tatil Köyleri*; Muğla'da *Mandalinci* (1976, Turgutreis, Bodrum), İstanbul'da *Çırağan Sarayı* (1985-89), *The Bosphorus* (*Swissotel*; 1987-91) ve Kocaeli'nde *Kartepe Kayak Merkezi* (1988-89, Sapanca) *Otelleri*; İstanbul'da *Yeşilköy Toplu Konutları* (1974), İzmit *Yeni Yerleşmeler Projesi* (1972-80, uygulanma-



ALTON, Turgut, BM ve Kanko Kikaku Sekkeisha, *Boğaziçi Oteli* (Swissotel), 1987-91, İstanbul.



ALTUNBEZER, İsmail, *Sure*.

dı); Suudi Arabistan'da Cidde *Ticaret Merkezi* (1981-82), Dirab *At Merkezi* (1982-84), Mekke *Toplu Konut Projesi* (1982-84), *Sceco Suudi Elektrik İdaresi Genel Müdürlük Binası* (1982-83, Riyad). Alton, 1989 sonunda BM'deki görevinden ve ortaklıktan ayrılarak, günümüzde proje hizmetlerinin mimarlarla mühendislerin ayrılmaz bir grup olarak çalışmasını gerektirdiği görüşüyle 1990'da, Aydın Pelin-Can Binzet Müşavir Mühendislik, Cedetaş Mühendislik, Akdeniz Mühendislik ve Setta Mühendislik'le birlikte Birleşmiş Mimarlar ve Mühendisler Ltd.Şti'ni ve bunun yanı sıra da Turgut Alton Mimarlık Müşavirlik Ltd.Şti'ni kurmuştur. Alton'un 1990'dan sonra gerçekleştirdiği projeler şunlardır: Antalya, Belek'te *Kybele* (1990-91) ve *Grida* (1990-91) *Tatil Köyleri*; İstanbul'da *Eczacıbaşı Atrium* (1992; Kevin ROCHE, John Dinkeloo Ass.ile; uygulanmadı) ve *Uluslararası Kongre Merkezi* (1993, Harbiye); Ankara'da *Ergin Apartmanı* (1992, Çankaya); Rusya'da *Gazprom Genel Merkezi Binası* (1993-94; Vladimir Khavin ile); Kazakistan'da, *Teksas Bank Genel Müdürlük Binası* (1994) ve *Alembank Binası* (1994-95, Alma Ata).

0483. *M.Kazmaoğlu*

ALTUNBEZER, İsmail Hakkı (1871/73, İstanbul-1946, İstanbul)

Türk hattat ve ressam.

Tuğrakeş İsmail Hakkı olarak da bilinen sanatçı, geleneksel HAT sanatçılığı yanı sıra Batı yöntem ve tekniklerini uyguladığı resimler de yapmıştır.

İsmail Hakkı geleneksel Türk sanatlarıyla ilgili bir ailenin çocuğuydu. SÜLÜS ve NESİH yazıyla TEZHİP sanatını, babası hattat Mehmed İlmi Efendi'den öğrenmiştir. 1889'da Divan-ı Hümayun kaleminde çalışmaya başlamış, bu arada Sanayi-i Nefise Mektebi'ni (s.GSA, b.MSÜ) bitirerek (1896) figür ve portre resmi alanında ustalamıştır. Altunbezer, Divan-ı Hümayun'da birinci tuğrakeşliğe yükselmesi sonucu "tuğrakeş" lakabını almıştır. 1908'de bu görevinden ayrıldıktan sonra lise ve yüksekokul düzeyinde hat ve tezhip sanatı öğretmenliği yapmış, bu nedenle de bir ressam olarak yeterince tanınmamıştır. Medreset-ül-Hattatîn'de yazı ve TUĞRA dersleri de veren sanatçı, 1928'de bu okulun yerine kurulan Şark Tezyinî Sanatlar Mektebi'nde tezhip hocalığı yapmıştır. 1936'da bu okulun GSA bünyesi içine alınması ve Türk Tezyinî Sanatlar Bölümü'ne dönüştürülmesiyle bölüm başkanlığına getirilmiştir. İlk TC Cumhurbaşkanlığı mührünün kaligrafik tasarımını hazırlayan İsmail Hakkı, Lozan Antlaşması'nın Türkçe aslını ve bazı camilerin (Üsküdar *Selimiye, Şemsi Paşa, Zeynep Sultan, Abdi Subaşı* ve Beyoğlu *Ağa Camileri*) kubbe ve kuşak bezemelerini de gerçekleştirmiştir. Ayrıca Kâbe örtüsünün kuşak yazısını da yazmıştır. ***S.Tansuğ***

ALTYAPI

1. Genel olarak, bir YAPI ya da yerleşmeye yaşamsal destek sağlayan, su, elektrik, kanalizasyon ve yol şebekelerinin tümüne verilen ad (İng., Fr.*infrastructure*; Alm.*Infrastruktur*). "Enfrastrüktür" de denir.

2. Bir yapının kışmen ya da tamamen toprak altında kalan bölümleri (İng.*substructure*, Fr.*sous-sol*, Alm.*Substruktur*).

ALÜMİNYUM (Lat.*alumen*'den)

İng., Fr., Alm.*Aluminium*.

Gümüşi beyaz renkli, parlak, yoğunluğu 2.7gr/cm, olan ve 658°C'de ergiyen, hafif metaller grubundan kimyasal element (Al). Havayla temas ettiği anda yüzeyinde oluşan dayanımı yüksek, ince, yarı saydam bir oksit tabakası alüminyumu dış etkilerden korur. Zayıf asitlere, nitrik aside ve organik maddelere dayanıklı olan alüminyum, seyreltik sülfürik asit ve nitrik asitten yavaş yavaş, seyreltik hidroklorik ve hidroflorik asitlerden hızla etkilenir. Metalin saflığı dayanımını etkiler. Alüminyum, sodyum ve potasyum-hidroksitlerde çözünür, taze ÇİMENTO, KİREÇ harcı ve BETON'a değen bölümlerinde hızlı bir bozulma görülür. Isıyı ve elektriği en iyi ileten ve sıcaklık değişmelerine bağlı olarak büyük boyutsal deformasyonlar gösteren alüminyum, yüksek sıcaklıklarda yanma özelliğine sahiptir. Yumuşak bir metal olması nedeniyle kolayca işlenir ve biçimlendirilebilir. Elde edilişi ilk olarak 1827'de gerçekleşen alüminyum, yer kabuğunda en yaygın olan metallerdendir. Çeşitli oksit, sülfat, florür, silikat bileşikleri olarak karşılaşılan cevherlerinden uygulamada yararlanılanı boksittir. Üretilen alüminyum çok yumuşak olması nedeniyle, yks.%60'ı, sertlik, mukavemet (dayanım), işlenebilme özelliği, kimyasal dayanım ve benzeri yönlerden saf metale göre çok daha iyi olan alaşımlar haline getirilerek kullanılır. Genellikle magnezyum, silisyum, mangan, çinko, bakır ya da benzeri özellikte metallerle yapılan bu alaşımlar, döküme ve mekanik işlemlere de elverişlidir. Bunlardan özellikle ısıl işlemlerden de geçirilerek elde edilen duralumin (AlCuMg) üstün mekanik özelliklere sahip bir alüminyum alaşımıdır. Yüzey işlemleriyle, alüminyumun kimyasal dayanımı daha da arttırılmakta ve istenen görsel etki de kazandırılabilmektedir. Mekanik, kimyasal ya da elektrokimyasal yöntemlerle işlenen alüminyumun yüzeyi metallerle ya da metal olmayan maddelerle de kaplanabilmektedir. Bu yüzey işlemlerinden anodik oksidasyon (eloksal) ile metalin yüzeyinde 30m kalınlığa kadar gözenekli bir oksit tabakası oluşturulur ve ardından renk verici PİGMENT'ler bu tabakaya nüfuz ettirilir. Böylelikle yüzeyin kimyasal dayanımının yanı sıra, aşınma dayanımı da önemli ölçüde iyileştirilmiş olur. Ancak bu yüzey de henüz prizini almamış olan betondan, çimento ve kireç harçlarından etkilenir. Birleştirmede vidalama, perçinleme gibi mekanik, kaynak gibi termik yöntemler kullanılmaktadır. Alüminyum levhaların ve özellikle folyoların birleştirilmesinde yapıştırma da yapılabilmektedir.

Kullanım açısından alüminyum YAPI sektörünün yanı sıra, otomotiv endüstrisinde, hafifliği ve özellikle alaşımların dayanımla ilgili özelliği nedeniyle uçak, elektrik ve ambalaj endüstrisi gibi alanlarda değerlendirilmektedir. Yapıda özellikleri dolayısıyla, ÇATI kaplamaları, CEPHE ve DOĞRAMA elemanları üretimi, PREFABRİKASYON, ısıtma, aydınlatma, yalıtım başlıca kullanım alanlarıdır. Ayrıca, alüminyumdan MERDİVEN, KORKULUK, JALUZİ, vitrin vb sayısız yapı elemanı da yapılmaktadır. Öte yandan hafif ve dayanıklı oluşu, montaj kolaylıkları nedeniyle KÖPRÜ inşaatlarında da yer almaktadır. Dökme ve her türlü biçimlendirmeye olanak vermesi, kolay işlenebilmesi, sanat alanında da özellikle heykelcilikte yeni bir kullanım alanı doğurmuş, Londra'da Picadilly Meydanı'ndaki dökme saf alüminyum *Eros* heykeli, Lugano'daki Ticino Kütüphanesi cephesindeki *Zafer* heykeli, Paris Alüminyum Teknik Merkezi'nin cephesi gibi uygulamalar ortaya çıkmıştır. Alüminyum ayrıca kimya ve gıda sanayisi, madencilik, denizcilik gibi birçok alanda kullanılmakta, eczacılık, boya sanayisi ve GAZBETON gibi yapı malzemelerinin üretiminde de girdi olarak yer almaktadır.

0184, 3550. ***H.Y.Ersoy***

ALYPOS (Sikyonlu) (MÖ 5.yy sonu)
Yunan heykelci.
Argoslu NAUKİDES'in öğrencisi olan sanatçının kaynaklarda adı geçen yapıtları, komutan Lysandros'un (ö.MÖ 395) 405'teki Aigospotamoi Savaşı'nda kazandığı zaferin şerefine Delphoi'de yaptırdığı ve bugüne yalnızca yazıtlı kaidesi kalan *Spartalılar Anıtı*'nda *Yedi Kaptan* ile Olympia'da Elisli Symmakhos, Pheneoslu Neolaidas, Elisli Arkhidamos ve Euthymenes adlarındaki dört atletin heykelleridir. *M.Beykan*

AMARAL, Tarsilo Do (1886/1900, São Paulo-1973)
Brezilyalı kadın ressam ve heykelci.
Ülkesine özgü nitelikleri kimi zaman Kübist (→KÜBİZM), kimi zaman da Toplumsal Gerçekçi (→TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK) bir anlayış içinde renkçi bir anlatımla vermiştir.

İlk sanat eğitimini São Paulo'da gören Amaral, 1920'de Paris'e gitmiş ve Julian Akademisi'nde Emile Renard'ın yanında çalışmıştır. 1923'te LHOTE, GLEIZES ve LÉGER'yle çalışarak onlardan Kübizm'in temel ilkelerini öğrenmiştir. Erken dönem yapıtlarında bu yöntemi Brezilya'ya özgü konuları betimlerken kullanmış, gelişen bir kent olan São Paulo'daki çocukluk anıları ve kahve plantasyonları imgelemini geliştirdiği gibi, 1924'te Paris'ten Rio'ya yaptığı gezide, Rio'nun karnavalını ve Barok kiliselerini görme olanağını bulmuştur. 1928'de *Abaporu* adlı resmiyle figürlerin Brezilya havasını yansıtan pembe, turuncu ve toprak renkleriyle boyandığı, yamyamlığı konu alan dönemi başlayan Amaral, bu yapıtta yuvarlatılmış biçimlerle Brezilya'ya özgü egzotik renkleri Kübizm'in BİÇİMBOZMA'larıyla birleşmiştir. Bir akım olarak "Yamyamlık" modern sanatla düşünceyi yerel temalarla birleştirmiş ve birçok sanatçıyı etkilemiştir. 1930'da Paulista başkanı Julio Prestes'in düşüşü ve Minherio Getulio Vargas'ın diktatörlüğe gelişiyle çağdaş akımlar gelişme olanağı bulamamış, bu nedenle de Amaral, Toplumsal Gerçekçi temalara yönelmiştir. 1931'de Sovyetler Birliği'ne (b.BDT) yaptığı gezi sanatçının bu yaklaşımını pekiştirmiş, *Fabrika İşçileri* adlı yapıtını bu anlayış içinde gerçekleştirmiştir. Ancak sonra yeniden yerel konulara ağırlık verdiği "Pau-Brazil" üslubuna geri dönen sanatçının 1940'lardaki Pau-Brazil ve Yamyamlık dönemi yapıtları, aynı zamanda, baskın renkleri ve düşsel atmosferleriyle GERÇEKÜSTÜCÜLÜK bağlamında da değerlendirilmektedir. Amaral, 1950 ve 60'lardaysa yeniden canlı, parlak pembe, mavi ve yeşillerin egemen olduğu ilk dönemine dönmüştür. Brezilya'nın birçok sanat dergisinde ve gazetesinde sanat eleştirileri de yazmış olan sanatçının São Paulo kentinin çeşitli müzelerinde toplu sergileri açılmıştır.
2358. *U.Tükel*

AMASEİA → **AMASYA (Merkez İlçe)**

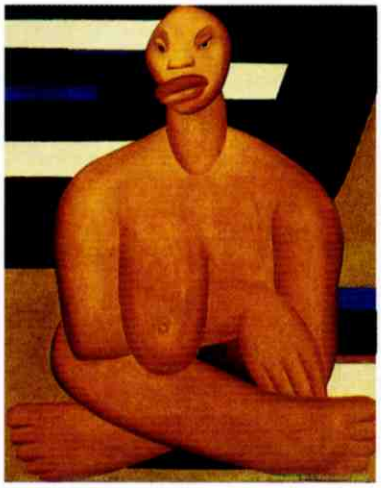
AMASTRİS
Batı Karadeniz kıyısında, Bartın'a bağlı Amasra'da yer alan bu antik kent, Sesamos adlı küçük bir İon kolonisinin yerine, Herakleia Pontika (b.Karadeniz Ereğlisi) kraliçesi Amastris tarafından MÖ 4.yy'da kurulmuştur. Antik PAPHLAGONİA bölgesinde bir PONTOS kenti olarak tanınan Amastris, MÖ 3.yy'ın ortasından MÖ 70'te Romalı komutan Lucullus'un istilasına değin Pontos Krallığı yönetiminde kalmış, ROMA döneminde BİTHYNİA eyaleti içine alınmış ve 11 kenti kapsayan Ora Pontica'nın başkenti olmuştur. BİZANS egemenliğinin ardından, 1261'den sonra Cenevizliler'in sayılı limanlarından biri haline gelmiştir. İstanbul'un fethinden sonra OSMANLI topraklarına katılan Amastris, Amasra adını almıştır.

18.yy'dan günümüze çok sayıda gezginin uğrak yeri olan Amastris'te, zengin geçmişi aydınlatacak kapsamlı araştırmalar yapılmamıştır. Geç dönem yerleşimleri nedeniyle antik Amastris'ten günümüze ulaşabilen kalıntı yok denecek kadar azdır. Kentin çekirdeğini, büyük bir liman olan körfezin batı kıyısı ve kıyıya yakın ada oluşturmaktadır. Roma döneminde körfezin arkasındaki vadiye uzayan kentin banliyöleri çevredeki bazı alçak tepelere ulaşmıştır. Ceneviz ve Türk yerleşimleri antik Amastris'in üstünde kurulmuştur. Amasra içinde görülen yapılar da ortaçağa tarihlenmektedir. Roma yapısı olduğu düşünülen bir tapınak ve ambarın kalıntıları dışında Cenevizli ailelerin armalarıyla dikkati çeken, DEVŞİRME malzemeyle yapılmış Bizans kalesi bellibaşlı kalıntılardır. Dörtgen planlı kale, kare planlı burçlarla desteklenmiştir. Küçük Liman ve Büyük Liman kapıları ile İç Kale'deki *Zindankapı* ve Boztepe'deki *Karanlıkyer Kapısı* kent kapılarıdır. Surların bulunduğu Kaleiçi Adası ile Boztepe arasındaki bağlantıyı sağlayan, halkın *Kemere* dediği tek gözlü Roma köprüsü dikkat çekicidir. Biri *Fatih Camisi* adıyla dinsel işlevini günümüzde de sürdüren üç Bizans kilisesi de basit planlı yapılardır. Kent içinde kötü koku yaydığı gerekçesiyle Romalılar'ın kapattıkları Dereağzı ya da Amasra Deresi'nin üstünü örten tünelin bir bölümü bugün de görülebilmektedir. Ayrıca çevre halkının kapalı pazar yeri olarak kullandığı, yer yer OPUS RETICULATUM tekniğinde kalın duvarlı antik kalıntının bir GYMNASİON, BAZİLİKA ya da BEDESTEN olduğu konusunda farklı savlar vardır.

Amasra'nın 4km güneybatısında, Kuşkayası denen yerde, doğal kayadan teraslar, yazıt ve kabartmalar dikkati çeker. Parthenia'dan (b.Bartın) gelen Roma yolunun kıyısındaki kabartmalardan, niş içindeki imparator betimi ile bir yarım sütun üstündeki Roma kartalı izlenebilmektedir.
0999, 1180. *İ.Baysan*

AMASYA
Orta Karadeniz Bölgesi'nde yer alan Amasya'nın Hititler dönemindeki adı olan "Amasit"in, mitolojide Amasitler (Amazonlar) adıyla anılan kadın savaşçılardan geldiği söylenir. Kentin adının Amas adlı bir kraldan kaynaklandığını ve bu kralın Amasya'nın kurucusu olduğunu ileri sürenler de vardır. Amasya'da doğmuş olan ünlü coğrafyacı Strabon (MÖ 64/63-MS 19/24) kentin adını "Amaseia" diye anmakta ve Helenistik Dönem'de (→YUNAN) kentin durumunu anlatmaktadır.

İldeki en eski bulgular, buralara MÖ 3.bin sonlarından başlayarak yerleşildiğini göstermektedir. MÖ 2.bin süresince Amasya, HİTİT Devleti'nin en önemli merkezlerinden biri olmuştur. MÖ 1200'lerde Trakya (a.THRAKİA) üstünden Anadolu'ya gelen Phrygler (Frigler →PHRYGİA) Hititler'i yıkarak bütün Orta Anadolu gibi Amasya'yı da kendilerine bağlamışlardır. MÖ 7.yy başında Kimmerler (→KİMMER) Anadolu'ya saldırıp Phrygler'i yenerek ellerindeki toprakları almışlarsa da yüzyılın ortalarında Anadolu'dan çekilmişler, bunun üzerine Phryg topraklarında kurulan LYDİA Devleti, Amasya yöresini de ele geçirmiştir. MÖ 6.yy başlarında bu kez Persler Anadolu'yu işgal etmeye başlayarak Amasya'yı egemenlikleri altına almışlardır. 200 yıl bir PERS satraplığı olarak yönetilen kent, MÖ 333'te Makedonya kralı Büyük İsken-



AMARAL, Tarsilo Do, *Siyah Kadın*, 1923, tuval üzerine yağlıboya, 100x81.3 cm.

der'in (hd.MÖ 336-323) imparatorluğuna katılmış, onun ölümüyle bir süre komutanları arasında el değiştirmiş ve MÖ 3.yy'ın hemen başında Mithridates'in bu yörede kurduğu PONTOS Krallığı'nın başkenti olmuştur. Amasya MÖ 25'te ROMA'nın eline geçmiş, Roma'nın ikiye bölünmesinden sonra da (MS 395) Doğu Roma'ya (BİZANS) kalmıştır. Kentin 5.yy başında Peçenekler'in, 7.yy başında Sasaniler'in (→SASANİ), gene aynı yüzyıl boyunca birkaç kez de Araplar'ın eline kısa sürelerle geçmesine karşın, Bizans egemenliği 11.yy'a değin sürmüştür. 1075'te Amasya kalesini Danişmendliler almışlardır. 1166'da kent Selçuklular'a bağlanmış ve yürütülen bayındırlık etkinlikleriyle en önemli ANADOLU SELÇUKLU merkezlerinden biri durumuna gelmiştir. 1243 Kösedağ Savaşı'nda Selçuklular'ın yenilmesiyle Amasya da Moğollar'ın (İLHANLI) eline geçmiştir. 100 yıl kadar sonra İlhanlılar'ın güçten düşmesinden yararlanan Eretna Beyliği 1341'de Amasya yöresini de kendi topraklarına katmıştır. Bayındırlık açısından Amasya'ya çok şey kazandıran, ancak siyasal açıdan çok karışık geçen Eretna Beyliği dönemi, I.Murad'ın (hd.1362-89) şehzadesi Yıldırım Bayezid'in (hd.1389-1402) 1388'de kenti almasıyla sona ermiş, Bayezid Amasya valisi olmuştur. 1402 Ankara Savaşı'nda, o sırada padişah olan Bayezid yenilince, tüm Anadolu gibi Amasya da Timur'un egemenliği altına (→TİMURLU) girmiştir. Ancak daha sonra, Ankara Savaşı'yla dağılan OSMANLI Devleti'nin bütünlüğünü, Bayezid'den sonra Amasya valisi olan oğlu Çelebi Mehmed (hd.1402-21) yeniden sağlamıştır. 16.yy'a değin Osmanlı Devleti'nin doğu sınırını oluşturduğu için Amasya yöresi siyasal bakımdan önemli bir yer olma niteliğini koruyagelmiştir. Bayezid'le başlayan gelenek, Çelebi Mehmed'den sonra da sürdürülmüş, Osmanlı şehzadeleri yıllar boyu padişahlıklarından önce devlet yönetiminde deneyim kazanmaları için Amasya valiliğine getirilmişlerdir. II.Murad, Fatih Sultan Mehmed ve II.Bayezid bunlar arasında en ünlü olanlardır. Bu durum Osmanlı döneminde kentin bayındırlığına çok özen gösterilmesine, sultanların, şehzadelerin ve ileri gelen devlet görevlilerinin burada önemli yapılar yaptırmalarına ve kenti bir kültür merkezi haline getirmelerine yol açmıştır. 1533'te Kanuni, oğlu Şehzade Mustafa'yı Amasya'da öldürttükten sonra kent, vilayetten sancağa dönüştürülerek Sıvas'a bağlanmıştır. Kurtuluş Savaşı sırasında Atatürk'ün Samsun'dan Erzurum'a geçerken bir süre kalıp çalışmalarını burada sürdürmesiyle önemli bir siyasal nitelik kazanan Amasya, Cumhuriyet'ten sonra 20 Nisan 1924'te il olmuştur.

H.Kuruyazıcı

Tarihsel Yapılar:

Merkez İlçe: Pontos Galaticus'ta, İris (b.Yeşilırmak) kıyısında, Antik Çağ'da önemli olan TARSUS - Kaisareia (b.KAYSERİ) - Zela (b.Zile) - AMİSOS (b.Samsun) yolu (Bağdat Yolu) üzerinde yer alan Amaseia antik kenti ırmağın sol kıyısındaki dağın yamacındadır. Amaseia'daki önemli yapıların Pontos Krallığı başkenti olduğu MÖ 3.yy'da yapıldığı anlaşılmaktadır. Bugünkü Ferhad Tepesi'nde yer alan Helenistik özellikteki *Akropolis Kalesi*'nin, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde onarılmış kuleleri korunagelmiştir. Kale içinde saray olarak kullanılmış olan yapının Helenistik kalıntıları azdır; gene bunu izleyen çağlarda yapılan yenilemelerin izleri vardır. Irmağın kıyısı boyunca uzanan surlar iki yandan yükselerek kenti çevirir ve kaleye ulaşır. Kalede üç yeraltı geçidi bulunmuştur (MÖ 3.-1.yy). Tepenin doruğundan başlayan ilk geçidin dibinde bir su kaynağı vardır. Öteki iki geçit kaya mezarların ve sarayın bulunduğu, bugün Kızlar Sarayı adı verilen terasa iner. Amaseia içinde ve dışında 30 kadar KAYA MEZAR bulunmuştur. İçlerinde yedisi önemlidir; beşi Strabon tarafından kral mezarı olarak adlandırılmış ve yerleri kesinlikle saptanmıştır. Kral mezarları kale içinde, ırmaktan 40-50m yükseklikte, güney ve güneybatıya dönük olarak kayaya oyulmuştur. Küçük ayrıntılarda değişik olmakla birlikte, genellikle mezarlar birbirine benzer. Kaya yüzeyi bir hücre biçiminde oyularak mezar odasının ön yüzü oluşturulmuştur. Ön yüz ortasında, yüksekte açılmış pencere gibi bir girişten dikdörtgen planlı, tonozlu mezar odasına girilir. Ön yüz bezemesiz ve üçgen alınlıklıdır; metal levhalarla kaplı olduğu sanılmaktadır. Mezar, iki yanı ve arkası bir koridor biçiminde oyularak kaya kütlesinden ayrılmıştır. Kent dışındaki yedinci mezarın ön yüzü ayna gibi parladığından Aynalı Mezar adı verilmiştir. Üstündeki Eski Yunanca yazıttan Rahip Tes'e ait olduğu anlaşılmıştır. Yeşilırmak üzerindeki altı köprüden *Kuş Köprüsü* ve *Hükümet Köprüsü*'nün ayakları Helenistik Dönem'e tarihlenmektedir. Strabon'un sözünü ettiği köprüler bunlardır. Gene Strabon'da adı geçen *Stadium* ve *Tiyatro*'nunsa yeri bulunamamıştır.

1567, 3237.

B.Madra

Amasya'nın merkez ilçesinin kuzey ve güneyini kuşatan dağların Yeşilırmak'la yaptığı boğaz boyunca, çeşitli noktalarda kimisi yıkıntı durumunda, kimininse yalnızca adı bilinen *Erguna, Balos, Kelkis, Pontos* ve *Ziyere Kaleleri* bulunmaktadır. İlçenin Türk dönemi yapılarının en bellibaşlıları arasında; bir 7.yy kilisesinin kalıntıları üstüne yapılmış *Kuba Dede* ya da *Fethiye Camisi*, büyük bir kemerle ortadan ikiye ayrılmış, dikdörtgen planlı *Sultan Mesud Türbesi* 12.yy'dan; ön yüzü bitkisel ve geometrik bezemeli *Halifet Gazi Türbesi* (1226), eski bir Bizans kilisesinden çevrilmiş ve bugün pek az izi kalmış *Halifet Gazi Medresesi* (1209-10), önce mescitken sonra medreseye çevrilmiş *Tığrakye Medresesi* (1234), üç sahınlı bir Selçuklu yapısı olan ve 17.yy'da yapılmış burmalı minaresiyle anılan *Burmalı Minare Camisi*, bitişiğindeki sekizgen planlı *Cumudar Türbesi* (1250), Amasya beylerbeyi Emir Seyfeddin Torumtay'ın yaptırdığı, *Torumtay Camisi* adıyla da bilinen ve hem cami hem medrese olarak kullanılmış olan *Gök Medrese Camisi* (1266-67) ve ona bitişik, kare plan üstüne sekizgen kasnaklı, piramidal bir tuğla külah örtülü olup Selçuklu sanatının önemli bir örneği sayılan *Türbe*, hemen karşıda yer alan ve özellikle pencere çevreleri Selçuklu taş işçiliğinin yetkinliğini yansıtan bezemelerle kaplı *Torumtay Türbesi* (1278) 13.yy'dan; akıl hastanesi olarak kullanılmış, avlulu medrese türünde bir İlhanlı yapısı olan *Bimarhane* ya da *Darüşşifa* (1308), çeşmesi ve hamamıyla birlikte, ahşap tavanlı, kiremit çatılı, ZAVİYELİ CAMİ tipindeki *Hızır Paşa Camisi*, kubbesi kiremit örtülü, çok onarım görmüş *Gümüşlü Camisi* (1326), gene çok onarım geçirmiş olan, kubbeleri kiremit kaplı, iç duvarları KALEMKÂRİ bezemeli *Saraçhane Camisi* (1372), *Şadgeldi Paşa Türbesi*, eyvanlı bir yapı olan *Kadılar Türbesi* 14.yy'dan; *Hızır Paşa* ya da *Sünbül Hamamı, Şehzadeler Türbesi* (1410), tekkesiyle birlikte *Çilehane Camisi* (1413), ona bitişik *Aşağı Pirler Türbesi* (1413), Vezir Bayezid Paşa'ca Mimar Doğan ve Mimar Yakub'a yaptırılan, "ters T" planlı *Bayezid Paşa Camisi* (1414), *Mustafa Bey Hamamı* (1436), tek kubbeli *Kilâri Selim Ağa Camisi* (1483), yalnızca dört duvarı ayakta duran *Bedesten* (1483), Sultan II.Bayezid'in, 26 yıl valisi olduğu Amasya'ya armağan olarak Mimar Şemseddin Ahmed'e yaptırdığı ve giriş kapısı üstündeki yazıtı ünlü hattat Amasya-

lı Şeyh HAMDULLAH'ın yazdığı, Osmanlı mimarlığının özgün örneklerinden sayılan, "ters T" planlı *Bayezid Camisi* (1482-86), caminin batısında yer alan, "U" planlı *Bayezid Medresesi* (b.Bayezid İl Halk Küt.), *Pir İlyas* ya da *Yukarı Pirler Türbesi*, mermer minberi benzerleri içinde en güzellerinden olan, "ters T" planlı *Mehmed Paşa Camisi* (1486), sekizgen bir avluyu çevreleyen ilginç bir plan üstüne kurulu *Büyük Ağa* ya da *Kapıağa Medresesi* (1488) medresesi ve sıbyan mektebiyle birlikte ilk yapılışı DANİŞMENDOĞLU döneminde olan, tek kubbeli *Şamlar Camisi* ya da *Ayasaga/Küçük Aga Camisi* (1495) ve kuzeyindeki "U" planlı *Şamlar Medresesi* 15.yy'dan; *Pazar* ya da *Murad Camisi* adlarıyla da anılan tek kubbeli *Pir Mehmed Çelebi Camisi*, DARÜLHADİS olarak yaptırılmış olan *Sofular* ya da *Abdullah Paşa Camisi* (1502) ve sekizgen planlı türbesi, ortada kubbe, yanlarda ikişer çapraz tonoz örtülü dikdörtgen bir ibadet mekânı bulunan *Hatuniye Camisi* (1510), *Bayezid Camisi* avlusundaki *Şehzade Osman Türbesi* (1513) 16.yy'dan; *Bektaş Baba Türbesi* (1868), büyük kubbesinin dört köşesinde birer küçük kubbe bulunan *Azeriler Camisi* (1887-93) ve *Medresesi* (1895) 19.yy'dan kalmıştır. 1865'te yapılmış olan *Eski Saat Kulesi* 1940'ta yıkılmıştır. Amasya'daki köprülerden, dört yayvan kemerli *Kuş* ya da *Künç Köprü* Selçuklu, Turhal yolundaki daha eski bir köprünün ayakları üstüne yapılmış olan altı gözlü *Çağlayan Köprüsü* ya da *Çalık/Çalak Köprü* de Danişmendli döneminden kalmadır. İlçe içindeki *Eski Hükümet* ya da *Nerkis Köprüsü* adıyla anılan 19.yy köprüsü 1940'ta yıkılınca, yerine bugünkü betonarme köprü yapılmıştır. 20.yy yapıları arasında *Kılıç Aslan* ve *Hürriyet İlkokulları*'yla *Amasya Belediyesi*, I.Ulusal Mimarlık döneminin niteliklerini (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Mimarlık) taşımaktadır. Ayrıca Amasya'ya 35km uzaklıkta Amasya-Tokat yolu üzerinde *İne Pazar, Çavuş Hanı* ya da *Ezine Pazarı Hanı* (1238) bulunmaktadır. 37x16.5m boyutlarındaki yapıyı Valide Sultan Melike Mahperi Hatun yaptırmıştır.

Gümüşhacıköy ilçesindeki tek kubbeli *Köprülü Mehmed Paşa Camisi* (1660), onun yanındaki *Arasta* (1669) ve gene Köprülü Mehmed Paşa'ca yaptırılmış *Büyük Hamam* (1658) önemli yapıtlardır.

Hamamözü ilçesinin Gümüş bucağında *Haliliye Medresesi* (1415) ve 1429'da ahşapken 1560'ta kâgir yapılan, ULUCAMİ tipindeki *Yörgüç Paşa Camisi* bulunmaktadır.

Merzifon ilçesindeki yapıtların bellibaşlıları; I.Murad'ın yaptırdığı, tavanı ahşap *Çifte Hamam* (1388), gene ahşap çatılı *Medreseönü* ya da *Çelebi Mehmed Camisi* (1411), yanındaki dört eyvanlı *Sultaniye* ya da *Çelebi Mehmed Medresesi* (1415), tek kubbeli *Gazi Mahbub* ya da *Taceddin İbrahim Camisi* (15.yy), *Alaca Minare Mescidi* (1510), kalemkâri bezeli tek büyük bir kubbesi bulunan *Sofular* ya da *Abdullah Paşa Camisi* (16.yy) ve altıgen planlı türbesi, ibadet mekânı büyük bir kubbeyle örtülü, ilçenin en büyük camisi *Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Camisi* (1667) ve *Hamamı* (1678), onun yanında dokuz kubbeyle örtülü dikdörtgen planlı, iki katlı *Bedesten* (17.yy), gene dikdörtgen planlı, iki katlı *Taşhan* (17.yy), tek kubbeli *Bozacı Camisi* (17.yy), *Tuzpazarı Hamamı* (1677), pek çok kez onarılmış *Aşçı Hüseyin Ağa* ya da *Çay Camisi* (18.yy), 1714'te ahşap, 1871'de kâgir olarak yapılmış, ahşap çatılı *Hacı Hasan Camisi*'dir. *Çelebi Mehmed Medresesi*'nin kapısı üstündeki *Saat Kulesi* 1866'da yaptırılmıştır, silindirik tuğla gövdelidir. İlçenin Bahçekent köyünde bir tepe üstünde, Sadrazam Kara Mustafa Paşa'nın annesince yaptırılmış *Abide Hatun Camisi* (17.yy başı) bulunmaktadır.

Suluova ilçesi sınırları içinde yapılan kazılarda MÖ 3.bin sonu ve 2.bin başından, Neolitik ve Kalkolitik Çağlar'dan (→PREHİSTORYA) bazı buluntular ele geçmiştir.

Sivil Mimarlık:
Amasya'da geleneksel sivil Türk mimarlığı örnekleri günümüze değin bozulmadan korunagelmiştir. Geniş saçaklı, üst kat CUMBA'ları payandalı bu ahşap EV'ler daha çok Yeşilırmak kıyısında, Pirinççi ve Alçak Köprü gibi eski mahallelerde bulunmaktadır. Irmak kıyısındaki yalılardan *Saraçoğlu Evi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nca onarılmıştır.

El Sanatları:
Tarihi boyunca Amasya'da en önde gelen küçük el sanatları DOKUMA ve metal, özellikle de gümüş işçiliği olmuşsa da bugün bunların her ikisi de hemen hemen ölmüş durumdadır. *H.Kuruyazıcı*

AMBLEM

İng.*sign*, Fr.*emblème*, Alm.*Marke*.

"Logo" da denir. Bir kurumun, bir ürünün ya da bir hizmetin yapısını ve niteliklerini tanımlamak üzere tasarlanan görsel simge. Harf, biçim, motif ya da soyut bir simge gibi çeşitli biçimlerden oluşabilen amblemin tasarlanmasındaki karakteristik yan biçimlendirilirken soyutlanmasıdır. Bir amblem tasarlanırken dikkat edilmesi gereken en önemli özellikler, amblemin içeriği doğru yansıtması, yer alacağı ortamlara uyum gösterebilmesi, benzerlerinden farklı olması, uzun yıllar etkisini kaybetmeyecek çağdaş bir anlatımı olması, güven uyandırması, kullanışlı olması ve en önemlisi akılda kolayca yer edebilmesidir. Tasarlanmış bir amblemin başarısı, konuşma dilinden bağımsız olarak ve açıklamaya gerek kalmadan anlaşılması, kolay tanınabilir ve anımsanabilir olması gibi çeşitli etmenlere bağlıdır; bir amblem bu nitelikleriyle uluslararası boyutlarda anlaşılabilme özelliğine sahiptir.

Karakteristik niteliklerine göre amblemler ticari amblem, hizmet amblemi, kalite damgası, simgesel amblem ve simgeler olarak beşe ayrılır. Ticari amblem, harf, biçim, motif ya da simgeden oluşup, ürünle birlikte kullanılırken, hizmet amblemi, banka, posta idaresi gibi hizmet veren kuruluşlar tarafından kullanılır. Kalite damgaları ise yalnızca devlet izniyle kullanılan amblemlerdir. Kuruluşa kurumsal bir kimlik kazandırmak ve ürünlerin tek kaynaktan çıktığını belirtmek için hazırlanan amblemler simgesel amblemleri oluşturur. Simgeler kentlerin ya da bir birlik oluşturmuş toplulukların kimliklerini simgelemek vb için hazırlanan soyutlamalardır. Amblemler görsel anlatım açısından değerlendirildiğinde, harflerden, kuruluş hakkında bir imaj veren biçimden, harf ve resimsel biçimin birlikte kullanıldığı soyut motiflerden olmak üzere, yerine göre çeşitli biçimlerde tasarlanır.

Amblem kavramı insanlık tarihinin ilk zamanlarına kadar uzanan bir süreç boyunca var olagelmiş ve çeşitli gelişmelere uğrayarak günümüzdeki biçimini almıştır. Tarihin ilk dönemlerinde simgesel nitelikte işaretler biçiminde ortaya çıkan örnekler, ilk önceleri mağara duvarlarına çizilmiş hayvan resimleri (→DUVAR RESMİ) olarak, daha sonraları MISIR uygarlığında HİYEROGLİF, MEZOPOTAMYA'da ÇİVİYAZISI ve damgalar biçiminde, çeşitli amaçlar için kullanılmıştır. MÖ 5.-4.binlerde Akdeniz çevresindeki ticaretin gelişmesine paralel olarak tanıtıcı işaret kullanımının yaygınlaşmasıyla Mısır mezarlarında ve Yunanistan'da Korinthos çevresindeki sanat yapıtlarında bazı simgeler yer almaya başlamıştır. Bu semboller, arı, aslan başı gibi bi-

çimlerden meydana geldiği gibi geometrik biçimler içine yerleştirilmiş üretici adlarından oluşan örneklere de rastlanmıştır. 12.yy'da ortaçağ Avrupa'sındaki toplumsal gelişmeler, özellikle Batı Avrupa'da ticaret yaşamının yoğunluk kazanması, üreticiyle ticaret adamının ayırt edilmesini gerekli kılınca, tanıtıcı işaret kullanımı gündeme gelmiş ve yaygınlık kazanmıştır. Öte yandan ürünlerin deniz yoluyla taşınması sırasında meydana gelen kazalar ve korsan baskınlarından sonra tekrar tanınabilmesi için, aynı zamanda ürüne bir kimlik ve prestij kazandırmak gibi çeşitli tecimsel kaygılar tanıtıcı işaret kullanma gereksiniminin doğmasında önemli etkenler olmuştur. Bu dönemde ticari belgelere amblemler konmuş ve büyük tüccarlar kendi işaretlerini kullanmışlardır. 14.yy'da Avrupa'da LONCA sisteminin ortaya çıkması, 15.yy'da ise yaygınlaşmaya başlayan yayınevleri tanıtım işaretlerinin gelişmesinde etkili olmuşlardır. Lonca sisteminde tanıtım işaretleri, taklit edilme ve kalitesiz mallara karşı, kullanımı zorunlu bir garanti belgesi haline gelince, ürünün nitelik, standart, üretim tekniği gibi özelliklerini yansıtan bir işlev üstlenmişlerdir. 15.yy'ın ikinci yarısına kadar kitaplarda yayınevi amblemine rastlanmazken, bu dönemden başlayarak hemen tüm yayınlarda yayınevi işareti yer almıştır. 1457'de ilk kez bir kitapta kullanıldıktan sonra yaygınlaşan yayınevi işaretleri, daha sonraları yayınevleri için tanıtım işaretlerinin kullanılmaya başlamasında önemli rol oynamış, endüstrileşmeyle ortaya çıkan birçok kuruluşa da öncülük etmişlerdir. 18.yy'da deniz taşımacılığı alanında gemicilik kuruluşlarının çoğalmasıyla, amblemler yelkenlere işlenerek, taşınan yükü tanıtma, geminin hangi ticaret kuruluşuna ait olduğunu belirleme işlevini üstlenmişlerdir. Bu amblemler giderek çeşitlenmiş, yaygınlaşmış, günümüzde bir üreticinin, bir kuruluşun simgesi olarak her alanda kullanılmaya başlanmıştır. ***D.Bektaş***

AMBON (Gr.)
İng., Fr., Alm.*Ambon.*
Erken Hıristiyanlık döneminde (→GEÇ ANTİK), KİLİSE'lerin KORO YERİ'nde bulunan ve üstünden kutsal metinlerin okunduğu kürsü. Önceleri taşınabilir olan bu kürsü, 6.yy'da kilisenin yerleşik mobilyası haline gelmiş, BİZANS dönemi ile ROMANESK dönemde de kilise planının önemli bir parçası olmuştur. 11.yy'dan sonra kiliselerde iki ambon kullanılmaya başlanmıştır. Koro yerinin iki yanında yer alan bu kürsülerin güneydekinden risaleler, kuzeydekinden de İncil okunurdu. Zengin bezeli kiliselerde ambon mermerden ve çoğu kez mozaik ve oymalarla bezenerek yapılmıştır. Ortodoks ve Katolik kiliselerinde farklı biçimleri vardır. 12.yy'dan sonra vaazın, ayinin bir parçası olmasıyla yerini PULPİT'e bırakmıştır.
Çizim →KİLİSE

AMBÜLATUAR (Lat.*ambulare:* yürümek'ten)
İng.*ambulatory,* Fr.*ambulatoire,* Alm.*Chorumgang.*
1. YUNAN mimarlığında atletizm yarışmaları için kullanılan uzun PORTİK.
2. ROMA mimarlığında, sütun sırası ya da ağaçlarla çevrili, örtülü ya da açık, uzun yaya yolu.
3. KİLİSE'de APSİS'in ya da ALTAR'ın çevresini dolanan üstü kapalı dar geçit; deambülatuar. Bazı örneklerde yan NEF'lerin bir uzantısı olabilen bu geçit, *apsis*'ten bir arkadla ayrılabilir ve düz, ya da *apsis*'e bağlı olarak çokgen ya da poligonal planda biçimlenebilir. İlk kiliselerde aziz altarlarıyla mezarlarının *apsis*'in altında yer almasının doğurduğu yapım ve ziyaret zorluklarını çözümlemek amacıyla 7.yy'da ambülatuarlar yapılmaya başlanmıştır. İlk örnek Tours'daki *St.-Martin Kilisesi*'nin (7.yy) yeniden yapımı sırasında, yks.1050'de uygulanmıştır. Ambülatuarlar ROMANESK ve GOTİK dönemde geliştirilmiş, *apsis* cephesi sütun dizileriyle boşaltılmış; ayrıca dış cepheye APSİDİOL'ler eklenerek mekân zenginliği sağlanmıştır.

AMERICAN ABSTRACT ARTISTS (İng.) - **AMERİKALI SOYUT SANATÇILAR**

AMERICAN REGIONALIST SCHOOL (İng.) - **AMERİKAN BÖLGESEL OKULU**

AMERICAN SCENE PAINTING (İng.) - **AMERİKAN YAŞAM RESMİ**

AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ - **ABD**

AMERİKA KÜLTÜRLERİ
Kristof Kolomb'un Amerika kıtasını bulması ve ardından İspanyol koloniciliğinin bu kıtada yayılması sonucunda 16.yy, bu kıtanın tarihinde bir dönüm noktası olmuştur. Bu olaylar Amerika kıtasındaki Yerli kültürlerin sürekliliğini tehlikeye sokmuş ve zamanla kişiliklerini yitirerek yok olmalarına neden olmuştur. İspanyollar 16.yy'da bu topraklara geldiklerinde gelişmiş bir toplum düzeyiyle karşılaşmışlardır. Yerli halkların kimi, sınırlı bir çevre içinde içine kapalı birer kültür oluşturmuş, kimiyse devletleşmiş büyük uygarlıklar kurmuştur. Kıtanın yeni sahipleri tarafından eski kültürlerin kalıntıları yok edildiğinden bu geniş kültür çevresiyle ilgili bilgiler sınırlı kalmıştır. Bugün var olan yapıtların çoğu kazılarda çıkarılmış olanlardır. Ayrıca, toplanan bilgilerin önemli bir bölümü yaşamakta olan Yerliler'in belleğinde kalan sözlü efsanelere dayanmaktadır. Büyük devletler kuran ve gelişmiş bir toplum düzeyi oluşturanlar, Orta Amerika'da, Meksika'daki Aztekler, Peru'daki İnkalar ve Mayalar'dır. Büyüye dayalı dinsel inançları bulunmasına karşın, bu topluluklar düzenli bir yönetim biçimiyle yönetilmiştir. Tanrıları için, ölçüleri çok büyük görkemli tapınaklar yapıp, bezemişlerdir. Tapınak mimarisinde amaç sınırlı bir boşluk yaratmak değil, büyük taş bloklarla anıtsal olanı yaratmaktır. Bu nedenle ilginç bir yapı türü geliştirmişler, tapınak olarak Eski MISIR'daki PİRAMİT'lere benzer yapılar dikmişlerdir. Ancak biçimsel açıdan bu piramitler çok farklıdır; üstlerine kare ya da dikdörtgen teraslar yapılmış, tapınaklar, belki de tanrılara daha çok yaklaşmak için, bu teraslar üstüne kurulmuştur. Meksika'da piramitler üstünde yükselen tapınaklar ahşaptan yapıldıklarından hiçbiri günümüze ulaşmamıştır. Meksikalılar dik merdivenlerle tapınağa çıkıp tanrılarına adaklar adamış, insan kurban etmişlerdir. Tapınaklarını, kendi takvimlerine göre 52 yılda bir yapı yüzeyine yeni taşlar koyarak yenilemişlerdir.

Orta Amerika:
Meksika'nın büyük vadisinin dışında kalan vadilerde de Oayacan ve Tarasko gibi küçük uygarlıklar kurulmuştu. Meksika ve Peru yöresinde kurulan uygarlıkların en önemlileri Mexico kentinin kuzeyinde Teotihuacán ve Toltek, Mexico kentinde Aztek, Guatemala'yla Honduras arasında Maya uygarlıklarıdır. Aztek ve Maya uygarlıkları Teotihuacán ve Toltek'ten sonra gelmektedir. Tüm bu uygarlıkların insanları aynı takvimi kullanıyorlar, tanrılarına insan kurban ediyorlar ve yüce tanrı olarak tüylü yılan görünümündeki Quetzalcóatl'a inanıyorlardı. "Kuş" anlamına gelen *quetzal* gökyüzünün simgesi, "yılan" anlamına gelen *cóatl*'sa yeryüzünün simgesiydi. Yüce tanrı Quetzalcóatl, takvimi bulmuş, resim yazısını öğretmiş, tarımı geliştirmiştir. Efsaneye göre, Meksika toplumuna katkıların-

dan sonra gemiye binip güneşe doğru yönelmiştir. İspanyollar'ın gelmesiyle tanrı insan biçimine bürünür.

Teotihuacán, eski Meksika'da dört önemli yöreden ilkidir. Hz.İsa'nın doğmasına yakın tarihlerden MS 1100'e değin yaşanmış bir yerleşmedir. Teotihuacán herhangi bir kent değil, dinsel bir merkezdir. Geniş meydanları, anıtsal piramitleri, Ölüler Caddesi boyunca uzanan öteki yapılarıyla, herkesin tapınağa gittiği bir merkezdir. Buradaki yapıların içinde en önemlisi 220 basamakla çıkılan Güneş Piramidi'dir. Meksikalı, hiçbir zaman kubbe strüktürünü kullanmamıştır. Taşları yatay diziler biçiminde, her diziyi taşırarak yerleştirip sahte kubbeli yapılar yapmıştır. Yüce tanrı Quetzalcóatl'ın ilk tapınağı (*Quetzalcóatl Tapınağı*) buradadır. Bu yapıda 52 basamaklı üç merdivenle düzlüğe çıkılır. Tapınak yılan başlı GROTESK kabartmalarla bezenmiştir. Meksika'da mimarlığa bağlı olarak bezeme sanatı da ilerlemiştir. Bezemelerde, özellikle Meksika sanatına özgü bir yenilik dikkati çeker. Törenlerde başlara ve giysilere tüy takma geleneği ilginç bir sanat türü geliştirmiştir. İnsan ve hayvan biçiminde su kapları SERAMİK sanatından günümüze kalan örneklerdir.

Toltek uygarlığı bölgedeki ikinci uygarlıktır. MS 800-1168 arasında yaşamış olan Toltekler, Aztekler tarafından çok saygı görmüşlerdir. Aztekler tanrılarını ve toplumsal yaşamlarının değişik biçimlerini Toltekler'den aktarmışlardır. Aztekler'e göre bir insan Toltek kanı taşırsa, o insan soyludur. México kentinin kuzeybatısında savaş sahneli sütunlarıyla ve ilginç kabartmalarıyla Tula (Tollan) kenti bu uygarlığın merkezidir. Tula'da savaş sahnelerini canlandıran sütunlar Mısır'daki büyük heykelleri anımsatır. İnsan gövdeli bu sütunların Toltek tapınaklarında girişte yer alan destekler oldukları sanılmaktadır. Bu sütunlardaki insan figürlerinde yüzler stilize, gövdeler zengin giysilidir. Göz ve ağızlara değerli taşlar yerleştirilmiştir. Kabartmalarda insan, hayvan ve dans eden iskeletler (MACABRE) işlenmiştir. Günümüzde, Meksika'da Ölüm Günü'nde kullanılan iskelet kuklaları bu geleneği sürdürmektedir. Toltekler'in sanatlarında genellikle din adamlarına ait içki sunma sahnelerinin işlendiği alçı üstüne resimler önemli bir grup oluşturur. Bir çeşit nefti yeşil, bu tip resimlerde çok kullanılmıştır. Bu duvar resimlerindeki üslup, el yazmalarına ve seramik sanatına da yansımıştır. Puebla eyaletinin Cholula kentindeki, Orta Amerika yerlilerinin en büyük yapısı sayılan görkemli kerpiç piramit de Toltekler'den kalmadır. 18 hektarlık bir alanı kaplayan ve yüksekliği 54m'ye varan bu yapının tepesinde bugün, Quetzalcóatl Tapınağı yerinde *Sanctuario de Los Remedios* adlı şapel bulunmaktadır.

Aztek uygarlığı, Meksika Vadisi'ndeki üçüncü önemli uygarlıktır. Aztekler bu yöreye MS 1300'lerde kuzeyden gelmişlerdir. Buraya gelişleri ilginç bir efsaneye dayanır: Aztekler kaktüsün içinde bir taş, taşın üstünde ağzında yılan olan bir kartalın bulunduğu yerde yerleşeceklerdir. Aztekler bu yerin Meksika Vadisi'nde Tenochtitlán olduğuna karar verirler ve bu yörede yerleşirler. Kent, bugünkü México kenti altında kalmıştır. Savaşçı Aztekler gelir gelmez, bu yörenin siyasal ve kültürel yönetimini ellerine geçirmişler, kısa sürede bir ticaret merkezi kurarak, elde ettikleri değerli ganimetlerle zenginleşmişlerdir. Toltek kültüründen takvimi, yıldızlar bilimini, HİYEROGLİF yazısını, heykel sanatını, alçı üstüne resim yapmayı ve taşlarla MOZAİK yapmasını öğrenmişlerdir. İspanyol bir denizcinin yazdığına göre, Avrupa'da Tenochtitlán gibi bir kent yoktu. Texcoco Gölü üzerinde, doldurma teraslar, taştan meydanlar ve kanallarla zengin bir kent görünümündeydi. Kenti korumak amacıyla, kente gelen üç yolun her birinde saldırı anında yıkılacak üç köprü bulunmaktaydı. Yapılarsa Toltekler'in yapılarının benzerleriydi. Üstlerinde İDOL ve altarların yer aldığı düz teraslı piramitler, saraylar, dans salonları ve en ilginç hayvanat bahçeleri vardı. Bu yapılar arasında en büyüğü *Teocali Piramidi* olarak tanınır. Üstünde biri Savaş Tanrısı Huitzilopochtli için, ötekisi Yağmur Tanrısı Tlaloc için yapılmış iki tapınak bulunuyordu. Bir yazılı kaynağa göre de, Tenochtitlán'daki dinsel merkezde 25 piramit bulunmaktaydı. Bunların yanı sıra çeşitli yapılar arasında üç hamam, dans avlusu, dokuz rahip evi ve düşman tanrılarını hapsetmek için bir büyük hapishane vardı. Aynı zamanda halkın dinsel törenlere katılması için yer yer geniş meydanlar açılmıştı. Aztekler'in inancına göre, tanrılar insan kanıyla beslenirdi. Bu nedenle, dinsel törenler sırasında insan kurban ederlerdi. Merkezdeki tapınağın yanında üç karısıyla yaşayan Montezuma'nın sarayı yer alıyordu. Sarayın duvarları zengin taşlar, renkli tüyler ve kürklerle bezenmişti. Aztek sanatı, çevresindeki sanatların etkisi altında gelişmesine karşın, onlardan daha güçlü ve vahşi üslubuyla ayrılır. Korkuyu anlatan taştan *Coatlicue* (*Yılan Etekli*) heykelinde bu özellik görülmektedir. Yeryüzü Tanrıçası Coatlicue, tanrıların anası olarak varsayılır, özellikle kabartmalarda Güneş ve Savaş Tanrısı Huitzilopochtli'yle ana-oğul olarak birlikte gösterilirdi. *Yılan Etekli* heykelinde Aztek üslubu yalın olarak kendini belli eder. Hayvanlarla dengeli bir biçim yaratılmıştır. Baş iki yılanla oluşturulmuş, etek de gene yılanlarla biçimlenmiştir. Başın altında eller, kalpler ve kafatasları görülür. *Yılan Etekli*, aşağıdan aydınlatılmış karanlık bir oda içinde, korkunç bir yaratık olarak izleyiciyi etkilemektedir. Bir başka ilginç heykel, taş blokun sınırlı kütlesiyle ilintili olarak geometrik yüzeylerle yalın ancak etkili bir biçimde yontulmuş, oturur durumdaki Müzik ve Dans Tanrısı *Xochipilli* heykelidir. Önemli bir sanat türü oluşturan maskelerin üstlerinde kuş ya da herhangi bir hayvan figürü bulunur ve bu maskeleri takan Aztekli o hayvanın ruhuyla korunduğuna inanırdı. Aztekler, Toltekler'den öğrendikleri değerli taşlarla bezeme tekniğini sürdürmüşler, bu taşları maskelerde, heykellerde, insan kafataslarında KAKMA olarak kullanmışlardır. Böylece mozaik tekniği oluşmuştur.

Maya uygarlığı, yöredeki dördüncü uygarlıktır. Savaşçı Aztek uygarlığından daha ileri bir düzeydedir. Sanatında, özellikle heykel ve resminde, yetkin bir birlik ve etkili bir düzenleme gösterir. Tarihi MÖ 600'lere değin uzanan Erken Maya uygarlığının egemen olduğu yörelerde kurulan çeşitli kent-devletlerinin hepsinde ortak Maya özellikleri görülmesine karşın, her biri farklı, yöresel bir üslup oluşturmuştur. Mayalar'ın egemen olduğu alan ormanlık bir yöredir, Honduras, Guatemala ve Belize'den Güney Meksika'da Chiapas ve Yucatán'a kadar uzanır. Meksika Vadisi'ndeki tapınaklı ve idollü piramitlerle Meksika takvimine Mayalar'da da rastlanır. Ancak Mayalar'ın Aztekler'e göre daha ileri olduğu açıktır. Maya uygarlığında uzun zaman dilimleri, "glips" denen ve her birinin değişik burnu, yanağı, çenesi ve saç biçimi olan taştan insan yüzleriyle canlandırılır, kısa zaman dilimleriyse çizgi-nokta sistemiyle gösterilirdi. Her çizgi 5 sayısını, nokta da 1 sayısını karşılar, açık el biçimiyse 0'ı simgelerdi. Maya tarihi taşa yontulmuş, özel olayların tarihleri glips ve sayılarla belirtilmiştir. Teotihuacán'da olduğu gibi, Maya kentleri de yer-

leşme alanları değil, dinsel törenlerin yapıldığı merkezlerdi. Gene bu kentlerde anıtsal yapılar belli bir kent anlayışı içinde düzenlenmiş, ana yapı, öteki kültürlerde de olduğu gibi, üstü düz piramit biçiminde yapılmıştır. Buradaki piramitlerin düzlükleri üstünde, içi odalı, cephesi sütunlu taştan bir tapınak yükselirdi. Maya mimarlığında yapılar, YUNAN mimarlığında olduğu gibi, dış kütleleriyle etkili olmak için yapıldıklarından iç mekânı oluşturan tonoz ve kubbeye ilişkin strüktür sistemleri gelişmemiştir; ancak yalancı kubbe kullanılmıştır. Bu yapılar küçük odalı, bol bezemeli bir taş yığınıdır. Gene taştan yapılmış, acayip hayvan başlı maskeler taş duvarlardan dışarı fırlar, kapılar ve kornişler insan yüzleri ya da geometrik bezemelerle süslenirdi. Kafaların kesilip korunduğu dönemlerde, Mayalar başın eksilen taraflarını yapay olarak tamamlamışlardır. Maske olarak betimlenmiş tanrı öğeleri üst üste konarak bir sütun oluşturulmaktaydı. Bunlar geometrik bir üslupla betimlenmişti. Kapı bazan tek bir hayvan maskesi olarak biçimlenir ve yapıya hayvanın ağzından girilirdi. Mayalar'da taş işçiliği Aztekler'den daha ileridir. Seramikler yalın olarak biçimlendirilmiş, zaman zaman üstleri sarmal biçimli bezemelerle süslenmiştir. Erken Maya uygarlığı Guatemala'da Petén Itzá Gölü yöresinde gelişmiş, MS 900'lere değin Büyük İmparatorluk Dönemi sürmüştür. Bu dönemin ilginç yapıtı *Piedras Negras* kabartmasıdır. Kabartmada önder tahta oturmuş, çevresinde uzun tüylü başlıklar giymiş figürler dizilmiştir. Kabartmalarda, özellikle figürlerin işlenişlerinde biçimsel olarak gerçekçi bir yaklaşım vardır; ancak özde soyut Meksika düşüncesi yansıtılmaktadır.

Yakın bir tarihe değin, Mayalar'ın Guatemala yöresinden Yucatán Yarımadası'na MS 1000'lerde indikleri sanılıyordu. Son buluntularla, Yucatán Maya kültürünün çok eski tarihlerden başlayarak var olduğu anlaşılmıştır. MS 1000'lerde gelişmiş bir düzeye erişen Mayalar, bu yüzyılda Toltekler'in yakınlarıyla karşılaşmışlar ve kültür alışverişi sırasında yeni bir üslup doğmuştur. Chichén Itzá'daki yapıtlar bu değişimi çok açık olarak sergiler. Meksika ve Maya üslupları yan yana, kimi kez karışmış olarak, piramit, tapınak ve maskelerde görülür. Chichén, bu dönemin en önemli dinsel merkeziydi. Buradaki yapılardan büyük bir piramit biçimindeki şato (*Castillo*), Mayalar'ın Quetzalcóatl'ı olan Kukulcán'a adanmıştır ve açık olarak Meksika etkisi gösterir. Bir şapelle taçlandırılmıştır. Ünlü *Savaşçılar Tapınağı* büyük bir piramidin üstüne yerleştirilmiştir. Aşağıda üstü örtülü pazar yeri olması gereken 1000 sütunlu salon bulunmaktadır. Tapınak adını, tapınaktaki ahşap ayakların üstündeki savaşçıları canlandıran kabartmalardan alır. Bu yöredeki duvar resimleri (→DUVAR RESMİ) arasında bir kıyı kentini gösteren pano ilginçtir. Sahne iki planda ele alınmış; ön cephedeki nesneler panonun alt bölümüne, arka cephede olanlar da üste dağıtılmıştır. İki plan birbirlerinden bir çizgiyle ayrılmış, siyah dış çizgili yüzeysel biçimler düzenlemede bütünlük düşünülmeden serpiştirilmiştir. Maya uygarlığını simgeleyen en önemli yapıt, *El Caracol* (Salyangoz) diye tanınan gökyüzü bilimini geliştirmek için dikilmiş yuvarlak kuledir. Hiyeroglif dışında bir yazı geliştirmemiş olan Mayalar matematik ve astronomi bilimlerinde önemli araştırmalar yapmışlardır. Tarihsel olayları ve dinsel inançlarını sözlü olarak babadan oğula aktararak yaşatmışlardır. Bu büyük uygarlık son yıllarında iç savaşlarla zayıflamış, İspanyollar'ın koloniliciğine karşı bir süre direnmiş ancak kendi içinde birlik kuramadığı için yenilgiye uğramıştır.

Güney Amerika:
Bu kıtanın batı kıyılarındaki yaşama koşulları Orta Amerika'dan çok farklıdır. Yüksek dağlarla çevrili bu kıyı şeridinde dağlar arasında küçük vadiler yer alır. Yöre kuraktır ve Meksika'daki gibi tarıma elverişli değildir. And Dağları'nda yaşayabilmek için taş duvarlarla teraslar meydana getirmek gerekmiştir. Düzlük alanlar Meksika'dan daha yüksektir; bu nedenle iklim soğuktur. Tüm bu doğal koşulların yarattığı güçlüklere karşın, Peru'nun doğusuyla Bolivya'nın bir bölümü arasında kalan bu yöreden büyük uygarlıklar gelip geçmiştir. Nazca ve Çimular gibi birtakım küçük topluluklar yörede, kısa zaman dilimleri içinde yaşayıp göçmüşlerdir. Nazcalar seramiklerini stilize kuşlar, çiçekler ve çeşitli öğelerle ve canlı renklerle donatmışlardır. İnsan ve hayvan biçiminde olan Çimu seramiğindeyse doğalcılık egemendir. Bu bakımdan, Meksika seramiğiyle benzerlikler gösterir. İnka öncesi topluluklar içinde en gelişmiş olanı, düzenli yönetim biçimi, ilerlemiş tarımcılığı ve yapım tekniği gelişmiş mimarlığıyla Titicaca Gölü kıyısında yaşayan Tiahuanaco uygarlığı olmuştur.

İnkalar MS 1100'lerde Cuzco (Cusco) denen yörede büyük bir güç olarak ortaya çıkmışlar ve kısa zamanda çevredeki toplulukları yönetimleri altına almışlardır. Efsanelerine göre, büyük önder İnka, Japonya'da da olduğu gibi, güneşten yeryüzüne inmiş, toplumun hem dinsel hem de yönetimsel önderi olmuştur. İnka, toplumunu küçük bir grup askerin desteğiyle ve haber ulaştırıcılarının yardımlarıyla yönetiyordu. İletişim, renkli sicimlerle geliştirilen bir sistemle yapılıyordu. İnka İmparatorluğu'nun yönetiminde sosyalist bir anlayışın egemen olduğu görülmektedir. Gelecekteki kötü günler düşünülerek, tüm toplumun ürettikleri bir yerde toplanıyor ve dağıtım belirli ölçülerde tek elden yapılıyordu. Siyasal olarak, Güneş Tanrısı İnti'yi tanıyan ancak kendi içlerinde din ve gelenek açısından özgür kabilelerin konfederasyonuyla oluşmuşlardı. Toplumda her kişinin yapacağı iş belirlenmişti. Toprağı ekip biçmek dışında lama ve alpakaları beslemek, yünlerini toplamak ve saklamak, toplum için yapılması gereken işlerdendi. Ayrıca, herkesin dinsel işler için ayıracağı zaman da programlanmıştı. Tüm bu uğraşlar, İnkalar'ın sanata ayıracakları zamanı kısıtlamıştı. Sanat yeteneklerinin ileri olduğu, dokumacılık konusunda gösterdikleri başarıdan anlaşılmaktadır. Çok çeşitli tekniklerin uygulandığı dokumalarda, desen kırmızı, mavi ve yeşil gibi canlı renklerle verilmiş ve karışık öğelerin yinelenmesiyle oluşmuştur. Nazcalar'ın seramik desenlerini anımsatan hayvanlar, kuşlar, balıklar ve insan figürleri soyut bir düzen içinde serpiştirilmiştir. Peru'da aynı zamanda, tüyle DOKUMA sanatı da gelişmiştir. İnkalar, Tiahuanacolar'dan yapım tekniklerini öğrenmişler ve Sacsahuaman ve Machu Picchu'daki dev boyutlu surlarda görüldüğü gibi bu tekniği geliştirmişlerdir. Bu yapılardaki başarı, büyük taş bloklarının metal aletler kullanılmadan taş aletlerle kesilip biçimlendirilmiş olmasındadır. Savaşçı İnkalar bu surları uzun süre koruyabilmişlerdir.

Zapotek, Mikstek ve Totonako kültürleri Orta Amerika'da ikinci derece önemli olanlardır. Zapotekler ve Totonakolar Meksika Körfezi'nin kenarındaki Veracruz eyaletinde oturuyorlardı. Piramitlerinin özelliği duvarlarında nişlerin bulunmasıydı. Heykellerinde yorumlanması güç bir stilizasyon vardır. Mikstekler, Oaxaca eyaletinde yaşamıştır. Takvimleri Mayalar'ın ve Meksikalılar'ın takvimlerine benziyordu. Önemli yapıtları kral mezarlarının bulunduğu Mitla'dadır. Büyük saraylar teraslar bi-

çiminde düzenlenmiş topoğrafyada dağıtılmıştır. Sarayların duvarları dik açılı geometrik öğelerle bezenmiştir. Öğeler taş parçalarının harç içine gömülmesiyle oluşmuştur. Zapotekler'de seramik sanatı ileriydi. Kabartma ve çok renkli bezemenin dikkati çektiği kaplarda, genellikle yumuşak çizgili bir yılan örgesi vardır.

Kuzey Amerika:

Kıtanın bu yarısında Yerli halk sanatı kendine özgü biçim ve içeriğiyle çarpıcı örnekler vermiştir. Maskeler, fildişi büyü aletleri (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ), küçük bebekler, seramik kaplar ve battaniye, KİLİM, hasır gibi günlük kullanım eşyası canlı renklerle bezenmiştir. Bu eşya kabuk, tüy, boncuk, taş, metal, kemik, ahşap, kil ve deriden yapılmıştır. Üstlerinde yer alan geometrik düzenlemeli kuş, hayvan ve dans eden figürler çoğunlukla simgesel içeriklidir. Ayrıca →ESKİMO sanatı.

0395, 0961, 1912, 2190, 3346. *A.Ödekan*

AMERİKALI SOYUT SANATÇILAR *(American Abstract Artists)*

1936'da ABD'li soyut sanatçıların New York'ta oluşturdukları bir dernek. Paris'te 1931-36 arasında etkin olan SOYUTLAMA-YARATMA grubunun ilkelerini benimseyen bu grubun amacı, New York'u uluslararası bir SOYUT SANAT merkezi yapmak ve çağdaş Amerikalı sanatçıları tanıtmaktı. Bu yıllarda New York'ta da soyut sanat, 1930 başlarında Paris'te olduğu gibi modası geçmiş bir sanat türü olarak nitelendirilmekte, hiçbir müze ya da galeri bu tür sergiler açmaya yönelmemekteydi. Amerikalı Soyut Sanatçılar grubu, yıllık sergilerle, çeşitli konferans ve yayınlarla soyut sanat ilkelerini yaymaya çalışmıştır. Bu sergilerde çoğu kez Avrupalı ve Amerikalı çağdaş sanatçıların yapıtları birlikte sergilenmekteydi. Fritz Glarner (1899-1972), ALBERS ve HÉLION'un bu yıllarda New York'a gelmeleri, etkinliklerin artmasında ve soyut sanat anlayışının Amerika'da yeniden benimsenmesinde etken olmuştur. Jean Xceron (1890-1967), Karl Knaths (1891-1971), Carl Robert Holty (1900-?), Giorgio Cavallon (1904-?), Balcomb Green (1904-?), John Ferren (1905-70), Burgoyne Diller (1906-65), Ilya Bolotowsky (1907-?), George McNeil (1908-95), Lee Krasner (d.1911), LASSAW, REINHARDT, DE KOONING ve D.SMITH gibi sanatçılardan oluşan grupta, PICASSO'nun Geç Kübizmi'nin (→KÜBİZM) yanı sıra PÜRİZM, YENİ-PLASTİSİZM ve YAPIMCILIK akımlarının temel öğeleri egemendi.

Grup, soyut sanat alanında büyük yenilikler getirmemiş, ancak oluşturduğu bilinç ve bireşimle 1940'larda gelişmeye başlayan ve giderek uluslararası bir etkinlik sağlayan SOYUT-DIŞAVURUMCULUK akımının temelini atmıştır. Amerikalı Soyut Sanatçılar grubunun soyut sanatın yaygınlaşması için yaptığı yoğun çalışmalar sonucu oluşan bu akım, ülkede soyut sanatın benimsenmesinde ve New York'un dünyanın yeni bir sanat merkezine dönüşmesinde önemli rol oynamıştır. Dönemin önemli bir olayı da, koleksiyoncu Solomon Guggenheim'ın (1861-1949) 1939'da, bugünkü Guggenheim Müzesi'nin çekirdeğini oluşturan Non-Objektif Sanat Müzesi'ni açmasıdır. Bu müze, 1929'da kurulmuş olan Modern Sanat Müzesi'nin 1930'ların sonuna doğru soyut sanata karşı aldığı olumsuz tavra ve tutuculuğa, Amerikalı Soyut Sanatçılar'ın gösterdiği sert tepkinin de bir ürünüdür.

0171, 2926. *Z.Rona*

AMERİKAN BÖLGESEL OKULU *(American Regionalist School)*

AMERİKAN YAŞAM RESMİ'ni oluşturan etmenlerin etkisi altında doğan grup. Bu grubun sanatçıları, bir anlamda, temel görüş ve ilkelerini benimsemiş oldukları Amerikan Yaşam Resmi'nin de üyesi sayılırlar. Ancak konu açısından farklı bir yaklaşımları vardır. Amerikan Yaşam Resmi sanatçılarının işledikleri endüstrileşme süreci içindeki kent yaşamı yerine kırsal kesimin yaşamını ele almışlar, özellikle Orta ve Güney ABD'nin yöresel özelliklerini ve insanlarını gerçekçi bir anlatımla yansıtmışlardır. BENTON öncülüğünde, WOOD, WYETH, HOPPER, John Steuart Curry (1897-1946), SHAHN ve Charles Burchfield'den (1893-1967) oluşan grup, SOYUT SANAT'a karşı çıkmış, dış etkenlerden uzak, konusu ve biçimiyle özgün bir Amerikan sanatı oluşturmayı amaçlamıştır.

0171, 0396, 2926. *Z.Rona*

AMERİKAN SİSTEMİ → **BALON ÇERÇEVE**

AMERİKAN YAŞAM RESMİ *(American Scene Painting)*

ABD'de 1930'larda yaşam biçimi büyük ölçüde değişmiş, endüstrileşme ve yoğun KENTLEŞME sonucunda geleneksel yaşam biçimleri unutulmaya başlamıştı. Bir grup sanatçı, geleneksel Amerikan yaşamını ve ülkenin "şanlı" geçmişini yeniden canlandırarak, ulusal bir sanat anlayışı oluşturmak amacıyla biraraya gelmişlerdir. Bu sanatçılar, 1910'larda etkili olan GRUP 291'in soyut anlatımına ve 1915 sonrası KÜBİZM'ine büyük tepki göstermiş, bu tür soyut anlatımları dış kaynaklı olmakla suçlayarak, Amerika'nın öz anlatım biçimi olarak GERÇEKÇİLİK'i benimsemişlerdir. Bu temel ilkeler çerçevesinde ABD'de 1930'larda ve 40'ların başında Amerikan Yaşam Resmi ve AMERİKAN BÖLGESEL OKULU adlarıyla iki grup oluşmuştur. Amerikan Yaşam Resmi, 1900'ün başlarında etkili olan ASHCAN OKULU'nun bir uzantısı sayılabilir. Ashcan Okulu üyelerinden SLOAN'ın öncülüğünde gelişen grup, 1931'de bu sanatçının New York Sanat Öğrencileri Birliği'nin başına getirilmesiyle çalışmalarını bu merkezde yoğunlaştırmıştır. Kenneth Hayes Miller (1878-1952), Yasuo Kuniyoshi (1893-1953), Reginald Marsh (1897-1954), Alexander Brook (1898-?), Moses (1899-1974) ve Raphael (1899-?) Soyer kardeşlerle Isabel Bishop'dan (1902-?) oluşan grup, Ashcan Okulu'nun ele aldığı sorunları anımsatan konuları işlemiş; özellikle toplumsal bir içerik içinde, endüstrileşmenin etkilediği kent yaşamını ve sıradan kişileri resme aktarmıştır. Ayrıca, AVANT-GARDE atılımlarla birlikte çağdaş teknikleri de yadsıyarak, eski akademik tekniklere ve gereçlere geri dönmüştür.

0171, 2926. *Z.Rona*

AMFİ → **AMFİTİYATRO**

AMFİPROSTİL = AMPHİPROSTYLOS → **PROSTYLOS**

AMFİTİYATRO *(Gr.amphi:* karşılıklı, *theatron:* tiyatro yapısında seyirci bölümü'nden) Lat.*amphitheatrum.*

1. Çoğunlukla oval, bazan da daire biçiminde, "arena" adı verilen bir gösteri alanıyla bunu çepeçevre sararak geriye doğru basamaklar biçiminde yükselen oturma sıralarından oluşan, içinde hayvan ve gladyatör dövüşlerinin yapıldığı, ROMA mimarlığına özgü (YUNAN mimarlığında bulunmayan) bir yapı türü. En ünlü örneği Roma'daki *Colosseum*'dur.

2. Günümüzde yukarıdaki anlamından türetilerek, izleyici bölümündeki sıraların geriye doğru basamak basamak yükseldiği her türlü toplantı ya da gösteri yerine verilen ad. Kısaltılmış olarak "amfi" de denir. Ayrıca →TİYATRO.
0134, 1854, 2251, 3440.

AMFORA *(Gr.amphora'dan)*
Antik YUNAN ve ROMA dönemlerinde kullanılan, karnı geniş, boynu dar, iki kulplu toprak kap. Şarap, zeytinyağı gibi sıvılarla, tahılların korunması ve ticari amaçla taşınmasına yarayan amforalar, sivri dipleri toprağa ya da kuma gömülerek dik tutulurdu.
Çizim → KRATER

AMIENS OKULU
15.yy'da FRANSA'da oluşan Flaman etkili (→BELÇİKA) resim ve heykel okulu. En önemli temsilcisi Simon Marmion'dur (etk.1449-89).

AMİDA → **DİYARBAKIR**

AMİK OVASI
Hatay'da Reyhanlı ilçesi sınırları içinde, çok sayıda höyüğün bulunduğu geniş Amik Ovası'nda Neolitik Çağ'dan (→PREHİSTORYA) ortaçağa değin yerleşilmiştir. 900km²'lik alana yayılan bu ova, batıdan Amanos Dağları, kuzeyden Karasu, güneyden Asi ve doğudan Afrin vadileriyle sınırlanmıştır. Höyükler, bugün kurutulmuş olan Amik Gölü'nün kuzeydoğu ve güneyindeki verimli alanlarda ve söz konusu akarsuların vadilerinde konumlanmıştır. 19.yy'da birçok gezginin ziyaret ettiği bölgede 1905'te Princeton Üniversitesi'nden bir ekip Antik Çağ ve Erken Hıristiyanlık dönemine ilişkin kalıntıları saptamaya yönelik bir yüzey araştırması gerçekleştirmiş; 1933-36 arasında Chicago Üniversitesi Doğu Bilimleri Enstitüsü ovada, R.J.Braidwood başkanlığında yüzey araştırmaları yapmıştır. Suriye'deki çalışmaları tamamlayıcı nitelikteki bu araştırmalar sonucunda 178 höyük saptanmış; bunlardan sekizinde kazı yapılmıştır. Amik Ovası'nın kronolojisi belirlenirken Tel Cüdeyde temel alınmış, kimi ayrıntılar da Çatal Höyük ve Tel Tayinat'tan elde edilen buluntularla açıklanmıştır.

Neolitik Çağ'a tarihlenen Amik A ve B evreleri, ÇANAK-ÇÖMLEK'le tanımlanır. Höyüklerde sınırlı alanda kazı yapılması ve Neolitik katların su altında bulunması nedeniyle çok fazla mimari kalıntı elde edilememiştir. Kaba hamurlu basit mutfak kapları, koyu renkli AÇKI'lı kaplar, baskı bezekli örnekler çoğunluktadır. Baskı bezeklilerde çentik, çizgi ve yarım ay örgeleri yaygındır. B evresinde, ince hamurlu özenle yapılmış çanak-çömlek ortaya çıkar. Suriye-Filistin kültürüyle ilişkili ÇAKMAKTAŞI ve OBSİDYEN aletler arasında çoğunluğu mızrak uçları oluşturmaktadır. C, D, E ve F evreleri genellikle yüzey araştırmalarıyla saptanan Kalkolitik Çağ (→PREHİSTORYA) buluntularıyla tanımlanır. Obeyd ve Halaf tipi çanak-çömlek Amik Ovası'nda MEZOPOTAMYA kültürünün varlığını göstermesi açısından önemlidir. İlk ve Orta Kalkolitik'in en iyi araştırıldığı höyük Tel Kurdu'dur. Höyükte Orta Kalkolitik Çağ'a ait stilize kadın HEYKELCİK'leri ve sapan taşları ilginç buluntulardır.

Son Kalkolitik Çağ içinse Tel Cüdeyde dikkate değer buluntular vermektedir. Dörtgen planlı, çok odalı, taş temelli, kerpiç ev kalıntılarına rastlanan bu höyükte çoğu çark yapımı çanak-çömlek, yamuk kesitli orak bıçaklar, yassı taş baltalar, taş kaplar ve MÜHÜR'ler, gelişmiş bir kültürün varlığını ortaya koymaktadır. G, H, I, J evreleriyle belirlenen İlk Tunç Çağı, Amik Ovası'nın gerek siyasal gerek kültürel açıdan en parlak dönemlerinden biridir. Ele geçen zengin buluntular da bu kanıyı doğrulamaktadır. Mimaride daha özenli bir işçilik söz konusudur ve SARAY olarak adlandırılan büyük yapılar dikkati çeker. H evresinde Karaz ya da Khirbet Kherak adıyla bilinen, Suriye-Filistin ilişkili çanak-çömlek ortaya çıkar. Ayrıca, Güney Anadolu ya da İslâhiye bölgesinde görülen kırmızımsı turuncu renkli bezeksiz ya da çizgi bezekli kaplar tipiktir. Araç-gereç yapımında genellikle tunç, zaman zaman da bakır kullanıldığı görülür. Tel Cüdeyde'de bir kumaşa sarılı olarak bulunan ve İlk Tunç Çağı'nın başına tarihlenen bakırdan yapılmış altı insan heykelciği Amik Ovası'nın en ilginç buluntularıdır. İlk Tunç Çağı sonunda kısa bir süre AKAD egemenliğinde kalan ova, Orta Tunç'un başlarında BABİL Krallığı'na bağlı Yamhad Krallığı'nın topraklarına katılmıştır. Bu dönemde krallığın bölge merkezi, güçlü surları, büyük saray ve tapınak kompleksleriyle önemli bir kent olan Tel Açana'dır (Alalah). Geç Kalkolitik Çağ'dan Demir Çağı'nın başlarına değin kesintisiz iskân edilmiş kentte, heykelcilik ürünlerinde Mezopotamya, fildişi oymacılığında FENİKE etkilerini, çanak-çömleğinde de KİLİKİA ve Anadolu izlerini görmek mümkündür.

Tunç Çağı'nın sonlarına değin HİTİT, Hurri-Mitanni ve MISIR arasında el değiştiren Amik Ovası yerleşmelerinden Tel Açana, Çatal Höyük ve Tel Tayinat merkez olma özelliklerini korumuşlardır. GEÇ HİTİT kent-devletleri dönemindeyse Kanula'nın (Çatal Höyük) merkez olduğu Hattina/Hattena Krallığı kurulmuştur. Antakya, Amik Ovası ve çevresini kapsayan bu krallık ASUR belgelerinden edinilen bilgilerle tanınmaktadır. İlk kez II.Asurnasırpal döneminde (MÖ 883-859) Asur saldırısıyla karşılaşan krallık topraklarının bir bölümü MÖ 858'de III.Salmanassar (hd.MÖ 858-824) tarafından işgal edilmiştir. MÖ 831 tarihli Asur belgeleri Hattina Krallığı'ndaki karışıklıktan söz etmektedir. Gene yazılı kaynaklara dayanılarak bu tarihten sonra Arami bir kültürün etkisinin var olduğu ileri sürülebilir. Ülkenin adı, "Unqi/u" ya da Aramca söylenişiyle "Amq" (b.Amik) olmuştur. MÖ 8.yy'da Asur egemenliğini kabul eden Geç Hitit Kent-Devletleri'yle birlikte Hattina Krallığı ve dolayısıyla Amik Ovası da Asur vilayetine dönüşmüştür.

Amik ovası 0 evresi olarak belirlenen Geç Hitit dönemi, Çatal Höyük'te surla çevrili, birbiri üstüne inşa edilmiş çok evreli bir yerleşmeyle tanımlanmaktadır. Ancak, yapım tekniği ve malzemenin yanı sıra planlama açısından da merkezî bir kent niteliğinde değildir. Bu döneme ilişkin en önemli kalıntılar Tel Tayinat'ta ortaya çıkarılmıştır. Höyüğün tepesinde BİT-HİLANİ tipinde dört katlı bir saray, yks.29x58m boyutlarındaki bu yapının arkasında da, ondan hemen önce yapıldığı anlaşılan bir tapınak yer almaktadır. Taş döşeli bir cadde ya da alanın doğusunda bulunan tapınak, *in antis* planlı (→IN ANTIS TAPINAK) bir girişle, sonunda küçük bir kutsal mekânın bulunduğu uzun bir CELLA'dan oluşmaktadır. ORTHOSTAT'lı giriş kapılarıysa Geç Hitit kentinin savunma düzenine ilişkin kalıntılardır. Tel Cüdeyde'de 0 evresinin hiçbir yapı katında, plan ve yapım özellikleri açısından değişim göstermeyen bir yerleşme vardır. Hatta çoğunlukla bir önceki evreye ait yapılar onarılarak yeniden kullanılmıştır.

Geç Hitit dönemi sonrasında çok fazla buluntu elde edilemeyen Amik Ovası'nda, ancak Çatal Hö-

yük ve Tel Cüdeyde'de Erken Hıristiyanlık (→GEÇ ANTİK) ve BİZANS dönemlerine ait kalıntılar ortaya çıkarılmıştır. S evresi olarak tanımlanan Erken Hıristiyanlık kalıntıları, duvarlarla çevrili bir avlu içinde yer alan küçük bir kilise, dinsel işlevli ek yapı ve çok odalı bir evle, kutsal alanın çevresindeki evlerden oluşmaktadır. Çatal Höyük'teyse T (Bizans) ve U (ortaçağ Arap) evrelerine ilişkin bir köy yerleşmesi bulunmuştur.
0586, 1556. *İ.Baysan*

AMİSOS
Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius'a (MS 23-79) göre Amisos, Kuzey Anadolu'da PONTOS bölgesinde, modern Samsun'un kuzeybatısında yer alan Kalyon Burnu üstünde kurulmuş bir kıyı kentiydi. Kentin doğal limanı yoktu. Burnun iç tarafında, bugünkü limanın kuzeyinde dalgakıranla oluşturulmuş yapay bir limana sahip olan Amisos, gerek iç bölgelerle olan ticaret ilişkilerinin canlılığı, gerek Sinope (b.Sinop) ve Trapezous (b.Trabzon) limanları arasındaki kullanılabilir tek liman olması nedeniyle Antik Çağ'da önemli bir yere sahipti.

MÖ 7.yy'ın ortalarında, Karadeniz kıyısında yeni yerleşmeler kurmaya ve Karadeniz ticaretini buralardan yürütmeye çalışan İonialılar (→İONİA) tarafından kurulmuştur. Antik kaynakların bazıları kentin kurucuları olarak Miletoslular'ı, bazılarıysa Phokaialılar'ı göstermektedir. MÖ 5.yy'da Ameinokles komutasındaki Atinalılar tarafından ele geçirilen kentin adı "Peiraeus" olarak değiştirilmiştir. MÖ 4.yy ortalarında PERS egemenliği altına giren kent, Makedonya kralı Büyük İskender döneminde (MÖ 336-323) özerk bir yönetime kavuşmuştur. Bu arada da yeniden Amisos adını almıştır. Amisos, MÖ 3.yy'da Pontos Krallığı'nın egemenliği altına girmiş, krallığın önemli merkezlerinden biri olarak büyük yapılarla donatılmış ve sınırları genişletilmiştir. Kentte Pontos kralı Mithridates Eupator'un bir sarayı vardı. Kral ayrıca tapınaklar yaptırmış ve ana kentten belirli bir uzaklıkta surlarla çevrilmiş bir uydu kent inşa ettirerek buraya "Eupatoria" adını vermişti. MÖ 71'de Romalı komutan Lucullus tarafından yağmalanan ve büyük bir bölümü yakılan Eupatoria gene aynı kişi tarafından onarılmış ve toprakları genişletilerek bağımsızlığı geri verilmiştir. MÖ 48-47 kışında II.Pharnakes tarafından ele geçirilen Amisos, Caesar tarafından yeniden bağımsız kent olarak ilan edilmiştir. MÖ 36'da Antonius tarafından desteklenen bir tiran yönetimi eline geçirdiyse de MÖ 31'de Octavianus döneminde buradan uzaklaştırılmış ve kent yeniden özgürlüğüne kavuşturulmuştur.

19.yy'a ait gezi notlarında, *akropolis*'te sur duvarları ve yarım daire biçiminde kule kalıntılarının bulunduğu belirtilen kentten günümüze çok sayıda önemsiz YAZIT ve SİKKE dışında hemen hemen hiçbir kalıntı ulaşmamıştır. Bugün yalnızca birkaç yeraltı sarnıcı ve burnun dik yamaçlı kıyılarında kayalara oyulmuş mezar odaları görülmektedir. Ayrıca son yıllarda antik kent sınırları içinde bulunan ve üstünde Akhilleus'la Thetis betimlerinin yer aldığı bir MOZAİK, Samsun Müzesi'nde sergilenmektedir. Antik kentin yayıldığı kesim bugün askeri üs sınırları içinde kalmış ve kente giriş kısıtlanmıştır. *S.Tugay*

AMMANATI, Bartolommeo (1511, Settignano, Floransa yak.-1592, Floransa)
İtalyan mimar ve heykelci.
MANİYERİZM dönemi sanatçılarındandır.

MICHELANGELO ve J.SANSOVINO'nun etkisi altında kalmış olan Ammanati (Ammannati), 1540'larda Sansovino'yla Venedik'te *San Marco Kütüphanesi*'nin yapımında çalışmıştır. Orta ve Kuzey İtalya'nın çeşitli kentlerinde yapıtlar veren sanatçı 1550'lerde Roma'ya gitmiş ve VASARI tarafından Papa III.Julius'la (pd.1550-55) tanıştırılmıştır. Bundan sonra Vasari ve VIGNOLA'yla birlikte 1552'de papalığın yazlık konutu *Giulia Villası*'nda, 1553'te de *S.Pietro in Montorio*'da *Del Monte Mezar Anıtları*'nda çalışmış, ayrıca gene Roma'da yks.1582-85 arasında *Collegio Romano*'yu yapmıştır. Ammanati'nin en önemli yapıtları Floransa'dadır: 1558-70 arasında *Pitti Sarayı*'nı, bir bölümünü kendi düzenlemiş olduğu Boboli Bahçeleri'ne açılan bir avlu ekleyerek ve ön cepheyi yeniden tasarlayarak büyütmüş; Arno Irmağı üzerinde üç kemerli ünlü *S.Trinita Köprüsü*'nü (1570) yapmıştır. Bu köprü 1944'te yıkılmış, 1957'de yeniden yapılmıştır. Ammanati 1560'ta Michelangelo'nun tasarımına bağlı kalarak *Medici-Lorenzo Kütüphanesi*'nin ana merdivenlerini gerçekleştirmiştir. Heykelcilik alanındaki en önemli yapıtı sayılan *Neptün Çeşmesi* de (1571-75) bu kentte, Signoria Meydanı'ndadır. Sanatçı, 16.yy'da özellikle Floransa'da yaygın olan Maniyerizm'in etkisi altında kalmıştır. Mimarlık yapıtları yalın, zarif ve gerek ölçek gerek tasarım açısından anıtsaldır. Heykelcilik yapıtlarındaysa ince ve uzatılmış figürlerle ayrıntılı kompozisyonlar egemendir. Ammanati, son yıllarında dönemin dinsel olaylarına yakın ilgi duymuş, Karşı-Reform hareketinin etkisiyle önceden yaptığı din dışı yapıtlarını, dolayısıyla RÖNESANS'ın hümanist ruhunu reddetmiştir. *Z.Rona*

AMORF (Fr.*amorphe*'tan)
BİÇİM'i belirli bir düzene uymayan. Tanımlanması zor, düzensiz biçimlerde bulunan mineral, madde ya da nesneler için kullanılır.

AMORİUM
Afyon'un 70km kuzeydoğusunda, Emirdağ ilçesinin 12km doğusunda ve Sakarya Irmağı'nın kaynağı yakınlarında yer alan Amorium antik kenti Doğu PHRYGİA'dadır. Yunan coğrafyacı Strabon (MÖ 64/63-MS 19/24), adına ilk kez MÖ 2./1.yy'a ait Helenistik Dönem (→YUNAN) SİKKE'lerinde rastlanan Amorium'da, tarihöncesine (→PREHİSTORYA) ve HİTİT dönemine ait büyük bir höyüğün bulunduğundan söz eder. 1836'da W.J.Hamilton tarafından bulunan Amorium, ROMA, Geç Roma (→GEÇ ANTİK), Karanlık Çağlar ve 14.yy'a değin ortaçağı kapsayan kaynaklarda yer almaktadır. Kentin özellikle Karanlık Çağlar'da, 838'deki Arap kuşatmasına değin geliştiği anlaşılmaktadır.

Oxford Üniversitesi'nden R.Martin Harrison, 1987'de ören yerinde yaptığı yüzey araştırmasının ardından 1988'de Amorium kazılarına başlamıştır. Günümüzde de (1994) sürdürülen çalışmalarda [1993'te Harrison'ın ölümü üzerine kazılar Chris Lightfood başkanlığında yapılmaktadır] höyüğün ve aşağıda, bugünkü köyün içinde kalan güneydeki alanın Helenistik ve Roma dönemlerine ait olduğu, ayrıca 5. ve 6.yy'larla 7.yy başlarında da burada büyük bir Aşağı Kent'in varlığı kesin olarak saptanmıştır. Ancak, 7.yy sonlarında yalnızca Yukarı Kent'in kalıp kalmadığı kesin anlaşılamamıştır. Yüzey araştırması sonucunda planı açıkça belirlenen kentte bugüne dek yapılan iki sondaj ve dört açma çalışması sonucunda ele geçen ÇANAK-ÇÖMLEK'in çoğu yerel yapımdır. Toplam 195 farklı biçimi saptanan bu çanak-çömleğin, öteki küçük buluntular ve sikkelerin yanı sıra Karbon-14 yönteminin de (→TARİHLENDİRME YÖNTEMLERİ) yardımıyla kesin tarihlendirilmesi yapılabilecektir. Ay-



AMMANATI, Bartolommeo, *Zafer Alegorisi*, 1540, mermer, yük. 260.9 cm.

rıca hepsi de 11.yy sonlarına ait olan 22 bakır ve bir altın sikke bulunmuştur. Ortaçağ dönemi, bir olasılıkla ANADOLU SELÇUKLU'yu da kapsayarak 14.yy'a değin süren Amorium'un, Türk döneminde 15.yy'dan 1892'ye, ören yerinde küçük bir köyün kurulmasına değin terk edildiği saptanmıştır.

Kazı çalışmaları sırasında kentte Helenistik Dönem'e ait pişmiş toprak KANDİL'ler; Roma ve Geç Roma dönemlerine ait mermer heykelcilik ürünleri, mimari elemanlar ve yazıtlar; bir olasılıkla Karanlık Çağ'a ait çok sayıda cam halka; üstü Arapça yazıtlı, bir olasılıkla EMEVİ döneminden (661-750) 500 gr'lık bir tunç ağırlık; 10.yy'a ait heykelcilik ürünleri ve yazıtlarla (*templon*) gene bir olasılıkla SELÇUKLU'yu da kapsayan daha geç döneme ait heykelcilik ürünleri ele geçirilmiştir.

1599. ***R.M.Harrison***

AMOS → **MUĞLA** (Marmaris)

AMPHİPROSTYLOS → **PROSTYLOS**

AMPİR

FRANSA'da Napoléon'un imparator olduğu 1804'ten 1815'e değin süren ve YENİ-KLASİKÇİLİK akımının bir evresi olan üslup. Temelde bir bezeme (→İÇ MİMARLIK), MOBİLYA ve giysi stili olmakla birlikte, mimarlık, resim ve heykel alanlarında da kendini göstermiştir. Fransa'da mimarlık, 1789 Devrimi'nden sonra 10 yıllık bir duraklama dönemine girmiş, ülkenin genel durumu yapım etkinliğine el vermediğinden mimarlık çalışmaları proje düzeyinde sürdürülmüştür. İmparatorluk döneminde, ekonomik durumun yeniden düzene girmesiyle mimarlık etkinlikleri artmıştır. Napoléon'un denetimi altında gelişen Ampir üslubu, eski rejimin (*ancien régime*) XVI.Louis üslubundan görkemli anıtsallığıyla ayrılır. Napoléon'un Mısır ve İtalya'da kazandığı zaferler, bir yandan bezeme simgelerinin savaşla ilişkili bir nitelik kazanmasına neden olurken, öte yandan bu ülkelerin geçmişteki mimarlık yapıtlarının büyüklük ve soyluluk gibi biçimsel özellikleri Fransız mimarlarınca örnek alınmıştır. Bu durum çağın tarihsel-arkeolojik verilerle biçimlenen mimarlık düşüncesiyle de uyum göstermiştir. İmparator, Paris'i ikinci bir Roma yapmak istediğinden, ZAFER TAKI, DİKİLİTAŞ ve TAPINAK türü yapılar öncelikle ele alınmış; İtalya'da öğrenim görmüş olan Napoléon dönemi mimarları bu yapıları kolaylıkla gerçekleştirmiştir. Dönemin ünlü mimarları FONTAINE ve PERCIER'nin Austerlitz Zaferi anısına birlikte gerçekleştirdikleri *Arc du Carousel* (1806), Jean-Baptiste Lépere'in (1761-1844) *Traianus Sütunu*'ndan esinlenen *Vendôme Sütunu*, Étoile Meydanı'nda bulunan ve 1806-36 arası CHALGRIN'in projesinden Abel G.Blouet'nin (1795-1853) tamamladığı *Zafer Takı*, VIGNON'un *Madeleine Kilisesi* (1807), Alexandre-Théodore Brongniart'ın (1739-1813) *Borsa Binası* (1808-13), Fransız Ampir üslubunun başlıca örnekleridir. Büyüklük etkisinin aranan bir özellik olduğu bu üslupta yalın Antik Çağ biçimleri kullanılmış, bezeme sınırlı tutulmuş, düz yüzeylerde çok alçak kabartmaya yer verilmiştir. Sağır duvarlar Eski MISIR yapılarından kaynaklanır; ayrıca masif ayaklar, Mısır ve Dor sütun başlıkları sık sık kullanılmıştır. Sütunlu ve üçgen alınlıklı girişler, yalın yuvarlak kemerler (çoğu kez üçlü gruplar halinde), Antik YUNAN ve ROMA mimarlığına olan bağlılığı ortaya koyar. Oranları insan boyutunun çok üstünde olan bu yapılara SİMETRİ egemendir. Dönemin bezemesi, mimarlıkta olduğu gibi Antik Yunan-Roma ve Mısır etkilidir. Bunların yanı sıra çatılmış silahlar, kasklar, bayrak demetleri, davullar, balta ve zırh gibi örgelerin kullanılmasıyla bezemede savaş teması ağırlık kazanmıştır. Defne yaprağından taçlar, kanatlı zafer simgeleri, GROTESK masklar, kartal, GRİFON ve SFENKS'ler bu üslubun bezeme programında yer alır. "Carrara beyazı"ndan (Carrara, İt.) "antik yeşil"e (İt.*verde antico*; Fr.*vert antique*) tüm tonlarıyla mermer kullanılmıştır. Öte yandan, resim alanında da J.-L.DAVID'in *Napoléon ile Josephine'in Taç Giymesi* (1805-07, Louvre Müz., Paris) ile Antoine-Jean Gros'nun (1771-1835) *Abukir Çarpışması* (1806) ve *Eylau Çarpışması* (1808) gibi savaş resimleri, Ampir'in önemli örnekleri arasında sayılmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda da özellikle II.Mahmud (1808-39) ve Abdülmecid (1839-61) dönemlerinde Ampir üslubunda CAMİ, ÇEŞME vb anıtsal yapılar yapılmıştır. Ayrıca →OSMANLI mimarlığı ve sanatı.

0561, 1278, 1630. ***S.Germaner***

AMPULLA → **LİTURJİ**

AMSTERDAM OKULU → **DIŞAVURUMCULUK (Mimarlıkta Dışavurumculuk)**

AMULET (Lat.*amuletum*: tılsım'dan)
İng.*amulet*, Fr.*amulette*, Alm.*Amulett*.
Kötülükleri uzaklaştırdığına, uğur getirdiğine, hastalıkları iyileştirdiğine ve özel güçlere sahip olduğuna inanılan, doğal ya da insan eliyle yapılmış nesne; bir tür nazarlık ya da muska. Üstte taşınabildiği gibi çeşitli yerlerde de saklanabilir. Değerli taşlar, metaller, hayvan dişleri ve pençeleri gibi pek çok doğal nesne amulet olarak kullanılmıştır. Amuletin kökeni Eski MISIR'a dayanır. Mısırlılar kendilerini kötü günlerden, düşmanlardan ve tehlikelerden korumak için SKARABE, engerek başı, sembolik gözler ve KARTUŞ gibi amuletler kullanmıştır. Pek çok uygarlıkta da hematit, yeşim, ametis, LAPİS LAZULİ ve kantaşı gibi taşların kendilerine özgü koruyucu güçleri olduğuna inanılmıştır. Bir inanışa göre mercan, şeytanın evlerdeki kötü etkisini uzaklaştırma gücüne sahiptir. Hıristiyanlık'ta *encolpia* denen amulet, haçlar, aziz kemikleri vbg dinle ilgili RÖLİK'lerdir. Boyna asılarak taşınanlar *periapta*, ikiye katlanabilenler *pyctacium* adını alır.

AMUT (Ar.) = **DİKME; SÜTUN**

ANADOLU SELÇUKLU mimarlığı ve sanatı

Anadolu'nun 11.yy'ın son çeyreği içinde Türkler tarafından fethine başlanmasından, 14.yy başına değin uzanan dönemde Anadolu Türk sanatı, ülkenin siyasal heterojenliğine koşut olarak çok parçalı bir görünüm sunmaktadır. Bu dönemde (1077-1308) Anadolu Selçuklu Devleti ülkenin Türkler'in elinde bulunan tüm yörelerine egemen olmadığı gibi, sınırları da sürekli bir değişkenlik göstermiştir. Örneğin, önceleri DANİŞMENDOĞLU, SALTUKOĞLU, MENGÜCEKOĞLU ve ARTUKOĞLU devletleri gibi siyasal birimler Anadolu Selçuklularıyla birlikte ülkeyi paylaşmaktaydılar. 13.yy içinde Artukoğulları'nın dışında bunlar ortadan kalkmış, Artukoğulları'ysa Selçuklular'a bağımlı duruma gelmiştir. Bununla birlikte, bu parçalanmış siyasal görünüm sanatsal davranış farklarını açıklamada ender olarak yararlı olabilmektedir. Daha açık bir deyişle, belirli sanatsal gelenekler mutlaka belirli siyasal birimlere özgü değildir. Bu nedenle, Erken Dönem Anadolu Türk sanatı için siyasal örgütlenmeleri temel alan bir sınıflandırma geçerli olmaz. Ayrıca, farklı sanatsal gelenekleri izleyen fark-

lı yöreler arasında da sınır belirsizlikleri söz konusudur.

14.yy öncesinin Anadolu'sunda onaylanmış bir üslubun özelliklerini gösteren genel bir Anadolu Selçuklu sanatından, hatta genel bir Anadolu Türk üslubundan söz etmek olanaksızdır. Ama bir üslup olarak billurlaşmasa da, 11.-13.yy arasının Anadolu Türk sanatını bir bütün olarak ele alıp incelemek kaçınılmaz bir zorunluluktur. Dönemin sanatının bazı temel özellikleri vardır ki, bunlar yalnızca Anadolu Selçuklu Devleti'nin egemenliği altındaki topraklar için değil, hangi siyasal birime ait olursa olsun, tüm Anadolu Türk toprakları için geçerlidir. Bu nedenle, Anadolu Selçuklu sanatı terimi, sözü edilen dönemde Anadolu'da üretilmiş Türk-İslam yapıtlarının bütününü içerecek bir anlam genişliğinde düşünülmüş ve Anadolu Türk sanatının ilk dönemi olarak tanımlanmıştır.

Ana ayırıcı özelliklerinden ötürü, Erken Dönem Anadolu Türk sanatını başka bir geleneğin, örneğin İRAN geleneğinin Anadolu'daki izleyicisi saymak olanaksızdır. Doğal olarak bazı yapıtlar özgün yerli ürünler sayılamasalar bile, genelde Erken Dönem Anadolu Türk sanatı özgün olarak nitelenmeye hak kazanmaktadır. Ama söz konusu dönem için özgünlük sözcüğü, bu çağda kullanılmış tüm biçim ve örgelerin Anadolu Türk sanatına özgü olduğu anlamına gelmez. Tersine, bunların çoğunun kökeni başka toplumların sanatlarında bulunur. Büyük kültür odaklarının ortasında konumlanan Anadolu'da, Türkler'in sıfırdan başlayarak ürünler vermek zorunda kalmadıkları açıktır. Bu nedenle, dönemin temel özelliklerinden birincisi, yapıtların ikili bir "sinkretizm"in ürünü oluşudur. Yani hem aynı yapıt üzerinde farklı gelenek ve anlayışların izlerini görmek olanaklıdır, hem de farklı yapıtlar farklı geleneklere ait olabilmektedir. Bu durumun da kanıtladığı gibi, 11.-13.yy'ların Anadolu'su her tür eğilim ve anlayışın denenmesine açık bir ortam kimliği göstermektedir. Bu dönemde bütün İslam ülkelerinden sanatçıların geldiği ve ürünler verdiği, yazıtlardaki kayıtlardan anlaşılmaktadır. Her gelenin Anadolu'ya kendi yetiştiği ortamdan bir şeyler taşıdığı kesindir. Üstelik, Anadolu'nun yerli gelenekleri de, doğal olarak Türkler'in gelişiyle birlikte hemen silinmemiş, etkilerini yeni yapıtlarda da göstermiştir. Konyalı olduğu adından da anlaşılan KALÜYAN-EL-KONEVİ gibi Anadolu kökenli Hıristiyan mimarların varlığı bilindiğine göre, bu şaşırtıcı değildir. Erken dönemin bir başka önemli özelliğiyse, söz konusu "sinkretizm"in ürünlerinin zaman ve mekândaki dağınıklığıdır. Öyle ki, farklı gelenekler ve anlayışlar Anadolu'nun her yöresine ve 11.yy'dan sonraki 200 yıllık sürenin tümüne yayılır.

Erken Dönem Anadolu Türk sanatının temel özelliğinin "sinkretizm" olduğu söylendiğinde, bununla söz konusu dönem yapıtlarında ortak bir biçim dilinin oluşmadığı anlatılmaktadır. Henüz, yapıtı oluşturan biçim ögeleri bir bireşimde bütünleşebilmiş değildir. Hemen her örnekte farklı bileşimler denenmekte, çok ender bazı ürünlerse doğrudan doğruya yabancı bir geleneğe bağlanabilmektedir. Üstelik, aynı sanat dalında farklı eğilimler görülmekle kalmaz, her bir sanat dalında da uygulamayı yönlendiren anlayış, ayrı bir yabancı ya da yerli gelenekle bağlantılıdır. Örneğin, çinide İran, halı sanatında eski Türk, taş işçiliğinde de yerli Anadolu gelenekleri ağır basar. Bu nedenle, Erken Dönem Anadolu Türk sinkretizminin, yalnızca tek tek ürünler için değil, tüm sanat dalları genelinde de söz konusu olduğu söylenebilir. Bir sanat dalının tekil ürünleri gibi, o sanat dalının kendisi de, genel olarak üzerinde konumlandığı gelenekten yola çıkarak bir arayış içinde bulunmaktadır. Bu bağlam içinde, hem sanat dallarının her biri ayrı geleneklere ağırlık verdiği için genelde homojen bir sanatsal görünüm oluşturmaz, hem de her sanat dalının içindeki tekil ürünler kökendeki geleneğe bağlı kalmaksızın ondan sürekli olarak uzaklaşır. Sonuçta oluşan sanat ortamı benzersiz bir deneycilik ve çeşitlilik göstermektedir. Dolayısıyla Selçuklu Anadolusu, yarattığı ürünlerin estetik düzeyi açısından değil, oluşturduğu hoşgörülü ve her denemeye açık ortam nedeniyle önemlidir. Bu ürünlerde bazan üstün bir tasarım becerisi görülse bile, bu yine de genelleşmiş bir üslubun varlığından kaynaklanmaz ve tek defaya özgüdür.

Mimarlık:

11.-14.yy arasının Anadolu'sunda en ağırlıklı sanat dalının mimarlık olduğu söylenebilir. Öteki dallardan üzerinde yeterli bilgi edinilebilenler de, örneğin, çini, ahşap ve taş işleme sanatları gibi yine mimarlıkla bağlantılı olanlardır. Anadolu'da Türk çağının ilk yapıları Güneydoğu'da bulunur. Bu bölgenin bir kesimi 11.yy'ın ikinci yarısında başlayan Türk akınlarından önce de İslam egemenliği altındaydı. Dolayısıyla, Güneydoğu Anadolu'nun erken dönemde büyük bir mimari etkinliğe sahne olması doğaldı. Gerçekten de, 11. ve 12.yy'larda bu yörede gerçekleştirilen yapılar, örneğin, bir *Sivas Ulucamisi*'yle (1197) karşılaştırıldığında, çok daha güçlü bir tasarım ve yapım becerisi sergiler. En eski İslam dönemi Anadolu yapılarından biri olan *Diyarbakır Ulucamisi*, 1091/92 (H.484) tarihli yazıtına göre bir BÜYÜK SELÇUKLU ürünüdür. Bununla birlikte, Selçuklular dönemi İran'ında gelişen bir anlayışı izlemez ve doğrudan doğruya Şam'daki *Emeviye Camisi*'nin (705-715) plan şemasını (→EMEVİ) yineler. Bu plan düzeninde, kıble duvarına paralel üç SAHIN, mihrabın önünde yükseltilmiş bir dik sahınla kesişmektedir. Bu şema söz konusu bölgede bir daha hiç kullanılmazsa da, sonraki dönemlerde bazı genel özellikleri başka dinsel yapılarda da yinelenir. Bunlar, kıble duvarına paralel uzunlamasına sahınlar biçiminde gelişme, dış mekâna kıbleye karşıt yönde yer alan çok sayıda kapıyla açılma ve MİHRAP'ın ya da mihraba dik eksenin vurgulanması gibi bazı çok genel niteliklerdir. Örneğin, *Bitlis Ulucamisi* (1150) böylesi özellikler gösterir; kıbleye paralel üç sahınlı, dışa eş boyutlu üç geniş kapıyla açılan ve mihrap önü mekânı KUBBE'yle vurgulanmış bir yapıdır. Ama bu denli erken bir örnekte bile, mihrap önü kubbesinin dıştan, silindirik kaideli konik bir KÜLAH'la belirginleştirilmesi, çevredeki İslam ülkelerinin sanat gelenekleriyle açıklanamayacak Anadolulu bir gelişmeyi haber vermektedir.

12.yy boyunca Güneydoğu Bölgesi, Anadolu'nun sanatsal etkinlikler açısından en üretken yöresi olmayı sürdürür. Artukoğulları döneminde yapılan üç cami, *Silvan* (12.yy 2.çeyreği), *Mardin* (1176) ve *Kızıltepe* (bit.1204) *Ulucamileri*, mihrap önü kubbesini anıtsal boyutlara ulaştırma çabaları nedeniyle özellikle önemlidir. Bunlardan en eskisi olan *Silvan Ulucamisi*'nin özgün örtü sistemi konusunda kesinlik yoksa da, yazıtına göre 1152-76 arasındaki bir tarihte yapılmış olması gereken mihrap önü kubbesi, Anadolu'da merkezî mekân anlayışına doğru atılmış ilk adımdır. Buna karşılık, *Mardin Ulucamisi*'nde mihrap önü kubbesi Silvan'daki kadar güçlü bir mekân belirleyici değildir. *Kızıltepe Ulucamisi*'yse plan şeması açısından Mardin'dekini izlerse de, simetrik dengeli planı ve özenli taş işçiliğiyle önceki örneklerin hepsinden daha başarılı bir tasa-

rıma sahiptir. Cami tasarımının önemli ürünler verip ileriye dönük atılımlara giriştiği bu yıllarda, Güneydoğu Anadolu'nun erken dönem mimarlığı öteki yapı türlerinde aynı gelişimi göstermemiştir. Örneğin MEDRESE'ler büyük oranda Suriye Zengi mimarlığının (→ATABEKLER) etkisinde kalmış, bunlarda yeni denemeler görülmemiştir. Diyarbakır'da *Zinciriye* (1198) ve *Mesudiye* (1198-1223) *Medreseleri* söz konusu mimarlığı en yetkin biçimde yansıtan ürünlerdir. Bu etkiler hem planda (örneğin, dışa üç kapıyla açılan bir mescit bölümünün varlığı), hem de taş işçiliğinde ve bezemelerde gözlemlenir. Aynı yüzyıllarda İç ve Doğu Anadolu'da hızla gelişmekte olan anıtsal mezar yapılarınaysa bu yörede pek rastlanmaz. Bu durum ticaret yapıları ve kervansaraylar için de geçerlidir. Dolayısıyla, genelde 11.-13.yy'lar Anadolu'sunda tasarım anlayışlarının coğrafi dağılımı belirlenmek istendiğinde, böylesi bir bölgeleme ancak Güneydoğu'yla iç bölgeler arasında söz konusu olabilmektedir.

Güneydoğu Anadolu'da mihrap duvarı boyunca uzunlamasına gelişen mihrap önü kubbesiyle vurgulanmış bir cami planı şeması gelişirken (→CAMİ), ülkenin yeni İslamlaşan yöreleri farklı arayışlar içindedir. Buralarda çevredeki İslam ülkelerinin mimari geleneklerinden hızla uzaklaşan yeni bir tasarım anlayışı filizlenmektedir. *Sivas Ulucamisi* gibi bazı ULUCAMİ örneklerinde, kökeni İslam'ın başlangıç yıllarına değin inen düz çatılı, çok ayaklı ve mihrap duvarına dik doğrultuda sahınlardan oluşmuş bir plan şemasına rastlanırsa da, bu şema Orta Anadolu'da pek az uygulanmıştır. Örneğin, Danişmendoğulları'nca yaptırıldığı sanılan *Niksar Ulucamisi* (1145), eş açıklıklı ayaklardan oluşan bir strüktüre sahiptir; ama bu yapı da, örtü sistemi çapraz tonozlardan (→TONOZ) oluştuğu için eski Arap camilerinden farklılaşmıştır. Üstelik, ileride Anadolu camileri için neredeyse genelleşecek bir özellik, bu örnekte ilk kez ortaya çıkar: Caminin ibadet mekânı mihrap duvarına paralel değil, dikey olarak gelişmiştir. Bazı araştırmacıların "bazilikal" diye nitelediği bu şemanın (→BAZİLİKA) belki KİLİSE'den esinlendiği söylenebilirse de, sonuçta ortaya çıkan mekân düzeni, kilisedeki doğrultu belirleyici ve eksensel etkiden tümüyle yoksundur; çoğunlukla, ancak plan üstünde kavranabilir. Kilise mimarlığından etkilenme söz konusuysa bile, bunun çok özgür bir yorumdan öteye gitmediği görülür. Bu durumun tek ayrıcalıklı örneği Divriği *Kale Camisi*'dir (1181). Adı geçen örnekte bazilikal oluş yalnız planda değil mekânda da kendini duyurur. *Kale Camisi*'nde ana sahın mihraba dik uzanan bir beşik tonozla örtülerek vurgulanmış, iki yan sahınsa kubbeli strüktürlerinin yarattığı karşıtlıkla bu etkiyi güçlendirmiştir.

Sonraki dönemlerde mihraba dikey gelişen cami planlarının pek çok çeşitlemesiyle karşılaşılır. *Kayseri Ulucamisi* (1205), Niğde *Alâeddin Camisi* (1223), Tunceli-Mazgirt *Elti Hatun Camisi* (1229), *Divriği Ulucamisi* (1229) ve Kayseri'de *Huand Hatun Külliyesi*'nin camisi (1238) böyle bazilikal planlı yapılardır. Bunların içinde belki de en önemlisi olan *Divriği Ulucamisi*'nde (→MENGÜCEKOĞLU) söz konusu plan varlığını sürdürürse de, mihrap önü kubbesi hem içte hem de dışta vurgulanarak bazilikal doğrultunun etkisi büyük ölçüde giderilmiştir. Örtü sisteminin başka özellikleri de bu duruma katkıda bulunur. Yapıyı oluşturan her bir strüktürel birim, farklı biçimde bir tonozla örtülüdür. Aynı çeşitlilik TAÇKAPI'larda da gözlemlenir. Divriği'de, bitişikteki ŞİFAHANE'yle birlikte dört taçkapısı bulunan bu KÜLLİYE'de, girişlerin her biri apayrı tasarım anlayışlarıyla biçimlendirilmiştir. Yapı, bütününde Erken Dönem Anadolu Türk sanatındaki sinkretizmi neredeyse tek başına örnekleyebilecek niteliktedir. Örneğin, TONOZ biçimlerinin çoğu İran kökenlidir, ama bunlar İran'daki gibi tuğlayla değil, Anadolulu bir taş işçiliğiyle gerçekleştirilmişlerdir. Plan düzeni Türk dönemi öncesinin Anadolu'sunu çağrıştırırken, mihrap önü kubbesi düşüncesi İRAN-ORTA ASYA geleneğine bağlanabilir. Yapıları oluşturan tek tek mimari öğelerin başka ülke ve toplumlarda izlenebilecek kökenleri bulunmasına karşılık, Anadolu Selçuklu sanatında bir bütün olarak başka geleneklere mal edilebilecek pek az yapı vardır. Bu tür yapılardan en önemlisi, büyük olasılıkla 1224'te inşa edilmiş olan *Malatya Ulucamisi*'dir. Söz konusu yapı orta AVLU'su, buna açılan EYVAN'ı ve ardında yer alan mihrap önü kubbesiyle, doğrudan doğruya Büyük Selçuklular dönemi İran'ında gelişen tasarım anlayışına bağımlıdır. Çini mozaik bezemeleri ve tuğla kullanımı açısından da yapı gene bu geleneğin bir izleyicisi sayılır.

Kâgir camilerde gözlenen çeşitlilik, ahşap strüktürlü camiler için de geçerlidir. Bunlar, dış duvarları kâgir, çatılarıysa ahşap bir kirişlemeyle ve ahşap direklerle taşınan yapılardır (→CAMİ). 10. ve 11.yy'larda Orta Asya'da ahşap direkli camiler yapıldığı bilinirse de, bu yapıların mekânsal düzeni ve strüktürleri konusunda bilgi yoktur. Dolayısıyla, Anadolu'daki ahşap taşıyıcılı camilerin yerel bir gelişim olarak düşünülmesi daha doğru olur. Zaten, plan tipolojisi açısından da bu yapılar, Erken Dönem Anadolu'sunda yapılmış kâgir camilerden pek farklı değildir. Örneğin, söz konusu ahşap yapılardan Ankara *Aslanhane Camisi* (13.yy ortaları, 1290'da on.), Beyşehir *Eşrefoğlu Camisi* (1297) ve son araştırma bulgularına göre özgün durumunda Konya *Sahibata Camisi* (1258), mihrap duvarına dikey gelişmiş bazilikal plan düzenine sahiptir. *Sivribisar Ulucamisi*'yse (1275) Anadolu'da ender görülen eski bir şemayı yineler. Mihrap duvarına paralel durumdaki kirişleri taşıyan ahşap sütun dizilerinden oluşmuş bir strüktüre sahiptir. Bu özelliklerinden ötürü, Erken İslam mimarlığının ürünlerine benzer nitelikteki tek Anadolu yapısının bu ulucami olduğu söylenebilir. Anadolu Selçuklu dönemi cami planlarının ileriki yüzyıllarda hiç yinelenmeyip yeni gelişmelerle sürekli aşılmalarına karşın, MESCİT'ler daha 13.yy'da ileride de geçerli kalacak planimetrilerine kavuşmuşlardır. Bunlar çoğunlukla tek kubbeyle örtülü ve önlerinde dışa kapalı ya da açık bir son cemaat yeri bulunan yapılardır. Konya'daki *Taş Mescit* (1215), *Sırçalı Mescit* (13.yy 2.yarısı), *Hoca Hasan Mescidi* (13.yy 2.yarısı) ve Alanya'daki *Akşebe Sultan Mescidi* (1230) örnek olarak verilebilir. Erzurum İç Kalesi'ndeki *Kale Mescidi*'yse (12.yy) Erken Anadolu Türk mimarlığında pek çok örneği görülen tek defaya özgü yapılardan biridir ve tasarımı büyük ölçüde ERMENİ ve GÜRCÜ mimarlıklarından etkilenmiştir.

Anadolu'nun Türkler döneminde İslamlaşan doğu ve orta kesimleri cami tasarımında olduğu gibi, başka yapı türlerinde de, sürekli olarak çevredeki İslam ülkelerinin mimari geleneklerinden uzaklaşmışlardır. En çarpıcı farklılaşma kubbeli medreselerin belirişiyle ortaya çıkar. Anadolu'daki en eski iki medrese bu tiptedir. Tokat (1152) ve Niksar (1158) *Yağıbasan Medreseleri*, İslam dünyasında Bosra'daki (Suriye) *Gümüştekin Medresesi* (1136) dışında hiç örneği bulunmayan bir plan düzeni gösterir. Her ikisinde de, yapının orta avlusu büyük bir kubbeyle örtülüdür. Isparta *Atabey Ertokuş Medresesi*'nde (1224) merkezî kubbeli şema daha da yetkinleştirilerek uygulanmıştır. Dört sütun üstüne

oturarak dört yandan beşik tonozlarla eklemlendirilen bu merkezi kubbeli mekân düzeninin BİZANS mimarlığından etkilenmiş olduğu söylenebilir. Ama sonraki örnekler *Ertokuş Medresesi*'ni pek izlemez. Örneğin, Konya *Karatay* (1251) ve *İnce Minareli* (13.yy 2.yarısı) *Medreseleri*'nde avluyu örten kubbenin gerek mekânsal, gerek strüktürel özellikleri tümüyle özgün bir yaratma çabasının ürünüdür. Bunlarda kubbe doğrudan doğruya avlu duvarları üstüne Türk Üçgenleri (→ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ) aracılığıyla oturmaktadır ki, bu şemanın Bizans'ta ya da öteki İslam ülkelerinde bir öncülü yoktur. Kapalı avlulu medreseler çok önemli bir gelişim olarak değerlendirilebilirse de, bunlar sayıca çok küçük bir grup oluşturur. Bu dönem medreselerinin büyük çoğunluğu açık avlulu tipte yapılmıştır. Örneğin, Kayseri'de şifahane ve medreseden oluşan *Çifte Medrese* (1205), Sıvas'ta bir medrese planını ayrı bir işlev için yineleyen *Keykâvus Şifahanesi* (1218), Konya'da *Sırçalı Medrese* (1242), Akşehir'de *Taş Medrese* (1250), Sıvas'ta *Gök Medrese* (1271) ve Erzurum'da *Çifte Minareli Medrese* (1290?) bu tip yapılardır. Medreselerin tümünde eyvanlı avlu planı uygulanmıştır. Eyvan sayısı birden dörde kadar değişir. Ancak Anadolu medreselerinde eyvanlı avlu şeması, Konya'daki *Sırçalı Medrese*'den başka hiçbir örnekte İran'daki biçimiyle gerçekleştirilmiş değildir. Dershane olarak kullanılan ana eyvan ve bazan da giriş eyvanı dışındaki eyvanlar, tasarımda çoğunlukla avluyu iki ya da üç yönden kuşatan revakların gerisine alınmıştır; dolayısıyla, varlıklarını avludan algılamak neredeyse olanaksızdır. Uygulanan şema kökende yabancı (İranlı) olsa da, sonuçta beliren ürünler Anadolulu'dur. İran'daki gibi tuğla kullanmak yerine taşla gerçekleştirilmiş oluşları da bu farklılaşmayı iyice vurgular. Anadolu Türk mimarlığının evrimi açısından ne denli önemli olursa olsun camiler, medreseler ya da öteki yapı türleri kervansaraylar kadar büyük bir ağırlık taşımazlar. Hemen hemen tüm kervansaraylar 13.yy içinde inşa edilmiştir. Bu kısa süre içinde Anadolu'da yapılan kervansarayların 100'den fazlası bugün kısmen ya da tümüyle ayaktadır. Oysa, aynı çağda yapılmış ancak dokuz kapalı ve 18 açık avlulu medrese günümüze değin gelebilmiştir. Cami ve mescit gibi yapılarda da, sayı gene kervansaraylarınkine ulaşamamaktadır. Selçuklu kervansarayları çoğunlukla yüzyıllar önce kullanım alanından çekilmiş olmalarına karşın, öteki türde yapılar sürekli onarılarak hep kullanılagelmiştir. Gene de, hâlâ en büyük grubu kervansarayların oluşturması, onların Anadolu Selçuklu mimarlığında taşıdığı önemi göstermektedir. Söz konusu devasa yapım etkinliği 13.yy'da gelişen yeni uluslararası ticaret ağının bir sonucudur. Bu dönemde Anadolu hem kuzey-güney, hem de doğu-batı ticaret yollarının kesişme noktasıydı. Kervansaraylar bu yollar üzerinde yer almıştır. Bilinen en eski Anadolu Selçuklu kervansarayı Aksaray-Kayseri yolu üzerindeki *Alay Han*'dır (1192?). Bugün yıkılmış bir avluyla ona eklenmiş bazilikal planlı bir kapalı bölümden oluşan bu erken örnek "sultan hanları"nın (→KERVANSARAY) prototipi (ilk örnek) sayılabilir. Konya-Aksaray yolundaki *Sultan Han*'sa (1229) bu tipin en gelişmiş ve en büyük örneğidir. MUKARNAS kavsaralı bir taçkapıyla girilen avlusunun çevresi kapalı hacimler ve üstü örtülü açık hacimlerle kuşatılmıştır. Avlunun ortasında dört kemerli bir alt yapı üstüne oturan yükseltilmiş bir "köşk mescit" vardır. Yapının simetri ekseni üstünde, avludan gene bir taçkapıyla girilen bazilikal planlı kapalı bölüm bulunur. Bu kesimin orta sahnı giriş doğrultusunda uzanan bir beşik tonozla, yanlardaki ikişer sahınsa ana sahna dik doğrultuda yedişer beşik tonozla örtülüdür. Ana sahnın tam ortasında, yüksek bir kasnak üstüne oturan ve dıştan konik bir külahla örtülü ışık kubbesi bulunur. Sultan hanlarında uygulanan bu plan şemasının başka İslam ülkelerinde bir benzeri yoktur. Kervansarayların İran, Horasan ve Orta Asya kökenli yapı tipleri olmalarına karşın, sultan hanları bunlarla işlev ortaklığı dışında bağlantılı tipler değildir. Bununla birlikte, Anadolu'da planimetrisi açısından İran-Orta Asya geleneğine bağlanabilecek *Evdir Han* (1214-18?; Antalya-Isparta Karayolu üzerinde) gibi bir örnek de vardır. Kapalı mekânları bulunmayan *Evdir Han*, çevresi revaklarla kuşatılmış iki eyvanlı bir avludan oluşur. Başka yapı türlerinde olduğu gibi kervansaraylarda da, genelleşmiş standart bir şemanın egemenliğinden çok, çeşitli denemelerle karşılaşılır. Örneğin, Afyon'un Çay ilçesindeki *Çay Han* (1279), tümüyle merkezî bir plan düzenine sahiptir. Kare planlı tam simetrik yapının merkezinde bir kubbe bulunur ve bu kubbeye dört yönden beşik tonozlar eklemlenmiştir. Başka bir deneme Antalya-Alanya yolundaki *Şerefza* ya da *Şarapsa Han*'dır (1237). Bu han, kaburgalı beşik tonozla örtülü uzunlamasına bir kapalı mekân ile buna bitişik küçük bir odadan oluşmaktadır. Gene aynı yol üzerinde yer alan *Alara Han*'daysa (1232) yapının tam ortasında ince uzun küçük bir avlu bulunur; buna küçük odalar ve bu odalar arasında eyvanlar açılır. Bu bölüm üç yönden beşik tonoz örtülü ahırlarla kuşatılmıştır. Giriş yönündeyse görevlilere ait olduğu düşünülebilen üç oda ve girişin üstünde bir küçük mescit yer alır. *Alara Han*'daki plan düzeni de deneme niteliğinde kalmış ve Afşin yakınlarındaki *Eshab-ı Kehf Hanı* (13.yy 2.çeyreği) dışında başka hiçbir yapıda bir benzeri kullanılmamıştır.

OSMANLI Klasik Dönemi'nin neredeyse standart birkaç tipe indirgediği anıtsal mezar yapıları konusunda da, Selçuklu döneminde büyük bir deneyci çaba gösterilmiştir. Yalnız plan düzeni değil, bezeme ve yapı gereci seçimi de büyük bir çeşitlilik gösterir. Mezar yapılarının büyük çoğunluğu çokgen planlı, KÜMBET denen tipte inşa edilmiştir. Bunlarda çokgen plan 8, 10 ya da 12 köşeli olabilir. Kubbeyle örtülüdürler ve bu örtü sistemi dıştan piramidal bir külahla gizlenmiştir. Divriği'de *Kamereddin Kümbedi* (1196), Erzurum'da *Emir Saltuk Kümbedi* (12.yy sonu) ve Konya'da *Kılıç Arslan Kümbedi* (12.yy sonu) bu tiptedir. Kare planlı bir altyapı üstüne oturan çokgen ya da daire planlı kümbetlerse 13.yy başında ortaya çıkar. Bu tür yapılarda "mumyalık" denen alt kat zeminden yükseltilmiş ve üstteki çokgen ya da daire planlı ana kütleye köşelerinden pahlanarak birleştirilmiştir. Külah bölümü gene piramidal ya da koniktir. Tasarım açısından en başarılı kümbetler bu grup ürünleridir. Örneğin, Kayseri'de *Döner Kümbet* (13.yy son çeyreği) ve Ahlat'ta *Ulu Kümbet* (13.yy son çeyreği), bu tipin en önemli yapılarıdır. Kare planlı ve piramidal külahla örtülü kümbet tipinin örnekleriyse genellikle bezemesiz ya da az bezemeli yapılardır. Niksar'da *Melik Gazi Türbesi* (12.yy ?) ve Ahlat'ta *Şeyh Necmeddin Kümbedi* (1222) böyle yapılardır. Başka bir Selçuk mezar yapısı tipi olan "eyvan-türbe"ninse pek az örneği vardır. Bu tip yapılar arasında Konya'da *Gömeç Hatun Türbesi* (13.yy), Akşehir'de *Emir Yavtaş Türbesi*'yle (13.yy) Afyon, Boyalıköy'deki *Anonim Türbe* (13.yy) sayılabilir. Bu belirtilen tipler dışında, ayrıca hiçbir tipin kapsamına girmeyen tek defaya özgü mezar yapısı örnekleri de bulunmaktadır. Amasya'da *Turumtay Türbesi* (1279) dikdörtgen planı, beşik tonoz örtüsü ve anıtsal cephesiyle benzersiz örneklerden

biridir. Tercan'daki *Mama Hatun Türbesi* (13.yy başı) önceki yapıdan da ilginç bir tasarım gösterir. Bunda, kümbet biçimindeki asıl yapı dışta daire planlı yüksek bir duvarla çevrelenmiştir; iç yüzeyinde derin nişler bulunan bu duvar, bir taçkapıyla dışa açılır.

Anadolu Selçuklu mezar anıtlarının kökeni konusu tartışmalıdır. Üstelik, tiplerin fazlalığı ve TİPOLOJİ dışı örneklerin varlığı sorunu daha da karmaşıklaştırır. *Turumtay Türbesi* gibi bir örneğin tümüyle bireysel bir yaratma çabasının ürünü olduğu varsayılabileceği halde, *Mama Hatun Türbesi*'nin tasarımı bir ölçüde Ermeni mimarlığından etkilenmiş çok bireysel bir yorum olarak nitelenebilir. Buna karşılık, çokgen planlı piramidal külahlı kümbetlerin kökeninin ÇADIR olduğu öne sürülmüştür. Orta Asya'da benzer bir çadır tipinin varlığı kanıtlanamadığına göre, bu düşüncenin bir varsayımdan öteye gidemeyeceği anlaşılmaktadır. Köken konusunda akla yakın bir açıklama, Anadolu'yla çevredeki İslam ve Hıristiyan ülkelerinin etkilerini birleştiren bir deneme ortamının var olduğunu kabul etmek zorundadır. Erken Dönem Anadolu Türk mimarlığı bu etkileri her yapı türünde ve tek tek her yapıda farklı ölçüde kaynaştırmaya çabalayan, kişisel araştırmaları yüreklendirici bir yapı sanatı olmuştur.

Sanat:

Taş bezeme, Erken Dönem Anadolu Türk sanatının mimarlık dışında en iyi belgelenmiş sanat dalıdır. Taş bezeme sanatının örnekleri özellikle taçkapılarda ve mihraplarda görülür. Öteki yüzeyler hemen hemen tümüyle bezemesizdir. Mimarlık alanında olduğu gibi, ona bağımlı olan taş bezemede de Anadolu Türk sanatı pek çok farklı kültürün etkilerini yansıtmıştır. Örneğin, PALMET ve RUMİ gibi üsluplaştırılmış bitkisel BEZEME örgelerinin kökenlerini GAZNELİ sanatında bulmak olanaklıdır. Buna karşılık, geometrik bezeme örgelerinin İran'da Büyük Selçuklular döneminde gelişen tuğla bezemeyle (→TUĞLA) bağlantılı olduğu söylenebilir. Anadolu, İran'ın tuğlayla uyguladığını büyük oranda taşa geçirerek gerçekleştirmiştir. Örneğin, Meraga'daki *Kümbed-i Surh*'un (1147) Divriği *Kale Camisi* taçkapısına bir model görevi yaptığı düşünülebilir. Bununla birlikte, zamanla İran etkisinin başka kaynaklardan gelen etkilerle dengelendiği söylenebilir. 12.yy sonuyla 13.yy başında gerek taçkapıda, gerek mihraplarda alçak kabartmalı İran kökenli geometrik bezeme ağırlık taşırken, 13.yy sonunda bitkisel ve geometrik bezemeler birlikte kullanılmıştır. Buna karşılık, bazı taçkapılarda rastlanan karmaşık şerit geçme örgelerinin kökeninin Suriye olduğu kesindir. Köken sorunu öylesine karmaşıktır ki, aynı yüzey üstünde Anadolu-Türk toplumunun tanıdığı çoğu kültürün etkisi gözlemlenebilir. Konya'da *Karatay Medresesi* taçkapısı böyledir. Taçkapının alınlık bölümü Suriye kökenli geçme örgesiyle bezelidir. Derinliği çok az olan giriş nişinin mukarnaslı örtüsü için de aynı şey yinelenebilir. Bu nişin köşe sütunçeleriyse Korinth düzeninde (→DÜZEN) başlıklara sahiptir. Etkilenmeler bazı yörelerde belirli bir kültür çevresi yararına olarak daha yoğun biçimde gözlemlense de her yöre için geçerlidir. Örneğin, Kuzeydoğu Anadolu'da Ermeni ve Gürcü taş işçiliği etkileri daha fazladır. Divriği *Turhan Melik Şifahanesi* (1229) taçkapısında giriş nişini iki yönden sınırlayan demet sütunların Kafkasya geleneğiyle ilişkili olduğu söylenebilir. Aynı yapının içindeki sütun başlıkları konusunda da bu yargı yinelenebilir. Güneydoğu Anadolu'nunsa İran'dan çok Suriye'den etkilendiği görülür. Örneğin, Anadolu'nun öbür bölgelerinde mihrap nişinde yaygın tipin mukarnaslı KAVSARA olmasına karşın, bu yörede yarım kubbeli ve dilimli yarım kubbeli kavsaralar geneldir.

Taş işçiliğinde bezeme örgeleri bazan kolayca tanınabilir biçimde farklı geleneklerin izlerini taşısalar da, hiçbir öncülü bulunmayan tek defaya özgü biçim düzenlerinin sayısı da az değildir. Konya'da *İnce Minareli Medrese* taçkapısı bu türdendir ve tasarımcısının özgün bir yorumu olarak değerlendirilebilir. Ama böylesi uç örneklerin varlığına karşın, taş bezeme, mimari mekân yaratma sorununda gözlenen arayışı benzeri bir yoğunlukta sunmaz. Mimarlık standartlaşmış bir plan şemasına ve biçime ulaşmaktan ne denli kaçınırsa kaçınsın, bezeme standartlaşmış bir biçim dilini o denli güçlü biçimde amaçlamıştır. Örneğin, taçkapıların kompozisyon düzeni bu biçime ulaşmışlığı yansıtır. Anadolu Selçuklu taçkapıları daha 13.yy başında bile, genelleşmiş bir düzen anlayışıyla gerçekleştirilmiştir. Bu kompozisyon düzeni Orta ve Kuzeydoğu Anadolu'da, *Karatay Medresesi*, *İnce Minareli Medrese* ve *Divriği Ulucamisi* gibi kuraldışıların varlığına karşın, yaygın biçimde uygulanmıştır. Söz konusu şemada, dikine bir dikdörtgenler prizması biçimindeki taçkapı kütlesi ana yapı cephesinden öne doğru çıkıntılıdır ve yükseklik olarak da ana yapıyı aşar. Taçkapı yüzeyi yanlarda ve üstte geniş bir bordürle çevrelenmiştir. Bu alanın içinde taçkapının giriş nişini bir ikinci bordür sınırlar. Oldukça derin olan giriş nişi mukarnaslı bir örtüye sahiptir. Nişin içteki iki yan yüzü birer MİHRABİYE'yle bezelidir ve giriş kapısı açıklığı da basık bir kemerle geçilmiştir. 13.yy'ın ikinci yarısında beliren çifte minareli taçkapıları, sözü edilen bu mukarnas kavsaralı taçkapının daha gelişmiş bir biçimi saymak olanaklıdır. Bu kompozisyon düzeni de, kendi öncülü gibi kökende İran'la bağlantılı olsa bile, sonuçta biçim olarak tümüyle Anadolu'ya özgü bir bireşimi yansıtır. Taş üstüne geometrik ve bitkisel bezemenin dışında, bazı hayvan ve insan tasvirleri de görülür. Ancak bunlar genel kompozisyon içinde çoğunlukla göze çarpmayacak kadar küçük bir yer tutar. En ilginç örnekler *Konya Suru*'ndan gelmedir. Bugün İnce Minareli Medrese Müzesi'nde bulunan bu kabartmalardan biri bağdaş kuran bir insanı, bir başkasıysa bir meleği betimlemektedir. Ancak bu örnek ve benzerleri geometrik-bitkisel ağırlıklı bir düzen içinde önemsiz yer tutan tekil örgeler olarak kalır. Dolayısıyla, bir Selçuklu plastiğinden söz edilmesi oldukça zordur. Bu tür örnekler de, ancak taş bezeme kapsamında ele alınabilir.

TUĞLA kullanımı Anadolu'da ne bezeme yönünden ne de konstrüktif yönden İran'daki kadar yoğun olmuştur. Anadolu'nun ana yapı gereci taştır. Hangi amaçla kullanılırsa kullanılsın, Anadolu Selçuklu sanatında tuğla her zaman İran kökenli bir tekniğin kısıtlı bir alanda denenmesinden öteye gitmez. Tüm kullanım alanlarında teknik hep İran'a bağımlı kalmış, bu alanda özgün bir Anadolu bireşimine varılmamıştır. Bezeme amacıyla tuğla kullanımı çıplak tuğla ve sırlı tuğla kullanımı olarak ikiye ayrılır. Çıplak tuğla bezemeye özellikle minarelerde rastlanır. *Harput Ulucamisi* minaresi (1157) ve Erzurum'da *Tepsi Minare* (12.yy ortaları) en erken örneklerdir. Kayseri'nin Pınarbaşı ilçesindeki *Melik Danişmend Gazi Türbesi*'yse (12.yy sonu) tümü çıplak tuğlayla bezenmiş ender yapılardan biridir. 13.yy'ın ikinci yarısında sırlı tuğla kullanımı da bir ölçüde yaygınlaşmıştır. Örneğin, Konya *İnce Minareli Medrese* ve Sıvas *Gök Medrese* minarelerinde bu teknik görülür. Sırlı tuğlalarda egemen renk firuzedir; ender olarak mor ve kobalt mavisi de kullanılmıştır. 13.yy'ın ikinci yarısında *Malatya Ulucamisi*,

Sıvas *Gök Medrese Mescidi* (1272), Sıvas *Buruciye Medresesi Türbesi* (1272) ve Konya *Sahibata Hankâhı ve Türbesi* (1280) gibi bazı yapıların üst örtülerinde de sırlı tuğla bezeme uygulanmıştır.

ÇİNİ, Anadolu Selçuklu sanatında MOZAİK ve levha olmak üzere iki biçimde uygulanmıştır. Ancak mozaik kullanımının, levha çininin yanında çok daha yaygın olduğu görülür. Mihraplarsa mozaik tekniğinin en fazla kullanıldığı yapı öğeleridir. Bunun yanı sıra kubbe duvar bezemelerinde ve lahitlerde de çini mozaik kullanımına rastlanır. Genel olarak çini mozaikte önceleri bezeme tümüyle geometrik nitelikteyken, 13.yy'ın ikinci yarısında geometrik ve bitkisel örgeler birlikte ele alınmıştır. Dolayısıyla, bu alanda tasarımın geçirdiği evrimleşmenin de, taş bezeme ve öteki alanlardakine koşut olduğu anlaşılıyor. Üstelik, çini İran kökenli bir teknik olmasına karşın, Anadolu'daki evrimi daha erken başlamış ve daha hızlı ilerlemiştir. Çini mozaik bezeli mihraplardan bazıları *Akşehir Ulucamisi*'nde (1213), Konya *Alâeddin Camisi*'nde (1220-37) ve *Sırçalı Mescit*'te, Kayseri *Külük Camisi*'nde (13.yy sonu) ve Ankara *Aslanhane Camisi*'nde bulunmaktadır. Ayrıca Konya *Alâeddin Camisi*'nin ve Akşehir *Küçük Ayasofya Mescidi*'nin (1235) kasnak bölümleriyle Konya *Karatay Medresesi* ve Konya *Beyhekim Mescidi* (13.yy sonu) gibi yapılarda da, kubbenin tümü ya da bir bölümü çini mozaikle bezelidir. Çini mozaiğin en yaygın kullanıldığı yapıların başında *Malatya Ulucamisi* gelir. Yapıda geniş yüzeyler bu teknikle bezenmiştir.

Levha çinilerin hemen tüm örnekleri, Konya *Karatay Medresesi*'ndeki altın yaldızlı çiniler gibi kuraldışı örnekler dışında, saraylarda ele geçirilmiştir. En ilginç ürünler Beyşehir Gölü kıyısında, Vezir SADEDDİN KÖPEK'in gerçekleştirdiği *Kubadâbad Sarayı*'ndaki (1236) kazılarda bulunmuştur. Bunların çoğunluğu sekiz kollu yıldız biçimli çinilerdir. Başka dallarda hemen her zaman geometrik ve bitkisel bezeme örgelerine ağırlık veren Selçuklu sanatı, saray çinilerinde figüratif bir gelenek oluşturmuştur. Betimlenen varlıklar büyük bir çeşitlilik gösterir. Bunların arasında yalnız Siren, SFENKS gibi düşsel yaratıklar değil, insanlar ve köpek, eşek, kartal gibi hayvanlar da vardır. Bugün mevcut olmayan *Konya Sarayı*'nda ele geçirilip İstanbul'da *Çinili Köşk*'te sergilenen bir çinide şahinle avlanan avcı sahnesi en ilginç örneklerden biridir. 12.yy sonuna tarihlenen bu örnekte, öbür yapıtlarda pek rastlanmayan gerçekçi bir yönelim gözlenir.

HALI sanatı açısından Erken Dönem Anadolu Türk sanatının bir öncü rolü oynadığı anlaşılmaktadır. Örneğin, İslam dünyasındaki en eski halılar (13.yy) Anadolu kökenlidir. Halının bir Orta Asya ve göçebe buluşu olduğu kesin gibidir. Halı olarak nitelendirilebilecek en eski örnekler Orta Asya KURGAN'larında ele geçmiştir. Türkler'de halı yapımının oldukça eskilere dayanan bir geçmişi bulunması, halı sanatının Selçuklu döneminde neredeyse öteki sanatlardan bağımsız bir tasarım düzeni göstermesine yol açmıştır. Öteki sanatlarda hem teknik hem de tasarım açısından başka kültürlerden etkilenmeler gözlenirken halıda bu söz konusu değildir. Her şeyden önce, teknik Türk kökenlidir; halılarda "gördes" ya da "Türk düğümü" denen bir DÜĞÜM yöntemi uygulanmıştır. Öte yandan tasarım açısından, halıda kullanılan bezeme öğeleri ve tasarım anlayışına başka toplumların sanatlarında pek rastlanmaz. Genel olarak bir Selçuklu halısında kompozisyon iki ya da üç sıra bordürle çevrelenmiş bir alanı eş aralıklı olarak dolduran ve büyük bir çeşitlilik gösteren geometrik örgelerden oluşur. Renk olarak mavi ve kırmızı egemendir; sarı, yeşil ve beyaz bunları izler. Elde 13.yy Anadolu'sundan kalma az sayıda örnek vardır. Bunların büyük bölümü Konya *Alâeddin Camisi*'ndendir ve İstanbul'da Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde korunmaktadır. Birkaç parçaysa Kahire yakınlarındaki El-Fustat kazılarında ele geçmiştir. Bunların Mısır'da ortaya çıkarılmış oluşları, bu denli erken bir çağda bile ihraç edilebilecek nicelik ve düzeyde halı üretildiğini kanıtlar.

Ahşap bezemede (→AHŞAP) en yaygın kullanılan teknikler iki ana grupta toplanır: KÜNDEKÂRİ ve oyma teknikleri. Birinci grupta yer alan örnekler arasındaki *Malatya, Siirt* (13.yy), *Aksaray* (12.yy) ve *Sivrihisar Ulucamileri*'nin minberleri, geometrik biçimli örgelerinin her biri ayrı levhacıklar halinde ve çivi ya da tutkal kullanılmaksızın geçmelerle birleştirilmiş gerçek kündekâri uygulamalarıdır. Ankara *Alâeddin* (1198), Kayseri *Huand Hatun* (1238), Ankara *Kızılbey* (13.yy) ile *Divriği* ve *Kayseri Ulucamileri*'nin minberleriyse bu tekniğin çeşitli biçimlerde yapılan kündekâri kopyalarına örnektir. Oyma tekniklerinin kullanımında yöntem, masif bir ahşap levhanın oymalarla bezenmesine dayanır. Bu teknikle kündekâriye öykünen örnekler de üretilmiştir. İlk bakışta kündekâri gibi geçmelerle oluşturulduğu sanılan yapıt, aslında masif bir blokun oyulmasıyla gerçekleştirilir. Bu yöntem özellikle kapı ve pencere kanatlarının yapımında uygulanmıştır. Amasya *Gökmedrese Camisi* (13.yy) ve Konya *Beyhekim Mescidi* kapıları bu türdendir. Öteki oyma örneklerdeyse yüzey, bezemeleri oluşturacak biçimde oyulur. Bu oyma işlemlerinde kullanılan teknikler Anadolu'ya özgü bir özellik göstermez. Kündekâri tekniğiyse 12.yy içinde Mısır, Suriye ve Anadolu'da ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, Anadolu'ya adı geçen güney ülkelerinin ustaları aracılığıyla getirildiği söylenebilir. Ayrıca →MADEN sanatı.

0116, 0181, 0213, 0215, 1106, 1342, 1343, 2016, 2031, 2046, 2551, 3178, 3182, 3441. ***U.Tanyeli***

ANAGLİF (Gr.*ana:* üst, *glyphein:* oymak'tan *anaglyphos,* Fr.*anaglyphe*)
Alçak kabartma BEZEME. Özellikle KAMEO'lar üstündeki işçilik için kullanılır.

ANAHTARTAŞI = **KİLİTTAŞI**

ANAKSAGORAS (Aiginalı) (MÖ 5.yy)
Yunan heykelci.
Sanatçının bilinen tek yapıtı, MÖ 479'da Persler'e karşı Yunanlar'ın kazandığı Plataia Savaşı onuruna sunulan tunç *Zeus Heykeli*'dir (b.yalnızca kaidesi kalmıştır). *M.Beykan*

ANALİTİK KÜBİZM *(Analytical Cubism)* = ÇÖZÜMSEL KÜBİZM → **KÜBİZM**

ANAMUR = **ANEMURİUM**

ANARŞİK MİMARLIK
Informel (serbest) yapı sektörünün konut sorunlarını çözmede ortaya koyduğu olağanüstü girdinin, mimarlığı ya da tasarımı birer meslek dalı olarak gitgide etkisiz kılmasıyla belirginleşen yapılaşma türü. Kuramsal yapısını ve bilgisel temelini, *favella, basti, bidon-ville, prosphigika, barrios* ve GECEKONDU gibi, genellikle Üçüncü Dünya ülkelerinin, konut sorunlarına bir çözüm olarak geliştirdiği, kişilerin sorunlarını kendi olanaklarıyla çözdüğü yapı ortamından almaktadır. Buradaki "anarşi" sözcüğünü, Türk dilinde 1970'lerin sonlarında edindiği kapsamda değil, anarşizmin kuramcıla-

rından Pyotr Kropotkin (1842-1921) ve Mihail Bakunin (1814-76) gibi düşünürlerin saptadığı "mutlak yetkeden bağımsızlaşma süreci" olarak anlamak gerekmektedir. İngilizce *anarchy* ve *architecture* sözcüklerinin ortak ses uyumundan yararlanılarak *anarchitecture* kısa adıyla da anılan yaklaşımın başlıca düşünürleri Colin Rowe ve J.F.C.TURNER'dır. Özellikle Turner'ın *Freedom to Build* (1972; Yapı Yapma Özgürlüğü) ile *Housing by People* (1977; Halk Eliyle Konut) adlı kitapları, kişinin inşa etme özgürlüğüyle konut sorununu kendi koyacağı öncelikler ve kendi isteği doğrultusundaki kültürel bütünsellik içinde ele alan ve bu tutumu yücelten düşünce girdileridir. Bütünüyle Üçüncü Dünya ülkelerindeki yönetimlerin, halkın konut gereksinimlerinin çözümünde düştüğü çıkmazın sergilendiği bir tür *post-facto* kuramsallaştırmadır. Konut alanının dışında da uygulama bulan ve genellikle MODERN MİMARLIK'ın homojen (türdeş) dili ile karşıt bireylerin çevrelerini oluşturma ve kendi dışavurumlarını uygulama özgürlüklerini savunan Anarşik Mimarlık'la AD-HOC MİMARLIK arasında yer yer önemli çakışmalar izlenmektedir.

S.Özkan

ANASTASIS → **PASSION**

ANASTYLOSIS (İng.)
Fr., Alm.*Anastylose.*
Günümüz Yunanca'sında *anastylosis* genel olarak RESTORASYON anlamında kullanılmaktadır. Uluslararası Koruma terminolojisinde ise (→ONARIM VE KORUMA) *anastylosis*, Venedik Tüzüğü'nün 15. maddesinde tanımlandığı gibi bir tür REKOMPOZİSYON işlemine, yani yıkılmış antik yapıların özgün malzemeleri biraraya getirilerek ayağa kaldırılmasına denmektedir. Arkeolojik SİT'lerin, olabildiğince kendilerini açıklayan, anlatımı güçlü bir sunuluşa kavuşturulması istenir. Böylece arkeolog ve başka uzmanların kazı raporlarıyla yayınlarına ek olarak kazı yeri, iyi sunulmuş bir belge durumuna getirilebilir. Bir yapıyı yazı, çizim ve maketle açıklayarak elde edilecek başarıdan daha fazlası, *anastylosis* ile sağlanabilir. Uluslararası kabullere göre, arkeolojik sitlerde REKONSTRÜKSİYON yapılması uygun değildir, ancak *anastylosis*'e izin verilmektedir. Özgün yapıdan çok az bileşenin kaldığı durumlarda *anastylosis* yapılmamalıdır. Bunu dikkate almayan bir girişim, bilinçli olarak rekonstrüksiyona gitmek demektir. Tarihsel bir yapının 1:1 ölçekteki maketinin öğretici nitelikleri yadsınamazsa da, bu yolla yapılmış yeni bir binanın arkeolojik sitte yer alması doğru değildir. *Anastylosis* için ideal koşullar, ANIT'a ait çok sayıda parçanın korunmuş olmasına ve parçaların ilk tasarım içindeki yerlerinin saptanabilmesine bağlıdır. Yapı parçalarının, yıkılan anıtın hangi bölümüne ait olduğunu hemen belirlemek çoğu kez zordur. Buluntu yerleriyle seviyelerini kapsayan ayrıntılı bir araştırma ve BELGELEME aşamasından sonra yapı bloklarındaki kenet yerlerine, kaldırma ve mil deliklerine, birleşme durumlarına bakarak sonuca ulaşılabilir. Böylece acele yapılmış RESTİTÜSYON denemelerinin hataları düzeltilebilir, kesin verilere dayanan bir onarım projesi hazırlanabilir.

Anıta ait parçaların sayısı ve yoğunluğu *anastylosis*'in sınırlarını belirler. Kazılar sonucunda bir sitin ulaştığı genel görünüm de *anastylosis* çalışmalarının planlanması açısından önemlidir. Tiyatro, sütunlu cadde gibi anıtsal kalıntıların korunduğu bir sitte, çok sayıda özgün parçası bulunan ve bittiğinde görkemli bir görüntü verecek *anastylosis* projelerinin gerçekleştirilmesinde sakınca görülmeyebilir. Düz bir arazide yer alan ve içinde korunmuş yüksek kalıntıların bulunmadığı bir sitte, yeterli veri olsa da tek başına yüksek bir anıtın *anastylosis*'i kuşkuyla karşılanabilir. Çünkü bu işlem sonunda o anıt, alan içindeki en önemli kalıntı vurgusunu alacaktır. Ancak gerçekten böyle bir etki gerekiyor ya da isteniyorsa, bu yola başvurulmalıdır. Bir başka etmen, aynı sit içinde *anastylosis*'i yapılabilecek başka kalıntıların varlığıdır. Böyle bir olasılık bulunmadığında, parçaların incelenip belgelenmesinden sonra, ilk tasarımı çizimle anlatan görünüş ve perspektiflerle yetinmek daha doğru olabilir. Venedik Tüzüğü'nün 15. maddesine göre anıtın sürekliliğini ve biçimini sürdürmesine yardımcı olacak bütünlemeler (REİNTEGRASYON) en azda tutulmalı ve ekler kolayca anlaşılabilmelidir. Bazı uygulamalarda bu konuda aşırıya gidilerek istenenden farklı sonuçlara ulaşıldığı gözlenmektedir. Örneğin, EPHESOS ve Pompei'de yapılan bazı onarımlarda mermer öğeler tuğlayla bütünlenmiştir. Özgün parçalarla ekler arasında çarpıcı bir renk ve doku farklılığı olduğundan, mimari öğenin görsel bütünlüğü zedelenmektedir. Bir bütünlemenin estetik yönden de başarılı olabilmesi, eklerin özgün parçayla iyi kaynaşmasına bağlıdır. Bir bütünleme, biçimin bütün olarak algılanabilmesine yardım ettiği, genel görünümde uyumlu ama yakından izlendiğinde ayırt edilebilir olduğu zaman, estetik açıdan da başarıya ulaşmış sayılabilir.

Kazı sonrasında ortaya çıkan mimari parçaların bir bölümü anıt yıkılırken düşüp kırılmış olduğundan, ancak birleştirilerek ya da bütünlenerek yeniden kullanılabilir duruma getirilir. Özellikle düşey ve yatay taşıyıcıların tekrar taşıyıcı olarak kullanılması, malzemeyi zorlayıcı olabileceğinden SÜTUN ve ARŞİTRAV'lara ek yükler getirecek düzenlerden kaçınılmaktadır. Sütunların içi boşaltılarak merkezde taşıyıcı bir çekirdek oluşturulmakta, mevcut cephe bezemeli bölümler yeni bir taşıyıcı sistem üstüne monte edilmekte; arşitravlarda, kemer ve tonozlarda öngerilmeli sistemler kullanılmaktadır. Büyük boyutlu strüktürlerde özgün parçalara hiç yük bindirilmemesine, yeni bir taşıyıcı sistem tarafından bütün yüklerin alınmasına özen gösterilmektedir. Bu tür projelerin Türkiye'deki ilk örneği 1964-73 arasında Harvard-Cornell Arkeoloji Araştırmaları kapsamında, *Sardis Gymnasionu*'nun Mermer Avlu'sunda Cemal Bolgil tarafından uygulanmıştır. Burada yeni taşıyıcı sistem kalın çevre duvarları içine yerleştirilen betonarme çerçeve ve ondan çıkan konsollardan oluşmaktadır. Benzer bir taşıyıcı sistem, Avusturya Arkeoloji Enstitüsü'ne bağlı olarak Ephesos'ta F.Hueber tarafından 1970-80 arasında onarılan *Celsus Kitaplığı* (MS 2.yy) cephesinde de uygulanmıştır.

Mevcut olsa da onarımda kullanılamayacak kadar harap durumda bulunan ya da eksik olan ara parçaların yerine yenilerinin koyulması gerektiğinde, malzeme sorunlarıyla karşılaşılır. Doğal ya da geleneksel malzemenin kullanımı yeğlenir. Ancak ilk yapımda kullanılan malzemenin bulunması güç olabilir; örneğin, eski taş ocakları artık işletilmediğinden ya da taşın hangi ocaktan getirildiği bilinmediğinden özgün malzemeyi kullanmak mümkün olmayabilir. Bu durumda benzer bir doğal taş kullanılabilir ya da yapay taş üretimine gidilir. Yeni parça üretiminde eklerin özgün parçalara ne kadar benzeyeceğine de karar verilmesi gerekir. Mevcut kalıp alma teknikleri sayesinde kesin reprodüksiyonlar yapılabilmektedir. Yenilerin eskilerden ayırt edilebilmesi için stilizasyona gitmek de olanaklıdır. Değerli bir antik yapının *anastylosis*'i, bu konuda deneyimli uzman kişilerin araştırma, projelendirme

ve uygulama aşamalarında çalışmalarıyla gerçekleşmektedir. Özenli işçilik, ileri teknoloji, şantiye donatımı, nitelikli malzeme gerektiren *anastylosis*, pahalı bir işlemdir. ***Z.Ahunbay***

ANAZARBUS

"Anazarva" olarak da bilinir. Antik KİLİKİA bölgesinde, bugün Adana'nın Kozan ilçesinin 28km güneyinde, Pyramus (b.Ceyhan) Irmağı'nın dağlardan çıktıktan sonra yaptığı dirseğin kuzeyinde, 200m yüksekliğinde kayalık bir dağın yamacındadır. Bu dağa göre adlandırıldığı eski kaynaklarda belirtilmektedir. Anazarbus'un varlığını kanıtlayan ilk güvenilir belge, MÖ 1.yy'da basılmış olan tunç sikkelerdir. Kentin Kilikia Ovası'nda (b.Çukurova) kurulmuş olan Tarcondimotus Krallığı (MÖ 52) içinde olduğu sanılmaktadır. Bu krallık bölgedeki ROMA egemenliğiyle MÖ 30'da sona ermiş, MÖ 17'de Augustus döneminde (MÖ 27-MS 14) kent "Caesarea ad Anazarbus" adını almıştır. MS 74'te Vespasianus (hd.69-79), Kilikia'yı eyalet yapınca Anazarbus da önem kazanmıştır. Nerva döneminde (96-98) kentin bir yersarsıntısında büyük zarar gördüğü bilinmektedir. Anazarbus'ta MS 2.yy'dan yalnızca yazıt ve sikke belgeleri kalmıştır. Bunlar arasında 136'ya tarihlenen *Hadrianus* heykelinin yazıtı önemlidir. MS 2.yy'da metropolis düzeyine yükseltilen kentte, 221'de Elagabalus onuruna sikke basılmıştır. MS 3.yy karanlıktır; Kilikia'nın PERS satrabı Spates'in eline geçtiği bilinmektedir (258-259). BİZANS'ın II.Theodosius döneminde (408-450) Kilikia iki bölgeye ayrılmış ve Anazarbus, "Kilikia Secunda"nın başkenti olmuştur. 6.yy'da İmparator Justinianos (İustinianos) döneminde (527-565) gene bir yersarsıntısı kenti yıkmış, yeniden yapıldıktan sonra adı "Justinianopolis" olmuştur. Bunu izleyen karanlık yüzyıllarda İslam-Bizans çekişmesinde sürekli el değiştirmiş, 796'da ABBASİ halifesi Harun Reşid (hd.786-809) kaleyi güçlendirmiştir. 10.yy'da kentin adı "Ayn Zarba"dır; ancak 964'te gene Bizans'ın eline geçmiştir. 11.yy'da ANADOLU SELÇUKLU sultanı Alp Arslan'ın (hd.1063-72) Doğu Anadolu'da egemen olmaya başlamasıyla, bu yöre halkı Kilikia Ovası'na inmiş ve Anazarbus'u merkez edinmiştir. 1375'te MEMLÜK saldırılarının ardından kent terk edilmiştir.

Anazarbus, 19.yy'da bulunmuş, ilk kez Fransız arkeolog ve gezgin Charles Texier (1802-71) buraya ulaşmış, 1852'de Victor Langlois ilk incelemeyi yaparak kentin adını saptamıştır. 1949'da Ankara İngiliz Arkeoloji Enstitüsü, Michael Gough başkanlığında bir araştırma yapmış ve rapor yayımlamıştır.

Kent, planı ve kuruluşu bakımından iki bölüme ayrılır: Düzlükte surlarla çevrili Aşağı Kent ve Anazarba kayalığındaki Yukarı Kent. Aşağı Kent'te bugüne değin yapılmış araştırmalarda saptanan yapılar şunlardır: *Amfitiyatro*, bugünkü Çeçen'den geçen yolun (a.MOPSUESTİA-Anazarbus yolu) kente ulaştığı yerin 200m doğusunda kayalığa yaslanmıştır. Çapları 62 ve 83m olan oval planlı yapının yarısı 22 ayak ve kemer üstüne kurulmuş olup öteki yarısı kayaya oyulmuştur. Batıdaki bir yeraltı geçidi, arenaya çıkarılacak yabanıl hayvanlar için kullanılmıştır. *Stadium*, *Amfitiyatro*'nun 300m kuzeydoğusundadır ve kuzeydoğu-güneybatı doğrultusunda uzanır. Boyutları 410x64m olan yapı, iki ucu da SPHENDONE'li tiptedir. Güneybatıda gösterişli bir giriş kapısı vardır. Bugün halk arasında "Hz.Ali Geçidi" olarak bilinen 250m uzunluğundaki *Kaya Geçidi*, *Stadium*'un 50m kuzeydoğusundaki dik kayayı yarmıştır. Geçidin, kayalık üstündeki bir yazıta göre, Kilikia'daki önemli kentlerden Flaviopolis ve Hieropolis Kastabala'ya giden yolu kısaltmak üzere Erken Bizans döneminde açıldığı (MS 536) varsayılmaktadır. *Tiyatro*, bu geçitle kent surunun güneydoğu köşesi arasında yer alır; yarısı kemerler üstüne oturtulmuş, yarısı kayaya oyulmuştur. *Skene*'si (sahne binası) tümüyle yıkılmıştır. Kentin kuzey-güney ve doğu-batı doğrultularında uzanan caddelerinin kalıntıları bulunmuştur; bunlar Kilikia ve Suriye'de çok rastlanan iki yanı sütunlu örneklerdendir. Kuzey-güney caddesi güneyde Severuslar dönemine (3.yy başı) tarihlenen üç kemerli bir ZAFER TAKI'na ulaşır. Takın Korinth düzeninde (→DÜZEN) biçimlendirilmiş güney cephesinde kemer ayakları önüne yerleştirilmiş altı bağımsız sütun, köşelerde Korinth başlıklı ayaklar; kuzey cephesindeyse orta kemerin iki yanında birer heykel nişi bulunmaktaydı. Kentin bu iki caddesinin kesiştiği yerin yakınında yks. 40x25m'lik bir alanı kaplayan, tuğladan yapılmış Roma dönemi hamamlarının kalıntıları yer almaktadır. *Güneybatı Kilisesi*, kentin güneybatı köşesindedir. Haç planlı yapı, 52x24m boyutlarındadır; dışta köşeli apsis'i ve 11 kapısı vardır. Boyutları 56x28m olan *Havariler Kilisesi*, *apsis*'i dışarıdan beşgen, batıda üç kapılı, Erken Bizans dönemine tarihlenen bir yapıdır. Güney ve güneybatı bölümleri dışında kent surları iyi korunagelmiştir. Kalınlığı 2m, yüksekliği yer yer 6m olarak saptanan surların temelleri Bizans, üst bölümleri ERMENİ yapısıdır. Duvarlarda Roma ve Bizans yapılarının taşlarının çok bol kullanıldığı saptanmıştır. Kentin bu bölümünde iki önemli suyolu bulunmuştur. Birincisi kent surlarının kuzeyinde ilerleyerek Hacılar köyünden Sumbas Çayı'nın kaynağına gider. Domitianus döneminde (MS 81-96) yapılmıştır ve tümüyle taştandır. İkincisiyse Anazarba'nın 15km batısındaki Hamam köyüne değin izlenir; Bizans yapısıdır ve tuğladandır.

Yukarı Kent'teki kale iki siper alanı ve bunların ortasındaki üç katlı bir kuleden oluşur. Kule, siper alanlarından yapay yarıklarla ayrılmıştır; ahşap köprülerle birleştirilmiş olduğu sanılmaktadır. Birinci siper alanının doğu duvarı Bizans dönemine tarihlenir; ikinci siper alanı da genellikle Bizans yapısıdır. Bu bölümdeki kilise 43x30m boyutlarındadır, doğu ucu kayaya oyulmuştur ve içindeki yazıta göre 516'ya tarihlenir.

1445, 2220, 3482. *B.Madra*

ANCONA → **LİTURJİ**

ANCOZ

Adıyaman'ın Kâhta ilçesinin 16km güneydoğusunda, bir plato üstünde yer alan ve Fırat Irmağı ile Kâhta Çayı arasında kalan Eskitaş (Ancoz) köyü, değişik çağlara ilişkin kalıntılarıyla tanınmıştır. Bugün Atatürk Baraj Gölü altında kalan köy, T.Göell ve K.F.Dörner'in bulduğu HİTİT hiyeroglif yazıtıyla adını duyurmuştur. Bu yazıt ve ele geçirilen öteki yazıt parçaları J.D.Hawkins tarafından yayımlanmış, Hawkins'in çevirisine göre dinsel içerik taşıdığı anlaşılan yazıtın Ancoz çevresindeki bir tepede bulunduğu saptanmıştır. Hawkins ve Dörner, araştırmaları sırasında aynı tepede Antik Çağ'a ilişkin yapı kalıntılarına rastlamışlardır. Ancoz'un 1km güneybatısında, Han mevkii denen bu tepede 1977'de de köylülerce HİYEROGLİF'li bir başka yazıt bulunmuştur. AŞAĞI FIRAT KURTARMA PROJESİ kapsamındaki yüzey araştırmalarıyla yörede, MÖ 1.bine ait kalıntıların varlığı belirlenmiştir. 1979'daysa AÜ DTCF'den Sedat ALP başkanlığında kazı ve araştırmalar yapılmıştır. Köyün içinde, Ancoz Deresi vadisindeki kayalıklarda bulunan mezarlar bilim adamlarının dikkatini çeken ilk ka-



ANDO, Tadao, *Rokko Yamaç Evleri*, 1983-85, Kobe-Japonya.



ANDRÉ, Carl, *Çinko ve Magnezyum Düzlem*, 1969, 182.9x182.9 cm.

lıntılardır. Soyuldukları için herhangi bir buluntu elde edilemeyen mezarların hepsine dar ve eğimli *dromos*'larla (giriş koridoru) girilmektedir. Han mevkiindeki kazı çalışmalarında, biri Antik Çağ'a ait iki yapı katı saptanmıştır. Bu tepenin kuzeyindeki tarlada, temel taşı olarak kullanıldığı anlaşılan hiyeroglifli yazıt parçaları ele geçirilmiştir. 1977'de köylülerce bulunarak toprak örtülüp yerinde bırakılan yazıtın dinsel içerikli olduğu belirlenmiştir. Geç döneme ait MOZAİK döşeli oda ile doğu-batı doğrultulu taş döşeli yol mimari kalıntılardır.
0098. *İ.Baysan*

ANDERSON, Laurie (1947, Chicago)
ABD'li deneysel kadın sanatçı.
Post-Modernist (→POST-MODERNİZM) AVANT-GARDE sanatın en popüler gösteri sanatçılarından (→GÖSTERİ SANATI) olan Anderson, müzik, gösteri, sokak kültürü ve ciddi eleştiriyi biraraya getirir; video, sahne teknikleri ve akla gelebilen her türlü öğeyi sanatında kullanır ve iyi bir şarkıcı olarak da değerlendirilir. Kuzey Kutbu ve Alaska'ya giden, bir süre gazete yazarı olarak çalışan Anderson, ilk gösterilerini 1970'lerde *Buz Üstünde Düetler* adlı denemesinde gerçekleştirmiş, eriyen buzlar üstünde sokak köşelerinde saatlerce kovboy şarkıları söylemiştir. Ticari şarkıların, sloganların ve reklamların yaşamımızı farkında olmadan değiştirdiğine inanan sanatçı, *Çevresel Müzik Parçası* gibi yapıtlarında anlaşılmayan sözlerden ve seslerden oluşan, sahnede oynanan ve çalınan bir müzik gerçekleştirmiştir. Anderson, gitar ve müzik aletleriyle, farklı giysilerle sahneye çıkmakta, izleyiciyle konuşmakta, anlaşılmayan jestler yapmakta ve kavramsal bir yöntemi de kullanarak izleyicileri birçok farklı konuda düşünmeye zorlamaktadır.
J.N.Erzen

ANDO, Tadao (1941, Osaka)
Japon mimar.
Tasarımları bazı kuramcılara göre MODERN MİMARLIK'ın yeni bir yorumu, bazılarına göreyse yalnızca birer Modernizm eklektisizmidir.

Herhangi bir mimarlık eğitimi görmemiş olan Ando, 1962-69'da ABD, Avrupa ve Afrika'yı gezmiş, 1969'da ülkesine dönünce kendi bürosunu kurmuştur. Ando'ya göre mimarlık, BAUHAUS ressamlarından ALBERS'in yalın geometrilerden kurulu resimlerindeki soyut yaklaşımla somutun, yani konstrüksiyonun iç içe geçmesidir. Ando, tasarımlarında çoğunlukla kare ve daire gibi yalın geometrik biçimleri minimalist bir tutumla biraraya getirmiş, malzeme olarak kare ya da kareye yakın dikdörtgen modüllü çıplak betonun yanı sıra doğal doku ve renginde ahşap ile bölüntüsüz cam yüzeyler kullanmıştır. Doğayla yapı arasındaki mekânsal kurguyu, doğayı basit ve soyut bir hacim içine alarak çözümlemeye çalışan Ando, bu yaklaşımını ilk kez *Koşino Evi*'nde (1979-84) denemiştir. Aşiya'daki (Hyogo) ulusal parkın eğimli arazisinde gerçekleştirdiği bu yapı, birbirine paralel iki dikdörtgen kütleyle sonradan yapılan çeyrek daire bir ekten (atölye) oluşmuştur. Aynı yaklaşım, Tomamu'da (Hokkaido) farklı boyutlu iki kare kütlenin birer köşelerinden birbirine geçmesiyle oluşturduğu *Su Üstündeki Şapel*'inde (1985-87), "L" planlı beton bir duvarla sınırlandırılmış bahçenin içine büyükçe yapay bir göl yerleştirmesinde de açıkça kendini göstermektedir. Tasarımlarında aydınlık-karanlık, eliptik-ortagonal, düz-kıvrımlı, simetrik-asimetrik gibi karşıtlıkları sıklıkla kullanan Ando, bunlarla değişik mekân ve kitle etkileri yaratmaktadır. 1980 ortalarına değin daha çok konut yapıları tasarlamış, son yıllardaysa sosyal amaçlı yapılara yönelmiştir. Belirli bir planimetri kullanmaksızın benzer işlevlere farklı çözümler getirdiği konutlarında, geleneksel Japon yaşantısındaki yalıtılmışlığa paralel olarak içe dönük bir planlama uyguladığı gibi, dışa dönük tasarımlar da yapmıştır. İlk türden planlamaları *Koşino Evi*'nin yanı sıra Tokyo'daki *Kidosaki Evi*'yle (1982-86, Setagaya) örneklenebilecek olan Ando, Kobe'de oldukça eğimli bir araziye kademeli olarak yerleştirdiği *Rokko Yamaç Evleri*'nde (I., 1983; II., 1985) ilk kez uyguladığı dışa dönük tasarımlarıyla da dikkati çeker. Öteki önemli yapıları arasında; Rokko Dağı üzerindeki dikdörtgen planlı ibadet mekânına şeffaf bir geçitle ulaşılan *Rokko Şapeli* (1986, Kobe); herhangi bir yerde kurulabilecek özellikte, hareket edebilir olarak tasarlanmış, onikigen planlı, çelik konstrüksiyon üzeri ahşap kaplama *Karaza Tiyatrosu* (1987-88, Taito, Tokyo); küçük bir gölün kıyısındaki yeşil bir alan içinde, ikisi uzun duvarlarla birbirine bağlanmış üç ayrı kütleden meydana gelen ve kütüphane, tiyatro, açık hava tiyatrosu, çok amaçlı salon ile lokanta içeren *Hyogo Çocuk Kültür Merkezi* (1987-89, Himeji, Hyogo) sayılabilir. 1987'den bu yana dünyanın çeşitli yerlerinde dersler ve konferanslar veren, sergilere ve yarışmalara katılan Ando, *Rokko Yamaç Evleri* ve *Rokko Şapeli* tasarımlarıyla Japonya'da birçok ödül kazanmış; 1995'te Pritzker Mimarlık Ödülü'nü almıştır. Ayrıca →BÖLGESELCİLİK.
3279, 3280, 3281. *G.Yalçıner*

ANDRÉ, Carl (1935, Quinay, Mass.)
ABD'li heykelci.
1960'larda Amerika'da yaygınlaşan ve sanat eleştirmenlerinin kuramsal yazılarıyla büyük ivme kazanan MİNİMAL SANAT akımı içinde tek tür biçimi yineleyerek, genellikle yatay düzlemler üstünde uyguladığı yalın heykelleriyle en çok dikkati çeken ve heykelin hacimsel özelliğini en aza indiren sanatçıların başında gelir.

Sanat eğitimini Patrick Morgan ve STELLA'yla yapmıştır. Heykel çalışmaya BRANCUSI'nin yanında ahşap oyarak başlayan André, uzun yıllar bu sanatçının etkisinde kalmıştır. 1950'lerdeki yalın yaklaşımına, uzun ahşap kalaslara çentikler açıp yüzeylerini işleyerek yönelmiştir. 1960-64 arasında Newark'ta Pennsylvania Demiryolları'nda yük katarı kondüktörlüğü yapan sanatçı, bu yıllarda heykellerinde standart, prefabrike gereçlerle çalışmaya başlamış, ancak yük katarındaki yaşantısı onu giderek daha tekdüze ve katı sistemler içinde çalışmaya zorlamıştır. André'nin 1966'da 139 tuğla parçasını yan yana getirerek oluşturduğu ince bir bant halindeki heykeli *Kaldıraç*, New York'taki BİRİNCİL KURGULAR sergisinde yer aldığında tüm öteki Minimalist çalışmalar içinde en AVANT-GARDE ve yalını olarak nitelendirilmiştir. Tuğla gibi standart öğelerle ya da önceden belirli ölçülerde kesilmiş ahşap parçalarla çalışan André'nin sanatında kusursuz bir kesinlik, belirli estetik ilkelere dayanan bir ORAN anlayışı ve matematiksel MODÜL uygulamaları vardır. Bu bakımdan onun heykeli klasik bir ESTETİK anlayışın ürünü olarak da yorumlanmıştır. Sanatçının öteki önemli yapıtlarından biri, *Sonsuz Kolon* adını verdiği ve 1965'te sergilendiği Tibor de Nagy Galerisi'nin tüm mekânını dolduran, plastik süngerden oluşturulmuş kirişlerdir. Tek biçim halinde kavranan heykelleri dikkati kendilerine çekmekten çok bulundukları mekânı anlatır, ona müdahale ederler; bu bakımdan mimari bir anlamları vardır. Ancak, birçok küçük parçadan ve modülden oluşturulmuş bu heykeller yakın yıllarda giderek daha çok parçaya bölünmüş ve biçim farklılıklarını içe-

ren çeşitlemelerle sunulmaya başlanmıştır. Andrè son yıllarda galeri tabanı üstünde belirli aralıklarla düzenlediği çelikten ufak heykel parçaları üretmektedir.
0325, 0871. *J.N.Erzen*

ANDREA DA PONTEDERA = **PISANO, Andrea**

ANDREA DEL CASTAGNO (yks.1421/23, Castagno-1457, Floransa)
İtalyan ressam.
Floransa'da MASACCIO sonrası kuşağın en önemli ressamlarındandır.

Asıl adı Andrea di Bartolo di Bargilla'dır. Adını doğum yeri olan kasabadan alan sanatçının yaşamıyla ilgili bilgiler çok azdır. Bilinen ilk çalışması 1440'ta Floransa'daki *Palazzo del Podestà*'da, Dük Cosimo'ya karşı çıkan ayaklanmayı betimleyen freskleridir. Del Castagno, 1442'de Venedik *S.Zaccaria Kilisesi*'nin fresklerini Francesco da Faenza'yla birlikte, 1443'te de Floransa *S.Maria degli Angeli Kilisesi* için *Çarmıha Geriliş* freskini gerçekleştirmiştir. Sanatçı ertesi yıl *Floransa Katedrali*'nin vitraylarını yapmıştır. Bunlardaki figürlerin hacimliliğinde UCCELLO ve DONATELLO'nun etkileri sezilir. Del Castagno, 1445-50 arasında *S.Apollonia Manastırı* için yaptığı *İsa'nın Çektikleri* ve *Son Akşam Yemeği* fresklerinde, Masaccio'nun YANILSAMA'cı tekniklerinden yararlanmış (→QUADRATURA) ve kendine özgü bilimsel PERSPEKTİF kuralları uygulamıştır. 1449-50'de Floransa'da *S.Miniato fra le Torri Kilisesi* için *Meryem'in Göğe Yükselişi* adlı yapıtını gerçekleştiren sanatçı, bu resmiyle Masaccio'nun üslubundan uzaklaşarak dekoratif niteliklerin ağır bastığı ULUSLARARASI GOTİK anlayışa ve o dönemde çok ünlü olan Donatello'nun çizgisel üslubuna yönelmeye başlamıştır. Giderek yapıtlarıyla Donatello'nun heykelde yarattıklarının benzerlerini resim alanında vermiştir. Deri üstüne yapılmış bir çalışma olan *Genç Davud* (Ulusal Gal., Washington D.C.) sanatçının bu anlayışını yansıtmaktadır. Davud figürü, Erken RÖNESANS'ın şematik manzarası önünde devinim içinde resmedilmiştir. Sanatçı Donatello'nun düşüncelerini resim alanına aktarmakla tüm 15.yy Floransa sanatçıları üstünde etkili olmuştur. Bu döneminin en önemli yapıtları, Legnaia'daki *Carducci Pandalfini Villası* için yaptığı *Ünlü Kişiler*'le *SS.Annunziata*'daki Aziz Julianus'tur (1454-55). Tarihi bilinen son yapıtıysa *Niccollo da Tolentino Atlı Portresi*'dir. 1456 tarihli bu yapıt Donatello'nun *Gattamelata* heykelinin etkilerini de taşır. Son yıllarda bulunan çizimleri sanatçının teknik niteliklerini de gözler önüne sermiştir.
2991. *U.Tükel*

ANDREA DEL SARTO (1486, Floransa-1530, Floransa)
İtalyan ressam.
Yüksek RÖNESANS'ın en önemli fresk ressamlarındandır.

Floransalı bir terzinin oğlu olan Del Sarto'nun küçük yaşta bir kuyumcunun yanında çırak olarak çalıştığı söylenmektedir. İlk resim derslerini Piero di Cosimo'dan (yks.1462-1521?) alan sanatçı, VASARI'ye göre, ressam Franciabigio'yla (Francesco di Cristofano Bigi, 1482?-1525) aynı atölyeyi paylaşmıştır. Bu sanatçıyla olan işbirliğini *SS.Annunziata* freskleri, *Scalzi Kilisesi*'ndeki *İsa'nın Vaftiz Edilişi* ve *S.Salvi Yemekhanesi*'ndeki madalyonlar kanıtlamaktadır. *SS.Annunziata*'daki S.Filippo Benizzi'nin yaşamından sahneleri içeren son freski 1510 tarihini taşımaktadır. *Bağ İşçilerinin Öyküsü* (1512/13) ve *Meryem'in Doğumu* (1514) ilk dönem yapıtlarına örnektir. Sanatçı, 1518'de Fransa'ya gitmiş, orada bulunduğu kısa süre içinde yaptığı resimlerden yalnızca 1518 tarihli *Sadaka* günümüze kalmıştır. 1519'da Floransa'ya dönen sanatçı *S.Salvi*'deki *Son Akşam Yemeği* freskinin yapımını üstlenmiş, 1521'de de Caino'daki *Medici Villası*'na *Ayakbastı Parası* adlı freski yapmıştır. 1523'teki veba salgınından kaçan Del Sarto, Mugello'ya gitmiş ve burada *S.Pietro in Luce*'nin altar fresklerini yapmıştır. Yaşamı boyunca Floransa'daki pek çok yapıyı bezeyen ve çoğunlukla dinsel konulu freskler yapan sanatçı 1530'da Floransa'da vebadan ölmüştür. Son yapıtları arasında *Sacco Madonnası* (1525), *Dört Azizler* (1528) ve *Kutsal Konuşma* (1528) sayılabilir.

MICHELANGELO ve LEONARDO DA VINCI'nin çizimlerini inceleyerek ressamlığa başlayan sanatçının ilk yapıtlarında MASACCIO ve GHIRLANDIO'dan etkiler görülür, ancak bu etkilerle birlikte sanatçının özgün üslubunun da ilk belirtileri ortaya çıkmıştır. Örneğin Del Sarto'nun yapıtlarını, mimari PERSPEKTİF üzerine temellendirmiş olması kendisine özgüdür. Manzaralarında 15.yy geleneğine (→QUATTROCENTO) bağlılık gösterir ve bunlarda DÜRER'in oymabaskılarını anımsatan özellikler izlenir. Sanatçı Dürer'i incelemiş ve İTALYA'da onu ilk tanıyan ve anlayan sanatçı olmuştur. Del Sarto, ayrıca büyük bir renk ustasıdır. Figürleri, gölgeli mekânlar içinde renk kütleleri oluşturur. Sanat tarihi içinde Rönesans'la MANİYERİZM arasında yer alan sanatçı, Maniyerizm'in ve BAROK'un öncüsü sayılmaktadır. *Z.Rona*

ANDRİAKE → **MYRA**

ANDROKYDES (Kyzikoslu) (MÖ 4.yy başı)
Yunan ressam.
Propontis (b.Marmara Denizi) çevresinde çalıştığı anlatılan sanatçının bilinen yapıtları, Thebai kenti için MÖ 379'da yapımına başlayıp tamamlayamadığı *Atlıların Savaşı* ve balıkların çevrelediği *Scylla*'dır. *M.Beykan*

ANDRON (Gr.*aner:* erkek'ten)
Antik YUNAN evlerinde erkeklere ayrılmış bölüm ve burada yer alan büyük salon. Yunan evinin kadınlara ayrılmış bölümüne de *gynaikeion* (Gr.*gyne:* kadın'dan) denir. Geç dönemde büyük evlerde, şölenler için kullanılan geniş salonlardan birkaç tane bulunurdu. Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS'a göre PERİSTİL'in kuzeyinde yer alması gereken *andron*, kare planlı ve dört TRICLINIUM'un rahatça yerleştirilebileceği büyüklükte olmalıydı. Anadolu'nun Labraynda kentinde şölenler için yapı olarak inşa edilmiş iki ünlü örnek bulunmaktadır (→LABRAYNDA).

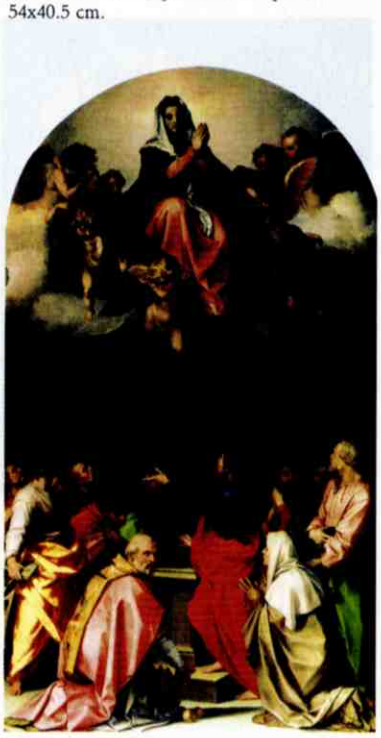
ANDRONİKOS (Kyrrhoslu) (MS 1.yy)
Suriyeli mimar.
Kaynaklarda adı Andronicus Cyrrhestes olarak da geçen mimarın, ROMA imparatoru Hadrianus döneminde (117-138), MS 1.yy'ın ortalarında Atina'da *Roma Agorası*'nın güneydoğu köşesine dikilen *Rüzgârlar Kulesi*'ni yaptığı bilinmektedir. Bir güneş saati olan bu konik tepeli, sekizgen kulenin cephelerini, rüzgârları betimleyen kabartmalarla süslü bir friz dolanmaktadır. *M.Beykan*

ANDROSFENKS (Gr.*andros:* erkek, *sphinx:* sfenks'ten)
Erkek başlı, aslan gövdeli SFENKS.

ANEMURİUM
İçel'de Dağlık KİLİKİA'nın güney ucundaki Anamur Yarımadası'nın doğu yamacında, Orymagdos



ANDREA DEL CASTAGNO, *Bir Erkeğin Portresi*, 1450, ahşap üzerine tempera, 54x40.5 cm.



ANDREA DEL SARTO, *Meryem'in Göğe Yükselişi*, yks. 1526, pano üzerine yağlıboya, 379x222 cm.



ANGELICO, Fra, *Meryem'e Müjde*, yks. 1441-43, 187x157 cm.

Irmağı'nın (b.Güzelçay) batısında kurulmuştur. Bugünkü Anamur daha doğuda ve kıyıdan içeridedir. Kentin Helenistik Dönem'de (→YUNAN) var olduğu bilinmektedir. III.Antiokhos Anemurium'dan geçip SELİNOS'u almıştır (MÖ 197). Kent, MS 52'de yerli bir halk tarafından kuşatılmış, IV.Antiokhos tarafından kurtarılmış ve deniz surları sağlamlaştırılmıştır. MS 382'de adı İsauriae piskoposluğu içinde geçen kentte, IV.Antiokhos (Kommagene) ve Titus-Valerianus sikkeleri bulunmuştur. 7.yy ortasına değin zengin bir kent olarak varlığını sürdüren Anemurium, Kıbrıs'ın Araplar tarafından alınmasıyla boşaltılmıştır. ANADOLU SELÇUKLU ve OSMANLI varlığının tek kanıtı, Anamur düzlüğünün doğu ucunda bulunan ortaçağ kalesinin kapısında, üstünde Karamanoğlu İbrahim yazan, 1450 tarihli yazıttır. 19.yy başında F.Beaufort'un Türkiye'nin Akdeniz kıyıları araştırmasında ilk kez tanımı yapılmış olan Anemurium'u daha sonra çeşitli araştırmacılar gezip incelemiştir. Yakın zamanda George Bean ve T.B.Mitford'ın genellikle yazıtlarla ilgili olan araştırması vardır (1962-63). 1962-65 arasında da G.Rosenbaum tarafından ayrıntılı bir anıt araştırması yapılıp yayımlanmıştır.

Kent planı, kale, II., III., IV. ve V.bölgelerden oluşan Aşağı Kent'le *nekropolis* (mezarlık) olarak bölümlenmiştir. *Anemurium Kalesi*, yarımadayı oluşturan dağın tepesindedir; üç yanı denizle çevrili olup kentten bir koyakla ayrılır. Bu koyak boyunca kale duvarları ilerler. İç Kale'de ve kuzeyde yapı kalıntıları vardır. Özellikle kuzeyde, kenti boylu boyunca geçen suyolunun *Kale*'ye ulaştığı yerde bir kule ve sarnıç, bunu izleyen teras üstünde *apsis*'i batıya bakan bir kilise bulunmaktadır. *Kale* ve içindeki yapılar ortaçağa tarihlenir. Yer yer Helenistik duvar izleri görülür. Aşağı Kent'te, kale duvarlarının kuzeyinden başlayarak denize dikey inen bir iç sura dek uzanmış bölümde (II.Bölge) önemli yapılar vardır. *Tiyatro*'ya ait kalıntılar azdır. Yapının 60m çaplı yarım daire biçiminde, duvarla çevrili *diazoma*'sına (CAVEA'yı yatayda bölen geçit) kuzeybatı ve güneybatıdan girilir. *Tiyatro*'nun güneyinde bir ODEON ya da BOULEUTERİON yer alır. Duvarları pencere düzeyine kadar korunagelmiştir; güney ve kuzey duvarlarda dörder pencere vardır. Batıda ana eksen üstünde yanlarda ikişer kapı, ortada bir hücre görülür. Doğudaki dikdörtgen planlı hamam grubu kentin en iyi korunagelmiş yapısıdır. Tüm yapı beşik tonozlu (→TONOZ) bir altyapı üstüne kurulmuştur; odaların kimi de beşik tonoz örtülüdür. Döşemeleri MOZAİK'le kaplanmış, duvarları FRESK'lerle bezenmiş odalar bulunmuştur. Altyapıda su ve ısıtma sistemleri vardır. *Tiyatro*'nun güneyindeki 45x38m'lik dikdörtgen alanda da mozaik kalıntıları bulunmuş, burası PALAİSTRA olarak yorumlanmıştır. Bunun çevresinde yer alan iki büyük yapının işlevi tam olarak bilinmemekle birlikte, kentin merkezinde bulunmalarından ötürü halka açık yapılar oldukları sanılmaktadır. III.Bölge'de de iyi durumda yapılar vardır. Denize doğru inen teraslar üstünde, *apsis*'leri doğuya bakan ve Erken Hıristiyanlık-Justinianos (Justinianos) dönemine (527-565) tarihlenen (→GEÇ ANTİK) üç büyük kilise bulunmuştur. IV.Bölge'de ev olduğu sanılan, dikdörtgen planlı altı yapı kalıntısı, V.Bölge'de işlevleri belli olmayan, birbirinden kopuk yapı kalıntıları bulunmuştur. *Nekropolis* (mezarlık), Anadolu'daki ROMA mezarlıkları arasında en iyi korunmuş olanıdır. Batı-doğu doğrultusunda uzanan derin bir koyak *nekropolis* alanını, kuzey (B) ve güney (A) *nekropolis*'i olarak ikiye ayırır. Birkaç tip MEZAR yapısı saptanmıştır. Tek odalı, beşik tonozlu, bağımsız ya da grup mezarlar en eski örneklerdir (MS 1.yy-2.yy sonuna değin). İçlerinde ARCOSOLIUM'lar vardır. Daha sonraları gene beşik tonozlu tek ya da ön odalı tipler yapılmıştır. MS 2.-3.yy'da (270'e değin) daha gösterişli, çok odalı ve iki katlı, genellikle eski mezarlara eklentiler yapılarak büyütülmüş mezar tipi görülür. Bu dönemde *nekropolis*'te büyük bir KİLİSE'nin de yapılmış olması, Hıristiyanlık'ın önem kazandığını ve mezarlığın Hıristiyanlık döneminde de kullanıldığını kanıtlar. Mezarlarda ön oda ve avluların duvarlarında fresk, döşemelerinde mozaik kalıntıları bulunmuştur. Anemurium'da ele geçen Geç Roma ve BİZANS yapıtları Alanya Müzesi'nde sergilenmektedir.

0079, 2929.

B.Madra

ANGELICO, Fra (yks.1400, Vicchio-1455, Roma) İtalyan ressam.

KUTSAL KONUŞMA adı verilen altar resimlerinin gelişiminde önemli bir yeri vardır.

Guido di Pietro adıyla vaftiz edilen ve Giovanni da Fiesole adıyla da bilinen sanatçı ölümünden sonra "kutsanmış" anlamına gelen "Il Beato" adıyla anılmıştır. Doğum tarihi yakın zamanlara değin 1387/88 olarak bilinmekteyken, yeni araştırmalar bu tarihin 14.yy'ın son yılları olması gerektiğini göstermektedir. Bu araştırmalar aynı zamanda Fra Angelico'nun Fiesole'deki S.Domenico Manastırı'na girişini 1407 yerine 1418-20 arasına, Dominiken tarikatına geçişiniyse 1423-25 arasına tarihlemektedir. Sanata, bu manastırdaki el yazmalarının resimlerini yaparak başlayan Fra Angelico'nun bundan sonra Geç GOTİK minyatür ustası Battista di Sanguigni (1392-?) ve Piero di Giovanni Lorenzo Monaco'dan (1370/71-1425/26) ders aldığı söylenir. Sanatçının 1425 öncesi yapıtlarıyla ilgili pek fazla bilgi yoktur. İlk dönemi olarak nitelendirilen 1425-30 arasına tarihli yapıtlarının sayısı hem azdır hem de tartışmalıdır. Bunlar arasında *S.Pietro Martire Manastırı* için yaptığı bir TRİPTİK ile (San Marco Müz., Floransa), *Tahtta Meryem Ana ve Çocuk İsa Sekiz Melek'le* adlı yapıtın, Stroganoff Tabernaculumu olarak bilinen St.Petersburg Ermitaj Müzesi'nde bulunan panosu sayılabilir. Ayrıca üslup benzerliğiyle, bu gruba San Marco Müzesi'nde bulunan *Meryem'e Müjde*, *Tahtta Madonna ve Çocuk İsa* ile *Yıldızlı Madonna* gibi yapıtları da dahil edilebilir. Sanatçının belgelere dayanarak tarihlenebilen en eski yapıtı *Linaiuoli Madonnası*'dır (1433). Cortona'da Diocesano Müzesi'nde bulunan *Meryem'e Müjde* adlı yapıtı da gene bu yıllara tarihlenmektedir. Louvre Müzesi'ndeki *Meryem'in Taç Giymesi*'yse 1434-35'lere aittir. 1436'dan sonra S.Marco Manastırı için yks.50 fresk yapan Angelico, 1440 dolayında da aynı manastırın altar panosunu tamamlamıştır. Bu yapıtı, MADONNA'nın azizlerle çevrelendiği ve Kutsal Konuşma adıyla bilinen altar resmi türünün önemli örneklerinden biridir. Sanatçı, 1446'da Papa IV.Eugenius (pd.1431-47) tarafından Roma'ya çağrılmış, burada kendisinden *Orvieto Katedrali*'ndeki *S.Brizio Şapeli*'nin iç dekorasyonuyla *San Pietro Kilisesi*'ndeki şapelin freskleri istenmiştir. 1447'de Vatikan *V.Nikolaus Şapeli* fresklerinin yanı sıra, daha sonra SIGNORELLI tarafından tamamlanan *Orvieto Katedrali* freskine (*Son Yargı*) başlamıştır. Son yapıtları arasında, *SS.Annunziata Kilisesi*'nde (Floransa) bulunan bir gümüş sandığın kapak resimleriyle (yks.1450) gene aynı yıllara ait *Bosco ai Frati Manastırı* (Mugello) altar panosu sayılabilir.

Sanatçı, MASACCIO'nun doğalcı ışık ve mekân anlayışından büyük ölçüde etkilenmiş ve bu etkiler

hiçbir zaman tümüyle yapıtlarından silinmemiştir. Biçimin PLASTİK tanımlamasıyla yoğun olarak uğraşmış ve bu amaçla araç olarak RENK'i kullanmıştır. Bugün yapıtlarının büyük bir bölümü Floransa'da San Marco Müzesi'nde bulunmaktadır.

Z.Rona

ANGELİON ve TEKTAİOS (yks.MÖ 6.yy ortası) Yunan heykelciler.
Ünlü heykelci kardeşler DİPOİNOS ve SKYLLİS'in öğrencileri, Aiginalı Kalon'un ustaları oldukları bilinen sanatçıların kökenleriyle ilgili bir kayıt bulunmamaktadır. Antik kaynaklara göre Delos'ta elinde bir yay ve Kharitler'i (Üç Güzeller) tutan, altın ve ahşaptan dev bir *Apollon* heykeli ile yeri belirtilmeyen bir *Artemis* heykeli yapmışlardır. *M.Beykan*

ANGLOSAKSON mimarlığı ve sanatı
İNGİLTERE, ilk olarak Keltler'ce bulunmuş ve 1.yy'dan büyük kavimler göçünün başlangıcına değin geçen süre içinde ROMA egemenliğinde kalmıştır. Yaklaşık 440'tan başlayarak Angıllar ve Saksonlar, Roma garnizonlarının 30 yıl kadar önce çekildiği Bretanya Adası'nın güney ve doğu bölgelerini ele geçirmişlerdir. Elbe ve Weser ırmaklarının kıyılarından gelen bu kavimler ülkeye kendi gelenek ve göreneklerini yerleştirmişlerdir. 5.-11.yy arasında İngiltere'de egemen olan Germen kavimlerinin en etkinleri olan Anglosaksonlar'ı Kıta Avrupası Saksonları'ndan ayırt etmek için kullanılan bu terim, sonradan İngilizler'i ve onların dünyadaki uzantılarını kapsayacak biçimde genişlemiştir.

6.yy'ın sonlarında, Papa I.Gregorius'un (pd.590-604) yönetimi ve Canterbury'li Aziz Augustinus'un öncülüğünde Anglosaksonlar Hıristiyanlık'ı benimsemişlerdir. Anglosakson Kilisesi etkisi altında gelişen kültürleri 7.yy sonunda Avrupa'da önemli bir varlık göstermiş ve yüksek bir düzeye ulaşmıştır. Dönemin sanat anlayışı özellikle KAROLENJ sanatını etkilemiş ve bu etkiler Karolenj İmparatorluğu'nun çöküşünden sonra da sürmüştür. 1066'daki Norman İstilası'nın (→NORMAN ÜSLUBU) Anglosakson kültürünün gerilemesine neden olduğu görülmektedir.

Anglosaksonlar 5.yy'dan Norman İstilası'na değin geçen süre içinde, ROMANESK üsluba benzer, ancak onun biraz kabacası bir mimarlık üslubu geliştirmişlerdir. Bu üslubun örneklerine İngiltere'de olduğu kadar ALMANYA ve FRANSA'da da rastlanmaktadır. Ancak günümüze yapılarının bir bölümü ya da temel öğeleri kalmıştır. Anglosakson kiliseleri farklı plan özellikleri göstermektedir. Genellikle, dar ve yüksek tek neften oluşan bu uzun, dikdörtgen binaların içi, insanı küçük bir odaya yönelten dar bir geçit gibidir. Yan neflerin yerine PORTİK (*porticus*) adı verilen ek yan odalar bulunmaktadır. Yapıların işçiliği kaba ve ilkeldir. İnce uzun taşların dikine ve yatay almaşık kullanımı, yapım yönteminin ahşaptan kaynaklandığını düşündürmektedir. Dönemin en ünlü örnekleri, Bradford, Deerhurst ve Northamptonshire'da *Earl's Barton Kiliseleri*'dir. Suffolk, Sutton Hoo'da yapılan mezar kazılarından ele geçen kakmalı metal işçiliği örneklerinde (yks.650-670) soyut bezemenin yanı sıra insan ve hayvan figürlerine de rastlanmıştır. Bu örgelerin sonradan Hıristiyanlık'la ilgili konularla bağdaştırıldığı izlenmektedir. Özellikle KİTAP BEZEME sanatının ilerlediği bu dönemde ünlü *Lindisfarne İncileri* (698, British Museum, Londra) bu eğilimin örnekleri arasında yer almaktadır. Anglosakson el yazmaları Winchester Okulu adı altında incelenir. Karmaşık çizgi dokusu arasına yerleştirilmiş stilize insan figürleri ve Aziz Aethelwold'un *Benedikten Tüzüğü* çevirisinde (10.yy, British Museum) olduğu gibi, canlı renklerin kullanılması bu örneklerin en belirgin özellikleridir. Anglosakson dönemden günümüze kalan yüksek haçlar, ölüleri anmak, kutsal yerleri ya da sınırları belirlemek için dikilmiş taş yontu örnekleridir. Ustaca oyulmuş stilize bitki, hayvan ve insan figürleriyle bezenmişlerdir. Yapımları yks.700'e tarihlenen bu yontuların içinde *Ruthwell Haçı*, *Bewcastle Haçı* ve *Reculver Haçı* en ünlüleridir.
1260, 1435, 2684. ***S.Germaner***

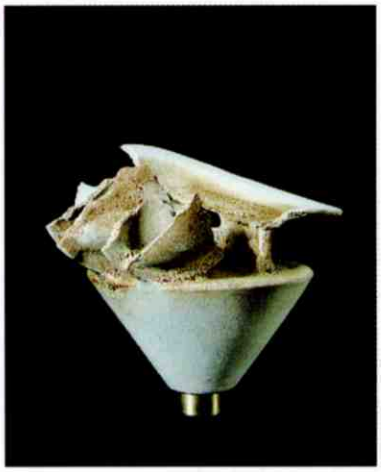
ANHUİLİ DÖRT USTA → **ÇİN**

ANILANMERT, Beril (1942, İzmir)
Türk seramik sanatçısı.
Çalışmalarında doğadan etkilenerek "karşıtlıkların uyumu" ilkesini benimsemiştir.

1963'te İzmir Amerikan Kız Koleji'ni bitiren sanatçı, 1968'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Seramik Kürsüsü'nden mezun olmuş ve aynı kuruma öğretim üyesi olarak girmiştir. 1968'den beri yurt içi ve yurt dışında birçok kişisel sergi açan, karma sergilere, bienallere ve yarışmalara katılan Anılanmert, birçok da ödül kazanmıştır. Aynı zamanda UNESCO Plastik Sanatlar Milli Komisyonu'na (AIAP) bağlı PLASTİK SANATLAR DERNEĞİ'nin (PSD) kurucu üyesi, Uluslararası Seramik Akademisi'nin (IAC) ve Seramikçiler Derneği'nin de üyesidir. İslam seramik sanatı (→SERAMİK), Anadolu çömlekçiliği, 20.yy seramik sanatı konularında araştırmaları ve çalışmaları bulunan sanatçı, Japon hükümetinin bursuyla 1976'da Japonya'nın çeşitli yerlerinde Japon seramik teknikleri üzerine araştırmalar yapmıştır. Anılanmert 1993'ten beri Seramik Bölümü başkanlığı yapmaktadır. Sanatçı, yapıtlarında kullandığı renklerde sıcak-soğuk, sırlarda mat-parlak, biçimlerdeyse keskin-yumuşak gibi karşıtlıklar arasındaki uyumu yakalamaya çalışmış, tornada çektikten sonra tabakları kırıp yeniden biraraya getirerek geleneksel işlevinden soyutlamış, estetik kaygıya ağırlık veren soyut düzenlemelere yönelmiştir. Sanatçı bu tür yapıtlarında genellikle topraktan fışkırışı (varoluş) simgeleyen konik ve üçgen biçimler üstüne yerleştirdiği parçalarla doğanın ve yaşamın duyarlı dengelerini simgelemeye çalışmıştır. Pano seramiğinde de yeni seçenekler ortaya koyan sanatçı, genellikle çerçevenin dışına taşan öğeler kullanmıştır. Anılanmert 1990'da Kültür Bakanlığı Seramik Yarışması'nda Birincilik Ödülü'nü, 1991'de de İş Bankası Büyük Ödülü'nü almıştır. *E.Şahin*

ANILANMERT, Oktay (1939, İstanbul)
Türk ressam.
AKROMATİK bir zemin üstüne çizginin anlatım olanaklarını kullanarak oluşturduğu FİGÜRATİF çalışmalarıyla tanınır.

1957-64 arasında Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Resim Bölümü'nde öğrenim gören Anılanmert, 1971'den bu yana aynı kurumda öğretim üyeliği yapmaktadır. 1986-87'de MSÜ Mim Tiyatrosu'nu kurmuştur. Sanatçı FİGÜR'ü yorumladığı resimlerinde akromatik yüzey üstüne serpiştirilmiş renk alanlarıyla anlatım gücünü daha da yoğunlaştırmaktadır. Genelde iki figürü mücadele içinde ya da sevişirken birbirine kilitlenmiş olarak betimlediği *Mubabbet* (1990), *Gelecek ile Gezinti* (1990) ya da *Beslenme* (1990) gibi kompozisyonlarında biçim kesin tanım kazanmaz; imgeler bir tür erime, ayrışma ve değişme içindedir. 1966'da Mehmet GÜLERYÜZ, Devrim ERBİL, Utku VARLIK ve M.Aytaç'la birlikte Beş Genç Ressam grubunun kuruluşunda yer alan sanatçı ayrıca birçok pano çalışması ger-



ANILANMERT, Beril, *Form*, 1989, 40x38 cm.



ANILANMERT, Oktay, *İdeal'i Arayanlar* , 1996, tuval üzerine yağlıboya, 75x97 cm.

çekleştirmiş, fresk onarımları da yapmıştır. 1976'da Beyrut'taki, 1977'de de Lefkoşe'deki Türkiye Büyükelçilikleri'nin kançilarya binaları için yaptığı metal pano ve kapılarla, 1967'de Moda'daki *Latin Kilisesi*'nin tavan freskleri, 1988'de de Bakırköy *Tespibli Meryem Ana Kilisesi* fresk onarımları bu tür çalışmalarına örnektir. Anılanmert, 1963'te Ahmet Andiçen Ödülü'nü almış; 1974'te İstanbul Intercontinental Oteli (b.The Marmara) ve Ankara İş Bankası Genel Müdürlük Binası pano yarışmalarında, 1984'te de İstanbul'da Günümüz Sanatçıları Sergisi'nde Birincilik ödüllerini kazanmıştır.

M.Bozkurt

ANIT (Lat.*monere:* hatırlamak'tan *monumentum)* İng., Fr.*monument;* Alm.*Denkmal.*

"Abide" de denir. "Anmak" kökünden türetilen anıt sözcüğü, bir olayı (ör.Hicaz-Mekke telgraf hattının yapımı, 1900) hatırlatmak, önemli bir kişinin/kişilerin ya da kültürün anısını yaşatmak (ör.Barbaros, Atatürk, Hava Şehitleri), askeri bir başarıyı (ör.Malazgirt, Çanakkale Zaferi), toplumun değer verdiği bir ilke, düşünce, kavram ya da ülküyü (ör.demokrasi, laiklik, hürriyet) yüceltmek, simgelemek amacıyla, konuyla ilgili yere, bir MEYDAN'a, geniş bir alandan görülebilecek biçimde çevreye egemen bir konuma yerleştirilen YAZIT, SÜTUN, HEYKEL ya da mimari yapıtları tanımlar. Anıtlar genellikle taş (MERMER, GRANİT, PORFİR), maden (TUNÇ, altın) gibi değerli ve kalıcı malzemelerden yapılır. Anadolu'daki yazılıkayalar (→HİTİT; YAZILIKAYA) ve ABD'nin Güney Dakota eyaletindeki *Rushmore Dağı Ulusal Anıtı* gibi doğrudan kayaya oyulan örnekler de vardır.

Güzel bir yapıt onu yaptıran kişi adına olduğu gibi mimarı adına da bir anıt olarak değerlendirilebilir; Barselona'daki *Sagrada Familia Kilisesi* (1883-sür.), yapımını finanse eden aileden çok mimarı GAUDİ'yi çağrıştırmaktadır. Yeni kurulan ya da yeni bir kararla önemli bir konuma getirilen bir kent, onu kuran ya da statüsünü yücelten kişinin adıyla anılır; o kişiyle ilişkisi nedeniyle kurucusu adına bir anıt gibi değerlendirilebilir. Örneğin, Konstantinopolis (→İSTANBUL), onu ROMA İmparatorluğu'nun başkenti yapan İmparator Büyük Konstantinos (I.Constantinus; hd.306-337); Attaleia (b.ANTALYA), PAMPHYLİA bölgesinde kendisine askeri bir üs oluşturan PERGAMON kralı II.Attalos (hd.MÖ 159-138); Almanya'da Karlsruhe 18.yy Avrupa mimarlığı ve şehirciliğini günümüze kadar yaşatan özellikleriyle kurucusu Baden-Durlach markisi Karl Wilhelm adına bir anıt gibi ele alınabilir. Çevre yaratmada, meydanları bezemede anıtların önemli katkıları vardır. Askeri ya da sportif başarıları, toplumsal olayları hatırlatmak amacıyla kentin ana caddesi üzerine bir yazıt konulması, sütun (ör.Roma'da dört imparatorun hükümdarlıklarının 10. ve 20.yıl kutlamaları nedeniyle 303'te dikilen sütunlar), heykel (ör.İstanbul'da araba yarışçısı Porphyrios'un, konuyla ilgili kabartmalarla bezenip *Hipodrom*'un SPİNA'sı üstüne yerleştirilen ve bugün İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde bulunan kaidesi), ZAFER TAKI yapılması, yeni meydanlar düzenlenmesi sık tekrarlanan anıt biçimleridir. Figürlü anıt geleneği Antik Çağ'dan bu yana en yaygın olanıdır; üstünde imparator heykelinin yer aldığı, yüzeyi askeri seferleri, kazanılan zaferleri betimleyen alçak kabartmalarla bezeli mermer sütunlar, imparatorun adını sonsuza kadar yaşatmayı amaçlayan anıtlardır (ör.İstanbul'da *Theodosius* ve *Arcadius Sütunları*; Roma'da *Traianus* ve *Marcus Aurelius Sütunları*). Bu antik biçim daha sonra, 18.yy'da Viyana'da FISCHER VON ERLACH'ın Karl Meydanı düzenlemesine, Paris'te de Napoléon'un Austerlitz zaferi anısına dikilen *Vendôme Sütunu*'na (1806-10) esin kaynağı olmuştur. Roma imparatorları adına yapılan tek ya da üç açıklıklı zafer takları (ör.*Septimius Severus Takı*, 203; *Constantinus Takı*, 315, Roma) ve TETRAPYLON'lar yüzyıllar boyunca tekrar edilen anıtsal biçimlerdir (ör.CHALGRIN'in *Zafer Takı*, Paris, 1806-08; FONTAINE ve PERCIER'nin *Arc de Triomphe du Carousel*'i, Paris, 1806-07; *Zafer Takı*, Münih, 1843). Birçok kültürde MEZAR anıtları ölen kişinin önemini vurgulamak üzere dev boyutları ya da çok güzel işlenmiş ayrıntılarıyla belirginleşir. *Keops Piramidi* (El-Gize, Kahire yak.) ezici görkemi, *Tac Mahal* (1630-48, Agra yak., Hindistan) büyüleyici zarifliği ile etkileyicidir. Antik dünyanın önemli mezar anıtlarından sayılan HALİKARNASSOS'taki (b.Bodrum) *Mausoleion*, döneminin heykeltıraşlık ve mimarlık sanatının başyapıtlarından biri olarak seçkinleşerek "mozole" (MAUSOLEUM/mezar anıtı) sözcüğüne köken oluşturmuştur. ORTA ASYA ve Anadolu Türk mimarlığında KÜMBET ve TÜRBE'ler heybetli olabilen kütleleriyle yapıldıkları dönemin ÇİNİ, taş, HAT, vb sanatlarının sergilendiği başyapıtlardır (ör.Merv'deki *Sultan Sencer Türbesi*, 1157; Kayseri'deki *Döner Kümbet*, 1275; İstanbul'daki *Kanuni Sultan Süleyman Türbesi*, 1567).

Anıtları yaptıranlar gözden düştüklerinde, yaptırdıkları eserler de yıkılmış ya da adları yapıtlarından kazınmıştır (*damnatio memoriae*). Örneğin, Roma döneminde İstanbul'da *Hipodrom*'un yapılışında ve dikilitaşın yerine yerleştirilmesinde katkısı olan *prefektus urbis* (kent yöneticisi) Proculus gözden düştüğünde dikilitaşın kaidesi üstündeki adı kazınmış, tekrar göreve getirildiğinde yeniden yazılmıştır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında da OSMANLI dönemine tepki olarak bazı anıtların TUĞRA'ları kazınmış, daha sonra Osmanlı döneminin Türk tarihinin bir parçası olarak değerlendirilmesi gerektiği yolundaki uyarılarla bu olumsuz uygulama durdurulmuştur. Toplumun ortak inanç ve ülküsüne ters düşen, onurunu yaralayan anıtlar olanak bulunduğunda ortadan kaldırılmıştır. Örneğin, 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı'nda ölen Rus askerlerinin anısına Ruslar tarafından Yeşilköy'de (İstanbul) yaptırılmış olan *Ayastefanos Rus Anıtı*, Türk toplumuna acı bir yenilgiyi hatırlattığından 1914'te yıktırılmıştır.

Bazı anıtlar sanat ve simge değerleri, çağrıştırdıkları görkem ve tarihi ilişkileri nedeniyle başka kültürlerin yöneticileri tarafından büyük bir istekle yeniden kullanılmıştır. Örneğin, MISIR uygarlığının ürünü olan DİKİLİTAŞ'lar yerlerinden alınarak Roma'ya, İstanbul'a, Kavalalı Mehmed Ali Paşa'nın armağanı olarak Paris'teki Concorde Meydanı'na taşınarak, ilk yapılış amaçlarıyla ilgili olmayan çevrelere götürülmüş; bu mekânlara ilişkili oldukları tarih boyutunu katarak onları zenginleştirmişlerdir. Eritilen PERS kalkanlarıyla yapılan, efsanelerle süslü, tılsımlı yılanlı sütun (*Burmalı Sütun*) ise Delphoi'dan İstanbul'a getirilerek *Hipodrom*'un *spina*'sı üstüne yerleştirilmiştir (→HİPODROM). Benzer biçimde BİZANS imparatoru II.Theodosius (hd.408-450) tarafından Sakız (Khios) Adası'ndan İstanbul'a getirtilen dört tunç at heykelinin yolculuğu burada bitmemiş; 1204'teki Latin İstilası'nda Venedik dükü Enrico Dandolo tarafından Venedik'e götürülen heykeller *San Marco Kilisesi*'nin girişinin üstüne yerleştirilmiştir. 1797'de İtalya'nın işgali sırasında, Napoléon tarafından bu kez Paris'e taşıtılarak *Zafer Takı*'nın üstüne koyulmuşsa da 1815'te yeniden *San Marco*'daki yerlerini almışlardır (→QUADRİGA).

Günümüzde "anıt" deyimi yalnız belirli kişilerin,

olayların anısına yapılan yapıtları anlatmak için değil, korunması gerekli taşınmaz kültür varlıklarını kapsayan bir kavram olarak da kullanılmaktadır (→ONARIM VE KORUMA). Bu kavramın evrimi 19.yy'a, tarihi eserlerin korunması için düzenli bilimsel çalışmaların başladığı döneme kadar izlenebilir. Fransız Devrimi sırasında yakılıp yıkılan ortaçağ yapılarına karşı uyanan ilgi sonucunda bu ülkede bir envanter çalışması başlatılmış, ŞATO ve KATEDRAL gibi ortaçağ yapıları "tarihi anıt" (*monument historique*) olarak tescil edilmiştir. Zamanla tarihi anıt kavramı genişletilmiş ve üstün değerdeki mimarlık yapıtlarının yanı sıra, tarihsel kentlerin dokusunu oluşturan daha az önemli yapılar da tarihi ve estetik bir bütünün parçaları olarak koruma kapsamına alınmış ve anıt gibi değerlendirilmiştir. Bu anlayış 1964'te kabul edilen *Venedik Tüzüğü*'ne, "Tarihi anıt tanımı mimarlık eserlerinin yanı sıra, belli bir uygarlığın, önemli bir gelişmenin, tarihi bir olayın tanıklığını yapan kentsel ya da kırsal yerleşmeleri de içine alır" biçiminde yansımıştır. Böylece İstanbul'daki *Süleymaniye Külliyesi* ile Edirne'deki *Selimiye Camisi* gibi kent tacı niteliğindeki görkemli anıtların çevresini oluşturan tarihi kent dokuları ve Kasabaköy (Kastamonu) gibi kırsal yerleşmeler de anıt olarak değerlendirilmiş; anıt kavramının içeriği, tek yapıdan sit ölçeğine doğru genişletilmiştir (→SİT). Çok yakın tarihle ilgili olmakla birlikte, 18.yy'da ortaya çıkan Endüstri Devrimi'ne ait üretim yöntemlerine ilişkin makineler, işlikler, fabrika binaları, yeni teknolojiyle üretilen hazır elemanlarla yapılmış yapılar da bir çağın beğenisini, teknolojisini sergiledikleri için "sanayi anıtları" olarak incelemeye, korumaya alınmaktadır. Teknoloji devriminin en önemli ürünlerinden ve ilk dökme DEMİR öğelerle yapılmış mühendislik yapıtı olan *Severn Köprüsü* (1775-79, Coalbrookdale, İngiltere) bir teknoloji anıtı olarak değerlendirilmektedir. Osmanlılar'ın 19.yy'daki sanayileşme çabaları kapsamında, çoğu kez Batı'dan gelen mimar ve mühendisler tarafından yapılan *Fesbane* (Eyüp), *Yıldız Porselen Fabrikası* (Yıldız Sarayı) ve *Gazhane* (Yedikule) endüstri arkeolojisi kapsamında değerlendirilen anıtlar olarak korunmaktadır.

Genişletilmiş anıt kavramı 1970'lerde türetilen bir terimle, "kültürel miras" (*cultural heritage*) olarak adlandırılmış ve üç bileşenden (anıt, yapı grupları, sitler) oluşan bu bütünün bir öğesi olarak yeniden tanımlanmıştır. 1972'de Paris'te yapılan UNESCO toplantısında üst kavram olarak kabul edilen kültürel miras'ın bileşenleri içinde yer alan anıtlar; anıtsal heykel ve resimler, arkeolojik nitelikte yapılar ya da öğeler, yazıtlar, mağara yerleşmeleri ile tarih, sanat ya da bilim açısından evrensel değer taşıyan öğeler, öğe grupları ve yapılar olarak sıralanmıştır. Bu anlayış Türkiye'de 1973'te çıkarılan 1710 sayılı Eski Eserler Kanunu'na da yansıtılarak, anıt "önemli tarihi olaylara sahne olan veya arkeoloji, tarih, sanat bakımından bir önemi ve özelliği bulunan, korunması ve değerlendirilmesi gerekli her türlü taşınmaz mimari eserler ve aynı nitelikteki heykeller" biçiminde tanımlanmıştır. Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi de (ICOMOS) korunacak değerleri anıt, yapı grupları ve sitler olmak üzere üç kümede toplamaktadır. ICOMOS'un anıt tanımı, tarihi, sanatsal, mimari, bilimsel ya da etnolojik yönden değerli bütün yapıtları çevreleri ve içindeki ya da ilişkili eşyasıyla birlikte kapsamaktadır. Bu tanıma anıtsal heykel ve resimler, arkeolojik nitelikteki yapı ve öğeler, yazıtlar, mağara yerleşimleri ve bu özellikleri taşıyan öğelerin çeşitli birleşimleri de girmektedir. 1976'da UNESCO tarafından kültürel geleneklerle ilgili bütün maddi varlıkları kapsamak üzere "kültür varlıkları" (*cultural property*) deyimi ortaya atılmıştır. Türkiye'de, bu gelişmeyi izleyerek hazırlanan ve 1983'te yürürlüğe giren 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'nda artık anıt terimi yer almamaktadır; anıt kavramı yerini "tarih öncesi ve tarihi devirlere ait bilim, kültür, din ve güzel sanatlarla ilgili bulunan, yer üstünde, yer veya su altındaki bütün taşınır ve taşınmaz varlıklar" olarak belirlenen kültür varlıkları'na bırakmıştır. ***Z.Ahunbay***

ANITMEZAR

İng., Alm.*Mausoleum;* Fr.*mausolée.*

"Mozole" de denir. Önemli kişilerin öldükten sonra da hatırlanmaları amacıyla yapılmış büyük mezar yapısı (→MEZAR). Tarih boyunca farklı kültürlerde çok çeşitli tiplerde örnekleri uygulamış anıtmezarların bilinen en eski tarihlileri, özellikle Neolitik Çağ (→PREHİSTORYA) Avrupa'sıyla Kuzey Afrika'da örneklerine rastlanan, megalitik taş bloklardan (→MEGALİT) oluşturulmuş DOLMEN ve MENHİR'lerdir. MISIR'da Eski Krallık Dönemi'nde (MÖ yks.2630-2160) kerpiç ya da taştan yapılmış, dış duvarları yalın, iç duvarları bezemelerle kaplı, tepesi kesik piramit biçimindeki mezar anıtları (→MASTABA), daha sonraki dönemlerin ünlü anıtmezarları olan PİRAMİT'lere kaynaklık etmiştir. Uzakdoğu'da özellikle HİNDİSTAN'da önceleri kral mezarının üstüne yapılan bir TÜMÜLÜS olan STUPA'lar, BUDACI dönemde Buda'nın RÖLİK'lerinin korunduğu bir yapıya dönüşerek TAPINAK biçimini almıştır. Yine Hindistan, ÇİN, JAPONYA gibi Uzakdoğu ülkelerinde Budacılık'a özgü olan PAGODA'lar da anıtmezar sayılabilir. *Çin Seddi*'ni yaptırmış Qin Shi Huang Di'nin (hd.MÖ yks.259-MÖ 210/209) yakın yıllarda Changan dolayında ortaya çıkarılan ve yks.1.4km uzanan tümülüs mezarı, içerdiği 6 bin pişmiş toprak figürle türünün en görkemli örneğidir (→PİŞMİŞ TOPRAK). Antik Çağ'da Akdeniz dünyasında KAYA MEZAR, "kule mezar" ve "paye mezar" gibi farklı tipler ortaya çıkmıştır. Bu çağa tarihlenen en önemli anıtmezarlardan biri HALİKARNASSOS'ta KARİA kralı Mausolus'un anısına karısı tarafından yaptırılmış olan ve DÜNYANIN YEDİ HARİKASI'ndan biri sayılan *Mausoleum*'dur (→MAUSOLEUM). Ayrıca KSANTHOS'taki *Harpiler Anıtı* ve *Nereidler Anıtı* gibi ünlü paye mezarlar ile Geç Helenistik Dönem'de (→YUNAN) Kommagene kralı I.Antiokhos tarafından yaptırılmış olan NEMRUD-DAĞ TÜMÜLÜSÜ (Kâhta, Adıyaman) anılmaya değer örneklerdir. İslamlık öncesinde İRAN'da Zerdüşt dinine bağlı olarak ortaya çıkan "ölüm kuleleri"nin çok azı günümüze ulaşmış, İran'da İslam dininin yerleşmesiyle birlikte, Hindistan'a göçen Parsiler'ce bu ülkede de benzerleri yapılmıştır; bugün Bombay'da bir örneği bulunmaktadır. Bazı araştırmacılar "ölüm kuleleri"nin KÜMBET için bir prototip (ilk örnek) oluşturduğunu ileri sürmüşlerdir. İSLAM mimarlığına daha çok Türkler'in katkısı olarak kabul edilen kümbet ve TÜRBE'lerin önemli örnekleri arasında *Kubbet-üs-Süleybiye* (892-907, Samarra yak.; →ABBASİ), *Samanoğlu İsmail Türbesi* (*İsmail Samani Türbesi;* 907-914/943, Buhara; →SAMANOĞLU), *Sultan Sencer Türbesi* (1157, Merv; →BÜYÜK SELÇUKLU), *Döner Kümbet* (1275, Kayseri; →KÜMBET) ve *Kanuni Sultan Süleyman Türbesi* (1567, İstanbul; →OSMANLI) önde gelir. İslam döneminden kalan en görkemli anıtlardan biri HİNDİSTAN'da Cihan Şah'ın, karısı için Agra yakınlarında yaptırdığı *Tac Mahal*'dir (1630-48). Ayrıca, anıtsal değer taşıyan ve anıtsal biçimlendirilmiş olan KENOTAF'lar da, ölünün bedeni-

ni içermemelerine karşın anıtmezar sayılmaktadır. Günümüzde *Anıtkabir* (baş.1944, Ankara) örneğinde görüldüğü gibi özellikle devlet adamları için anıtmezarlar yapılmaktadır.

ANITSAL ÜSLUP *(Grand Manner)* → **TARİHSEL KONULAR**

ANİ

Kars'a 41km uzaklıkta, Arpaçay ilçesinde, Aras Irmağı'nın kolu Arpaçay'ın batı kıyısında bulunan Ani'nin kuzeydoğusundan Tatarcık Deresi, batısından Bostanlar Deresi akmaktadır. Yavşandüzü denen kısımdaysa ören yerinin dış kalesi yer almaktadır. Üçgen görünümünde ve derin bir vadide yükselen Ani'nin bulunduğu alan, volkanik bazalt kaya blokları halindedir. Altta su düzeyinde, yks.30m kalınlıkta, gri renkli olan bu kayalar, üstte kırmızı renkli tüften ve yumuşak, çabuk ufalanan cinstendir.

"Ani" sözcüğünün kökeni hakkında değişik görüşler ileri sürülmüştür. Bu adın, İran'daki Su ve Bereket Tanrısı Anahita'dan geldiği görüşü egemendir. Buluntulara göre tarihöncesi çağlardan (→PREHİSTORYA) beri yerleşilen Ani, bir Hıristiyan metropolü olarak ün kazanmıştır. Coğrafi konumu ve topografik durumu bakımından savunulması kolay olan Ani'de tarımla uğraşan toplum, feodal bir sistemle aristokratlar tarafından yönetilirken, 11.yy'dan başlayarak ticarete ve esnaflığa dayalı bir kent sistemine geçmiştir. Dinsel karakteri ve ticaret yolları üzerinde bulunması Ani'nin siyasi ve ekonomik bakımdan gelişmesini sağlamıştır.

MS 4.yy'da Kamsaraganlar, Ani'de kale, saray ve kilise inşa ettirmiştir. Sonradan iç kale olarak kullanılan bu kısımda N.Marr tarafından 19.yy sonu ile 20.yy başında yapılan kazılarda bu dönem eserleri gün ışığına çıkarılmıştır. 5.yy'da bir süre Sasaniler'in eline geçen kent, 7.yy'a değin Kamsaraganlar tarafından yönetilmiştir. 643'te İslam orduları tarafından fethedilmişse de, 763'te yeniden Kamsaraganlar'ın egemenliğine geçmiştir. Bu sülale 783'te Bizanslılar tarafından devrilmiş ve Bizans imparatoru IV.Leon (hd.775-780), Ani'yi Bagratlılar'a satmıştır. Kentin dış surlarının inşasına bu dönemde başlanmıştır. 826'da Bagratlılar'dan I.Aşot, Ani hâkimi olarak şehinşah (krallar kralı) unvanını almıştır. II.Aşot, 855-856'da ABBASİ halifesine bağlılığını sunmuş, 887'de de Abbasi halifesi Mutemid (hd.870-892) ona "kral" unvanı verip bir taç göndermiştir. Böylece Ani'de Bagratlı dönemi başlamıştır. III.Aşot 952-953'te Ani'yi başkent yapmıştır. 964'te kentin dış surlarına ekler yapılmış ve duvarlar takviye edilmiştir. 978'de de II.Sembat sur duvarlarına ikinci bir sıra eklettirmiştir. I.Gagik dönemi (990-1020) Ani için savaşlardan uzak bir refah dönemi olmuş, kent imar edilmiştir. 1001'de I.Gagik'in karısı Kadranide tarafından *Büyük Katedral*, 1013'te I.Gagik tarafından *Surp Gregor Kilisesi* yaptırılmıştır. Bağımsız olarak gelişen ve kalkınan Ani'nin bu parlak dönemi 1020'de, 11.yy tarihçisi Aristakes'in "Taş üstünde taş bırakılmadı" diye anlattığı, Bizans istilasıyla sona ermiştir. BİZANS döneminde Ani'nin su sorunu ele alınmıştır. *Katedral*'in batı duvarında bulunan yedi satırlık Ermenice yazıtta 1045-54 arasında Ani valisi olan Bizans temsilcisinin, "susuzluk çekenleri sevindirmek için İç Kale'ye su getirttiği" kayıtlıdır. 1991 kazıları sırasında kentin ana caddelerinden birinde yapılan çalışmalarda, 1.5-2m derinlikte, iki sıra halinde su kanalları bulunmuştur. Ayrıca, yolun ortasından geçen kanallara belli aralıklarla rögarlar yapılmıştır. Ani halkının zaman zaman ağır vergiler yüzünden göç edecek kadar sıkıntıya düştüğü bilinmektedir. 1057-63 arasında Ani'de vali olan Vikhekli Bagrat'ın, *Katedral*'in güney duvarına, Bizans imparatoru X.Konstantinos Dukas (hd.1059-67) adına koydurttuğu yedi satırlık bir yazıttan, bazı vergilerin kaldırılarak halkın üzerindeki yükün hafifletilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır.

Ani, 1064'te BÜYÜK SELÇUKLU sultanı Alp Arslan (hd.1063-72) tarafından Bizanslılar'dan alınmış ve yönetimi Şeddadi Minuçihr'e verilmiştir. Minuçihr, çeşitli kentlere dağılmış bulunan soylu Ermeniler'i Ani'ye davet etmiş ve daha önce Bizans'ın kaldırdığı "başpatriklik"e eş olan *katogikos*'luğu (Gr.*katholikos*: evrensel) tekrar kurdurtmuştur. Ayrıca, bir yüzünde kendisinin, öbür yüzünde de bağlı olduğu Anadolu Selçuklu sultanı Melikşah'ın (hd.1072-92) adlarının yer aldığı sikkeler bastırmıştır. Bu dönemde dış surun orta kapısına burçlar yapılmış; Minuçihr'in kaleyi tamir ve tahkim ettirdiğini belgeleyen KÛFÎ yazılı bir de yazıt koyulmuştur. Ayrıca, orta kapının iç duvarına, ağzındaki oluktan su akan bir aslan kabartması yerleştirilmiştir. Bir ULUCAMİ olan *Minuçihr Camisi* ve minaresi, *Saray* ve *Büyük Hamam* da bu dönemde yapılmıştır. Kent 1144'te Gürcüler tarafından tahrip edilmişse de, Selçuklular 1163'te egemenliklerini yeniden kurmuştur. 1036'da Ebul-Garib Pehluvanî tarafından yaptırılmış ve 1131'deki bir depremde ağır hasara uğramış olan *Kurtarıcı İsa* ya da *St.P'rkitch Kilisesi*, Minuçihr'in oğlu Maksud tarafından 1193'te onarılmış, aynı yıl *Havariler Kilisesi*'ne bitişik bir KERVANSARAY da inşa edilmiştir. Bu dönemde Ani'de ticaret gelişmiş, kentin İpek Yolu üzerinde bulunması, onu 13.yy ortalarına kadar ticaret merkezi yapmıştır. Daha sonraları öteki yolların gelişmesiyle ticaret önemini yitirmiştir. Arpaçay üzerinde bulunan köprüler kentin ticaret alanındaki işlevini ortaya koymaktadır. 1193'te yapılan kervansarayın yanı sıra 12.yy'da bir de HAN yapılmıştır. Bugün yıkık bulunan *Ebul-Muhammeran Minaresi* üstündeki 1199 tarihli yedi satırlık Farsça bir yazıttan, minarenin çevresinde keten ve pamuklu ticaretiyle koyun ve deve alım satımlarının yapıldığı anlaşılmaktadır. Ani'de güvercinlerin kullanıldığı bir posta sistemi de saptanmıştır. Surların dışındaki 10 büyük güvercinlik ve kentin ana caddesi üzerinde 1991 kazısı sırasında bulunan güvercin yalağı bunu kanıtlamaktadır. Posta sisteminin ne zaman kurulduğu bilinmemekle birlikte, Ani'nin parlak dönemi olan 12.-13.yy'da önem kazandığı düşünülmektedir.

Ani 1199'da yeniden Gürcüler'in eline geçmiş, 1239'dan 1336'ya değin, bütün Anadolu gibi, Moğol yönetimi altında kalmıştır. Yoksulluktan göçlerin başladığı 1319-31 arasında yine vergiler azaltılarak halka rahatlık sağlanmaya çalışılmıştır. *Minuçihr Camisi*'nin batı duvarındaki (b.yoktur) 10 satırlık yazıtta Ebu Said Bahadır Han'ın (hd.1317-35), tamga (her tür eşyadan alınır) ve baç (kale kapılarında alınır) vergisinden başka vergi alınmamasını emreden bir yarlığı (ferman) yer almaktadır. 1400-43 arasında Timur'un egemenliğine giren Ani, bu tarihten sonra iyice sönükleşmiştir. Bazı binalara yapılan küçük onarımlar dışında bayındırlık çalışması bilinmemektedir.

Ani kentinin oldukça kalabalık olduğu, burada 10 binin üstünde insanın yerleştiği düşünülmektedir. Ani'de bugün hepsi yıkılmış bulunan sivil mimarlık örneklerinin yan yana ve art arda geniş bir alanı kaplaması, ayrıca düzgün caddeler, su yolları, kanalizasyon sistemi, güvercin posta sistemi, büyük bir katedral, bir cami ve kiliselerin bulunması

da kentte kalabalık bir toplumun yaşadığını kanıtlamaktadır. Bir kısmı yer üstünde, bir kısmı yarıya kadar toprağa gömülü, bir kısmı da tamamen toprak altında bulunan yapıların çoğunluğunu sivil yapılar, 30 kadarını kilise ve kompleksler, sekizini mezar ve lahitler (ikisi Müslümanlar'a ait), 10 kadarını da güvercinlikler oluşturur. Ayrıca kent dışında 100 kadar mağara yerleşimi, yeraltı geçitleri ve vadiye açılan mağaralar vardır. 4.yy'da Kamsaragan yöneticisi Tridat tarafından Ani'nin en yüksek kısmına yapılan İç Kale'nin yanı sıra, Vahram Pehlavuni tarafından 980-982'de yaptırılan *Ebu Namrents* ya da *Polatoğlu Kilisesi*, *Büyük Katedral* (1001), *Surp Gregor* (1013), *S.P'rkitch* (1036) ve *Havariler* (1031) *Kiliseleri*, Ani'nin tarihsel yapılarındandır. 11.yy sonu ile 12.yy'da inşa edilmiş olan Selçuklu sarayı kalker bir kayaya oturtulmuştur. Büyük EYVAN'ı ve eyvan önündeki AVLU'su, tonozla örtülü odaları ve koridorlarıyla Merv'deki Selçuklu sarayına benzemektedir. Giriş kapısındaki ve avludaki, kapı etkisi yapan nişin çevresinde yer alan yıldız ve geçmeler, daha sonra Anadolu Selçuklu saray ve köşklerindeki ÇİNİ bezemelerde kompozisyon olarak süregelmiştir. Üç katlı yapının günümüzde ilk iki katı ayaktadır. *Minuçihr Camisi*, yapım yazıtı ve vergilerle ilgili bir ikinci yazıt içermesi bakımından, Ani'deki İslam dönemi yapıları içinde ayrı bir önem taşımaktadır. Her biri değişik tonozlarla kaplı birimlerden oluşmasıyla, Anadolu'daki bu tür yapıların da ilk örneğidir. *Ebul-Muhammeran Minaresi*, 12.yy'da Ani'nin ikinci kez Türkler tarafından fethinden sonra bir zafer anıtı olarak yapılmıştır. Yıkıntısı içinde bulunan Minuçihr dönemi parasına göre 11.yy'a ait olduğu saptanan, kent merkezindeki *Büyük Hamam* dört eyvanlı ve dört halvet odalıdır. Yarısı toprak altına gömülü olarak yapılmış *Küçük Hamam* da gene dört eyvanlı ve dört halvet odalıdır. Sivri kemerli halvet girişleri, MUKARNAS'lı köşe trompları, kurna ve küvetleriyle HAMAM mimarisine ilişkin yeni bilgiler vermektedir. *Resimli Kilise* olarak da bilinen *Tigran Honents Kilisesi* 1215'te yaptırılmıştır. Yapının içinde dinsel konulu duvar resimleri, dışında hayvan figürlerinden oluşan taş bezeme vardır. Ani'nin kazılar sonucu ortaya çıkarılan ana caddesi, altında su yollarının ve rögarların bulunduğu, kaldırımlarında oturma sekilerinin yer aldığı, hayvanların su içmesi için yalakların, aydınlanma ya da ısınma için ocakların mevcut olduğu, sivil yapı merdivenlerinin caddeye kadar indiği, gelişmiş bir yol örneğidir. Kentte varlığı bilinen, ancak çok yıkık durumda olan bir çarşıyla bir hanın da kazılarına başlanmıştır.

Türkler'in Anadolu'ya ilk ayak bastıkları yer olarak ayrı bir önem taşıyan Ani'nin, coğrafi konumu nedeniyle çeşitli kültürlerin etkileşim alanı içinde kaldığı görülmektedir.

0277, 0320, 1567, 1890, 1929, 2202A, 2274A, 3341, 3425.

B.Karamağaralı

ANKARA

Kentin adı hakkında ilkçağ yazarları kesin bir bilgiye sahip olmadıkları için birçok varsayım öne sürmüşlerdir. Yunanca metinlerde "Anküra", Latince metinlerdeyse "Ancyra" (Ankira) olarak geçmektedir. Her iki dilde de sözcüğün anlamı gemi çapasıdır. Söylentilerden biri Phryg (Frig) kralı Midas'ın bir gemi çapası icat ettiği ve kenti burada kurduğudur. MS 2.yy'ın ünlü gezgin ve coğrafyacısı Pausanias (MS 143-176), Midas'tan beri (MÖ 8.yy sonu-MÖ.7.yy başı) bu çapanın *Zeus Tapınağı*'nda saklandığını yazar. Aphrodisiaslı yazar Apollonios'a göreyse Galatlar Mısır kralı II.Ptolemaios'a (hd.MÖ 285-246) karşı yaptıkları savaşta onu Karadeniz'e kadar sürmüşler, gemi çapalarını savaş ganimeti ve anısı için yanlarında geri getirmişlerdir. Sonraları Pergamon kralı tarafından ödül olarak kendilerine kent kurmak için arazi verildiğinde, kurdukları kente çapayı sembol yapmışlardır. Ancak İskender ordusunun resmî kayıtlarından Büyük İskender'in MÖ 333'te Ankara'ya uğradığı ve kentin adının o zaman da Anküra olduğu öğrenilmektedir. Buna göre Galatlar'ın Anadolu'ya geçiş tarihleri olan MÖ 278'den 55 yıl önce de kentin adının Anküra olması, Apollonios'un yazdıklarının hikâyeden öteye gitmediğini göstermektedir. Bazı bilim adamları Anküra'nın Hititçe "Ankuwa"dan geldiğini ileri sürmüşlerse de kentin Hitit yerleşmesi göstermemesi bu olasılığı yok etmektedir. Anküra adlı iki yer daha bulunmaktadır. Bunlardan biri Makedonya'da, öteki Lydia-Mysia sınırındadır (b.Kiliseköy dolayı). Bu iki kentin Phrygler'in Anadolu'ya geçiş yolları üzerinde olması, sözcüğün kökeninin Phrygler'e ait olabileceğini düşündürmektedir. Helenistik Dönem yazarlarının yabancı ve anlamını çıkaramadıkları her türlü adı kendi dillerindeki en uygun sözcüklerle Yunanlaştırmak eğilimi gösterdikleri bilinmektedir. Bir olasılıkla Ankara'nın Yunanca'da anlamı bulunmayan adı, ses yönünden en uygun düşen Anküra biçimine sokulmuş olmalıdır. Bundan sonra çapa sözcüğüne ilişkin öyküyü yaratmak zor olmamıştır. Hatta Roma döneminde çapanın kentin arması olarak sikkeler üstünde kullanılması da bu Helenistik öyküye dayanmış olmalıdır. Öte yandan daha yakın dönem Batılı yazarlar kente "Angora" demektedirler. Türk-İslam kaynaklarındaysa kent "Engürü" olarak geçmektedir. Angora sözcüğü bazı Batı dillerinde bir tür yumuşak tiftik ya da tavşan yününün karşılığı olarak da kullanılmaktadır. Ankara'da eski çağlardan beri tüyleri uzun ve ipek parlaklığında olan tiftik keçisi üretilmektedir. Bazı varsayımların tersine kente Angora adının tiftikten dolayı değil, bu tür tiftiğe Ankara'da üretilmesinden dolayı Angora denmiş olmalıdır. Türk-İslam kaynaklarındaki Engürü de, Farsça'da "üzüm" demek olan engûr'den dolayı yöredeki bağcılığa bağlanmak istenmişse de, Anküra'nın Türkçeleşmiş söylenişi olmalıdır. Tıpkı Phryg ya da yerli dillerindeki adın Helen ve Latinleşip Ankira ya da Anküra'ya dönüşmüş olması gibi.

Ankara tarihiyle ilgili bilgiler Klasik Çağ yazarlarından öğrenilenlerle arkeolojik verilere dayanmaktadır. Kazılar, Ankara ve yakın çevresinde yerleşmelerin tarihöncesine (→PREHİSTORYA) değin indiğini göstermektedir. Çevrede MÖ 3.bine tarihlenen Tunç Çağı yerleşmeleri Ahlatlıbel, Koçumbeli, Etiyokuşu, çağın Orta Anadolu kültürününün özelliklerini ortaya koyacak güçtedir. MÖ 2.binde, HİTİT döneminde Ankara'da şimdiye değin bir yerleşmenin varlığı ortaya çıkarılamamıştır. Her ne kadar Ankara adının Hititçe'den geldiğine inananlar olmuşsa da arkeolojik buluntular Hititler'in burada yerleşmediğini göstermektedir. Ankara'nın 60km güneybatısındaki Gâvurkale'de kayalara işlenmiş Hitit tanrı kabartmalarının bulunduğu yer ise, Hititler'in batı seferleri sırasında kullandıkları bir ön karakol olarak yorumlanabilir.

Arkeolojik veriler Ankara'nın Phrygler (→PHRYGİA) döneminde önemli bir kent olduğunu ortaya koymaktadır. Bu veriler, tarihi bilgilere de uygunluk göstermektedir. Yunan coğrafyacı Pausanias (MS 143-176), Ankara'nın Phryg kralı Midas tarafından kurulduğunu, Stephanos Byzantinos'sa (MS 6.yy başı) büyük sözlüğünde eski yazarlara gönderme yaparak, Ankara'nın bir Phryg kenti olduğunu söy-

ler. *Anıtkabir* ile Atatürk Orman Çiftliği arasında yer alan zengin Phryg mezarlarının Kral Midas'ın yaşadığı döneme (MÖ 8.yy sonu-MÖ 7.yy başı) değin tarihlenmeleri Pausanias'ı ve Bizanslı Stephanos'u doğrulamaktadır. *Roma Hamamı*'nın bulunduğu Çankırıkapı Höyüğü'yle Hacı Bayram Tepesi'nde (*Augustus Tapınağı*'nda) yapılan yetersiz kazılar bile Phryg dönemine ait çok sayıda ÇANAK-ÇÖMLEK ve yapı kalıntısıyla kentin aşağı yukarı yerini vermiş durumdadır.

Ankara da olasılıkla öteki Phryg kentleri gibi Kimmerler'in (→KİMMER) akınlarıyla (MÖ 7.yy başı) gücünü yitirmiş, ilk önceleri LYDİA, daha sonra MÖ 6.yy ortalarından MÖ 4.yy ortalarına değin PERS egemenliğine girmiştir. Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) Asya seferine değin geçen dönem için tarihi kaynaklar kentle ilgili bilgi vermemektedir. Ancak Ankara'nın Pers yönetiminde büyük Phrygia Satraplığı'na dahil olduğu İskender'in resmî kayıtlarından anlaşılmaktadır. Persler'in satraplık sisteminde değişiklik yapmayan, ancak kendi satraplarını yerleştirmiş olan İskender, GORDİON'dan sonra MÖ 333'te Ankara'ya uğramış, PAPHLAGONİA elçisini burada kabul etmiş, Pers hükümdarı III.Dareios'u (hd.MÖ 336-330) burada beklemiştir. İskender'in ölümünden sonra kent her ne kadar 50 yıl Selevkoslar'ın yönetiminde kalmışsa da gerek Persler'in gerek Selevkoslar'ın döneminde kentin asıl sahipleri yerli prensler olmuştur. MÖ 3.yy'ın ortalarında Orta Avrupa'dan Anadolu'ya geçen Galatlar'ın kuzey ve doğu Phrygia'ya yerleştikleri, bundan dolayı büyük Phrygia'nın bir bölümüne artık GALATİA dendiği görülür. Galatlar'ın bir boyu olan Tektosaglar Ankara ve çevresine yerleşmiştir. Romalılar MÖ 2.yy'ın başlarında Galatlar'la yaptıkları savaş sırasında kenti almaya kalkmışlarsa da halkın barışı kabul etmesi üzerine egemenliklerine dokunmamışlardır. Daha sonra gerek PERGAMON gerek PONTOS krallıklarının saldırısına uğrayan bölgeyi ve kenti, Augustus'un (hd.MÖ 27-MS 14) MÖ 25'te ROMA İmparatorluğu'na bağladığı görülür. Romalılar dört yıl sonra eyaletlerin organizasyonunu yaparken Ankara'yı coğrafi ve askeri durumundan ötürü Galatia eyaletinin başkenti yapmışlar, "Sebaste" (Augustus taraftarı) şeref unvanını vermişlerdir. Bundan böyle Ankara, yazıt ve sikkelerde "metropolis-anakent" ya da "Augustus taraftarı Tektosaglar'ın başkenti" olarak geçmektedir. Ankara, eski YUNAN kent-devletleri (*polis*'ler) örnek tutularak Augustus tarafından yeni yönetim sistemine sokulmuştur. Kent yönetimi içinde halk, kökenlerine göre bölümlere, füle'lere (*phylai*) ayrılmış, her biri bir numara ve özel ad taşıyan füle'lerin oturdukları semtler de füle'lerin adıyla anılmıştır. Ankara'nın en parlak dönemi olan 2.yy'ın ilk yarısında 12 füle'nin varlığı yazıtlardan saptanmaktadır. Galatlar'ın, kentin yerli halkı olan Phryg, Pers, Makedonya ve Selevkoslar'dan arta kalanlarla ve Latinler'le birlikte yaşadıkları, bu füle adlarıyla vakıf listelerinden anlaşılmaktadır. Roma imparatorları kente cömert davranmışlar, birçok saray, tapınak, hipodrom, hamam ve tiyatro yaptırmışlardır. Ankara'nın Klasik Çağ'da, en parlak döneminde nüfusunun 100 bin dolayında olduğu söylenmektedir. Roma İmparatorluğu'nun siyasal alanda başarısızlıkları dolayısıyla ekonomisinin bozulması Ankara'ya da yansımış, kent 3.yy'ın ortalarından başlayarak gerileme göstermiştir. **S.Buluç**

MS 395'te Roma'nın ikiye ayrılmasından sonra Ankara yöresi Doğu Roma (BİZANS) yönetiminde kalmış ve bu dönem boyunca da kent, Roma dönemindeki önemini koruyarak çok sayıda yapıyla donatılmıştır. Aynı Roma dönemindekiler gibi bugüne pek azının izi kalmış olan bu yapılar konusunda edinilebilen bilgiler de ancak yazılı kaynaklara dayanmaktadır. Bu arada kent, 7.-8.yy arasında birkaç kez Araplar tarafından ele geçirilip yakılmışsa da, Bizanslılar'ca her kez geri alınıp yeniden kurulmuştur. 11.yy'ın sonlarında Anadolu'ya girmeye başlayan Türkler 1073'te kenti alarak Bizans egemenliğine son vermişlerdir. Daha sonraki yıllarda Ankara, sırasıyla Haçlılar'ın, Selçuklular'ın, Danişmendoğulları'nın, sonra yine Selçuklular'ın eline geçmiştir. Birçok Orta Anadolu kentinde ANADOLU SELÇUKLU döneminde geniş kapsamlı bayındırlık işlerinin yürütülmesine karşın, aynı ölçüde bir etkinliğin Ankara'da yapılmadığı izlenmektedir. Selçuklular'ın Konya'yı başkent yapmasıyla, ticaret yollarının ağırlığı daha güneye kayınca Ankara bu yolların uzağında kalmış, daha çok askeri bir üs olarak kullanılmıştır. Bu nedenle kentteki Selçuklu yapılarının sayısı çok değildir. 13.yy'da Anadolu'ya saldırarak Selçuklular'ı yenen Moğollar (İLHANLI) bu arada 1304'te Ankara'yı da ele geçirmiş, Anadolu'dan çekilene değin de 40 yıl süreyle kendilerine bağlı Eretna Devleti aracılığıyla kenti denetimlerinde tutmuşlardır. 13.yy'da Asya'daki pek çok Türk kentinin Moğol hakanı Cengiz Han'ın saldırısına uğraması üzerine buralardan kaçan çok sayıda esnaf ve zanaatçı Anadolu'ya gelmiştir. Bunlar, yerleştikleri kentlerin toplumsal ve ekonomik yaşamını büyük ölçüde etkilemişler, Bizans ve Moğol tehlikelerine karşı kentlerdeki bütün esnaf ve zanaatçıların hem meslek, hem toplum yönetimi hem de askerlik yönünden örgütlenmesine önayak olarak Anadolu'da Ahilik'in ortaya çıkmasına yol açmışlardır. Ahilik örgütünün kurulduğu ilk kentlerden biri de Ankara olmuştur. Hatta Ahiler İlhanlılar'ın çekilmesinden sonra kısa bir süre Ankara kentini kendi aralarında yönetmişlerdir. 1354'te Süleyman Paşa tarafından ele geçirilen Ankara, daha sonra Sultan I.Murad döneminde (1360-89) kesinlikle OSMANLI topraklarına katılmıştır. 15.yy başında Anadolu'ya ikinci kez giren Moğollar'la Osmanlılar arasında 1402'de Ankara Ovası'nda yapılan savaşın Osmanlılar açısından taşıdığı önem, Ankara adının tarihte bir kez daha öne çıkmasına neden olmuştur. Henüz kuruluş aşamasında bulunan Osmanlı Devleti'nin bu savaşta yenilmesi, Anadolu'daki yayılmasını en az yarım yüzyıl geciktirmiştir. Çünkü Osmanlılar'a rakip durumdaki başka Türk beylikleri Timur'un Anadolu'dan çekilmesinden sonra ortaya çıkan yönetimsel boşluktan yararlanarak daha önce Osmanlı toprağı olan birçok bölgeyi ele geçirmişlerdir. Ankara Savaşı'ndan sonra Bayezid'in oğulları arasında taht geçmek için başgösteren kavgalar sırasında Ankara kenti de bir Mehmed Çelebi'nin, bir Süleyman Çelebi'nin eline geçmiş, yağmalanıp yıkılarak yıpranmıştır. Ancak Osmanlı Devleti'nin yeniden toparlanmasıyla 15.yy'ın ortalarında, II.Murad döneminde (1421-51) Ankara kentinin bayındırlığına ve onarımına büyük özen gösterilmiştir. Daha sonra bütün Osmanlı dönemi boyunca birkaç kez Anadolu Beylerbeyliği'nin merkezi yapılmasına karşın, Ankara genelde büyük bir gelişme göstermeden kalmış, bozuk yolları, bataklıkları, yetersiz ulaşım bağlarıyla, geri kalmış bir kasaba görünümüne bürünmüştür.

Coğrafi konumunun uygunluğu Ankara'nın daha Kurtuluş Savaşı'nın başlarında Atatürk tarafından savaşın yönetileceği merkez olarak seçilmesine yol açmıştır. 23 Nisan 1920'de TBMM burada açılmıştır. Cumhuriyet'in ilanından sonra Ankara, 20 Nisan 1924'te bir anayasa maddesiyle Türk Devle-

ti'nin başkenti yapılmıştır. Atatürk'ün de ilgilenmesiyle Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren Ankara'nın bayındırlığı üzerinde önemle durulmuştur. Kentin ilk imar planı 1924'te yapılmışsa da aksaklıkları ve nüfusun hızla artması nedeniyle kısa sürede yetersiz kalmıştır. 1928'de hazırlanmaya başlanan ünlü Jansen Planı da (→JANSEN, Hermann) ancak 1932'de uygulamaya konulmuştur. Öngördüklerinin tümü gerçekleştirilememişse de, kentin bugünkü görünümünün ana çizgileri bu planla belirlenmiştir. Hızla büyüyen Ankara'nın yeni gereksinmelerine çözüm getirebilmek için 1955'te açılan bir yarışmayla elde edilen, Nihat Yücel ve Raşit Ubaydin'in imar planları da kısa bir süre sonra değişiklikler gerektirmeye başlamıştır. Kentin bugünkü gelişmesine, 1965'te kurulan Nazım Plan Bürosu'yla yön verilmeye çalışılmaktadır.

H.Kuruyazıcı

Tarihsel Yapılar:

Merkez İlçe: Ankara'da tarihöncesine ait, rastlantı ya da kazı sonucu ele geçen ufak yapıtların dışında en eski anıtsal yapıtlar; Phryg dönemi mezarlığıyla üstünde at, aslan gibi hayvanlarla GRİFON ve SFENKS gibi efsanevi yaratıkların bulunduğu yapı blokları ve Kybele kabartmalarıdır. *Anıtkabir*'le Atatürk Orman Çiftliği arasında yer alan 20 kadar TÜMÜLÜS'ten şimdiye değin açılmış olan sekizi zengin mezar buluntusu vermiştir. Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'yle ODTÜ Müzesi'nde sergilenmekte olan bu yapıtların tarihlenmesiyle, *nekropolis*'in (mezarlık) MÖ 8.yy'ın son çeyreğinden MÖ 6.yy ortasına değin kullanılmış olduğu anlaşılmıştır. *Ankara Kabartmaları* diye adlandırılan ve yapı bezemeleri olan bloklar da MÖ 8.yy'ın sonuyla MÖ 7.yy'ın başına tarihlendirilmiştir. Ankara'nın öteki anıtsal yapıtları Roma dönemindendir. Kuşkusuz Romalılar'dan önceki zamanlarda da Ankara'da yapılar yapılmıştır; ancak günümüze bunlardan hiçbiri kalmadığı gibi yazılı kaynaklarda da bu tür bilgi bulunmamaktadır. Bugün büyük bölümü ayakta duran *Augustus Tapınağı*'nın aslında bir Phryg Men tapınağı olarak MÖ 2.yy'da var olduğu anlaşılmaktadır. Tapınağın duvarlarına Augustus'un yaptıkları Latince ve Yunanca olarak kazılmıştır. *Ankara Anıtı* (*Monumentum Ancyranum*) diye anılan bu yazıt Klasik Çağ'ın en önemli belgelerinden (→EPİGRAFİ) biridir. Ankara'da imparator kültü için iki tapınağın var olduğu kitabelerden anlaşılmaktaysa da *Augustus Tapınağı*'ndan başkası bugüne değin bulunmuş değildir. Bu tapınaktan sonra en önemli yapıt *Kale*'dir. Kalenin ilk yapım tarihi kesin bilinememektedir. Yalnız MÖ 2.yy'da Romalılar Galat Seferi'ni yaptıkları sırada Tektosaglar'ın kaleye sığındıkları bilinmektedir. Ulus-Dışkapı arasında, Çankırıkapı Höyüğü üstünde, Antik Çağ'ın en büyük HAMAM'larından biri ortaya çıkarılmıştır. *Ankara Hamamı* ya da *Roma Hamamı* hakkında kitabelerde de bilgi verilmiştir. 500 yıl boyunca kullanılmış olan hamamın 2.yy'ın sonu ya da 3.yy'ın başında yapıldığını gösteren pek çok belge vardır. Ayrıca Ankara'da, ortaya çıkarılan ve bugün meydanda olan yapıtların dışında bir kent meclisi binası, *gymnasium* (→GYMNASİON), TİYATRO, AMFİTİYATRO, AGORA, HİPODROM, sütunlu cadde ve ikinci bir TAPINAK bulunduğu kitabelerden anlaşılmaktadır. 1982'de, *Augustus Tapınağı*'yla *Kale* arasında bir temel kazılırken Roma dönemine ait büyük bir yapının kemerli duvarlarına rastlanmıştır. O yıldan bu yana sürdürülen kazılar, bugüne değin yalnızca yazıtlardan bilinen *amfitiyatro* yapısını gün ışığına çıkarmıştır.

1138. ***S.Buluç***

Ankara içindeki Türk dönemi yapıları arasında, 12.yy'dan AHŞAP sanatının en güzel örneklerinden biri olan ceviz minberiyle kentteki en eski cami *Alâeddin Camisi*; 13.yy'dan *Akköprü*, değerli çini mozaik mihrabıyla *Aslanhane* ya da *Ahi Şerafeddin Camisi*, *Saraç Sinan Mescidi*; 14.yy'dan yine değerli ceviz minberiyle *Ahi Elvan Camisi*, *Ahi Yakup*, *Karanlık* ve *Şeyh İzzeddin Mescitleri*, *Ahi Şerafeddin* ve *Yörük* ya da *Yürüyen Dede Türbeleri*; 15.yy'dan *Mızıkaddem*, *Direkli* ve *Hacı Musa Camileri*, *Hacı Bayram Cami ve Türbesi*, *Karacabey* ya da *İmaret Cami ve Türbesi*, *Gecik*, *Geneği*, *Hacı Ayvaz* (*Hacı İvaz*), *Hoca Hundi* (*Örtmeli*), 18.yy'da yenilenmiş *Yeşil Ahi* ve 20.yy'da camiye çevrilmiş *Molla Büyük Mescitleri*, bugün Anadolu Medeniyetleri Müzesi olan *Mahmud Paşa Bedesteni*'yle *Kurşunlu Han*, bir bölümü yıkık durumdaki *Eski Hamam*'la *Karacabey Hamamı*; 16.yy'dan *Yeni Cami* adıyla da anılan *Cenabi Ahmed Paşa Cami ve Türbesi*, *Kurşunlu Cami*, 20.yy başında yeniden yapılmış olan *Taceddin Camisi*, *Hallac Mahmud Mescidi*, *Abdülkadir İsfahani Mescidi* diye de bilinen *Tabakhane Mescidi*, *Karyağdı Türbesi*, *Çengelhan*; 17.yy'dan *Resul Efendi Camisi* adıyla da tanınan *İki Şerefeli Cami*'yle *Zincirli*, *Çiçekçioğlu* ve *İbadullah Camileri*, *Suluhan*; 18.yy'dan *Ağaçayak* ve *Tabakhane Camileri*'yle *Azımi Türbesi* ve *Şengül Hamamı*; 19.yy'dan *Koyun Pazarı* ve *Misafir Fakih Mescitleri* sayılabilir.

Cumhuriyet'in kuruluşuna değin gelişmemiş bir kasaba niteliğini sürdüren Ankara, bundan sonra genç bir devletin başkentine yakışacak ve yeni düzendeki yeni işlevleri karşılayacak yapılarla donanmaya başlamıştır. Hepsi de o günlerin geçerli mimarlık anlayışı olan ve 1930'lara değin süren I.Ulusal Mimarlık üslubunda (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Mimarlık) yapılmış bu yapıların belli başlıları olarak Hafi Bey'in *İlk Meclis*, Vedat TEK'in *Halk Fırkası Mahfeli* (s.2.Meclis Binası); Halim Bey'in *Maliye Bakanlığı*; MONGERİ'nin *Ziraat*, *Osmanlı* ve *İş Bankaları*'yla *İnbisarlar İdaresi*; Arif Hikmet KOYUNOĞLU'nun *Maarif Vekâleti* (b.Kültür Bakanlığı) ve *Etnografya Müzesi*'yle *Türk Ocağı* (b.Ankara Devlet Resim ve Heykel Müz.); KEMALEDDİN BEY'in *Gazi Eğitim Enstitüsü* (b.GÜ Eğitim Fak.), *I.* ve *II.Vakıf Hanları* ve *Vakıf Oteli* (b.Dışişleri Bakanlığı Yabancı Konuklar Evi), sayılabilir. I.Ulusal Mimarlık üslubu yerini giderek zamanın Avrupa mimarlığından esinlenen daha işlevci bir görüşe bırakmıştır. 1930-40 arasında egemen olan bu anlayıştaki yapılara örnek olarak HOLZMEISTER'in *Cumhurbaşkanlığı Köşkü*, *İçişleri Bakanlığı*, tamamlanması 1963'ü bulan *TBMM Binası*, *Genelkurmay Başkanlığı*, *Milli Savunma Bakanlığı*, *Milli Eğitim Bakanlığı* (b.Ticaret Bakanlığı), *Bayındırlık Bakanlığı*, *Orduevi*, *Yargıtay*, *Merkez* ve *Emlak Bankaları*; EGLI'nin *Musiki Muallim Mektebi* (b.Mamak Belediyesi), *İsmet Paşa Kız Sanat Enstitüsü*, *Siyasal Bilgiler Fakültesi*, *Sayıştay*; ELSAESSER'in *Sümerbank Genel Müdürlüğü*; TAUT'un *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi*; Bedri Uçar'ın *Devlet Demir Yolları Genel Müdürlüğü* (b.Ulaştırma Bakanlığı); Şevki BALMUMCU'nun sonradan *Opera*'ya çevrilen *Sergi Evi*; Şekip Akalın'ın *Ankara Garı*; S.Hakkı ELDEM'in *İnbisarlar Umum Müdürlüğü* (b.Başbakanlık) ve *Dışişleri Bakanlığı*; Recai Akçay'ın (1909-67) *Hukuk Fakültesi*; Seyfi ARKAN'ın *Belediyeler Bankası* (b.İller Bankası) ve *Hariciye Köşkü* gösterilebilir.

1940'lardan 1950'lere değin Türk mimarlığının yeniden geleneksel kaynaklarına yöneldiği izlenir. II.Ulusal Mimarlık üslubu (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Mimarlık) diye adlandırılan bu anlayışla Ankara'da gerçekleştirilmiş yapıların bellibaşlıları

AÜ Fen Fakültesi (S.H.Eldem ve Emin ONAT), *Anıtkabir* (Orhan ARDA ve E.Onat); *Saracoğlu Mahallesi* evleri (BONATZ) ve *Cenap And Evi*'dir (E.Onat). 1950'lerde Türk mimarlığı bir kez daha yurt dışındaki bir akımdan, o tarihlerde dünyanın hemen her yerinde görüldüğü gibi ULUSLARARASI ÜSLUP diye anılan mimarlık anlayışından etkilenmeye başlamıştır. Türkiye'de 1960'lara değin süren bu akım çerçevesine sokulabilecek Ankara'nın önemli yapıları arasında *Ulus İşhanı* (Gazanfer Beken, Orhan Bolak ve Orhan Bozkurt), *Etibank Genel Müdürlüğü* (Tuğrul Devres, Vedat ÖZSAN ve Yılmaz Tuncer), *İstatistik Genel Müdürlüğü* (T.Devres ve V.Özsan), *Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü* (Behruz ÇİNİCİ, Teoman Doruk ve Enver TOKAY), *Yüksek İhtisas Hastanesi* (Neriman Birce), *Kızılay Emek İşhanı* (Ayhan Tayman ve E.Tokay), *Türk Standardları Enstitüsü* (Vedat DALOKAY), *Emniyet Genel Müdürlüğü* (E.Onat) ilk akla gelenlerdendir.

1960'lardan günümüze değinki dönemin önemli yapıları olarak da şunlar sayılabilir: *Büyük Ankara Oteli* (Marc J.Saugey), *ODTÜ Kampusu* yapıları (A.ve B.Çinici), *Stad Oteli* (Doğan TEKELİ, Sami SİSA ve Metin HEPGÜLER), *İşçi Sigortaları Hastanesi* (C.Beşe), *Gülhane Askeri Tıp Akademisi* (Güner Acar, Yılmaz Sanlı ve Y.Tuncer), *Hacettepe Üniversitesi* kent içi kampusu yapıları (SİSAG), *Tandoğan Öğrenci Yurdu* (Şevki VANLI ve Ersen GÖMLEKSİZOĞLU), *Hindistan Büyükelçiliği* (S.H.Eldem ve Orhan Çakmakçıoğlu), *Türk Tarih Kurumu* (Turgut CANSEVER ve Ertur YENER), *OR-AN Toplu Konut Yerleşmesi* (Ş.Vanlı), *Danıştay* (Tekeli ve Sisa), *Toprak Mahsulleri Ofisi* (Cengiz BEKTAŞ, V.Özsan, Oral Vural), *ME-SA Toplu Konut Yerleşmesi* (Aykut Mutlu), *Devlet Karayolları Genel Müdürlüğü* (Fikret Cankut ve Aktan Okan), *Milli Eğitim Bakanlığı* (V.Özsan, Y.Sanlı ve Y.Tuncer), *Anadolu Kulübü* (E.Yener), *Elektrik İşleri Etüd Dairesi* (V.Dalokay), *Kızılay Yapı ve Kredi Bankası* (Mukbil Gökdoğan ve A.Sabri Oran), *İş Bankası Genel Müdürlüğü* (Ayhan Böke ve Yılmaz Sargın), *Azot Sanayi Genel Müdürlüğü* (Erdoğan ELMAS ve Zafer GÜLÇUR), *Milli Kütüphane* (Orhan Akyürek ve I.Uşaklı). Ayrıca →CUMHURİYET DÖNEMİ (Mimarlık).

Ankara kentinin en önemli müzesi, *Kale* yakınındaki Anadolu Medeniyetleri Müzesi'dir. Onarılan *Mahmud Paşa Bedesteni*'yle *Kurşunlu Han*'da kurulmuş olan müzede Paleolitik'ten başlayarak çeşitli çağlara ait buluntular sergilenmekteyse de, onu asıl değerli kılan HATTİ ve Hitit uygarlıkları yapıtlarıdır. Etnografya Müzesi, Ankara'nın başkent olmasından sonra özel bir bina yapılarak kurulan ilk müzedir. Burada günlük yaşamla ilgili çeşitli kullanım ve giyim eşyası, dokumalar, Selçuklu ve Osmanlı yapılarından getirilmiş MİHRAP ve MİNBER gibi çeşitli ahşap sanatı yapıtları sergilenmektedir. Etnografya Müzesi ayrıca, Atatürk'ün naaşının *Anıtkabir*'e taşınana değin yattığı yer olması nedeniyle de önem taşımaktadır. Bu yapının hemen yanındaki eski *Türk Ocağı* 1981'de Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi haline dönüştürülmüştür. Kentteki öteki müzelerse Ulus'taki *İlk Meclis* yapısında, bu meclisten kalma eşyanın sergilendiği İlk Türkiye Millet Meclisi Müzesi; *Anıtkabir*'de Atatürk'ün bazı eşyasının sergilendiği Atatürk Müzesi; Çankaya'da eski bir bağ eviyken Atatürk'ün konut olarak kullandığı ve ona ait eşyanın sergilendiği ve Eski Köşk adıyla da anılan Çankaya Atatürk Müzesi; Eski İstasyon binasında Devlet Demiryolları Müzesi'nin üst katında bulunan Atatürk Konutu ve Maden Tetkik Arama Enstitüsü'ndeki Tabiat Tarihi Müzesi'dir.

Ayaş ilçesi içindeki tarihsel yapılardan *Ulucami* 15.yy'dan, *Bünyamin Camisi* ve *Bünyamin Ayaşi Türbesi*'yle *Killik Camisi* 16.yy'dan, *Aktaş Mescidi* 17.yy'dan kalmadır. İlçedeki başka bir Türk dönemi yapısı da *Şeyh Muhiddin Camisi*'dir. Sinanlı köyündeki *Ulucami* bir 16.yy yapısıdır.

Beypazarı ilçesinin içindeki önemli yapılar 15.yy'dan kalma *Akşemseddin* ve *Camii Kebir* de denen *Alâeddin Camileri*; 17.yy'dan kalma *Kurşunlu Cami*'yle bir bölümü yıkık *Nasuh Paşa Hanı*'dır.

Çamlıdere ilçesinin Peçenek bucağındaki *Peçenek Camisi* bir 15.yy yapısıdır.

Çubuk ilçesinin Melikşah köyünde Timur tarafından yaptırılmış bir hamam bulunmaktadır.

Delice ilçesinin Küçük Afşar köyündeki *Şeyh Mustafa Karababa Türbesi* 17.yy'da yapılmıştır.

Elmadağ ilçesinde "Harabeler" adıyla anılan, Hitit döneminden kalmış olabilecek Sarmalia yerleşmesinin yıkıntıları vardır.

Haymana'nın Çayırlı köyü yakınında *Gâvurkalesi* adıyla anılan, Hititler'den kalma bir kale kalıntısı bulunmaktadır (→HİTİT).

Kalecik ilçesindeki yıkık *Kalecik Kalesi* Roma döneminden, *Saray* ya da *Şehsuvar Camisi* 15.yy'dan, kalenin eteğindeki *Kazancı Baba Türbesi*'yle *Çarşı Hanı* 18.yy'dan kalmıştır. Ankara-Çankırı yolu üzerinde, Tüney köyü yakınındaki İNANDIK mevkiinde Bizans, Phryg ve Hitit dönemlerine ait yapı kalıntıları bulunmuştur.

Keskin ilçesinde bulunan *Çarşı Camisi* bir 19.yy yapısıdır. Ceritkale köyünde, duvarlarında kabartmalar bulunan mağara yerleşmeleri ve Göçbeyli köyündeki HÖYÜK, Hitit döneminden kalmadır.

Kırıkkale'de (1989'da il oldu), Kırıkköy yakınındaki yıkık Kırıkkale kente de adını vermiştir. Ayrıca Koçubaba köyünde 15.yy'dan kalma *Koçubaba Türbesi*, Balışeyh'te 16.yy'dan kalma *Bali Şeyh Camisi*, Hasandede köyünde 17.yy'dan kalma *Hasandede Camisi*'yle bitişiğinde iki türbe bulunmaktadır.

Nallıhan'ın Uluhan köyündeki 17.yy yapısı *Uluhan Camisi* yıkık durumdadır.

Polatlı ilçesinin Yassıhöyük köyündeki Gordion kentinin tarihi daha eskilere gitmekteyse de, asıl önemi Phrygler'in başkenti olmasındadır. Burada bulunan büyük höyüğün içindeki mezarın Kral Midas'a ait olduğu varsayılmaktadır. Söylenceye göre Büyük İskender Asya Seferi'ne giderken burada *Zeus Tapınağı*'ndaki kördüğümü kılıcıyla kesmiştir. Kazı yerindeki Gordion Müzesi'nde çevrede ele geçen, çeşitli dönemlere ait buluntular sergilenmektedir (→GORDİON). Ayrıca bu ilçenin Alagöz köyünde, Kurtuluş Savaşı'nda karargâh olarak kullanılmış köy evi, Atatürk Karargâhı adıyla müzeye dönüştürülmüştür.

Sulakyurt ilçesindeki *Şeyh Bedreddin Camisi* ve *Şeyh Sadreddin Türbesi* 15.yy'dan kalma yapılardır. İlçeye bağlı Yeşilyazı köyünde de *Küçük Şamil Camisi*'yle (15.yy) bitişiğinde *Şeyh Türbesi* bulunmaktadır.

Şereflikoçhisar'ın içindeki *Alâeddin Camisi*'nin yapılış tarihi belli değildir.

Sivil Mimarlık:
Günümüzde Ankara'da az sayıda da olsa geleneksel konut mimarlığı örnekleriyle (→EV) hâlâ karşılaşılmaktadır. Bunlar daha çok kentin eski yerleşme bölgelerinde, özellikle de Kaleiçi'nde görülmekte-

dir. Yalnız 1960'larda Kaleiçi'nin güney yanında Hacettepe Üniversitesi Kampusu'nun kurulmaya başlaması, buradaki eski kent dokusunun büyük ölçüde zarar görmesine yol açmıştır. Kent içi evlerinden başka bazı bağ evlerini de, Keçiören, Büyükesat gibi eski Ankara'nın kent dışı yerleşmelerinde bugün kentsel dokunun içine sıkışmış olarak görmek olasıdır. Sayılı örnekleri 17., 18. ve 19.yy'lardan kalmış olan Ankara evleri, daha çok ahşap ve kerpiçle yapılmış, çoğunlukla iki katlı yapılardır.

El Sanatları:
Ankara'nın geleneksel el sanatlarının en başında gelen, Evliya Çelebi'nin bile sözünü ettiği ve ünlü Ankara keçisinin tiftiğinden yapılan sof dokumacılığı, 19.yy'da gerilemeye başlayarak bugün bütünüyle yok olmuştur. Yine eski dönemlerin deri işlemeciliğiyle değerli taş ve maden işleme sanatları da günümüzde ortadan kalkmıştır. *H.Kuruyazıcı*

ANKARP *(Gr.en:* içinde, *karpos:*meyve'den *enkarpos)* = **GİRLAND**

ANKON *(Gr.agkon:* dirsek, kıvrım'dan Fr.*ancone)* Bir saçak silmesini ya da bir ÇIKMA'yı destekleyen bir tür taş KONSOL; BİNDİRMELİK.

ANKOSTİK RESİM
İng.*encaustic painting*, Fr.*encaustique*, Alm.*Wachsmalerei*. Eriyik halde sıcak balmumu BAĞLAYICI ile PİGMENT'lerin karışımından elde edilmiş BOYA'larla yapılan bir RESİM türü. Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius'a (MS 23-79) göre, mermer üstüne yapılan ankostik resimde pigmentler balmumuyla, fildişi üstüne yapılanlarda da *(cero-strotum/cestrotum)* bitkisel kökenli saydam zamkla karıştırılıyor, *cestrum* ya da *viriculum* adı verilen bir tür SPATULA ile zemine yayılıyordu. *Cestrum*'un bir ucu sivri olduğundan fildişi üstüne ince çizgiler de çizilebiliyordu. *Cauterium* olarak bilinen ve ısıtılarak uygulanan yuvarlak uçlu bir aletle, boyalı zemin üstündeki spatula ve fırça izleri gideriliyordu.

Antik Çağ'daki bellibaşlı resim tekniklerinden biri olan ankostik resim, MÖ 4.yy'da YUNAN sanatçı Pausias tarafından yetkinleştirilmişti. Günümüze ulaşan en önemli örnekler, MISIR'da el-Feyyum Vahası'nda ROMA dönemine ait mezarlarda bulunan *Feyyum Portreleri*'dir (2.yy). Ankostik tekniği Erken Hıristiyan sanatında da (→GEÇ ANTİK) kullanılmış, ancak 8. ve 9.yy'larda unutulmuştur. 17.yy'da Fransız koleksiyoncu Kont Caylus'un (1692-1765) araştırmaları aracılığıyla canlandırılmak istenmişse de başarılı olunamamıştır. 19.yy'da Fransa ve İngiltere'de çeşitli karışımlar denenmiş, Alman ressam Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) orijinale en yakın karışımı uygulamıştır. Günümüzde yaygın olmamakla birlikte balmumu ve reçine bağlayıcılı bir karışım kullanılmaktadır. *Z.Rona*

ANKYRA → **ANKARA (Merkez İlçe)**

ANLAĞAN, Gökhan (1943, Malatya)
Türk ressam.
Geometrik biçimler ve ışık değerleri aracılığıyla oluşturduğu çalışmalarıyla tanınır.

1968'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (İDGSA, b.MSÜ) Yüksek Resim Bölümü'nü bitirmiş, eğitimine 1969-73 arasında Paris'te devam etmiştir. 1973'te döndüğü İstanbul'da İDGSA Resim Bölümü'nde başladığı öğretim üyeliğini günümüzde de sürdürmektedir. Resimlerinde plastik ifadeyi yakalama amacından yola çıkan Anlağan'ın sanatsal anlatımının biçimlenmesinde gerek İstanbul, gerek Paris'te aldığı eğitimin katkısı, özellikle geleneksel ve çağdaş sanatı sorgulama tarzı açısından önemlidir. Durağan, simetrik kompozisyonlara devingenliği katarak resimsel dilde zenginliği yakalamayı amaçlayan sanatçının çalışmalarında, görsel dünyadan çok, bu dünyanın öznel izlenimlerinin yer aldığı görülür. Anlağan'ın resimlerinde katlanarak, yansıtılarak sunulan alternatif bir evrenin, ışık aracılığıyla kristalleşmesi, yer yer KÜBİZM'i ve ORFİZM'i çağrıştıran yaklaşımlarla sunulmuştur. Sanatçı, 1971'de Paris Uluslararası Güzel Sanatlar Salonu (*Salon International des Beaux-Arts*) Onur Ödülü'nü, 1977'de de İstanbul Arkeoloji Müzeleri yarışmalı resim sergisi Başarı Ödülü'nü almıştır.
M.Bozkurt

ANLATIMCI-SOYUTLAMA *(Expressive-Abstraction)* SOYUT SANAT'ın iki ana eğiliminden biri. Öbürü GEOMETRİK- SOYUTLAMA'dır. SOYUT-DIŞAVURUMCULUK, SERBEST BİÇİMLİ SANAT ve TAŞİZM akımlarının yararlandığı bir soyutlama yöntemidir. Öznel bakış açısıyla anlık duyguları tuvale yansıtmayı amaçlayan bu eğilim özellikle BİÇİM'in ve RENK'in anlatımcı değerlerini öne çıkarmış, malzemenin duyumsal niteliklerini vurgulamış ve fırça vuruşlarının duygusal etkilerinden yararlanmıştır. Anlatımcı- Soyutlama'da kompozisyon, oluşum süreci içinde sanatçının duyguları çerçevesinde biçim bulur. Belirsizlik, çift anlamlılık ve çağrışım her zaman ön plandadır. Pierre Cabanne ve Pierre Restany gibi kimi sanat yazarları Anlatımcı-Soyutlama karşılığında LİRİK-SOYUTLAMA terimini kullanmaktadır. *Z.Rona*

ANLATIMCILIK = **DIŞAVURUMCULUK**

ANLI, Hakkı (1906, İstanbul-1991, İstanbul)
Türk ressam.
YAPIMCILIK anlayışıyla yaptığı soyut resimlerle (→SOYUT SANAT) tanınan Anlı, 1932'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nden (s.GSA, b.MSÜ) mezun olmuştur. İlk kişisel sergisini Ankara'da açmış, 1941'de Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programı kapsamı içinde Kütahya'ya gönderilmiş ve o yöreyi yansıtan resimler yapmıştır. 1941'de D GRUBU'nun 9.sergisine resim vererek grup üyesi olmuş ve grubun resmen dağılışına değin sürekli sergilerine katılmıştır. 1947'de Paris'e giderek iki yıl kalan sanatçı bu tarihten sonra da 1950'lere değin yine eski grup üyelerinin birlikte düzenledikleri karma sergilere yapıtlar vermiştir. Sanatçının D Grubu'nun ilk sergilerindeki çalışmaları figür ve ölüdoğalardan oluşur. Anlı, 1954'te Fransa'ya yerleştikten sonra soyuta yönelmiştir. Önceleri PICASSO'dan, sonraları METZINGER'den etkilenen sanatçının resimlerinde yapımcı bir tutumla ele aldığı geniş renk lekeleri egemendir. *Sabah Tuvaleti* 1960'lardaki çalışmalarına bir örnektir.
0020, 0415, 0417, 0571, 1798. ***E.Dal***

ANONİM *(Gr.an:* -sız, *onyma:* ad'dan Fr.*anonyme)* Yaratıcısı bilinmeyen, adsız (yapıt).

ANONİM MİMARLIK
En genel kullanımında, yaratıcısı bilinmeyen mimarlık demektir. Herkesin kendi evini yaptığı ilkel toplumlarda, yapı işlerinde uzmanlaşmış kişiye gerek yoktu. Gelişme yolundaki toplumda, artı ürünün getirdiği temel sonuçlardan biri olarak kentleşme ve örgütlenme olgusu, yapı işlerinde önce yapı ustasını ortaya çıkarmıştır. Toplumun yapıcılıktaki bilgi birikimini aktaran bu kişi, yapıları kullanıcıyla birlikte gerçekleştiriyordu. Önceden TASARIM söz konusu değildi. Yere ve kullanıcının isteğine



ANLAĞAN, Gökhan, *Kuşlar*, 1997, tuval üzerine yağlıboya, 80x100 cm.



ANLI, Hakkı, *Eiffel Kulesi*, 1969, tuval üzerine yağlıboya, 173x62 cm.

göre, doğrudan geleneğe dayalı çözümlere varılıyordu. Geçmişte böyle olduğu gibi, bugün de benzer koşullardaki toplumlarda durum böyledir. Örneğin, Mısır'da 30-35 bin kişilik bir kasabanın tüm yapı işleri için beş-altı yapı ustası vardır. Ev yaptıracak kişi ve tüm ailesi, ustayla birlikte evin yapımında çalışırlar. Bu yolla oluşan yapılar anonim mimarlık ürünleri olarak tanımlanır.

Uzmanlaşma yavaş yavaş uzmanların alanlarını da ayırmıştır. Kimi TAŞ, kimi AHŞAP işçiliğinde uzmanlaşmış, doğal olarak yörenin en geçerli yapı gerecinin ustası öne çıkmıştır. Örneğin gereç olarak yalnızca KERPİÇ bulunan bir yörede kerpiç ustasının tüm yapı işlerinde sözünü geçirmesi gibi. İşinde giderek söz sahibi olan usta, yapıtının üstüne adını yazmaya başlar. Bu ad yazma işi gerçekte bir önceki aşamada da vardır. Örneğin Anadolu'da, taşçı ustaları, işledikleri taşın üstüne kendi özel belliklerini (nişan) kazırlar. Selçuklu ahşap ustaları da işlerinin üstlerine adlarını oymuşlardır.

İşverenin, daha önceki çözümler, örnekler arasından seçim yapmasını sağlayan, yeni çözümlere onunla birlikte varan yapı ustası, kunduracı, terzi gibi bir zanaatçıydı. Ancak yaptığı iş, ortaya koyduğu ürün, kullanıcının yaşamında ötekilerden çok daha önemli bir yer tutar. Kullanıcının özel yaşamını aşarak, sosyal saygınlık konusu, sosyal bildiri olur. Giderek, gücü, denetimi elde tutmak isteyenlerin bir etkileme aracı haline gelir. Örneğin din yoluyla başatlığın (egemenlik) sağlanmasında yapı önem kazanır. Rahiplerin ve firavunların, mimarın ilk işvereni oluşu rastlantı değildir.

MİMAR, sosyal bildiriyi, simgeyi, en etkili yolda gerçekleştirdiği, bu yolla işverene, başatlığının sürdürülmesi yolunda yardımcı olduğu ölçüde saygınlık sağlar. MISIR'da artık başmimarların adları bellidir. Egemen gücün sadık yardımcısı olarak tanrılaştırılanı bile olmuştur. Ama asıl yapı ustaları, mimarlar, geride ve adsızdırlar. BİZANS'ta Mısır'daki gelişmenin önemli bir aşamasına tanık olunur. Burada mimar, gerek din gerek politika açısından tüm gücü ele geçirmiş tek kişinin yani Justinianos'un (Iustinianos; hd.527-565) bu yetkesini simgelemek görevini üstlenmiştir. İşi, bir ve tek yetkeyi, insan üstü büyüklüğü, kavranılmaz gizemi duyurmaktır. *Ayasofya*'nın mimarlarının adının bilinmesi onların işvereni sonuna dek doyuma vardırmalarındandır. ROMA döneminde işveren, kendi gücünü simgeleştiren mimarı, elinin altında tutmuştur. Ancak GOTİK'te, yapıcılar, kurdukları bir örgüt (LONCA) içinde yaşamayı ve yerlerini işe göre değiştirerek bir orkestranın üyeleri gibi çalışmayı becerebilmişlerdir. İşte bu aşama, çalışma gruplarının iş bağımsızlığını da birlikte getirmiş; loncalar eliyle anonim mimarlığın, kimilerine göre en önemli yapıtları gerçekleştirilmiştir. Her dalda olduğu gibi, yapı ustaları arasında da, her çağda işini ZANAATÇI'lıktan SANATÇI'lığa çıkaranlar olmuştur. Bunlar geleneğe çağlarının boyutlarını eklemişlerdir.

Ustanın sanatkârlaşmasıyla bugün mimar diye tanımlanan kişi yavaş yavaş belirir. Bu kişi imgelediğini, işverene önceden çizimle, modelle ya da başka bir yolla anlatabilir. İşinin, başlangıcından sonuna, başındadır, üstüne de adını koyar. SELÇUKLU yapılarında mimarların adları YAZIT'lardan öğrenilebilmektedir. Ortaçağ sonunda loncalar, uğraş alanlarının tüm kurallarını belirlemişlerdir. Bu yöntem, işin belli bir niteliğin altına düşmemesini sağlamaktadır. Ustalar alanlarında gerçekten en yetkin kişilerdir. Yapı alanının halk kesiminde, işlerin loncalar eliyle yürütülmesi, denetlenmesi son çağlara değin sürmüştür. İmar konularına yörede karar verilmiş, kullanıcı tek ölçü koyucu olmuş, TASARLAMA'ya doğrudan katılmıştır.

Bugüne değin ayakta kalmış, son iki-üç yüzyılın ürünü olan, BALKANLAR'da, Ege Adaları'nda, Anadolu'da kimilerinin eski "Türk evi" ya da "Türkiye evi" dedikleri yapılar, lonca yöntemleriyle çalışan ustaların işleridir (→EV, Türk Evi). Kimi yazarlar bunları da anonim mimarlık ürünleri sayarlar. Gerçekte, bunları yaratanlar bellidir. Bir kapı üstüne, duvarın içine yerleştirilen taşın üstüne ya da sıvaya adlarını yazmışlardır. Bilinmemesi durumu genelde, çağımıza ulaşabilmiş belge yokluğundandır. Böylesi ad bilinmezlik (anonimlik) her çağ için söz konusu olabilir.

Bu ustaların çözümleri, davranışları, uyguladıkları ayrıntılar bile, bir "yaşama biçimi"ni özümsemiş tüm yörelerde hemen hemen birdir. Bunlar eliyle gerçekleşen MİMARLIK ürünleri, yaşama, doğaya, çevreye uygundur. Çözümleri önce ve doğrudan işleve dayanır. Bu nedenle içten dışa gelişirler. Bir başka deyişle biçimci değildirler. Yapısallık, içtenlik, olduğu gibi görünme; iç oylumlarla (hacim) dış oylumların uyuşurluğu; gerçekçi, ussal davranış; uygulama kolaylığı, tutumluluk (özellikle kullanımda) gerecin yakından-yöreden seçilmesi, esneklik (hem yapımda hem kullanımda) önemli nitelikleridir. Bu nitelikler, doğrudan o çağın yaşama biçimine bağlı olarak oluşmuştur ve yaşayan geleneğe dayandıkları için yabancılaşmaları söz konusu değildir. Bütün bunlar, kişiliksiz olmayan, çağsız ve insancıl ilkelere bağlılıkla genelleşen olumlu bir anonimliği ortaya koyar.

GOTİK dönemde, öteki dallara karşın, yapı alanında mimarın işverene bağlılığı sürmektedir. Oysa RÖNESANS'ta, üst yapıda, mimarın sanatçılığa soyunması evresi başlar. Mimar kişilik savaşına girişir. Öteki mimarlarla yarışmaya koşulur. Bu gelişme, mimarı, yerini koruyabilme kaygusuyla başbaşa bırakır. Bu yolun sonunda, bugün mimar, biçim (giderek moda) yaratarak ya da "kupon" çalışarak, piyasa düzeninde geçerlikte kalma çabası içinde ve zorunluğunda kalmıştır. Ne var ki "moda" olarak ortaya çıkan sanatçı mimarların yapıtları onlara öykünen bir kalabalığın eş nitelikte olmayan yapıları çoğaldıkça, anonimleşmeye başlar. Buradaki olay gerçekte anonimlik değil, "anonimleşmek"tir. Bu tür anonimleşme, özellikle yalnızca biçim, yalnızca gereç ya da yapım yöntemi aktarmalarına (→YAPIM SİSTEMLERİ) dayalı kalıyorsa, ilkesel düşünce bütünlüğünden yoksunsa, kaynaklandığı ürünün değeri üzerinde de kuşku yaratabilmektedir. Örneğin MIES VAN DER ROHE'nin GİYDİRME CEPHE ve ayrıntı çözümüne öykünenler, moda gereçlerin de etkisiyle, yeryüzünün her yerinde çok benzer ama çoğu kez niteliksiz yapılar üretmişlerdir. Böylece bir insanın kalabalıkta kaybolması gibi, Mies de bir bakıma anonimleşmiştir. Bu, kişilik savaşı (modanın, alışılagelenin dışına çıkma) olarak başlayan bir yolun ilginç sonucudur. Bir bakıma, Sedad Hakkı ELDEM'in geçmişten aldığı çizgilerle oluşturduğu biçeme öykünenler de Türkiye'de benzer bir durumun gelişmesine neden olmuşlardır. Özellikle Boğaziçi'nde Eldem'in biçemi böyle bir anonimleşmeyle karşı karşıya kalmıştır.

Mimarın geleneği özümsemiş çağın bilincinde bir kişi olarak, yaptığı işin, insanın doğasına ve çevresinin insancıllaştırılmasına bağlı niteliklere, temel ve çağsız ilkelere ulaşarak anononimlik yoluna girmesi de söz konusudur. Örneğin Türkiye evlerinin daha önce sayılan bütün çağlarda geçerli, insancıl görüşe dayalı ilkeleri, genel bir yaşama kültürü dü-

zeyine ulaşsa, bu kültürün yaygınlaşma ölçüsü, genel yaşamı etkileme aşamasına varsa, üretilen yapılar, biçim aktarmayı bir yana bırakıp bir yöntem, bir akıl birliğine kavuşacaktır. İşte böyle bir durumda mimarlar bellidir, adlarıyla bilinirler ama bir "olumlu anonimleşme" söz konusudur.

Buna geçmişte en önemli örnek Mimar SİNAN'dır. Sinan'ın işleri toplumun geleneklerini içerir; ayrıca, çağının en ileri olanaklarını da yansıtır. Sinan, bireyi gözardı etmeyen büyük dizge çözümlerinde net, anlaşılır ilkeler, yapım-üretim yöntemleri saptayabilmiştir. Koskoca bir imparatorluğun yapı işlerini örgütleme görevi ve zorunluğu, onu bu yola getirmiştir. Ulaştığı evrensel değerlerin paylaşılması, onu izleyenlerin niteliği yaygınlaştırmaları olumlu bir anonimliğin gerçekleşmesini sağlamıştır. Çoğu yapının Sinan'ın olmamasına karşın, halkça Sinan'ın bilinmesi bundandır.

Türkiye'de kırsal kesimde, yapı işleri bugün de ustalar eliyle yürütülür. En azından kasaba ölçeğinden başlayarak kalfa işleri denilen, oysa artık okul bitirmiş mimarlarca gerçekleştirilen yapılarsa, kentsel çevrenin neredeyse %90'ını oluşturmaktadır. Bu yapılar, piyasa geçerliklerine doğrudan bağlı mallar olarak üretilir. Kültürden, gelenekten kopukturlar ve genel kültür yozlaşmasının, yabancılaşmanın simgeleridir. Sözü edilen Türkiye evlerinin ustalarının, geleneğe dayalı ve uygulama içinde yetişmelerine karşılık, bu yapıların mimarları özel eğitimle yetiştirilmişlerdir. Bu tür yapılaşmanın en belirgin özellikleri APARTMAN'larda görülür. Bu apartmanlar, kasabaları da aşarak, köylere bile girmeye başlamıştır. Bu da bir tür anonimleşmedir. Burada modaya, düzenin piyasa koşullarına uymada ve mimar olarak da tecimsel (ticari) davranışta, kimi yazarlarca bir anonimlik görülmektedir. Çünkü mimarların, adları belli ve başka başka olsa da, davranışlarında bir ayrılık yoktur. Bu yolla üretilmiş yapılar, ne denli göz alıcı olurlarsa olsunlar biçimci, bireyci, başka kültürlerden aktarmacı, modacı bir davranışın ürünleridir.

Çağdaş mimarlıkta çözüm yolu gene de genel beğeni düzeyinin yükseltilmesiyle ulaşılacak bir anonimlikten geçecektir. Ancak burada söz konusu olan ve kimi yazarlarca olumlu bulunan anonimlik düzeyine, kültürünü, geleneğini özümsemiş, toplumuna, koşullarına yabancılaşmamış, çağdaş, insancıl ve evrensel değerlere ulaşma çabasında bir mimarlıkla ulaşılabilecektir. Ayrıca →MİMAR.

C.Bektaş

ANQUENTIN, Louis → **BİREŞİMCİLİK; CLOISONNISME**

ANTA = **ANTE**

ANTAKYA → **HATAY**

ANTALYA

Türkiye'nin güneyinde, Akdeniz bölgesinde yer alan ve tarih boyunca çok önemli bir yerleşme alanı olma niteliğini korumuş olan Antalya, adını kenti onartan Pergamon kralı II.Attalos'tan (hd.MÖ 159-138) almıştır. Kralın adıyla ilgili olarak kente verilen "Attaleia" adı değişerek günümüze değin gelmiştir. Farklı kaynaklarda kentin ilk kurucusu olarak Kilikya krallarının atası Mopsos ya da Argoslular gösterilmiştir.

İldeki doğal mağaralarda yapılan araştırmalar, yörenin Paleolitik Çağ'dan beri (→PREHİSTORYA) iskân edildiğini ortaya çıkarmıştır. Bugünkü Antalya ili, ilkçağlardaki yöre adlarıyla PAMPHYLİA'nın tümünü, KİLİKİA ve İSAURİA'nın batısını, PİSİDİA ve LYKAONİA'nın güneyini, LYKİA'nınsa doğusunu kapsamaktır. Yörenin HİTİT döneminde bu imparatorluğun egemenliğinde olduğu sanılmaktaysa da, ilde herhangi bir Hitit yapıtına henüz rastlanmamıştır. Ancak Hitit belgelerinde adı "Arzava" ya da "Ahhiyava" olarak geçen bölgenin Pamphylia olduğu konusunda tarihçiler birleşmektedir. Hitit İmparatorluğu'nun Dor yayılmasıyla MÖ 12.yy'da yıkılmasından sonra ve Akhalar'ın bu dönemde Anadolu'ya göçüyle oluşan farklı etnik grupların MÖ 7. ve 6.yy'da kurdukları PHRYGİA (Frigya) ve LYDİA krallıkları süresince yöredeki kent-devletleri, çevredeki egemenlik ve kültürlerden etkilenmişlerse de, varlıklarını bağımsız olarak koruyabilmişler, çok farklı kavimlerin karışmasıyla kendilerine özgü bir kültür ve uygarlık kurmuşlardır. Nitekim *pamphylia* sözcüğü, Eski Yunanca *pan* (çok) ile *phyle* (soy) sözcüklerinin birleşmesinden oluşmuştur. Coğrafyasının savunmaya elverişsizliği Pamphylia tarihini, komşuları Kilikia, Pisidia ve İsauria'nın tarihleriyle koşut kılmıştır. Bu nedenle, MÖ 6.yy'da Lydia kralı Kroisos'un (hd.MÖ yks.560-546) Kilikia'yı ele geçirmesiyle Pamphylia da Lydia egemenliğine girmiş ve bu zengin kültürden etkilenmiştir. MÖ 546'da PERS hükümdarı II.Kyros'un Lydia'nın başkenti SARDES'i ele geçirerek burada bir satraplık kurmasıyla Pamphylia ve komşuları bu satraplığa bağlı beyliklere dönüşmüşler, ancak bu bağımlılık yalnızca vergi bağımlılığı olarak kalmış, yöre halkı din, dil, gelenek ve yönetim bakımından özgür bırakılmıştır. MÖ 336'da Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) fetihleriyle yörede Helenistik Dönem başlamış; yöre, imparatorluğun yıkılmasından sonra Anadolu'da kurulan Selevkos ve Ptolemaios krallıkları arasında sürekli el değiştirerek MÖ 188'de Pergamon kralı II.Eumenes'in (hd.MÖ 197-159) Selevkos kralı III.Antiokhos'u (hd.MÖ 223-187) yenmesiyle PERGAMON egemenliğine girmiştir. Eumenes'ten sonra kral olan II.Attalos'un ROMA'nın koruyuculuğu altındaki yörenin en elverişli limanı Side'ye saldırmayıp, Antalya'yı kendine üs olarak seçmesi bu döneme rastlar. MÖ 2.yy'da Roma, Pergamon Krallığı'nın topraklarını ele geçirmesine karşın, Pamphylia ve çevresinde gelişen korsan egemenliğine kendi köle gereksinimleri için önceleri göz yummuş, ancak giderek güçlenen bu korsan kentlerinin Roma'ya karşı ayaklanmaları üzerine, Akdeniz kıyısındaki bütün korsan kentlerini yıkan Pompeus, MÖ 65'te tüm yöreyi Roma'nın kesin egemenliğine bağlamıştır. Roma döneminde çeşitli eyalet düzenlemelerine sahne olan yöre, MS 3.yy'da giderek zenginleşmiş ve büyük bir uygarlık düzeyine erişmiştir. Öte yandan, 4.yy'dan başlayarak yayılan Hıristiyanlık yöre kültürünü etkilemiş, Roma İmparatorluğu'nun çöküş sürecinde Side ve Perge piskoposluk merkezi olmuştur. Güçsüzleşen imparatorluğun merkezine uzaklığı yörenin yoksullaşmasına neden olmuştur. Buradaki kentler ancak 5. ve 6.yy'larda yeni bir varlık dönemini yaşadıkları zaman surlarını aşarak gelişmişlerdir. 7.yy'dan itibaren Arap saldırılarına dayanan kıyı kentleri bu yüzyıl içinde bir bir terk edilmiş, ABBASİ ve EMEVİ dönemlerinde gerçekleşmeyen İslam yerleşimi ANADOLU SELÇUKLU döneminde başlamış, Antalya'nın 1085'te Süleyman Şah'ça (hd.1075-86) alınmasından 12.yy'ın sonlarına değin yöre, Selçuklular ve BİZANS arasında pek çok kez el değiştirmiştir. Yörenin bu dönemde en önemli iki kentinden Antalya, 1207'de I.Gıyaseddin Keyhusrev (1192-96; 1205-11); Korakesion'sa (b.Alanya) 1221'de I.Alâeddin Keykubad (hd.1220-37) tarafından kesin olarak Selçuklu top-

raklarına katılmıştır. Bugünkü Alanya'nın adı kentin fatihi Alâeddin Keykubad'ın adıyla ilgili olarak "Alaiye"den gelmektedir. Selçuklu İmparatorluğu'nun yıkılmasından sonra, daha önce Bizans sınırına Selçuklular'ın yerleştirdiği Teke Aşireti Türkmenleri'nden Hamidoğulları (Tekeoğulları), yöreye egemen olan Teke Beyliği'ni kurmuştur. 1361'de Kıbrıs şövalyeleri Antalya'yı ele geçirmişlerse de, 12 yıl süren çatışmalar sonunda kent yeniden Hamidoğulları'nca alınmıştır. OSMANLI sultanı Yıldırım Bayezid (hd.1389-1402) 1391'de Antalya'yı ele geçirmiş; ancak Timur'a yenilmesinden sonra başlayan Fetret Dönemi'nde (1402-13) yöre bir süre Karamanoğulları'na katılmıştır. 1426'daysa Osmanlılar'ın kesin egemenliği tüm yöreye yayılmıştır. Bu dönemde çoğunlukla şehzadelerce yönetilen yöre, Teke Sancağı adıyla anılmıştır. II.Bayezid'in oğlu Şehzade Korkud sancak beylerinden en önemlisidir ve Korkuteli ilçesi adını bu şehzadeden almaktadır. I.Dünya Savaşı ve Osmanlı yenilgisinden sonra 1919'da yapılan Mondros Mütarekesi'ne göre Antalya ve yöresindeki İtalyan işgali 1921'de sona ermiş ve Cumhuriyet'le birlikte Antalya, Türkiye'nin bir ili olmuştur.

Tarihsel Yapılar:

Merkez İlçe: *Antalya Kalesi*'nin ilk yapılış tarihi bilinmemekle birlikte, Pergamon kralı II.Attalos'un onarımı MÖ 2.yy'a rastlar. Sonradan kale her ele geçiren tarafından onarılmış, ancak rüzgârı önlediği gerekçesiyle 1935-40 arasında yıktırılmıştır. Kalenin MS 2.yy'da yapılmış en görkemli kapısı olan *Hadrianus Kapısı*, her iki yüzünde dörder sütunu olan üç geçitten oluşur. Yörenin en iyi korunmuş Roma kapısıdır. Kalenin güney kesimindeki *Hıdırlık Kulesi* deniz feneri olarak kullanıldığı sanılan bir 2.yy yapısıdır. İl merkezindeki en önemli tarihsel yapılar Selçuklular'dan kalmadır. *Yivli Minare*'nin yazıtı Alâeddin Keykubad dönemindendir (1220-37). Vezir Celâleddin Karatay tarafından iki eyvanlı MEDRESE tipinde yaptırılan ve *Dar-ül-Süleha* da denen *Karatay Medresesi*'nin (13.yy) mihrabı Anadolu Selçuklu taş işçiliğinin güzel örneklerindendir. Atabey Armağan tarafından yaptırılan ve onun adıyla anılan medreseninse yalnızca girişinin alt bölümü ayakta kalmıştır. *Abi Yusuf Mescidi Türbesi, Şeyh Şecaeddin Türbesi* ve *Bali Bey Çeşmesi* de 13.yy'dan kalma Selçuklu yapıtlarıdır. Çok kubbeli ULUCAMİ tipinin ilk örneklerinden olan *Ulucami* (14.yy), türbesiyle birlikte Zincirkıran Mehmed Bey tarafından yaptırılmıştır. Şehzade Korkud'un, 5.yy Bizans dönemi *Panaghia Kilisesi* yıkıntıları üstüne annesi için yaptırdığı, ancak 19.yy'daki yangında camiyle birlikte ahşap kısımları yanan *Nigâr Hatun Türbesi* 15.yy yapısıdır. Aynı yüzyılda Antalyalı Vezir Bali Bey'in yaptırdığı *Bali Bey Camisi*, 16.yy'da Tekeli Mehmed Bey tarafından yaptırılan *Mehmed Bey Camisi, Mevlevi Tekkesi ve Hamamı*, Kuyucu Murad Paşa tarafından yaptırılan *Murad Paşa Camisi*; 17.yy'da Şeyh Sinan tarafından yaptırılan *Şeyh Sinan Camisi* ile 18.yy'dan kaldığı sanılan ve Hacı Mehmed Ağa tarafından yaptırılan *Müsellim Camisi* Osmanlı dönemi yapılarıdır. Kentteki *Sefa* ve *Pazar Hamamları*'yla *Varsaklı Camisi*'ninse yapım tarihleri kesin olarak bilinmemektedir.

Merkez İlçe sınırları içindeki doğal KARAİN Mağarası, Paleolitik Çağ'dan (MÖ 50.000) başlayarak Bizans dönemini de kapsayan buluntularıyla Anadolu'daki en geniş zaman dilimini aydınlatan bir kaynak olmuştur. Gene yakın çevrede, TROİA Savaşları'ndan dönen Amphilokhos, Mopsos ve Kalkhas'ın kurduğu kaydedilen, yörenin en önemli yerleşme merkezlerinden PERGE, belgelerde adı geçmesine karşın yeri saptanamayan Olbia, bugünkü Lara'da ilk sikkeleri MS 1.yy'da basılan Magydos, önemli antik yerleşme merkezleridir. Ayrıca, Antalya-Korkuteli Karayolu üzerindeki, Güllük Dağı Milli Parkı'nda, yazıtlarda kendilerinden Solymler (Solymos, Güllük Dağı'nın eski adıdır) olarak söz edenlerin kurduğu bilinen TERMESSOS antik kenti bulunmaktadır. Antalya-Burdur Karayolu'nun Korkuteli kavşağı yakınında bulunan, 13.yy Selçuklu dönemine ait *Evdir Han*, I.İzzeddin Keykâvus (hd.1211-20) tarafından, gene aynı karayolunun üzerinde, Çubuk Boğazı'nın Antalya çıkışı yakınında bulunan *Kırkgöz Han*'sa II.Gıyaseddin Keyhusrev (hd.1237-46) tarafından yaptırılmıştır. Yurt içinde olduğu kadar yurt dışında da ünlü olan Antalya Bölge Müzesi, Paleolitik, Neolitik ve Kalkolitik Çağlar'dan başlayıp MİKEN, Helenistik (→YUNAN), Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı yapıtlarını da içeren çok zengin bir koleksiyona sahiptir. Etnografya Müzesi'ndeyse yörenin giyim-kuşam, ev ve mutfak eşyası, elişi ürünleri, dokuma ve tezgâhları, Türkmen çadır, çuval ve kilim örnekleri sergilenmektedir.

Akseki ilçesindeki *Ulucami*'nin yapım tarihi bilinmemektedir.

Alanya (e.Korakesion, Alaiye) ilçesi merkezindeki en önemli tarihsel yapıtlar Selçuklular'dan kalmadır. 13.yy'dan Selçuklu sultanı I.Alâeddin Keykubad'ın, Helenistik ve Roma dönemi yapı kalıntılarının malzemelerinden yaptırdığı *Alaiye Kalesi*, Halepli Kettuni Rehaoğlu Ebu Ali tarafından yapılmıştır ve çağının en önemli Selçuklu kalelerindendir. İçinde, duvarlarında FRESK izleri bulunan *Aya Yorgi Kilisesi, İç Kale* (Ehmedek), *Akşebe Sultan Türbe ve Tekkesi*, Selçuklu saray kalıntıları ve 14. ya da 15.yy'dan kaldığı sanılan han ile arasta, kale kapısına çıkan yol üzerinde 14.yy'dan kalma *Sitti Zeynep Tekkesi* ve 17.yy'dan kaldığı sanılan *Süleymaniye* ya da *Kale Camisi* yer almaktadır. Surların güneydoğuda birleştiği noktada bulunan ve adını yapımında kullanılmış taşlarla tuğlanın renginden alan *Kızıl Kule*, tersaneyi korumak amacıyla sekizgen bir plan üstüne yaptırılmıştır. Mimarı EBU ALİ BİN EBU RAHA olan yapı, sekiz katlı ve 33m yüksekliğindedir. Kulenin kuzeyinde Alâeddin Keykubad'ın yaptırdığı tersane, günümüze dek en iyi korunmuş ortaçağ tersanesidir. Beşik tonozlu beş gözden oluşan yapıda çağının en büyük gemileri yapılmıştır. Tersanenin güneyindeyse tophane bulunmaktadır. Kalenin güney ucundaki Cilvarda Burnu'nda bir Selçuklu kulesi, darphane ve bir de Bizans manastırı yer almaktadır. *Alanya Feneri* 18.yy'da Nevşehirli Damat İbrahim Paşa tarafından yaptırılmıştır. Alanya Müzesi'nde, tarihöncesi dönemden başlayan ve Phrygia, Lydia, Yunan ve Roma uygarlıklarını da içeren yapıtların yanı sıra etnografik yapıtlar da sergilenmektedir.

Alanya çevresinde, 14.yy'da Bedreddin Mahmud Bey bin Alâeddin bin Yusuf'un yaptırdığı *Gülefşan Köyü Camisi* ve Emir Bedreddin Mahmud'un yaptırdığı *Oba Köyü Medresesi* bulunmaktadır. İlçe sınırları içinde, MÖ 3.yy'da kent statüsüne kavuşan Hamaksia (b.Sinekkalesi), Ptolemais ve Cebelireş ya da Cebel-i Reis Dağı'ndaki Laertes ile Asar Tepe'deki SYEDRA antik yerleşmelerdir. Antalya-Alanya Karayolu üzerindeki *Şarapsa/Şerefza Han* ise (1237) II.Gıyaseddin Keyhusrev tarafından yaptırılmış yalın bir Selçuklu yapısıdır.

Elmalı ilçe merkezinde, Kitapçı Ömer Paşa'nın 17.yy'da yaptırdığı *Ömer Paşa Camisi*, 19.yy'dan *Şadırvanlı Medrese* ile Tekke köyünde 18.yy'da yapılmış *Abdal Musa Türbesi* başlıca yapıtlardır. Antik Çağ'da kuzey Lykia'nın bir bölümünü oluştu-

ran Elmalı'nın Neolitik Çağ'dan beri iskân edildiği, ilçe sınırları içinde yer alan çok sayıdaki HÖYÜK'te, özellikle Semayük köyü yakınında Karataş'ta yapılan araştırmalarla kesinlik kazanmıştır (→ELMALI). İlçenin İncealiler köyü yakınında, Korkuteli-Kemer Karayolu üzerinde Lykia kenti OİNOANDA bulunmaktadır.

Finike ilçesi, adını Fenikeliler'le (→FENİKE) yaptığı ticaretten almıştır. İlçedeki en önemli kalıntılar, Anadolu kökenli adından tarihinin MÖ 2000'lere değin uzandığı sanılan ARYKANDA antik kentinde bulunmaktadır.

Gazipaşa ilçesindeyse SELİNOS antik kenti yer alır.

Gündoğmuş ilçe merkezinde, Sultan Cem'in Silifke valiliği döneminden kaldığı sanılan *Cem Paşa Camisi*, anılmaya değer tek yapıdır. Çevrede tarihi MÖ 3.yy'a değin uzanan ve yörenin önemli yerleşme merkezlerinden olan Kasai ile denizden 1000m yüksekte kurulmuş olan Kolybrassos antik kentleri yer almaktadır.

Kale ilçesi Noel Baba'nın (Aziz Nikolaos) piskoposluk yaptığı ve kilisesinin bulunduğu MYRA'nın (b.Demre) yanı sıra SURA, TEİMİUSSA, SİMENA, APERLAİ ve TRYSA gibi çok sayıda küçük antik yerleşmeyi kapsamaktadır.

Kaş (a.ANTİPHELLOS) ilçesinde, kuruluş tarihleri MÖ 6.yy'a değin uzanan yerleşmeler bulunur. Lykia'nın en önemli kenti KSANTHOS; Noel Baba'nın doğum yeri olan liman kenti PATARA, PHELLOS ve KYANEAİ antik kentleri sayılabilir.

Kemer ilçesi PHASELİS antik kentinin yanı sıra tarihöncesi çağlara ışık tutan BELDİBİ ve BELBAŞI mağaralarıyla ünlüdür. Olympos Beydağları Sahil Milli Parkı, ilçenin hemen hemen tümünü kaplamaktadır.

Korkuteli ilçesi adını Şehzade Korkut'tan almıştır. İlçe merkezinde, 13.yy'dan kalma *Alâeddin Camisi* Alâeddin Keykubad tarafından yaptırılmış, yıkılan bu yapı üstündeki camiyi ise Kuyucu Murad Paşa 16.yy'da yaptırmıştır. Hamidoğulları döneminden El Emin Sinaneddin'in 14.yy'da yaptırdığı *Emir Sinaneddin Medresesi*, *Hankâh* denen misafirhane ve imaret, ilçenin önemli yapılarındandır. *Çaybaşı Hamamı* da 16.-17.yy'dan kalmadır.

Kumluca ilçesi sınırları içinde, Korsan Zenikedes tarafından MÖ 1.yy'da kurulan ve yakın tepelerindeki sönmeyen ateşiyle bilinen OLYMPOS, MÖ 5. ve 6.yy'lara ait kaya mezarları bulunan LİMYRA ve RHODİAPOLİS'le Roma kalıntıları içeren İdebessos'un yanı sıra Korydalla ve Gagai gibi antik Lykia kentleri bulunmaktadır.

Manavgat ilçesinde, 13.yy'dan kalma *Kargı Hanı* bulunmaktadır. Şelalesiyle ünlü bu ilçede Pamphylia'nın en önemli liman kenti olan ve tarihinin MÖ 14.yy'a değin uzandığı sanılan SİDE antik kenti yer almaktadır. Side Müzesi MS 2.yy'dan kalma bir Roma hamamında açılmıştır. Burada geç Hitit, Helenistik, Roma ve Bizans yapıtları sergilenmektedir. Ayrıca Serik'in 35km kuzeyinde Eurymedon (b.Köprüçay) Vadisi'ndeki Köprülü Kanyon Milli Parkı içinde yer alan SELGE ve gene bir dağ kenti olan PAMPHYLİA SELEUKİA'SI da bu ilçe sınırları içindedir. Manavgat'tan Alanya yönüne gidilirken karşılaşılan *Alara Han*, 13.yy'dan kalmadır. Selçuklu KERVANSARAY tiplerinden farklılıklar gösteren yapının kuzeyindeki *Alara Kalesi*'nin tepesinde Alâeddin Keykubad'ın yaptırdığı *Hamamlı Kasır*'ın, Anadolu Türk sanatında figürlü freskler le bezenmiş ilk yapı olduğu öne sürülmektedir.

Serik ilçesine bağlı Boztepe köyündeki *Hacı Hasan Ağa Camisi* 18.yy'dan kalmıştır. Alacami köyündeki mescidin yapım tarihiyse bilinmemektedir. Bu ilçe sınırları içinde bulunan ASPENDOS antik kenti, mimar ZENON'un yaptığı ve Anadolu'daki Roma dönemi tiyatrolarının sahne binasıyla (*skene*) birlikte ayakta kalmış tek örneği olan tiyatrosuyla (→TİYATRO) önem kazanmıştır. Bir garnizon kenti olarak kullanılmış olan SİLLYON da bu ilçededir.

Sivil Mimarlık:
Antalya'daki sivil mimarlık örnekleri kale içinde yoğunlaşan 19.yy evlerinden oluşur. Çoğunlukla yazı yaylada geçirip kışlamak için erzaklarıyla kente dönen varlıklı ailelerin hem konut hem de erzak ambarı gereksinimine göre düzenlenmiş olan ve yüksek bahçe duvarlarıyla sokaktan ayrılan bu evler, taşlık, kafeslerle çevrili HAYAT ve ÇIKMA'lar gibi mekânsal ve yapısal öğelerle iklime uyum sağlayan, işlevselliğin egemen olmasına karşın estetik öğeler de taşıyan özgün yapılardır (→EV, Türk Evi).

El Sanatları:
Antalya yöresinde rastlanan el sanatı örnekleri, çoğunlukla Türkmen göçebe yaşantısının gerektirdiği ÇADIR, çuval, heybe, KİLİM ve SECCADE gibi DOKUMA'lardan oluşur. Kentin kuzeyindeki Döşemealtı bölgesi aynı adla anılan HALI'larıyla ünlüdür. *D.Kımık*

ANTALYA MAĞARALARI

İnsanlık tarihinin yazının bulunuşundan önceki en eski ve en uzun dönemi olan Paleolitik'ten (Eski Taş ya da Yontma Taş Devri; bir başka deyimlemeye göre Avcılık ve Toplayıcılık Dönemi) Neolitik (Yeni Taş ya da Cilalı Taş Devri; İlk Üretimcilik Dönemi) başlarına değin (→PREHİSTORYA) Anadolu'da sürekli yerleşilen yerler, Antalya dolaylarındaki mağara ve kaya sığınakları olmuştur. Bunlar arasında en önemlileri KARAİN, BELDİBİ ve BELBAŞI'dır. ***D.Günay***

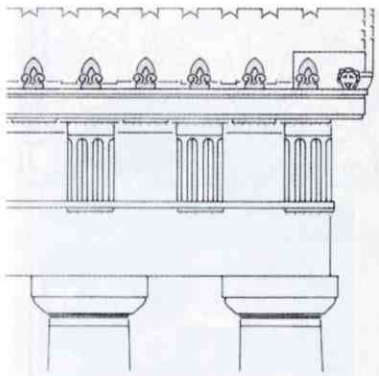
ANTE (Lat.)
"Anta" da denir. Latince'de "önce" anlamına gelir. Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, bir duvarın köşesinde ya da ucunda yer alan, altlık ve başlığı yapıdaki öteki sütunlarda görülenlerden genellikle farklı SÜTUN ya da duvar ayağı; köşe ayağı.
Çizim → TAPINAK

ANTE'Lİ TAPINAK = **IN ANTIS TAPINAK**

ANTEFİKS (Lat.*antefixum*: öne yerleştirilmiş'ten) İng.*antefix*, Fr.*antéfixe*, Alm.*Stirnziegel*.
Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, saçak düzeyinde, KİREMİT dizilerinin ucuna yerleştirilmiş, PİŞMİŞ TOPRAK'tan BEZEME öğesi.

ANTELAMI, Benedetto (yks.1150-yks.1230, Parma) İtalyan heykelci ve mimar.
13.yy İtalyan sanatı içinde, ağırbaşlı ve dramatik anlatımlı heykelleriyle önem kazanmıştır.

Döneminde Kuzey İtalya'da etkin olan "Magistri Antelami" adlı inşaatçılar loncasının bir üyesi olduğu söylenen Antelami'nin ilk yapıtı *Parma Katedrali*'ndeki *Çarmıhtan İndiriliş* (1178) adlı kabartmadır. Aynı katedralin yks.1180'de Episkopal tahtını yapan sanatçı, 1196'da *Parma Vaftizhanesi*'nin yapım ve heykelcilik işlerine başlamıştır. Dışta ROMANESK üslubun ağırbaşlılığını, içte de GOTİK'in devingenliğini yansıtan bu yapının dış kapı kabartmaları (1196-1211), içte, birinci kat kemer iç-

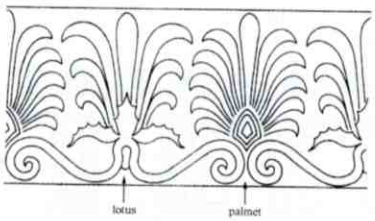


Antefiks



ANTELAMI, Benedetto, *Çarmıhtan İndiriliş*, 1178.

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ



Anthemion.

leri (yks.1204-11), altar nişi ve öteki kabartmalarıyla (yks.1208-10) birinci galeri sütun başlıkları (yks.1206-11) sanatçının imzasını taşımaktadır. Heykelcilik işlerinin yoğunluğu sanatçının pek çok kişiyle birlikte çalıştığı savını desteklemektedir. Bazı heykel ve kabartmalarda yardımcılarının çalıştığı belli olmasına karşın üstün bir üslup bütünlüğü yaratılabilmiştir. Vaftizhanenin yapımı çeşitli dönemlerde kesintiye uğramış ve ancak 1270'te hizmete açılabilmiştir. Yapımına 1179'da başlanan Fidenza *Borgo S.Domingo Katedrali*'yle 1219-27 arasında inşa edilen Vercelli *S.Andrea Manastır Kilisesi* de tartışmalı olmakla birlikte üslup açısından Antelami'ye atfedilmektedir. Sanatçının son yapıtı *Vercelli Katedrali* vaaz kürsüsüdür (1226). Antelami'nin yaşamıyla ilgili bilgiler pek azdır, ancak yapıtlarında Fransa'nın Provence yöresinin heykelcilik üslubu izlenmektedir. Uzatılmış figürler, kompozisyonlardaki yoğunluk, giysilerdeki ince, metalsi ve düzgün dökülen kıvrımlar, o dönemde Kuzey İtalya heykel geleneğinde bilinmeyen öğelerdir. Bu öğeler onu daha çok Provence üslubuna yaklaştırmakta, bu nedenle de sanatçının bir süre bu yörede yaşadığı ve öğrenim gördüğü sanılmaktadır. Antelami, 13.yy İtalyan sanatında (→İTALYA), yardımcıları ve üslubunu izleyen sanatçılar için bir "okul" oluşturmuştur.
1280. *Z.Rona*

ANTENOR (MÖ 6.yy sonu?)
Yunan heykelci.
Attika kökenli olduğu sanılan sanatçı, ressam EUMARES'in oğludur. Bilinen yapıtları, Atina Akropolisi'nde *Kore* (?) ve yazıtlı kaidesi (her ikisi de Akropolis Müz.) ile MÖ 510'da Harmodios ve Aristogeiton adlı kahramanların Peisistratos tiranlarını öldürmeleri onuruna *Atina Agorası*'na dikilen, ancak 480-479'da Persler tarafından götürülmesi üzerine öğrencileri KRİTİOS ve NESİOTES'in kopyasını yaptıkları heykel grubu *Tyrannoktonoi*'dir (Tiran Öldürenler). *M.Beykan*

ANTEPENDIUM → **LİTURJİ**

ANTHEMİON (Gr.*anthos:* çiçek'ten)
Antik YUNAN ve ROMA mimarlığında, LOTUS ve PALMET örgelerinin ya da iki ayrı palmet örgesinin birbirini izlemesinden oluşan BEZEME bandı. Genellikle, *kyma recta* (→KYMA) denilen SİLME üstünde yer alır. Hanımeli çiçeğini andıran bir palmet örgesine de bu ad verilir. 18. ve 19.yy'da MOBİLYA bezemesinin yanı sıra tabak vb gibi kullanım eşyasının bezenmesinde de yeniden kullanılan *anthemion*, özellikle 18.yy sonlarında oval arkalığına işlendiği koltuk tipine adını vermiştir.
Çizim → KYMA

ANTHEMİOS (Tralleisli) (6.yy'ın ilk yarısı)
Bizanslı matematikçi, sanatçı ve mimar.
Miletoslu İSİDOROS ile birlikte, BİZANS mimarlığının başyapıtı *Ayasofya*'yı (*Hagia Sophia Kilisesi;* bit.537) gerçekleştirmiştir.

TRALLEİS doğumlu olduğu bilinen Anthemios, çeşitli kaynaklarda mimarlığının yanı sıra mühendis, sanatçı ve geometrici olarak da anılmakta, ayrıca mekanik ve optik alanlarında incelemeler yaptığı belirtilmektedir. Dönemin bilim ve öğretim merkezi olan Aleksandria'da (b.İskenderiye) öğrenim görmüş olabilir. Anthemios, İmparator Justinianos (İustinianos; hd.527-565) tarafından, 531'de yanan *Ayasofya Kilisesi*'nin yeniden yapımını yürütmekle görevlendirilmiş; ama planlarını yapıp temelini attıktan sonra ölünce inşaatı İsidoros tamamlamıştır. *Ayasofya*'da ROMA ve Erken Hıristiyan (→GEÇ ANTİK) mimarlıklarını birleştiren bir anlayış egemendir. Yapı tümüyle bazilikal planlı olmakla birlikte, orta mekânı örten büyük kubbe, bunu taşıyan kemerler arasındaki pandantifler ve kubbeyi destekleyen yarım kubbeler gibi aslında bazilikal plana uymayan bir örtü sistemi başarıyla birarada kullanılmıştır (→BİZANS, Erken Bizans).
Y.Salman

ANTI-ART = **KARŞI-SANAT**

ANTI-FORM = **KARŞI-BİÇİM**

ANTIPODEAN GRUBU
1959'da Avustralya'nın Melbourne kentinde kurulmuş bir dernek. SOYUT SANAT'a karşı, FİGÜRATİF sanatı savunmuştur.

ANTİ-RESTORASYON → **RESTORASYON**

ANTİK (Lat.*antiquus*: eski'den Fr.*antique*)
İng.*antique*, Alm.*antik*.
RÖNESANS'tan bu yana, Eski Çağ, özellikle Eski YUNAN ve ROMA dönemi sanatları ile bu dönemlerden kalan sanat ve mimarlık yapıtlarını nitelemede kullanılan terim.

ANTİKA
1. Geçmiş dönemlerde yapılmış sanat yapıtı ya da nesnesi (İt.*antica*; İng., Fr.*antique*; Alm.*Antiquität*). Önceleri yalnızca Antik Çağ'dan kalma yapıtları kapsayan terim, günümüzde hiçbir ayrım gözetilmeden, kültürel ve sanatsal değeri olsun ya da olmasın, eski çağ ve uygarlıklardan kalma, ender bulunan, taşınabilir boyutta ve satın alınabilir her türlü nesne için kullanılmaktadır. Mimarlık ürünleri ya da taşınmaz mallar bu gruba girmez. Neyin antika olduğu birçok ülkede gümrük yasalarıyla belirlenmiştir. 1930'da ABD'de, 1948'de Kanada'da, 1959'da da İngiltere'de çıkan yasalar, bir nesnenin antika olabilmesi için en az 100 yıl önce yapılmış olması koşulunu getirmiştir. Ancak, günümüzde pek çok Avrupa ülkesi bu süreyi 60 yıl olarak kabul etmektedir. Türkiye'de ise özellikle ESKİ ESER KAÇAKÇILIĞI konusundaki duyarlığın geliştiği son yıllarda bilimsel çevreler, antika satıcıları tarafından müzelik yapıtları da kapsayacak derecede sınırları genişletilmeye çalışıldığı için antika terimini kullanmamayı yeğlemekte, hatta bu tür bir sınıflamayı reddetmektedir.
2. Bir işleme tekniği (→İŞLEME).

ANTİMAKHİDES, ANTİSTATES, KALLAİSKHROS ve PORİNOS/PORNOS (MÖ 6.yy'ın 3.çeyreği)
Yunan mimarlar.
Attika kökenli oldukları sanılan sanatçıların, MÖ 530'da Atina Akropolisi'nin güneydoğusunda Tiran Peisistratos döneminde yapımına başlanan, ancak 510'da bu egemenliğin sona ermesiyle yarım kalan dev boyutlu *Zeus Tapınağı*'nın (*Olympeion*) mimarları oldukları bilinmektedir. *M.Beykan*

ANTİOKHEİA (Orontes kıyısındaki, b.Antakya) → **HATAY (Merkez İlçe)**

ANTİOKHEİA KALLİRHOE → **ŞANLIURFA (Merkez İlçe)**

ANTİPHANES (Argoslu) (MÖ 5.yy sonu-4.yy başı)
Yunan heykelci.
Argoslu Perikleitos'un öğrencisi, Sikyonlu KLEON'un ustası ya da ardılı olan sanatçı, Lysandros'un (ö.MÖ 395) 405'teki Aigospotamoi zaferi onuruna Delphoi'da yaptırdığı *Spartalılar Anı-*

YEM YAYIN

ti'nda çalışmıştır. Bilinen yapıtları; Leda'nın Dor ırkının temsilcileri sayılan oğulları Dioskuroi; MÖ 414'te (?) Thyrea'da Spartalılar'ı yenen Argive kenti için tunç *At*; Argive'in MÖ 370-369'da Messene kentinin kuruluşu için Thebai'yle varılan anlaşmanın anısına adadığı anıtta Argos prensesi *Danae* ve oğlu *Perseus* heykelleriyle MÖ 369'da Tegeialılar'ın ya da tüm Arkadialılar'ın Spartalılar'ı yenmelerinin onuruna adadıkları anıtta *Elatos*, *Apheidas* ve *Erasos* ya da *Arkas* heykelleridir. Bu yapıtların bazılarının kaideleri günümüze ulaşmıştır. *M.Beykan*

ANTİPHELLOS

Antik LYKİA bölgesinin güneyinde batı-doğu doğrultusunda uzanan bir yarımadanın başlangıcında kurulmuştur. Antalya'nın Kaş ilçesi içinde yer alan antik kentin kuzeyinde Bucak limanı bulunur. Yarımada arkasında anakara dik yükselir. PHELLOS (taşlı ülke) ve Antiphellos adını taşıyan birkaç Lykia kentinden biridir. Kaş'ta bulunmuş iki dilli bir yazıtta (BILINGUIS; MÖ 4.yy), ayrıca Lykia mezar ve lahitlerindeki yazıtlarda bu ad geçer. Antiphellos dağlık bölgedeki Phellos kentinin küçük bir limanı olarak kurulmuş, Helenistik Dönem'de (→YUNAN) önem kazanmıştır. ROMA döneminde yse bu bölgenin en önemli kentidir. Helenistik Dönem ve III.Gordianus dönemi (238-244) sikkeleri bulunmuştur. BİZANS döneminde piskoposluk merkezi olan kentin *akropolis*'i ve surları yoktur; deniz kıyısı boyunca Helenistik Dönem duvarları uzanır. Güneyde kıyıdan biraz yüksekte küçük bir tapınağın temelleri ve duvarlarının alt bölümleriyle batısındaki yarım daire biçimli *Tiyatro* tüm olarak korunagelmiştir. *Cavea*'sı (seyirci bölümü) tek bölümlü bir TİYATRO olan ve *skene*'si (sahne binası) bulunmayan bu yapının üzerinde, *Dor Mezarı* adlı kayaya oyulmuş mezar anıtının tabanı silmeli, iki köşesi payelidir. İçindeki sekinin kenarında el ele tutuşmuş dans eden insan figürleri ve bitki bezemeli bir friz bulunmaktadır. MÖ 4.yy'a tarihlenir. Kentin kuzeyindeki tepelerde yer alan KAYA MEZAR'larla LAHİT'lerde Eski Yunanca ve Latince yazıtlar vardır. 1842'de 100 kadar oldukları tespit edilen lahitler bugün çok harap durumdadır. Aralarında en önemlisi, bugünkü Posta Sokağı'nda bulunan lahittir. Üç bölümlüdür; en alttaki *hyposorion* (Lykia tipi lahitlerde alttaki mezar odası) ve kaide kayadan oyulmuş, lahit ayrı bir taştan yapılmıştır. GOTİK görünüşlü kapağın iki geniş yanında ikişer aslan başı ÇÖRTEN, iki dar yanında dört pencereli alanın üst bölmelerinde ayakta duran birer insan figürü kabartması, üstündeyse Lykia dilinde bir şiir bulunmaktadır.

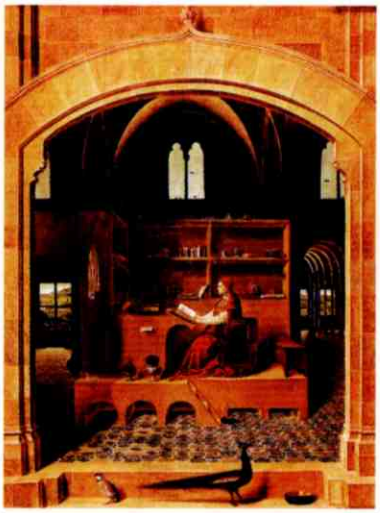
0360. *B.Madra*

ANTİSTATES → **ANTİMAKHİDES vd.**

ANTİŞAMBR (Fr.*antichambre*'dan)
İng.*antechamber, anteroom*, Alm.*Vorzimmer*.
Bir ya da birkaç ODA'ya geçit veren ve genellikle bekleme ya da servis odası görevi yapan ön oda.

ANTONELLO DA MESSINA (yks.1430, Messina-1479, Messina, Sic.)
İtalyan ressam.
Belirgin bir Flaman üslubuyla (→BELÇİKA) çalışmış bir RÖNESANS ustasıdır.

Sanatçının yaşamıyla ilgili bilgiler sınırlıdır, ancak 1456'dan sonra büyük ölçüde Messina'da yaşadığı, orada bir dükkânı bulunduğu ve Paolo di Ciacio'yu yardımcı olarak tuttuğu belgelerden öğrenilmektedir. VASARİ'ye göre Antonello, Van EYCK'ın öğrencisi olmuş, yağlıboya tekniğinin inceliklerini ondan öğrenmiştir; ancak çağdaş veriler sanatçının Kuzey ülkelerine gittiği ve Van Eyck'ın yanında çalıştığı savını doğrulamamaktadır. Antonello büyük olasılıkla Flaman resmini, o dönemde Milano'da bulunan Flaman ressamlarından ya da bu sanatın etkili olduğu Napoli'de Colantonio'nun (yks.1352-1442) yanında çalışırken öğrenmiştir. Sanatçının olgun üslubu Flaman tekniği ve ayrıntılarıyla İtalyan biçim anlayışını birleştirmiştir. *Çarmıha Geriliş* (yks.1455-75, Sibiu Sanat Müz., Romanya) ve *Aziz Hieronymus Çalışma Odasında* (yks.1460, Ulusal Gal., Londra), bu etkilerin ilk örnekleridir. Antonello 1475/76'da Venedik'e gitmiş ve *S.Cassiano*'nun altar resmini yapmıştır. Bu resim PIERO DELLA FRANCESCA'nın bugün Brera Resim Galerisi'nde (Milano) bulunan *San Bernardino Kilisesi* altar panosuyla ve Giovanni BELLINI'nin *SS.Giovanni* ve *Paolo Kilisesi* altar panosuyla çağdaştır. Bu üç altar resminde de KUTSAL KONUŞMA teması işlenmiştir. Bellini'nin daha sonraları da uyguladığı bu tür altar resminin kilise mekânının bir uzantısı olarak ele alınmasını ilk olarak bu üç sanatçıdan hangisinin geliştirdiği bilinmemektedir. Antonello'nun doğayı geometrik ritimler içinde yalınlaştırmasında, Piero della Francesca'nın etkileri büyüktür. Sanatçının resimleri, geometrik yapısı, perspektif anlayışı ve dış çizgileri yumuşatan bir ışığın varlığıyla belirginlik kazanır. Işık aracılığıyla renklerin birbiri içinde erimesini sağlayan Antonello bu uygulamasıyla VENEDİK OKULU sanatçılarını etkilemiştir. Sanatçının 1476'da, Messina'ya dönmeden önce kısa bir süre Milano'ya gittiği ve burada portre ressamı olarak çalıştığı da bilinmektedir. Belgeler, sanatçının Milano'da Van Eyck üslubu ustalarından CHRISTUS'la tanışmış olduğunu belirtir. Antonello, yüzün dörtte üçünü gösteren portrelerinde bu etkiyi yansıtmaktadır. *Salvator Mundi* (*Dünyanın Kurtarıcısı*, 1465, Ulusal Gal., Londra), *Ecce Homo* (1470, Metropolitan Sanat Müz., New York) ve *S.Gregory Poliptiği* (1473, Messina Ulusal Müz.), sanatçının son yapıtlarındandır. *Z.Rona*



ANTONELLO DA MESSINA, *Aziz Hieronymus Çalışma Odasında*, yks. 1475-76, pano üzerine yağlıboya, 46x36.5 cm.

ANTRE (Fr.*entrée*'den)
İng.*entry, entrance*, Alm.*Eingang*.
Bir YAPI'nın ya da APARTMAN dairesinin ilk girilen bölümü; giriş.

ANTREPO (Fr.*entrepôt*'dan)
İng.*warehouse*, Alm.*Lagerhaus*.
1. Gümrüklere gelen ticari eşyanın gümrük vergisi ödenene kadar saklandığı yer.
2. Geçici bir süre için depolanması istenen özel eşyanın sürekli gözetim altında bulundurularak korunduğu, yangın emniyeti olan bina; ardiye.

ANTROPOMORFİK (Gr.*anthropos:* insan, *morphe:* biçim'den)
İnsan biçiminde tasarlanmış nesneleri ve sanat yapıtlarını niteler. Örneğin, çeşitli dönemlerde insan başı ya da vücudu biçiminde gerçekleştirilmiş vazolar, FETİŞ'ler, URNE'ler ve LAHİT'ler antropomorfik örneklerdir. Özellikle antropoid adıyla tanımlanan MISIR lahitleri anılmaya değerdir. Kimi el yazmalarında inisiyallere de insan biçimi verilmiştir.

ANTROPOMORFİZM
İng.*anthropomorphism*, Fr.*anthropomorphisme*, Alm.*Anthropomorphismus*.
Dinde Tanrı ya da tanrılara insana özgü nitelikler, duygu ve düşünceler yakıştırılması. Sanata, tanrıların insan biçiminde betimlenmesi olarak yansımıştır.

ANVERS OKULU

16.yy'da Anvers'te varlık gösteren Flaman sanat okulu (→BELÇİKA). 15.yy'ın sonlarında deniz ticaretiyle desteklenen Anvers kenti, kuzeyin en önemli limanlarından biri durumuna gelmiş, burada varlıklı ve güçlü bir burjuva sınıfı gelişmiştir. Akdeniz ülkeleriyle Kuzey ülkeleri arasındaki ulaşımın doğal bir durağı olan bu kent, bu özelliklerinden ötürü sanatsal düşüncelerin kolaylıkla değiş tokuş edildiği canlı bir sanat pazarına dönüşmüştür. Sanat ortamında Brugge'ün yerini alan Anvers'te 16.yy'ın başlarında önemli bir sanat yapıtı birikimi olduğu ve Köln, Vestfalya, Aşağı Ren ve Brugge'den buraya pek çok sanatçının geldiği bilinmektedir. Yüzyılın ortalarında Anvers, Flaman sanatının en önemli merkezi olmuş, burada yöresel heykel ve resim okulları gelişmiştir. Quentin Massys (1465/66-1530), Jean Gossaert (Mabuse; 1470-1532), Marinus van Roymerswael (1490-1567), Henri Met de Bles (ykş.1500/10-50'den sonra), Jan Mandy (1502-60), Jan Sanders van Hemessen (ykş.1504-75'ten sonra), Pieter Aertsen (1508/09-75), Pieter Huys (16.yy 2.yarısı) ve Joachim Patinir (1885-1524), bu okulun ünlü sanatçılarıdır. Anvers resim okulunda, Lombardiya kaynaklı İtalyan etkisi (→İTALYA) ve Felemenk (→HOLLANDA) etkisi olmak üzere başlıca iki anlayış görülür. DİNSEL KONULAR'a, PORTRE, MANZARA ve TÜR RESMİ'ne önem verilmiştir. Bu okulun kurucusu ve en ünlü ustası olan Massys, İtalyan RÖNESANS resmini çok iyi tanıyan, ancak bunun yanı sıra Flaman geleneğine sadık kalan bir sanatçıdır. Resimlerinde geniş yer kaplayan manzaralarda ilk kez, LEONARDO DA VINCI etkisiyle, ışıklı ve canlı bir atmosfer kullanmıştır. *Kutsal Aile* (Kraliyet Güzel Sanatlar Müz., Brüksel) ve *Mecdelli Meryem* (Kraliyet Güzel Sanatlar Müz., Anvers) adlı yapıtları İtalyan etkileri taşıyan örneklerdir. Sanatçı portre dalında da öncülük etmiş, dönemi içinde başka sanatçılarca örnek alınmıştır. Anvers'te çalışmış ve sanatını Massys'in etkisiyle geliştirmiş olan Patinir, manzara ustası olarak tanınır. Mandy, BOSCH etkisinde çalışmış bir sanatçıdır. Dinsel konuları fantastik bir görüşle yorumlamış, yapıtlarında düş gücü ağır basmıştır. Mandy gibi, Bosch'un etkisinde kalmış olan Huys, ressam ve oymabaskı ustasıdır. Sanders van Hemessen'se dinsel konuların yanı sıra tür resmiyle de ilgilenmiştir; P.BRUEGEL'e (Yaşlı) kadar uzanan ve halkın günlük yaşamını yansıtan Flaman anlatım biçiminin öncülerindendir. *Savurgan Oğul* ve *Köy Cerrahı* (Prado Müz., Madrid), bu anlamdaki başlıca yapıtlarıdır. Flaman Maniyeristleri'nden (→MANİYERİZM) Mabuse, *Poseidon ve Amphitrite* (1516, Prusya Kültür Varlıkları Devlet Müz., Berlin) adlı yapıtında görüldüğü gibi İtalyan tarzında ilk kez mitolojik konulara eğilmiş bir sanatçıdır. Mabuse'nin gerçekçi resimlerinde, Rönesans'ın anatomi ve perspektif kuramları, Flaman resminin çizgisel ve renkçi anlayışıyla birleşmiştir.

16.yy Anvers Okulu'nda, resmin yanı sıra oymabaskı, heykel ve halıcılık da gelişmiştir. Dönemin Anversli sanatçılarının yaptığı oymabaskılar çok değerli sayılır. Oymabaskı ustalarından Alart du Hammeel (1440-1507) ve Jerome Cock (1510-70) hicivli bir görüşle işledikleri konularla ün kazanmışlardır. 17.yy'da Anvers, RUBENS gibi bir sanatçının yetişmesiyle ününü korumuş ve Kuzey Baroku'nun (→BAROK) merkezi olmuştur. Rubens'in anlayışı heykel sanatını da etkilemiş, hareketli düzenlemeleri ve etkileyici konuları benimseyen sanatçılar dekoratif heykel dalında ürünler vermişlerdir.

0390, 2195, 2274, 2784. **S.Germaner**

APADANA

"Abadana" olarak da bilinir. Eski İran'da hükümdarların, çatısı çok sayıda sütunla taşınan kabul, toplantı ya da taht salonu. Antik Çağ'ın *hypostylos*'larına benzer. Ayrıca →İRAN; URARTU.

APARTMAN

İng.*apartment house*, Fr.*immeuble*, Alm.*Appartementhaus*.

Birden çok KONUT'u barındıran ve genellikle birden çok katlı tasarlanan BİNA ya da bina grubu. Konut birimleri (Fr.*appartement*) büyüklük, donatı ve olanaklar açısından çeşitli biçimlerde biraraya getirilebildiği için, toplumların sosyal yaşamlarına, aile ve birey yapılarına en uygun çözümleri içerir. Her katta iki konut (daire) en basit ve yaygın tip olup, her katta ikiden fazla konutun yer aldığı apartmanlar genellikle büyük ve kalabalık kentlerde yeğlenen tiptir. Yapı masraflarını azaltmak için, çok sayıda konutu tek düşey sirkülasyon (yaya dolaşımı) elemanıyla bağlama düşüncesinden hareket edilerek, yatayda uzayan az katlı (düşey sirkülasyon elemanları arası 50m) ya da düşeyde yükselen çok katlı çözümler ortaya çıkmıştır. Apartmanlarda, özellikle "ıslak mekân" olarak adlandırılan mutfak, WC, banyo gibi su bağlantısı ve havalandırma gerektiren bölümlerin üst üste, düşey sirkülasyon elemanlarına yakın tasarlanması, yapım kolaylığı ve ekonomi düşüncesinden kaynaklanmaktadır.

Büyüyen kentlerdeki nüfus yoğunlaşmaları nedeniyle daha az alanda daha çok sayıda konut birimini bir araya getirme çabası Romalılar'a kadar uzanır. ROMA İmparatorluğu'nun ilk dönemlerinden başlayarak, halk kesimi için, büyük kentlerin çevresinde toplu yaşanacak dört-altı katlı binalar (→INSULA) yapılmıştır. Öte yandan, Kuzey Amerika Yerlileri arasında tek mekândan oluşan yaşam birimleri yatayda yan yana dizilerek "uzunev" adı verilen, 20-30m uzunluğunda yapılar oluşturulmuştur. Genellikle savunma kolaylığı nedeniyle yüksek yamaçlara kurulan ve gerektikçe yukarı doğru geliştirilen bu yapılar, günümüz teras apartmanlarının ilk örnekleri sayılabilir. Avrupa'da apartmanlar 16.yy'da ortaya çıkmaya başlamış; ancak, gerçek anlamda apartmanlaşma Endüstri Devrimi'nden sonra, konutların önce pansiyonlara, sonra küçük apartman dairelerine çevrilmesiyle başlamıştır. Böylece 19.yy'ın ortalarından sonra, endüstrileşen merkezlere işçi akımı sonucunda artan nüfusu barındırma sorunu yeni bir bina türünü ortaya çıkarmıştır. Dönemin gelişmemiş koşulları nedeniyle, ilk örnekler her bakımdan konforsuz, sağlıksız ve gereksinmelere yanıt vermekten uzak, yan yana ve üst üste konmuş ölçeksiz mekânlardan oluşmaktaydı. Özellikle teknolojideki gelişme, KENT PLANLAMA'nın bir bilim olarak ortaya çıkması ve mimarlık anlayışındaki ilerlemeler, önce Avrupa'da, daha sonra Amerika'da yapılan apartmanların tasarım, inşaat, kullanım ve konfor düzeyini çok yükseltmiştir. I.Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da hükümetlerin desteğiyle işçi, memur ve çalışanlar için büyük konut projeleri gerçekleştirilmiş; ABD'de de 1937'de Ulusal Konut Yasası'nın kabul edilmesiyle, tüm eyalet yönetimleri düşük gelirli ailelere konut sağlanması için kredi ve destek sağlamıştır. II.Dünya Savaşı öncesi İtalya ve Almanya'da özellikle işçiler için çok sayıda konut, apartman olarak yapılmıştır. II.Dünya Savaşı'nın ardından artan yapı maliyetleri, nüfus hareketleri ve büyük kentlerdeki çalışan sayısının artması nedeniyle kiralık konut talebi de çok yükselmiş, dolayısıyla apartman yapımı artmıştır.

Çok konutlu apartman tipinin en ilginç örneklerinden biri LE CORBUSIER'nin tasarladığı *Unité d'Habitation* (Konut Birimi; 1942-52, Marsilya) binasıdır. İlk kez dubleks tipi, dar cepheli konut birimlerinden oluşan bu yapıda aynı zamanda yüzme havuzu, kreş, çarşı ve çeşitli sosyal etkinliklere olanak sağlayan mekânlar bulunuyordu. Özellikle ABD'de teknolojik gelişmelerin paralelinde 40-50 katlı GÖKDELEN'ler biçiminde apartmanlar inşa edilmiştir. Metropol merkezlerinde arazinin az ve pahalı oluşu nedeniyle yeğlenen bu uygulama, Avrupa ve öbür ülkelere de yansımışsa da, kat sayısı ABD örnekleri kadar artmamıştır. Hatta, bu tür yapılaşmanın yol açtığı olumsuz kent silueti, bina-insan ilişkisindeki zedelenme, büyük altyapı harcamaları vb sorunlar tartışma yaratmıştır. Ayrıca, tek arsa üzerindeki birimlerin ortak mülkiyeti, hukuksal bir sorunu da gündeme getirmiş, pek çok ülkede yasa ve yönetmelikler çıkarılması zorunlu olmuştur.

Türkiye'de apartmanlaşma 20.yy'ın başında İstanbul'da, özellikle de Beyoğlu, Nişantaşı, Akaretler ve Aksaray gibi semtlerde başlamış, 1950-60 arasında hızlı KENTLEŞME'nin başlıca yapılaşma biçimi olmuş, mülk edinme isteğinin yaygınlaşması, apartman talebini artırmıştır. 1960'larda çıkan "kat mülkiyeti" yasası çerçevesinde kat karşılığı apartman yapan yap-satçı küçük yatırımcılar ortaya çıkmış ve inşaat sektöründe apartmanlaşma hızla artmıştır. Bu ani yükseliş, gereken denetleme için çıkarılacak yasa, yönetmelik ve kuralların arkadan gelmesine neden olmuş, yerel yönetimlerin yeterli olmayışı nedeniyle de pek çok kentte niteliksiz inşaatların mimarlık ve planlama kurallarına uymayan bir biçimde gerçekleşmesine yol açmıştır. Günümüzde GECEKONDU alanlarının apartmanlaşmaya başlaması, apartman yapımındaki nitelik düşüklüğü, kent içi arsa fiyatlarının artması, ulaşım olanaklarının gelişmesi, kent dışında nitelikli TOPLU KONUT yapımını yaygınlaştırmıştır.

E.Balkan

APELLEAS (Megaralı) (MÖ 4.yy başı)
Yunan heykelci.
Apellas olarak da bilinir. Heykelci Kallikles'in oğlu olduğu belirtilen sanatçının kaynaklarda adı geçen yapıtları, Spartalı I.Arkhidamos'un kızı Kyniska'nın Olimpiyat Oyunları'ndaki başarıları için (bir olasılıkla MÖ 396-392) Olympia *Zeus Tapınağı*'na adak olarak yaptırdığı tunç atlar ve sürücüyle Kyniska'yı taşıyan QUADRIGA heykelidir. İkincisinden günümüze, üstünde heykelin betimlemeleri bulunan bir kaide parçası kalmıştır. *M.Beykan*

APELLES (MÖ 4.yy)
Yunan ressam.
Antik Çağ'ın en büyük ressamı olarak değerlendirilmektedir.

Ressam Pytheas'ın oğlu ve ressam Ktesilokhos'un da (MÖ 4.yy) kardeşidir. Genellikle KOLOPHON'da doğduğu kabul edilmekle birlikte EPHESOS ya da Kos doğumlu olduğunu öne süren antik kaynaklar da bulunmaktadır. Yunanistan'ın güneyindeki Sikyon Okulu'nda Pamphilos'un öğrencisi olarak öğrendikleri onda, İonlar'ın güzellik anlayışıyla Dorlar'ın kusursuza düşkünlüklerini başarılı bir bütünde biraraya getirme yetkesini geliştirmiştir. Makedonya kralı II.Philippos (hd.MÖ 359-336) ve oğlu Büyük İskender (hd.MÖ 336-323) dönemlerinde saray ressamlığı yapan sanatçı özellikle PORTRE'lerindeki ustalıkla tanınmıştır. Yalnızca, beyaz, siyah, kırmızı ve sarı gibi 200 yıldır kullanılagelen geleneksel renkleri kullanmış olmasına karşın resimlerinin yalın düzenleri, usta çizgileri ve güçlü anlatımlarıyla izleyenleri etkilediği anlatılmaktadır. Yanmış fildişinden elde ettiği koyu renkli bir sırla (*atramentum*) kaplayarak koruduğu ve renklerindeki aşırı parlaklığı da böylece giderdiği bilinen yapıtlarından hiçbiri günümüze ulaşamamıştır. Antik kaynakların pek çoğunda övgüyle anlatılan bu yapıtlar arasında en ünlüsü Kos'taki *Asklepieion* için yapılan ancak Augustus döneminde (MÖ 27-MS 14) Roma'ya, *Caesar Tapınağı*'na taşınan *Aphrodite Anadyomene*'dir. Aphrodite'in köpüklerden doğuşunu betimleyen bu resimden başka Kos için yaptığı bir ikinci Aphrodite'in yalnızca başını ve omuzlarını bitirebildiği; arkadan resmedilmiş *Herakles*'in de Roma'ya götürüldüğü belirtilmektedir. Bilinen başka yapıtlarıysa genç kızlarla çevrilmiş *Artemis, Smyrna Odeonu'nda Kharitler* (Üç Güzeller); tahtta oturan *Tykhe; İftira* alegorisi; çıplak *Hero; Gök Gürültüsü, Şimşek* ve *Yıldırım*; Ephesos'ta Artemis rahibi *Megabizos'un Geçişi*; aynı kentte *Artemis Tapınağı*'nda yıldırım yağdıran Zeus görünümümde *İskender*; sonraları Roma'daki *Augustus Forumu*'na yerleştirilen *Utkulu İskender*; Ephesos'ta at sırtında *İskender*; biri at sırtında öteki atının yanında duran iki *Antigonos* portresi; İskender'in arkadaşı *Kleitos*; Rodos'ta KARİA kralı *Menander*; Persler'e karşı at sırtında savaşan *Neoptolemos*; Alexandria'da (b.İskenderiye) tragedya oyuncusu *Gorgosthenes*; aynı kentte *Antaeus*; Samos'ta ressam (?) *Habron*; karısı ve kızıyla İskender'in memurlarından *Arkhelaos*; İskender'in odalığı *Pankaspe* ve sanatçının *Kendi Portresi*'dir. *M.Beykan*

APERLAİ
Antalya'nın Kale ilçesinde, Kaş'ın ykş.15km güneydoğusunda yer alan Aperlai (b.Sıçak İskelesi), antik bir LYKİA kentidir. Uzun dar bir körfezin kuzey kesimindeki alçak bir tepenin üstünde ve denize bakan yamacında kurulmuştur. Tarihi hakkında yeterli bilgi bulunmayan kentin adından ilk kez Romalı yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79), sonraları da Yunan coğrafyacı Hierokles (527-565) söz etmiştir. Ören yerinde kentin varlığını kanıtlayan hiçbir Lykia yazıtı bulunmamış olması ilginçtir. BİZANS dönemine ait piskoposluk listelerinde adı "Aprillae" olarak geçen kent, ROMA İmparatorluk Dönemi'nde aralarında Simena, Apollonia ve İsinda'nın yer aldığı bir ortak yönetime başkanlık etmiştir. Aynı dönemde bu dört kentin, Lykia Birliği'nin birer oy hakkına sahip üyelerinden olduğu bilinmektedir. İmparator III.Gordianus döneminde (238-244) basılan, MS 3.yy'a ait çok az sayıda SİKKE'nin ele geçtiği Aperlai'de, bugüne dek hiçbir kazı çalışması yapılmamıştır ve yapı kalıntılarını kesin olarak tanımlamak olanaksızdır. Kentin *akropolis*'i olduğu düşünülen yaklaşık dikdörtgen biçimli bir alanın çevresindeki kent surlarının en iyi korunagelmiş kesimi, üç kapılı batı surudur. Güney surunun ortasında iki yanı kuleli ana kent girişi yer alır. Aperlai'ın tanımlanabilen yapıları yalnızca kuzeybatı ve güneydoğu kesimlerindeki kiliselerdir. Kentin iskelesi ve ilgili yapıların temelleri bugün su altında kalmıştır. Gemilerin sığınması için 15m'lik düzenli aralıklarla yapılmış girintiler hâlâ izlenebilmektedir. *S.Tugay*

APHRODİSİAS
KARİA bölgesinin kuzeydoğusunda, Aydın'ın Karacasu ilçesine bağlı Geyre köyü yakınında yer alan Aphrodisias antik kenti Salbakos (b.Baba) Dağı'nın batı eteğinde, denizden ykş.600m yükseklikteki bir plato üstünde kurulmuştur. 17.yy'ın sonlarından itibaren Batılı gezgin ve araştırmacıların dikkatini çeken kentte önce İngiliz Dilettanti

Derneği ekibi, ardından Fransız arkeolog ve gezgin Charles Texier'le (1802-71) başlayan araştırmalar, 20.yy'ın başlarında Fransız amatör arkeolog P.Gaudin'in 1904-05 arasında sürdürmüş olduğu kısa süreli kazılarla devam etmiştir. Gaudin'in kazıları özellikle, daha sonra *Hadrianus Hamamı* olarak adlandırılan yapıda başlamış, buluntuların büyük bir bölümü İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ne gönderilmiştir. Aphrodisias'ta I.Dünya Savaşı'ndan önce, Atina Fransız Okulu da bir kazı yapmak istemişse de, bu gerçekleşmemiştir. 1937 sonbaharında Giulio Jacopi başkanlığında İtalyan ekibin başlattığı ve birkaç hafta süren kazı çalışmaları sırasında *Hadrianus Hamamı*'nın doğusunda, bir olasılıkla Agora'ya ait, İmparator Tiberius'a (hd.MS 14-37) adanmış, İon düzeninde (→DÜZEN) bir PORTİK gün ışığına çıkarılmıştır. 1961'de kentte, New York Üniversitesi adına Kenan T.ERİM tarafından sistematik kazı ve incelemeler, kurtarma, koruma ve onarıma yönelik olarak başlatılmıştır. Ayrıca, 1966-84 arasında *National Geographic Society*'nin yardımlarıyla, özellikle Tiyatro ve prehistorik (→PREHİSTORYA) yerleşmelerin bulunduğu höyükte araştırmalara devam edilmiştir. Günümüzde de (1994) sürdürülen bu çalışmalar [1992'de Erim'in ölümü üzerine kazılar Roland R.R.Smith başkanlığında yapılmaktadır], Aphrodisias antik kentinin MÖ 1.yy'dan MS 6.yy'a değin, gerek Anadolu gerek Akdeniz'in en önemli sanat ve kültür merkezlerinden biri olduğunu, ayrıca kentte Son Neolitik'ten başlayarak Kalkolitik ve Tunç çağlarından beri yerleşildiğini ortaya çıkarmıştır.

Antik Çağ yazarlarından Byzantionlu Stephanos (MS 6.yy başı) kentin adını "Ninoe" olarak belirtmiştir. Bu ad Akadlar'daki Tanrıça Nin ya da Nina (İştar) ile benzer olup Aphrodite kültüyle ilişkili kılınmaktadır. Kentin tarihiyle ilgili olarak, epigrafik ve nümizmatik verilere göre, Aphrodisias'ın komşu kent Plarasa ile MÖ 2. ve 1.yy'larda birlik oluşturduğunu söylemek mümkündür. Yunan coğrafyacılar Strabon (MÖ 64/63-MS 19/24) ve Pausanias (MS 143-176) ile Romalı tarihçi Tacitus (MS ykş.56-120) ve Romalı bilgin Yaşlı Plinius (MS 23-79) gibi antik yazarların yapıtlarında da hakkında bilgiler bulunan Aphrodisias'ın ROMA'yla yakın ilişkileri MÖ 82'de Sulla'yla başlar, Julius Caesar (hd.MÖ 46-44) ve ardından adına kutsal bir yapı yapılmış olan Octavianus'la (Augustus, hd.MÖ 27-MS 14) devam eder. Bu dönemlerde kente imparatorların yardım ettiği de bilinmektedir. Bu nedenle MS 1. ve 2.yy'larda Aphrodisias, hem dini bir merkez durumuna gelmiş hem de kültür ve sanat alanında gelişerek Karia'nın bir *metropolis*'i olmuştur. Kentin adı, bu dönemde Aphrodite'nin adını unutturmak istercesine, "Stauropolis" olarak değiştirilmiştir. Kent daha sonra, 1080-1256 arasında ANADOLU SELÇUKLU güçlerince ele geçirilmiştir.

Roma ve öteki merkezlerde ele geçen ve üstünde Aphrodisias'lı sanatçıların imzası bulunan ykş.30 yapıtın yanı sıra ören yerindeki kazılar sonucunda ortaya çıkarılmış yüksek nitelikteki heykel ve öteki plastik yapıtlardan, Aphrodisias'ın YUNAN ve Roma dünyasının en önemli heykelcilik okulu olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca kentte bilim, edebiyat ve felsefe konularında değerli kişilerin yetişmiş olduğu da bilinmektedir. Tıp alanındaki yazılarıyla tanınan Ksenokrates, Neron (hd.MS 54-68) ve Flaviuslar döneminde (69-96) bu kentte yaşamıştır. Roman yazarı Khariton (etk.ykş.MS 2.yy) ve Aristoteles felsefesinin yorumcusu olarak tanınan Aleksander (etk.ykş.MS 200) Aphrodisias'lı ünlülerdendir.

Aphrodisias kenti, MS 260'larda Got akınlarının tehdidine karşı yapılmış 3.5km'lik bir surla çevrilidir. MS 4.yy'da onarım gördüğü anlaşılan bu surların iç kısmında kuleler yer almaktadır. Altı kapıyla dışarıyla bağlantısı sağlanmış olan kent, toplam 520 hektarlık bir alanı çevreleyen sur içinde genelde düz bir topografyaya sahiptir. Ancak güneye doğru, bugün *akropolis* olarak tanımlanan, prehistorik yerleşmelerin bulunduğu, 15-20m yüksekliktekı höyük yer almaktadır. Höyüğün batı yamacında yapılan kazılarda kerpiçten yapılmış Tunç Çağı yerleşmelerinin kalıntıları gün ışığına çıkarılmıştır. Kentin Kalkolitik Çağı'na ışık tutan buluntularsa *akropolis*'in güneydoğusunda yer alan Pekmez Tepesi'nde ele geçmiştir. Her iki yerleşmeden elde edilen buluntular Aphrodisias'ın Ege (TROİA, YORTAN, Kusura, BEYCESULTAN) ve Anadolu'daki (KÜLTEPE, ELMALI-Karataş) öteki 3. ve 2.bin yerleşmeleriyle ilişkili olduğunu ortaya koymuştur.

Aphrodisias'ın en önemli yapısı, Tanrıça Aphrodite'ye adanmış tapınaktır. MS 6.yy'dan sonra NEF oluşturmak için CELLA ve sütunlarında değişiklik yapılmış olan tapınağa, APSİS, PRESBYTERIUM, PROTHESİS ve DİAKONİKON gibi mekânlar da eklenerek bir BAZİLİKA haline sokulmuştur. İon düzenindeki, 8x13 sütunlu Aphrodite Tapınağı'nın Hadrianus döneminde (hd.MS 117-138) tamamlanmış olmasına karşın, son araştırmalara göre inşasına MÖ 1.yy'da başlanmış olduğu anlaşılmıştır. Tapınağı çevreleyen, Korinth düzeninde (→DÜZEN) özenle yapılmış, nişli TEMENOS duvarı, ARŞİTRAV blokları üstündeki yazıtına göre Hadrianus döneminde yapılmıştır. OPİSTHODOMOS'suz (*cella* ile arka portik arasındaki mekân) bu tapınağın oldukça geniş bir PRONAOS'u (*cella*'ya giriş mekânı) olup cella'sı daha sonraki düzenlemeler sonucunda harap olmuştur. Tapınak ve çevresinin daha eski dönemlerde de kutsal bir alan olarak kullanılmış olabileceğine işaret eden buluntuların başında, MÖ 3.yy'a tarihlenen MOZAİK kaplama ve Arkaik Dönem'e (MÖ 6.yy) tarihlenen bazı PİŞMİŞ TOPRAK (*terra cotta*) mimari parçalar gelmektedir. Kutsal alana giriş, tapınağın doğusunda *temenos* duvarı üzerinde yer alan anıtsal kapıyla (TETRAPYLON) sağlanmaktadır. Bu kapı yapısı, dört köşesinde, yüksek kaideler üstüne oturan dörtlü sütun düzeninden oluşmuştur. Kapının doğu yönündeki Korinth başlıklı sütunlar sarmal yivlidir. Batıya bakan alınlık üstünde AKANT yaprakları arasında Eros ve Nike figürleriyle bezeli, özenle yapılmış güzel kabartmalar bulunmaktadır. Doğu-batı yönünde, bir olasılıkla ahşap bir çatıyla örtülü olan *Tetrapylon*'un 1984'te başlanan onarımı 1990'da tamamlanmıştır.

Aphrodite Tapınağı'nın hemen güneyinde, alt *cavea*'sına (seyirci bölümü) ait dokuz oturma sırası görülen, oldukça iyi korunmuş *Odeon* yer almaktadır. Geç Roma-Erken Bizans döneminde (→GEÇ ANTİK) çökmüş ve daha sonra onarılmamış olan *summa cavea* (üst CAVEA) başlangıçta, tonozlu 11 oda üstüne oturmaktaydı. *Orkhestra* (*cavea* ile sahne arasında kalan ykş.yarım daire planlı alan) tabanı OPUS SECTILE mozaikle kaplı olan yapının sahne duvarında, arkadaki koridora açılan beş kapı ve bunların arasında da içinde heykeller duran nişler yer almaktadır. Sahne binası iç koridorunun her iki ucunda üst *cavea*'ya çıkışı sağlayan merdivenler vardır. Bu koridorun güney duvarındaki beş kapıdan da, kentin önde gelenlerinin portrelerinin bulunduğu, AGORA kompleksinin bir parçası olan *porticus post scaenium*'a (sahne binası arkasındaki PORTİK) geçilmektedir. *Odeon*'un yarım daire biçimindeki *cavea*'sının dış duvarlarında çatıyı taşı-

yan ahşap kirişlerin oturduğu payanda ayakları görülmektedir. Bu yapının batısında, Geç Roma döneminde özel bir konut, daha sonra rahip sarayı olarak kullanılmış, doğuya bakan bir *trikonchos*'a (→KONCHA) sahip oda ve hollerden oluşmuş, PERİSTİL'li bir yapı yer almaktadır. *Odeon* ve *Rahip Sarayı*'nın güneyindeki *Agora*'nın planlamasına MS 1.yy'da başlanmış, MS 2.yy'a doğru boyutları genişletilerek inşasına devam edilmiştir. Üç yanı İon düzeninde portiklerle çevrili olan yapı 205x120m boyutlarındadır. Kuzey portiğinin sütunları günümüzde de ayaktadır. *Agora*'nın hemen güneyinde, arşitrav blokları üstündeki yazıta göre İmparator Tiberius'a adanmış, İon düzeninde, dikdörtgen planlı bir portik yer almaktadır. *Tiberius Portiği*'nin en etkileyici yanı FRİZ'inde meyve ve çiçek çelenkleriyle bezeli mask ve başların bulunmasıdır. Bu portiğin güneybatısında yapılan kazılarda, Diocletianus'un (hd.285-305) fiyat listelerini içeren birçok yazıt parçası ele geçmiştir. Bir olasılıkla bu listeler, portiğin güneyindeki *Büyük Bazilika*'da bulunmaktaydı. *Tiberius Portiği*'nin batısında *Hadrianus Hamamı* vardır. Kazı sırasında ele geçen bloklardaki yazıta göre Aphrodite ve Hadrianus'a adanmış bir HAMAM olduğu anlaşılan yapının portikle bağlantı kurduğu yerde, üstünde Medusa, Minotauros, boğa ve aslan başı betimleri bulunan büyük boyda konsol blokları ele geçmiştir. Bugün çoğu İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde yer alan bu yapıtların yakın benzerlerine Libya'da Leptis Magna'daki *Severuslar Bazilikası*'nda rastlanması, bazı bilim adamlarının, Aphrodisias'lı sanatçıların Kuzey Afrika kentlerindeki yapılarda da çalışmış olabileceklerini düşünmelerine neden olmuştur. Hamamın büyük tüf bloklarından yapılmış duvarlarının iç yüzeyleri mermer levhalar ve renkli taşlarla kaplanmıştır. Beş büyük mekândan oluşan yapıda, ortada her iki yanı, havuzlu birer *tepidarium*'la (ılıklık) bağlantılı *caldarium* (sıcaklık) yer alır. Doğuda *praefurnium* (külhan), onun yanında ortası yuvarlak havuzlu *sudatorium* (terleme mekânı), kuzeydeyse içine basamaklarla inilen bir havuzu bulunan ve *frigidarium* (soğukluk) olabilecek bir bölüm bulunmaktadır.

Kentin tiyatrosu *akropolis* tepesinin doğu yamacında yer alır. *Summa cavea*'sının büyük bir bölümü yıkılmış olan *Tiyatro*'da, alt *cavea*'daki 27 oturma sırası oldukça iyi durumda günümüze değin korunmuştur. MÖ 1.yy'da inşa edilmiş olan yapı, çoğu Anadolu tiyatrolarında görüldüğü gibi at nalı planlıdır (→TİYATRO). Yapıda, MS 2.yy'da gladyatör oyunları, güreşler ve çeşitli hayvan gösterileri için değişiklikler yapılmıştır. Tonoz örtülü altı odası bulunan sahne binasının kuzey kenarında, *parados*'a (sahne binasıyla *cavea* arasındaki geçit) bakan yüzünde, MS 2. ve 3.yy'a tarihlenen, Cumhuriyet Dönemi'ndeki Anadolu ve kentlerinin tarihleriyle ilgili resmî yazışmaları içeren bir yazıt vardır. Sahne binasından ve çevresinden bulunmuş olan heykellerin çoğundaki Antik Çağ onarımları, Geç Roma döneminde bir depremin varlığına işaret eder. Yapının en son Bizans döneminde harap olduğu (MS 7.yy) ve bu tarihten sonra onarımı için hiçbir girişimde bulunulmadığı anlaşılmaktadır. Aynı tarihlerde, kentin kuzeyinde yer alan *Stadium*'un doğu SPHENDONE'si değişikliğe uğratılarak ARENA işlevi gören bir mekân oluşturulmuştur. *Aphrodite Tapınağı*'nın kuzeyinde mozaik kaplamalı peristil avlusu bulunan bir Bizans evi ortaya çıkarılmıştır. Bunun yanında *Akropolis*'in güneybatısında *trikonchos* bir kilise yer almaktadır.

1979'da *National Geographic Society* ve öteki dış kaynakların mali desteğiyle, Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü tarafından antik kentin doğusunda, eski Geyre köyü meydanı yanında bir müze binası yaptırılmıştır. Aynı yıl tüm kenti korumak ve kamulaştırmak için çalışmalara başlanmış, bu arada eski Geyre köyü evleri altında önemli bir yapının kalıntılarına rastlanmıştır. Aphrodisias'ın merkezine yakın bir yerde bulunan bu yapının, son yıllardaki araştırmalara göre Aphrodite, İmparator Augustus ve Julius Claudius imparator ailesi adına yapılmış olduğu anlaşılmıştır. Bir podyum üstündeki tapınak ve önünde uzanan her iki yanı, üç katlı birer portikten oluşan yapı, batıdaki *Agora*'ya açılmaktaydı. Yapının üç katlı portiğinin eşsiz güzellikte, çok sayıda ilginç kabartmayla bezeli olduğu anlaşılmaktadır. Kazı ekibi, İmparator Augustus'un Eski Yunanca Sebastos adına dayanarak bu yapıya *Sebasteion* adını vermiştir. Kabartmalar, eşsiz mitolojik sahnelerle birlikte Julius Cladius prenslerini betimlemekteydi. Ancak *Sebasteion* ve öteki kazı yerlerinden çıkan bu zengin yapıtları koruyup sergilemek gerektiği için, mevcut müzeye bir ek yapılması gereği doğmuştur. Tüm antik kentin kalıntılarının yayıldığı alanın kamulaştırılması tamamlanmış olmakla birlikte sur dışındaki zengin *nekropolis*'leri de (mezarlık) korumak gerekmektedir. Amaç, bunu da tamamlayıp tüm SİT alanını değerlendirerek, sanat yapıtlarını ait oldukları yapılarda sergilemek koşuluyla, restorasyon çalışmaları sonucu Aphrodisias'ı eşsiz bir arkeolojik park haline sokmaktır.

0362, 1122, 1123. ***K.T.Erim***

APIUM (Lat.)
GOTİK mimarlıkta BEZEME'de kullanılan kereviz yaprağı örgesi.

APLİK (Fr.*applique*'ten)
İng.*sconce*, Alm.*Wandleuchter*.
Duvara bağlı lamba ya da şamdan.

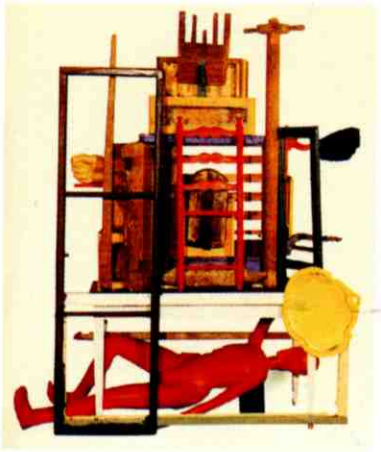
APLİKE → **İŞLEME (Teknikler)**

APODYTERIUM (Gr.*apodynai*: soyunmak'tan *apodyterion*, Lat.)
Antik ROMA hamamında soyunma bölümü (→HAMAM).

APOKRİF (Gr.*apokryphos*: saklı'dan Fr.*apocryphe*)
İng.*Apocrypha*, Alm.*apokryphische Bücher*.
Hz.İsa ile Hz.Meryem'in çocukluk dönemlerini aydınlatmadığı için eleştirilen resmî (kanonik) İnciller'in bu eksiğini gidermek amacıyla halk için yazılan metinlere verilen ad. Hıristiyan ikonografisinin en bilinen kimi sahnelerine, örneğin İsa'nın doğumu ve doğumdan sonra yıkanmasına ilişkin ayrıntılar apokrif İnciller'de yer almaktadır.

APOLLINAIRE, Guillaume (1880, Roma-1918, Paris)
Polonya kökenli Fransız sanat eleştirmeni ve ozan. Yaptığı sanat eleştirileriyle çağının en önemli kuramcılarından biri olmuştur.

Asıl adı Wilhelm Apolinaris de Kostrowitzky olan ozanın annesi soylu bir Polonyalı, babasıysa soylu bir İtalyan'dı. Apollinaire lise eğitimini Monako'da yapmış, 1898'de Paris'e yerleşmiştir. Burada geçirdiği ilk üç yılda sanatçılar arasında bohem yaşantıyı tanımış, 1901'de bir işadamının çocuklarına ders vermek için Almanya'ya gitmiş, ancak bir yıl sonra bu görevi bırakarak yeniden Paris'e dönmüş ve 1903'te yayımcılığa başlamıştır. Apollinaire ilk şiirlerini bu sıralarda yazmış, ayrıca çeşitli dergilerde eleştirileri de yayımlanmıştır. 1904'te PICASSO'yu tanıyan ozan, bu sanatçıyı izleyebilmek amacıyla



APPEL, Karel, *Kralın Altarı*, 1991, papier-mâché, buluntu nesneler ve ağaç üzerine yağlıboya, 165x75x231 cm.

sanat eleştirmenliğine başlamış ve şiirlerinde KÜBİZM ilkelerini bu dönemde kullanmıştır. Çağının ilerisinde bir eleştirmen olarak MATISSE, Picasso ve BRAQUE'la ilgili yazılar yazmış, Kübist akımın en büyük destekleyicisi olmuştur. 1913'te yayımlanan *Les Peintres cubistes* (Kübist Ressamlar) adlı kitabı yalnızca Kübist ressamları tanıtmakla kalmaz, Kübizm'e yorum getirir. DELAUNAY'nin renk kübizmini anlatmak için ORFİZM terimini bulan Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias* (Tirêsias'ın Memeleri) adlı komedisinde ikinci başlık olarak *Surréalisme* (GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) sözcüğünü kullanmış ve böylece bu terimin de yaratıcısı olmuştur. BRETON, Philippe Soupault ve Jean Cocteau gibi Gerçeküstücü yazarlar Apollinaire'den etkilenmiştir. I.Dünya Savaşı'nda aldığı yaralar sonucu 1918'de Paris'in düşman işgalinden kurtulduğu gün ölen sanatçı, 20.yy'ın sanat akımlarının ve düşüncesinin önde gelen mimarlarından biridir.
2216, 3211. *İ.Kür*

APOLLODOROS (Atinalı) (MÖ 5.yy sonu)
Yunan ressam.
RESİM sanatına IŞIK-GÖLGE oyunlarıyla PERSPEKTİF'i getirdiği söylenen sanatçının bilinen yapıtları, yıldırım çarpmış *Aias*, *Odysseus* ve Atinalılar'a yalvaran *Herakleidai*'dir. Ancak sonuncusunu Pamphilos'un yapıtı sayan kaynaklar da bulunmaktadır. *M.Beykan*

APOLLODOROS (Damascuslu) (MS 1.-2.yy arası)
Romalı mimar ve mühendis.
ROMA imparatoru Traianus döneminin (98-117) başmimarıdır.

Doğduğu ülke olan Suriye'deki yaşantısı hakkında bilgi bulunmayan Apollodoros'un ROMA'ya gittiği ve Traianus'un bütün seferlerine katıldığı gibi yaptırdığı her çeşit yapıyı da tasarladığı ya da etkilediği bilinmektedir. Bilinen ilk yapıtı, II.Daçya Savaşı öncesinde, 104-105 arasında Drobeta'da (Romanya) Tuna Irmağı üzerine kurduğu köprüdür. Roma'da *Traianus Sütunu* kabartmalarında betimlenen bu köprü, taştan bir alt yapıya oturan ahşap bir strüktürdü. Apollodoros, en etkili yapıtlarını Roma kentinde gerçekleştirmiştir. Bunlar arasında yeri kesin olarak bilinmeyen, ancak Domitianus'un (hd.51-96) Campus Martius'ta yaptırdığının o olduğu sanılan yuvarlak planlı *Odeon*; Esquilinus Tepesi'nde Neron'un, 104 yangınında yanan *Altın Ev*'i yerine yapılan ve bugüne yalnızca izleri kalmış olan *Traianus Hamamları* ya da *Gymnasiumu* ile *Traianus Forumu* (107-117) ön sırayı almaktadır. Planlamasındaki ustalık ve simetrisindeki etkileyici duyarlıkla Roma geleneğinin Helenistik gelenekle (→YUNAN) zenginleştirilmesinin kusursuz bir sonucu olarak değerlendirilen ünlü *Traianus Forumu*'na bir ZAFER TAKI'ndan girilmektedir. Portiklerle doğu-batı doğrultusunda uzanan 122x85m boyutlarındaki yapı, batıda *Ulpia Bazilikası*'yla sonlanır. İki sıra sütunla çevrili, karşılıklı iki büyük *apsis*'i bulunan, 119m uzunluğundaki büyük bir salondan oluşan bu yapının da batısında karşılıklı yerleştirilmiş ikişer katlı iki kitaplık yapısının sınırlandırdığı bir avlu içinde *Traianus Sütunu* yer almaktadır. İmparatorun kaidesine gömüldüğü bu 38m yüksekliğindeki anıtın spiral yükselen kabartmalarında Traianus'un Daçya seferleri betimlenmiştir. Yapımı 10 yıl süren bu yapı dışında sanatçı, Quirinalis Tepesi'nde üç ayrı kotta düzenlediği *Traianus Çarşısı*'nı, bir olasılıkla Tiber Irmağı ağzındaki Roma Limanı'nı (b.Fiumicino) ve Civitavecchia'daki Centumcellae Limanı'nı yapmıştır. Ancona ve Benevento'daki Taraianus taklarının da onun yapıtları olduğunu ileri sürenler bulunmaktadır. Hadrianus döneminde de (117-138) saray mimarlığını sürdüren Apollodoros, silah yapımı konusundaki araştırması *Poliorketica*'yı bu imparatora adamıştır. Ancak 130'ta Hadrianus'un tasarladığı *Venüs ve Roma Tapınağı* (121/123-134) için yaptığı sert eleştirilerle imparatoru öfkelendirdiği, bu nedenle önce Roma dışına sürüldüğü daha sonra da öldürüldüğü anlatılmaktadır. *M.Beykan*

APOLLONİOS ve TAURİSKOS (Tralleisli) (MÖ 2.yy)
Yunan heykelciler.
Sanatçıların bilinen tek ortak yapıtları *Dirke'nin Cezalandırılması* adını taşıyan ve büyük bir mermer bloktan yapıldığı anlatılan heykel grubudur. Amphion ve Zethos'un Dirke'yi kızgın bir boğaya bağlamalarını betimleyen yapıt, galeri sahibi Asinius Pollio tarafından Rodos'tan Roma'ya getirtilmiştir. 1456'da *Caracalla Hamamları*'nda bulunan ve bugün Napoli Ulusal Müzesi'nde sergilenmekte olan *Farnese Boğası* adlı Roma kopyasına Antiope figürü eklenmiştir. *M.Beykan*

APOTHEKE (Gr.*apo:* -den, -dan, *tithenai:* içine koymak'tan)
Eski YUNAN ve ROMA evlerinde yiyecek ambarı ve özellikle şarap mahzeni.

APPEL, Karel (1921, Amsterdam)
Hollandalı ressam.
SOYUT SANAT'ın öncüsü ve ANLATIMCI-SOYUTLAMA'nın savunucularındandır.

1940-43 arasında Amsterdam'daki Sanat Akademisi'nde öğrenim görmüş ve ilk kişisel sergisini 1946'da Groningen'de açmıştır. 1948'de Hollandalı bir grup sanatçıyla birlikte DENEYSEL GRUP'u kurmuş ve Reflex adıyla yayımladıkları dergide soyut sanatın ilkelerini savunmuştur. Daha sonra bu grup, Paris'te kurulan KOBRA Grubu'yla birleşmiş ve Appel de 1949'dan başlayarak bu grubun açtığı sergilere katılmıştır. Bu dönemde çoğu kez doğrudan doğruya tüpten tuvale sıktığı yoğun boya katmanlarıyla kompozisyonlar yaratan Sanatçının tabloları, kullandığı canlı renkler ve ilkel biçimlerle, Kuzey DIŞAVURUMCULUK'unun coşkulu, huzursuz niteliğini yansıtır. 1950'den sonra Paris'e yerleşerek uluslararası bir üne kavuşan ressam, 1953 São Paulo Bienali'ne katılmış, 1954'te de Venedik Bienali'nde UNESCO Ödülü'nü almıştır. Sanat yaşamının ileri dönemlerinde daha yalın ve iki boyutlu kompozisyonlar yaratmakla birlikte, resimlerindeki soyut imgeler yine de bir yandan dehşet, bir yandan da çocuksu bir saflık izlenimi veren masklar, hayvan ve doğadışı yaratıklardan esinler taşımaktadır. Paris'teki UNESCO Genel Merkezi'nin dekorasyonunda çalışan en genç sanatçı olan Appel, 1957'de İtalya'da Soyut Resim Birincilik Ödülü'nü, Ljubljana Bienali'nde Uluslararası Grafik Ödülü'nü, 1959'da 5.São Paulo Bienali'nde Uluslararası Resim Ödülü'nü ve 1960'ta Guggenheim Uluslararası Sergisi'nde de Birincilik Ödülü'nü almıştır. 1960'tan sonra heykel ve kabartma çalışmalarına da başlayan Appel, 1971'de ABD'de bir dizi büyük POLİKROM alüminyum heykel gerçekleştirmiştir.
0780. *İ.Babacan*

APRE (Fr.*apprêt*, den)
İng.*sizing*, Alm.*Appretur*.
DOKUMA ya da kağıt üstüne (→AHAR) sürülen ve nişasta, balmumu, jelatin, hayvansal kökenli tutkal, kazein ya da kille elde edilen sıvı karışım. Bu karışım ipliklerin ya da elyafın çevresinde ince

bir zar oluşturarak dokumanın ağırlığını, sertliğini ve parlaklığını artırır. Genellikle pamuklu dokumalara uygulanan apre kalıcı değildir, yıkanınca gider.

APSİDİOL
İng.*minor apse;* Fr., Alm.*Absidiole.*
Bir APSİS'in çevresinde ya da KİLİSE'nin yan NEF'lerinin ucunda yer alan ya da bir TRANSEPT'e açılan küçük *apsis*'lerden her biri.
Çizim → KİLİSE

APSİS (Gr.)
Lat.*absida,* İng.*apse,* Fr.*abside,* Alm.*Apsis.*
Yunanca'da "tonoz" anlamına gelir. KİLİSE'lerde, KORO YERİ'ni ve kutsal bölümü içeren, genellikle yapının doğu ucunda yer alan yarım daire ya da çokgen planlı, yarım kubbe ya da tonoz örtülü bölüm. *Apsis* öğesi, Hıristiyan mimarlığına ROMA dönemi BAZİLİKA'larından aktarılmıştır. Erken Hıristiyanlık dönemi (→GEÇ ANTİK) bazilikasında, orta NEF'in yarım daire biçimindeki ucu tonoz örtülü olur ve dibinde piskoposun tahtı (KATHEDRA) bulunurdu. *Apsis* sözcüğü ayrıca, Antik Çağ yapılarındaki EKSEDRA benzeri bölümler için de kullanılmaktadır.
Çizim → BAZİLİKA, → KİLİSE

APTEROS (Gr.*a:* -sız, *pteruks/pteron:* kanat'tan)
1. Antik YUNAN ve ROMA sanatında kanatlı tanrı figürlerinin (özellikle Zafer Tanrıçası Nike) kanatsız ya da kesik kanatlı yapılmış örnekleri için kullanılan terim. Bu heykellerin en ünlüsü, Atina'dan "uçup gitmemesi" için kanatsız yapılmış *Nike Apteruks*'tur.
2. Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, "kanatsız" yani iki uzun kenarında sütun bulunmayan TAPINAK tipi. Apteros tapınaklar, ön ve arka cephelerinin özelliklerine göre, IN ANTIS TAPINAK, PROSTYLOS ve AMPHİPROSTYLOS tapınaklar olarak üç ayrı alt tip içinde kümelendirilir.

AR, Ömer Vedat (1907, İstanbul)
Türk seramik sanatçısı.
Endüstriyel seramikleriyle tanınan Ar, 1925'te Sanayi-i Nefise Mektebi'ne (s.GSA, b.MSÜ) girmiş, 1928'de açılan Avrupa sınavını kazanarak devlet bursuyla Paris'e gitmiştir. 1931'de Uygulamalı Güzel Sanatlar Yüksekokulu'ndan diploma alan sanatçı Türkiye'ye döndükten sonra GSA'da öğretim üyesi olmuş; "endüstriyel tasarım dersleri" adı altında toplu üretim tekniklerini öğretmiştir. Türkiye'de endüstriyel SERAMİK eğitimini başlatan kişi olarak tanınan Ar, seramik alanındaki çalışmalarının yanı sıra film yönetmenliği ve sahne dekoratörlüğü de yapmış, ayrıca Türkiye'nin ilk reklam filmi yönetmeni unvanını almıştır. *L.Özer Yeltan*

ARA (Lat.)
Antik ROMA mimarlığında ALTAR; sunak. İmparator Augustus döneminde (MÖ 27-MS 14) Roma'da yaptırılmış olan, dört yanı kabartma bezemeli duvarlarla çevrili *Ara Pacis (Augustus Barış Sunağı;* MS 13) ünlü bir örnektir.

ARA BEZEME → **BEZEME**

ARA KAT → **KAT**

ARABA
İng.*carriage,* Fr.*chariot,* Alm.*Kutsche.*
Tekerlek üstünde giden, insan ve hayvanla çekilen ya da motorla hareket ettirilen, insan ya da yük taşımaya yarayan kara taşıtı. Gelişmiş bir arabada, hayvanların birlikte yürümelerini sağlamak için boyunlarına geçirilen "boyunduruk", hayvanlarla araba gövdesi arasındaki ilişkiyi kuran ve arabanın gidiş yönünü belirleyen "araba oku" ya da "mili", arabayı hareket ettiren "tekerlekler", tekerlekler üstünde oturma yeri ya da yük koymaya yarayan "araba gövdesi", araba okunun dibinde ve yanlarında bulunan ucuna koşum kayışlarının tuturulduğu "araba falakası", tekerleklerin merkezinden geçen ve taşıtın altına yerleştirilen "dingil" bulunur. Tekerleklerin düz yüzeyli, içi dolu türleri de olmakla birlikte tekerlek merkeziyle (göbek, başlık) çemberi (ispit) arasına ahşap çubuklarının çakılmasıyla oluşturulan parmaklıklı tekerlekler daha yaygındır. Bu türlerde ispitler bazan çok bazan da tek parçadan yapılır. Tekerleğe genel olarak demir çember çakılır. Gelişmiş arabalarda sallanmayı önlemek için genellikle bir çift ya da daha fazla yay kullanılır. Bazılarında ön tarafta dingile koşut bir takım ve dingile dik iki takım bulunur. Ön ve arkada dingile dik ikişer yay sistemi de kurulabilir. Yük arabasında yay, taşınan eşyanın sarsılmasını önlediği gibi çeki gücünü de azaltmaktadır. Arabalar, kullanım amacına göre el, çöp, yük, binek, hasta, muhacir, saltanat, konak, tören arabası gibi türlere ayrılırken, yaylı, yaysız gibi teknik ayrıntıya ya da çeken hayvana göre at, eşek, öküz arabası gibi türlere de ayrılır. Ayrıca üst yapı tasarımına ya da iki, üç ve dört tekerlekli olmak üzere tekerlek sayısına göre de ayrım yapılabilir.

Tarihsel Gelişim:
Ticaret ve ulaşım açısından insanoğlunun önemli buluşlarından biri olan araba, teknolojinin ilerlemesiyle birlikte gelişmiştir. Kaynaklar, arabanın MÖ 1500'lerde MEZOPOTAMYA'da ürünlerini taşıyacak bir araca gereksinim duyan SÜMER çiftçileri tarafından kullanılmaya başlandığını gösterir. Tekerlekli taşıtla ilgili en eski belge Uruk'ta (b.Tel-el-Varka) Geç Uruk TABLET'lerinde yer alan içi dolu tekerlekli bir araba resmidir. Çeşitli toplumların ölüyle birlikte gömdüğü eşyalar arasında tekerlek örnekleri de bulunmuştur. İlk tekerleklerde bakır çivilere rastlanır. Ayrıca yuvarlak dingil deliğiyle dingil çivisi yuva izleri de bulunmaktadır. Tel Acreb'den bir bakır modelde arabanın altına tutturulmuş metal yuvalar içinde dönen dingile tekerlekler konmuştur. Dört tekerlekli arabanın şasisiyle ilgili bilgiler sınırlıdır. Birçok örnekte araba gövdesi tekerleklere oturur. Bu erken örneklerde, dönme hareketini sağlayan milli ön tekerleklere rastlanmaz. Araba çekiminde kullanılan ilk hayvanlardan biri öküzdür. Bir okun iki yanında boyunduruk bağlanan öküzler arabayı sabanda olduğu gibi çeker. Savaşta kullanılan cenk arabalarındaysa başlangıçta yaban eşeği kullanıldığı sanılmaktadır. Cenk arabalarıyla ilgili ilk belge Irak-İran sınırındaki Diyala bölgesinde bulunmuştur. Bir başka örnekse, çivili ve üç parçalı tekerlekleri olan Tel Acreb arabasıdır (MÖ 2800). Bu arabada sürücü dingil üstüne yerleştirilmiş bir platformda durmakta ve dört yaban öküzü burunlarındaki halkalardan geçen dizginleri çekmektedir. Arabaya tutturulmuş olan okun iki yanında ikişer hayvan bulunmaktadır.

Tekerlekli taşıtların Asya ve Avrupa'ya Sümerler'den geldiği varsayılır. MÖ 2500'lerde İndus Vadisi'nde ve ORTA ASYA steplerinde, MÖ 2200'lerde Kuzey Suriye, Habur ve Yukarı Fırat'ta, MÖ 2000'lerde Orontes Vadisi'nde MÖ 1500'lerde ÇİN'de tekerlekli taşıtlara rastlanmaktadır. MÖ 2000'lerde atın ehlileştirilmesi ve parmaklıklı tekerleğin yapımı araba kullanımını kısa zamanda yaygınlaştırmıştır. Çin kaynakları MÖ 2000'lerde Orta Asya Türkleri'nin atlı araba kullandıklarını yazmaktadır. Bunların ilk örneklerinin savaş ve binek arabaları (keçe arabaları) olduğu sanılır. Türkler'le

ilgili destanlarda da at ve arabayla ilgili konulara rastlanır. Şasi üstüne yerleştirilmiş büyük çadırlı arabalarsa Tujia ve Kitanlar'da yaygındı. Tobalar'da "kutsal araba" sözcüğünün kullanılmasından arabanın dinsel bir nitelik taşıdığı anlaşılır. Çin'de de arabanın dinsel anlamı önemlidir. "Gögün" simgesi sayılan arabanın damı, göğü; alt bölümü, yeri; tekerleğin otuz parmaklıktan yapılan bölümü, ayın 30 gününü; dönmesiyse, dört mevsimi simgeler. Gene bir başka inanca göre, gök gürültüsü tanrısının arabasını yürütürken çıkardığı ses gök gürültüsünü oluşturmaktaydı. Çin'de ortaçağda köylüler arasında öküz arabaları yaygındı. Arabacılık bu dönemde çok önemli bir uğraştı ve aydın bir kişinin bilmesi gereken altı konudan biriydi. Araba ve at koşumuna Çinliler birçok yenilikler katmışlar, parmaklıkları eğik olan tekerlekler yaparak araba çekişini kolaylaştırmışlar, ayrıca MÖ 300'lerde milli araba yapımını gerçekleştirmişler, ardından da (MÖ 200'lerde) hayvanın çekiş sırasında nefes borusunu rahatlatacak göğüs kayışları kullanmaya başlamışlardır. Anadolu'da Hititler döneminde araba kullanıldığı, KAPPADOKİA tabletleri (→TABLET) üstündeki betimlemelerden ve BOĞAZKÖY arşivlerindeki HİTİT krallarına ait metinlerden anlaşılmaktadır. Malatya, İmamkulu ve KARGAMIŞ kabartmalarında değişik Hitit araba türleri vardır.

Araba, Mezopotamya, Asya, Anadolu ve MISIR'dan sonra YUNAN ve ROMA dönemlerinde savaş, yük taşıma, hasta, cenaze ve ulaşım aracı olarak kullanılması dışında av ve yarış gibi çeşitli toplumsal etkinliklerde de kullanılmıştır. MÖ 10. ve 7.yy'lara ait vazoların üstünde iki tekerlekli, tek atlı ve bir kişi tarafından kullanılan savaş arabalarına rastlanır. Helenistik ve Roma dönemlerinde süvari birliklerinin oluşturulmasıyla savaş arabaları kullanılmaz olmuştur. Ancak geniş topraklara yayılan Roma İmparatorluğu'nda ulaşım ağının kurulmasıyla binek arabasının gelişimi hızlanmıştır. Roma binek arabaları iki tekerlekli (*carpentum* ve *cisium*) ve dört tekerleklidir (*carruca* ve *raeda*). Hanımların kullandığı, üstü örtülü olanlara carpentum, sekiz atın çektiği hızlı posta arabalarına da raeda adı verilirdi. Pompei'de bulunan belgeler (MS 79) Roma arabalarının tek oklu Mezopotamya arabalarından farklı olarak iki oklu olduğunu gösterir. MÖ 2000 sonuna doğru arabanın isveç'te de kullanılmaya başlandığı, Kivik'te bulunan bir kaya kabartmasından anlaşılmaktadır. Ayrıca, mezar buluntuları arasında da birçok örneğe rastlanmıştır. Hallstatt'daki mezarlıkta demir çemberli dört tekerleği olan arabalar dışında MÖ 1000'de Dejbjerg'de ve MÖ 800'de de Oseberg'de kullanılan araba türleri Kuzey Avrupa arabalarıyla ilgili ayrıntılı bilgi vermektedir. Orta ve Güney Avrupa'da Roma İmparatorluğu'ndan sonra Merovenj Krallığı zamanında kralların vagon biçiminde uzun arabalarda yolculuk ettikleri kaynaklarda belirtilmektedir. O dönemde soyluluk ilkesi ata binmeyi gerektirdiğinden kendilerine "Tembel Krallar" denmekteydi. Batı'da göğüs kayışının ne zaman kullanıldığı bilinmemekle birlikte Slav yazılı kaynaklarında MS 6.yy'da göğüs kayışıyla ilgili ifadelere rastlanır. Göğüs kayışı dışında omuz çemberi, çivili at nalı, eğik parmaklıklı tekerlek, atların peş peşe dizildiği yaylı araçların yapımı bu dönemde gerçekleştirilen yeniliklerdir. Özellikle Doğu Avrupa bu alanda öncülük etmiştir. 10.yy'dan İbrahim bin Yakub'un gezi notlarında Slav krallarının bindiği arabalar ayrıntılarıyla anlatılmıştır. Bu arabaların özelliği yaylı oluşudur ve yüksek gövde bölümü dört köşede bulunan çubuklara zincirlerle tutturulmuş bir brokar tahtırevandan yapılmıştır. Slavlar'ın bu tür arabaları hastalar ve yaralılar için de kullandığı anlaşılmaktadır.

Geç ortaçağda araba kullanımı daha yaygınlaşmış ama temelde soylu hanımların taşıtı olma özelliğini korumuştur. 14.yy'a değin binek arabası olarak iki tekerlekliler çoğunlukta olmakla birlikte zamanla dört tekerleklilere geçilmiştir. Fransa'da soylu hanımlar *char*'a biner, eşyalarını da *chariot*'ta taşıtırlar; İngiltere'deyse yürüyen yatak diye bilinen, yastıklarla döşeli *whirlicote*'da seyahat ederlerdi. Bunlar dingiller üstüne oturan arabalardı. Ağır yük taşıyan büyük arabalar da bu dönemde yaygınlaşmıştır. Antik Çağ'da hayvan sayısı çoğaltılarak çok yük çeken arabalar geliştirilmeye çalışılmış, ancak kullanılan boyunduruk hayvanların boynuna dayanarak rahatsız ettiğinden arabanın gelişmesi yavaş olmuştur. BİZANS'lılar boyunduruğu hafifçe omuzlara eğerek bir dereceye kadar rahatsızlığı gidermeye çalışmışlar ama Avrupa'da gerçek anlamda çağdaş koşum takımı türleri ancak 10.yy'da bulunmuş, boyunduruk düzeniyse 12.yy'da geliştirilmiştir. 14.yy'da hafif ve rahat araba yapımında önde gelen ülke Macaristan olmuştur. Tek atla çekilen ön tekerlekleri küçük ve sekiz kişiyi alabilen *coach* tipi yolcu arabaları Avrupa'ya Macaristan'dan yayılmıştır. Fransa kralı VI.Charles'ın karısı Kraliçe Isabeau'nun 1415'teki Paris ziyareti sırasında bindiği *damerot* adlı, üstü sırma örtülü yaylı araba, Avrupa'da yaylı binek arabasının öncüsü sayılmaktadır. Araba 15.yy'da da hanımlara özgü bir araç olma özelliğini korumuştur. Bu yüzyılda dört tekerlekli arabalarda sayıca artış görülmekle birlikte iki tekerlekli arabaların da köşe dönüşleri daha rahat olduğu için kullanıldığı görülür. 16.yy'da sağa sola dönebilen ön tekerlek sisteminin bulunuşu ve ön tekerleklerin arka tekerleklere oranla daha küçük yapımı arabanın teknik açıdan gelişmesinde önemli adımlardandır. Yeni gelişmelerle hayvanları art arda bağlama ve göğüsden koşum takma biçimleri daha pratik olarak çözümlenmiş; ayrıca hayvanları kayışla bağlama sistemi geliştirilmiştir. Bir öteki yenilik de kapalı tip yolcu arabalarında (*coche*) tekerleklerin demir çemberlerle donatılmasıdır. Önceleri yalın görünüşlü olan bu arabalar zamanla deri ve kumaş takılarak zenginleştirilmiştir. 16.yy'da Almanya'da yolcu arabalarının yanı sıra büyük yükler taşıyan ve çiftliklerde kullanılan yük arabaları da moda olmuştur. İngiltere'de yolcu arabaları (*coach*) 1555'ten sonra görülmeye başlamıştır. Kutu biçiminde, dört tekerlekli ve kiralık arabalar olan bu türe Türkçe'de "kupa arabası" denir. 1640'larda kullanılmaya başlanan tiplerine İngiltere'de *hackney*, Fransa'daysa *fiacre* denirdi. 1662'de Blaise Pascal tarafından Paris'te belirli duraklar arasında belirli zamanlarda *carrosses à cinq sous* diye tanınan araçlar işletilmiştir.

17.yy'da soylular ve orta sınıf arasında lüks araba kullanımı büyük bir tutkuya dönüşmüş, posta arabalarının gelişmesiyle de araba kısa zamanda topluma mal olmuştur. Lüks araba talebiyle birlikte yeni tipler türemiş ve araba tasarımı zenginleşmiştir. Görkemli arabaların aynı zamanda hafif ve rahat olmaları istenmiş ve yay sistemi kıskaç (düz) yaylar aracılığıyla geliştirilmiştir. Bu dönemde teknik yenilikler çoğalmış, arabanın ön bölümünün hareketini kolaylaştıran "beşinci tekerlek" ve "kuğu boynu" gibi yeni uygulamaların yanı sıra sürgülü, storlu ve camlı pencereler ve kapılar araba kullanımını rahatlaştırmıştır. Hafif araba türünde en önemli adım "Berlin tipi"nde atılmıştır. İtalyan Filippo di Chiese tarafından 1660'da tasarlanan Berlin tipinde ön ve arka dingiller birbirine iki kolla tutturulmuştur. Gövde "C" biçiminde yaylara oturtulmuş ve deri kayışlar kullanılmıştır. Arabanın al-

tı yuvarlaktır ve yol alırken iki yana değil, aşağıya ve yukarıya doğru hafifçe sallanmaktadır. Arabacının önde oturduğu bu tür önce uzak yolculuklarda kullanılırken, zamanla kent içinde de hanımların kullanmayı yeğlediği bir araba olmuştur. Başlangıçta iki kişilik tasarlanmış, ama sonradan gereksinmeye göre dört ve altı kişilik yapılmışlardır. Berlin arabası 19.yy'a değin yaygınlığını korumuştur. 17.yy'ın bir başka araba tipi de ilk kez 1677'de ortaya çıkan *cabriolet*'dir; ancak, bu tipe ilgi 18.yy içinde artmıştır. Zamanla daha rahatlaşan ve zarifleşen alçak *cabriolet*'ler İngiltere'de *cabriolet whisky* ve *cabriolet milord* olarak iki türde gelişmiştir. Bu arabalar da Berlin arabaları gibi kayış yardımıyla hareket eden uzun yaylara bağlıydılar. Özel arabalar içinde 18.yy'da görülen bir başka tip de *vinaigrette*'dir. İki tekerlekli olan bu arabayı bir adam önden çekmekte, bir başkasıysa arkadan itmekteydi. Yaylı araba olan bu tip 19.yy'ın ortalarına değin kullanılmıştır. 18.yy İngiltere'sinin gelişmiş bir araba tipi *landau*'lardır. Sürücünün önde yüksekte oturduğu ve dört atla çekilen bu arabalar dört tekerlekli ve dört kişiliktir. Oturma yerleri karşılıklı olup pencereleri iki yandadır. 19.yy'ın sevilen arabasıysa faytonlardır. Çok çeşitli türleri (*spider, T-cart, basket, gig, sulky, dog-cart, flout, wagonette*) bulunan bu arabalar körüklüdür ve istenildiğinde körük açılabilmektedir. 18.yüzyılın bir başka ilginç binek arabası da *hansom cab*'dir. Patenti 1834'te çıkan iki tekerlekli arabada sürücü, gövdenin arkasındaki yüksek oturma yerine alınmıştır. İki kişilik olan bu arabaya önden girilir. 17.yy'dan sonra tören arabalarının görünüşleri giderek zenginleşmiştir. Altın yaldızla boyanmış alegorik konulu kabartmalarla bezeli tören arabaları yürüme hızında giden yavaş arabalardır ve özel günlerde kullanılır. 17.yy'ın ikinci yarısında ortaya çıkan posta arabası 19.yy'a değin gelişme göstermiştir. Fransa'da 1775'te altın, para ve yolcu taşımak için bir taşımacılık şirketi (*Régie des Messageries*) kurulmuştur. Bu kuruluş sayesinde yolcular otellerde konaklama gereği duymadan geceleyin yollarına devam etme olanağına kavuşmuşlardı. Arkada ve önde üçer, yanlarda da ikişer kişi olmak üzere 10 kişi taşıyabilen bu posta arabaları kentlerarası yolculuğun en çok tutulan türleriydi. Ayrıca Fransa sarayındaki küçük prensler için üretilen oyuncak arabalar birer sanat yapıtıdır. Bunların en çarpıcısı, Napoléon'un oğluna yaptırdığı, iki koyun tarafından çekilen oyuncak arabadır.

Amerika'da ilk araba İspanyol kolonicilerinin Yenidünya'ya getirdiği öküzler tarafından çekilen kapalı vagondur. Posta arabası tipinde iki atlı arabalar erken tarihlerden beri görülür. ABD'de 18.yy'ın sonu ve 19.yy'ın başında göçmenlerin Batı'ya göç etmek için hazırladıkları araba kervanı ilginç bir ulaşım yöntemi oluşturmuştur. Baharın başlangıcında bir kasabada toplanan göçmenler burada örgütlendikten sonra 100 kadar conestoga arabasıyla yola koyulurdu. ABD'de savaştan sonra iki ya da üç ahşap sıralı, üstü kaba keten kaplı ve kapısız *surrey*'ler kullanılmaya başlanmıştır. 1850'de Carter, gövdede ve tekerleklerde iyi cins ağaç kullanarak Amerika'ya özgü bir araba tipi oluşturmuştur. 19.yy'ın ikinci yarısında Massachusettes'li Jacob Huntington araba parçalarının seri üretimine geçmiş ancak 19.yy'da motorlu taşıtların gelişmesi ve demir yolunun kurulmasıyla araba yapımında da düşüş başlamıştır. 20.yy'da araba gerçek işlevini yitirmekle birlikte Batı'da hem özel hem de turizm alanında kullanımı sürmüştür. Geçmişe ait değişik araba türleri özellikle Lizbon Müzesi'nde, Viyana'nın Schönbrunn-Wagenburg Müzesi'nde, Thurn ve Taxis Şatosu'nda ve Versailles Sarayı'nda sergilenmektedir. Araba yapımcıları arasında en önemlisi dünyanın çeşitli ülkelerindeki müşterilerine en görkemli arabaları yapmış olan Mülbacher Şirketi'dir.

OSMANLI İmparatorluğu'nda kırsal kesimin arabası öküzle çekilen "kağnı"dır. Kent içinde araba kullanımının başlangıcı belirsizdir. Ancak, Fatih Sultan Mehmed'in (hd.1444-46, 1451-81) bacaklarından rahatsız olduğu için son seferine arabayla gittiği ve cenazesinin de arabayla getirildiği bilinmektedir. Aynı biçimde, Kanuni Sultan Süleyman'ın (hd.1520-66) Zigetvar Seferi'nde ölmesi üzerine cenazesinin arabayla getirilişini gösteren minyatür Osmanlılar'da araba tarihi açısından önemli bir belgedir. MİNYATÜR'lerdeki araba betimlemeleri arabanın 15.yy'dan başlayarak kullanıldığını, ancak yaygın olmadığını kanıtlamaktadır. 17.yy'a değin araba padişahların özel günlerde ve hanımların mesirelere gitmede kullandıkları bir araçtır. Lale Devri'yle (1718-30) birlikte Osmanlılar'da araba kullanımına tutku artmıştır. Bu yüzyılda Harem arabaları geçmiş yüzyıla oranla daha görkemli biçimlenmeye başlamıştır. 18.yy'da araba, saraylı hanımların kullandıkları bir taşıt olmaktan çıkmış, özel ve kiralık olarak gezmeye gitmek için biraz parası olan her ailenin hanımlarının binebilecekleri bir taşıt olmuştur. İstanbul'da kullanılan en yaygın araba "koçu"dur. İki öküzün çektiği bu arabaların her yanı yoğun bir biçimde bezenirdi. Ahşap oymalı gövdede canlı ve parlak renkli zemin üstüne kabartmalar altın yaldızlıydı. Gövdenin üstü çoğu kez atlasla örtülü olup kenarlardan sırma püsküller sarkardı. Öküz boynuzlarından geriye doğru uzatılan yayların üstleri yün ponponlarla ve çıngıraklarla bezenirdi. Öküzlerin başı ve alnı ponpon, kurdele ve çiçeklerle donatılırdı. Boynuz arasındaki beyaz tüyler kınalanır ve boyunlara mavi boncuklar takılırdı. Küçük bir merdiven yardımıyla binilen arabanın içinde yolcular yere serili halının üstüne otururlardı. Koçulardan sonra, saray hanımları tarafından kullanılan tepesi ve köşeleri billur ya da gümüş topuzlu, giriş yeri kafesli ve örtülü ağır "hanto" arabaları gelmektedir. Ayrıca yaylı olmayan "şaryo"lar da (*chariot*) kullanılmaktaydı. 18.yy'ın sonunda "kâtip odası" diye tanınan bir başka araba türü ortaya çıkmıştır.

Dingiller üstüne oturtulmuş ve her kenarında birer kafesli ya da camlı pencere bulunan ROKOKO üslubundaki kâtip odası, koçulara oranla daha az bezelidir. Kent dışında sayfiye yerlerine gitmek için kâtip odası gibi kutu biçiminde olan "talika" arabalarına binilirdi. Üstü ahşap kaplamalı olan ve iki yandan bez ya da muşamba perdeler sarkan talikalarda karşılıklı birbirine bakan iki sıra bulunurdu. Bunların "tente" ve "çekçek" denen türleri de vardır. Körüklü, açık binek arabası "fayton" Osmanlılar'da 19.yy'ın ikinci yarısında ve 20.yy'ın başında kullanılmaya başlanmıştır. Dört tekerlekli faytonların ön tekerlekleri küçüktü. İki kişi yüzleri gidiş yönünde, iki kişi de onlara dönük oturur, iki yanında birer fener bulunan arabacı yeri körük çekildiğinde dışarıda kalırdı. Sultan Abdülmecid döneminde (1839-61) önce saray ve konak arabası olarak kullanılmış; Sultan Abdülaziz dönemindeyse (1861-76) kira faytonları kullanılmaya başlanmıştır. Fayton dışında 19.yy'da "landon" (*landau*) ve "kupa arabaları" da kullanılmaktaydı. Alman kökenli olan ve resmî işlerde kullanılan landonların gövdesi oturaklıydı ve ortada birleşen iki körüğü bulunmaktaydı. Siyah renkli, her tarafı ahşap ve kapalı kupa arabaları küçük gövdeli ve üç pencereli kent içi arabalıydı. Gövdesi sepet örme tekniğinde yarı açık yazlık faytonlaraysa "paraşol" denmekteydi.

Yük taşımaya yarıyan "sandık arabalar"ın "tekne

araba", "sırık araba" ve "düz araba" diye çeşitli türleri vardır. Bunlar yaylı, yaysız, tek ve çift atlıdır. Yaylılar tek ya da çift yaylı olabilirler. Çift yaylılar tam çarklı ve yarım çarklı olarak iki çeşittir. Tam çarklı arabalar olduğu yerde, geldiği yöne dönebilir. Sandık araba dört yanı pervazla kaplı kutu biçimindedir. Kenar tahtalarının dış yüzleri halk resimleriyle bezelidir. Yük taşımak için "muhacir" ve "sırık" arabaları da kullanılırdı. Muhacir arabası (tatar arabası) sandık arabasına benzer, ama yaysızdır. Ayrıca önü ve arkası açıktır, gerektiğinde yan pervazları kalkar. Sırık arabaları iki dingil arasında uzanan ve "özek" denilen sırık araçılığıyla uzayıp kısalan arabalardı. Yaysız ve çift atlı olan sırık arabaları ağır yük taşımakta kullanılırdı.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde, *Dolmabahçe Sarayı* 1856'da kâgir olarak tamamlandıktan sonra, bugünkü İnönü Stadyumu yerinde yaptırılan Istabl-i Âmire'de saraya ait saltanat arabaları toplanmıştı. 1881'de çıkan yangında bu arabaların çoğu yanmıştır. Kalanlar bugün Topkapı Sarayı Müzesi'nde sergilenmektedir. En ünlüler Hakkı, Recai ve Osman ustalar olan araba yapıcıları İstanbul'da Vefa'da bulunmaktaydı. Ayvansaray, Vefa ve Taşlıtarla ahırlarıysa yakın zamana değin gelebilmiş önemli ahırlardır. Anadolu'da Eskişehir, Konya, Bursa ve çevresi araba yapımında ün kazanmış merkezlerdir. Buralardaki araba yapımcıları, bugün üretimi bir ölçüde standartlaştırmışlardır. Demirden yapılan parçalar, bağlantılar, takımlar, ahşap türleri ve boyaları, tekerlek parçaları ayrı ayrı atölyelerde hazırlanmaktadır. Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de çağdaş taşıtların yaygınlık kazanmasıyla araba kentlerde, turistik amacın dışında ulaşım aracı ve yük aracı olarak kullanımdan kalkmıştır.

1525, 1951. ***A.Ödekan***

ARABESK

İng., Fr.*arabesque*; Alm.*Arabesk*.

1. Araplar'a özgü; Arap üslubunda.

2. Çizginin sürekli hareketiyle birbirinin içine geçen biçimlerden oluşan yüzey bezemesi. İSLAM bezemesinden etkilenerek yeniden canlandırdıkları için bu tür bezemeye RÖNESANS sanatçıları "arabesk" adını vermişler ve terim Rönesans dönemiyle birlikte BEZEME terminolojisine yerleşmiştir. Bu tür bezeme karşılığı Türkçe'de "arapyolu", "arapkâri", "girift bezeme" ve "girişik bezeme" gibi sözcükler kullanılırken, Fransız kültürünün etkisinin artmasıyla arabesk, Türkçe'de de benimsenmiştir. Rönesans sanatçılarının arabesk olarak adlandırdıkları bu bezeme yalnızca Araplar'a özgü olmayıp, gerçekte İslam kültürünün yayıldığı geniş coğrafi sınırlar içinde oluşturulmuş bir bezeme üslubunu tanımlar. Ortaçağda Batı dünyasının İslam sanatını Araplar aracılığıyla tanıması "Araplar'a özgü" tanımlamasını getirmiştir. Oysa bu tanımlama gibi "girift bezeme" deyişi de yerinde görülmemektedir. Geometrik şemaları çözümlendiğinde yalın ve ussal düzenlemeler olarak beliren bu tür bezemeler için "girişik bezeme" terimini kullanmak en uygun tercih gibi görünmektedir.

Arabesk, geometrik ve bitkisel olmak üzere iki türde gelişme gösterir: Birincisinde kesintisiz çizgiler birbirinin içinden geçerek çokgen ve çok köşeli yıldızlar oluşturur. Bitkisel örgelere dayalı arabesk bezemede çiçek, yaprak, dal ya da bir hayvanın gövdesini, başını, kanadını ve pençelerini andıran biçimler iç içe geçerek düzenlemeyi kurar. Sonuçta ortaya çıkan genellikle karmaşık bir etki bırakmakla birlikte, bezeme çözümlemesi, ister geometrik ister bitkisel arabesk olsun, düzenlemenin her zaman yalın bir geometrik şemaya dayalı olduğunu belgeler.

Bu bezeme türü, en geniş anlamıyla ele alındığında, İslam sanatına da özgü değildir. Arabesk eski bezeme geleneğinin bir devamıdır. Erken çağlardan beri YUNAN, ROMA, Kopt (→MISIR), BİZANS, SASANİ, ORTA ASYA sanatlarında da görüldüğü gibi, kıvrılan çizgilerle oluşan, girişik düzenlemeli yüzey bezemesi yaygın biçimde kullanılmıştır. Ancak kimi üslupta doğaya yaklaşma, kimindeyse doğadan uzaklaşma görülür. Yunan bezemesinde doğalcılık ön plandadır. Kenger (AKANT), asma ve yonca yaprakları doğadaki görüntülerini yinelerler. Yunan, Roma ve Rönesans bezemelerinde bitkisel örgeler arasında insan ve hayvan başları yer alabilir. Doğadan uzaklaşma, doğa imgelerinin stilizasyonunu ve geometrik soyutlamasını gerektirir. Orta Asya HAYVAN ÜSLUBU da biçimleri stilize etmesiyle dikkati çeker. İslam sanatındaysa yaprak, dal, çiçek ve hayvan örgeleri soyutlanmış zarif çizgilere dönüşmüştür. Yüzeyde çizginin sonsuza doğru sürekli hareketi izlenir. İslam bezemesini bu nitelikteki Yunan, Roma, Rönesans vb üsluplarından ayıran, ilkesel bir farktır. İslam bezemesinde biçim ve düzenlemeyi oluşturan asal öğe ÇİZGİ'dir. RUMİ, PALMET, LOTUS gibi örgelerin yanı sıra BEREKET BOYNUZU, vazo gibi nesneler çizginin egemenliğiyle gerçek imgelerini yitirirler. Tüm örgeler ve bunlarla kurulan düzenlemeler düşsel bir mekân yaratır. Düşsel mekânda yinelenen örgeler ve açık şemalı düzenlemeler bu mekânı biçimlendirir ve sonsuzluğunu tanımlar. Düzenlemede simetri ve yansıma zorunludur. Çoğu kez, erkek ve dişi kalıplarda olduğu gibi, bir örgenin karşılığı düzenlemede yer alır. Örneğin, bir tür HAYAT AĞACI düzenlemesinde ortada hayat ağacı, iki yanda simetrik hayvan örgeleri ve altta ağacın yansıması görülür. Bu örnekte yansıma ilkesi iki yönde uygulanmıştır. İslam bezemesinde, bezeme alanı bir birim biçim ve bir birim düzenlemenin yinelenmesiyle doldurulur. Yüzey doldurmasına Batı bezeme terminolojisinde "boşluk korkusu" (*horror vaccui*) denir. Ancak İslam'da yüzeyin doluluğu, boşluk korkusu'ndan ileri gelmemektedir. İslam bezemesinin önemli kavramlarından biri de DENGE kavramıdır. Biçimler arasında ve düzenlemede simetri ve yansıma kavramları aracılığıyla denge arandığı gibi, boşluk ve doluluk arasında da denge kurulmaya çalışılır. Doluluklar pozitif değerlerse, boşluklar negatif değerlerdir. Pozitif ve negatif değerler arasında kurulan denge desende belirli ölçüde doluluğu gerektirir. İslam bezeme düzenlemesinde temelde dengeyi kuran geometrik şemalardır. Gerçekten de her tür örge zemindeki geometrik biçimlerin dengesi üstünden gelişir. Denge kavramının bu kadar etkin olduğu bezeme üslubunda durağanlığı, yüzey üstünde gözün hareketini sürekli olarak yöneten çizgi bozar. ***A.Ödekan***

ARAD, Agop (1913, Eskişehir-1990, İstanbul)

Türk gazeteci ve ressam.

Canlı renkli figür çalışmalarıyla tanınan Arad, sanat eğitimini Güzel Sanatlar Akademisi'nde (b.MSÜ) Nazmi Ziya GÜRAN, İbrahim ÇALLI ve LÉVY'nin atölyelerinde yapmış, bir süre de Paris'teki Frochot Akademisi'nde METZINGER'in öğrencisi olmuştur. 1940'larda YENİLER GRUBU'nun etkinliklerine katılan sanatçı, *Vatan*, *Akın*, *Şehir* ve *Hakikat-i Tasvir* gazetelerinde, 1960'tan başlayarak da *Cumhuriyet* gazetesinde çalışmıştır. Arad, sanat yaşamı boyunca Yeniler Grubu'nun yöresel, toplumsal ve gerçekçi anlayışını sürdürmüş, bu anlayışı gazete ressamlığının anlatımcı özellikleriyle birleştirmiştir. En çok İstanbul'un çe-

şitli köşelerinden görünümleri, balık tutanları, kıyıda dolaşanları, tekneleri, ağaçları konu olarak işlemiş; bunları ışıklı bir ortamda canlı renklerle betimlemiştir. Sanatçı, 1986'da Gazeteciler Cemiyeti'nin Burhan Felek Basın Hizmet Ödülü'nü almıştır. *Z.Rona*

ARAEOSTYLOS (Gr.*araios*: seyrek, *stylos*: sütun'dan) Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS'un *De Architectura* (*Mimarlık Üzerine On Kitap*, 1990) adlı yapıtında verdiği *intercolumnium* ölçülerine göre, iki SÜTUN arasındaki uzaklığın, sütun çapının üçbuçuk-dört katı olduğu antik TAPINAK tipi. Özellikle ETRÜSK tapınaklarında kullanılmış olduğu belirtilen bu sütun yerleştirme düzeni, Paris'te *Louvre Sarayı*'nın (baş.yks.1190) yapımında da temel alınmıştır.

ARAL, Cihat (1943, İstanbul)
Türk ressam.
İnsan figürünü temel aldığı FİGÜRATİF resimleriyle tanınan Aral, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Resim Bölümü'nü 1969'da bitirdikten sonra 1970-74 arasında Paris'te Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda resim, Uygulamalı Sanatlar Yüksekokulu'nda da vitray üzerine eğitim görmüş, ayrıca taş baskı ve oymabaskı (gravür) çalışmıştır. 1970'lerin ortasından başlayarak TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK anlayışı içinde insancıl değerleri, insan-doğa çelişkilerini ve toplumsal uyanışı tuvallerine yansıtan Aral, 1980'lerde de insan ve insan dramına olan ilgisini yitirmemiş, konusunu yalın figürler ve gerçekçi bir dille işlemiştir. 1983'te ideolojik düşüncelerinden ötürü bir süre tutuklanmış, bu döneminde insanın direncini ve dışarıyla kurduğu bağları, *Göz Altında Temizlik* gibi yapıtlarıyla dile getirmiştir. Sanatçının figür çalışmaları yaşanan olayların genelleştirilmiş bir yansımasıdır. Aral, 1975'te açtığı üçüncü kişisel sergisinden sonra resimlerini uzun süre sergilememiş, dördüncü sergisini 1993'te açmıştır. *Z.Rona*

ARAPKÂRİ = **ARABESK**

ARAPYOLU
OSMANLI döneminin sonlarında, ARABESK bezeme için kullanılan terim.

ARAS = **ÇARŞI**

ARASTA
Farsça, "süslenmiş, donanmış" anlamına gelen arasta/areste ya da Acemce, "sakaf, örtü" anlamına gelen *arastak*'tan türediği sanılmaktadır.
1. Üst örtülü ya da dükkânlarının önü saçaklı ÇARŞI.
2. Çarşılarda aynı tür eşyayı üreten ya da satan dükkânların bulunduğu bölümler.
3. Ordu çarşısı; ordugâhta kurulan seyyar çarşı.

Arastalar, bir büyük CAMİ yanında ya da MEDRESE, İMARET, HAMAM gibi hayır kurumlarıyla birlikte gelir sağlamak amacıyla yaptırılan VAKIF yapılarıdır. Genellikle belirli bir işi yapan esnafın biraraya toplandığı çarşılardır. Tek kollu arastalar sıra halinde, ahşap ya da kâgir, tonozlu iki sıralı ya da tek sıralı dükkânlardan oluşur. Birbirine dik iki koldan oluşan arastalar da vardır. Çarşı esnafının her sabah toplanarak doğru iş yapacaklarına ve kimseyi aldatmayacaklarına ilişkin yemin ettikleri "dua kubbesi", tek kollu arastalarda (ör.Edirne *Selimiye Camisi Arastası*) genellikle ortada, iki kollu olanlardaysa (ör.İstanbul *Yeni Cami Arastası*) kolların kesişme yerinde bulunur. Selatin (sultanlar) KÜLLİYE'lerinde olduğu gibi, vüzera (vezirler) külliyelerinde de arastalar yapılmıştır. *Süleymaniye Külliyesi* (1550-59) medreselerinin yanında yer alan *Tiryaki* ve *Dökmeciler Çarşıları*, Mimar DAVUD AĞA'nın Edirne'deki *Selimiye Camisi Arastası* (16.yy sonu), Sultanahmet'te bugün bir bölümü Mozaik Müzesi olarak kullanılan ve *Sipahi Çarşısı* adıyla bilinen arasta (17.yy), *Mısır Çarşısı* adıyla bilinen *Yeni Cami Arastası* (1663), bir bölümü tümüyle yıkılmış, bir bölümüyse kullanılmaz duruma gelmiş arastalardan günümüze sağlam kalabilmiş örneklerdir. *Yeni Cami Arastası*'nda Eminönü Meydanı ve Bahçekapı yönü girişleri üzerinde ticaret mahkemesi olarak kullanılmak üzere birer mekân tasarlanmıştır. Bu mekânlardan birinde esnafla esnafın, ötekinde de esnafla halkın anlaşmazlıklarının çözümlendiği düşünülmektedir. Yıkılmış ve hiçbir izi kalmamış arastalar arasında *Fatih Külliyesi*'nde (1455-61) yer alan *Haffaflar Çarşısı*, *Kapalıçarşı*'nın Kürkçüler Kapısı dışındaki ünlü *Esir Pazarı* ve Cerrahpaşa'daki, alıcısı ve satıcısı kadın olan *Avrat Pazarı* sayılabilir. Vüzera külliyelerinin arastaları arasında belki de en önemlisi İstanbul'da *Nevşehirli Damat İbrahim Paşa Darülhadisi*'nin (1720), cadde üzerindeki cephesi boyunca karşılıklı iki sıra dükkândan oluşan çarşısıdır. Önlerindeki mermer sütunlar nedeniyle bulunduğu caddeye Direklerarası adını veren bu dükkânların, tramvay yolu yapılırken önce direkleri kaldırılmış, sonra da tümü yıkılmıştır. Geç dönem arastalarından, İstanbul dışında günümüze ulaşmış örnekler arasında Fazıl Ahmed Paşa'nın Vezirköprü'de yaptırdığı arasta yerleşme düzeni açısından değişik bir örnektir: Dükkânlar bedestene bitişik bir avlu çevresinde yer almaktadır. Ayrıca →BEDESTEN; KAPALIÇARŞI.
A.Ödekan

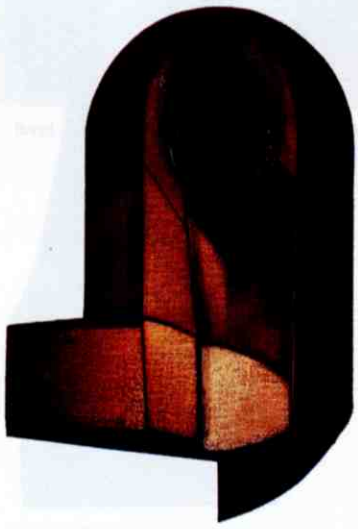
ARASTAK (Acemce)
"Sakaf" ve "örtü" köklerinden geldiği sanılmaktadır. Süslü SAÇAK, TAVAN anlamında kullanılan eski bir mimarlık terimi.

ARAT, Serdar (1955, İstanbul)
Türk ressam.
OSMANLI mimarlığının temel öğelerinden biri olan KEMER'den hareketle alışılmışın dışındaki tuval biçimleri üstüne yaptığı resimler tuval resmini aşarak üç boyutlu nesnelere dönüşür.

1977'de BÜ İdari Bilimler Fakültesi'ni bitirdikten sonra ABD'ye giderek sanat eğitimini 1980-84 arasında New York Eyalet Üniversitesi Güzel Sanatlar Okulu'nda yapan Arat, halen bu üniversitede ders vermektedir. Osmanlı sanatının yetkin bir bireşim olduğuna inanan sanatçı, kemer öğesini, kimi kez altı eğrisel biçimlendirilmiş tuvallerini taçlandırmak için kullanmış, kimi kez de tuvalin üstünü ve altını kemer biçiminde tamamlamıştır. Yapıtlarına zemin olarak tuvalin yanı sıra doğrudan ahşap ya da üstü bakır kaplanmış ahşap kullanmış, bazan da keten üstüne çalışmıştır. Genelde akrilik boyayı yeğleyen sanatçı bakır kaplama zeminlerde de macun katkılı akrilik boyadan yararlanmıştır. Arat'ın bulut, ufuk çizgisi, su ve benzeri imgeleri doğa çıkışlıdır. Bunlar çoğu kez başka şeylere benzemeyecek kadar belirgin, ama izleyicinin imgelem dünyasını genişletecek kadar da çağrışımlara açıktır. Sanatçının bu tutumunun en yetkin örneklerinden biri, 1990 başlarında gerçekleştirdiği ve BÖCKLIN'in *Ölüler Adası* (1880, Metropolitan Sanat Müz., New York) adlı yapıtına göndermeler yapan *Böcklin'in Ardından Ölüler Adası* (1991) gibi bir dizi tuvaldir. Arat'ın tuvalleri biçim, doku ve malzeme çeşitliliğiyle yalın ve dingin bir atmosfer taşımakla birlikte yoğun bir gerilimle yüklüdür. Bu bağlamda imgeleri görsel olarak değil, daha çok içsel duyum yoluyla algılanmaktadır. *Z.Rona*



ARAL, Cihat, *Çöp İnsanları*, 1996, tuval üzerine yağlıboya, 89x116 cm.



ARAT, Serdar, *Sessizliğe*, 1988, karışık teknik, 53,5x37,5 cm.



ARBAŞ, Avni, *Vazo ve Çiçekler*, 1955, tuval üzerine yağlıboya, 64.5x50 cm.

ARAZİ (Ar.*arz:* toprak'tan çoğ.)
İng.*ground*, Fr.*terrain*, Alm.*Grund*.
Yeryüzü parçası; toprak.
Arazi-i âmire: Devlet toprağı.
Arazi-i emiriye/miriye: Beylik toprak.
Arazi-i memlûke: Mülk; timar toprağı.
Arazi-i mevkufe: VAKIF toprağı.
Arazi-i mübareke: Hicaz.
Arazi-i mülkiyye: Hükümet toprağı.

ARBAŞ, Avni (1919, İstanbul)
Türk ressam.
Belirli bir akıma dahil olmadan yaptığı, SOYUT SANAT ile FİGÜRATİF arasında yer alan resimleriyle tanınır.

1940-46 arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde (GSA, b.MSÜ) LÉVY'nin atölyesinde okuduğu yıllarda arkadaşlarıyla YENİLER GRUBU'nun oluşturulmasında çalışmıştır. GSA'dan mezun olduktan sonra Fransız hükümetinin bursunu kazanarak 1947'de Paris'e gitmiştir. Yaşamını uzun yıllar Paris'te sürdüren sanatçı burada pek çok sergi açmış ve soyut sanatı destekleyen *Mayıs Salonu*'nun (*Salon de Mai*) üyesi olmuştur. 1970'lerin sonunda Türkiye'ye dönen Arbaş'ın Türkiye'ye özgü örgeleri işlediği resimlerinde soyutlamalar giderek artsa da sanatçının figüratif anlatıma karşı eğilimi her zaman baskın olmuştur. Tüm resimlerinde ayrıntılar atılmıştır, figürler renk-leke ağırlığı taşır. *Vazo ve Çiçekler* (1955, İRHM) ve *Ağ Toplayan Balıkçılar* (1982) gibi erken çalışmalarından son çalışmalarına değin kişiliğinde dikkati çeken, desen ve renk uyumlarının süreklilik taşımış olmasıdır. Sağlam bir çizgi ya da desen temeli üzerinde renk arama çabası, özellikle 1960'lardan sonra sanatçının üslubunu güçlendirmiştir. Arbaş'a 1991'de PLASTİK SANATLAR DERNEĞİ Onur Belgesi verilmiştir.
0415, 1798. ***E.Dal***

ARBEITSGRUPPE 4 → **AVUSTURYA (Mimarlık, 19. ve 20.yy)**

ARCHER, Leonard Bruce (1922, Londra)
İngiliz endüstri tasarımcısı.
Tasarlama metot, yönetim ve karar kuramlarıyla ilgili araştırmalarıyla daha 1950'lerde, öncülük yaptığı alanda ödüller kazanan Archer, TASARLAMA disiplininin kurulmasında önde gelen kişilerden biridir.

1946-50 arasında Londra'da Şehir Üniversitesi'nden makine mühendisliği diploması almış, 1945-56 arasında önce mühendislik tasarımı alanında alet ve üretim makineleri, daha sonra da yönetim tasarımı yapmıştır. Tasarlamayla ilgili belgelemenin eksik ve niteliksiz olduğunu görerek yöneylem araştırması (*operations research*) tekniklerini, tasarlamada ve yönetimde uygulamaya başlamıştır. Daha 1956'da tasarlama yönetim ve metodu araştırmalarıyla uğraştığı bu konuda, eleştirmenlik ve eğitimcilik yaptığı görülmektedir. Archer, 1960-61'de Batı Almanya'da Ulm Tasarım Yüksekokulu'nda konuk profesörlük yapmıştır. 1961'de araştırma bursu alarak Londra'da Kraliyet Sanat Yüksekokulu'na girmiş, 1964'te birçok dile çevrilmiş olan ilk ve en önemli kitabı *Systematic Method for Designer*'ı (Tasarımcılar İçin Sistemli Metot) yayımlamıştır. 1964'te New York'taki Uluslararası Eğitim Enstitüsü tarafından Kaufman Tasarım Araştırma Ödülü'ne layık görülmüştür. Giderek konusunda yetkinleşen Archer, 1967'de üniversite statüsüne geçen Kraliyet Sanat Yüksekokulu'nda okutman olmuş, 1968'de tasarlama tekniği ve yönetimi konusunda ikinci önemli yapıtı *The Structure of Design Process*'i (Tasarlama Sürecinin Yapısı) hazırlamıştır. Bundan sonra çeşitli ülkelerde konferanslar vermiş, seminerler düzenlemiş, danışmanlık yapmıştır. Metodoloji kapsamı içinde, tasarlama disiplininin bütün alt alanlarında (kamu politikası ilkeleri, tasarlama psikolojisi, tasarlama epistemolojisi, çocuk eğitimi vb) 200 kadar araştırma yürütmüştür. 1976'da hükümet, üniversiteler, tasarım okulları ve çocuk eğitimi düzeyinde "tasarlama eğitimine" yaptığı hizmet ve katkılar dolayısıyla Kraliçe tarafından *Commander of British Empire* (CBE) unvanıyla ödüllendirilmiştir. 1989'da Kraliyet Sanat Yüksekokulu'ndan emekli olan Archer, ABD'de bazı üniversitelerde öğretim ve araştırma etkinliğini sürdürmektedir. ***N.Bayazıt***

ARCHER, Thomas (yks.1668-1743, Londra)
İngiliz mimar.
18.yy başında İNGİLTERE'de, tümüyle BAROK üslupta yapılar gerçekleştiren tek mimar olan Archer, soylu bir ailedendir. Eğitimini Oxford, Trinity College'da tamamladıktan sonra dört yıl süren bir geziye çıkmış, ülkesine 1693'te dönmüştür. 1705'te Kraliçe Anne'in sarayında resmî bir göreve getirilen Archer, 1715'te Newcastle gümrük denetçiliğine başlayana değin mimarlıkla uğraşmıştır. Yeni göreviyle birlikte mimarlığı bırakan Archer'ın yapılarında, 17.yy'ın İtalyan mimarları BERNINI ve BORROMINI'nin etkileri açıkça görülmektedir. Barok'un zengin kıvrımlarını, büyük ölçeğini ve ayrıntı düşkünlüğünü oldukça dolaysız uyguladığı çalışmaları arasında, Derbyshire'da *Chatsworth Evi*'nin kuzey cephesi (1705), Oxfordshire'da *Heythorpe Binası* (yks.1705), Bedfordshire'da Wrest Park'taki bahçe köşkü (1711) ve Surrey'de *Roehampton Evi* (1712) sayılabilir. Ününü üç kilisesine borçludur: Birmingham'daki *St.Philip* (1710-15) ile Londra'daki *St.Paul* (1712-30, Deptford) ve *St.John* (1714-28, Westminster).
1011, 3559. *M.Beykan*

ARCHIGRAM
1960'ta Londra'da biraraya gelen Peter Cook (d.1936), Warren Chalk (d.1927), Ron Herron (d.1930), Denis Crompton (d.1935), Michael Webb (d.1937) ve David Green (d.1938) tarafından kurulan mimarlık grubu. Adını, Cook, Webb ve Green'in 1961'de yayımladıkları *Archigram* adlı dergiden almıştır. Aynı yıl Cook, *South Bank Sanat Merkezi* proje grubunda değişik uzmanlık alanlarında çalışan Herron, Chalk ve Crompton'ı gelecekteki Archigram çalışmalarına katılmak üzere davet etmiş, iki grup bir yıl sonra *Euston İstasyonu*'nun yeniden düzenlenmesi projesinde Theo Crosby'nin yönetiminde biraraya gelmiştir. Archigram, 1963'te felsefesini kristalize ederek Londra Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde *Living City* (Yaşayan Kent) adlı bir sergi düzenlemiştir. Grup üyeleri 1960'lar boyunca, Cook'un *Plug-in City* (Birim Kent; 1964-66) ve *Instant City*'si (Anlık Kent; 1968) ile Herron'ın *Walking City*'si (Yürüyen Kent; 1964) gibi ÜTOPYACI MİMARLIK projeleri geliştirmiş; ayrıca ABD ve İngiltere'de öğretim üyeliği yapmışlardır. 1971'de Monte Carlo'daki uluslararası bir yarışmada kazandıkları *Monte Carlo Eğlence Merkezi* projesini de birlikte hazırlamışlardır. Bu çalışmada ana fikir çok amaçlı kullanım, hareket ve hizmet çeşitliliğiyle değişkenliğe odaklanmıştı. Genellikle proje düzeyinde kalan çalışmalar arasında, grubun ulusal ve uluslararası sergiler için gerçekleştirdiği bazı yapılar da vardır. Archigram, 1970'lerin sonlarında dağılmış, grup üyeleri mimarlık çalışmalarını bağımsız olarak sürdürmüştür.

Archigram'ın Rus YAPIMCILIK akımına ilgisiyle, bir başka Rus akımı olan Nihilizm'e eğilimi arasında çarpıcı bir paralellik vardır. MİMAR'ın çevreyi biçimlendirme gücünü en aza indirmeyi, katılım ve

katkının etkin demokratik etkisini güçlendirip özendirmeyi amaçlayan gruba göre tasarım sorunu iki aşamada gelişmektedir: Gereksinmelerin hiyerarşisi içinde içeriğin ayrıştırılması ve tamamlanmış bir bütün olarak yeniden kurulmuş olan bir dizi kalıbın yeni bakış açısı altında geliştirilerek öneri haline getirilmesi. Archigram'a yöneltilen eleştirilerde, seçilen konuların çoğunun mimarlığın amaç ve olanaklarına ters düştüğü, kullanılan teknolojinin günümüz teknolojisiyle çatıştığı ve binalarda ulaşılmak istenen rafine sonuçlarla ilgisi olmadığı öne sürülmüştür. Archigram'ın, teknolojik ve bilimkurgusal fantezileri çevre ve teknoloji alanındaki gerçekleri yansıtmamış; bir tür sezgisel yaklaşım olarak kabul edilmiştir. Ancak, Archigram kuramının önemli bir etkisi tüketiciyle ilgili üretim ve hizmetlerin gelişip önem kazanması konusunda olmuştur. Genellikle mimari biçime ilişkin estetik kaygıların, kullanıcı aleyhine olmak üzere, tüketim teknolojisinde kendine daha fazla yer bulduğu bir ortamda, hareket ve gelişebilirlik düşüncesinden yola çıkan Archigram, kişisel istek ve gereksinmelere hemen cevap veren, esnek çözümler yoluyla başkalaşıma, değişkenliğe ve kullanıcı seçimine uyum gibi serbestlikler ve kişisel özgürlükler getirmiştir. Bu tür bir çevre yaratma anlayışı, 1960'larda ortaya atılan değişken geometrik uyumlu strüktürler, mobil yaşam araç-gereçleri, kapsül evler ve sökülüp takılabilir/değiştirilebilir mekân ya da araç-gereç tasarımları gibi, Archigram'ın etkilerini taşıyan pek çok yeni projede daha da ileri götürülmüştür. Ayrıca →KİNETİK MİMARLIK.

0824, 0825, 1021. *E.Balkan*

ARCHIPENKO, Alexander (1887, Kiev - 1964, New York)

Rus asıllı ABD'li heykelci.

Uzay bölümlemesine dayalı KÜBİZM anlayışı içinde yarı soyut, kimi zaman da tümüyle soyut yapıtlar vermiş bir sanatçıdır.

Archipenko'nun dedesi bir İKONA ressamıydı. İlk resim ve heykel eğitimini Kiev Sanat Akademisi'nde görmüş, 1906'da Moskova'ya giderek çeşitli grup sergilerine katılmıştır. 1908'deyse Paris'e gitmiş ve Güzel Sanatlar Yüksekokulu'na girmişse de, belirli bir disipline ayak uyduramadığı için birkaç hafta sonra okulu terk etmiştir. Bu yıllarda dönemine göre hayli devrimci sayılabilecek yapıtlar vermiş ve kendini tümüyle yenilikçi bir sanatçı olarak yetiştirmiştir. Erken dönem Paris yapıtları barok anlamda bir DIŞAVURUMCULUK'u yansıtır. 1910'dan sonra, Kübist anlayışa yakınlık duymuş, 1911'den sonraysa bu anlayışı benimsemiştir. İnsan figürlerini konu aldığı heykellerinde, keskin dış çizgiler ve geniş geometrik biçimlerle temelde bir hacim düzenlemesine yönelmiştir. *Kayalıkların Meryem'i* (1912) ve *Boksörler* (1914) bu anlayışla gerçekleştirilmiştir. Archipenko'nun biçimleri rastlantısal olmayan, belirlenmiş bir Kübist kavrayış içinde yer alırlar. Keskin biçimlerin içinde uzay, heykelin kendisini tanımlayan simgesel bir kullanımdadır. 1912'de ALTIN KESİT grubunun kurucuları arasında yer alan Archipenko, rengin heykele yeniden sokulması gerektiği düşüncesindedir. 1913 tarihli *Carrousel Pierrot* adlı yapıtı bu anlayış içinde yapılmıştır. Burada rengi, bir düzlem yanılsaması ve soyut bir doku yaratmak için kullanmıştır. Archipenko, biçimlerin sınırlarının tanımlanmasında içbükey düzlemleri öneren ilk sanatçılardan biridir. Yapıtları, içbükey ve dışbükey düzlem ve biçimlerin karşıtlığıyla oluşmuştur. Bu anlayış 1911 tarihli *Oturan Ana* adlı yapıtında görülebileceği gibi, ileri tarihlerde, örneğin *Uzay ve İçbükeyli Geometrik Figür*'de (1920) daha da geliştirilmiş bir biçimde ortaya çıkar. *Torso* (1914) ve *Saçını Tarayan Kadın*'da(sa (1915) heykel sanatının bir başka önemli sorunu olan "ışık" üzerinde durmuştur. *Saçını Tarayan Kadın*, içbükey ve dışbükey biçimlerle oluşturulmuş; cilalı yüzey her türlü ışık oyunu ve optik yanılsamaya açık kılınmıştır. Bu dönemde yapıtlarını metal bir tabaka önünde sergileyerek, izleyicinin yapıtının önünü ve arkasını eşzamanlı bir biçimde görebilme olanağını geliştirmiştir. 1914'lerden sonra "heykelsi-resim" diye adlandırdığı renkli kabartmalar yapmaya başlayan Archipenko, kullandığı çeşitli gereçlerle saydamlık ya da yansıma gibi heykele özgü olmayan birtakım etkiler yaratmıştır. *Ayna Önündeki Kadın* (1914) adlı yapıtı, dört ayrı cam düzlemle farklı renk lekeleriyle boyanmış ahşabın birarada düzenlenmesinden oluşmuştur. Bunlar, arkada yer alan cilalı metal tabaka üstünde yansımalar yaratırlar.

Masa Üstündeki Kitap ve Vazolu Ölüdoğa'da (1918) olduğu gibi renkli tunç kabartmalarda Kübist anlamda ÖLÜDOĞA'lara da yer vermiş olan Archipenko, 1928'de ABD'ye yerleşmiştir. 1935-36'da Washington Üniversitesi'nde, 1938'de "Yeni Bauhaus"ta (→BAUHAUS) ve 1950'de Kansas Üniversitesi'nde dersler vermiştir. 1946'dan sonra "ışık heykeller" (→IŞIK SANATI) üzerinde deneyler yapmış ve kendi içlerinden aydınlanan pleksiglas yapılar üretmiştir. Ayrıca 1912'de Paris'te, 1921'de Berlin'de, 1937'de Chicago'da ve 1939'da da New York'ta yaşamının sonuna değin hocalık yaptığı kendi özel okulunu açmıştır.

1401, 3019. *U.Tükel*

ARCHITECTS' COLLABORATIVE, The (İng.) = **TAC**

ARCHITECTURE MACHINE GROUP (İng.) = **MİMARLIK MAKİNESİ GRUBU**

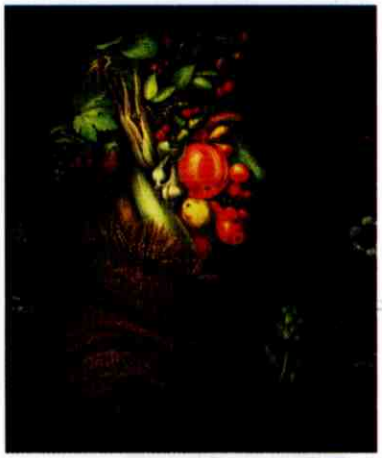
ARCHIZOOM

1960'ların sonunda ürettiği işlevsel olmayan yapıtlarla TASARIM anlayışına yeni değerler kazandıran Floransalı grup. "Aşırı-Duyumcular" (*Supersensualist*) olarak adlandırılan tasarımcılardan oluşur. İnsanların özgürlüklerine kavuşabilmeleri için biçimci kalıpların dışına çıkmaları gerektiğini savunan Archizoom, tasarımlarına yeni simgesel değerler yükleyerek farklı izlenimler elde etmeyi amaçlamıştır. İŞLEV'in alaycı yaklaşımlarla çarpıtıldığı, Pop şarkıcı Bob Dylan portreli "düş yatağı" *Nau fragio di Rose* (1968), "düş yatağı" *Rosa d'Arabia* (1968) ve *Mies İskemlesi* (1968) gibi MOBİLYA örnekleri Post-Modern anlayışı (→POST-MODERNİZM) yansıtsa da, grubun anonim olma çabaları GEÇ MODERNİZM anlayışını da benimsediklerine işaret etmektedir. HOLLEIN'ın yapıtlarından etkilenen Archizoom, kısmen Marksist diyalektiğe ve endüstri sonrası toplumun yaygın değerlerine temellendirdiği ürünlerle yüksek teknolojik olanakları kullanarak endüstriyel üretimin yarattığı tekdüzeliğe karşı çıkmıştır. Andrea Branzi, Pado Deganello, Gilberto Corretti ve Massimo Morrozzi gibi tasarımcılardan oluşan grubun en önemli yapıtlarından *No-Stop City* (Bitmeyen Kent; 1970), kent ve kırın eşit oranlarda yer aldığı bir düzenin dünyanın her yerini kesintisiz kaplamasını önermektedir. Homojen iklim koşullarının sardığı dünyada ırmaklar, yataklar, masalar eşit ve kusursuz bir biçimde dağıtılmıştır. Çalışma, tarihsel bağlantısı bulunmayan standart elemanlar ve 1925'te dondurulmuş teknolojisiyle günün koşullarına ters düşmeyi amaçlamış, yaratılan süpermarket ve park yeri tipolojisiyle alaycı bir anlayışı yansıtmıştır. Anonim kalmayı tercih eden Archizoom, sezgisel yaklaşımlarıyla tasarım tarihinde özgün bir yere sahiptir.

1822, 1824. *E.Erenler*



ARCHIPENKO, Alexander, *Yürüyüş*, 1912, tunç, yük. 67.3 cm.



ARCIMBOLDO, Giuseppe, *Yaz*, 1573, tuval üzerine yağlıboya, 76x63.5 cm.

ARCIMBOLDO, Giuseppe (1537, Milano-1593, Milano)
İtalyan ressam.
Çeşitli doğa öğelerini biraraya getirerek oluşturduğu simgesel GROTESK figür ve portreleriyle tanınmış; döneminde büyük yankılar uyandırmayan bu yapıtlar Gerçeküstücüler'e (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) esin kaynağı olmuş, özellikle DALI, Arcimboldo'nun ilginç yaratılarından etkilenmiştir.

Sanatçının erken dönemiyle ilgili çok az bilgi bulunmaktadır. 1549'da *Milano Katedrali*'nde Azize Katherina'nın yaşamından sahnelerin betimlendiği vitrayların hazırlanmasında babası Biagio'ya yardımcı olmuştur. Ayrıca bazı belgeler, onun Milano'da 1558'e değin birtakım küçük sanat etkinliklerinde bulunduğunu göstermektedir. Daha sonra, Ferraralı II.Ercole d'Este'ye çalışan Flamanlı dokumacılar Jan (etk.1536), Luigi (ö.1580) ve Nicolaus (etk.1536) Carcher için halı desenleri çizmeye başlamıştır. 1562'de Prag'da II.Rudolf'un sarayında çalışmış, üç yıl sonra da Habsburg sarayında İmparator II.Maximilian'ın resmî portrecisi olmuştur. Bu kentte 1587'ye değin kalmış, aynı yıl Milano'ya dönmüştür. Saray ressamı olması nedeniyle, çeşitli festivaller ve maskeli balolar için tasarımlar da yapmış, bunların gerçekleştirilmesini sağlamıştır. Arcimboldo ressam olarak her biri son derece gerçekçi bir yaklaşımla ele alınmış meyve, çiçek, sebze, ot, kitap gibi nesnelerin biraraya getirildiği portreleriyle yetkinliğe ulaşmıştır. Bu yapıtlarındaki görüntü, her şeye karşın yine de tanınır bir insan imgesini vermektedir. Göz, kaş, burun, ağız gibi organlar bu doğal imgelerle tanımlanmış, güçlü ışık-gölge karşıtlıklarıyla düşsel görüntünün etkisi daha da güçlendirilmiştir. *Yaz* (1573, Sanat Tarihi Müz., Viyana) adlı yapıtında, profilden görünen portreyi mevsimine uygun meyve ve sebzelerden oluşturmuştur. Sanatçı, mevsimleri ele aldığı böylesi alegorik (→ALEGORİ) çalışmalarının yanı sıra, aynı anlayışla saray mensuplarının portrelerini de yapmıştır. Dönemin bazı tarihçileri, bu portrelerdeki modellerin açıkça tanınabildiğini ve bunların Habsburg sarayında yorumlanışının büyük bir eğlence kaynağı olduğunu belirtmektedir.

1592'de soyluluk unvanı da alan Arcimboldo, kurgusal bir anlayışla yaklaştığı PORTRE alanında tümüyle düşsel düzenlemelere gitmiş, aynı zamanda bu düzenlemeler yoluyla birtakım alegorik anlatımları da vurgulamıştır.
1369, 3149. *U.Tükel*

ARCOSOLIUM (Lat.*arcus:* kemer, *solium:* mezar'dan)
Antik Çağ'da, yeraltı mezar odalarında ve özellikle ROMA dönemi KATAKOMP'larında, kayaya oyulmuş, üstü kemer biçiminde hücre ya da niş.

ARD-İZLENİMCİLİK (*Post-Impressionisme*)
"Post-Empresyonizm" de denir. 1880'lerin ortasında Fransa'da İZLENİMCİLİK akımı artık belli bir doyum noktasına ulaşmıştı. SEURAT öncülüğünde bir grup sanatçı YENİ-İZLENİMCİLİK'i oluştururken, bir başka grup da yeni arayışlar içine girmişti. Bu ikinci grup sonradan Ard-İzlenimciler adını almıştır. Terim, ilk kez İngiliz eleştirmen R.FRY tarafından 1900'lerin başında CÉZANNE, Van GOGH ve GAUGUIN için kullanılmıştı. Aslında Yeni-İzlenimcilik gibi tam bir akım niteliği taşımayan Ard-İzlenimcilik, daha çok İzlenimcilik sonrası yeni arayışların bir simgesiydi. Temelde İzlenimci renk ve teknikleri yadsımamakla birlikte, İzlenimcilik'in renk ve ışık etkileriyle sınırlanan anlatım biçimlerine karşıydı. Ard-İzlenimciler'in amacı daha özgür bir anlatım diline ulaşmaktı. Bu bağlamda ortak bir üslup oluşturmadan her sanatçı kendi özgün üslubunu bulmak için çalışmıştır. Cézanne doğal biçimlerin yapısal özelliklerini araştırmaya yönelirken, Van Gogh DİVİZYONİZM'in de etkisiyle kıvrımlı renk çizgilerine dönüştürdüğü kırık fırça vuruşlarıyla karmaşık iç dünyasını yansıtıyordu. Gauguin ise doğanın betimlenmesinde düşünce ve düş gücünün önemini vurgulamıştır. İzlenimci kökeni olmayan TOULOUSE-LAUTREC'le REDON da yer yer İzlenimci renkten yararlanarak özgün arayışlar içinde çalışmışlardır. Toulouse-Lautrec resimde bezemesel öğelere ağırlık verirken, Redon çizgisel ve simgeci bir anlatım geliştirmiştir. İzlenimciler'in tersine hiçbir zaman birlikte çalışmayan Ard-İzlenimciler, Fry'ın Londra'da düzenlediği iki büyük sergide birlikte yer almışlardı. "Manet ve Ard-İzlenimciler" adıyla Grafton Galerileri'nde düzenlenen ilk sergide (1910) Seurat ve SIGNAC'ın yapıtlarının yanı sıra Cézanne'ın 21, Gauguin'in 41, Van Gogh'un da 22 yapıtı yer almıştır. 1912'deki ikinci sergideyse Seurat ve Signac yerine PICASSO ve BRAQUE'ın yapıtlarına yer verilmiştir. Ard-İzlenimcilik bir hareket olarak ortaya koyduğu yeniliklerle 20.yy'da modern sanatın temel taşlarından biri olmuştur. *Z.Rona*

ARD-RESSAMCA SOYUTLAMA (*Post-Painterly Abstraction*)
"Boyasal Resim Sonrası Soyutlama" da denir. 1950'lerde Amerika'da yaygınlaşan; hareket, renk ve boya dokusuyla sanatçının iç dünyasını ve yaratma sürecini dolaysız olarak resme aktarmayı amaçlayan SOYUT-DIŞAVURUMCULUK giderek hızını yitirmiş ve daha ölçülü, uyumlu ve dengeli soyut çalışmalara yol açmıştı. 1960'ların ünlü eleştirmeni Clement Greenberg (1909-94), 1959'da ve 60'larda "Yeni Soyutlama" adı altında New York'ta düzenlediği sergilerde bu yeni soyut anlayışın, sert kenarlı geometrik biçimler (→SERT-KENAR) kullanan, duygusal ve rastlantısal olmaktan uzak örneklerini sunmuştu. Temelinde 1920 ve 1930'lar Avrupa'sının GEOMETRİK-SOYUTLAMA'sına yakınlığı olan bu yeni anlayış, yalınlığı; az sayıda öğe içermesi ve çarpıcı renkleriyle ondan da ayrılmakta, Amerikan duyarlılığına özgü bir kesinlik ve akılcılık içermekteydi. 1960'ların ortasına doğru yoğunlaşan bu soyutlama türü giderek MİNİMAL SANAT adı altında toplanmıştır. Başlangıçta Ard-Ressamca Soyutlama tanımı altında sunulan HELD, STELLA, KELLY ve NOLAND, akım yerleşince Minimalist olarak tanınmışlardır. Noland'ın resimleri yalnızca birkaç kalın renk şeridi, Stella'nınkiler düz bir renk alanı üstüne çizilmiş tek renk çizgileri, Kelly'nin tuvalleriyse bir eğri, bir açılı olmak üzere genellikle iki ya da üç biçimden oluşur. 1960'ların başında yine Ard-Ressamca Soyutlama akımı içinde sınıflandırılan REINHARDT tek renkli tuvalleri, POONS tek bir renk üstüne yerleştirdiği ufak elips biçimleri, ALBERS ise iç içe girmiş renkli kareleriyle tanınmıştır. Söz konusu sanatçıların 1960'lar dönemi yapıtlarındaki bu tür arılık, giderek onlara Minimalist adını kazandırmıştır. Ancak Ard-Ressamca Soyutlama, başlangıçta OLITSKI, FRANKENTHALER ve FRANCIS gibi, büyük tuvaller üstüne az sayıda öğeyle çalışan; ancak kesin bir geometriyi ve sert kenarlı renk alanlarını kullanmayan, daha yumuşak ve atmosferik resimler yapan sanatçıları da içeriyordu. Giderek bu tür sanatçılar, RENK ALANI RESMİ akımı içinde yer almıştır. Böylece, başlangıçta Soyut-Dışavurumculuk'un duygusal, gerilimli ve keyfi tavrından ayrılmış yeni, yalın ve arı soyutlamaya verilen Ard-Ressamca Soyutlama adı, sanatçılar arasındaki farklılıklar belirginleştikçe geçersiz olmuş; Minima-

list, Renk Alanı Resmi gibi sınıflandırmalar ortaya çıkmıştır.
1484, 2197, 2926, 3513. ***J.N.Erzen***

ARDA, Fethi (1934, Elazığ - 1996, Bodrum, Muğla)
Türk ressam.
Lekeci bir anlatımla gerçekleştirdiği soyut (→SOYUT SANAT) ve FİGÜRATİF resimleriyle tanınır.

Sanat eğitimini Güzel Sanatlar Akademisi'nde (GSA, b.MSÜ) Zeki KOCAMEMİ atölyesinde yapan ve okulu 1958'de bitiren Arda, 1965-69 arasında aynı kurumda Sabri BERKEL'in asistanlığını yapmıştır. 1966'da Salzburg Yaz Akademisi'nde VEDOVA ile, 1967-68'de de Paris'te Henrg Goetz ile çalışmış, 1969'da GSA'dan ayrılarak Ankara'da Bayındırlık Bakanlığı'nda uzman sanatçı olarak görev almıştır. Arda'nın ilk resimleri Kübist-inşacı (→KÜBİZM; YAPIMCILIK) bir yaklaşımın ürünleridir. 1960-67 arasındaki LİRİK-SOYUTLAMA'cı uygulamalarında 1965'ten başlayarak Dışavurumcu öğelerin de (→DIŞAVURUMCULUK) ortaya çıktığı görülür. 1968'den sonra Arda'nın figüratif resme ağırlık verdiği, ancak soyutlamacı öğeleri de bütünüyle dışlamadığı, "Bodrum Görünümleri" dizisindeki inşacı yaklaşımından anlaşılmaktadır. Arda, yapıtlarında yağlıboya ve pastel kullanmış; manzaralarının yanı sıra çiçek resimleri ve portreler de yapmıştır. 1982'de Türkiye Petrolleri Anonim Ortaklığı'nın düzenlediği 2.Atatürk Resim Yarışması'nda Birincilik Ödülü'nü, 1984'te de Ankara Sanat Kurumu Plastik Sanatlar Ödülü'nü almış, aynı yıl bu kurum tarafından Yılın Sanatçısı seçilmiştir. *Z.Rona*

ARDA, Orhan (1911, Selanik)
Türk mimar ve eğitimci.
Emin ONAT ile birlikte *Anıtkabir*'in mimarlarından biri olarak tanınır.

Arda, 1936'da Yüksek Mühendis Mektebi (b.İTÜ) İnşaat Şubesi'nden birincilikle mezun olmuş, 1938'de E.Onat'ın kürsüsüne asistan olarak atandığı bu kurumun 1945'te üniversiteye dönüşmesiyle Mimarlık Fakültesi bina bilgisi doçenti, 1960'ta da profesör olmuştur. *İlkokul Yapıları* (1961) adlı bir kitabı vardır. 1942'de *Anıtkabir* için açılan uluslararası yarışmaya E.Onat'la birlikte sundukları proje 22'si Türkiye'den, 27'si çeşitli dış ülkelerden toplam 49 proje arasında, Alman Johannes Kruger ve İtalyan Arnoldo Foschini'nin tasarımları ile Birincilik Ödülü'nü paylaşmış; sonuçta, öteki iki önerinin abartılmış bir Doğu üslubu taşıması nedeniyle Onat-Arda tasarımının uygulanmasına karar verilmiştir. Arda, 1944-53 arasında zamanının çoğunu *Anıtkabir* proje ve yapımına hasretmiş, uygulama projelerinin hazırlanması ve 1944'te başlayan inşaatın kontrolü konularında bizzat hizmet vermiştir. *Anıtkabir* işinin yarattığı büyük sorumluluk duygusuyla hiçbir yarışmaya katılmayan ve hiçbir resmi görev almayan Arda, 1953'te *Anıtkabir*'in açılmasından sonra İTÜ'de eğitim çalışmaları üzerinde yoğunlaşmışsa da dört yıl daha kabrin eksiklerinin tamamlanmasıyla uğraşmak zorunda kalmıştır. 1954-55'te Almanya, İsviçre ve İtalya'da mesleki incelemelerde bulunan Arda'nın İstanbul'un çeşitli yerlerinde çok sayıda konut yapısı vardır. 1981'de, üniversitedeki öğretim üyeliği görevinden emekli olmuştur. *M.Kazmaoğlu*

ARDAHAN → **KARS**

ARDIŞIK
Aynı öğenin birbiri ardına gelmesi.

ARDUVAZ (Fr.*ardoise*'dan)
İng.*slate*, Alm.*Schiefer*.
İnce taneli toprağın başkalaşımıyla (metamorfizma) oluşan hafif, yumuşak, siyaha yakın koyu renkli TAŞ; kayağantaş, kayrak. İnce levhalara ayrılabilme özelliği nedeniyle ÇATI'ların örtülmesinde kullanılır. Avrupa'da yaygın olmasına karşın, Türkiye'de uygulaması azdır; daha çok AVLU ve sokak döşemelerinde kullanılmıştır.

AREA (Lat.)
İlk Doğu KİLİSE'lerini çevreleyen ağaçlı AVLU.

AREL, Ruhi = **MEHMET RUHİ**

AREL, Şemsi (1906, İstanbul-1985, İstanbul)
Türk ressam.
HAT sanatından yola çıkarak gerçekleştirdiği geometrik-soyut anlayıştaki (→GEOMETRİK-SOYUTLAMA) yapıtlarıyla tanınmaktadır.

Şemsettin Arel olarak da bilinen sanatçı, ressam MEHMET RUHİ'nin oğludur. İlk resim bilgilerini babasından alan Arel orta eğitimi sırasında gerçekleştirdiği resimleriyle Ankara Halkevi'nde bir sergi açmıştır. 1924'te Sanayi-i Nefise Mektebi'ne (s.GSA, b.MSÜ) girmiş ve İbrahim ÇALLI'nın öğrencisi olmuştur. Bu dönemde figür ve manzara çalışmalarına ağırlık veren sanatçı 1929'da mezun olmuş ve Harp Akademisi Film Merkezi'ne ressam olarak atanmıştır. 1939-40'ta Erzincan, 1940'tan sonra da bir süre Konya askeri liselerinde, 1945'ten sonra da İstanbul Kuleli Askeri Lisesi'nde resim öğretmenliği yapmıştır. Anadolu'nun çeşitli köşelerinde bulunduğu bu yıllar içinde İzlenimci anlayışta (→İZLENİMCİLİK) çalışan sanatçı, 1944'te Konya'da bu yapıtlarından oluşan bir sergi açmıştır. 1949'da İstanbul Deniz Astsubay Okulu'na resim öğretmeni olarak atanmış, aynı yıl sanat bilgi ve becerisini geliştirmesi için Paris'e gönderilmiştir. Burada LHOTE, LÉGER ve METZINGER'in özel atölyelerinde çalışan Arel, 1950'de Türkiye'ye dönmüş ve 1951'de eşi Maide Arel'le birlikte Fransız Konsolosluğu'nda bir sergi düzenlemiştir. 1950'lerden başlayarak Lhote'un etkisi altında KÜBİZM'e yönelerek geometrik düzenlemeler gerçekleştirmiştir. 1954'te Hollanda, Belçika, İtalya ve Fransa'da resim çalışmış, çeşitli müze ve galerilerde incelemeler yapmıştır. 1955-56'da TBMM tarafından yeni meclis binasına konulmak üzere açılan Vilayet Tabloları yarışması çerçevesinde bir süre Hatay'da kalan Arel, 1955-59 arasında Cevat DERELİ ve Cemal TOLLU'yla birlikte İstanbul'daki Askeri Müze'de tablo onarımı üzerine çalışmıştır. 1950'lerin sonlarına doğru Kübizm etkili geometrik anlayış yerini, daha soyut, özellikle de hat sanatı etkili bir stilizasyona bırakmıştır. Arel bu yapıtlarında değişik tonlardaki geometrik düzlemler üstünde Arap harflerini çağrıştıran düz ve eğrisel çizgilere yer vermiştir. Şemsi Arel, belli bir akıma bağlı kalmadan çalışmış bir sanatçıdır. *N.Arslan*

ARENA (Lat.)
Latince'de "kum" anlamına gelir.
1. Antik Çağ'da, AMFİTİYATRO, STADİON, HİPODROM, CIRCUS gibi gösteri yapılarının, izleyici oturma yerleriyle çevrili, yarışmaların, gladyatör dövüşlerinin yapıldığı, kum serili orta düzlüğü.
2. Genel olarak, açık havada, halka açık yarışmaların, gösterilerin yapıldığı yapı.
Çizim →STADİON

ARENATO (İt.) → **FRESK**

AREOSİSTİL (Fr.*aréosystyle*'den)
17.yy'da Fransız kuramcı PERRAULT'nun, Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS'un *De Architectura* (*Mimarlık Üzerine On Kitap*, 1990) adlı yapıtında verdiği *intercolumnium* (sütunlar arası uzaklık) öl-



ARDA, Fethi, *Peyzaj*, 1967, tuval üzerine yağlıboya, 146x97 cm.



AREL, Şemsi, *kompozisyon*, 1957, kağıt üzerine kurukalem, 9x14 cm.



ARİŞ, Koray, *İsimsiz*, kösele, 46x28x7 cm.

çülerine ek olarak önerdiği SÜTUN yerleştirme düzeni. ARAEOSTYLOS ve SYSTYLOS düzenlerinin birarada kullanıldığı bu tipte, sütun eksenleri arasındaki açıklıkları, ardışık olarak birbirini izleyen, iki sütun çapı ve üçbuçuk-dört sütun çapı belirler.

AREOSTİL = **ARAEOSTYLOS**

ARGAÇ = **ATKI**

ARICCIO (İt.)
Fresk resminde duvara ilk kat olarak sürülen kireçkum karışımı kaba sıva (→FRESK).

ARIKİL
PORSELEN yapımında kullanılan beyaz KİL; kaolin.

ARIŞ = **ÇÖZGÜ**

ARITMACILIK = **PÜRİZM**

ARİDİKES (Korinthoslu) (MÖ 7.yy)
Yunan ressam.
Antik Çağ sanatında genellikle VAZO RESMİ'nde karşılaşılan, figürlerin yanlarında adları yazılı anatomik ayrıntılarını belirginleştirmek için kullanılmış çizgisel ve tek renkli bir tekniğin uygulayıcısı olarak bilinmektedir. *M.Beykan*

ARİSTEİDES (Thebaili Genç) (MÖ 4.yy'ın son yarısı)
Yunan ressam.
Ressam NİKOMAKHOS'un oğlu (ya da kardeşi) ve büyük olasılıkla da Aristeides'in (MÖ 4.yy'ın 1.yarısı) yeğeni olan sanatçının yapıtları, ad benzerliği sonucu kaynaklarda amcasınınkilerle karışmıştır. Her iki Aristeides'e de ait olabilecek yapıtlar arasında Thebai'de *Yaralı Ana ve Çocuk*, *Quadriga*'lar, Elateia'nın Manon Tiranlığı için *Persler'in Savaşı*, *Avcılar*, *Dua Eden Kadın*, *Can Çekişen Genç Kız*, *Oyuncu ve Erkek Çocuk*, lir çalmasını öğreten *Yaşlı Adam*, *Dionysos*, *Hasta Adam*, Epikuros'un öğrencisi Leontion'un portresi ve pornografik konularda resimler sayılmaktadır. *M.Beykan*

ARİSTODEMOS (MÖ 4.yy)
Yunan heykelci.
Günümüze imzasını taşıyan birkaç kaide kalmış bulunan sanatçının Suriye kralı I.Selevkos Nikator'un (hd.MÖ 305-281) ve Yunan yazar Aesop'un (MÖ yks.620-560) büstleri ile atlet ve sürücü heykelleri yaptığı bilinmektedir. Herculaneum'da (İt.) bulunan tunç baş Aristodemos'un Selevkos büstü sanılmışsa da, ünlü heykelci LYSİPPOS'un da bir Selevkos büstü yapmış olduğu bilindiğinden kesin tanımlanamamıştır. *M.Beykan*

ARİSTOGEİTON ve HYPATODOROS (Thebaili) (MÖ 5.yy ortası)
Yunan heykelciler.
Delphoi'da çalıştıkları bilinen sanatçıların ortak yapıtları arasında, bu kentte MÖ 460 ya da 456'daki Oinoe yengisi onuruna Argiveliler'in adak olarak yaptırdıkları ve bugüne kaidesinden parçalar kalmış olan *Thebai'ye Karşı Yediler Anıtı* ile yks.445'te bir Orkhomenoslu tarafından yaptırılan adak heykelini taşıyan yazıtlı bir kaide sayılmaktadır. Ayrıca Hypatodoros'un Alipheira'da (Arkadia, Yun.) bir *Athena* heykeli bulunduğu söylenmektedir. *M.Beykan*

ARİSTOKLES (MÖ 6.yy sonu)
Yunan heykelci.
Attika kökenli olduğu sanılan sanatçının bilinen yapıtları, bugün Atina Ulusal Müzesi'nde sergilenen yazıtlı *Aristion Steli* ve Attika'da bulunmuş yazıtlı iki kaidedir. *M.Beykan*

ARİSTOKLES (Sikyonlu) (MÖ 6.-5.yy'lar arası)
Yunan heykelci.
Heykelci KANAKHOS'un kardeşi, bir olasılıkla Kleoitas'ın da babası olarak bilinen sanatçı, *Üç Musa* heykel grubunda lir çalan Musa'yı yapmıştır. Aynı grubun öteki iki heykeli Argoslu (H)AGELADAS ve Kanakhos'un yapıtlarıdır. *M.Beykan*

ARİSTOLAOS (Sikyonlu) (MÖ 4.yy'ın son yarısı)
Yunan ressam.
Attika'da çalıştığı bilinen sanatçı, ressam PAUSİAS'ın oğlu ve öğrencisidir. Kaynaklarda adı geçen yapıtları *Medea*, *Virtus*, *Theseus*, *Imago atticae plebis*, *İneklerin Kurban Edilmesi*, *Perikles* ve *Epaminondas*'ın portreleridir. *M.Beykan*

ARİSTOPHON (Thasoslu) (MÖ 5.yy'ın ilk yarısı)
Yunan ressam.
Thasoslu ressam AGLAOPHON'un oğlu ve öğrencisi, POLYGNOTOS'un kardeşi ve bir olasılıkla da Genç AGLAOPHON'un babası olan sanatçının kaynaklardan bilinen yapıtları, Astypalaia'nın yardım ettiği *Ankaios*; Priamos, Helene ve Odysseus'un da bulunduğu çok figürlü bir tablo ve *Philoktetes*'tir. Ayrıca Nemealılar'ın taç giydirdiği *Alkibiades*'i ve *İlioupersis*'i de onun yaptığı ileri sürülmektedir. *M.Beykan*

ARİŞ, Koray (1944, Adana)
Türk heykelci.
Kösele ve ahşapla gerçekleştirdiği soyut heykelleriyle tanınır.

Sanat eğitimini 1963-68 arasında Güzel Sanatlar Akademisi (GSA, b.MSÜ) Heykel Bölümü'nde Şadi ÇALIK atölyesinde yapan sanatçı bu yıllarda figüratif yönü ağır basan heykeller gerçekleştirmiştir. 1967'de Uluslararası Evrensel Barış Şenliği'nde heykel dalında İkincilik Ödülü'nü kazanmıştır. 1969'da Avrupa sınavını kazanarak İtalya'ya giden sanatçı, Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nde Emilio Greco'nun öğrencisi olmuş, heykel eğitiminin yanı sıra 1970-71'de aynı okulun Dekoratif Sanatlar Bölümü'nde mekân, renk ve biçim üzerine çalışmış, 1972'de Roberto Triano Arenas'ın yönetmenliğinde çekilen *Giovanni D'Arco 7* adlı televizyon filminin kostümlerini hazırlamıştır. 1972'de Roma'da, 1973'te Floransa'da birer kişisel sergi düzenlemiştir. 1974'te Türkiye'ye dönen Ariş, 1975'te İDGSA'ya (e.GSA) temel sanat asistanı olarak atanmış, 1977'de bu görevinden ayrılarak çalışmalarını Çatalca'daki özel atölyesinde serbest olarak sürdürmeye başlamıştır. Ariş, İtalya'da kaldığı süre içinde soyuta yönelerek, doğadan kaynaklanan soyut yapıtlar üretmiştir. Büyük boyutta olan bu yapıtları ağaç, çiçek, yaprak gibi doğal biçimleri çağrıştırmaktadır. Gene aynı yıllarda değişik malzemelerle, özellikle köseleyle çalışmaya başlamıştır. Sanatçı, çoğu kez köseleyi ahşap malzemeyle birleştirerek plastik yanı güçlü heykeller gerçekleştirmiştir. Kösele ve ahşabın yanı sıra alçı, taş ve tunçla da çalışmıştır. Son dönem (1990'ların başı) yapıtlarında kösele ile metali (kurşun) birlikte kullanmış, köseleyle biçimlendirdiği simetrik, durağan ve kütlesel soyut figürleri yer yer kurşun varaklarla kaplamıştır. 1975'te Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Başarı, 1985'te de ENKA Heykel Yarışması'nda Birincilik ödüllerini alan Ariş, 1987'de Ankara Sanat Kurumu tarafından heykel dalında Yılın Sanatçısı seçilmiştir. *N.Arslan*

ARİŞE
Yerel dilde tavana asılı ya da yüksekçe KEREVET.

ARKAD (Lat.*arcus:* yay'dan Fr.*arcade*) İng.*arcade*, Alm.*Arkade*.
AYAK ya da SÜTUN'larla taşınan KEMER dizisi; REVAK. Sütun ya da ayak araları duvarla kapatıldığında "sağır/kör arkad"; taşıyıcıların düz kirişlerle bağlanması durumunda KOLONAD adını alır.

ARKAİK (Gr.*arkhe:* eski, başlangıç'tan) İng.*archaic*, Fr.*archaïque*, Alm.*archaisch*.
Daha incelmiş bir olgunluk dönemine ulaştığı bilinen bir sanat üslubunun ilk evreleri için kullanılan terim. Arkaik yapıtların ilkelliği, ilerideki yetkin çözümlerin habercisi olan araştırma güdüsünün ve anlatım içtenliğinin izlerini taşır. Genel olarak arkaik, bir ÜSLUP'un, bir sanat geleneğinin klasik döneminden öncesine ait olan anlamındadır. Özel olarak, Antik YUNAN tarihinin en erken dönemi, yani MÖ 7. ve 6.yy'lar için kullanılır.
Arkaik Gülümseme: Antik Yunan sanatının Arkaik Dönem'inde, özellikle MÖ 6.yy'ın ikinci çeyreğinde yapılan heykellerin yüzlerinde, ağzın hafifçe yukarı kıvrılan bir eğri biçiminde işlenmesiyle ortaya çıkan gülümseme etkisi. Değişik açıklama çabalarından bazılarına göre bu etki, ağız eğrisini, başın henüz kütleselliğini koruyan biçimine uydurmada heykelcilerin çektiği teknik zorluktan kaynaklanır. Yontma tekniğinin gelişmesi ve başın kütlesel niteliğinin kaybolmasıyla arkaik gülümseme, yerini daha düz, daha ciddi bir ağız ifadesine bırakmıştır. *E.Özden*

ARKAN, Abdurrahman Seyfi (1903, İstanbul-1966, İstanbul)
Türk mimar.
CUMHURİYET DÖNEMİ mimarlığının önde gelen adlarından biri ve Türkiye'de 1930-40 arasında egemen olan MODERN MİMARLIK anlayışının en tanınmış ve başarılı temsilcisidir.

Arkan, mimarlık eğitimini GSA (b.MSÜ) Mimarlık Bölümü'nde yapmış, 1927'de Vedat TEK'in atölyesinden birincilikle mezun olmuştur. Devlet sınavını kazanarak gittiği Almanya'da Berlin Teknik Yüksekokulu'nda POELZIG'in atölyesine ve seminerlerine katılmış, aynı zamanda Poelzig'in özel bürosunda çalışmıştır. 1933'te Türkiye'ye dönen Arkan, aynı yıl GSA'nın Şehircilik Atölyesi öğretmenliğine atanmıştır. Yaşamının sonuna değin sürdürdüğü öğretim görevinin yanı sıra çok sayıda önemli projenin müellifi ve uygulayıcısı olmuştur. Mimarlık mesleğine, 1933'te Ankara, Çankaya'da *Hariciye Köşkü* sınırlı yarışması Birincilik Ödülü'yle başlayan Arkan, bir yıl sonra İstanbul, *Florya Cumhurbaşkanlığı Deniz Köşkü* için açılan yarışmayı da kazanmış, daha sonra Atatürk'ün ilgi ve isteği üzerine öteki Cumhurbaşkanlığı yapılarını da projelendirerek Florya'da *Umumi Kâtiplik Köşkü*'nü (1935-36), Ankara'da *Yaverlik* ve *Dahiliye Vekâleti Köşkleri*'yle (1935-36) Çankaya'daki *Hariciye Köşkü*'nü (1934-36) gerçekleştirmiştir. "Atatürk'ün mimarı" olarak tanınmasını sağlayan bu çalışmaları dışında, Arkan'ın çok sayıdaki proje ve uygulamaları arasında en tanınmış olanları başta *Belediye Bankası Genel Müdürlüğü* (b.İller Bankası; 1935-37, Ankara), *Üçler* ya da *İ.Galip Fesçi Apartmanı* (1934-35, Ayaspaşa, İstanbul), *TC Tahran Büyükelçiliği* (1937) ve *Çemberlitaş Palas* (1938, İstanbul) olmak üzere, Türk Ticaret ve Osmanlı Bankaları'nın birçok şube binası (1949-55 arasında), İzmir Uluslararası Fuarı'nda *Sümerbank Pavyonları* (1937, 1944), Zonguldak'ta Kozlu ve Üzülmez'de işçi mahalleleri ve sosyal tesisleri (1934-36), İstanbul'da elektrik santralları ve transformatör binaları (1943-47), çok sayıda apartman ve özellikle tek evler, spor ve dinlenme tesisleridir. İşçi mahalleleri ve sosyal tesisleri, teras örtülü, az açıklıklı, işlevsel, ucuz ve minimum alan etüdlerine dayanan tasarımlardır ve bu alanda Türkiye'deki ilk örnekler arasında yer almaktadır. Ayrıca, Arkan'ın imar planı çalışmaları da bulunmaktadır.

Dışavurumcu mimarlığın (→DIŞAVURUMCULUK) önde gelen adlarından biri olan Poelzig'in öğrencisi olmasına karşın Arkan'da, özellikle de mimarlığının ilk yıllarında, Dışavurumcu tasarıma karşı ölçülü bir tutum görülmektedir. Nitekim Türkiye'deki ilk uygulaması *Dr.İhsan Sami Evi* (1933, Suadiye, İstanbul), yapıyı zeminden yükselten ayaklar üstünde bir LE CORBUSIER uyarlamasıdır. *Çankaya* ve *Florya Köşkleri* farklı işlev bölümlerini birleştiren parçalı planları, düz duvar yüzeyleri, geniş camlarıyla BAUHAUS etkileri taşıyan çalışmalardır. Pürist anlatıma (→PÜRİZM) uygun olarak da görünüşte yalın ve gösterişsiz, aslındaysa seçkin ve özenlidirler. Arkan'ın Dışavurumcu tasarıma yakınlaşması ilk olarak *Ayhan Apartmanı*'nda (1935, Taksim, İstanbul) görülür. Yine de, bir köşe arsasını yuvarlak dönüşlerle değerlendiren mimar, elde edebileceği Dışavurumcu plastiği cephelerde kullandığı dikdörtgen panolarla dondurmuştur. Arkan'ın bu yıllardaki en tanınmış yapıtı, 1935'te bir yarışma nedeniyle projelendirdiği, bugünkü adıyla *İller Bankası Genel Müdürlüğü Binası*'dır. Banka, akılcı mimarlığın tasarım ilkeleriyle Dışavurumcu biçim öğelerinin özenli bir bileşimini sunmaktadır. Ankara'da, tasarımını yaptığı ama gerçekleştirilmeyen 900 kişilik sinema projesiyse (1936) tam daire planı ve eğrisel çizgileriyle, fuayenin saydam cephesinden görülen merdivenlerin yükselen eğrisiyle, Arkan mimarlığının Dışavurumcu eğiliminin daha ileri bir noktasını belirtmektedir. 1930'ların sonunda Türk mimarlığında yerel/ulusal yönelimlerin başladığı dönemde Arkan'ın çağdaşlarından farklı kaynaklara yöneldiği görülür. *Salih Bozok Villası* (1939, Suadiye, İstanbul) çift saçaklarla vurgulanan örtüsü, cephelerin bölümlenişi, pencerelerin konumu ve iki kat yüksekliğindeki kolonların gerisine çekilmiş gölgeli teraslarıyla WRIGHT'ın erken dönemini çağrıştıran bir anlayışı yansıtmaktadır. *Kadıköy* ve *Beyazıt Transformatör Binaları*'nda (1945-46) bu eğilim daha da belirgindir.

Kişisel sorunlarına da bağlı olarak, Arkan'ın mimarlığında 1950'lerden sonra ciddi bir nitelik kaybı gözlenmektedir. Parlak başladığı meslek yaşamı sıradan çalışmalarla sonlanmıştır. Ancak, mimarlığının seçkinleştiği 1930-50 arasının ürünlerine göre değerlendirilirse Arkan, kendine özgü kişisel bir çizgisi ve tutarlılığı olan yetenekli bir meslek adamı ve Cumhuriyet'in ilk mimar kuşağının seçkin öncülerinden biridir.
0106, 0218, 0334, 1529, 2913, 3274. ***A.Batur***



ARKAN, Abdurrahman Seyfi, *Florya Cumhurbaşkanlığı Deniz Köşkü*, tas.1934, İstanbul.

ARKEOLOJİ (Gr.*archaios:* eski, *logos:* söz'den *archaiologeia*)
İng.*archaeology*, Fr.*archéologie*, Alm.*Archäologie*.
"Eski çağlar, geçmiş olaylar bilgisi" anlamına gelen *archaiologia*, ünlü tarihçi Thukydides'in (MÖ 5.yy'ın 2.yarısı) *Peloponnesoslular'la Atinalılar'ın Savaşı* (2 c., 1950-58) adlı yapıtında "ön olaylar" anlamında kullanılmaktadır; Halikarnassoslu Dionysios'un (yks.MÖ 1.yy) *Romaike Archaiologika* başlıklı kitabındaysa "tarih"le eşanlamlıdır. 19.yy'dan bu yana öncelikle Antik Çağ sanatı tarihine ilişkin bir kavram olarak görülürken (ilk kez Jacques Spon'un Yunanistan'a yaptığı geziyle ilgili *Miscellanea eruditae antiquitatis* (1685) başlıklı yayınında kullandığı anlamda), günümüzde "insanlığın maddi ürünlerinin kalıntılarını inceleyen tarih bilimi" olarak tanımlanmaktadır.

Yazı öncesi çağlar ve/veya yazısız kültürler içinde-

ki toplumların geçmişinin belirlenmesi, genel olarak yalnızca insanın maddi ürün kalıntılarına dayanmaktadır (→PREHİSTORYA). Tarihi çağların, yazı sahibi kültürlerin geçmişinin yeniden kazanılmasıysa büyük ölçüde yazılı belge ve kaynaklar yardımıyla gerçekleşmektedir; öte yandan tarihi çağların erken dönemlerinden kalan kaynak zayıflığı ya da ele alınmış konuların türü dolayısıyla ifade güçsüzlüğü, arkeolojik belgeyi bu dönemler için de temel veri durumuna getirmektedir. Yazılı belgelerin nicelik ve nitelikleri bir sınırı aştıktan sonra, arkeolojik kalıntının tarih için (ör.Avrupa ortaçağı, yakın çağlar) anlatım gücü azalmaktadır; maddi kalıntı artık "arkeoloji" disiplini dışındaki alanların (sanat tarihi, teknoloji tarihi) konuları durumundadır. Modern tanımlama arkeoloji biliminin günümüze değin geçirdiği evrimin son aşamasını yansıtmaktadır. Böyle bir tanımın kapsamı salt sanat yapıtını aşarak, her türlü maddi kalıntıyı ilgi çerçevesi içinde gördüğü gibi, bilimin zaman ve mekân sınırlarını da genişletmiştir: Zaman, insanlık tarihinin bütünüyle özdeşleşebilirken, ilgi mekânı, başlangıçta bağlı olduğu Akdeniz Antikitesi'nin coğrafi sınırlarının bağlayıcılığından çıkmıştır. Süregelen kavram tartışmalarına karşın, günümüzde yeryüzünün her yöresinde yaşamış insanın maddi kültür kalıntılarını inceleyen tarih biliminin "arkeoloji" başlığını taşıyabildiği görülmektedir. Bu geniş çerçeve içinde, zorunlu olarak, "arkeoloji" sözcüğünün yanına disiplinin uzmanlık alanlarını yakından belirten, zaman, mekân ve/veya kültüre ilişkin bir tamlayıcı eklenmektedir: "Ortaçağ arkeolojisi", "Önasya arkeolojisi", "Klasik arkeoloji" gibi.

"Arkeolojiler":

Batı insanının çevresindeki tarihi mirasla ilgilenmesinin RÖNESANS'la birlikte bilimselleşme yoluna girmesi, 18.yy'da da ilk sistematiğinin kurulması, öncelikle Antik Çağ (YUNAN ve ROMA) yapıtları üzerinde gerçekleştirilmiştir. Alman arkeolog Adolf Furtwängler'in (1853-1907), "Arkeoloji, antik sanatın tarihinden başka bir şey değildir" sözüyle de belirtildiği gibi, başlangıçta yalnızca antik sanatın tarihini inceleyen ve arkeoloji başlığını ilk taşıyan disiplin günümüzde genellikle "Klasik arkeoloji" biçiminde anılarak kültür ve coğrafi bağlamı belirtilmektedir. Yunanistan, Anadolu ve İtalya gibi Klasik dünyanın çekirdek yöreleri yanında, Makedonya kralı Büyük İskender'den (hd.MÖ 336-323) sonra kurulan Helenistik krallıklarla Roma Cumhuriyeti ve İmparatorluğu'nun bütün yayılma alanları Klasik arkeolojinin araştırma çerçevesi içindedir. Bu sınırların dışında kalan komşu yöreler kültür ilişkileri dolayısıyla aynı kapsamda incelenebilmektedir: Örneğin, MÖ 5.yy'da İONİA'lı ustaların Persepolis ve Pasargadae'deki (Pasargad) etkinlikleri; GEÇ ANTİK ve SASANİ sanatlarındaki paralellikler gibi. Disiplinin zaman sınırlarındaki belirsizlikleri, geniş coğrafi mekânda farklı gelişmeler yaratmaktadır. Çekirdek bölge yerleşmelerinde preve protohistorik (→PROTOHİSTORYA) çağlarla Antik Çağ katları arasındaki giriftlik ve kültür süreklilikleri dolayısıyla MİNOS (MÖ 3.bin) ve MİKEN (MÖ 2.bin) araştırmalarına Klasik arkeoloji sahip çıkmaktadır. Öte yandan antik geleneğin en geç yankıları sayılan *Kubbet-üs-Sahra* (Kubbat-al-Şahra) mozaikleri (691) ve Aachen'daki *Saray Şapeli*'nin tunç parmaklıkları (795-810) alt zaman sınırının uzantılarını örneklemektedir.

"Erken Hıristiyan arkeolojisi", başlangıçtaki teolojik ilgilerden kaynaklanan din içerikli özel ve sınırlı çerçevesini disiplininin evrim sürecinde aşmış, günümüzde din tarihine yardımcılıktan çıkarak bağımsız bir bilim dalı olmuştur. İlgi alanı, Klasik kültürün son aşaması olan Geç Antik dönemin zaman ve mekân kapsamıyla özdeştir; Hıristiyanlık'ın *Imperium Romanum* sınırlarını aşarak yayıldığı çevre yöreler de, Sasani egemenliğindeki Nasturilik gibi, aynı çerçevede kabul edilmektedir. ERKEN HIRİSTİYAN sanatının pagan ve Yahudi kökenlerinin yanı sıra, her zaman var olan ama sesini yükseltmeyen ve Geç Antik dönemde hareketlenen yöresel özellikler (ör.Kopt sanatı →MISIR; Kuzey MEZOPOTAMYA sanatı) ve "halk sanatı", biçimlenmelerde yeni etkenler olmuştur. Dolayısıyla Erken Hıristiyan arkeolojisi, en yoğun ideoloji yüklü temalarını bile, biçim ve içerik açısından ele alırken, Geç Antik kültürün bütünü içinde profan ve pagan sanatla birlikte değerlendirmektedir. Bu nedenle de günümüzde disiplinin başlığını din bağlamından çıkararak "Geç Antik arkeolojisi" biçiminde adlandırma eğilimi artmaktadır.

Batı kültürünün Yahudi-Hıristiyan kökenlerini belgeleme çabaları "Önasya arkeolojisi"nin başlangıç dürtüsü olmuştur. Tevrat ve İncil araştırmalarının ilk faaliyet yöresi, Filistin'de yoğunlaşmışken, aynı ilgi 19.yy'da önce Fırat-Dicle havzasına, daha sonraları Suriye'ye yönelmiştir. HİTİT başkenti Hattuşa'nın BOĞAZKÖY'de ortaya çıkmasıyla (ilk kazı 1906'da) Anadolu da Önasya arkeolojisinin çerçevesi içine katılmıştır. Bölgenin prehistoryası MÖ 10 bine değin inerken, MEZOPOTAMYA'da yazının kullanılışı oldukça erkendir (yks.MÖ 3000). Buna karşın Sümer-Akad dillerinin çözülüşüne değin Mezopotamya araştırmaları, prehistorik mekânda çalışma karakteri göstermiştir; günümüzde de bölgenin yazı öncesi ve tarihi çağlarının arkeolojisinin bir bütün olarak ele alındığı gözlemlenmektedir.

Napoléon, ordularıyla Mısır'a girerken Büyük İskender'den öykünerek beraberinde getirdiği bilim adamlarından oluşan bir komisyonu Eski MISIR Antikitesi'ni incelemekle görevlendirmiştir (1707-1801). Komisyon üyelerinin hazırladıkları anıt katalogları, Avrupa'da mimarlık üsluplarını etkileyecek yankılar yaratmıştır. O günden bu yana Eski Mısır'ın yazısı, tarihi, edebiyatı ve kültürü, kazma-küreğin de katkısıyla, yakından tanınır duruma ulaşmıştır. "Mısır arkeolojisi"nin yazılı çağları Mezopotamya'nınkiyle eşzamanlıdır. Büyük İskender'in ya da en geç Roma'nın bölgede egemenliğiyse alt zaman sınırını belirler.

Modern İran'ın coğrafi sınırlarının dışına taşan İRAN kültürünün erken katları çoğunlukla "Önasya arkeolojisi" bağlamında ele alınmaktadır. Geç dönemler (Med, Ahameniş, Selevkos, Part, Sasani dönemleri) ayrı uzmanlık dalları oluşturmakta ve zaman zaman "İran arkeolojisi" başlığı altında toplandığı görülmektedir. Klasik, Erken Hıristiyan ve İSLAM arkeolojileri de anılan dönemlerle kültür ortaklıklarına dayanarak bu alana ilgilerini yöneltmişlerdir.

Çalışmalarını yoğun alan araştırmaları ve kazılarla elde edilen verilere dayandıran sanat tarihi disiplininin bazı dallarının "arkeoloji" başlığı altında anıldığı sıkça görülmektedir; Geç Antik-Erken Hıristiyan kültürünün Batı'daki uzantısı (yks.900'e değin) üzerinde uzmanlaşmalar "erken ortaçağ arkeolojisi" (Almanya, İtalya'da) ya da "ortaçağ arkeolojisi" (Fransa'da) adıyla üniversite kürsüleri, araştırma enstitüleri ve kongreler gibi kurumlaşmalar doğurmuştur. Bağımsız üniversite disiplini olmamakla birlikte, alan çalışmalarında somutlaşan "İslam arkeolojisi"nin Anadolu, Önasya, ORTA ASYA ve Kuzey Afrika'da İslam'ın erken dönemleriyle (7.-15.yy) ilgili çalışmaları, Geç Antik ve İslam dışı ortaçağ için de önem taşımaktadır. Akdeniz çevresi arkeolojik araştırmalarının uluslararası niteliğine karşılık Eskidünya'nın başka yörelerindeki

çalışmalar daha kısıtlı ilgilere hedef olmuştur. ÇİN ve JAPONYA gibi Uzakdoğu ülkelerinde, özellikle 20.yy'ın ortalarından beri sürdürülen yoğun araştırmalar, daha çok bu ülkelerin kendi kurumları tarafından yürütülmektedir.

"Amerika arkeolojisi" her iki kıta parçasında yazısız kültür katlarıyla ilişkidedir. Tarihi dayanakların bulunmaması tamamen prehistorya yöntemleriyle çalışma zorunluluğunu getirmiştir. Buluntu yorumlamalarına günümüzde yaşayan benzer düzeydeki topluluklardan gözlem ve karşılaştırmalarla yaklaşılmakta, antropoloji kuram ve yöntemleri benimsenmektedir. Amerikan literatüründe kullanılan "antropolojik arkeoloji", "antropoloji eğitimli arkeolog" deyimleri, bu antropolojik yönün gücünü yansıtmaktadır. Kuzey Amerika arkeolojisinde yakın çağlarla (16.-19.yy) ilgili alan araştırmaları "tarihi arkeoloji" (*historical archaeology*) başlığını taşımakta; bu kavramla Kristof Kolomb öncesi dönemin arkeolojisine göre farklılık vurgulanmaktadır (→AMERİKA KÜLTÜRLERİ). Her iki disiplin de arkeoloji bilimine kuram ve yöntem açısından zenginlikler katmıştır.

Zaman, mekân ve kültürle bağlantılı arkeoloji türleri dışında, amaç, kuram ve yöntem farklılıklarını tanımlayan başlıklar kabarık sayıdadır. Yaygınlık kazananlardan bazıları: Temel kazısı ya da baraj inşaatı gibi çeşitli nedenlerle rastlantısal olarak ortaya çıkan ve/veya tahrip edilme tehdidi altında bulunan ANIT, SİT ve arkeolojik belgenin saptanması ve bilimsel değerlendirilmesi amacıyla uygulanan çalışma "kurtarma kazısı" (*rescue archaeology*) olarak anılmaktadır. "Sualtı arkeolojisi", su altında kalmış anıt, yapıt ve batık gemileri konu almaktadır. Özel donatılarla bir süre su altında çalışmayı öngörmektedir. Çıkartılan malzemenin çözümlenmesiyse genel arkeoloji yöntemleri doğrultusundadır. Su altında uzun süre kalan yapıtın korunmaya alınması, temizlenmesi ve onarımı ayrı bir laboratuvar çalışmasıdır. "Endüstri arkeolojisi", erken endüstri döneminin mimari, makine ve endüstri ürünü kalıntılarının incelenmesiyle, bu dönemin (19. ve erken 20.yy) endüstri tarihini tamamlamaya çalışmaktadır; genellikle "teknoloji tarihi"nin yakınında kalmaktadır. "Peyzaj arkeolojisi" (*landscape archaeology*), günümüz yerleşmelerinin çevresindeki arazide küçük engebeler ve arazi biçimlenmelerinin gözlemlenmesiyle ve bazı sondajlarla toprak yüzeyi altında gizli, terkedilmiş eski yerleşmelerin arazi kullanımını (yol, kanal, ark, tarla sınırı vbg) saptamaya çalışmakta; ortaçağ ve daha geç dönem kasaba ve köy birimlerini konu almaktadır. "Yerleşmeler arkeolojisi" (*Siedlungsarchaeologie*), Avrupa'nın ortaçağ yerleşmeleri (köy-kasaba-kent) ile ilgili tarih araştırmalarının bir parçası olarak doğmuştur; çoğunlukla "toprak altı kültür varlıklarını koruma kuruluşları" tarafından yürütülmektedir. Kaybolmuş ortaçağ kentlerinin anıt, yol, bahçe, ticaret, üretim odakları vb gibi kalıntılarının mozaiğinden ya da modern kent içinde gerçekleştirilen noktasal kazılarla yerleşmelerin genel dokusu ve yapısı elde edilmeye çalışılır. "Analitik arkeoloji", "yeni arkeoloji" ve "bilimsel arkeoloji" ise daha çok prehistorik arkeoloji çerçevesinde kuram ve yöntemde yeni gelişmeleri vurgulayan araştırma doğrultularıdır.

Tarihsel Gelişim:

Arkeolojinin bilimselleşme süreci, antik sanat yapıtı yığınına bir sistematik getirme çabalarıyla başlamıştır. Ortaçağ insanı, antik mimarlık ve sanat ürününü olağan çevresinin bileşenlerinden biri olarak algılamakta, zaman zaman dinsel görüşlerle, çeşitli yorumlamalarla tahrip etmekte ya da aynı dinsel görüşle yüceltici tavır almaktaydı. Rönesans ise antik yapıtı apayrı, kapanmış, tamamlanmış bir dünyanın ürünü, ancak ders alınacak, çağına taze kan verecek deha varlığı olarak görmekteydi. BAROK dönemde Antikite'ye karşı tavır çeşitliliği dikkati çekmektedir. Soylular arasında antik yapıt koleksiyonculuğu modası yanında yapıtı derinliğine tanımaya çalışan masa başı çalışmaları bu dönemde gözükmektedir: Çok geniş bilgi birikimiyle donanmış kişiler olan antiquar'lar ilgilerini sanat ürününün mitolojik içeriği, figürün üstündeki giysinin antik törenlerdeki anlamı gibi konulara yöneltmiş ve bol çizimli büyük yapıt katalogları olan *thesaurus*'lar bırakmışlardır.

Kronolojik bir silsileden yoksun, kendi içinde farklılıkların belirlenmediği, genelde isimsiz ve tarihsiz bir yığın olması antik sanat mirasının bu dönemlerdeki temel niteliğidir. 18.yy'ın ROMANTİZM'i içinde Yunan dili ve kültürüne ilgi uyanırken, akımın önde gelen temsilcilerinden Alman arkeolog ve sanat tarihçisi Johann Joachim Winckelmann'ın (1717-68) kurduğu sınıflandırma şeması antik sanata ilk kez bir kronolojik düzen getirmekteydi: Antik sanatın başlangıcında bir hazırlık dönemi, sonra olgunluk dönemi (MÖ 5. ve 4.yy) ve son aşamasında da çökme (dejenerasyon) dönemi kategorileriyle kurduğu "gelişim" şeması içine, çağında bilinen ancak aslında Roma dönemi kopyaları olan antik Yunan yapıtlarını, salt öznel-estetik ölçütlerle sıralamıştır. Günümüzde bu kronoloji geçersizse de, yapıt yığınına getirdiği bu art arda diziliş ile sanatın tarihselliği kavranabilir duruma gelmiş ve arkeolojinin, aynı zamanda da "sanat tarihi"nin bilimsellik niteliğinin oluşmasında en önemli adım atılmıştır.

Klasik arkeolojinin bilimsel disiplin olarak üniversitelere girişi, 1830'larda Almanya'da filoloji kürsülerinin konuyu araştırma ve öğretim alanları arasına almasıyla başlamıştır. Amaçları, Winckelmann'ın "gelişim" şeması ilkelerine uyumlu, ama nesnel ölçütlere dayanan yeni bir kronoloji denemekti. Çalışma yönünü, Yaşlı Plinius (23-79), Pausanias (143-176), Samosatalı Lukianos (ykş.120-180'den sonra) vb gibi antik yazarların sanatçı ve sanat yapıtlarına değinen yazılarıyla eldeki Roma dönemi kopyaları arasında özdeş noktaların aranması ve saptanması belirlemiştir. Sonuçta kopyaların temsil ettikleri heykel tiplerinin bir bölümü sanatçı adı ve kesin tarih kazanabilmiştir. 19.yy sonunda "gelişim" şemasının hareket yönü, Winkelmann'daki "ideal güzellik"ten ayrılarak "doğallığın" ifadesini hedef almıştır. Gerçeğe yakınlık ve uzaklık "gelişim"in yönünü belirlerken, arkeoloji "pozitivist" düşüncenin yörüngesine girmiştir. "Gelişim"de "evrim" modelinin esas sarsılışı, Viyana sanat tarihi okulundan Franz Wickhoff (1853-1909) ve Alois Riegl'ın (1858-1905) Geç Antik sanata getirdikleri yorumlamayla sanat tarihine "rölativist" görüşün girmesinden sonradır. Kültür tarihi incelemelerinde ortaya atılan "kültür pluralizmi" düşüncesinin de modelliğinde, yan yana, birbirinin devamı olmayan, özdeğerlere sahip bağımsız evreler kuramı, tek doğrultulu "gelişim"in yerini almıştır; her kültür evresinin kendi içindeki "gelişim"leri ise ÜSLUP değişikliklerinin gözlemlenmesiyle izlenmektedir. 20.yy'ın başında varılan bu noktadan sonra "üslup" çözümlemesi, "gelişim"leri saptamakta ana anahtar durumuna gelmiş ve hassas teknikleriyle heykel ve kabartma ya da vazo resmi gibi sanat yapıtlarının, bazı evreler içinde onar yıllık aralıklarla sıralanmasını olanaklı kılmıştır. "Üslup" çözümlemesinin durağan nitelikteki öbür türü ise, sanatçı, atölye ve bölge özelliklerinin saptanmasına ve anonim yapıtların bunlara bağlanmasına çalışmaktadır (ör.J.D.Beazley, *Attic Red-Figure Vase-*

Painters, 1956; Attika'nın Kırmızı Figürlü Vazo Ressamları).

Arkeolojik Malzeme ve Değerlendirilmesi: Arkeoloji disiplininin incelediği malzemenin bir bölümü, örneğin Ankara'daki *Augustus Tapınağı*, Büyük Konstantin'in (I.Constantinus) İstanbul'daki porfir sütunu (*Çemberlitaş*), Selanik'teki *Galerius Zafer Takı* ve Roma'daki *Marcus Aurelius Sütunu* gibi her zaman insanın tarihi çevresini oluşturmuş yaşayan anıtlar ya da Augustus Gemi (*Gemma Augustea*, Viyana Sanat Tarihi Müz.) ile Latin İstilası sırasında İstanbul'dan götürülüp Venedik *San Marco Kilisesi* cephesine yerleştirilmiş dört tunç at heykeli gibi kamu ya da kilise mülkiyetinde korunmuş yapıtlardır. Roma'daki *Pantheon* gibi yeni bir kullanım içinde bakım görmüş az sayıdaki yapının iyi durumuna karşılık, İstanbul'daki *Hipodrom* (→HİPODROM) ve Split'te (b.Hırvatistan'da) *Diocletianus Sarayı* gibi geçmiş çağlarda uğradıkları ağır tahribatı taşıyanların sayısı ise kabarıktır. ASPENDOS, Binbirkilise (Karaman), HASANKEYF gibi terkedilmiş eski yerleşmelerin toprak altına girmemiş çok sayıdaki mimarlık kalıntısı ise ancak kısmen algılanabilmektedir.

Rönesans'la başlayarak Roma gibi, Antikite'nin ve hümanizmanın merkezlerinde rastlantı sonucunda ya da özellikle toprak altından çıkarılan sanat yapıtları kilise, prenslik ve kişi koleksiyonlarının oluşmasını sağlamıştır (→KOLEKSİYONCULUK). KLASİKÇİLİK'le bu eğilim, ekonomisi güçlü öteki Avrupa ülkelerine yayılmış; soylularla finans güçlülerinin koleksiyonlarına ve yeni kurulmaya başlayan devlet müzelerine, önce İtalya'dan, sonra Akdeniz çevresinin bütün eski kültür yörelerinden yapıt akmıştır (→ESKİ ESER KAÇAKÇILIĞI). 19.yy'ın büyük kazılarının da zenginleştirdiği müze ve özel koleksiyonların yapıt mevcudu günümüzde de arkeolojik araştırmaların temel malzemesidir; üzerindeki çalışmalar farklı hedef ve sorunlara yöneliktir: Müze genel katalogları (G.Mendel, *Catalogue des sculptures grecques, romaines et byzantines*, 1912-14, Yunan, Roma ve Bizans Heykelleri Kataloğu; W.Amelung-G.Lippold, *Die Skulpturen des vaticanischen Museums*, 1903-56, Vatikan Müzesi'nin Heykelleri), yapıt grupları kataloglamaları (*Corpus Vasorum Antiquorum*; Antik Vazolar Derlemesi), yapıt tür ve tipleri (R.Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, 1929, Konsül Diptikleri ve Benzer Anıtlar; H.Wiegartz, *Kleinasiatische Säulensarkophage*, 1965, Anadolu Sütunlu Lahitleri) ya da monografik incelemeler (V. von Graeve, *Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt*, 1970; İskender Lahti ve Atölyesi). Günümüzde sistematik kazılar müze mevcudunu yapıt açısından zenginleştirmeye devam etmektedir. KARATEPE'deki Geç Hitit kabartmalarıyla EPHESOS'taki *Yamaç Evleri*'nin freskleri gibi arkeolojik sit içinde mimarlığa bağlı sanat yapıtları ise, korunma koşuluyla yerinde bırakılabilmektedir. Arkeolojinin çalışma konularını meydana getiren malzeme türleri arasında mimarlık özel bir yer almaktadır: Sanat yapıtı niteliği ve/veya bir işlevle yüklü olmasının yanı sıra, binaların kent ya da yerleşme içindeki konumları, birbirleriyle ilişkileri ve çevre koşulları, kentsel tasarım tarihi açısından inceleme konularıdır; mekân oluşturmayan mimarlık öğeleri (çatı suyu deresi vb), yapım tekniği ve yapı malzemesi (kiremit biçimi, taş örgüde kenetleme vb) bir başka araştırma alanı olarak ilgi toplamaktadır. Mimari süslemecilik KABARTMA sanatının bir dalıdır ama mimarinin bütünü içinde incelenmektedir.

HEYKEL ve kabartma, arkeolojinin her zaman gözde çalışma konusu olmuştur. Arkeoloji disiplininin kuruluşu bu sanat dalının sunduğu yapıtlar üzerindeki çalışmalarla gerçekleşmiştir. Günümüze kadar gelebilen yapıt sayısındaki göreceli kabarıklık bu olanağı sağlamıştır. Çok sayıda taş, tunç ve pişmiş toprak yapıt dünya müzelerinin vitrin ve depolarını doldurmaktadır. Antik Çağ'ın en ileri gelen sanat kollarından olan tablo resmi, kullanılan malzemenin (ahşap, bez) dayanıksızlığı yüzünden günümüze ancak az sayıda örnekle gelebilmiştir; antik dünya sanatı içindeki yeri, yazılı kaynaklar yardımıyla sezilebilmektedir. Dayanıklı yüzeye ve dayanıklı malzeme ile uygulanan resimler daha iyi korunabilmiştir (→FRESK; MOZAİK). Bu dalın temsilcileri arasında Mezopotamya'nın sırlı seramik mozaikleri, Pompei, Herculaneum ve Roma'daki ev ve sarayların duvar resimleri (→DUVAR RESMİ), KATAKOMP'lardaki CUBICULUM'ların duvar ve tavanlarındaki resimler ile Antakya döşeme mozaikleri anılabilir. *İlias (İlyada) Ambrosiana* (Milano Ambrosiana Küt., cod.F.205) ve *Viyana Tekvini* (*Viyana Genesis'i*; Ulusal Küt., cod.theol.gr.31) gibi kitap illüstrasyonları (→İLLÜSTRASYON), Helenistik Mısır'ın mumya portreleri, altın yaldız figürlü cam eşya (Ch.Morey-G.Ferrari, *The Gold-Glass Collection of the Vatican Library*, 1959; Vatikan Kütüphanesi'ndeki Altın Yaldızlı Cam Koleksiyonu), ETRÜSK ve Yunan vazoları gibi resimli toprak eşya üstündeki figürlü süslemeler (→VAZO RESMİ), resim sanatının çeşitlemeleridir. Heykel ve kabartmanın küçük el sanatlarındaki yansıması ise, arkeolojinin İKONOGRAFİ ve üslup araştırmalarında üzerine yoğun olarak eğildiği konulardandır: Fildişi (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ), kemik (→KEMİK İŞÇİLİĞİ), AHŞAP ve CAM eşya üstünde kabartma ve oyma; altın, gümüş gibi değerli metal eşyada dökme ve dövme süslemecilik (→MADEN sanatı) gibi. Figürle süslenmiş değerli/yarı değerli taş (GEM) üstündeki işlemecilik (GLİPTİK), oyma (INTAGLIO) ve kabartma (KAMEO) tekniklerini kullanmıştır. NÜMİZMATİK (müskikat), tarih, filoloji ve arkeoloji arasında bağımsız bir disiplin olmakla birlikte, arkeoloji araştırmalarının portre, ikonografi ve mimarlık gibi konularında bilime önemli katkıları olmaktadır. MOBİLYA, dövme metal kabartma (Gr.*toreutikos*), TERRA SIGILLATA ve sırlı SERAMİK gibi lüks eşya, resim ve kabartma sanatından izler taşımaktadır.

Arkeolojik malzemenin elde edilmesi, belgelenmesi, grafik ve sözel betimlenmesi, gruplanması, tipolojisi, restitüsyonu, ikonografisi, karşılaştırmalarla paralellikler-ilişkiler aranması, stratigrafi (tabakalaşma) gözlemlemeleriyle, yazılı kaynak değerlendirmeleriyle, biçim ve üslup çözümlemeleriyle "daha önce-daha sonra"lıklar kurulması (rölatif kronoloji), yapıtın sanat tarihi içindeki yerinin yorumu, sonunda malzemenin, yapıtın ya da anıtın restorasyonu, disiplinin araştırma yükümlülüklerinin bölümleri/aşamalarıdır. Buluntu koşullarının fotografik belgelenmesi, grafik ve sözel betimlenmesi, bilimsel çalışmanın vazgeçilmez önkoşuludur; buluntu durumunun doğru kaydı, araştırma bütününün doğru-yanlışlığını her aşamada etkileyebilir. Belgeleme ve betimleme aynı zamanda malzemenin, yapıtın, anıtın biçimsel olarak kavranmasını, tanınmasını sağlar; beraberinde araştırıcıdan geniş malzeme bilgisi, ikonografiye hâkimiyet, gözleme gücü ve sezgi birikimi talep eder. Malzemenin, yapıtın, anıtın tarih içindeki yerinin saptanmasını, mutlak ve "rölatif" kronoloji kurar ve "gelişim" çözümlemeleri tamamlar. Malzemenin, yapıtın, anıtın amacı ve anlamının açıklanması, insan tarihiyle, toplum tarihiyle ilişkilerinin yorumu, arkeoloji biliminin (ve sanat tarihinin) son hedefidir.

Müze, kitaplık ve laboratuvar, malzemenin değer-

lendirme aşamasında en önemli çalışma mekânlarıdır. Varlıkları ve donatılarının zenginliği, arkeolojik sorunlara getirilen çözümün kapsamını ve sağlıklılığını etkiler. Müze, araştırıcıya yapıt ve eşya (*artefakt*) ile sürekli ve doğrudan ilişki sağlayan kurumdur; arkeoloğun genel malzeme bilgisine katkısı ve özel araştırma alanına ilişkin sunduğu inceleme olanağı, müzelerin bilimsel araştırmadaki önemli yerini tanımlar (→MÜZECİLİK). Arkeolojik malzemenin sayıca ve mekânca sınırsızlığı, her türlü saptama ve değerlendirme çalışmasını yayın yoluyla tanıtmaya zorlamıştır. Araştırıcı, uzağındaki malzemeye, değişik zaman ve mekânda yapılmış değerlendirmeye ancak zengin bir kitaplıkta ulaşabilmektedir; yayın koleksiyonunun zayıflığı, bilgilenme ve araştırmada temel engel olmaktadır. Arkeoloğun en önemli gözlem ve inceleme aracı olan gözün gücü sınırlıdır; laboratuvar çalışmaları iki açıdan yalın gözün uzantısı sayılabilir: a) Teknolojinin geliştirdiği mikroskop, elektron mikroskop, polarizan mikroskop ve röntgen gibi cihazlar yardımıyla malzeme bünyesine görsel olarak nüfuz edilebilmekte, b) Petrografik, spektroskopik, spektrometrik vb yöntemleri kullanan optik ve fizik-kimya analizleriyle taş, cam, metal, seramik vb malzeme içinde, milyonda bir oranlarında mevcut "iz elemanları"na kadar tanılar yapılabilmektedir. Yapıt ve eşya üzerinde uygulanan bu yöntemlerle laboratuvar çalışmaları, arkeoloji disiplininin değişik sorun alanlarına nesnel veri sağlamakta, arkeolojik malzemenin üretim teknolojisi konusuna kadar yeni açıklamalar getirmektedir. Laboratuvar çalışmaları, genellikle arkeoloğun belirlediği sorulara yönelik olarak arkeoloji dışı uzmanlarca yürütülmekte ve arkeolojinin hizmetine sunulmaktadır.

Yazılı kaynaklardan yoksun olan prehistorya, "gelişim" incelemeleri için gerekli sabit "köşe taşları"nı özellikle jeofizik biliminin geliştirdiği "mutlak tarih" saptama yöntemlerine dayalı laboratuvar çalışmalarıyla elde etmektedir. Arkeolojinin hizmetindeki bu çalışma yönü "arkeometri" olarak anılmakta, sempozyum ve yayınlarla (Archaeometri, Archaeophysika, Archaeochemistry) kurumlaşma yolundadır. Yaygın uygulamalar arasında "Dendrokronoloji", "Karbon-14" (C-14), "Manyetik ve Thermoluminisans Tarihleme"ler yer almaktadır. "Mutlak tarih" saptama yollarının yakın çağlarla ilgili araştırmalardaki yeri henüz tartışmalıdır; bununla birlikte son yıllarda uygulanan, MS 5.yy sıva ve duvar harcı üstüne C-14, Bizans yapılarında dendrokronoloji, 16.yy için "thermoluminisans" tarihleme, sözü edilen yöntemlerin yakın çağlar için geçerliliğini araştıran denemelerdir (→TARİHLENDİRME YÖNTEMLERİ).

Geçmiş insanın yapma çevresinin ve maddi ürünlerinin çok zengin görüntülerini umulmaz derinlikte aydınlatmış olmasına karşı "belgeleme-tanımlama, sınıflandırma, kronoloji" gibi aşamalardan oluşan bir arkeolojik malzeme değerlendirilmesi, mekânikliğiyle dikkati çekmektedir. Anılan çalışma yollarının yardımıyla varılan düzeyde, yeni sorular ortaya atan arkeoloji disiplininin sanat yapıtına yönelik ilgi alanı, salt biçim ve üslup incelemesinin sınırlarını aşmaya çalışan denemeler vermektedir. "Sanat ürününü kendi tarihi koşulları içinde anlamak... ve 'çevresine' olan bağımlılığını tanımlamak" arkeolojide sanat araştırmalarının amacıdır diyen Ranuccio Bianchi Bandinelli (1900-75) bu yaklaşımı özetlemektedir. "İdealist" ve "pozitivist" eğilimde yorum denemelerinden sonra, günümüzde sanat ürünlerinin yaratılışındaki din, ideoloji, siyaset, toplum içi sosyal güçler, üretim teknolojisi gibi etkenlerin açıklanmasına çalışan "yeni-tarihselci" yaklaşımlar ağırlık kazanmaktadır. Bu tür çalışmalar, yapıt ya da yapıt grubunun tarih, filoloji ve biçim çözümlemeleri yoluyla değerlendirilmesinin ardından gelişebilmektedir. "Sanat ürününün yeterli biçim çözümlemesinden sonra varılan sonuç, eğer ürünün döneminin toplumuyla bağlantısını kuramazsa her şeye rağmen yalnızca bir saptamadan ibaret kalacaktır" (Bianchi Bandinelli). Bu yaklaşımla biçimin gerisinde yatan "gerçek anlam"ı, biçimin toplumsal koşullarını arayan, sanat tarihi disiplininin 19.yy'dan bu yana geliştirdiği "ikonoloji", arkeolojinin de çalışma yönleri arasında yerini almaktadır. Sanat yapıtı "biçimiyle, sanatçının kişiliği kadar, ürünü olduğu belli dönemdeki kültürün ya da dini tavrın aynasıdır" (PANOFSKY); başka bir deyişle, biçim, bunların "simgesel ifadesidir". İkonoloji bu "simgeler"i, yapıt ya da yapıt grubunun taşıdığı "iç anlam"ı aydınlatmadaki yöntemdir.

Sanat yapıtının biçim gerisindeki "anlam"ını, "belli düşüncelerin simgesi" olan figür, örge ve kompozisyon barındırmaktadır: LAHİT'lerde sırtında kuzu taşıyan çoban figürü, doğayla iç içe yaşamanın alegorisiyken (→ALEGORİ), huzurlu ve mutlu bir yaşamın, belki de ölümden sonraki mutluluğun ifadesi olmaktadır. Ama aynı figür Hıristiyan yorumda Hz.İSA yardımıyla selamete ulaşmanın göstergesi olabilmektedir. Ephesos'taki *Celsus Kitaplığı*'nda, binayı yaptıranın babası Ti.Julius Celsus Polemaeanus'un lahti, okuma salonunun altında yer almaktadır: Bütün bir ömrün tefekküre, kitaplara adanmasının erdemi, bu erdemli yolun ölümden sonra ruha sağlayacağı huzur ve mutluluk, yapının mimari kompozisyonunda yoğunlaşmış "anlam"dır. Mimarlık ve sanat yapıtının gerisindeki kavramların, mesajların araştırılması, arkeoloji biliminde biçim ile tinsel ve toplumsal çerçeve arasındaki ilişkileri aydınlığa çıkarmayı amaçlayan önemli bir çalışma yönüdür.

Arkeolojik Kazı:

"Arkeolojik kazı", yüzyılların toprak birikintisinin ve/veya daha geç kültür katlarının örttüğü mimari, sanat yapıtı, eşya, kısaca her türlü arkeolojik belgeyi bilimin hizmetine sunan ve kazı alanı verilerinin belgelenmesine, düzenlenmesine, bulunma özelliklerinin gözlemlenerek ilişkiler aranmasına yönelik özel bir çalışma alanıdır (alan arkeolojisi/*field archaeology*). Arkeolojik kazı, bir sorunun çözümüne yönelik olarak sınırlı bir alan ya da bir yapı çerçevesinde (ör.*Ayasofya* ön avlusu, *Atina Agorası*) uygulanabildiği gibi, bir eski yerleşmenin (arkeolojik sit) bütününe de yayılabilmektedir. Birinci durumda belli bir arkeolojik konunun açıklanabilmesi kazı amacıdır ve çoklukla çevresindeki modern yaşantının fiziksel dokusu tarafından sınırlanmıştır. Üstünde yerleşme bulunmayan ya da boşaltılabilir "arkeolojik sit" alanları, mirası oldukları eski toplumların, eski insanın davranışlarının, yaşantı koşul ve biçimlerinin pek çok yönüne ışık tutabilecek anlatım gücündedir; dolayısıyla sit bütününü kapsayan arkeolojik kazı, günümüzün tarih ağırlıklı arkeolojisinde önemli yere sahiptir. Kazı eylemlerinin her aşaması aynı zamanda belge yok edici niteliktedir; bunun bilincinde olarak arkeolojik kazı, çalışma gücünün büyük bölümünü ortaya çıkardığı her türlü maddi ürün kalıntısını ve insanın düzenlediği çevre değişikliğini belgelemeye harcar. Gözlemlenenin ve belgelenenin doğru yorumu, bilgi, kuram ve yönteme dayanan bir sistematiğin temeli üzerinde gerçekleşir.

Bilimsel amaçla kazma-kürek ilk kez Herculaneum (baş.1738) ve Pompei'de (baş.1748) kullanılmış sayılmaktadır. 19.yy ortalarında başlayan Mısır, Mezopotamya ve İtalya'daki kazılar, yeni kurulmuş Avrupa müzeleri için yapıt sağlamayı amaçlamak-

la birlikte, özellikle Mısır ve Mezopotamya'nın geçmişini bilime kazandırmıştır. 1870'lerde başlayan ve "büyük kazılar" olarak anılan çalışmalar sürecinde Mısır ve Mezopotamya'nın yanı sıra Yunanistan ve Anadolu da arkeolojik kazının odak noktaları durumuna gelmiştir: Samothrake (baş.1873), Ephesos (baş.1874), Delos (baş.1877), PERGAMON (baş.1878), Delphoi (baş.1879), ZİNCİRLİ (baş.1888), Babylon (Babil, baş.1899), Assur (baş.1903) vd. Adı geçen büyük sit kazıları arasında Heinrich Schliemann'ın (1822-90) TROİA kazısı (baş.1871) çağdaş arkeolojik kazı anlayışının ön adımlarından sayılmaktadır. Schliemann, her türlü küçük eşya ve mimari ayrıntıya olduğunca dikkat ederek, insan yaratısı her nesnenin belgelenmesi ilkesine yaygınlık kazandırmış, mimar Wilhelm Dörpfeld'le (1853-1940) işbirliği içinde yaptığı stratigrafi gözlemleriyle katlar arası ilişkinin arkeolojik kazıdaki önemini örneklemiştir.

Mimari nesne arkeolojik kazı alanlarının özel bir konusudur; BELGELEME, yapı çözümlemesi, RESTİTÜSYON, yapım teknolojisi, kentsel öğeler ve kent altyapısı gibi çok sayıdaki inceleme konusu, kazı alanlarında çalışacak mimarlık eğitimli arkeoloğa gereklilik doğurmuştur. MİMAR'ın arkeolojiye, başka deyişle Antikite'ye bilinçli ilgisi Rönesans'ta görülmektedir. Mimarın yakından gözlemlediği antik yapının grafik belgelenmesi, dönemin mimarlık pratiğinin gereği olarak bilim dışı ilgilerden kaynaklanmaktaydı. Klasikçilik döneminde, Roma Antikitesi'nden Yunan mimarlığının modelliğine doğru vurgu kaymasını, Yunanistan ve Sicilya'dan ünlü mabetlerin mimari çizimleriyle dönen mimarların yayınları başlatmıştır: Julien-David Le Roy'nın *Les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*'i (1758; Yunanistan'ın En Güzel Anıtlarının Yıkıntıları); Nicholas Revett ve ressam James STUART'ın *Antiquities of Athens*'i (1768; Atina'daki Eski Eserler); SOUFFLOT ve Dumont'un *Suite de plans, coupes, profils...des trois temples antiques...dans la bourgade de Poesto*'su (1764; Paestum Kasabasındaki Üç Antik Tapınağın Plan, Kesit ve Profilleri Dizisi) vd.

Mimarların arkeoloji bilimindeki esas yeri "büyük kazılar" sürecinde belirlenmiştir. 1873 ve 1875'te Samothrake (Semadirek) kazısını yöneten Alexander Conze (1831-1914), mimari buluntuların değerlendirilmesiyle mimar Alois Hauser ve mimar Georg Niemann'ı görevlendirmiştir. Önceleri Olympia kazısında çalışan (1877-81), sonra Schliemann'la birlikte ve onun ölümünden sonra tek başına Troia (1882-94), Tiryns (1884-85), Conze'yle birlikte Pergamon (1900-13) kazılarında esas sorumluluk sahibi kişilerden olan mimar Wilhelm Dörpfeld, yaptığı ünle RÖLÖVE, yapı çözümlemesi, mimari yorumlama, rölatif kronoloji gibi mimarlık konularında yetenekli ve deneyimli mimarın arkeoloji bilimi içindeki yerini gelenekselleştirmiştir. Aşağı İtalya ve Sicilya ile ASSOS ve NEANDREİA'daki çalışmalarıyla Klasik alanda deneyimlenen mimar Robert Koldewey (1855-1925), yönettiği Zincirli ve Babylon kazılarıyla Önasya Alan Arkeolojisi'nin temellerini atanlardandır. Öğrencisi Walter Andrae (1875-1956) ünlü Assur kazılarındaki stratigrafi yorumlamalarıyla alan arkeolojisini ileri bir aşamaya ulaştırmıştır. Günümüzde de Alman kazılarında bu geleneğin sürdüğü görülmektedir.

Alan çalışmaları ardından, ortaya çıkarılanın olumsuz doğa etkileri ve insan eliyle tahribata uğraması, özellikle mimari belge kaybına yol açmaktadır. Koruma önlemleriyle (→ONARIM VE KORUMA) buluntu durumunun sürekliliğinin sağlanması ve yapı yıkıntısının yeniden ayağa kaldırılarak (→ANASTYLOSIS) mimari öğelerin kurtarılması, sonuçta da geniş kitlelere ve geleceğin bilim kuşaklarına sunulması, alan arkeolojisinin görevleri arasına girmiştir. Karmaşık teknolojinin de söz konusu olduğu bu çalışma içinde arkeolog, arkeolojik bilgilerle donanmış mimar ve başka teknik uzmanların (strüktür mühendisliği, yapı fiziği ve yapı kimyası uzmanları), kısaca tarih ve teknik işbirliği, arkeolojik mimari restorasyonun temel özelliğidir. Tarih ve restorasyon eğitimli/deneyimli mimar bu süreçte planlayıcı, projelendirici, örgütleyici ve denetleyici konumdadır.

0345, 0409, 0434, 0435, 0453, 0521, 0996, 1229, 1695, 1741, 1858, 2299, 2376, 2428, 2686, 2966, 3381.

M.Ahunbay

ARKESİLAOS (?-MÖ 42)
Yunan heykelci.
Kökeni hakkında bilgi bulunmayan, ancak Roma'da çalıştığı bilinen sanatçının kaynaklarda adı geçen yapıtları şunlardır: MÖ 46'da *Caesar Forumu*'ndaki tapınağa yerleştirilen, dönemin SİKKE ve kabartmalarında yer alan, ancak tamamlanmamış olan kült heykeli *Venus Genetrix*; sanatçının ve yaptırıcı Lucius Lucullus'un (MÖ yks.110-56) ölümleriyle yarım kalan *Felicitas* (Mutluluk) heykeli; galeri sahibi Asinius Pollio için Nymphalar taşıyan *Kentaurlar* grubu; Varro için dişi bir aslanın çevresinde oynaşan aşk perilerinin betimlendiği bir başka grup; Palatium'da (Roma) bulunup Roma Ulusal Müzesi'nde sergilenen bir TORSO ve Romalı şövalye Octavius için bir KRATER. Bir kaynağa göre sanatçı, bu *krater*'in (geniş ağızlı, kulplu, şarap ve su karıştırma kabı) alçı kalıbını alarak çoğaltmıştır. *M.Beykan*

ARKETİP (Gr.*arkhetypon*'dan Fr.*archétype*)
İng.*archetype*, Alm.*Urbild*.
Bir yapıtın bellibaşlı özelliklerini taşıyan ilk örnek.

ARKHELAOS (Prieneli) (yks.MÖ 3.yy sonu)
Yunan heykelci.
Sanatçının bilinen tek yapıtı, üstünde adı yazılı olan bir kabartmadır. Bugün British Museum'da sergilenmekte olan bu yapıtta destan ozanı Homeros'un (MÖ 9./8.yy) tanrıları dört katlı bir düzenleme içinde betimlenmiştir. *M.Beykan*

ARKHERMOS (Khioslu) (MÖ 6.yy)
Yunan heykelci.
Heykelci ya da değerli taş işleyen bir usta olduğu sanılan Melas'ın torunu olabileceği belirtilen sanatçı, heykelci Mikkiades'in oğlu, ATHENİS ile BOUPALOS'un babası ve ustasıdır. Bir İon kenti olan LEBEDOS'ta ve Delos Adası'nda çalıştığı anlatılır. Bilinen tek yapıtı Delos'taki kanatlı kadın figürüdür. *M.Beykan*

ARKİTEKTONİK
İng.*architectonic*, Fr.*architectonique*, Alm.*Architektonik*.
Türkçe'de "arşitektonik" biçiminde de yazılır.
1. MİMARLIK sanatına, yapıcılık bilgisine ait; mimarlık tekniğine uygun.
2. Mimari bütünü oluşturan (öğe).

ARKOLOJİ (İng.*arcology*) → **SOLERI, Paolo**

ARKOSOLYUM = **ARCOSOLIUM**

ARMAN (1928, Nice)
Fransız ressam.
Gerçek nesneleri biraraya getirerek oluşturduğu yapıtlarıyla tanınır.

Asıl adı Armand Fernandez olan sanatçı kısa bir süre Nice'teki Ulusal Dekoratif Sanatlar Okulu'yla 1949'da Louvre Okulu'nda resim öğrenimi görmüş,

ancak 1955'te, daha önce yaptığı bütün resimlerini reddederek *Damgalar* adlı yeni bir diziye başlamıştır. 1960'a değin sürdürdüğü bu dizide kağıtları gelişigüzel lastik damgaların izleriyle doldurmuştur. 1960'larda yaptığı çalışmalarda daktilo ya da keman gibi nesnelerin ezik parçalarıyla çöp tenekesinden topladığı atıkları kullanmıştır. "Doluluk" (*Le plein*) adını verdiği dizisindeyse tarak, musluk, kaşık ve kapı tokmağı gibi nesneleri BİRLEŞTİRME yöntemiyle biraraya getirerek bir kutu içine yerleştirmiş ya da pleksiglas ve poliyesterle sabitleştirmiştir. Ezilmiş parçaları bazan olduğu gibi bırakmış, bazan da boyamıştır. Kimi zaman, *Dilimlenmiş Çaydanlıklarla Doldurma*'da (1964, Walker Sanat Merkezi, Minn.) olduğu gibi, aynı tür nesneleri ezerek, dilimleyerek ya da yakarak birarada kullanmıştır. Arman, 1960'ta Yeni-Gerçekçiler grubunun (→YENİ-GERÇEKÇİLİK) kuruluşuna katılmış, 1967'deyse Fransız otomobil tasarımcısı Renault'yla birlikte "sanat-endüstri" adı altında ÇOĞALTILMIŞ NESNELER gerçekleştirmiştir. 1970'te beton kullanarak yeni bir "Doluluk", 1972'de de plastiğe gömülü çöp dizileri yapmıştır.
2167. *Z.Rona*

ARMITAGE, Kenneth (1916, Leeds)
İngiliz heykelci.
İnsan figürünü çok değişik biçimlerde ele almış, onu doğalcı bir biçimde vermekten çok insan organlarıyla sezdirme yoluna gitmiş bir sanatçıdır.

Leeds Sanat Yüksekokulu'ndaki üç yıllık eğitiminden sonra 1927-39 arasında Slade Okulu'nda heykel çalışmış, II.Dünya Savaşı'na katıldıktan sonra da Corsham Bath Sanat Akademisi'nde Heykel Bölümü başkanı olmuştur. Kendine özgü yapıtlarını 1940'ların ortasında vermeye başlamıştır. Bu yıllarda, savaş öncesi oymalarını yok ederek çevresini bir zırh gibi alçıladığı figürler yapmaya girişmiştir. 1951 tarihli Yürüyenler adlı yapıtı, ince, uzun biçimleri ve oransız öğeleriyle GIACOMETTI'yi anımsatır. Yapıtları doğalcı olmasa da figüratif ve insalcıldır, ana konu hep insan olmuştur. Özellikle tunç yapıtları gerecin dokusal niteliklerini ortaya koymaları açısından seçkinleşir. 1950'lerde çalışmaları kişilik yansıtmayan bir nitelik kazanmış ve daha büyük boyutlara ulaşmıştır. Örneğin poliyester ve fiberglastan yaptığı Kol (1967-68) adlı yapıtı 4m uzunluğundadır. *Yan Yatmış Figür* (1958-59) ve *Kütük Figürü* (1961) adlı yapıtlarında insan gövdesi temel öğe olmakla birlikte yarı simgesel bir biçimde betimlenmiştir. Kütlesel gövdeden çıkan, oran açısından son derece küçük organlar insan gövdesini tümüyle vermek yerine yalnızca sezdirirler. Armitage, 1967-69 arasında Berlin'de çalışmış, 1969'da İngiltere'ye döndüğünde heykel ve çizimi birleştiren bir yöntemle ve ahşap, alçı ve kağıt gibi gereçlerle çalışmaya başlamıştır (ör.*Figür ve Bulutlar*, 1972). 1952'de açtığı ilk sergisiyle uluslararası ün kazanmış olan sanatçı, 1955'ten sonra İngiltere ve ABD'de pek çok sergiye katılmıştır.
2891, 3111. *U.Tükel*

ARMONİ (Fr.*harmonie*) = **UYUM**

ARMONİK ORANLAR
MİMARLIK'ta, kaynağını müzikten alan oranlar sistemi. Farklı uzunlukta iki telden çıkan sesler arasında armonik bir aralık bulunduğunda, tel uzunlukları 1/2, 2/3, 3/4 gibi oranlardadır. Kuram, bu gerçekten yola çıkarak aynı oranlara sahip binaların ve mekânların uyumlu birer bütün olduğunu kabul eder. Mimarlık ve müzik arasında kurulan bu ilişki, RÖNESANS döneminde özellikle yaygınlık kazanmış, Antik Çağ mimarlığının uyumu bu oranlar sistemine bağlanmaya çalışılmıştır. Daha sonra PALLADIO'nun, daha karmaşık müzikal aralıkları da değerlendirerek, daha çeşitli bir oranlar skalası geliştirdiği görülür. Ayrıca →ALTIN ORAN; ORAN. *E.Özden*

ARMORY SHOW
New York Regiment Armory'de 17 Şubat-15 Mart 1913'te düzenlenen uluslararası AVANT-GARDE sergi. Daha sonra Chicago ve Boston'da da açılmış, toplam 300 bin kişi tarafından izlenmiş ve Avrupalı çağdaş akımların ABD'de tanıtılmasına büyük katkıda bulunmuştur. Temelde Amerikalı sanatçıların tanıtılması ve Avrupalı sanatçılarla aynı düzeyde olduklarının kanıtlanması amacıyla düzenlenen Armory Show için yklş.1600 yerli ve yabancı yapıt özenle seçilmiş, ancak büyük çoğunluğu Amerikalı sanatçıların yapıtlarının oluşturmasına karşın, sergide tüm ilgiyi REDON, PUVIS DE CHAVANNES, DENIS, JOHN, Van GOGH, CÉZANNE, GAUGUIN ve MATISSE gibi yabancı sanatçıların yapıtları toplamıştır. Basından, eleştirmenlerden ve halktan gelen şiddetli tepkilere ve Amerikalı sanatçıların Avrupa düzeyinde olmadıklarının ortaya çıkmasına karşın sergi uzun vadede iki önemli sonuç doğurmuştur: Bunlardan ilki ülkede KOLEKSİYONCULUK'un başlaması (174 yapıt satılmıştır); ikincisiyse çağdaş akımların tanıtılmasıdır. Bu serginin sonucu yerli sanatçıların bir kısmı tavır değiştirmiş, yapıtlarına daha eleştirel bir gözle bakmaya başlamış ve soyutlama, yeni bir dürtü olma yolunu tutmuştur. *Z.Rona*

ARMOZ DİREĞİ
Doğu Karadeniz'de köşe dikmesi.

ARNAVUTBACASI
Tavan arasına ışık sağlayan ÇATI penceresi.

ARNAVUTKALDIRIMI
Genellikle düzgün olmayan yuvarlak taşlardan yapılmış yol kaplaması.

ARNESON, Robert → **SERAMİK (Batı)**

ARNOLFO DI CAMBIO (yklş.1245-1302/10, Floransa)
İtalyan heykelci ve mimar.
Geç 13.yy İTALYA'sının en önemli sanatçılarındandır.

N.PISANO'nun öğrencisi olan Arnolfo di Cambio'yla ilgili belgeler, sanatçının 1264-67 arasında Pisano'nun yardımcısı olarak Bologna *Aziz Domenico Mezarı*'nda ve 1265-68 arasında da *Siena Katedrali* vaaz kürsüsünde çalıştığını belirtir. Arnolfo di Cambio, 1277'de gittiği Roma'da Anjou Hanedanı'ndan Kral Carlo'nun portresini yapmış, bunu S.Giovanni in Laterano'daki *Kardinal Annibaldi Mezarı* ile *S.Francesco Kilisesi*'ndeki (Viterbo) *Papa V.Adrianus Mezarı* izlemiştir. Orvieto S.Domenico'daki *Kardinal de Braye Mezarı*'ysa duvar mezarları geleneğini yerleştirmiştir. Sanatçının Roma'daki öteki yapıtları arasında *S.Paolo Fuori le Mura*'nın (1285) ve *S.Cecilia*'nın (1293) CIBORIUM'ları sayılabilir. Ayrıca *San Pietro Kilisesi*'ndeki tunç *Aziz Peter* heykeli de sanatçıya atfedilmektedir. 1924'te *S.Maria del Fiore*'nin (*Floransa Katedrali*) yapımı için Floransa'ya çağrılan sanatçı, katedralin mimarlık ve heykelcilik işlerini birlikte yürütmüştür. Daha sonra katedralin planı, Fra Jacopo Talenti (1300?-62) tarafından apsis yönünde büyütülmüştür. Floransa'daki *Badia Kilisesi* (1284-1310) ve *S.Croce* de (baş.1294/95) sanatçıya atfedilen yapılardandır. Arnolfo di Cambio, Pisano'nun yumuşak tavrından kaynaklanarak iyi tanımlanmış öz biçimler oluşturmuştur. Biçimler bazan gergin, ancak



ARMITAGE, Kenneth, *Yüzü Olmayan Kız*, 1985-89, tunç.



AROLAT, *Garanti Bankası Genel Müdürlüğü*, 1984-89, İstanbul.

çoğu zaman, özellikle son döneminde iricedir. FLORANSA OKULU'nun özelliklerinden biri olan ağırbaşlılık Arnolfo di Cambio'nun yapıtlarında da izlenmektedir. *Z.Rona*

AROCH, Arieh → **YENİ UFUKLAR**

AROLAT
Türk mimarlar.
Özellikle sağlık yapısı tasarımları ve mimari proje yarışmalarındaki başarılarıyla tanınan Arolatlar, 1987'de oğulları Emre Arolat'ın da (d.1963) aralarına katılmasından sonra genellikle dekorasyon projelerini de üstlendikleri otel, büro ve konut tasarımlarında yoğunlaşmışlardır.

Neş'et AROLAT (1934, Ankara)
1959'da İTÜ Mimarlık Fakültesi'ni bitirmiş, 1959-60'ta Stuttgart'ta Werner Gabriel'in bürosunda çalışmıştır. 1966'da Sağlık Bakanlığı'nın ülkedeki sağlık yapılarının standartlarını yükseltmek amacıyla kurduğu Sağlık Yapıları Özel İhtisas Komisyonu'nda MİMARLAR ODASI temsilcisi olarak görev almıştır.

Şaziment AROLAT (1935, Bursa)
1959'da İTÜ Mimarlık Fakültesi'ni bitirmiş, 1959-60'ta Stuttgart'ta H.P.Schmoll'un bürosunda çalışmıştır. 1960-62 arasında ODTÜ Yapı İşleri Başkanlığı'nda İlhami Ural, Oral Vural ve Cengiz BEKTAŞ'la birlikte İnşaat Fakültesi Laboratuvarları'nın projelendirilmesinde görev almıştır.

1962'de Ankara'da mimarlık bürolarını kuran Arolat çifti 1966'ya değin yalnızca yarışma projeleri üzerinde çalışmıştır. 1968'de bürolarını İstanbul'a taşıyan ikili, Denizli *Ev Ekonomisi ve Tarım Okulu* (1962), Zonguldak *SSK Hastanesi* (1963), İstanbul *Şişli Çocuk Hastanesi* (1967), İzmir *Devlet Hastanesi* (1967), *Başbakanlık İstanbul Bölge Binası* (1967, Serencebey; İlhami Ural, H.Kaplanoğlu ile), Adana *Ruh Sağlığı Sitesi* (1969), Erzurum *Atatürk Üniversitesi Mühendislik ve Mimarlık Yüksekokulu* (1971; Ergün Aksel ile; uygulanmadı) ve İzmir *Hükümet Konağı* (1972) mimari proje yarışmalarında Birincilik ödüllerini kazanmıştır. Ayrıca, Ankara'da *Ordu Yardımlaşma Kurumu Orduevi Sineması* (1965, Sıhhiye), İstanbul'da *Yapı Kredi Bankası Emekli Sandığı Vakfı Binası* (1979, Osmanbey), *Üstay Tarabya Evleri* (1987) ve *Feyzi Akkaya Vakfı Teknik Eğitim Merkezi Binası* (1989) sınırlı yarışmalarında projeleri seçilip uygulanmıştır. 1980'lerin başında çalışmalarını Bursa'da yoğunlaştıran Arolatlar, burada *Kervansaray Termal Oteli* ve *Eski Kaplıca* restorasyonu (1987), *Kervansaray Şehir Oteli* (1987), *Kervansaray Uludağ Oteli Ek Tesisleri* (1987), *Kartal Yuvası* (1987, Uludağ), *Ulucami Meydanı* düzenlemesi (1987) ile *Transtürk Yönetim Blokları* (1991) ve *Sosyal Tesisleri* (1992) projelerini uygulamışlardır. Daha sonra gene İstanbul'da *Mustafa Süzer Bebek Villaları* (1987), *Ayazağa İş Merkezi* (b.Garanti Bankası Genel Müdürlüğü; tas.1984, 1989), *Maya İnşaat Akatlar Çarşı-Kulüp Binası* ve *Silver Tower İş Merkezi* (1992) binalarını, İzmir'de *Çeşme Süit Oteli* (1989) ve *Vakıfbank Ege Bölge Müdürlüğü Binası*'nı (1990, Konak) gerçekleştiren ikilinin *Vakıf Sapanca Oteli* renovasyonu ve ek binası (1990) projesi 1992'de Mimarlar Odası'nın yapı dalındaki Ulusal Mimarlık Ödülleri'nden birine layık görülmüştür. Ayrıca, 1989'da gene Mimarlar Odası tarafından kendilerine 30.Yıl Onur Belgesi verilmiştir. Arolatlar hastane projelerinde yalnızca işlevi yansıtan birer makine tasarlamak yerine mimari anlamı olan yapılar gerçekleştirmeye çalışmış, çevreye ve doğaya uyum kaygısının egemen olduğu öteki projelerinde de geleneksel mimariye göndermeler yapmakla birlikte çağdaş bir çizgi tutturmayı hedeflemişlerdir.
0173, 2766. *M.Kazmaoğlu*

ARONCO, D' = **D'ARONCO, Raimondo**

ARP, Jean (1887, Strasbourg-1966, Basel)
Alman asıllı Fransız heykelci, ressam ve şair.
Dada grubunun (→DADACILIK) kurucularından olan Arp, resim, heykel ve kabartmalarında birçok değişik üslup ve malzeme denemiş, ayrıca edebiyatla da uğraşmış, denemeler ve şiirler yazmıştır.

Hans Arp adıyla da bilinen sanatçı, Strasbourg, Weimar ve Paris'te sanat öğrenimi gördükten sonra, 1909'da İsviçre'ye gitmiş, burada KLEE'yle tanışmış, 1912'de Münih'te KANDINSKY'yle arkadaş olmuş ve Der BLAUE REITER grubunun sergilerine katılmıştır. 1913'te Berlin'de Dışavurumcular'ın sergisine de (→DIŞAVURUMCULUK) katıldıktan sonra, ertesi yıl Paris'e dönmüştür. Burada APOLLINAIRE, şair Max Jacob, MODIGLIANI, DELAUNAY gibi AVANT-GARDE sanatçılarla tanışmış; ancak, I.Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla İsviçre'ye geri dönerek Dada grubunun kurucuları arasına katılmıştır. O yıllarda tanıştığı Sophie Taeuber'le (→TAEUBER-ARP) birlikte kabartma, resim ve KOLAJ çalışmaları yapmış ve kart, resim, tahta ve benzeri çeşitli gereçleri gelişigüzel serpiştirerek "rastlantısal düzen" yöntemiyle yapıştırmıştır. Savaştan sonra Köln'e giden sanatçı burada ERNST ve Johannes Baargeld ile (ö.1927) Dada anlayışı içinde ortak çalışmalar sürdürmüş ve bu yapıtlara *Fatagaga* adını vermiştir. 1920'deyse Arp, bir süre SCHWITTERS'le Hannover Dada'da işbirliği yapmıştır. 1922'de Sophie Taeuber'le evlenmiş ve iki sanatçı Yapımcı türde yapıtlar üretmişlerdir. Arp'ın ahşabı oyarak oluşturduğu kendine özgü soyut BİYOMORFİK BİÇİM'li yapıtları YAPIMCILIK'la GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'ün ara sınırında nitelendirilebilecek çalışmalardır. Rastgele öğeleri biraraya getirerek yaptığı kompozisyonlardaysa OTOMATİZM ilkesinden hareket etmiştir. 1925'te LİSSİTSKİ'yle birlikte çağdaş sanat akımlarını inceleyen kitabı *Les isms de l'art*'ı (Sanatta İzm'ler) yayımlayan Arp, aynı yıllarda Gerçeküstücüler'in ilk sergilerine yapıt vermiş, bu grubun üyesi olmuş, 1930'da DAİRE VE KARE, ertesi yıl da SOYUTLAMA-YARATMA gruplarına katılmıştır. Bu dönemde heykel ve kabartmalarının yanı sıra, yırtılmış kağıt, tel ve ipliklerle de resimler yapmış, Strasbourg'da Sophie Taeuber ve Van DOESBURG'la birlikte *L'Aubette Restoranı*'nın dekorasyonunu yapımcı üslupta gerçekleştirmiştir. II.Dünya Savaşı sırasında Grasse'ta karısı Sophie, İtalyan ressam MAGNELLI, DELAUNAY-TERK ve başka ilerici sanatçılarla birlikte çalışmış, savaşın bitiminde de Paris yakınlarında Meudon'a yerleşmiştir. Yapıtlarının yaygın bir biçimde tanındığı ABD'ye ilk kez 1949'da gitmiş, 1950'de Harvard Üniversitesi'ne bir anıt, 1953'te de Caracas Üniversitesi için *Bulut Çobanı* adlı bir heykel yapmıştır. 1954'te Venedik Bienali'nde Heykel Büyük Ödülü'nü alan sanatçı, 1958'de Paris'teki UNESCO Genel Merkezi için bir duvar kabartması gerçekleştirmiştir.

Arp, plastik sanatların dışında yazın alanında da ürünler vermiş bir sanatçıdır. 1946'da yayımladığı *Le Siège de l'air* (Havanın Kuşatılması) ve 1953'te basılan *Behaarte Herzen* (Tüylü Kalpler) gibi şiir kitaplarının yanı sıra derleme ve monografileri de vardır.
0312, 3105. *I.Kür*

ARPACIOĞLU, Hale (1951, İzmir)
Türk ressam.
Dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) bir anla-

tımla betimlediği PORTRE türündeki çalışmalarıyla tanınan Arpacıoğlu, 1969-71 arasında ABD'de bilgisayar öğrenimi gördükten sonra 1972-73'te Milano'daki Brera Akademisi'nde, 1973-76 arasında da Roma Güzel Sanatlar Akademisi'nin Franco Gentilini atölyesinde sanat eğitimi görmüştür. Sanatçı yoğun duyguları yansıttığı Dışavurumcu portre çalışmalarında dramatik etkiyi artırmak için BİÇİMBOZMA'lara yer vermiş; atak renk kullanımı ve kalın siyah dış çizgilerle de gerilim duygusu yaratmıştır. Figürü yerleştirdiği arka planı çok renkli parçalanmış düzlemlerle oluşturması kompozisyonlarına ritmik bir hareket kazandırır. Arpacıoğlu 1990'ların başında bu portrelerden aldığı gözleri 1944 Doğumlular'da olduğu gibi, yarı-soyut fantastik imgeler arasına yerleştirerek kadının iç ve dış dünyasıyla bu dünyanın insan ve çevre ilişkilerine yansımalarını dile getirmiş; gerçeği kendi öznel bakış açısıyla yeniden kurgulamıştır. Sanatçı, 1982'de Altın Palet Yarışması'nda Birincilik Ödülü'nü, 1984'te de Altın Fırça Yarışması'nda Büyük Ödülü'nü almıştır. *Z.Rona*

ARRIS (Lat.*arista:* buğday dikeni'nden)
İng.*arris, listel,* Fr.*côte, listel,* Alm.*Rippe, Leiste.*
Antik Çağ mimarlığında düz ya da yiv gibi eğrisel yüzeylerin birleştiği doğrusal çizgi ya da yüzey. Örneğin, yivli SÜTUN'larda iki yivin birleştiği doğru. Çizim →DÜZEN

ARROYO, Eduardo (1937, Madrid)
İspanyol asıllı Fransız sanatçı.
Politik konuları gerçekçi bir biçimde işleyen Arroyo, kimi resimlerinde, CRÓNICA GRUBU'nun yaptığı gibi sanat tarihinin başyapıtlarını acı bir alaycılıkla yorumlamıştır. Yeni-Figürasyon eğilimi içinde ileri endüstri ve teknoloji dünyasından görüntüleri, bu dünya içinde insanın dramını neredeyse illüstrasyon gibi betimlemiştir. Arroyo'nun 1965'te Gilles Aillaud (d.1928) ve Antonio Recalcati ile (d.1938) birlikte gerçekleştirdiği *Yaşamak ve Öldürmek* ya da *Marcel Duchamp'ın Trajik Sonu* adlı dizi, DUCHAMP'ın *Merdiven İnen Çıplak* (1911, Philadelphia Sanat Müz.) adlı resminden başlayarak cenazesiyle son bulan sekiz resimden oluşmaktadır. Arroyo, fotoğraf ve medyadan da etkilenmiş, *Aillaud Portresi*'nde yüzü, fotoğrafik bir teknikle küçük renk parçalarına bölerek boyamıştır.
J.N.Erzen

ARRUDA, Diego de → **MANUEL ÜSLUBU**

ARSA (Ar.)
Belediye sınırları içinde, belediyece parsellenmiş ARAZİ; kent toprağı.

ARSAMEİA (b.Eski Kâhta) → **ADIYAMAN**

ARSEVEN, Celâl Esad (1875, İstanbul-1971, İstanbul)
Türk sanat tarihçisi ve ressam.
Türk kültürü üzerinde yaptığı sistematik araştırmalar ve Türk sanatıyla ilgili yazdığı öncü nitelikteki yayınlarıyla tanınır.

1889'da girdiği Mekteb-i Mülkiye'den kısa süre sonra ayrılarak Sanayi-i Nefise Mektebi'ne (s.GSA, b.MSÜ) geçmiş; ama istediği çalışma ortamını bulamayınca 1891'de Mekteb-i Harbiye'ye girmiştir. 1894'e değin okuduğu bu okulda Hoca ALİ RIZA'nın öğrencisi olmuş, daha sonra da ZONARO'dan özel dersler almıştır. Okuldan mezun olduktan sonra bir süre Sultan II.Abdülhamid'in (hd.1876-1909) özel yaverliğini yapan Arseven 1908'de sivil yaşama geçmiştir. Askerlikten ayrılıp gittiği Paris'te özel bir akademide çalışmış, Türkiye'ye dönünce 1912-13'te Şehremaneti'nde (belediye) görev almış, Kadıköy Belediye Dairesi'ni iskeledeki yerine taşımış, meydanı düzenlemiş, çevredeki kötü yapılaşmayı kaldırmış ve Belediye Binası'nı şanatçılara sipariş verdiği tablolarla süslemiştir. Arseven, belediyecilik konularına yöneldiği bu dönemde *Belediyelerde Evrakın Kayd ve Tasnifi Nasıl Olmalıdır?* (1915), *Belediyelerde İnşaatın Emaneten İdaresi* (1915) ile *Belediyeler ve Teşkilatı* (1916) gibi kitaplar yazmıştır. 1917'de Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın Şişli'de kurduğu atölyede İbrahim ÇALLI, Hikmet ONAT, Sami YETİK, NAMIK İSMAİL, Ali Sami BOYAR, ALİ CEMAL (Beyrutlu) ve MEHMET RUHİ'nin (Arel) yaptığı savaş resimleriyle dönemin öbür sanatçılarının yapıtlarından oluşan bir sergiyi 1918'de Viyana ve Berlin'e götürmüş, sergi komiserliğinin yanı sıra kataloğun (*Ausstellung Türkischer Maler*/Türk Ressamları Sergisi) hazırlanmasında çalışmıştır. Arseven, 1924-43 arasında GSA'da mimarlık tarihi dersleri vermiş, 1942 ve 1946'da iki dönem milletvekilliği yapmış, 1951-53 arasında da GAYRİMENKUL ESKİ ESERLER VE ANITLAR YÜKSEK KURULU başkanlığını yürütmüştür.

Arseven'in resim sanatına ilişkin öğretici nitelikteki ilk çalışmaları *Resim Dersleri* (1895), *Ressam ve Mimarlara Mahsus Menâzır* (1899), *Ressamlara Rehber* (1901) ve *Renkler, Renkli Resimler ve Yağlıboya* (1903) adlı kitaplardır. 1903'te şehircilik ve mimarlık tarihi araştırmalarına başlayan Arseven, 1904'te ABD'de St.Louis Dünya Sergisi için inşa edilecek *Türk Pavyonu* projesi için İstanbul'un BİZANS ve OSMANLI dönemlerini araştırmış, bu çalışmaları 1909'da Paris'te, *Constantinople, De Byzance à Stamboul* (Eski İstanbul, Abidât ve Mebânisi, 1912) adıyla basılmıştır. Bu kitap Bizans dönemi İstanbul'unun ilk kapsamlı topografik çalışması olması açısından önem taşır. Arseven'in İstanbul topografyasına ilişkin ikinci kitabı da 1913'te yazdığı *Eski Galata ve Binaları*'dır.

I.Dünya Savaşı yıllarında Darülbedayi (Şehir Tiyatrosu) yönetim kurulu üyeliği, 1923'te de aynı kurumun müdürlüğünü yapan Arseven, çok yönlü bir yazar olarak oyunlar ve çeşitli makaleler de kaleme almış; ayrıca 1918'de Viyana'da sahnelenen Şaban adlı bir operet bestelemiş ve *Die Tote Wacht* (Ölüm Nöbet Bekliyor) adlı bir de film çevirmiştir. Arseven, sanat sözlüğü ve ansiklopedi niteliğindeki ilk çalışması olan *Istılahat-ı Mimariyye*'yi 1908-09'da, sanat terimlerini Fransızca karşılıklarıyla açıkladığı *Sanat Kamusu*'nu ise 1926'da yayımlamıştır. 1930'larda Türkiye'de tartışılan kültür ve tarih tezleri çerçevesinde Türk kültürü incelemelerine yönelmiş, Türk kültürünün İslam öncesi dönemini ön plana çıkartarak ORTA ASYA'dan başlayan bir sürekliliğe dikkat çekmiştir. Bu görüşlerini ortaya koyduğu *Türk Sanatı* (1928) adlı kitabı 1939'da *L'art Turc* adıyla Fransızca'ya çevrilmiştir. Arseven, 1932'de *Türklerde Mimari*, 1937'de de *Şehircilik* adlı kitapları yazmış, 1956'da kaleme aldığı *Les Arts Decoratifs Turcs*'te de (Türk Süsleme Sanatları) Türk dekoratif sanatlarındaki örgelerle Arap-İran bezeme sanatı arasındaki farkları ortaya koymuştur. 1943-52 arasında fasiküller halinde yayımladığı *Sanat Ansiklopedisi* ise (5 c.) türünün tek örneği olarak uzun yıllar bir başvuru kaynağı olarak önemini korumuştur.

Arseven'in İzlenimci tarzdaki (→İZLENİMCİLİK) yağlıboyalarının yanı sıra suluboya ve karakalemle yaptığı mimari görünümler, iç mekân betimlemeleri ve portre çalışmaları da vardır. Sanatçı ayrıca Mekteb-i Mülkiye'de okuduğu sıralarda FOTOĞRAFÇILIK'a da merak salmış, 1899'da *Fotoğrafya* adlı bir kitap yayımlamıştır. Sanatçı, ölümünden



ARPACIOĞLU, Hale, *Portre*, 1990, tuval üzerine akrilik, 120x 100cm.



ARSLAN, Yüksel, kağıt üzerine karışık teknik.

sonra Atatürk Kültür Armağanı ve İTÜ onur doktorası ile ödüllendirilmiştir.
0180, 3439. *Z.Rona*

ARSLAN, Yüksel (1933, İstanbul)
Türk ressam.
Gerçeküstücü öğelerden hareketle özgün bir anlatıma ulaşan yapıtlarıyla tanınır.

Bir süre İÜ Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde öğrenim görmüş, ama resme olan ilgisinden ötürü eğitimini yarım bırakarak bütünüyle resim çalışmalarına yönelmiştir. 1955'ten sonra toprak, bal, yumurta akı ve kan gibi çeşitli malzemelerden oluşan özgün bir teknikle çalışmış ve bundan sonraki yapıtlarının hemen hepsinde aynı tekniği uygulamıştır. 1955'te Maya Sanat Galerisi'nde "İlişki, Davranış, Sıkıntılara Övgü" adını verdiği ilk kişisel sergisi "arayış dönemi" ürünleri sayılır. 1961'de galerici Raymond Cordier ve kuramcı yazar BRETON'un davetlisi olarak Fransa'ya gitmiş ve Paris'e yerleşerek çalışmalarını bu kentte sürdürmüştür. 1955-61 arasında gerçekleştirdiği *Phallisme* dizisi "erotik dönem" yapıtlarına örnektir. Başlangıçta KLEE, MICHAUX, MIRÓ gibi sanatçılardan etkilenmekle birlikte daha sonra, geleneksel Doğu MİNYATÜR'ünden ve halk sanatından, SİYAH KALEM'in figürlerinden ve KARAGÖZ tiplerinden esinlenmiştir. HAT ve nakış sanatının geleneksel çizgiselliğini benimseyen sanatçının yapıtlarında tek renklilik egemendir. Klasik ve akademik resme karşı çıkan Arslan 1960'ların ikinci yarısında kişisel deneylerinden ve bilinçaltının düşsel dünyasından hareketle, yer yer de Freud ve Jung'un yaklaşımlarını anımsatan cinsel ve erotik yönü ağır basan resimler (*Arture* dizisi) gerçekleştirmiştir. "Düşsel dönem" olarak adlandırılabilecek bu resimlerini önce Fransa'da, 1967'de de Türkiye'de sergilemiştir. 1968-69'da el yazmalarından etkilenerek *Yabancılaşmalar* adını verdiği bir dizi küçük resim yapmıştır. Ardından toplumsal içeriğe ağırlık veren sanatçı 1969-74 arasında Karl Marx'ın *Kapital*'i için 30 kadar resim gerçekleştirmiştir. Bu resimlerinde yer yer simgesel özelliklere de yer veren sanatçının resimleri hem sergilenmiş hem de 1975'te Paris'te basılan kitabın içinde yer almıştır. "Toplumcu dönem" olarak adlandırılan bu eğilimi 1970'lerde de sürmüş, ardından 1980'lerde daha önceki sanat anlayışının etkilerinin de görüldüğü *Etkiler* (*Influences*) adını verdiği resimlerini gerçekleştirmeye başlamıştır. 1985'te tamamladığı bu çalışmaları "bireşimci dönem" ürünleri olarak tanımlanabilir. Bu dizinin bir devamı niteliğindeki *Autoarture*'ler dizisine ise 1984'te başlamıştır. Arslan, 1981 Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü İlhan KOMAN'la paylaşmıştır. *N.Arslan*

ARSLANTEPE
Malatya'nın 10km kuzeydoğusunda, Fırat Irmağı'nın batı kıyısı yakınında yer alan Arslantepe höyüğünün kültür dolgusu 30m yüksekliğindedir. MÖ 4.binden İslam dönemine değin yerleşildiği anlaşılan Arslantepe'deki ilk kazılar 1930'larda Louis Delaporte başkanlığında bir Fransız ekip tarafından, özellikle Geç Hitit dönemi tabakalarında yapılmış ve bugün Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenen, alçak kabartmalı taş ORTHOSTAT'larla bezeli kapısı (*Aslanlı Kapı*) ve avlusu olan bir saray ortaya çıkarılmıştır. II.Dünya Savaşı'ndan sonra Fransız arkeolog C.Schaeffer alanda birkaç derin sondaj açmışsa da sürekli kazılar 1961'de, önce Salvatore M.Puglisi, sonra da Alba Palmieri başkanlığında Roma Üniversitesi'nden (La Sapienza) bir ekip tarafından başlatılmıştır. Palmieri'nin 1990'da ölümünden bu yana kazı başkanlığını gene aynı üniversiteden Marcella Frangipane sürdürmektedir.

İtalyan ekibinin geniş alanda kazı yapma yöntemiyle gerçekleştirdikleri çalışmalar sonucunda, höyüğün kuzeydoğusu, güneybatısı ve son olarak da batı yamacının üst bölümü olmak üzere üç farklı kesimden elde edilen tabakalaşma verileri biraraya getirilerek, Arslantepe'nin kültürel sürekliliği doğru olarak kurulabilmiştir. Kültür dolgusunun MÖ 4.binin sonunda en yükseğe eriştiği batı yamaçta en eski yerleşmenin bulunduğu düşünülmektedir. Son Kalkolitik (→PREHİSTORYA) tabakaların önem taşıdığı ve İlk Tunç Çağı IA'da sona eren bu yerleşmeyi izleyen İlk Tunç Çağı ve Orta Tunç Çağı (MÖ 2.bin başı) kültür katları da güneybatıdaki tabakalarda ortaya çıkarılmıştır. Kuzeydoğudakindeyse Son Tunç Çağı'na tarihlenen ve kerpiç sur duvarlarıyla devasa kent kapıları belirgin olarak HİTİT mimarlığını çağrıştıran anıtsal yapıların yer aldığı yapı katlarına rastlanmıştır.

İtalyan kazılarının bugüne değin ortaya çıkardığı en eski buluntular, Karbon-14 yöntemiyle (→TARİHLENDİRME YÖNTEMLERİ) Son Kalkolitik Çağ'a (MÖ 3700-3400) tarihlendirilmiştir. Bu kültür katı Yukarı Fırat bölgesi için tipiktir ve AMİK OVASI'yla (F evresi) ve genelde Yukarı Dicle'nin çağdaş kültürleriyle (Tepe Gavra XI-IX) yakın ilişkisi vardır. Kuzeydoğudaki alanın en altında yer alan bu çağ tabakaları evler ve bunlarla ilişkili mezarlardan oluşmaktadır. Höyüğün batı yamacının üst kısmında yapılan son kazılardaysa anıtsal bir yapı kısmen ortaya çıkarılmıştır. Kerpiç tuğla ve kerpiç topaklarından yapılmış duvarlarının üstü siyah ve kırmızı geometrik örgelerle bezeli olan bu yapıda duvarların yakınında gene kerpiç tuğladan yapılmış ve üstleri kalın bir çamur tabakasıyla sıvanmış sütunlar bulunmuştur. Yukarı Fırat bölgesinde bugüne değin bir eşine daha rastlanmamış olan bu yapının, aynı çağın devasa yapılar dönemini sonlandırdığı da sanılmaktadır. Dolayısıyla, merkezileşmenin ortaya çıktığı ve büyük olasılıkla Arslantepe'nin MÖ 4.binin ortalarına doğru bölgeye egemen olduğu anlaşılmaktadır.

Bölgenin "kentleşme" sorununa ilişkin ele geçen önemli tarihsel veriler, daha sonra MÖ 4.bin sonunda (İlk Tunç Çağı IA), yerleşmenin kent-uygarlıkları öncüsü (*proto-urban*) olarak gelişme gösterdiği zamanlara aittir. Bu dönemde Arslantepe MEZOPOTAMYA'daki Geç Uruk'un Anadolu'daki çağdaşı olarak düşünülebilir. Güneybatı alanda, 8m derinlikte Karbon-14'le MÖ 3300-3000 arasına tarihlenen, kerpiç tuğladan inşa edilmiş bir dizi anıtsal kamu yapısı ortaya çıkarılmıştır. Bu yapıların taş kaideler üstünde yükselen kalın duvarları beyaz sıvayla kaplanmış ve yer yer nişlerle bölünmüştür. Daha geç tarihli iki yapının, podyum ya da sunakların varlığından ve ele geçen öteki buluntulardan dolayı törensel amaçlı olduğu anlaşılmaktadır. Ortaya çıkarılan son yapı (*Yapı I*) merkezî bir podyumu ve arka duvarında iki niş arasında yerden yükseltilmiş bir sunağı bulunan, büyük dikdörtgen mekânlı bir TAPINAK'tır. *Cella*'nın kuzeyinde bulunan ve bu mekâna iki pencereyle açılan iki küçük odanın depo olduğu anlaşılmıştır. Depolardan daha büyükçe olanın duvarları çok sayıda kırmızı sıva katından sonra beyazla sıvanmıştır ve Uruk'taki bir örneğe çok benzeyen, konsantrik oval baskılarla zenginçe bezenmiştir. Bu odalarda bulunan çanak-çömlekten, küçük odanın depolamada, büyükçe olanınsa malların dağıtımında kullanıldığı anlaşılmıştır. Ana mekânın kuzeydoğu köşesindeki dar bir odaya (yapının özgün durumunda büyük olasılıkla çatıya çıkan merdiven için tasarlanmıştı) gelişigüzel atılmış olarak bulunan, pişmemiş kil üstüne yapılmış 100 kadar mühür baskısının varlığı, malların dolaşımı sırasındaki denetimi

kanıtlamaktadır. Öte yandan, ana mekânda ele geçen ve törenlerde kullanıldığı anlaşılan çok sayıda uzun, vahşi hayvan kemiği avcılığın önemini hâlâ koruduğunu da vurgulamaktadır. Tapınağın (*Yapı I*) önünde yer alan ve büyük olasılıkla bir başka dinsel mekân olan *Yapı III*'te bir grup arsenikli bakır silah arasında dokuz kılıç (bugüne değin ele geçen en eski örnekler), 12 mızrak ucu ve dört sarmallı bir levha bulunmuştur. Metal alaşımının gelişimine ilişkin yeni bilgiler sunan bu silahlar, ayrıca Doğu Anadolu'nun maden bölgesinin Geç Uruk döneminde bölgelerarası ticarette oynadığı rolü de aydınlatmaktadır.

Dönemin en büyük ve eski yapısı, saray olduğu sanılan *Yapı IV*'tür. Duvarları 2m yüksekliğe kadar korunmuş olan bu yapıya büyük dikdörtgen bir kapıdan girilmekte, geniş bir koridorla, merkezî depolama işlevi gören bir dizi depo odasına ulaşılmaktadır. Bu koridordan bir girişi bulunan tek mekân olan merkezî odanın arka duvarında, sonradan örülerek derin bir niş haline getirilmiş bir girişin iki yanında, birer insan figürünün betimlendiği duvar resimleri bulunmaktadır. Krem rengi zemin üstüne siyah ve kırmızıyla betimlenmiş figürlerin üçgen yüzlerinde büyük gözler yer almaktadır. Vücutları kum saatine benzeyen, uzun kolları yukarı doğru kıvrılan bu figürlerin başları üzerinden dalgalı kırmızı ve siyah çizgiler çıkmaktadır. Figürler saçak ve kıvrımlarla bezeli bir sayvan altında, bir sunak olduğu düşünülen, iki yanı yukarı kalkık bir masanın arkasında betimlenmiştir. Geç Prehistorik sanatın en önemli örnekleri sayılan ve bir eşi daha olmamakla birlikte yöredeki Son Kalkolitik Çağ üslup ve gelenekleriyle ortak özellikler de taşıyan bu resimlerin, ürünlerin depolanmasına ve dağıtımına ilişkin etkinliklerin törensel yanını vurguladığı düşünülmektedir.

"Saray"ın (*Yapı IV*) depo odalarından ikisinin tabanında ele geçen buluntulardan her iki odanın işlevinin farklı olduğu anlaşılmıştır. Kuzeydeki büyük odada bulunan küplere (*pithos*), uzun boyunlu çömleklere ve Mezopotamya özelliği gösteren bir grup emzikli kaba, yerleşmenin başka hiçbir yerinde rastlanmamıştır. Öte yandan güney odada, birkaç büyük ve çeşitli küçük kabın yanı sıra, öbür odada hiç görülmeyen, seri üretilmiş çok sayıda kâse ve MÜHÜR baskısı bulunmuştur. Kâselerle mühür baskılarının birlikte bulunması, belki de görevlilere bu odadan yemek dağıtıldığını düşündürmektedir. "Saray" koridorunun kalın batı duvarında bulunan bir bölmede, başka atıkların yanı sıra, 2 bin tanesinin üstünde hâlâ damga izi görülebilen toplam 5 bin kadar, yönetimle ilgili mühür baskısı parçası ele geçmiştir. Ayrıca, burada atık toprağı içinde oluşmuş çok sayıda "cep" (dar sınırlı ince toprak tabakaları) de bulunmuş ve bu sınırlı, ince tabakalar, özel damga izlerine ve mühürlü değişik kap türlerine bağlı olarak üç farklı grupta sınıflandırılmıştır. Bu buluntular, karmaşık bir yönetim düzeni içinde farklı sektörlerin ve/ya da düzenlemelerin varlığını göstermektedir. Damga izlerinden yararlanılarak tamamlanan 100 kadar mühür baskısı her ne kadar Güney Mezopotamya'daki çağdaş mühürcülükle ortak özellikler barındırıyorsa da, bunların daha çok Kuzey geleneğine bağlı olduğu ve kökeninin, en iyi örnekleri Tepe Gavra'da bulunan Obeyd dönemi (→MEZOPOTAMYA) olduğu düşünülmektedir. Damga mühürlerin silindir mühürlerden sayıca fazla olması, betimlenen tek hayvan figürleri, geometrik desen anlayışı ve figürlerin kompozisyonu, bu mühürleri Kuzey Suriye-Mezopotamya geleneğine bağlar. Öte yandan, karşılıklı hayvan figürleri, özellikle de doğalcı bir anlatımla betimlenmiş aslan figürleriyle, silindir mühürlerde ender olarak rastlanan "sahip" figürleri ve geçit töreni sahneleri de Güney mühürcülüğünü çağrıştırmaktadır. Bu tören sahneleri içinde en önemlisi, bir kağnı arabasındaki "kral" figürüdür. Üslubu çok farklı olmasına karşın bu örnek, Uruk IV/III'e tarihlendirilen küçük bir Mezopotamya levhasıyla benzer ikonografik ayrıntılara sahiptir.

Bu dönemde Arslantepe, güneydeki Geç Uruk gruplarıyla yakın ilişki içinde olan önemli bir yerel merkez olarak gelişmekle birlikte, mimarlığındaki bazı bağımsız özellikleri, mühürcülüğü ve ÇANAK-ÇÖMLEK üretimiyle Orta ve Yukarı Fırat'ın "koloni" yerleşmelerinden ayrılmaktadır. Çanak-çömleği her ne kadar genellikle çark yapımıysa ve pek çok Güney özelliği yansıtsa da, aslında yerel gelenekle ilişkili sade bir tipolojiye sahiptir. Ama tam tersine, Arslantepe'de gelişen ve merkezde toplayıp yeniden dağıtmaya dayanan ekonomik sistem, Mezopotamya'da örneği görüldüğü gibi, karmaşık bir yönetim düzeninin ürünüydü.

MÖ 3.binin başlarında, İlk Tunç Çağı IB evresinde Arslantepe'de Mezopotamya etkili proto-urban gelenek, Toroslar'ın güneyinde Orta ve Yukarı Fırat'taki kolonileşmenin sona ermesiyle birdenbire kesintiye uğramıştır. Tapınağın (*Yapı I*) yıkımını izleyen tabakalar, açık olarak Doğu Anadolu/Transkafkasya kökenli kültürel özellikler yansıtmaktadır. Daha sonra Arslantepe'ye, kuzeydoğu özelliği taşıyan, el yapımı siyah çanak-çömlek kullanan ve evlerini kerpiç tuğla yerine ahşaptan yapan grupların yerleştiği anlaşılmaktadır.

MÖ 2800 dolaylarında İlk Tunç Çağı IB'nin ikinci aşamasında Arslantepe'nin Kuzey Suriye-Mezopotamya dünyasıyla ilişkileri bir kez daha canlanmıştır. Bu dönem, çok odalı evlerden oluşan bir köyle temsil edilmektedir. Aşağı yukarı birbirini dik kesen düzenli sokakların üzerinde yer alan evlerin kendi depo ve tahıl işleme yerleri vardır. Merkezileşmeye ilişkin hiçbir ipucu yoktur. Çanak-çömlek gene çarkta üretilmiş olmakla birlikte daha çok Yukarı Fırat Vadisi ve Kuzey Suriye özellikleri yansıtır; Kuzey Mezopotamya'daki Ninive 5 kültürüyle ilişkisi zayıf, ama Son Kalkolitik'tekine benzer bir yayılmayı düşündürdüğünden önemlidir.

Arslantepe'nin Suriye ve Mezopotamya'yla olan yakın ilişkisi bu tarihlerde sona ermiş, yörede İlk Tunç Çağı'nın sonuna değin süren ve özellikle Malatya-Elazığ bölgesinde yerel bir geleneğin oluşmasına yol açan Doğu Anadolu geleneği gelişmeye başlamıştır. Bu yeni kültürel geleneklerin belirli coğrafi sınırlar içinde uzun süre egemen oldukları, İlk Tunç Çağı II'de gelişmeye başlayan ve MÖ 3.binin son çeyreğinde olgunluk evresine ulaşan tipik boyalı çanak-çömlekten anlaşılmaktadır. Arslantepe'de, bütünüyle Anadolu kökenli olup, Mezopotamya geleneğiyle hiçbir ilgisi bulunmayan yeni bir kentleşmenin ortaya çıkışı İlk Tunç Çağı III'te olmuştur. Bu dönemde artık kentin planlanarak inşa edildiği, dik yamaçların teraslanarak kullanıldığı ve tepeye büyük yapıların yapıldığı görülür. Kazılar, bu döneme ait tabakalarda belirgin kültürel süreklilik gösteren iki evrenin varlığını ortaya çıkarmıştır. Bu süreklilik, höyüğün güneybatısında, işlevi açıklık kazanamayan, kısmen toprak altındaki yuvarlak planlı yapılarla temsil edilen B Evresi'nin başlarında bile kesintiye uğramamıştır. B Evresi'nde teraslar yenilenmiş, drenajı çözmek üzere gelişmiş bir su kanalı sistemi yapılmış, yarım daire planlı bir burca sahip, taş kaide üstüne büyük olasılıkla kerpiç tuğladan örülmüş görkemli kent surları inşa edilmiştir. Küçük buluntularda, Akadlar'la (→AKAD) belirgin bir ilişkinin varlığı sezilse de yerel özellikler sürmüştür.

MÖ 2.binin başlarında Orta Tunç Çağı'nda, Hititler'in Fırat'a doğru genişlediği dönemde Malatya bölgesiyle, dolayısıyla da Orta Anadolu'yla yeni ilişkiler kurulduğu anlaşılmakla birlikte dış ilişkilerde fazla gelişme olmamıştır. Arslantepe'de belirgin Hitit etkileri Son Tunç Çağı'nda, höyüğün kuzeydoğusunda, Orta Anadolu özellikleri yansıtan dikdörtgen planlı kent kapılarının yapımıyla ortaya çıkmıştır. Eski kapı, Suriye ve Kuzey Mezopotamya geleneğine bağlanabilecek toprak duvarlarla, bu kapıysa alt bölümü taştan, üstü kerpiç tuğladan örülmüş duvarlarla bütünleşmiştir. Düz taş levhalarla örtülmüş bir POTERN de Hitit merkezleriyle ilişkiyi kanıtlamaktadır. GEÇ HİTİT dönemine ait tabakalar, Delaporte'un gün ışığına çıkardığı ve alçak kabartmalarla bezeli bir girişten (*Aslanlı Kapı*) ulaşılan saray kompleksiyle sonlanmıştır.

Arslantepe'de ROMA ve BİZANS dönemlerinden, küçük bir mahalleyle bugün harap durumda olan teras duvarları kalmıştır. Bunlar, büyük olasılıkla 9.-10.yy'da yapıldığı sanılan bir Türk dönemi sarayının kalıntıları dışında, höyükteki tabakalaşmanın son bulgularıdır.

1281, 1282, 2623, 2624, 2625, [3115A].

M.Frangipane

ARŞİTEKTONİK = **ARKİTEKTONİK**

ARŞİTRAV (Gr.*arkhe:* ilk, temel, Lat.*trabs:* kiriş'ten *arkhitrav*)
Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, sütun başlıkları (→SÜTUN BAŞLIĞI) üstünde yer alan ve FRİZ, KORNİŞ gibi üst yapı elemanlarını taşıyan yatay KİRİŞ ya da DÜZ ATKI; *epistylion*. Dor düzeninde, arşitrav genellikle bezemesizdir ve üstte *regula-guttae* dizisiyle sınırlanır. İon ve Korinth düzenlerindeyse FASCIA'larla iki ya da üç bölüme ayrılmıştır (→DÜZEN). Arşitrav bloklarının iki sütun arasında görülebilen alt yüzeylerinde de, çeşitli üsluplara göre çok farklı örgelerin kullanıldığı bir bezeme bandı (SOFİT) yer alır. Önceleri yalnızca küçük yapılarda arşitrav ve üstündeki friz tek bir taş bloktan yapılabilirken, Roma İmparatorluk Dönemi'nde bu uygulama büyük yapılarda da gerçekleştirilmiştir. Erken dönemin ahşap kirişlerinden gelişen mermer, kumtaşı, kireçtaşı vb malzemeden arşitrav blokunun uzunluğu statik koşullar nedeniyle sütunlar arasındaki uzaklıkla sınırlıdır. Türkçe'de arşitrav karşılığı olarak "baştaban" sözcüğü de kullanılmaktadır.
Çizim → TAPINAK, → DÜZEN, → KASET

ARŞİV (Gr.*arkheion:* resmî daire'den Fr.*archives*) İng.*archives*, Alm.*Urkundensammlung*.
Eski belge ve yazıların saklandığı yapı ya da mekân; belgelik, evrak mahzeni. İnsanların yazılı belgeleri saklama gereksiniminden doğan arşivin tarihi en eski uygarlıklara değin iner. Eski MEZOPOTAMYA'da birçok tapınağın arşivi olduğu gibi, Nippur kentinde de MÖ 2000'den başlayan resmî bir devlet arşivi bulunmuştur. Ayrıca, Asur kenti Ninive'deki büyük kitaplık bir tür ülke arşivi sayılmaktadır. 1906'da yapılan kazılarda BOĞAZKÖY'de (Hattuşa) MÖ 1800-1200'e ait büyük bir HİTİT devlet arşivi, MISIR'daysa Tel-el-Amarna'da büyük bir devlet arşivi ortaya çıkarılmıştır. Öte yandan, YUNAN döneminde TAPINAK'larda korunan arşivler, ROMA döneminde aerarium denen özel devlet arşivleri halini almış ve bunlar bağımsız yapılarda korunmuştur. Devlet arşivlerinin yanında Roma evlerinin TABLİNUM'unda ve KÜLTEPE kazılarında ortaya çıkarılan evlerde de özel arşivlere rastlanmıştır.

Ortaçağ Avrupa'sında başlangıçta birçok ülkede yazılı belgelerle işlem yapma geleneği yaygın olmadığından, ancak papalık sarayı, piskoposluk merkezi ve manastırlarda arşivler kurulmuştur. Avrupa'da bilimsel anlamda arşiv ilk kez Fransızlar tarafından 1789 Fransız Devrimi'nden sonra oluşturulmuştur. İdari ve hukuki alanda kurulan bu arşiv, kendi içinde bir bütünlüğe sahiptir ve zaman içinde zenginleşerek günümüze değin ulaşmıştır. Orta Avrupa'da Alman devletlerinin ve bağımsız kentlerin arşivleri ancak 13.yy'dan sonra önce kiliselerde kurulmuştur. II.Dünya Savaşı'ndan önce Prusya ve Bavyera devlet arşivleri ayrılmış; ama, Almanya'nın teslim olmasından sonra arşivler Müttefik Devletler'in eline geçmiştir. Aynı durum Japon arşivleri için de geçerli olmuştur. Siyasi ve askeri belgeler ABD ve Sovyetler Birliği'ne, Alman dışişleri belgeleri ise İngiltere'ye taşınmıştır. Daha sonra bu arşivler geri verilmiştir. Öte yandan, Avusturya Devlet Arşivi Viyana'da 1749'da, Yugoslavya'da Sırbistan arşivi 1900'de, Hırvatistan arşivi 1943'te, Slovenya arşivi 1945'te ve özellikle Türk tarihine ilişkin malzeme içeren Makedonya arşivi 1951'de kurulmuştur. Bu ülkelerin arşivleri Osmanlı Devleti tarihi için çok büyük önem taşımaktadır. İtalya'da Venedik ve öbür kentlerin arşivleri 11.yy'dan başlayarak, Vatikan arşivi Papa V.Paulus (pd.1605-21) tarafından 1611'de, İspanya'daki ilk arşiv de 1543'te Simancas'da, daha sonra 1785'te Sevilla'da (*Archivo de Indias*) kurulmuştur. Ancak arşivlerin bilimsel anlamda düzenlenmesi 1939-47 arasında olmuştur. İngiltere'de 1838'de çıkarılan bir yasayla İngiliz Devlet Arşivi (*Public Record Office*) oluşturulduktan sonra, resmî evrak biraraya toplanmaya başlamıştır. Finlandiya ulusal arşivi İsveç'ten ayrıldıktan sonra 1816'da, Norveç'inki 1817'de, Sovyet arşivi ise ancak 1917 Ekim Devrimi'nden sonra kurulmuştur. ABD'de ulusal arşivin oluşturulmasına 1934'te resmî evrakın biraraya toplanmasıyla başlanmıştır. Güney Amerika, Asya ve Afrika ülkeleri de ancak 20.yy'ın başından itibaren arşivlerini kurmaya başlamıştır.

Orta Asya'daki Uygur Türk yerleşmelerinde ve Anadolu'daki ANADOLU SELÇUKLU kentlerinde yapılan araştırmalar sonucunda zengin kütüphanelerin yanı sıra resmî kuruluşların hukuki yazışmalarının saklandığı arşivler de bulunmuştur. Osmanlı Devleti'nde ise arşiv kurma düşüncesi ilk dönemlerden beri vardı; önemli olsun olmasın her belge saklanırdı. Bunlar arasında en önemlileri, Tapu Tahrir Defterleri; padişahların yöneticilere gönderdikleri ferman, berat vb yazışmaların toplandığı Mühimme Defterleri; rütbe, tayin, terfi kayıtlarını kapsayan Ru'us Defterleri; mahkeme kayıtlarını ve kadıların hükümlerini kapsayan Şer'i Siciller ve VAKFİYE'lerdir. Bu arşiv malzemeleri, 18.yy ortalarına kadar belirli kurallarla saklanmış, bu tarihten sonra ise bakımsızlık ve kötü koşullarda saklama gibi nedenlerden ötürü harap olmaya başlamıştır. 1845'te Sadrazam Mustafa Reşid Paşa'nın Osmanlı İmparatorluğu'nun merkez örgütüne ait kayıt ve belgeleri toplattırarak Hazine-i Evrak'ı kurdurması ve özel bir bina yaptırmasıyla modern arşivciliğe ilk adım atılmıştır. Hazine-i Evrak'ta, 1839'dan önceki belgeler genel konu başlıkları altında, sonrakiler daha ayrıntılı olarak arşivlenmiş, imparatorluğun sona ermesiyle öbür nezaretlerin (bakanlık) ve bazı devlet dairelerinin arşiv belgeleri de Hazine-i Evrak'a devredilmiştir. 1911'de arşiv belgelerinin dökümü, araştırılması, yayımlanması gibi görevleri de olan Tarih-i Osman-ı Encümen'in kuruluşuyla arşivcilik çalışmaları hızlandırılmış, 1929'da Cumhuriyet'in kurulmasından sonra bu arşivin korunması için Başbakanlık Özel Kalem Müdürlüğü'ne bağlı Mahzen-i Evrak Mümeyyizliği adında bir da-

ire kurulmuş, daha sonra 1927'de Hazine-i Evrak, müdür muavinliği kadrosuyla Başbakanlık Müsteşarlığı'na bağlanmıştır. 1931'de Maliye Bakanlığı deposundaki bir bölüm belgenin Bulgaristan'a satılmasına duyulan tepki üzerine 1932'de Muallim Cevdet başkanlığında yeni bir arşiv düzenleme kurulu oluşturulmuş, 1936'da Macar Türkolog Lajos Fekete'nin gelmesiyle Başbakanlık Arşivi'nde modern arşiv tekniklerine uygun çalışmalara başlanmıştır.

Türkiye'de arşiv sorununa çözüm getirmek için 1975'te çıkarılan Devlet Arşiv Yönetmeliği de yeterli olmamış, 1977'de Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi Daire Başkanlığı'nın kurulması yalnızca Başbakanlık'a ilişkin arşiv sorununu çözmüştür. 1982'de İstanbul'daki Başbakanlık Arşiv Genel Müdürlüğü, Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı'na dönüştürülmüş, 1984'te de Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü kurularak her iki daire başkanlığı buraya bağlanmıştır. Bu arada Ankara'da Cumhuriyet dönemine ilişkin arşiv malzemelerini merkezî bir şekilde toplayıp korumak, çağdaş teknolojinin olanaklarıyla devletin ve araştırmacıların yararlanmasına sunmak amacıyla, 1974'te yapılmaya başlanan Devlet Arşiv Sitesi, 29 Ekim 1988'de hizmete girmiştir. Türkiye'nin başlıca arşivleri arasında, Başbakanlık Arşivi'nin yanı sıra Topkapı Sarayı, İstanbul Belediyesi, Beşiktaş Deniz Müzesi ile Tapu ve Kadastro Dairesi'ndeki eski evrak ve defterler, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı (e.İstanbul Belediye Kit.), Genelkurmay Başkanlığı Harp Dairesi, İçişleri Bakanlığı, Sağlık ve Sosyal Yardım Bakanlığı ile özel kuruluşların arşivleri bulunmaktadır.

20.yy'da arşivlerde yazılı belgelerin yanı sıra fotoğraf, film, ses ve bilgisayar kayıtları, video kasetler, kompakt diskler gibi yeni tür belgeler de korunmaya başlanmış; ayrıca, arşiv düzeninde yeni teknolojilerden yararlanma yoluna gidilmiştir. Arşivciliğin yaygınlaşması ve öneminin anlaşılması üzerine, 1948'de UNESCO'nun desteğiyle Paris'te kurulan Uluslararası Arşiv Konseyi, arşiv çalışmalarını belli uluslararası kurallara oturtmak, düzenlemek, geliştirmek ve ülkeler arasında yardımlaşmayı saptamak amacını taşımaktadır.

0474, 0475, 3323. *A.Özsoy*

ART & LANGUAGE (İng.) = **SANAT VE DİL Grubu**

ART AUTRE (Fr.) = **ÖTEKİ SANAT**

ART AYLAMA

Fr.*arrière-voussure.*

"Art kavsara" da denir. Kemerli bir açıklığın daha geniş kemerli ya da tonozlu bir başka açıklıkla birleşmesi durumunda, ikisi arasına yapılan konik bağlantı tonozu.

ART BRUT (Fr.) = **HAM SANAT**

ART CONTEMPORAIN, L' (Fr.) = **ÇAĞDAŞ SANAT GRUBU**

ART CORPOREL (Fr.) = **VÜCUT SANATI**

ART DECO

1920 ve 30'larda özellikle FRANSA'da yaygınlaşan ve mimarlık, iç mimarlık, mobilya ve dekoratif sanatlar alanlarında etkili olan akım. Adını 1925'te Paris'te düzenlenen Uluslararası Modern Dekoratif Sanatlar ve Endüstri Sanatları Sergisi'nden (*Exposition International des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*) alan Art Deco, ortaya çıktığı Fransa'nın sınırlarını kısa sürede aşarak uluslararası bir nitelik kazanmıştır. Avant-garde ile geleneksel sanat arasında stilizasyon ağırlıklı bir akım olan Art Deco'nun estetik kökeni DIŞAVURUMCULUK, KÜBİZM ve GELECEKÇİLİK akımlarına dayanır; ayrıca ART NOUVEAU, Alman Werkbundu (→WERKBUND), DE STIJL, BAUHAUS ve Rus YAPIMCILIK akımlarından da izler taşır. Art Deco, Art Nouveau'nun asimetrik düzeninin ve eğrisel çizgilerinin tersine simetrik bir düzene ve köşeli, doğrusal çizgilere sahiptir. Bezemede yeşimtaşı, OBSİDYEN, necef ve ONİKS gibi doğal malzemelerin yanı sıra BETONARME, morötesi CAM (*vitaglass*) ve PLASTİK gibi yapay malzemelerden de yararlanılmıştır. En tipik bezeme örgeleri çıplak kadın figürleri, geyik başta olmak üzere hayvanlar ve stilize bitkilerdir.

Fransa'da Art Deco değişik biçimlerde ortaya çıkmıştır. Örneğin, Rob Mallet-Stevens'ın (1886-1945) Paris'te Mallet-Stevens Sokağı'ndaki apartmanı (1926-27) PÜRİZM'in etkilerini yansıtırken, Pierre Patout'nun 1925 Paris Dünya Sergisi'ndeki *Koleksiyoncular Pavyonu* zengin bezemeleri, Boulogne-sur-Seine'de Jean-Baptiste Clément Caddesi'ndeki evi ise (1929) kübik biçimleriyle öne çıkmıştır. Hollanda'da akım Pieter Lodewijk Kramer'in (1881-1961) Lahey'deki çok katlı *Bijenkorf Mağazası*'nda (1924-25), Amsterdam Okulu ve WRIGHT'ın ilkeleri doğrultusunda gelişmiş, ALMANYA'da Bernhard Hoetger'in Böttchergasse'deki (Bremen) *Paula Modersohn-Becker Evi*'nde (1926) Dışavurumculuk akımının etkileri ağır basmıştır. ABD'de Art Deco, GÖKDELEN mimarlığının, Art Nouveau bezemenin ve ULUSLARARASI ÜSLUP'un bir bileşimi gibidir. William Van Alen'ın (1883-1954) New York'taki *Chrysler Binası* (1928-30), ABD'de Art Deco'nun en tipik örneğidir.

Fransa'da Art Deco mobilya alanında, Jacques-Émile Ruhlmann (1869-1933) ve Maurice Dufrène (1876-?), cam işçiliğinde LALIQUE, modada Paul Poiret (1879-1944) ve Rus asıllı Ertè (1892-1990), mücevher alanında Georges Fouquet (1858-1929), önde gelen tasarımcılar arasında sayılabilir. Art Deco ürünler 1929 ve 1934'te New York Metropolitan Sanat Müzesi'nde sergilenmiştir. Finli mimar Eliel SAARINEN'in tasarladığı ilk serginin amacı en iyi ürünleri sergilemekten çok, çağdaş yaşamın gereksinmeleri doğrultusunda yapıtlar üretilmesini özendirmek olmuştur. İkinci sergiyse tek tek nesneleri tanıtmaktan çok genel olarak üslubun özelliklerini ve iç mekânlardaki genel etkisini vurgulamak amacını gütmüştür. Art Deco, 1960 ve 70'lerin TARİHSELCİLİK anlayışı içinde yeniden gündeme gelmiştir. Ayrıca →İÇ MİMARLIK; MOBİLYA.

Z.Rona

ART INFORMEL (Fr.) = **SERBEST BİÇİMLİ SANAT**

ART KAVSARA = **ART AYLAMA**

ART NOUVEAU

"Yeni Sanat" ya da kısaca "Stil 1900" olarak da bilinir. 1880-1910 arasında Avrupa'da önce GRAFİK TASARIM, kitap resmi (İLLÜSTRASYON) ve UYGULAMALI SANATLAR, ardından da MİMARLIK, İÇ MİMARLIK ve MOBİLYA alanlarında yaygınlaşan akım, 19.yy'ın EKLEKTİSİZM'ine (seçmecilik) ve endüstrinin sanatı öldüren monotonluğuna karşı bir tepki olarak doğmuştur. Romantik, bireyci ve ESTETİK değerleri ön planda tutan Art Nouveau, konularını doğadan almış, çiçek sapı, gonca, asma filizi ve saydam böcek kanatları gibi doğal biçimleri inceltip uzatarak stilize etmiş ve asimetrik bir düzen içinde kullanmıştır. Bitkisel

(İNGİLTERE, BELÇİKA, FRANSA) ve geometrik (İskoçya, AVUSTURYA) olarak iki farklı eğilim doğrultusunda gelişmiş olan Art Nouveau, mimarlıkta, temel olarak plandan çok yüzey ve bezeme ilişkileri üzerinde kendini belli eder. Zarif demir parmaklıklar, kapılar, balkonlar ve pencerelerle yüzey bezemesindeki renkli FAYANS, VİTRAY, PİŞMİŞ TOPRAK panolar ve taş silmeler en önemli özellikleridir. Geç dönemdeyse CEPHE bezemeleri, strüktürel öğeleri ön plana çıkartacak biçimde kullanılmış (ör.MACKINTOSH'un *Glasgow Sanat Okulu*, 1898-1909) ya da yapının tümü bir heykel gibi biçimlendirilmiştir (ör.Van De VELDE'nin Köln'deki *Werkbund Tiyatrosu*, 1914 ve GAUDİ'nin Barselona'daki *Milà Apartmanı*, 1905-10). Bazı iç mekânlarda sütun, ayak ve kiriş gibi strüktürel öğeler yukarı doğru yükseldikçe yayılan filizlere dönüşerek iç mekâna zarımsı bir etki kazandırmıştır.

Akım İngiltere'de *Modern Style*, Belçika'da *Coup De Fouet* (Kamçı Ucu) ya da *Stil Des Vingt*, Fransa'da *Style Nouille* (Şehriye Üslubu), *Style Guimard* ya da *Modern Style*, Avusturya'da SEZESSION, ALMANYA'da *Jugendstil*, İSPANYA'da *Modernismo* ya da *Modernista*, İTALYA'da *Stile Floreale* ya da *Stile Liberty* olarak da anılmıştır. *Stile Liberty* adı Londra'da bu tür ürünleri satan Liberty Mağazası'ndan gelmektedir.

Art Nouveau taklitten uzak bir ÜSLUP olarak ilk kez 1880'lerin başında İngiltere'de DOKUMA ve kitap resmi alanında ortaya çıkmıştır. Kökeninde BLAKE'in yapıtlarındaki kıvrımlı çizgiler, BEARDSLEY'nin estetik anlayışı, RUSKIN'in kuramları ve W.MORRIS'in ARTS AND CRAFTS hareketinin izleri vardır. 1883'te MACKMURDO, *Wren's City Churches* (Wren'in Kent Kiliseleri) adlı kitabın kapağında ilk kez ince uzun eğriler kullanmış ve daha sonra mobilya ve dokumalarıyla da akımın yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. İngiltere'de Mackintosh ve VOYSEY gerçekleştirdikleri kır evlerinde Art Nouveau'nun yüzey bezeme anlayışından öteye geçerek yapıyı içeriden dışarı doğru biçimlendirmiş, planın mekânsal biçimlenişine yenilik getirmişlerdir. İskoçya'da akımın en önemli temsilcisi, eşi Margaret Macdonald'la birlikte gerçekleştirdiği iç mekânlarla, özellikle Cranston'ın ünlü çay salonlarıyla mimarlık tarihine geçen Mackintosh olmuştur. Ayrıca, H.J.Powell'ın cam işleri, William Arthur Smith Benson'ın (1854-1924) metal işleri, William Freud de Morgan'ın (1839-1917) vazoları, Cobden Sanderson'ın ciltleri de akımın İngiltere'deki ilginç örnekleridir.

1890'larda Belçika'da yaygınlaşmaya başlayan Art Nouveau, burada ENSOR ve Van de Velde'nin üyesi olduğu YİRMİLER GRUBU'nun sergileriyle tanıtılmıştır. Grafik alanında bu üslubu benimseyen öbür sanatçılar Fernand Khnopff (1858-1921) ile Georges Lemmen'dir (1865-?). HORTA'nın Brüksel'deki ünlü konut yapısı *Hôtel Tassel* (1892-93), İşçi Partisi'nin halkevi *Maison du Peuple* (1896-99) ve *Hôtel Solvay* (1895-1900), ayrıca Paul Hankar'ın (1859-1901) gene Brüksel'deki konutları (1893-1900) Belçika Art Nouveau'sunun en önemli örnekleridir. Hollanda'da akımın temsilcileri Willem Kromhout (1864-1940), Th.Sluyterman (1863-1931) ve L.A.H.Wolf'tur. Fransa'daysa Art Nouveau terimi ilk kez Paris'te 1896'da bu tür ürünleri sergileyen ve Siegfried Bing'in kurduğu *Maison de l'art nouveau* adlı galeri tarafından kullanılmıştır. GUIMARD'ın Paris Metrosu'nun birkaç istasyon girişi için yaptığı tasarımlar (1897-98), La Fontaine Caddesi üzerindeki altı katlı apartman Castel Béranger (1894-98), Charles Plumet'nin (1861-1928) iç dekorasyonları, LALIQUE'in takıları, GALLÉ'nin cam eşyası ve Louis Majorelle'in (1859-1929) mobilyaları Fransa'da akımın en yetkin örnekleridir.

Avusturya'da Art Nouveau O.WAGNER'in Viyana Metrosu için gerçekleştirdiği *Karlsplatz İstasyonu* (1897), öğrencilerinden OLBRICH'in Viyana *Sezession Binası* (1897-98) ile HOFFMANN'ın sergi pavyonları ve evlerinin yanı sıra Ernst Moritz Geyger'in (1861-1941) takıları, Koloman Moser'in (1868-1918) tasarımları, KLIMT, SCHIELE ve KOKOSCHKA'nın yapıtlarıyla kendini göstermiştir. Almanya'da önceleri Otto Eckmann'ın (1865-1902) kitap kapaklarıyla gelişen İngiltere etkili "Bitkisel Jugendstil", ENDELL'in Münih'teki *Elvira Fotoğraf Stüdyosu*'nun (1897-98, b.yık.) cephe ve iç merdivenlerinde, ayrıca heykelci OBRIST'in ürünlerinde de sürmüş, 1900'den sonraysa Van de Velde'nin etkisiyle soyut bir anlatım kazanmıştır. 1893'te Münih Sezession grubunu kuran BEHRENS'in grafik çalışmalarının yanı sıra Darmstadt'taki *Kendi Evi* (1901) bu gelişmenin önemli örneklerindendir. Almanya'daki öbür önemli Art Nouveau örnekleri arasında Van de Velde'nin Hagen'deki *Folkwang Müzesi* iç dekorasyonu (1900-02) ile Köln'deki *Werkbund Tiyatrosu* (1914) sayılabilir. Öte yandan Art Nouveau İtalya'da fazla yaygınlaşamamışsa da, D'ARONCO ile Giuseppe Sommaruga (1867-1917) mimarlık alanında, Leonardo Bistolfi (1859-1933), Duilio Cambellotti (1870-?), Alberto Gerardi, Alfonso Rubbiani ve Alessandro Mazzucotelli de (1865-?) uygulamalı sanatlarda bu akımı izlemişlerdir. Art Nouveau'nun en önemli temsilcilerinden biri de İspanyol Gaudí'dir. Ayrıca Katalan Luis Domenech y Montaner'in (1850-1923) Barselona'da 1906-08 arasında yaptığı *Katalan Müzik Sarayı* da (*Palau*) Art Nouveau ile tarihsel üslupların karışımı olan eklektik bir yapı olarak dikkati çekmektedir. ABD'deyse SULLIVAN mimarlık ve tasarımda, TIFFANY de cam eşyada bu akımın uygulayıcısı olmuşlardır.

Art Nouveau 19.yy'ın taklitçiliğe dayalı üsluplarına karşı, mimarlığı etkileyecek, günlük yaşama damgasını vuracak yeni bir üslup yaratma amacını gütmekle ve sanatı toplumsal yaşamda yaygınlaştırmaya çalışmakla birlikte, gene de bir burjuva hareketi olarak kalmıştır. I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla etkinliğini yitirmiş, 1925 dolayında ortaya çıkan Art Deco'nun bezeme programına esin kaynağı olmuştur (→ART DECO).

Yumuşak kıvrımları ve bezemeci üslubuyla OSMANLI mimarlığında, özellikle İstanbul'da yaygın ilgi gören Art Nouveau akımının Türkiye'deki ilk örnekleri 19.yy sonunda II.Abdülhamid (hd.1876-1909) tarafından İstanbul'a çağrılan İtalyan mimar D'Aronco tarafından yapılmış (→D'ARONCO) ve bu üslup I.Dünya Savaşı'na değin başka mimarlarca da, özellikle ahşap konut mimarlığında kullanılmıştır.

0122, 1863, 2685, 2969, 3042, 3090, 3091. *Z.Rona*

ART OF THE REAL (İng.) = **GERÇEĞİN SANATI**

ARTE POVERA (İt.) = **YOKSUL SANAT**

ARTER

İng.*artery*, Fr.*artère*, Alm.*Verkehrsader*.

KENT içinde trafik yükünü önemli oranda kaldıran büyük ulaşım yolu.

ARTHOPHORİON (Gr.)

Kilise maketi biçiminde RÖLİKER. FRANSA'da Aachen'da (Aix-la-Capelle) bulunan altın kaplama gümüş üstüne niello tekniğiyle (→MADEN sanatı) bezenmiş bir *arthophorion* Bizans gümüş işçiliğinin en ünlü örneklerindendir. Bu yapıt, yazıtına göre General Eustathios tarafından 969-1080 arasında

Antakya'da yaptırılmıştır (→BİZANS, El Sanatları, Gümüş).

ARTISTS' CONGRESS (İng.) = **SANATÇILAR KONGRESİ**

ARTİSTİK PERSPEKTİF → **PERSPEKTİF**

ARTİZAN (Fr.*artisan*) = **ZANAATÇI**

ARTS AND CRAFTS

19.yy'ın ikinci yarısında İNGİLTERE'de endüstrileşmenin getirdiği mekineleşmeye ve seri üretime tepki olarak gelişmiş bir hareket. İngiltere, dünyada endüstrileşmenin en erken başladığı ülke olmakla birlikte 1851'deki 1.Londra Dünya Sergisi'nde yer alan endüstri ürünleri izleyenleri, özellikle de aydınları düş kırıklığına uğratmıştı. Makinenin insanın emeğinden ekonomi sağlamadığını, tersine işi çoğalttığını ve insanın yaratıcı emeğine aracılık etmediğini öne süren Arts and Crafts'ın kurucularından W.MORRIS, seri üretim karşısında kaybolmakta olan el işçiliğini ve zanaatçılığı (→DEKORATİF SANATLAR) yeniden canlandırmaya çalışmış ve bunun ancak ortaçağ geleneklerine dönülerek sağlanabileceğini savunmuştu.

Endüstri Devrimi makineleşmeyi ve dolayısıyla da seri üretimi egemen kılarak el sanatları geleneklerini yıkmaya başlamıştı. Bu değişikliğin en doğrudan sonuçlarıysa mimarlıkta görülmekteydi. 19.yy'da inşa edilen yapıların sayısı, tüm geçmiş dönemlerdeki yapı sayısından daha fazlaydı. Endüstrileşmeyle birlikte Avrupa ve Amerika'da kentsel yayılma yaşanmakta, fabrikalar, tren istasyonları, köprüler ve resmî binalar gibi yeni yapı türleri inşa edilmekteydi. Hızla yayılmakta olan kentlerdeki kamu binaları, büyük konut toplulukları ve endüstri yapıları çeşitli üsluplarda uygulanmaktaydı. Mimarlar "sanat" adına, "tarihsel üsluplar"dan alınmış bezeme örgelerinden esinlenerek seri olarak üretilmiş yapı elemanlarını bina cephelerinde kullanıyorlardı. Bütün bu üslup karmaşasının yarattığı çözümsüzlük duygusu içinde İngiltere'de İskoçyalı filozof Thomas Carlyle ve İngiliz mimar A.W.N.PUGIN ayrı ayrı, dönemin endüstrileşmeye karşı tepkilerinin ortaya konmasına öncülük ettiler. Bir ateist olan Carlyle bir tür paternalizmin savunucusuydu. Temelde tutucu olan Pugin ise ortaçağın mimarlık biçimlerine ve manevi değerlerine doğrudan dönüşü Hıristiyanlık bağlamında savunmuş, 1836'da yayımlanan *Contrasts* (1836; Karşıtlıklar) adlı kitabında ortaçağ ile endüstri çağının kentsel görüntülerini karşılaştırmıştır. Pugin'in öne sürdüğü ilkeler, Modernizm'in de temel taşı olacak ilkelerdi: Sağlamlık, kullanışlılık ve rahatlık. 1838'de başka bir mimarın adına çizdiği Yeni-Gotik üsluptaki *Parlamento Binası* projesinin yarışmayı kazanması sonucunda, Pugin 19.yy'da İngiltere'de yaygın olan bu üslubun egemenliğini kesinleştirmiş ve binayı eski ustalara GOTİK yapı tekniklerini ve el işçiliğini kullanarak yaptırmıştır. Carlyle ve Pugin'in ortak yanları endüstrileşmeye ve endüstrileşmenin getirdiği maddi dünyaya karşı aldıkları tavırdı ve bu tavır RUSKIN'i etkilemişti.

Yazar ve eleştirmen John Ruskin, 1853'te yayımlanan *The Stones of Venice* (1851; Venedik'in Taşları) adlı kitabında zanaatçının sanat yapıtıyla ilişkisini ele alarak endüstrileşmeyle birlikte ortaya çıkan işin bölünmesine ve işi yapanın bir makineye indirgenmesine karşı çıkmış, üretimin ve makineleşmenin geleneksel zanaatçılığı ve el işçiliğini yok ettiğini savunarak her türlü eşyaya kişiliğini kaybettirdiğini ileri sürmüştür. Bu da Ruskin'e göre en çok "bezeme"nin makinelerle üretildiği zaman ortaya çıkar. 1848'de yayımlanan *The Seven Lamps of Architecture* (1849; Mimarlığın Yedi Lambası) adlı kitabındaysa binanın konstrüksiyon ve kullanışlılıktan başka bir şey göstermesi gerekmediğini ve yapılarda doğal malzeme kullanılmasının önemini vurgularken, "bezeme"yi de yapının varlığının ayrılmaz bir parçası olarak görür. Ruskin için "tamamlanmamışlık", ölümlü gövdenin yaşam işaretidir. Yaşayan şeylerde düzensizlikler ve eksiklikler olur; bu yalnızca yaşamın işareti değil, aynı zamanda güzelliğin kaynağıdır. Doğada hiçbir şeyin saf bir kesiti yoktur. Tamamlanmışlığı aradığı için RÖNESANS Avrupa sanatında çöküşe işaret eder. İnsan ancak "bir şey" yaparsa ve başka şey yapmasına izin yoksa bu aynılığı elde edebilir. Bütün bu nedenlerle de Gotik mimarlığın anonimliğini, organik biçimlerini ve ortaçağın uzmanlaşmamış, zanaatçılığa dayalı iş bölümünün insanın çalışma zevkini ve yeteneklerini yok etmediğini savunur. Ruskin bütün bu düşünceleriyle Arts and Crafts'ın temel görüşlerini oluştururken, ortaçağ ustasının ya da sanatçısının başarısının, onların dini inançlarının dışavurumunda yattığını gözardı etmiştir.

Ruskin'in düşünceleri endüstrileşmeye karşı olan bir aydın çevreyi bir araya getirmiş; gerek yazılarıyla, gerek uygulamalarıyla Arts and Crafts hareketinin kurucularından olan William Morris, 1853'te Oxford'da bu aydın çevreyle tanışmıştır. Ruskin'in zanaatçılık ilkelerinden etkilenen Morris, BURNE-JONES ile birlikte 1857'de *Oxford Birliği* binasının fresklerini yapmayı üstlenmiş, aynı zamanda mobilya tasarımına başlamıştır. 1859'da arkadaşı WEBB'e yaptırdığı *Red House* (Kırmızı Ev), bu düşüncelerin uygulamaya dönüştüğü ilk üründür, ancak asıl etkisi mimarlıkta değil, el işçiliğine dayanan MOBİLYA üretiminde olmuştur. Kırsal bölgede, yerel malzeme olan tuğlayla ve Morris'e göre 13.yy anlayışıyla inşa edilen evin döşenmesi birkaç yıl almış; istenen vitray ve el işlemeleri bulunamamış; dönemin mobilyaları, seramikleri ve kumaşları da eve uygun düşmediğinden hepsi tek tek tasarlanarak el işçiliğiyle yaptırılmıştır. Bu süreç Morris ve arkadaşlarına sanatçının kendi tasarısını üretebileceği ve satabileceği bir firma kurma fikrini vermiş ve 1861'de sanatçılardan ve zanaatçılardan oluşan Morris, Marshall, Faulkner Şirketi kurulmuştur. Firma, VİTRAY, SERAMİK, duvar resmi, metal işleri, mücevher, heykel, el işlemesi, HALI ve her türlü mobilyayı elle ve olabildiğince düşük bir maliyetle üretecek, kendi bünyesinde sergileyerek satacaktı. Ancak ürünler düşünüldüğü gibi ucuza mal olmamış ve şirket asıl kazancını, üretimini başka ticari firmalara yaptırdığı duvar kâğıdından, makineyle dokuttuğu halı ve kumaşlardan elde etmiştir. Kendi tasarladığını elle değil de makineyle ve seri bir biçimde üreterek satmak firmanın ve Morris'in çelişkisiydi. Baskı tekniklerinin çok geliştiği ve makineleştiği bir dönemde, 1890'da, Morris, Kelmscott Basımevi'ni kurmuş ve eski tekniklerle, en ince ayrıntısına kadar tasarlayarak kitap basmanın bir sanat olabileceğini göstermeyi amaçlamıştır. Ancak, çok pahalıya malolmaları nedeniyle kitaplar geniş kitlelere değil, çok küçük bir kesime ulaşabildi. Morris'in bu konudaki çabasının en önemli etkisi iyi kitap basımıyla ilgili standartların ortaya konmasında olmuştur.

William Morris, çalışan sınıfın estetik zevkinin gelişmesinin, onların yaratıcı gücünü arttıracağını ve sosyalist bir düzeni olanaklı kılacağını düşünüyor, insanların iyi ve güzel iş üretebilmesi için doğal ve iyi koşullarda yaşaması gerektiğini savunuyordu. N.PEVSNER'e göre Morris, bireysel dehanın küçük bir grup için yarattığı sanat yapıtını küçük görerek, herkesi, sanatın yalnızca "herkes tarafından

paylaşılıyorsa" önemli ve gerekli olduğu ilkesine inandırmaya zorlamıştır. Ayrıca Morris'in bir başka çelişkisi de bir yandan işçi sınıfının savunuculuğunu yaparken, öte yandan iş adamlığına devam etmesi ve şirketinde çalışanlarla kâr paylaşımına gitmemesiydi. Oysa aynı yıllarda ütopyacı sosyalistlerden Jean Baptist André Godin (1817-88), endüstri devrimini kabul ederek, kent dışında inşa edilen saray biçimindeki yapılarda hem çalışmayı hem de ikameti içeren ve çalışanların kâr ortaklığıyla sürdürülen yeni bir komün yaşamını başarıyla gerçekleştirmişti.

Sanat, mimarlık ve tasarım üzerine yaptığı konuşmalarla Morris, Arts and Crafts hareketinin kamuoyunda da lideri haline gelmiş ve 1877'de kurduğu Eski Eserleri Koruma Cemiyeti'nde (*Society for Protecting Ancient Buildings*/SPAB) toplanan bir grup genç mimarı etkilemiştir. İçlerinde LETHABY ve Sydney Cockerell'in de olduğu bu grup Arts and Crafts akımını kurarak Morris'in zanaatçılık ve kırsal sanatla ilgili görüşlerini 20.yy'a taşımıştır. VOYSEY'in de aralarında bulunduğu bu mimarlar en çok taşra ve kent evlerinin planlamalarında kendini gösteren yorumlamalar yapmışlardır.

Kendi döneminde özellikle mimarlıkta önemli bir etkinlik göstermeyen Arts and Crafts hareketi, William Morris'in mimarlıkta "bezeme"den arınmışlığı, kullanışlılığı, yalınlığı ve doğal malzeme seçimini savunan düşünceleriyle daha sonra MODERN MİMARLIK'ı etkilemiştir. Ayrıca →ART NOUVEAU.

1656, 2690, 3347. *F.N.Karaören*

ARTSCHWAGER, Richard (1924, Washington D.C.)

ABD'li heykelci, ressam ve deneysel sanatçı. 1980'lerden bu yana Post-Modernist tavır (→POST-MODERNİZM) içinde önem kazanmıştır.

New York'ta Cornell Üniversitesi'nde öğrenim gören Artschwager, OZENFANT'dan özel ders almıştır. 1960'larda, daha çok BİRİNCİL KURGULAR içinde değerlendirilen *Pembe Masaörtülü Masa* (1964, Saatchi Kol., Londra) adlı yapıtında görüldüğü gibi, "yalancı-eşya" olarak adlandırdığı nesneleri resimlemiştir. Sanatçının gerek resim, gerek heykelleri çok sade görünseler de uzun bir hazırlık süreci ve çok sayıda çizim sonucunda ortaya çıkmışlardır. Artschwager'e göre genellikle bir şeyin bütünü algılanamadığı halde üzerine genellemeler yapılır. Dolayısıyla sanatçı, bu algı önyargılarını değiştiren uygulamalara yönelmiş; bir şeyi algılamada onun bütün özelliklerinin (ör.bir heykeli oluşturan malzemenin renk ve yansıtıcılığı) rol oynadığını ve algının sürekli değiştiğini göstermeyi amaçlamıştır. 1983'te gerçekleştirdiği *İki Resimle Uzun Masa* adlı yapıtında, bu ilkeler doğrultusunda masanın üstüne yerleştirdiği parlak yüzeyin ne derece yanıltıcı olduğunu göstermeye çalışmış; daha sonra yaptığı *Asansör*'deyse bir yapıtın algılanmasında çevredeki cisimlerin rolü üzerinde durmuş ve izleyicinin yapıt üzerindeki etkilerini belirlemeye çalışmıştır. Gri tonlar ve özenli bir işçilikle gerçekleştirdiği resimlerinde genellikle perspektif sorunlarını ve cisimlerin üç boyutlu algı yanılsamalarını iki boyuta indirme sorununu irdelemiştir.

0127, 3556. *J.N.Erzen*

ARTUKOĞLU mimarlığı ve sanatı

Anadolu'nun güneydoğusunda 1102-1408 arasında önemli rol oynayan Artukoğulları, 12.-13.yy Anadolu sanatında bir bölge geleneği kurmuş, bu etkiler uzun süre çeşitli biçimlerde devam etmiştir. Kronolojik denemelerde genellikle Hasankeyf-Mardin, Diyarbakır, Meyyafarikin (b.Silvan) ve Harput kolları ayrı ayrı ele alınmakla birlikte, sanat ve mimarlıkta bu ayrımı yapmayı gerektirecek farklar önemsizdir. Fırat'ın kollarının meydana getirdiği bölge ile Kuzey Suriye-Irak çevresinde etkinliklerini sürdürmüş olan ve Haçlı Seferleri sırasında çok önemli siyasi rolleri bulunan Artukoğulları'nın en uzun süre egemen oldukları Anadolu merkezi Mardin'dir.

Anadolu'nun erken dönem mimarlığında Artuklu cami ve medreseleri, bu yapı tiplerinin gelişmesi (→CAMİ; MEDRESE) bakımından önemli yapılardır. Camiler, sonraki gelişmeye etkisi fazla olmayan kapalı bir bölge mimarlığı halinde kalan ve dolaylı etkileri 14.yy'da Anadolu'nun batısında ortaya çıkan, enine gelişmiş, mihrap önü kubbeli ve avlulu tipi meydana getirmiştir. Bazan revaklı bir avlu bu yapıların kuzeyinde kaçınılmaz olarak yer almıştır. *Silvan Ulucamisi* (1157), enine dikdörtgen bir alanı kaplayan ve son araştırmalara göre bir avlunun güneyinde yer alması gereken kesme taş bir yapıdır. Enine dört nefin [sahın] üçünü, mihrap önünde 13.50m çapında mukarnas tromplu [tonoz bingi →ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ] kubbe keser. Üç yönde üçer açıklıkla ana mekâna bağlanan bu kubbe konstrüksiyonu, BÜYÜK SELÇUKLU döneminde İran'da geliştirilen ilkeleri uygulamıştır. Kuzey cephesinde küçük sütunlara oturtulmuş nişlerden meydana gelen kabartma şerit, bir bakıma içte de bazı yerlerde kullanılmıştır. Sonraki eklemeler ve onarımlar orijinal görünümünün bozulmasına yol açmıştır. Minaresinde en erken yazıtın 1176'yı gösterdiği *Mardin Ulucamisi*, 14.yy'a değin sürekli değişime uğramış olmakla birlikte, avlusunun kuzeyindeki çifte minaresi ve revaklı avlusuyla, mihrap önünde kubbenin yer aldığı tasarımın bir başka halkasıdır. 13.yy'ın başında, 1200-04'te Artuk Arslan ve Yavlak Arslan'ın yaptırdığı *Kızıltepe Ulucamisi*, Artuklu cami mimarisinin bir sentezi olarak homojen bir yapı halinde ortaya çıkar. Köşelerde minarelerin yer aldığı geniş avlunun güneyinde, enine gelişen planın üç nefinden ikisini, mihrap önünde kubbe kesmektedir. Farklı biçimlerde işlenmiş dört tromp yanında, kuzey cephesinde zengin taş işçiliği gösteren çok sayıdaki avlu bağlantısı ve tek örnek olan muhteşem mihrabı çok ünlüdür. Bunlarda Zengi mimarlığının (→ATABEKLER) özelliklerini bulmak mümkündür. *Harput Ulucamisi* (1156) tuğlanın geniş ölçüde kullanılması yanında, planlanması bakımından da İran'daki Büyük Selçuklu yapısı *Zevvare Mescid-i Cuması*'yla (1135) yakın bağlantılar kurulacak özellikler gösterir. Büyük Selçuklu cami mimarisi ve Zengiler'le olan yakın ilişkilerin etkileriyle, güçlü bir yaratma heyecanı içinde ele alınan Artuklu camileri, Anadolu Türk mimarlığının yeni üslubunun anıtsal öncüleridir. Revaklı AVLU, içten ve dıştan yapıya egemen mihrap önü kubbesi, iç avlu, avlu köşelerinde çifte MİNARE, zengin taş işçiliği, örtülerde TUĞLA kullanımı gibi özellikler 12.yy içinde bu yapılarda gerçekleştirilmiş, 13. ve 14.yy'larda değişik ölçülerde devam ettirilmiştir.

Anadolu'da başlıca iki tipte gelişen medreselerin açık avlulu örneklerinin erken tarihlileri de Artukoğulları'nın yapılarıdır. İlki 12.yy başlarında bir KÜLLİYE olarak yaptırılan, bugün büyük bölümü harap durumdaki Mardin *Emineddin Maristanı*, hastane, hamam, medrese ve camiden meydana geliyordu. Buna karşılık, 12.yy'ın üçüncü çeyreğinden kalma Mardin *Hatuniye Medresesi* en erken açık avlulu, iki eyvanlı ve iki katlı Anadolu medresesi olarak olgun bir biçime sahiptir. Cami eyvanının ve türbenin taş mihraplarındaki süslemeler de ayrıca dikkati çekicidir. Diyarbakır *Zinciriye Medresesi* (1198), revaklı bir avlusu bulunan, kesme taştan bir

yapıdır. Yakınında, külliyeyi tamamlayan ve *Diyarbakır Ulucamisi*'ne kuzeyden bitişik olan *Mesudiye Medresesi* (1198-1223), iki katlı, revaklı avlulu, büyük eyvanı ve taş işçiliğiyle dikkati çeken erken medreselerin en ilgi çekicilerindendir. Bu gelişme 13.yy'ın ilk yarısında Mardin *Şehidiye Medresesi*'nin büyük ölçülere varan mimarisi ve aynı kentteki *Sultan İsa* ya da *Zinciriye Medresesi*'yle devam eder. Artukoğlu mimarlığının değişik bir tasarımla ele aldığı bu 14.yy yapısında, medreseyle türbe ve mescidi ayrı avlular çevresinde toplamak gibi bir kaygı sezilir. Dilimli kubbeler, geniş cephe, iç avlu gibi öğelerle yakınındaki *Sultan Kasım Medresesi*'ni de etkilemiştir. Bağımsız hiçbir mezar anıtına rastlanmayan Artukoğlu mimarlığında, TÜRBE'ler de genellikle bu medreselerin içinde düşünülmüştür.

Diyarbakır iç kalesinde ortaya çıkarılan *Artuklu Sarayı*'nın 1200'lerde Nasreddin Mahmud tarafından yaptırıldığı kabul edilmektedir. Zengin döşeme mozaiklerine sahip, SELSEBİL'li bir havuzu bulunan yapının kalıntıları dört eyvanlı bir şema göstermektedir. Harput ve Hasankeyf saraylarının durumu henüz kesinlikle aydınlanmamıştır. Diyarbakır sarayının yakınındaki hamam gibi, Harput'ta da bir hamamın kalıntıları vardır. Mardin'deki hamamlarsa bu dönemin ilgi çekici belgeleridir. Artukoğulları'nın bazı hanlar yaptırdıkları kaynaklardan bilinmekle birlikte, ticaret yollarının güvenliği açısından KÖPRÜ yapımına daha çok önem vermiş oldukları anlaşılmaktadır. HASANKEYF'teki *Dicle Köprüsü*, tek gözlü büyük açıklığı, figürlü kabartmalarıyla daima dikkati çekmiştir. Diyarbakır-Bitlis yolu üzerindeki *Batman Suyu* ya da *Malabadi Köprüsü* de (1147) ortadaki tek açıklığı ve figürlü kabartmalarıyla aynı geleneği sürdüren oldukça ünlü bir yapıdır. Diyarbakır-Egil yolu üzerindeki *Devegeçidi Suyu Köprüsü* (1218) çok gözlü ve kitabeleriyle dikkati çeken bir köprüdür. Kartal ve aslan kabartmaları, kitabe şeritleriyle Diyarbakır surlarının *Ulu Beden* ve *Yedi Kardeş Burçları* da askeri mimari alanındaki ilginç örnekler arasındadır.

Artuklu yapılarında pek çok usta ve mimar adının yanı sıra, Diyarbakır kolundan Melik Salih Mahmud'un (MAHMUD BİN MUHAMMED; hd.1200-22) "tersim"inden (resmini çizme) söz eden yazıtlara rastlanması, Artukoğulları'nın bölgede kurduğu güçlü mimarlık geleneğine ışık tutmaktadır. İSA EBU DİRHEM, CAFER BİN MAHMUD-EL-HALEBİ, Mesud, Takakoğlu Osman, İBRAHİM BİN CAFER, YAHYA BİN İBRAHİM bu dönemin mimarlığını yaratan ustalardan adı günümüze ulaşanlar arasındadır. Mimarlık yapılarındaki taş süslemeler ve figürlü plastik yanında, Artukoğulları SİKKE'lerinde de özellikle kartallı armalar ve insan figürleri kullanılmış olması her zaman dikkati çekmiştir. Genellikle Oğuzlar'ın Kayı Boyu damgasını kullanmış olan Artukoğulları, bu soyut simgenin yanı sıra figürlü plastiğe de yaygın olarak yer vermişlerdir. El-Cezeri'nin (İbn-ül-İzz) ünlü *Otomatlar* kitabı 1206'da Diyarbakır *Artuklu Sarayı*'nda yazılmış ve resimlenmiştir (→MİNYATÜR, Türk-İslam Minyatürü). Özellikle Türkiye ve dünya müzelerine dağılmış, 13.yy'a ait kakma metal işleri (→MADEN sanatı) "Artuklu Bölgesi" adıyla nitelendirilmektedir. Bu döneme tarihlenen çeşitli tekniklerde yapılmış ünlü metal yapıtlar arasında aynalar, tastar, güğümler ve kapı tokmakları en çok tanınanlardır. Bu örneklerin Musul, Selçuklu ve ATABEKLER metal üsluplarıyla yakın benzerlikleri görülür. Bu dönemin seramiği hakkında, SAMSAT kazıları aydınlatıcı olmuştur.

0116, 0213, 0215, 1116, 1343, 2016, 2570, 2572, 3181.

A.Altun

ARTVİN

Tarihöncesi çağlarda (→PREHİSTORYA) bölgeye ilk yerleşen Gürcü kavimlerince Çoruh Irmağı'na verilen "Coroksi", "Çorok", "Kolkis" adları bugünkü Artvin yöresini de tanımlıyordu. Artvin adının kökeniyse bilinmemektedir.

Doğu Karadeniz Bölgesi'nde yer alan Artvin sınırları içinde ortaya çıkartılan buluntular, yörede MÖ 3000'den bu yana yerleşik topluluklar bulunduğunu göstermektedir. MÖ 2000'lerden başlayarak ORTA ASYA'dan gelen Hurriler'in kurmuş olduğu çeşitli devletler yörede egemen olmuşlardır. MÖ 15.yy'da Mitanni Devleti adı altında birleşen bu dağınık güçlerin 200 yıl süren egemenliği, yöre kültür ve uygarlığını toplumsal yaşamın örgütlenmesi açısından büyük ölçüde etkilemiştir. HİTİT ve ASUR baskıları sonucu zayıflayan bu devlet Hitit İmparatorluğu'na bağımlı duruma düşmüş, MÖ 1200'de imparatorluğun yıkılmasıyla yörede URARTU egemenliği başlamıştır. MÖ 8. ve 7.yy'larda KİMMER ve İskitler'in Kafkaslar üstünden başlayan göçleri, dinsel yapı, dil, gelenek ve yönetim biçimi açısından önemli değişiklikler yaratmıştır. MÖ 2.yy'da, Makedonya kralı Büyük İskender'den (hd.336-323) sonra Anadolu'ya gelen ve Selevkoslar'ı batıya sürerek yöreye 500 yıl egemen olan Arsaklılar, II.Dırtad döneminde (250-325) Hıristiyanlık'ı resmî din olarak benimseyen ilk topluluk olmuştur. Başrahip Krikor Luseroviç, bu dinin Anadolu'da yayılması için büyük çabalarda bulunmuştur. Artvin yöresinde rastlanan, göçebe kültürü ve çadır biçiminden kaynaklanan sivri kubbeli kilise ve manastırların yapımı bu tarihlerden sonra başlamıştır. 399-499 arasında yöre, İber istilası altında kalmış, 450'de Hıristiyanlık'ın Katoliklik ve Ortodoksluk olarak iki büyük mezhebe ayrılmasıyla, Artvin yöresinde Ortodoksluk benimsenmiştir. İberler'in bölgeden çıkartılmasıyla güçlenen BİZANS yönetimi süresinde yöre, İRAN sınırını koruyan askeri valiliğe bağlanmış, bu dönemi izleyen yüzyıllarda Bagratlı egemenliğini yaşamıştır. Yörede Ortodoksluk'un gelişmesiyle, 607'de toplanan Divin Konsili kararı gereğince Ortodoksluk'la, adını Krikor (Gregor) Luseroviç'ten alan Gregoryenlik birbirinden kesin olarak ayrılmış; Gürcüler Ortodoksluk'u, Ermeniler'se Gregoryenlik'i benimsemişlerdir. Artvin yöresinde 9.yy'da kurulan ABBASİ güdümlü Ortodoks Oğuz Beyliği'yle Bagratlılar, Selçuklular ve Bizanslılar arasında sürekli el değiştirmiş, BÜYÜK SELÇUKLU hükümdarı Alp Arslan'ın (hd.1063-72) ölümünden sonraysa yörede yerel yönetimler etkili olmuştur. Yöre, 13.yy'dan başlayarak ANADOLU SELÇUKLU, Moğol (İLHANLI), Celayirli, Karakoyunlu, Akkoyunlu, SAFEVİ ve TİMURLU gibi siyasal güçlerce ya doğrudan ya da kendilerine bağlı beyliklerce yönetilmiş, Hıristiyan halk özellikle Timurlu döneminde (1360-1510) büyük ölçüde ezilmiştir. 15.yy'da bu topraklarda güçlenen OSMANLI egemenliği süresince kendi ekonomik ve kültürel yaşamlarını sürdürmeye çalışmışlarsa da üstünde yaşadıkları toprakların, Osmanlı İmparatorluğu'nun sürekli çatışma içinde bulunduğu İran ve Rusya sınırında olması, yaşamı yüzyıllar boyu sürekli sarsmış, kısıtlı tarımsal olanaklarıyla gelişemeyen yöre bu sürede daha çok askeri önem taşımıştır. 19.yy'daki Osmanlı-Rus ve I.Dünya savaşları süresinde sürekli el değiştiren Artvin yöresi, Sovyet Devrimi'nden sonra 1918'de imzalanan Brest-Litovsk Antlaşması'yla Osmanlı Devleti'nde kalmış, ancak aynı yıl Osmanlılar'ın yenilgisini belirleyen Mondros Mütarekesi'yle İngiliz ve Gürcüler'ce işgal edilmiştir. 1921'de Büyük Millet Meclisi Hükümeti'nce Gürcistan'a verilen bir nota ve arkasından çekilen bir ültimatom üzeri-

ne Artvin yöresi 23 Şubat 1921'de Gürcüler'ce terk edilerek Türkiye topraklarına katılmış, 24 Nisan 1924'teyse Türkiye Cumhuriyeti'nin bir ili olmuştur.

Tarihsel Yapılar:

Merkez İlçe: Eski adı *Livana Kalesi* olan *Artvin Kalesi* 937'de Bagratlı Büyük Aşot'ca yaptırılmış, bu kalenin yıkıntıları üstüne de 16.yy'da bir Osmanlı kalesi kurulmuştur. 18.yy'dan *Salih Bey Camisi* Livana sancakbeyi Salih Bey'ce, *Çelebi Efendi Çeşmesi* Kethüda Çelebi Efendi'ce, 19.yy'dan *Mehmed Bey Çeşmesi*'yse Mehmed Bey'ce yaptırılmıştır. Merkez İlçe dolaylarında *Boselt* (Okumuşlar köyü), *Kuvarsban* (Bakırköy), *Melo* (Sarıbudak köyü), *Yukarı Hod* (Hod'u Hülya-Yukarı Maden) *Kaleleri*'yle 10.yy'da Bagratlı I.Sembat'ın yaptırdığı *Dolishane Kilisesi* (*Hamamlı Kilise*) bulunmaktadır.

Ardanuç dolaylarında, Adakale (e.Ardanuç) köyünde Bagrat ve Çıldır yönetimlerine meskenlik etmiş *Ardanuç Kalesi* (5. yy), 9.yy'da Bagratlı Küropolat Aşot tarafından onarılmış, iç kale eteğine de Aziz Pavlos'la Aziz Petros adına bir kilise (*Aşot Kilisesi*) yaptırılmıştır. Kale Osmanlılar'ca 16.yy'da yeniden onarılmıştır. Aynı yörede, Ferhatlı köyünde *Kalmaklı Kalesi*, Kılarçet (Bereket) köyünde 10.yy'dan kalma *Kılarçet Kalesi*, Aşağı Irmaklı (Hisarlı) köyünde *Petoban Kalesi*, gene aynı köy yakınlarında *Petrikisman Kalesi* bulunmaktadır. Bulanık köyünde *Rabat Kilisesi*, Peynirli köyü yolu üzerinde *Camandar Baba Türbesi*'yle Adakale köyündeki yazıtsız *Sefer Paşa* ve *Mutasarrıf Ali Paşa Türbesi* ilçedeki öteki tarihi yapıtlardır.

Arhavi ilçesi sınırları içinde, Ortacalar yolu üzerinde yan yana iki köprü bulunmaktadır.

Borçka ilçesinde; 15.yy'dan, Demirciler köyünde İçkale Deresi üzerindeki *Mamanat Mahallesi Köprüsü*, Kestanelik Mahallesi'ndeki *Vanit Köprüsü*, İçkale Suyu üzerindeki *Kireç Köprüsü*, *Beglevan Deresi Köprüsü*, Murgul Suyu'yla Çoruh Irmağı'nın birleşme yerindeki köprü ve 19.yy'dan kalan *Kaynarca Deresi Köprüsü* en önemli tarihsel yapıtlar olarak sayılabilir.

Hopa ilçesinde tarihsel yapıtlar olarak; 16.yy'dan Köprücüköy, 19.yy'dan Esenkıyı ve Sugören köylerindeki köprüler anılabilir.

Şavşat ilçesi de tarihsel kaleler açısından oldukça zengindir. İlçe köylerinden Söğütlü'deki (e.Satlel) *Şavşat Kalesi*, Hanlı'daki (e.Hantuset) *Bilbilan Kalesi*, Dutlu'daki *Dutlu Kalesi*, Balıklı'daki Gürcü kraliçesi Tamara'ca 12.yy'da yaptırılan *Parib Kalesi*, Kayadibi'ndeki *Tukbaris Kalesi*, Eskikale'deki *Ustamis Kalesi* bunların en önemlileridir. Cevizli köyünde, Bagratlı Aşot Kuh'ça 10.yy'da haç plan üstüne yaptırılan *Tibet/Bagratlı Kilisesi*'nin dış cephesi sütun ve kabartmalarla süslenmiştir. Köprülü köyündeki *Köprülü/Rabat Kilisesi*'yle 16.yy'dan kalan *Zor Mustafa Bey Türbesi* ilçenin öteki tarihsel yapıtlarıdır.

Yusufeli ilçesine bağlı köylerden Kınalıçam'daki *Aşbişen Kalesi*, Tekkale'deki *Dört Kilise Kalesi*, Demirkent'teki *Erkinis Kalesi*, Kılıçkaya'daki *Ersis Kalesi*, Dağyolu'ndaki *İşhan Kalesi*, Yokuşlu'daki *Nihab Kalesi*, Köprügören'deki *Orşnak Kalesi*, Öğdem'deki *Öğdem Kalesi* ilçedeki tarihsel kalelerdir. Gene Dağyolu (İşhan) köyündeki *Kanlı Kilise* 1008'de yapılmış, 16.yy'da Osmanlılar'ca camiye çevrilmiştir. Konik külahlı olan yapının kapı üstü yazıtı geometrik kabartmalarla bezenmiştir. Yapı 1980'lerde Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nca onarılmıştır. Altıparmak köyündeki *Barbal Kilisesi* de günümüzde cami olarak kullanılmaktadır.

Sivil Mimarlık:

Artvin yöresindeki sivil mimarlık örneklerini, dağınık bir yerleşim düzeni içinde ve kendi tarım alanının ortasında yer alan konutlarla "serander" denen yardımcı yapılar oluşturur. Yapılar çoğunlukla ahşaptır. Bazı yörelerde yağış ve nemin çokluğu nedeniyle birinci katlar kâgir olarak yapılmış, taş kullanılmadığı durumlardaysa ikinci kat ahşap ayaklar üstüne oturtularak alt kat hayvan barınağı olarak kullanılmıştır. Besin maddelerinin gerek nemden gerekse zararlı hayvanlardan korunarak saklanabilmesi amacıyla yapılan seranderler işlevlerine özgün ilginç bir yapı türü oluşturur (→SERANDER).

El Sanatları:

Artvin yöresindeki el sanatları örnekleri çoğunlukla dokumacılık alanında yoğunlaşmıştır. "Kuy" denen tezgâhlarda CİCİM, şal, KİLİM ve peştemal dokunur. *D.Kınık*

ARÛ, Kemal Ahmet (1912, İstanbul)

Türk mimar ve kent plancı.

Türkiye'de şehircilik konusuna ilk eğilenlerden biri olan Arû, çalışmalarıyla kent tasarımının gelişimine katkıda bulunmuştur.

1932'de Galatasaray Lisesi'ni, 1937'de GSA (b.MSÜ) Yüksek Mimarlık Bölümü'nü bitirmiş, 1940'ta Yüksek Mühendis Mektebi (b.İTÜ) Mimarlık Fakültesi Şehircilik Kürsüsü'ne girmiştir. 1942-46 arasında HOLZMEISTER'la birlikte proje derslerini yürütmüş, bu arada 1954'e değin OELSNER'in asistanlığını yapmıştır. İTÜ'deki öğretim görevliliğinin yanı sıra Yıldız Teknik Okulu'nda (b.YTÜ) ve İTÜ Maçka Teknik Okulu'nda dersler vermiştir. 1950'de profesör olan Arû aynı yıl Şehircilik Kürsüsü başkanlığına seçilmiştir. 1954-70 arasında aralıklarla İTÜ Mimarlık Fakültesi dekanlığı görevinde bulunmuş; 1961-62'de Stuttgart, 1963'te Berlin ve 1967'de Viyana Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi şehircilik kürsülerinde konuk öğretim üyesi olarak çalışmış; 1967-82 arasında da İTÜ Mimarlık Fakültesi Şehircilik Enstitüsü başkanlığı yapmıştır. Çeşitli mimari proje yarışmalarına katılan Arû, Ankara *Polis Koleji* (1940), *İzmit Oteli, Belediye ve Hükümet Meydanı* (1948; Gündüz Özdeş, Kemâli SÖYLEMEZOĞLU ile), İstanbul'da *Emlak Kredi Bankası Ataköy Oteli* (1956; Mehmet Ali HANDAN, Tekin Aydın, Yalçın Emiroğlu, Altay Erol, Hande Suher'den oluşan AHE Grubu ile), *Emlak Kredi Bankası Genel Müdürlüğü Binası* (1957; AHE Grubu ile), *Uluslararası Taksim Oteli* (b.*Sheraton Oteli*; 1959; AHE Grubu ile), Malatya'da *Teknik Tarım Okulu* (1960; AHE Grubu ile) ve *Diyarbakır Üniversitesi Kampusu* (1971; Yıldırım ve Yalçın Sağlıkova, Emre Arû ile) proje yarışmalarında Birincilik ödüllerini kazanmıştır. Eğitim alanındaki çalışmaları ve uygulamalarıyla Türkiye'de kent tasarımına önem verilmesini sağlayan Arû, 1944'te Isparta, 1945'te Kayseri ve Ödemiş, 1946'da Boğazlıyan, Tekirdağ, Söke ve Malkara, 1947'de Babaeski, Bandırma, Gönen, Finike, Burdur, Serik, Biga, Tokat, Kars ve Turhal, 1948'de Gaziantep, 1970'te Niksar ve Tavşanlı, 1978'de Çerkezköy imar planlarını yapmış; 1945'te Ödemiş, 1948'de İzmit (G.Özdeş ile), 1952'de İzmir İmar Planı (G.Özdeş ile) yarışmalarında Birincilik ödülleri almıştır. Arû'nun kent planlamasıyla ilgilenmesi mimarlığına da yansımış, mimari planlamalarda konuyu her zaman çevreyle bir bütünlük içinde, çevre sorunlarına çözüm getirebilecek biçimde ele almıştır. 1947-57 arasında Rebii Gorbon'la birlikte yaptığı *1.Levent* ve 1954'te gerçekleştirdiği *4.Levent* TOPLU KONUT uygulamaları bu yöndeki çalışmalarının önemli örneklerindendir.

Arû, aralıksız süren eğitim çalışmaları ve uygula-

malarının yanı sıra kitap, makale, bildiri ve konferanslarıyla da çağdaş Türkiye mimarlığında etkili olmuş bir mimardır. *Türk Hamamları Etüdü* (1941), *İkinci Dünya Harbi'nden Sonra Garp Avrupası'nda Mesken Problemi* (1950), *İmar Planlama Çalışmaları Çizim Tekniği* (1955, G.Özdeş ile), *Yayalar ve Taşıtlar, Şehir Dokusunda Yeni Ulaştırma Düzenleri* (1965) adlı kitapları bulunmaktadır. Türk Şehir Dokuları (1970) başlığı altında yıllar süren araştırmaları sonucunda biraraya getirdiği yayıma hazır durumdaki çalışması Türkiye'de bu alandaki ilk kapsamlı saptama olarak, özgün bir belge niteliği taşımaktadır.

0188, 2763. *M.Aydın*

ARUP, Ove Nyquist (1895, Newcastle upon Tyne-?) İngiliz mühendis.

STRÜKTÜR tasarımlarıyla 20.yy mühendislik ve mimarlık dünyasının en önde gelen adlarından olan Arup, adını taşıyan ve İngiltere'deki dokuz bürodan başka dünyanın çeşitli ülkelerindeki birimlerinde etkinlik gösteren dev bir mühendislik/mimarlık şirketinin kurucusudur.

İskandinav bir aileden gelen Ove Arup, eğitiminin büyük bölümünü Almanya ve Danimarka'da görmüş, Kopenhag Üniversitesi'nde önce felsefe ve matematik okuduktan sonra mühendisliği seçmiş ve 1922'de, Kopenhag Kraliyet Teknik Yüksekokulu'ndan betonarme konusunda uzmanlaşarak mezun olmuştur. Danimarkalı mühendisler Christiani ve Nielsen'in yanında 12 yıl çalışarak betonarme bilgisini daha da genişletmiştir. 1930'larda İngiltere'ye döndüğünde, o yılların genç ve radikal modernistleriyle tanışmış, CIAM'ın İngiltere kanadını temsil etmek üzere 1931'de kurulan Modern Mimarlık Araştırma Grubu'na (*Modern Architectural Research Group* →MARS) üye olmuş; özellikle PLANLAMA ve BETONARME konularında yazılar yazmıştır. Bu yıllarda J.L.Kier ve Co.'nin başmühendisi olarak, MODERN MİMARLIK'la toplumsal/politik hareketin bütünlüğüne inanan ünlü Rus asıllı mimar Berthold Lubetkin (1901-?) ve grubu Tecton'la çalışmıştır. Bu birlikteliğin en önemli ürünleri Londra'daki *Highpoint I Apartmanları* (1935), *Finsbury Sağlık Merkezi* (1938) ve Londra Hayvanat Bahçesi'ndeki bazı pavyonlardır (1933-34). Hayvanat Bahçesi'nde, özellikle *Penguen Havuzu*'nun (1934) helezon biçiminde ve konsol çalışarak yükselen betonarme plağı (→PLAK), gerek modernist dilin erken örneği olarak, gerek Ove Arup ve Felix Samuely gibi İngiliz mühendisliğinin iki dev adının imzasını taşıması açısından ünlüdür. 1938'de J.L.Kier ve Co.'den ayrılan Arup, kuzeniyle birlikte Arup ve Arup Ltd. Mühendislik-Müteahhitlik-Danışmanlık şirketini kurmuş, II.Dünya Savaşı'yla kesintiye uğrayan bu çalışmalar, 1946'dan sonra, R.S.Jenkins, WOOD ve P.Dunican'la birlikte Ove Arup ve Ortakları olarak sürmüştür. II.Dünya Savaşı sırasında betonarme sığınaklar konusunda danışmanlık yapan ve yazılar yazan Arup, 1950'lerde ortaklarıyla birlikte pek çok ünlü yapının mühendisliğini üstlenmiştir. Architects' Co-Partnership tarafından tasarlanan *Bryn Mawr Kauçuk Fabrikası*'nın beton KABUK strüktürü (1947-50), Michael Scoot'un tasarladığı *Dublin Otobüs Garajı*'nın strüktürü ve çatı örtüsünden (1953) başka, Basil Spence'in *Coventry Katedrali*, JACOBSEN'in *St.Catherine College*'ı, LASDUN'un *Tıp Kraliyet Yüksekokulu* ve UTZON'un ünlü, tartışmalı ve masraflı *Sidney Opera Binası* (1957-73), Arup firmasının katkısını taşıyan en önemli mimarlık yapıtlarıdır. Ove Arup'un kişisel olarak tasarladığı Durham Üniversitesi *Kingsgate Yaya Köprüsü*'yse (1963-67) yalınlığı, zarifliği ve maliyetinin düşüklüğüyle dikkati çekmiş, CANDELA tarafından "bir strüktürel başyapıt" olarak nitelendirilmiştir.

Arup firması, tarihi boyunca en yetenekli mühendisleri bünyesinde toplamış ve yaratıcı tasarımın sınırlarını zorlamıştır. Firmanın verimliliğinin ardında Arup'un, mimar ve mühendisin yaratıcı işbirliğine olan inancı ve disiplinlerarası grup çalışması düşüncesi çevresinde bütünleşen bir büro anlayışı görülür. Arup'un desteğiyle, 1963'te mimarlık alanına daha somut bir adım atılmış, ayrı bir birim halinde Arup Ortakları oluşturulmuş ve tasarım grubunun başına RIBA Altın madalyalı mimar Philip Dowson geçirilmiştir. Yapı tasarımının tüm aşamalarını üstlenen Arup Ortakları, mimarlık ürünlerinde katı olmayan, insancıl bir modernizmi amaçlamakta, yapı gereci ve ayrıntılardaki yetkinlikle dikkatleri çekmektedir. En ünlü yapıları, Oxford'da 1970'ler boyunca tasarlayıp inşa ettikleri *St.John's College Binaları*, Basingstoke'da kağıt firması *Wiggins Teape Genel Merkezi*, Chatham'da *Lloyds Bankası Yönetim Merkezi* ve Portsmouth'da *IBM Ofisleri*'dir. Nihayet 1984 Liverpool Bahçe Festivali için tasarladıkları *Festival Sarayı*'nın geniş açıklığını örten çarpıcı strüktür, Arup Ortakları'nın en karmaşık teknik ve strüktürel sorunların çözümündeki becerisini sergileyen en son örnek olmuştur. Mesleki başarıları yarım yüzyılı aşkın bir döneme yayılan Arup *Sir* unvanı almış, 1966'da da RIBA Altın Madalyası'yla ödüllendirilmiştir.

0793, 1008. ***S.Bozdoğan***



ARUP, Ove ve Ortakları, *Embankment Place*, 1989-90, Charing Cross, Londra.

ARUSEK

İng., Fr.*nacre;* Alm.*Perlmutt.*

MOBİLYA yapımında, küçük eşyada, kaplama ve KAKMA gereci olarak kullanılan, yeşil ve pembe renklerde, menevişli deniz kabuğu.

ARYBALLOS (Gr.)

"Aryballas" olarak da bilinir. Antik Çağ'da, içine banyo yağı ya da parfüm koyulan kap türlerinden biri. Şişkin gövdeli ve ince boyunlu bir şişeye benzeyen aryballos'un tepesinde, ALABASTRON gibi kapak benzeri delikli bir disk vardır. Omuzdan diske yükselen kulpuna (bazan iki kulpludur) çoğu kez bir sırım bağlanır ve şişe bilekte taşınırdı. Yüksekliği 2.5-20cm arasında değişen örnekleri ele geçen bu şişelerin insan, hayvan ve mitolojik yaratık biçiminde olanları da yapılmıştır.

Çizim → KRATER

ARYKANDA

Antalya'nın Finike ilçesinde, Finike-Elmalı Karayolu'nun ortasında, 35.km'deki Arif köyünde yer alır. Antik adıyla LYKİA bölgesi olarak bilinen Teke Yarımadası'nda engebeli bir arazi üstünde kurulmuştur. Ünlü gezgin Charles Fellows, 1848'de gördüğü Arykanda'yı dünyaya tanıtan ilk kişidir. 1971'de Cevdet Bayburtluoğlu tarafından başlatılan arkeolojik kazılar günümüzde de sürdürülmektedir.

Yerleşmenin en erken tarihini, adındaki "-anda" bitimi nedeniyle filolojik yönden MÖ 3.bine indirebilmek olanaklıdır. Ancak MÖ 5.yy'dan önceye ait bir belge henüz ele geçmemiştir. Belirli bir yapıya ait olmayan ve yüzeyden toplanan bu en erken buluntular arasında, Kupprili ve Aquwami adlı yerel beylere ait sikkelerle Attika'dan ithal edilmiş kırmızı figür tekniğindeki (→VAZO RESMİ) seramik parçaları sayılabilir. Arykanda'nın erken tarihiyle ilgili bilgiler sınırlıdır. Antik kaynaklardan Yunan tarihçi Arrhianos'un (MS 2.yy) *Anabasis* adlı yapıtı dikkatle incelendiğinde, PERS egemenliğine son vermek üzere Anadolu içlerine ilerleyen Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) kendisinin ya da ordularının bir bölümünün Arykanda

üzerinden geçtiği anlaşılmaktadır. Lykia Birliği'nin kurulduğu MÖ 2.yy'da üç oy hakkına sahip altı Lykia kenti arasında Arykanda'nın adı geçmez. Daha sonra birliğe üye olan ve iki oyla temsil edilen KİBYRA MAİOR gibi kentlerin ardından anılan Arykanda'nın birlik içinde tek oyluk bir konumu olduğu anlaşılmaktadır. Kentin bu döneme ait Lykia özelliği taşıyan kalıntıları, köyün ELMALI yönünde karayolundan da görülebilen kaya mezarlar ve suyoludur. Anadolu'da Roma İmparatorluğu'nun egemen olmasıyla birlikte Arykanda adına antik kaynaklarda daha sık rastlanır. Kalıntılarının da kanıtladığı gibi kent, en parlak yıllarını ROMA döneminde yaşamıştır. Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius'un (MS 23-79), Milyas sınırında bir kent olarak tanımladığı Arykanda, MS 141'deki büyük deprem sonrasında Rhodiapolisli Opramoas'ın yardım ettiği kentler arasında sayılmaktadır. Bu tarihten kısa bir süre önce İmparator Hadrianus'un (hd.117-138) Arykanda'yı da ziyaret etmiş olduğu sanılmaktadır. Kentin *Odeon*'unda kendisinin ve eşi Sabina'nın portrelerinin bulunması, bu olasılığı desteklemektedir. 240 depreminin yarattığı büyük yıkımdan sonra, bütün Lykia kentleri gibi Arykanda da İmparator III.Gordianus'un (hd.238-244) verdiği yetkiyle kendi adına SİKKE basmaya başlamıştır. Ayrıca gene bu yüzyılda komşuları LİMYRA ve Arnea kentleriyle arasına sınır belirleyici taşlar konulmuştur. 3.yy'dan sonra pek çok Lykia kentinde karşılaşıldığı gibi, yönetimde gevşeme ve bunu izleyen eşkıya yağmaları sonucu Arykanda da gerilemeye başlamıştır. Hıristiyanlık'ın yayılmaya başladığı ve Doğu Roma'nın (BİZANS) yörede egemen olduğu dönemde Arykanda bir kez daha şiddetli bir depremle yıkılmıştır. Bu nedenle kent, Şahinkaya eteğindeki yerinden daha güneye, bugünkü Çatallar Mahallesi yakınındaki geç dönem yerleşim yerine taşınmak zorunda kalmıştır. Buradaki yerleşimin de uzun ömürlü olmadığı, Arap akınlarının yoğunluk kazanmasından sonra halkın başka yerlere göç ettiği, çok azınınsa çevrede küçük çiftlikler ya da mezralar biçiminde yaşamlarını sürdürdükleri anlaşılmaktadır.

Arykanda bir yamaç yerleşimidir. Bugün olduğu gibi Antik Çağ'da da kıyıyı iç kesime bağlayan en önemli yollardan biri üstünde yer almaktaydı. Dağlık bir arazide kurulu oluşu nedeniyle kalın ve sağlam koruma surlarına hiçbir zaman gerek duymamıştır. Öbür Lykia kentlerindeki gibi belli noktalara yerleştirilen gözetleme kuleleriyle Doğu Lykia'nın savunmasında önemli yer edinmiş olmalıdır. Bu stratejik konumuyla kent, bugünkü Elmalı-Finike Karayolu'na egemen oluşunun yanı sıra artık önemini yitirmiş olan Ernez (a.Arnea) ve Bademağaç (a.İdebessos) yönünü de denetim altında tutabilmekteydi. Antik kaynaklardan kentte Embolos-Sozon adına yapılmış bir kutsal alanın varlığı bilinmektedir. Ancak bugüne değin söz konusu tapınağa ilişkin bir kalıntı bulunamamıştır. Güneye doğru alçalan ve her iki yanı da derin sel yataklarıyla doğal olarak korunan Arykanda'nın görülebilir kalıntılarından en yukarıda yer alanı, Şahinkaya'nın güneybatı eteğindeki yükselti üstünde yapılmış gözetleme kulesidir. Bu kuleye göre daha aşağıdaki ilk yapı resmî binaların yoğun olduğu kesimde MS 1.yy'da inşa edilen ve daha sonra birkaç kez onarım gören STADİON ile TİYATRO'dur. Her ikisi de iyi korunmuş olan bu yapılardan *Stadion*, normalin yarısı ölçülere sahip oluşuyla; *Tiyatro*'ysa Roma döneminde Yunan planının uygulanmış olmasıyla dikkat çekicidir. *Tiyatro*'nun bir alt terasında, köşeli "U" plan gösteren ve "devlet agorası" olarak nitelendirilebilen yapı yer alır. *Agora*'nın üç yanı, tabanı MOZAİK döşeli daha yüksek bir PORTİK'le çevrelenmiştir. Bu yapının kuzeyinde ve ona göre biraz daha yüksekte, FRİZ'lerinde ve KASET'lerinde tiyatro masklarının, orta kapı üstündeyse Sabina ve Hadrianus portrelerinin bulunduğu anlaşılan *Odeon* görülmektedir. Doğudan ve batıdan merdivenli sokaklarla sınırlanmış *Agora*'nın bir alt terasında, aslı yazıtlara göre İmparator Hadrianus döneminde onarım görmüş, değişik dönemlerdeki kullanımı nedeniyle günümüze BAZİLİKA ve KİLİSE olarak ulaşmış bir TAPINAK kalıntısı bulunmaktadır. Tapınak ya da son kullanılış biçimiyle bazilika-kilisenin güneyi gene bir portikle sınırlanmıştır. Bu yapılara göre en güneyde, bazı kaynaklarda kentin *akropolis*'i olarak nitelenen Naltepesi adlı bir yükselti yer alır. Burada önceleri, *lykiarkh* (yerel Lykia yöneticisi) olarak görev yapan Hermaios adlı ünlü bir Arykandalı'nın anıtmezarının bulunduğu anlaşılmıştır. Yapı MS 4.yy sonunda değişikliğe uğratılarak hamama dönüştürülmüştür. Tüm birimleriyle belli olan bu hamamın batısına daha sonraki dönemlerde bir demirci atölyesi yerleşmiş ve büyük olasılıkla MÖ 6.yy'daki depremin neden olduğu büyük bir yangın sonucu harap olmuştur.

Arykanda'nın kamu hizmetine yönelik yapılarını doğudan sınırlayan sel yatağının öbür yanı, tonozlu ya da tapınak planlı MEZAR yapılarının yer aldığı kesimdir. Bu alanın güneyinde kentin en büyük yapısı *Hamam-Gymnasion* kompleksi bulunur. MS 3.yy öncesinde de var olduğu anlaşılan bu yapı, belirtilen zamandan sonra bir kez daha onarılarak kullanılmıştır. Sel yatağının batısında kalmak üzere *Hamam-Gymnasion* terasının güneyinde MS 5.yy'da inşa edilmiş yapı, kazı öncesinde "Yazıtlı Ev" adı verilen *Küçük Hamam*'dır. Duvarlarında kentin çeşitli yerlerinden getirilmiş çok sayıda yazıtın kullanılmış olduğu bu yapı da, bir HAMAM için gerekli tüm öğeleri içermektedir. Kentin batı kesimi genellikle özel konutların bulunduğu alandır. Bu alanın kuzeyinde, yerli kayaya oyulmuş oturma yerleriyle bir BOULEUTERİON görülmektedir. Bu yapının doğusu, kuzeyden dükkânlarla sınırlanmış olan bir STOA ve önünde ticari işlemlerin yapıldığı bir alan biçiminde düzenlenmiştir. Söz konusu yapıların batısında yer alan teraslar, genellikle tabanları mozaik döşeli Roma dönemi villalarıyla Lykia döneminden başlayarak çok evreli kullanım görmüş olan konutlarla kaplıdır. Arykanda küçük bir kent olmakla birlikte, Antik Çağ'ın yaşantısını yansıtabilen hemen hemen her türlü yapıya sahiptir. Bu yapılar, iyi korunmuş olmaları nedeniyle Lykia bölgesinin önemli yerleşmeleri arasında yer almaktadır.

0347, 0349. ***C.Bayburtluoğlu***

ARZ ODASI → **ODA**

ASA

İng.*scepter*, Fr.*sceptre*, Alm.*Zepter*.

Eski çağlardan bu yana hükümdarlık ve güç simgesi olarak kullanılmış, değerli maddelerden yapılmış değnek ya da baston.

ASABA (Ar.*asab*: sinir'den)

1. Bir yüzey üstünde ya da iki yüzeyin birleştiği çizgide çıkıntı yapan, yuvarlak ya da köşeli çubuk biçiminde bezeme; NERVÜR (İng.*rib*, Fr.*nervure*, Alm.*Rippe*).

2. Düz ve dar SİLME (İng.*fillet*, Fr.*réglet*, Alm.*Plätchen*).

ASAM

Alman ressam, heykelci ve mimar kardeşler.

Resim ve heykelcilik eğitimi almış olmalarına karşın mimarlık da yapan Asam kardeşler, özellikle BAROK iç mekân bezemeleriyle, duvar ve tavan freskleriyle tanınmışlardır.

ASAM, Cosmas Damian (1686, Benediktbeuern-1739, Münih)
1711-13/14 arasında Roma'daki Aziz Luka Akademisi'nde Pier Leone Ghezzi'nin yanında resim eğitimi gören Cosmas Damian, BERNINI'nin Barok mimarlığıyla CORTONA, Giovanni Battista Gaulli (1639-1709) ve Fra Andrea Pozzo'nun (1642-1709) resimlerinden etkilenmiş, eğitimini tamamladıktan sonra Almanya'ya geri dönmüştür. Kardeşinden ayrı yaptığı çalışmalar arasında Münih'teki *Kutsal Üçleme Kilisesi*'nin (*Dreifaltigkeitkirche*) freskleri (1715) ile Weingarten *Benedikten Manastırı*'nın freskleri (1718-20) dikkate değerdir.

ASAM, Egid Quirin (1692, Tegernsee-1750, Mannheim)
Eğitimini 1714-16 arasında Münih'te heykelci Andreas Faistenberger'in (1647-1736) yanında yapan Egid Quirin, tek başına çalıştığı dönemde heykel ve fresklerin yanı sıra mimarlıkla da uğraşmıştır. Bu dönem çalışmaları arasında Augustinusçu tarikata ait Rohr *Manastır Kilisesi* (1717-23) ile Mannheim *Cizvit Kilisesi* tavan freskleri (1747-50) sayılabilir.

Kardeşlerin birlikte yaptıkları en önemli çalışmalardan biri, Weltenburg *Benedikten Manastırı*'nda (1716-35) Roma Baroku etkileriyle Bavyera bölgesinin geleneksel bezeme geleneğini birleştirdikleri iç mekân bezemeleridir. Bu yapı orta mekânda, Barok'un temel özelliklerinden olan oval planın kullanılmasıyla Alman kiliselerindeki baroklaşmaya yönelik değişimi başlatan bir örnektir. Altar bölümündeki kemerin altında Egid Quirin'in bir Aziz Georg betimlemesi, oval planlı orta nefi örten küçük kubbede de Cosmas Damian'ın freskleri yer almaktadır. Daha sonraki yıllarda Asam kardeşler, Weltenburg'daki yapıdan belirgin farklılıklar gösteren ve daha çok "Asam Kilisesi" olarak tanınan Münih *St.Johann Nepomuk Kilisesi*'nin (1733-34) tavan freskleriyle (1735) alçı bezeme ve heykellerinin (1735-1740 or.) yapımında çalışmışlardır. 1739'da Cosmas Damian'ın ölümünden sonra Egid Quirin yapıdaki çalışmaları tamamlamış; ama yaptığı duvar resimleri nemden etkilenerek bozulunca, bunların yerine Andreas Seidl 1820'de yağlıboya resimler yapmıştır. II.Dünya Savaşı sırasında bunlar da zarar görünce aynı yere alçıdan bir kabartma yapılmıştır. Öncelikle iç mekân tasarımına yönelmiş olan Asam kardeşler, *Freising Katedrali* (bezemeleri 1735-38) ve Regensburg *St.Emmeram Manastırı* (bezemeleri 1733) gibi ortaçağ yapılarının ya da Johann Michael Fischer'in Osterhofen *Manastır Kilisesi*'nde (1726-28; bezemeleri 1729-35) olduğu gibi, başka mimarlarca gerçekleştirilmiş yapıların iç mekân bezemelerini de yapmışlardır. Kardeşlerin son ortak çalışması, 1736-38'de inşa edilip bunu izleyen iki yıl içinde bezemeleri tamamlanan, Ursula tarikatına ait *Straubing Manastır Kilisesi* olmuştur. Kardeşinin ardından Egid Quirin, *Maria-Dorfen Hac Kilisesi*'ndeki (1868'de yık.) ana altarı (1740) ile Sandizell'deki kilisenin Aziz Peter altarı heykellerini (1747-48) yapmıştır.
1584, 1709. *Y.Salman*

ÂSÂR (Ar.*eser*'den çoğ.)
1. YAPIT'lar.
2. İzler, belirtiler, nişanlar.
3. Kalıntılar.
Âsâr-ı Atika: Eski eserler.
Âsâr-ı Atika Nizamnamesi: OSMANLI döneminde, ilk kez 1874'te Müze-i Hümayun (b.Arkeoloji Müzeleri) müdürü A.Dethier'in çabasıyla, eski yapıtların korunmasıyla ilgili olarak gerçekleştirilen yasal düzenleme. Âsâr-ı Atika Nizamnamesi daha sonra 1884'te OSMAN HAMDİ Bey tarafından değiştirilerek yeniden düzenlenmiş ve 89 yıl boyunca yürürlükte kalmıştır. Ayrıca →ONARIM ve KORUMA (Türkiye'deki Yasal Düzenlemeler).

ASBAŞIN = **ÇAVUŞTEPE**

ASBEST (Gr.*asbestos*: söndürülmez, ölmez'den)
İng.*asbestos*, Fr.*asbeste*, Alm.*Asbest*.
Beyaz, yeşilimsi ya da gri renkte, ipeksi görünümde, lifli yapıda, ateşe, zayıf asit ve alkalilere dayanıklı magnezyum-kalsiyum-silikat esaslı mineral madde. Mekanik yöntemlerle liflere (elyaf) ayrılarak, bir bağlayıcı matris içinde agrega-donatı olarak kullanılan doğal asbestin başlıca iki türü vardır: Nisbeten gevşek yapılı, lifleri ince ve uzun olan "Hornblend asbest"in, yüksek sıcaklıklara daha az direnç göstermesine karşın, asitlere dayanımı yüksektir. Lifli bir tür serpantinden meydana gelen "serpantin asbest"se (→SERPANTİN) bir oranda daha kısa lifli olup ısı karşısındaki dayanımı çok iyi, asitlere direnci düşük, çekme dayanımı yüksektir ve YAPI malzemesi üretiminde donatı olarak kullanılmaya elverişlidir. ÇİMENTO hamuru ve HARÇ'larla da aderansı (yapışma) iyi olan serpantin asbest, çimento-asbest levha ve elemanların üretiminde yaygın olarak kullanılmaktadır. Ayrıca, ergime sıcaklığının 1550°C gibi çok yüksek bir değerde olması ve sıcaklığa bağlı boyutsal deformasyonlar göstermemesi, yangından ve yanmadan koruyucu kaplamalarda, ısı ve buhar yalıtımında aranılan bir malzeme olmasına yol açmıştır. İçki sanayisinde filtre, PVC esaslı yer karolarında donatı malzemesi, çimento bağlayıcılı asbest boruların yapımı gibi birçok değişik alanda asbestten yararlanılmaktadır. En yaygın kullanım alanlarından biri olan çimento-asbest levhaların ve elemanların üretiminde, donatı olarak asbest lifleri ve bağlayıcı malzeme olarak çimento hamuru ağırlıkça 1'e 10 oranında kullanılmakta, elemanlar preslenerek üretilmektedir. Bu yolla üretilen ve özellikle ÇATI'larda, bazan da CEPHE'lerde kullanılan düz ve ondüle levhalar ıslandığında asbest liflerinin bir oranda şişmesi, elemanının geçirimsizlik özelliğini olumlu yönde etkilemektedir. Asbest Türkiye'de başta Batı bölgeleri olmak üzere çok yaygın elde edilebilmektedir. ***H.Y.Ersoy***

ASCORAL → **LE CORBUSIER**

ASEFAL (Gr.*a*: -siz,-sız; *kephale*: baş'tan, Fr.*acéphale*)
İng.*acephalous, headless*; Alm.*kopflos*.
"Başsız" anlamına gelen sözcük, sanat yazımında çeşitli dönemlere ait, çeşitli nedenlerle başı kaybolmuş ya da özellikle başsız yapılmış heykeller için kullanılır.

ASEMBLAJ (İng.*assemblage*) = **BİRLEŞTİRME**

ASHBEE, Charles Robert (1863, Londra-1942, Londra)
İngiliz mimar ve tasarımcı.
RUSKIN ve W.MORRIS'in düşünceleri doğrultusunda gelişen İngiliz ARTS AND CRAFTS hareketinin öncülerindendir.

1888'de kurduğu El Sanatları Loncası ile Arts and Crafts'a önemli katkıda bulunan Ashbee, el sanatları, özellikle metal işçiliği alanındaki tasarımlarının yanı sıra yapı tasarımları da yapmış, Chelsea'nin (Londra) Cheyne Walk adlı sokağında KRALİÇE ANNE ÜSLUBU'nda yaptığı tuğla cepheli konutlarla (1893-1903) adını duyurmuştur. 1902'de El Sanatları Loncası'nı Londra'dan Chipping Campden'a (Gloucestershire) taşıyan Ashbee, bunu izleyen beş yıl içinde bu kentteki onarım ve yenileme işlerinden sorumlu olmuş, Londra'ya



ASAM, Cosmas Damian ve Egid Quirin, *St. Johann Nepomuk Kilisesi*, 1733-46, Münih.

1924'te dönmüştür. En önemli yapılarından biri Broad Campden'ın (Glou.) hemen dışında, yıkık durumdayken 1906-07'de onarıp eklemeler yaptığı şapeldir. Ashbee, I.Dünya Savaşı yıllarında Mısır'da ve daha sonra İsrail'de kent plancı olarak çalışmıştır. 20.yy'ın yeniliklerine açık, yalın ve işlevsel yapılarıyla yüzyılın dönüm noktasında yer alan Ashbee, özellikle WRIGHT'ın yapılarının yalınlığını ve geçmiş üslupları reddetmesini beğenen ve bunu açıklayan ilk Avrupalı mimar olarak da mimarlık tarihinde önemli bir kişilik sayılmaktadır.
0849, 0851. *Y.Salman*

ASHCAN OKULU
HENRI öncülüğünde New York kentinde 1907'de Sekizler (*The Eight*) adıyla kurulan ve sonradan Ashcan Okulu adını alan grup. Çekirdeği, 1891'de Paris'ten dönen Henri'nin çevresinde Philadelphia'da oluşmuştur. Toplum gerçekleri ve sorunlarıyla yakından ilgilenen sanatçı, o yıllarda *Philadelphia Press* gazetesini resimleyen SLOAN, GLACKENS, LUKS ve Everett Shinn'le (1876-1953) tanışmış ve birlikte çalışmaya başlamıştır. Önceleri Henri'nin atölyesinde toplanan grup, 1893'te Kömür Kalem Kulübü'nü kurarak, sanat öğrencilerine akademilerden daha elverişli bir çalışma ortamı sağlamış; sanat sorunlarının tartışıldığı çeşitli konferans ve toplantılar düzenlemiştir. 1894'te kulübün kapatılmasıyla çalışmalar yeniden Henri'nin atölyesinde sürdürülmüştür. 1895-1900 arası Henri Paris'e, Glackens ve Luks da İspanyol-Amerikan Savaşı'nı izlemek üzere Küba'ya gitmişler; 1904'te yeniden, bu kez New York'ta biraraya gelmişlerdir. Bunu izleyen yıllarda akademiyle sürekli sürtüşmeler olmuş, yapıtları ikinci derece olarak nitelendirilen bu sanatçılara sergileme olanakları tanınmamıştır. Grup ilk sergisini 1908'de açmıştır. 1910'da da Henri, büyük çabalar sonucu grubun ikinci sergisini açarak seslerini duyurmayı başarmıştır. Aynı zamanda "New York Gerçekçileri" olarak da anılan grubun amacı, Avrupa etkisinden arınmış özgün bir Amerikan sanatı oluşturmaktı. Fotoğrafın yaygın olmadığı dönemde gazete ressamlığından yetişen bu sanatçılar, özellikle olay yerinde, seri kalem hareketleriyle eskiz yapmaya, gördüğünü anında belleğine yerleştirmeye ve ayrıntıyı gözlemeye alışmışlardı. Bu teknik, doğal olarak günlük yaşamın gözlenmesine ve yakalanmasına elverişliydi. Bu nedenle grup konu olarak günlük yaşamı almış ve sanatçılar New York'un yoksul mahallelerinde dolaşıp saptadıkları kent dokusunu, günlük yaşamdan ayrıntıları, olağan nesneleri ve sıradan sokak arası tiplerini, doğrudan, açık, yalın ve gerçekçi bir biçimde işlemişlerdir. Ortak nitelikleri, Toplumsal Gerçekçi konulara (→TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK) yönelmeleridir. Bunun dışında ortak bir anlatım tekniği geliştirmemişler, kendilerine özgü üsluplarını korumuşlardır. Ashcan Okulu, büyük bir yenilik getirememesine karşın Amerikan sanatını AKADEMİ'lerin katı kurallarından kurtarmayı başarabilmiştir.
0584, 1415, 2476, 2926. *Z.Rona*

ASİDE YEDİRME BASKI
İng.*etching*, Fr.*eau-forte*, Alm.*Radierung*.
"Ofort" adıyla da bilinen bir "çukur baskı" tekniği (→ÖZGÜN BASKI). Aside dayanıklı bir reçine, balmumu ve katranla kaplanan metal yüzey, ince uçlu kalemle çizilir ve nitrik asit ya da bir cins aşındırıcı eczaya batırılarak çukurlaşma elde edilir. Bu teknikte, çukurlar boyanarak baskı yapıldığında "çukur baskı", düz yüzeyler boyanarak baskı yapıldığındaysa "düz baskı" elde edilir. Levha üstünde eğrisel ve sürekli çizgilere olanak sağlayan aside yedirme yönteminde desen, çizgiye dayalı OYMABASKI'dan (gravür) daha ustalıklı ve çabuk elde edilir. Yaygın olarak kullanılmaya başladığı dönemlerden beri sanatçılar bakır levhaları bir taslak defteri gibi değerlendirmiş, genellikle yanlarında taşıdıkları levhalara önce betimlemek istedikleri görüntüleri taslak yaparcasına çizmiş, daha sonra da bunları aside batırarak baskıya dönüştürmüşlerdir. Ürünü oymabaskıdan ayıran en önemli nokta çizginin niteliğidir. Oymabaskıda çizgi, sanatçının el gücüyle değişerek yer yer incelip kalınlaşırsa da, aside yedirmede çizgi kalınlığı hep aynı kalır. Bu teknik, baskıya uygulanmadan önce uzun yıllar metal zırhların bezenmesinde uygulanmıştır. 16.yy'ın başlarında ilk aside yedirme baskılar, sanatçıların oymabaskıları daha kolay bir yöntemle gerçekleştirme çabalarının bir sonucu olarak ortaya çıkmış, bu nedenle de oymabaskılarla büyük benzerlikler göstermiştir. DÜRER'in yaptığı birkaç baskıdan başka bu dönemde Urs Graf (yks.1485-1527/28), ALTDORFER ve LUCAS VAN LEYDEN bu tekniğin öncülüğünü yapmış, 1520'den sonra İtalya'da PARMIGIANINO'nun gerçekleştirdiği baskılar bu sanatın sonraki gelişimini büyük ölçüde etkilemiştir. 17.yy başlarında Fransız Jacques Callot (1592/93-1635) ve Abraham Bosse (1602-76) yapıtlarında oymabaskının çizgilerini çağrıştıran örnekler üretmişlerdir. Bosse, 1645'te yayımladığı *Traité des Manières de Graver en Taille Douce* (Oymabaskı Yöntemleri Kitabı) adlı yapıtında oymabaskı ve aside yedirme yöntemlerini açıklamıştır.

Çağdaş anlamda aside yedirme baskının en önemli temsilcilerinden biri REMBRANDT'tır. 1628'den başlayarak çoğunluğu MANZARA olan 300 kadar baskı üreten sanatçı, önceleri yalnızca aside yedirme yöntemini uygularken, sonraları bu yöntemle birlikte SOĞUK KAZI'yı da kullanmış, daha sonralarıysa yalnızca soğuk kazıyla çalışmıştır. 18.yy'da TIEPOLO büyük boyutlu tablolarının havasını taşıyan fantastik konulu küçük baskılarında atmosferik etkiyi başarılı biçimde vermiştir. Venedikli PIRANESI 1750 dolaylarında mimari ve arkeolojik görüntüleri ele alan çok sayıda yapıt üretmiştir. Yüzyılın sonuna doğru GOYA baskının görece daha az üretildiği İspanya'da aside yedirmeyi LEKE BASKI'yla birlikte kullanarak bu alanın en yetkin örneklerini vermiştir. 18.yy'ın sonlarıyla 19.yy'ın başlarında metal levhalar yumuşak bir gereçle kaplandıktan sonra, desen bu gerecin üstüne koyulan bir kağıda kurşunkalemle çizilerek yapılmıştır. Kalemle çizilen noktalarda kağıt metale yapıştığından son derece düzgün ve yumuşak çizgiler elde edilmiştir. J.F.MILLET (1814-75), COROT, PISSARRO ve DEGAS gibi 19.yy sanatçıları, tablolarının küçük ölçekli örnekleri sayılabilecek baskılar üretmişlerdir. Johan Barthold Jongkind (1819-91), WHISTLER, Rembrandt'ın manzara geleneğini sürdürürken, ENSOR iç gerilimin ve düş gücünün egemen olduğu yapıtlar gerçekleştirmiştir. 20.yy'da birçok modern sanatçı aside yedirme yöntemini başka baskı teknikleriyle birlikte kullanmış, PICASSO sanat yaşamının büyük bir bölümünde, ROUAULT, MATISSE ve CHAGALL ise II.Dünya Savaşı sonunda baskı sanatı alanında çalışmışlardır. *Z.Rona*

ASİMETRİ
İng.*asymmetry*, Fr.*asymétrie*, Alm.*Asymmetrie*.
SİMETRİ eksikliği ya da simetrinin tersi. Sözcük, sanat alanında bu anlamında değil, daha çok belirli nedenlerle simetrik bir düzenin yeğlenmemesi anlamında kullanılır. Yetkinliğin ya da uyumun sonsuz ilişkilerle sağlanabileceğine ve bunların kesin kalıpları olmadığına inanan bir sanatçı için si-

metrik düzenin anlamı olmayabilir. Simetrinin ideal uyumu ifade ettiği düşüncesi, dünyada ideal bir düzenin var olduğu inancıyla koşuttur. Asimetriyi yeğleyen bir sanatçı ise yapıtının, tüm nesnelliğin ve algılananın ötesine uzanan sonsuz bir düzenin parçası olduğuna inanır. Katı düzenleri yeğlemeyen modern sanatta daha çok böyle bir anlayış yaygındır. Asimetri, bir düzensizlik ve kargaşa değil, farklı türde biçim ilişkileriyle sağlanmış bir düzendir. ***J.N.Erzen***

ASİTANE (Far.*âstan/âsitan:* kapı, giriş, eşik'ten) "Asithane" de denir.
1. Mevleviler'de, tarikatın pirinin gömülü olduğu TEKKE. Ayrıca →DERGÂH; HANKÂH; MEVLEVİHANE.
2. Başkent, büyük KENT.
3. İSTANBUL'un resmî adlarından biri. Asitane-i Saadet, Asitane-i Devlet-i Saadet, Asitane-i Aliyye, Asitane-i Devlet-i Aliyye, Asitane-i Hüma-Aşiyane, Asitane-i Saadet-Aşiyan biçimlerinde kullanılmış, *Topkapı Sarayı*'nın (*Saray-ı Cedid*) yapılmasından sonra resmiyet kazanmıştır. Tanzimat'la (1839-76) birlikte kullanılmaz olmuş, "Dersaadet" adı yaygınlaşmıştır.

ASİYE (Ar.) = Direk; **SÜTUN**

ASKERİ MİMARLIK
İng.*military architecture*, Fr.*architecture militaire*, Alm.*Militärarchitektur*.
Askeri amaçla kurulmuş her tür yapının genel adı. KALE, kışla, sur, PALANKA, batarya, tabya, kurgan vb bu sınıflamaya girer. Ayrıca, askeri amaçla kurulmuş kentleri de kapsamaktadır.

ASKERİ PERSPEKTİF → **PERSPEKTİF**

ASKI ÇELENK = **GİRLAND**

ASKI TOP
CAMİ kubbelerinden, KANDİL'lerin üzerine gelecek biçimde, kandille aynı ya da ayrı bir zincirle süs olarak sarkıtılan, küre ya da yumurta biçiminde top. AHŞAP ve metal örnekleri de olmakla birlikte en çok SERAMİK'ten yapılmıştır. Çapı 12-30cm arasında değişebilen seramik askı toplar, 16.yy'da İznik'te, 18.yy'da da Kütahya'da üretilmiştir. Üstünde Seraf ve Kerubi figürleriyle haç örgesine rastlanan bazı örneklerin kiliseler için üretildiği sanılmaktadır. Askı topların süs öğesi olmanın yanı sıra, yumurta biçiminde ve yüzeylerinin kaygan olmasından ötürü, farelerin zincirlerden inip kandillerin içindeki yağı içmelerini engellediği de düşünülmektedir.

ASKLEPİEİON (Gr.)
Antik Çağ'da, Sağlık Tanrısı Asklepios'a adanmış kutsal alan ve bu alandaki TAPINAK. Bir çeşit hastane sayılabilecek *asklepieion*, terapi, tedavi ve dinlenme mekânlarının bulunduğu yapılarla büyük bir kompleks halindedir. Antik kaynaklardan, burada tıbbi tedavinin yanı sıra telkin ağırlıklı terapi yöntemlerinin kullanıldığı bilinmektedir. Kos Adası (b.İstanköy), Epidauros ve PERGAMON'da Antik Çağ'ın önemli *asklepieion*'ları bulunur. MÖ 4.-3.yy'larda biçimlenmiş olan *Epidauros Asklepieionu*'nda Dor düzeninde (→DÜZEN) küçük bir *Asklepios Tapınağı* ve aynı kültle ilgili bir *tholos* (*Thymele*) bulunmaktadır. Yunan coğrafyacı Pausanias'a (MS 143-176) göre MÖ 4.yy'da kurulan *Pergamon Asklepieionu*, Helenistik Dönem'de (→YUNAN) gelişerek MS 2.yy'da büyük önem kazanmıştır. Üç yanı STOA'larla çevrili olan bu yapılar kompleksinin doğusunda tapınma ve çeşitli tedavi mekânları, kuzeyindeyse özellikle müzikle tedavi için kullanılan 3500 kişilik bir tiyatro bulunur. Yuvarlak planlı *Asklepios Tapınağı*, *Pantheon*'un küçük bir benzeridir.

ASKLEPİODOROS (Atinalı) (yks.MÖ 4.yy'ın ikinci yarısı)
Yunan ressam.
Kimi kaynaklarda aynı adı taşıyan bir tunç ustasıyla karıştırılmış olan sanatçının PERSPEKTİF konusunda usta olduğu, yazıları da bulunduğu belirtilmektedir. Elateia (Yun.) tiranı Mnason için *12 Tanrı* resmini yapmıştır. *M.Beykan*

ASKOS (Gr.)
Antik Çağ'da, KANDİL'lere yağ koymak için kullanılan bir kap tipi. Yüksekliği 7-20cm arasında olabilen *askos*, sığ bir çanak biçimindedir ve üstü bombelidir. Yüksek kemer kulpu, çaydanlıklardaki gibi gövdeye birleştiği bir uçta emzikle bütünleşir. Kuş, başka hayvanlar ve ıstakoz kıskacı biçiminde örnekleri de vardır.
Çizim → KRATER

ASLANAPA, Oktay (1914, Kütahya)
Türk sanat tarihçisi.
OSMANLI mimarlığını düzenli bir katalog sistemi içinde ele alan çalışmaları, İZNİK çini fırınları ve Diyarbakır'daki *Artuklu Sarayı* kazılarıyla tanınır.

1934-38 arasında İÜ Edebiyat Fakültesi'nde tarih, felsefe ve coğrafya öğrenimi gören Aslanapa, mezun olduktan sonra Milli Eğitim Bakanlığı'nca Almanya'ya gönderilmiştir. Marburg Üniversitesi'nde bir yıl çalıştıktan sonra yurda dönerek 1941'de askerlik görevini tamamlamış, aynı yıl bu kez Viyana'ya gönderilmiştir. 1943'te "Die Osmanischen Beitrage Zur İslamischen Baukunst" (Osmanlılar'ın İslam Mimarlığına Katkıları) adlı teziyle doktor unvanı almış, İstanbul'a dönünce İÜ Edebiyat Fakültesi'nde yeni kurulmuş olan Sanat Tarihi Kürsüsü'ne asistan atanmıştır. Türk sanatında o güne dek fazla incelenmemiş olan Kütahya çinilerinin motif ve tekniklerini incelediği "Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri" adlı doçentlik tezi Osmanlı Devrinde Kütahya Çinileri adıyla 1949'da yayımlanmıştır. Aynı yıl yayımladığı *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri* adlı kitabında Osmanlı mimarlığının erken dönemlerini, ardından hocası Ernst Diez ve Konya Vakıflar müdürü Mesut Koman ile birlikte yazdığı *Karaman Devri Sanatı* (1950) adını taşıyan kitapta Karamanoğlu sanatı ve mimarlığının (→KARAMANLI) Türk sanatına katkılarını incelemiş; yine E.Diez ile birlikte kaleme aldığı *Türk Sanatı* (1955) adlı çalışmada da Türk sanatının oluşum sürecini ele almıştır. 1959'da lise son sınıflar için *Türk ve İslam Sanatı* adlı ders kitabını yazan Aslanapa 1960'ta hem profesör hem de Sanat Tarihi Kürsüsü başkanı olmuş, 1963'te de Türk ve İslam Sanatı Kürsüsü'nü kurarak başkanlığını üstlenmiştir. 1961'de, İngilizce baskısı da yapılan *Türk Sanatı, Selçuklu ve Osmanlı Halıları, Çini ve Minyatür Sanatı* adını taşıyan kitabı yayımlanmıştır. Bu kitap, Anadolu Türk sanatının genel karakteri üzerine bir inceleme niteliğini taşımaktadır. Aslanapa, 1962'de Diyarbakır'daki *Artuklu Sarayı*, 1964'te Kayseri'deki *Keykubadiye Sarayı*, 1963-64 arasında da İZNİK'teki *Orhan Gazi İmareti* kazılarını yapmış, her üç kazının sonuçlarını makaleler halinde bilim dünyasına sunmuştur. ÇİNİ ve SERAMİK alanındaki çalışmalarının ışığı altında Türk çini ve seramik sanatının biçim dilini ve yapım merkezlerini tanıttığı *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*'nı yine aynı yıl içinde yayımlamıştır. 1965-66'da Kalehisar (Konya) seramik fırınları, medresesi, kervansarayı ve hamamı; 1970-72'de de Van Ulucamisi kazılarını gerçekleştiren Aslanapa, 1971'de Londra'da, 1972'de de New York'ta ya-

yımlanan *Turkish Art and Architecture* (Türk Sanatı ve Mimarlığı) adlı kitabında İslamiyet öncesi Türk sanatından son dönem Osmanlı sanatına dek uzanan geniş zaman dilimini mimarlığın yanı sıra MİNYATÜR, çini, HAT, MADEN, CAM ve DOKUMA sanatı kapsamında incelemiştir. 1972'de yayımladığı *Türk Halı Sanatı*'nda ise HALI'nın Türk kültürü içindeki önemini ve tipolojisini ortaya koymuştur.

Aslanapa, 1977'de Sanat Tarihi Enstitüsü müdürlüğüne seçilmiş, bu görevi sırasında *Sanat Tarihi Yıllığı* adlı derginin İÜ Edebiyat Fakültesi yayınları arasında düzenli olarak yer almasına önayak olmuştur. Üniversitelerin 1982'de yeniden düzenlenmesinden sonra Sanat Tarihi Araştırma Merkezi müdürü olarak çalışmalarını sürdürmüştür. *Turkish Art and Architecture* adlı kitabı 1984'te *Türk Sanatı* başlığıyla genişletilmiş olarak basılmış; 1986'daysa *Osmanlı Mimarisi* adlı çalışması yayımlanmıştır. Halen MSÜ'de ve İÜ'de emekli öğretim üyesi olarak derslerini sürdürmektedir. *A.Gürçağlar*

ASLANLI
Üstünde aslan ve güneş örgesi bulunan gümüş Selçuklu (→ANADOLU SELÇUKLU) parasının (→SİKKE) halk arasındaki adı.

ASLIER, Mustafa (1926, Kırcaali, Bul.)
Türk özgün baskı sanatçısı.
OYMABASKI sanatının Türkiye'deki önemli temsilcilerindendir.

Balıkesir Necati Bey İlköğretmen Okulu'nda öğrenim gördüğü sıralarda resim hocası Sırrı Özbay'ın yakın ilgisi sonucu resme yönelmiş, ilk grafik oymabaskı çalışmalarını bu yıllarda gerçekleştirmiştir. 1946-49 arasında Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümü'nde Refik EPİKMAN, Malik AKSEL ve Şinasi BARUTÇU'nun öğrencisi olmuştur. Tek baskı (monotip) ve linol baskı üzerinde de bu yıllarda yoğunlaşmış, 1949'da Rasim Erseven'in yardımıyla ilk taş baskılarını yapmış, Matbaa Meslek Lisesi'ne grafik resim öğretmeni olarak atandıktan sonra da metal oymabaskı çalışmalarına başlamıştır. 1953'te Maarif Vekâleti (b.MEB) tarafından önce Münih Güzel Sanatlar Akademisi'ne, ardından da Stuttgart Grafik Sanatlar Yüksekokulu'na gönderilmiştir. Almanya'daki eğitimi sırasında, o güne değin gerçekçi bir biçimde resimlemeye çalıştığı insan figürlerini, daha yalın biçimlere dönüştürmeye yönelmiştir. Bir süre biçimleri yalnızca siyah-beyaz lekelerle vermeye çalışmış, bu yalın biçim tutkusu giderek salt biçime kadar varmıştır. 1956'ya değin geçen dönemde doğayı ve insanı birlikte gözlemiş, parklarda, kahvelerde, köyde, kentte, fabrikada, kısaca her yerde insanın duruş ve hareketlerini saptamaya çalışarak, bunları tuvale aktarmıştır. Bu dönemde DAUMIER'nin insanları, REMBRANDT'ın çizim ve oymabaskıları, GOYA'nın *Kapriçyolar*'ı sanatçıyı etkilemiştir. 1958'de Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda (b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) öğretim üyesi olarak göreve başlayan Aslıer, bu kurumda özgün baskı atölyesinin açılması konusunda önemli adımlar atmıştır.

1956-66 arası Aslıer'in bugünkü çizgisinin belirginlik kazanmaya başladığı bir dönemdir. Sanatçı geleneksel Türk folklorunun zengin görünümlerinden etkilenerek yöresel konulara yönelmiş, kırsal insanın duruş, oturuş ve hareketlerini dramatik bir görünüm içinde, simgesel ve stilize bir yalınlıkla vermiştir. Doğayla insanın kaynaşmasını simgeleyen bu kompozisyonlarda folklorik malzeme, resimsel değerler ve estetik özellikler içinde sunulmuştur. 1970'lerde tuval resmi de yapmaya başlayan sanatçı hem yağlıboya hem de suluboya çalışmalarında gerek figür, gerek kompozisyon açısından oymabaskılarındaki düzen anlayışına paralel bir geometrik üsluplaştırma eğilimi sergilemiştir. Bu döneminin *Bir Adam Bir Âlem, İnsan Dokularımız, Çocuklar, Ana* ve *Yaşlılar* gibi çalışmaları düzen, kurgu, çizgi ve renk dokuları içinde üsluplaştırılmış insan figürleriyle, yerel ve aynı zamanda çağdaş bir anlatımı, sanatçının kişisel yorumuyla birleştirir. Çeşitli gazete ve dergilerde sanat konusunda yazılar yazan sanatçının *Var Olmayana Biçim Vermek* (1980) adlı bir de kitabı bulunmaktadır. Aslıer, 1973'te Cumhuriyet'in 50.Kuruluş Yıldönümü Sergisi'nde Cumhuriyet Ödülü'nü almıştır. *N.Arslan*

ASMA ÇATI → **ÇATI**

ASMA KAT → **KAT**

ASMA KÖPRÜ → **KÖPRÜ**

ASMA SİSTEMLER
İng.*suspended structures, tensile structures*, Fr.*structures suspendues*, Alm.*Hängedach*.
YAPI'da düşey yük altında ip eğrisi biçimini alan ve kablolardan oluşturulan çubuk ya da yüzeysel taşıyıcı sistemler. Rijitliklerinin küçük olması (eğilebilir olmaları) nedeniyle yalnızca çekme kuvveti taşırlar; dolayısıyla, asma sistemlerde çekmeye karşı dayanımı iyi olan malzemelerin kullanılması büyük ekonomi sağlar. Bu tür sistemler, büyük açıklıkların KOLON'suz geçileceği ÇATI taşıyıcı sistemlerinde ve KÖPRÜ'lerde sıkça kullanılmaktadır. Kablolar, çubuk sistemlerin en narin olanlarıdır. Malzeme olarak, genelde yüksek dayanımlı ÇELİK'in kullanılması uygun sonuçlar vermektedir. Hafif yapı taşıyıcı sistemleri olduklarından ve yükleme tipine göre biçim değiştirdiklerinden, özel rijitleştirme önlemlerinin alınması zorunlu olmaktadır. Asma sistemlerle 100m'ye kadar açıklıkların geçildiği örnekler vardır. Öteki taşıyıcı sistemlerle birlikte (ör.ÇERÇEVE SİSTEMLER'le) karma olarak da kullanılmaktadır.
0844, 2102A, 3544, 3545. ***O.C.Çelik***

ASMADALI
İng.*vine*, Fr.*pampre*, Alm.*Weinranke*.
Asma yaprağı ve üzüm salkımlarının birlikte kullanıldığı BEZEME örgesi.

ASMOLEN
Fr.*hourdis*, Alm.*Hohlkörper*.
Betonarme DÖŞEME'de dolgu için kullanılan pişmiş toprak ya da hafif, boşluklu BETON blok. Asmolen blokları kalıp üstüne dizildikten sonra aralarına betonarme demiri yerleştirilip beton dökülür. Blok araları, dişleri (nervürler) oluşturur. Alt kenarında boydan boya iki çıkıntı bulunan asmolene "kulaklı asmolen"; alt kenarında çıkıntısı olmayana da "kulaksız asmolen" denir.

ASPENDOS
Antik PAMPHYLİA bölgesinde, denizden 13km içeride, Eurymedon Irmağı (b.Köprü Çayı) kıyısında, Antalya'nın 30km doğusunda, Serik ilçesinin Belkıs köyü yakınındadır. Antik kaynaklarda kentin, Peloponnesos'tan gelen Argoslular tarafından kurulduğu belirtilir. TROİA Savaşları'ndan sonra Ege kıyılarından ayrılan karışık bir grup halk Pamphylia'ya yerleşmiştir. Pamphylia, Eski Yunanca'da "tüm kavimlerin ülkesi" anlamına gelmektedir. Bu halkların başında Mopsos adlı bir kişi bulunuyordu (MÖ 1100 dol.). En eski Aspendos sikkeleri üstünde kentin adı "Estwediiys" olarak geçmektedir. Öte yandan MÖ 8.yy'a tarihlenen iki dilli bir yazıtta (BILINGUIS) Doğu KİLİKİA'da KARATEPE'nin kurucusu Asitawandas, kendini

Mopsos'un soyundan gelme olarak tanıtır. Yazıtta Mopsos "MKS" ya da "Muksos" olarak geçmektedir. Bu adlar arasındaki yakınlık bölgeye Troia Savaşları'ndan sonra gelen bu halkların bir bölümünün Pamphylia'ya, bir bölümünün de Kilikia'ya yerleştiğini gösterir. MÖ 5.yy başında, SİDE'den sonra bölgenin en önemli kenti durumuna gelen Aspendos'ta gümüş sikkeler basılmıştır. MÖ 469'da Kimon'un Persler'i Eurymedon ağzında yenmesinden sonra, Aspendos da Attika-Delos Deniz Birliği'ne katılmıştır. MÖ 425'te gene bu birliğin listesinde görülmesine karşın, kentin 449'da PERS egemenliğinde olduğu, 411'de Persler için bir donanma merkezi niteliğine kavuştuğu bilinmektedir. MÖ 333'te Makedonya kralı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323) her yerde olduğu gibi burada da yeni bir çağ başlatmış, bunu Selevkoslar'ın ve Ptolemaioslar'ın yönetimi izlemiştir. Kent, ROMA egemenliğinde daha da önem kazanarak MS 1.yy'da büyük bir ticaret merkezi olmuş, özellikle yakındaki Kapria Gölü'nden elde edilen tuzla önemli miktarda gelir sağlamıştır. 3.yy'da imparatorluk kültünün bekçisi olma özelliğini kazanan Aspendos'un adı, bilinmeyen bir nedenle 5.yy'da "Primoupolis" olmuştur. Kentte ilk araştırma ve inceleme 1882'de Kont Karl Lanckoroński'nin Batı Anadolu gezisi sırasında yapılmıştır.

Aspendos, doğuda derin bir yarıkla eşit olmayan iki parçaya bölünmüş, 39m yükseklikte düz bir tepeye kurulmuştur. Yamaçlar diktir, ancak iki geçit doğudaki *A* ve *B Kapıları*'na yol verir; kuzeyde daha iyi korunagelmiş *C Kapısı* vardır. Bu kapının kuzeyindeki surlar iyi durumdadır. Aspendos'un en görkemli yapısı olan *Tiyatro*, doğudaki küçük tepenin doğu yamacında ve hafif güneye dönüktür. Tümüyle korunagelmiş tek Roma TİYATRO'su olan bu yapı, *skene*'nin (sahne binası) iki girişindeki Latince ve Eski Yunanca yazıtta belirtildiğine göre MÖ 2.yy'da Marcus Aurelius döneminde (161-180), Curtius Crispinus ve Curtius Auspicatus adlı kişiler tarafından mimar Zenon'a yaptırılmıştır. Yerel taş kullanılmış; oturma sıraları, yer ve duvar kaplamaları mermer ya da benzeri taşlardan yapılmıştır. Yamaca oturtulmuş olmasına karşın tam bir Roma tiyatrosu özelliği taşıyan yapının yerinde Helenistik bir tiyatro bulunduğu kesin değildir. *Orkhestra* (*cavea* ile sahne arasında kalan alan) yarım daire biçimlidir; *cavea* (seyirci bölümü) tek *diazoma*'yla (*cavea*'yı yatayda bölen geçit) bölünmüştür. *Diazoma*'nın alt bölümünde 10, üst bölümünde 30 oturma basamağı vardır. *Orkhestra*'nın sağında ve solunda izleyici giriş kapıları, bu kapıların üstünde *skene*'den girilen kral locaları yer alır. *Cavea* en üstte kemerli bir geçitle sınırlanmıştır. Üst oturma basamaklarının altından, *diazoma* düzeyinde dolanan geçit karanlık olduğundan, bunun yalnızca yapısal bir işlev taşıdığı sanılmaktadır. Oturma yerlerine yazılmış adlar, bunların önemli kişilere ayrılmış olduğunu göstermektedir. Uzun dikdörtgen planlı *skene*'nin dışa bakan yüzünde değişik boyda dört sıra pencere ve beş kapı vardır. Ortadaki kapı bugün giriş olarak kullanılmaktadır. En üstteki pencere dizisinin altında ve üstündeki taş çıkıntılar, *cavea*'nın üstünü gölgelikle kapatmak için gerilmiş bezi (VALERIUM) taşıyan direkler için yapılmıştır. *Skene*'nin iç yüzünde beş kapı, iki katlı, iki sıra sütun ve bunların arasında nişler yer alır. Nişlerin üstü küçük sütunlarla desteklenen ALINLIK'larla taçlandırılmış, içlerine heykeller yerleştirilmiştir. En tepedeki alınlıkta çiçekler arasında Bacchus kabartması vardır. Bu kabartmadaki figür bir kız olarak yorumlanmış ve yakındaki "Bel-kız" (Belkız) köyü adını buradan almıştır. *Aspendos Tiyatrosu* yakın zamanlarda onarılmıştır.

Kent merkezi batıdaki tepe üstündedir. *Akropolis*'teki *Agora* ve çevresindeki yapılar Roma dönemine tarihlenir. *Agora*'nın doğusunda büyük bir BAZİLİKA vardır. Uzunluğu 125m olan *Bazilika*'nın yalnızca temelleri bugüne gelmiştir; ama, bu yapıya kuzeyden eklenmiş kare planlı ek yapının iki duvarı 15m yüksekliğe kadar ayaktadır. *Agora*'nın batısında basamakları ayakta kalmış bir STOA, bunun arkasında işlikler ve bunların da arkasında bir geçit yer alır; burası büyük olasılıkla pazar yeridir. *Agora*'nın kuzeyinde 50m uzunluğunda, 16m yüksekliğinde, 2m derinliğinde, ön yüzü iki sıralı beş nişli, arka yüzü düz bir yapı bulunmaktadır. Alt sıradaki orta nişe bir kapı açılmıştır. Nişlerin üstündeki alınlıklar çift sütunlarla taşınıyordu. Yapı NYMPHEUM olarak yorumlanmış, ancak su olukları, yalak gibi kanıtlar bulunmadığından bu sav kesinlik kazanmamıştır. SUKEMERİ'nin buraya doğru yönelmiş olması ve yunus başı biçiminde bir çörtenin bulunması ipucu sayılmaktadır. Bu yapının kuzeyinde yer alan, doğu duvarı yarım daire biçimindeki yapının da işlevi belirlenememiştir. *Tiyatro*'nun kuzeyindeki *Stadium* oldukça iyi durumdadır. Güneye açık "U" biçimli planıyla (→STADİON) PERGE'deki *Stadium*'a benzer. Uzun kenarlarda oturma sıralarını taşıyan tonozlu geçitlerden doğudakiler dıştan işlik olarak kullanılmıştır. Kuzeydeki dağlardan kente su sağlayan *Sukemeri* de iyi korunmuş bir örnektir. Dağlarla *akropolis* arasındaki düzlükte 800m kadar ilerleyen kemerler hem su künklerini taşıyor hem de yol olarak (viyadük) kullanılıyordu. Dağlara yakın bir noktada ve hemen *akropolis*'in başlangıcında su, 30m yükseklikteki kulelere (su terazisi) çıkarılmış, kulelerin üstündeki açık haznelere akıtılarak birikmiş havanın çıkması sağlanmış ve suya basınç kazandırılmıştır. Bir yazıta göre suyolu, Claudius Halicus adlı kişinin kente armağan ettiği 2 milyon *dinar*'la yaptırılmıştır. *Stadium*'un doğusunda bir mezar yapısı vardır. *Akropolis*'ten doğuya doğru giden bu yolun üzerinde mezarlar uzanır. Yolun güneyinden Aspendos tipi mezar taşları çıkarılmıştır (1947/48). Helenistik Dönem'e tarihlenen bu mezar taşlarında alınlık, alınlık altında düğümlü kurdele kabartması ve bir ya da daha çok kişinin adı vardır. *Yapı P* ve Q'nun işlevi kesin olarak belirlenememiştir. *Yapı P*, odalarının durumu dolayısıyla HAMAM olabilir, ama hamam döşemine ilişkin ipucu yoktur. *Yapı* Q'nun da hamam ya da *gymnasium* (→GYMNASİON) olarak kullanıldığı sanılmaktadır.

0363, 2081. *B.Madra*

ASPERGILLUM / ASPERSORIUM → **LİTURJİ**

ASPLUND, Erik Gunnar (1885, Stockholm-1940, Stockholm)

İsveçli mimar.

YENİ-KLASİKÇİLİK'ten ayrılarak, çağdaş teknolojinin pratik ve estetik özelliklerini değerlendirmeyi seçen Asplund, ülkesinde MODERN MİMARLIK'ın öncülüğünü yapmıştır.

1905-09 arasında Stockholm'de Kraliyet Teknoloji Enstitüsü'nde öğrenim görmüş, bir bursla gittiği Almanya'dan dönüşünde Stockholm Güzel Sanatlar Akademisi'nin Yeni-Klasikçi eğitimini reddederek altı arkadaşıyla birlikte bağımsız bir okul kurmuştur. Klara Okulu, dış kaynaklı klasik üsluplar yerine, geleneksel İskandinav mimarlığını çağdaş tasarım içinde yorumlamayı hedeflemiştir. Buna karşın Asplund, 1913-14'te Yunanistan ve İtalya'ya yaptığı bir gezide tanıma olanağı bulduğu Antik Çağ yapılarının etkisiyle meslek yaşamına hem Yeni-Klasik hem de İskandinav öğeleri barındıran uygulamalarla başlamıştır. Bu erken döneminin en



ASPLUND, Erik Gunnar, *Stockholm Kent Kütüphanesi*, 1920-28.

önemli yapıları, Stockholm Güney Mezarlığı'ndaki sivri çatılı ve Dor düzeni portikli *Woodland Şapeli* (1918-20), dekoratif ayrıntılarıyla ilginç *Skandia Sineması* (1922-23) ve *Stockholm Kent Kütüphanesi*'dir (1920-28). Merkezdeki büyük yuvarlak okuma salonunun ana kütleden yükseldiği bu kitaplık, geometrik yalınlığıyla dikkat çekici bir yapıdır. Asplund, çağdaş İsveç mimarlığını dünyaya tanıtan 1930 Stockholm Dünya Sergisi'ni hem planlamış hem de bir dizi sergi pavyonu ve bir lokanta (*Paradise Restaurant*) tasarlamıştır. İlk kez bu ulusal sanatlar ve konut sergisinde, CAM ve ÇELİK'in etkileyici olanaklarını değerlendirmedeki ustalığını ortaya koyan Asplund, bu yeni döneminde İsveç mimarlığının en yaygın yapı gereci olan ahşabı bir yana bırakmış, ince metal öğeler, bol cam ve serbest biçimli çatılar kullanarak çağdaş üslubun kütlesel görünümünden kaçınmayı başarmış, yapılarındaki hafiflik ve saydamlıkla uluslararası bir etki yaratmıştır. 1933-37'de Stockholm'deki *Bredenberg Mağazası*'nı ve *Devlet Bakteriyoloji Laboratuvarı*'nı, 1934-37'de de Göteborg Mahkeme Binası Eki'ni gerçekleştirmiştir. Eskiyi kopya etmeyen, ancak çağdaşla eski biçimi birarada yaşatmaya yönelen bir çözüm olarak ilgi çekici bulunan bu ek yapısından sonraki anıtsal Stockholm *Woodland Krematoryumu*'ysa (1935-40) gelenekselle çağdaşı, doğalla yapayı biraraya getirmedeki ustalığıyla Modern Mimarlık'ın başyapıtlarından sayılmaktadır.

0934, 1456, 2445, 3620. *M.Beykan*

ASPLUNG, Hans → **BRÜTALİZM**

ASSEMBLAGE (İng.) = **BİRLEŞTİRME**

ASSOS

Antik TROAS bölgesinin güney kıyısında, Edremit Körfezi içinde 234m yükseklikteki andezit kayadan oluşmuş bir tepede yer alan antik Assos kenti, Çanakkale'nin Ayvacık ilçesindeki Behramkale köyündedir. Kuzeyde tepeyi, kaynağı İda (b.Kaz) Dağı'nda bulunan Satnioeis Irmağı (b.Tuzluçay) sınırlar. Assos adı antik kaynaklarda "ss" harfleri dolayısıyla Leleg kökenli olarak gösterilmektedir. Bu bölgede Leleg kavimleri yerleşikti, ancak kentin Midilli (Lesbos) Adası'ndaki Metmyna'dan gelen AİOLİA tarafından MÖ 7.yy'da kurulduğu bilinmektedir. Bu Aiolia kolonisi doğal limanı dolayısıyla ticaret açısından gelişmiştir (MÖ 1000-560). MÖ 560-549'da LYDİA, MÖ 549-479'da PERS egemenliğine girmiş, MÖ 479-405 arasında Attika-Delos Deniz Birliği'ne bağlanmış, daha sonra sırasıyla Satrap Ariobarzanes, Mausolos (MÖ 366-365), Eubulos (MÖ 360), Hermias (MÖ 350) tarafından yönetilmiş, MÖ 345-334 arasında yine Persler'in eline geçmiştir. MÖ 334-241 arasında Makedonya kralı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323) ve ardılları Selevkoslar'ın egemenliğinde olan bölge, MÖ 241-133 arasında PERGAMON Krallığı'na geçmiştir. MÖ 133-MS 330 arasında ROMA egemenliğini yaşayan kente Hıristiyanlık erken gelmiş; burası BİZANS döneminde piskoposluk merkezi olmuş, birçok YUNAN ve Roma yapısı yıkılarak, taşları Bizans yapılarında kullanılmıştır. 1080'de Selçuklular Troas kentlerini almış, Haçlı Seferleri sırasında Assos birkaç kez Hıristiyanlar'ın eline geçmiş, 14.yy başında OSMANLI egemenliğine girmiştir. Kentte araştırmalar 1785'te Choiseul Gouffier tarafından başlatılmış, çeşitli araştırmacılarca sürdürülmüştür. 1834-37 arasında Assos'ta, Fransız arkeaolog ve gezgin Charles Texier (1802-71) araştırma ve inceleme yapmış, 1838'de *Athena Tapınağı* kabartmalarının bir bölümü Sultan II.Mahmud'un (hd.1808-39) izniyle Fransa'ya Louvre Müzesi'ne götürülmüştür. Öteki kabartmalar İstanbul Arkeoloji Müzeleri ve Boston'dadır. J.T.Clarke, F.H.Bacon ve R.Koldewey yönetimdeki Amerikan Arkeoloji Enstitüsü kazıları 1881-83 arasındadır. Yeni kazılar 1982'de Ümit Serdaroğlu tarafından başlatılmıştır ve günümüzde de (1994) sürdürülmektedir.

Kentin kurulu olduğu 55 hektarlık alanı çeviren 3km uzunluğundaki surlar, iyi durumda korunagelmiştir. Yüksekliği 18-20m'yi bulan kuleler bugün de ayaktadır. Surlarda iki yanı kuleli iki ana kapı ve yedi küçük kapı vardır. Güneydeki iki antik limanı da koruyan surlar Helenistik Dönem'e (→YUNAN) tarihlenmektedir. *Akropolis* ayrıca surlarla berkitilmiştir; bunlarda yer yer Roma ve ortaçağ onarımları görülür. Kent içindeki poligonal teras duvarları 6.-5.yy'a tarihlenir. Surlarda Arkaik Dönem'e tarihlenen bölümler de vardır. *Akropolis*'teki *Athena Polias Tapınağı* Dor düzenindedir (→DÜZEN). MÖ 540-530 arasına tarihlenen ve günümüzde restorasyon çalışmaları sürdürülen yapı, Anadolu'da bu düzendeki TAPINAK'ların günümüze ulaşmış en erken örneğidir. Dar ve uzun CELLA'yı uzun kenarda 13, dar kenarda altı sütun çevirir; *pronaos*'ta (*cella*'ya giriş mekânı) iki sütun vardır; *opisthodomos* (*cella* ile arka portik arasındaki mekân) yoktur. Dor düzenindeki saçaklıkta doğu ve batı METOP'ları kabartmalıdır; karşılıklı SFENKS, Kentauros, boğa üstünde Europa gibi konular işlenmiştir. Dor düzenine aykırı olarak ve İon düzeni etkisiyle arşitravda 15 kabartmalı bir blok vardır. İon üslubundaki (→İONİA) bu kabartmalar Herakles mitosuyla ilgilidir. *Akropolis*'in hemen altında yer alan 150x60m ölçüsündeki *Agora*, kuzey ve güneyde birbiren koşut iki STOA'yla sınırlanır. Batı ve güneydeki giriş kapıları, *Agora*'yı boydan boya geçen kaldırım döşeli bir yolla birbirine bağlanmıştır. Kuzeydeki iki katlı *stoa* kayaya oturtulmuştur. Dor düzeni sütunların arkasında bir iç sütun sırası vardır ve bu *stoa*'da oda sırası yoktur. Güneydeki *stoa*'ysa üç katlıdır, en üst katı *Agora* düzeyindedir; alttaki iki katta depo ve işlikler bulunur. *Agora*'nın doğusunda yer alan, 20x20m ölçüsündeki kare planlı, ortası dört sütunlu yapı, konumu dolayısıyla *Bouleuterion* olarak saptanmıştır. Yapının batıya bakan girişi beş sütunludur ve Dor düzenindedir. *Agora*'nın batısında üç küçük yapı vardır. Bunlardan biri küçük bir PROSTYLOS tapınaktır. Yine *Agora*'nın güneyinde bir Roma hamamı yer alır. Kentin batı kapısından ulaşılan ana caddenin solundaki yapı *Gymnasion*'dur. Avlusu Dor düzeninde bir PERİSTİL'le çevrilidir. Kuzey bölümde *ephebion* (gençlere ayrılmış jimnastik salonu) ve yuvarlak planlı bir hamam bulunmaktadır. PALAİSTRA'sı daha sonra bazilikaya dönüştürülmüştür. Helenistik Dönem'e ait olan *Gymnasion*'un batı *peristil*'i 1.yy'da Assos kralı ve Augustus kültü rahibi Q.Lollius Philetarios tarafından onarılmıştır. Yapının güneyinde bir Bizans kilisesinin temelleri ve mermer mozaikli, yazıtlı tabanı bulunmuştur. *Agora*'nın güneyinde dağa yaslanmış ve bugün çok yıpranmış olan Helenistik *Tiyatro*'nun *orkhestra*'sı (CAVEA ile sahne arasında kalan yks. yarım daire planlı alan) at nalı biçiminde, *cavea*'sıysa (seyirci bölümü) üç bölümlüdür. Alt *diazoma*'ya (*cavea*'yı yatayda bölen geçit) yanlardan kemerli iki geçitle girilir. Dikdörtgen *skene* (sahne binası) üç odalıdır ve Dor düzenindedir. Kentin ana kapısından batıya yönelen iki yolun iki yanında Arkaik Dönem'den Roma dönemi sonuna değin kullanılmış mezarlıklar yer alır. Bu yollardan biri Satnioeis üzerinde kurulmuş, ancak bugün yıkılmış olan Helenistik köprüye bağlanır.

0778, 3097. *B.Madra*

ASSUANTAŞI = **ASVANTAŞI**

ASSUR = **ASUR**

ASTAR

İng.*priming, undercoat*, Fr.*accélération*, Alm.*Grundierung*.

1. RESİM sanatında çoğunlukla ZEMİN (*ground*) terimiyle karıştırılan astar, teknik olarak zemin üstüne sürülen ince kattır. Zeminin beyazlığını kırmak ve daha dayanıklı kılmak amacıyla sürülen renkli saydam kata *imprimatura* adı verilir. Venedikli resim ustaları genellikle kahverengi ya da kızıl kahve gibi koyu tonları yeğlerken, Floransalı sanatçılar gri gibi daha açık tonları kullanmışlardır.

2. SERAMİK sanatında "angob" (Fr.*engobe*) ya da "slip" olarak anılan ince toprak tabaka; bir tür renkli ya da renksiz sulu seramik hamuru. Ayrıca →SLİP.

ASTRAGAL (Gr.*astragalos*: omur, mimari silme'den) İng., Alm.*Astragal*; Fr.*astragale*.

Genellikle bir SÜTUN'un en üst bölümünde yer alan dışbükey, dar SİLME. SÜTUN BAŞLIĞI'nın sütun gövdesine oturmasındaki boyutsal uyumsuzlukları giderdiği gibi, görsel bütünlük de sağlar. Özellikle, antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında yaygın kullanılmış olan *astragal*, bazı örneklerde BONCUK DİZİSİ haline getirilmiştir.

Çizim → KYMA

ASTROLOJİ (Gr.*astrologia*'dan) İng.*astrology*; Fr., Alm.*Astrologie*.

Yazgıyı önceden bilmek amacıyla gezegen ve yıldızların hareketlerini yorumlama anlamına gelen astrolojinin Sümerler (→MEZOPOTAMYA) zamanından beri var olduğu bilinmektedir. Evreni kavramaya çalışan insanlar astroloji yoluyla, bugünün astronomi bilgilerine de temel oluşturan bazı önemli gözlemler yaparken, aynı zamanda kendi toplumsal ya da bireysel yaşamlarında olacak şeyleri de göksel işaretlerden çıkarmaya çalışmışlardır. Örneğin, hasatın nasıl olacağını araştırdıkları gibi, savaş olup olmayacağını da yıldızların hareketlerinden öğrenme çabasına girmişlerdir. Ortadoğu ve Akdeniz uygarlıklarında olduğu kadar ÇİN'de de çok eski zamanlardan beri astroloji var olmuştur. Modern astroloji yıldız burçları bilgisine dayanarak kişilerin talihlerini açıklamaya çalışır. Burçlarla ilgili bu gözlemlerin Babil ve İRAN uygarlıklarında, MÖ 600-400 arasında sistemleştirildiği, II.Nabukadnezar döneminde (MÖ 605-562) yazılmış bir metinden öğrenilmektedir. Antik YUNAN'da daha değişik bir astroloji sistemi vardır. Bugün bilinen burç sistemi MISIR ve İran etkilerinin sonucunda Helenistik Dönem'de (→YUNAN) ortaya çıkmıştır. Ortaçağdan bu yana, astrolojinin simgeleri burçlar, yılın akışını gösterecek biçimde, çeşitli bezemelerde kullanılagelmiştir. RÖNESANS dönemi İtalya'sında birçok zengin ve aristokrat, evlerinin duvarlarına, tavanlarına astrolojik inançları yansıtan resimler yaptırmışlardır. Bunların en ünlüleri, Padova'da Giovanni Miretto'nun 15.yy'ın başlarında yaptığı *Palazzo della Ragione* freskleri, *Floransa Katedrali*'nin çan kulesi (*campanile*) kabartmaları, FERRARA OKULU'ndan Francesco del Cossa'nın (1436-78) *Palazzo Schifanoia*'nın *Aylar Salonu* (*Sala dei Mesi*) freskleri ve PERUZZI'nin Roma'daki *Farnesina Villası* freskleridir. ***M.Belge***

ASUR

MEZOPOTAMYA'da MÖ 2.binin başında Sami kökenli etnik gruplar tarafından Assur'da kurulan hanedanlık tüm Kuzey Mezopotamya'ya egemen olmuştur. Yaklaşık 1500 yıl varlığını sürdüren Asur, Eski, Orta ve Yeni Asur dönemleri olarak adlandırılan üç siyasi döneme ayrılır.

Eski Asur Dönemi: Asur egemenliğinin tüm Önasya'da güçlü bir devlet haline gelmesi Kral I.Şamsiadad döneminde (MÖ 1813-1781) olmuştur. Güney Mezopotamya'da aynı dönemlerde egemen siyasi güç olan BABİL'le ekonomik gerekçelerle zaman zaman savaşa giren Asur, yeni hammadde kaynakları bulabilmek için Anadolu'da ticaret kolonileri kurmuş; Anadolu'dan altın ve gümüş gibi değerli madenler alıp kalay ve mamül eşya satmıştır. Asur'un Anadolu'ya getirdiği en önemli yeniliklerden biri Asurlu tüccarların kullandığı yazı; ötekisi de ana tanrıça inancına bağlı doğalcı din anlayışı yerine hepsi insan biçiminde düşünülen çok tanrılı din anlayışıdır. Dönemin en önemli yapısı Suriye'de Fırat Irmağı kıyısındaki *Mari Sarayı*'dır. Siyasi işlevinin yanı sıra, büyük ölçüde ticari bir işleve de sahip olan bu sarayda Eski Asur Dönemi ve Eski Babil Dönemi özellikleri birarada görülmektedir.

Orta Asur Dönemi: Kuzey Mezopotamya'da egemen olan Hurri-Mitanni Devleti, MÖ 14.yy'ın ikinci yarısında Hititler (→HİTİT) tarafından etkisiz kılınınca Asur yeniden güçlenmiştir. Bu döneme ait önemli yapılar arasında, Assur kentindeki *I.Adadnirari Sarayı*, *Sin-Şamaş Tapınağı* ve *İştar Tapınağı* sayılabilir.

Yeni Asur Dönemi: MÖ 900'lerden sonra Asur, yeniden Kuzey Mezopotamya sınırları dışına taşmış ve güçlü bir devlet olmuştur. Kral II.Assurnasırpal (hd.MÖ 883-859) ülkenin sınırlarını Akdeniz'e kadar genişletmiş; Habur ve Orta Fırat bölgesindeki Arami krallıklarını etkisiz duruma getirmiş; İRAN içlerinden Akdeniz'e uzanan ticaret yollarını denetimi altına almıştır. Başkent Assur bu dönemde daha çok bir din merkezi işlevindedir. Musul yakınlarındaki Nimrud, yeni başkent olarak MÖ 865'te kurulmuştur. Yine de Asur krallarının öldüklerinde Assur'a gömülmesi sürdürülmüştür. Nimrud'da bulunan kraliçe ve prenses mezarlarındaysa binlerce altın eşya ele geçmiştir. Bunlar Asur metal işçiliğinin (→MADEN sanatı) Önasya'daki tartışmasız gücünün belgeleridir. Güney'de başarılar elde eden III.Salmanassar (hd.MÖ 858-824), Babil'in siyasi yönetimini Asur'a bağlamış; MÖ 811'de kral olan oğlu III.Adadnirari'nin yaşının küçük olması nedeniyle annesi Sammuramat (Eski Yunan kaynaklarında Semiramis) Mezopotamya'da görülen ilk ve son kadın yönetici olarak beş yıl boyunca ülkeyi yönetmiştir. Kral II.Sargon döneminde (MÖ 721-705) Asur artık bir imparatorluk görünümündedir. Musul yakınlarındaki Horsâbad, devletin üçüncü başkenti olmuştur. Kral Asarhaddon (hd.MÖ hd.680-669) ve Assurbanipal (hd.MÖ 668-627), MISIR içlerine kadar akınlar yapmışlar; Memphis ve Thebes gibi önemli Mısır kentlerini işgal etmişlerdir. Musul'daki Ninive kenti Kral Sanherib (hd.MÖ 704-681) tarafından dördüncü başkent yapılmış; kente Assurbanipal, KÜTÜPHANE özellikleri taşıyan çok büyük bir ARŞİV yaptırmıştır. Dönemin en önemli SARAY yapıları arasında Nimrud'da *Kuzeybatı Sarayı*, *Horsâbad Sarayı*, Ninive'de *Güneybatı Sarayı* ve *Kuzey Sarayı* sayılabilir. Saray duvarlarındaki ORTHOSTAT'lar dönemin tasvir sanatının en güzel örnekleridir. Orta Asur Dönemi'nde ortaya çıkan ve AVLU, enine dikdörtgen ön CELLA ve içinde ADYTON bulunan boyuna dikdörtgen *cella*'dan oluşan plan, bu dönemde de TAPINAK'ın ana yapısını oluşturmuştur. Küçük boy sanat yapıtları arasında fildişi örnekler (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ) en özellikli ve büyük gruptur.

Kuzeyden İskitler'in, doğudan Medler'in ve güneyden Babil'in giderek sıklaşan saldırıları sonucu zayıflayan Asur, Babil ve Med işbirliği karşısında çekildiği Urfa yakınlarındaki HARRAN'da da barına-

mamış, MÖ 609'da tarih sahnesinden silinmiştir. Ayrıca →MEZOPOTAMYA.

M.Soysal

ASVANTAŞI
"Assuantaşı" da denir. Bir tür GRANİT; siyenit.

AŞAĞI FIRAT KURTARMA PROJESİ
Keban Barajı'ndan sonra, Fırat Irmağı üstünde yapılmakta olan Karakaya ve Atatürk Barajları göl alanı içinde kalacak olan toprak üstü ve toprak altındaki her türlü kültür kalıntılarının kurtarma çalışmalarının yöneticiliğini, daha önce KEBAN KURTARMA PROJESİ'nde olduğu gibi ODTÜ üstlenmiştir. Bu amaçla 1975-77 arasında yörede sürdürülen yüzey araştırmalarında 350km uzunluktaki ırmak boyu taranmış, kültür kalıntıları belgelenerek bir veri-bankası (data-bank) oluşturulmuştur. Ayrıca, yörede belgelenen 200 arkeolojik SİT ve tarihi ANIT'ın kurtarılmasına yönelik bir sempozyum 1977'de pek çok yerli ve yabancı bilim adamının katılmasıyla gerçekleştirilmiştir. Bu sempozyumdan sonra öteki Türk üniversiteleri ve yabancı arkeoloji kurumları da kurtarma çalışmalarına katılmıştır. 1978'den beri sürmekte olan araştırma ve kazılar, bölgenin tarihine ışık tutacak zenginlikte buluntu vermekte, yapılan çalışmaların sonuçları yayına hazırlanmaktadır.

Yörenin jeomorfolojik araştırması AÜ DTCF'den Erdoğan Akkan ve Erol Oğuz tarafından yapılmaktadır. Kazı çalışmalarının film ve fotoğrafla belgelenmesi ve veri-bankası kurma çalışmaları, İÜ Film Merkezi'nden Aziz Albek tarafından yürütülmüştür. Ayrıca yöredeki kazı merkezleri ve kazıları yürüten kurumlarla başkanlarının adları şöyledir: ANCOZ'da AÜ DTCF'den Sedat ALP; CAFER HÖYÜK'te Fransa Ulusal Bilimsel Araştırma Merkezi'nden Jacques Cauvin; DEĞİRMENTEPE'de İÜ Edebiyat Fakültesi'nden Ufuk ESİN; GRİTİLLE'de ABD Bryn Mawr Üniversitesi'nden Richard Ellis; HASSEK HÖYÜK'te İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü'nden Barthel Hrouda ve Behm-Blanke; HAYAZ HÖYÜK'te Hollanda Arkeoloji Enstitüsü'nden Johaanes Roodenberg; Horiskale ve HABİBUŞAĞI'nda AÜ DTCF'nden Baki Öğün; İMAMOĞLU'nda İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nden Edibe Uzunoğlu; İMİKUŞAĞI'nda İÜ Edebiyat Fakültesi'nden Veli Sevin; KALEKÖY'de EÜ Edebiyat Fakültesi'nden Tomris Bakır; KÖŞKERBABA'da İÜ Edebiyat Fakültesi'nden Önder Bilgi; KURBAN HÖYÜK'te Chicago Üniversitesi Doğu Bilimleri Enstitüsü'nden Leon Marfoe; LİDAR HÖYÜK'te Heidelberg Üniversitesi Arkeoloji Fakültesi'nden Harald Hauptmann; PİROT HÖYÜK'te Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nden Özgen Karaca; SAMSAT'ta AÜ DTCF'den Nimet ÖZGÜÇ; Samsat Suyolları'nda gene Genel Müdürlük'ten Ülkü İzmirligil; ŞEHRAMUZ'da Tübingen Üniversitesi'nden Jürgen Hans Beck Müller ve AÜ DTCF'den Işıl Yalçınkaya; ŞEMSİYETEPE'de İÜ Edebiyat Fakültesi'nden Muhibbe DARGA; TİLLE'de İngiliz Arkeoloji Enstitüsü'nden David French. Ayrıca, yörede Hititoloji araştırmaları İÜ Edebiyat Fakültesi'nden Mustafa Kalaç tarafından yürütülmüştür.
2584, 3098.

S.Buluç

AŞEVİ = **AŞHANE**

AŞGI
İçinde yemek pişirilen toprak kap.

AŞHANE (Far.)
Yemek pişirme yeri ve kiler; OSMANLI döneminde KÜLLİYE'de çalışanlara, MEDRESE öğrencilerine, KALENDERHANE'de yaşayanlara ve yoksullara parasız yemek ve fodula/fodla (bir tür ekmek) veren kurum. Bu amaçla İMARET sözcüğü de kullanılmaktadır. Her külliyede bir aşhane bulunur ve geliri hayırseverlerin kurduğu vakıflarca sağlanırdı. VAKIF, ücretli aşçı ve memurlar tutar, her gün gerekli erzak alınır, pişirilir ve dağıtılırdı. Günde iki öğün yemek çıkarılan aşhanelerin değirmenleri, fodula pişirmeye özgü fırınları, büyük yemek odaları, ambarları, ocakları, aşçı ve memurların oturma ve yatma yerleri vardı. İznik'te Murad Hüdavendigâr (hd.1362-89) tarafından Nilüfer Hatun'un anısına yaptırılan *Nilüfer Hatun İmareti*'nde (1389) günde 2 bin kişiye yemek çıkarıldığı bilinmektedir. İstanbul'da son dönemlere değin bilinen 17 büyük imaret vardı; içlerinde en büyüğü 10 bin kişiye yemek çıkarılan *Bayezid İmareti*'dir (1501). Kentin öteki önemli imaretleriyse Hamidiye, Fatih ve Süleymaniye'dedir. Aşhaneler klasik plan şemasına Mimar SİNAN döneminde kavuşmuştur. Büyük kemerli giriş kapısı, avlu, revaklar, sağda fırın, karşıda ambarlar, solda yoksulların yemek yeri, sağ ve solda odalar bu planın asal bileşenleridir.

A.Ödekan

AŞIBOYASI
İng.*ochre*, Fr.*ocre*, Alm.*Ocker*.
"Toprak boya" olarak da bilinir. Kırmızı ya da sarı demir cevherinden elde edilen doğal boya (→BOYA). Cevherin niteliğine göre sarıdan kahverengiye, kırmızıdan turuncuya varan bu PİGMENT'ler hem yağ hem de su içinde erime niteliğine sahiptir. İlk kez yks.MÖ 15 binde Üst Paleolitik Çağ'da (→PREHİSTORYA) mağara resimlerinde (→DUVAR RESMİ) kullanılan aşıboyası, sentetik boyaların geliştirilmesinden önce DOKUMA işçiliğinin yanı sıra yapı dışındaki AHŞAP kaplamalarda da yaygın kullanılmıştır.

AŞIK
İng.*purlin*, Fr.*panne*, Alm.*Pfette*.
ÇATI'larda MERTEK'leri ve örtüyü taşıyan, makaslara oturan yatay öğelerden her biri; aşırma. MAHYA doğrultusuna paralel uzanan aşıklar, çatının yapısına uygun olarak ahşap ya da metal olabilir. Kırma ya da beşik çatılarda mahyadaki aşığa "mahya aşığı" ya da "mahya kirişi" denir. Dış duvar üstündeki "damlalık aşığı"ndan sonra mertekler, saçağı oluşturacak biçimde yapı dışına taşar. Mahya ile damlalık aşığı arasındaki aşıklar ise "ara aşık" adını alır.
Çizim → ÇATI

AŞIKLI HÖYÜK
Orta Anadolu'da Aksaray ilinin 25km güneydoğusunda, Kızılkaya köyünün 1km güneyindeki arazide, Melendiz-Su'yun hemen doğu kıyısında Ihlara Vadisi'nin de 4.5km kuzeyinde yer alan Aşıklı Höyük şimdiye kadar benzeri olmayan bir AKERAMİK (çanak-çömleksiz) Neolitik kültürü (→PREHİSTORYA) sergilemektedir. Aksaray'ın güneyinde Helvadere ilçesi yöresindeki Hasandağ ve Melendiz Dağları, Miosen döneminde, yks.5 milyon yıl önce başlayan tektonik patlamalarla oluşmuştur. Bu volkanik patlamalar Aşıklı'nın da içinde bulunduğu Aksaray'ın bu kesiminde granitli, andezitli, en çok da aşınması, oyulması kolay, yumuşak tüflü kayaçlardan oluşan bir topografya belirlemiştir. Aksaray'ın bugün peri bacalarıyla dolu, tüflü bir arazi görüntüleyen bu bölgesi, ilk olarak PERS döneminde (MÖ 550-332) "Katpatukya" (KAPPADOKİA, Güzel Atlar Ülkesi) olarak adlandırılan satraplığın sınırları içindedir. Volkanik patlamalar Aşıklı Höyük'ün yakın çevresinde Çiftlik, Kömürcü, Nenezi, Göllüdağ gibi birçok OBSİDYEN (do-

gal/volkanik cam) yatağının oluşmasına yol açmıştır. Melendiz Dağı eteklerinde Sultan Pınarı'ndan çıkan Melendiz-Su, tüflü arazide derin kanyonlar açıp menderesler çizerek ilk Hıristiyanlık dönemine (→GEÇ ANTİK) ait kaya-kiliseleriyle ünlü Ihlara Vadisi'ni oluşturduktan sonra Kızılkaya köyünde Aşıklı kıyılarında dar bir vadi yaparak daha kuzeyde Karasu ile birleşir; Birecik Boğazı'nda Uluırmak adını alarak Aksaray'a ulaşır. Daha sonra Tuz Gölü yakınında Eskil'de Karatepe sazlığında son bulur.

Yörenin topografik yapısı, Melendiz-Su ve obsidyen kaynakları Aşıklı yerleşmelerinin yaşamında önemli rol oynamıştır. Bugün çevrede kara iklimi egemendir. Hayvan besiciliği (özellikle koyun ve sığır), bağcılık, tahıl ve gitgide önem kazanan bahçe tarımı yöre ekonomisinin yapı taşlarıdır. Uluırmak üzerinde tarım alanlarını sulamak amacıyla Mamasın Barajı yapılmıştır. Baraj gölünün su seviyesi yükseldiğinde Aşıklı Höyük kısmen su altında kalacaktır. Bu nedenle 1989'dan bu yana, İÜ'den Ufuk ESİN başkanlığında Aşıklı Höyük kurtarma kazıları başlatılmıştır. Arkeometrik araştırmaların bir kısmı TÜBİTAK'ın AKSAY Ünitesi'nce üstlenilmiş; hayvan kemiği, polen, bitki kalıntıları ve radio-aktif karbon analizleri Hollanda'nın Gröningen Devlet Üniversitesi'ndeki Biyoloji-Arkeoloji Enstitüsü'nce (*Biologisch-Archaelogisch Instituut*) oluşturulan özel bir proje çerçevesinde ele alınmıştır. Aşıklı Höyük, ilk kez 1963'te Pennsylvania Üniversitesi'nden Hititolog Edmund Gordon tarafından bulunmuş; birçok yerli ve yabancı arkeoloğun yaptığı yüzey toplamalarının ardından ilk kapsamlı yüzey araştırmasını (SURVEY) 1964-65'te Ankara İngiliz Arkeoloji Enstitüsü'nden prehistoryacı Ian Todd gerçekleştirmiştir.

Aşıklı Höyük deniz seviyesinden 1119.48m yüksekte, doğu-batı ve kuzey-güney yönlerinde 230x150/240m boyutlarındadır. Kuzeyde 15.35m olan höyük yüksekliği, öbür yönlere doğru eğimle alçalmakta ve güneyde 13.16m'ye düşmektedir. Aşıklı kazılarında biri kuzey, öbürü batı yamaçlarında olmak üzere iki yerde çok dar alanlarda ana toprağa ulaşılmıştır. Ancak bazı yerlerde yerleşme, bugünkü Melendiz-Su'yun alüvyonlu ova dolgusunun altında da devam etmektedir. Höyük yıllarca tarla olarak kullanıldığı için pullukla tahrip edilmiştir. Bu nedenle, hemen yüzey toprağının altındaki 1.tabakada yalnızca bazı kil sıvalı taban parçaları, ocak ve kerpiç duvar kalıntıları, toprak kanal parçaları ve çöp çukurları bulunmuştur. Altındaki 2.tabaka şimdiye kadar en geniş kazılarak, homojen olduğu izlenimini veren Aşıklı Höyük kültürü için daha kapsamlı bilgi sunmuştur: Kuzey yamacında açılarak Melendiz'in oluşturduğu dar ova düzlemine kadar kazılan basamaklı açmada şimdilik (1994) 2.tabaka yerleşmelerinin sekiz yapı evresi (2a-2h) saptanmıştır. 2.tabaka yerleşmeleri yalnız Aşıklı için değil, aynı zamanda Anadolu ve Yakındoğu'da yapı sanatının başlangıcı için yeni bilgiler vermesi açısından da büyük önem taşımaktadır. Ayrıca höyüğe güneyden bitişik Melendiz kıyısındaki 1.5m'lik bir alüvyon dolgusu altında yerleşmelerin devam ettiği anlaşılmıştır.

2.tabaka yerleşmeleri, höyüğün hemen hemen ortasında, yaklaşık doğu-batı doğrultusunda, 4m kadar genişlikte, çakılla doldurulmuş, ana cadde niteliğindeki bir yolla iki ana bölüme ayrılmıştır. Gene aynı yol doğuya doğru bir çatal yaparak, biri kuzeybatıya, öbürü güneye doğru iki ara yola ayrılmakta, kuzeybatıdaki yol, çakıl döşeli bir küçük avluya açılmaktadır. Kuzeydeki yerleşme bölümü, ana caddeden ve kuzeybatıdaki ara yoldan taş dizileriyle sınırlandırılmıştır. Burada, bütün dörtgen planlı yapıların duvar ve temelleri kerpiçtendir. Bazı duvar yükseklikleri 1-1.5m'yi aşkındır. Kerpiçlerin içinde çok az bitkisel katkı (saman) vardır. Kerpiç dizileri koyu renkte, ince bir çamur (kerpiç çamuru) harçla birbirine bağlanmıştır. Yapıların iç ve dış duvarları ile toprak tabanları kille sıvalıdır. Bazan bu sıvalar pembe, kırmızı ve sarı renktedir. Bu bölümdeki yapıların çoğu konut olarak kullanıldıkları izlenimini vermektedir ve çeşitli boyutlardaki (2x1m-4x3m) bir, iki ya da üç gözden (oda) oluşmuşlardır. Genellikle tek, bazan da çift gözlü konutlarda mekânların bir köşesine, tabanları taşla döşenip kerpiçle sıvanmış büyük ocaklar (yks.1x0.50m-2x1m) yerleştirilmiştir. Seyrek olarak bazı mekânlarda kubbeli fırınlar bulunmuştur. Bazı mekânlarda da çevreleri taşlarla halkalanmış, sığ çukurlar biçiminde direk yerleri vardır. Ayrıca sığ kerpiç bölmelerle, işlevlere göre farklı bir düzenleme yapılmıştır. Bir mekânın duvarında da pencere açıklığına rastlanmıştır. Bazı odaların tabanına hasır döşenmiştir. Yapıların içleri genellikle boştur. Buluntular çoğunlukla, aşağıda sözü edilen dar geçit ve küçük avlularda ele geçmiştir. İki ya da daha çok gözlü yapılarda mekânlardan birbirlerine geçişi sağlamak için bölme duvarlarında kapı aralıkları bırakılmıştır. Ancak yapılardan dışarıya çıkılamamaktadır.

"Adacık"lar biçiminde mahalleler oluşturan yapılar genellikle bitişik düzende yerleştirilmiştir. Dış duvarlar ya bitişik ya da dar bir aralıkla birbirlerinden ayrılmıştır. Adacıklar da birbirinden dar geçitler ve küçük avlularla ayrılmış, yerleşme alanına ışınsal bir düzende, büyük olasılıkla önceden planlanarak yerleştirilmişlerdir. Bu düzene uyabilmeleri için adacıklardaki birçok yapının dış duvarları hafifçe yuvarlatılmış ya da bu duvarların köşelerinde çıkıntılı dişler oluşturulmuştur. Ancak daha önce de belirtildiği gibi ne yapılardan, ne de adacıklardan dar geçit ya da küçük avlulara geçmek için kapı açıklığı bırakılmamıştır. Bu nedenle yapıların içine taşınabilir merdivenler yardımıyla damlardan girildiği düşünülmektedir. Bu ilginç yerleşme düzeni kısmen güney yerleşme bölümünde de izlenebilmektedir.

Höyüğün kuzeydoğusunda doğu-batı doğrultusunda uzanan ve köye girişlerden biri olduğu sanılan, çakıllı bir yol daha vardır. Yolun iki yanında, duvarları taş ve kerpiçten örülmüş, çok odalı anıtsal yapılar yer almaktadır. Bunlar arasında kazısı daha ilerlemiş olan güneydeki yapıda duvarları kırmızı boyalı bir oda, bir avluyla kiler odasına bağlanmıştır. Kilerde de kilden yapılıp sıvanmış, çeşitli büyüklüklerde, taşınmaz altı depo kabı bulunmuştur.

Yerleşmenin kuzeyinde ve kuzeydoğusunda büyük çöplükler vardır. Bunların içi, yanmış kömür, hayvan kemiği, çitlenbik (*celtis*), obsidyen alet ve artıklarıyla kat kat doludur. Çöplükler, avlanan hayvanların Aşıklı'da yaşayanlarca paylaşıldığı bir tür kesim alanı oldukları izlenimini vermektedir. Av hayvanları yendikten sonra, artıklar yakılarak bu geniş alanlara atılmıştır. Ana yolun güneyindeyse, batı yamacına doğru kerpiç yapılar iki büyük mekânın çevresinde toplanmıştır. Kazıları henüz tamamlanmamış olan bu büyük mekânlarda ve çevresinde, kuzeydeki yerleşme bölümünden farklı olarak taş temeller, bazen de taş duvarlar kullanılmıştır. Bu mekânlardan ana yola bitişik olan ilk büyük mekânın (yks.9x8m) kuzeyi bir "sandık duvar" sistemiyle sınırlandırılmıştır. Bu sistem dış cephede (kuzeyde) yks.1m kalınlığında bir kerpiç duvar ile iç cephede gene yks.1m kalınlıkta bir taş kaplama duvardan oluşmuştur. İki duvar arasında dört mekân yer almaktadır. Tarım ve yamaç akıntıları nedeniyle çok tahrip olmuş durumdaki ikinci büyük mekân öbürüne oranla daha küçüktür (yks.6x6m). Bazı

duvarlarının önünde kerpiç sekiler, ortasında iki büyük direk deliği ve doğusunda bir büyük ocak bulunmuştur. Mekân beş yapı evresi geçirmiştir. Tabanı oluşturan 5-6cm kalınlığındaki kireç tabakasının üstü, büyük olasılıkla kurumadan, kırmızı boyayla kaplanmıştır. 3.yapı evresinde kırmızı tabanın bozulan kısmı bu kez de sarı boyayla onarılmıştır. Boyalı tabanların üstü parlatılmış, ayrıca kerpiç duvarların iç yüzeyleri ve sekilerin üstleri de kırmızı boyayla kaplanmıştır. İkinci büyük mekânın yer aldığı komplekste, daha batıda birkaç kez yenilenmiş büyük bir fırın kalıntısı (yks.2x1m) vardır. Bu alan yanmış dolgularla kaplıdır. İkinci mekânın doğusundaki boş alanın kuzeyinde ve doğusunda gene kerpiç yapılar, mahalleler oluşturarak devam etmektedir. Ancak ana yolun güneyindeki bu bölüm kuzeydeki yerleşme alanından farklı bir görünümdedir. Özellikle boyalı büyük mekânın dinsel/törensel bir işlevi olduğu anlaşılmıştır.

Ana yolun oluşturduğu çatalın doğusundaki adacıktaki yapılar, farklı duvar teknikleriyle dikkati çekmiştir. Bazı duvarlar gene tümüyle kerpiçtendir; ama batı ve kuzey duvarlarında taşla kerpiç birlikte örülmüştür. Höyüğün ortalarında, ama bu kez kuzey-güney doğrultusunda kazılan bir başka alanda da buna benzer bir duvar tekniği uygulanmıştır. Ana yolun kuzey ve güneyindeki yerleşme bölümleriyle ilişkileri henüz açıklık kazanmamış olan bu alandaki yapılar, taş temellidir ve büyükçe bir orta avlunun kuzey ve güneyinde yer almışlardır. Aşıklı'nın 2.tabakasına ait bu yerleşme düzeni, hem toplumsal yaşamdaki örgütlenmeyi hem de gitgide çevredeki kolay bulunur ve kolay işlenir tüflü kayaçlardan yararlanılmaya başlandığını, böylece ilk kerpiçin kullanılmasıyla başlayan yapı sanatındaki geleneğin doğal çevrenin etkisiyle bir değişime uğradığını göstermektedir.

Höyüğün doğu ve kısmen de güney yamaçlarında, çoğunluğu saman katkılı, çok az sayıda ÇANAK-ÇÖMLEK parçasına rastlanmıştır. Aşıklı'da akeramik evreden sonra çanak-çömlekli bir Neolitik/Kalkolitik kültürün varlığı, yalnızca bu parçalara dayanılarak henüz savunulamamaktadır. Aşıklı'nın gerek kuzey, gerek güney yerleşim bölümlerinde, ölüler bazı mekânların tabanlarının altına açılmış toprak çukurlara, ayakları karna çekik, yan yatırılmış biçimde (*hocker*) gömülmüştür. İnsan iskeletlerinin bazılarında, çoğunlukla da kafataslarında yanık izleri vardır. Kimi mezarlarda ana ile çocuk/bebek, kadın ile erkek (karı-koca) bir arada gömülmüştür. Bu, Aşıklı topluluklarında aile anlayışının varlığını göstermektedir. Bireyler arasında kadınlar daha çok 18-22, erkeklerse 20-35 yaşlarında ölmüşlerdir. Ancak bunların arasında hem erkek, hem de kadın bazı bireyler 55-56 yaşlarına kadar yaşamışlardır. İnsan iskeletleri arasında iki birey Akdeniz ırkındandır. Ayrıca bir kadın kafatasında ilk beyin ameliyatı (*trepenation*), bir başka kadın çene ve yüz kemiklerinde ilk otopsi izlerine rastlanmıştır. Çoğunlukla kadınların boyunlarına ölülerin arasında, yarı-değerli ve çeşitli taş türlerinden, hayvan dişinden, yumuşakça kabuklarından ve doğal bakırdan boncuklar bulunmuştur. Bakır boncuklar bu kadar eski bir tarihten başlayarak bakırın soğukken ve tavlayarak çekiçleme yöntemiyle işlendiğini kanıtlamaktadır. Ayrıca, mezarlardan yalnızca birinde ölü armağanı olarak, üstü geometrik bezekli bir biley taşı ele geçmiştir.

Aşıklı toplulukları yoğun avcı ve toplayıcıdır; tarıma da başlamışlardır. Besin ekonomileri büyük çapta hayvansal proteine bağlıdır. En çok avladıkları hayvanlar yabani koyun, keçi, sığır ve domuzdur. Ayrıca çeşitli kuşlar, geyik türleri, tavşan ve yabani at gibi hayvanları da avlamışlardır. Böylece, atın İç Anadolu'da Holosen başlarında yaşadığı da ilk kez öğrenilmektedir. Bitki türleri içinde, az da olsa tarıma alınmış yabani buğdaygiller ile bezelyegillerden yararlanılmıştır. Polen ve bitki analizlerine göre 8500 yıl öncelerinde Aşıklı'nın yakın çevresinde çayırlıklar, bozkır bitkileri, çitlenbik ve meşe korulukları yer almaktaydı.

Aşıklı topluluklarının günlük yaşamda kullandığı aletlerin başında OBSİDYEN'den yontma tekniğiyle (→YONTMA TAŞ ALET) yapılmış olanlar gelmektedir. Aşıklı'da bir dilgi endüstrisi egemendir. Yüzbini aşkın obsidyen alet ve artığı analizlerine göre, çoğunluk çeşitli kazıyıcı aletlerdedir. Ok uçlarının ve MİKROLİT'lerin sayısı daha azdır. İkinci büyük endüstriyi kemik ve boynuz aletler oluşturur. En çok kullanılanlarsa bızlar olmuştur. Gerek obsidyen, gerek kemik/boynuz alet endüstrileri daha çok avcılık ve av hayvanlarından elde edilen deri işçiliğine yöneliktir. Sürtme taştan öğütme taşları, havanlar, havan elleri endüstride üçüncü sıradadır. Ancak taş kaplar, cilalı taş aletler, özellikle cilalı yassı baltalar sayıca çok değildir. Yarı PİŞMİŞ TOPRAK'tan yapılmış nesneler (hayvan heykelcikleri?) çok seyrek bulunmakla birlikte, yarı pişmiş kilden ve pişmiş topraktan, küçük top, silindir ve koni biçiminde yapılmış, sayı işaretleri (*calculus*) oldukları düşünülen buluntular ile bir heykelcik, Aşıklı'da yaşayanların kilden nesneler üretmeye başladıklarını göstermektedir.

1995'e dek 2.tabaka yerleşmelerine ait 46 örneğin radyo-aktif karbon ölçümleri (→TARİHLENDİRME YÖNTEMLERİ) yapılmıştır. Bunlara göre Aşıklı'nın 2.tabaka yerleşmeleri, düzeltilmemiş "Libby standard yarı-hayat"ına göre günümüzden önce 9.binyıl başları ile ortalarına (GrN 19116: G.Ö. 8920±50 - GrN 19366: G.Ö. 8400±40) tarihlendirilmektedir (düzeltilmiş ^{14}C tarihlerine göre MÖ 8.binyıl). Bu ölçümlerin gösterdiği tarihlerin yoğunlaştığı alanlara göre, 2.tabakanın ana yolun güneyindeki yerleşim bölgesi, bir olasılıkla, kuzeydeki yerleşim bölgesinden daha sonra gelişmiştir.

1151, 1153, 1168, [3115A], 3361. ***U.Esin***

AŞIKYOLU = **MEANDR**

AŞİYAN (Far.)
"Aşiyane" de denir. Yuva, EV.

AŞVAN
Bugün Keban Baraj Gölü'nün suları altında kalan Aşvan köyü (b.Muratçık), Elazığ'ın yks.35km kuzeybatısında Murat Irmağı'nın taşkın ovasının kıyısında yer almaktadır. Koni biçimli yüksek bir höyük olan antik yerleşme ise köyün batı kenarındadır. Bugünkü köyün üstünde yer aldığı KONGLOMERA uçurumun eteğinde, bol ve iyi sulu bir kaynağın varlığı, hem antik hem de bugünkü yerleşmenin başlıca nedeni olmalıdır. Aynı ölçüde önemli ikinci bir nedense, Balibey yakınlarındaki platodan doğarak kuzeye doğru akan Kuru Çay'ın vadi ağzının aşağı kesiminde yer alan ekilebilir arazinin varlığıdır.

KEBAN KURTARMA PROJESİ kapsamına alınan Aşvan höyüğünde ODTÜ'nün yürütücülüğünde başlatılan kazılar, 1968-73 arasında Ankara'daki İngiliz Arkeoloji Enstitüsü adına David H.French başkanlığında gerçekleştirilmiştir. Kazı çalışmalarının yanı sıra, Aşvan bölgesini oluşturan yerleşmeler arasındaki ilişkileri anlamak için bir araştırma da yürütülmüş olup, bölgede gerçekleştirilen bu her iki arkeolojik etkinlik "Aşvan Projesi" olarak adlandırılmıştır. Bu proje kapsamında French'in genel sorumluluğunda dört yerleşme kazılmıştır:

Stephen Mitchell tarafından Aşvan Kale, Antony McNicoll tarafından Taşkun Kale, Svend Helms tarafından Taşkun Mevkii, Steve Diamant ve Behin Aksoy tarafından Çayboyu.

Aşvan'daki ana yerleşim olan höyük (ya da "Kale") 1968-72 arasında beş dönemde kazılmış, ancak zaman yetersizliği nedeniyle çalışmalar bitirilememiştir. Bir köyden büyük olmayan ve bir çevirme duvarıyla korunup korunmadığı bilinmeyen yks.32m yüksekliğindeki höyükte yer alan yerleşme, İlk Tunç Çağı'nda MÖ 3.binin ortalarında (→PREHİSTORYA) kurulmuştur. Höyüğün tüm yüksekliğinin yaklaşık dörtte üçünü bu çağ yerleşimi kaplamaktadır. Daha sonra Demir Çağı başlangıcına, yks.MÖ 1.binin başlarına dek yerleşimin terk edildiği kesindir. Bir başka aradan sonra yalnızca Helenistik Dönem'de (→YUNAN) sürekli bir yerleşim olmuş, bunu gene bir ara izlemiştir. Ortaçağda yeniden yerleşilen höyük, MS 14.yy'ın sonuna doğru terk edilmiştir. Platonun kuzey ucunda, Kuru Çay'ın batı kıyısında Aşvan'ın yks.4km güneydoğusunda yer alan ve Taşkun Kale olarak adlandırılan bir höyükte de benzer bir yerleşime rastlanmıştır. Bir olasılıkla İlk Tunç Çağı'nda kurulan yerleşmenin daha sonra terk edildiği kesindir. Geç Helenistik Dönem yerleşmesine ait birkaç önemsiz kanıt vardır. Yerleşme ancak ortaçağda eski biçimini almış ve höyüğün en yüksek kesimine bir kale inşa edilmiştir. Aşvan Kale gibi burası da ortaçağ sonlarında terk edilmiştir. Höyüğün tepesi günümüzde küçük bir ada olarak su üstünde görünmektedir. Üçüncü yerleşim olan Taşkun Mevkii, Taşkun Kale'nin yks.1km güneyinde, platonun kıyısında yer alan yks.100m çapında bir höyüktür. Burada yalnızca İlk Tunç Çağı'nın ilk evresinde, MÖ 3.binin başlarında yerleşilmiştir. Dördüncü kazı alanı köyün yks.1km doğusunda, bugünkü toprak seviyesinden yks.2.5m yükseklikte küçük bir höyük olan Çayboyu'dur. Büyük bölümü Kuru Çay'ın taşıdığı alüvyonun altında kaldığından gerçek büyüklüğü bilinmeyen ve tümü MÖ 4.bine tarihlenen yerleşimin ilk katı bugünkü toprak seviyesinin 6m altında bulunmuştur. Aşvan'da kazısı yapılmamış, ama araştırılmış bir başka bölge de, küçük bir höyük olan Kurupınar'dır. Yüzeyde ele geçen ÇANAK-ÇÖMLEK parçaları, burada MÖ 5.bine ait bir yerleşimin varlığını göstermektedir.

Aşvan bölgesi kazılarının sağladığı en önemli arkeolojik sonuç bölgedeki yerleşim yapısının ve düzeninin belirlenmesidir. Bölgede MÖ 5.binden MÖ 3.binin sonuna dek hiçbiri tahkim edilmemiş, hepsi tarıma dayalı, az ya da çok dış dünyayla ilişkisi bulunan köy yerleşimleri görülmektedir. MÖ 2.binde başka yerlerde görüldüğü gibi burada da yerleşmelerin sayısında belirgin bir azalma olmuş, MÖ 1.binin başlarında yalnızca Aşvan Kale'de yerleşim saptanmıştır. Daha sonra Helenistik, ROMA ve BİZANS dönemleriyle ortaçağda yaygın ama önemsiz bir yerleşme görülmektedir. Yalnızca Taşkun Kale tahkim edilmiştir. Ortaçağdan sonra eski yerleşmeler genel olarak terk edilmiş, başka yerlerde yeni köyler ortaya çıkmıştır. Yalnızca Aşvan'daki yerleşim 20.yy'a dek devam etmiştir. Arkeolojik araştırmaların yanı sıra ve bu araştırmaların bir parçası olarak çevrede sürdürülen yüzey araştırmalarında geniş arkeolojik bilgi toplanmıştır. Jeolog, coğrafyacı, jeomorfolog, toprak uzmanı, botanikçi, paleobotanikçi, paleozoolog, mimar ve topograftan oluşan bilim adamları ekibi 1970'lerdeki çevrenin yanı sıra, ürün, bitki ve toprak kuşakları, tarım uygulamaları, sulama sistemleri, ürün rotasyonu, hasat, harman, tohum ayırma, depolama, köy mimarlığı, yapı uygulamaları, ev organizasyonu, köy yerleşim örnekleri vb konularla ilgili bilgiler toplamışlardır. Bunların, arkeolojik kalıntıların yorumunda büyük yararı olmuştur.

1305, 2312, 2367, 2984. ***D.H.French***

ATA, Mustafa (1945, Trabzon)
Türk ressam.
Renk şeritlerini anımsatan geniş fırça vuruşlarıyla oluşturduğu yarı-soyut figür çalışmalarıyla tanınır.

Sanat eğitimini 1965-71 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Resim Bölümü'nde Adnan ÇOKER atölyesinde yapmıştır. 1972'de aynı kurumda asistan olan sanatçı 1971-73 arasında ve 1980-81'de Almanya'da bulunmuştur. İnsanı konu alan çalışmalarında yarı-soyut figürlere yer veren Ata, geniş fırça vuruşları ve canlı renklerden yararlanarak Dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) bir anlatım geliştirmiştir. Kompozisyonlarında renk biçime egemendir ve hareket fırça vuruşlarıyla sağlanmaktadır. 1970'lerde eski HAT sanatının çizgisel anlatımından esinlenerek hareketli renk lekelerinin yanı sıra çizgiye de yer vermeye başlamıştır. Sanatçının tek renkli düz bir fon üstünde verdiği figürleri *Sivas 2* (1993) ve *Adsız, Diptik*'te (1994) olduğu gibi, karşıt yönlerde fırça vuruşlarıyla oluşturması, kompozisyonda gerilimli bir hava yaratır. 1977'de İskenderiye Bienali'ne katılan Ata, 1979 ve 1987'de Yeni Eğilimler Sergisi'nde birer Başarı Ödülü, 1983 ve 1986'da da Günümüz Sanatçıları Sergisi'nde Başarı ve Birincilik ödüllerini almıştır. *Z.Rona*



ATA, Mustafa, *İsimsiz*, 1996, tuval üzerine yağlıboya, 105x95 cm.

ATABEKLER mimarlığı ve sanatı
Büyük Selçuklular'ın son zamanlarında, egemenlik bölgelerinde görevlendirilen aile bireylerinin güvenliğiyle ilgili olarak atanan "emir"lerin zamanla kendi adlarına kurdukları bölgesel devletlere "atabekler" adını vermek genelleşmiştir. Günümüze ulaşan sanat yapıtları daha çok Zengiler, Azerbaycan Atabekleri (İldenizoğulları) ve Fars Atabekleri (Salgurlular) zamanından kalmadır. Egemenliklerinin büyük bölümü Anadolu'da kalan Artuklular'la İsmaililer de (Haşşaşinler) genel kronolojilerde bu arada sayılmaktadır.

İmadeddin Zengi'nin 1127'de kurduğu Suriye ve Irak Atabekliği, oğulları Nureddin Zengi (hd.1146-74) ve I.Seyfeddin Gazi zamanında en geniş sınırlarına ulaşmış; 1262'ye değin de Musul Atabekliği'yle devam etmiştir. Bu dönem, Suriye ve Irak'ta geleneksel bölge mimarlığıyla EMEVİ İslam mimarlığı temellerinin BÜYÜK SELÇUKLU biçimleriyle karşılaştığı önemli bir mimari devre temel olmuştur. Halep, Şam ve Bağdat surları Selçuklu geleneğiyle yenilenmiş, geniş yapı faaliyeti her tarafta kendini hissettirmiştir. Bağdat *Tılsım Kapısı* denilen ve üstünde ortada elinde kadehiyle bağdaş kurmuş halifeyi simgeleyen, ejder kabartmalı kule I.Dünya Savaşı'nda havaya uçmuştur. CAMİ mimarisinde bu dönemde önemli bir yenilik göze çarpmaz. Büyük avluların kıble yönünde enine gelişen kapalı mekânlar çoğunluktadır. Çok önemli bir gelişme minarelerde görülür. Suriye'de çan kulelerine benzer kare planlı minareler geleneği bu dönemde yerini, silindir biçimi ve Selçuklu geleneğine bağlı minarelere bırakmıştır. Önemli örnekler, *Halep Maaret-i Numan* ve *Musul Ulucamisi* minareleridir. Musul minaresi silindir biçimi ve kuşaklar halindeki süslemeleriyle ilk örnektir. *Rakka, Hama* ve *Halep Ulucamileri* ilk biçimleriyle Nureddin Zengi'ye maledilmektedir. Aralarında *Musul Ulucamisi*'nin de bulunduğu bu yapılar, başka Atabekler'le EYYUBİ ve MEMLÜK egemenliklerinde çeşitli değişikliklere uğramıştır. Nureddin Zengi, Kudüs'te *Mescid-ül-Aksa* için de muhteşem bir minber (1168-75) yaptırmıştır. Küçük ölçüdeki yapılarda



ATAGÖK, Tomur, *Plastik Cennet*, 1987, metal üzerine boya, 200x400 cm.



ATAMULU, Hakkı, *İsmet İnönü Büstü*, alçı, 69x28x46 cm.

bu dönemde ortaya çıkan iyi cins ağaç işçiliğiyle iki renkli taş geçmeleri uzun süre bölgeyi etkilemiş, Anadolu ve Mısır'da güzel örnekleri meydana getirilmiş, bir okul yaratılmıştır.

Zengi döneminin mimarlığa getirdiği asıl yenilik MEDRESE mimarisinde görülür. Bosra'daki (Suriye) *Gümüştekin Medresesi* (1136) dört eyvanlı avlusunun üstü ortada kubbeyle örtülü ilk "kapalı medrese" örneğidir. Gelişmesini Anadolu'da tamamlayacak olan bu örnek dışındakiler dört eyvanlı açık avlu düzenine dayanır. Mescit genellikle kıble yönündeki EYVAN'a yerleştirilmiş, türbeler de girişin bir kanadında yer almıştır. Bu düzenleme Mısır'daki Memlûk külliyelerinin de ana çizgisini oluşturmuştur. Şam'da *Büyük Nuriye Medresesi* (1172), MUKARNAS dolgulu kubbesiyle Nureddin Zengi'nin türbesini de içerir. Halep'te *Bahtiye* (1193) ve *Han-el-Tutun* (1168) *Medreseleri* dikkati çeker. Şam *Nuriye Medresesi* avlusunda yer alan selsebilli eyvan ilk örnekler arasındadır. Şam'da Nureddin'in başlattığı ikinci medrese *Adiliye*, zamanında tamamlanamamış; *Nuriye Darülhadisi*'yse güneyindeki camisiyle birlikte 1174'ten önce bitirilmiştir. Suriye'de, dört eyvanlı avlulu yapıların en olgun ölçülerle tasarlanmış örneği, Nureddin Zengi'nin Şam'daki *Maristan*'ıdır. 1154 tarihli yapı, ölçüleri ve oranları yanında, mukarnas dolgulu taçkapısıyla da dikkati çeker. Hastane ve tıp öğretimi amacına yönelik bu yapı, türünün ilk örneklerindendir. Musul atabeki Bedreddin Lulu'nün yaptırdığı sanılan, Dicle kıyısındaki *Karasaray* (1233) tuğla bir yapıdır. Stük ve çeşitli malzemeden süslemeler dikkati çeker. Kitabelerde figürlü yazılar ve nişler içinde oturan insan figürleri görülür. Aynı dönemde bir dizi kervansaray yanında, Musul'da Şii imamlar için yapılan iki kümbet de bölge için yeni yapı biçimleridir. Son araştırmalara göre, girişle birlikte üç eyvanlı ve iki katlı *Bağdat Mustansıriye Medresesi* de 1233'te Büyük Selçuklu geleneği ve Zengi mimarlığı etkileriyle meydana gelmiştir.

Azerbaycan Atabekleri 1146'da Şemseddin İldeniz'le başlayan parlak bir dönemi açmışlardır. 12. ve 13.yy'lar boyunca bölgede yapılan önemli Türk yapıtlarının ilk örneklerinden biri Bakû'de *Sınık Kule* (1078) denilen silindirik taş minaredir. Bakû körfezi kıyısında yer alan kale ve saray duvarlarındaki, Musul *Karasaray*'dakine benzer figürlü süslemeler 1234 tarihlerindendir. Bu parlak dönemin en önemli yapılarıysa mezar anıtlarıdır. Meraga (İran) *Kümbed-i Kırmız* (*Kümbed-i Sorh*; 1147) kare planı, tuğla mimarisi ve firuze sırlı tuğla süslemesiyle olduğu kadar, mumyalığında ortadaki tek ayakla desteklenmiş tonozuyla da dikkati çeker. Daire planlı Meraga *Anonim Kümbet* ile içte kare planlı Urmiye (İran) *Se Kümbet* 1167 tarihlidir. 12.yy sonundan kalma Hemedan (İran) *Kümbed-i Aleviyan*'sa kare planlı bir yapı olup, cephesi, köşe kuleleri ve sivri kemerli bir taçkapıyla iyice belirtilmiştir. Zengin alçı süslemeleri eşsizdir. Meraga'da sekizgen planlı *Kümbed-i Kabus*'sa (1196) piramit çatısı ve tuğla yapısıyla önemlidir. Köşeleri yumuşatılarak sivri yüzeyde geometrik süslemeye sahiptir. Nahçıvan'da (Azerbaycan) mimar Acemi bin Ebubekir'in *Yusuf bin Kuseyr Kümbeti* (1162), piramit çatılı sekizgen bir yapıdır. Aynı mimarın 1189'da tamamladığı 10 kenarlı *Mümine Hatun Kümbeti*'yse gerçekten eşsiz bir yapıdır. Yıkık durumdaki piramit çatısı ve iki minareli girişi son zamanlarda onarılmakta olan bu yapıda firuze çiniler bütün gövdeye hakimdir. 13. ya da 14.yy'da yapıldığı düşünülen Nahçıvan *Cuga* ve *Karabağlar Kümbetleri*'yle *Berde Kümbeti* de Anadolu'daki mezar anıtlarıyla yakın benzerlikler taşımaktadır.

Fars Atabekleri Salgurlular'ın (1148-1286) altı medrese, üç sikâye, iki suyolu, dört MESCİT, 22 RİBAT, iki buk'a, iki HAN, iki çarşı, üç DARÜŞŞİFA ve iki DARÜLHADİS yaptırmış oldukları kaynaklardan bilinmektedir; ancak oldukça geniş bir yapı faaliyetine tanıklık eden bu yapıtlardan çok azı yeterli değerlendirmelere yarayacak biçimde yayımlanmıştır.

Özellikle Zengi dönemi ahşap ve taş işçiliği yanında MADEN sanatında da Musul'un merkez olduğu bir okul gelişmiş, kitap sanatındaysa Musul önemli bir MİNYATÜR merkezi olmuş, etkileri uzun süre bölgede egemenliğini korumuştur.
0208, 0213, 0215, 0733, 0856, 1116, 1672, 2336. ***A.Altun***

ATAGÖK, Tomur (1939, İstanbul)
Türk ressam.
Çevresiyle birlikte insanı ve insan ilişkilerini işleyen Atagök, figür ile soyutu birarada kullandığı yapıtlarında gerçeğin farklı görünümlerini irdelemektedir.

Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'ni bitirdikten sonra ABD'de Oklahoma Eyalet Üniversitesi, California Uygulamalı Sanatlar Yüksekokulu ve Berkeley California Üniversitesi'nde öğrenim görmüş, 1973'te Türkiye'ye dönerek Robert Kolej'de resim dersleri vermeye başlamıştır. 1980-84 arasında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde müdür yardımcılığı yapan Atagök, MSÜ'de (e.İDGSA) MÜZECİLİK üzerine hazırladığı "Türk Sanat Müzelerinin Kültürel Etkinliklerinin Saptanması" adlı teziyle 1981'de yeterlik derecesini almıştır. Günümüzde YTÜ'de öğretim üyeliğini sürdüren sanatçı 1960'larda gerçekleştirdiği ilk çalışmalarında HOFMANN'ın yapıtlarından esinler taşıyan soyut bir anlatım uygulamış; 1970'lerde parlak ve mat yüzey karşıtlıklarına ilgi duyarak elişi kağıtlarına altın ya da gümüş rengi boyalarla yaptığı ya da metalik kağıtlara uyguladığı ipek baskılarla (→ELEK BASKI) farklı malzemelere yönelmiştir. Atagök, 1980'lerden başlayarak resim zemini olarak tuvalin yanı sıra alüminyum ve çelik kullanmış, resimsel gerçekle yaşamın bütünlüğünü, metalin üstüne yansıyan çevresel öğelerle ifade etmiştir. Mekân, dolayısıyla da resmin kompozisyonu, ritmik bütünlük, öğelerin birbiriyle ilişkisi, farklı doku ve teknikler sanatının temel öğeleridir; renk (pembe) ve biçimi (omurga) simgesel amaçlarla kullanmıştır. Metal zemin üstüne çalıştığı *İzleyiciler* (1981) ve *Hedef* (1983) gibi yapıtları, sanatçının bu özelliklerini sergileyen örneklerdendir. Atagök, 1994'te gerçekleştirdiği "Bir Sanatçının Güncesi" adlı sergide mektuplar, röntgen filmleri, biletler, posta pulları, sigara paketleri, negatifler vbg anılarla yüklü çeşitli malzemeleri KOLAJ tekniğiyle biraraya getirerek kartpostal büyüklüğünde yapıtlar oluşturmuş; bunları yan yana asarak elde ettiği frizle süreklilik kavramını vurgulamıştır. 1974'te Devlet Resim ve Heykel Sergisi Başarı Ödülü'nü, 1979'da Altın Palet Yarışması'nda Birincilik Ödülü'nü, 1983'te Günümüz Sanatçıları Sergisi'nde Başarı Ödülü'nü ve Yeni Eğilimler Sergisi'nde Gümüş Madalya alan sanatçı, 1985'te TBMM "Milli Egemenlik" İkincilik Ödülü'nü ve 1988'de de Ankara Sanat Kurumu Ödülü'nü almıştır. *Z.Rona*

ATAMAN, Muhittin Sebati → **MUHİTTİN SEBATİ**

ATAMULU, Hakkı (1912, Derinkuyu, Nevşehir)
Türk heykelci.
FİGÜRATİF anlayıştaki anıt heykelleriyle tanınır.

1934'te Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Heykel Bölümü'ne girmiş, kısa bir süre Mahir TOM-

RUK'un, ardından da BELLING'in öğrencisi olmuştur. 1938'de eğitimini tamamladıktan sonra aynı yıl Almanya'ya gitmiş, 1939'a değin Frankfurt ve Berlin'de Garbo ve Arnobrekker'le çalışmıştır. 1946'da yalın bir figüratif anlayışa sahip olan Nevşehir'deki *Damat İbrahim Paşa Anıtı*'nı ve Nijat SİREL'le birlikte Malatya'daki *Atatürk* ve *İnönü* heykellerini gerçekleştirmiştir. 1960'ta Derinkuyu'ya yerleşen sanatçı kasabaya belediye başkanı seçilmiş ve 1967'ye değin bu görevinde kalarak, burada bir açık hava heykel sergisi niteliğindeki Kültür Parkı'nı oluşturmuş, kasabanın ve kentin çeşitli köşelerine heykeller koydurtmuştur. 1961'de Nevşehir *Atlı Atatürk Anıtı*'nı, 1965'te Erzurum Belediyesi'nce ısmarlanan *Atatürk* ve *Erzurum Kongresi Anıtı*'nı, 1969'da Kültür Parkı için taş malzemeyle *Atatürk* heykeli ve 10 adet soyut heykel gerçekleştirmiştir. 1981'de Atatürk'ün 100.Doğum Yıldönümü kutlama programları dahilinde Samsun'a yerleştirilmek üzere tunç döküm *Atatürk* heykelini yapmıştır. Genellikle figüratif anlayışta çalışan Atamulu, özellikle anıt çalışmalarında malzemenin ve doğanın özünü zorlamamıştır. Dolu ve ağır kütleler kullanmış, bunları yer yer stilize edilmiş ayrıntılarla hareketlendirmiştir. Sanatçı, serbest heykel çalışmalarındaysa figüratif anlayışın yanı sıra yarı-soyut ve soyut anlayışta yapıtlar da üretmiştir.

N.Arslan

ATELIER D'ART ABSTRAIT (Fr.) = **SOYUT SANAT ATÖLYESİ**

ATEŞ TAPINAĞI = **ATEŞGEDE**

ATEŞ TUĞLASI → **TUĞLA**

ATEŞGEDE

İng.*fire-altar*, Fr.*pyrée*, Alm.*Feueraltar*.

"Azergede", "azerkede", "ateşgâh" ya da "ateş tapınağı" olarak da bilinir. Eski İRAN'da ateşe tapan Zerdüştler'in kutsal saydıkları yapı ya da alan. Genellikle dört bir yanında birer kapı bulunan kare biçimindeki ateşgedelerin üstü, dört kütlesel ayağa oturtulmuş tromplu (→ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ) bir kubbeyle örtülüydü (ÇİHARTAK biçimi). Çevresi pencereli iç mekânın ortasında kokulu ağaçlardan bir ateş yanardı. İran'da SASANİ döneminde (224-651) yapılan ateşgedelerin en ünlüsü Firuzâbad'dakidir.

ATGET, Eugène → **FOTOĞRAFÇILIK (Fotoğraf Sanatının Gelişimi, Sosyal Belge)**

ATHENADOROS → **HAGESANDROS, POLYDOROS ve ATHENADOROS**

ATHENİS ve BOUPALOS (Khioslu) (MÖ 6.yy'ın ikinci yarısı)

Yunan heykelci kardeşler.

Khioslu heykelci ARKHERMOS'un oğulları ve öğrencileri olan iki kardeş, PERGAMON'da, Lesbos (Midilli) Adası'nda, Smyrna'da (→İZMİR), KLAZOMENAİ'de ve Delos Adası'nda çalışmışlardır. Kaynaklarda adı geçen ortak yapıtları, Khios'ta *Artemis* maskı; İASOS'ta *Artemis*; *Hipponax* karikatürü ile Delos ve öteki adalarda çeşitli heykellerdir. Palatium'da (Roma) *Apollon Tapınağı* (Augustus dönemi, MÖ 27-MS 14) alınlıklarının da sanatçıların yapıtları ya da kopyalarıyla bezendiği söylenmektedir. Ayrıca EPHESOS'taki *Artemision*'un (Arkaik) sütunlarının Athenis'in yapıtı olabileceği ileri sürülmektedir. Aynı zamanda mimar olduğu belirtilen Boupalos'un tek başına yaptıkları arasında, Smyrna'da bereket boynuzu taşıyan *Tykhe* ve gene Smyrna için *Kharitler* (Üç Güzeller) sayılmakta, Atina Akropolisi'nde bulunan bir *Nike*'yle *Samos Herası* ve Roma yakınlarında bulunan yazıtlı iki kaidenin de onun yapıtları olduğu sanılmaktadır.

M.Beykan

ATİK (*Ar.ıtk*'tan)

"Atika" da denir. "Eski" anlamında Osmanlıca sözcük.

ATİK SİNAN (?-1471)

Osmanlı mimar.

15.yy OSMANLI mimarlığının ve özellikle Fatih Sultan Mehmed dönemi (1451-81) yapı eylemlerinin başta gelen mimarıdır.

Türk mimarlık tarihinde daha çok Atik Sinan ya da Azadlı Sinan adıyla tanınan mimarın asıl adı Sinaneddin Yusuf bin Abdullah'tır. İstanbul'un ilk ve en büyük yapılar topluluğu olan *Fatih Külliyesi*'nin (1463-71) yapımını gerçekleştirmiştir. Sonradan Müslüman olduğu için Batılı araştırmacılar tarafından kişiliği üstünde çokça durulmuş ve Müslüman olmadan önceki adının "Christodulos" olduğu yolunda bir sav ortaya atılmıştır. Üstelik aynı çevrelerce bu ad, *Fatih Külliyesi*'yle yapım tarihleri arasında büyük bir zaman dilimi bulunan Bursa Hüdavendigâr Camisi (I.Murad dönemi, 1362-89) için de öne sürülmüştür. Ancak bu savlar yeterli tarihi belgelerle kanıtlanamamıştır. Atik Sinan'ın günümüze gelen 1464 (H.869) ve 1468 (H.873) tarihli iki vakfiyesinden, ölümünden sonra mal varlığını Fatih'te yaptırdığı mescit, zaviye ve okula bağışladığı anlaşılmaktadır. Bunlardan zaviye ve okul zamanla ortadan kalkmıştır. Mescitse, Atik Sinan adıyla değil de, bitişiğindeki çeşmenin üstünde bulunan iki kumru kabartması nedeniyle, daha çok *Kumrulu Mescit* adıyla tanınmaktadır. Kendi mezarı da adı geçen mescidin hazire bölümündedir. Bazı tarihi kaynaklarda Atik Sinan hakkında, *Fatih Camisi*'nin sütunlarını kısalttığı için, Fatih tarafından ellerinin kesildiği yolunda gerçeklik derecesi kuşku götürür bir kayıt vardır.

0114, 1959, 3171.

Z.Sönmez

ATİKİYAT (Ar.) = **ARKEOLOJİ**

ATİNA ŞARTI → **CIAM**

ATKI

1. Dokumacılıkta, çözgü iplikleri arasından mekikle enine atılan ipliklerden her biri (İng.*weft*, Fr.*trame*, Alm.*Schußfaden*). Ayrıca →DOKUMA.

2. LENTO.

ATLANT (Gr.*Atlas*'tan, çoğ.*Atlantes*)

"Telamon" da (Gr.) denir. Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, ayakta ya da dizleri üstünde çömelmiş duran erkek heykeli biçiminde SÜTUN. Genç kız heykeli biçimindekilere KARYATİD denir. Atlant sözcüğünün kökeni, Yunan mitolojisinde (→MİTOLOJİ) gökyüzünü taşıdığına inanılan Atlas adındaki Titan'a (dev) dayanmaktadır. Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS, bu taşıyıcı erkek heykellerinin savaşta yenilmiş düşmanın simgesi olabileceğini öne sürer. Gerçekten atlant, sırtında yükünü acı çekiyormuş duygusu uyandırarak taşır. İtalya'da, Akragas *Zeus Tapınağı*'nın CELLA duvarlarında atlantlar bulunmaktaydı ve bu nedenle yapıya "Devler Tapınağı" adı verilmişti. Sicilya'da, Syrakusa *Zeus Liberator Sunağı* girişi (MÖ 3.yy), Atina *Dionysos Tiyatrosu* ve Roma'da *Forum Augusteum*'daki atlantlar önemli Antik Çağ örnekleridir. Ortaçağda Hıristiyan mimarlığında bu kez giyimli atlantlar taşıyıcı olmaktan çok BEZEME öğeleri olarak değerlendirilmiştir. BAROK dönemdeyse örneğin Prag'da FISCHER VON ERLACH'ın ve Viyana'da HILDEBRANDT'ın yapılarında görüldü-



Atlant

ğü gibi, iç ve dış mekânlarda çok sayıda atlant kullanılmış; 19.yy'ın baroklaşmış yapılarında da gene atlantlar ortaya çıkmıştır.

ATLAS = **ATLANT**

ATMOSFERİK MANZARA → **MANZARA**

ATMOSFERİK PERSPEKTİF = **HAVA PERSPEKTİFİ**

ATÖLYE (Fr.*atelier*'den)
1. Bir SANATÇI ya da MİMAR'ın yapıtlarını ürettiği yer, işlik; STÜDYO.
2. Marangozluk, demircilik türünden küçük endüstri üretiminin yapıldığı ve genellikle ZANAATÇI'ların çalıştığı işlik; imalathane.
3. Bir sanatçı usta ya da mimarla çalışanların bütünü.

Tarihsel Gelişim:
Tarihöncesi çağlarda (→PREHİSTORYA) zanaatçıların nasıl örgütlendiklerine ilişkin kesin bulgular olmamakla birlikte EL SANATLARI kapsamı içindeki ürünlerin önceleri aile işliklerinde üretildiği; ama daha zor işlenen metalin (→MADEN sanatı) kullanılmaya başlamasıyla birlikte aile dışı bir örgütlenmeye gidildiği varsayılabilir. Eski MISIR'da ya da MEZOPOTAMYA'da önemli yapıların inşasında da yapı ustalarıyla işçilerin belli bir hiyerarşi içinde çalıştıkları düşünülmektedir. Atölyelere ilişkin ilk arkeolojik bulgular Tel-el-Amarna'nın (Mısır) MÖ yklş.1375'te kuruluşu sırasında kent dolaylarında ustalar için kurulan yaşama ve çalışma alanlarının varlığıdır. Aynı dönemde günlük kullanım eşyası genellikle evlerde, aile reisinin denetimi altında üretilirken, özel yapım teknikleri gerektiren metal eşya çoğu kez gezgin ustalar tarafından ve geçici kurulan atölyelerde yapılmıştır. Yunanistan'da Antik Çağ'da üretilen SERAMİK'lerin üstün niteliği, bu kapların geçici değil, yerleşik atölyelerde üretildiğini kanıtlamaktadır. Bu dönemde babadan oğula geçen aile işlikleri giderek ortadan kalkmış, yerine, özellikle ünlü ressamların açtığı özel atölyeler yaygınlaşmaya başlamıştır. Büyük yapı projeleriyse genellikle yapı alanında toplanan ustalarca sürdürülmüştür. ROMA döneminde de ilk atölyeler aile işletmeleriydi. Daha sonraları Geç Cumhuriyet Dönemi'nde bu işlikler aile egemenliğinden çıkarak aynı atadan gelen soy gruplarının *(gens)* eline geçmiş ve bu gruplar uzun yıllar saray ayrıcalıklarından yararlanmışlardır. Kuşaklar boyu zanaatçı yetiştiren Roma dönemi atölyeleri bir süre sonra bir anlamda seri üretime geçmiş, dönemin beğenisini yansıtan farklı üsluplara bağlı olarak çalışmışlardır. İlk heykel atölyeleri de gene Roma döneminde açılmıştır. Roma'nın sanat atölyeleri genellikle babadan oğula geçerdi, ama, aile bireylerinden çok, yöreden toplanan usta ve çıraklarla döndürülürdü.

GEÇ ANTİK VE ERKEN HIRİSTİYAN dönemiyle BİZANS döneminde sanatsal değerde üretim yapan atölyeler saray çevresinde toplanmaya başlamış ve giderek daha bürokratik bir örgüt niteliğine bürünmüştür. DUVAR HALISI, DOKUMA ve mücevherlerin yapıldığı bu tür büyük atölyeler desteklenirken özel atölyeler yok olmuştur. Büyük Konstantinos (I.Constantinus) döneminde (306-337), ustaların aileleri ve atölyeleriyle birlikte imparatorluğun her yanından Konstantinopolis'e (→İSTANBUL) gelmeleri özendirilmiş, aynı işle uğraşan atölyeler kentin aynı bölgesinde yerleşmiştir. Ortaçağ boyunca atölyeler LONCA'larla birlikte hem üretim hem de eğitim merkezleri olmuş, saray, manastır ya da kentler tarafından desteklenmiş ve korunmuşlardır. Bu tür büyük atölyelerde ya az sayıda müşteri için üstün nitelikli küçük eşya üretilmiş ya da yapımı uzun yıllar süren KATEDRAL'ler gibi büyük yapı projeleri yürütülmüştür. Ismarlayanla projeyi yürütenler arasında kurulan yakın ilişki sonucunda yeni yapım sistemleri denenebilmiş, ROMANESK ve GOTİK gibi birçok ÜSLUP bu atölyelerdeki denemelerin de etkisiyle biçim bulmuştur. Ayrıca, birer merkezî planlama ünitesi olarak işlev gören ve mimari bezemeyle ilgili daha küçük atölyeleri bünyesinde barındıran bu tür atölyeler önceleri Fransız keşiş Suger gibi aydın din adamlarının denetimi altında çalışmış, daha sonra bu görevi kilise meclisi ya da İtalya'da olduğu gibi sivil yönetim üstlenmiştir.

13.yy'ın sonlarında atölyeler bir yandan projeler üretirken, bir yandan da bunları gerçekleştirmek için gerekli ustaları da bulmaya başlamıştır. Çoğu gezgin olan ustalar, atölyenin başıyla birlikte kent kent dolaşırlardı. Üslupların bir bölgeden öbür bölgelere yayılmasında bu gezici atölyelerin önemli katkısı olmuştur. 14.yy'da sanatçı yaşamöykülerinin yazımına geçilmesiyle birlikte (→VASARI) atölyelere ilişkin bilgiler de kesinlik kazanmaya başlamıştır. Atölyelerdeki usta, yardımcı ve çırak düzeni yasalarla belirlenmişti. Usta hem atölyenin başıydı hem de yanında çalışanların eğitiminden sorumluydu. Çıraklık 13-14 yaşında başlar, beş-altı yıllık bir eğitimle sona ererdi. Bu süreyi izleyen üç-dört yıllık bir ikinci çalışma döneminden sonra zanaatçı artık usta sayılır ve dilerse kendi atölyesini açabilirdi. Eğitim işlevini 15.yy boyunca ve 16.yy'ın başlarında sürdüren atölyeler, 16.yy içinde AKADEMİ'lerin ortaya çıkmaya başlamasıyla yalnızca üretime yönelmiştir. 18.yy'ın ortalarında Endüstri Devrimi'yle birlikte KÜÇÜK EL SANATLARI makinelerde üretilmeye başlamış, sanatsal değerdekilerse tek tek sanatçılar tarafından üretilmiştir.

Ortadoğu'da da atölyeler çoğu kez saraya bağlı çalışırdı. Özellikle MİNYATÜR, CİLT ve TEZHİP'in yanı sıra HALI dokumacılığı gibi sanatlar bu saray atölyelerinde geliştirilmiş ve üsluplaşmıştır. Öte yandan, Osmanlılar'da ilk saray atölyesi Fatih Sultan Mehmed (hd.1451-81) döneminde Topkapı Sarayı'nda açılmıştır. "Nakkaşhane" (→OSMANLI, Klasik Dönem) adıyla anılan bu atölyede küçük el sanatları üretiminin yanı sıra İstanbul dışındaki bazı atölyeler için de desenler üretilmiştir. İznik ÇİNİ ve seramiklerinin doruk noktasını yaşadığı dönemlerde desenler Nakkaşhane'de geliştirilip üretim için İznik'e yollanıyordu. Osmanlı'nın HASSA MİMARLARI OCAĞI da benzer bir örgütlenme şeması içinde imparatorluğun hemen tüm mimarlık etkinliklerini yürütmüştür. *Z.Rona*

ATRIUM (Lat.)
1. Eski ROMA evlerinin ortasında yer alan ve EV'in öteki mekânlarının açıldığı AVLU. *Atrium*'un kökeni konusunda çeşitli varsayımlar ileri sürülmektedir. Bunlar arasında, tepesinde dumanın çıkması ve ODA'nın aydınlanması için bir delik bulunan tek mekânlı ilkel evin geliştirilmiş biçimi olduğu görüşü ağırlık kazanmaktadır. Roma evlerinde de *atrium*, ışığını çatının ortasında yer alan kare bir açıklıktan almaktadır. Daha sonra *atrium*'un kenarlarına odalar açılmış, ancak *atrium* aile yaşamının merkezi olarak ortadaki yerini her zaman korumuştur. Çatının eğimi genellikle yağmur sularını *atrium*'un ortasındaki kare ya da dikdörtgen havuza (IMPLUVIUM) akıtacak biçimde düzenlenmiştir. *Atrium*, üstünü örten çatı biçimlerinin farklılığına göre çeşitli adlar alır: Çatı kirişlerinin mekânı serbestçe geçmesi halinde *atrium toscanicum*, ışık açıklığını çevreleyen kirişlerin dört sütun tarafından taşınması durumunda da *atrium tet-*

rastylicum oluşur.
2. Bazı Roma tapınaklarında, çevresi REVAK'lı, kare biçiminde avlu.
3. Erken Hıristiyanlık dönemi (→GEÇ ANTİK) BAZİLİKA'larının giriş avlusu. [PARVİ de denir.]
4. Ortaçağda kralların, içinde gösterişli törenler düzenlediği konut bölümleri.
1610. ***N.Akın***

ATRİBÜ (Fr.*attribut*) - **YÜKLEM**

ATTALEİA → **ANTALYA (Merkez İlçe)**

ATTİKA (Lat.*atticus*: Attika ya da Atina'yla ilgili'den) İng.*attic*, Fr.*attique*, Alm.*Attika*.
1. YUNAN ve ROMA mimarlığında, özellikle ZAFER TAKI cephesinde KORNİŞ'in üstünde yapıyı taçlandıran bölüm. PİLASTR'larla, alçak kabartmalarla ve/veya yazıtlarla bezelidir. KLASİK mimarlıktan etkilenen RÖNESANS gibi daha sonraki dönemlerde, *attika* arkasında alçak bir kat gizlenmiştir.
2. Genel anlamda, ÇATI arasında kalan kat ya da normal katlardan daha alçak olan son kat.

AUDITORIUM (Lat.*audire*: işitmek'ten)
1. Antik ROMA'da tiyatro binası. THEATRON da denir.
2. KİLİSE'de dinleyicilerin oturduğu bölüm.
3. Günümüzde konferans, konser, tartışma gibi etkinliklerin gerçekleştiği yapı ya da salon. Sözcük, günümüz Türkçe'sinde "oditoryum" biçiminde kullanılmaktadır.

AUDRAN, III.Claude → **FRANSA (Resim ve Heykel, 17. ve 18.yy)**

AUERBACH, Frank (1931, Berlin)
Alman ressam.
Dışavurumcu nitelikli (→DIŞAVURUMCULUK) tek figür, portre ve kent görünümleriyle tanınır.

1939'da henüz sekiz yaşındayken Yahudi kökenli ailesi tarafından İngiltere'de bir yatılı okula gönderilmiştir. Bu tarihten sonra bir daha görmediği ailesinin Nazi kurbanları arasında olduğu sanılır. Auerbach, eğitimini tamamladıktan sonra aktör olmak amacıyla geldiği Londra'da LONDRA GRUBU'ndan David Bomberg'in (1890-1957) yanında resim ve çizim öğrenmiştir. İlk resimlerinde çok kalın bir boya hamuruyla (→IMPASTO) çalışmış ve tuvali kütlesel bir kabartmaya dönüştürmüştür. Daha sonraları *Yağmurda Camden Tiyatrosu* (1977) adlı resminde görüldüğü gibi gene kalın boya hamuru ile çalışmış ama sonradan kimi yerde bu kalın tabakayı kazımış, imgeler, kalın MONOKROM rengin içine gömülmüştür. Londra'nın Almanlar tarafından bombalandığı yılların anısıyla çalışan sanatçı çoğu tuvalinde bombalanmış, yıkılmış ya da inşa halindeki bir Londra'yı betimlemiş, *Oturan J.Y.M.* (1989) gibi portrelerindeyse yabancılaşma ve yitirme gibi duygusal temaları ele almıştır. Resimlerinde giderek daha geniş fırça vuruşlarından yararlanan sanatçının 1990'ların başında yaptığı *Atölyeden* (1993) ve *Sabah Hilali-Erken Sabah* (1992-93) gibi kent görünümleri daha soluklu bir kompozisyon düzenine sahiptir ve resim yapma sürecinin dinamiğini yansıtır. Auerbach'ın değişmeyen Dışavurumcu tavrı, bir yandan KIRCHNER ve SCHMIDT-ROTTLUFF gibi Alman Dışavurumcuları'nı, bir yandan da, özellikle de fırça vuruşları açısından DE KOONING gibi Soyut-Dışavurumcular'ı (→SOYUT-DIŞAVURUMCULUK) anımsatır.
3556. *J.N.Erzen*

AULA (Gr.)
Antik YUNAN'da büyük bir evin önünde bulunan ve ahır, kümes vbg yapıların kuşattığı AVLU. Homeros döneminden (MÖ 8.yy) sonra aula, evlerin içinde üstü açık bir mekân durumuna dönüşmüştür. Zamanla büyük evlerde *andron* (erkeklere ayrılmış bölüm) ve *gynaikeion* (kadınlara ayrılmış bölüm) odalarının açıldığı, PERİSTİL denen iki *aula* gelişmiştir. ROMA evindeyse ATRIUM ve peristil adıyla iki farklı *aula* tipi bulunur.

AUTO-DESTRUCTIVE ART (İng.) - **KENDİ KENDİNİ YOK EDEN SANAT**

AUTOMATISM (Fr.) - **OTOMATİZM**

AUTOMATISTES, Les (Fr.) - **OTOMATİKÇİLER Grubu**

AVANİ - **EVANİ**

AVANT-GARDE sanat
Öncü ya da ilerici sanat anlamına gelen bu terim Fransızca'da "savaşta önde giden asker" sözünden alınmıştır. Anonim ve geleneksel halk sanatının dışındaki sanatlarda toplumsal ve ekonomik yapının giderek demokratikleşmesiyle sanat üretiminin din ve devlet egemenliğinden kopması, değişen sosyokültürel olgulara koşut olarak sanatın içinde de daha hızlı değişmelere yol açmış, yeniliğin ve özgünlüğün bir değer olarak belirmesine kaynak olmuştur. Antik YUNAN sanatında Klasik Dönem'de özgün sanatçıların ortaya çıktığı böyle bir kesite rastlanıyorsa da, Batı sanatında bu olgu geriye dönüşü olmayan bir ivmeyle RÖNESANS'la birlikte gelişmiştir. 15.yy'dan sonra Batı'da sanatçı, yeni bilgileri ve kültürel biçimleri özümleyerek anlatan ve değişimlerin önünden giden kişi olmuştur. Ancak, 19.yy ortalarına, devrimci hareketlerin köklenişine değin, sanat genellikle soylu sınıfın hizmetinde ürün verdiğinden, çoğunlukla kurduğu iletişim bir sorun olarak ortaya çıkmamıştır. 19.yy ortalarında, ilk kez FRANSA'da kültürel anlatımların, çoğunluğun yaşam ve düşüncelerini ne denli yansıttığı ve onun gereksinimlerine ne denli yanıt verdiği sorusu, AKADEMİ sanatçıları gibi gelenekçiler ve gerçekçi COURBET gibi radikaller arasında büyük bir tartışma konusu olarak belirmiş ve demokratikleşme, kentleşme ve endüstrileşmeyle birlikte *avant-gardism*'e yol açan yeni bir sanat sorunu yaratmıştır. Bugün kullanılan anlamıyla *avant-garde*, siyasal ve kültürel alanlarda gelenekçi ve yenilikçi tavırların çatışmasıyla bu dönemde belirlenmiş bir sanat ideolojisinin yol açtığı kavram ve uygulamalardır.

Avant-garde temelde, yaşamın her an değişim içinde olduğu inancından yola çıkar. Bu inanç siyasal düzeyde tutucu bir toplum yapısına ve "statüko" değerlerine karşı olmayı getirdiği için, değişken bir toplumsal yapının temelini oluşturan çoğunluğa hizmet etmeyi amaçlar. Ancak, sanatın bu bilinç ve amaçla, eğitim ve politika gibi öteki sosyal kurumlardan önde oluşu, çoğunlukla aynı platformda buluşmasına hiçbir zaman olanak vermemiş, amaçladığının tersine, onun görünüşte kendi uygulayıcı çevresi içinde devinen bir sanat türü olarak gelişmesine neden olmuştur. Bu durumuyla *avant-garde*'ın en büyük önemi uyarıcı işlevindedir.

19.yy ortalarından sonraki ve 20.yy'daki akımların hemen tümünü ilk belirmelerde *avant-garde* olarak tanımlamak olasıdır. 1863'te İzlenimciler'in (→İZLENİMCİLİK) ilk sergisinin halkta ve eleştirmenlerde yarattığı tepki büyük olaylara yol açmıştı. Çağdaş sanatın yüzyılı aşkın aşamaları, özellikle son yıllarda, belirli bir alışmışlık nedeniyle, hiç değilse sanat çevrelerinde bu denli sarsıcı tepkiler



Titus Zafer Takı, (Roma), MS 70.

uyandırmamışsa da, genellikle yerleşmiş kültürel değerlere bağlı bir eleştirmen ve sanatçı grubunun ve toplumun yeniliklere her an açık olduğunu da savunmak zordur. Toplum, *avant-garde*'ın karşısında yadırgamasını giderek ilgisizliğe dönüştürmüştür. Öte yandan, bu yabancılaşma *avant-garde* sanatın önemli nedenlerinden biridir. 20.yy'da *avant-garde* sanatçılar yaşamın ve gerçeğin her an değiştiği ve bilinmeyeni getirdiği, bunu anlatmak içinse sanatçının görsel ve sözel olarak yeni bir dil yaratması gerektiği varsayımından yola çıkmışlardır. Bu yaklaşım alışılmış tüm tanım ve simgelerin geçerliliklerini sorgulayan bir uygulama türü yaratmıştır. 1916'da başlayan DADACILIK, I.Dünya Savaşı süresince toplumsal değer ve inançların sarsıldığı bir ortamda, önce bu değer ve inançları saptayan dili sorgulamaya yönelmiştir. Yazınsal ve görsel uygulamalar ve gösterilerle sözcüklerin ve görsel simgelerin göstergelerini değiştirmiş, dilin ve davranışların altında yatan değerlerin mutlak doğrular olmadığını kanıtlamaya çalışmıştır. Örneğin, MAGRITTE'in resimlerinde kullandığı şaşırtıcı sözcükler, bir pipo resminin altındaki, "Bu bir pipo değildir" yazısı ya da DUCHAMP'ın soyut bir düzenlemeye verdiği *Büyük Cam* ya da *Bekârların Çırılçıplak Soyduğu Gelin, Eşit* adı, düşünce ve değerlerin tanımlarla nasıl yönlendirilebileceğine ve gerçekte davranışları yönlendiren değerlerin mutlak doğrulardan çıkmadığına dikkati çekiyordu. Bunun da ötesinde, sanatta geleneği sürdüren ESTETİK olguların kalıcı ve değişmez olmadığını kanıtlamaya çalışan Duchamp sanata kapsamcı bir yöntemle yaklaşmıştır. Kapsamcılık *avant-garde* yaklaşımın önemli bir tavrıdır; estetik ve ahlaki değerlerin belirli kültürel ve kuramsal sınırlar içinde belirlendiği, sınırlar (kapsam) değiştikçe değerlerin de değişebileceği gerçeği, *avant-garde* sanatın sürekli olarak irdelediği bir kavram ve olgudur. Duchamp'ın HAZIR-NESNE'leri, sanat kapsamı içinde sergilediği pisuar (*Çeşme*, 1915), herhangi bir nesnenin algılandığı kapsama göre estetik içerik kazandığını kanıtlayan uygulamalardır.

Kapsamcılık, değerlerin göreliliğini getirdiği gibi, *avant-garde* uygulamalar çerçevesinde çağdaş sanatı sürekli olarak bir bilinmez alan içine sokmuştur. Bu bakımdan çağdaş sanat sürekli olarak bir alacakaranlık anlaşılmazlığını ve çapraşıklığını taşır; değerleri belirlendiği an geleneğin ve tarihin bir parçası olur. Öte yandan, sanat alanı sürekli olarak sınırlarını genişletmekte ve sonsuz sayıda şeyi tanımı içine alabilecek bir kapsamlılık kazanmaktadır. *Avant-garde* sanatta konu, giderek içerik yenilemesinden çok sanat alanı dışından sanata uyarlanacak olguları bulabilmek olmuştur. Değerleri sorgulayıcı bu yaklaşımıyla *avant-garde*'ın genel anlamda politik tavırlı bir sanat türü olduğu da söylenebilir.

Her ne kadar, 19.yy ortasından bugüne sanat akımlarının çoğunun ilk belirmelerinde görünüşte *avant-garde* oldukları doğruysa da, yukarıdaki açıklamalar ışığında *avant-garde*'ı kesin bir tür olarak tanımlamak ve 20.yy içindeki kesin örneklerini ayırmak olasıdır. Genel kanı, *avant-garde*'ın önce yadırganan her tür sanat olduğuysa da, 20.yy'daki birçok soyut akımı çoğunluk tarafından yadırgandığı halde *avant-garde* tanımına sokmak zordur. Örneğin, sanat yazınında *avant-garde* olarak sözü edilen Rus *avant-garde* sanatçılarının bir bölümü, özellikle MALEVİÇ, Suprematist yaklaşımıyla (→SUPREMATİZM), sanatta geçici olmaktan çok kalıcı, tinsel, mutlak değerleri aramış ve metafizik bir yaklaşımla biçimlerini üretmiş bir kişidir. Ancak, Rusya'daki politik düzenin sanata karşı takındığı tavır ve TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK'i koruması, Maleviç'in, çoğunluğun beğenisine zorlanmış kalıpçı bir sanata karşı olduğu için *avant-garde* olarak belirlenmesinin nedenidir. Buna benzer birçok soyut sanatçı aynı biçimde değerlendirilebilir. Şöyle ki, 20.yy'da sanat ve sanatçının toplumdan yabancılaşmasına yol açan koşullar içinde birçok sanat türü ilericilik örneği olarak görülebilir; öte yandan, özellikle Dada akımından bu yana, *avant-garde*'ı kesin amaçlar doğrultusunda bir tavır olarak benimseyen sanatçı ve akımlar genellikle biçimciliğin ve metafizik yaklaşımların karşısında olmuşlardır. Bunlar Dadacılık, GERÇEKÜSTÜCÜLÜK, SERBEST BİÇİMLİ SANAT, SOYUT-DIŞAVURUMCULUK, YOKSUL SANAT, HURDA SANATI, BİRLEŞTİRME'nin bazı türleri, DEHŞET SANATI, OLUŞUMLAR, KAVRAMSAL SANAT, IŞIK SANATI, YENİ-GERÇEKÇİLİK, SÜREÇ SANATI, KENDİ KENDİNİ YOK EDEN SANAT, ÇEVRE SANATI, YERLEŞTİRME, YERYÜZÜ SANATI, VÜCUT SANATI ve KITSCH olarak sıralanabilir. MİNİMAL SANAT, SİSTEM SANATI, BİRİNCİL KURGULAR, zamanlarında *avant-garde* sanatın karşılaştığı tepkiyle karşılaşmışlarsa da, içeriklerini çağdaş çevreden almalarına karşın kalıcı değerler ve biçimci amaçlar güttüklerinden *avant-garde* akımlar olarak değerlendirilemez.

Avant-garde'ın zaman içinde bir tür olarak amaç ve tavrının bu denli belirlenmiş olması, onu ilkelerine ters bir biçimde kurumlaştırmıştır. Bu bakımdan *avant-garde*'a, artık kendini yitirdiği yolunda bir eleştiri getirilmektedir. Buna karşılık, 1970'lerden bu yana popüler beğeninin çağdaş sanatta mimarlık, resim, heykel, müzik gibi alanlarda içerik ve biçimi etkiler şekilde kullanılır olması (ör.POST-MODERNİZM) *avant-garde* sanatın kendine yeni bir uygulama gücü bulması olarak da yorumlanabilir. Bu açıklamalar ışığında *avant-garde* sanat uygulamaları için şu genellemeler yapılabilir: 1) *Avant-garde* sanat seyredilmeyi değil, izleyicinin katılımını öngörmektedir. 2) Aslolan yaratılan nesne değil, bunun oluşturulması ve algılanmasıdır. Dolayısıyla asıl amaç düşünceyi, algıyı, tepkiyi etkilemektir; yani yaratı, insan zihni olmaktadır. 3) Değerleri sorguladığından genel anlamıyla politiktir. 4) Bir sorgulama yöntemi olduğundan kesin yargılar ve değerler ortaya koymaz. 5) Sanat nesnesi değil, onu yaratmak önceliklidir. 6) Uşçu ve kalıpçı düşünceye karşıdır. 7) Özgünlük ve kopya sorunlarını irdeler. 8) Sanatı kapsamcı bir yaklaşımla ele alır. 9) Sanatın sınırlarını içerik, gereç ve tanım açılarından cesaretle yıkar. 10) Biçimciliğe ve estetik amaçlılığa karşıdır. 11) Sanatın meta değerine, alınıp satılabilirliğine karşıdır. 12) Avant-garde sanatın olduğu toplumda sanatçı bir azınlıktır. 13) Banal ve olağanın özgüllüğünü vurgular.

1693, 2399, 2930, 2932, 2933, 3212, 3369, 3478.

J.N.Erzen

AVEDON, Richard → **FOTOĞRAFÇILIK (Fotoğraf Sanatının Gelişimi, Fotoğrafta Devrim)**

AVERY, Milton (1893, Altmar, N.Y.-1965, New York)
ABD'li ressam.
MATISSE'in FOVİZM sonrası resimlerini anımsatan bir üslupla çalışan Avery, Connecticut Sanat Öğrencileri Birliği'nde öğrenim görmüştür. Amerikan sanat ortamında figür resminin toplumsal ve politik konular dışında pek ele alınmadığı 1930'larda, ayrıntıyı en aza indiren, geniş renk alanlarıyla sade çizgilerle biçimlenen FİGÜRATİF resimleriyle hemen ilgi toplamıştır. ROTHKO ve GOTTLIEB gibi daha genç sanatçıların hayranlığını kazanan sanatçı figürlerindeki sade ve dekoratif espride Matisse'in etkisini yansıtır; bu bakımdan 1930 ve

40'larda Matisse'in resimsel tavrının Amerika'da sürmesinde etkin olmuştur. *J.N.Erzen*

AVGIN (Far.*avgun*'dan)
"Avkın" da denir.
1. Duvardaki su deliği ya da kapalı su yolu.
2. Yeraltı su kanalı.
3. Kanalla gelen suyun ayrılacağı yerde oluşan küçük havuz.

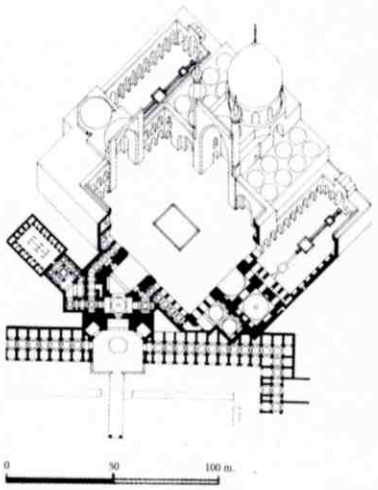
AVIGNON OKULU
Papalık 1309'da Roma'dan Avignon'a (Fr.) taşınmış ve 1377'ye değin burada kalmıştır. Kent, bu güçlü ve varlıklı MESEN'lerin desteğiyle gelişmiş, 14.yy'da önemli bir sanat merkezi olmuştur. Avignon'da *Papalık Sarayı*, şato, kilise ve şapellerin yapımı ve dekorasyonu buraya İngiltere, İskoçya, Ren Bölgesi ve Katalonya'dan pek çok sanatçının gelmesine neden olmuş, ancak Fransa ve İtalya'dan gelenlere daha çok olanak tanınmıştır. İtalyan ustalar içinde en ünlü olanı Sienalı SIMONE MARTINI'dir. Martini, Papa XII.Benedictus döneminde (1334-42) kardeşi Donato (14.yy) ve kayınbiraderi Lippo Memmi'yle (etk.1317-47) birlikte çalışmıştır. Pek çok altar panosu ve *Notre-Dame-des-Doms Katedrali*'nin girişindeki freskler bu ustanın elinden çıkmıştır. Öğrencilerinden Matteo di Giovanetti da Viterbo (etk.ykş.1343-68) Papa VI.Clemens'in yönetiminde (1342-52) görevde bulunmuş ve farklı ülkelerden gelen sanatçıların toplandığı bu kente Sienalı Giovanni di Luca, Arezzolu Ricone gibi başka İtalyan sanatçıları da katmıştır. Viterbo'nun yönetimi altında gerçekleştirilmiş ya da kendi elinden çıkma sayısız yapıttan *Avignon Papalık Sarayı*'nda giyinme odasının, *St.Martial* ve *St.Jean Şapelleri*'nin ve toplantı salonunun duvar resimlerinin bir bölümü kalmıştır. Villeneuve-lès-Avignon'da *VI.Innocentius Şapeli* duvar resimleri, Papa *VI.Clemens'in La Chaise Dieu Manastırı* için ısmarladığı altar panoları, Papa V.Urbanus'un (pd.1362-70) ısmarladığı, Aziz Benoit'nın yaşamöyküsünü betimleyen 56 sahne, aynı sanatçının yapıtlarıdır. Bunların yanı sıra, *Thouzon St.André* altar panosu (Louvre Müz., Paris) ve *Beziers Katedrali*'nin bezemeleri İtalyan sanatçılara aittir. Bu tür çalışmalarla, Avignon'da İtalyan, özellikle Siena (→SİENA OKULU) etkileriyle KUZEY RESMİ etkilerinin birbirine karıştığı bir resim okulu oluşmuş; okulun etkileri Katalonya ve Bohemya'da yaygınlaşmıştır. *Avignon Pietàsı* (ykş.1460, Louvre) okulun en tanınan yapıtıdır.
2348. ***S.Germaner***

AVLU (Gr.*aula*'dan)
İng.*courtyard*, Fr.*cour*, Alm.*Hof*.
Genel anlamıyla bir yapı ya da yapı topluluğunda çevresi kapalı açık mekâna verilen ad. İç avlu yerine "HAREM" ve "dahiliye"; dış avlu yerine "HARİM" ve "muhavvata" da kullanılmaktadır. Avlu, kapalı mekâna giriş öncesinde yer alabilir ya da kapalı mekânlar arası ilişkilerin kurulması amacıyla yapı kütlesinin içine alınabilir. Kimi örneklerdeyse tüm yapı çevresini sarar. İklim koşulları ve işlev, avluların boyutlarıyla biçimlenişini etkilemektedir.

Hz.Muhammed'in Medine'deki evinde (623) avlu olarak nitelendirilen bölüm kapalı alanlara oranla büyüktür. Taş ve kerpiç bir duvarla çevrilmiş, üstü açık bir alan olan bu avlunun üç yönden girişi vardır. Zamanla özel odalar ve servis odaları kapalı mekânlar olarak avlu duvarı boyunca dizilmiştir. Medine'ye hicret etmiş yoksulların barınması için de hurma ağacı dikmeli, üstü örtülü bir gölgelik (*zulla*), avlu içine eklenmiştir. 624'te kıble Mekke yönüne çevrildiğinde cemaati güneşten korumak için bu yönde de bir gölgelik oluşturulmuştur. *Hz.Muhammed'in Evi*'nde avlu, namaz kılınan, sohbet edilen, servis yapılan ve deve bırakılan çok işlevli ve duvarla sınırlandırılmış bir açık mekân olarak değerlendirilmiştir.

İSLAM mimarlığında, özellikle sıcak iklimli yörelerde avlu, CAMİ, KERVANSARAY, MEDRESE, EV, SARAY ve RİBAT gibi hemen her yapıda büyük boyutlarda uygulanmıştır. Saray mimarisinde çeşitli yapı toplulukları arasında boş alanlar olarak bırakılan avlular, içe dönük İslam yaşantısının en devingen odakları olmuşlardır. Erken dönem İslam saraylarında, Granada *Elhamra Sarayı* ve İstanbul *Topkapı Sarayı* gibi daha geç örneklerdekilere benzer biçimde avlu, yapıların yeşillik ve su mimarisi öğeleriyle zenginleştirilmiş soluk alma yerlerini oluşturur. Genellikle yalın biçimde çözümlenen avlu, İslam camilerinde belirli bir gelişme göstermiş ve başlıca üç tip ortaya çıkmıştır: 1) Yalın avlu, 2) Revaklı avlu, 3) Eyvanlı avlu. Yalın avlu, *Hz.Muhammed'in Evi* (7.yy), *Kâbe* (7.yy) ve *Urfa Ulucamisi* (12.yy) örneklerinde görüldüğü gibi, çevresi yalın duvarla çevrili avlu tipidir. Zamanla ayaklar ve düz örtüyle oluşturulan gölgeli kısmın genişlemesiyle, yalın avlu tipinden "çok ayaklı cami" tipi türemiştir. Bu camilerde ortada, çevresi ya da kimi kenarları REVAK'larla çevrili bir avlu oluşmuştur. Akdeniz çevresinde revaklı avlu geleneği eskidir. MISIR tapınakları, SASANİ sarayları, Helenistik (→YUNAN) ve ROMA dönemi mimarlığında yapı programı içinde revaklı avluya geniş yer verilmiştir. Erken Hıristiyan mimarlığında (→GEÇ ANTİK) KİLİSE yapılarının da önemli bir öğesi olan revaklı avlu, Suriye geleneğinin egemen olduğu yörelerde, örneğin Kuzey Afrika'da gerçek biçimini bulmuştur. İslam mimarlığında camiler, kapalı mekân ve avludan oluşur. Gölgelik olarak genellikle bir dizi revak avluyu çevreler, ortadaysa ŞADIRVAN yer alır. Revaklı avlu dinsel yapıların yanı sıra sivil mimarlıkta saray ve konut yapılarında da bulunur. Bu tip avlu İslam mimarlığının her döneminde ve hemen her bölgede vazgeçilmez bir düzenleme öğesi olarak kullanılmıştır. Bu tipe giren avlular arasında son cemaat yerini anımsatan, bir yönden revaklı *Sivas Ulucamisi* (1197), iki yönden revaklı Kahire *El-Ezher Camisi* (970-972), üç yönden revaklı Kahire *İbn Tolun* ya da *Tolunoğlu Camisi* (878-879), ortada ve dört yönden revaklı *Kûfe Ulucamisi* (639) ve Kahire *Amr bin As Camisi* (642) sayılabilir. İslam mimarlığında öteki özgün avlu tipi eyvanlı avludur. Bu tipte iç avluya eksenler üstünde yer alan en az iki, en çok dört EYVAN açılır. ORTA ASYA konut plan şemasının asal bileşenlerinden biri olan eyvanın gelişimi 11.-12.yy'da İRAN medrese ve camilerinde gerçekleşmiştir. Anadolu Türk mimarlığında cami, medrese, kervansaray ve konut yapılarında bu tip avlular bulunmaktadır. Anadolu'daki açık ve kapalı medreselerde revak ile eyvanın birlikte kullanıldığı avlular da görülmektedir.

Anadolu'da erken dönemlerde *Kızıltepe* (bit.1204, Mardin) ve *Sivas Ulucamileri*'nde görülen avlu, Osmanlılar döneminde gelişmesini sürdürmüş ve biçimsel olarak doruğuna ulaşmıştır. Avlu 14.yy'da Selçuk *İsabey Camisi* (1374) ve *Manisa Ulucamisi*'nde (1376) kapalı ibadet yeriyle bir bütün oluşturacak biçimde yapı programına girmiş, Edirne *Üç Şerefeli Cami*'de (1438-47) klasik OSMANLI avlu şemasının prototipini (ilk örnek) oluşturacak boyut ve düzeni kazanmıştır. Kapalı mekân boyutlarına yaklaşan ölçüleriyle dikdörtgen planlı *Üç Şerefeli Cami* avlusu, düzeni ve yapıyla olan kütlesel ilişkileri açısından önemli bir örnektir. Ancak, burada revak birimleri farklı ölçülerdedir. Bu fark zamanla giderilmiş; eşit birimli revaklarla çevrili, tüm boyutlarıyla uyumlu Klasik Dönem avlu şeması oluş-



Eyvan ve avlu (Mescid-i Şah, Isfahan, 1612-30).

muştur. Klasik Osmanlı avlusu kare ya da dikdörtgen planlıdır; duvarlar yüksektir, altta dikdörtgen ve demir parmaklıklı, üstte sivri kemerli ve şebekeli pencere dizileriyle dışarıya açılır. Şadırvan genellikle ortadadır ve çoğu zaman yakınında bir çınar ya da servi ağacı bulunur. 18.yy'dan sonra BAROK'un etkisiyle planda ve boyutlarda değişmeler görülmektedir; örneğin, İstanbul *Nuruosmaniye Camisi*'nde (1755) avlu oval biçimde tasarlanmıştır. *Bursa Ulucamisi* (1399) avlu kavramının kapalı mekânda denenmesine ilginç bir örnektir. Giriş-mihrap ekseninde ikinci kubbenin altında, avlu düzenlemesinde olduğu gibi şadırvan yer almış ve şadırvandan geçen eksenler üstünde üç TAÇKAPI düzenlenmiştir. Farklı işlevli yapıların camiyle birlikte tasarlandığı yapı topluluklarında ilişkiler avluyla çözümlenir. 15.-17.yy Osmanlı mimarlığında KÜLLİYE ortasında, geniş bir avlunun çevrelediği camiavlu-hazire yer alır. Medrese, DARÜŞŞİFA, BEDESTEN, HAN, İMARET gibi yapılarsa dış avlu çevresinde dizilirler.

Prehistorik çağlardan (→PREHİSTORYA) öteye her kültürde KONUT tasarımında avlunun önemi vurgulanmıştır. Anadolu Türk konut mimarisinde de bir iç bahçe niteliğinde değerlendirilen avlu, konutun en hareketli mekânıdır. Sokağa kapalı olan Türk konutunda yaşam avluya dönüktür (→EV, Türk Evi). İç mekânlarla avlu arasındaki ilişki HAYAT adı verilen üstü örtülü açık galeriyle kurulur. Genellikle Türk konutunda kapıdan girilince üstü örtülü, zemini toprak, tuğla ve taş döşeli geniş bir boşluk yer alır. Hayvanlarla arabaların sokulduğu bu mekân da bir kapalı avlu sayılabilir. Konutlarda bu kapalı avlu geleneğiyle Avrupa ve Japon mimarlığında da karşılaşılır (→PEYZAJ MİMARLIĞI).

A.Ödekan

AVRASYA ÜSLUBU = **HAYVAN ÜSLUBU**

AVUL

1. ORTA ASYA'da Türk köyüne verilen ad.
2. ÇADIR.

AVUSTURYA

Avusturya, Almanca adını (Österreich: Doğu İmparatorluğu) Karolenj İmparatorluğu'nun Doğu topraklarından almıştır. Ortaçağda bu bölgeye "Ostmark" ya da "Ostreich" denmekteydi. Doğu Alpler'in bir bölümünü ve yukarı Tuna Vadisi'ni kapsayan bölge, Akdeniz, Germen (Kuzey Avrupa) ve Doğu Avrupa kültürleriyle ilişki içindedir.

MÖ 1.binin sonlarında Doğu Alp bölgesinde yaşayan İllyrialılar ve Keltler gibi etnik gruplar birleşerek Noricum Krallığı'nı kurmuşlardır. MÖ 15'te bu topraklar Roma'ya katılmış ve imparatorluğun Noricum eyaletini oluşturmuştur. Avusturya 5. ve 8.yy'lar arasında güneyden Slav ve Avarlar, kuzeyden Germen ve Hunlar tarafından istila edilmiştir. Bu arada 7.yy'dan başlayarak İskoçyalı ve İrlandalı misyonerler Hıristiyanlık'ı yaymaya başlamışlardır. 800'e doğru ise Charlemagne (Şarlman) bölgede siyasal bir birlik kurmuştur. 11. ve 12.yy'larda Avusturya'nın Tirol, Styria (b.Steiermark), Carinthia (b.Kärnten), Friuli ve Iuvavum (b.Salzburg) gibi merkezlerinde çeşitli tarikatların etkinlik gösterdiği izlenmektedir. MS 1.ve 2.yy'larda bir ROMA garnizonu olan Vindobona'dan (b.Viyana) ise ilk kez 12.yy'da gerçek bir kent olarak söz edilmiştir. 1282'den sonra Habsburg Hanedanı'nın başa geçmesiyle bölge, Alman sınırları ve kültürü içine girmiştir. 16. ve 17.yy'larda, Bohemya, Moravya ve Macaristan'ın bir bölümüne sahip olan Avusturya, Türkler'le savaşmış, reform ve karşı reform hareketlerine katılmış, Otuz Yıl Savaşları'na (1618-48) girmiştir. İspanya Veraset Savaşı Avusturya'ya, İspanyol Felemenk'ini, Napoli'yi ve Lombardiya'yı kazandırmıştır. 18.yy'da Viyana önemli bir merkez haline gelmiş ve nüfus açısından gelişim göstermiştir. Kent 1722'de başpiskoposluk merkezi olmuştur. Avusturya 19.yy'da, 1848 Devrimi'nden sonra Germen devletlerinden ayrılmış ve İtalya'daki topraklarını yitirmiştir. Aynı dönemde çağdaş endüstrileşme hareketi Avusturya kentlerinin gelişmesini sağlamıştır.

Mimarlık:

Bölgede ilk mimarlık ürünleriyle ancak Roma döneminde karşılaşılır. 1.yy'da, Romalılaşma sürecini yaşayan bu topraklarda Roma türü kent sistemleri geliştirilmiştir. Ülkenin güneydoğusunda Klagenfurt yakınlarında bulunan Virunum ile Leibnitz yakınlarındaki Flavia Solva kent kalıntıları bu dönem örnekleridir. Antik sanat ve kültür 5.yy'ın ilk çeyreğine değin yaşamıştır. Carnuntum (b.Petronell), Lauriacum (b.Enns Lorch), Virunum (b.Magdalensburg, Zollfeld), Teurnia (b.Sankt Peter im Holz), Aguntum (b.Lienz) bölgelerinde bulunan ilk Hıristiyan yapıları, tek NEF'li ve yarım dairesel APSİS'li yalın KİLİSE'lerdir. İlk yapım tarihi 774 olan *Salzburg Katedrali*'nin, *St.Peter* ve *Nonnberg Manastırları*'nın (yklş.700) kuruluşu bu ilk döneme rastlar. 11. ve 12.yy'larda Salzburg ve Tirol, mimarlık etkinliğinin başlıca merkezleridir. Benedikten ve Augustinusçu tarikatlara ait *Millstatt*, *Sankt Pölten* ve *Geras Kiliseleri*, tek çatı altında toplanmış üç nefli, üç *apsis*'li ve TRANSEPT'siz, 11.yy'ın ROMANESK yapılarıdır. Katolik Cistercium tarikatı kiliselerindeyse *transept* de vardır. Romanesk üslubun haç planlı yapılarında, haçın kesişme bölgesinde bir kule yükselir. 12.yy'da, Aşağı Avusturya, Styria ve Carinthia'da görülen dairesel planlı, tonozlu, iki katlı, "karne" adı verilen mezar şapelleri kendine özgü bir yapı tipi oluşturmuştur. Aynı yüzyılın ürünü olan *Petersberg* ve *Starhemberg Kaleleri*, savunma mimarlığı örnekleridir. Fransız etkili GOTİK üslup 13.yy başlarında Cistercium tarikatı tarafından ülkeye getirilmiştir. Gotik yapılar, üç nefli, *transept*'siz, düz çatılı (ör.Friesach *Dominiken Kilisesi*) ya da tonozlu (ör.Stein *Minorit Kilisesi*, 1264) yapılardır. Bu örnekler uzun koro bölümleri ve çokgen *apsis*'leriyle karakteristiktir. Üç eşit yükseklikte neften oluşan *Hallenkirche* tipi bu dönemde özel bir önem kazanmıştır. *Lilienfeld* (1230), *Heiligenkreuz* (1295) gibi yapılar bu tür kilise örneklerindendir. Viyana *St.Stephan Kilisesi* (1304-40), üç *apsis*'li korosuyla önemlidir. Gotik üslubun ilk döneminde görülen anıtsal yalınlığı 14.yy ortalarında, pek çok öğesi Fransız kaynaklı Bezenmiş Üslup (Dekoratif Stil) izler. *Zwettl Kilisesi* (1343-83), KORO YERİ, *transept*, çevre koridoru ve ışınsal şapelleriyle buna örnektir. 1400'lere doğru Salzburg *Fransisken Kilisesi* gibi sütunlu, yıldız bezemeli tonozlu yüksek yapılar gerçekleştirilmiştir. 15.yy sonu ve 16.yy başları Geç Gotik dönemdir. Innsbruck'taki, *Goldenes Dachl* gibi zengin bezenmiş çok sayıda saray ve kale bu dönemin ürünüdür. 16.yy'da, dinsel mimarlık, reform hareketi sonucunda önemini ve özgünlüğünü yitirmiştir. Bu dönem yapıları, Innsbruck *Saray Kilisesi*'nde (1553-64) olduğu gibi Geç Gotik biçimlere bağlı kalmış; sivil mimarlıksa İtalyan öğelerle de zenginleşerek gelişmiştir. Salzburg'un eski *Başpiskoposluk Sarayı*; Viyana'nın *Stallburg* ve *Neugebäude* gibi prenslik sarayları ile *Salvatorkapelle* (1520), Avusturya'daki önemli RÖNESANS örneklerini oluşturur. 17.yy'ın dinsel yapıları arasında *Salzburg Katedrali* (1611-28) gibi kubbeli BAZİLİKA'ların yanı sıra Viyana *Servitenkirche* gibi merkezî planlı kiliselere de rastlanmaktadır. 17.yy'ın ikinci yarısında sayıları artan prens-

lik merkezleri Viyana *Lobkowitz Sarayı* (1685) gibi ritmik cephe bezemeleriyle önem kazanmış yapıların inşaatına olanak sağlamıştır. Karşı-Reform hareketine bağlı tarikat ve manastırlar, 17.yy'dan başlayarak, İtalyan mimar, alçı ve bezeme ustalarının Avusturya'da etkin olmalarına öncülük etmiştir. Ülkede giderek yerleşen İtalyan Baroğu (→BAROK) modası, 18.yy'da Avusturyalı mimarların elinde gelişmiştir. Avusturya Baroğu'nun en ünlü iki temsilcisi FISCHER VON ERLACH ve HILDEBRANDT'tır. *S.Germaner*

19. ve 20.yy: Avusturya İmparatorluğu'nun I.Dünya Savaşı'na kadar yaşadığı tüm sorunlara karşın canlı tuttuğu "İmparatorluk Viyana'sı" imgesinin mimarlık alanına belirgin bir biçimde yansıdığı iki örnek, Fischer von Erlach'ın *Schönbrunn* ve *Hofburg Sarayları*'dır. 17.yy'ın ikinci yarısında, İmparator I.Josef, saray mimarı Johann Bernhard Fischer von Erlach'tan, kışlık saray *Hofburg*'un genişletilerek yeniden planlanmasını ve Schönbrunn Tepesi üstünde bir yazlık saray inşa edilmesini istemiş ve von Erlach, her iki saray için de son derece zengin Barok planlar üretmiştir. Ancak imparatorluğun içinde bulunduğu mali sıkıntı nedeniyle her iki tasarım da daha sade ve ekonomik bir hale getirilmek üzere geri çevrilmiştir. Barok bahçe düzenlemeleri nedeniyle Avusturya'nın *Versailles*'ı olarak adlandırılan, ancak gerçekte *Versailles*'dan çok daha sade bir mimariye sahip olan *Schönbrunn Sarayı*, Von Erlach tarafından 1696'da geliştirilen ikinci "ekonomik" önerinin oğlu Josef Emmanuel tarafından sınırlı değişikliklerle uygulanmış halidir. Viyana'daki *Piarist Kilisesi* (1698), *St.Peter Kilisesi* (1702-33), *Yukarı Belvedere Sarayı* (1721), *Schwarzenberg Sarayı* (1697), *Daun-Kinsky Sarayı* (1713-36) gibi tasarımlarının yanı sıra Salzburg *Mirabell Sarayı* ve *Göttweig Manastırı* genişletme ve yeniden düzenleme çalışmaları ile tanınan Cenova doğumlu Hildebrandt; *Melk* ve *St.Florian Manastırları*'nı yeniden tasarlayan PRANDTAUER, özellikle Linz-Viyana yolu üzerindeki Altenburg ve Dürnstein kentlerinde çalışan MUNGGENAST, Matthäus Steinl (1644-1727); Graz'daki *Mariahilfekirche*'nin (1742-45) cephe tasarımcısı Joseph Hueber; Innsbruck'ta *Landhaus*'u (1725-28) tasarlayan Georg Anton Gumpp (1682-1754) ve iç dekorasyonu ASAM kardeşler tarafından yapılan *St.Jakob Kilisesi*'nin (1717) tasarımcısı Johann Jakob Herkomer gibi mimarlar 18.yy'ın sonlarına kadar Barok tarzı sürdürmüşlerdir. Ancak, kentsel ölçekte yapılacak bir değerlendirme, Barok dönemde *Schönbrunn Sarayı* gibi bazı özel uygulamaların dışında, kentsel tasarım ilkelerinin uygulamaya koyulmadığını, Barok yapıların var olan ortaçağ kent dokusu içinde yükseldiğini göstermektedir.

Batı Avrupa'da 19.yy'ın Paris'inde HAUSSMANN tarafından yönlendirilen bütüncül yeniden yapılanma (→KENT PLANLAMA) ile boy ölçüşebilir ölçek ve nitelikteki belki de tek uygulama, İmparator Franz Joseph'in (hd.1848-1916) başkent Viyana'yı Paris'e benzer biçimde düzenleme çabasıdır. Napoléon ve Franz Joseph tarafından monarşilerinin politik ve ekonomik gücünün birer simgesi olarak tasarlanan bu iki önemli başkentin, altyapı eksikliği, konut açığı gibi ortak sorunları bulunmakla birlikte, aralarındaki temel farklar, 19.yy'da gerçekleştirilen kentsel yenilemelere de yansımıştır. Viyana, 17.yy başlarında, 13.yy'daki yerleşim alanının dışına taşmamış, hâlâ surların içinde bir kenttir; 19.yy'ın ortalarına gelindiğinde de, Paris ve Londra'dan sonra Avrupa'nın üçüncü kalabalık kenti olan Viyana'nın merkezi, geçen 200 yılda inşa edilen banliyö villaları dışında, hâlâ sur duvarının içindedir. Viyana'da konutlar, yönetim, ticaret ve üretim yapılarıyla yan yana, merkezde yer almıştır. Orta ve üst tabakadan Viyanalılar, kent merkezinin görkeminin, gücünün ve eğlencesinin yakınında yaşamak istedikleri ve inşaatları gerçekleştirecek mali güce de sahip oldukları için, 17. ve 18.yy boyunca, merkezdeki ortaçağ yapıları teker teker yıkılarak, yerlerine çok daireli, uzun ve simetrik cepheli, geniş iç avlulu konut blokları yapılmıştır. Bu yapılarda genellikle ev sahibi zemin katta oturmakta, üst kat dairelerini, aynı dönemde Londra ve Paris'teki benzerlerine göre çok daha yüksek fiyatlarla kiraya vermekteydi. Blokların sıkışık planlanmış, karanlık ve havasız daireleri ile ortak avluların genişliği ve ferahlığı, dairelere çıkan açık merdivenlerin güzelliği çelişir niteliktedir.

19.yy boyunca hızlı bir endüstrileşme sürecinden geçen Viyana'da, sur içi yerleşme, merkez olma işlevini sürdürmüştür. Bu nedenle, kentte iş hacminin genişlemesine koşut olarak artan konut dışı mekân gereksinimi, merkezdeki yapı yoğunluğunun artmasına, gittikçe daha yüksek yapıların ortaya çıkmasına neden olmuş; ancak sokak dokusu korunmuştur. Viyana'nın toplumsal yapısı, mülkiyet durumu, kent çekirdeğinin, Paris'te olduğu gibi "Haussmannvari" bir özgürlükle bir defada yıkılıp yeniden tasarlanmasını engellemiştir. Böylelikle, Viyana'nın 19.yy değişim süreci, radikal Barok müdahalelerle değil, çok daha korumacı bir çizgide gerçekleşmiş, yüzyılların biçimlendirdiği doku, belli bir ölçüde günümüze aktarılabilmiştir. Aynı yaklaşımın izleri, ülkenin Salzburg, Graz gibi başka kentlerinde de gözlenebilir.

Viyana'da 19.yy'da gerçekleştirilen kentsel ölçekli en önemli uygulama, merkezi çevreleyen surların yıkılarak, ünlü Ringstrasse'nin açılması ve bölgenin kamu yapılarıyla donatılmasıdır. Aslında sur alanının kamunun kullanımına sunulması yolundaki ilk girişim, 1780'de İmparator II.Joseph (hd.1765-90) tarafından gerçekleştirilmiş ve surları çevreleyen alan ağaçlandırılıp, çevre düzenlemesi yapılarak park benzeri bir işlevde kullanıma açılmıştır. 1857'de ise İmparator Franz Joseph, sur duvarlarının yıkılarak, sur alanının ve surlarla çevredeki banliyö villaları arasında kalan devlete ait alanın yeniden tasarlanması için bir mimari proje yarışması açılmasını emretmiştir. 1858'de sonuçlanan yarışmayı Christian Franz Ludwig von Förster (1797-1863) kazanmış, ancak yapıların konumlarıyla ilgili tartışmalar 1872'de planın kesinleştirilmesine kadar sürmüştür. Ringstrasse'yi çevreleyen ve çoğu 1880'lerde inşa edilen yapılar, 19.yy'ın canlandırmacı yaklaşımını (→CANLANDIRMACILIK) yansıtır niteliktedir. Von FERSTEL tarafından tasarlanan Gotik tarzdaki *Votivkirche* (1856-79) ile İtalyan Rönesansı tarzındaki *Viyana Üniversitesi* (1885) ve *Uygulamalı Sanatlar Müzesi* (1868-71); Friedrich Schmidt (1825-91) tarafından tasarlanan yine Gotik tarzdaki *Belediye Binası* (1884); SEMPER ve Von Karl von Hasenauer (1833-94) tarafından tasarlanan erken Barok tarzdaki *Saray Tiyatrosu* (1874-88), yine Semper tarafından tasarlanan ve Hasenauer tarafından tamamlanan *Sanat Tarihi ve Doğa Tarihi Müzeleri* (1872-81), Alexander Wielemans'ın (1843-1911) Alman Rönesansı tarzındaki *Mahkeme Binası* (*Justizpalast*; 1881), Theophilus Hansen'in (1813-91) antik YUNAN mimarisine öykünerek tasarladığı *Parlamento Binası* (1883); SICCARDSBURG ve Van der NÜLL tarafından tasarlanan *Opera Binası* (1861-69), saray yavrusu yeni Barok konut blokları ile düzenlemesi Joseph Selleny ve Rudolf Siebeck tarafından yapılan ve 1862'de açılan kent parkı, Ringstrasse boyunca gerçekleşen kapsamlı inşaat etkinliğini belirleyici örneklerdir. Tüm bu düzenlemeler Viyana kentinin

yeni odağını başka yöne kaydırmayan, gereksinim duyulan yeni yapıları barındıran bir merkez genişlemesi niteliğinde gerçekleştirilmiştir. Ringstrasse, Haussmann'ın Paris kentinde yaptığı uygulamaları yönlendiren Barok kent planlama ilkeleriyle çelişir bir tasarımdır; yapıların sürekli bir insan hareketi ortamında yüzer gibi yerleştirildiği, yerini aldığı sur hattı kadar olmasa bile, "merkez" ile "çevre"yi birbirinden ayıran, ancak bir yandan da kent merkezinin geleneksel dokusuna zarar vermeden tarihi çekirdeği modern kentin sokak dokusuna bağlayan, gezinti ve alışveriş için düzenlenmiş bir cadde niteliğindedir. 1840'lardan başlayarak I.Dünya Savaşı'na kadar büyük bir hızla süren, ancak, yine de hep gereksinimin gerisinde kalan konut yapım süreci bile merkezin dokusu bozulmadan, mümkün olduğunca ufak geri çekilmeler ve yolların taşıt trafiğine daha uygun hale getirilmesiyle gerçekleştirilmiş, böylelikle Viyana kentinde kentsel koruma, henüz dünyada söylemi oluşmadan uygulanmıştır. Aynı yaklaşımın izleri ülkenin Salzburg gibi bazı başka kentlerinin tarihsel merkezlerinde de gözlenebilir. Viyana'da Ringstrasse'nin tamamlanmasının ardından, 1890'da belediye, demiryolu taşımacılığı, sosyal koşullar ve sağlık koşulları bakımından daha nitelikli konutlar ile konut alanlarından ayrışmış alanlar için fabrikaların tasarlanması, buna bağlı olarak güney kıyısındaki banliyölerin merkezle bütünleştirilmesi ve metropolün iyileştirilmesini öngören uluslararası bir proje yarışması açmıştır. Yarışmada Birincilik Ödülü'ne layık görülen iki projeden birinin tasarımı O.WAGNER tarafından yapılmış; ancak, I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Wagner'in önerilerinden yalnızca raylı ulaşım uygulanabilmiştir. Sonuçta ortaya çıkan şema, öncelikli olarak kentsel teknik hizmetlerin karşılanmasını öngören, kent genişledikçe artacak taşıt trafiğini karşılayabilecek kapasitede bir oluşumdur. Ringstrasse'den başlayan ışınsal yollar ağı ile tüm kent mahallelere bölünmüş; neredeyse her mahalle, kent merkezini saran ve yoğun nüfusun hava alabileceği geniş yeşil alanların maksimum kat yüksekliğini kullanan yapılarla çevrelendiği küçük kentler olarak ele alınmıştır. Bu son derece biçimci, simetrik ve durağan planlama, bir anlamda Wagner'in değişime açık tavrıyla çelişmektedir. Wagner'in önerisi, bir başka Avusturyalı mimarın, Camillo Sitte'nin (1843-1903) 1889'da yayımlanan *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (Sanatsal İlkelere Göre Kent Planlaması) başlıklı kitabında, zamanla eski dokuları değiştirilerek biçimlenmiş modern kentlerin sorunları olarak sıraladığı tekdüzelik, aşırı düzen, zorlama bir simetri, çevresindeki yapılarla oran ve biçim ilişkisi gözetilmemiş, büyük ve kullanışsız açık alanlar gibi özelliklerin tümünü barındırıyordu. Benzeri ölçütlerle eleştirdiği Ringstrasse'nin güzelleştirilmesi için somut öneriler getiren Sitte, kent planlama uygulamaları üzerinde uzun bir süre etkili olacak ve modern kentlerin çok temel bazı sorunlarının ikinci planda kalması sonucunu doğuracak *town beautiful* (güzel kent) kavramının gelişmesinde payı bulunan en önde gelen isimdir. Sitte'nin söylemi, eski kentlere olan ilginin tek yapı ölçeğinden kent dokusu ölçeğine genişlemesine ve tarihi kent dokularının korunması gerektiği yönünde bir bilincin oluşmasına da katkıda bulunmuştur.

Aynı dönemde, Sitte'nin kitabı kadar etkili olmuş bir başka yayın, Otto Wagner'in 1895'te yayımladığı *Moderne Architektur* (Modern Mimarlık) adlı kitabıdır. Viyanalı mimar ve kuramcı Semper'in kuramlarından da yararlanan Wagner, geçmişe ilişkin mimari biçimlerin kullanılmasının, mimarın yaratıcılığını kısıtladığı ve yaklaşmakta olan 20.yy'ın kendi mimari dilinin oluşmasını engellediği görüşünü savunmuştur. Wagner, kuramsal olarak Canlandırmacılık'ı eleştirmesine karşın, Hıristiyan Sosyalist yerel yönetimin açtığı yarışmaları kazanarak gerçekleştirdiği *Steinhof Kilisesi* (1904-07) ve *Postsparkasse* (1904-12), *Leoprosy Sanatoryumu* (1910-13) ile örneklenen kendi mimari yapıtlarında klasik planlama ilkelerini ve cephe düzeni anlayışını büyük ölçüde sürdürmüştür. Bununla birlikte yapılarında klasik süslemeciliğin yerini SEZESSION'un anlayışına koşut bir süsleme anlayışı almıştır. Almanya'da Jugendstil'in (→ART NOUVEAU) gelişmesinde etkili olan OLBRICH ile Sezession'un kurucularından HOFFMANN'ın yapılarında da, kendilerine özgü önemli yenilikler bulunmakla birlike, Canlandırmacılık'ın izleri ve süslemeciliğe aşırı yer veren tutum gözlenir. Viyana Sezessionu'nun mimari kanadı, öncü bir söylem ve dünya mimarlığı bakımından çok önemli mimari örnekler oluşturmuş; bunun ötesinde kökten yeni bir mimari anlayış getirmese de, böyle bir anlayışın gelişmesi için gerekli zemini hazırlamıştır.

Söz konusu kökten yeni anlayış LOOS ile gelmiştir. Loos, meslek yaşamının çok başlarında ABD ve Londra gezilerinden 1897'de Viyana'ya döndüğünde, kendisini, ekonomik zayıflık, toplumsal ve etnik huzursuzluğun belirlediği, öte yandan Wagner tarafından eleştirilen "zevksiz" mimari yoluyla "vitrinin görkemini"nin korunduğu bir ortamda bulmuştu. Loos'un büyük ölçüde bu ortama karşı tepki olarak geliştirdiği köktenci yaklaşım, 1908'de yayımladığı "Ornament und Verbrechen" (Süsleme ve Suç) başlıklı makalesi (Sonradan Dadacılar tarafından bir kutsal metin gibi benimsenmiştir) ve Michaelerplatz'da *Hofburg Sarayı*'nın kuzey kanadındaki Geç Barok yapıların hemen karşısında tasarladığı konutun mimari dilinde somutlaşarak büyük tepki uyandırmıştır. Loos, kuramsal düzeyde, sanat ve sanat ürünlerini, kullanım için tasarlanmış ürünlerden bütünüyle ayrı tutuyor; sanatçı ile zanaatçıya birbirinden farklı sorumluluk ve özellikler yüklüyordu. Mimaride süslemeyi suç sayan Loos, hem 19.yy'ın Canlandırmacı, eklektik (→EKLEKTİSİZM) tutumuna hem de bu tutuma tepki olarak başlatılan hareketlere, Sezession mimarlığına, 1903'te kurulan Viyana Atölyesi'ne (*Wiener Werkstätte*) ve RUSKIN'in temellendirdiği ARTS AND CRAFTS anlayışına şiddetle karşı çıkıyordu. Gerçekte Loos, birçok alanda izlenebilen bir toplumsal dönüşüm sürecinin mimarlıktaki sözcülerinden ve uygulayıcılarından olmuştur. Müzikte Arnold Schönberg, yazında Karl Kraus ve felsefede Ludwig Wittgenstein'in yaptığına koşut bir sorgulama içinde görülmektedir. Bu isimler arasındaki etkileşimin ürünleri tüm dünyaya yansımış, modern bir çağın biçimlenmesine katkıda bulunmuştur.

Ancak, I.Dünya Savaşı'ndan belki de en çok zararla çıkan ülke olan Avusturya'daki savaş sonrası ortam, Loos'un, eski biçimler yerine yeni çağın işlevini ön plana alan bir mimari dil yaratma yolundaki köktenci çıkışının Avusturya'da yaygın olarak benimsenerek başarıya ulaşmasını engellemiştir. Loos'un kendi ülkesi dışındaki izleyicileri, özellikle de GROPIUS'un yönlendirdiği BAUHAUS ise, Loos'un söyleminden yola çıkmış; ancak, Loos her yapının kendi özel kullanımına göre büyük bir duyarlıkla tasarlanması gerektiğini savunurken, MODERN MİMARLIK akımının yaratıcısı olan bu yeni kuşak, yapısalcılığı ön plana çıkaran, MEKÂN'ın farklı kullanımlara uyum sağlayabilecek bir işlevsel esnekliğe sahip olması gerektiğini savunan anlayışı benimsemiştir.

Sonradan meslek yaşamlarını ABD'de sürdüren NEUTRA ve SCHINDLER gibi Viyana doğumlu

mimarların ülkeyi terketmesine neden olan I.Dünya Savaşı'yla, yine benzeri bir göçe neden olan II.Dünya Savaşı arasındaki dönemde Avusturya'daki en önemli mimari etkinlik, başta Viyana olmak üzere ülkenin pek çok kentinde yerel yönetime gelen sosyalist belediyelerin gerçekleştirdiği kapsamlı işçi konutu inşaatlarıdır. 1920'de başlayan bu çok kapsamlı konut inşaatı etkinliği içinde 1923-34 arasında üretilen 63.754 konut, iki savaş arasındaki toplam üretimin %70'ini oluşturuyordu. Avusturya'nın içinde bulunduğu koşullar yapı sektöründe endüstrileşmeye olanak vermediğinden geleneksel malzeme ve inşaat teknikleri kullanılmış, yapı türü olarak da kapalı ya da yarı açık, çok katlı bir blok olan *Hof* modeli seçilmiştir. BEHRENS'in tasarladığı 534 daireli Winarsky-Hof (1924-26), Rudolf Perco, Rudolf Frass ve Karl Dorfmeister'in Dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) izler taşıyan tasarımı *Professor Jodl-Hof* (1925-26), Schmid ve Aichinger'in daha popülist yaklaşımını yansıtan *Reismann-Hof* (1924), *Roben-Hof* (1925), *Matteotti-Hof* (1925-27), *Somogyi-Hof* (1927), Hubert Gessner tarafından tasarlanan *Karl Seitz-Hof* (1926) ve arazinin %76'sının yeşil alana ayrıldığı farklı bir yaklaşım olan, Robert Oerley ve Karl Krist'in tasarımı *George Washington-Hof* (1927-30) gibi yapılarla örneklenen bu "işçi kaleleri" gerek yapılaşma koşulları, gerek blokların çoğunun Wagner okulundan mimarlarca tasarlanmış olması nedeniyle Wagner binalarının anıtsallığını taşıyan ve ölçekleri, biçimleri, mimari dilleri ile çevrelerindeki 19.yy yapılarından büyük farklılık gösteren yapılardır. Bu kapsamlı konut üretim sürecinde mimari nitelik olarak ulaşılan en üst düzey ise, Karl Ehn tarafından tasarlanan, 1.382 dairesi, kreşleri, ortak çamaşırhaneleri, kütüphanesi, büroları, dükkânları, sağlık ocağı ve yeşil alanlarıyla *Karl Marx-Hof*'tur (1927). Yapı sade ama etkileyici kütlesi ve mimari dilinin yanı sıra, kent bütünüyle kurduğu başarılı ilişkiyle de dikkati çeker.

Bir ölçüde yapı-çevre ilişkisi sorununun da yön vermesiyle 1932'de, Avusturya Sanatçılar Birliği (WERKBUND), Viyana'da, yerel yönetimin yürüttüğü proje kapsamında inşa edilenlere seçenek oluşturabilecek bir konut çevresini örneklemek amacıyla, daha önce Almanya'da, Stuttgart'da, Alman Werkbund'nun düzenlediği sergiden esinlenerek benzer bir etkinlik düzenlemiş; bu sergiye, aralarında Hoffmann, Loos, HOLZMEISTER, Josef Frank (1885-1967) gibi, dönemin en tanınmış ve üretken mimarlarının da bulunduğu 25 Avusturyalı mimar ile Fransa'dan A.LURÇAT ve Gabriel Guévrékian, Hollanda'dan RIETVELD, ABD'den A.Grünberger ve Viyana doğumlu Neutra ile Almanya'dan HÄRING birer yapıları ile katılmışlardır. Stuttgart'taki *Weissenhofsiedlung* gibi Viyana'daki *Werkbundsiedlung* da, düz çatıları, beyaz duvarları, sade iç mekân düzenlemeleri ile Modern Mimarlık'ın öncü örnekleri arasında sayılan, kendi servis birimleri ve bahçeleriyle birer ailenin kullanımı için tasarlanmış konutlardan oluşan, düşük nüfus ve yapı yoğunluğu ile gerçekten de alternatif bir yaşam çevresini örneklemektedir. Ancak öneri, yerel yönetimin büyük konut projesini uygulamaya koyarak ulaşmayı planladığı ekonomik çözümlerin çok uzağında kalmıştır.

Avusturya'nın 1938'de Hitler'in orduları tarafından işgal edilmesinden önce, 1933'te Loos'un ölümü ve Frank'ın 1934'te yurt dışına göç etmesiyle, Avusturya mimarlığının modern söylemi gittikçe zayıflamış, yerini Avusturya'daki faşist rejimin ve İtalya'daki faşist mimarlığın etkisinde gelişen bir modern gelenekçilik (*Heimatarchitektur*) ile Avusturya topraklarından hiç silinmeyen, O.Wagner'in çizgisindeki Canlandırmacılık'a bırakmıştır. Aynı yıllar, Viyana'nın Avusturya'daki tüm mimari etkinliklerde tek belirleyici olma konumunu kaybettiği dönemdir.

İşgal ve savaş yıllarının en önemli mimari ürünleri, Hitler'in ordularına silah üreten fabrikanın işçileri için inşa edilen konutlar ile, Linz'de inşa edilen *Hermann Göring-Werke*'de ve Güney Tirol'den sürülen İtalyanlar için Salzburg'da inşa edilen yaygın konut kompleksleridir. Ancak, gerek bu yapılarda, gerek II.Dünya Savaşı'nın sonunu izleyen ilk on yılda, 1930'ların önde gelen mimarlarının çoğu ya öldüğü ya da Türkiye'ye giderek yeni kurulmakta olan başkent Ankara'nın prestij yapılarından bazılarını tasarlayan Holzmeister gibi yurt dışına göç ettiği için, çok genç mimarların yerle bir olan kentlerde acil gereksinimleri karşılayabilmek amacıyla hızla tasarlayıp inşa ettikleri yapılarda, özgün bir modern Avusturya mimarlığının izlerini bulmak olanaksızdır. Büyük bir çoğunluğu Holzmeister'in öğrencisi olan ve onun, akılcı yaklaşımla TARİHSELCİLİK'i bağdaştıran mimari öğretisi içinde yetişen bu genç kuşak, çağdaş Avusturya mimarlığının yaratılması sürecinde, neredeyse sıfır noktasındadır. Viyana'daki tarihsel yapıların ve kent düzenlemelerinin restorasyonuna yönelik inşaatın yoğun bir mimarlık etkinliği olarak sürdüğü 1950'lerde belirginleşmeye başlayan mimari eğilimler ise, günümüze kadar birbirinden bağımsız olarak gelişen iki grupta toplanabilir. Bunlardan ilkinin 1950'lerdeki önde gelen temsilcisi, savaş öncesi döneme damgasını vuran Modernizm'in devamı niteliğinde ürünler veren RAINER'dir. 1958'de Viyana'nın kent plancısı olarak belediyede göreve başlayan Rainer, konut inşaatında PREFABRİKASYON'un önemini vurgulamış; gelişim modeli olarak da, tek katlı konutlardan oluşan bahçe-kentleri savunmuştur. Carl Auböck ile birlikte gerçekleştirdiği, *Werkbundsiedlung*'un yakınındaki *Fertighaussiedlung* uygulamasıyla örneklenen bu yaklaşım Viyana belediye yönetimince benimsenmemiş, Rainer 1963'te görevinden ayrılmıştır. İnşaatı 1966'da başlayan Linz yakınlarındaki *Puchenau* yerleşmesinde Viyana'da tamamlayamadığı önerisini yaşama geçirme olanağına kavuşan Rainer, böylelikle, savunduğu yapılaşma modelinin Avusturya'daki ilk örneklerini oluşturmuş; Windbrechtinger ve Ketterer, Sekler, Freyler gibi genç mimarlara yol göstermiştir. Rainer'in mimarlığında, savaş öncesi Avusturya Modernizmi'nin izleri ve İskandinav yapısalcılığından esinlenen bir tutuma bağlı çeşitlilik gözlenmektedir. Yapının barındıracağı işlevin doğru mimari ifadesini bulmasına gösterilen duyarlık yapılarındaki ortak özellik olarak ortaya çıkmaktadır. NERVI ve AALTO gibi yabancı mimarların da davet edildiği sınırlı bir yarışmada Birincilik Ödülü'nü Aalto ile paylaştıktan sonra Viyanalı olduğu için uygulaması Rainer'e verilen *Viyana Belediye Sarayı* (1954-58) bu açılardan önemli bir örnektir.

Rainer'in özellikle ülkenin batı kesimlerinde izleyici bulan söylemi ile eşzamanlı gelişen ikinci eğilim, Wilhelm Holzbauer, Friedrich Kurrent ve Johannes Spalt tarafından kurulan Çalışma Grubu 4'ün (*Arbeitsgruppe 4*) çalışmalarında belirginleşir. Mimarlık eğitimlerini 1940'larda ve 1950'lerde tamamlayan bu genç mimarlar, kuşaklarına özgü eleştirel yaklaşımla, mevcut herhangi bir söylemin izleyicisi olmak yerine, bağımsız, uluslararası gelişmelerle ilişki içinde, ama Avusturya'ya özgü yeni bir mimarlık söylemi geliştirmeyi amaçlamıştır. Bu özellikler, 1950'lerde, Avusturya mimarlığının yeniden canlanmakta olduğunu tüm dünyaya gösteren bir önceki kuşağın tutumuyla, Karl Schwanzer'in 1958 Brüksel Dünya Sergisi'nde *Avusturya Pavyonu* ola-

rak tasarladığı, sonradan Viyana'da *20.yy Müzesi* (1960-62) işleviyle yeniden inşa edilen yapısı ve Holzmeister'in Salzburg'daki ünlü *Festival Binası*'nda (*Festspielhaus*; 1926-38) örneklenen gelenekçi ve canlandırmacı çizgiyle çelişir niteliktedir. Çalışma Grubu 4'ün ilkelerine bağlı yeni kuşak, Avusturya'daki modern hareketin tarihsel gelişimini araştırmış, Karl Kraus ve Ludwig Wittgenstein'ı yeniden keşfetmiş ve Modernizm'in öncülerini neredeyse kahraman ilan etmiştir. Grubun, MİMAR'ın ve mimarlığın toplum içindeki rolünün ahlaki boyutuna getirdiği vurgu, yazılarını kendisine ana metin olarak aldığı Loos'un tavrıyla aynı çizgidedir. Güncel sorunlar ve koşullar karşısında daima uzlaşmacı mimarlığın karşısında bir tavır sergileyen Çalışma Grubu 4'ün bu yaklaşımı, çağdaşları Avusturyalı mimarların büyük desteğini görmüş, grubun gerek projeleri gerek yayınları yeni ve yaygın bir tartışma başlatmıştır. Bu başarıda, Viyana'da açtığı yaz seminerleriyle, ussal yöntemlere, incelmişliğe ve denetime inancı yeniden güçlendiren WACHSMANN'ın öğretisinin katkısı da büyüktür. Holzbauer, Kurrent ve Spalt'ın birlikte çalıştıkları dönemin ürünleri arasında bulunan Salzburg, Parscha'daki kilise (1953-56), yine Salzburg'daki *St.Josef Okulu* (1961-64), Viyana yakınlarında Steiermark'ta, Kapfenberg'deki halkevi yapılarının yanı sıra, Wachsmann'ın öğretisini benimseyen mimarlardan Johann Gsteu'un Viyana'daki *Baumgärtner Spitz Tapınağı* (1960-65), Hohenems Vorarlberg'deki kilise yapısı (1965-74) ve Viyana'da Aderklaaerstrasse'deki konutları (1973-78), Tirollü mimar Josef Lackner'in Innsbruck yakınlarındaki *Neu-Arzl Kilisesi* (1958-60), Tirol'daki *Völs Kilisesi* (1965-67) ve Innsbruck'daki *Ursulines Okulu ve Yatılı Okulu* (1971-79) ile Gerhard Garstenauer, Hans Puchhammer, Günther Wawrik ve Ottokar Uhl'un bazı tasarımlarında gözlenen ussal, olgucu ve yapısal mimari perspektif, bir yönüyle yüzyıl başı Avusturya modernizminin, özellikle de O.Wagner'in tarih ve ilerleme yorumunu da içeren değerler dizgesinin devamlılığını sağlarken, bir yandan da Wachsmann'ın öğretisi ile çakışmaktadır. Ancak, II.Dünya Savaşı'nın bitiminden 1960'ların sonuna kadar Avusturya'da endüstriyel üretimin ve teknoloji düzeyinin oldukça geri bir durumda bulunması, Wachsmann'ın düşlediği mimarlığın tam olarak yaşama geçirilmesine engel olmuştur. 1960'ların Wachsmann'la başlayan "teknoloji mimarlığı" özlemleri, ünlü yayın *Irnonismus*'ta karikatürcü olarak da ünlenen Gustav Peichl'ın Avusturya radyo kurumu ORF için Linz, Salzburg, Innsbruck ve Dornbrin'de gerçekleştirdiği bir dizi bölgesel yayın stüdyosu (1968-73) ve Berlin-Tegel'deki *Fosfat İmba Tesisi* (1979-88) gibi yapılarında somutlaşır. 1980'lerin HIGH-TECH (İleri Teknoloji) mimarlığından farklı olarak, bir ileri teknoloji gösterisi olarak değil, teknolojinin estetik simgeleri olarak tasarlanan bu yapılar, teknolojik gelişim konusunda günümüzde geçerliliği tartışmaya açık bir iyimserliği yansıtırlar. Aslında "teknoloji ütopyası" olarak adlandırılabilecek bu eğilim, mimarlığın alanını genişletmekle birlikte, 1960'ların canlı ve üretken mimarlık ortamında bazı dikkate değer yapılarla kendisini henüz tanımlamaya başlayan Viyana kökenli genç Avusturya mimarlığının söylemini yeniden karıştırmıştır. Viyana'nın yorumlanarak devam eden mimari geleneklerinin dışında, uluslararası eğilimler koşutunda ürünler veren ve Viyana'daki *Çocuklar İçin Kent* (1969-74) ile *Zwettl Hastanesi* (1970-79) gibi tasarımlarında bina gereksinimlerini sosyolojik ve antropolojik yaklaşımlarla yorumlayan Anton Achweighhofer gibi az sayıda mimarın dışında, Viyana'daki tasarımcılar mimarlığı hâlâ bir sanat olarak görmektedir.

Aynı dönemlerde, ülkenin Graz, Linz gibi ekonomik bakımdan daha dinamik ve uluslararası etkilere daha açık bölgelerinde, özellikle İsviçre ve Almanya gibi komşu ülkelerin çağdaş mimarlığının etkileriyle biçimlenen hacimli bir mimari üretim gerçekleşmiştir. Viyana ise çok yönlü kuramsal tartışmaların yoğun bir biçimde sürdüğü, ancak uygulamaların sayıca az tutulduğu bir merkez konumunda kalmıştır. Viyana'daki mimari üretimin hacimce azlığı, bir yandan mimarların ulaştıkları kuramsal düzeyi yapılarla somutlaştırma olanağını kısıtlarken, piyasa baskıları olmaksızın uygulanan tasarımların da belli bir mimari düşüncenin ifadesi olma özelliğini korumasına olanak sağlamıştır. Viyana'nın bu özelliği dikkate alındığında, HOLLEIN'ın Walter Pichler ile Viyana'daki St.Stephan Galerisi'nde 1963'te açtığı sergide gündeme getirdiği, "Her şey mimarlıktır" yaklaşımı ile birlikte, işlevsel modern mimarlığın (→İŞLEVSELCİLİK) eleştirisinin yoğun bir biçimde başlaması şaşırtıcı değildir. Hollein, kentteki iki Schullin kuyumcu dükkânı tasarımı (1972-74 ve 1981-82), aralarında *Mönchengladbach Belediye Müzesi* (1972-82) ve *Frankfurt Modern Sanatlar Müzesi* de (1982-91) bulunan müze ve galeri tasarımlarının yanı sıra 1991'de tamamlanan Viyana Stephansplatz'daki *Haas-Haus* yapısı ile 1990'ların en önemli mimarlarındandır. Hollein ve Pichler'in sergisi, 1960'ların sonunda ortaya çıkan Haus-Rucker-Co., Zünd-Up ile 1968'de Michael Helzer, Wolf D.Prix ve Helmut Swiczinsky tarafından kurulan Coop Himmelblau gibi grupların da katıldığı Modernizm sonrası eleştirel sürecin başlangıcının bir ifadesidir. Erken dönem çalışmalarında İngiliz ARCHIGRAM grubundan, uzaya yolculuk ve çevre koşulları gibi konulardan etkilenen Coop Himmelblau, görsel-işitsel bilgi aktarımını dokunma ve koku alma gibi duyuları da kapsayacak biçimde genişleterek televizyonun soğuk ortamını daha "sıcak" hale getirmeyi amaçlayan bir başlık ve giysiden oluşan *Beyaz Kostüm* (1969) ve *Bulut* (1968-70) gibi projelerle dikkati çekmiştir. 1988'de, P.JOHNSON'ın, New York Modern Sanatlar Müzesi'nde açtığı "Dekonstrüktivist Mimarlık" başlıklı sergiye seçilen yedi mimardan biri olan Coop Himmelblau grubu, bu sergiden sonra, kendisi böyle bir tanımlamayı benimsemediği halde, Dekonstrüktivist (→DEKONSTRÜKTİVİZM) olarak anılmıştır. En ünlü tasarımları arasında Carinthia'daki *Funder Fabrikası* 3 (1988-89), Viyana'da bir yapının çatı düzenlemesi (1983-88), hâlâ tartışılan Viyana *Ronacher Tiyatosu* yenileme projesi bulunan Coop Himmelblau, 1990'larda, Hollein ve Peichl'la birlikte Avusturya mimarlığının dünyaca ünlü adlarındandır.

0008, 0392, 0623, 1244, 1379, 1398, 1490, 1810, 2260, 2435, 2459, 2512, 2515, 3091, 3153, 3287, 3462, 3629.

Z.Aktüre

Resim ve Heykel:

Tarihöncesi dönemlerden (→PREHİSTORYA) günümüze kalan en eski plastik örnek, Üst Paleolitik Çağ'a ait *Willendorf Venüsü* (Doğa Tarihi Müz., Viyana) olarak bilinen çıplak kadın heykelciğidir. Ülkenin doğusunda, Tuna bölgesinde, Kuzey ve Batı Avusturya'da ele geçen Neolitik çanak-çömlek MÖ 3000'e uzanan kültürlerin varlığına tanıklık etmektedir. İlk Demir Çağı'nda (MÖ 750-400), adını bir Avusturya köyünden alan Hallstatt kültürü, Avrupa PROTOHİSTORYA'sının en zengin mezar kültürünü temsil etmektedir. Bu dönemin insan ve hayvan HEYKELCİK'leri biçimsel yalınlıklarıyla dikkati çeker. Roma döneminde Noricum eyaleti heykel sanatı, Arkaik ve Klasik Yunan modellerinden esinlenmiştir. *Virunum Heykelciliği* bir okul

oluşturabilecek özellikler gösterir. Ortaçağ başlarında, KAROLENJ Rönesansı içinde değerlendirilen *Kremsmünster Millenarius Codex*'i (8.yy sonu) ve *Salzburg Codex*'i gibi el yazmaları ve minyatürler İrlanda kaynaklı olup ilk Hıristiyan minyatür örneklerini oluşturur (→KİTAP BEZEME). 11.yy'ın ikinci yarısından sonra minyatürlerde Orta BİZANS etkileri görülür. Bizans etkisine Salzburg *Nonnberg Manastırı* koro yerindeki fresklerde (12.yy), Pürgg *St.Johann Şapeli* duvar resimlerinde de rastlanmaktadır. Heykel sanatı mimarlıkla sıkı ilişki içindedir. Salzburg *St.Peter* ve *Fransisken Kiliseleri*'nin, Viyana *St.Stephan*'ın kapılarında yer alan heykeller, bu yörenin ve dönemin tipik taş işçiliği örnekleridir. 12.yy'a uzanan ahşap heykellerin tümü dinsel konuları işler.

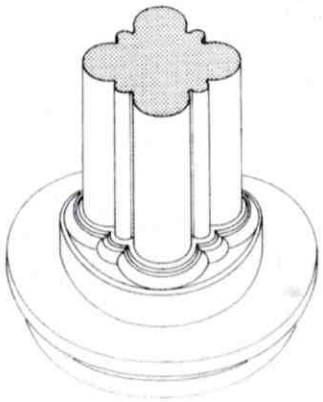
14.yy'da Gotik üslup içinde incelenen, minyatür, DUVAR RESMİ, VİTRAY ve altar panolarında Fransız ve İtalyan resminin (→FRANSA; İTALYA) etkileri görülmektedir. Aşağı Avusturya manastırlarında üretilen el yazmaları ve minyatürler, 14.yy'ın ikinci yarısında Viyana'da gerçekleştirilen vitraylar, Stein *Göttweig Şapeli*'nin duvar resimleri bu dönemin örnekleridir. 1400'lerde resim sanatında izlenen, Bohemya kaynaklı "gerçekçi üslup" Viyana, Güney Tirol ve Salzburg'da gelişmiştir. Hans von Tübingen, Konrad Laib (etk.1431-48) ve Thomas von Villach bu üslubun temsilcileridir. 16.yy'ın başında Rönesans etkileri görülmeye başlar. Bu dönemde Avusturyalı sanatçılar TUNA OKULU'nun bir bölümünü oluşturmuşlardır. Jörg Breu (1480-1537) ve Wolfgang Huber (1490-1553) gibi sanatçıların oluşturduğu bu okulun en önemli merkezi Regensburg'dur. Gotik heykel sanatı, 14.yy'da dinsel yapıların girişlerinde, alınlıklarda ve sütunlarda yer alan figür gruplarında kendini belli eder. Viyana *Minorit Kilisesi* girişindeki figürler bu üslubun örnekleridir. Taş MADONNA heykellerinin yanı sıra ahşap haçlar ilgi çekicidir. Peter Parler (1330-99), Hans Multscher (yks.1400-67) ve Michael Pacher (etk.1465-98) dönemin ünlü sanatçılarıdır. 16.yy'da ifadeci heykellerin yanı sıra, *Zwettl Altarı*'nda (Adamstal) ya da Anton Pilgram'ın (yks.1460-yks.1515) Viyana *St.Stephan*'daki kürsüde tasarladığı gibi Rönesans etkilerine de rastlanır.

Rönesans ve Erken Barok dönemlerinde, resim sanatı çoğunlukla yabancı sanatçılar eliyle gelişmiştir. Viyana saray çevrelerinde Jakob Seisenegger (?-1586), Franz Leuyx, Tobias Pock, Salzburg'da Floransalı Arsenio Mascagni (1550-1636) gibi sanatçılar etkindir. Avusturyalı Barok ressamlar arasında en ünlüsü İtalyan kökenli Andrea Pozzo'dur (1642-1709). J.Michael Rottmayr, Martin Altomonte (1657-1745), Daniel Gran (1694-1757) ve Paul Troger (1698-1762) onu izler. Tüm bu 18.yy sanatçıları, kilise ve sarayların duvar ve tavanlarına yaptıkları, derin perspektifli (→QUADRATURA), tarihsel ve mitolojik konulu resimlerle ün kazanmışlardır. MANZARA ve PORTRE Barok dönem sanatçılarının ilgilendikleri alanlardır. J.Christian Brand (1722-95) manzara, Johann Kupezky (1667-1740) portre dalında ürün vermiştir. 18.yy'ın sonuna doğru ortaya çıkan YENİ-KLASİKÇİLİK akımının en önemli temsilcisi Josef Schöpf'tür (1745-1822).

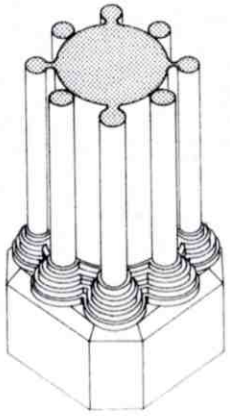
16.yy'da heykel sanatı özellikle mezar heykellerinde kendini göstermiştir. Innsbruck'taki *I.* ve *III.Maximilian Mezarı* kabartmaları önemli örneklerdir. 17.yy'da Salzburg, Barok heykelin merkezi olmuştur. Dönemin ünlü ustalarından Hans Waldburger 1614'te bu merkezde çalışmıştır. Barok anlayışın yanı sıra, Salzkammergut ve Inn yörelerinde geleneksel Gotik anlayış da sürmüştür. 18.yy'da bahçe ve saraylarda yer alan heykellerin çoğu İtalyanlar ve Fransızlar tarafından gerçekleştirilmiştir. Dönemin başlıca Avusturyalı heykel sanatçısı Georg Raphael Donner'dir (1693-1741). Yukarı Avusturya'da, Meinrad Guggenbichler (1649-1723) Barok biçimleri ahşaba uygulamıştır. *S.Germaner*

19. ve 20.yy: 19.yy'ın ortalarında Avusturya, Germen eyaletlerinden ayrılmış, İtalya'daki eyaletlerini kaybetmiş ve kendi içinde bir bütünlüğe ulaşma yoluna girmiştir. 18.yy'da mimarlıkta ve sanatta baş gösteren Yeni-Klasikçilik, 19.yy'da da bir süre etkisini sürdürmüş, Friedrich Heinrich Füger (1751-1818) bu eğilimin en önemli temsilcisi olmuştur. Bu dönemde portreciler arasında Johann Baptist Lampi (1775-1837) ve Josef Grassi (yks.1758-1838), manzaracılar arasındaysa Karl Schütz (1745-1800) ve Johann Ziegler sayılabilir. Bağımsız bir ülke olma yolunda olmasına karşın yüzyılın ikinci yarısında da Avusturya, Almanya'da gelişen sanat akımlarına koşut eğilimlere sahne olmuştur. FRESK ustası Josef Führich (1800-76) NAZARENLER'in, Moritz von Schwind'se (1804-71) ROMANTİZM'in temsilcilerindendir. Josef Anton Koch (1768-1839), Friedrich Loos (1797-1890), Adalbert Stifter (1805-85) ve Rudolf von Alt (1812-1905) gibi manzara sanatçıları, Romantizm'in etkileriyle yeniden Avusturya doğasına ilgi duymuşlardır. Georg Ferdinand Waldmüller (1793-1865) BIEDERMEIER geleneğini; Peter Fendi (1798-1842), Josef Danhauser (1805-45), Karl Schindler (1821-42) TÜR RESMİ'ni; Friedrich Amerling'se (1803-37) portre resmini sürdürmüşlerdir. Yine bu dönemde, Carl Rahl (1812-65), Hans Canon (1829-85) ve Hans Makart (1840-84) gibi sanatçılar arasında, resmî yapıları süsleyen anıtsal, tarihsel ve alegorik yapıtlar yaygınlaşmış; ayrıca Fransız İzlenimcileri'nin (→İZLENİMCİLİK) etkisinde August von Pettenkofen (1822-89), Emil Jakob Schindler (1842-92) ve Karl Schuch'tan (1846-1903) oluşan bir manzara okulu gelişmiştir.

Yüzyılın sonuna doğru, eklektik sanat anlayışına karşı, çağdaş akımları destekleyebilmek amacıyla, 1897'de KLİMT tarafından Viyana'da Sezession kurulmuştur. Avusturya sanat tarihi içinde en önemli olay olarak nitelendirilen Sezession, etkisini I.Dünya Savaşı'ndan sonra yitirmeye başlamış, ancak etkinliklerini uzun yıllar sürdürmeyi başarmıştır. Koloman Moser'in de (1868-1918) katıldığı grup SCHIELE ve KOKOSCHKA'nın sanatı üzerinde etkili olmuştur. 1899'da kurulan HAGEN BİRLİĞİ, akademinin tutuculuğuyla Sezession'un köktenciliği arasında, ılımlı bir tavırla, ülkenin sanat beğenisini daha AVANT-GARDE eğilimlere yönlendirmek amacını gütmüş ve etkinliğini I.Dünya Savaşı'nın başlamasına değin sürdürmüştür. İki dünya savaşı arasında ülkede yeni ve ilerici bir sanat arayışı olmuşsa da bir sonuca ulaşamamıştır. Albin Egger-Lienz (1868-1926), Anton Kolig (1886-1950), Albert Paris Gütersloh (1887-?), Anton Faistauer (1887-1930), Franz Wiegele (1887-1944), Wilhelm Thöny (1888-1949), Robin Christian Andersen (1890-1969) ve Herbert Boeckl (1894-1966) bu dönemde yapıtlar vermişlerdir. II.Dünya Savaşı sırasında sanat ortamında izlenen durgunluk 1945'te genç kuşak sanatçıların atılımlarıyla sona ermiş, Avusturya sanatında FANTASTİK GERÇEKÇİLİK ve SOYUT SANAT güç kazanmaya başlamıştır. Savaş sonrası Avusturya'yla özdeşleştirilen Fantastik Gerçekçilik, çoğu Gütersloh'un öğrencisi olan Rudolf Hausner (d.1914), Wolfgang Hutter (d.1928), Anton Lehmden (d.1929), Erich Brauer (d.1929) ve Ernst Fuchs (d.1930) tarafından gerçekleştirilmiştir. HUNDERTWASSER, önce SERBEST BİÇİMLİ SANAT doğrultusunda çalışmış, sonra Dışavurumculuk'a yönelmiştir. Grafik alanında KUBİN, fantastik öğeler taşıyan yapıtlarıyla ulusla-



Birleşik ayak.



Deste sütun.

rarası ün yapmıştır. Soyutlamaya yönelen sanatçılarsa Johann Fruhmann (d.1928), Arnulf Rainer (d.1929), Josef Mikl (d.1929), Wolfgang Hollegha (d.1929) ve Markus Prachensky'dir (d.1932).

Heykelde 19.yy'da Yeni-Klasik üslubun temsilcileri, Schönbrunn Parkı heykelleriyle Christian F.Wilhelm Beyer (1725-1806) ve Viyana Pallavicini Sarayı KARYATİD'leriyle Franz Zauner (1746-1822) olmuştur. Barok geleneği sürdüren Balthasar Moll (1717-85) ve Johann Baptist Hagenauer de (1732-1810) bir süre sonra bu eğilimi benimsemişlerdir. Yüzyılın ikinci yarısından sonra, heykel salt bir bezeme öğesi olmaya başlamış, ancak Anton Fernkorn (1813-78) ve Kaspar Zumbush (1830-1915) serbest heykel geleneğini sürdürmüşlerdir. 20.yy'da, I.Dünya Savaşı'na değin Avusturya'da heykel alanında önemli bir atılım olmamış, ancak savaş sonrası, kendisine MICHELANGELO ve RODIN'i örnek alan Anton Hanak (1873-1934), soyutlamaya yönelmiş, bloğu anımsatan Dışavurumcu bir heykel anlayışı geliştirmiştir. Öğrencilerinden WOTRUBA'ysa Hanak'ın soyutlama yaklaşımını temel alarak insan figürünü sağlam, blokumsu strüktürlere indirgemiş ve Avusturya'da soyut heykel alanında yeni bir okulun başlangıcı olmuştur. Heinz Leinfellner (d.1911), Andreas Urteil (1913-63), Otto Eder (d.1924), Wander Bertoni (d.1925) ve Alfred Hrdlicka da (d.1928) bu okulun temsilcileri olmuşlardır. Soyut metal heykeller yapan Josef Pillhofer'la (d.1921) Joannis Avramidis (d.1922) ve Karl Prantl (d.1924) gibi sanatçılarsa bu grubun dışında değerlendirilmiştir. *Z.Rona*

El Sanatları:

Bölgede el sanatlarının geçmişi tarihöncesi dönemlere değin uzanır. Neolitik Çağ'a ait ÇANAK-ÇÖMLEK buluntuları, Tunç Çağı'na ait metal nesneler ve Demir Çağı'na tarihlenen Hallstatt kültürü ürünleri bölgede ele geçen en eski örneklerdir. Ortaçağda kuyumculuk ve özellikle altın işçiliğinin önem kazandığı görülür. Gotik dönemde Viyana kuyumculuk merkezi olmuş, MİNE ve gümüş işçiliği gelişmiştir. Innsbruck, dövme DEMİR sanatının önem kazandığı ve silah yapımında ün yapmış bir kenttir. 15.yy'da, kilise içinde yer alan ahşap eşya (→LİTURJİ), oyma ve bezemesiyle üstün nitelik gösterir. 17.yy'da, Tirol bölgesinde CAM işçiliği ve SERAMİK önem kazanmıştır. 18.yy'da Viyana, MOBİLYA yapımındaki başarısıyla ilgi çeker.
1062, 1220, 2720. *S.Germaner*

AYAK

İng.*pier*, Fr.*pilier*, Alm.*Pfeiler*.

"Paye" de denir. Düşey yükleri taşımak üzere örülerek meydana getirilen iri, düşey yapı elemanı. Genellikle TONOZ, KUBBE gibi örtü elemanlarından ya da KEMER'lerden gelen yükleri serbest ya da duvara bitişik biçimde tek noktada toplayarak taşır. Ayrıca, KÖPRÜ, ZAFER TAKI gibi yapıların düşey taşıyıcıları da boyutlarının büyüklüğü nedeniyle ayak olarak adlandırılmaktadır.

Ahşap DİKME'lerin taklidi olarak yapılan ilk, dört köşe kâgir ayaklara Antik MISIR mimarlığında rastlanır. 3.Krallık Dönemi'nde (MÖ 1570-935) çok köşeli biçimlendirilen ayak, giderek tam daire kesitli yapılmaya başlamış ve SÜTUN olarak adlandırılmıştır. ROMA mimarlığında Roma'daki *Maxentius Bazilikası*, *Colosseum* (69-82) ve Nîmes'deki *Amfitiyatro* gibi yapılarda, büyük tonoz ve kemerlerden gelen yükler genellikle "T" biçimindeki dev ayaklara taşıtılmıştır. İki pencere ya da kemer boşluğu arasında kalan duvar parçasının gittikçe daralarak oturduğu ayak, noktasallaşarak yoğunlaşan düşey yükleri taşıdığı için önemi artan bir eleman olmuştur. BAZİLİKA'larda NEF ve yan nef oluşumunda sınırlayıcı eleman görevini üstlenmiş, ROMANESK mimarlıkta duvarın bir parçası olmaktan kurtulup, iç mekân yüksekliğince kesintisiz uzanan serbest bir öğe durumuna gelmiştir. Fransa'nın Pireneler bölgesindeki *St.-Martin-du-Canigou Manastır Kilisesi* (1007-26) ve Hildesheim'daki *St.Michael Kilisesi* (1010-33) gibi yapılarda kemer biçimlerinin uzantısı olarak haçvari ya da "T" biçimli "birleşik ayak", o güne kadar kullanılan klasik sütunların yerini almıştır. GOTİK mimarlıkla birlikte daha da önem kazanan kaburgalı tonozlardan kaynaklanan karmaşık biçimlere bürünen ayaklar "deste sütun" olarak adlandırılmıştır. Troyes'teki *St.Urbain Kilisesi*'nde (13.yy) kullanılan bu tür ayaklar 15. ve 16.yy'da Paris'teki *St.-Gervais Kilisesi* gibi Fransız ve öteki İngiliz Gotik örneklerde zeminden tavana kadar uzanan düşey çizgilerle biçimlendirilen ayaklar başlıksız tasarlanmıştır.

İSLAM mimarlığında ilk kez Şam'daki *Emeviye Camisi*'nde (705-715; →EMEVİ) uygulanan "çok ayaklı" plan şemasında (→CAMİ), ahşap çatı çok sayıda kâgir ayakla taşınmıştır. 11.yy'da KARAHANLI döneminde (840-1211) cami mimarisine örtü öğesi olarak kubbenin girmesiyle ayak kullanımı da yaygınlaşmıştır. OSMANLI mimarlığında, eşit boyutlu çok sayıda kubbenin örttüğü *Bursa Ulucamisi* (1399) ve Edirne *Eski Cami* (1403-14) gibi çok üniteli örneklerde kubbeler çok sayıda ayakla taşınmaktadır. Edirne *Üç Şerefeli Cami*'de (1438-47) mihrap önündeki kubbe belirginleşerek altı büyük ayağa oturmuş; İstanbul'da merkezî plan şemasının uygulandığı *Şehzade Camisi* (1548), *Süleymaniye Camisi* (1557), *Sultan Ahmed Camisi* (1617), Edirne *Selimiye Camisi* (1575) vbg anıtsal yapılarda, kubbe yüklerini taşımak üzere "filayağı" ya da "pilpaye" olarak adlandırılan çok büyük boyutlu ayaklar kullanılmıştır. *E.Erenler*

AYAKLIK = **KAİDE**

AYAN, Aydın (1953, Trabzon)

Türk ressam.

Toplumsal konulara ağırlık verdiği FİGÜRATİF resimleriyle tanınır.

1972-77 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (İDGSA, b.MSÜ) Yüksek Resim Bölümü'nde Sabri BERKEL, Bedri Rahmi EYUBOĞLU ve Neşet GÜNAL atölyelerinde öğrenim görmüş, ayrıca Gravür Atölyesi'nden de sertifika almıştır. 1979'da İDGSA Resim Bölümü'ne asistan olarak atanan sanatçı, 1983'te yeterlik çalışmasını tamamlamıştır. 1986-87'de İngiliz Kültür'ün bir bursuyla Londra Üniversitesi Goldsmiths College'da kuramsal çalışmalar yapmış; 1987'nin sonunda Londra Harringey Sanat Konseyi'nin sipariş ettiği 95m²'lik mozaik panoyu iki arkadaşıyla birlikte tamamlamıştır. Ayan, meslek yaşamının ilk yıllarında, iki önemli kaynaktan etkilenmiştir. Bunlardan biri dönemin toplumsal olaylarıdır. Ayan bu bağlamda *Patron* (1978), *Elektrik İşkencesi* (1978), *Piyonların Piyonları* (1978) ve *İnsanın İnsana Ettiğidir* (1983) adlı yapıtlarını gerçekleştirmiştir. İkinci esin kaynağı, atölyesinde öğrenim gördüğü Neşet Günal'ın TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK eğilimi içindeki yapıtlarıdır. Ayan'ın bu doğrultuda ürettiği en önemli yapıtları *Kuşyemi Satıcısı* (1983) ve *Yolun Sonu*'dur (1984). Sanatçı sağlam desen anlayışıyla bir süre sonra bu etkilerden arınarak özgün anlatımına ulaşmıştır. Sanatçı bu gelişim içinde toplumsal kaygıları gene FİGÜRATİF bir anlatımla ele almaya devam etmekle birlikte bu kez resimlerinin içeriği simgelerle çoğalıp zenginleşmiştir. Ayan'ın bu tuvallerinde en küçük nesnelerin bile kompozisyo-

na düşünülerek katıldığı ve çoğalan bir öykünün parçası olduğu gözlemlenir. *Az Gelişmişlik, Bir Memleketin Simgesel Portresi, Ekmek Beklerken* ve *Dün, Bugün, Yarın* gibi adlar taşıyan bu resimlerin içeriği adlarında yansımaktadır. Yaşlı ve kurumuş ağaç, bu ağacın çevresinde çember oluşturarak çaresizliklerinin kısır döngüsünü simgeleyen yaşlı ve yoksul kadınlar, bir anda bir umudu filizleyen küçük erkek çocuk, zehirli dumanlar saçan fabrika bacalarından oluşan orman görünümü önünde kurumuş ağaç ve felaket simgesi kara karga, yaşamın sonunun kesin göstergeleri mezar taşları, unutulmuşluğun ve hırsın izleri, Ayan'ın bu dönem resimlerinin temel konularıdır.

Ayan, 1980'lerin sonundan başlayarak yeni arayışlara yönelmiş; bu kez Türkiye'nin ve dünyanın değişen politik gündeminin etkilerini yansıtmıştır. Buna bağlı olarak edebiyattan müziğe ve resime kadar her alanda, toplumsal içeriklerin yalın ve çıplak gerçekleriyle yansıtılması; olayları güncellikten kurtarak sanatı kalıcığıyla yarına taşır. Bu aşamada Aydın Ayan "çoğalgan yanılsamalar"da yeni yanılsamalar bulmaya başlar. Ayan'ın resimleri her evresinde toplumsal içerikli, öyküsel, hatta simgeseldir. Ancak sanatçı 1980'lerden başlayarak salt renk ve teknik oyunlardan yararlanmış; görsel etkiyi canlı tutan ve çekici kılan bu renk oyunlarını ışık oyunlarıyla zenginleştirmiştir. Zamanın akışı içinde gelişen hüzün, ego ve ukalalık gibi duyguları; varlığını hep koruyan güzellik kavramlarını yeni bir yorumla resimlemiştir. 1989'da gerçekleştirdiği *Mavili Antik Baş, Kırmızılı Antik Baş, Aynalı Antik Baş, Egonun Yansıması* ile *İzlenen* (1990) ve *Çoğul Yanılsama* (1992) sanatçının bu yeni anlatımının örnekleridir.

K.Giray

AYAS (?-1486)
Osmanlı mimar.
15.yy OSMANLI mimarlığının, özellikle Fatih Sultan Mehmed dönemi (1451-81) yapı eylemlerinin mimarlarındandır.

Baba adı Abdullah olan Ayas, büyük olasılıkla yine aynı dönemin ünlü mimarlarından ATİK SİNAN'la birlikte İstanbul'da *Fatih Külliyesi*'nin (1463-71) yapımında görev almıştır. Fatih döneminin tümünde ve II.Bayezid döneminin (1481-1512) başlarında İstanbul'daki yoğun mimarlık etkinliğine katılan Ayas'ın hangi yapılarda görev aldığı kesin olarak bilinmemektedir. Ancak günümüze ulaşan ve 1486'da (H.892) öldüğünü belirleyen mezartaşı yazıtında kendisinden "üstâd" olarak söz edildiğine göre, yaşadığı yıllarda mesleğinde yetkin bir kişi olduğu anlaşılmaktadır. Yapıtlarının adlarının kesin bilinmemesine karşın, kendisinin yaptırdığı ve 1475 (H.879) tarihli vakfiyesinde mal varlığını bağladığı iki cami ve bir okul bilinmektedir. Bu camilerden Afyonkarahisar'da olanı saptanamayan bir tarihte; İstanbul Şehzadebaşı'nda *Mimar Ayas Mescidi* ve *Mimar Ayas Mektebi* olarak tanınan yapılarıysa 1957'de ortadan kaldırılmıştır. Yol açmak amacıyla yapılan aynı yıkımdan Mimar Ayas'ın cami yakınında bulunan mezarı da kurtulamamıştır.
2304, 2577, 3171.

Z.Sönmez

AYAZ, Mustafa (1938, Çaykara, Trabzon)
Türk ressam.
Lekeci bir soyutlamadan FİGÜRATİF resme yönelen Ayaz, sanat eğitimini 1960-63 arasında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü (b.GÜ, Gazi Eğitim Fak.) Resim-İş Bölümü'nde Adnan TURANİ'nin yanında yapmış, üç yıllık resim öğretmenliğinin ardından, 1966'da mezun olduğu okula asistan olarak girmiştir. Ayaz, öğrencilik yıllarında ve hemen sonrasında kalın boya hamuruyla taşist eğilimli (→TAŞİZM) resimler yapmış, 1970-75 arasında kaligrafik bir anlatıma (→KALİGRAFİ) yönelmiş, 1975'ten sonraysa geliştirdiği bu çizgi ağırlıklı üslupla, özellikle çıplak kadınları belli bir duyumsallıkla ele aldığı tek ya da çok figürlü kompozisyonlar yapmıştır. *Yabancı Kadın* (1978) ya da *Ben ve Modelim* (1980) gibi resimlerinde renkçi bir anlatımla birlikte uyguladığı bu çizgisel üslubu 1990'ların başında da sürdürmüştür. Ayaz'ın kompozisyonlarının temel özelliği renk, desen ve ritimdir. Sanatçı, 1985-87 arasında HÜ Güzel Sanatlar Fakültesi'nde, ardından da kısa bir süre Bilkent Üniversitesi'nde dersler vermiş, Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nde 1980 ve 1983'te, DYO Ödüllü Resim yarışmalarında da 1975 ve 1977'de Başarı ödülleri almıştır.

Z.Rona

AYAZMA (Gr.*hagiasma:* kutsal'dan)
1. Hz.İsa'nın vaftizinin anısına adanan su kaynağı ve yanında ya da üstünde yapılmış olan yapı. Aziz veya azize adlarıyla anılan ayazmaların kutsal günleri vardır. Ortodokslar'a göre ayazma suyu iyileştirici bir özelliğe sahiptir. Günümüzde şifa bulmak için Müslümanlar da ayazmaları ziyaret eder, adak adarlar. Aziz ve azize İKONA'ları önünde mum yakmak da gelenektir. İstanbul'da *Balıklı Kilisesi Ayazması, Blakherna Ayazması* gibi BİZANS döneminden kalma ayazmalar bulunmaktadır. Bazılarının çevrelerindeki kiliseler yıkılmıştır.
2. Bizanslılar'da, kuşatma sırasında kentlerin su sorununu çözmek için yapılmış, yeraltı kaynaklarına künklerle bağlı su deposu.

AYCOCK, Alice → **YERYÜZÜ SANATI**

AYÇA
1. Genellikle CAMİ kubbeleri, MİNARE ve bayrak direklerinin tepesine yerleştirilen yarım ay biçimindeki süs.
Çizim → MİNARE
2. HALE.

AYDIN
Ege Bölgesi'nde yer alan Aydın, MÖ 13.yy'da Batı Anadolu kıyılarına yayılan Thraklar'ın Antheia üstüne kurdukları Tralleis kentidir. Bu kent MÖ 26'da bir deprem sonucu yıkılmış, kentin onarımında büyük yardımı olan Augustus'tan ötürü bir süre "Caesareia" olarak da adlandırılmıştır. Selçuklu döneminde adı "Aydın Güzelhisarı" olarak geçen kent, Osmanlı dönemindeyse "Nefs-i Kaza-i Güzelhisar der Liva-i Aydın" olarak adlandırılmış, Aydın eyaletinin merkezi olduğu 19.yy'dan günümüze değin adı Aydın olarak gelmiştir.

Yöredeki ilk yerleşim Kalkolitik Çağ'a (→PREHİSTORYA) değin uzanır. Anadolu'daki HİTİT egemenliği süresince de yörede bu imparatorluğa bağımlı kavimlerin yaşadığı sanılmaktadır. MÖ 12.yy Hitit İmparatorluğu'nun yıkılması ve Dor akınları sonucunda Anadolu'ya gelen Karialılar (MÖ 12.yy) ve Phrygler (Frigler; MÖ 8.yy) yörede egemen olmuşlardır. Karialılar (→KARİA), Aphrodisias ve Kindya (→BARGLİA) kentlerini kurmuş, Alabanda ve Ahinde'yi onarmışlar, Phrygler'se (→PHRYGİA) Nysa ve Magnesia kentlerini kurmuş, Tralleis'i onarmışlardır. MÖ 7.yy'dan başlayarak Anadolu'nun Ege kıyılarında gelişen İon uygarlığı (→İONİA) süresince yörede kurulan Miletos, Didyma ve Priene gibi kentler çağın uygarlık merkezi olmuş; Thales, Anaksimandros ve Anaksimenes gibi düşünür ve tarihçilerle HİPPODAMOS gibi mimarları yetiştirmişlerdir. İon kent-devletleri ve Aydın yöresi MÖ 546'da başlayan PERS saldırısına değin, LYDİA siyasal egemenliği altında yaşamış, bu dönemde yapılan ve Miletos'tan başlayarak Tralle-



AYAN, Aydın, *Ay Karanlık*, 1982, tuval üzerine yağlıboya, 144x 160 cm.



AYAZ, Mustafa, tuval üzerine yağlıboya.

is'ten Orta Anadolu'ya, oradan da İran içlerine uzanan, bir koluysa Sinop'tan Karadeniz'e ulaşan ünlü Kral Yolu nedeniyle önemli bir geçiş merkezi olmuştur. Pers döneminde satraplıkla yönetilen yöre bu sürede toplumsal ve ekonomik sarsıntılara uğramış, kentler, tapınaklar ve sanat ürünleri yakılıp yıkılmış ya da yağmalanmıştır. Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) MÖ 334'te Persler'i yenmesiyle başlayan Helenistik Dönem (→YUNAN), İskender'in MÖ 323'te ölmesiyle generalleri arasında başlayan paylaşım savaşlarıyla sürmüş; MÖ 281'deki Selevkos egemenliğiyle de son bulmuştur. Aydın yöresi yks.100 yıl sonra PERGAMON Krallığı topraklarına katılmışsa da, MÖ 130'da ROMA'nın kesin egemenliğine girmiştir. Pergamon Krallığı döneminde Ege yöresinin ulaştığı yüksek varlık ve uygarlık düzeyi Roma döneminin ilk 200 yılında da sürmüş, ancak Hıristiyanlık'ın yayılmasıyla İon kentleri sarsılmıştır. İmparatorluğun bölünmesiyle Doğu Roma (→BİZANS) topraklarına bağlanan Aydın ve yöresi, dinin büyük bir siyasal güce ulaştığı bu döneminde Anadolu Patrikliği'nce yönetilmiş, Miletos ve Priene piskoposluk merkezleri olmuşlardır. 12.yy'da başlayan SELÇUKLU akınlarıyla sarsılan Bizans'ın, sınırlarını yeterince koruyamaması nedeniyle Aydın ve yöresi önce Menteşeoğulları'nın (1288), sonra da Aydınoğulları'nın (1308-90) yönetimine (→BEYLİKLER DÖNEMİ) geçmiştir. Ege'de büyük bir deniz gücüne ulaşan Aydınoğulları dönemi Haçlılar'la yapılan savaşlarla geçmiş, 1390'da Yıldırım Bayezid (hd.1389-1402) tarafından bu topraklar OSMANLI Devleti'ne katılmışsa da, 1402'deki Ankara Savaşı'yla Timur'un Anadolu'ya egemen olması ve eski beylikleri yeniden canlandırmasıyla Aydın yöresi 1426'da II.Murad döneminde (1421-44; 1446-51) yeniden Osmanlı egemenliğine girene değin karışıklıklar ve savaşlara sahne olmuştur. Bu tarihten 19.yy sonlarına değin Aydın yöresinde birçok ayaklanma ve isyan başgöstermiş; 1559'da medreselilerin oluşturduğu "Suhte", 1605'te Celaliler'le birleşen Yusuf Paşa, 1660'ta Sivri Bölük, 1739'da Sarıbeyoğlu, 1828'de Atçalı Kel Mehmed ve Zeybek ayaklanmaları yöreyi sürekli huzursuz kılmış; bu çalkantılar Aydın yöresine özgü "efelik" olgusunu ortaya çıkarmıştır. Merkezî yetkenin zayıflamasıyla yerel yönetim Karaosmanoğulları ailesinin denetimi altına girmiş, 1861'de tamamlanan Anadolu'nun ilk demiryolu İzmir-Aydın hattı, yörenin sosyoekonomik gelişimini hızlandırdığı gibi, artırdığı vergilerle hazine için önemli bir gelir kaynağı olmuştur. I.Dünya Savaşı sonu, Mayıs 1919'da İtalyanlar'ın Kuşadası ve Söke'yi, Yunanlılar'ınsa Aydın ve ilin öteki bölgelerini işgal etmeleri üzerine ilk direniş, Kuva-yı Milliye'nin çekirdeğini oluşturan Zeybekler'den Yörük Ali Efe ve Demirci Mehmed Efe çetelerince başlatılmış, daha sonra düzenli ordu birliklerince sürdürülen Kurtuluş Savaşı sonunda tüm yöre kentleri Eylül 1922'de kurtarılmıştır.

Tarihsel Yapılar:

Merkez İlçe: Bugünkü Aydın kenti, sarp yamaçlarla çevrili bir plato üstüne kurulmuş olan antik Karia kenti TRALLEİS'in eteklerinde gelişmiştir. Kentte, Aydınoğulları'yla Horasan'dan gelen İsmail bin Alihan'ın yattığı *Alihan Baba Türbesi*, bu beylik döneminden günümüze erişen en eski Türk yapısıdır. ANADOLU SELÇUKLU mimarlığının izlerini taşıyan, yıkık durumdaki türbe 14.yy'dan kalmadır. Mısır beylerbeyi Üveys Paşa'nın yaptırdığı *Üveys Paşa Camisi*, Üveys Paşa'nın kardeşi Hasan Çelebi'nin yaptırdığı *Eski-Yeni Cami* diye de anılan *Hasan Çelebi Camisi*, Beylerbeyi Ramazan Paşa'nın yaptırdığı *Ramazan Paşa Camisi* 16.yy'dan kalma, kare planlı, tek kubbeli CAMİ tipinin örnekleridir. Hepsi de önemli onarımlar geçirmiştir. Yaptıranı bilinmeyen *Gümrükönü* ya da *Çifte Hamam* da bu yüzyıldan kalmadır. Ahmed Şemsi Paşa'nın yaptırdığı *Ahmed/Şemsi Paşa Camisi*, Mimar SİNAN'ın kalfalarından birine yaptırıldığı söylenen Klasik Osmanlı mimarlığının özelliklerini yansıtan *Süleyman Bey Camisi* 17.yy'dan kalmadır. Cami, medrese, türbe, çarşı ve çeşmeden oluşan ve camisinin içindeki ilginç Barok-Rokoko süslemeleriyle Türk BAROK mimarlığının önemli örneklerinden biri sayılan, Cihanoğlu soyundan Müderris Abdülaziz Efendi'nin yaptırdığı *Cihanoğlu Camisi ve Külliyesi*; Aydınlı Nasuh Paşa'nın yaptırdığı, *Osmanağa* da denen medrese, mescit, *Zincirlihan* da denen han ve hamamdan oluşan *Nasuh Paşa Külliyesi*; Abdullah Paşa'nın kızı Atike Hanım'ın yaptırdığı çeşme ve türbe; *Hacı Ömer Dede Mescidi*, *Fatma Hanım Sıbyan Mektebi ve Sebili*, *Bey Hamamı* adıyla da anılan *Cemal Bey Hamamı*, 1899 depreminde hasar gören *Eğri Kümbet*, 18.yy'dan günümüze ulaşan bellibaşlı tarihsel yapılardır. Belediyenin karşısındaki *Kurtuluş Savaşı Anıtı* 1926'da yaptırılmıştır. Kentteki tek müze olan Aydın Müzesi'nde arkeolojik ve etnografik yapıtlar sergilenmektedir.

Çine ilçesinin Eski Çine köyündeki, Menteşeoğulları'ndan İbrahim Bey'in oğlu Gazi Ahmed Bey'in yaptırdığı *Ahmed Gazi Camisi*, aynı caminin arka avlusundaki *Abi Bayram/İbrahim Türbesi* 14.yy'dan, Çine-Koçarlı yolu üzerinde, Cihanzadeler'den Safiye Sultan'ın yattığı *Çiftlik Türbesi* 18.yy'dan kalmadır. İlçe sınırları içindeki Araphisar, ALABANDA antik kentiyle tanınır. GERGA antik kenti de Çine ilçesindedir.

Germencik ilçesine bağlı Ortaklar yakınlarındaki MAGNESİA AD MEANDRUM önemli bir antik yerleşmedir.

Karacasu ilçesinde *Çarşı Camisi* de denen *Hacı Ali Ağa Camisi* 16.yy'dan; Hacı Ali Çavuş'un yaptırdığı *Cuma Önü Camisi* 17.yy'dan; Uşşaki tarikatından ünlü ozan Şeyh Süleyman Rüştü'yle oğlu Mustafa Nuri ve Şeyh Seyyit-Ali-el-Filzi'nin yattığı *Şeyh Süleyman Rüştü Türbesi*, Hacı Veli'nin yaptırdığı hamam, Hacı Mustafa'nın yaptırdığı Tabakhane Deresi üzerindeki tek gözlü köprü 18.yy'dan kalan yapıtlardır. Ünlü APHRODİSİAS antik kenti bu ilçenin yakınlarında, Geyre köyündedir.

Karpuzlu ilçesinde ALİNDA antik kenti bulunmaktadır.

Koçarlı ilçesinde *Çarşı Camisi* de denen, eşraftan Mustafa Bey'in yaptırdığı *Cihanzade Mustafa Bey Camisi* 18.yy yapısıdır. İlçenin Akmescit köyü yakınlarındaki Amyzon antik bir yerleşmedir.

Köşk ilçesinin Yavuzköy'ündeki *Şemsi Paşa Camisi*, Aydın'dakinin bir benzeridir. Dalama bucağındaysa bugün yalnızca kent surlarından küçük bir parçanın kaldığı Euhippe antik kenti vardır.

Kuyucak ilçesindeki *Çarşı Camisi*'nin yapım tarihinin, caminin batısındaki *Çarşı Camisi Çeşmesi*'nin yazıtına dayanılarak 19.yy olduğu sanılmaktadır. İlçeye bağlı Çiftlik köyü yakınlarında Antioch (Menderes üzerindeki) antik kenti yer almaktadır.

Nazilli ilçesinde Yahya Paşa'nın yaptırdığı *Ağa Camisi* 18.yy'dan; *Koca Cami*'yle, içinde Uşşaki Şeyhi Mehmed Zühtü Efendi ve ailesinin yattığı ve adını dış yüzünün renginden alan *Yeşil Türbe* 19.yy'dan; Demir Hacı Ali, Hacı İsmail ve Hacı Ethem Efendiler'in yaptırdığı *Kestane Pazarı Camisi*'yse 20.yy başından kalmadır. Bu yapılardan da-

ha eski olduğu sanılan *Eski-Yeni Cami*'ninse yaptıranı ve yapım tarihi belli değildir. İlçeye bağlı Bozyurt köyü yakınlarında Mastavra antik kenti bulunmaktadır.

Kuşadası ilçesindeki kapı ve sur kalıntılarından kentin önceleri kale ve surlarla çevrili olduğu anlaşılmaktadır. Kentteki *Hanım, İbrahim Ağa, Türkmen* ve *İki Oluklu Camileri*'nin yapım tarihleri ve yaptıranları belli değildir. Öküz (Damat) Mehmed Paşa'nın yaptırdığı, *Kale Camisi* adıyla da anılan *Öküz Mehmed Paşa Camisi, Kale İçi Hamamı* ve *Öküz Mehmed Paşa Kervansarayı* kentin 17.yy'dan kalan en önemli yapılarıdır. Bugün otel olarak kullanılan kervansarayın dış duvarları, korsan saldırılarına karşı koymak amacıyla top mazgallarıyla donatılmıştır. Çifte hamam tipindeki *Yeni Belediye Hamamı* ve Kuşadası'nın karşısındaki Güvercin Adası üstüne yapılmış *Küçük Ada Kalesi* 19.yy'dan kalmadır.

Söke ilçesindeki İlyaszade İlyas Ağa'nın yaptırdığı, *Koca Cami* olarak da adlandırılan *İlyas Ağa Camisi* ile Söke eşrafından Hacı Ziya Bey'in yaptırdığı *Hacı Ziya Bey Camisi* 19.yy'dan kalmadır. İlçeye bağlı Balat, yeni bir müzesi de bulunan antik MİLETOS kentiyle ünlenmiştir. Ayrıca Beylikler Dönemi'nin mimari özelliklerini yansıtan *İlyas Bey Külliyesi*'yle de önem taşır. Cami, türbe, tekke, kervansaray ve hamamdan oluşan bu külliye 15.yy başından kalmadır. Söke sınırları içinde MYUS, Güllübahçe köyündeyse mimar Hippodamos'un planladığı ünlü PRİENE antik kentleri bulunmaktadır.

Sultanhisar ilçesinin önemli antik yerleşmeleri NYSA ve Akharaka'dır.

Yenihisar ilçesi sınırları içinde bir başka ünlü antik kent DİDYMA vardır.

Sivil Mimarlık:
Aydın ilinin hemen her yerleşim bölgesinde konutların oluşturduğu sivil mimarlık örneklerine rastlanmaktadır.

El Sanatları:
İlde DOKUMA'nın yanı sıra nakış ve İŞLEME'yle, AHŞAP işçiliği yaygındır. *D.Kınık*

AYDINLIK FENERİ

İng.*lantern*, Fr.*lanterne*, Alm.*Laterne*.
Yapılarda ışık girişi ve bazan da havalandırma amacıyla örtü sistemi üstüne yerleştirilmiş kulecik. Amacına uygun olarak bol pencereli yapılan aydınlık fenerleri kare ya da çokgen planlı olabilir. Geleneksel tekniklerle yapılmış kütlesel yapılarda pencere azlığından doğan aydınlanma gereksinimi genel olarak aydınlık fenerleriyle giderilmiştir. Bu aydınlanma gereksiniminin ortaya çıkardığı ilk yapı öğesi ROMA mimarlığında kullanılan ve KUBBE'lerin üstünde bırakılan bir boşluktan oluşmuş *oculus*'lardır. Bu öğenin Roma'da *Pantheon*'da uygulanmasından sonra benzerleri sık sık kullanılmış, daha sonraları bu açıklıkların üstüne fenerler yapılmaya başlanmıştır. Roma mimarlığından sonra ROMANESK üsluptaki küçük kiliselerde ve özellikle de Piemonte bölgesindeki *Biella Şapeli*'nde (8.yy) olduğu gibi erken İtalya tipi şapellerde yer alan aydınlık fenerleri, GOTİK mimarlığın büyük kulelerinde uçan payandalarla (→PAYANDA) desteklenerek kullanılmıştır. Özellikle RÖNESANS'tan sonra yaygınlık kazanan bu yapı öğesi, zamanla Avrupa'da kubbeli yapıların vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Gene zaman içinde ana işlevinden uzaklaşarak bir bezeme öğesi olarak kullanıldığı da görülür. SELÇUKLU ve Erken OSMANLI camilerinde henüz gelişmemiş olan yapı tekniği kubbe kasnaklarına cam açılmasına olanak vermediği için, aydınlanma gereksinimi *Divriği Ulucamisi*'nde (1228-29), Edirne *Eski Cami*'de (1403-14), Bursa *Yeşil Cami*'de (1419-24) olduğu gibi, bu tür fenerlerle karşılanmaktaydı. Öte yandan, gene erken dönem kapalı Osmanlı medreselerinde avluyu örten kubbe üstünde *oculus* benzeri açıklıklar ya da aydınlık fenerleri yapılmaktaydı. Gelişen yapı tekniğiyle birlikte Klasik Dönem Osmanlı CAMİ'lerinde kullanılmaz olan bu öğenin HAMAM, MEDRESE gibi yapılarda uygulanması sürmüştür. Ahşap yapılarda pek rastlanmayan aydınlık feneri ancak bazı YALI'ların CİHANNÜMA bölümlerinin üstlerinde görülebilmektedir. Türk mimarlığında kullanılan aydınlık fenerlerinin açıklıkları düz cam ya da revzenlerle (→VİTRAY) örtülmekteydi.
Çizim → KUBBE

AYDINOĞLU mimarlığı ve sanatı

Germiyanoğlu Yakub Bey'in Ege yöresinin fethinde görevlendirdiği subaşı Aydınoğlu Mehmed Bey'in (hd.1308-34) 1308'de Birgi'de bağımsızlığını ilan etmesiyle kurulan Aydınoğulları Beyliği, OSMANLI topraklarına katıldığı 1426'ya değin İzmir-Aydın yöresinde etkin olmuştur. Özellikle denizcilikte başarılı olan beyliğin Ayasuluğ (b.Selçuk), Tire ve Birgi'de önemli mimarlık yapıtları bulunmaktadır (→AYDIN; BEYLİKLER DÖNEMİ; İZMİR).

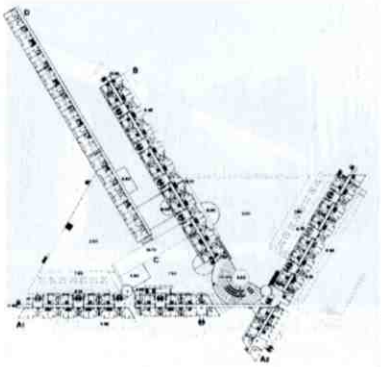
AYGEN, Sezar (1937, Tosya, Kastamonu)
Türk mimar.
Yöresel ve geleneksel kısıtlamaları aşmayı hedefleyen, mimarlığın evrensel değerlerine açılan ULUSLARARASI MİMARLIK dil ve tutumlarını Türkiye ortamına aktarmada öncü rol oynayan yapılarıyla tanınır.

İTÜ Mimarlık Fakültesi'nden 1963'te mezun olan Aygen, 1967'ye değin ODTÜ Kampus Planlama Bürosu'nda çalışmış, 1969'dan başlayarak mimarlık çalışmalarını kendi bürosu Atölye S'de sürdürmüştür. 1969-77 arasında Ankara Devlet Mühendislik ve Mimarlık Akademisi'nde (b.GÜ) öğretim görevliliği yapan Aygen, mimarlık çalışmalarını 1981'den bu yana Oktay Veral'la birlikte yürütmektedir. Büyük çoğunluğu kendi adına olmak üzere çeşitli mimari proje yarışmalarında 43 ulusal ve iki uluslararası ödül kazanmıştır. Bunlardan bazıları, Birincilik'le sonuçlanan *İTÜ Kampus Planlaması* (1967), İzmir *İDGSA ve Devlet Konservatuvarı Binası* (1969), *Başbakanlık Bağlı Kuruluşları* ile *Dışişleri ve İmar İskân Bakanlıkları* (1980, Ankara), *Oyak Tandoğan Ordu Pazarı Binası* (1983, Ankara), *Türkiye Diyanet Sitesi* (1990, Ankara) ve *Emlak Konut-Yapı Tek.İş Merkezi* (1994, İstanbul) projeleridir. Ayrıca Mekke'de 500 yataklı *Muna Hastanesi* (1981, Suudi Arabistan) yarışmasında Birincilik Ödülü'nü ve Bad Überkingen *Sanayi Tesisleri* (1981, Almanya) yarışmasında Üçüncülük Ödülü'nü kazanmıştır. Aygen'in uygulanmış önemli projeleri arasında *Bursa Üniversitesi Kampus Yerleşimi* (1976), *Malatya İnönü Üniversitesi Kampusu*'nun çeşitli birimleri (1978-86), Ankara'da *Maliye ve Gümrük Bakanlığı* (1974-86), *Oyak Tandoğan Ordu Pazarı Binası* (1983), *Emlakbank-Petrol Ofisi Kızılay Binası* (1984), *Gama Çarşı ve İş Merkezi* (1987), *Ece İnşaat Genel Merkezi* (1992), *İTÜ Yüksek Mühendisler Birliği* (1992), *Afyon Otogar Binası* (1984), *Dokuz Eylül Üniversitesi Hukuk ve İktisadi İdari Bilimler Fakültesi* (1988, İzmir) ve *Turgut Özal Tıp Merkezi* (1994, Malatya) yer almaktadır.

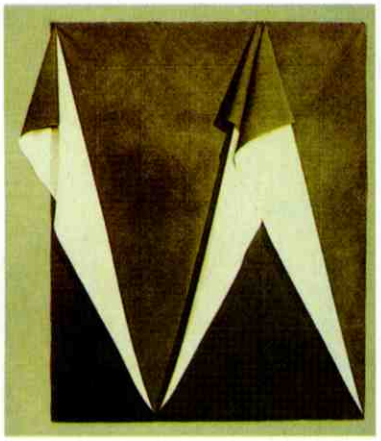
Aygen'in yeniliklere, uluslararası tutum ve evrensel değişimlere açık mimarlığı kendi gelişim sürecinde de bu değişimlerin çeşitliliğini barındırmaktadır. Özellikle 1980 sonrasında gerçekleştirdiği yapılar, uluslararası mimarlık ortamında da yaşanan ve



AYGEN, Sezar, *Gama Çarşı ve İş Merkezi*, 1987, Ankara.



AYMONINO, Carlo, *Gallaratese Konutları*, kat planı, 1967-73, Milano, İtalya.



AYSAN, Şükrü, *Pentür No.6/4*, ipekbaskı, 55x50 cm.

MODERN MİMARLIK'ın katı üslup ve sınırlamalarına, yalın diline karşı zenginleşme arayışı olarak tanımlanan "çoğulcu yaklaşımların" Türkiye'deki öncü örnekleri arasında sayılabilir. Gene de Aygen'in mimarlığı özellikle binaya sonradan eklenen süsleme öğelerine ve her türlü yerel ve geleneksel klişelere kapalılığı ile Modernizm'in özündeki ilkelere bağlılık göstermektedir. Yapılarındaki özgünlük, yaratıcılık ve kimlik arayışı genellikle yapının doğrudan inşai elemanı olan alt parçaları üzerinde yoğunlaşmakta, bu anlamda renk, malzeme kullanımı ve ölçek, mimari dili kuran ana öğeler olarak öne çıkmaktadır. Bursa ve İnönü üniversitelerinin planlama sürecine yönelik ikişer ciltlik iki kitabının (1976, 1978) yanı sıra *Çağımız Mimarisine Genel Bir Bakış* (1977) adlı bir kitabı bulunan Aygen'in gerek yurt içinde, gerek dışında çeşitli yayınlarda yapı, yazı ve röportajları yer almış, bu yazılarının bazıları *Bir Bilinmeyen* (1986) başlıklı kitabında toplanmıştır. *A.Güzer*

AYLA = **HALE**

AYLAMA
İng.*recessed order of an arch*, Fr.*voussure*, Alm. *Bogenrundung*.
"Kemer aylaması" ya da "kavsara" da denir. TAÇKAPI'larda birbirinden içerlek olarak gittikçe küçülen ve TAÇKEMER'i oluşturan kemerlerin her biri. Aylama en çok GOTİK ve ROMANESK mimarlıklarda kullanılmıştır.
Çizim → TAÇKEMER

AYLAMA-ASKI = **GİRLAND**

AYMONINO, Carlo (1926, Roma)
İtalyan mimar ve kent plancı.
Gerek yapıları gerek kent planlama çalışmalarıyla günümüz İtalyan mimarlığını (→İTALYA, 20.yy) önemli ölçüde etkilemiştir.

1950'de Roma Üniversitesi'nden mezun olan Aymonino, 1959-64 arasında *Casabella-Continuità* dergisinde yayın yönetmenliği, 1968'den başlayarak Venedik Üniversitesi Mimarlık Enstitüsü'nde öğretim üyeliği yapmış, 1974-79 arasında da aynı kurumun başkanlığını üstlenmiştir. Halen (1994) Roma Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ndeki öğretim üyeliği ve Roma Belediyesi'ndeki danışmanlık görevlerini sürdürmektedir. 1950'de Roma'nın Tiburtino bölgesinde kurulan *INA-Evi*'nin biçimlenmesinde, Roma Okulu'nun önemli üyelerinden Ludovico Quaroni (d.1911) ve Mario Ridolfi'yle (1904-84) birlikte Yeni-Gerçekçi bir mimari yaklaşım ortaya koyan Aymonino'nun ilk önemli yapısı, 1967-73 arasında Milano'da gerçekleştirdiği *Gallaratese Konutları* adlı yerleşme kompleksidir. Oğlu Maurizio Aymonino'yla Giorgio Ciucci, Vittorio De Feo, Alessandro De Rossi, Mario Manieri-Elia ve Sachin Messare'den oluşan bir ekiple hazırladığı bu tasarımda genellikle yedi katlı düzenlenmiş konut dizileri, amfi biçimli merkezi çevreleyen bir geometri içine yerleştirilmiştir. Mimarlar kentin varoşlarındaki bu ıssız alanda kentsel bir nitelik yaratabilmek için, biçimsel öge ve tipleri güçlü ve etkili bir çeşitlilik içinde kullanmışlardır. 1970'te Pesaro'da yaptığı *G.Marconi Teknik Okulu*'nda RASYONALİZM'in temel ilkelerini özgürce kullanan Aymonino, kentsel ölçekteki çalışmalarıyla da etkili olmuştur. Torino (1962), Bologna (1962), Reggio nell'Emilia (1971; C.Dardi'yle) ve Floransa (1978; ROSSI'yle) gibi kentlerdeki kent merkezi planlamalarının yanı sıra bu alanda, *La formazione del concetto di tipologia edilizia* (1965, Yapı Tipolojisi Kavramının Biçimlenişi), *Origine e sviluppo della città moderna* (1965, Modern Kentin Kökeni ve Gelişimi), *Il significato della città* (1975, Kentin Anlamı) ve *Lo studio dei fenomeni urbani* (1977, Kentsel Olgunun İncelenmesi) gibi çeşitli yayınlar da yapmıştır. Son tasarladığı yapılar arasında Ferrara *Adalet Sarayı* (1977-82), Pesaro *Benelli İş Merkezi* (1981-83), Roma *Tor Vergata Üniversitesi* (1986), Avelina *Tiyatro Binası* (1990), Venedik *Mestre Hastanesi* (1990), Matera'da *Mulina Meydanı* düzenlemesi sayılabilir. *E.Balkan*

AYNA
1. Üstüne düşen ışık ışınlarını yansıtabilen cilalı yüzeylerin genel adı (İng.*mirror*, Fr.*miroir*, Alm.*Spiegel*). Yüzeyin düzlemsel ya da eğrisel oluşuna göre düz, içbükey, dışbükey, parabolik, eliptik ayna adlarını alır. Durgun su yüzeylerinde oluşan yansımalar çok eski çağlardan beri insanların ilgisini çekmiş ve onları benzer sonuç elde edebilecekleri başka gereçlere yöneltmiştir. Aynanın bilinen en eski biçimi cilalanmış metal yüzeyleridir. İskitler'in ve Etrüskler'in tunç, Romalılar'ın gümüş, ünlü Yunan matematikçi ve mucit Arkhimedes'in (MÖ yks.290/280-212/211) içbükey aynaları anılmaya değer örneklerdir. CAM aynalar ilk kez Venedik'te yapılmaya başlamıştır. Camın arkasına cıva-kalay karışımı bir sır tabakası sürerek elde edilen bu aynalar, bu konudaki gelişmenin başlangıcını oluşturur. Fransa'da 17.yy'da, camın düz levha halinde dökülebilmesi (1688) ve St.Gobain Fabrikaları'nın kuruluşu (1693), bu alandaki önemli adımlardır. Günümüzde SIR, kimyasal yoldan çökeltilmiş ince gümüş tabakasıyla yapılmakta, vernikli bir örtüyle korunmaktadır. 18.yy başında ayna büyük bir yaygınlık kazanmış, konutlara, saraylara girmiş ve duvarlar, bölmeler, tavanlar, şömine üstleri aynalarla kaplanmıştır. Paris'te *Versailles Sarayı* (1661-1756) bu konuda önemli bir örnektir. Bu moda OSMANLI İmparatorluğu'nu da etkilemiş, Haliç'te *Aynalıkavak Kasrı* (1613) büyük boy aynalarla donatılmıştır. Türkler'de günlük yaşamda ayna, el aynası, duvar ve konsol aynaları, boy aynası, minder aynası, dar sokaklarda alt katların aydınlatılması için ışık aynası, pencereden kapıyı ve sokağı gözleyebilmek için sokak aynası gibi çeşitli biçimler almış, bunların çerçeveleri ve sırtları Türk el sanatlarının seçme ürünleriyle bezenmiştir. Gümüş, fildişi, murassa (değerli taşlarla bezeli) ve yeşim aynalar değerli örneklerdir. İRAN mimarlığındaysa ayna bir BEZEME öğesi olarak değerlendirilmiş; sütunlar, tavanlar, MUKARNAS öğeleri ve duvarlar ayna parçacıklarıyla kaplanarak özgün bir yüzey bezemesi geliştirilmiştir.
2. Eski EV'lerde ya da ÇEŞME'lerde, tekne ya da kurnanın üstünde, musluğun takıldığı, genellikle oymalarla bezeli düşey taş. "Ayna taşı" ya da "zank taşı" da denir.
3. KAPI'da SEREN ve BAŞLIK'lardan oluşan çerçevenin taşıdığı ahşap, cam ya da yapay gereçten tabla bölümü (İng.*door panel*, Fr.*panneau de porte*, Alm.*Türfüllung*).
4. Kapıda üstünde kol ve anahtar deliği bulunan yassı metal parça; kilit aynası. ***A.Ödekan***

AYSAN, Şükrü (1945, Manisa)
Türk sanatçı.
Sanata yeni tanımlar getiren sistematik bir maddeleştirme işlemi sonucunda oluşmuş "Salt Sanatsal Nesneler" adını verdiği işleriyle tanınır.

Sanat eğitimini 1963-69 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (İDGSA, b.MSÜ) Resim Bölümü'nde Zeki Faik İZER ve Ali Avni ÇELEBİ ile yapan Aysan, 1971-74 arasında da Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'na devam etmiş ve 1975'te Türkiye'ye dönerek İDGSA'ya öğretim üyesi ola-

rak girmiştir. Aysan 1973'ten sonra bir süre Minimalist ilkeler (→MİNİMAL SANAT) doğrultusunda, seçtiği "kare" gibi bir biçimi, yüzey üstünde hiçbir anlam yüklemesi yapmadan, belirli sistemler kullanarak ve dizgeler oluşturarak bütün çeşitlemeleriyle çoğaltmıştır. 1978'de Aysan ve grup arkadaşlarının başlattığı Sanat Tanımı Topluluğu (STT) etkinlikleri, KAVRAMSAL SANAT'ın Türkiye'de tanıtılması açısından önemli bir hareket oluşturmuştur. Topluluk, 1978, 1980, 1981'de üç sergi düzenleyip, *Sanat Olarak Betik* (1980) ve *Bir Serginin Makrografisi* (1981), *Marcel Duchamp* (1984) gibi kitaplar ve betikler (kitap olarak sanat) yayımlamıştır. Aysan'ın çalışmalarının hareket noktası, Kavramsal Sanat'ın "sanatın tanımını yapma" ilkesi olmuş, sanatçı "Salt Sanatsal Nesneler" adını verdiği işleri aracılığıyla sanata kendi kişisel tanımını getirmiş, her çeşit anlamdan arındırılmış, hiçbir duyguyu yansıtmayan, kendinden başka hiçbir şeyi çağrıştırmayan ve sistematik bir maddeleştirme işleminin sonucu olan yeni nesneler oluşturmuştur. Aysan'ın bu çalışmaları ne günlük yaşamda belirli bir işlevi olan nesnelerle ne de boya resimle ilişkilidir; şasi, çerçeve, tuval üstünde herhangi bir şeyi anımsatan leke, imge vb bu yüzeyden çıkarılmış, ortada kalan nesne yalnızca boş bir kumaş parçasına dönüşmüştür. Bu boş tuval bezi, ya 1978 topluluk sergisinde olduğu gibi kesilip boyasız yüzeyinin öne dönmesiyle ortaya çıkan siyah-beyaz karşıtlığında üçgenler oluşturmuş ya da 1980 topluluk sergisinde olduğu gibi mat-parlak etkisi yaratan bir "tentür"e (boya emdirme yöntemi) zemin olmuştur. Estetik arayışlardan kaynaklanmayan bu tarzsız, soğuk ve yalın nesne yalnızca kendi varlığıyla, çevresi ile ilişkiye geçmiş, girdiği her mekâna farklı özellikler kazandırmıştır. Aysan sanat nesnesi olma dışında hiçbir işlevi bulunmayan bu çalışmalarını, 1979'da Kilyos'ta açık alanda doğal çevreye müdahale şeklinde kullanmış, bir başka sergide üçgen biçimini almış nesnelerini, galeri duvarlarının kesişme noktalarına koyarak YERLEŞTİRME içinde bir öğe durumuna getirmiştir. İpek baskı (ELEK BASKI) çalışmalarıyla da tanınan sanatçının 1986'da düzenlediği "Kent ve Evren" *(Urbi et Orbi)* adlı sergisindeki ovale dönüşmüş formları kasnaklarına gerilmiş ve renklendirilmiş olmalarına karşın yine de resim, heykel ya da nesne gibi bildik türlere sokulamaz, sanat nesnesi olma özelliklerini korurlar. 1994'te öğrencilerini de kapsayan yeni bir grupla Sanat Tanımı Topluluğu'nun çalışmalarını tekrar başlatan Aysan, 1977 İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi'nde, 1983 ve 1986 Günümüz Sanatçıları İstanbul sergilerinde kazandığı Birincilik ödüllerinin yanı sıra 1986 DYO Ödüllü Resim Yarışması'nda da ödül almıştır.

N.Özayten

AYTA, Tülin (1939, İstanbul)
Türk seramik sanatçısı.
Doğada ilk bakışta görünmeyen ayrıntıları yansıttığı SERAMİK pano ve formlarıyla tanınır.

1960-65 arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde (b.MSÜ) Seramik ve Türk Çiniciliği Atölyesi'nde öğrenim gören Ayta, 1966'da Hollanda'ya gitmiş; Delft'teki bir porselen fabrikasında (De Porceleyne Fles) bir yıl serbest çalışmış; 1967'de Türkiye'ye döndükten sonra da bir süre Sümerbank Yıldız Porselen Fabrikası'nda görev almıştır. 1968-72 arasında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından burslu olarak Avrupa'ya yollanan sanatçı Belçika, Hollanda ve Fransa'da mesleki araştırmalar yapmıştır. 1972-86 arasında MSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nde görev alan Ayta, 1986'dan beri Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü başkanıdır. Sanatçının *Toprak Sanatında Dekoratif Uygulama Yöntemleri, Toprak Sanatında Teknik Terimler Sözlüğü* adlı kitaplarının yanı sıra inceleme yazıları ve bildirileri de bulunmaktadır. Çalışmalarının büyük bir bölümünü oluşturan pano ve duvar kabartmalarında doğada var olan ayrıntıların soyut yansımaları görülür. Ancak bu soyutlama, ilk bakışta farkedilmeyeni ortaya koyma adına sanatçı tarafından yapılmış bilinçli bir seçimdir.

AYVAN (Far.*eyvan*'dan)
1. EYVAN.
2. Doğu Karadeniz'de SERANDER.

AYVAZOVSKİ, İvan (1817, Feodosya-1900, Feodosya, Kırım)
Ermeni kökenli Rus ressam.
19.yy Rus deniz ressamlarının en ünlü temsilcisidir.

Rusça adı Ayvazovski İvan Konstantinoviç'tir. Osmanlı uyruklu bir Ermeni ailenin oğlu olan Ayvazovski, resim çalışmalarına küçük yaşta başlamış, çarın emriyle 1833'te St.Petersburg'daki Çarlık Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiştir. Bu dönemde en çok İtalyan ressam Salvator Rosa (1615-73), RUISDAEL, CLAUDE LORRAIN ve Fransız taş baskı ustası ve deniz ressamı Théodore Gudin'in (1802-80) resimlerinden etkilenen sanatçı, bir süre sonra çarlık sarayında çalışan Fransız deniz ressamı Philippe Tanneur'ün (1795-1873) yanına yardımcı atanmıştır. 1840'ta çalışmalarını ilerletmesi için burslu olarak yurt dışına gönderilen Ayvazovski, dört yıl boyunca İtalya, Malta, İspanya, Portekiz, Fransa, İngiltere, Hollanda'da incelemeler yapmış, bu arada resimlerini de sergilemiştir. 1844'te Rusya'ya dönüşünde Deniz Bakanlığı'na birinci ressam olarak atanmış, St.Petersburg'daki Güzel Sanatlar Akademisi'ne önce üye, 1847'de de profesör seçilmiştir. Gerek yurt içinde gerek yurt dışında pek çok gezi yapmış olan Ayvazovski, sayısı 5 bini bulan tablolarında deniz resimlerinin yanı sıra dünya tarihinden olayları, geleneksel halk öykülerini, Kitab-ı Mukaddes'i, kent ve doğa görünümlerini betimlemiştir. 1845'te Rus Coğrafya Birliği'nin kurucusu Amiral F.Lütke kumandasındaki bir gemiyle ve veliaht Büyükdük Kostantin ile birlikte Anadolu kıyıları ve Ege Adaları'nı kapsayan bir geziye çıkmış ve İstanbul'u ilk kez gördüğü bu gezideki izlenimlerini *Mehtaplı İstanbul Görünümü* (1846, Rus Devlet Müz., St.Petersburg) ile *İstanbul'da Mehtap* (1847, Feodosya Resim Gal.) gibi resimlerine aktarmıştır. Bu geziden dönüşünde Feodosya'ya (b.Kefe) yerleşmiştir. Bizzat izleyip betimlediği Kırım Savaşı'ndan sonra 1857'de altı ay Paris'te kalan sanatçı, *Salon de Peinture*'de (Resim Salonu) kişisel bir sergi açmış, altın madalya almış ve *Légion d'Honneur* nişanıyla ödüllendirilmiştir. Sultan Abdülmecid döneminde (1839-61), 1857 ve 1858'de iki kez daha İstanbul'a gelmiş, sultana bir resmini armağan etmiş ve bir nişanla onurlandırılmıştır. Ayvazovski, 1868'deki Kafkasya gezisinin ve 1869'daki Tiflis sergisinin ardından Mısır'a giderek Süveyş Kanalı'nın açılışına da katılmış ve kanalı resimleyen ilk ressam olmuştur. 1871'de Feodosya'daki Tarih ve Arkeoloji Müzesi'ni kurmuş, resimlerini Niş ve Floransa'da sergilemiş, 1874'te Sultan Abdülaziz döneminde (1861-76) yeniden İstanbul'a gelerek iki ay Osmanlı sarayının başmimarı Sarkis Balyan'ın (→BALYAN) konuğu olmuştur. Bu süre içinde padişaha takdim edilen ve bir de nişan alan sanatçı, Dolmabahçe Sarayı için birçok resim yapmıştır. Bunlardan 1874'te yaptığı *Sarayburnu, Çırağan Önünde Osmanlı Donanması* ve *Ay Işığında Eyüp*, bugün de Dolmabahçe Sarayı'nda bulunanlardandır. Ayrıca söz konusu resim-



AYVAZOVSKİ, İvan, *Denizdeki Fırtına*, 1847, tuval üzerine yağlıboya, 53x44 cm.

lerin bir bölümü İstanbul'da Küçüksu Kasrı, Şale Köşkü, Askeri Müze ve Deniz Müzesi'nde, Ankara'da da Çankaya'daki Cumhurbaşkanlığı Köşkü'ndedir.

Ayvazovski Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'ne üye seçildiği 1880'de Feodosya Resim Galerisi'ni kurmuş, Sultan II.Abdülhamid döneminde (1876-1909) 1880'de İstanbul'da açtığı sergiyle büyük ilgi toplamış, bunu 1886 ve 1888'de açılan öbür sergiler izlemiştir. 1890'da yeniden İstanbul'a gelen Ayvazovski, huzuruna kabul edildiği II.Abdülhamid'e iki tablo armağan etmiş ve Mecidi Nişanı'yla onurlandırılmıştır. Aynı yıl Paris'te kişisel bir sergi açan sanatçı, 1892'de Amerika'ya gitmiş, manzara resimleri yapmış ve 1893 Chicago Kolomb Sergisi'ne katılmıştır. Serginin ardından döndüğü Feodosya'da, resim çalışmalarını ölene dek sürdürmüştür. 0239, 3388. *Z.İnankur*

AYVERDİ, Ekrem Hakkı (1899, İstanbul-1984, İstanbul)
Türk mühendis ve mimarlık tarihçisi.
Çeşitli tarihsel yapı onarımları ve Erken Dönem OSMANLI mimarlığı üzerine yaptığı araştırmalarla tanınır.

1920'de Mühendis Mektebi'nden (b.İTÜ) mezun olan Ayverdi, kısa süre İstanbul Şehremaneti (Belediyesi) Fen İşleri Dairesi'nde görev yaptıktan sonra çalışmalarını serbest inşaat mühendisi olarak sürdürmüştür. Bursa *Vilayet Konağı* (1929) ile *İpekiş Fabrikası* birinci kısım (1926) inşaatlarının ardından İstanbul'da *Gureba Hastanesi Frengi Pavyonu* (1933), *Cerrahpaşa Hastanesi Göz Pavyonu, Haseki Hastanesi Tedavi Pavyonu* gibi hastane yapılarını, *Maltepe* (1929) ve *Yalakdere* (1930) *Köprüleri*'ni gerçekleştirmiştir. Bursa ili yol şebekesini, İstanbul'da Bağdat Caddesi'nin Kadıköy-Kartal arasını (1926-28), *Boyacı Köyü* (1933) ve *Heybeliada (1934) Camileri*'ni, Taksim *Belediye Gazinosu*'nu (1939) inşa eden Ayverdi, 1929-46 arasında Edirne'de *Selimiye* (1575), *Üç Şerefeli* (1438-47) ve *Muradiye* (1436) *Camileri*'yle *Eski Cami*'yi (1403-14); İstanbul'da 1922'de *Zeynep Hanım Konağı, Medreset-ül-Kuzat* (b.İÜ Küt. Eski Eserler Bölümü) ve *Harbiye Nezareti*'ni (b.İÜ Merkez Binası); 1935'te *Bâli Paşa* (1504) ve *Mesih Mehmed Paşa* (1585) *Camileri*'ni; 1937'de *Laleli Camisi*'ni (1763); 1943'te *Ayasofya*'yı (bit.537); 1943-50 arasında da *Kuyucu Murad Paşa Sebili ve Medresesi (1609), Hasan Paşa Medresesi ile Gazanfer Ağa Medresesi*'ni de (1591) onarmıştır. Ayrıca 1935-45 arasında *Topkapı Sarayı*'nın birçok bölümünü yenilemiştir. Ayverdi, 1950'lerde mesleki uygulamadan uzaklaşarak mimarlık tarihine yönelmiş ve Erken Osmanlı dönemi yapılarına ağırlık verdiği araştırmalarına başlamıştır. 1953'te yayımladığı *Fâtih Devri Mimârisi* adlı kitabını *Fâtih Devri Mimâri Eserleri* (1953), *Osmanlı Mimârisinin İlk Devri* (c.1, 1966), *Osmanlı Mimârisinde Çelebi II.Sultan Murad Devri* (c.2, 1972), *Osmanlı Mimârisinde Fâtih Devri* (c.3, 1973), *Osmanlı Mimârisinde Fâtih Devri* (c.4, 1974) ve *İlk 250 Senenin Osmanlı Mimârisi* (1976; İ.Aydın Yüksel ile) izlemiştir. Daha sonra BALKANLAR'daki Osmanlı yapılarını incelemeye başlayan Ayverdi, bu çalışmalarını da, ilk üç cildini mimar İ.Aydın Yüksel, Gürbüz Ertürk ve İbrahim Numan'la birlikte hazırladığı *Avrupa'da Osmanlı Mimâri Eserleri, Romanya, Macaristan* (c.1, tarihsiz), *Avrupa'da Osmanlı Mimâri Eserleri, Yugoslavya* (c.2 ve 3, 1981) ile *Avrupa'da Osmanlı Mimâri Eserleri, Bulgaristan, Yunanistan, Arnavutluk* (c.4, 1982) adlı kitaplarda toplamıştır. Ayverdi, bunların dışında *XVIII.Asırda Lâle* (1950), *Fâtih Devri Hattatları ve Hat Sanatı* (1953), *Fâtih Devri Sonlarında İstanbul Mahalleleri, Şehrin İskânı ve Nüfusu* (1958), *XIX. Asırda İstanbul Haritası* (1978 [1958]) ve Ömer Lütfi Barkan ile birlikte hazırladığı *İstanbul Vakıfları Tahrir Defteri* (H.953/1546 tarihli; 1970) adlı çalışmalarını yayımlamış; Edirne, İstanbul, Bursa ve Balkanlar'daki bazı yapıların yanı sıra çeşitli VAKFİYE'ler üzerine çok sayıda makale yazmıştır. Ayverdi, araştırmalarında mimarlık ürünlerini ulusal geçmişin göstergeleri olarak yorumlamış ve bunların içinde yer aldıkları toplumun gereksinimlerini ve düşüncelerini yansıttığı inancıyla, yapıları, içinde yeşerdiği toplumsal yapıyla birlikte ele almıştır.

İstanbul Fetih Cemiyeti ile birlikte bu cemiyete bağlı İstanbul Enstitüsü ve Yahya Kemal Enstitüsü'nün kurucuları arasında yer alan Ayverdi, uzun yıllar İstanbul Fetih Cemiyeti'nin başkanlığını yapmıştır. HAT, TEZHİP, İŞLEME, ÇİNİ ve EL YAZMASI gibi geleneksel el sanatları alanında oluşturduğu zengin koleksiyonunu ve mal varlığını 1979'da kurduğu Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı'na bağışlamıştır. 1979'da İÜ Onursal Doktorası verilen Ayverdi, aynı yıl Aydınlar Ocağı Üstün Hizmet Armağanı'nı, 1981'de de İTÜ Bilim ve Teknoloji Tarihi Enstitüsü'nün Üstün Hizmet Beratı'nı almıştır. 1995'te İstanbul Fetih Cemiyeti, içinde Ayverdi biyografisinin de yer aldığı *Ekrem Hakkı Ayverdi Hâtıra Kitabı*'nı yayımlamıştır. *Z.Rona*

AZATLI SİNAN = **ATİK SİNAN**

AZERGEDE (Far.*azer*: ateş'ten) = **ATEŞGEDE**

AZMAN
Fr.*poutre*, Alm.*Balken*.
Boyutları 20x20-30x30cm arasında değişen kare kesitli KERESTE.

AZNAVURTEPE → **PATNOS**

AZTEK uygarlığı → **AMERİKA KÜLTÜRLERİ**

AZULEJO (Ar.*ez-zuleye*: küçük taş'tan İsp.)
İng., Alm.*Azulejo*.
Önceleri Kuzey Afrika mozaikleri için kullanılan bu terim daha sonra İspanya ve Portekiz'de 13x15 ya da 11x18cm boyutlarındaki çok renkli sırlı ÇİNİ karolar için de kullanılır olmuştur. Araplar İranlılar'dan öğrendikleri SERAMİK sanatını 14.yy'da İspanya'ya götürmüşler, bu sanat İspanya'nın fethinden sonra Sevilla, Malaga ve Toledo'da gelişimini sürdürmüş, ayrıca Mayorka Adası'nda, Valencia ve Katalonya Bölgesi'nde de üretilmiştir. Geometrik desenli MAGRİP (Kuzey Afrika) ve MUDEJAR (Hıristiyanlar'ın İspanya'ya yerleşmesinden sonra burada kalan Müslümanlar) çinileri biraraya getirildiğinde yinelemeli bir desen oluşuyordu. Çinilerle resimsel bir kompozisyon meydana getiren ilk sanatçı 16.yy'ın başlarında Sevilla'ya yerleşen Pizalı Niculoso Italiano olmuştur. 17.yy'ın ortalarına değin İspanyol ve Portekiz *azulejo*'ları birbirine benziyordu. Genellikle morun, mavinin, sarının, turuncunun ve yeşilin çeşitli tonlarının kullanıldığı çiniler yaygınlaşmış, bu yüzyılın sonlarındaysa Portekiz'de çok renkli çinilerin yerine mavi-beyaz *azulejo*'lar yapılmaya başlanmıştır. Çoğunluğu dinsel (→DİNSEL KONULAR), tarihsel (→TARİHSEL KONULAR), mitolojik (→MİTOLOJİ) ve tür resimlerini (→TÜR RESMİ) andıran sahnelerle bezenmiştir. 18.yy boyunca Portekiz ve Brezilya'da özellikle yapı duvarlarında yaygın olarak kullanılan *azulejo*'lar bu tarihten sonra Meksika'da da yaygınlaşmıştır. 20.yy'da NIEMEYER'in bazı yapıları için Brezilyalı ressam PORTINARI resimsel çiniler üretmiştir. *Z.Rona*

YEM YAYIN

BAARGELD, Johannes Theodor → **DADACILIK**

BÂB (Ar.) = **KAPI**

BABA

1. MERDİVEN'in ya da merdiven sahanlığının başında ya da sonunda bulunan, KORKULUK'un öteki parmaklıklarından daha iri ve farklı dikme (İng.*newel*, Fr.*balustre*, Alm.*Spindel*).
Çizim → MERDİVEN

2. Asma çatıda (→ÇATI) bırakma kirişlerinden (→KİRİŞ) gelen yükleri MAKAS'lara aktaran düşey eleman. Çatı babası çekmeye çalışır ve ahşap ya da çelikten yapılabilir (İng.*king-post*, Fr.*poinçon*, Alm.*Hängesäule*).
Çizim → ÇATI

BABA-CAN BEG (15.yy)
Beylikler dönemi mimarı.
Akkoyunlu Emir Bayındır bin Rüstem tarafından Ahlat'ta yaptırılan *Emir Bayındır Mescidi*'nin (1477) ve emirin oğlu için yaptırdığı *Emir Bayındır Kümbedi*'nin (1492) mimarıdır. Kümbet, silindirik bir gövde ve MUKARNAS'lı bir kornişle ona bağlanan konik bir külahtan oluşmaktadır. Silindirik gövdenin yaklaşık yarısının sekiz sütunla oluşturulması sonucu, yarı açık bir iç mekânın yaratılmış olması ilgi çekicidir. Ayrıca, bugün mevcut olmayan *Emir Bayındır Zaviyesi*'nin de (1477-81) bu mimara ait olduğu ileri sürülmektedir.
3171.

BABİL

Güney MEZOPOTAMYA'da yaklaşık 1250 yıl varlığını sürdüren Babil, Eski, Orta ve Yeni Babil dönemleri olarak adlandırılan üç siyasi döneme ayrılır.

Eski Babil Dönemi: Kral Hammurabi döneminde (MÖ 1792-1750) güçlenen Babil, Mezopotamya sınırlarını aşmış ve yeni topraklar edinerek genişlemiştir. Dönemin en önemli yontu sanatı örneği, kısasa kısas bir hukuk anlayışı sergileyen *Hammurabi Yasaları*'dır. Susa kentinde bulunan yapıt, 2.25m yüksekliğinde BAZALT bir STEL görünümündedir. Döneme ait yontu ya da tunç örneklerde Klasik SÜMER etkisiyle dini olaylar, tanrıya takdim sahneleri işlenmiştir. Ayrı bir grup oluşturan küçük boyutlu, kabartmalı PİŞMİŞ TOPRAK levhalarsa, halk sanatını yansıtmaktadır. MÖ 1595'te HİTİT orduları tarafından Babil'in işgal edilmesinin ardından, Doğu kökenli Kasitler (Kaslar) bölgeyi ele geçirmişlerdir.

Orta Babil Dönemi: Siyasi egemenliğin Kasitler'in elinde olması nedeniyle bu döneme Kasit Dönemi adı da verilmektedir. Kasitler, Güney Mezopotamya'yı kültürel açıdan bağımsız bırakmışlar, dolayısıyla bölgede geleneksel özellikler kesintisiz sürdürülmüştür. Uruk'ta bu dönemde yapılan *İnnin Tapınağı*'nın ön cephesi kabartmalı tuğlalarla bezenmiştir. Sayıca az olan tasvirli sanat ürünleri içinde en önemli grup diyorit ve kireçtaşından yapılmış, sınır taşı olarak tanımlanan stel biçimindeki KUDURRU'lardır. Orta ASUR krallarının güçlenmesiyle zayıflayan Kasitler, Elam baskılarına dayanamayarak MÖ 1157'de ortadan kalkmıştır.

Yeni Babil Dönemi: MÖ 1.binyıl başından beri Asur egemenliği altında yaşayan Babil, MÖ 626'da krallığını ilan eden Nabupolassar sayesinde Zagros Dağları'ndan Fırat Irmağı'na kadar uzanan geniş bir bölgeye sahip olmuştur. Siyasi bir güç olarak ortaya çıkışı, batı sınırlarının Filistin'e kadar uzandığı II.Nabukadnezar dönemidir (MÖ 605-562). Bu dönemde Babil kenti Fırat Irmağı'nın iki yakasında yeniden inşa edilmiş; kentin iki yakası, kayık biçiminde ayaklara oturan bir köprüyle birleştirilmiştir. Kentin en önemli yapılarından biri olan Nabukadnezar'ın *Yazlık Saray*'ının kuzeydoğu köşesinde kemerli bir alt yapı kompleksi ortaya çıkarılmıştır. Bu kalıntı, DÜNYANIN YEDİ HARİKASI'ndan biri kabul edilen Babil'in ünlü Asma Bahçeler'i olarak yorumlanmaktadır. Sarayın ön kısmında ünlü *İştar Kapısı* yer alır. Bu kapıdan çıkan Tören Yolu, Babil'in resmî tanrısı Marduk'a ait tapınağa ulaşır. Marduk Tapınağı'nın kuzeyindeki *Babil Kulesi*, ZİGGURAT'ın büyük ölçekli bir örneğidir. Ele geçen mimari özellikler Babil'in Klasik Sümer geleneğini sürdürdüğünü göstermektedir. MÖ 539'da iki koldan kente giren PERS orduları Babil Devleti'ni tarih sahnesinden silmiştir. Ayrıca →MEZOPOTAMYA.
M.Soysal

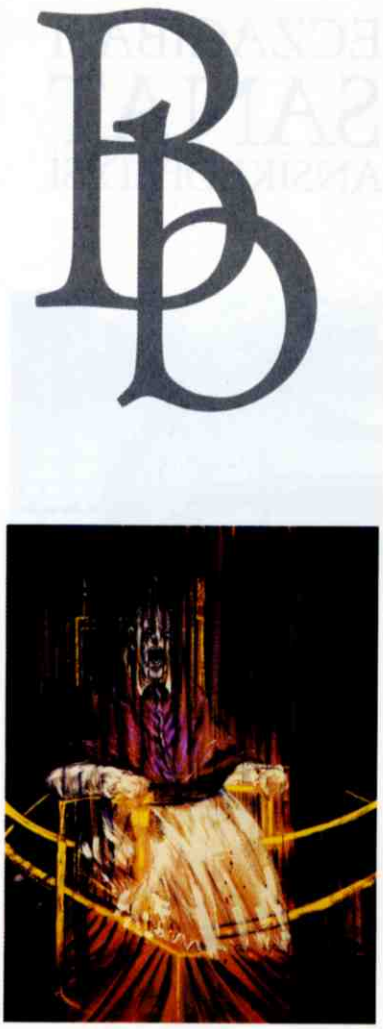
BACKSTEIN GOTİK → **ALMANYA**

BACON, Francis (1910, Dublin-1992, Madrid)
İngiliz ressam.
1940'lardan bu yana, Dışavurumcu FİGÜR anlayışını (→DIŞAVURUMCULUK) çağdaş bir espri içinde ve 20.yy akımlarının biçimci etkilerinden uzakta yaşatan bir ressamdır.

İrlanda'ya yerleşmiş bir İngiliz ailesinin çocuğu olan Bacon, 1928'de Londra'da yaşamaya başlamıştır. Sanat eğitimi görmemesine karşın, 1926'da Paris'te bir PICASSO sergisi onu derinden etkilemiştir. Bir süre dekoratör olarak çalışmış, ilk suluboyalarını 1925-27, yağlıboyalarınıysa yks.1929'da yapmıştır. 1930'larda kendini tümüyle resme veren sanatçı, 1945'te *Çarmıha Geriliş'in Kaidesinin Üstündeki Üç Figür Çalışması*'yla (Tate Gal., Londra) birden büyük bir üne kavuşmuştur. Bacon resimlerine başlarken fotoğraflardan ya da gazete kupürlerinden yararlanmasına karşın, sonuçta yalın düzenlemeler ve tümüyle kendine has biçim çarpıtmalarıyla, iç dünyasını yansıtan özgün ürünler ortaya koymuştur. Kendisinin ve arkadaşlarının portreleriyle bazı dinsel konulu resimlerinde derin bir ıstırap, yaşam bunalımı, ölüm ve hapsedilmişlik duygusunu yansıtmıştır. Bu bağlam içinde Bacon'ın resmi 1940'lardan bu yana çok fazla değişmemiş, sanatçı 20.yy figüratif geleneği içinde tümüyle kendine özgü bireysel bir yaklaşım ortaya koymuştur. Resimde 1970'lerin sonlarına doğru beliren Yeni-Figürasyon, Bacon'ın sürdürdüğü geleneğin bir canlanışı olarak nitelenebilir. Bacon için resim, sinir sisteminin iki boyutlu yüzeye aktarıldığı, soyutla figüratif arasındaki ince dengede belirmektedir. Sanatçı belirli bir imge, fotoğraf ya da modelden yola çıkarak bunları tümüyle çarpıtıp, ortaya daha şiddetli ve gerçek olanı çıkartmıştır. Çok soğuk, yalın ve o denli şiddet dolu iç mekânlardaki insanlar sanki intihar, ölüm ve işkence anında belgelenmiştir. 20.yy ressamları içinde espri olarak ona en çok yaklaşan ressam, Bacon'ın yakın dostu Lucien Freud'dur (d.1922).
2347, 2806, 3268, 3269.
J.N.Erzen

BACON, John (1740, Londra-1799, Londra)
İngiliz heykelci.
YENİ-KLASİKÇİLİK akımı doğrultusunda yaptığı mezar anıtlarıyla tanınır.

Önce bir porselen fabrikasında model yapımcısı olarak, daha sonra da Coade Taş Fabrikası'nda çalışmaya başlayan Bacon, bu kurumla ilişkisini yaşamının sonuna değin sürdürmüştür. Burada edindiği deneyim, sanatçının üslubunda güçlü bir iz bırakmıştır. Aynı zamanda Wedgwood ve Derby Por-



BACON, Francis, *Velázquez'in Papa X. Innocentius'un Portresi Üzerine Çalışma*, 1953, tuval üzerine yağlıboya, 153x118 cm.

selen fabrikaları için de çalışan sanatçı, 1770'te Kraliyet Akademisi üyesi olmuş, 1778'de de akademi kadrosuna katılmıştır. Antik Çağ sanatına çağdaşları kadar ilgi duymayan Bacon'ın mermer çalışmaları bile malzemenin tersine katı olmayan, sevimli örneklerdir. Sanatçı III.George'un dikkatini çekmiş ve onun bir büstünü yapmıştır (1774, İsa Kil., Oxford). *Thomas Guy Anıtı* (1779, Guy Hastanesi), en başarılı çalışmalarındandır. Bacon bu yapıtta Thomas Guy'ı hasta bir adama yardım eder durumda betimlemiştir. Yaşadığı dönemde aranan bir heykelci olan Bacon çok sayıda mezar anıtı gerçekleştirmiştir. Bunlar arasında Westminster Abbey'deki *Chatham Kontu'nun Anıtı* da (1779-83) bulunmaktadır. *Dr.Johnson Anıtı* (1796, St.Paul Katedrali, Londra), sanatçının figürü Antik Çağ giysileriyle betimlediği tek örnektir. Bunun yanı sıra hemen tümünde alegorik kadın figürlerinin bulunduğu küçük boyutlu anıtlar, sanatçının üslubunun tüm inceliklerini sunmaktadır.

Bacon'ın sanat anlayışını sürdüren oğlu John (1777-1859) babasının, aralarında St.James Meydanı'ndaki *III.William'ın Atlı Heykeli*'nin de bulunduğu birçok çalışmasını tamamlamıştır. *Sir John Moore Anıtı* (1810-15, St.Paul Katedrali, Londra) onun bu alanda yeteneğini sergilediği en başarılı örnektir. Çok sayıda mezar anıtında imzası bulunan genç John Bacon'ın sanatı genelde yinelemeci ve alışılmış nitelikler taşır. *U.Tükel*

BAGEN
Doğu Karadeniz'de SERANDER, baraka.

BAĞA
İng.*tortoiseshell*, Fr.*écaille de tortue*, Alm.*Schildpatt*.
Kaplumbağa kabuğu. Sözcük, deniz kablumbağası kabuğundan yapılan eşyaları da niteler. Isıtılarak pres altında istenen biçime sokulabilen bağadan tabak, kâse, fincan zarfı, kaşık, tabaka vb eşya yapıldığı gibi, fildişi (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ) ve sedefle birlikte bağa, bu tür eşyanın ve mobilyaların bezenmesinde de kullanılır. Koyu renkli ve kalın olanına "Afrika bağası", açık renkli ve ince olanına "İtalyan bağası" denir. Romalılar'ın Mısır'dan getirttiği bu değerli gereç Osmanlılar'ca da kullanılmış, fildişi, mercan ya da kehribar saplı bağa kaşıklar çok tutulmuştur. Bağa, Avrupa'da RÖNESANS ve BAROK dönemlerde MOBİLYA bezemesinde yaygın görülür. Özellikle 17.yy ortasından 18.yy sonuna değin Fransa'da çok gözde olan, giderek Avrupa'ya yayılan ve BOULLE İŞİ denen MARKETÖRİ mobilyalarda, pirinçle birlikte abanoz gibi sert ağaçlar üstüne işlenmiştir.

BAĞDADİ
Ahşap KARKAS üstünde 1-2 cm aralıkla yatay olarak çakılmış çıta ya da lataların üstünde sıva vurulmasıyla oluşturulan YAPI tekniği. Ahşap karkas yapılarda, DUVAR yüzeylerinin sıvayla kaplanabilmesi için boşlukların tuğla, kerpiç vb malzemelerle doldurulması ya da sıva taşıyıcı ahşap çıtaların çakılması gerekmektedir. Sıva harcının bu çıtaların arasına girerek yüzeye tutunması ilkesine dayanan sıva uygulamasına "bağdadi sıva" denir (→SIVA).

Yüzeylerin bu türden bir uygulamayla ya da aynı ilkelere dayanarak oluşturulması, kaplanması, ahşap karkas yapının tarihinde uzun bir geçmişe sahiptir. Tarihöncesi çağlardan (→PREHİSTORYA) başlayarak, ahşap çatkılı kulübelerde taşıyıcıların arası yatay biçimde sıkıca yerleştirilmiş ince dallar ya da kamışlarla örülüp üstünün çamurla sıvanması, bu alandaki ilk uygulamalar olarak kabul edilebilir. Daha sonraki dönemlerde ahşap karkas yapım tekniğinin gelişmesi sonucunda, taşıyıcılar arasında daha ince ve sık latalar kullanarak bunların dallarla ya da sazlarla örülüp sıvanması yoluna gidilmiştir. Duvarlar ve yüzeyler, önceleri yalnızca taşıyıcı dikmelerin araları doldurularak oluşturulmuşken, giderek yerleşik düzene geçiş, kentlerin büyümesi, teknolojinin gelişmesiyle birlikte, ahşap taşıyıcı sistemin yangından bir ölçüde korunabilmesi için taşıyıcılar da dahil tüm yüzeyin sıvayla kaplanması biçimindeki uygulama yerleşmiştir. Bağdadi tekniği, ahşap yapım sistemlerini kullanan başka örneklerde olduğu gibi, OSMANLI sivil mimarlığının ahşap uygulamalarında da yaygın olarak kullanılmıştır. Günümüzde ise ancak eski eser yenileme çalışmalarında, aslına uygun yapılan yenilemelerde (→ONARIM VE KORUMA) kullanılmaktadır.
H.Y.Ersoy

BAĞIL = **MÜŞTEMİLAT**

BAĞIMSIZLAR GRUBU *(Independent Group)*
1950'lerde Londra Çağdaş Sanat Enstitüsü'nde biraraya gelen genç sanatçı, mimar ve yazarların oluşturduğu topluluk. Amaçları belli konuları tartışmaya açarak düşünce üretmek ve enstitünün programını belirlemekti. Küçük bir grubun katılımıyla yapılan bu toplantılarda ortaya çıkan görüşler daha sonra halka açık konferanslarda dile getirilmiştir. 1952-53'te yapılan ilk toplantıda BANHAM çeşitli teknikler üzerinde durmuş; heykelci ve ressam PAOLOZZI, mimarlar P. ve A.SMITHSON ile ressam HAMILTON'ın yanı sıra eleştirmenler John McHale ve Lawrence Alloway'in de katıldığı 1954-55 toplantısında konu popüler kültür olmuştur. Bu toplantının sonunda sanat, mimarlık, tasarım ve sanat eleştirmenliği alanlarında tüm özel ilgi ve ustalıkların ötesinde ortak bir yöresel kültürün varlığı ortaya çıkmış ve kentsel kitle kültürü tartışılmıştır. İngiltere'de POP SANAT, Bağımsızlar Grubu'nun toplantıları sonucunda biçimlenmiş, topluluğun 1956'da Whitechapel Sanat Galerisi'nde açtığı "Bu Yarındır" (*This is Tomorrow*) adlı sergide yer alan ve popüler kültürü betimleyen yapıtlarla tanım kazanmaya başlamıştır. *Z.Rona*

BAĞLA / BAĞLAĞI = **BENT**

BAĞLAYICI
İng.*medium, binding material*, Fr.*médium*, Alm.*Bindemittel, Malbindemittel*.
BOYA'da PİGMENT'i bağlayan sıvı. En sık kullanılan bağlayıcılar hayvansal tutkallar, yumurta akı ve sarısı, zamk, yağ ve balmumu ya da parafindir. Kemik, deri ya da PARŞÖMEN'in suda eritilmesiyle elde edilen hayvansal tutkallar tarihöncesinden (→PREHİSTORYA) beri kullanılmaktadır. Özellikle kağıt ve ahşap yapıştırmaya elverişli olduğundan en çok GESSO ile FRESK ve DUVAR HALISI kartonlarında bu tür bağlayıcılardan yararlanılmıştır.

Yumurta akı iyice çırpıldıktan sonra bekletilir ve saydam bir hale gelince (*clarum* ya da *glair*) pigmentle karıştırılır. KİTAP BEZEME sanatının yanı sıra TEMPERA ve yaldızlama işlemlerinde bu bağlayıcı kullanılmıştır. Bitkisel kökenli zamklar arasında en yaygın olanı arapzamkıdır ve özellikle SULUBOYA ile GUVAŞ'ta bağlayıcı olarak kullanılır. Ancak kuruma sırasındaki çekme ve büzülmeler sonucu, zamanla yüzeyde çatlamalar ortaya çıkabilir. Yumurta sarısının bazan da bütün yumurtanın bağlayıcı olarak kullanılmasıyla farklı yoğunlukta boyalar elde edilebilmektedir. Ama, boyanın kuruması sırasında yumurtanın içindeki yağlı maddelerin yanı sıra suyun da buharlaşmasından ötürü, ka-

lın bir boya hamuru (→IMPASTO) elde edilemez. Ancak, bu su kaybı sırasında ç ekme ya da büzülme meydana gelmediği için yumurta bağlayıcılı boyalar hemen kurur ve kat kat uygulanmaları da kolaylaşır. Yumurtalı tempera kuruduğu zaman mat bir yüzey elde edilir. RESİM sanatında kullanılan en yaygın bağlayıcılar ceviz, keten tohumu ya da haşhaş gibi bitkilerden elde edilen yağlardır. Bunlar hava ya da ışıkla temas ettiğinde hemen kururlar. Ancak bu kuruma, su karışımlı bağlayıcılardaki gibi buharlaşmanın değil, karmaşık ve yavaş bir kimyasal oluşumun sonucudur ve ortaya jöle türü bir yoğunluk çıkar. Yağlar, kuruma sırasında boyanın hacminde bir değişiklik yaratmadığı için kalın bir boya hamuru elde edilebilmektedir. Ayrıca yağlı bağlayıcılarla (→SİKATİF) yapılan boyalarda (→YAĞLIBOYA) en açıktan en koyulara kadar değişen çeşitlilikte TON elde edilebilir; matlık ya da saydamlık (geçirgenlik) sağlanabilir. Balmumu bağlayıcıysa yalnızca ANKOSTİK RESİM'de kullanılmakla birlikte, kimi fresklerde reçine ile karıştırılarak uygulandığı da olmuştur.

TEBEŞİR, PASTEL ve KÖMÜRKALEM'le yapılan resimlerde bağlayıcı işlevini resmin üstüne püskürtülen FİKSATİF görür. İngilizce'de "bağlayıcı" anlamındaki *medium* sözcüğü, kimi zaman *vehicle* ile eşanlamlı kullanılmakla birlikte, bazı kaynaklar boya yapmak için pigmentlerin içinde eritilen ya da pigmentlerin içinde asıltı olarak kaldığı sıvı olarak tanımladıkları *vehicle* sözcüğü ile *medium*'u ayırmaktadır. *Z.Rona*

BAHÇE KENT/ŞEHİR → **HOWARD, Ebenezer; KENT PLANLAMA (Kentin ve Kent Planlamanın Evrimi); TOPLU KONUT**

BAHÇE MİMARLIĞI
İng.*garden architecture*, Fr.*architecture de jardin*, Alm.*Gartenarchitektur*.
Kısaca "çevre düzenleme sanatı" olarak tanımlanan PEYZAJ MİMARLIĞI'nın başlıca uğraş alanlarından biri. Bugüne değin peyzaj mimarlığı karşılığında kullanılagelen ve "bahçe sanatı" ya da "bahçe düzenleme sanatı" olarak tanımlanan bahçe mimarlığı, küçük-büyük bahçelerin (EV, KÖŞK, KONAK ve SARAY bahçeleri; çocuk ve oyun bahçeleri; TOPLU KONUT ve hastane bahçeleri; botanik ve hayvanat bahçeleri; mezarlıklar; kent bahçe ve parkları vb) estetik ve işlevsel düzenlenmelerini (planlanmalarını, uygulanmalarını ve bakımlarını) üstlenen, özel bir peyzaj mimarlığı koludur. Bahçeler ve birer büyük bahçe olan parklar, ister özel isterse kamuya ve tüzel kişilere ait olsun, çoğunlukla insanların içinde yaşadığı kapalı mekânların dışında kalan, yapıları çevreleyen ve yaşam sürecinin bir bölümünü içeren, doğa-insan ilişkisinin sürdürüldüğü açık alanlar ve çoğunlukla da yeşil alanlardır. Bahçe mimarlığı, çeşitli türde, genişlikte ve yapıdaki bahçelerin (yeşil alanların) düzenlenmesinde, planlama (araştırma, çözümleme, bireşim ve tasarım) ya da projelendirme işlerini yürütür; bahçe planlarının araziye geçirilmesini, uygulanmasını yapar ve denetler; kurulmuş bahçelerin bakımını (budama, biçimlendirme, sulama, gübreleme vb) gerçekleştirir; işlevsel ve estetik yönden sürekliliğini sağlar. ***B.Pamay***

BÄHR, George (1666, Finsterwalde-1738, Dresden)
Alman mimar.
Saksonya BAROK üslubunun temsilcilerindendir.

Yapı mesleğine dülger olarak başlamış, 1705'te Dresden kentinin başdülgerliğine getirilmiştir. Bunun yanı sıra mekanik konusunda da eğitim görmüştür. Kendi yaptığı bir *camera obscura* (fotoğraf makinesinin ilk örneği →FOTOĞRAFÇILIK), bir de org bulunmaktadır. Mimarlık alanındaki ilk yapıtı olan Dresden *Loschwitz Bölge Kilisesi* (1705-08), uzunlamasına sekizgen planlıdır. Bunu izleyen yapıları *Schmiedeberg Kilisesi*'yle (1713-16) *Forschheim Kilisesi*'ndeyse (1719-26) Bähr, Yunan haçı plan şemasını kullanmıştır. Başyapıtı, Almanya'nın en büyük Protestan kilisesi olan Dresden *Frauenkirche*'dir (1726-43). II.Dünya Savaşı sırasında 1945'te yıkılan bu kilisenin yine Yunan haçını temel aldığı ilk tasarımında Bähr'in, Giovanni Antonio Viscardi'nin (1645-1753) Freystadt'ta yapmış olduğu *Mariebilfkirche* (1700-08) adlı kiliseden etkilendiği açıkça izlenir. Ancak yapıya başlarken yeni bir tasarım geliştiren Bähr, köşeleri kesik, kare bir plan şeması seçmiştir. Yapının tümü taştandır. Sekiz yuvarlak ayağın taşıdığı 23.5m çapındaki kubbenin dört yanına ağırlık kuleleri yerleştirilmiştir. Kare planın bir kenarından dışarı taşan *apsis*'i, dalgalı bir çizgi oluşturan üst galerileri ve oturma yerlerinin düzeniyle bu yapının içi bir tiyatroyu andırmaktaydı. Kilisenin çok süslü orgunu 1732-36 arasında ünlü org ustası Gottfried Silbermann yapmıştı. Bähr 1732'den ölümüne değin, ilk tasarımını PÖPPELMANN'ın yapmış olduğu Dresden Neustadt'taki *Dreikönig Kilisesi*'nin yapımıyla uğraşmıştır. Ayrıca yine Dresden'de 1720'lerde gerçekleştirdiği *Saxe Sarayı* gibi sivil yapıları da vardır.
2401. *H.Kuruyazıcı*

BAHRİYELİ İSMAİL HAKKI = **İSMAİL HAKKI** (Bahriyeli)

BAHRİYELİ SEYFİ SOYSALAR = **SOYSALAR, Seyfi** (Bahriyeli)

BAİMİAO (Çin.)
"Sade çizim" anlamına gelen terim, ÇİN sanatında yalnızca çizgiyle yapılan, renk kullanılmayan resimleri tanımlar. Belirgin dış çizgileri olup içleri renklendirilen resimler *goulehua*, dış çizgisi olmayıp yalnızca sulandırılmış boya ya da mürekkeple yapılan resimlerse *mogu* olarak anılır.

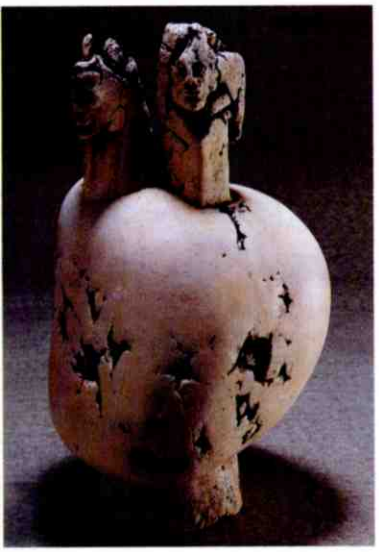
BAJ, Enrico → **POP SANAT**

BAKEMA, Jacob Berend (1914, Groningen-1981, Rotterdam)
Hollandalı mimar.
Van den BROEK'le birlikte, II.Dünya Savaşı'ndan büyük zarar gören Rotterdam'ın yeniden yapımında etkin olan Bakema, TEAM 10 üyesi olarak da tanınır.

1932-37'de Groningen Teknik Okulu'nda mimarlık ve hidrolik mühendisliği eğitimi gördükten sonra, 1937-41'de Amsterdam Mimarlık Akademisi'nde, 1939-40'ta Delft Teknik Yüksekokulu'nda eğitimini sürdürmüş, öğrenciliği sırasında, önemli Hollandalı mimarlardan Cornelis van Eesteren (1897-?), Willem van Tijen (1894-1974) ve H.A.Maaskant'ın yanında çalıştığı gibi Rotterdam Belediyesi'nin mimarlık bürosunda da görev almıştır. İlk yapısı, tasarımını 1947'de gerçekleştirdiği Rotterdam'daki *'t Venster Galerisi* olmuştur. 1948'de Van den Broek'le kurduğu ortaklık ileriki yıllarda Hollanda mimarlığı üzerinde etkili olacak bir güç haline gelmiştir. 1947'de CIAM'da ve 1963'te de Team 10'de üye olarak görev alan Bakema, 1959-64 arasında Hollanda'da YAPIMCILIK'a zemin hazırlanmasında önemli katkısı olan *Forum* dergisinin yayın yönetmeni yardımcılığını yürütmüştür. 1965'ten başlayarak da Hamburg Devlet Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda öğretim üyesi olan Bakema'nın ve ortağı



BAKEMA, Jacob Berend ve BROEK, Johannes Hendrick van den, *Lijnbaan Alışveriş Merkezi*, 1952-54, Rotterdam.



BAKLA, Erdinç, *İkili Figür*, 1997, seramik.



BAKST, Lev, *Oryantal Fantezi İçin Kostüm Tasarımı*, 1915, 48x32.4 cm.

Van den Broek'in mimari anlayışlarında, ULUSLARARASI ÜSLUP ile DE STIJL'in biçimsel ve felsefi idealleri yatmaktadır. 1952-54'te Rotterdam'ın merkezinde, II.Dünya Savaşı'nda yıkılmış bir bölge olan Lijnbaan alışveriş aksını tasarlayan ikili, kısmen kentsel dokuyla çevrili bu caddeyi, alçak yapılarla düzenleyip yalnızca yayaların kullanımına açmıştır. Sonraları okul, iş merkezi, büyük mağaza ve kilise gibi binalar tasarlayan bu iki mimarın son çalışmaları arasında bir heykel kadar etkili *Terneuzen Belediye Binası* (1968) ve Rotterdam'ın güneyinde, Middelharnis'teki *Psikiyatri Hastanesi* (1973-74) bulunmaktadır.

1838, 3156. *E.Balkan*

BAKIĆ, Vojin (1915, Bjelovar)
Yugoslav heykelci.
Biçimleri yalınlaştırma çabası içinde figüratiften soyuta yönelmiş bir sanatçıdır. Öğrenimini Zagreb Sanat Akademisi'nde yapan Bakić'in ilk ürünleri RODIN ve MAILLOL etkili küçük boyutlu figür ve portre-büst çalışmalarıdır. 1950'lerde, biçimleri yalınlaştırma eğilimi içinde BRANCUSI ve ARP'ın yapıtlarını anımsatan bir organik soyutlamaya yönelmiş, bu çalışmalarında özellikle mekân-biçim ilişkilerini irdelemiştir. 1960'larda daha çok düzgün yüzeyler elde etme çabası içine giren sanatçı, OP SANAT içinde değerlendirilen bu dönem yapıtlarında yansıtıcı, aynamsı yüzeyler kullanarak gerçekleştirdiği disk ve düzlemlerle ışık yansımaları elde etmiştir.

0442. *Z.Rona*

BAKINCAK = **CUMBA**

BAKIR
İng.*copper*, Fr.*cuivre*, Alm.*Kupfer*.
Doğada serbest ya da bileşik olarak bulunan kızıl renkli bir maden. Simgesi "Cu", yoğunluğu 8.9 ve ergime derecesi 1083°C olan kimyasal bir elementtir. Kolay işlenebilirliğinden dolayı erken çağlardan beri kullanılmakta olan bakır, çok iyi bir ısı ve elektrik iletkeni olduğundan özellikle sanayide yaygın bir kullanım alanına sahiptir. El sanatlarında ve OYMABASKI sanatında da yaygın olduğu gibi, aşınma dayanıklılığı nedeniyle kuyumculuk ve saatçilikte de aranan bir gereçtir. Ayrıca, ince levhalar halinde üretilen bakır, işçilik kolaylığı, dayanıklılığı ve öteki kaplama malzemelerine göre hafifliği dolayısıyla özellikle 20.yy'da ÇATI kaplaması alanına girmiştir. Bakır çatılarda zaman içinde nemin etkisiyle yüzeyde, küf renginde bir pas tabakası oluşur. Türkiye'de anıtsal OSMANLI yapılarındaki KURŞUN çatı kaplama geleneği, kurşunun çok pahalı bir gereç olmasından dolayı, Cumhuriyet döneminin bazı anıtsal yapılarında bakırla sürdürülmüştür. Bakırın özellikleri, işlenmesi ve tarihçesi için →MADEN sanatı.

BAKIRKÖYTAŞI = **KÜFEKİ**

BAKKAL TAVANI → **TAVAN**

BAKLA, Erdinç (1939, Erzurum)
Türk seramik sanatçısı.
Stilize insan figürlerinden oluşan SERAMİK'leriyle tanınır.

Seramik eğitimini 1958-62 arasında İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda (İTGSYO, b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) Hakkı İZET ve Jan Grove ile yapmıştır. Aynı yıl Almanya'da Krautheim Porselen Fabrikası'nda ve Çanakkale'deki çömlekçi atölyelerinde staj yapan sanatçının 1977'ye kadar yaptığı çalışmalarda çok çeşitli teknik ve biçimlerin egemen olduğu görülür. Sanatçı bu tarihten sonra, rengi çok fazla kullanmadan metal oksitlerle renklendirdiği, dokulu, mat yüzeyli stilize insan büstleri ve heykeller yapmıştır. 1963'ten beri İTGSYO Seramik Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapan sanatçı halen MÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Anasanat Dalı başkanıdır. 1967'de 12.Uluslararası Kültür Festivali Ödülü ile İstanbul'da yapılan Uluslararası Çağdaş Seramik Sergisi'nde Onur Belgesi, 1972, 73 ve 74'te Yapı ve Kredi Bankası İzmir, Ankara ve İstanbul çağrılı yarışmalarında Birincilik ödüllerini alan Bakla, 1975'ten bu yana yurt içinde hiçbir yarışmaya katılmamış, 1990'da Zagreb'de yapılan 3.Dünya Trienali'nde Onur Belgesi almıştır. Bakla'nın Çanakkale ve Topkapı seramiklerinin yanı sıra geleneksel Türk seramik sanatı üzerine bilimsel çalışmaları da vardır.

L.Özer Yeltan, ZR

BAKLA DİZİSİ
İng. *fillet*, Fr. *filet, bandeau*, Alm. *Rautenmuster*.
Uzunca ve yuvarlak halkalardan oluşan zincir biçiminde BEZEME örgesi.

BAKLAVA
OSMANLI sütun başlıklarında geometrik bir BEZEME. Baklavalı başlıklar, Osmanlı ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ'nden "Türk üçgeni"nin sütun başlığına uygulanmasıdır. Arap sayılarıyla yazımından dolayı "7-8 başlık" da denir. Ayrıca →SÜTUN BAŞLIĞI.
Çizim → SÜTUN BAŞLIĞI

BAKST, Lev (1866, St.Petersburg-1924, Paris)
Rus ressam ve sahne tasarımcısı.
SANAT DÜNYASI'nın en önemli temsilcilerindendir.

Rusça adı Rozenberg Lev Samoiloviç olan sanatçı eğitimine St.Petersburg Akademisi'nde başlamış (1883-87), 1893'te Paris'e giderek önce Julian Akademisi'nde GÉRÔME'un, sonra da Finli sanatçı Albert Edelfert'in (1854-1905) öğrencisi olmuştur. 1896'da St.Petersburg'a dönmüş, 1898'de de Sanat Dünyası grubunun kuruluşunda çalışmış ve özel bir sanat okulu kurmuştur. 1902'de ilk sahne ve giysi tasarımlarını yapmış, yaklaşık altı yıl bu çalışmalarını Rusya'da sürdürmüştür. 1909'da Paris'te Rus bale emprezaryosu Sergey Diaghilev'in (1872-1929) Rus Balesi'ne katılan sanatçı Rimski-Korsakov'un *Şehrazad* ve Debussy'nin *Bir Faun'un Öğleden Sonrasında Prelüd* gibi baleler için hazırladığı dekor ve giysilerle büyük başarı kazanmıştır. 1922'den sonra koreografiar Petipa ve Serge Lifar için de dekor ve kostümler hazırlayan Bakst, Rus halk sanatı, İRAN minyatürleri, YUNAN sanatı ve ART NOUVEAU akımı gibi değişik kaynaklardan aldığı örgeleri kendi düş gücüyle birleştirdiği yoğun renkli üslubuyla sahne tasarımı (→TİYATRO, SAHNE TASARIMI VE KOSTÜM) alanında devrim yapmıştır.

2171, 3410. *Z.İnankur*

BALABAN, İbrahim (1921, Seç, Bursa)
Türk ressam.
Anadolu insanının yaşamından ve halk geleneklerinden biçim ve içerik yönünden esinlenip bu geleneği çağdaş bir temele oturtarak, TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK anlayışında yapıtlar üretmiştir.

1931'te ilköğrenimini tamamladıktan sonra bir süre çobanlık, taş kırma ve tarım alanında çalışmış, 1937'de kaçakçılık, 1942'deyse adam öldürme suçundan Bursa Cezaevi'nde yatmıştır. Burada bulunduğu süre içinde tanıştığı Nâzım Hikmet'ten re-

sim yapmayı öğrenen Balaban, 1950'de genel afla serbest bırakıldıktan sonra da resim çalışmalarını sürdürmüş, 1953'te Maya Galerisi'nde açtığı ilk sergiyle Toplumsal Gerçekçi anlayışa yönelmiştir. Akademik eğitimi olmayan Balaban kendi kendini yetiştirmiş, konularını genellikle kırsal kesimin insanları ve yaşantılarından seçmiştir. Anadolu insanı ve yaşam biçimlerini kendine özgü bir figür anlayışı içinde işlemiştir. Yapıtlarında egemen olan anonim halk resmi geleneğini Toplumsal Gerçekçi bir içerikle bütünleştirmiş ve çizgisel bir stilizasyonla vermiştir. Balaban'ın köy yaşantısına ilişkin yapıtları NAİF bir anlayış da içerir. 1950'lerin köyden kente göç sorunlarını ele alan ve çoğu kez BİÇİMBOZMA'lara yer verip, rengin dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) niteliklerini kullanarak büyük boyutlu kompozisyonlar gerçekleştiren sanatçının figürleri masal tipleri gibi düşsel bir görünüm içindedir. 1959'da Yeni Dal grubuna katılan Balaban, grubun 1961'deki sergisi nedeniyle bir süre tutuklanmıştır. 1970'ten başlayarak yapıtlarında düzenli bir istiflemeye yönelen sanatçı çerçeveden merkeze doğru toplanan bir ışık kullanımı geliştirmiş, ancak 1980'lerde "Bereket Anaları" ve "Ana Çocuklar" başlıklı sergilerinde görüldüğü gibi Anadolu kadınının günlük yaşamını konu aldığı resimlerinde gene düzenli istifleme anlayışından uzaklaşarak dağınık bir düzenleme uygulamıştır. Balaban yapıtlarını *Dağınık*, *Nakışsı* ve *Ağıraksak*; sanat ve toplumsallık üzerine düşüncelerini de *Balaban* (1962), *İz* (1965), *Şair Baba ve Damdakiler* (1968) ve *İzdüşümü* (1969) adlı kitaplarda toplamıştır.

N.Arslan

BALABÂN-ET-TAVAŞİ (14.yy)
Beylikler dönemi mimarı.
Anadolu'da Hamidoğulları'nın yapılarında çalıştığı bilinmektedir.

Adının sonuna eklenen "tavaşi" sözcüğü eskiden haremağaları için kullanılan bir deyimdir. Günümüzde bu mimara ait olan yazıtında adı bulunan tek bir BEYLİKLER DÖNEMİ yapısının varlığı bilinmektedir. Ancak, Antalya *Yivli Minare Camisi*'nin kapısı üstünde yer alan bu yazıtta da, caminin tümüyle yeni bir inşaat olmayıp Hamidoğulları'ndan Mehmed Bey tarafından 1371'de (H.774) mimar Balabân-et-Tavaşi'ye onartıldığı özellikle belirtilmiştir. Gerçekte caminin ilk yapımı ANADOLU SELÇUKLU hükümdarı I.Alâeddin Keykubad dönemine (1220-37) değin uzanmaktadır. Antalya'nın 1361'de Kıbrıs kralı I.Pierre (hd.1359-69) tarafından ele geçirilmesinden sonra yapının önemli ölçüde yıkıma uğradığı, kentin 1373'te Hamidoğulları'na geçişiyle onarımına hemen gereksinme duyulmasından anlaşılmaktadır. Bugün için Mimar Balabân'ın *Yivli Minare Camisi*'nde yaptığı onarımın sınırlarını belirlemeye olanak yoktur. Ancak yazıttaki "ceddede" sözcüğünden, yapıda yenileme ölçeğinde bir onarıma gidildiği anlamı çıkartılabilir.

2887, 3171. ***Z.Sönmez***

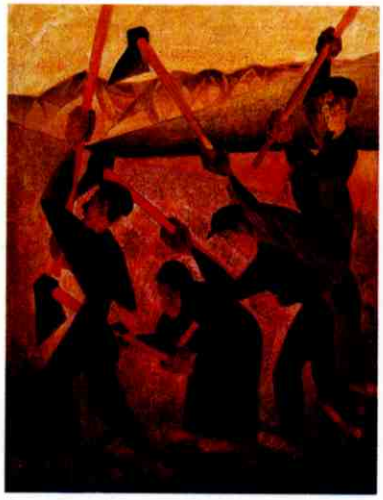
BALAMUR
1. Orta Anadolu'da özellikle Kırşehir yöresindeki evlerin oda kapıları üstüne eşya koymaya yarayan oyuk.
2. Aynı yörede kapı üstü hatıllarında, kerpiç ve taşların arasındaki delik. Buna "balamır" da denir.

BALAR (Far.) = **PADAVRA**

BALBAL
Orta Asya'da Türkler'in mezarları çevresine diktikleri tek parça taş. Bunların bazılarında kabartmalar ya da kazıma yazı ve şekiller bulunur. Ayrıca →ORTA ASYA.

BALBURA
Burdur'un Altınyayla ilçesinin 6km güneydoğusunda, antik BUBON kentinin 20km doğusunda yer alan Balbura, yöre halkının Asar Tepe olarak adlandırdığı Kızıl Tepe üstünde kurulmuş bir LYKİA kentidir. Adından ilk kez Yunan coğrafyacı Strabon'un (MÖ 64/63-MS 19/24) söz ettiği kent, MÖ 2.yy'da kurulup MÖ 82'de dağılan ve bir başka Lykia kenti olan KİBYRA MAİOR'un başkanlık ettiği Tetrapolis'in üyelerindendi. Balbura, Tetrapolis dağıldıktan sonra Lykia Birliği'ne katılmış ve birlik devam ettiği sürece onun üyesi olarak kalmıştır. Balbura, Bubon ve OİNOANDA'nın bulunduğu bölgeyi Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79) ile Mısırlı astronom ve coğrafyacı Ptolemaios (ö.MS 150) "Kabalia", Strabon'sa "Kabalis" olarak adlandırmıştır. Kentin adına BİZANS dönemine ait piskoposluk listelerinde de rastlanmaktadır. Balbura antik kenti sınırları içinde Helenistik Dönem'e (→YUNAN) ve Caligula'nın imparatorluğu sırasında (MS 37-41) basılmış, ROMA İmparatorluk Dönemi'ne ait sikkeler bulunmuştur.

Ksanthos (b.Eşen) Çayı'nın ana kollarından birinin kenarlarında karşılıklı yer alan iki tepe ve bu tepelerin eteklerindeki ova üstünde yayılan Balbura, Lykia kentlerinin en yükseğidir. *Akropolis*, ovadan 125m, denizdense 1500m yükseklikte bulunan kuzeydeki tepe üstünde kurulmuş olup, kuru moloz taşlardan yapılmış 1.8m kalınlığında bir surla daire biçiminde kuşatılmıştır. Üst kesiminde çokgen taşlardan oluşturulmuş bir sıra görülen ve günümüze kalan bölümlerinin yükseklikleri 2.4m'yi bulan bu sur, içinde çok sayıda DEVŞİRME malzeme kullanılmış olması nedeniyle geç dönemlere tarihlenmektedir. Ayrıca iki tepe arasındaki dar geçitte de, yüksekliği 2.5m'ye ulaşan ve yığma taşlardan yapılmış bir sur daha görülmektedir. Aynı tepenin güney yamacında, güneye bakan küçük bir *Tiyatro* yer alır. On altı seyirci oturma sırası içeren *cavea*'nın (seyirci bölümü) orta bölümünde, oturma sıralarını kesen, işlenmemiş bir doğal kaya kütlesi vardır. Sahne binasının (*skene*) bulunması gereken yerde, dikdörtgen biçiminde kesme taşlardan oluşan payandaların desteklediği ve poligonal teknikte yapılmış yüksek bir duvarla dışarıdan sınırlanan bir platform bulunmaktadır. Poligonal taş işçiliği, *Tiyatro*'nun Roma döneminde yapılmış olduğunu kanıtlamaktadır. Derenin öbür yanında yer alan güneydeki tepenin eteğindeyse ikinci bir tiyatro ya da tiyatroya benzer bir yapı vardır. İngiliz araştırmacı George Bean'e göre bir TİYATRO'da olması gereken özelliklerin hiçbirinin bulunmadığı bu yapı, tepe yamacındaki kayalara oyulmuş, yalnızca birkaç oturma sırası içeren ve doğuya bakan bir *cavea*'yla 45m uzunluğunda, 3m genişliğinde ve 90cm yüksekliğinde, alttan kemerlerle taşınan bir platformdan oluşmuştur. Platformun tam ortasındaysa, *cavea*'ya doğru çıkıntı yapan ve konuşmacı kürsüsü olabilecek daha küçük bir platform görülmektedir; sahne binası yoktur. Yapı resmî toplantılar için kullanılmış olabilir. Kentin merkezi kuzeydeki tepenin eteğindedir. Üzerindeki yazıttan Onesimos adında bir yurttaş tarafından yaptırıldığı anlaşılan *Nemesis Tapınağı* ve Roma imparatorları Septimius Severus'la (hd.MS 146-211) Geta (hd.MS 189-212) onuruna yapılmış, üç kemerli giriş kapısı bulunan *Agora*, bu kesimdeki bellibaşlı yapılardır. Kentin su gereksinimi derenin güney yanında bulunan zengin bir kaynaktan karşılanmaktaydı. Ayrıca ele geçen yazıtlarda Balbura'da bir SUKEMERİ ve bir BENT bulunduğundan söz edilmektedir.



BALABAN, İbrahim, tuval üzerine yağlıboya.

Geniş bir hinterlanda sahip olan Balbura, güneyde bir başka Lykia kenti olan Oinoanda'yla Seki Ovası'nı paylaşırken, kuzeydoğuda Karalitis (b.Söğüt) Gölü'ne kadar uzanıyordu. Bugün bataklığa dönüşmüş olan gölün güney kıyısı yakınlarındaki geniş düzlükte bulunan Kozağacı köyü dolaylarında, MS 2.yy'da, beş köyün oluşturduğu *Pentakomia*'nın başında bulunan Toriaion adında bir köy vardı. Ele geçen yazıtlardan bu köyün Balbura'ya ait olduğu anlaşılmaktadır. Kozağacı köyü ve çevresinde, dik bir arazide çok sayıda kaya kabartmasına rastlanmıştır. Çoğunda ikili, üçlü ya da daha çok sayıda, gruplar halinde duran insan figürleri betimlenmiştir. Bunların dışında, köyden çıkan yokuş bir yolla ulaşılan ve kayadan STEL biçiminde oyulmuş anıtlar, göze çarpan kalıntılar arasındadır. Bazıları bir çelenk ya da bir rozetle bezenmiş, bazıları da yazıtlı olan bu anıtlar büyük olasılıkla mezar olarak değil de ölünün anısına yapılmıştır. Dik yamacın kuzey yanında kayalara oyulmuş küçük bir açık hava tapınağı yer almaktadır. Burada bulunan dört kabartmadan birindeki yazıtta, adının Mases olduğu öğrenilen binici bir tanrı, at üstünde betimlenmiştir. Çevrede ele geçen bir başka yazıttan bu kutsal alanın tümünün ya da bir bölümünün Hadrianus döneminde (MS 117-138) *Pentakomia*'dan gelen bağışlarla bir yurttaş tarafından yaptırıldığı anlaşılmıştır.

Balbura'da bazıları volkanik taşlardan yapılmış olan çok çeşitli MEZAR'lara rastlanmıştır. Bunların bir bölümü KAYA MEZAR biçimindeyken, bir bölümü de kapaklarında uzanmış aslan kabartmalarının yer aldığı LAHİT'lerdir. KARİA tipinin egemen olduğu bu mezarlar arasında Lykia tipine rastlanmaması ilginçtir.

0360. *S.Tugay*

BALCIOĞLU, Semih (1928, İstanbul)
Türk karikatürcü.
İnce çizgileri ve ayrıntıları ustalıkla işlemesiyle tanınan Balcıoğlu, çağdaş Türk karikatürünün (→KARİKATÜR) önemli temsilcilerindendir.

Ortaöğrenimini Özel Işık Lisesi'nde, yükseköğrenimini 1951'de GSA (b.MSÜ) Grafik Bölümü'nde tamamlamıştır. İlk karikatürü 1943'te *Akbaba*'nın "Genç Fırçalar" köşesinde yayımlanmış, bunu Cemal Nadir GÜLER'in *Amcabey*'inde yayımlananlar izlemiştir. Daha sonra *Akbaba* ve *Karikatür*'e de çizen Balcıoğlu'nun üslubu Cemal Nadir'in etkisiyle gelişmiş; 1950'de *Akşam* gazetesinde sürekli çizmeye başlamıştır. ABD'li karikatürcü Saul Steinberg'in (d.1914) "çizgide mizah" anlayışını benimseyerek Türk karikatürünün 1950 Kuşağı içinde yer almıştır. Cemal Nadir ve Ramiz Gökçe'nin (1900-53) egemen olduğu karikatür dünyasını farklı bir düzeye ulaştıran bu yeni kuşak, gazetelerin dışında, kendi kişisel girişimleriyle yayımladıkları dergilerde de etkinlik göstermiştir. Balcıoğlu, 1952'de ilk kişisel sergisini açarak *Semih Balcıoğlu Karikatür Albümü*'nü, 1959'da ise *Taş* ve *Taş-Karikatür* (İlhan Selçuk ile) adlı mizah dergilerini yayımlamıştır. *Vatan, Dünya* ve *Hürriyet*'teki çalışmalarından sonra 1960'ta *Tercüman* gazetesinde başkarikatürcü olmuştur. 1970'lerde bu görevi kısa bir süre *Politika*'da, 1990'larda da *Aydınlık*'ta sürdürmüş; *Özgür İnsan, Yankı, Çarşaf* ve *Çivi*'de güncel siyasal karikatürler çizmiş, *Çarşaf* ve *Çivi* gibi mizah dergilerinin ilk yıllarında yayın yönetmeni olarak da görev almıştır. 1965 ve 1967'de "seramik karikatür" çalışmalarını sergileyerek Türkiye'de üç boyutlu karikatürün ilk uygulayıcısı olan Balcıoğlu, 1970'te Karikatürcüler Derneği'nin kurucuları arasında yer almış ve derneğin birkaç kez başkanlığını üstlenmiş, 1973-79 arasında ise Türkiye Gazeteciler Sendikası başkanlığını yapmıştır. 1952'deki ilk albümünden sonra 1956 ve 1961'de de birer *Semih Balcıoğlu Karikatür Albümü* yayımlamış; 1971'de *Yazısız Çizgiler*'i, 1973'te *1.MC* ve *12 Mart'tan Seçime*, 1978'de ise sanat yaşamının en önemli yapıtı olan *Güle Güle İstanbul*'u hazırlamıştır. 1985'te *Gözüm Görmesin*'de sansür olgusunu işleyen Balcıoğlu, 1990'da *Karikaturgut*'ta Turgut Özal, 1994'te *Galeri Çiller*'de de Tansu Çiller dönemini belgelemiştir. 1993'te *Semih Balcıoğlu Kitabı*'yla 50. meslek yılını kutlamış, en önemli yapıtlarını 1994'te Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanan *Semih Balcıoğlu* adlı albümde toplamıştır. 1995'te, iskambil kağıtlarını karikatürlerle yorumladığı sergisini de albümleştirmiştir. Balcıoğlu, 1955'te İstanbul Gazeteciler Sendikası Birincilik Ödülü'nü; İtalya'da Uluslararası Bordighera Karikatür Yarışması'nda 1971'de Gümüş Hurma'yı, 1973'te Altın Palmiye'yi; 1971'de İtalya'da Uluslararası Marostica Karikatür Şenliği'nde Jüri Özel Ödülü'nü; 1973'te Yugoslavya'da Uluslararası Karikatür Yarışması'nda Gümüş Güvercin'i ve Bulgaristan'da Uluslararası Gabrova Karikatür Yarışması'nda Üçüncülük Ödülü'nü; 1974'te İtalya'da Uluslararası Karikatür Yarışması'nda Altın Madalya'yı; 1982'de *Güle Güle İstanbul* ile İtalya'da Pescara Karikatür Kitapları Yarışması'nda Birincilik Ödülü'nü; 1984'te T.İş Bankası Büyük Ödülü'nü; 1986'da da Abdi İpekçi Barış ve Kardeşlik Ödülü'nü almıştır. ***T.Çeviker***

BALDAKEN (İt.*baldac:* değerli Bağdat ipeği'nden) İng., Alm.*Baldachin;* Fr.*baldaquin,* İt.*baldacchino,* Osm.*sâyepuş, mahfe.*
1. 14. ve 15.yy'larda İtalya'da törenlerde gölgelik olarak kullanılan sim işlemeli Bağdat ipeklileri *(baldacco).*
2. Bir taht, ALTAR ya da yatak üstüne tavan oluşturacak biçimde yapılan kâgir, ahşap ya da kumaş bölüm.
3. KİLİSE'lerde, kürsülerin ve bazı GOTİK heykellerin üstüne koruma ya da bezeme amacıyla yapılmış taştan örtü ögesi. Liturjik eşyadan (→LİTURJİ) sayılır. CIBORIUM'dan farklı olarak çeşitli kullanımları bulunan *baldaken,* ROMA döneminden bu yana değişik biçimlerde gerçekleştirilmiş, RÖNESANS'ta yaygınlaşmış; BAROK dönemdeyse, özellikle BERNINI'nin 17.yy'da *San Pietro Kilisesi* büyük altarını vurgulamak için yaptığı görkemli tunç baldakenden sonra çok zengin bir görünüme kavuşmuştur. *S.Germaner*
Çizim →KİLİSE

BALDUNG-GRIEN, Hans → **ALMANYA (Resim ve Heykel); TÖRE RESMİ**

BALGAMTAŞI = **ONİKS**

BALIKESİR
Marmara Bölgesi'nde yer alan ilin eski adının en eski yerleşim yeri Achiraus'tan (Akiros/Akireos) kaynaklandığı söylenmektedir. Roma imparatoru Hadrianus döneminde (117-138) yöreye "Hadrianutherai" denmiş, bir görüşe göre Balıkesir sözcüğü Hadrianus'un yörede yaptırdığı *Paleokstro* adlı şatodan gelmiştir. Selçuklu kaynaklarında kent, "Balak Hisar" ya da "Balık Hisar" adıyla geçmektedir. Beylikler dönemindeyse yöre Karesi Beyliği'nin yönetimine girerek "Karesi" adıyla anılmıştır. Halk arasındaki bir söylentiye göre yörenin balı çok olduğundan kente "balı çok" anlamında Balıkesir denmiştir. Bir başka söylentiye göre de ilin adı Pers kral ailesinden Balı Kisra'nın adından kaynaklanmış, önceleri "Balı Kisra", sonraları da Balıkesir halini almıştır.

Antik Çağ'da MYSİA adıyla anılan Balıkesir yöresinde az sayıda yapılan kazılarda İlk Tunç Çağı'ndan (→PREHİSTORYA) kalma buluntulara rastlanmıştır. Yazılı tarih dönemi yöreye MÖ 2000'lerde gelen Bithynler'le başlamaktadır. Mysia yöresi uzun yıllar BİTHYNİA Krallığı'nın yönetiminde, MÖ 7.yy'dan MÖ 546'ya değin de LYDİA egemenliğinde kalmış, Kral Gyges döneminde (MÖ 680-652) erişilen üstün uygarlık düzeyinden yararlanmış, PERS kralı II.Kyros'un (hd.MÖ 559-529) Lydia kralı Kroisos'u (hd.MÖ yklş.560-546) yenmesiyle Pers Satraplığı'na bağlanmıştır. Yöreyle daha çok askeri yönden ilgilenen Persler'in kültürü pek etkinlik kazanamamıştır. Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) yayılması sırasında Bithynia, savaş alanlarının dışında kaldığından birliğini koruyabilmiş, Bas ve Zipotaes gibi Bithynli önderler Makedonya satraplarıyla yaptıkları savaşlarda önemli başarılar sağlamışlardır. Bu çalkantılı dönemde Helenistik kültür de (→YUNAN) pek etkili olamamıştır. MÖ 326-90 arasındaki Selevkos egemenliği süresince de Bithynler, Selevkos ve Galatlar'la (→GALATİA) kimi zaman anlaşarak, kimi zaman savaşarak varlıklarını korumuş, kültürel açıdan da en çok PERGAMON Krallığı'ndan etkilenmişlerdir. Bu krallığın kölelere sağladığı eşitlik ve bolluk yöreye farklı bölgelerden göçlere neden olmuş, bu da sosyoekonomik yapının değişmesine yol açmıştır. Pergamon Krallığı'nın MÖ 129'da yıkılması sonucu ROMA egemenliğine giren Balıkesir yöresi *Pax Romana*'nın (Roma Barışı) güvenceli ortamında ekonomik ve kültürel yönden gelişmiş; 395'te imparatorluğun bölünmesiyle Doğu Roma (BİZANS) topraklarında kalmış ve Hıristiyan kültürünün yaygınlaştığı bir bölge olmuştur. 7.yy'da İstanbul'u kuşatmaya gelen İslam orduları buralarda konaklamış, Selçuklular'ın 1071 Malazgirt yengisi sonucunda Anadolu'nun büyük bir kesimini denetim altına almasıyla da ANADOLU SELÇUKLU egemenliğine girmiştir. Caka Bey'in gerçekleştirmeye başladığı deniz egemenliği 11.yy'da başlayan Haçlı Seferleri'yle kesintiye uğramış, yöre 1303'te Karesi Beyliği'nin eline geçene değin 200 yıl daha Bizans egemenliğinde kalmıştır. Başkenti Balıkesir olan Karesi Beyliği döneminde Türk ve İslam etkinliği yörede yayılmış, çeşitli Türkmen boylarının göçüyle yöredeki Türk nüfusu artmıştır. 1345'te Orhan Gazi döneminde (1324-62) OSMANLI yönetimine geçen ve Bursa'nın başkent olmasıyla önemini bir derece yitiren yörede Müslüman Türkler'le Hıristiyan Rumlar birarada yaşamış; bir esnaf örgütü olarak gelişen Ahi kurumu, yörenin Türkleştirilme'sini hiçbir baskıya gerek bırakmadan sağlamıştır. 16.yy'daki Celali Ayaklanmaları Balıkesir çevresini de kültürel yönden olumsuz etkilemiş, 18.yy'da merkezî yetkenin gücünü yitirmesiyle başgösteren yönetim boşluğu "ayan" örgütlenmesiyle giderilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son yüzyılında yöre tarımsal ve endüstriyel üretim açısından Anadolu'nun önde gelen bölgelerinden biri olmuş, yöredeki Rum halkı Balkanlar'da gelişen ulusçuluk akımlarından esinlenerek 1821'de ayaklanmışsa da sonuç alamamışlardır. I.Dünya Savaşı sırasındaki ekonomik bunalımı göreli olarak hafif atlatan yörede Kurtuluş Savaşı'nın ilk cephelerinden biri Ayvalık'ta açılmış, Balıkesir Redd-i İlhak Cemiyeti 1919'da kurulmuştur. Cumhuriyet dönemiyle Balıkesir, Türkiye Cumhuriyeti'nin bir ili olmuştur.

Tarihsel Yapılar:

Merkez İlçe'nin en eski Osmanlı yapısı olan *Yıldırım Külliyesi*, 1388'de Yıldırım Bayezid tarafından yaptırılmıştır. Büyük bir avlu içinde düzenlenen külliye, cami, medrese ve imaretten oluşmaktadır. DEVŞİRME mimari parçaların kullanılmış olduğu dörtgen planlı cami, beşer sütunlu iki diziyle üç sahna ayrılmıştır; çatısı kiremit örtülüdür. Caminin kuzeydoğu köşesinde yer alan imaretin planı Erken Osmanlı döneminde yapılan ZAVİYELİ CAMİ tipindedir. On iki hücreli bir yapı olan medrese 1897 depreminden sonra yeniden yapılmıştır. Mustafa Fakıh Mahallesi'nde yer alan *Zağnos Paşa Külliyesi* 1461'de Zağnos Mehmed Paşa tarafından yaptırılmıştır. 1897 depreminde yıkılan cami ve türbe 1908'de Balıkesir mutasarrıfı Ömer Ali Bey'ce yeniden yaptırılmış, yalnızca hamam özgün durumunu koruyabilmiştir. Cami, kare planlı dört ayağın taşıdığı merkezî bir kubbe ve yan bölümlerde tonozla örtülüdür. Türbe sekizgen planlıdır. Zağnos Paşa tarafından camiyle birlikte yaptırıldığı kabul edilen hamam, kadın ve erkekler bölümünden oluşmaktadır ve her iki bölümün planları farklıdır. Eski Kuyumcular Mahallesi'nde bulunan *Yeşilli* ya da *Hisariçi Camisi*'nin yazıtından 1786'da onarıldığı anlaşılmaktadır. Enine dörtgen planlı yapı düz bir ahşap çatıyla örtülüdür. Hisariçi Mahallesi'nde yer alan *İbrahim Bey* ya da *Hacı Arif Ağa Camisi* 1465'te Zağnos Paşa'nın oğlu Mehmed Çelebi'ce yaptırılmış, ancak yıkılınca 1739'da yeniden yaptırılmış ve 1899'da da onarılmıştır. Kare planlı, kiremit örtülü bir yapıdır. İlçede bulunan öbür yapılar; yalın bir yapı olan *Şeyh Lütfullah Camisi* (14.yy); günümüzde mağaza olan *Taşpınar Hamamı* (1401); 1635 ve 1925'te iki kez onarılmış *Omur Bey Camisi* (1412); yıkık durumdaki *Namazgâh* (1433); 1513 depreminden sonra yeniden yapılmış *Tabtalı Cami* (1452); gene onarımlarla özgünlüğünü yitirmiş *Oruç Bey Mescidi* (1471); kare planlı, kubbeli *Paşa Sultan* (1471) ve *Üç Pınarlıoğlu* (1570?) *Türbeleri*; küçük bir yapı olan *Kasaplar Camisi* (1649); *Galata Kulesi*'nin (İstanbul) benzeri olarak yaptırılmış ancak 1897 depreminden sonra yeniden yapılmış olan *Saat Kulesi* (1827); 1906'da yenilenmiş olan, *Yeni Medrese* diye anılan ve Kurtuluş Savaşı yıllarında Balıkesir kongrelerinin yapıldığı *Ali Şuuri Medresesi* (1862); 1897 depreminden sonra yeniden yapılmış *Hacı Kaya* ya da *Alankuyu Camisi* (1863); 1908'de yenilenmiş *Karaoğlan Camisi*, soğan kubbeli *Şadırvan* (1908); yıkılmış durumdaki *Kaya Bey Camisi* (1909); planı yay biçimindeki *Karesi Bey* ya da *Kara İsa Bey Türbesi* ve sekizgen planlı *Ovaköy Anonim Türbe*'dir.

Ayvalık ilçesinde 19.yy'ın ikinci yarısında yerli Rumlar tarafından yapılan *Saatli Kilise* 1928'den sonra camiye dönüştürülmüştür. Ana mekânı dikdörtgen haç planlı olan yapının yan bölümleri tonoz, orta bölümü küçük bir kubbeyle örtülüdür. Çan kulesi saat kulesine dönüştürülmüştür. Yine 19.yy'da yerli Rumlar'ca kilise olarak yapılan, Cumhuriyet'ten sonra camiye çevrilen bir başka yapı Alibey Adası'ndaki (e.Cunda Ad.) *Alibey* ya da *Çınarlı Camisi*'dir. Yapının ortası kubbe, yan mekânları tonoz örtülüdür. *Yeni Cami* (19.yy'ın 2.yarısı) ve *Biberli Cami* (19.yy) ilçede kiliseden camiye çevrilen öbür yapılardır. 19.yy'ın ikinci yarısında II.Abdülhamid (hd.1876-1909) tarafından yaptırılan *Hamidiye Camisi* ya da *Minareli Cami*, eklektik (seçmeci) üslupta (→EKLEKTİSİZM) kareye yakın planlı bir yapıdır.

Bandırma ilçesinde 19.yy'da Haydar Çavuş tarafından yapılan tek kubbeli, kare planlı *Haydar Çavuş Camisi* bulunmaktadır. Yapı 1873'te yanınca Mimar KEMALEDDİN BEY'in planına göre Yeni-Klasik bir üslupta (→YENİ-KLASİKÇİLİK) yeniden yapılmıştır. İlçenin Edincik bucağında bulunan başlıca tarihsel yapılarsa, *Ulucami* (1382), *Se-*

miz İlyas Minaresi (1672) ve *Kız Dede Türbesi*'dir (1413). Ergili köyü yakınında Hisartepe'deki kalıntıların DASKYLEİON antik kentine ait olduğu anlaşılmıştır. Yapılan kazılarda MÖ 4.yy'a ait İon üslupta (→İONİA) mimari parçalar ve MÖ 6.yy'da adak ya da mezar steli olarak kullanıldığı sanılan kabartmalar bulunmuştur.

Bigadiç ilçesindeki *Yeşilli Camisi* haç planlı bir yapıdır.

Burhaniye ilçesi sınırları içinde Adramytteion ya da Adramyttum adlarıyla anılan bir antik kent yer almaktadır. İlçenin Osmanlı döneminden kalan tek dinsel yapısı küçük bir avlu içindeki, kare planlı *Hacı Ahmed Camisi*'dir.

Edremit ilçesinin adı, bugün Burhaniye ilçesi sınırları içinde kalan ve MÖ 584'te kurulmuş olan Adramytteion'dan gelmektedir. İlçedeki *Kurşunlu Cami* ya da *Hekimzade Yusuf Sinan Camisi*, tek kubbeli camilerin klasik örneklerindendir ve 15.yy'da ulema Yusuf bin Habib'ce yaptırılmıştır. Osmanlı mimarlığının son dönem özelliklerini taşıyan *Eşref Rumi Camisi*'nin yabancı usta ve mimarlarca yapıldığı düşünülmektedir. *Emir Ali Türbesi* dikdörtgen planlı moloz taştan yapılmış küçük bir yapıdır. İlçede bugünkü Edremit'e 6km uzaklıkta bulunan antik kenti, Lydia kralı Kroisos'un kardeşi Adramis onartmış ve kendi adını vermiştir. İbiler köyüne 25km uzaklıkta Askira adında bir başka antik kent bulunmaktadır. Ayrıca, Altınoluk bucağı çevresinde Şahinkale ören ve mahzenleri, Manastır Çayı çevresinde Ekşisu üzerinde bir sağlık merkezinin temel kalıntıları, *Paşasultan Zaviyesi (Diana Tapınağı)*, Eski Tekke dolaylarında zeytinlik içinde tabanı mozaikli bir salon vardır. Eski adı Antandros olan Altınoluk'taki antik kent, Kaz Dağı'nın güneyinde, Edremit Körfezi'nin kuzeyindeki tepenin üstünde kuruludur; bir kale ve mezarlıkla çevrilmiştir. Artemis Kaplıcaları'nın bulunduğu Astyra (b.Ilıca) köyünü de içine alan Antandros, Hıristiyanlık döneminde piskoposluk merkezi olmuştur.

Erdek ilçesi tarihte Perome, Artake ve Artak adlarıyla anılmıştır. Eski Erdek, Seyitgazi dolaylarındaydı. Burada bir AMFİTİYATRO, ortaçağda yapılmış *Mubla Kalesi* ve yakınlarında da *Sekizkale* kalıntısı bulunmaktadır. Ayrıca ilçe, Kapıdağ Yarımadası'nın ana karayla birleştiği yerde kurulmuş olan KYZİKOS antik kentiyle de ünlüdür. Kapıdağ Yarımadası'ndaki çeşitli kalıntılardan ele geçen buluntular İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde sergilenmektedir. Marmara Adası'nda ilçeye bağlı Saraylar köyüyse (a.PROKONESSOS) MÖ 7.yy'da MİLETOS kolonisi olarak kurulmuştur. MERMER ocaklarıyla ün yapan ada Roma döneminde Hıristiyanlar'ın sürgün yeri olarak kullanılmıştır.

Gönen ilçesi Antik Çağ'dan bu yana sıcak su kaynaklarıyla tanınmıştır. Eski adları Asepsus, Artemea olan Gönen'de Büyük İskender'ce yaptırılan *Güvercinli Köprü* ya da *İskender Köprüsü*, *Alacaoluk* ve *Babakaya Kaleleri*, Helenistik Dönem'den kalan yapı kalıntılarıdır. Ayrıca ilçede bulunan önemli 5.yy mozaikleri Gönen Mozaik Müzesi'nde sergilenmektedir.

Havran ilçesi doğası ve mağaralarıyla ünlüdür. Teb (Thebe) kenti kalıntılarının bulunduğu Havran'da Temaşalık köyü çevresinde bir Roma hamamı (→HAMAM) kalıntısı vardır.

Manyas ilçesi Antik Çağ'da Miletopolis, Pemanios ve Poimanenon adlarıyla tanınmaktadır. bugün Maltepe'de kale kalıntıları vardır. İlçeye 40m uzaklıkta, Soğuksu çevresinde kiliseler bulunmaktadır. Ayrıca ilçe Manyas Gölü kıyısındaki Kuş Cenneti Milli Parkı'yla ünlüdür.

Savaştepe ilçesinde ilk yerleşim alanı olarak bilinen Halkapınar'da Bizans dönemi kalıntıları bulunmaktadır. Akpınar köyündeki yıkık kale, ilçe merkezine 1km uzaklıktaki kilise ve Pelitçik köyündeki hamam kalıntıları çevrede bilinen tarihsel yapılardır.

Susurluk ilçesindeki *Kepekler Ilıca Hamamı*'nın Phryg (Frig →PHRYGİA) döneminden kaldığı sanılmaktadır. Ayrıca Simav Çayı üzerindeki sukemeri ve Sultançayır'daki kale Antik Çağ yapılarıdır.

Sivil Mimarlık:
Balıkesir, yangın ve depremler nedeniyle eski kent dokusunu koruyamamış olmasına karşın Edremit, Ayvalık ve Havran ilçe merkezleri Ege Rum ve Anadolu Türk mimarlığının karışımıyla oluşmuş, eski yapı gereçlerinin ve yöntemlerinin kullanımını sergileyen özgün yapılara sahiptir.

El Sanatları:
Yüzyılın başlarına değin yaygın olan saraçlık, pabuççuluk, tabaklık (sepicilik), keçecilik, abacılık, mutaflık, bıçakçılık gibi el sanatları günümüzde önemini yitirmiş durumdadır. *M.Aydın, D.Kınık*

BALIKKILÇIĞI

İng.*herring-bone*, Fr.*pierres d'assises angulaires*, Alm.*Fischgräte*.
Uzun bir çizginin iki yanında, bu çizgiye çapraz, birbirine paralel çizilmiş çizgilerden oluşan BEZEME örgesi.

BALIKPULU

İng.*fish scales*, Fr.*écailles*, Alm.*Fischschuppen*.
1. Aynı çizgi üstünde birbirine değen ve bir çizgiden ötekine almaşan, daire yaylarından oluşan BEZEME.
2. Balık pulunu andıran ARDUVAZ (kayağantaş) levhalarının ya da küçük tahtaların birbiri üstüne bindirmeli yerleştirilmesiyle oluşturulan bir ÇATI kaplaması türü.
3. Bir kenarı yuvarlatılmış arduvaz ya da KİREMİT.

BALIKSIRTI

1. Bir yüzü düz, bir yüzü daire yayı biçiminde olan.
2. Aynı boyuttaki parçaları birbirine dik olarak balık kılçığını andırır biçimde yerleştirerek yapılan bir PARKE döşeme ya da TUĞLA örme çeşidi. ROMA döneminde tuğladan yapılan bu tür DÖŞEME ya da DUVAR örgüsüne OPUS SPICATUM denir. HIMIŞ yapıda, benzer biçimde örülmüş tuğla dolguya "başakörgü" denir.
3. Suların iki yana akması için yolların ortasına yapılan şişkinlik.

BALKANLAR

Balkan Yarımadası'nın ilk uygarlık ürünlerinin verildiği Demir Çağı'nda (→PREHİSTORYA) üç farklı grubun, üç komşu deniz çevresinde toplandıkları anlaşılmaktadır. Günümüzde, Yunanlılar'ın, Yugoslavlar'ın, Bulgarlar'ın ve Rumenler'in yerleşmiş oldukları bu alanların geçmişi tarihöncesine değin uzanmaktadır. Neolitik Çağ'da, yarımadanın güneyi, Tesalya ve Makedonya'yla birlikte, tüm Ege uygarlıkları gibi, Anadolu ve Doğu'yla benzerlik gösterirken; Moravya'yla Tuna ve Karadeniz arasındaki bölge, Karpat-Tuna ülkelerinin boyalı çanak-çömlek kültürünün bir bölümünü oluşturmaktadır. Moravya ve Adriyatik arasındaki topraklardaysa boyalı çanak-çömleğe kesinlikle rastlanmamaktadır. Bu üç bölge arasında görülen farklılık Tunç Ça-

ğı'nda da sürmektedir. İlk çağda, Makedonya'yı da kapsamak üzere Ege bölgesinde Klasik uygarlığın yaratıcısı Helenler yer alır. Moravya-Adriyatik bölgesinde İllyrialılar bulunmaktadır. Bu kavmin Yunanistan (→YUNAN), İtalya (→ETRÜSK; ROMA) ve Hallstatt (→AVUSTURYA) kültürleriyle ilişkide olduğu bilinmektedir. Moravya-Karadeniz bölgesinde Arnavutlar'ın da soyundan olduğu Thrak ırkından çeşitli kabileler yerleşmiştir. Tuna'nın güneyinde (Bulgaristan'da) Thrak bölgesi, Tuna-Karpat dünyasıyla yakın ilişki içindedir. Altın ve gümüş gibi değerli madenleri ustalıkla işleyen Thraklar, coğrafi konumlarının özelliğinden ötürü, Ege'den ve doğudan gelen Yunan, Roma, İran; batıdan İllyria; Tuna yöresinden İskit ve Kelt etkilerine açılarak yerel yaratı niteliklerini yitirmişlerdir. 1.yy'da bölgeye, batıdan İllyria ve Makedonya üzerinden giren Roma uygarlığı, Tuna Vadisi'ne ulaşarak burayı Roma'nın başlıca merkezlerinden biri durumuna getirmiştir.

Balkanlar'da Hıristiyan sanatının ilk izlerine, Pantélique Salamine, Némée mağaralarında rastlanmaktadır. Bunlarla birlikte Yunanistan'ın öteki yörelerindeki mağaralar Hıristiyanlar'ın ilk gizlenme yerleri olmuştur. Erken Hıristiyanlık döneminde (→GEÇ ANTİK), Atina *Parthénon* ve *Théseé Tapınakları*, Sikinos *Neptün Tapınağı* gibi pagan yapılar Hıristiyan kültürüne adanmıştır. 4.yy'dan 5.yy'a geçen süre içinde yeni inanca uygun TAPINAK biçimi oluşmuştur. Bu örneklerde büyük merkezî bir tonoz yapının tümüne egemendir ve plan çoğunlukla haç biçimindedir. Çifte yuvarlak kemerli küçük, dar pencerelerden içeri ancak sızabilen ışık iç mekânda görkemli ve gizemli bir atmosfer yaratır. Balkanlar'da Hıristiyan mimarlığı başlıca üç dönemde incelenmektedir: 6.yy'dan 9.yy'a, İKONOKLAZM hareketinin sonunda iki Kilise'nin ayrılmasına; 9.yy'dan 15.yy'a, Kilise'lerin ayrılmasından Konstantinopolis'in (→İSTANBUL) Türkler tarafından alınmasına; 15.yy'dan günümüze. Balkan Yarımadası'nda BİZANS mimarlık üslubu daha çok Slav ve Bulgarlar'ın yerleştiği bölgelerde ve Yunanistan'da örnekler vermiştir. Bu üslubun en belirgin özelliği, renk etkisi ve yapı cephesinde bezemeye ağırlık verilmesidir. Sayılan özelliklerinden ötürü "Pitoresk Bizans Mimarlık Üslubu" adını alan bu tarzın kaynağı 5.yy'a uzanmaktadır. Tuğla ve taş dizilerinin ALMAŞIK kullanımı üslubun belirgin bir niteliğidir. Tuğla burada yapısal bir rol oynamaz, bezeme amacıyle kullanılmıştır. Öte yandan, başka geometrik örgeli bezeme öğeleri de duvar örgüsüne karışmış durumdadır. 10.yy'dan sonra bu üslup gerçek anlamda gelişmiştir. Bu dönemde, resimsele eğilim (PİTORESK etki), sağır kemerlerin bezemesel görünümü ve yalın geometrik örgelerin çeşitli kullanımıyla, yapının siluetini etkileyecek duruma gelmiştir. Pitoresk üslup Slavlar'ın ve Bulgarlar'ın yaşadığı bölgelerde gelişme göstermiş, Yunanistan'da daha az etkili olmuştur ve yabancı etkilerin sonucu olarak değerlendirilmektedir. Yunanistan'daki örneklerde, KLASİK bezeme örgelerinin yeğlendiği izlenmektedir. Pitoresk Bizans üslubunun en seçkin örnekleri 13. ve 14.yy'a tarihlenmektedir. Tırnova (b.Veliko Tırnova), Stanimaka, Mesembria ve Makedonya'da bulunanlar en ünlüleridir. Sırbistan'da daha çok seçmeci (eklektik) örneklere rastlanmaktadır. Sırp Devleti'nin kuruluşundan önce, yani Etienne Nemanja dönemine değin mimarlık ürünlerinin kendine özgü bir niteliği yoktur ve tümüyle Bizans mimarlığıdır. 1191-1280 arasında başlıca Bizans plan tipleri uygulanmış, ancak Dalmaçya ve Kuzey İtalya'dan gelen Batılı etkiler ROMANESK yapıların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Örnekleri Moravya Vadisi'ndeki manastırlarda izlenmektedir. Kral Milioutine döneminde yeniden Bizans mimarlık anlayışına dönülmüştür. Eski Sırbistan, Makedonya, Ibar Vadisi, Gratehanitza ve Pavlitza'daki kilise ve manastırlar bu dönemin yapıtlarıdır. Söz konusu örneklerde, Bulgaristan'da olduğu gibi tuğlanın yerini yontulmuş taş almıştır ya da her iki malzeme birlikte kullanılmıştır. Mimarlığa bağlı heykellere az sayıda rastlanmaktadır. 1370'ten 1450'ye, yani OSMANLI egemenliğine değin geçen süre içinde, Bizans üslubu, yan *apsis*'lerin eklenmesi ve duvar resimlerinin yapımıyla gelişimini sürdürmüştür. Romanya'da da, Sırbistan'da olduğu gibi çeşitli kültürlerin ve sanat akımlarının birbirini izlediği görülmektedir. Akdeniz kökenli olan Rumenler, Traianus döneminde (98-117) Roma egemenliğine girmişler ve Roma kültürünü benimsemişlerdir. Latin kültürünün en belirgin olduğu alan dilleridir. Ancak coğrafi etmenler bu ülkede de etkili olmuş ve Rumen kültürünün yeni bireşimlere ulaşmasını sağlamıştır. Köklü bir halk sanatının varlığı, Batı'da gelişen sanat anlayışını benimsemiş soylu kesimin katkıları, Sırp, Venedik-Dalmaçya, Bizans ve son dönemlerde izlenen Türk-Osmanlı sanatı etkileri Rumen sanatının zenginleşmesine neden olmuştur. 16.yy'da izlenen Sırp sanatı etkisinden sonra Bizans geleneğine geri dönüldüğü görülmektedir. 17.yy'daki yapılarda süslü GOTİK üslubun bezeme programı uygulanırken, 18.yy'da yalnızca halk sanatı özgün bir nitelik taşımaktadır.

Yunan halk sanatı, özellikle kırsal kesim mimarlığında ve el sanatlarında kendini belli etmiştir. Genel olarak Ege EV plan tipi dikdörtgen ya da kare planlı bir AVLU'nun çevresinde ya da bir cephesinde yer alan odalardan oluşmaktadır. Bu planın, Antik Çağ'da, hatta tarihöncesi dönemlerde de kullanıldığı anlaşılmıştır. Yunanistan'ın Epir (Epeiros), Trakya (a.THRAKİA) ve Makedonya yörelerinde ve adalarda uygulanmıştır. El sanatlarındaysa yerel kadın ve erkek giysileri, DOKUMA ve İŞLEME sanatları, ahşap yontu, seramik ve metal işçiliği önem kazanmıştır. Rumen halk sanatı içinde Transilvanya yöresinde renkli İKONA yapımı yaygın bir el sanatı türüdür. Geometrik örgeli (sarmalzikzak) seramik ile renkleri, yaratıcı çizgileriyle ilgi çeken ve tüm ülkede gerçekleştirilen paskalya yumurtalarını boyama geleneği günümüzde de sürmekte olan el sanatlarıdır. Bunların yanı sıra ahşap yontu ve işleme Rumen halk sanatının gelişmiş dallarıdır. Bulgar halk sanatı içinde en gelişmiş olanı işlemedir. İnce yünlü kumaş üstüne zengin örgelerle bezeli gömleklerin özellikle Makedonya yöresine ait olanları ünlüdür.

Balkan ülkeleri, geleneklerine büyük oranda bağlı kalmış ve halk sanatlarını geliştirmişlerdir. 19.yy'da ulusçuluk akımlarının güçlenmesiyle sanatlarında bu kavrama geniş yer verdikleri ve halk sanatlarında ulusal kişiliklerini arama çabalarının ön plana çıktığı görülmektedir. Balkan ülkelerinin yetiştirdiği ünlü sanatçılar arasında, heykel dalında →MEŠTROVIĆ, Toma Rossandić (1878-?), Georges ve Douchan Yovaneviç, Maria Stoudine, Milo Milunovic (1897-?), BRANCUSI, Irene Codredno gibi adlar yer almaktadır. Halk sanatına ait konuların, tarihsel sahnelerin ve mitlerin betimlenmesinde Paul Yovanoviç, Mirko Ratçki, Rosa Klein, Kliakoviç başarılı örnekler veren sanatçılardır. PARİS OKULU'na bağlı ustalardan Ljubo Babitc (1890-?), Onzelats, Polianski, Choumanoviç Paskin, İzlenimci (→İZLENİMCİLİK) manzara ressamlarından Yakopitç, Yama, Gromar, Sterhen, KUBİŠTA,



BALLA, Giacomo, *Kırlangıçların Uçuşu*, 1913, 50.8x76.2 cm.



BALMUMCU, Şevki, *Ankara Sergievi*, 1933-34.

Nikolas ve Andresko Grigoresko, Stefan Popesko, Dimitri Berea gibi sanatçılar dünyaca ün kazanmışlardır.

1363. *S.Germaner*

BALKON

İng.*balcony*, Fr.*balcon*, Alm.*Balkon*.

1. Bir YAPI'nın, dışa açılımını sağlayan, KORKULUK ya da PARMAKLIK'larla çevrilmiş açık ya da yarı açık bölümü. Malzemeye bağlı olarak BİNDİRMELİK'ler, ahşap PAYANDA'lar ya da KONSOL'larla taşınabildiği gibi, bugünün gelişmiş yapı teknikleriyle ek bir taşıyıcıya gerek duyulmadan da yapılabilmektedir. Uzunluğu bir pencere ya da kapı kadar olabilir ya da yapının tüm cephesini kaplayabilir. Balkon, bilindiği kadarıyla ilk kez MÖ 1600'lerde Girit'te *Knossos Sarayı*'nda (→MİNOS) kullanılmış, üst katlardaki odalar ve salonlar geniş kapılarla balkonlara açılmıştır. ROMA döneminden Victoria Dönemi'ne değin kamu yapılarındaki balkonlar halkla iletişim kurmak amacıyla kullanılmıştır. GOTİK dönemin Venedik saraylarında görülebilen balkonların yanında KİLİSE'lerde de koronun durması için GALERİ adı verilen iç balkonlar yapılmıştır. RÖNESANS'la birlikte oldukça yaygınlaşan balkonların yanı sıra ilk kez İtalya'da görülen ve giriş katında birkaç basamak merdivenle çıkılan, cepheden içeri çekilmiş bir arkad biçimindeki LOGGIA'lar sıkça kullanılmıştır. Bunların korkuluklarla çevrelenmesi ve üst katlarda kullanılmasıyla balkon benzeri öğeler (→BELVEDERE) elde edilmiştir. Rönesans sonrasında özellikle Fransa'da görülen süslü balkonlar dikkat çekicidir. Endüstrinin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan yapılarda sıkça kullanılan balkonlar, bahçeden yoksun büyük kent yapıları için dışa açılmayı sağlayan vazgeçilmez birer öğedir. Geleneksel Türk mimarlığında kent mekânıyla ilişki ÇIKMA ya da CUMBA'larla sağlanmış, AVLU ya da bahçelere açılan SOFA ve HAYAT'lar balkon gibi yarı açık biçimlendirilmiştir. 19.yy sonu ve 20.yy başında, özellikle İstanbul ve İzmir'deki ahşap ve kâgir evlerde balkonun yapı programında yer aldığı, çıkmaların üstte çoğunlukla bir balkonla sonlandırıldığı görülür (→EV).

2. Tiyatro, sinema gibi gösteri salonlarında galeri katı. Bir ya da daha fazla sayıda olabilir. Kiminde küçük, özel seyirci bölümleri (localar) yer alır. Tiyatrolarda birinci balkona "mezanin" denir.

BALLA, Giacomo (1871, Torino-1958, Roma)
İtalyan ressam.

GELECEKÇİLİK akımının önemli temsilcilerinden olan Balla'nın yapıtlarında, öteki Gelecekçiler'de olduğu gibi KÜBİZM'den izler görülmekle birlikte, bu akıma özgü hız ve hareket kavramları egemendir.

Kendi kendini yetiştiren ve önceleri Doğalcı bir anlayışla ürünler veren Balla bir fotoğrafçının oğluydu. 1883'te taş baskı ustası olarak çalışmaya başlayan sanatçı 1895'te Roma'ya yerleşmiş, 1900'de gittiği Paris'te DİVİZYONİZM'e ilgi duymuş, Roma'ya geri döndüğünde bu tekniğin ilkelerini BOCCIONI ve SEVERINI'ye öğretmiştir. Bu teknik, renklerin daha soyut bir biçimde kullanılmasına olanak vererek ilk Gelecekçilik deneylerine temel oluşturmuştur. *İflas* (1902), *Çalışma* (1902) ve *İşçinin Bir Günü* (1904) adlı tabloları bu dönemin örnekleri arasındadır. Kuşların ve otomobillerin hareketlerini inceleyen Balla'nın Divizyonizm'i giderek Gelecekçilik'e dönüşmüş ve 1910'da, yazar MARINETTI'nin öncülüğünde, Severini, Boccioni, CARRÀ ve RUSSOLO'nun hazırladıkları *Manifesto dei Pittori Futuristi*'yi (Gelecekçi Ressamlar Bildirgesi) imzalayarak bu akıma katılmıştır. Ancak, 1913'e değin bu grubun eylemlerine katılmayan Balla'nın *Elektrik Lambası* (1909, Modern Sanatlar Müz., New York) adlı tablosunda gene de bu akımın ilk döneminin etkileri görülmektedir. Balla, Gelecekçilik'in en iyi örneklerinden sayılan sonraki yapıtları arasında yer alan *Tasmalı Köpek* (1912, Albright-Knox Sanat Gal., Buffalo, N.Y.) adlı tablosunda hareketi, köpeğin ayakları ve tasmanın havada çizdiği eğrilerin birbiri ardı sıra yarattığı görüntülerden oluşan bir süreç olarak tuvale aktarmayı başarmıştır. *Kırlangıçlar* (1913) adlı yapıtında da hız kavramında soyuta yaklaştığı görülmektedir. İzleyicinin, resmin devinimine katılmasını sağlayan ve hız öğesinin giderek iyice soyutlaştığı yapıtları arasındaysa *Hızla Giden Otomobil* (Belediye Modern Sanat Gal., Milano), *Soyut Hız* ve *Atmosferin Yoğunlukları* sayılabilir. I.Dünya Savaşı yıllarında, yapıtlarında dinamizm yine güçlü bir öge olmakla birlikte, devinimi daha büyük ve daha basit soyut renk alanları kullanma yoluyla aktararak soyut resim yönünde öbür Gelecekçiler'i aşmıştır. Savaştan sonra öteki sanatçıların bıraktıkları Gelecekçilik'e bağlı kalan Balla, 1913-16 arasında *Merkür'ün Geçişi* (1916) gibi, daha çok soyut nitelikte resimler yapmış, 1916'da Marinetti'nin Gelecekçilik'i canlandırma çabalarına da katılmıştır. Balla'nın 1920'den sonraki yapıtlarıysa daha geleneksel bir üsluba dönüşmüş, 1930'dan sonra sanatçı, Gelecekçilik'i tümüyle geride bırakmıştır. Balla kısa bir süre renk, hareket ve hatta ses gibi öğeleri de içeren, bir anlamda kinetik heykel akımının (→KİNETİK SANAT) öncüsü niteliğinde heykel çalışmaları yapmışsa da, bunların örnekleri günümüze kalmamıştır.

2266, 3163. *İ.Babacan*

BALLMER, Théo → **GRAFİK TASARIM (Modernizm)**

BALMUMCU, Şevki (1905, İstanbul-1982, İstanbul)
Türk mimar.

Türkiye'de 1930'larda ağırlık kazanan Akılcı-İşlevci Mimarlık eğiliminin (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Mimarlık) başarılı temsilcilerinden biri olan Balmumcu, daha sonra BONATZ tarafından *Büyük Tiyatro Binası*'na dönüştürülen *Ankara Sergievi* tasarımıyla tanınır.

1928'de GSA (b.MSÜ) Mimarlık Bölümü'nden mezun olmuş, 1928-30 arasında *Yalova Kaplıcası*'nın onarımında ve Seyr-i Sefain Umum Müdürlüğü'nde çalışmıştır. 1930-32 arasında Türk Tayyare Cemiyeti'nin Bursa *Sinema ve Tiyatro Binası*'nın kontrol mimarı vekili olarak görev almış, Elazığ *Sinema-Büro Binası* proje yarışmasında Birincilik Ödülü'nü kazanmıştır. 1933'te Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin açtığı *Ankara Sergievi* uluslararası proje yarışmasında 26 proje (10 yabancı, 16 Türk) arasından Balmumcu'nun projesi birinci seçilmiştir. Türk mimarlarının kendilerini kanıtlama çabası içinde oldukları bir dönemde bu sonuç hem mimarlar arasında, hem basında büyük övünç kaynağı olmuştur. Farklı sergileme işlevlerinin yanı sıra bürolar, sinema ve 100 kişilik bir de lokanta barındıran bu yapının 1935'e değin süren yapımının kontrolluğunu da Balmumcu üstlenmiştir. *Sergievi*, asimetrik bir denge içindeki dar kenarları yuvarlatılmış, uzun, yatay bir ana kütleyle bunu dik kesen daha yüksek bir ikinci kütle ve kuleden oluşuyordu. 1930'ların biçimsel özelliklerinden olan yuvarlatılmış köşe dönüşleri giriş, merdiven ve saçak köşelerinde de kullanılmıştı. MODERN MİMARLIK

ilkeleriyle biçimlenmesinin yanı sıra sanayi, tarım, sanat gibi alanlardaki atılımları sergilemesi açısından da gelişen yeni Türkiye'nin simgesi niteliğindeydi. Balmumcu, yapımından kısa bir süre sonra binanın 1946'da Bonatz tarafından tiyatroya dönüştürülmesine duyduğu tepkiyi ömrünün sonuna değin yaşamış, bu olay başta Mimarlar Cemiyeti başkanı Abidin MORTAŞ olmak üzere birçok mimar ve mimarlık yayın organı tarafından da şiddetle kınanmıştır.

1935 sonunda Akay İşletmesi müşavir mimarlığına atanan Balmumcu, 1935-36'da Çocuk Esirgeme Kurumu'nun Ankara'daki *Kapalı Havuz, Sinema ve Büro Binası* proje yarışmasında Birincilik, 1936-37'de Samsun *Halkevi* proje yarışmasında İkincilik ve İstanbul *Yolcu Salonu* proje yarışmasında Birincilik ödüllerini kazanmıştır. 1937-38'de İnhisarlar (Tekel) Umum Müdürlüğü İnşaat Şubesi'nde denetim şefliği yapan Balmumcu, 1938-39'da aynı müdürlüğün Paşabahçe fabrikasında kontrolluk yapmıştır. 1939'da serbest mimarlığa başlamış, ancak işsizlik nedeniyle bürosunu kapatmıştır. 1940-41 arasında ikinci kez askere alınan mimar, 1941'de Tekel Genel Müdürlüğü İnşaat Şubesi büro şefliğine getirilmiş, 1944-45'te üçüncü askere alınışından sonra da 1947'ye değin aynı göreve devam etmiştir. 1947-58 arasında serbest mimarlık yapmıştır.

2560. *C.Yücel*

BALNEUM (Lat.)

Antik ROMA döneminde, tek mekândan oluşan özel ya da genel HAMAM ve içinde yıkanılan banyo teknesi. Cumhuriyet Dönemi'nde zenginler halka açık çok sayıda *balneum* yaptırmışlardır. Birden fazla mekândan meydana gelen örneklerine *balneae*, genellikle imparatorlar adına yaptırılan anıtsal boyutlardakilere de *thermae* denir.

BALON ÇERÇEVE

İng.*balloon frame.*

Yapım kolaylığıyla 19.yy ABD sivil mimarlığını etkileyen ve kentlerin kısa sürede gelişmesini sağlayan ahşap ÇATKI yapım tekniği. Bu teknikte çapraz bağlantıları ve köşegenleri bulunmayan sık dikmeler, yatay öğelerle bağlanır. Dikmelerin temelin hemen üstünden çatıya kadar bütün yapı yüksekliğince (genellikle iki kat) uzanması, bu tekniği, dikmeleri her katta ayrı olan geleneksel ahşap KARKAS sistemden ayırmaktadır. İlk olarak Chicago'da *St.Mary Kilisesi*'nde (1833) uygulanan balon çerçevenin George W.Snow (1797-?) tarafından geliştirildiği sanılmaktadır. 1870'lere kadar "Chicago konstrüksiyonu" adıyla tanınan yöntem, bu tarihten sonra, hafifliği nedeniyle balon çerçeve olarak adlandırılmıştır. Deneyimli ustalara gereksinim duyulmadan, vasıfsız işgücüyle gerçekleştirilebilmesiyle önem kazanmıştır. Bu açıdan yapım sürecinin endüstrileşmesinde ilk bilinçli adımlardan sayılır. 1790'larda ilk patentli seri çivi üretiminin ardından düşen çivi fiyatlarıyla ucuz, kolay ve hızlı bir teknik olarak gelişen balon çerçevede, makinelerle standart boyutlarda kesilmiş, ince kesitli sık dikmeler, payanda ya da geçmeli birleşimler olmaksızın birbirlerine ve döşeme kirişlerine çiviyle tutturulur. Yerde yapıldıktan sonra ayağa kaldırılarak biraraya getirilen cephelerin rijitliği (burulmaya karşı dayanıklılık) genellikle YALI BASMASI olan yatay cephe kaplamasıyla artırılır. Narin yapısı ve pratikliği nedeniyle bu teknik, kerestenin bol bulunduğu ABD'de ve İskandinav ülkelerinde günümüzde de uygulanmaktadır.

1398. *E.Erenler*

BALSA (İsp., Por.)

İng., Alm.*Balsa.*

Adını Perulular'ın sal yapımında kullandıkları *balza*'dan alan, odunu beyaz çam ya da ıhlamura benzeyen bir ağaç türü *(Ochroma pyramidale)*. Tropikal bölgelerde yetişen balsa çok hafiftir, kolay işlenir, ısıya, sese ve titreşime karşı iyi bir yalıtkandır. Bu özelliklerinden dolayı mimarlıkta MAKET gereci olarak, ayrıca model uçak yapımında, can simidi olarak ya da soğuk depoların duvarlarında ve uçaklarda kullanılır.

BALTARD, Victor (1805-1874)

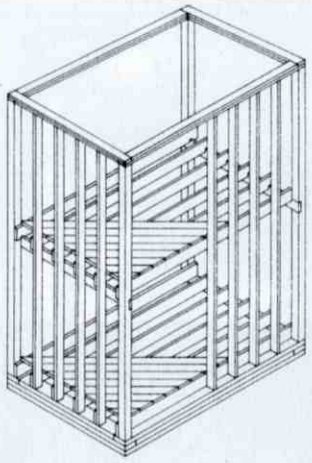
Fransız mimar.

Endüstri Devrimi'nin en canlı döneminde yaptığı *Paris Merkez Hali*'yle (1858) tanınmıştır.

Yeni-Klasikçi (→YENİ-KLASİKÇİLİK) mimar Louis-Pierre Baltard'ın (1764-1846) oğlu olan Victor Baltard, babasının öğretim üyeliği yaptığı Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'na devam etmiş, 1833'te Roma Ödülü'nü kazanarak okulunu bitirmiştir. 1845'te Félix Callet ile birlikte *Paris Merkez Hali* için geliştirdikleri öneri en önemli çalışmalarından biridir. Sekiz pavyondan oluşan taş yapılar grubundan 1851-53 arasında gerçekleştirilen ilk pavyonun kullanıcılar tarafından sürekli alay konusu yapılması üzerine, İmparator III.Napoléon yapımı durdurmuştur. 1850-60 arasında Paris kentinin düzenlemesinden sorumlu olan HAUSSMANN, imparatorun çarşıyı örtecek büyük bir şemsiye biçiminde düşündüğü hal binalarının demir ve cam bir strüktürden gerçekleştirilebileceğine inanarak tasarımı bu doğrultuda değiştirmesi için Baltard'ı etkilemiştir. 1858'de Baltard, eksensel bir düzen içinde üstü örtülü yollarla birbirine bağlanan demir strüktürlü 14 pavyon tasarlamıştır. Aldığı eğitim, muhafazakâr yapısı ve eski yapım tekniklerine bağlılığı nedeniyle, kullanmak zorunda kaldığı yeni yapı gereçlerinden tedirgin olmuş, çalışmalarını zoraki bir görev anlayışı içinde tamamlamıştır. Bu tipte başka yapılar için bir model olan *Paris Merkez Hali*, büyük ölçeği ve kent merkezindeki olumsuz yerleşimi sonucu 1973'teki kent yenileme çalışmalarında yıkılmıştır.

Haussmann'la olan yakın arkadaşlığı sayesinde İkinci İmparatorluk Dönemi'nde Paris kenti başmimarlığına getirilen Baltard, böylelikle çok sayıda proje gerçekleştirmiştir. Paul Lelong'un başladığı *Timbre National*'i (Damga Pulu Matbaası) 1846-50 arasında tamamlamış, 1857-58 arasında da Félix Roguet'yle birlikte Paris kent yönetimi için resmî daireler ve arşivlerden oluşan bir yapı grubu tasarlamıştır. İkinci İmparatorluk Dönemi'nden önce RESTORASYON'a uyanan ilgiyle, mimari proje çalışmalarının yanı sıra çeşitli restorasyon projeleri de yapan Baltard, aralarında *Saint-Germain-des-Prés, Saint-Germain l'Auxerrois, Saint-Eustache* ve *Saint-Leu*'nün bulunduğu birçok kilisenin onarımını gerçekleştirmiştir. 1862'de yaptığı *Saint-Augustin Kilisesi*'nde yeni gereçlerden oluşan yapı strüktürünü BİZANS, GOTİK ve BAROK örgelerin yer aldığı bir cepheyle örtmüştür. Bu kilise klasikçilerce radikal bir çalışma olarak değerlendirilirken, rasyonalistler de yapı gereçlerinin tutarsız kullanıldığını ileri sürmüşlerdir. DEMİR ve CAM gibi yeni gereçlerin cesurca kullanıldığı *Paris Merkez Hali*'nden sonra bu yapıda yeni gereçlerin klasik örgeler ardına saklanması, klasikçi bir mimarın Endüstri Devrimi döneminde yüksek bürokrat ve teknokratların belirlediği egemen beğeni ortamındaki arayışlarını yansıtmaktadır.

0282, 1359. *M.Aydın*

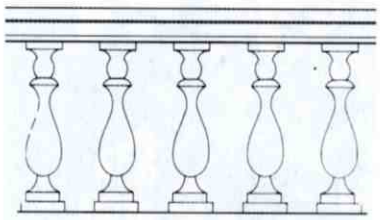


Balon Çerçeve

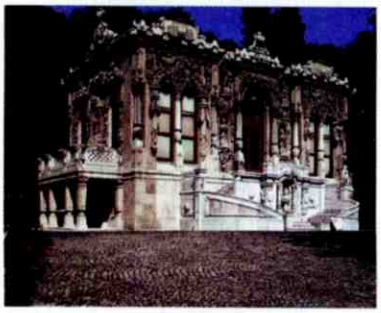


BALTARD, Victor, *Paris Merkez Hali*, 1858, Paris.

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ



Balustrad



BALYAN, Nigoğos, *Iblamur Kasrı*, Beşiktaş, İstanbul.



BALYAN, Sarkis, *Çırağan Sarayı*, 1863-71, Beşiktaş, İstanbul.



BALYAN, Sarkis, *Beylerbeyi Sarayı*, Boğaziçi'ne Bakan Pavyon, 1865, Beylerbeyi, İstanbul.

BALUSTRAD
İng., Fr., Alm.*Balustrade.*
Minyatür bir sütun görünümündeki *baluster*'ların (Gr.*balaustion*: yabani nar çiçeği'nden) oluşturduğu KORKULUK. RÖNESANS döneminde geliştirilmiş ve yaygınlaşmıştır. Günümüzde *baluster*, sütun görünümlüler dışında herhangi bir düşey korkuluk öğesi için de kullanıldığından, balustrad da her türlü korkuluğu tanımlamaktadır.

BALYAN
Osmanlı mimar aile.
OSMANLI mimarlığının Batılılaşma sürecinde yapıtlarıyla, Batı'ya açılmanın gereği ve sonucu olan fiziksel çevrenin oluşumunda etkili olmuşlardır.

Osmanlı mimarlığının son döneminin en önemli adları olarak anılan Balyanlar art arda dört kuşak boyu hassa mimarı (→HASSA MİMARLARI OCAĞI) olan Ermeni kökenli bir ailedir. Çok sayıda büyük yapıyı içeren meslek yaşamları, hassa mimarı olarak yetkili kişilikleri, mesleki yetenekleri ve yaşadıkları dönemin isteklerini karşılamadaki sezgi ve uyumları, mimarlık alanında bir tür egemenlik kurmalarını sağlamıştır.

Krikor Amira BALYAN (1764, İstanbul-1831, İstanbul)
Meremmetçi Bali Kalfa'nın oğludur. III.Selim döneminde (1789-1807) hassa mimarlığı yapmış, II.Mahmud'un da (hd.1808-39) güvenini kazanmıştır. Gerçekleştirdiği başlıca yapılar; İstanbul'da *Valide Bendi* (1796, Bahçeköy), *Selimiye Kışlası* (1800), *Nusretiye Camisi* (1823-26, Tophane) ve *Davudpaşa Kışlası*'dır (1826-27). Mesleki çalışmalarının yanı sıra yabancı elçilerle ilişkilerin sürdürülmesinde de etkili olan Krikor Balyan, Gregoryen ve Katolik Ermeniler arasındaki çatışmalarda rol oynadığı gerekçesiyle Kayseri'ye sürülmüş, bir süre sonra bağışlanmış ve İstanbul'a dönmüştür.

Senekerim BALYAN (1768-1833, İstanbul)
Krikor Balyan'ın kardeşidir ve ailenin en az tanınmış üyesidir. Yaptığı bilinen tek yapı İstanbul'da *Beyazıt Kulesi*'dir (1828).

Garabet Amira BALYAN (1800, İstanbul-1866, İstanbul)
Krikor Balyan'ın oğludur. Babasının ölümünden sonra eniştesi Ohannes Amira Serveryan'la birlikte onun yerini almıştır. Gerçekleştirdiği başlıca yapılar; İstanbul'da *Ermeni Hastanesi Pavyonları* (1832-34, Yedikule), *Surphaç Ermeni Kilisesi* (1834, Kuruçeşme), *II.Mahmud Bendi* (1839, Bahçeköy), *Dolmabahçe Sarayı* (1848-56, Nigoğos Balyan'la), *Ortaköy Camisi* (1854, Nigoğos Balyan'la), *Cemile* ve *Münire Sultan Sarayları* (1856-59, Salıpazarı, sonra Meclis-i Mebusan, Meclis-i Ayan, sonra İİDGSA ve Atatürk Kız Lisesi, b.MSÜ), *Harbiye Okulu* (Harbiye), *II.Mahmud Türbesi* (Divanyolu), *Dokuma Fabrikası* (Bakırköy); İzmit'te *Hünkâr Köşkü* ve Bandırma'da *Surphaç Ermeni Kilisesi*'dir (1858). Ermeni toplumunun yönetim ve eğitim işlerinde rol alan Garabet Balyan, ANİ'ye gitmiş ve yapıtlarında ERMENİ mimarlığı üstüne yaptığı incelemelerden yararlanmaya çalışmıştır.

Nigoğos BALYAN (1826, İstanbul-1858, İstanbul)
Garabet Balyan'ın oğludur. Kardeşi Sarkis Balyan'la birlikte 1843'te Paris Sainte Barbe Okulu'nun mimarlık bölümüne girmiş, sağlığı bozulduğu için 1845'te İstanbul'a dönmek zorunda kalmıştır. İstanbul'da babasının çalışmalarına katılarak mimarlık deneyimini artırmış, yerli ustalara Avrupa mimarlığını tanıtmak için bir okul kurmuştur. Avrupa'dan gelen sanatçılar bu okulda duvar süslemesi ve heykelcilik dersleri vermişlerdir. Nigoğos Balyan'ın gerçekleştirdiği başlıca yapılar babasıyla birlikte çalıştığı *Dolmabahçe Sarayı* ve *Ortaköy Camisi* dışında *Iblamur Kasrı* (Beşiktaş), *Küçüksu Kasrı* ve *Bezmiâlem Valide Sultan Camisi*'dir (1855, Dolmabahçe).

Sarkis (Bey) BALYAN (1831, İstanbul-1899, İstanbul)
Garabet Balyan'ın oğludur. Ağabeyi Nigoğos Balyan'la 1843'te birlikte girdiği Paris Sainte Barbe Okulu'ndan yine ağabeyiyle birlikte İstanbul'a dönmüş, 1847'de yeniden Paris'e giderek önce aynı okula, sonra da Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam etmiştir. 1857'de akademiyi bitirdikten sonra İstanbul'a dönerek, babası ve kardeşleriyle birlikte çalışmaya başlamıştır. Gerçekleştirdiği başlıca yapılar; İstanbul'da *Çırağan Sarayı* (1863-71, Beşiktaş), *Beylerbeyi Sarayı* (1865) ve *Marukyan Okulu*'dur (1866, Beşiktaş).

Agop BALYAN (1837, İstanbul-1875, Paris)
Garabet Balyan'ın oğludur. 1855'te ağabeyleri gibi Paris Sainte Barbe Okulu'na girmiş, eğitimini tamamladıktan sonra bir süre Venedik'te bulunmuş, ağabeyi Nigoğos Balyan'ın ölümü nedeniyle İstanbul'a dönmüştür. Çalışmalarında, aldığı akademik eğitimden çok babasının bilgi ve deneyimlerine dayanan Agop Balyan ağabeyi Sarkis Balyan'la birlikte çalışmış, daha çok yapıların tasarımlarıyla ilgilenmiştir. Ancak uygulamalarda Sarkis Balyan çalıştığından çoğu yapının mimarı olarak o tanınmıştır. *Valide Sultan Köşkü* (Koşuyolu, İstanbul) bilinen yapıtlarından biridir.

Aile mesleği geleneği, hassa mimarı ya da hassa başmimarı olarak ailenin sahip bulunduğu süreklilik, Balyanlar'ı etkili kılan özelliklerdendir. İlk üç kuşağın mimarları mesleği geleneksel yöntemle, iş içinde ve uygulamada en alt basamaktan başlayarak öğrenmişlerdir. Geleneksel eğitimden gelen Garabet Balyan, çağının gereksinmelerini önceden fark ederek oğullarını akademik eğitime yönlendirmiş, kapalı ve baba işliğiyle sınırlı meslek hazırlığının yerini Sainte Barbe ve akademi öğrenimi almıştır. Akademik öğrenim ve özellikle Fransa deneyimi, Nigoğos ve Sarkis'in mesleki biçimlenişleri yanı sıra yönlenişlerini de önceki kuşaktan farklı bir doğrultuda belirlemiş olmalıdır. Örneğin, işadamı ve girişimci Sarkis Balyan'a karşın Krikor Balyan yetenekli ve naif mimar görünümündedir.

Yüzyıl sonunun yabancı mimarlar dönemiyle (→TÜRKİYE'DE YABANCI MİMARLAR) karşılaştırıldığında, Balyanlar'ın çoğu yapısında kendini hemen ele vermeyen ama derinlemesine incelendiğinde fark edilen bir yerellik, özgünlük ve Osmanlı geleneğine bağlı bir espri ve sağlamlık vardır. Balyan Ailesi'nin özellikle ilk kuşakları Osmanlı kültür ve geleneği içinde yetişmiş, düşünce ve duyarlılıklarında Doğulu ve Osmanlı öğeleri bulunan bireylerdir. Anadolu'ya özgü bir kültür bireşimi olarak böyle bir mimarlık geleneğine dayanmanın güveni hemen bütün yapılarında hissedilmektedir. Batı mimarlığından aldıkları biçimleri ve şemaları farklı tasarım kalıpları içinde yeniden yorumlamaları, Batı mimarlık geleneği karşısında yalnızca aktarıcı ve uygulayıcı olmakla yetinmeyen, tersine kendi yanıtını arayan bir tavır içinde bulunduklarını göstermektedir. En önemli yapıtlarından biri olan *Dolmabahçe Sarayı* Avrupa mimarlığından izler taşımakla birlikte, Batı'daki üsluplar içinde değerlendirilemeyen, plan çözümünde Osmanlı-Türk mimarlığına özgü nitelikler taşıyan bir yapıdır. Balyanlar'ın öteki yapıtlarında da bu özellikler görülmektedir.
0336, 3389.

A.Batur

YEM YAYIN

BAM (Far.)
1. Dam, ÇATI.
2. KUBBE; KEMER.

BAMBOCCIATA → **ROMA OKULU; TÜR RESMİ**

BANDROL
İng., Fr., Alm.*Banderole.*
Dalgalandırılmış bir kurdele biçiminde, genellikle üstüne yazı yazılan BEZEME örgesi. Ortaçağda kullanılmaya başlanan bandrol, özellikle RÖNESANS'ta yaygın bir kullanım alanı bulmuştur.

BANFI, Gian Luigi → **BBPR**

BANHAM, Reyner (1922, Norwich-1988, Londra)
İngiliz mimarlık ve sanat tarihçisi.
Özellikle mimarlık tarihi kitaplarıyla tanınmıştır.

Sanat ve mimarlık tarihi eğitimini 1949'da Kral VI.Edward Okulu'nda tamamlayan Banham, lisansüstü eğitimine Londra Üniversitesi Courtauld Sanat Enstitüsü'nde devam etmiş, sanat tarihi doktorasını 1958'de tamamlamıştır. 1952'de katıldığı *Architectural Review* dergisinin yazı kadrosunda 1964'e kadar çalışmış, 1968-76 arasında Londra University College'da profesörlük yapmış, bunu izleyen 1976-80 döneminde ise Buffallo'daki New York Eyalet Üniversitesi'nde Tasarım Bölümü başkanlığını yürütmüştür. Çeşitli üniversitelerde dersler veren Banham, son olarak New York Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyeliği yapmıştır. 1960'ta yayımlanan ilk kitabı, 1900-30 arası Modern Hareketi anlatan en önemli yapıtlardan biri sayılan *Theory and Design in the First Machine Age* (İlk Makine Çağı'nda Kuram ve Tasarım), birçok üniversitede kaynak kitap ya da ders kitabı olarak kullanılmış ve mimarlık tarihi alanında etkili olmuştur. Banham'ın MODERN MİMARLIK'ın dört ustası WRIGHT, LE CORBUSIER, MIES VAN DER ROHE ve GROPIUS üzerine yazdığı *The Age of the Masters*'ın (1975; Ustalar Çağı) yanı sıra *The New Brutalism* (1966; Yeni Brütalizm), *Architecture of the Well-Tempered Environment* (1969; Uygun Bir Çevrenin Mimarlığı), *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* (1971; Los Angeles: Dört Ekolojinin Mimarlığı), *Megastructures* (1977; Megastrüktürler), *Scenes in America Deserta* (1982), *A Concrete Atlantis* (1986; Somut Bir Atlantis), *The Visions of Ron Herron* (1994; Ron Herron'un İmgelemleri) adlı kitapları ve 1000 dolayında makalesi bulunmaktadır. *Y.Salman*

BANİ (Ar.*bina:* inşa etme, kurma'dan)
Bir yapıyı yaptıran, kuran.

BANLİYÖ
İng. *suburb,* Fr.*banlieu, périphérie,* Alm.*Vorort, Vorstadt.*
KENT'lerin çevresinde yer alan ve genellikle düşük yoğunluklu konut alanlarından oluşan yerleşme birimleri. Kent çevresindeki bu tür birimler ilk kentlerin oluşumundan beri görülmüşse de, bunlara banliyö demek yanlış olur. Bu tür birimler ortaçağ sonlarında, kent surları dışında tarımla uğraşanların ya da istenmeyen kişilerin yaşadığı alanlar olmuştur. Bugünkü anlamıyla banliyö, tam tersine orta ve üst gelir gruplarının kentin yoğun ortamından kurtulmak için kent dışında oluşturduğu yerleşme alanlarını belirtmektedir. İlk banliyöler 18.yy'da İngiltere'de, endüstrileşme ve hızlı KENTLEŞME sonucu kent merkezlerinin çekiciliğini yitirmesiyle ortaya çıkmıştır. 17.yy başlarında demiryolunun, 20.yy başlarında da otomobilin icadının ulaşım sorununu çözmesiyle banliyö oluşumları hızlanmıştır. Özellikle 1930'lardan sonra kent merkezindeki nüfus hızla banliyölere kaymış ve kent merkezleri yoksulların yerleşmesiyle sefalet mahalleleri *(slums)* haline gelmiştir. Daha ileriki tarihlerde bu mahalleler kent merkezinden kent dışına da kayarak banliyö benzeri birimler oluşturmuştur. Türkiye'de de 1970 sonrası "gecekondu" adıyla ortaya çıkan bu tür yerleşim merkezleri, asıl banliyölerden çok farklı özellikler göstermektedir (→GECEKONDU).

BAPTISTERIUM (Gr.*baptizein:* batırmak'tan, Lat.)
Vaftiz töreninin yapıldığı yer; VAFTİZHANE.

BARA, Ali Hadi (1906, Tahran-1971 İstanbul)
Türk heykelci.
FİGÜRATİF ve soyut (→SOYUT SANAT) heykellerinin yanı sıra bu alandaki eğitimciliğiyle de önem kazanmıştır.

Afganlı bir babanın oğlu olan A.Hadi Bara, çok küçük yaşta Türkiye'ye gelmiş, Saint-Joseph Fransız Lisesi'nde okumuş, 1925'te gittiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (s.GSA, b.MSÜ) İhsan ÖZSOY'un öğrencisi olmuştur. 1927'de bu okuldan mezun olunca Avrupa sınavını kazanmış ve Paris'e gitmiştir. Burada önce Julian Akademisi'nde Henri Bouchard'la (1875-1960) çalışmış, sonrada DESPIAU ve BOURDELLE'den dersler almıştır. 1929'da Güz Salonu (*Salon d'Automne* →SALON SERGİLERİ) sergisine yapıt veren Bara, ertesi yıl Türkiye'ye dönmüş, GSA Heykel Bölümü'ne asistan olarak girmiştir. 1932'de bir yıl kadar görevinden ayrılan sanatçı 1933'te yeniden bu kurumda görev almıştır. İlk önemli yapıtı *Havva* (1929, İRHM), 1931'de MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ'nin dördüncü sergisinde büyük bir ilgi görmüştür. Bara'nın İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan *Bedia'nın Başı* (1928), *Mareşal Fevzi Çakmak* ve *Tevfik Fikret* (1932) gibi büst çalışmalarının yanı sıra İstanbul'da Harbiye Orduevi bahçesindeki askeri giysili *Atatürk Heykeli* (1937), Beşiktaş *Barbaros Anıtı* (1941-43; Zühtü MÜRİTOĞLU ile) ve Adana'daki *Atatürk Anıtı* (1935), anıt alanındaki başarılarının örnekleri arasındadır. Gerçekleştirdiği devasa boyutlardaki *Atatürk Büstü* de sanatçının kunt ve heybetli bir plastik biçim gücüne sahip olduğunun bir başka kanıtıdır. Bara, 1949'da ikinci kez, kısa bir süre için Paris'e gitmiş ve Türkiye'ye döndükten sonra figüratif heykelden uzaklaşarak soyuta yönelmiştir. Geometrik nitelikteki bu soyut metal yapıtlarında, hacim ve yüzey ilişkilerini ustalıkla çözümlediği görülür. 1950'de akademide Müritoğlu'yla birlikte bir atölyenin yönetimine gelen Bara, bu görevini 1964'e değin sürdürmüştür. ***S.Tansuğ***


BARA, Ali Hadi, *Havva*, 1929, alçı, 130x73x87 cm.

BARAJ (Fr.*barrage*) = **BENT**

BARBAKAN (Fr.*barbacane*'dan)
İng.*barbican,* Alm.*Wachtturm.*
1. KALE girişlerini koruyan savunma kale ya da kulesi; hisarpeçe.
2. Kale duvarlarında düşmana ateş etmek için açılmış dar MAZGAL deliği.
Çizim →KALE
3. Arkadaki topraktan gelen suyu atmak için istinat duvarlarına yerleştirilen borulardan her biri.

BARBATA (İt.*parpetto/barbetta:* rahip göğüslüğü'nden)
KALE ya da istihkâm duvarlarının üst bölümündeki MAZGAL ve siper (baru kalkanı) dizisinden oluşan diş diş korkuluk duvarı; parapet. Eskiden Türkler'de istihkâmlardaki korkuluk duvarlarına "barbata", kalelerdekine de BARU denirdi. Bu duvarın

arkasında dolaşmaya yarayan yola "seğirdim yeri" denir.
Barbata Sekisi: Barbatalarda siperlerin arkasındaki taştan oturma yeri.
Çizim → KALE

BARBIZON OKULU
19.yy'ın ikinci yarısında Fontainebleau Ormanı yakınlarındaki Barbizon köyüne yerleşen Fransız MANZARA ressamlarının oluşturduğu grup. Barbizon bir okul olarak anılmakla birlikte aslında rastlantı sonucu biraraya gelmiş, farklı türde çalışan ve tanımlanmış ortak bir kuramları bulunmayan bağımsız sanatçıların oluşturduğu bir gruptur. Théodore Rousseau'nun (1812-67) yanı sıra, DAUBIGNY, Jules Dupré (1811-89), Narcisse-Virgile Diaz (1807-76), Charles-Emile Jacque (1813-94), Constant Troyon (1810-65), Henri-Joseph Harpignies (1819-1916), Paul Huet (1803-69) ve J.F.MILLET (1814-75) okulun başlıca temsilcileridir. Kral I.François döneminde (1515-47) aynı yörede gelişen ilk Fransız-İtalyan okulunun adıyla karışmaması için "Fontainebleau" adı kullanılmamıştır. Okulun Millet dışında kalan sanatçıları Romantik manzara akımına (→ROMANTİZM) bağlıdır. 1848 Devrimi'nden sonra ortaya çıkan okulun öncüsü Théodore Rousseau, Paris'in sefalet ve kolera salgınından kaçarak Fontainebleau Ormanı'nın sağlıklı doğal ortamına sığınmış, 1847'de ailesiyle Barbizon'a yerleşmiştir. Paris'te, resmî SALON SERGİLERİ'ne katılmayı reddeden sanatçı, tarihsel betimlemeleri ve antik esinli manzaraları konu alan çağdaşlarından farklı bir görüşe sahiptir. Resimlerinde özellikle orman konusunu işlemiş olan Rousseau'nun Barbizon'da yaptığı manzaralarda İngiliz Romantizmi'yle Hollanda Gerçekçiliği'nin birlikte ele alındığı şiirsel bir doğa yaklaşımı izlenmektedir. Barbizon Okulu sanatçıları çoğu kez başka yerlerde yaşamalarına karşın, Barbizon'a Rousseau'yla birlikte olmak için gelmişlerdir. İtalya'ya, giderek klasik sanata eğilmek yerine, kendi ülkelerinin doğasını yansıtmak istemişler, Barbizon ve Fontainebleau ormanlarında manzara resimleri yapmayı yeğlemişlerdir. Resimlerine konu oluşturan tarlaları, ormanları, vadileri, dağları, doğa içinde yaşayarak; köylülerin yaşantısını, onlarla aynı ortamı paylaşarak betimlemişlerdir. 17.yy HOLLANDA resim anlayışı, CONSTABLE ve Richard Parkes Bonington (1802-28) gibi İngiliz manzara ustaları, Barbizon Okulu sanatçılarının yapıtlarını yönlendiren başlıca kaynaklar olmuştur. Grubu oluşturanların büyük bölümü, İzlenimciler (→İZLENİMCİLİK) gibi açık havada çalışmışlar, ancak resimlerini atölyede tamamlamışlardır. Onların doğa sevgisini ve kültünü yüceltmeleri, dönemin kentsel yaşamına karşı romantik bir başkaldırı sayılmaktadır. Doğa yaklaşımları, Rousseau ve arkadaşlarının İzlenimci akıma öncülük etmesine neden olmuştur. Louis-Henri Murger ile Edmond ve Jules de Goncourt kardeşler gibi yazarların da bu sanatçılarla aynı düşünceleri paylaşarak, Rousseau'yu görmek ve sanatsal görüşlerini tartışmak için Barbizon'a geldikleri bilinmektedir.

Toplumsal eğilimiyle, romantik olmaktan çok gerçekçi bir sanatçı olarak gruba katılan Millet, tarlada çalışan köylüleri işlemiş, onların günlük çalışmalarını, yaşam koşullarının güçlüğünü betimlemiştir. Sanatçı için çalışma yaşamının anlatımı manzaradan önde gelir. Jacque, ağaçlıklar altında dolaşan hayvan sürülerini ve çiftlik yaşantısını anlatmış; İspanyol bir aileden gelen, Bordeaux doğumlu Diaz, fırtınalı doğa görünümlerini işlemiştir. Dupré, İngiliz okuluna, özellikle GAINSBOROUGH'ya yakınlık duymuş ve 1834'te Londra'da bu sanatçının yapıtlarını incelemiştir. Daubigny, canlı bir palete sahiptir; resimlerinde derelere ve göllere yer vermiş ve çalışmalarını yüzen bir atölyeye dönüştürdüğü kayığında yapmıştır. Barbizon Okulu manzara ustaları arasında bazıları hayvan resmi konusunda uzmanlaşmıştır. Bunlar konularını manzara içinde sunmuşlardır. Troyon ve Jacques Raymond Brascassat (1804-67) büyükbaş hayvanlarla, Rosa Bonheur'se (1822-99) atlarla ilgilenmiştir. Bu kuşaktan ünlü heykelci Antoine Louis Barye (1795-1875) gerek heykel, gerek guvaş çalışmalarında vahşi hayvanları betimlemiştir.

Barbizon Okulu'nun öteki Avrupa ülkelerinde de etkileri görülmüştür. Belçikalı Hippolyte Boulanger, Brüksel dolaylarında, Barbizon Okulu türündeki Tervueren Okulu'nu kurmuştur. Hollanda'da 1860-1900 arasında, balıkçıları betimleyen Josef Israëls (1824-1911) öncülüğünde Jacob (1837-99), Matthys (1839-1917) ve Willem (1844-1910) Maris kardeşler ile Anton Mauve (1838-88), deniz manzaraları yapan Hendrik Johannes Weissenbruch (1824-1903) ve Hendrik Mesdag (1831-1915) ile kilise içlerini betimleyen Johannes Bosboom (1817-91) tarafından Lahey Okulu kurulmuştur. Bu okulun en tipik özelliği, Gerçekçi resimlerinde romantik bir nostalji ile 17.yy geleneğini yeniden canlandırmaktı (→HOLLANDA). İtalya'da Filippo (1818-99) ve Giuseppe Palizzi ile Francesco Michetti (1851-1929) Barbizon ustalarına bağlı sanatçılardır. Alman Karl Buchholz, Peter Burnitz ve LIEBERMAN, İsveçli Alfred Wahlberg (1834-1906), Macar Ladislas Paal (1846-79), Romanyalı Nicolas Grigorescu (1838-1907) ve Ion Andreescu (1850-82), Rus Isaak Levitan (1861-1900) gibi sanatçılar da benzer bir anlayış içinde çalışmışlardır. Kuzey Amerika'da George Inness (1825-94) ve Homer D.Martin (1836-97), Daubigny'nin Oise Irmağı kıyılarında yaptığını HUDSON IRMAĞI OKULU'nda gerçekleştirmeye çalışmışlardır. ABD'li ressam William Morris Hunt da (1824-79), bir süre Barbizon'da yaşadığı için Millet ve Rousseau'nun etkisi altında kalmıştır.
2812, 2851, 2852, 3148. ***S.Germaner***

BARBORINI, Giovanni Battista (19.yy)
İtalyan mimar.
19.yy'ın ikinci yarısında, Sultan Abdülaziz döneminde (1861-76) İstanbul'da çalışmıştır.

Yaşamı ve eğitimiyle ilgili bilgi yoktur. 1869'da Mahmud Paşa başkanlığında kurulan Kadastro Komisyonu'nda mühendis Ritter, İbrahim Bey, Gavand ve STAMPA ile birlikte görev yapmış, 1873 Viyana Dünya Sergisi için Nafia Nazırı İbrahim Edhem Paşa'nın hazırlattığı ve OSMANLI mimarlığında önemli bir yeri olan *Usul-i Mimari-i Osmani* adlı kitabın hazırlık çalışmalarına MONTANI, Mösyö Maillard, Halil Edhem ELDEM, Mithat Efendi ve Köçeoğlu Kirkor Efendi gibi Osmanlı aydınlarıyla birlikte katılmıştır. FOSSATI'den sonra İstanbul'daki ilk büro sahibi mimarlardan olan Barborini'nin İstanbul'da gerçekleştirdiği en önemli yapılar Moda'daki *Assumpta est Maria in Colum Kilisesi (Santa Maria Kilisesi;* 1859) ve Şişhane'deki *Altıncı Daire-i Belediye Binası*'dır (b.Beyoğlu Belediyesi Binası). Ayrıca aynı dönemde, Fossatiler'in tasarlamış olduğu düşünülen *Dolmabahçe Saray Tiyatrosu*'nun uygulanmasını yaptığı da sanılan Barborini, 1875'te Beyoğlu'nda *Fransız Tiyatrosu*'nu (s.Verdi Tiyatrosu, Odeon Tiyatrosu, Şark Sineması, Ecleir Sineması; b.Lüxemburg Apartmanı) gerçekleştirmiştir. 1867 Paris Dünya Sergisi için tasarladığı ve bir cami, bir İstanbul köşkü ile bir hamamın çevrelediği meydandan oluşan *Osmanlı Pavyo-*

nu'nu Fransız mimar Leon Parvillé uygulamıştır. Aynı sergide Osmanlı mimarlığını dünyaya tanıtmak için sergilenen çizimleri hazırladığı bilinen Barborini, 1865 yangını sonrasında *Çemberlitaş*'ın restorasyonunu ve bölgenin çevre düzenlemesini de yapmıştır.

0684. *Y.Salman*

BARBUTİN (Fr.*barboter:* su serpme'den *barbotine*) İng.*barbotine*, Alm.*Schlickschmuck*.

SERAMİK ve PİŞMİŞ TOPRAK kaplarda SLİP'le (sulu seramik hamuru) yapılan bir BEZEME tekniği. Bu teknikte, hazırlanan sulu seramik hamuru ince bir borudan kabın üstüne akıtılarak kabarık bantlar oluşturulur. Kimi örnekteyse slip, iri bir benek gibi akıtıldıktan sonra basma yöntemiyle üstüne ROZET ya da KABARA'lar yapılır. En çok su kaplarında görülmekle birlikte, kandillerde ve tütsü yakmada kullanılan hayvan biçimli kaplarda da ender olarak bu tekniğe rastlanır. İSLAM sanatında ilk kez 9.yy'da ABBASİ dönemi (750-1258) Samarra kaplarıyla Endülüs Emevi döneminde (→MAGRİP) İSPANYA'da Medinet-üz-Zehra'da ve 12.-13.yy'larda da Suriye'de Rakka seramiklerinde kullanılmış olan bu teknik, İslam sanatında 14.yy'dan sonra görülmez. Batı'daki ilk kez 3.yy öncesinde Ren Bölgesi'nde uygulanmıştır. Genellikle düz tabakların kenarlarını bezemede kullanılmış, 19.yy'da Avrupa'da yeniden denenmişse de, fırınlama zorluklarından ötürü yaygınlaşmamıştır. *Z.Rona*

BARGYLİA

Muğla'nın Milas ilçesinde, Güllük Körfezi'nde, Güllük'ün 7km güneyinde, denizle Gölbük arasında uzanan yarımadada, iki doruklu küçük bir tepe üstünde kurulmuş bir antik KARİA kentidir. YUNAN mitolojisinden alınan bilgilere göre, Korinthoslu kahraman Bellerophontes tarafından, atı Pegasos'un attığı bir çifteyle ölen arkadaşı Bargylos'un anısına kurulmuştur. Bizanslı coğrafyacı Stephanos Byzantinos (MS 6.yy başı), Karialılar'ın kente "Andanos" adını verdiklerini ve kurucusu olarak da Akhilleus'u kabul ettiklerini kaydetmiştir. Atina vergi listelerinden, MÖ 5.yy'da Attika-Delos Deniz Birliği'ne katılmış olan Bargylia'nın, önceleri 1000 *drahmi* (→SİKKE) vergi ödediği ve bu tutarın komşu Karia kenti Kindya'nın ödediği vergiden altı kez daha az olduğu öğrenilmektedir. Ama MÖ 3.yy'da durum tersine dönmüş ve Helenistik Dönem'de (→YUNAN) deniz ticaretinin büyük önem kazanması sonucu, İASOS antik kentiyle birlikte körfezin denetimini elinde tutan Bargylia gelişirken, Kindya bağımsız bir kent olarak varlığını koruyamamış ve Bargylia'yla birleşmiştir. Bu arada Bargylia, Kindya'nın başlıca tanrıçası olan Artemis Kindyas'ı da sahiplenmiştir. MÖ 201'de Makedonya kralı V.Phillippos (MÖ 237-179) kenti bir süre askeri üs olarak kullanmış ve filosuyla birlikte kışı orada geçirmiştir. Ama MÖ 196'da Romalı general Lentulus ona birliklerini geri çekmesini emretmiş ve kent tekrar bağımsızlığına kavuşmuştur. Daha sonra Karia bölgesi Rodoslular'ın eline geçtiğinde, Bargylia 20 yıl kadar özgürlüğünü tekrar yitirmişse de, bu durum MÖ 167'de sona ermiştir. III.Attalos'un (hd.MÖ 138-133) PERGAMON Krallığı'nı vasiyet yoluyla Romalılar'a vermesi üzerine, bu kararı kabul etmeyen ve tahtta hak iddia eden Aristonikos'un, MÖ 133'te Romalılar'a karşı düzenlediği sefer sırasında MYNDOS'u işgal etmesi, Romalılar'a asker sağlayan Bargylia'yı büyük tehlike içine sokmuşsa da, bir söylenceye göre Artemis Kindyas'ın görünmesiyle bu tehlike atlatılmıştır. MS 1.yy'da kentin adı, Romalı banker Cluvius'a olan borçlarını ödeyemeyen beş kent arasında geçmektedir. MÖ 2.yy başlarından ROMA İmparatorluk Dönemi'ne değin sikke basan kentin sikkeleri üstündeki başlıca betimler, Artemis Kindyas ve Pegasos'tur.

Üstünde kentin *akropolis*'inin yer aldığı kuzey doruktа Helenistik ve Roma dönemlerinden kalma kamu yapıları vardır. Bugün oldukça kötü durumdaki bu yapılar arasında en çok ilgi çekeni, kuzeybatı-güneydoğu doğrultusunda uzanan, Korinth düzenindeki (→DÜZEN) tapınaktır. Uzunluğu 30m'ye varan ve Roma dönemine ait olan bu yapının hangi tanrıya adandığı belli değildir. Aynı tepenin güney yamacında, güneydoğuya bakan bir ODEON görülür. *Odeon*'un oturma sıralarının altındaki tonozlu geçit bugün de sağlam durumdadır. *Tapınak*'la *Odeon* arasında, dört yanında alçak kabartmaların yer aldığı, dikdörtgen biçiminde bir SUNAK bulunur. Bugün kırılmış olan bu sunağın kabartmalarında, uzun bir elbise giymiş Artemis Kindyas, elinde lir tutan Apollon, bir erkek ve bereket boynuzu taşıyan bir kadın betimlenmiştir. Tepenin doğu yamacındaysa, oturma sıralarının tümü yok olmuş, yalnızca *diazoma*'sı (CAVEA'yı yatayda bölen geçit) kalmış, doğudaki Gölbük'e bakan bir TİYATRO bulunmaktadır. Yapının güney kesimi daha iyi durumdadır. Sahne binasının *(skene)* bir bölümü ve zemin katındaki tonozlu mekânlar bugün de ayaktadır. *Odeon*'un güneydoğusunda, tepenin eteğinde, kuzeybatıdan güneydoğuya uzanan bir STOA'nın temelleri göze çarpar. *Stoa*'nın hemen güneybatısında Roma dönemine ait bir SUKEMERİ kalıntısı yer almaktadır. Güney doruktaysa BİZANS dönemine ait büyük bir KALE ve onun aşağı kesiminde bulunan bir KİLİSE dışında ilgi çeken bir kalıntı yoktur. *Nekropolis* (mezarlık) kentin kuzeyindedir. Mezarların çoğu LAHİT biçiminde olup çok az sayıda oda mezara rastlanmaktadır.

0362, 2564. *S.Tugay*

BARHANE (Far.)

"Barhana" olarak da yazılır.

1. Yolcu ve eşya taşıma işinin kervanlarla yapıldığı, postanın Tatarlar eliyle ulaştırıldığı dönemde (19.yy ortalarına değin) konaklama yerlerinde eşya ve çeşitli yüklerin saklanabileceği büyük depoları bulunan HAN'lara ve KERVANSARAY'lara verilen ad. Barhanelerde dinlenmiş binek atları hazır bulundurulur, gelen postacılar at değiştirerek zaman yitirmeden yola koyulabilirlerdi.

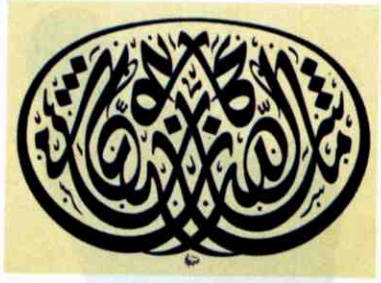
2. Harap ve kullanışsız büyük KONAK.

BARIN, Emin (1913, Bolu-1987, İstanbul)

Türk hattat ve cilt ustası.

Pek çok anıt ve yapı için yazılar yazmış, geleneksel HAT sanatına yeni yorumlar getirmiştir.

1932'de İstanbul Muallim Mektebi'ni bitirdikten sonra, ilkokul öğretmenliğine başlamıştır. 1934'te girdiği Gazi Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü (s.Gazi Eğitim Enstitüsü) Resim-İş Bölümü'nü 1936'da bitirmiş, Maarif Vekâleti (b.MEB) Neşriyat Müdürlüğü tarafından açılan uzmanlık sınavını kazanmış, 1937'de Almanya'ya gitmeden önce altı ay İstanbul Milli Eğitim Basımevi'nde staj yapmış, bu süre içinde Güzel Sanatlar Akademisi'nde (GSA, b.MSÜ) ders veren Kâmil Akdik'ten (1862-1941) hat dersi, Necmeddin OKYAY'dan da (1883-1976) klasik Türk ciltleriyle ilgili bilgiler almıştır. Aynı yıl Almanya'ya giden sanatçı, Weimar'da Dorfner'in özel sanat ciltçiliği okulunda bir yıl çalışmış, burada yaptığı *Olimpiyat Kitabı*'yla Birincilik Ödülü almıştır. 1939'da Leipzig'te Kitapçılık ve Matbaacılık Akademisi'ne girerek, Thiemann ve Spemann'la



BARIN, Emin, *İki Taraflı Maşallah*.



BARLACH, Ernst, *Şarkı Söyleyen Adam*, 1930, tunç, yük.50 cm.

yazı, Weimeler'le kitap cildi çalışmalarını sürdürmüştür. 1939'da kısa süre için yurda döndüğünde II.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla askere alınmış, uzmanlık eğitimini tamamlamak üzere 1941'de yeniden Leipzig'e dönmüştür. 1943'te Türkiye'ye döndükten sonra Maarif Vekâleti Basımevi'nde teknik büro şefi olarak işe başlamış ve GSA Dekoratif Sanatlar Bölümü'nde öğretim üyesi olmuştur. Aynı yıl Kenan TEMİZAN'la ilk büyük yazı ve cilt sergisini açmış, 1946'da madeni paraların yazım işiyle görevlendirilmiş, 1949'da da İstanbul'un 500.Fetih Yılı için *Fatih Divanı* çalışmalarına başlamış, bu çalışmasıyla 1958'de Brüksel Dünya Fuarı'nda Birincilik Ödülü almıştır. 1952'de, bugün Dolmabahçe Sarayı'nda bulunan *Atatürk'ün İstanbul Söylevi*'ni yazmış, Anıtkabir girişinin her iki yanında kabartma olarak gerçekleştirilen *Atatürk'ün Gençliğe Hitabı*'yla *10.Yıl Söylevi*'nin yazılarını hazırlamıştır. Anıtkabir'deki altın imza defteri de Emin Barın'ın yapıtıdır. Barın, 1955'te akademide Dekoratif Sanatlar Bölümü'ne bağlı Yazı ve Cilt Atölyesi'ni kurmuş ve Geleneksel Türk Sanatı Bölümü başkanlığı yapmıştır. Aynı yıl sanatçı *Yunus Emre Mezarı* yazılarını yazmış, 1957'de Türkiye devletince Almanya cumhurbaşkanına verilen Türk bezeme sanatları kitaplarının ciltlerini yapmış, 1968'de de Portekiz'deki Gülbenkyan Vakfı Müzesi'nde, su baskını yüzünden zarar gören Türk-İslam el yazmalarının onarımını üstlenmiştir.

Çok sayıda berat, diploma, amblem, yazıt ve mezartaşı tasarlamış olan sanatçının kitap ciltçiliği (→CİLT) ve onarımı konularındaki uzmanlığı kadar, hat sanatıyla ilgili çalışmaları da sanat değeri taşıyan niteliktedir. 1961'de başlattığı geleneksel yazı stilindeki yeni yorum denemelerini, çalışma ve araştırmalarıyla giderek özgün grafik sonuçlara ulaştırmıştır. Klasik hat sanatının tekniklerini inceleyip uyguladığı gibi, klasik hattatların deneyemediği çağdaş biçim ve düzenlemelere yönelerek resimsel sonuçlara da ulaşabilmiştir. Geleneksel yazı biçimlerinden özellikle KÛFÎ ve DİVANÎ yazılarda ustalaşan sanatçı, araştırmalarında harflerin yapılarını bozmayarak onların genel istif ve kompozisyonları üzerinde çalışmıştır. Gerek Latin, gerek Arap harfleriyle kompozisyonlar oluşturmuş ve çağdaş Türk grafik sanatı (→GRAFİK TASARIM) içinde, hat sanatının kompozisyon eğilimlerini soyut resim tadı veren kompozisyonlara dönüştürmüştür. Barın 1984'te *Ya Rahim* adlı yapıtıyla İş Bankası Süsleme Büyük Ödülü'nü almıştır.
0299, 1096. ***E.Dal***

BARLACH, Ernst (1870, Wedel-1938, Güstrov) Alman heykelci.
Duygu zenginliğini Dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) bir teknikle yansıtmıştır.

Hamburg ve Dresden'de eğitim görmüş, 1895'te Paris'e giderek Julian Akademisi'nde okumuştur. 1898'den 1901'e değin Berlin'de çalışmalarını sürdürmüş, bu dönem içinde heykelle olduğu kadar seramikle de uğraşmıştır. 1906'da Güney Rusya'ya yaptığı gezide, o dönemde Rusya'da yaygın olan "sağlıklı köylü" tipinden etkilenerek ortaçağ Alman oymalarına ilgi duymaya başlayan Barlach, böylece kendine özgü üslubunu geliştirmiştir. Uzun yıllar modelaj ve seramik çalışmasına, hatta sanat eğitimini bu alanda görmüş olmasına karşın, yapıtlarında yontma tekniği ön plandadır. Alman GOTİK'inin ahşap yontma tekniğini biçimlerine daha uygun bulmuş ve bu tekniği benimseyip yeniden canlandırmıştır. Öyle ki tunç döküm çalışmalarında bile keskin kenarlar ve geniş yüzeylerle ahşap oyma tekniğine özgü özellikler görülür. Sanatçı 20.yy Dışavurumcuları'nın ortak konularından olan insanın doğaya ve kendisine yabancılaşması kavramını işlemiş ve her zaman iletme endişesi içinde olduğu duygu zenginliğini, kütlesel biçimler, geniş yüzeylerle vermiştir. Genelde Dışavurumcu sanatçıların duygularını iletme isteği yaygın olmakla birlikte, Alman Dışavurumcuları'nın çoğu Taoizm'e yakın bir Dışavurumcu kuram geliştirmiş, sanat yoluyla iç huzura kavuşmayı ve doğayla bütünleşmeyi amaçlamışlardır. Barlach da, sanatçının içindeki "gizemli karanlıktan" doğan görsel sanat biçimlerinin insanları kendini yeniden bulmaya yönelteceği ve böylece Tanrı'ya yaklaştıracağı inancını paylaşmıştır.

Weimar Cumhuriyeti sırasında *Güstrov Katedrali*'ne yaptığı *Ölüm Meleği* (1927) adlı ünlü anıt dahil, çok sayıda yapıt vermiş ancak bunların çoğu Nazi Partisi'nce YOZ SANAT olarak nitelendirilerek yok edilmiştir. Bu anıt daha sonra onarılmış ve Köln'deki *Antoniter Kilisesi (Antoniterkirche)* için bir eşi dökülmüştür. Ölümünden sonra Güstrov'daki atölyesi koruyucusu Hermann Reemtsma tarafından müze haline getirilmiş ve Hamburg'da Barlach-Hans Vakfı'na bırakılmıştır. Barlach ayrıca *Der tote Tag* (1912; Ölü Gün) ve *Der Findling* (1922; Bulunmuş Çocuk) gibi Dışavurumcu oyunlar yazmış; bunları taş ve ağaç baskılarla resimlemiştir.
1283, 3547. *I.Kür*

BARLOW, W.H. → **HIGH-TECH**

BAROK üslup
Portekizce'de "tam yuvarlak olmayan düzensiz inci" anlamına gelen *barroco* sözcüğünden kaynaklanmaktadır. Mecazi olarak "tuhaf, gülünç, tutarsız" anlamını içermektedir. Bir üslup adı olarak, 18.yy'ın sonlarına doğru YENİ-KLASİKÇİLİK'in kuramcıları tarafından yaygınlaştırılmıştır. Jacob C.Burckhardt, August Schmarsow, Alois Riegl (1858-1905) ve WÖLFFLIN gibi sanat tarihçileri, terimin anlamını özümlenir hale getirmişlerdir. 1887-88'den sonra ALMANYA'da RÖNESANS'ı izleyen dönemi belirtmek için Barok sözcüğünden yararlanıldığı anlaşılmaktadır. FRANSA bu üslubu uygulamasına karşın, sözcüğü 19.yy'ın sonlarına değin benimsememiştir. Barok, iki farklı anlam içermektedir. Bunlardan biri ESTETİK kuraldır. Bu anlamıyla, KLASİKÇİLİK'e karşı bir tepki olarak değerlendirilmektedir. Kronolojiyle sınırlandırılmayan bu terim, durağanlığa karşı, coşku ve hareketlilik anlamları taşımaktadır.Bu özellik, Wölfflin'in de belirttiği gibi, sürekli ve geri dönüşlü bir kategoridir. Tüm zamanları içerir. Klasik bir dönemi Barok bir dönem izler. Daha dar anlamıyla Barok, estetik olmaktan çok kronolojik bir terimdir. Görsel sanatlarda "Barok Çağ" olarak adlandırılan dönem, 17.yy'ın tümünü kapsar ve 18.yy'da Roma'da klasik tepkilerin başladığı 1750'ye değin uzanır. Barok üslup, Roma'da, MANİYERİZM'den sonra doğmuştur. Trent Konsili'ni (1545-63) izleyen yıllarda Katolik Kilisesi'nin ve Karşı-Reform'un üslubu olarak ortaya çıkmıştır. Ancak, son yıllarda bir bölüm sanat tarihçisi üslubun ortaya çıkış nedenlerine toplumsal bir açıklama getirmişlerdir. Buna göre, Barok üslup mutlakiyetçi yönetim biçimine ya da burjuva strüktürlerinin oluşmasına bağlı olarak değerlendirilmektedir. Rönesans hümanizmi insanı ortaçağın boyunduruğundan kurtarmış, insanın saygınlığı düşüncesi bireyi dünyanın merkezi durumuna getirmiştir. Bu evrimleşme insan eylemlerinin din dışı alanlara kayması sonucunu yaratmış ve Kilise'nin etkinliğinin azalmasına neden olmuştur. Önceden tümüyle Kilise'ye bağımlı olan sanat,

yüksek burjuvazinin ve sanat koruyucularının elinde gelişmeye başlamıştır. Ancak, 16.yy'ın ortalarında meydana çıkan Karşı-Reform hareketi bu duruma güçlü bir tepki göstermiştir. Otuz Yıl Savaşları'yla doruğa varan din kavgalarının doğurduğu toplumsal kargaşalar sonucu, burjuvazinin elinde tuttuğu ekonomik ve kültürel gücü yeniden Kilise'ye ve hükümdara kaptırdığı görülmektedir. Bu yıllarda Roma Katolik Kilisesi tüm Avrupa'da söz sahibidir ve Avrupa dışı ülkelere misyonerler göndermektedir. 1534'te kurulan Cizvit tarikatı, 17.yy'da güçlenerek sanat alanında bir Cizvit Üslubu'ndan söz ettirecek kadar etkili duruma gelmiştir. Barok üslup İTALYA'da doğmuş, İtalya dışında İSPANYA, Flandre (→BELÇİKA), AVUSTURYA, Güney Almanya, Bohemya ve Polonya gibi Katolik ülkelerde sevilerek uygulanmıştır. Roma, Viyana, Prag gibi kentler önemli Barok üslup merkezleridir. Ancak, İNGİLTERE ve HOLLANDA gibi Protestanlık'ı benimseyen ülkelerde bu üslubun sert tepkilerle karşılaştığı, Kuzey Almanya ve Fransa gibi Protestanlar'ın da bulunduğu toplumlardaysa örneklerinin sınırlı olduğu görülmektedir. Etkileri Avrupa dışında Rusya'da ve Geç OSMANLI sanatında da izlenen Barok üslubun, Orta ve Güney Amerika'da yerel niteliklerle karışmış olarak çok özel görünümlerine rastlanmaktadır. Barok, sanatları birleştirecek anlatım yolları arayan bir üsluptur. 17.yy başında papaların giriştikleri kentçilik çalışmalarıyla büyük ölçüde bağdaşmıştır. Gösteri tutkusu, tüm Barok dönem boyunca egemen olmuş ve kendini yaşamın her dalında belli etmiştir. Tiyatro sanatı, dinsel ayinler, devlet törenleri, bayramlar, dönemin sahneleme sanatına olan tutkusunu açığa vurmaktadır. "Abartılmış"ı seven bu üslup, söz sanatıyla (*rhétorique*) ilişki arar, gerçekdışına olan eğiliminden ötürü GÖZ ALDATIMI'na (*trompe l'oeil*) ve YANILSAMA'ya (*illusion*) önem verir.

Mimarlık:

Barok mimarlık abartılı hacim ve dekorları kullanarak görkem ve güç etkisi yaratmaya çalışmıştır. Tanrı ve kral, dönemin iki mutlak hükümdarıdır. Tanrı için kiliseler, kral için saraylar yapılır. KİLİSE iç mekânları Cennet'in küçük bir örneğini vermeyi amaçlar. Resim, heykel ve mimarlık bezemesi bu amacın gerçekleşmesine yardımcı olur. Yapıların iç mekânları ışıklıdır. Kubbe içleri ve tavanlar, abartılı ve karmaşık perspektif sistemlerinin kullanımıyla gerçekleştirilmiş resimlerle sonsuza açılır. Rönesans'a oranla, hem yapıların planları hem de bezeme programı değişmiştir. Mimarlar, etkileyici kütleler elde edebilmek için, tek bir orta nef uğruna yan nefleri gözden çıkartabilirler. Böylece, oval biçimde genişletilmiş orta nefe, yan şapellerin açılmasıyla yeni bir plan tipi ortaya çıkmıştır. Yüksek kasnaklı bir kubbe orta mekânı örter. Kütlesel etki eklenmelerle güçlendirilir. Dış yüzeyler, içbükey ve dışbükeyler oluşturarak dalgalanır. Mimarlık öğeleri, işlevleri düşünülmeden, sistemli olarak kırılır, bükülürler. Antik Çağ yapılarının bezeme programı kullanılmakla birlikte, anlatım değişikliğe uğramıştır. Kırık alınlıklar ve kemerler, nişler içinde büst ya da heykeller, yüksek kabartmalı silmeler, yaprak ve dal örgeleri, uçan melekler, oval madalyonlar, utku simgesi bu üslubun programını oluşturur. Çoğu kez bezeme, mimarlığın yapısal niteliklerini örtecek biçimde kullanılır. Barok mimarlık örneklerinde, eğri çizgi ve alanlar, değişen ışık altında, ışığa bağlı bir hareketin yaratılmasına olanak sağlar ve yapıya ritim katar.

Barok mimarlık üslubu Karşı-Reform hareketinin merkezi olan Roma'da doğmuştur. İtalyan Baroğu, üç dönemde incelenmektedir: Erken Barok (yk.ş.1585-yk.ş.1625), Yüksek Barok (yk.ş.1625-yk.ş.1675), Geç Barok (yk.ş.1675-1715). En erken örnek VIGNOLA'nın 1568'de yapımına başladığı Roma *Il Gesù Kilisesi*'dir. Yapı tek neflidir; birbirleriyle bağlantılı şapeller nefin iki yanında sıralanır. Orta nefle, kısaltılmış TRANSEPT'in kesiştiği noktada yüksek bir kubbe yer alır. Cephe 1573-74 arasında PORTA tarafından tamamlanmıştır. Pek çok Orta ve Batı Avrupa ülkesinde örnek alınan bu yapının iki katlı cephesi, kıvrımlı köşe destekleri (volütler), çıkıntılı çift ayaklar, eğri ve kırık çizgilerle hareketlendirilmiştir. MADERNO'nun 1603'te gerçekleştirdiği *S.Susanna Kilisesi*'nin cephesi ve 1612'de tamamladığı *San Pietro Kilisesi*'nin ön yüzü Erken Barok örneklerdendir. Maderno'nun yanı sıra, mimar ve heykelci BERNINI ve mimar BORROMINI gibi sanatçılar İtalyan Baroğu'nun yaratıcılarıdır. 1678'e tarihlenen *S.Andrea al Quirinale Kilisesi*, *Palazzo-Odescalchi*, Vatikan'la *San Pietro Kilisesi*'ni birbirine bağlayan *Scala Regia* (Kutsal Merdiven; 1663-66) ve *Palazzo Barberini*'nin orta bölümü (1663) Bernini'nin başlıca yapıtlarıdır. Barberini Meydanı'ndaki *Triton Çeşmesi* ve Navona Meydanı'ndaki *Dört Irmak Çeşmesi*, teatral düzenleriyle ve devingen su öğesinin de kullanımıyla, sanatçının Roma kentine barokluk katan ilginç çalışmalarıdır. Borromini'nin *S.Carlo alle Quattro Fontane Kilisesi* (1638-40), *S.Agnese Kilisesi* (1653-57), *S.Ivo alla Sapienza Kilisesi* (1642-60) İtalyan Barok mimarlığının başlıca dinsel ürünleri arasında sayılmaktadır. Da CORTONA, Roma Yüksek Barok döneminin üçüncü ünlü ustasıdır. Başlıca uygulamaları arasında yer alan *SS.Luca ve Martina Kilisesi* (1635), *S.Maria della Pace Kilisesi*'nin (1656-57) cephesi, *S.Carlo al Corso Kilisesi*'nin (1668) kubbesi dönemi temsil eden örneklerdendir. 17.yy'ın sonlarına doğru, Barok üslubun Roma'da gücünü yitirmesine karşın, Torino ve Venedik'te yeni atılımların gerçekleştiği izlenmektedir. GUARINI ve JUVARA Torino'yu, İtalyan mimarlığının canlı merkezlerinden biri durumuna getirmiş iki ünlü mimardır. Kentin Barok üslupta gerçekleştirilmiş yapılarından *S.Lorenzo Kilisesi* (1687) ve *Palazzo Carignano* (1679-92) Guarini'nin; *Superga Kilisesi* (1717-31) ve II.Victor Amédé adına yapılan *Palazzina Stupinigi* (1729-35) Juvara'nın yapıtlarıdır. Venedik'te, heykelci ve mimar LONGHENA, *S.Maria delle Salute* (1631-87) ve *Scalzi (S.Maria di Nazareth) Kiliseleri*'yle dinsel, *Palazzo Pesaro*'yla sivil mimarlık alanında Barok üslubun seçkin örneklerini vermiştir.

İspanya'da Barok mimarlık ilk ürünlerini 17.yy'ın başlarında vermeye başlamıştır. Juan Gomez de Mora'nın (1586-1648) yaptığı Salamanca'daki Cizvit Okulu *Clericia* (1617) tipik erken İspanyol Baroğu örneğidir. Bu ülkede Barok, yerel bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Endülüs'te, geç MUDEJAR üslubu içinde süregelen, karmaşık alçı ve ahşap bezemenin sevilerek uygulanışı, yeni üslubun benimsenmesini kolaylaştırmıştır. 17.yy'ın ortalarında, Pedro de la Torre'nin Madrid *San Isidro Şapeli*'nde Barok üsluba yakınlaştığı görülmektedir. Ancak, Barok'un en yetkin örneklerinden birini, Alonso Cano (1601-67) 1664'te gerçekleştirdiği *Granada Katedrali*'nin ön cephesinde vermiştir. Cano'nun öğrencileri Barok üslubu, 17.yy'ın ikinci yarısı boyunca sürdürmüşlerdir. Bunlardan, Francisco de Herrera el Mazo'nun (1622-85) yapıtı, Zaragoza *Nuestra Senora de Pillar* (1681) tipik bir İspanyol Baroğu örneğidir. Din dışı mimarlık alanında, dıştan belirgin bir özellik göstermeyen, ancak iç mekânlarının bezemesiyle Barok özellikler taşıyan sayısız saray ve konut gerçekleştirilmiştir. Giovanni Battis-

ta Crescenzi (1577-1660) ve Alonso Carbonell'in yapıtı olan Madrid *Buen Retiro Sarayı* bu örneklerin en ünlüsüdür. 18.yy'da İspanyol mimarlığı, bezeme öğelerinin ve hareketliliğin aşırılaştığı gerçek Barok üslubuna kavuşmuştur. Burma sütunlar, sarmal dal ve yaprak örgeleri, kumaş kıvrımları ve melek kabartmalarıyla bezenmiş Barok altarlar bu dönemin ürünleridir. İspanyol Baroğu'nun bu dönemi CHURRIGUERA ÜSLUBU olarak anılmaktadır. İspanyol Barok üslubu, İspanyol Felemenki'ne, Brezilya'ya ve Orta Amerika ülkelerine yayılmış, bu ülkelerin dinsel mimarlığında, yerli unsurlarla karışarak özgün bir görünüm kazanmıştır.

Avusturya ve Güney Almanya'da Barok mimarlık, 18.yy'ın başlarında ürün vermeye başlamıştır. Avrupa ülkeleri arasında, Katolik Avusturya, Barok üslubun en önde gelen merkezlerinden biri olmuştur. Avusturya'nın yanı sıra, Otuz Yıl Savaşları'ndan çıkan Güney Almanya ve Katolik Slav ülkeleri Barok mimarlık anlayışını kısa süre içinde özümlemiş ve uyarlamışlardır. Bu ülkelerde, başlangıçta İtalyan mimarlardan yararlanıldığı izlenmektedir. Bunlardan, Donato Felice d'Allio, *Klosterneuburg Katedrali*'nin planını çizmiş; SCAMOZZI ve CARLONE, *Salzburg Katedrali*'ni ve Viyana *Cizvit Kilisesi*'ni *(Jesuitenkirche)* gerçekleştirmiştir. İtalyanlar'ı izleyen Avusturyalı mimarlardan FISCHER VON ERLACH, Viyana *Karl Kilisesi (Karlskirche)* ve Salzburg *Üniversite Kilisesi*; HILDEBRANDT, Viyana'da *Aşağı* ve *Yukarı Belvedere* ile bahçeleri ve *St.Peter Kilisesi (Peterskirche)*; PRANDTAUER ise Tuna kıyısında gerçekleştirdiği *Melk Manastırı*'yla ün kazanmışlardır. Bu dönemde, Alman dinsel mimarlığının İtalya, sivil mimarlığının sa Fransa etkisi altında geliştiği izlenmektedir. Bavyera'da, ASAM kardeşler Cosmas Damian ve Egid Quirin, Münih *St.John Nepomuk Kilisesi*'ni gerçekleştirmişlerdir. PÖPPELMANN ve NEUMANN, Alman Baroğu'nun öteki iki ünlü temsilcisidir. Pöppelmann, Dresden *Zwinger ve Fleming Sarayı*'nın; Neumann, Würzburg'daki *Residenz*'in mimarıdır. Neumann'ın yapımına 1743'te başladığı *Vierzehnheiligen* (On Dört Şefaatçi Kilisesi) dinsel mimarlık alanında verdiği özgün bir örnektir. Protestan olan Kuzey Almanya'nın Barok üsluba direnmiş olmasına karşın, sınırlı Barok örneklerin en ünlüsü SCHLÜTER'in Roma'daki *Palazzo Madama*'dan örnek aldığı Berlin *Kraliyet Sarayı*'dır. Prag, Orta Avrupa'nın önemli Barok merkezlerinden biridir. Bu üslup, *San Francesco Kilisesi* (1679) ve *Troja Sarayı*'nın (1679-97) mimarı Fransız Jean Baptiste Mathey (1630-97) tarafından ülkede ilk kez uygulanmıştır. Prag'da ürün veren bir başka mimar da Bavyeralı Kilian Ignaz Dientzenhofer'dir (1686-1751). Prag *St.Thomas Kilisesi* (1724-31) ve *St.Nicolas Kilisesi* (1732-37) onun yapıtlarıdır. 17.yy'da, Batı Avrupa'yla sıkı ilişkiler içinde olan Polonya, Barok üslubun benimsendiği ülkeler arasında yer almaktadır. Mimarlık İtalyan etkisindedir. Giovanni Trevano'nun (etk.1603-41) Krakow *SS.Peter ve Paul Kilisesi* (1605-09), *Il Gesù* modeline göre geliştirilmiş Erken Barok örneklerdendir. *St.Casimire Manastırı* (1683-88), *Capucin Kilisesi* (1693), August Locci'nin Varşova yakınlarındaki yapıtı *Wilanow Sarayı* bu alandaki sayılı örnekleri oluşturmaktadır.

Heykel:
Barok heykelin genel özellikleri, hareketlilik ve anlatım gücüdür. Hareket, heykel üstüne düşen ışıkla sürekli yenilenir. Barok heykel çok yönden algılanmak üzere düzenlenmiştir; izleyiciyi çevresinde dolaşmaya zorlar. Bu üslubun örneklerine dinsel mimarlığın dış cephelerinde, iç mekânlarda, altar arkalıklarında ve şapellerde, sarayların iç mekânlarında, merdiven başlarında ve bahçelerinde, ayrıca kent meydanlarındaki çeşmelerde rastlanmaktadır. İki ya da daha çok figürden oluşan grup heykelleri, teatral bir düzenleme içinde gerçekçi bir anlatımla sunulmuştur. Dinsel ya da mitolojik konuların ele alındığı bu yapıtlarda duygusal yoğunluk abartılı bir biçimde vurgulanmıştır. Yaygın kullanılmış bir malzeme olan mermerin ustaca işlenişiyle, her nesnenin dokusal niteliği başarıyla yansıtılmıştır. Portre çalışmalarında gerçekçi bir yaklaşım gözlenmektedir; modele benzetme önem taşır. Barok dönemin en ünlü heykelcisi İtalyan Bernini'dir. Hareket, anlatım ve vücut yorumlaması açısından yapıtlarında Helenistik Dönem sanatından (→YUNAN) esinlenmiştir. *S.Maria della Vittoria Kilisesi*'ndeki *Azize Theresa'nın Vecdi* örneğinde görüldüğü gibi, dönemin duygusal mistisizminin anlatımında en başarılı sanatçıdır. Dinsel coşkunun abartılı anlatımı İspanyol Barok heykelinin de önemli bir niteliğini oluşturur. Tek ya da grup heykellerinde Hz.İsa'nın ve azizlerin acılarını anlatan ifade yüklü düzenlemeler, Katolik İspanyollar'ı coşturmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Malzeme olarak mermerin yanı sıra ahşabın da kullanıldığı İspanyol Barok heykeli Granada ve Sevilla'da gelişmiştir. Gregorio Hernandez (1570-1636), Juan Martinez Montanes (1568-1649), Alonso Cano ve Pedro da Mena (1628-88) gibi sanatçılar dönemin ünlü heykel ustalarıdır. 17.yy İspanyol heykel sanatında dinsel konuların egemen olmasına karşın, bu dönemin Fransız heykelcilerinin başlıca uğraşlarının saray ve parkları süslemek olduğu izlenmektedir. MİTOLOJİ kahramanlarını konu alan bu tür çalışmaların yanında, dönemin devlet adamlarının büstleri ve özellikle atlı heykelleri başarıyla gerçekleştirilmiştir. 17.yy Fransa'sının ünlü heykelcileri PUGET, GIRARDON ve Antoine Coysevox'dur (1640-1720). Almanya'da Barok heykel, mimarlık içinde bezemesel bir nitelik kazanmış ve gelişimi mimarlığa bağlı olmuştur. Başarılı bir STÜK (alçı) işçiliği özellikle dikkati çekmektedir. İtalyan Barok heykel anlayışının etkili olduğu bu örneklerde, dinsel ve din dışı alanlarda paralel bir gelişme izlenmektedir. Schlüter, Balthasar Permoser (1651-1732) ve Raphael Donner (1693-1741) bu üslubun örneklerini vermiş ünlü heykelcilerdir.

Resim:
Mimarlar ve heykelciler gibi Barok dönem ressamları da yapıtlarında hareketlilik ve kütleleri belirlemeye yönelik IŞIK-GÖLGE kullanımıyla ilgilenmişlerdir. Resimlerinde hareketli figürlerle güçlendirilmiş derinlik duygusu egemendir. Açık kompozisyon şemalarının yeğlendiği bu yapıtlarda, resimsel MEKÂN, gerçek mekânla bütünleşmiştir. Dinsel ve mitolojik konuların yanı sıra PORTRE, MANZARA, İÇ MEKÂN RESMİ, günlük yaşam sahnelerinin (TÜR RESMİ) bağımsız konular olarak ele alındığı Barok dönemde sanatçılar düzenlemelerinde gerçek etkisini aramışlardır. MICHELANGELO, CORREGGIO ve TINTORETTO'nun çalışmalarıyla Barok resim, İtalya'da doğmuş ve tüm Avrupa ülkelerini etkilemiştir. İtalya'da, mimarlık iç mekânlarıyla bütünleşen büyük tavan ve duvar resimleri (→DUVAR RESMİ; FRESK), bu alanda yapılan öncü denemelerdir. Carracciler'den Annibale ve Agostino CARRACCI'nin gerçekleştirdiği *Farnese Sarayı*'nın birinci kat galeri tavanı, Barok üslup özellikleri taşıyan erken örneklerdendir ve dönemin Avrupa resim sanatı üzerinde etkili olmuştur. Mitolojik ve alegorik konuların yer aldığı, derin perspektifli tavan ve kubbe içi resimlemelerinde RENI, Guercino (1591-1666), Francesco Albani (1578-1660) ve Cortona gibi sanatçılar Carrac-

ciler'i izlemişlerdir. CARAVAGGIO, dinsel ve mitolojik konuları Doğalcı bir anlayışla betimleyen, yapıtlarında güçlü ışık-gölge karşıtlığının egemen olduğu, ünlü bir İtalyan Baroğu sanatçısıdır. RIBERA ve ZURBARÁN, Caravaggio'nun resim anlayışını benimsemiş ve bu yöntemi dinsel konuların yalın anlatımında, güçlü bir gerçekçilikle kullanmış İspanyol ustalardır. MURILLO, tür resmi dalında ürün vermiş başka bir sanatçıdır. Barok dönemin sonlarına doğru, İspanya'nın yetiştirdiği en ünlü ressam olan VELÁZQUEZ gençlik yıllarında İtalyan resim sanatının etkisinde kalmış, olgunluk dönemindeyse Barok'tan klasik anlayışa geçmiştir. Portre, günlük yaşam ve tarihsel resim dallarında ölümsüz yapıtlar vermiştir. 17.yy'da Fransa'nın, Barok resim anlayışına karşı Klasikçilik'i yeğlediği izlenmektedir. Ancak, LA TOUR gibi sanatçıların yapıtlarından Caravaggio okulunun Fransa'da da etkili olduğu anlaşılmaktadır.

Barok üslubun Flandre'da (→BELÇİKA) ve Avrupa'da en ünlü temsilcisi RUBENS'tir. Rubens 17.yy'da Anvers'i Avrupa'nın sanat merkezlerinden biri durumuna getirmiştir. Dinsel ve mitolojik konuları aynı coşkuyla işleyen sanatçı, ünlü bir portreci olduğu kadar, günlük yaşam ve manzara türlerine de eğilmiştir. Yapıtları, yansıttığı yaşama sevinci, biçim ve renk zenginliğinin yanı sıra hareketlilikle de Barok resmin en özgün örneklerini oluşturmaktadır. Rubens'in öğrencilerinden Van DYCK, İngiltere'de I.Charles'ın sarayında bulunmuş ve özellikle portre dalında İngiliz resim sanatını etkilemiştir. 17.yy Hollanda resminin en ünlü temsilcisi, ışık-gölge ustası REMBRANDT'dır. Yağlıboya resim ve oymabaskılarıyla tanınan sanatçı çoğu dinsel konulu kompozisyonlarının yanı sıra manzara ve özellikle portre dalında ürün vermiştir. Dinsel konuların sınırlandığı, çıplak figürlü mitolojik kompozisyonların bir kenara bırakıldığı Protestan Hollanda'da, ustaların manzara, ÖLÜDOĞA, tür resmi, iç mekân resmi, portre ve hayvan resimleri dallarında çalıştıkları izlenmektedir. Hollandalı manzara ustaları, kuşbakışı bir görünümle verdikleri ülkelerinin doğasını, kendi özel ışığı altında betimlemişlerdir. RUIYSDAEL, GOYEN, HOBBEMA Barok manzara resminin ünlü temsilcileridir. Barok dönemin kendine özgü konularından olan ölüdoğa resimlerinde çeşitli yiyecekler, av ve kümes hayvanları, sebze ve meyveler toplu halde sunulur; tüm bu nesneler bir bolluk ve varlık simgesi olarak betimlenir. J.Davidsz de Heem (1608-84), Pieter Claesz (1597-1661) ve Wilem Kalf (1619-93) ölüdoğa dalında ürün vermişlerdir. Günlük yaşam ve özellikle iç mekân resimleri, varlıklı Hollanda burjuvalarının yaşadıkları çevreleri betimleyen ve bu kişileri, portrelerini yaptırmak kadar ilgilendiren konulardır. VERMEER, STEEN, TERBORCH, Gerrit Dou (1613-75), Gabriel Metsu (1629-67), HOOCH bu alanda çalışmış ustalardır. 17.yy'da Hollanda'da yeni bir tür yaratılarak, grup portreleri yapılmaya başlanmıştır. Lonca ve aile toplantılarını betimleyen bu sahneler HALS ve Rembrandt'ın yapıtlarında ölümsüzleşmiştir.

El Sanatları:

Toplumsal yaşamın gelişmesi ve incelmesi, küçük el sanatları dalında ürün veren ustalara çok sayıda sipariş verilmesine ve el sanatlarının tüm Avrupa'da değer kazanmasına neden olmuştur. Barok dönemde, gösterişi seven ve altın, gümüş gibi değerli metallerin kullanımına önem veren bir beğeni doğrultusunda prensler için lüks nesneler, kiliseler için kült eşyası üretilmiştir. İtalya'da MOBİLYA stili, genel üslup gelişimini yarım yüzyıl geriden izlemiş; 1660'lara değin ince marangozlukla ilgili çalışmalarda, Rönesans'ın anıtsal biçimleri mobilya tasarımlarına uyarlanmaya çalışılmıştır. Ancak, 17.yy sonlarında İtalyan mobilyasında Barok örgeler geçerlik kazanmıştır. Bu dönem mobilyasında, ahşap oyma figürlerle kaplı parçalar dönemin heykel sanatıyla üslup birliği içindedir. Venedikli Andrea Brustolon (1662-1732) bu alanda ün yapmış bir ustadır. Roma ve Floransa da içinde olmak üzere pek çok İtalyan kentinde bu dönemde, HALI tezgâhları kurulmuştur. Cenova ve Venedik'te üretilen ince kumaşlar, Cenova kadifeleri tüm Avrupa'da aranılan niteliklere sahiptir (→DOKUMA). Flandre'da Brüksel 17.yy boyunca halı üretimini sürdürmüş; bu atölyelerde Rubens'in pek çok halı kartonu dizisi gerçekleştirilmiştir. Anvers, kitap resimlerinin (→İLLÜSTRASYON) ve ayrıbasımların oymabaskı yöntemiyle gerçekleştirildiği ünlü bir baskı merkezidir. Yüzyılın ilk yarısında Hollanda, Avrupa'nın altın ve gümüş işçiliği ve çömlekçilik alanlarında en gelişmiş ülkesidir. Altın ve gümüşten yapılma eşyada Barok üslup özelliklerinin egemen olduğu izlenmektedir. El sanatının ününü bu ülke dışına taşıyan bir başka dal da SERAMİK'tir. Yüzyılın sonlarında Delft, çok renkli, ama çoğunlukla mavinin baskın olduğu seramik örnekleriyle ilgi çekmiştir (→DELFT İŞİ). Fransa'da XIV.Louis döneminde (1643-1715) halı sanatının geliştiği izlenmektedir. 1662'de kurulan Gobelins Fabrikası'yla Lyons'da, devlet adamı Jean Baptiste Colbert tarafından geliştirilen ve İtalyan modellerden esinlenmiş brokar ve ipekli kumaşların dokunduğu dokuma tezgâhları el sanatlarını geliştirici nitelikte atılımlardır. Fransız DANTEL ve CAM işçiliğinin Venedik'te yapılan örneklerden esinlendiği; mobilya dalındaysa Barok üslubun eğri çizgilerine göre tasarlanmış, ahşap oymalı ve altın yaldızlı eşyanın, ortaçağdan beri kullanılan kübik biçimlerin yerini aldığı görülmektedir.

0227, 0355, 0744, 1551, 1552, 2756, 3311, 3312, 3618, 3619, 3637.

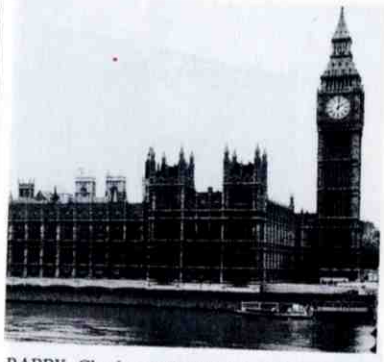
S.Germaner

BARRAGÁN, Luis → **BÖLGESELCİLİK**

BARRY, Charles (1795, Londra-1860, Londra)
İngiliz mimar.

19.yy'ın mimarlık alanındaki yeni sorunlarını geçmiş dönemlerin biçimleriyle çözmeyi seçen Barry, Erken Victoria Dönemi mimarlarının en önemlilerindendir. Özellikle Roma ve Floransa üsluplarını günün gereksinimlerine uyarlamadaki ustalığıyla İNGİLTERE'de Yeni-Rönesans akımının (→CANLANDIRMACILIK) öncüsü olmuştur.

1817-20 arasında Fransa, İtalya, Yunanistan, Türkiye, Filistin ve Mısır'ı gezerek çok sayıda eskiz çalışması yapan Barry, mimarlığa 1820'lerde küçük Yeni-GOTİK kiliseler tasarlayarak başlamıştır. Sayıları dokuzu bulan bu yapıları arasında en tanınmışı 1826 tarihli *St.Peter Kilisesi*'dir (Brighton). Barry'nin ilk önemli yapısı ise 1824'te tasarladığı *Manchester Kraliyet Güzel Sanatlar Enstitüsü*'dür. Bugün sanat galerisi olarak kullanılan bu Antik YUNAN üslubundaki yapıyı, Londra'da İngiliz Yeni-Rönesansı'nın başlangıcı sayılan kulüp yapısı *Travellers Club* (1829-31) izlemiştir. 1837-40'ta tasarladığı *Reform Club* ile (Londra) aynı çizgiyi sürdüren Barry, 1835'te, yanan eski *Westminster Sarayı* yerine yapılacak *Parlamento Binaları* (Londra) yarışmasını kazanmıştır. 1839'da gerçekleştirilmeye başlanan yapının Thames Irmağı cephesini kesin bir simetriye oturtmasına karşın, kütlesel ilişkilerini dengeli bir asimetriyle zenginleştirmiştir. Ayrıntıları ve döşemi, Gotik bir yaklaşımı yeğleyen A.W.N.PUGIN tarafından tasarlanan bu yapıdan



BARRY, Charles ve PUGIN, A.W.N., *Parlamento Binaları*, 1836-60, Londra.



BARTLETT, Jennifer, *Sarı ve Siyah Tekneler*, 1985, tuval üzerine yağlıboya ve boyalı ahşap tekneler, 300x590 cm.

sonra 1840'ta Kraliyet Akademisi üyeliğine seçilen ve 1852'de *Sir* unvanı verilen Barry; 1836-39'da bir edebiyat ve fen kulubü olan *Manchester Athenaeum*'u, 1840'ta *Trafalgar Meydanı* (Londra) düzenlenmesini, 1841-42'de *Pentonville Cezaevi*'ni, 1848'de döneminin Londra konutları arasında hemen dikkati çeken *Bridgewater Evi*'ni tasarlamıştır. Asimetrik kuruluşuyla, Victoria Dönemi'nin beğenilerine bir başkaldırı olarak değerlendirilen *Halifax Belediye Binası*'ysa 1859'da tasarladığı son yapı olmuş; yapımı ölümünden sonra 1862'de oğlu Edward Middleton Barry (1830-80) tarafından tamamlanmıştır.

0319, 1704. *M.Beykan*

BARRY, Edward Middleton → **İNGİLTERE (Mimarlık)**

BARTIN → **ZONGULDAK**

BARTLETT, Jennifer (1941, Long Beach, Cal.)
ABD'li ressam.

Resmin kendisinden çok oluşum sürecine önem veren Bartlett, Mills College ve Yale Üniversitesi'nde öğrenim görmüştür. 1970'lerde gerçekleştirdiği manzaralarla dikkati çeken sanatçı için asıl konu, resimlerin hem kompozisyon hem de duvarda biraraya gelişlerindeki tasarımdır. Bartlett bu düşünceden yola çıkarak *Rapsodi* (1975-76) adlı 988 birimli çalışmasında görüldüğü gibi tuvali çeşitli parçalara bölmüş; aynı konuyu farklı biçimlerde, ölçeklerde, yakınlık ve uzaklıklarda ya da ayrıntıyla betimlemiştir. Daha sonra bu yaklaşımını sergi mekânına da uygulayarak tuval yerine mekânın çeşitli yüzeylerini boyamış, aynalarla elde ettiği yansımalar ve farklı düzemlerle aynı görüntüye çok boyutluluk katmıştır. Sanatçı için RENK ve DOKU en önemli resimsel öğelerdir. Gerek bu öğelerde, gerek kompozisyonda farklılık yaratmak için malzemelerini de farklı biçimlerde uygulamaktadır. Bartlett, ayrıca çeşitli teknikler kullanarak tuvallerine parelel ÖZGÜN BASKI'larda gerçekleştirmektedir.

3517. *J.N.Erzen*

BARTLETT, William (1809, Londra-1854, Malta-Marsilya arası)
İngiliz illüstrasyon ve oymabaskı ustası.

TOPOGRAFİK RESİM'leriyle tanınan Bartlett, Mısır, Kudüs ve Sina Yarımadası'nda çalışmış ilk İngiliz sanatçıdır.

Yanında çırak olarak çalışmaya başladığı, eski yapıt meraklısı mimar ve yayımcı John Britton'dan eski ustaların çizim ve oymabaskılarını kopya ederek yerel yapıları incelemeyi ve mimari konuları çizmeyi öğrenmiş, yeteneği ve sadeliğiyle kısa zamanda ilgi çekerek "hızlı çizimci" lakabını almıştır. Yayımcıdan aldığı siparişlerle çıktığı yolculuklardan, kitap resimlemede kullanılan çelik üstüne OYMABASKI'lar için çizimler getirmiştir. İngiltere'de 1814-32 arasında *Cathedral Antiquities of England*'ın (İngiltere'nin Eski Katedralleri) ve 1828-30 arasında da *Picturesque Antiquities of English Cities*'in (İngiliz Kentlerindeki Pitoresk Kalıntılar) çizimlerini yapmıştır. 1832'de tanıştığı yazar William Beattie'yle birlikte İsviçre konulu bir kitap için İsviçre'ye gitmiş, bu kitabın basımı 1850'de 20 binlere ulaşarak sanatçının tanınmasını sağlamıştır. Uzun yıllar aynı türde yayınlar için neredeyse aralıksız olarak yolculuklar yapmıştır. Suriye'den, Carne'ın *Syria, the Holy Land and Asia Minor* (1836-38; Suriye, Kutsal Topraklar ve Anadolu) adlı kitabı için çizimler getirmiş; Alpler, Hollanda ve Kuzey Amerika üzerine yazılan kitaplara İLLÜSTRASYON'lar yapmıştır. 1837'de, OSMANLI sultanı II.Mahmud döneminde (1808-39) gittiği Yakındoğu ve İstanbul'daki çizimleri, Julia Pardoe'nun *The Beauties of the Bosphorus* (1840; Boğaziçi'nin Güzellikleri) adlı kitabında yayımlanmıştır. Birçok yolculuk yapmış olan Bartlett, Tuna Irmağı'ndan aşağı inmiş (*The Danube*, 1844; Tuna), Boğaz'ı geçip Suriye'ye yönelerek yeniden Oryantalistler'in (→ORYANTALİZM) ilgi duyduğu bölgelere gitmiştir. Daha sonra bir olasılıkla mali nedenlerle kitapların metinlerini de kendisi yazmıştır. Mısır ve Kudüs için yaptığı oymabaskılarda romantik bir Doğu görüşünün söz konusu olmasına karşın, metinler yolculara yardıma yönelik pratik bilgiler içermektedir (*Forty Days in the Desert*, 1848; Çölde Kırk Gün). Bartlett, kısıtlı yolculuk bütçesi nedeniyle güçlük çekmiş, Yakındoğu'nun çetin yaşam koşullarıyla yüz yüze gelmiştir. Farizi Protestan olan Bartlett'ın olaylara kuşkucu bir yaklaşımı vardır. Sina'yı gezerken Büyük Göç'ün ardından İsrailliler'in izlediği yolu çizmeyi tasarlamış, çölde ilerledikçe Kitab-ı Mukaddes'teki anlatıyı inandırıcı olmaktan uzak bulmuştur. Amman'da çok sayıda taslak yapmış, *The Nile Boat*'un (1849; Nil Gemisi) giriş bölümünde *camera obscura*'dan (fotoğraf makinesinin ilk örneği →FOTOĞRAFÇILIK) yararlandığını belirtmiştir. İngiltere'ye dönünce *Sharpe's London Magazine* dergisinin başyazarı olmuş, tekrar Amerika, İspanya ve Sicilya'ya giderek yeni kitaplar için malzeme toplamıştır. Son olarak 1854'te, Sultan Abdülmecid döneminde (1839-61) Anadolu'daki yedi kiliseyi konu alan bir kitap için İzmir'e gitmiş, ancak denizde korsanlar, karada kolera nedeniyle çalışmalarını tamamlayamadan İngiltere'ye dönmeye karar vermiştir. Dönüş yolunda gemide ölen ve cesedi denize bırakılan Bartlett'ın özgün çizimleri, 1855'te yayımcısı *Virtue and Company* tarafından açık artırmayla satılmıştır.

0014. *E.Abora*

BARTNING, Otto → **DIŞAVURUMCULUK**

BARTOLOMMEO, Fra (1472/75, Floransa- 1517, Floransa)
İtalyan ressam.

FLORANSA OKULU'nun Erken Rönesans'tan Yüksek Rönesans'a (→RÖNESANS) geçiş dönemi sanatçılarındandır.

Baccio della Porta adıyla da bilinen Bartolommeo, 1484'te Cosimo Rosselli'nin (1439-1507) atölyesine girmiş, 1498'de San Marco Manastırı'nda bulunmuş, bu arada Reformcu din adamı Girolamo Savonarola'dan (1452-98) etkilenerek 1499'da Dominiken tarikatına katılmıştır. Bu kararı, hem ikonografik hem de tinsel anlatım açısından yapıtlarını etkilemiştir. *Son Yargı* (1499, San Marco Müz., Venedik) gibi erken tarihli yapıtlarında RAFFAELLO etkileri görülen sanatçı, 1504'ten 1508'e değin Raffaello'yla birlikte Meryem ve Azizler konusunu Yüksek Rönesans anlayışına göre geliştirmeye çalışmış; MERYEM ANA figürünü, kompozisyonun merkezi olmasının yanı sıra tüm düzenlemenin çevresinde döndüğü bir eksen olarak değerlendirmiştir. Ayrıca, gene Raffaello'yla birlikte, ilk kez LEONARDO DA VINCI'nin gerçekleştirdiği ve Meryem, Çocuk İsa ve Bebek Yahya üçlüsünü bir manzara içinde betimleyen yeni bir resim anlayışını da geliştirmiştir. 1504'te, daha önce Fra ANGELICO'nun da üstlendiği San Marco Manastırı yöneticiliğine getirilmiştir. 1508'de Venedik'e bir gezi yapan Bartolommeo, dönüşünde Mariotto Albertinelli'yle (1474-1515) birlikte çalışmaya başlamış, 1514 ve 1515'te Roma'ya iki gezi yapmış, bu geziler de,

sanatçının düzenlemedeki denge ve yalınlık, jestler, anlatım, resimsel ayrıntıların verilişi ve figürlerin yerleştirilişi konularındaki düşüncelerinin gelişmesinde etkili olmuştur. *Pietà* (ykş.1515, Pitti Sarayı, Floransa) adlı yapıtı, geniş formları, yalın ama soylu anlatımıyla üslubunun tipik bir örneğidir. Bartolommeo aynı zamanda dinsel figürlerde çağdaş giysileri kullanan ilk ressamlardan olmuş, bu yöntemle kutsal ile dünyevi olan arasındaki ayrımı vurgulamıştır. *Çocuk İsa'ya Tapınma* (Borghese Gal., Roma) adlı yapıtında figürleri, Rönesans anlayışına göre düzenlenmiş manzaralı bir arka plan önünde, resimsel dengeyi gözetecek biçimde yalın bir anlatımla yerleştirmiştir. Yapıtlarındaki tüm düşünceler, 15.yy'dan 16.yy'a geçişte ortaya çıkan üslup değişikliğini yansıtır. *Aziz Bernardo'nun Hayali* (Floransa Akademisi) ve Louvre'la Uffizi Galerisi'nde iki çeşitlemesi bulunan *Azize Catherine'in Mistik Evliliği* (1512) gibi büyük boyutlu yapıtlarında figürler, resmedildikleri IŞIK-GÖLGE anlayışı içinde ağırbaşlı bir anıtsallıkla belirirler. Bartolommeo'nun doğasındaki mistik nitelikler anlatımını en açık bir biçimde desenlerinde ve taslaklarında bulmuştur.

1296, 1336. *U.Tükel*

BARU (Far.)

1. KALE beden duvarı; sur. Eskiden Türkler'de kalelerdeki korkuluk duvarlarına "baru", istihkâmlardakilere BARBATA denirdi.

2. Siper.

Baru Kalkanı: Kalenin korkuluk duvarında MAZGAL'ların iki yanında yer alan insan boyundan yüksek diş biçiminde siper duvarlarından her biri; mazgal siperi.

Çizim → KALE

BARUTÇU, Şinasi (1906, İstanbul-1985, İstanbul)
Türk fotoğrafçı.

Türkiye'de FOTOĞRAFÇILIK'ın gelişmesinde çaba gösteren öncülerden biridir.

1926'da İstanbul Erkek Muallim Mektebi'ni bitirmiş, daha sonra Almanya'da mesleki öğrenim görmüştür. Türkiye'ye döndükten sonra, 1932'de Ankara Gazi Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü'nde (s.Gazi Eğitim Ens., b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) grafik sanatlar ve fotoğraf öğretmeni olmuştur. 1943'te Basın Yayın Genel Müdürlüğü Fotoğraf Bölümü'nde şef olarak göreve getirilen Barutçu, 1945'te de, Türkiye'nin ilk fotoğraf dergilerinden olan FOTO'yu yayımlamaya başlamış; bir yandan da, Cumhuriyet döneminin ilk fotoğraf kulübü olan TAFK'ı (Türkiye Amatör Fotoğraf Kulübü) kurmuştur. İstanbul ve Ankara'daki Halkevleri'nde fotoğraf kursları düzenleyen Barutçu, 1961'de yeniden öğretmenliğe başlayarak 1970'e kadar İstanbul'da Atatürk Yüksek Öğretmen Okulu'nda (b.MÜ Atatürk Eğitim Fak.) ders vermiş ve buradan emekli olmuştur. Fotoğrafçılığın yanı sıra suluboya ressamlığı da yapan Barutçu'ya, çektiği Köln kenti fotoğrafları nedeniyle Köln Fahri Hemşehrilik Beratı verilmiştir. 1947'de *Foto Konuşmaları*, 1975'te de oğlu Ergun Barutçu ile birlikte *Fotografide Kompozisyon* adlı kitapları yayımlamıştır.

0896. ***E.Özendes***

BARYE, Antoine Louis → **BARBIZON OKULU**

BASARMALI / KALDIRMA KÖPRÜ → **KÖPRÜ**

BASELITZ, Georg (1938)
Alman ressam ve heykelci.

Alman YENİ-DIŞAVURUMCULUK akımının 1980'lerin başından bu yana en çok adı duyulan sanatçılarından olan Baselitz, gerek büyük ahşap figür heykellerinde, gerek soyutlamaya kaçan serbest bir teknikle uyguladığı figüratif resimlerinde yabanıl üslubuyle üstünde çok tartışılan bir sanatçıdır. Ahşap heykellerini balta izleri bırakan kaba bir biçimde yontmakta, sonra bunları serbestçe boyamaktadır. Baselitz'in çoğu resminde figürler baş aşağı çizilir; çok canlı renkler, akan boyalar çarpıcı bir etki yaratır. Sanatçı aynı zamanda *Heftige Malerei* (Güçlü Resim) adıyla tanınan bir resim tavrının başlıca uygulayıcısı olarak değerlendirilmektedir.

J.N.Erzen

BASKI RESİM = **ÖZGÜN BASKI**

BASS, Saul → **GRAFİK TASARIM (New York Okulu)**

BASSANO
İtalyan ressam aile.

Asıl adları Da Ponte olan ve geç dönem VENEDİK OKULU'nun en önemli temsilcilerinden sayılan Bassanolar, adlarını yaşadıkları kentten almışlardır.

Francesco da Ponte (Yaşlı) (ykş.1475, Bassano-1539, Bassano)
Bartolomeo Montagna (ykş.1450-1523), Cima da Conegliano (1459/60-1517/18) ve VERONESE gibi 16.yy Venedik ressamlarından esinlenmekle birlikte, temelde bir taşra ressamı olarak kalmıştır. Yapıtları Bassano Belediye Müzesi'yle Bassano yakınlarındaki Solagna ve Oliero bölge kiliselerindedir.

Jacopo da Ponte (1517, Bassano-1592, Bassano)
Yaşlı Francesco'nun oğludur. Ailenin en önemli ressamı olmanın yanında, 16.yy Venedik ressamlarının da önde gelenlerindendir. Sanatçının 1535'te Venedik'te bulunduğu ve burada Bonifazio di Pitati'nin (Bonifazio Veronese, 1487-1553) öğrencisi olduğu bilinmektedir. Bir ara Padova'da da bulunan Jacopo, 1540'tan sonra yaşamının büyük bölümünü Bassano'da geçirmiştir. Taşrada yaşamasına karşın taşralı bir etkisi yoktur. İlk yapıtlarında babasıyla çalışmış olmasından ötürü, onun etkisi sezilir, ancak kısa sürede Bonifazio'nun izinde gelişmiştir. Jacopo, bugünkü anlamda bir üslup yaratıcısı olmamış, araştırmacı yönüyle pek çok yol denemiş, dönemin etkin sanatçılarından ve üsluplarından etkilenmiş; ancak EKLEKTİSİZM'den (seçmecilik) uzak kalarak üstün yapıtlar vermiştir. Büyük boyutlu ve rustik TÜR RESMİ'ne öncülük eden sanatçı, özellikle geç döneminde köylüleri, hayvanları, meyve ve sebze kümelerini işleyebileceği dinsel konuları yeğlemiş, bu öğelerle PASTORAL sahneler yaratmıştır. Bugün her ikisi de Bassano Belediye Müzesi'nde bulunan *Susannah ve Yaşlılar* (1534-36) ve *Mısır'a Kaçış* (ykş.1536) gibi resimleri Bonifazio'nun etkilerinin yanı sıra LOTTO ve TIZIANO'dan da izler taşır. 1536-37 tarihli *Podestà Soranzo Altar Panosu*'ndaysa gene Lotto'yla Palma Vecchio'nun (1480-1528) etkilerinin bireşimi görülür. Jacopo 1530'ların sonunda gerçekleştirdiği *Azize Ursula* ve *Aziz Markos'un Şehit Edilmesi* gibi çalışmalarında Giovanni Antonio da Sacchis Pordenone'nin (1483-1539), 1540'larda yaptığı *Çobanların Tapınması* (Hampton Sarayı, Londra) ve *Kutsal Üçleme* (SS.Trinita Kil., Angarano) gibi resimlerinde, özellikle Venedik ve Kuzey İtalya'da etkin olan PARMIGIANINO ve MANİYERİZM'in ince uzun figürlerinden; 1550'lerin sonuna doğru da TINTORETTO'nun zarif figürleriyle şeffafımsı renk kullanımından etkilenmiştir. Önceleri yaptığı kanlı canlı ve sıkışık figürler giderek seyrekleşip hafifleyerek arka plandaki düzlemlerle



BASELITZ, Georg, *Portakal Yiyen Adam IV*, 1981, tuval üzerine yağlıboya ve tempera, 146x114 cm.



BASSANO, Francesco (Genç), *Kır Sahnesi*, tuval üzerine yağlıboya, 93x122 cm.



BASSANO, Leandro, *Konser*, tuval üzerine yağlıboya, 114x178 cm.



BAŞAĞA, Ferruh, *Kompozisyon*, 1960, tuval üzerine yağlıboya, 65x91.5 cm.

bütünleşmeye başlamıştır. Jacopo, *Pastoral* (Thyssen-Bornemisza Kol.) ile *Çobanlara Müjde* (Aziz Luka Ak., Roma) gibi ilk önemli pastoral resimlerini 1565-70 arasında yapmıştır. 1570'ten sonra Venedik Okulu'nun sarımsı tonlarını benimsemiş, hem dinsel hem de din dışı pastoral yapıtları ağırlık kazanmıştır. Son dönemi olarak nitelendirilen bu dönemde Jacopo geleneksel düzenlemelere yönelmiş, eğilmiş insan ya da hayvan güden köylü gibi belli figürleri pek çok yapıtında yinelemiş, yapıtları sınırlı bir düş gücü yansıtmakla birlikte daha dingin ve sevecen bir anlatım kazanmıştır. Bugün her ikisi de Bassano Belediye Müzesi'nde bulunan 1568 tarihli *Çobanların Tapınması* ve *İsa'nın Doğumu* sanatçının son dönem özelliklerinin ilk belirtilerini taşır. Moro ve Cappello bölge kiliseleri için yaptığı 1573 tarihli beş LÜNET ise Jacopo'nun bu döneminin olgun örnekleridir. 1570'ten sonra büyük ölçüde oğullarıyla birlikte çalışan Jacopo'nun *Aziz Martinus ve Dilenci* (Bassano Belediye Müz.), *Üç Aziz* ve *Lucilla'nın Vaftiz Edilmesi* gibi son yapıtlarında büyük bir duyarlık sezilir.

Francesco da Ponte (Genç) (1549, Bassano-1592) Küçük yaştan başlayarak babası Jacopo'yla birlikte çalışmış ve kaçınılmaz olarak ondan etkilenerek üslubundaki belirgin öğeleri yansıtmıştır. *İsa'nın Doğumu*, 1568'de babasıyla birlikte yaptığı ilk resimlerden olmasına karşın, yine de üslubunun belirginleştiği bir örnektir. Kır sahneleriyle evcil konulara eğilimi olan sanatçı 1570'lerde dinsel ve pastoral konulu en önemli yapıtlarını vermiştir. 1577'de Flaman ressam Franck Pauwels'la (Paolo Fiammingo, yks.1625-1700) tanışmış ve 10 yıl kadar yapıtlarında Flaman sanatının (→BELÇİKA) etkilerini yansıtmıştır. Bassano Ailesi'nin ortak yapıtları olan resimlerin çoğu bu döneme aittir. Örneğin *Adem'le Havva*'da (Prado Müz., Madrid) Jacopo, Francesco ve Leandro; *Savurgan Oğul*'daysa (yks.1580) Jacopo ve Francesco birlikte çalışmışlardır. Francesco, 1578'de Venedik'e yerleşmiş ve burada yaptığı büyük boyutlu kalabalık kompozisyonları çok beğenilmiştir. 1580'lerin başında, Venedik Düklük Sarayı'nda bulunan *Padova'nın Fethi* gibi tarihsel konuları ele alan yapıtlar da vermiştir. Sanatçının 1585-90 arasında yaptığı, Roma *S.Luigi dei Francesi*'nin altar panosundaki *Aziz Luigi'nin Göğe Yükselişi* ve 1587 tarihli *Hercules* resimleri büyük boyutlu, ancak anıtsallık ve cisimsellikten uzak, yüzeysel sahne dekorları gibidir. Son yapıtlarında, kardeşi Leandro'nun izlerinin belirginlik kazanmasıyla Francesco, yeteneklerinin tükendiğini hissederek babasının öldüğü yıl intihar etmiştir.

Leandro da Ponte (1557, Bassano-1622, Venedik) Jacopo'nun oğulları içinde en tanınmış olanıdır. 1577-78'de babasıyla Venedik'e gitmiş, 1582'de oraya yerleşmiş, 1587'de kısa bir süre Bassano'ya dönmesi dışında ölümüne değin bu kentte yaşamıştır. Sanatçı ilk döneminde büyük ölçüde ailesiyle birlikte ortak yapıtlar üretmiş ve onların biçimci kompozisyon anlayışını benimsemiştir. Ancak bu kompozisyonlarda yarattığı yersiz ve anlamsız görkem havası, onun fırçasının varlığını belirtmiştir. Leandro'nun üslubunun en belirgin özelliği kurumsu ve lif lif fırça vuruşlarıyla, duvar halısı etkisi uyandıran, tanımlı renk alanları yaratmasıdır. Venedik Düklük Sarayı için yaptığı, törenleri betimleyen tuvalleri onu kardeşi Francesco'dan daha başarılı kılmış, Francesco'nun sert IŞIK-GÖLGE karşıtlığıyla yarattığı kıpırtılı düzenlemelerine karşılık o, söz konusu dönemde Venedik'te yaygın olan ve arkaik yapıtları anımsatan ağırbaşlı, dingin ve hareketsiz figürleri içeren sahneler yapmıştır. Leandro'nun, Bartolomeo Passarotti'nin (1529-92) Bolonya Maniyerizmi'ne yakın olarak geliştirdiği portreciliği, onu aile geleneğinden ayıran yönü olmuştur. *Orazio Lago, Karısı ve Alacaklı* ile *Bir Adamın Portresi* gibi yapıtlarında sanatçı, Kuzey gerçekçiliğine yakınlaşmıştır. Leandro, ayrıca *Karnaval*, *Balık Pazarı* gibi tür resmi örnekleri de yapmıştır. 17.yy'ın ilk çeyreğine düşen son döneminde yarattığı kişisel maniyerizmden kurtulamamış ve bu nedenle de Venedik'te gelişmeye başlayan yenileşme hareketinin dışında kalmıştır. Ancak sanatında izlenen bu gerilemeye karşın Venedik'te onurlandırılan bir sanatçı olmuştur.

Gerolamo da Ponte (1566, Bassano-1621, Venedik) Jacopo'nun en küçük oğludur. 1581'e değin Bassano'da yaşayan Gerolamo, 1587'de tıp öğrenimi için Padova'ya gitmiş, aynı yıl *Casavo del Tomba Kilisesi*'nin altar panosunu yapmıştır. Sanatçı 1593-95 arası Bassano'da yaşamış, sonra Venedik'e yerleşmiştir. Venedik'teki en önemli yapıtı *Campese Altar Panosu*'dur. Kaynaklardan, Gerolamo'nun babasını, Francesco'dan bile fazla izlediği anlaşılmaktadır. Ancak sanatçının özgür, hatta düzensiz denebilecek fırça vuruşları (Bassano, *S.Giovanni Battista*'daki resmi) ve kullandığı eflatun, gümüş-grisi, zeytin yeşili ve kahverengi tonlar, onu Jacopo'dan ayırır.

Jacopo'nun ikinci çocuğu olan Giambattista'yla (1553-?) ilgili hiçbir bilgi yoktur. *Z.Rona*

BAŞAĞA, Ferruh (1915, İstanbul)
Türk ressam.
Türk resmi içinde soyutlamaya (→SOYUT SANAT) yönelen ilk sanatçılardandır.

1922'de ailesiyle birlikte Yugoslavya'ya giden Başağa burada ortaöğrenimini yaptıktan sonra Sarajevo (Saraybosna) Teknik Okulu'nu bitirerek 1935'te Türkiye'ye dönmüştür. Aynı yıl Güzel Sanatlar Akademisi (GSA, b.MSÜ) Resim Bölümü'ne girerek önce Nazmi Ziya GÜRAN, ardından da Zeki KOCAMEMİ ve LÉVY'nin öğrencisi olmuş, bu arada ilk ÖZGÜN BASKI denemelerine başlamıştır. Okuldan mezun olduktan sonra MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ'ne girmiş, 1940-43 arasında askerliğini yaptıktan sonra, 1943'te GSA'nın Yüksek Resim Bölümü'ne girerek ikinci kez 1947'de mezun olmuştur. Sanatçı, bu yıllarda YENİLER GRUBU'nun çalışmalarına katılarak etkin bir rol üstlenmiş, 1951'de de Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti'ne katılmıştır. Öğrencilik yıllarında İNŞACI anlatıma ilgi duyan sanatçının figürden yola çıkarak gerçekleştirdiği *Satranç* (1945) ve *Sütçü Kadın* (1947) adlı yapıtları 1950'lerde yöneldiği GEOMETRİK-SOYUTLAMA'nın ilk izlerini taşımaktadır. Başağa, 1947'den sonra tümüyle soyutlamaya yönelmiştir. 1949'da ilk Ahmet Çanakçılı Ödülü'nü alan *Aşk* (1948) adlı yapıtı, ana teması gene figür olmakla birlikte lekeci bir yaklaşımla oluşturulmuş LİRİK-SOYUTLAMA'nın ilk ve en önemli örneklerindendir. Sanatçı soyutlamaya, ayrıntıdan uzak ve yalın bir kurguya dayalı bir resim diliyle ulaşmıştır. Başağa'nın 1950'lerin ortalarında gerçekleştirdiği VİTRAY ve MOZAİK çalışmaları Türkiye'de folklorik özellikler taşımayan ilk mozaikler olması açısından önem taşır. Sanatçının malzemenin özelliklerinden yararlandığı ve kompozisyonlarında geometrik-soyut anlatımın ilkelerini uyguladığı bu yapıtları sonraki çalışmalarını da etkilemiştir. *Kırmızı Kompozisyon* (1955) adlı resmi bu etkiyi net biçimde yansıtır. Başağa 1960'larda geometrik-soyuttan uzaklaşarak lirik-soyut örnekler üretmeye başlamıştır. Herhangi bir nesneyi ya da figürü çağrıştırmayan bu yapıtla-

rı doğrudan boya strüktüründen oluşmuş, boya dokusu ön plana çıkarılmıştır. Sanatçı *Kompozisyon*'da (1960) olduğu gibi boyayı kalın bir tabaka halinde yaymış ve koyu lekeler kullanarak lirik bir anlatıma ulaşmış, soyutlamadan soyuta geçmiştir. Başağa, 1971'de İİDGSA'nın (e.GSA) vitray ve mozaik atölyelerini kurmakla görevlendirilmiş ve bu atölyelerin başına getirilmiştir. 1970'lerden sonra gerçekleştirdiği çalışmaları soyutlamayla soyutun ve mozaikle vitray çalışmalarının sanki bir bireşimidir. Geometrik kurgunun ışık kurgusuna döndüğü bu dönem resimlerinde mekân küçük parçalara bölünmüş, kalın boya incelmiş, özellikle mavinin egemenliğinde saydam bir özelliğe bürünmüş, lekelerse kendi içlerinde rengin kullanımına uygun olarak yumuşamıştır. 1975'ten sonraki yapıtlarınaysa bir süreklilik ve sınırsızlık duygusu egemendir. Mavi rengin baskın olduğu *Uzay 2* (1983) adlı yapıtında bu etkiler hemen belirmektedir. Bu yapıtlarında ayrıca mekânın ön yüzü arkaya doğru çekilmekte, böylece daha derin bir perspektif elde edilmektedir.

Ferruh Başağa resimlerinde renk ve ışık anlayışlarının üzerine gitmiş, bu tutkusu sanatçıyı zaman zaman farklı kompozisyon ve desen arayışlarını göz ardı edip bir tek desen ya da kurgunun üzerinde renk ve ışık çeşitlemeleri yönünden yoğunlaşmaya götürmüştür. 1960'larda gerçekleştirdiği resimlerinin dışındaki tüm yapıtlarında belli bir noktaya, gerçek yaşamdan bir nesneyi çağrıştıran bir ana örge sanatçıya özgü bir ustalıkla yerleştirilmiştir. Konu genellikle ikinci plandadır; sanatçı daha çok duygularını doğrudan tuvale aktarmayı amaçlamıştır. 1985'te Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü kazanan sanatçının ayrıca TBMM'de, ODTÜ'de, İstanbul Tarabya Oteli'nde vitray; İstanbul Belediye Sarayı'nda da fresk çalışmaları vardır.

1794. *N.Arslan*

BAŞAKÖRGÜ
HIMIŞ yapılarda dikmeler arasına eğik yerleştirilen tuğlalarla yapılmış dolgu.
Çizim → HIMIŞ

BAŞARAN, Filiz (1951, Edremit, Balıkesir)
Türk ressam.
PORTRE çalışmalarının yanı sıra çiçek ve meyve imgesine yer verdiği kompozisyonlarıyla tanınır.

1973'te İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (İDTGSYO; b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) Resim Bölümü'nü bitiren Başaran, 1977'de Salzburg Yaz Akademisi'nde Jose Cuiha ile çalışmış, ertesi yıl İDTGSYO'da asistanlığa başlamıştır. Sanat yaşamının başlarında çocukluk ve okul anıları başta olmak üzere günlük yaşamdan sahneleri işlemiş, *Yorgancı* gibi portre niteliğindeki çalışmalarında yöresel yaşamı ayrıntılı bir biçimde ve NAİF bir duyarlıkla yansıtmıştır. Ailesini, öğrencileri ve askerleri betimlediği grup portrelerinde durağan, fotografik bir düzenlemeden yararlanan sanatçı bu resimlerinde de ayrıntıları özenle tuvale aktarmıştır. Başaran, 1980'lerin başında gerçekleştirdiği kadın portrelerinde naif öğelerden uzaklaşmaya başlamasına karşın ayrıntı işçiliğini sürdürmüş; aynı yıllarda balık figürüne yer verdiği ilk ölüdoğalarında da benzer yaklaşımı benimsemiştir. Daha sonraları günlük yaşam kesitlerinden uzaklaşarak 1980'lerin sonunda betimlediği kadın portrelerinde yaşamın hüznünü, sevinçlerini ve coşkularını yaşam-ölüm bağlamında işlemeye başlamıştır. Mavi ve kırmızıların egemen olduğu bu resimlerde kadınların saçları denize, ırmaklara, rüzgâra dönüşerek gerçekçi bir yaklaşımla betimlenen portreye ritmik, soyut bir zemin oluşturmuştur. Başaran, *Çiğdem Der ki* ve *Beyaz Umut* gibi 1992 tarihli çiçek ve meyve resimlerinde de benzer bir yaklaşımla imgeyi gerçekçi bir ayrıntı işçiliğiyle, zemini de soyut kaligrafiyi andıran fırça vuruşlarıyla vermiştir. Sanatçı, 1974'te İskenderiye Bienali'nde Bronz Madalya, 1973 ve 1975'te de DYO Ödüllü Resim Yarışması'nda birer Başarı Ödülü kazanmıştır.

Z.Rona

BAŞARIR, Bingül (1938, Hendek, Sakarya)
Türk seramik sanatçısı.
Dokunun ağırlık kazandığı pano ve serbest SERAMİK'leriyle tanınan Başarır, seramiğe 1960'ta İstanbul'da seramik sanatçısı FÜREYA'nın atölyesinde başlamış, 1962'de kendi atölyesini kurmuştur. İşlevsel formlar ürettiği ilk çalışmalarından sonra doku üzerine yoğunlaşmış, yapıtlarında kimi zaman rastlantısal, kimi zaman da denetimli çatlama ve kabarmalar oluşturmuştur. Kömür cürufu ve cam gibi malzemeleri seramikle birleştiren sanatçının pano ve formlarındaki ağırlık, DOKU'dadır. 1982'de Uluslararası Seramik Akademisi (IAC) üyeliğine kabul edilen sanatçı, 1962'de Prag Uluslararası Seramik Sergisi ile 1975 ve 1979'da Faenza'da yapılan Uluslararası Seramik sergilerinde birer Altın Madalya, 1991 Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde de İkincilik Ödülü almıştır.

L.Özer Yeltan

BAŞKİLİSE = **KATEDRAL**

BAŞLIK
1. SÜTUN BAŞLIĞI.
2. Bir kafes kirişin (→KİRİŞ) ya da çatı makasının (→MAKAS) üst ve alt parçalarından her biri. Basınca çalışan üsttekine "üst başlık" (Alm.*Oberschwelle*), çekmeye çalışan alttakine "alt başlık" (Alm.*Schwelle*) denir.
3. Ahşap KAPI ve PENCERE kanadında düşey SEREN'leri bağlayan yatay parçalardan her biri (Fr.*traverse*). Üsttekine "üst başlık" (İng.*top rail*, Alm.*Sturz*), alttakine "alt başlık" (İng.*bottom rail*, Alm.*Schwelle*) denir.

BAŞMİMAR → **MİMAR**

BAŞODA → **ODA**

BAŞOĞLU, Tamer (1938, Nazilli, Aydın)
Türk heykelci.
Geometrik-soyut anlayıştaki (→GEOMETRİK-SOYUTLAMA) yapıtlarıyla tanınır.

1954-60 arasında öğrenim gördüğü Güzel Sanatlar Akademisi (GSA, b.MSÜ) Heykel Bölümü'nde önce BELLING'in, daha sonra da Zühtü MÜRİTOĞLU ve Ali Hadi BARA'nın öğrencisi olmuştur. Mezun olduktan sonra İtalya'ya giden Başoğlu burada Podimani'nin derslerini izlemiştir. 1961'de başta Almanya olmak üzere çeşitli Avrupa ülkelerini dolaşarak inceleme ve araştırmalar yapmış, İstanbul'a döndükten sonra 1964'te GSA Heykel Bölümü'ne asistan olarak girmiştir. Başoğlu, 1960'larda ürettiği geometrik-soyut anlayıştaki yapıtlarında genellikle ahşaptan bir ana kütle oluşturmuş, buna çeşitli biçimlerdeki metal levhaları eklemlendirerek heykeli hem hareketlendirmiş hem de malzeme ve biçim yönünden zenginleştirmiştir. 1965'te mimar Ersen GÜRSEL'le birlikte katıldığı yarışmada İkincilik Ödülü alan geometrik-soyut nitelikteki *Atatürk Anıtı*'nı *(Bilim Ağacı)* 1966'ta ODTÜ'de (Ankara) uygulamıştır. Betonun kullanıldığı bu anıtta dengeli bir boşluk-doluluk ilişkisi görülür, oluştu-



BAŞARAN, Filiz, *Kıyı*, 1994, tuval üzerine yağlıboya, 55x65 cm.



BAŞARIR, Birgül, *Heykel*, 1992, seramik ve pişmiş linyit cürufu.



BAŞOĞLU, Tamer, *Döner*, ahşap, 37x65x56 cm.



BATA SHANREN, *Kuş*, 17.yy sonu, kağıt üzerine mürekkep, 25.4x25.4 cm.

rulan girinti çıkıntılarla kütlesel yapı tekdüzelikten kurtulmuştur. Sanatçı 1966'dan sonra gerçekleştirdiği yapıtlarında soyut ve figüratif öğeleri birlikte kullanmıştır. 1968'de Salzburg Yaz Akademisi'nde KIRSCHNER ve VEDOVA ile birlikte çalışan sanatçının aynı yıl gerçekleştirdiği *Güneş* adlı demir heykeli geometrik-soyuttan kaynaklanan kinetik bir anlayış (→KİNETİK SANAT) içermektedir. Yine 1968'de yitik mum tekniğindeki (*cire perdue* →MADEN sanatı) ilk tunç dökümünü yapan Başoğlu, 1969'da da ilk poliyester heykelini gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu tarihten başlayarak *Atçalı Kel Memed Anıtı* (1969, Atça, Aydın), *50.Yıl Anıtı* (1974, Aydın) ile Samandağı (1973, Antakya), Ağrı (1982), Denizli (1983) *Atatürk Anıtları* başta olmak üzere çok sayıda Atatürk heykeli yapmıştır. 1990'ların başında MİTOLOJİ'ye olan ilgisini TROİA yöresinden topladığı çakıl taşlarına yansıtarak, değişik boyut ve biçimlerdeki taşların üstüne mitolojik figür ve sahneler kazımış; çakıl taşlarını bazan bir başına, bazan da çelik ve mermerle birleştirerek kullanmıştır. Başoğlu daha sonra, gene mitoloji kaynaklı imgeleri ve Troia Savaşları'nı, Helena'nın Anadolu'ya kaçırılışını ve Üç Güzeller'i ele aldığı mermer, taş ve çelik heykeller yapmaya başlamıştır. Sanatçı, 1971 ve 1973'te TRT Heykel Ödülü'nü, 1972'de Atatürk ve Kadın Hakları Anıtı yarışmasında (Karşıyaka, İzmir), 1973'te İzmir (Karşıyaka) ve Ankara (ODTÜ) Atatürk Anıtı yarışmalarında Birincilik ödüllerini, 1986'da da İş Bankası Heykel Büyük Ödülü ile Devlet Resim ve Heykel Sergisi Başarı Ödülü'nü almış, ayrıca 1983'te İskenderiye Bienali'nde Bronz Madalya kazanmıştır. Çeşitli sempozyumlara katılan, konferanslar veren ve *Bronz Döküm* (1978) adlı bir kitap yazan Başoğlu, halen MSÜ Heykel Bölümü'nde görev yapmaktadır. *N.Arslan, ZR*

BAŞTABAN → **ARŞİTRAV**

BAŞUCU = **KORO YERİ**

BATA SHANREN (1625, Nanchang-1705)
Çinli ressam.
SHİTAO'yla ve Kunzan olarak da anılan Shiqi'yle (1610-93) birlikte, ÇİN'de Qing (Mançu) Hanedanı döneminde (1644-1911/12) yönetimi Mançular'a bırakarak bir kenara çekilen ve "Bağımsızlar" adıyla anılan bilgin-ressamlar grubunun en önemli üyelerinden biridir.

Shitao gibi Bata Shanren de Ming Hanedanı'na (1368-1644) olan bağlılığı nedeniyle bu hanedanın 1644'te düşmesi üzerine Budacılık'a yönelmiştir. Asıl adı Zhu Da (Wade-Giles yazımında Chu Ta) olan sanatçı, değişik adlar kullanmasına karşılık, 1689'dan sonra genel olarak Taocu bir lakap olan Bata Shanren (Wade-Giles yazımında Pa-ta Shan-jen) adıyla anılmıştır. Bazı kaynaklar sanatçının 1646'da Jiangxi'de Budacı bir manastıra girdiğini, ancak kısa bir süre sonra buradan ayrılarak düzensiz bir yaşam sürdüğünü belirtmekte, bazılarıysa evlendiğini ve çocuk sahibi olduğunu yazmaktadır. Dilsiz olan babasının ölümünden sonra kendisinin de konuşamaz duruma geldiği söylenmektedir. Ayrıca arkadaş canlısı olduğu, toplantıları ve içkiyi sevdiği, ancak içkiliyken resim yapabildiği belirtilmektedir. Yaşamının son yıllarındaki gariplikleriyse onu, deliliğin sınırına getirmiştir. Çelişkilerle dolu, bunalımlı iç dünyası yapıtlarına da yansımış ve en geleneksel örgeleri bile insanı şaşırtan ve ürküten bir biçimde işlemiştir. Bir mürekkep boyama ustası olan Bata Shanren kuşları, böcekleri, balıkları ve ağaçları işlediği küçük boyutlu resim ve rulolarında çini mürekkebi kullanmış, bazı yerleri de uçuk renklerle boyamıştır. Konunun özünü bir iki güçlü, emin fırça vuruşu, sulandırılmış mürekkep, üstün bir beceriyle yarattığı dengeli boş alanlar ve alışılmamış bakış açılarıyla anlatmayı amaçlamıştır. *Kayanın Üstündeki Kuş* (1694, Dr.Jacques Lacan Kol., Paris) adlı yapıtı bu yalın tavrına bir örnektir. Küçük boyutlu yapıtlarında sanatçı Zen Budacılığı'nın da etkisiyle doğanın her öğesinde yaşamın özünü yansıtmıştır. Daha büyük boyutlu duvar rulolarında işlediği manzaralarda, özellikle Song (960-1278) ve Yuan dönemlerinin (1260-1368) özellikle de Nİ ZAN ve DONG YUAN'ın etkileri görülür. Bu resimlerinde belli bir arkaik düzenleme anlayışı egemendir. Serbest çizgi ve nokta kullanımının yanı sıra boyama yönteminde de kendine özgü, güçlü, emin ve akıcı bir fırça işçiliği dikkati çeker. Geçmişin düşüncelerini kendi radikal anlatımıyla yansıtmayı amaçlamış olan Bata Shanren'in Çin ve Japon resmi (→JAPONYA) üzerindeki etkileri günümüzde de sürmektedir. *U.Tükel*

BATAILLE, Nicolas → **DUVAR HALISI**

BATAK
OSMANLI döneminde bazı HAMAM'larda, özellikle Yahudiler'in yıkanmak için kullandıkları havuz. Bataktaki su haham tarafından okunurdu. Örneğin, İstanbul'da Sirkeci'deki *Hocapaşa Hamamı* bataklı hamamlardandır.

BATHYKLES (Magnesia ad Meandrumlu) (MÖ 6.yy sonu?)
Yunan heykelci ve mimar.
Kimi kaynaklarda 7.yy sonuna yerleştirilen ya da mitolojik bir kişilik olduğu ileri sürülen sanatçı, Spartalılar için Amyklai'de (Lakonia, Yun.) dev boyutlu bir *Apollon* heykeline mermer bir taht yapmıştır. Yardımcılarıyla gerçekleştirdiği bu tahtın, sütunları, frizleri ve AKROTER'leriyle bir yapı görünümünde olduğu anlatılmaktadır. Bugüne yalnızca parçaları kalmış bulunan yapıtın tamamlanması onuruna diktirilen iki adak heykeli, *Artemis Leukophryene* ve *Kharitler*'in de (Üç Güzeller) büyük olasılıkla sanatçının elinden çıktığı sanılmaktadır.
M.Beykan

BATİK (Malezya dil.*ambatik:* yazmak, çizmek'ten)
Kumaş, deri ve kağıt üstüne değişik teknikler uygulanarak yapılan desenlendirme türü. Batik yaparken renk ve desenin başarılı bir biçimde ortaya çıkması için kumaş, kağıt ya da boya gibi malzemelerin seçimine özellikle dikkat edilmesi gerekir. Örneğin, naylon kumaşlarla bu tekniği uygulamak neredeyse olanaksızdır. En uygun kumaş pamukludur. Eğer batik, kağıt üstüne yapılacaksa, kağıt emici türden olmalıdır. Boya seçimindeyse kumaşın cinsi göz önünde bulundurulmalı, ipek üstüne ipek boyası, yün üstüne de yün boyası kullanılmalıdır.

Teknikler:
1) *Mum Batik Tekniği:* Parafin, benmari yöntemiyle eritildikten sonra kumaş üstünde desenin boyanması istenmeyen yerler bu eriyikle kapatılarak boya banyosuna batırılır. Boyama için gerekli süre beklendikten sonra banyodan çıkarılır. Desenin açıkta kalan bölümleri boyanmış, parafinle kaplı olan bölümleriyse boyanmamıştır. Parafin sıcak ütüyle çıkarılır. İpek ya da yünde mum batik tekniği, kaynatma gerektirmeyen ve soğuk suyla renklendirme özelliği olan boyalarla yapılmalıdır. **2) *Bağlama Batik Tekniği:*** Bu teknikte kumaşın boyanması istenmeyen bölümleri düğümlenerek, bağlanarak ya da dikilerek sıkıştırılır ve kumaş, boya banyosunun içine batırılır. Boyama işleminin

tamamlanmasından sonra kumaş, bol suda durulanır; bağları, düğümleri ya da dikişleri açılarak sabitleştirilir.

Batik tekniğinin, dokumacılıkta (→DOKUMA) çözgü ve atkı ipliklerine uygulanması sonucu, dokunan kumaş yüzeyinde "ikat" denen özel desen oluşturulur. Hazırlanan çözgü ve atkı iplikleri desene göre düğümlenir ve boyanır. Anadolu geleneksel dokumalarında bu tür örnekler "taraklı" denen yollu-çizgili peştemallarda görülür. Doğu (ÇİN, HİNDİSTAN, Güneydoğu Asya takımadaları) kaynaklı olan batik Avrupa'ya 17.yy'da Hollandalılar tarafından getirilmiştir. İlk biçimiyle Seylan (b.Sri Lanka) ve Cava'da kumaşın yüzeyi balmumuyla kaplandıktan sonra, desenin renklendirilecek bölümü kazınır. Boya ve kurutma işlemlerinden sonra, boyanmış bölümler mumlanarak başka renge boyanacak bölümler kazınır. Böylece desen renklendirilmiş olur. *L.Girgök*

BATMAN → **SİİRT**

BATPAZARI = **BİTPAZARI**

BATRAKHOS ve SAURAS (Lakoniali) (MÖ 2.yy)
Yunan mimar ya da ressamlar.
Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius'un (MS 23-79), Roma'da Campus Martius'taki *Jüpiter* ve *Juno Tapınakları*'nın yapımcıları olduklarını ileri sürdüğü sanatçıların, yalnızca bezemelerde çalıştıkları, sütun kaidelerindeki kurbağa ve kertenkele örgelerini yaptıkları sanılmaktadır. Romalı mimar VITRUVIUS'a göre söz konusu tapınaklar Salamisli Hermodoros'un yapıtlarıdır. *M.Beykan*

BAUDOT, Joseph Eugène Anatole de (1834, Sarrebourg-1915)
Fransız mimar.
Uzun meslek yaşamında, 19.yy ortasının TARİHSELCİLİK anlayışıyla 1900'lerin başında ortaya çıkan BETONARME'deki gelişmeleri birleştirmeyi amaçlamıştır.

Mimarlık yaşamına LABROUSTE'un atölyesinde başlamıştır. Labrouste, 1856'da öğretmenlikten vazgeçince, VIOLLET-LE-DUC'ü bir atölye açmaya ikna edenler arasına, De Baudot da katılmıştır. Yüzyılın öteki yarısında De Baudot, Yeni-Gotik ilkeleri izleyen bir mimar olarak gerek binalarında, gerek dersleriyle yazılarında rasyonalist ve strüktürcü görüşleri desteklemeyi sürdürmüştür. De Baudot, betonarme konusundaki araştırmalarında da Viollet-le-Duc'ün yapımda yeni gereç ve tekniklerin gelişmesiyle ilgili görüşlerinden yararlanmıştır. Mimarın Rambouillet *Saint-Lubin Kilisesi* (1865-69) için yaptığı GOTİK tasarım, taş yerine demir öğeleri görünür biçimde kullandığı için eleştirilmiştir. Viollet-le-Duc'ün ölümünden sonra De Baudot, Viollet-le-Duc'ün yaşamı boyunca gerçekleştirmeyi düşlediği rasyonalist, strüktürel açıdan anlatımcı ve modern üslubu geliştirmiştir. En önemli yapıtı olan Paris *Saint-Jean-de-Montmartre Kilisesi* (1894-1904), Viollet-le-Duc'ün *Entretiens sur l'architecture*'deki (1858-72; Mimarlık Üzerine Konuşmalar) belli bazı tasarımlarının uzantısıdır. Dış cephede, taşıyıcı beton iskeletle taşıyıcı olmayan tuğla duvarlar belirli bir karşıtlık yaratırken, içeride yapı bileşenlerinin akılcı düzeni daha da açıklık kazanmıştır. Tuğla ve beton, sürekli doğrusal bir ağ oluşturarak aynı zamanda iç dekorasyonu da meydana getirmiştir. Bu yönden, De Baudot'nun iç mekân anlatımı, GUIMARD ve HORTA gibi dönemin ART NOUVEAU ustalarıyla benzerlikler gösterir.

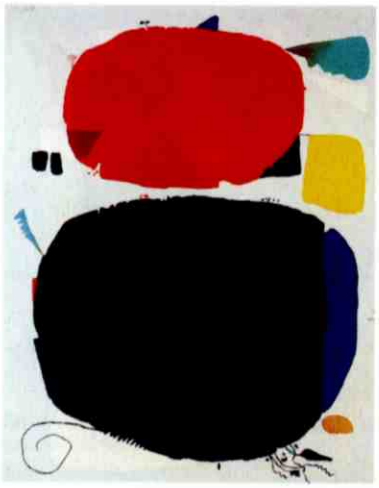
De Baudot'nun daha sonraki çalışmalarını, ünlü yapıtı *Saint-Jean*'dan kaynaklanan uygulanmamış, çeşitli işlevlerdeki anıtsal iç mekân tasarımları oluşturur. Mimarın, NERVI gibi 20.yy mühendislerinin yapıtlarının habercisi olan bu tasarımları, ölümünden sonra *L'Architecture, le Passé, le Présent* (1916; Mimarlık, Geçmiş, Günümüz) adlı kitabında yayımlanmıştır.
0400, 0557. *A.Erktin*

BAUHAUS
Alman mimar GROPIUS tarafından kurulan bir mimarlık, tasarım ve uygulamalı sanatlar okulu. Belçikalı sanatçı Van de VELDE 1906'da Almanya'nın Weimar kentinde bir Uygulamalı Sanatlar Okulu kurmuş, bu okulun yönetiminden ayrılacağı zaman da yerine Gropius'u önermişti. 1915'te okulu yönetme yetkisi kendisine verilen Gropius, I.Dünya Savaşı'nın bitmesinden sonra Weimar'a gelerek, gene bu kentte bulunan Güzel Sanatlar Okulu'nu da içine alan yeni bir örgütlemeye gitmiş, 1919'da Bauhaus'u kurmuştur.

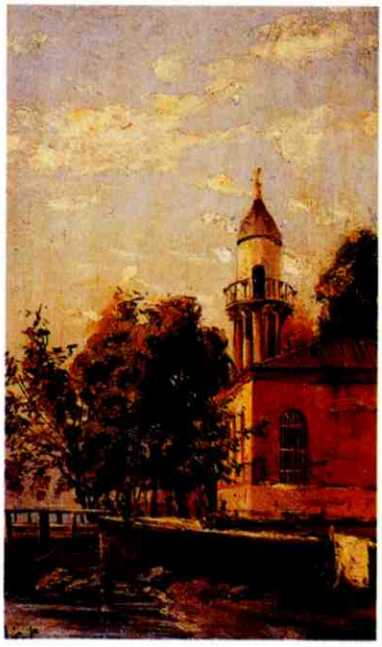
Bauhaus "yapı evi" anlamına gelmektedir. Adını yapı sanatçılarının bir usta denetimi altında çalıştıkları bir ortaçağ loncası olan Bauhütte'den almaktadır. Alman Werkbundu (→WERKBUND) gibi güzel sanatlarla uygulamalı sanatları birleştirmeyi amaçlayan örgütlerde görev almış olan Gropius'un yapmak istediği de kuramla uygulamayı birleştirmek, uygulama ağırlıklı bir sanat eğitimi gerçekleştirmektir. Bauhaus'u öteki tasarım okullarından ayıran en önemli özelliği sanatsal yaratılarda makinelerden yararlanmayı benimsemesi, endüstrinin olanaklarını yadsımayarak endüstriyel üretim koşullarına uygun bir sanat eğitimi vermesidir. Bu da onu ilk gerçek ENDÜSTRİ TASARIMI okulu durumuna getirmiştir.

Uygulamalı eğitim düşüncesi Bauhaus'ta iki aşamalı bir ders programına götürmüştür. Birinci aşamada biri GÜZEL SANATLAR, öteki UYGULAMALI SANATLAR'dan gelen iki usta denetiminde, kullanılacak gereçleri, onları işleyecek araç ve makineleri tanıtacak uygulama ağırlıklı bir ön kurs bulunmaktadır. İkincideyse sanatsal yaratıcılığı ve üretimi önde tutan, kuram ağırlıklı ileri kurs yer almaktadır. Daha ilerde, hem sanat hem de uygulama alanında yetişmiş Bauhauslular'ın eğitim kadrosunda yer almaya başlamalarından sonra, iki ustalı eğitim yerini tek öğretmenli sisteme bırakmıştır. Bauhaus'ta marangozluk, metal işlemeciliği, çömlekçilik, renkli cam, dokuma, duvar resmi, GRAFİK TASARIM (tipografi) ve sahne dekorasyonu işlikleri bulunmaktadır. Çömlekçilik işliği okul Dessau'ya taşındıktan sonra olanakların bir fırın kurmaya elvermeyişi nedeniyle kapanmıştır. Üyelerin baştan beri mimarlığa ilişkin çalışmalara katılmalarına karşın, Bauhaus'ta bir mimarlık bölümü oldukça geç, ancak 1927'de kurulmuştur.

Bauhaus'taki eğitim sanat yaklaşımı açısından önceleri ART NOUVEAU ve Alman Dışavurumculuğu'nun (→DIŞAVURUMCULUK) güzellik ve yararlılık ilkeleri doğrultusundayken, sonraları DE STIJL ve YAPIMCILIK'tan da gelen etkilerle akılcı ve işlevci bir nitelik kazanmıştır. Bauhaus'ta görev alan her biri kendi alanında ün kazanmış yetenekli usta ve sanatçılar arasında, gereç ve TEMEL TASARIM öğretmeni ITTEN, ressam FEININGER, KLEE, SCHLEMMER, KANDINSKY, ressam ve yazar Georg Muche (1895-?), heykelci ve seramikçi Gerhard Marcks (1889-?), ressam, dekor tasarımcısı, fotoğrafçı ve dizgi sanatçısı MOHOLY-NAGY, mimar A.MEYER, H.MEYER, H.Wittwer ve MIES



BAUMEISTER, Willi, *Kırmızı Projektörlü Havantopu*, 1953, ahşap üzerine yağlıboya, 100x81 cm.



BAYEZİT, Ali Rıza, *Peyzaj*, tuval üzerine yağlıboya, 48x29 cm.

VAN DER ROHE'yle mimar ve kent plancı HILBERSEIMER sayılabilir. Daha sonra, Bauhaus çıkışlı olan ALBERS, Herbert Bayer (1900-?), BREUER, H.Scheper ve Joost Schmidt de bunlar arasına katılmıştır. Bauhaus eğitimin yanı sıra sergi ve şenlikler düzenleyerek, yayınlar yaparak, öğretmen ve öğrencilerinin yapıtlarını satarak da etkili olmuş, çeşitli fabrikalar için seri üretilebilecek endüstri tasarımları gerçekleştirmiş, ancak sanat eğitimine uygulamayı katan programıyla olduğu kadar, kendine belli bir bağımsızlık sağlayan bu tür çalışmaları nedeniyle de eleştirilmiştir. Politik baskıların da bunlara katılması bir süre sonra okulun başka bir yere taşınmasını gerekli kılmıştır. Bauhaus'u barındırmak isteyen çeşitli kentler arasından Dessau uygun bulunarak okul 1925'te buraya taşınmış ve tasarımını Gropius'un yaptığı yeni yapısında çalışmalarını sürdürmüştür. Kendi mimarlık çalışmalarına ağırlık vermek isteyen Gropius'un 1928'de Bauhaus yönetiminden ayrılmasından sonra okulun yönetimine mimarlık bölümü başkanı İsviçreli Hannes Meyer getirilmiş, onu da 1930'da Mies van der Rohe izlemiştir. Güçlenmeye başlayan Nazi Partisi'nin artan baskısı üzerine Mies van der Rohe okulu 1932'de önce Berlin'e taşımış, bir yıl sonra da kapatmak zorunda kalmıştır.

Bauhaus çağdaş tasarım düşüncelerini olduğu kadar eğitimini de etkileyen en önemli kuruluşlardan biridir. Kimi kendi öğrencileri tarafından kurulan, hatta aynı adı taşıyan okullar (ör.Budapeşte'deki Bauhaus), onun eğitim ilkelerini benimseyerek uygulamışlardır. Okulun kapanmasından sonraysa eski öğretmen ve öğrencileri çeşitli ülkelerde etkinliklerini sürdürerek bu düşünceleri yaymışlardır. Bunların arasında 1937'de Moholy-Nagy tarafından Chicago'da Yeni Bauhaus *(New Bauhaus)* adıyla kurulan, sonra da Tasarım Enstitüsü adını alan okul önemlidir. II.Dünya Savaşı'ndan sonra Bauhaus çizgisini sürdürmesiyle ünlü okullardan biri de Federal Almanya'nın Ulm kentindeki Tasarım Yüksekokulu olmuştur.

0351, 1504, 2085, 2457, 2677, 2945, 3052. ***Ü.Alsaç***

BAUMEISTER, Willi (1889, Stuttgart-1955)
Alman ressam.
Gerçeküstücü imgeler (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) taşıyan soyut yapıtlarıyla tanınır.

Sanat eğitimini Stuttgart Akademisi'nde Adolf Hoelzel'in (1853-1934) yanında SCHLEMMER'le birlikte yapan Baumeister, 1912 ve 1914'te iki kez Paris'e gitmiş, burada YENİ-İZLENİMCİLİK'le KÜBİZM'e ilgi duymuştur. Bu dönem yapıtlarında Kübist biçimleri yalınlaştırarak, yatay ve düşeylerle resim ve mimarlığı birleştiren bir anlatım geliştirmiştir. Olgun üslubunun, ykş.1920'de gerçekleştirdiği ve boyaya kattığı kum ve macunla duvar dokusu elde ettiği *Duvar Resimleri* dizisinde ortaya çıktığı görülür. Aynı dönemde geometrik açıdan basitleştirilmiş nesnelerle yaptığı heykelsi duvar resimlerinde özellikle PÜRİZM'in etkileri belirgindir. 1928-33 arasında Frankfurt Sanat Okulu'nda ders verdiği sırada gerçekleştirdiği *Palet Resimleri* adlı dizisinde çizgiler esnekleşmiş, kurgu gevşemiştir; simgesel işlevli betimsel öğeler rasgele izlenimini verecek biçimde kompozisyon içine serpiştirilmiştir. 1933'te Nazi Partisi tarafından ders vermesi ve yapıtlarını sergilemesi engellenen sanatçı II.Dünya Savaşı boyunca resim çalışmalarını gizlice sürdürmüş, ayrıca RENK üzerine araştırmalar yapmış ve arkeolojik çalışmalara yönelmiştir. Bu dönemde gerçekleştirdiği *Eidos* resimlerinde amip benzeri BİYOMORFİK BİÇİM'ler, *Afrikalı* ve *Perulu* dizilerinde de tarihöncesini çağrıştıran işaret yazılar yaratmıştır. Ayrıca alçak kabartmalarla üstüne delikler açtığı boyalı konstrüksiyonlar da yapmıştır. 1946'dan sonra Stuttgart Akademisi'nde ders vermeye başlayan Baumeister, 1953'te siyahın ya da beyazın ağırlıkta olduğu resimler gerçekleştirmiştir. Yapıtlarındaki gerçeküstücü çağrışımlar dolayısıyla MIRÓ ve MASSON'la benzerlikler gösterir.

Z.Rona

BAYBURT → **GÜMÜŞHANE**

BAYER, Herbert → **FOTOMONTAJ**

BAYEZİT, Ali Rıza (1883, İstanbul-1964, İstanbul)
Türk ressam.
Gerçekçi anlayıştaki yapıtlarıyla tanınır.

1907'de bitirdiği Mekteb-i Harbiye'de Hoca ALİ RIZA ve HALİL PAŞA'nın öğrencisi olmuş; 1912'de Balkan Savaşı'nın çıkması üzerine askeri lisedeki resim öğretmenliğinden alınıp cepheye gönderilmiştir. Savaşlardan sonra haritacılık ve topografya sınıfına ayrılan Bayezit, bu alanda askeri okul ders programlarına katkısı olan kitaplar yazmış ve emekli olduğu 1938'den sonra, askeri okullarda öğretmen olarak görev yapmıştır. 1945'te Ali Sami BOYAR, Nazmi ÇEKLİ, Cevat KARSAN ve Çanakkaleli İHSAN'la Asker Ressamlar Derneği'ni kuran sanatçının 1910'da kesintiye uğrayan Mekteb-i Harbiye resim dershanesinin yeniden kurulmasına önayak olduğu görülmektedir. Hoca Ali Rıza'yla Halil Paşa'nın üslup özelliklerini kaynaştıran sanatçının *Yıldız Çiçekleri* (Dolmabahçe Sarayı) ve *Koyun Sürüsü* (Belgrad Müz.) gibi manzara ve ölüdoğalarının yanı sıra *Milli Mücadelede Süvari Keşif Eri* ve *Milli Savaşta Batarya* gibi Kurtuluş Savaşı'nı konu alan resimlerle, bulunduğu yöreyi belgeleyen suluboyalar da yaptığı bilinir. Ali Rıza Bayezit 1952'de İtalya'daki Uluslararası Desen Sergisi'nde Birincilik Ödülü almıştır. Sanatçının *Manzara; Heybeliada* (1946), *Sapanca Gölü* (1949) ve *Erdek* (1951) başta olmak üzere TC Merkez Bankası Koleksiyonu'nda toplam 22 resmi bulunmaktadır.

S.Tansuğ

BAYHAN, Mehmet (1940, Malatya)
Türk fotoğrafçı ve eğitimci.
Türkiye'de FOTOĞRAFÇILIK'ın yaygınlaşmasına, dernekleşmesine ve eğitim alanına girmesine öncülük etmiş fotoğrafçılardandır.

1973'te Güzel Sanatlar Akademisi (GSA, b.MSÜ) Mimarlık Bölümü'nü bitiren Bayhan, mimar olarak çalışmaya başladığı sıralarda fotoğrafa ilgi duymuş; 1976'da, o zamanlar Türkiye'nin tek fotoğrafçılık derneği olan İFSAK'ın (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği) başkanlığına seçilmiştir. Bu görevi sırasında ulusal yarışmalar hazırlamış, kataloglar yayımlamış, halka açık dia gösterilerinin yaygınlaşmasına öncülük etmiş, fotoğraf üzerine söyleşi ve kurslar gerçekleştirmiş, İFSAK'ın uluslararası ilişkilerini başlatmış ve 1979'da da ilk uluslararası yarışmayı düzenlemiştir. Yine 1979'da FIAP (Uluslararası Fotoğraf Sanatı) ile ilişkileri canlandırarak, 1984'te bu kuruluşla İFSAK'ın ortaklaşa düzenlediği renkli baskı bienalinin ilk kez Türkiye'de yapılmasını sağlamıştır. İFSAK başkanlığı görevini 1984'e kadar sürdüren Bayhan, 1985'te FOTOGEN'in (Fotoğraf Sanatı Derneği) kurucuları arasında etkin görev almış, onur başkanı Sami GÜNER'den sonra 1987-88'de bu derneğin başkanlığını yapmıştır.

Fotoğraf çabalarında sürekli heyecan, sevgi ve görev duygusu içinde olan Bayhan'ın Türkiye'de fotoğrafın sanat niteliği kazanmasına, özendirilmesi-

ne, basına girmesine büyük katkıları bulunmaktadır. 1978'de fotoğrafçılık eğitimini başlatmak üzere İDGSA'dan (e.GSA) çağrı almış; aynı kuruma bağlı Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu'nda öğretim görevlisi olmuş; 1979'da Fotoğraf Enstitüsü öğretime açıldığında öğretim görevlisi ve genel sekreter olarak çalışmaya başlamıştır. 1984'e kadar bu görevde kalan Bayhan, 1985'te YÜ'de (b.YTÜ) görev almış, 1987'de doçent olduktan sonra 1989'da Meslek Yüksek Okulu Fotoğraf Programı'nı, 1992'deyse Fotoğrafçılık Araştırma ve Uygulama Merkezi'ni kurmuştur. Programın yürütücüsü ve merkezin müdürü olarak görevini sürdürmektedir. Türkiye'de fotoğraf alanında profesör unvanı (1993) alan ilk fotoğrafçı olan Bayhan, FIAP'ın 1982'de AFIAP *(Artiste of FIAP)*, 1983'te, tüm dünyada 300 kişiyle sınırlandırılmış HonEFIAP *(Honorary Excellence FIAP)* ve 1985'te de EFIAP *(Excellence FIAP)* unvanlarını almış; 1993'te FIAP-Artistik Komisyon başkanlığına seçilmiştir. Ayrıca yurt içinde ve dışında onur üyelikleri bulunan ve pek çok ödül kazanan Bayhan'ın 1990'da düzenlediği "50.Yaşgünü Sergisi" için 38 ülkeden, aralarında dünyaca ünlülerin de bulunduğu fotoğrafçılar armağan olarak özgün yapıtlar göndermişlerdir. Söz konusu fotoğraflar ileride kurulacak fotoğraf müzesine armağan edilmek amacıyla Bayhan tarafından korunmaktadır.

0896. ***E.Özendes***

BAYKAM, Bedri (1957, Ankara)

Türk ressam ve yazar.

1980'lerin Post-Modernist söylemi (→POST-MODERNİZM) içinde Yeni-Dışavurumcu resimleri (→YENİ-DIŞAVURUMCULUK), YERLEŞTİRME'leri, siyasal içerikli sanatsal eylemleri ve yayınlarıyla öne çıkmış bir sanatçıdır.

1960 ve 70'lerin Türkiye'sinde aktif bir siyasetçinin oğlu olarak, sağ ve sol söylemlerin toplumsal ayaklanmalara ve askeri darbelere neden olduğu yıllarda büyüyen Baykam, 1963'te ilk sergisini Ankara'da "dahi çocuk" olarak açmış ve çalışmalarını İstanbul, Paris ve California'da sürdürmüştür. 1975-79 arasında Paris'de Sorbonne Üniversitesi'nde ekonomi, L'Actorat okulunda da aktörlük eğitimi görmüş; 1980-83 arasında Oakland'da California Uygulamalı Sanatlar Yüksekokulu'nda sanat eğitimini tamamlamış; 1987'ye kadar yaşadığı California'da 16mm'lik üç kısa filmin yönetmenliğini yapmıştır. Gazete ve dergilerde 100'ü aşkın makalesi yayımlanan Baykam, *Boyanın Beyni* (1990) adlı kitapta 1980'lerdeki araştırmalarını; *27 Mayıs İlk Aşkımızdı* (1994) ve *Mustafa Kemaller Görev Başına* (1994) ile *Ödünsüz Laik Türkiye* (1995) ve "*Gözleri Hep Üzerimizde*" adlı kitaplarda da siyasal yazılarını toplamıştır. 1994'te *Monkeys Right to Paint: Post-Duchamp Crisis* (Maymunların Resim Yapma Hakkı: Duchamp Sonrası Krizi) adlı İngilizce bir kitap yayımlayan Baykam'ın Paris'te Pompidou Sanat Merkezi'nde düzenlenen "Yeryüzü Büyücüleri" (1989) adlı uluslararası sergiye karşı ve Cannes, Art Jonction'da düzenlediği "Livart" gösterisi (1994) dolayısıyla bazı sergileri için yayımladığı *Camoleon Diabolicus* adlı bir de gazetesi vardır. Baykam'ın 1996'da "*Geçici Anlar, Kalıcı Tatlar*" ve 1997'de "*Dönemin Rengi*" isimli iki kitabı daha çıkmıştır.

Baykam'ın yapıtları FİGÜRATİF ve soyut resimler (→SOYUT SANAT), KOLAJ'lar, *photo-paintings* (boyalı-fotoğraflar), yerleştirmeler ve gösteriler (→GÖSTERİ SANATI) olarak sınıflanabilir. 1980'lerin başındaki figüratif yapıtlarında çocukluk ve gençliğinde çizdiği resimli romanlar ve kovboy filmlerinden esinlenen resimlerin, dışavurumcu, anlatımcı ve özetleyici özelliklerinin izleri görülebilir. Baykam, 1980'lerde öne çıkan Yeni-Dışavurumculuk akımının adı daha konmadan, bu akıma özgü özellikler göstermiştir. Baykam'ın resimleri genel olarak üç aşama göstermektedir: Birinci aşamada, 1980 ortalarına kadar kişisel, toplumsal, güncel olaylara değinmeler içeren, kadın figürlerinin ve kendi portrelerinin çoğunlukta olduğu, yer yer soyut alanlarla kaplanmış, yer yer duvar yazılarının etkisinde kısa "sloganlar" taşıyan devinimli, kışkırtıcı resimlerle yüksek bir duyarlık ve ritim duygusu yansıtan salt Soyut-Dışavurumcu resimleri yan yana ve birbirini tamamlayıcı olarak üretmiştir. Günümüze kadar süren bu resimler yaşamöyküsel bir anlam da taşır. İkinci aşamada, kolaj tekniği öne çıkmış ve bir "gerçekçilik" dönemi başlamıştır. Siyasal-toplumsal-kültürel değinmeler yargılayıcı yorumlara dönüşmüş ve fotoğraf gündeme gelmiştir. *Photo-paintings* 1986'dan sonra Baykam'ın bugüne değin sürdürdüğü ikinci büyük resim dizisini oluşturur; bu resimler giderek, sanatçının siyasal söyleminin sözcükleri durumuna gelmiştir. Geniş ve titiz bir belge çalışmasının sonuçlarını içeren *photo-paintings*'i özellikle İstanbul Atatürk Kültür Merkezi'nde 1988'de "İç Manzaralar II", 1990'da "27 Mayıs" ve 1994'te de "Kuvay-ı Milliye" başlıklarıyla düzenlediği sergilerde güncel siyaseti öne çıkaran yapıtlardır. 1987'de 1.Uluslararası İstanbul Bienali'nde *Mimar Sinan Hamamı*'nda gerçekleştirdiği *Ingres, Gérôme, This is My Bath* (Ingres, Gérôme, Bu Benim Hamamım) adlı iki resimle başlayan üçüncü aşamada Baykam, bu işiyle Batı resminin eleştirisine girmiş; Batı'nın önyargısını ve gerçekte her şeyin yeniden üretilmekte olduğunu "*This has been done before*" (Bu önceden yapılmıştı) tümcesi taşıyan bir tuvalle vurgulamıştır. Sanatçı bu tümceyi bütün sergilerine taşımaktadır. 1990-91'de "Gerçek Sahteler" başlığıyla birçok ünlü Batı ressamının yaygın olarak bilinen resimlerinin sahtelerini (simulasyon) üretmiş ve bunları Avrupa'da sergilemiştir. 1994 tarihli bir dizi resimde, Baykam aynı tekniği minyatürlere uygulamış, Batı'nın Oryantalist yaklaşımlarını (→ORYANTALİZM) eleştirel bir biçimde gündeme getirmiştir.

Baykam, 1.Uluslararası İstanbul Bienali'ndeki *Referandum Kutusu*, *Günah Odası* ve *Kubilay Odası* başlıklı yerleştirmelerle yeni bir çalışma dönemine girmiştir. *Demokrasi Kutusu*'nun bir devamı olan bu yeni kutu, "Maymunların resim yapma hakkı var mı?" sorusunu soran bir referandum içeriyordu. Bu soruşturma, *Monkeys' Right to Paint* adlı kitabına temel oluşturmuştur. Baykam, 1988'den sonra bütün yerleştirme ve gösteri biçimindeki sergilerini belirli bir amaç doğrultusunda düzenlemiş, mekânı tuval gibi kullanarak gerçekleştirdiği canlı yerleştirmelere *livart* (canlı sanat) adını vermiştir. *Livart*, Baykam'ın tuval birikiminin canlanmasıdır. *Livart*'ta kullandığı hemen her şey, canlı ya da cansız HAZIR-NESNE'lerdir. *Livart* bu bakımdan hazırnesnenin geçersizliği üzerine kurulmuş bir senaryodur; çünkü Baykam'a göre hazır-nesne çoktan sergi alanını terk etmiş ve izleyicinin gerçek yaşamı içinde erimiştir. Sanatçı, *livart*'ta *live-made* (canlı-hazır) gibi bir öneri getirmektedir. Canlı hayvanlar, oyuncaklar, canlı olarak sahnelenmiş olaylar, müzik, video vb'den oluşan *livart*'ta, heterojen parçalar arasındaki ilişkiler hem sanatçı hem de izleyici tarafından yönetilir ve yönlendirilebilir. Baykam ayrıca, 1992'den bu yana siyasal platformlarda sesini duyurmakta, Atatürk ilkelerinin, laikliğin ve demokrasinin savunucusu olarak öne çıkmaktadır.

B.Madra



BAYKAM, Bedri, *Reenkarnasyon*, dizi, 1985, 150x175 cm.



BAYSAL, Haluk, *Vakko Fabrikası*, İstanbul.

BAYSAL, Haluk (1918, İstanbul)
Türk mimar.
Çoğunu Melih BİRSEL'le birlikte gerçekleştirdiği modern (→MODERN MİMARLIK) konut ve büro yapılarıyla tanınır.

Galatasaray Lisesi'nden sonra 1944'te GSA (b.MSÜ) Mimarlık Bölümü'nden mezun olan Baysal bir süre tek başına serbest mimarlık yaptıktan sonra 1951'de M.Birsel'le ortak olmuştur. 1978'e değin süren bu birlikteliğin ürünü olan yapılar arasında, *Hami Çon Villası* (1953, Çamlıca), *Natuk Birkan Apartmanları* (1955, Bebek), *Hukukçular Sitesi* (1968, Mecidiyeköy), *Büyük Otel* (1972, Uludağ, Bursa), *Jak Kambi Apartmanı* (1974, Rumelihisarı), *Profilo Tesisleri* (1976, Çerkezköy) ve *Beytem Han* (1978, Mecidiyeköy) sayılabilir. Birsel-Baysal ikilisi 1953-62 arasında çeşitli mimarlık yarışmalarına da katılmış ve 21 Birincilik, İkincilik ve Üçüncülük almıştır Birincilik ödülleri arasında Ankara *Karayolları Genel Müdürlüğü Binası* (1954), Samsun *Devlet Hastanesi* ve İstanbul, Ataköy'deki *Baruthane İkamet Bölgesi* (b.Ataköy Yerleşmesi; 1955) önemlidir. Baysal'ın M.Birsel'den bağımsız olarak gerçekleştirdiği yapılar arasında İstanbul'un çeşitli semtlerinde yer alan çok sayıda villa ve apartmanın yanı sıra *Vakko Fabrikası*, Yeşilköy'de Erdal Akzeren'le birlikte tasarladığı *Toplu Konut Holding Binaları* uygulaması ve Bodrum'da *Akyarlar Tatil Köyü* sayılabilir. Haluk Baysal, 1965-67 arasında MİMARLAR ODASI Genel Başkanlığı görevini yürütmüştür.

M.Kazmaoğlu

BAZA
İng.*base board*, Fr.*plinthe*, Alm.*Sockelleiste*.
Mutfak dolapları ve MOBİLYA'ların yere oturması için altlarına konulan 5-10cm yüksekliğindeki parça. Boylu boyunca uzanan bu parça, mobilyanın hemen yanında durulması gerektiğinde, ayak ucunun girebilmesi için biraz geride biçimlendirilir.

BAZAINE, Jean (1904, Paris-1975)
Fransız ressam.
Soyutlamanın farklı boyutlarını irdeleyerek yeni tanımlar getirmeye çalışmıştır.

Çocukluğundan beri heykel yapan Bazaine, Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda bu alanda eğitim görmüş, ama 1924'te resme ilgi duyarak Julian Akademisi'ne geçmiştir. 1938'de Blumenthal Ödülü'nü kazanmış, 1941'de, Fransa'da AVANT-GARDE sanatı yeniden canlandıran "Geleneksel Genç Fransız Ressamları" Sergisi'nin düzenlenmesine katkıda bulunmuştur. 1948-54 arasında Paris'te açtığı sergilerle uluslararası üne kavuşan Bazaine, daha çok dinsel sanata ilgi duymuş, dinsel konulu VİTRAY ve MOZAİK panolar yapmıştır. Önceleri anlatımcı bir DOĞALCILIK geliştirmekle birlikte II.Dünya Savaşı'ndan sonra TAŞİZM'e yönelmiş ve ANLATIMCI-SOYUTLAMA'nın en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Doğal görünümlerin anlatımcı niteliklerini vurgulayan yapıtları, özellikle savaş sonrası iyice soyutlamacı bir anlatım kazanmakla birlikte, sanatçının kendisi yapıtlarını soyut olarak nitelememiş, temelde geometrik biçimlerin bile betimsel değerlerle yüklü olabileceği görüşünü benimsemiştir. *Z.Rona*

BAZALT (Lat.*basaltes*'ten Fr.*basalte*)
İng., Alm.*Basalt*.
Doğal TAŞ'ların derinlik kütleleri grubuna giren bazalt, gabronun yüzey oluşumudur. Koyu siyah renkli, ufak kristalli ya da camsı volkanik bir kültedir. Bileşiminde şekilsiz bir hamur içinde dağılmış durumda bazik feldispatlardan labrador, amortid ve ojit mikrolitleri, manyetit ve olivin tanecikleriyle bazan hornblent ve ilmenit bulunur. Labrador ve ojit kristalleri bazan gözle görülebilecek kadar büyüktür. Taşın siyah rengi de, ağırlığı da içerdiği manyetitten ileri gelmektedir. Bazaltların özgül ağırlıkları 2.8-3gr/cm^3'tür. Olivin, bazalt içinde yeşil renkli tanecikler halindedir ve gözle görülebilir. Hemen her bazaltta olivin bulunur. Hornblent ise düzgün billurlar halindedir. Bazaltların çoğu yüzeyde soğuduklarından dolayı süngersi, gözenekli bir bünyeye sahiptir. "Gözenekli bazalt" adını alan bu tür bazaltların boşlukları daha sonra genellikle KALSEDON, JAPS, zedit ve hatta bazan kalsitlerle dolmuştur. Türkiye'de pek çok yerde bazalt bulunur. Bunların büyük bir bölümü Tersiyer (Üçüncü) Dönem'in (yklş.65-2.5 milyon yıl önce) Miyosen Bölümü sonrasında ve Kuvaterner Dönem'deki (4.Jeolojik Zaman) püskürmelerle oluşmuştur. Güneydoğu Anadolu'da bazalt oluşumları, Diyarbakır, Şanlıurfa, Gaziantep, Fevzipaşa arasında geniş düzlükler meydana getirir ya da sivri tepeler üstünde görülür. Diyarbakır, Şanlıurfa Ovası'nda Karacalı Dağ volkanından, Tersiyer'in Miyosen'den sonraki bölümü Pliyosen'de çıkan bazalt lavları, yarıçapı 130-140km olan bir daire biçiminde yayılmıştır. Batı Anadolu'da Kula yakınındaki bazalt lavları Kuvaterner Dönem'de püsküren volkanların çok yeni lavlarıdır. Trakya'da Çorlu dolaylarında da bazalt ocaklarına rastlanmaktadır. Bazalt sert, kompakt ve yoğun bir taştır. Genellikle kendine özgü beşgen, altıgen prizmalar biçiminde, akma doğrultusuna dik, soğumayla oluşmuş çatlakları karakteristiktir ve taş, buralardan kolayca sütunlar halinde ayrılabilir. Bazaltın yoğun ve sert oluşu nedeniyle basınç mukavemeti (dayanım) çok yüksek (900-1600kg/cm^2), su emme katsayısı düşüktür (%0.5-2). Bundan dolayı her yerde inşaat taşı, parke, balast ve mıcır yapımı için aranan bir taştır. Diyarbakır, Şanlıurfa, Gaziantep, Çorlu, Elazığ vb kentlerde YAPI malzemesi olarak kullanılmıştır. Çok gözenekli tipleri ise hafif yapı malzemesi olarak kullanılabilir. ***K.Çorapçıoğlu***

BAZEL, Karel Petrus C. de → **HOLLANDA (Mimarlık, 19.yy)**

BAZILLE, Jean Frédéric (1841, Montpellier-1870, Beaune-la-Rolande)
Fransız ressam.
Erken İzlenimciler'den (→İZLENİMCİLİK) olan Bazille, BARBİZON OKULU'ndan etkilenerek doğalcı bir anlayış içinde manzaralar ve manzara içine yerleştirilmiş figürlü düzenlemeler yapmıştır.

1862'de Paris'te Charles Marc Gabriel Gleyre'in (1808-74) atölyesine girmiş, burada MONET, SISLEY ve RENOIR'la dostluk kurmuştur. Ertesi yıl bu üç arkadaşıyla birlikte stüdyoyu terk ederek Barbizon yakınında açık havada çalışmaya başlayan sanatçı, bu sırada MANET ve DEGAS'yı tanımış ve kendini dönemin canlı sanat ortamı içinde bulmuştur. Aynı yıllarda Monet ve Renoir'la stüdyosunu paylaşarak bu sanatçılarla hem parasal hem de sanatsal bir dayanışma içinde yaşamaya başlamıştır. Üslubu büyük ölçüde, dostluk kurduğu öteki sanatçıların etkisindedir. *Aile Toplantısı* (1868, Louvre Müz., Paris) adlı yapıtı Manet'nin klasik anlayışının ve Monet'nin geniş resmedilmiş açık parlak form anlayışının izlerini taşır. Renk, erken dönem çalışmalarında belli bir yoğunluğa sahipken, ileri tarihlerde açılmış ve gümüşümsü bir grilik kazanmıştır. İzlenimcilik öncesi Barbizon Okulu'nun, figürleri açık havada belli bir düzenleme kaygısıyla verme anlayışı giderek yapıtlarına egemen olmuştur. *Manzara İçinde Kadın* (1869) ad-

lı yapıtı bu anlayışın yetkin örneklerindendir. Çoğu sanatçının buluştuğu Guerbois Kahvesi yakınında bir stüdyo tutarak çalışmaya başlayan Bazille, 1870'teki *Atölye* (Orsay Müz., Paris) adlı resimde Monet, Sisley ve yazar Émile Zola gibi sanatçıları kendi atölyesinde betimlemiş, bu yapıtı aynı yıl resmî Salon Sergisi'ne (→SALON SERGİLERİ) kabul edilmemiştir. Figürlerin durağanlığı, düzenleme şemasının sınırlı kalıplarla yinelenişi, bu dönem çalışmalarının özelliğidir. Bazille'in yapıtları zengin renk kullanımı ve ışık oyunlarına dayalı mekân düzenlemeleriyle belli bir anlayışın yerleşmesinde öncü bir görev yüklenmiştir. Sanatçı, 1870'te çıkan Fransız-Alman Savaşı'nda ölmüştür.

0920. *U.Tükel*

BAZIOTES, William (1912, Pittsburgh-1963, New York)

ABD'li ressam.

1940'larda Amerika'da gelişen SOYUT-DIŞAVURUMCULUK akımının çeşitli etkinlikleri içinde yer almış, doğadan kaynaklanan BİYOMORFİK BİÇİM'li ve Gerçeküstücü nitelikli (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) resmiyle özgün bir tavır ortaya koymuştur.

Sanat eğitimini 1933-36 arasında New York'ta Ulusal Tasarım Akademisi'nde Leon Kroll'la (1884-?) yapmış, 1936-41 arasında FEDERAL SANAT PROJESİ'nde (WPA-FAP) çalışmıştır. 1930'ların biçimciliği ve ulusal kişilik arayışına karşı New York'ta gelişen tepki ve Gerçeküstücülük'e yöneliş içinde Baziotes, Gerçeküstücü ve bireysel nitelikli resmiyle hemen bir ortam bulmuş ve 1948'de MOTHERWELL, ROTHKO, David Hare'le (d.1917) birlikte sanatta AVANT-GARDE konuları tartışan "Sanatçının Konuları" *(Subjects of the Artist)* adlı bir grup kurmuştur. Bu grup, okul gibi bir yarıyıllık süre boyunca etkinliklerine devam ettikten sonra kapanmış, ancak "Studio 35" adı altında tartışmalarını sürdürmüştür. ARP ve Richard Huelsenbeck (1892-?) gibi Avrupalı sanatçıların da katıldığı bu etkinliklerde Baziotes konferansçı olarak yer almış ve New York'ta *avant-garde* sanatın yerleşmesine katkıda bulunmuştur. Ayrıca New York Üniversitesi'nde, 1949-52 arasında Brooklyn College'da, 1951-52'de Modern Sanat Müzesi'nin Halk Sanat Merkezi'nde ve 1952-63 arasında Hunter College'da dersler veren Baziotes, NEW YORK OKULU adıyla da bilinen Soyut-Dışavurumculuk'un öncülerinden biri olmasına karşın bu akımın atak ve soyut tavrına tümüyle katılmamış, daha çok MIRÓ esinli biyomorfik biçimlerle düşsel canavarları çağrıştıran biçimlere yönelmiştir. 1950'lerin başında *Kongo* ya da *Etoburlar* gibi, pembe, türkuvaz, açık yeşil gibi renklerin yumuşak tonlarıyla çiçek, böcek ve sürüngen biçimlerini soyutladığı resimlerde iç dünyasının zenginliğini ve dekoratif yeteneklerini ortaya koymuşsa da Baziotes'in resmi daha çok bireysel bir düş dünyasının aktarımı olmuştur.

0871, 2926, 3387. *J.N.Erzen*

BAZİLİKA (Gr.*basilike*'den)

Lat.*basilica*, İng.*basilica*, Fr.*basilique*, Alm.*Basilika*. Sözcüğün kaynağı, Makedonya hanedanını kuran BİZANS imparatoru I.Basileios'un (hd.867-886) Basilika olarak adlandırılan yasa derlemesinden gelmekte; Eski Yunanca'da "çok büyük", "krala ait" ya da "saray" anlamlarını da içermektedir.

1. ROMA döneminde, yargı ve ticaret amacıyla kullanılan, çoğunlukla üç bölüme (nef) ayrılmış, yarım dairesel bir ya da iki *apsis*'i olan (yargıcın oturduğu bölüm) dikdörtgen planlı toplantı salonu. Bu yapılara *basilicae* adı verilmekteydi. FORUM'a bitişik kapalı çarşılar olan en erken Roma bazilikaları MÖ 2.yy'a tarihlenmektedir. Ahşap çatılıdırlar ve iç bölüntüleri bilinmemektedir. *Basilicae*'nin girişi dikdörtgenin uzun kenarındandır ve geç dönemlerde tonozla da örtülmüştür. Roma *Maxentius Bazilikası* (4.yy başı) en ünlü örnekler arasında sayılır.

2. Roma evinde (→DOMUS) sütunlu büyük salon.

3. Erken Hıristiyan (→GEÇ ANTİK), BİZANS ve Avrupa ortaçağ mimarlığında, dinsel yapı tipi. Batı'da ve Doğu'nun büyük bir bölümünde kullanılmış ilk Hıristiyan kilisesi tipidir (→KİLİSE). Tasarım açısından Roma bazilikasından yararlanmıştır. Bazilikal bir kilise, bir orta NEF ve bundan sütunlarla ayrılmış yan neflerden meydana gelir. "Sütunlu Bazilika" adı verilen bu yapıların doğu ucunda APSİS, batı ucunda NARTHEKS denen bir dış hacim ya da revakla çevrili açık bir avlu olan ATRIUM ya da bunların her ikisi birden yer alır. Dikdörtgen planlı bu yapılarda, çoğunlukla *nartheks*'in yanında kuleler bulunur. Ravenna *S.Apollinare in Nuovo* (6.yy) ilk olgun bazilika örneği sayılmaktadır. Selanik *H.Demetrios*'ta *(Ayios Demetrius)* olduğu gibi bazı örneklerde neflerin üstü kadınlar galerisidir. Bazilikalar beş nefli (Roma *S.Paolo fuori le mura*, 4.yy) ya da çift *apsis*'li (*Orléansville Bazilikası*, 325 ve 475, Eş-Şelif, Cezayir) olabilir. *Apsis*'ler çoğunlukla yarım daire, bazı yapılarda da çokgendir. Doğu örneklerinde *apsis*'in iki yanında birer oda bulunur. Bunlardan kilise yöneticilerinin odasına DİAKONİKON, hediyelerin kabul edildiği odaya da PROTHESİS adı verilir. Bazilikalarda çatı konstrüksiyonu açıktır ya da tavanla gizlenir. Anadolu'daki bazı örneklerin dışında ve Erken Hıristiyanlık döneminde TONOZ kullanılmamıştır. Bazilikal yapılarda orta nef yan neflerden yüksektir. Işık orta nefte açılmış pencerelerden (CLERESTORY) gelir. Nefleri ayıran sütunlar, düz bir ARŞİTRAV'la ya da kemerlerle (diafram kemerler) birbirlerine bağlanır. Roma bazilikasının *apsis*'inde, yani yargıcın oturduğu yerde piskoposun tahtı (KATHEDRA) bulunur. *Apsis*'in önünde ALTAR yer alır. KORO YERİ'nin bezenmiş parmaklıkları altarı korodan, rahiplerden ve cemaatten ayırır. Çoğu kez cepheye bitişik olarak yükselen çan kuleleri geç dönemde ortaya çıkmıştır. Zamanla bazilikaların içine TRANSEPT (karşıt nef) eklenerek bu yapılar genişletilmiştir. GOTİK dönem sonunda, bazilikal planlı *Hallenkirche* tipi ortaya çıkmıştır. RÖNESANS ve BAROK mimarlık üsluplarının da bu plan tipine başvurdukları ve yararlandıkları izlenmektedir. Ayrıca →KİLİSE (Bazilika).

Kubbeli Bazilika: Bazilikal planla merkezî planın (→PLAN) birleşiminden oluşur. İstanbul'da *Ayasofya* (bit.537) en ünlü örnektir. Bu yapıda orta nefin üstü bir tam, iki yarım kubbeyle örtülmüştür.

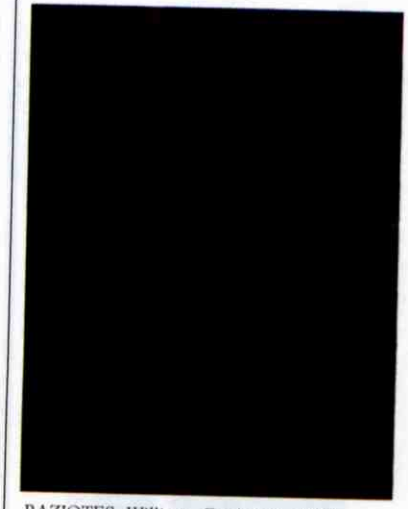
***Pseudo*-Bazilika (Yalancı-Bazilika) ya da *Hallenkirche*:** Yan neflerle orta nef eşit yüksekliktedir ve aynı çatı altında toplanmıştır. Bu yapılarda *transept* yoktur. 13. ve 14.yy'larda Vestfalya, Orta Fransa ve İtalya'da örneklerine rastlanır. Sözcük, Türkçe kaynaklarda yanlış olarak "hol-kilise" biçiminde de kullanılmıştır.

1424, 1950, 2251, 2684. ***S.Germaner***

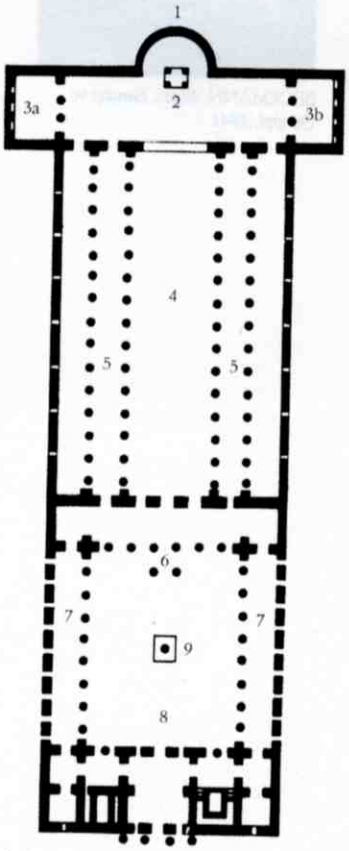
BBPR

İtalyan mimarlık grubu.

İtalyan mimarlar Gian Luigi Banfi (1910-45), Ludovico Belgiojoso (1900-?), Enrico Peressutti (1908-1976) ve Ernesto Nathan Rogers (1909-69) tarafından 1932'de kurulan grup, RASYONALİZM doğrultusundaki yapılarıyla tanınır.



BAZIOTES, William, *Günbatımı*, 1958, 153.3x122.5 cm.



1. Apsis
2. Altar
3a. Pastoforion (Prothesis)
3b. Pastoforion (Diakonikon)
4. Naos/Orta Nef
5. Yan Nef
6. Propylon
7. Peristyl
8. Atrium
9. Kantharius

Erken Hıristiyan Bazilikası.



BECKMANN, Max., *Sanatçı ve Quappi*, 1941.

Milano Politeknik Enstitüsü'nden mezun olan grup üyeleri, uygulamalarının yanı sıra kuramsal çalışmalar da yapmıştır. Eleştirmenlik, gazete yazarlığı ve uluslararası organizasyonlardaki görevleriyle grupta özel bir rol oynayan Rogers, Harvard Üniversitesi'nde ve Londra'da öğretim üyeliği yaptıktan sonra 1952'de Milano Politeknik Enstitüsü'ne çağrılmıştır. Peressutti 1973'e kadar ülke dışındaki tanınmış üniversitelerde, Belgiojoso da 1954'te Venedik'te ve 1963'ten sonra Milano'da dersler vermiştir.

Grup üyeleri Politeknik'te okudukları dönemde MODERN MİMARLIK'a ilgi duymuş ve LE CORBUSIER, MIES VAN DER ROHE ile GROPIUS'un etkisinde, bir yarışma projesi olan *Fascio Evi*'ni (1932), *Sabato Evi*'ni (1933) ve *Palazzo del Littorio*'yu (1934) tasarlamışlardır. Pavia için hazırlanan kent planında (1932) faşist ideolojinin korporatizm kuramına (toplumun, devletin güdümündeki "korporasyonlar" çerçevesinde örgütlenmesini öngören siyasal kuram) dayalı "korporatif" planlama ilkeleriyle, Le Corbusier'nin de savunduğu işlevselci planlama ilkelerini birleştiren BBPR, özellikle korporatif planlamayı, kentlerin denetimsiz büyümesine karşı bir seçenek olarak değerlendirmiştir. Pavia planında, her ne kadar kentsel çevreyle anıtlar arasındaki organik bağ görmezden gelinmişse de, BBPR'nin sonraki çalışmalarında ağırlık kazanan geçmiş dönem mimarlığına ilgi, daha bu projede belirmeye başlamıştır denebilir. 1936'da bir grup İtalyan mimarla birlikte hazırladıkları Val d'Aosta kent planında korporatif anlayıştan tümüyle vazgeçtikleri; çevre ve insan arasındaki ilişki üzerinde yoğunlaşıp, eski ile yeni arasındaki uyum üzerinde çalışmaya başladıkları görülür. BBPR'nin bu dönemde Legnano'da gerçekleştirdiği sanatoryum *Colonia Elioterapica*'da (1938) ve Roma'daki postanede (1940) Rasyonalizm'e bağlılığın yanı sıra büyük bir yorum özgürlüğü dikkati çeker. Grup, mimarlığın yanı sıra iç dekorasyonla ve sergi binası tasarımlarıyla da ilgilenmiştir. II.Dünya Savaşı, BBPR için de acı deneyimlerin başlangıcı olmuş; Peressutti, Rus Cephesi'ne gitmiş; Rogers, İsviçre'ye sürgün edilmiş; Belgiojoso ve Banfi de Avusturya'ya (Mauthausen) sınırdışı edilmişlerdir. Banfi ülke dışında 1945'te ölmüş, aynı yıl savaşın sona ermesiyle grup, üç kişi olarak çalışmalarına yeniden başlamıştır. 1945'te Milano kent planı çalışmalarına yardımcı olan BBPR, ertesi yıl Milano'da, Alman toplama kamplarında ölenlerin anısına dikilen anıtı tasarlamıştır. Rogers, BBPR'nin yeni yaklaşımını, o yıllarda yeniden biçimlendirilen *Casabella* dergisinin Ocak 1954 sayısında kaleme almış; amaçlarını Modernizm'le olduğu kadar mevcut yapılarla da süreklilik arayışı olarak belirtmiştir. Bu tarihsel kaynaklara dönüş, 1951'de Milano 9.Trienali'ndeki *ABD Pavyonu* ile 1953'te Milano Uluslararası Moda Fuarı'ndaki pavyon yapısı *Stupinigi Sarayı*'nda belirgindir. 1950'ler BBPR'nin mesleki yaşamında önemli bir dönem olmuş; özellikle *Sforzesco Şatosu*'nun restorasyonu ve işlevsel (müze) açıdan yeniden organizasyonu (1956) ile Milano'da yeni ve eskinin özgün çözümlerini içeren yüksek bir yapı olarak dikkati çekmiş *Velasca Kulesi* (1956-58), grubun ünlenmesini sağlamıştır. 1965'te Barselona'da *Olivetti Bürosu*'nu tasarlayan grubun son çalışmalarından biri Milano'daki *Piazzale Meda* (1969) olmuş, Rogers ve Peressutti'nin ölümlerinin ardından Belgiojoso mimarlık çalışmalarını tek başına sürdürmüştür.

2654. *G.Yalçıner*

BEARDSLEY, Aubrey Vincent (1872, Brighton-1898, Menton)
İngiliz ressam ve illustratör.
Daha çok kitap ve dergi süslemesi alanında çalışan ve 19.yy sonu estetik anlayışını temsil eden sanatçı, ART NOUVEAU anlayışına özgü yetkin örnekler vermiştir.

Bir sigorta şirketinde yazıcı olarak çalışırken BURNE-JONES'ca yüreklendirilerek 1891'de ÖN-RAFFAELLOCULAR anlayışında çizimler yapmaya başlamıştır. Kısa bir süre Westminster Sanat Okulu'na devam etmesinin dışında kendi kendini yetiştirmiştir. WHISTLER'e olan hayranlığı, onu Japon baskıları üzerinde çalışmaya götürmüştür. 1891-92'de Thomas Malory'nin *Le Morte Darthur* (Arthur'un Ölümü, 1948) adlı kitabının, 1894'te de Oscar Wilde'ın *Salomé*'sinin İngilizce baskısının, Alexander Pope'un *The Rape of the Lock* (1712-14; Bukleye Tecavüz) adlı kitabıyla *The Yellow Book*'un (Sarı Kitap) ilk cildinin resimlerini yaparak büyük bir ilgi görmeye başlamıştır. Sanatçının ustalıklı ve incelikli bir biçimde gerçekleştirdiği süslemeci resim örnekleri, 1890'ların süslemeye düşkün genel tavrını açık bir biçimde özetlemektedir. Resimlerde geniş renkli alanların birleştirilmesi ve çizgiye sınırlayıcı bir nitelikten çok süslemeci bir değer kazandırılması Beardsley'in üslubunun temel özelliğiydi. Bu yöntem ayrıca, baskı teknikleri için de özellikle elverişliydi. Ele aldığı konular Fransız SİMGECİLİK akımının özelliklerini taşımakla birlikte bunlar taşlamacı ve acımasız bir gözle değerlendirilmiştir. Siyah ve beyazın süslemeci bir yaklaşımla ele alınışı, çizgisel ritimlerin de aynı yaklaşımı desteklemeleriyle sanatçının yapıtları, Art Nouveau anlayışının tipik anlatımlarını oluşturmuştur. Genç yaşta tüberküloza yakalanmış olması ve yaşamı boyunca bu hastalıktan kurtulamaması, atak kişiliği ve olaylı sanat yaşamı yapıtlarına ürkütücü bir erotik nitelik kazandırmıştır. Konularını irkiltici imgelere dönüştürdüğü yapıtlarında kullandığı zarif çizgilerle çağının sanatçılarından ayrılan Beardsley'in son çalışması Ben Jonson'un *Volpone*'sinin resimleri olmuştur.

Ölümünden az önce ve sonra çeşitli aralıklarla yayımlanan yapıtları arasında *A Book of Fifty Drawings* (1897; Elli Çizimli Bir Kitap), *A Second Book of Fifty Drawings* (1899; Elli Çizimli İkinci Bir Kitap), *Some Unknown Drawings of A.Beardsley* (1923; A.Beardsley'in Bilinmeyen Bazı Çizimleri) ve *The Uncollected Works of A.Beardsley* (1925; A.Beardsley'in Toplanmamış Yapıtları) adlı kitaplar sayılabilir.

0367, 1348. *U.Tükel*

BECKMANN, Max (1884, Leipzig-1950, New York)
Alman ressam.
Alman DIŞAVURUMCULUK akımını I.Dünya Savaşı sonrası yıllarda sürdüren, üslubunun çarpıcılığı ve bildirisinin gücüyle Dışavurumculuk'un çağdaş akımlar içinde en etkili ve sürekli bir güç oluşturmasını sağlayan sanatçıdır. Max Beckmann adı akla acımasız bir toplumsal eleştiriyle birlikte geleneksel resim ikonografisinin yepyeni bir estetik ve simge anlayışıyla canlanışını getirir.

Beckmann sanat eğitimini 1900-03 arasında Weimar Güzel Sanatlar Okulu'nda yapmış, bir yıl Paris'te geçirdikten sonra Berlin'e yerleşmiş ve Berlin SECESSION'a katılmıştır. Sanatçının erken dönemleri Alman Romantikleri'ni (→ROMANTİZM), İzlenimcileri'ni (→İZLENİMCİLİK) ve Simgeciler'i (→SİMGECİLİK) çağrıştırır. Gençliğinde Braunschweig'daki müzede REMBRANDT'ın yapıtlarını gö-

ren ve hayran olan sanatçı, resim tarihinde hemen hemen Rembrandt kadar çok kendi portresini yapan, bu portreler yoluyla kendini ve dünyaya olan tepkisini anlamaya çalışan tek sanatçıdır. Beckmann'ın kendi portreleri gençliğinden başlayarak olgunluk yıllarına değin kişiliğinin ve resim anlayışının gelişimini belgelerler. Henüz 20 yaşlarındayken üne kavuşan Beckmann bu yıllarda tarihsel konulu büyük resimler yapmış ve "Alman DELACROIX'sı" lakabını kazanmıştır. I.Dünya Savaşı Beckmann'ın dünya ve sanat görüşünü kökünden değiştirmiştir. Savaşta sağlık ekibi içinde çalışan sanatçı, ölü ve yaralılarla olan yaşantısını çizimlerle dile getirmiş; eski resimlerindeki güzellik arayışı tümüyle sanatından silinmiş, gerçekle yüzyüze gelişi ona, gerektiğinde çirkinliği, dehşeti, vahşeti ve görüntülerin iç yüzünü ortaya koyabilecek cesareti vermiştir. Bir anlamda Beckmann'ın savaştan sonra yaptığı ÇIPLAK'lar, PORTRE'ler, FİGÜR grupları, MANZARA'lar ve İncil öykülerinden alınmış alegorik sahneler, sanatçının siyah dış çizgilerle, çiğ ve çarpıcı renk karşıtlıklarıyla, güzellikten çok olayların gerçek yüzünü ortaya koyan keskin bir görüşü, Dışavurumculuk'un en olgunlaşmış üslup bireşimini sunarlar. Dışavurumculuk'un biçimsel niteliklerini kullanıyor ve olgunluğa kavuşturuyorsa da Beckmann, birçok Dışavurumcu'dan farklı olarak olaylara duyguyla değil soğuk ve çözümsel bir tavırla bakmıştır. I. ve II.Dünya savaşları arasında Frankfurt'ta öğretmenlik yapan sanatçı, 1933'te eğitmenlikten men edilince Berlin'de inzivaya çekilmiştir. 1937'de Nazi yönetimin açtığı YOZ SANAT sergisinde yapıtlarının gösterilmesinden sonra Amsterdam'a gitmiş ve 10 yıl, *Ayrılma* (1932-35, Modern Sanatlar Müz., New York), *Colin-Maillard* (1945) gibi önemli yapıtlarını ve alegorik TRİPTİK'lerini yarattığı bu kentte, yakın bir dost çevresi içinde yaşamıştır. Sanatçı, son yıllarını 1947'de yerleştiği Amerika'da geçirmiştir.

Beckmann'ın resimlerinde, fiziksel çarpıtmaların psikolojik gerçekleri aydınlığa kavuşturmak için kullanıldığı çarpıcı renklerin, siyah ve beyazların büyük bir karşıtlık içinde yer aldığı sinirli ve sert bir fırça kullanımı egemendir. Beckmann, bir yazar gibi sahnelediği olayın altında yatan gerçeği su yüzüne çıkartmak istemektedir. Bu amacına ulaşabilmek için çoğu kez kendine özgü ya da resim tarihinde gelenekselleşmiş simgeler kullanır. Ancak, çoğu kez bu simgeler çift anlamlı olabilir. Örneğin, bir "mum" umut simgesi olduğu gibi kendi kendini yitiren bir yaşamı da simgeleyebilir. 1918-19'da yaptığı *Gece* adlı tablosu, bir oda içinde boynundan asılan bir adamı; kolları bağlanmış bir kadını ve yüzleri dehşet ifadesi taşıyan figürleri betimlemektedir. Bu tablo bir katliam sahnesi olarak yorumlanabileceği gibi, kötülük görmüş kişilerin kurtarıldığı ve Hıristiyan iyilikseverliğinin dile getirildiği bir sahne olarak da yorumlanabilir. Beckmann'ın resimlerinde biçimde yoğun olan karşıtlıklar, içerikte de anlam ikilemiyle sanatına derinlik kazandırmakta ve gerçeğin iki yüzünü birden sunmaktadır. Mekânı oldukça sıkı ve gerilimli bir biçimde işlemesi, onu ruhsal bir gerginlikle yüklemesine yardımcı olmaktadır. Birçok Dışavurumcu gibi Beckmann'ın sanatında da grafik ve çizgisel nitelikler güçlüdür. Bu bakımdan baskı sanatına, grafik çalışmalara da ilgi duymuş, *Apocalypse* dizisini resimlemek için taş baskılar, kendi yazdığı komedi *Ebbi*'yi resimlemek için de oymabaskılar ve ağaç baskılar yapmıştır.

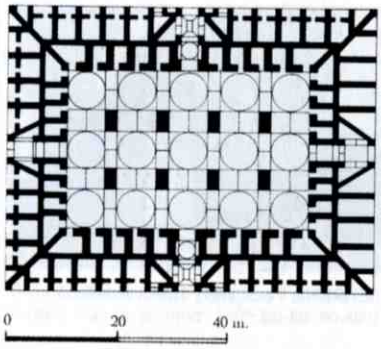
0998, 1392, 3268. *J.N.Erzen*

BEDEN SANATI (*Body Art*) = **VÜCUT SANATI**

BEDESTEN (Far.)
Arapça *bezz*'den (pamuklu ya da keten dokuma) türeyen ve "bezzazlar çarşısı" anlamına gelen *bezzazistan*'ın yeni biçimidir. "Bedestan" olarak da yazılır. Hemen her kentte yapılan, önceleri bez alışverişi daha sonra değerli mal, antika eşya, silah depolama ve satışı için kullanılan üstü örtülü ÇARŞI. Arkeolojik bulgular ilk bedesten örneklerini Suriye ve Mısır'a kadar götürmektedir. Günümüz banka ve borsalarına benzer bir görevi olan bedestenler dönemlerinin önemli ekonomik kuruluşlarıydı.

Bir kentte çok sayıda ARASTA ve çarşı olabilmesine karşın ancak tek bedesten bulunurdu. Her bedestenin 12 kişiden oluşan ve Olar denen özel güvenlik örgütü vardı. Bölükbaşılar fermanlıydılar ve birbirlerine kefildiler. Her akşam kapanan bedestenler sabah tüm esnafın katıldığı bir törenle açılırdı. Bu törende bölükbaşılardan duacıbaşı olanının okuduğu duadan sonra, "Ey cemaat-i müslimîn, tavcılık yapılmayacak, kefilsiz mal satılmayacak, mal kapatılmayacak" denir ve alışveriş başlardı. Bedestenlerde alım satım işlerinin yanında ücret karşılığı değerli eşya, para kasaları, ortaklık ve iş sözleşmeleri korunur ve saklanırdı. Bu amaçla çarşı altında mahzenler, özel kasalar, döşeme altına gömülü "dolap" denen sandıklar yapılmıştır. Bu konuda en iyi örnek İstanbul'da Fatih Sultan Mehmed'in (hd.1451-81) yaptırdığı *İç Bedesten*'dir (*Eski Bedesten/Bedesten-i Atik/Cevahir Bedesteni*, 15.yy). Bu yapıda kasaların durduğu yeraltından başka dördü köşelerde, 24'ü de her üç dükkâna bir tane olmak üzere duvarlara gömülü, demir kapılı 28 mahzen vardır. Fatih'in Arapça vakfiyesine göre, bilinenler dışında yeraltında 100 mahzen daha olması gerekir. Bedestenlerde saklanan değerli eşya ve para sahibine, varislerine ya da emanet bırakanın kimsesi yoksa Hazine'ye devredilirdi. 1846'da varis bırakmadan ölen eski şeyhülislamlardan Mekkizade Mustafa Asım Efendi'nin bedestende kalan 40 bin kese akçesi 1848'de *Ayasofya*'nın onarımında kullanılmıştır. Batı'da dokuma endüstrisinde makineleşme, tekellerin kaldırılması, yeni açılmakta olan bankaların emanet görevini de üstlenmeleri bedestenlerin işlevlerini sınırlamış, sonuçta *Eski Bedesten* giderek mücevher, altın, gümüş, değerli halı ticaretinin yapıldığı bir pazara dönüşmüştür. Eskiden ipek ve pamuk karışımından dokunan ve "sandal" denen bir kumaşın satıldığı, bu nedenle *Sandal Bedesteni (Küçük Bedesten/Yeni Bedesten/ Bedesten-i Cedid*, 15.-16.yy?) adını alan yeni bedestense uzun süre kapalı kaldıktan sonra 1914'te genel mezat salonuna dönüştürülmüştür.

Bedestenler kâgir yapılardır. Yalnız kesme taştan yapılan örnekler bulunduğu gibi taş-tuğla karışık örgüyle yapılanlar da vardır. Tonoz ve kubbeler hemen tümüyle tuğla, kemerler kesme taş ya da tuğla, ayaklar genellikle kesme taştır. Çatı örtüsü çoğunlukla kurşun kaplıdır. Pencere yüzeyleri küçüktür ve az sayıda düzenlenmiştir. Bedestenlerin bu denli sağlam ve kapalı olmalarının nedeni yangından korunma, içindeki değerli eşyanın güvenliği, yapıların uzun ömürlü olması isteğiyle açıklanabilir. Bedestenler, genellikle kare ya da dikdörtgen planlı yapılardır. Çoğunlukla cephe eksenlerine yerleştirilmiş dört kapıdan giriş sağlanır. İçerde büyük ayaklar boşluğu, her biri bir kubbeyle örtülü kare planlı mekânlara böler. Dükkânlar genellikle dış cephe boyunca dizilir; ancak İstanbul, Bursa ve Edirne'deki büyük bedestenlerde iç duvarlarda düzenlenmiş dükkânlar da görülür. Dış dükkânların bir arasta oluşturduğu örneklerin yanı sıra Gelibolu'da olduğu gibi dükkânsız bedestenler de vardır. Bedesten planı yalın ya da karmaşık olabilir. En



Bedesten (*Eski Bedesten*, 15.yy, İstanbul).



BEHRENS, Peter, *AEG Türbin Fabrikası*, 1908-09, Berlin.

küçük örnek dört kubbeli, en büyüğüyse 20 kubbeli İstanbul *Sandal Bedesteni*'dir. *Trabzon Bedesteni* (15.yy) özgün bir planlamanın belirtilerini taşır. Üst örtüsü yıkılmış olan bu bedestende merkezde dört ayakla taşınan bir kubbeli hacim ve onun çevresinde tonozla örtülü hacimlerin yer aldığı ileri sürülmektedir. 17.yy ortalarında yaptırılan *Niğde Bedesteni*'nde üstü örtülü sokağın iki yanında mekânlar dizilmiştir. Ayrıca→ARASTA; KAPALIÇARŞI.
0215, 1112, 1440. ***A.Ödekan***

BEDİİYAT (Ar.*bedii*: güzel, güzellik'ten çoğ.) = **ESTETİK**

BEDREDDİN-İ TEBRİZİ (Şeyh) (13.yy)
Anadolu Selçuklu mimarı.
Mevlevi kaynaklarında, İran'dan gelerek Konya'da Mevlânâ'nın çevresine katılan ve onun ölümünden sonra 1273 dolaylarında *Mevlânâ Türbesi*'ne *(Kubbe-i Hadra / Yeşil Kubbe)* ilk biçimini veren mimar olarak tanıtılmaktadır. Gene aynı kaynaklarda mimarlığından başka: "Türlü ilimler ve övünülecek sıfatlarla donanmıştı. Çeşitli fenleri bilen bir adamdı. Astronomi, aritmetik, kimya, simya ve hikmet ilminin her türünde zamanın yetiştirdiği tek kişi idi. Filozofların felsefelerinde de ikinci Sokrates ve Eflâtun'du" denmektedir. ANADOLU SELÇUKLU vezirlerinden Süleyman Pervane, Gürcü Hatun, Emir Alemeddin-i Kayser ve Sultan Veled tarafından yapımı Tebrizi'ye verilen *Mevlânâ Türbesi*, 14.yy sonlarında Karamanoğulları döneminde kapsamlı bir onarım görmüş ve özgün biçimi bazı değişikliklere uğramıştır. Adına yalnız kaynaklarda rastlanan bu mimarın 13.yy'a ait başka yapılarda çalışıp çalışmadığı bilinmemektedir.
1058, 3171. ***Z.Sönmez***

BEHRAMKALE = **ASSOS**

BEHRENS, Peter (1868, Hamburg-1940, Berlin)
Alman mimar, endüstri ve grafik tasarımcısı.
Yapıtlarıyla MODERN MİMARLIK'a ve ENDÜSTRİ TASARIMI'na öncülük etmiştir.

1886-89 arasında Karlsruhe ve Düsseldorf Uygulamalı Sanatlar Okulları'nda resim ve grafik dersleri almış, 1890'dan sonra uygulamalı sanatlar, daha sonra da mimarlık alanında yapıtlar vermiştir. 1893'te Münih'te *Jugendstil* akımının (→ALMANYA; ART NOUVEAU), 1897'de de güzel sanatlarla uygulamalı sanatları bütünleştirmeyi amaçlayan "Birleşmiş İşlikler" *(Vereinigte Werkstaetten)* adlı birliğin kurucuları arasında yer almış ve etkinliğini daha çok resim, grafik ve endüstri ürünleri tasarımı alanlarında sürdürmüştür. 1890'da Darmstadt'ta Sanatçılar Kolonisi *(Künstler Kolonie)* adlı birliğe katılmış ve ilk mimarlık yapıtı olan *Kendi Evi*'ni 1901'de bu kentte yapmış, bunu başka konut tasarımları izlemiştir. 1902-03 arasında Nürnberg Uygulamalı Sanatlar Okulu'nun yöneticiliğine getirilen Behrens, 1907'de Berlin'e giderek AEG *(Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft)* firmasının sanat danışmanı olmuş, bu firmanın elektrikli araçlarıyla broşür, afiş gibi tanıtıcı yayınlarının tasarımlarını (→GRAFİK TASARIM), ayrıca çeşitli yapılarını, satış yerlerini, sergi pavyonlarını gerçekleştirmiştir. 1908-09 arasında yaptığı *AEG Türbin Fabrikası*, endüstri çağı mimarlığının ilk özgün yapıtlarından biridir. Behrens, I.Dünya Savaşı'na değin bu firma için üretim yapıları ve işçi konutları da tasarlamış, bu dönemde ayrıca YENİ-KLASİKÇİLİK anlayışı içinde kimi yönetim yapıları gerçekleştirmiştir. Savaşı izleyen yıllarda Alman Dışavurumculuk akımı (→DIŞAVURUMCULUK) doğrultusundaki tasarımlara yönelmiş, TUĞLA ve FAYANS kullanarak bu gereçlerin plastik etki yaratacak biçimde düzenlenmesine çalışmış; ancak, kısa bir süre sonra gene daha yalın düzenlemelere dönmüştür.

1922'de Viyana Akademisi'nin, 1936'da da Prusya Güzel Sanatlar Akademisi'nin mimarlık bölümlerinde yöneticilik de yapan Behrens gibi çok yönlü bir sanatçı-mimarın bir fabrikaya tasarımcı olarak atanması, endüstri tasarımında da bir dönüm noktasıdır. Endüstri ürünleri artık yetkin sanatçılar tarafından biçimlendirilmeye başlanmakta, günlük araç ve gereçler de birer sanat yapıtı gibi ele alınmaktadır. Behrens'in mimarlıktaki önemi, o zamana değin mimarların uğraşları içinde sayılmayan üretim yapıları tasarımını bu alana katmasından kaynaklanır. Yaptığı fabrikalar kendinden sonra gelen mimarların bu konuya eğilmelerine neden olmuştur. Yapıtlarında duvara gömülü sütunlar, üçgen çatı alanları gibi geleneksel mimarlık öğelerine rastlansa da, bunlar ayrıntılardaki yalınlıkla, kimi yerde taşıyıcı strüktürü dışa yansıtmalarıyla, ÇELİK ve CAM gibi çağdaş yapı gereçlerini kullanmalarıyla daha önceki üslupları yinelemeyen yapıtlar olabilmiştir. Behrens, Berlin'deki bürosunu genç mimarların çalışma olanağı bulduğu bir işlik durumuna getirmiştir. GROPIUS, MIES VAN DER ROHE ve LE CORBUSIER gibi ünlü çağdaş mimarların bu işlikte çalışmış olmaları Behrens'in önemini olduğu kadar etkisini de yansıtır.
1456, 3586. *Ü.Alsaç*

BEHZAD (ykş.1455, Herat-ykş.1536, Tebriz)
İranlı nakkaş.
İRAN'ın Herat kentinde (b.Afganistan'da) egemen olan Timurlular'dan (→TİMURLU) Mirza Hüseyin Baykara döneminde (1470-1506) Herat sarayı, İSLAM kültürü açısından altın çağını yaşamıştır. Hem devlet adamı hem de şair olan Ali Şir Nevai'nin yanı sıra şair Câmi, ünlü hattat Sultan Ali Meşhedi ve minyatür ustası Behzad bu sarayın önde gelen kişileriydi.

Behzad'a mal edilen minyatürlü yazmalardan hangilerinin gerçekte sanatçının elinden çıkmış olduğu bugün tartışma konusudur. Kesinlikle ustanın elinden çıktığı belli olan tek yapıt, Kahire'deki Mısır Ulusal Kütüphanesi'nde korunan, 1488 tarihli Sadi *Bostan*'ıdır. Özbek Şaybani Han'ın 1507'de Herat'ı aldığında oradaki sanatçıları ve bu arada Behzad'ı da Buhara'ya götürdüğü söylenir. Ancak, Behzad'ın Buhara'ya götürüldüğünü destekleyecek kesin bir belge bulunmamaktadır. Daha sonra Şah İsmail'in (hd.1501-24) Özbekler'i yenmesi ve SAFEVİ Hanedanı'nı kurması üzerine Behzad Tebriz'e çağrılmış ve şahın atölyesinin yönetimiyle görevlendirilmiştir. Ancak, nakkaşın bu dönemde yapmış olduğu hiçbir yapıt günümüze gelmemiştir. Bize ulaşan yapıtlarının çoğu onun Herat dönemindendir. Behzad'ın elinden çıkmış olduğu sanılan yapıtlar: 1467 tarihli *Zafernâme* (John Work Garrett Küt., Johns Hopkins Ün., Baltimore), 1479 tarihli Sadi *Bostan*'ı (Chester Beatty Küt., Dublin), 1486 tarihli Sadi *Gülistan*'ı (Fogg Sanat Müz., Cambridge, Mass.), 1488 tarihli Sadi *Bostan*'ı (Mısır Ulusal Küt.), Nizami *Hamse*'si (British Museum, Londra, Add.25900), 1494-95 tarihli Nizami *Hamse*'si (British Museum, Or.6810), Hüsrev-i Dehlevi *Divan*'ı (Chester Beatty), 1485 tarihli Ali Şir Nevai *Divan*'ı, 1485 tarihli Hüseyin Baykara *Divan*'ıdır (Ulusal Küt., Paris, Suppl.turc.993). Behzad'ın yapıtlarında figürler ve mekân arasında uyum sağlanmıştır. Öykü kahramanları, önemli figürler, resimde ikinci plana yerleştirilmiş ve minyatürlerde günlük yaşamdan alınma gerçekçi örgeler ağırlık kazanmıştır (→MİNYATÜR, Türk-İslam Minyatürü). ***G.İnal***

BEKTAŞ, Cengiz (1934, Denizli)
Türk mimar, ozan ve yazar.
Anonim, biçimci olmayan, işlevden ve insandan yola çıkan, ekonomik, esnek, doğaya bağlı bir mimarlığın savunucusu olan Bektaş'ın kullanıcının tasarıma katılması yönünde denemeleri vardır.

İstanbul Erkek Lisesi'nden sonra GSA (b.MSÜ) Süsleme ve Mimarlık Bölümleri'nde öğrenim görmüş, 1959'da Münih Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'ni bitirmiştir. Bir süre Alman Şehircilik Akademisi'nin kurslarına katılmış, 1962'nin sonuna değin Münih'te Alexander Baron von Branca ve Fred Angerer'le çalışmıştır. 1962'de Türkiye'ye dönen Bektaş, ODTÜ Yapı İşleri Başkanlığı'nda mimarlık büro şefi olarak görev almış, 1963 sonunda da serbest mimar olarak uygulama yapmaya başlamıştır. 1967-69 arasında Zafer Özel Mühendislik Mimarlık Yüksekokulu'nda öğretim görevliliğinde bulunan Bektaş, yurt içinde ve dışında çeşitli mimari proje yarışmalarına katılmış, Türkiye'de yalnızca 6 yıl süreyle girdiği yarışmalarda 25 ödül kazanmış, 1969'dan sonra yarışmalara katılmamıştır. *İsviçre Ulusal Bankası* proje yarışmasında (1961) Branca'yla birlikte Üçüncülük Ödülü, Oral VURAL ve Vedat Özsan'la *TC Bonn Büyükelçiliği* (1964) ve *Toprak Mahsulleri Ofisi Genel Müdürlüğü* (1964) proje yarışmalarında Birincilik ödülleri kazanmıştır. Uygulanmış başlıca projeleri arasında, Ankara'da *İngiliz İlkokulu* (1964), *Etimesgut Camisi* (1965-66), *Komutanlık Konutları* (1965-67, Çankaya), *Türk Dil Kurumu* (1972-78); Denizli'de *Babadağlılar Çarşısı* (1973-76), *Boya-Basma-Apre Fabrikası* (1974), *Kasapoğlu Apartmanı* (1974), *Merkez Bankası* (1970-75) ve *Özbilen Çarşısı* (1991); Edirne'de *Binevler* toplu konut yerleşmesi (1978), İzmir'de *Turgut Pura Evi* (1981) ve *Demir Çelik Fabrikası* (1983); ABD'de *Dr.Sümer Pek Evi* (1984, Ann Arbor, Mich.); İstanbul'da *Sarkuysan Elektrolik Bakır Fabrikası* (1975), *Uluslararası Endüstri Bankası Binası* (1986, Bakırköy); Mersin'de *Çarşı, Kentsel Oylum, Gökdelen* (1986); Bodrum'da *Yaygın Yatım Evi* (1973), *Ora Dinlence Köyü* (1988) ile *Antik Tiyatro Oteli* (1994); Datça'da *Kangotan Evi* (1979) ve *Knidos Tatil Köyü* (1985) ile Güre'de *Amfitiyatro* (1993, Balıkesir) sayılabilir. 1988 ve 1992 MİMARLAR ODASI Ulusal Mimarlık Sergileri'nde ödül kazanan Bektaş tasarımlarında yapının dış görünüşünden önce yapı içindeki İŞLEV ve MEKÂN ilişkilerine önem vermekte, tasarladığı iç mekân nitelikleri dışı oluşturmaktadır. Mimarlık mesleğinin uygulanmasında alışılagelmiş büro çalışmasının dışında verimli bir çalışma biçimi arayan Bektaş tasarımlarını, birlikte çalıştığı mimarlar, uzmanlar ve kullanıcılarla birlikte oluşturmayı amaçlamaktadır.

Mimarlığının yanı sıra tanınmış bir ozan ve yazar olan Bektaş'ın mimarlık üzerine yazılarını topladığı *Mimarlıkta Eleştiri* adlı ilk kitabı 1968 TDK Deneme Ödülü'nü almıştır. Mimarlığı konu aldığı yazılarında herkesin anlayabileceği yalın bir dil ve anlatım kullanmaya özen göstermiş, düzenlediği sergilerle, radyo ve televizyon konuşmalarıyla, konferans ve yazılarıyla da mimarlık üzerine düşüncelerini yaymaya çalışmıştır. *Mor* (1974), *Dört Kişiydiler Bir de Ben* (1975), *Zeytinli Fırın Sokağı* (1981) ve on şiir kitabını biraraya getiren *Onu Birden* (1990) gibi şiir; *Bedri Rahmi Nakışlı Bir Deneme* (1975), *Benim Oğlum Bina Okur* (1980), *Kimin Bu Sokaklar, Alanlar, Kentler?* (1987) gibi deneme; *Halk Yapı Sanatından Bir Örnek: Bodrum* (1977; Selmin Başak ile), *Antalya* (1980; ortak çalışma) gibi incelemeleriyle Babadağ, Kuşadası, Şirinköy ve Akşehir evlerinin korunması ve onarımı üzerine çalışmaları vardır.
2778. *M.Aydın*

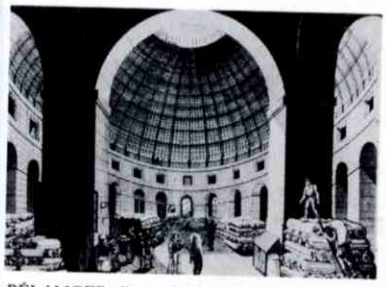
BEKTAŞİTAŞI = **ALBATR**

BÉLANGER, François Joseph (1744-1818)
Fransız mimar.
RÖNESANS anlayışında gerçekleştirdiği yapılarla tanınmıştır.

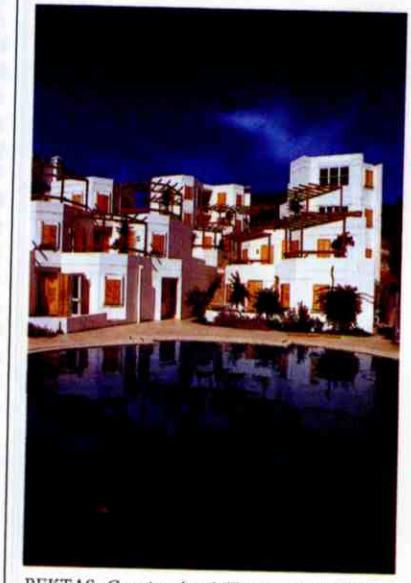
Mimarlık eğitimini Paris'te Mimarlık Kraliyet Akademisi'nde tamamlayan Bélanger, Julien David Leroy (1724-1803) ve Pierre Contant d'Ivry'nin (1698-1777) öğrencisi olmuştur. 1767'de Versailles'da C.M.A.Challe'ın yanında desinatör olarak çalışmaya başlamış, Marie-Antoinette için bir mücevher kutusu tasarımı yapmıştır. Operacı Sophie d'Arnould'la arkadaşlığı ona aralarında Lauragais Kontu'nun da bulunduğu zengin müşterilerle çalışma olanağı sağlamış, Lauragais Kontu için antik bir pavyon biçimindeki *Hôtel de Brancas*'yı (1770) tasarlamıştır. Aynı yıl Belçika'da *Baudour Şatosu*'nu yenileyen Bélanger, *Hôtel de Beloeil* için de bir bahçe düzenlemesi yapmıştır. 1777'de XVI.Louis'nin kardeşi Artois Kontu'nun başmimarı olmuş, kont için yapımı 64 günde bitirilen *Bagatelle Pavyonu*'nu (1777) ve *Maison Şatosu* yenilemesini (1777-79) gerçekleştirmiştir. 1786'da, sonradan evlendiği Matmazel Delvieux için Paris'te Saint Georges yolu üstünde üç ev tasarlamıştır. 1808-13 arasında, 1802'de yanan *Halle au Blé*'nin (Buğday Hali) kubbesini, mimarlık tarihinin ilk dökme demir kubbesiyle yenilemiştir. Bélanger, kralcı olarak tanındığından 1789 Devrimi sırasında bir yıl hapis yatmış, yaşamının son yıllarını Santeny'deki evinde projeler yaparak geçirmiştir. *M.Aydın*

BELBAŞI
Antalya Körfezi'nin batı kıyısında, Kemer ilçesinde BELDİBİ'ne 5km uzakta, deniz yüzeyinden 300m yüksekte yer alan küçük bir kaya sığınağıdır. İlk olarak Enver Bostancı tarafından 1959'da saptanmış, 1960'ta da AÜ DTCF adına kazılmıştır. Bugün olduğu kadar, yerleşildiği Mezolitik Çağ'da da, Beldibi gibi, avcılığa elverişli bir konumu olduğu kabul edilmektedir. Gene Beldibi gibi çok küçük toplulukları barındırabilecek bir sığınaktır. Yaşamlarını yoğun avcılık ve bitki toplayıcılığıyla sürdüren Mezolitik Çağ (→PREHİSTORYA) insanlarının maddi kültür kalıntılarını içerir.

Aşağıdan yukarıya doğru III, II, I olarak tanımlanan üç tabaka halinde saptanan kalıntılar, Bostancı'ya göre Belbaşı'na özgü üç evreli tipik bir Mezolitik dilgi kültürünü yansıtır. Ancak çeşitli dilgi aletlerin yanı sıra yongalar görüldüğü gibi, büyük oranlarda minik taş aletlerin de (MİKROLİT) kullanıldığı izlenir. Mezolitik için özgün olan minik YONTMA TAŞ ALET yapım tekniğinin Belbaşı sakinleri tarafından Beldibi'nden daha önce geliştirildiği kabul edilir. Bostancı, Belbaşı Mezolitiği'ni stratigrafik olarak Beldibi Üst Paleolitik D1 tabakasıyla Mezolitik C2 tabakası arasına yerleştirmektedir. Belbaşı'nda ÇAKMAKTAŞI'ndan geometrik biçimli çok sayıda minik alet de görülür. Bu arada yarım ay biçimliler, minik kalemler, çeşitli uçlar dikkati çeker. Kemikten delici ve iğneler buluntular arasındadır. Ele geçen hayvan kemikleri geyik, dağ keçisi ve yabandomuzlarının avlandığını göstermektedir. Ayrıca deniz ürünlerinin de besin kaynakları arasında yer aldığı anlaşılmaktadır. Bostancı, bazı insan kemiklerindeki kesiklere dayanarak Belbaşı'nda yamyamlık geleneğinin olabileceğini ileri sürer. En üstteki dolgu toprağında YUNAN ve ROMA dönemlerine ait ÇANAK-ÇÖMLEK parçaları altında kırmızı renkli Neolitik çanak-çömleği ele geçmiştir. Belbaşı sakinlerinin de Beldibi'nde yaşayanlar gibi tüketimci besin ekonomilerini üre-



BÉLANGER, François Joseph ve F.Brunet, *Buğday Hali*, iç görünüş, 1808-13, Paris.



BEKTAŞ, Cengiz, *Antik Tiyatro Oteli*, 1994, Bodrum.

timciliğe dönüştürecek adımı atamadıkları anlaşılmaktadır.
0545, 0546, 0547, 0548, 0549. **D.Günay**

BELÇİKA

Bugünkü sınırları 1839 ve 1919 antlaşmalarıyla çizilmiş olan Belçika'nın halkı, Fransızca konuşan Valonlar ve Flamanca konuşan Flamanlar'dan oluşmaktadır. Belçika Devleti'nin tarihsel ve kültürel kimliği Flandre'a bağımlıdır. Geç ortaçağdan başlayarak RÖNESANS sanatının etkisine girmiş, Reform hareketi ülkenin kültürel yapısı üstünde etkili olmuştur.

Mimarlık:
Belçika'da tarihöncesinden (→PREHİSTORYA) kalma örnekler Paleolitik Çağ'a uzanmakta, bölgede yaşayan ilk insanların önce taş, sonra maden çağını yaşadıklarını kanıtlamaktadır. Bu dönemde tunç ve demir kullanılmıştır. Demir Çağı'nda Kelt egemenliği, MÖ 150-125 arasındaysa Belgae egemenliği görülmektedir. Bunlar, Seine ve Ren ırmakları arasındaki bölgede yerleşmiş Kelt ya da Germen kökenli halklardır. Brabant, Anvers, Batı Flandre, Hainaut illerindeki mezar buluntuları Tunç Çağı'na; Anvers, Brabant, Namur ve Lüksemburg'da bulunan TÜMÜLÜS'ler de Demir Çağı'na tarihlenmektedir. Bölge MÖ 57'de Caesar tarafından alınarak bir Roma eyaletine dönüştürülmüştür. ROMA döneminden kent surları, sukemerleri, sınır taşları, villa temelleri, yerel tanrılara adanmış adak heykelcikleri, tümülüsler ve çeşitli mezar buluntuları ele geçmiştir. Hıristiyanlık bölgeye bir yandan Ren Vadisi ve Moselle (Köln ve Trèves), öteki yandan Bavai'ye ulaşan güney ülkeleri yoluyla 4.yy'ın ortalarında girmiş ve Germen istilalarından sonra 7. ve 8.yy'da güçlenmiştir. 3.yy'ın başlarında Franklar, Brabant ve Tournai'yi de içine alacak biçimde çeşitli bölgeleri yönetimlerine almışlardır. Ülkenin, Merovenj Krallığı altında (5.yy ortası-7.yy sonu) Franklar tarafından işgali bellibaşlı kültürel olayların temelini oluşturmaktadır. MEROVENJ döneminin başlıca önemi Hıristiyanlık'ın güçlenmesidir. Charlemagne'ın (Şarlman; Büyük Charles) Kutsal Roma-Germen imparatorluğu döneminde (800-814) bu bölge, Atlas Okyanusu ve Kuzey Denizi'nden Elbe'ye, Orta Tuna'ya, Orta İtalya ve İspanya'ya uzanan büyük bir imparatorluğun merkezi olmuştur. 843 Verdun Antlaşması'yla ülkenin doğusu Lotharingia'ya, batısı Fransa'ya verilmiştir. KAROLENJ dönemi (8.yy başı-9.yy ortası) edebiyat ve sanat açısından verimli olmuştur. Dinsel ağırlıklı bir sanatın yeşerdiği bu dönem "Karolenj Rönesansı" adını almaktadır. Karolenj mimarlığından günümüze pek az sayıda dinsel yapı kalıntısı ulaşmıştır. Bunların başlıcaları bazilikal tipli ve merkezî planlı kiliselerdir. Lobbes-sur-Sambre *St.Ursmar Kilisesi* (819-823) ve Nivelles *St.Gertrude Kilisesi* (9.yy) bazilikal tipe örnektir. Merkezî planlı Karolenj dönemi yapıları için Aachen'daki (Aix-la-Chapelle) *Saray Şapeli (Chapelle palatine, Aachen Katedrali,* 805) model oluşturmuştur. Ülkenin batı bölgelerinde NORMAN ÜSLUBU etkileri görülmektedir. Gent *St.Jacques Kilisesi* ve *Tournai Katedrali* (1141) bu üslubun temsilcileridir. Fransa'da, 12.-13.yy arasında gelişen GOTİK üslup, Belçika'yı da etkilemiş; Tournai, bu üslubun başlıca merkezlerinden biri olmuştur. Ancak, başlangıçta gerçekleştirilen yapılarda ROMANESK niteliklerin sürdüğü izlenmektedir. 11.-12.yy'lar arasında etkili olan Romanesk üslup Liège ve Meuse Vadisi'nde gelişmiş; MOSAN OKULU'nu oluşturmuştur. Saf Gotik, 13.yy'ın ortalarında ortaya çıkmış ve 13.-15.yy'lar arasında tüm Flandre'a yayılmıştır. Schelde Irmağı boyunca, Gent'teki *St.Nicholas Kilisesi*, Oudenaarde'deki *Notre-Dame de Pamele* gibi ünlü mimarlık yapıtlarının yükseldiği görülmektedir. Bunlarda, Fransız Gotiği'nde olduğu gibi boşluklu hafif strüktürler kullanılmıştır. Doğu bölgelerinde *Köln Katedrali* örnek alınmış; Flandre'daysa, tuğla strüktürlerin kullanımıyla ayrı bir okul oluşmuştur. Gotik mimarlığın gelişme gösterdiği bir başka yöre Brabant'tır. İlk belediye binası tipi burada ortaya çıkmıştır. Büyük merkezî kuleli, yan kanatlı ve iki küçük köşe kulecikli bu yapılar, Gent, Brugge, Brüksel, Leuven, Mons ve Anvers gibi kentlerde çeşitlemeleri yapılarak inşa edilmiştir. Gotik üslup 16.yy'a kadar sürmüş, bu dönemde ayrıca kentin gücünü simgeleyen ve *beffroi* denen çan kuleleriyle hal gibi yapılar da gerçekleştirilmiştir.

16.yy'da, dinsel ve siyasal nedenlerle sanatsal etkinliğin durakladığı görülmektedir. Bu dönemde ticaret merkezleri ve saray çevreleri İtalyan Rönesansı'nın etkisine girmiştir. Sivil mimarlığa bezeme dalında Rönesans biçimlerinin egemen olmasına karşılık, dinsel mimarlık alanında Gotik anlayış sürdürülmüştür. Bu dönemde İtalyan ve Fransız sanatçılara iş verilmiş; bunlardan Metzli Jean Mone (yks.1495-yks.1548) 1534'te *Brugge Elçilik Binası* cephesinin, Bergamolu Donato de Boni Pellizzuoli *Anvers Surları*'nın (1543-50) yapımında çalışmışlardır. Yüzyılın sonlarına doğru Brüksel çeşitli LONCA binalarının, Hainaut bölgesi ŞATO'ların yapımıyla mimarlık alanında etkinlik göstermiştir. Anvers, belediye binası tipinde, yoğun bezemeye yer veren özgün bir tip geliştirmiştir. Liège *Piskopos-Prens Sarayı* (1525), *St.Jacques Kapısı* (1558) gibi sivil yapılardaysa biçim ve oranlarda Rönesans etkileri görülmekle birlikte bezeme Gotik'tir. 17.yy'da Karşı-Reform, İtalyan etkisinin yeniden güçlenmesini sağlamıştır. Dinsel yapılarda, Roma BAROK üslubunun egemen olduğu gözlenmektedir. Anvers *St.Charles Borromée* (1614-21), Belçika'daki ilk Barok kilise olarak kabul edilmektedir. Brüksel *Trinite Kilisesi*, Mantaigu *Notre-Dame Kilisesi* bu üslubu yansıtan dinsel yapı örnekleridir. Anvers'te *Jordens* ve *Rubens Evleri*, Brüksel'de *Büyük Meydan* Belçika Baroğu'nun başlıca sivil mimarlık ürünleridir. 1713'te ülke el değiştirmiş, Utrecht Antlaşması'yla İspanya'dan Avusturya'ya geçmiştir. *S.Germaner*

Avusturya egemenliğindeki Belçika'da ROKOKO üslubunun egemen olduğu 1730-60 arası, ülkenin oldukça huzurlu bir dönemiydi. Dinsel binalardan çok, büyük konutlarla örneklenen ve yöresel özelliklere göre farklılaşan Rokoko'nun, bu dönemin bir yansıması olduğu söylenebilir. Öte yandan, 17.yy'dan köklenen, İTALYA ve Felemenk (→HOLLANDA) KLASİKÇİLİK'inin de etkileriyle biçimlenen KLASİK üslubun örnekleri de yüzyıl boyunca görülmeye devam etmiştir. 18.yy'ın ilk yarısında FRANSA'dan gelen Rokoko'yu kullanarak klasiğin sertliğine karşı başlatılan başkaldırı, yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da da YENİ-KLASİKÇİLİK'in benimsenmesiyle son bulmuş, ülke topraklarının Fransa egemenliğine geçmesinden sonra da, bölge valisi Charles de Lorraine'in girişimiyle ülkede Yeni-Klasik üslupta birçok bina yapılmıştır. Bunlar arasında, Fransız GUIMARD'ın iki Belçikalı mimar Jan Faulte (ö.1766) ve Louis Joseph Montoyer'le (yks.1749-1811) birlikte yürüttüğü projelerden biri olan Brüksel *Oranje Prensi Sarayı*'nın yeniden düzenlenmesi en bilinen örneklerdendir. Bu düzenlemedeki şapel, *Versailles Sarayı*'nın *Kral Şapeli*'ne benzer. Brüksel'in yukarı kesiminin etkileyici düzenlemesi, ayrıca Brüksel Parkı çevresindeki Kraliyet, La Loi ve Ducale caddeleri ile Saray Meydanı düzenlemeleri de Lorraine'in gi-

rişimleriyle yapılmıştır. Dönemin öbür önemli ürünleri arasında Montoyer ve Auguste Payen'in (1801-77) Laeken'deki *Kraliyet Sarayı* tasarımı, Simoens'in Gent ailesi için tasarladığı d'hane-Steenhuyse ve Nokere'deki villalar sayılabilir. Valon ve Flaman bölgeleri arasında bütün sanat alanlarında süregelen etkileşimin bir parçası olarak Klasikçi mimarlığın etkileri Anvers, Kortrijk, Oudenaarde ve Leuven'e kadar uzanmış ve 19.yy'ın ikinci yarısına değin sürmüştür.

Aydınlanma'nın etkileri Belçika'ya 1850'lere doğru ulaşmıştır. Coğrafi gezilerle yeni ülkelerin, uygarlıkların keşfi ve arkeolojideki ilerlemeler döneme egemen Romantizm'le birleşince ortaya Yeni-Bizans, Yeni-Mısır, Yeni-Yunan, Yeni-Roma, Yeni-Gotik ve Yeni-Rönesans gibi İngiltere ve Orta Avrupa'da yaygın olan Canlandırmacı akımlar (→CANLANDIRMACILIK) çıkmıştır. Aydınlanma'yı izleyen teknolojik ilerlemelerde Belçika'nın önemli payı vardır. 1824'te İngiliz Joseph Aspdin'in bugün Portland çimentosu (→ÇİMENTO) olarak adlandırılan karışımı yapması ve 1849'da Fransız Joseph Monier'nin (1823-1906) bu karışımı gerilmeye de dayanıklı bir hale getirmek için demir bir kafesle birlikte dökmesinin ardından, 25 yaşında Belçika'ya göçmüş Fransız HENNEBIQUE, BETONARME tekniğini geliştirmiştir. Betonarmeyi ilk olarak 1879'da kullanan Hennebique, 1892'de yekpare eki sağlamak için bu noktalarda çubuk demirleri bükerek geliştirdiği yöntemin patentini almış; bu teknik Hennebique'in ortağı L.G.Mouchel tarafından Belçika'dan İngiltere'ye götürülmüş ve ardından da Hennebique'in çıkarttığı *Le Béton Armé* dergisinin de (1898-1921) etkisiyle Avrupa'ya yayılmıştır. Bunları Hennebique'in yangına dayanıklı binalar üzerindeki çalışmaları izlemiş; betonarme yapım tekniğinin bu konudaki üstünlüğünü, 1898'de Brüksel'de 48 saat boyunca deney amacıyla yaktığı iki katlı betonarme bir binanın iskeletinin sağlam kalmasıyla kanıtlamıştır. Aslında Hennebique'in çalışmaları yeni malzeme ve tekniklerin Belçika'ya ilk girişi değildi. Daha 1826'da mimar Gineste, Brüksel'deki botanik bahçeleri için tasarladığı seraları metalden yapıyordu. 1846'daysa Brüksel'de gene yeni teknikler ve malzemelerle yapılmış Avrupa'nın ilk kapalı çarşısı olan *Saint-Hubert Pasajı* açılmıştı. Cam, dökme demir ve çelik, başta Brüksel, Anvers, Brugge ve Leuven olmak üzere Belçika kentlerindeki tren istasyonlarında da kullanılıyordu. Bu yeni malzemelerle birlikte özellikle akademi geleneğine bağlı mimarlar tarafından zevksiz olarak nitelenen mühendisler de Belçika mimarlık sahnesine girmiştir. Mühendislerin çalışmalarını da kullanarak mimarlıkta bir devrim başlatan Hennebique'in, köprü, fabrika, silo, depo, değirmen vb yapı tasarımları Fransa ve Belçika'da çeşitli bürolar tarafından da uygulanmış, kendi gerçekleştirdiklerinin yanı sıra tasarımlarından üretilen bu yapılarla da ünü dünya çapında yayılmıştır.

Hennebique'in devrimci çalışmalarını izleyen bir grup genç mimar 1890'larda akademinin sığ anlayışının dışında, yüzyılın yeni teknolojisinin mimari dilini oluşturmak amacıyla biraraya gelmişlerdir. Paul Hankar (1861-1901), Octave Van Rijsselberghe (1855-1929), HORTA ve Van de VELDE'den oluşan bu çekirdek grup, daha 1870'lerde toplumda oldukça yaygınlaşmış durumdaki ekonomik refahı izleyen ulusalcı düşüncelerin mimarlıktaki koşutu olabilecek özgün bir üslubun arayışı içindeydi. Bu arayışın sonucu, en önemli merkezi Brüksel olup çeşitli ülkelere çeşitli adlarla yayılan ve 1915'e değin canlılığını koruyan ART NOUVEAU akımı ortaya çıkmıştır. Grubun önderi Victor Horta, 1892'de bir konuşması sırasında, "basitleştirilmiş tekniklerin ve yeni malzemelerin zamanın zevkine uygun estetik bir anlayışla kullanıldığı işlevselci planlara yönelmiş, yenilenmiş bir mimarlığa duyulan gereksinme"den söz eder. Genel çerçevesi böyle çizilen akım, cephelerde coşkulu ve kıvrak biçimler, demirin doğasından geliyormuşcasına tasarlanmış metal bezeme öğeleri ve VİTRAY'larda anlatımını bulmuştur. Metal bezemeler aynı anlayışta yapı içlerinde de kullanılmıştır. Resmin, özellikle de Brüksel'deki YİRMİLER GRUBU'nun ve Hollanda'da gelişen akımların Art Nouveau mimarlığı üzerindeki etkisi büyüktür. Bu etkilerle de biçimlenen bezemecilik anlayışının en önemli özelliği zarif, kıvrak çizgiler olmuştur. Uzun bir süre "Horta çizgisi" adıyla anılan "kamçı ucu"na *(en coup de fouet)* benzer çizgi, üslubun en karakteristik yaratılarındandır. Yapılarının pek çoğu Brüksel'de olan Horta, Art Nouveau'nun tasarım alanındaki öncülüğünü yaparken, Henri van de Velde de İngiliz W.MORRIS, RUSKIN ve ÖN-RAFFAELLOCULAR'la Hollanda *avant-garde*'ının ve Yirmiler Grubu'nun etkisinde biçimlenen toplumcu anlayışıyla akımın "peygamberliğini" yapıyordu. Velde, mimarlığa 1896'da Brüksel yakınlarında Uccle'de, geleneksel yapım yöntemlerinden tam bir kopuşu belgeleyen, İngiliz etkisindeki kendi eviyle *(Bloemenwerf)* başlamıştır. Bu ve bunu izleyen tasarımlarında ussallık dikkati çekiyorsa da süslemeye düşkünlüğüyle Alman Romantikleri'ni çağrıştıran bir bezeme düşkünlüğü de gözardı edilemez. 1899'dan başlayarak Almanya'da geçirdiği dönemde 1906'ya değin Art Nouveau anlayışını sürdüren Velde, 1906-14 arasında, sonradan Bauhaus'a dönüşecek *Weimar Uygulamalı Sanatlar Okulu*'nun kuruluş ve tasarımlarıyla uğraşmıştır (→BAUHAUS). Aynı okulda uzun yıllar öğretim üyeliği de yapmış, düşüncelerindeki gelişime koşut olarak, biçimin işlevce belirlendiği (→İŞLEVSELCİLİK), plastik anlatımın düz çizgiler ve yalın bezemelerle vurgulandığı bir öğretiyi savunmuştur. 1914'te Köln'deki Werkbund Sergisi için tasarladığı ancak günümüze ulaşamayan tiyatro, bu düşüncelerinin en iyi uygulamasıdır. Fransa, İsviçre ve Hollanda'da geçirdiği yıllardan sonra 1925'te Belçika'ya dönen Velde, 1926'da WERKBUND öğretisi doğrultusunda çalışmak üzere Dekoratif Sanatlar Yüksekokulu'nu kurmuş; bu okul sonradan Mimarlık ve Dekoratif Sanatlar Yüksek Öğretmen Okulu'na dönüştüyse de Belçikalılar'ın aşırı bireyselciliği yüzünden savunduğu öğreti benimsenmemiştir. Gene de, aynı sıralarda ülkede ussallığı benimseyen başka mimarlık okullarının da açılması, ayrıca mühendislik okullarının da "mimar-mühendis" mezunlar vermesi önemli gelişmelerdir.

Ussallığın ve yapı bilgisinin mimarlık eğitimine ağırlıklı olarak girmesine koşut olarak, usçu öğretiyi benimseyen tasarımcılardan Paul Hankar'ın 1897 Brüksel Dünya Sergisi'nde ortaya koyduğu, geçmişten ödünç almayı reddeden ve her dönemin kendi mimarlığını kendi kaynaklarını, malzemesini ve tekniklerini kullanarak oluşturması gerektiğini savunan çizgi, 1902 Torino ve 1906 Milano Modern Sanat Sergileri'nde Belçika'yı büyük başarıyla temsil eden tasarımcılar tarafından da benimsenmiştir. Aynı modern anlayışın ikinci kuşağı olarak kabul edilen mimarlardan klinik ve hastane tasarımlarıyla ünlenmiş Jean-Baptiste de Winne, Antoine Pompe (1873-1980), Léon Sneyers (1877-1949) ve Fernand Bodson da oldukça tanınmıştır. Daha sonraları gelişen ikinci bir ussal okul, Victor Bourgeois (1897-1962), Huibrecht Hoste (1881-1957), Jean J.Eggericx (1884-1963), Pierre Verbruggen, Gas-

ton Brunfaut (1899-?), Louis Herman de Koninck (1895-?), Stanislas Jasinsky (1901-?), Leon Stijnen (1899-?), Jan de Braey, Alphonse Francken, Jacques Obozinsky, Marcel Leborgne, Florent van Reeth gibi adları içerir. Ayrıca bu dönemde bahçe mimarı Louis van der Swaelmen (1883-1929) ve *La Cité* dergisinin kurucusu Rafael Verwilghen, bu mimarların bazılarının da zaman zaman katkılarıyla, endüstrileşmenin sonuçlarının yarattığı sorunların çözümünü amaçlayan sosyal tasalarla kentsel tasarıma yönelmişlerdir. *Préliminaires à un Art Clinique* (1916; Klinik Bir Sanat İçin İlk Etüdler) başlıklı çalışmasıyla Swaelmen, bu yaklaşımın en önemli kuramcısıdır. Planlamaya ilişkin kuramlarının temelinde konutun, sokağın ve sosyal bütünün bedensel ve ruhsal gereksinmeleri karşılayan bir parçası olduğu kabulü yatar.

Swaelmen'in çalışmalarına karşın I.Dünya Savaşı öncesinde Belçika KENT PLANLAMA'da öncü değil, izleyiciydi; ancak savaşın getirdiği yıkım, Belçika'da da kapsamlı bir yeniden yapıma gereksinim doğurmuştur. Hükümet denetiminde yürütülen yeniden yapım sırasında, kentlerin günün, hatta geleceğin gereksinmelerini karşılayacak biçimde yeniden planlanması yerine, herkesin eski evinin yerine yenisinin yapılması gibi yanlış bir politika izlenmiştir. Genel tasarım ilkesi olarak benimsenen yöresel ve geleneksel yapım yöntemlerinin uygulandığı binalardan oluşan yeni "bahçe kent"ler tasarlandıysa da eski kentler savaş öncesindeki durumlarına döndürülmeye çalışılmıştır. 1921'de kurulan Ulusal Düşük Maliyetli Konut Kurumu'nun (b.Ulusal Konut Kurumu) girişimleriyle desteklenen Brüksel yakınlarındaki bahçe kentlerin en önemlileri arasında Grand-Hornu işçi konutları (1930), Hoste'nin Brüksel'de, Woluwe Saint-Lambert'teki *Zelzate* ve *Kapelleveld*, Bourgeois'nın Berchem-Saint-Agathe'daki *Cité Moderne*, Eggericx ve Swaelmen'in Boitsfort'taki Floreal ve Le Logis yerleşmeleri sayılabilir. Eggericx ve Swaelmen'in kurdukları *La Société Belge des Urbanistes et Architectes Modernes*'in (SBUAM/Belçikalı Modern Kent Plancı ve Mimarlar Derneği) çıkarttığı *La Cité*, Hoste'nin Felemenkçe olarak yayımladığı *Opbouwen* ve Liège'de bir öğrenci yayını olarak başlayıp 1940'lara değin sütunlarında MODERN MİMARLIK kavgalarının sürdürüldüğü *L'Équerre* (Gönye) dönemin en önemli yayınları olmuştur. *L'Équerre* sonradan CIAM'ın ilkelerini (→CIAM) benimseyen Willy Valcke, Maxime Brunfaut (1909-?), Paul-Amaury Michel (d.1912), Smekens, Renaat Braem (1910-?), Van Den BROEK ve Hugo van Kuyck'un (1902-?) çabalarıyla CIAM'ın Belçika'daki temsilcisi durumuna gelmiştir. İki dünya savaşı arasında ağırlık kazanan kentsel tasarımlar, II.Dünya Savaşı'nın yıkımı sonrasında daha da hızlanarak sürmüştür. Gene düşük maliyetli konut esas alınıyordu; ancak bu sefer denetçiliği, mimarların ve kent plancılarının oluşturduğu bir merkez yürütüyordu. Günümüzde de görevini sürdürmekte olan bu merkez her projeyi yerleşmeler için özel hazırlanmış temel gelişme projelerine göre denetlemektedir.

1958 Brüksel Dünya Sergisi, savaş sonrası Belçika'sında modern mimarlık kuramlarının ulaştığı yüksek düzeyi belgelemiştir; ancak uygulamada hâlâ çoğunlukla geleneksel yöntem ve malzemeler kullanılıyordu. 1960'lara değin kişisel yatırıma dayandırılmış sistemdeki bölünmüşlük yüzünden üretkenlikte az bir artış görülmüş; 1960'lardan sonraysa ulusal kurum ve kuruluşların desteğiyle mimarlıkta bir canlanma olmuştur. Bu yıllarda tasarlanan önemli yapılar arasında Renaat Braem, Maeremans ve Maes tasarımı Anvers yakınlarındaki *Kiel Toplu Konutu*, Egau Firması'nın Liège'de, Plain de Bruixhe'teki sitesi, André Jacqmain'in (d.1921) Sart-Tilman'daki *Liège Üniversitesi* (1976-81), Lucien Kroll'un (d.1929) Brüksel'de, Woluwe Saint-Lambert'teki Leuven Katolik Üniversitesi'nin *Tıp Okulu Öğrenci Merkezi* (1970-77), Marc Wolff'un Brüksel'de, Boitsfort'taki toplu konutu, Jacques Wybauw'nun Mol'daki *Nükleer Enerji Araştırma Merkezi* ve AUSSIA grubunun gene Brüksel'de Woluwe Saint-Lambert'teki *Beyaz Yıldız* olarak bilinen tasarımı sayılabilir. Aynı dönemde başkent Brüksel'in "Amerikanvari" binalarla donanmaya ve tümüyle değişerek Londra'yı ya da New York'u andırır bir görünüm almaya başladığı gözlenir. Bu, ülke sınırlarının giderek zayıfladığı, iletişim araçlarının ülkeleri birbirine bağladığı günümüzde, Belçika mimarlığının dünyadaki gelişmelere ve değişmelere kaçınılmaz açıklığının bir belirtisidir. Biraz da bu açıklığın etkisinde biçimlenen günümüz Belçika mimarlığında iki farklı yaklaşım gözlenebilir: Taşıyıcılarla dolgu bölümlerinin görsel olarak da ayrıştığı, genel anlayış olarak II.Dünya Savaşı sonrasında İngiltere'de geliştirilen, değişen gereksinmelere göre iç bölünmesi değiştirilebilir biçimde planlanmış yapılar ve doğal malzemeleriyle göze batmayan, çevreye uyumlu, daha geleneksel denebilecek yapılar. Bu iki belirgin yaklaşımın dışında, dünyadaki "moda"ların örnekleri, az sayıda da olsa, görülmektedir.

1945, 2387, 3455. *Z.Erkman*

Resim:

Karolenj döneminde resim sanatı daha çok KİTAP BEZEME sanatında kendini gösterir. *Godescalc İncilleri* (781-783, Ulusal Küt., Paris) ve Tours'daki St.Martin Manastırı'nda üretilen *Alcuin İncilleri* bu dönemin ünlü örnekleridir (→TOURS OKULU). 14.yy'da Gent, Brugge ve Anderlecht kentlerinde minyatür, duvar resmi ve ahşap altar panoları, resim sanatının başlıca dallarıdır. Dijon Müzesi'nde bulunan, Ieper'li (Ypres) Melchior Broederlam'ın (1381-1409) *apsis* panosu, bu örnekler arasında ULUSLARARASI GOTİK üslubun tipik bir temsilcisidir. Resim sanatı özellikle Flandre ve Tournai bölgelerinde gelişmiştir. Her kentin kendi yerel resim okulu vardır. 15.yy'da ülkede Kuzey duyarlılığını yansıtan bir resim sanatının doğuşu izlenmektedir. Uluslararası Gotik üsluptan kopmuş olan bu yeni anlayış, özgün bir anlatıma sahiptir. Gent, Lahey, Brüksel, Brugge ve Liège, Flaman sanatının geliştiği kentlerdir. FLAMALLİ USTA ve Van Eyck kardeşlerin (J.Van EYCK ve Hubert van Eyck, 1370-1426) öncülüğünde gelişim gösteren resim sanatında DİNSEL KONULAR'ın sürdürüldüğü, ancak gözlem yöntemine dayanan ve ayrıntıya önem veren Kuzey DOĞALCILIK'ının geçerlilik kazandığı görülmektedir. Van der WEYDEN, BOUTS, Van der GOES, Hans Memling (1435-94), CHRISTUS ve BOSCH erken Kuzey Rönesansı'nın başlıca sanatçılarıdır. 16.yy'da resim sanatı İtalyan etkisinin artık özümlenmiş olduğunu açığa vurmaktadır. Sosyoekonomik etmenler, Brüksel, Anvers ve Malines gibi merkezlerin güçlenmesine neden olmuştur. Quentin Massys (1466-1530), Yaşlı P.BRUEGEL, Joachim Patinir (1485-1524) gibi sanatçılar, doğalcılık ve yaşam tutkusunun egemen olduğu resimlerinde, üstün bir beceri, titizlik ve coşkuyla insanı, iç mekânları (→İÇ MEKÂN RESMİ), günlük yaşantıyı (→TÜR RESMİ) ve MANZARA'yı betimlemişlerdir. 17.yy'daysa RUBENS, Flaman Barok resminin en güçlü kişiliğidir. Bu dönemde ANVERS OKULU, Van DYCK, Jacob Jordaens (1593-1678), Paul de Vos (1596-1678), Frans Snyders (1579-1657), Yaşlı J.BRUEGEL, TENIERS (Genç) gibi, çeşitli türlerde uzmanlaşmış ünlü sa-

natçılar yetiştirmiştir. Aynı zamanda OYMABASKI sanatının da geliştiği izlenmektedir. 18.yy'da Anvers Okulu resim sanatındaki öncülüğünü sürdürmüş; özellikle Genç Teniers'in izinden yürüyen Jan Josef Horemans (Yaşlı, 1714-90) ve Jean Pierre van Bredael (1683-1735) gibi ressamların çalışmaları önem kazanmıştır. *S.Germaner*

19.yy'da Belçika'da Yeni-Klasikçilik'in gelişmesi büyük ölçüde 1815'te Fransız ressam J.L.DAVID'in Brüksel'e yerleşmesiyle olmuştur. Portreciliğiyle ünlü François Joseph Navez (1787-1869) David'den etkilendiği kadar INGRES'in de etkilerini taşır. Navez'in biçimci aydın tavrına karşın, Gustave Wappers'in (1803-74) romantizmi yaptığı ulusal konulu resimlerde yansımış, özellikle 1830 devrimcileri tarafından benimsenmiş ve yüceltilmiştir. Dönemin romantik eğimli bir başka sanatçısı da Antoine Joseph Wiertz'tir (1806-65). Wiertz'in fantastik yapıtları sonradan Gerçeküstücü sanatçıların (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) ilgisini çekmiştir. Tür resmi bu dönemde de etkisini, Henri de Brakeleer (1840-88) gibi sanatçılar aracılığıyla sürdürmüştür. Paris'in sanat ortamı, Belçikalı sanatçıların 19.yy'da da ilgisini çekmeye devam etmiş; Alfred Stevens (Émile-Léopold-Victor; 1823-1906) ve Henri Evenepoel (1872-99) gibi sanatçılar Paris'e yerleşmişlerdir. Stevens, Paris yaşamını konu alan resimler yapmış, özenli ve duyarlı paletiyle erken Fransız İzlenimcileri'nin ilgisini çekmiştir. Evenepoel'se MOREAU'yla çalışmış, DEGAS ve TOULOUSE-LAUTREC'ten esinlenen yapıtlar vermiştir. 1883'te Brüksel'de kurulan Yirmiler Grubu, ENSOR gibi öncü sanatçılardan oluşmuş ve ülkede gerek yerli gerek yabancı sanatçıların yapıtlarını sergileyerek yenilikçi bir sanat anlayışı oluşturmaya çalışmıştır. Ensor, 19.yy'da Belçika'nın yetiştirdiği en önemli sanatçı sayılır. DIŞAVURUMCULUK'un muştusunu taşıyan yapıtlarında Gerçeküstücü sanatın da öncülüğü sezilmektedir.

20.yy'ın başında Belçika'da, geç dönem İZLENİMCİLİK, FOVİZM ve PARİS OKULU'nun bir uyarlaması ile Gerçeküstücü sanat ve Dışavurumculuk gibi üç eğilim gelişmiştir. Bu dönemde, soyutlamaya yönelik çalışmalar Joseph Lacasse (1894-1975), Karel Maes (1900-?) ve VANTONGERLOO gibi sanatçıların dışında yaygınlaşmamıştır. Evenepoel ve WOUTERS Paris Okulu etkili; Edgard Tytgat (1879-1957) NAİF sanat etkili; Léon Spilliaert de (1881-1946) Simgeci (→SİMGECİLİK) ve Art Nouveau etkili önemli örnekler vermişlerdir. Belçika'da Gerçeküstücü sanat, P.DELVAUX ve MAGRITTE tarafından temsil edilmiş ve bu sanatçılar uluslararası etkinlik kazanmışlardır. Dışavurumculuk'sa, 1939'a değin ülkede egemen olan bir anlatım biçimi olmuştur. Alman Dışavurumcuları'yla karşılaştırıldığında daha sakin ve daha az nevrotik, TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK'le daha yakından bağdaşan bir akım olmuştur. Fritz van den Berghe (1883-1939), Gustave de Smet (1877-1943) ve Jan Brusselmans (1884-1953) gibi sanatçıların etkin olduğu bu akım, bir yandan ikinci LAETHEM ST.MARTIN OKULU'nun simgeci yaklaşımını, öte yandan da PERMEKE'nin anıtsallığının izlerini taşımaktadır. II.Dünya Savaşı'ndan sonra Belçika'daki en önemli sanat olayı 1945'te kurulan GENÇ BELÇİKA RESMİ Grubu olmuştur. Anne Bonnet (1908-60), Antoine Mortier (1908-?), Gaston Bertrand (1910-?), Louis van Lint (1909-?), Marc Mendelson (d.1915) ve KOBRA Grubu kurucularından ALECHINSKY gibi farklı eğilimli sanatçıların biraraya gelmesiyle oluşan dernek, ortak bir üslup oluşturmamış, ancak Paris Okulu'nun ANLATIMCI-SOYUTLAMA'sına eğilim göstererek, Dışavurumcu bir tavrı sürdürmüştür. 1952'de Jo Delahaut (d.1911) öncülüğünde kurulan ve Georges Collignon (d.1923), Jan Burssens (d.1925), Jean Milo (1906-?) ve Pol Bury'den (d.1922) oluşan SOYUT SANAT GRUBU, Yapımcı ilkelerden (→YAPIMCILIK) hareket ederek geometrik soyutlamayı benimsemiştir. Bu dönemde Jaf Verheyen (d.1932) RENK ALANI RESMİ, Walter Leblanc'sa (d.1932) yapımcı ve deneysel sanat örnekleri vermişlerdir. 1960'larda POP SANAT, Belçika'da Roger Raveel (d.1921) gibi sanatçıların üzerinde etkilerini göstermiş, II.Dünya Savaşı bitiminde bir ara etkinliğini yitiren Gerçeküstücü sanat Jan Cox (d.1919) ve Octave Landuyt (d.1922) tarafından yeniden canlandırılmıştır. *Z.Rona*

Heykel:

Roma döneminde heykel sanatında serbest heykelin sayıca az olmasına karşılık, kabartma örneklerine daha sık rastlanmaktadır. Tunç HEYKELCİK'ler çoğu kez ithal edilmiş ya da bu örneklere göre kopyaları yapılmıştır. Bavai (3.yy) ünlü bir TUNÇ işçiliği merkezidir. *Givry Merkürü* (tunç), *Courtrai Venüsü* (mermer), *Engis Jüpiteri* bu dönem örnekleri arasındadır. Anıtsal heykelin başlıca örneklerine, 12.yy'ın ortalarında Meuse yöresinde rastlanmaktadır. Bunlar *Tongres, Léau* ve *Tancrémont İsaları* gibi ahşaptan Hz.İsa ve aziz heykelleridir. Ahşabın yanı sıra, dövme bakır, MİNE ve FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ'nin 10. ve 11.yy'da gelişim gösterdiği izlenmektedir. Visé *St.Hadelin Rölikeri* ünlü bir fildişi işçiliği örneğidir. 13.yy'dan 15.yy'a değin geçen süre içinde heykel dalında Fransız Gotiği etkili olmuştur. 14.yy'da Meuse bölgesinden Huylu Jean Pépin, Liègeli Hennequin (ö.1382) gibi pek çok sanatçının Paris'te çalıştığı bilinmektedir. *Tournai Katedrali*'nin girişinde yer alan Gotik heykel ve kabartmalar, 14.yy'ın en ünlü örneklerini oluşturmaktadır. 14.yy'dan sonra mezar heykeli türünde başarılı yapıtlar ortaya konmuştur. 15.yy'ın ikinci yarısında, heykel dalında mezar taşı yontuculuğunun geliştiği, bunun yanı sıra ahşap yontunun yaygın biçimde uygulandığı ve ihraç edildiği anlaşılmaktadır. Brüksel'de bu alanda çalışan çok sayıda atölye vardır. Borremanlar'ın atölyesi bunlar arasında en ünlü olanıdır. Brüksel'in yanı sıra Malines ve Leuven başlıca merkezlerdir. Buralardaki atölyelerde ahşap heykel ve kilise eşyası (→LİTURJİ) üretilmiştir. Tournai ve başka Meuse bölgesi kentlerinde, bakır kaplama ve pirinç işçiliği 13.yy'a uzanan bir geçmişe sahiptir. Bunlar arasında 14.yy'da ün kazanan Dinant'ta üretilen parçalara *dinanderie* adı verilmektedir. 16.yy'da İtalyan ve Fransız etkileri izlenir. J.Mone, Lancelot Blondeel (1496-1561), Jacques Dubroeucq (1500/10-84), Cornelis Floris de Vriendt (1514-75), Belçika'da çalışmış yabancı sanatçılardır.

17.yy'da resim alanında etkin olan Anvers, heykel alanında aynı varlığı gösterememiştir. Ancak Rubens'in etkisi altında kalan öğrencilerinden Luc Faydherbe (1617-97) Malines'de bir Barok heykel okulu oluşturmuştur. 18.yy'da Anvers'te Hendrik Frans Verbruggen (1655-1724) ve Walther Pompe (1703-77) gibi sanatçılar Fransız Yeni-Klasikçiliği'nin etkisi altında çalışmışlardır. Bu dönemin en ünlü heykelcisi L.DELVAUX'dur. Delvaux yapıtlarında Rubens'in sanat anlayışıyla Rokoko'yu bağdaştırmaya çalışmıştır. Öğrencilerinden ve Yeni-Klasikçilik'in önemli uygulayıcılarından Gilles Lambert Godecharle (1750-1835) Paris, Londra, Berlin ve Roma'da çalışmıştır. 19.yy'da Yeni-Klasikçilik'in Paul de Vigne (1843-1901) gibi sanatçılar tarafından sürdürüldüğü izlenir. Constantin Meunier (1831-1904) bu dönemde köylü ve işçileri gerçekçi (→GERÇEKÇİLİK) bir biçimde işlediği heykelleriy-

le farklı bir yaklaşım sergilemiştir. 20.yy'daysa Pol Bury, Paul van Hoeydonck (d.1925) ve Victor Gentils (d.1919) önemli adlardır. Roel d'Haese (d.1921) çelik, Franz Lamberechts (1909-?) poliyester, Pierre Caille de (d.1912) seramik üzerine çalışmışlardır.

El Sanatları:
Belçika'da Roma dönemine ait SERAMİK eşyaya sık rastlanmaktadır. Ele geçen CAM eşyaysa İtalya'dan getirilmiştir. ÇİNİ ve PORSELEN yapımı Brüksel, Andenne, Namur (siyah üstüne altın yaldızlı) ve Liège'de (beyaz üstüne mavi ya da çok renkli bezemeli) gelişmiştir. Kuyumculuk Karolenj döneminde özellikle RÖLİKER'lerin yapımında ileri gitmiş, daha sonralarıysa Huylu Reiner ve Godefroid Usta, Verdunlu Nicolas Usta, Oigniesli Rahip Hugo (yks.1230-?) bu alanda ün yapmışlardır. Halıcılık, 14.yy'da Hainaut, Brabant ve Flandre'da gelişmiş, Arras önemli bir merkez olmuştur. Pek çok HALI atölyesi 18.yy'ın sonuna değin etkinliğini sürdürmüştür. Brüksel'deki son atölye 1794'te kapanmıştır. Belçika'da 1720 dolayında Fransa'daki Alençon dantelinin taklidi iğne danteller, 1860'larda da Brugge, Jeper ve Courtrai'de mekik dantel üretimi başlamış ve ülke DANTEL alanında bir merkez olmuştur.
0343, 0607, 0616, 0712, 0942, 2629. *S.Germaner*

BELDE (Ar.) = **KENT**

BELDİBİ
Antalya'nın 48-50km kadar batısında, Kemer ilçesinde, kıyıdan 100m içerde ve deniz yüzeyinden 25m yüksekte yer alan bir kaya sığınağıdır. Ancak çok küçük insan topluluklarının barınabileceği iki ufak bölümden oluşur. Kazı ve araştırmalar AÜ DTCF adına Enver Bostancı tarafından yapılmıştır. 1956'da bulunduktan sonra ilk kez 1959'da kazılmış, 1960, 1966, 1967'de de kazılar sürdürülmüştür. Üst Paleolitik'ten Neolitik başına değin (→PREHİSTORYA) sürekli yerleşildiğini gösteren maddi kültür belgeleri birbirini izleyen tabakalar halinde saptanmıştır. En alttaki üç tabaka (F, E, D) Bostancı'ya göre Üst Paleolitik Çağı'nın avcı ve besin toplayıcı insan topluluklarına aittir. Yontma taştan dilgi aletlerin egemen olduğu izlenmektedir. Av hayvanlarının parçalanması, derilerinin yüzülmesi gibi işlevleri olduğu sanılan dilgi bıçaklar, çeşitli kazıyıcılar, bir sapa takılarak kullanıldığı düşünülen çeşitli uçlar buluntular arasındadır. D tabakasının üst kesimlerinde minik taş aletlerin (MİKROLİT'lerin) görülmesi dikkat çeker. Bostancı, bu çağ buluntularıyla ele geçen bazı insan kemiklerinin *Homo sapiens*'e ait olduğu görüşündedir. E tabakasında bulunan, bir yüzüne insan profili işlenmiş küçük bir çakılla kaya sığınağının duvarına kazınarak yapılmış bir geyik betimi, Üst Paleolitik Çağ'a ait sanat ürünleri olarak kabul edilir. Minik taş aletlerin egemen olduğu iki evreli C tabakası buluntularıysa Mezolitik Çağ'ın yoğun toplayıcı ve avcı topluluklarına aittir. Bu evrede değişmekte olan doğal çevre koşullarına ve av hayvanları türlerine uygun yeni bir alet yapım tekniği geliştirildiği izlenir. Genellikle geometrik biçimli, yontma minik taşların ağaç, kemik ya da boynuzdan bir sap üstüne dizilerek kullanıldığı ve böylece daha etkin bir bileşik-alet ve silah tipinin oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Kemikten bız ve uçlar bulunmuştur. ÇAKMAKTAŞI'ndan ve kemikten oltalarla deniz kabukları, besin kaynakları arasında deniz ürünlerinin de bulunduğunu gösterir. Çakıldan üstü kazıma çizgilerle bezeli balığa benzer bir nesneyle Fransa'nın Azil kültüründe görülenleri andıran demir oksit ya da mangan oksitle boyalı çakıllar, Beldibi sakinlerinin belirli bir sanat görüşüne sahip olduklarını gösteren belgeler olarak yorumlanır. Bostancı, kaya sığınağının duvarlarında ve yakın çevresindeki kaya yüzlerinde görülen, kırmızı boyayla çizilmiş şematik insan ve dağ keçisi gibi hayvan resimleriyle haçlar ve geometrik biçimlerin Mezolitik Çağ'a özgü kaya resimleri olduğu inancındandır. C tabakasının ikinci evresi Bostancı tarafından G.Ö. 12.000-10.000 arasına tarihlenmektedir.

İki evreli olan B tabakası G.Ö. 10.000-9.000 arasına tarihlenir. Bu dönem Pleistosen'den günümüz iklim koşullarını andıran Holosen'e geçiş süresine rastlamaktadır. B tabakasının en büyük özelliği minik taş aletlerle birlikte ilk kez ÇANAK-ÇÖMLEK parçalarının ortaya çıkmasıdır. Bunlar Neolitik Çağ'ın koyu yüzlü, perdahlı el yapımı çanak-çömleklerini andırır, ancak daha kabadır. Minik aletler içinde saplı ok uçlarıyla bir orak bıçağı dilgisi dikkati çeker. Son evresindeyse yeniden daha büyük boyda YONTMA TAŞ ALET'lerin yapıldığı izlenir. Bu dönemde Beldibi'nde yaşayanların yoğun avcılık ve toplayıcılığa dayalı tüketici yaşam biçimlerini sürdürdükleri, büyük bir olasılıkla yerleşik üretici topluluklardan çanak-çömlek yapımını öğrendikleri düşünülür. Yabani bitkilerin hasadına başlanmış olabileceği de ileri sürülür. Ancak bıraktıkları belgeler, ilk üretimcilik aşamasına geldiklerini gösterecek yeterlilikte değildir. Bu dönemde Beldibi terk edilmiş olmalıdır. En üstteki A tabakasındaysa Klasik dönemlere ait çeşitli çanak-çömlek parçaları bulunmuştur.
0129, 0545, 0546, 0547, 0548, 0549. ***D.Günay***

BELEVİ
İzmir-Kuşadası Karayolu üzerinde, Selçuk kasabasına 12km kala Belevi köyü sapağından Tire yolu doğru 3.km'de (eski EPHESOS-SARDES yolu üzerinde) iki büyük mezar anıtı vardır. Bunlardan HEROON türü olanı *Belevi Mezar Anıtı*, ötekiyse *Belevi Tümülüsü* olarak anılmaktadır.

Belevi Mezar Anıtı, HALİKARNASSOS'ta (b.Bodrum) DÜNYANIN YEDİ HARİKASI'ndan biri olan ANITMEZAR'ın etkisinde yapılmış görkemli bir yapıdır (→MAUSOLEUM). Anıttan arta kalan mimari parçalar, Halikarnassos'taki *Mausoleum*'un tersine, yapıyı temelinden çatısına kadar yeniden ayağa kaldıracak kadar çoktur. Anıtın kazısı, 1933-35 arasında Ephesos'ta çalışan Avusturyalı arkeologlar tarafından yapılmıştır. Anıta ait mimari parçaların büyük çoğunluğu çevreye dağılmış olarak durmakta, bir bölümüyse plastik yapıtlarla birlikte Efes Müzesi, Efes Kazıevi deposu ve İzmir Arkeoloji Müzesi'nde korunup sergilenmektedir. Anıt yüksek bir kaide üstünde, çevresi sütunlarla çevrili bir CELLA'dan oluşmaktadır. Gerek zamandan, gerek işçilikten ekonomi sağlamak için kaide olarak anakaya kullanılmıştır. Kenarları 30m olan kare planlı kaya blokunun yüksekliği 11.5m'dir. Gerekli yerleri yontulan kayanın yüzü mermerle kaplanmış, üstüne her yanında sekiz sütun bulunan gene kare planlı bir oda yapılmıştır. Odayla sütunlar arasındaki galerinin tavanı mitolojik konuların işlendiği kabartma KASET'lerle (İzmir Arkeoloji Müz.) kaplıdır. Boynuzlu ve kanatlı aslan (aslan-GRİFON karışımı yaratık) heykelleri ve taştan büyük vazolar, anıtın çatı kenarındaki parapeti süslemiş olmalıdır. Bir at heykeline ait parçalarsa belki de çatı üstündeki bir heykel grubundan kalmadır. LAHİT, sütunlu CELLA'da değil, kaide olarak kullanılan anakaya içine oyulmuş (ya da doğal bir yarık) bir odada bulunmuştur. Bu odanın önü iki sıra mermer blokla kapatılarak saklanmış durumdadır. Odada lahitten başka, normal ölçüden büyük genç bir erkek heykeli de bulunmuştur. Sedir biçiminde-

ki mermer lahtin kapağına şilte biçimi verilmiş ve üstüne yarı uzanmış bir insan figürü yontulmuştur.

Yapıda PERS özelliklerinin belirgin olmasını, bazı arkeologlar bir modadan çok anıtta gömülü kişiyle ilişkili görmektedirler. MÖ 4.yy'da Persler'in Batı Anadolu satrabı ve generali olan Rodoslu Mentor için yapılmış olabileceğini ileri sürenlerin yanı sıra, Ephesos yakınında karısı tarafından MÖ 246'da zehirlenerek öldürülen Selevkos kralı Antiokhos Theos'a ait olabileceğine inananlar da bulunmaktadır. Mezar anıtının mimarlık ve plastik buluntuları üslup açısından incelendiğinde değişik tarihlemeler ortaya çıkmaktadır. Mimari süslemeler genellikle MÖ 4.yy'a tarihlenirken, plastik buluntular için MÖ 2.yy'ın ikinci yarısına tarihleme eğilimi ağır basar. Yapıda MÖ 4.yy ile Geç Helenistik (→YUNAN) özelliklerin birlikte bulunması eklektisizmle açıklanmak istenmişse de, yapının aynı amaçla yeniden kullanıldığı, bu ikinci kullanım döneminde bazı eklemeler yapıldığı anlaşılmaktadır.

0657, 1908, 1909, 1910. ***S.Buluç***

BELGELEME

İng., Fr.*documentation;* Alm.*Dokumentation.*

Geçmiş kültürlerin ürünlerini inceleyen bilimler (ARKEOLOJİ, sanat tarihi vb) üzerine eğildikleri konuları doğru yorumlayabilmek için inceledikleri nesneleri eksiksiz tanımak isterler. Yapıtın kimliğinin araştırılması genelde bütün fiziksel özelliklerinin saptanmasıyla başlar. Belgeleme, yapıtın görüntüsünün ve çevresel ilişkilerinin fotografik, çizgisel ve yazılı olarak saptanmasıdır. Bu işlem sonunda eski yorumların denetimi, eleştirisi ve yeni yorumlar için veri sağlanmış olur. Aynı zamanda bozulma, yok olma, değişme tehdidi altındaki yapıtın ya da çevrenin o andaki durumu da kaydedilmiş olmaktadır.

Fotoğrafla belgeleme (fotoğraf, film, video) kişinin katkısını çok aza indirgeyen ve yansız olan bir tekniktir. Işık-gölge oyunlarıyla elde edilen artistik izlenimler bir yana fotoğraf, mekanik yanı ağır basan, objektif bir belgeleme yöntemidir. Işık manipülasyonu ve infrarot yardımıyla silik kabartmaların (SİKKE vb) daha okunaklı belgelenmesi için ileri fotoğraf tekniklerinden yararlanılmaktadır. Fotoğrafla anlatılamayan özellikler, plan, kesit, görünüş gibi ölçekli çizimlerle belgelenir. Yapıt üstünden olabildiğince çok ölçü alınması, çizimi gerçeğe yaklaştıracaktır. Çizimin fotoğrafa üstünlüğü oranları doğru verebilmesidir, ancak elle görselleştirilmesi sırasındaki soyutlamalar ürüne öznellik katmaktadır. Ancak deneyimli bir sanat ya da mimarlık tarihçisinin elinde çizimin bu yönü daha iyi bir anlatıma olanak verdiğinden bir üstünlük sayılabilir. Fotografik belgelemenin vurgulayamadığı ayrıntı ya da özellik bilim adamının çiziminde gereğince belirtilebilmektedir. Fotoğraflardan yararlanılarak hazırlanan fotogrametrik RÖLÖVE'ler, gerçek görüntüyü daha iyi anlatabildikleri için klasik yöntemlerle yapılan çizimlerden üstündür. Yeni araçlarla fotogrametrik değerlendirme aşaması da mekanikleşmektedir. Sunuşa hazırlanışta çizen elin deneyimi ve birikimi ürüne gene öznellik katmaktadır (→FOTOGRAMETRİ). Yazılı belgeleme görünenin sözcüklerle anlatımı, tanımlanmasıdır. Fotografik ve çizgisel yöntemleri tamamlayan açıklamalar gene sanat tarihçisi ya da arkeoloğun bilimsel birikimini gerektirmektedir. Fotoğraf ve çizimle açıklanamayan özelliklerin not edilmesi, ayrıca malzeme örnekleri alınarak gerekli analizlerin yaptırılması belgeleme kapsamına girer. ***Z.Ahunbay***

BELGIOJOSO, Ludovico → **BBPR**

BELGİ

Bir şeyin benzerlerinden ayrılmasına yarayan özellik; alâmet, nişan, marka. Eskiden Avrupa ve Türkiye'de her dükkânın taklit edilemeyen bir simgesi (alâmet-i fârika) vardı. Özellikle okuma-yazma bilenlerin az sayıda olduğu dönemde dükkânları ayırt etmeye yarayan belgiler aslan, horoz, kuş, kafes, kule, kayık, gül, beşik vbg şekillerdi.

BELKIS = **ASPENDOS**

BELL, Venessa → **LONDRA GRUBU**

BELLING, Rudolf (1886, Berlin-1972, Münih) Alman heykelci.

KASIM GRUBU'nun *(Novembergruppe)* kurucu üyelerinden olan sanatçı, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki (İDGSA) etkinlikleriyle tanınır.

1911-12'de Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim görmüş, 1918'de Kasım Grubu'nun kuruluşuna katılmış, 1920'ler boyunca KÜBİZM ve GELECEKÇİLİK akımları doğrultusunda çalışmış, özellikle de ARCHIPENKO'nun heykellerindeki boşluk-doluluk değerlerinden etkilenmiştir. Almanya'da Naziler'in yönetime gelmesiyle yapıtları tahrip edilen Belling, 1937'de İstanbul'a gelmiş, aynı yıl İDGSA'nın Heykel Atölyesi başkanlığıyla görevlendirilmiştir. 1954'e değin sürdürdüğü bu görevinin yanı sıra 1949-66 arasında da İTÜ'de modlaj dersleri vermiştir. Belling'in gerçekleştirdiği iki *İsmet İnönü Anıtı*'ndan biri AÜ Ziraat Fakültesi bahçesine dikilmiş, ikincisiyse *(At Üstünde İsmet İnönü)* İstanbul'da Taksim Meydanı'na konmak üzere tasarlanmışsa da, burada Canonica'nın *Cumhuriyet Anıtı*'nın etkisini azaltacağı düşüncesiyle 1982'de İnönü'nün evinin önündeki Maçka Parkı'na yerleştirilmiştir. Belling akademideki eğitimciliği sırasında Kâmil Sonad (d.1914), Şadi ÇALIK, Hüseyin GEZER, İlhan KOMAN, Hakkı ATAMULU, Yavuz GÖREY, Ali Teoman GERMANER, Hüseyin Anka ÖZKAN ve Kuzgun ACAR gibi heykelcilerin yetişmesinde etkin olmuştur. II.Dünya Savaşı'ndan sonra ülkesinde yeniden gündeme gelen sanatçı, çeşitli ödüller almıştır. *Z.Rona*



BELLING, Rudolf, *Yapı 23 (Baş)*, 1923, tunç, yük.41.5 cm.

BELLINI

İtalyan ressam aile.

Jacopo Bellini, iki oğlu Gentile ve Giovanni'yle birlikte RÖNESANS dönemi VENEDİK OKULU'nun önemli temsilcilerindendir.

Jacopo BELLINI (yks.1400-1470/71)

İlk eğitimini Gentile da Fabriano'dan (yks.1370-1427) almış, 1423-24 arasında ustasıyla birlikte Floransa'yı dolaşmıştır. 1436'da Piskopos Guido Memmo'nun çağrısı üzerine Verona'da *İsa'nın Çarmıha Gerilişi* (Verona Belediye Müz.) adlı resmini gerçekleştirmiştir. Sanatçı 1441'de Ferrara'da Genç Lionello d'Este'nin bir portresi için açılan yarışmada PISANELLO'yu geride bırakmıştır. Ama yaptığı portrenin bugün tümüyle ona ait olduğu kabul edilmemektedir. 15.yy'ın ortalarına doğru iki oğlu, Gentile ve Giovanni'yle birlikte bir atölye çalıştırmaya başlayan sanatçının çoğu önemli yapıtları günümüze ulaşmamıştır. Bilinen imzalı yapıtlarından *Meryem Ana ve Çocuk İsa* (1448, Venedik Akademisi), *Aziz Hieronymus* (Castelvecchio Müz., Verona) ve *Meryem'e Müjde*'yse (S.Allessandro, Brescia) üslubuyla ilgili sağlıklı bir değerlendirme yapmaya olanak vermemektedir. Ancak bir genelleme yapılacak olursa, Jacopo'nun figürlerinde Geç GOTİK üsluba bağlılığı nedeniyle bir kuruluk ve katılık olduğu söylenebilir. Çağdaş düşüncelere



BELLINI, Jacopo, *Meryem, Çocuk İsa ve Lionello d'Este*, yks.1440, ahşap üzerine tempera ve yaldız, 60x40 cm.



BELLINI, Gentile, *San Lorenzo Köprüsü'nde Kutsal Haç Mucizesi*, 1496, tuval üzerine yağlıboya, 367x745 cm.



BELLINI, Giovanni, *Süslenen Genç Kadın*, 1515, pano üzerine yağlıboya, 62x79 cm.

açık olan sanatçı, döneminin ilgi alanları arasında yer alan ARKEOLOJİ, PERSPEKTİF ve anatomi konularında da çalışmış, özellikle Roma kalıntılarının eskizlerini yapmıştır. Padovalı bilim adamları, perspektif konusunda yazılmış bir kitabı ona mal etmektedir. Bu çalışmada özellikle insan figürünün işlenişi ve İncil'e özgü konuların ele alınışı çok başarılıdır. Jacopo'nun sanatsal kişiliğinin en olgun anlatımı iki desen defterinde bulunmaktadır. Yaklaşık 230 desenin yer aldığı bu defterlerde perspektif ve açık mekân düzenlemeleri konusunda alışılmamış denemeler de vardır. Bu çalışmalar, iki oğlu ve damadı MANTEGNA tarafından da benimsenmiş olmalıdır.

Gentile BELLINI (yks.1429, Venedik-1507, Venedik)

Jacopo'nun büyük oğlu olan Gentile, babasının ölümüne değin aile atölyesinde çalışmıştır. Daha sonra ünlenmiş, III.Frederick tarafından onurlandırılmış ve özellikle PORTRE sanatçısı olarak adını duyurmuştur. Sanatçı 1479-81 arasında II.Mehmed'in çağrılısı olarak İstanbul'a gelmiş, padişahın devrimci sanat anlayışı doğrultusunda portreler yapmıştır. *II.Mehmed Portresi* (Ulusal Gal., Londra) özellikle OSMANLI sanatı açısından belgesel bir önem taşır. Padişahın doğalcı bir anlatımla resmedilmesi Türk resim geleneğine farklı bir yaklaşım getirmiş, kısa bir süre bu tür yapıtların üretilmesine neden olmuştur. 1472'de başladığı ve İstanbul'dan ayrıldıktan sonra da üzerinde çalıştığı Venedik *Dükler Sarayı*'ndaki büyük boyutlu tarihsel resimlerin tümü 1577'deki bir yangında yok olmuştur. Sanatçı Scuola di San Giovanni için çeşitli dinsel törenleri ve etkinlikleri betimlediği bir dizi resim yapmıştır. *Kutsal Haç'ın Mucizesi* (1500, Venedik Ak.) en tanınmış yapıtıdır. Venedik Okulu'na özgü bir renk duyarlığı ve güçlü bir desen anlayışı yapıtın tümünde kendini hissettirir. Bu tür yapıtları, her biri değişik anlatımlar sunan portreler ve kent görüntüleriyle doludur. Sanatçı 1504'te *Aziz Marcos'un Şehit Edilişi* (Scuola di San Marco, Venedik), 1505'te de *Aziz Markos'un İskenderiye'deki Vaazı* (Brera Gal., Milano) adlı resimlerine başlamış, ama yapıtlar ölümü nedeniyle yarım kalmıştır. Venedik kentinin panoramik görüntüleri, temel renklerin kesin sınır çizgileriyle verilişi ve portre alanındaki tutumuyla sanatçı, geç dönem Venedik Okulu'na temel hazırlamıştır.

Giovanni BELLINI (yks.1430-1516)

Gençlik dönemine ilişkin çok az şey bilinmektedir. Babası Jacopo'nun ölümüne değin aile atölyesinde çalışmış, 1471'de kardeşi Gentile'yle birlikte bir atölye açmıştır. Resim üslubunun oluşmasında babasından çok, enistesi Mantegna'nın etkisi önemlidir. Mantegna'yla karşılaştırıldığında, yapıtlarındaki kişisel özellikler en çok manzaralarda kendini belli eder. Mantegna'nın keskin ve büyük oranda iki boyutlu görünümlerinin yanında, Giovanni'nin incelikli bir ışık ve renk anlatımına dayanan yapıtlarının çoğunun bir yangında yok olması, bugün sanatçının tek yanlı bir biçimde ele alınmasına yol açmıştır. Resimlerini kronolojik açıdan incelemek çok güçtür. Ayrıca, bunlarda görülen "OP.IOH.BELL", sanatçının kendi imzası olmaktan çok, geniş bir öğrenci ve yardımcı topluluğunun çalıştığı atölyenin bir göstergesidir. Giovanni, kendi dönemindeki tüm sanatçıları olduğu kadar, kendinden sonra gelen sanatçıları da uzun süre etkilemiştir. İtalya gezisi sırasında Giovanni'den çok etkilenen DÜRER onu "İtalya'nın en büyük ressamı" olarak nitelendirmiştir. Sanatçı büyük boy altar resimlerinin yanı sıra *Biçim Değiştirme* (Correr Müz., Venedik) gibi küçük boyutta adak resimleri de yapmış, Venedik'teki Madonna ressamlarının en büyüklerinden olmuştur.

Floransalı çağdaşlarının tersine Bellini'nin sanatı belli olayları tanımlamaz. Çeşitli ruh durumlarının resimlendiği düşünsel bir sanat söz konusudur. Bu anlayış özellikle *Aziz Vincenzo Ferreri* (yks.1465) gibi büyük boyutlu altar resimlerinde giderek daha tutarlı bir biçimde yansımıştır. DONATELLO ve Jacopo Bellini etkileri taşıyan PIETÀ'larında, kilise için yaptığı çalışmalarından daha kişisel bir tutum sezilir. Bugün Milano Brera Resim Galerisi'nde bulunan *Pietà* (yks.1470) adlı yapıtında soğuk renklerle boyalı figürler, aynı zamanda acılı bir anlatım sunar. *Bahçede Acı Çekme* (1464, Ulusal Gal., Londra) adlı yapıtı, Mantegna'nın bu türdeki bir çalışmasına öykünülerek gerçekleştirilmiştir. Resimdeki MANZARA anlayışı, Venedik manzara ressamlığının öncü örneklerindendir. Sanatçı şiirsel bir duygu anlatımını, doğa gözlemleriyle birlikte vermiş, ama doğaya özgü ayrıntılar hiçbir zaman figürlere baskın olmamıştır. Bellini doğayı tüm mevsimlerde, değişik saatlerde gözlemlemiş, hepsini tuvale yansıtmayı amaçlamıştır. *Aziz Francesco'nun Vecdi* (yks.1480, Frick Kol., New York) adlı resminde parlak bir günışığını, *Çayırlıkların Meryemi* (1510) adlı yapıtında da sonbahar sabahının soğuk ortamını vermiştir. 1474'ten sonra küçük boyda portreler de yapmaya başlayan Giovanni, bu yapıtlarında Flaman renk ve desen anlayışını (→BELÇİKA) kullanmıştır. *Joerg Fugger* (1474) ve *Hümanist* adlı çalışmalar bu dönemin yapıtları arasında yer alır. *Meryem Ana Azizlerle Birlikte* (1488, S.Maria dei Frari Kil., Venedik) adlı resim, Giovanni'de Mantegna etkilerinin yanı sıra, 1475'te Venedik'e gelmiş olan ANTONELLO DA MESSINA etkisinin de bulunduğunu göstermesi açısından önemlidir. Ayrıca ışık ve rengin temel anlatım araçları olarak belirdiği Venedik'e özgü anlayışın ilk önemli örneğidir. 1479'da Gentile'nin İstanbul'a gitmesi üzerine, Giovanni Bellini *Dükler Sarayı*'nda çalışmaya başlamış ve kısa sürede başressam olmuş; TIZIANO'nun yerini alma çabalarına karşın ölümüne değin bu görevde kalmıştır. 1480'lerdeki resmî çalışmalarında figürleri, klasik duruşlar içinde ve soylu dünyalarını gösteren ince, yumuşak giysiler içinde resimlemeye başlamıştır. Sanatçının 1490'larda yaptığı büyük boyutlu çalışmaların çoğu 1577 yangınında yok olmuş, çok azı günümüze gelmiştir. Portrelerinden *Dük Loredano* (1501, Ulusal Gal., Londra) özellikle giysilerdeki incelikli desen ve renk çalışmasıyla seçkinleşir. Sanatçı erken dönemlerinde de Hıristiyan ve klasik ALEGORİ'leri resimlemiştir, ancak bu tür çalışmalarının en önemlisi 1514'te Ferrara dükü için yapmış olduğu *Tanrıların Bayramı*'dır (1514, Ulusal Sanat Gal., Washington D.C.). *Süslenen Genç Kadın* (1515, Sanat Tarihi Müz., Viyana) adlı yapıtındaysa yarı mitolojik bir konuyu portre anlayışı içinde vermiş, düzenlemeye geç dönem MADONNA resimlerinde kullandığı ev içi ayrıntılarını yerleştirmiştir. Bu son yapıtları, sanatçının yeni bir çağın anlayışıyla çalıştığını göstermektedir. Teknik açıdan Antonello'ya, üslup açısından da Mantegna'ya bağlı olan sanatçı, renk ve ışık gibi iki güçlü anlatım aracına dayanarak kişisel bir üslup yaratmış, giderek bu üslup resim sanatında Venedik Okulu gibi büyük bir akımın doğmasına yol açmıştır.

2621, 2898. *U.Tükel*

BELLÒ, Philippe (1831, Venedik-1911, İstanbul)

İtalyan ressam ve mimar.

İstanbul'da eğitimci, ressam ve mimar olarak çalışmıştır.

Mimarlık ve resim alanında kendi kendini eğitmiş, tiyatro dekorundan pastel çalışmalara kadar çeşitli ürünler vermiştir. Genç yaşta seyahat etmeye başlayan sanatçı, yedi yıl Rusya'da, dört yıl Mısır'da yaşamış, Fransa, Almanya ve Avusturya'dan geçerek Sultan Abdülmecid dönemindeki (1839-61) Kırım Savaşı (1853-56) sırasında Türkiye'ye gelmiştir. İlk resim çalışmalarını İstanbul'daki Naum Tiyatrosu'nun yöneticisi Merlo ile yapmıştır. 1886'da Venedik'e giden Bellò, daha sonra II.Abdülhamid döneminde (1876-1909) 1893'te İstanbul'a dönerek Yeşilköy'e yerleşmiş ve 1909'a dek Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (s.GSA) VALLAURY'nin yanında mimarlık eğitimine katkıda bulunmuştur. Aslında suluboya ressamı olan sanatçı, 1901'de açılan I.İstanbul Salonu'na katılmış, kazandığı büyük başarı 1903 Salonu'nda daha da artmıştır. İstanbul'a özgü yerel özellikleri ve tipleri betimlediği resimlerin yanı sıra "İnsanın Üç Çağı"nı yansıttığı alegorik bir triptik de yapmış olan Bellò, sahne dekoru ressamlığını da bırakmamış, Rusya'da Odesa Tiyatrosu, İstanbul'da Naum Tiyatrosu ve Milano'da La Scala için dekorlar hazırlamıştır.
0805, 1862, 3337. *Z.İnankur*

BELLOWS, George Wesley (1882, Columbus, Ohio-1925, New York)
ABD'li ressam ve taş baskı ustası.
Özellikle spor karşılaşmalarını konu alan yapıtlarıyla tanınır.

Ohio Eyalet Üniversitesi'nde eğitim gören Bellows daha sonra New York'a giderek HENRI'nin öğrencisi olmuş ve ASHCAN OKULU'na katılmıştır. 1908'de Ulusal Tasarım Akademisi'nin ödülünü almış, ertesi yıl "sınırlı üye" seçilerek, o dönemde bu unvanı alan en genç sanatçı olmuştur. 1910-11'de Sanat Öğrencileri Birliği'nde, 1912-18 arasında da Ferrer Okulu'nda Henri'yle birlikte dersler veren Bellows, 1913'te Ulusal Tasarım Akademisi'nin tam üyesi seçilmiştir. Bellows'un üniversite yıllarında başarılı bir atlet olması sanat yaşamını etkilemiş, özellikle spor yarışmalarını ve etkinliklerini konu alan resimler yapmıştır. Hareket anını betimlediği bu resimlerinde ancak yüksek hızda bir fotoğraf makinesinin betimleyebileceği hareketleri ustaca yakalamıştır. *Sharkey'de Boks* (1907, Cleveland Sanat Müz.) ve *Kulübün Üyeleri* (1909, Ulusal Sanat Gal., Washington D.C.) gibi boks karşılaşmalarını konu alan bir dizi İzlenimci (→İZLENİMCİLİK) resim Bellows'un ünlenmesini sağlamış, hatta şiddeti bu denli canlı ve açık bir biçimde ele almasıyla olay yaratmıştır. ARMORY SHOW'dan sonra İzlenimci anlatımdan uzaklaşarak biçimsel dengeye daha ağırlık verdiği görülür. Portreleriyle de ünlü olan Bellows 1916'dan ölümüne değin 200 kadar TAŞ BASKI yapmıştır. *Z.Rona*

BELLUSCHI, Pietro (1899, Ancona-1994, Portland)
İtalyan kökenli ABD'li mimar.
Yapıtlarıyla ABD'nin kuzeybatısında bölgesel bir üslup oluşturmuş, konutlarda ahşap, yüksek büro binalarındaysa alüminyum kullanımıyla tanınmıştır. Tasarımda ve malzeme kullanımında yalınlık, bütün yapıtlarında amaç edindiği bir ilkedir.

1917-20 arasında subay olarak İtalyan ordusunda görev aldıktan sonra 1922'de Roma Üniversitesi İnşaat Mühendisliği Bölümü'nü bitiren Belluschi, burs alarak mühendislik eğitimini ABD'deki Cornell Üniversitesi'nde sürdürmüştür. 1925'te Oregon, Portland'a giderek kuzeybatının tanınmış mimarlarından Albert Ernest Doyle'ın (1877-1928) bürosunda çalışmış, kısa sürede büronun önde gelen tasarımcılarından biri olduğu gibi, 1933'te de ortakları arasına girmiştir. Oregon'da ticaret, konut ve din yapılarıyla tanınan Belluschi'nin ilk önemli yapıtı *Portland Sanat Müzesi*'dir (1931-32, 1937-38). 1936-37'de gene Portland'da gerçekleştirdiği *Finley Mezarlığı*'yla birlikte bu müze yapısı mimara ulusal bir ün kazandırmıştır. Çok sayıda alışveriş merkezi ve büro binası tasarlayan ve 1940-41'de gerçekleştirdiği *Oregon Birleşik Devletler Ulusal Bankası Salem Şubesi Eki*'yle ULUSLARARASI ÜSLUP çizgisine yaklaşan Belluschi, *Bagley Downs ve McLoughlin Heights Alışveriş Merkezleri* (1942) gibi teknolojinin olanaklarını araştıran projeler gerçekleştirmiştir. Bu tasarımları, en önemli yapısı sayılan *Equitable Binası*'na (1945-48) temel oluşturmuştur. Tasarım yönüyle olduğu kadar yapım tekniği açısından da ilgi çekici bir yapı olan *Equitable*, 1950'lerde ABD'de yaygınlaşan ızgara strüktürlerin de öncüsü olmuştur. Belluschi'nin konutları ve dinsel yapıları yerel mimarlıktan esinlenen biçimleri ve ahşap kullanımıyla öbür yapılarından ayrılmaktadır. 1930'ların sonlarında kendisi gibi Doyle'ın bürosunda çalışan John Yeon'la (1910-?) birlikte yöredeki baraka ve kulübelerden esinlenerek bölgesel bir üslup oluşturmuş, *Sutor Evi* (1937-38, Portland), *St.Thomas More* (1939-41, Portland) ve *First Presbyterian Kiliseleri*'ni (1949-51, Cottage Grove, Ore.) bu doğrultuda gerçekleştirmiştir. 1951'de MIT'de mimarlık ve planlama bölümü dekanı olan Belluschi akademik çalışmalarının yanı sıra mimarlık çalışmalarını da sürdürmüştür. Bu yeni görevi için Oregon'dan ayrılırken bürosunu SOM'a satmıştır. Ekip çalışmasına inanan Belluschi, bir büyük büro oluşturmak yerine başka bürolarla işbirliği yapmayı yeğlediğinden çok sayıda ve yerde yapı inşa etmiştir. McSweeney, Ryan ve Lee Ortaklığı ve NERVI'yle San Francisco'da *St.Mary Katedrali*'ni (1963-73); Wolff, Zimmer, Gunsul ve Frasca'yla Oregon, Roseburg'da *St.Joseph Kilisesi*'ni (1964-68); TAC'la birlikte Cambridge'de *MIT Lisans Öğrencileri Yatakhanesi*'ni (1966-70); SOM'la birlikte San Francisco'da *Konser Salonu*'nu (1975-80) ve gene bir ortakla Oregon, Silverton'da *Emmanuel Lutheran Kilisesi*'ni (1976-80) gerçekleştirmiştir. 1965'te MIT'deki görevinden ayrılan Belluschi 50 yıllık meslek yaşamında 1000'den fazla yapı tasarlamış, mimarlık mesleğine katkılarından dolayı 1972'de Amerikan Mimarlık Enstitüsü'nün (→AIA) Altın Madalya'sıyla ödüllendirilmiştir.
1681, 3240. *M.Aydın*

BELSEM (Ar.) = **PELESENK**

BELTRAMI, Luca → **ONARIM VE KORUMA**

BELVEDERE (İt.*bello:* güzel, *vedere:* görmek'ten)
Genellikle bir bahçe ya da park içinde, bazan bir yapının tepesinde yer alan güzel manzaralı pavyon ya da teras. Üstü kapalı ve olabildiğince geniş açıdan manzara seyredilebilsin diye her yanı pencereli ya da çepeçevre açıktır. LOGGIA gibi biçimlendirilmiş de olabilir. HILDEBRANDT'ın Viyana'da Prens Eugène için BAROK üslupta gerçekleştirdiği ikili *Belvedere Sarayı* (*Aşağı Belvedere*, 1713-16; *Yukarı Belvedere*, 1721-25) gibi, manzaraya yönlendirilmiş bütün bir yapı da *belvedere* olarak anılır. Bu yapı türünün en ünlü örneği, Papa VIII.Innocentius (pd.1484-92) için yazlık saray olarak yapılan ve Papa II.Julius döneminde (1503-13) BRAMANTE tarafından iki galeri kanadıyla Vatikan Sarayı'na bağlanan *belvedere*'dir. Antik Çağ heykel sanatının kimi başyapıtları bu yapının avlusunda sergilenmektedir. GAZEBO ve CİHANNÜMA da benzer mekânlar için kullanılan sözcüklerdir.



BELLOWS, George Wesley, *42 Çocuk*, 1907, tuval üzerine yağlıboya, 107.6x153 cm.

BEMA (Gr.)
Eski Yunanca'da "basamak, konuşmacı için yükseltilmiş platform" anlamına gelir.
1. Antik YUNAN'da hatiplerin konuşurken kullandıkları alçak platform.
2. ERKEN HIRİSTİYAN ve BİZANS kilisesinde APSİS'in önünde, din adamlarının bulunduğu kutsal bölüm. Orta NEF düzeyinden yüksekte yer alan ve basamaklarla ulaşılan bema, KİLİSE'nin NAOS'undan İKONOSTASİS denen bölücü mimari öğeyle ayrılmıştır; ALTAR da burada yer alır.
Çizim → KİLİSE

BEND (Far.) = **BENT**

BENDERGÂH (Far.*bender:* iskele'den)
Ticaret limanı ya da liman kenti.

BENEDETTO DA MAIANO → **MAIANO, Giuliano da**

BENEVOLO, Leonardo (1923, Orta, Novarra yak.)
İtalyan mimarlık tarihçisi ve mimar.
Çalışmalarında mimarlığın işlevsel ve biçimsel sorunlarını toplumsal ve siyasal olgularla birlikte değerlendirmiştir.

1946'da Roma Üniversitesi'nde mimarlık eğitimini tamamlamış, önce Roma, Floransa, Venedik, Palermo ve Columbia (New York) üniversitelerinde, daha sonra gene Roma'da mimarlık tarihi dersleri vermiştir. Benevolo, öğretim üyeliğinin yanı sıra Carlo Melograni ve T.Guira Longo'yla birlikte *Bologna Fuarı Yeni Merkezi*'ni ve çok sayıda eğitim binasını gerçekleştirmiş; kent düzenlemeleriyle ilgili komisyonlarda görev almıştır. Öğretim üyeliğinden ayrıldıktan sonra bir süre Brescia'da mimarlık yapmış, 1960'tan sonraysa kendini tümüyle mimarlık tarihine vermiştir. Çalışmalarında çoğunlukla MODERN MİMARLIK ve KENT PLANLAMA tarihiyle ilgilenmiş, konuları hümanist bir anlayış içinde değerlendirmiştir. Benevolo'ya göre, Modern Mimarlık, mimarlık ve toplum arasındaki ilişkiyi güçlendirmiş, sınıfsal farklılıkları aşarak kültür ve sanatın tüm insanlara ulaşabilmesini sağlamıştır. Yayımlanan başlıca kitapları; *Storia dell'arcbittettura moderna* (1960, 2c.; *Modern Mimarlığın Tarihi*, c.1, 1981), *L'arcbittettura della città nell'Italia contemporanea* (1969; Çağdaş İtalya'da Kent Mimarlığı), *La storia dell'arcbittettura de Rinascimento* (1971; Rönesans Mimarlığı Tarihi), *Roma da ieri a domani* (1971; Dünden Yarına Roma), *L'aventura della città* (1973; Kentin Serüveni) ve *Storia della città*'dır (1975; Kentin Tarihi). *M.Aydın*

BENİ-E (Ja.)
JAPONYA'da UKİYO-E sanatçıları tarafından yapılan siyah-beyaz baskıların (SUMİZURİ-E), sonradan elle, gülpembesi kullanılarak renklendirilen örnekleri. İlk kez 1710'da kullanılmaya başlayan bu teknik, 1740 dolaylarında üç-dört renkli baskıların (BENİZURİ-E) geliştirilmesiyle terk edilmiştir. *Beni-e* ve *benizuri-e* terimleri zaman zaman karışıklığa neden olduğu için zamanla *beni-e* yerine, URUŞİ-E (lake resim) terimi kullanılır olmuştur. *Uruşi-e* aslında elle renklendirilen baskılarda siyah dış çizgilere parlaklık vermek amacıyla siyah boyaya zamk katılmasıyla yapılan baskılardır. Kimi zaman boya kurumadan üstüne pirinç ya da mika tozu serpilerek dış çizgilerin daha parlak olması sağlanmıştır.

BENİZURİ-E (Ja.)
"Kırmızı baskı resim" anlamına gelen terim JAPONYA'da UKİYO-E sanatçılarının üç-dört ayrı AĞAÇ BASKI bloğuyla yaptıkları renkli baskılar için kullanılır. Yaklaşık 1740-65 arasında uygulanan bu teknikte kırmızının yanı sıra yeşil, sarı ve indigo da (çivit) kullanılmıştır.

BENNA (Ar.*bina:* yapı'dan)
Duvarcı; yapı işleriyle uğraşan kimse ya da kalfa.

BENOIS, Aleksandr (1870, St.Petersburg-1960, Paris)
Rus ressam, sahne tasarımcısı, sanat tarihçisi ve eleştirmen.
Modern Rus sanatında önemli bir yeri olan SANAT DÜNYASI grubunun kurucularındandır. Aynı zamanda bale alanında da etkinlik göstermiş, bu bağlamda özellikle Rus bale emprezaryosu Sergey Diaghilev'le (1872-1929) sıkı bir işbirliğine gitmiştir.

Rusça adı Benois (Benua) Aleksandr Nikolaeviç'tir. Benois, St.Petersburg'daki yabancılar kolonisine bağlı Alman, Fransız ve İtalyan karışımı bir ailenin çocuğuydu. Rusya'da 1860 ve 70'lerde yaygın olan toplumcu düşünceleri benimsememiş, yetiştiği ortam dolayısıyla Batı'yla olan ilişkilerini koparmamış, bu nedenle de sanat beğenisi bu bağlamda gelişmiştir. 1880'lerde St.Petersburg'da okul arkadaşlarıyla birlikte, Sanat Dünyası'nın çekirdeğini oluşturan "Nevski Pickwickians" adlı bir öğrenci topluluğu kuran Benois, evinde özellikle Alman ve Fransız resim sanatı üstüne çeşitli tartışmaların yapıldığı toplantılar düzenlemiş, bir yandan da St.Petersburg Akademisi'nin gece kurslarını izlemiştir. 1890'da o dönem Rusya'sında gelenek olduğu üzere üniversiteye girmeden önce bir yıllığına Avrupa'ya gitmiş, döndükten sonra St.Petersburg Üniversitesi'ndeki arkadaşlarıyla sanat alanında daha ciddi çalışmalara yönelerek Rusya'da yeni bir sanat bilincinin yaratılmasına katkıda bulunmuştur. 1896'da üniversiteden mezun olunca yeniden Paris'e gitmiş, ancak Diaghilev'den aldığı bir mektup üzerine kısa bir süre sonra Rusya'ya geri dönmüş ve Sanat Dünyası'na katılarak *Mir İskusstva* (Sanat Dünyası) adıyla çıkması tasarlanan dergi için denemeler yazmaya başlamıştır. Sanat Dünyası'nın üyeleri, Alman, Fransız ve İngiliz sanat çevreleriyle ilişkileri sıkılaştırarak, Rus kültürüne yeni bir görünüm vermeyi amaçlıyorlardı. Akımın St.Petersburg okulunun önderliğini yapan Benois, PERSPEKTİF kullanmaksızın' MEKÂN'ın tanımlanışı konusunda yeni arayışlar içindeydi. *Karda Versailles* (1905) adlı mürekkep çalışması, sanatçının kendine özgü, içtenlikli ve hızlı çalışılmış izlenimi uyandıran üslubunun bir örneğidir. Sanat Dünyası'nın ilk bale gösterisi olan Nikolay Çerepnin'in *Le Pavillion d'Armide*'nin (Armide'nin Köşkü) giysi ve sahne tasarımlarını da Benois yapmıştır (1907). Sanatçı ayrıca, Diaghilev'in gerçekleştirdiği ve 1908'de Paris'te sergilenen, Mussorgski'nin *Boris Godunov* adlı operası için de giysi ve sahne tasarımları yapmıştır. Benois, Diaghilev'in 1909'da Rus Balesi'ni kurması üzerine sanatçıyla uzun süreli bir işbirliğine girmiş, bu kurum için *Les Sylphides* (1909), Adolphe Adam'ın *Giselle* (1910) ve Stravinski'yle ortak bir çalışmaya gittiği *Petruşka* (1911) baleleri için giysi ve sahne tasarımları gerçekleştirmiştir. Sanatçının ayrıca *History of Russian Painting* (1902; Rus Resim Sanatı), *Reminiscenes of the Ballet Russe* (1947; Rus Balesi'nden Anılar) ve *Memoirs* (1960; Anılar) adlı üç de kitabı bulunmaktadır. Sovyet Devrimi'nden sonra bir ara St.Petersburg'daki Ermitaj Müzesi'nde resim müdürlüğü yapan Benois, 1926'dan sonra Paris'te yaşamıştır.
0564, 1479, 3410. *U.Tükel*

BENT (Far.*bend:* bağ'dan)
İng.*dam*, Fr.*barrage*, Alm.*Stausee*.
"Bent" karşılığı bugün kullanılmakta olan "baraj"

sözcüğü Ankara *Çubuk Benti* (1930-34) yapılırken Türkçe'ye girmiştir. Akarsuların, çevreye yağan yağmur ve kaynak sularının uygun bir yere yapılan duvarla bir vadide biriktirilmesini sağlayan tesis. İçme, kullanma, sulama suyu gereksinmelerini karşılamak ve erozyonu önlemek amacıyla yapılır. Bentlerde biriken sular kullanım yerlerine galeriler, kanallar, boru hatları ve ara depolama tesisleriyle iletilir. Günümüzün modern barajları bu işlevlerin yanında elektrik enerjisi üretiminin de yapıldığı, depolama hacmi çok büyümüş bentlerdir. Eski uygarlıklarda su gereksinmesini karşılamak üzere yapılan tesislerin mimarlıkta önemli bir yeri olmuştur. MISIR, MEZOPOTAMYA, İRAN, HİTİT, Hint (→HİNDİSTAN), YUNAN, ROMA, BİZANS, Arap, ORTA ASYA Türk uygarlıklarında ekim alanlarının sulanması, ulaşım, içme ve kullanma suları amaçlı çeşitli tesisler yapılmıştır. Kanallar açılmış, havuzlar, SARNIÇ'lar yapılmış; sular bentlerde toplanmış, su yolları ve kemerleriyle (→SUKEMERİ) çok uzaklara taşınabilmiştir. Bentlerde su toplama yöntemi ilk olarak Doğu'da uygulanmıştır. Hindistan'da ve Sri Lanka'da toprak dolgu tipi bentler yapılmıştır. Mısır'da Nil Irmağı üzerinde taş örme tipinde, MÖ 2900'den bir örnek bulunmakta, Suriye'deyse kaya dolgu tipinde bir bentle (MÖ 1300) karşılaşılmaktadır. İslam döneminde İran'da Şiraz dolayında *Band-emir*, SAFEVİ döneminde *Bend-i Kohrud*, Yemen'de *Ma-arib Bentleri* önemli örneklerdir. Türkler'de ilk bentler Orta Asya'da Ürgenç (Harezm, Özbekistan) dolaylarındadır.

Anadolu'da SELÇUKLU ve BEYLİKLER DÖNEMİ'nde de önemini koruyan su mimarisi Osmanlılar'da doruğuna ulaşmıştır. Suyun toplandığı yerden son kullanım noktası olan ÇEŞME'ye kadar tüm ara tesisleriyle çok iyi çözümlenmiş sistemler geliştirilmiştir. Bu konudaki en önemli merkez olan İstanbul'da OSMANLI su mimarisi ana şebekeler yönünden başlıca üç dönemde oluşmuştur: **1)** 1453-1520 arasındaki dönemde dinsel ve toplumsal yapıların kentin yüksek noktalarında yer alması nedeniyle Halkalı ve yöresi kaynak sularının kente getirilmesi ve dağıtımı önem kazanmış, kentin su yolu haritaları hazırlanmıştır. **2)** 1520-66 arasındaki Kanuni Sultan Süleyman döneminde kentin ve nüfusun büyümesi sonucunda gerek yeni tesislerin, gerek yeni dağıtım düzenlerinin kurulması gerekmiştir. Bu dönemin en önemli ürünü Kâğıthane, Kırkçeşme tesisleridir. **3)** I.Mahmud dönemi (1730-54) ve sonrasında kentin üçüncü büyük şebekesi olan Bahçeköy suyu, *Topuzlu*, *Valide Sultan* ve *Sultan Mahmud Bentleri*'yle Beyoğlu ve Galata bölgesinin su gereksinmesini karşılamıştır. Bu şebekeye Taksim Suları da denmektedir. Bentler bu şebekelerin kuruluşu sırasında ya da sonra gereksinim duyuldukça sisteme eklenmiştir.

Bir Osmanlı bendinin başlıca öğeleri şunlardır: **1)** Gövde: Genellikle büyük taş ve mermer bloklarının HORASAN harcı ve demir kenetlerle tutturulmasıyla yapılan ağırlık tipi duvarlardır. Düz, dirsekli, eğrisel olabilirler. **2)** Açık ya da dolu SAVAK: Suyun normal düzeyin üstüne çıkmasını engelleyen, taşkınlarda su fazlasının aktığı yan kanallardır. **3)** Dip savak: Gerektiğinde tüm suyun boşaltılmasını sağlayan düzendir. **4)** Su haznesi ya da musluk haznesi: Gövde duvarının alt bölümünde tonozlu bir hücredir. Su buraya duvar içindeki çeşitli kıvrımlardan geçirilerek basıncı düşürülmüş olarak ulaşır. Su haznesinde biriken su, ölçü için düzenlenen MASURA ve LÜLE'lerden geçirilerek ikinci bir havuzda dinlendirilir ve mecralara (yataklar) verilir. Büyük bentler dışında "ızgara bentler" (bağlamalar) denen, akarsulardan alınan suların kabartılması ve savaklara basınçlı bir biçimde aktarılması için yapılan küçük bentler de kullanılmıştır. Biriken su yandan ağzı ızgarayla kapatılmış dar savaklara aktarılır. Her ızgaradan sonra bir "çökeltme havuzu" yapılması gelenek olmuştur. Bentlerde toplanan sular izale (arındırma) kanalları, sukemerleri, MAKSEM'ler, kubbe ve suterazileri aracılığıyla kullanım yerlerine ulaşır.

İstanbul yöresindeki önemli bentler şunlardır: 1) Kırkçeşme suları bentleri: *Karanlık* ya da *Topuz Bendi* (1620), *Büyük Bent (Bend-i Kebir;* 1724, 1748'de on.), *Ayvad Bendi* (1765), *Kirazlı Bent* (1818). 2) Taksim suları bentleri: *Topuzlu Bent* (1731, 1750'de on., 1786), *Valide Bendi* (1797), *Sultan Mahmud Bendi* ya da *Yeni Bent (Bend-i Cedid;* 1839).

0115, 0215, 0886, 1113, 1440, 2490, 3182. ***A.Ödekan***

BENTON, Thomas Hart (1889, Neosho, Miss.-1975, Kansas kenti, Miss.)
ABD'li ressam.
Önceleri çağın başındaki AVANT-GARDE akımlardan etkilenmesine karşın, TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK doğrultusundaki FİGÜRATİF yapıtlarıyla önem kazanmıştır.

1906'da bir gazetede karikatürcü olarak çalışan Benton, 1907'de Chicago Sanat Enstitüsü'ne devam ettikten sonra, 1908'de Paris'e giderek burada MACDONALD-WRIGHT'la dostluk kurmuş ve KÜBİZM esinli resimler yapmıştır. 1912'de New York'a döndükten sonra da bir süre *Yapımcı Ölüdoğa* (1917) gibi Macdonald-Wright'ın soyut renksel anlayışına yakın yapıtlar vermeyi sürdürmüştür. Daha sonra, STIEGLITZ'in dostu olan ve sanat çevresine giren sanatçının bu dönemde *avant-garde* anlayışla ürettiği yapıtların tutulmaması 1920'lerde modern tutumu bırakmasına neden olmuştur. 1924'te ABD'nin güney ve orta eyaletlerine yaptığı gezilerde Amerikan yaşamını gösteren bir dizi çizim gerçekleştirmiştir. Figürlerin ritmik bir biçimde tuval yüzeyi üstünde eklemlenmesinden oluşan ve tümüyle doğalcı bir anlayış sergileyen bu çalışmalar Benton'un AMERİKAN BÖLGESEL OKULU sanatçılarının en önemlilerinden biri olmasını sağlamıştır. Aynı yıllarda kentsel uygarlığa ve sanatta modernizme karşı şiddetli bir dil kullanarak, Stieglitz ve grubunu da soyut çabalarından ötürü eleştiren Benton, 1930'larda *Kent Görünümleri* (1930-31), *Batının Sanatları* (1932, New Britain Amerikan Sanatı Müz., Conn.) gibi bir dizi DUVAR RESMİ gerçekleştirmiştir. Erken dönemde işlediği Amerikan yaşamı temalarını geliştirdiği bu yapıtlarına, gene bu yıllarda ilgilendiği Meksika Toplumsal Gerçekçi duvar resimlerinin de etkisiyle, toplumsal bir içerik kazandırmıştır. Aynı zamanda Yunan mitolojisine (→MİTOLOJİ) ve İncil'e özgü konuları da kullanarak geleneksel bir üslup içinde, melodrama yakın toplumsal ve belli bir oranda KARİKATÜR'e kaçan bir anlayışla çalışmıştır. Bu yapıtlar sanatsal önemlerini, enerji dolu olmalarından ve taşıdıkları canlı anlatımdan alırlar. Benton, II.Dünya Savaşı sırasında Amerikan Ordusu'nda teknik ressam olarak görev yapmıştır. 1940'larda yaygınlığını yitirmeye başlamasına karşın Amerikan Bölgesel Okulu'nun ilkelerini savunmayı sürdüren sanatçı, kentsel yaşamı alaya alarak Güney'in küçük kasaba yaşantısını yücelten örnekler vermiş, 1951'de *An Artist in America* (Amerika'da Bir Sanatçı) adlı özyaşamöyküsel bir kitap kaleme almıştır. 1929-31 arasında bir ara öğretmenlik yaptığı New York Sanat Öğrencileri Birliği'nde Benton'un öğrencisi olan POLLOCK ilk yapıtlarında onun bazı özelliklerini yansıtmıştır.

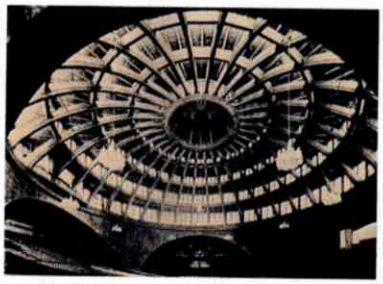
0396, 2926. *U.Tükel*



BENTON, Thomas Hart, *Metroda Kent Etkinlikleri*, 1930, tuval üzerine tempera, 230x340 cm.



BEREKETOĞLU, Hasan Vecih, *Kurbağalıdere*, tuval üzerine yağlıboya, 53.5x73 cm.



BERG, Max, *Yüzyıl Salonu*, 1912-13, Breslau.



BERGER, Aliye, *Yapı*, 82x28 cm.

BÉOTHY, Étienne (1897, Heves, Macaristan-1961, Montrouge, Fr.)
Macar heykelci.
YAPIMCILIK ilkeleri doğrultusunda gerçekleştirdiği GEOMETRİK-SOYUTLAMA'larında matematiksel oranları temel almıştır. Mimarlık öğrenimi gören Béothy, MOHOLY-NAGY'yle tanıştıktan sonra heykele ilgi duymuş ve 1920-24 arasında Budapeşte Güzel Sanatlar Akademisi'nde heykel öğrenimi görmüştür. Sanatçı 1925'te Paris'e yerleşmiş ve özellikle ahşabı yontarak geometrik-soyut heykeller üretmiştir. Bu yapıtlarındaki incelik ve teknik yetkinlik, uyguladığı matematiksel oranlardan kaynaklanmaktadır. Ana çizgileriyle bir alevi anımsatan heykelleri temelde sarmal ya da parabol bir strüktüre sahiptir. Aynı temanın çok sayıda çeşitlemesini yapan Béothy, 1932'de SOYUTLAMA-YARATMA grubunun kurucuları arasına katılmış, 1951'de de MEKÂN GRUBU'nun üyesi olmuştur. 3107. *Z.Rona*

BÉRAIN, Jean → **CHINOISERIE**

BERBAR (Far.)
1. ÇARDAK, SUNDURMA.
2. TAHTABOŞ.
3. KAMERİYE.
4. Bir evin damında bulunan oda; dam köşkü; CİHANNÜMA.

BERCED (Osm.) = **HALI**; kalın **KİLİM**

BEREKET BOYNUZU
İng.*horn of plenty*, Fr.*corne d'abondance*, Alm.*Füllhorn*. İçinden çiçekler ve meyveler çıkan kıvrık bir boynuz biçimindeki BEZEME örgesi.

BEREKETOĞLU, Hasan Vecih (1895, Kahire-1971, İstanbul)
Türk ressam.
Türk İzlenimcileri (→İZLENİMCİLİK) olarak adlandırılan 1914 KUŞAĞI ressamlarından olan Bereketoğlu, ilk ve ortaöğrenimini Rodos'ta tamamlamış, daha sonra geldiği İstanbul'da Darülfünûn Hukuk Fakültesi'nde öğrenim görmüştür. İlk resim çalışmalarını 1916-20 arasında HALİL PAŞA'yla yapmış, 1922'de Paris'e giderek Julian Akademisi'ndeki derslere devam etmiştir. Türkiye'ye döndükten sonra yöneticilik görevleri üstlenen sanatçı bir ara Halkevleri Güzel Sanatlar Bölümü başkanlığı, 1943-50 arasında Cumhurbaşkanlığı Dairesi müdürlüğü, ayrıca 1968'e değin de Güzel Sanatlar Birliği'nde (→OSMANLI RESSAMLAR CEMİYETİ) yöneticilik yapmıştır. 1950'den sonra İstanbul'a yerleşen ve kendini bütünüyle resim çalışmalarına veren Bereketoğlu, herhangi bir sanatçı grubuna katılmamış, İzlenimci bir üslupla *Kurbağalıdere* (İRHM), *Salacak'ta Sabah* (İRHM) gibi manzara resimleri yapmıştır. 1914 Kuşağı sanatçılarının yapıtlarına kıyasla genelde daha soluk renkleri yeğlemiş, İzlenimci üslupla bağdaşması güç olan bej ve gri tonlarını da sıkça kullanmıştır. Sanatçının bu özelliği anlatımcılığa yönelik bir eğilim olarak da nitelenebilir. ***S.Tansuğ***

BERG, Max (1870, Stettin, Pol.-1947, Baden-Baden)
Alman mimar.
Alman DIŞAVURUMCULUK akımının mimarlarındandır.

Berlin'deki Charlottenburg Teknik Üniversitesi'nde Karl Schäfer'in öğrencisi olarak mimarlık eğitimi görmüştür. En önemli çalışması, 1813 Bağımsızlık Savaşı'nın 100.yılında Breslau (b.Wrocław, Pol.) yakınlarında düzenlenen büyük sergi alanında Richard Konwiartz'la birlikte gerçekleştirdiği *Yüzyıl Salonu*'dur (*Jahrhunderthalle*; 1912-13). Yapı, dört yapraklı yonca olarak tanımlanabilecek bir plana sahiptir. Dört büyük kemer üzerinde taşınan egemen bir kubbenin örttüğü alan, dört yönde yarım daire planlı mekânlarla genişletilmiştir. 67m çapındaki nervürlü kubbe öngerilmeli betondan inşa edilmiştir. BETONARME'nin henüz geliştirilmekte olduğu bir dönemde gerçekleştirilen bu cesur çalışma, zamanının ara taşıyıcısız açıklık geçen en büyük yapısı olmuştur. Berg, 1925'te yakın bir yerde Ludwig Moshamer'le birlikte yaptığı *Sergi Salonu*'nda (*Messehof*) betonarme yerine bu kez ahşap kiriş ve taşıyıcılardan oluşan bir strüktür tasarlamıştır. 1925'ten sonra Berlin'e yerleşen ve kendini dine veren Berg'in meslek yaşamının bu bölümüne ilişkin bilgi çok azdır. Çeşitli çalışmaları arasında, özellikle Breslau için gerçekleştirdiği Oder Irmağı üzerindeki hidroelektrik santralları (1921, 1924), hastaneler, okullar ve TOPLU KONUT projeleri sayılabilir. *M.Aydın*

BERGAMA = **PERGAMON**

BERGER, Aliye (1903, İstanbul-1974, İstanbul)
Türk oymabaskı sanatçısı.
Dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) anlayıştaki OYMABASKI'larıyla tanınır.

Şakir Paşa'nın kızı, Sadrazam Cevat Paşa'nın yeğeni, yazar ve düşünür Cevat Şakir Kabaağaçlı (Halikarnas Balıkçısı) ve ressam Fahrelnissa ZEİD'in kardeşi, FÜREYA ve Nejat DEVRİM'in de teyzesidir. Gençliği savaş yıllarına rastlaması nedeniyle İstanbul'daki özel bir Fransız okulunda öğrenim görmüştür. Edebiyat ve sanatla yakından ilgilenen, resim ve piyano dersleri alan Berger 1924'te Türkiye'de bulunan Macar virtüöz ve pedagog Karl Berger'den ders almış, 1935-39 arasında Berlin ve Paris'te Fahrelnissa Zeid'in yanında kalmış, 1947'de evlendiği Karl Berger'in aynı yıl ölmesiyle gittiği Londra'da oymabaskı üzerine ilk çalışmalarını yapmıştır. Üç yıl süreyle John-Bucland Wrigh'ın atölyesinde önce heykel sonra da oymabaskı tekniği üzerinde yoğunlaşan sanatçı 1951'de Türkiye'ye dönerek ilk kişisel sergisini açmıştır. *Mutfak* (1948), *Oda* (1948), *İsa Tepe'den Dönüş* (1949), *Sokak Çalgıcısı* (1949) ve *Brahms Çalışması* (1949) gibi bu döneme ait yapıtları sanatçının iç dünyasını yansıtır. UNESCO'ya bağlı Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği'nin (AICA) 1954'te İstanbul'da düzenlenen kongresi dolayısıyla Yapı-Kredi Bankası'nın açtığı yarışmada, yoğun bir üretim dinamizmini simgeleyen *Güneş* adlı soyut kompozisyonla resim dalında Birincilik, 1955'teki 2.Tahran Bienali'nde de İkincilik ödüllerini kazanmıştır. Oymabaskı tekniğinde genellikle siyah-beyazın ara tonlarından da yararlanan sanatçı, kasap kağıdı, zımpara kağıdı ve tülbent gibi daha önce kullanılmış malzemeleri de deneyerek bunların dokularından yararlanmıştır. Yapıtlarında konu olarak insanı, ilk bakışta önemli gibi görünmeyen günlük yaşamın alışılmış biçimlerini, İstanbul'un çeşitli köşelerinden görüntüleri ele almış ve bunları kimi zaman gerçek, kimi zaman da fantastik görünümler içinde, kendine özgü lirik bir Dışavurumcu anlayışla yansıtmıştır. Sanatçı, 1951-54 arasında oymabaskı tekniğini yaygınlaştırmak amacıyla tebrik kartları ve İstanbul manzaraları da üretmiştir. *N.Arslan*

BERGHE, Fritz van den → **BELÇİKA (Resim)**

BERHANE (Far.) = **BARHANE**

BERK (Far.*berg:* yaprak'tan)
TEZHİP sanatında kullanılan yaprak örgesi. Üç dilimli yaprak örgesine "seberk", beş dilimliye "pencberk" denir. OSMANLI sanatında yaygın kullanılmış olan katmerli gül biçimindeki BEZEME örgesi ise "sadberk" adıyla bilinir. *Berg-i Halkârî* altın yaldızla yapılmış ıtır yaprağı örgesi (→HALKÂRÎ); *Berg-i Itri* ise tezhipte ve ÇİNİ sanatında kullanılan ıtır yaprağı örgesidir.

BERK, Nurullah (1906, İstanbul-1982, İstanbul)
Türk ressam.
Türk resminde Kübist (→KÜBİZM) ve geometrik-figüratif bir YAPIMCILIK'ın ilk temsilcilerinden biri olarak tanınmıştır.

Orta öğrenimini Nişantaşı Rüştiyesi ve Mekteb-i Sultani'de (b.Galatasaray Lis.) tamamlayan Berk, 1920'de Sanayi-i Nefise Mektebi'ne (s.GSA, b.MSÜ) girerek 1924'e değin Hikmet ONAT ve İbrahim ÇALLI atölyelerine devam etmiştir. Sanatçı 1924'te Paris'e gitmiş ve Ernest Laurent atölyesinde 1928'e değin çalışmıştır. Türkiye'ye dönünce İstanbul'da MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ'nin kuruluşuna katılmış, 1932'ye değin de bu birliğin içinde yer almıştır. Aynı yılın sonlarında yeniden Paris'e giden sanatçı, bu kez LHOTE ve LÉGER'nin özel atölyelerinde çalışmış, 1933'te Türkiye'ye dönmüş ve Zeki Faik İZER, ELİF NACİ, Cemal TOLLU, Abidin DİNO ve heykelci Zühtü MÜRİTOĞLU'yla biraraya gelerek D GRUBU'nun kuruluşuna öncülük etmiştir. Berk, grubun 1947'de dağılışına değin çalışmalarını sürdürmüş, gerek sergilere katılarak, gerek gazete ve dergilerde grubu tanıtan yazılar yazıp konferanslar vererek, D Grubu'nun bir çeşit sanat kuramcısı olarak görev yapmıştır. Bu arada bazı sanat kitapları da yazmıştır. Berk, Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programı kapsamı içinde 1940'ta Amasya'ya gönderilmiş; 1939'da GSA Resim Bölümü şefi LÉVY'nin isteğiyle atandığı asistanlıkla başlayarak 29 yıl bu okulda öğretim üyeliğini sürdürmüştür. 1946'da bir yıllık izinle Paris'e giderek bir süre serbest çalışmış ve aynı yıl Cernuschi Müzesi müdürü Rene Grousset'nin yardım ve önerisiyle aynı müzede, "Bugünün Türk Resmi, Dünün Türkiyesi" adlı bir sergi düzenlenmesine öncülük etmiştir. Suut Kemal YETKİN'le 1953'te UNESCO'ya bağlı Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Birliği'nin (AICA) Türkiye Milli Komitesi'ni kurarak, birliğin 1954'te İstanbul'da kongre yapmasına yardımcı olmuştur. Daha sonra Türkiye komitesinin başkanı olarak birliğin Zürich, Dublin ve Paris toplantılarına katılmıştır. 1962'de İstanbul Resim ve Heykel Müzesi müdürlüğüne atanan Berk, bu görevi sırasında Strasbourg'da yapılan Avrupa Konseyi Sanat Uzmanları Toplantısı'nda başarılı bir sonuç veren "Doğu-Batı" başlıklı raporunu sunmuştur. 1972'de Strasbourg'da açılan ve Batılı sanatçıların Doğu uygarlığının etkisi altında kalarak kendi geleneklerine karşıt bir estetik içinde oluşturdukları yapıtları biraraya getiren sergi, sanatçının sunduğu bu raporun olumlu bir sonucu olarak nitelenmiştir. 1964'te Viyana, Roma, Paris ve Brüksel'de düzenlenen "Çağdaş Türk Resmi" sergilerinde ve yine Paris bienallerinin bir bölümünde sanat yazarlığı yapan Berk, Ahmet Çanakçılı Ödülü'nü, 1966'da 28.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Birincilik Ödülü'nü, 1967 Paris Bienali'nde Onur Madalyası'nı, 1975 9.DYO Ödüllü Resim Yarışması'nda Başarı Ödülü'nü kazanmış, yurt dışındaki gazete ve dergilerde de denemeler yazmıştır.

Paris'e 1932'deki gidişinde Lhote ve Léger atölyelerine devam eden Berk, bu sanatçıların resimde savundukları desen, kütle ve hacim yaratma anlayışlarını benimsemiş, Türkiye'de İzlenimci (→İZLENİMCİLİK) Çallı Kuşağı'nın (→1914 KUŞAĞI) resimde yok ettiğini düşündüğü bu anlayışları Türk resmine yeniden getirmeyi planlamıştır. Bu amaçla kurulmasına öncülük ettiği D Grubu dönemindeki resimlerinde (1933-35) Bireşimsel Kübizm'e yakınlığı sezilir. 1933'te yaptığı *İskambil Kâğıtlı Natürmort* (İRHM) dizisinden ikinci yorum örneği, bu eğilimlerin bir ürünüdür. Bu resimde mavi tonlarda boyanmış zemin üstüne kavuniçi, sarı ve yeşilin tonlarıyla beyaz kullanılmıştır. Masa üstünü ya da masa örtüsünü simgeleyen ve sözü edilen renklerde boyanmış yarım dairelerin arasına masadaki sürahi, meyve tabağı ve benzeri öğeleri simgeleyen çeşitli dörtgen ve geometrik biçimler yerleştirilmiştir. Tabloya adını veren ve büyük olasılıkla biçimlerinden dolayı seçilen iskambil kağıtları bu parçaların arasına serpiştirilmiştir. Tümüyle geometrik biçimlere dönüştürülmüş, Kübist bir kompozisyon oluşturan bu öğelerin her biri, birbirinden kesin çizgilerle ayrılmıştır. Berk'in D Grubu'nun ilk yıllarında yaptığı bu türden geometrik kompozisyonları giderek iki boyutlu, yüzeysel Yapımcı bir resme yönelmiştir. Bu çizimleri, özellikle kadın portre ve figürleri dikkati çekmektedir. 1947'de grubun dağılmasından sonra yeniden Paris'e Lhote'un atölyesine giden Berk, Lhote'u 1933'teki gidişinde anlamamış olduğunu fark ettiğini belirtmiştir. Sanatçının 1950'lerdeki resimlerinde tümüyle çizgisel ve iki boyutlu bir konstrüksiyona rastlanmaktadır. 1950'lerin sonunda Berk, Türk resminde bir Doğu-Batı bireşiminin gerekliliğini savunmuştur. Bu tarihlerden sonra Türkiye'ye özgü örge ve öğeleri araştırmaya yönelmiş, yazma ve minyatürleri inceleyerek bunları Batılı tekniklerle biçimlendirmeye çalışmıştır. Türkiye'de geometrik-figüratif bir Yapımcılık'ın ilk temsilcilerinden olmuştur. Kurulmasına öncülük ettiği grup yoluyla çağdaş anlayışların tanıtılması ve tartışılmasına yardımcı olmuş, geleneksel örgelerden yararlanarak ulusal resim araştırmalarını güçlendirmiştir. N.Berk'in LEONARDO DA VINCI, BELLINI'ler, BOTTICELLI ve FİKRET MUALLÂ gibi sanatçılarla ilgili çalışmalarıyla *Modern Sanat* (1934), *Türk Heykeltıraşlığı* (1937), *Türkiye'de Resim* (1943), *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi* (1972), *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli* (1973) ve *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, II* (1981; Adnan TURANİ ile) gibi Türk sanatı üzerine önemli kitapları vardır.
0020, 0415, 0417, 1798, 2502. ***E.Dal***

BERKEL, Sabri (1907, Üsküp, Yug.-1993, İstanbul)
Türk ressam.
Türk resminde soyut anlayışı (→SOYUT SANAT) 1950'lerden başlayarak sağlam ve yapısal bir görsel dil düzeyinde ve sanatın temel tasarım ve düzen ilkelerine bağlı kalarak geliştiren Sabri Fettah Berkel'in yapıtları, özgün biçimlenmeleriyle klasik ve çağdaş resim akımları ile estetik biçim anlayışı yönünden kurdukları ilişkiden ötürü Türk resim tarihinin içinde başlıbaşına bir "okul" niteliği taşır.

Berkel, 1927'de Üsküp Sırp-Fransız Okulu'nu, 1928'de Belgrad Güzel Sanatlar Okulu'nun hazırlık bölümünü bitirmiş; 1929-35 arasında Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde Felice Carena'nın (1879-?) atölyesinde fresk ve oymabaskı üzerine çalışmıştır. 1935'te Türkiye'ye geldikten sonra çeşitli öğretmenliklerin ardından 1939'da LÉVY'nin isteği üzerine Güzel Sanatlar Akademisi (s.GSA, b.MSÜ) oymabaskı atölyesine asistan olarak girmiş; 1947'de Maarif Vekâleti'nin (b.MEB) bursuyla "lüks baskı



BERK, Nurullah, *Padişah*, tuval üzerine yağlıboya, 80x80 cm.



BERKEL, Sabri, *Pentür*, 1957, tuval üzerine yağlıboya, 162.5x130 cm.

sanatı" araştırmaları için Paris'e gönderilmiş, aynı zamanda LHOTE atölyesine devam etmiştir. 1939-69 arasında GSA'daki oymabaskı atölyesi öğretmenliğini, 1965-69'da aynı kurumun Resim Bölümü başkanlığı izlemiştir. 1966-77 arasında Yüksek Resim Bölümü Uygulama Atölyeleri başkanlığı, 1975-80 arasında da Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu'nda temel tasarım dersi profesörlüğü yapmış olan Berkel 1977'de emekliye ayrılmıştır. Soyut resme yöneldiği 1950'lerden başlayarak resimde çeşitli öğeleri ve nitelikleri vurgulayan dönemleri arasında belirli ilgi ayrımları varsa da Berkel'in yapıtları genelde "Soyut Klasikçilik" başlığı altında toplanabilir. Hatta 1950 öncesi manzara, ölüdoğa, portre ve çıplak (çizim) çalışmalarında bile yöneldiği ilke, somut görüntünün altında akılcı, kalıcı ve yapısal biçim özelliklerini vurgulamak olmuştur. Berkel'in 1930-50 arası figüratif resim ve çizimlerinde bile kendini belli eden kalıcı düzen arayışı, çeşitli dönemlerinde yöneldiği farklı resimsel öğelerin sonsuz görsel olanaklarını işleyen, en azla en çok anlam amaçlayan ve Türk resmi içinde az rastlanan bir biçim sürekliliği ortaya koymuştur. Berkel'in 1931-33 arasındaki portre ve çıplak çalışmalarında çizgi ve düzlem bireşimiyle geliştirdiği üç boyutlu kütle sağlamlığı giderek CÉZANNE'ın ve KÜBİZM'in yapısal düzenleme ilkelerini kavramasını sağlamış; özellikle 1935-47 arasındaki ölüdoğaları, Kübist çözümlemenin çeşitli biçim ve düzenlemelere uygulandığı çok yönlü bir araştırma döneminin ürünleri olmuştur.

Berkel'in her zaman çerçeve içindeki düzenin bütünlüğüne öncelik veren yapı anlayışı, ilk dönemlerinde biçim ve mekân arasında ayırt edici, 1940'lardan sonraysa biçim ve mekânı birbirine bağlayan çizginin gerilim, ritim ve üç boyutlu nitelikleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Çizgi, ışık ve renk öğelerinin çeşitli dönemlerde kazandığı farklı özellikler temelde onun ilk yıllarındaki klasik anlayışı, çağdaş sanat felsefesini ve gerçeğin çözümünü bütünleştirebilmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Berkel'in ilk dönemindeki çözümleyici gerçekçi etütleri doğa ve algı kurallarını temelden kavrayarak soyut resmine anlam kazandıran kaynaklardır. Öte yanda, bu dönemde portre, figür ve ölüdoğa çalışmaları, kimi kez Dışavurumcu duygusal bir gerilimi (→DIŞAVURUMCULUK) ortaya koyarak, kimi kez de nesne ve mekân arasındaki ilişki sorunlarına dikkati çekerek, zamanın varoluş felsefesini ve ontolojik sorunsalları dile getirmektedir. Sanatçının 1939'da başlayan oymabaskı çalışmaları, bu sanat dalıyla eski yakınlığını artırmış, mizanpaj ve lüks kitap çalışmaları, sanatının grafik tasarım yönünü ve titiz işçiliğini geliştirmiştir. 1947'de bir yıllık Fransa bursu ve İngiltere, İtalya, İspanya gezileri sonrası resimleri, karşıt ton ve renklerin ARABESK bir çizgi dokusu içinde titreştiği ritmik bir katmerlilik kazanır. Bir yanda MATISSE'in, öte yanda lüks kitap çalışmalarıyla edindiği grafik düzen anlayışının bir bireşimi olan bu renk ve boşdolu yüzey ilişkilerinin hareketliliği, bundan sonra resminin soyuta yönelişinde üç boyutlu yapısal düzen anlayışı kadar önemli bir rol oynamıştır. HAT ve MİNYATÜR sanatına ilgisi, soyut yaklaşımına bu sanatların geometrik ve organik çizgi ritmini ve dekoratif zarafetini getirmiştir.

Berkel her kompozisyonu önce çeşitli renklerle farklı etütler halinde çözümlemiş, sonra tuvale geçirirken kompozisyonu büyük ölçek içinde yeniden ele almıştır. Renk yüzeylerinin ve çizgilerin taze liğine özellikle titizlik gösteren sanatçı renkleri bir defada uygulamıştır. 1939'da MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ'nin, 1941 ve 1945'te D GRUBU'nun sergileriyle 1940'tan sonra çeşitli defalar Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne, katılmış, 1961'de Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Birincilik Ödülü almış, 1991'de de Devlet Sanatçısı seçilmiştir. Sanatçı, koleksiyonunda bulunan yk.ş.300 kadar resmini İstanbul Resim ve Heykel Müzesi ile Ankara ve İzmir Devlet Resim ve Heykel müzelerine bağışlamıştır. Türkiye'de yenilikçi sanat görüşleri içinde yer alan Berkel yine de kendi çizgisinde yürümüş bir sanatçıdır. 1952'de Nurullah BERK'le görüş birliği içinde yerel bir Kübizm yaratma çabaları dışında, yapıtları ortak akımların içine sokulamaz.

1143, 2979.

J.N.Erzen

BERLAGE, Hendrik Petrus (1856, Amsterdam-1934, Lahey)

Hollandalı mimar ve kent plancı.

EKLEKTİSİZM'e karşı çıkan ilk önemli Modernist mimarlardan biridir.

Kısa bir süre Amsterdam Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam ettikten sonra mimar olmaya karar vererek 1875-78 arasında Zürich'te mimarlık öğrenimi görmüştür. Üç yıl Almanya'da gezdikten sonra 1881'de Hollanda'ya dönmüş ve mühendis Theodorus Sanders'in yanında çalışmaya başlamıştır. Çoğunlukla büro yapılarından oluşan erken dönem yapıtları ROMANESK ve RÖNESANS karışımı bir üslup özelliği gösterir. Kendisini ünlü kılacak olan *Amsterdam Borsası* da, ilk tasarlandığında, yine Hollanda Rönesansı olarak tanımlanabilecek bir anlayışın ürünüydü. Bununla birlikte, gerçekleştirme aşamasına geçildiğinde bu tasarımı değiştirmiştir. 1885'te açılan bir yarışma sonucu projelendirilip 1898-1903 arasında gerçekleştirilen *Amsterdam Borsası*'nda Berlage, eklektisizm karşıtı tutumunu uygulamaya dökmüştür. Özellikle, yapı gerecinin doğal doku ve rengiyle bırakılması ve bezemesiz, çıplak yüzeylerin kullanılmasıyla yapı, çağı için devrimci nitelikler taşıyordu. Ana holün üstünü kapatan cam çatının çelik strüktürüyse, tümüyle işlevsel bir anlayışla gerçekleştirilmiş ve saklanmamıştı. Yapı gereci ve konstrüksiyon alanlarında çağdaşları üzerinde uyarıcı bir etki doğuran bu yapıda, tüm ilerici yönlerine karşın, Amerikalı mimar RICHARDSON'ın yapıtlarındaki türden Romanesk'e özgü nitelikler vardır. Berlage'nin 1911'de yaptığı Amerika gezisinde Richardson'ın mimarlığını görüp ondan etkinlendiği düşünülebilir. Bununla birlikte, mimarın Romanesk'i eklektisist (seçmeci) biçimde yinelemediği, yalnızca Romanesk'in kütlesellik, temel geometrik biçimlerin kullanımı gibi ilkelerini benimsediği söylenebilir. İleriki yıllarda az parçalanmış sağır yüzeyleri ve masif dik açılı kütleleri yeğleyen anlayışını bırakarak DIŞAVURUMCULUK'a katılan Berlage, bu dönemde de etkinliğini sürdürmüştür. *Hoenderloo Av Kulübü* (1914-20) bu nitelikteki çalışmalarındandır. Londra'da yine bu anlamda yaptığı *Holland House* (1914) adlı büro yapısıysa, içerdiği teknik yenilikler açısından önemlidir. Bu yapıda büro mekânlarına esneklik sağlayan hareketli bölücü panolar ve gelişmiş bir servis sistemi uygulamıştır. Berlage'nin *Amsterdam Borsası*'nın tamamlanmasından sonra tüm Avrupa'da yayılan ünü, Güney Amsterdam Gelişim Projesi'ni hazırlama önerisini almasını sağlamıştır. Kentin bu kesimi için 1902 ve 1915'te iki ayrı plan hazırlamış ve bunlarda özellikle emekçilerle orta gelir gruplarının konut sorununa eğilmiştir. Kentsel tasarım anlayışı genelde 19.yy'ın eksensel tasarımlarına bağlı kalmışsa da, caddeyi yalnız bir trafik arteri olarak görmeyen insani boyut arayışıyla çağı için ilericidir.

Berlage, bir mimar olmanın ötesinde, çok sayıda yayınıyla mimarlık düşüncesi alanında da geniş etki yaratmıştır. Çağdaş mimarlıkta matematiksel oranlandırma konusuyla ilk uğraşanlardan biri de odur. 1908'de basılan *Grundlagen und Entwicklung der Architektur* (Mimarlığın Temelleri ve Gelişimi) adlı kitabında, matematiksel oranlandırma sistemlerinin keyfi olmayan, gereksinmelere göre oluşturulan bir mimarlıkta önemli rol oynayacağını öne sürer. Bu tür görüşlerinin sonradan LE CORBUSIER'yi bile etkilediği söylenebilir. Yaşamının son yıllarında gelişen ULUSLARARASI ÜSLUP karşısında etkinliğini yitiren Berlage, CIAM'a da katılmamıştır. Çalışmalarının Eklektisizm'in yıkılışında önemli bir işlevi olmuşsa da, geliştirdiği biçim dili geleceğin modern mimarları için daha sağlığında eskimiştir.
1456, 1496, 3139, 3140.

BERNARD, Èmile (1868, Lille-1941, Paris)
Fransız ressam.
PONT-AVEN OKULU'nun GAUGUIN'le birlikte kurucusu olan Èmile Bernard, Fransa'da akademik resmin egemen olduğu bir dönemde çizgi, biçim ve renk uyumları üzerine kurulmuş, tuvalin iki boyutluluğunu perspektifi yok edecek biçimde kullanan yalın ve çarpıcı resimleriyle çağdaş bir resim dilinin gelişmesinde çığır açmış bir ressamdır. Ayrıca Bretanya çevresini ve kültürünü neredeyse belgeleyen bir sanatçı olarak da önem kazanmıştır.

Sanat eğitimini Paris'te Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Fernand Cormon'un (1845-1924) atölyesinde yapan Bernard, burada Van GOGH, TOULOUSE-LAUTREC ve Louis Anquetin'le (1861-1932) tanışmıştır. Bu ilişkilerin de etkisiyle akademik sanat eğitimini yetersiz bularak Petit Boulevard sanatçı grubuna katılmış ve Anquetin'le birlikte CLOISONNISME üzerine çalışmaya başlamıştır. Ortaçağ kiliselerindeki VİTRAY'ları anımsatan bu teknikte, geniş renk alanları siyah bir çizgiyle sınırlanıyor, figürler yalınlaştırılarak daha belirgin kılınıyor ve persektif derinlik yerine figürler üst üste yığılarak, bir derinlik yanılsaması sağlanıyordu. *Cloisonnisme*, özellikle renk ve çizgi niteliklerine dikkati çeken bir üsluptu; GOTİK'le ortaçağ sanatına ve halk sanatına yakın olduğu gibi Japon ağaç baskılarının (→JAPONYA) estetik özelliklerini de taşıyordu. 1886 yazında Pont-Aven'e giderek Gauguin'in kaldığı Gloanec Pansiyonu'na yerleşen Bernard, Gauguin'e *cloisonnisme* üslubundaki çok renkli ve yalın resimlerini gösterdiğinde, akademizmden ve Paris'in burjuva kültüründen kopmaya çalışan sanatçıyı çok etkilemiş, böylece aralarında büyük bir dostluk ve mesleki ilişki başlamıştır. Gauguin'in bu dönem resimlerinde kendinden 20 yaş daha genç olan Bernard'ın büyük etkisi görülür. Sonradan resimlerindeki anlam güçlülüğüyle Bernard'ın dekoratif resimlerine kıyasla anlamı çok daha yoğun yapıtlar üretmişse de ilk değişimini Bernard'ın etkisiyle gerçekleştirmiştir. Pont-Aven'de kısa zamanda, bu iki sanatçının çevresinde Charles Laval (1862-94), SÉRUSIER, Émile Schuffenecker (1851-1934) ve birçok genç sanatçı toplanmış ve Gauguin'in güçlü kişiliğinin de etkisiyle Pont-Aven Okulu oluşmuştur. Gauguin'de olduğu gibi Bernard'ın yapıtlarında da, siyah çizgiler içinde yalınlaştırılmış figürler yeşil, mavi, beyaz ve siyah lekeler halinde renklendirilmiş ve fonun önünde bir derinlik duygusu uyandırmaksızın iki boyutlu verilmiştir. Bernard'ın resminin gelişmesinde, Pont-Aven Okulu'nda olduğu gibi, dönemin felsefi ve estetik yaklaşımları da rol oynamış, Schopenhauer'ın Pozitivizm'e ve Ussallık'a karşı İradeci felsefesi, Henri Bergson'un gerçeğe yaklaşmadaki duyarlı tavrı ve görüntünün başlı başına bir gerçek olduğu düşüncesi etkili olmuştur. Geleneksel ve biçimci sanata karşı çıkan Bernard, resmin kendi öğelerinin simgesel niteliklerini vurgulamıştır. 1889'da Paris'te açılan Dünya Sergisi'ne katılmayan Pont-Aven Okulu sanatçıları, yapıtlarını sergiyle aynı tarihte Volpini Kahvesi'nde İzlenimci ve Bireşimci Grubu adı altında sergilemişler ve büyük yankılar uyandırarak Fransa'da NABİLER'in gelişmesinde rol oynamışlardır. 1891'de Gauguin'in Tahiti'ye gitmesiyle Pont-Aven Okulu dağılmış; Èmile Bernard iki yıl daha etkinliklerini yalnız sürdürmüş ve 1893'te, dokuz yıl sürecek bir Doğu gezisine çıkmıştır.
0747, 3103. *J.N.Erzen*

BERNINI, Gian Lorenzo (1598, Napoli-1680, Roma)
İtalyan heykelci, mimar ve ressam.
İtalyan RÖNESANS'ının evrensel sanatçı kimliğini tanımlayan son sanatçı olarak nitelendirilen Bernini aynı zamanda BAROK sanatın da en önemli heykelcisi olarak bilinir. Yaklaşık 20 yaşında Aziz Luka Akademisi'ne kabul edilen Bernini 50 yıllık meslek yaşamında yedi papanın hizmetinde bulunmuştur.

Floransalı heykelci Pietro Bernini'nin (1562-1629) oğlu olan sanatçı, heykel sanatını babasından öğrenmiş ve 1615-24 arasında Kardinal Scipione Borghese için bugün Borghese Galerisi'nde (Roma) bulunan bir dizi mermer heykel yapmıştır. Bunlardan *Keçi Amalthea* (yks.1615) Helenistik Dönem YUNAN heykellerinin bir kopyası olmakla birlikte üstün bir işçilik sergiler. Bu gruptan *Pluton'un Proserpina'yı Kaçırması* (1621-22), *Apollon ve Daphne* (1622-24) ile *Davud* (1623-24) birçok etkiyi birarada barındırsa da, sanatçının doğadaki gerçeğe ve duygusal ifadeye verdiği önemi kanıtlar. Bu heykeller ayrıca bir kabartmayı andıracak biçimde tek bir noktadan bakılmak üzere biçimlendirilmiştir. Bernini VIII.Urbanus'un 1623'te papa olmasından sonra en verimli dönemine girmiştir. 1624'te *Azize Bibiana*'nın (S.Bibiana Kil., Roma) yanı sıra *San Pietro Kilisesi* ana altarı için anıtsal BALDAKEN siparişini almıştır. Bernini, tunçtan gerçekleştirdiği bu baldakende dev boyutlu melek ve *putto* (kanatlı çocuk) figürünü örtüyü taşıyan dört burmalı sütunun hareketine uygun olarak bütünüyle Barok bir anlatımla vermiştir. 1629-38 arasında gerçekleştirdiği dev boyuttaki *Aziz Longinus*'ta (San Pietro Kil.) sanatçının tek noktalı bakış açısını daha da geliştirdiği izlenir. Gerek bu heykelde, gerek VIII.Urbanus'un mezar heykelleriyle (1628-47) *Gerçeğin Açığa Çıkması* (1646-52, Borghese Gal., Roma) adlı dolgun vücutlu çıplak kadın heykelinde RUBENS'in izleri sezilir. Sanatçının bu yapıtlarında mermeri resimlerdeki renk değerlerini anımsatacak biçimde kullanarak resimle heykel arasındaki bağı öne çıkardığı görülür. *Azize Theresa'nın Vecdi* (1644-52, S.Maria della Vittoria Kil.) adlı, resim ve mimariyle bütünleştirdiği grup heykeli, Bernini'nin resimsel kabartmaya en çok yaklaşan yapıtıdır ve güçlü bir duyumsallıkla ifade gücüne sahiptir. Bernini'nin geç dönem heykel üslubunun ilk belirtileri 1656-57'de *S.Maria del Popolo Kilisesi Chigi Şapeli* için yaptığı *Habakuk ve Melek* ile *Daniel Aslanların İninde* adlı grup heykellerinde görülür. Sanatçı burada figürleri inceltip uzatmış ve biçimsel bir incelik ve duygusallık kazandırmıştır.

Bernini'nin düşsel gücü ve yapısını papalığın dinsel ilkeleriyle en iyi bütünleştiren yapıtı *San Pietro Kilisesi*'ndeki *Petri Kathedrası*'dır (1657-66). MICHELANGELO'nun gerçekleştirdiği *apsis*'te yer alan bu tunç-stüko karışımı tahtta (KATHEDRA)



BERNARD, Èmile, *Vaciie'de Yıkanan Kadınlar.*



BERNINI, Gian Lorenzo, *Azize Theresa'nın Vecdi*, 1644-52, mermer.

figürler acı çeken yüz ifadeleri ve bükülmüş giysileriyle dramatik bir etki yaratır. Bernini'nin *San Pietro Kilisesi* için yaptığı son dönem heykellerinde bu acı dolu ifade karmaşık bir dinsel saygıya dönüşmüş ve 1674'te *S.Francesco a Ripa Kilisesi*'nin *Altieri Şapeli* (Roma) için gerçekleştirdiği *Ludovica Albertoni* heykelinde en üst noktasına ulaşmıştır. Bernini'nin portre niteliği taşıyan yapıtları da heykellerinde izlenen gelişimi yansıtır. *Santoni* (1614-15, S.Prassede Kil., Roma) ve *Kardinal Dolfin* (S.Michele all'Isola Kil., Venedik) gibi ilk çalışmalarında bile dönemin birçok heykel sanatçısını geride bırakan gerçekçi bir tavır izleyen sanatçının 1621-22'de yaptığı ilk resmî portre-büst çalışmaları olan *V.Paulus* ve *XV.Gregorius* bu gerçekçiliği sürdürürken, bir yandan da modelin ruhsal durumunu son derece ustalıkla yansıtır. 1630'larda gerçekleştirdiği *Scipione Borghese* (Borghese) ve *Costanza Buonarelli* (Ulusal Müze, Floransa) gibi çalışmalarındaysa fiziksel ve ruhsal karakteristiklerinin yanı sıra modellerinin anlık duygu ve ifadelerini de ustaca yakalayabilmiştir. Heykel sanatında ilk kez görülen bu özellik Bernini'nin düş gücünden olduğu kadar renk ve ışık gibi resimsel öğeleri mermere ustaca aktarmasından kaynaklanır. Sanatçının sonradan gerçekleştirdiği *I.Francesco d'Este* (1650-51, Estense Müz., Modena) ve *XIV.Louis* (1665, Versailles Sarayı) portre-büstleri bu özelliğinin en iyi örnekleri sayılır.

Bernini'nin çeşme heykelleri her ne kadar çevreyle bütünleştirilmişse de mimari bağlamdan çok heykel bağlamında değerlendirilir. Alegorik anlatımlarıyla (→ALEGORİ) öne çıkan Barberini Meydanı'ndaki *Triton Çeşmesi* (1632-37) ve Navona Meydanı'ndaki *Dört Irmak Çeşmesi* (1648-51) mimarlık, heykel, resim bütünleşmesinin en yetkin örneklerini oluşturur. Her iki yapıtta da sanatçı mermerle güçlü yaşam imgeleri yaratmış ve doğayla sanat arasındaki ayrımı yok etmiştir.

Bernini'nin üslubunun en temel özelliklerinden biri MANİYERİZM geleneği ve bu geleneğin sınırlandırıcı etkisi ile mimarinin görsel ve psikolojik değerlerini öne çıkartmak amacıyla mimarlık ve heykel arasında ilişki kurmaktır. Bu özellik sanatçının ilk mimari başarısı sayılan *S.Maria di Monserrato Kilisesi*'ndeki (Roma), *Pedro de Foix Montoya Mezar Anıtı*'nda (1621) ortaya çıkmıştır. Sanatçı bu örnekte Papa VII.Alexander döneminde (1655-67) ulaştığı yalın tasarım anlayışını, düz ve benekli mermer karşıtlığıyla birleştirerek daha sonra geliştirdiği doku ve renk duyarlığının ilk ipucunu verir. Bernini *San Pietro Kilisesi* baldakeni ile *S.Bibiana Kilisesi* yenileme çalışmalarına da aynı yıl başlamıştır. Sanatçının *Palazzo Barberini*'ye olan katkıları belgelerde pek açık olmamakla birlikte temel dışında sarayın yapımına nezaret ettiği ve ana cepheyle Barberini Meydanı'na bakan kanadın cephe tasarımının ona ait olduğu sanılır. Ancak MADERNO ile 1633'e değin birlikte çalıştığı ve sonra uzlaşamadığı için ayrıldığı BORROMINI'nin de tasarıma katkıları olduğu düşünülmektedir. *Palazzo Barberini*'nin (1629-33) cephesi Maniyerizm'e bir tepki olarak BRAMANTE ve SANGALLO'nun 16.yy başı üslupları doğrultusunda geliştirilmiştir. Bernini'nin VIII.Urbanus döneminde (1623-44) gerçekleştirdiği öbür işler arasında *Quirinalis Sarayı* cephe balkonu (1635), *Lateran Vaftizhanesi* ahşap kubbesi (1635), *S.Crisogono Kilisesi Poli Şapeli* (1641), *S.Pietro in Montorio Kilisesi Raymondi Şapeli* (1642) ve İspanya Meydanı'ndaki *Palazzo Ferratini*'nin cephe yenilemesi (1643) gibi ikincil çalışmalar vardır. Bernini, Papa X.Innocentius döneminde (1644-55), papalık sarayında gözden düşmesi sonucu mimarlık alanında fazla etkinlik gösterememesine karşın *San Pietro*'daki görevini korumuş, 1650'de de Pamphili ailesi için, daha sonra C.FONTANA'nın tamamladığı *Palazzo di Montecitorio*'yu gerçekleştirmiştir. VII.Alexander'in 1655'te papa olmasından sonra Bernini sırasıyla *S.Maria del Popolo Kilisesi*'nin onarımı (1655) ve *San Pietro Meydanı* tasarımının (1656) yanı sıra *S.Tommaso da Villanova* (1658-61, Castel Gandolfo), *S.Andrea al Quirinale* (1658-70) ve *S.Maria dell'Assunzione* (1662-64) *Kiliseleri*'nin yapımlarını üstlenmiştir. S.Tommaso da Villanova'nın G.Sangallo kaynaklı Yunan haçı planına karşılık, *S.Andrea al Quirinale* oval, *S.Maria dell'Assunzione* de daire planı ve derin nişler biçiminde iç mekânı hareketlendiren şapelleriyle tipik Barok özellikler yansıtır. Bernini, Fransa kralı XIV.Louis'nin (hd.1643-1715) isteğiyle 1665'te beş altı ay kadar Paris'te bulunmuş, *Louvre Sarayı*'nın genişletilmesi projesi üzerinde çalışmış, ama önerileri kabul edilmemiştir. Bu gezinin tek ürünü kralın portre-büstü olmuştur. Sanatçının Roma'daki son mimari çalışmaları *S.Maria Maggiore Kilisesi apsis*'inin yeniden yapımı, *S.Angelo Köprüsü*'nün heykellerle bezenmesi, içine Ludovica heykelini yerleştirdiği *Altieri Şapeli* ile Halk Meydanı'ndaki *(Piazza del Popolo) S.Maria in Montesanto Kilisesi*'nin tamamlanmasıdır.

Bernini daha çok bir heykelci ve mimar olarak tanınmakla birlikte bir ressam olarak da ürün vermiştir. 1620'lerde ressam Andrea Sacchi'ye (1599-1661) çıraklık yaptığı dönemde bir "kutsal konuşma" sahnesi (→DİNSEL KONULAR) betimlemiş, bugün Borghese Galerisi'nde bulunan kendi portresiyle (ykş.1623), VIII.Urbanus'un bir portresini (ykş.1625, Ulusal Gal., Roma) yapmıştır. Portre çalışmalarına ilgisini hiç kaybetmeyen Bernini'nin kendi portrelerinin (Uffizi Gal., Prado Müz. ve Borghese Gal.) yanı sıra azizleri konu alan portre çalışmaları da vardır.

3596, 3597A. *Z.Rona*

BERTOTTI-SCAMOZZI, Ottavio (1719, Vicenza-1790, Vicenza)
İtalyan mimar.
İtalya'da PALLADIO ÜSLUBU'nun önde gelen mimarlarındandır.

Bertotti'nin küçük yaşta koruması altına girdiği mimarlık meraklısı Marki Mario Capra, Geç RÖNESANS mimarlarından SCAMOZZI'nin ünlü vasiyetnamesini yerine getirmekle görevliydi. Bu vasiyetnameyle bırakılan gelirden Bertotti'ye de verilmesini ve böylelikle onun mimarlık okuyabilmesini sağlamıştı. Bertotti de daha sonra gönül borcunu, soyadına Scamozzi'nin adını ekleyerek ödemek istemiştir. Meslekteki ilk ustası, PALLADIO ve Scamozzi geleneğini sürdüren Domenico Cerato olan Bertotti, bütün bu ilişkiler sonucunda mimarlıkta Venedik Klasikçiliği'ne (→KLASİKÇİLİK) yönelmiştir. Bu arada İtalya ve başka Avrupa ülkelerindeki, dönemin önde gelen sanat ve düşün adamlarıyla ilişki kurmuştur. Bunlar arasında yazar ve bilgin Francesco Algarotti, mimar Giacomo Quarenghi (1744-1817), Alman yazar ve şair J.W.von Goethe, İngiliz mimarlar CHAMBERS, James Adam (1732-94) ve R.ADAM vardır. Bertotti'nin yapılarının çoğu, doğduğu kent Vicenza ve yakın çevresindedir. Her ikisi de 1770 tarihli *Casino Muzzi* (Riello) ve hareketli cephesi, büyük pencereleri, zarif silmeleriyle *Palazzo Franceschini a San Marco* (Vicenza) Palladio Üslubu'nun çeşitlemeleri niteliğinde Klasikçi yapılardır. Meslek yaşamının sonlarında Bertotti, bu tutumunda daha da ileri giderek bir tür YENİ-KLASİKÇİLİK olarak tanımlanabile-

cek İtalyan *Illuminismo* (Aydınlanma) hareketinin etkisinde kalmıştır. *Palazzo Bragbetta* (1780) üçgen biçimli, sade pencere alınlıkları ve hoş görünümlü İon pilastrlarıyla yalın ve akılcı bir yapıdır. *Eretenio Tiyatrosu*'nun Bertotti'nin gerçekleştirdiği bezemesiz cephesinde de (1781-84) aynı yalın ve tutumlu mimarlık anlayışı egemendir.

Trissino Villası (1760, Sandrigo), *Milani Evi* (1766, Vicenza), *Franceschini Villası* (1774, Arcugnano), *San Faustino Kilisesi* cephesi (1776), *Palazzo Morozzo* (1780, Torino) gibi başka yapıları da bulunan Bertotti, Palladio üzerine yayımladığı kitaplarla da önem taşır. 1776-83 tarihli *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti ed illustrati* (Andrea Palladio'nun Biraraya Getirilmiş ve Resimlendirilmiş Yapıları ve Çizimleri) ve 1785 tarihli *Le terme dei Romani disegnate da Andrea Palladio...* (Andrea Palladio'nun Çizimiyle Röma Hamamları...) adlı kitapları bugün de Palladio üzerine en önemli kaynaklar arasındadır. Palladio'nun tasarımlarında müziğe ilişkin oranları kullandığı konusunda ileri sürdüğü savsa, Bertotti'nin onun düşünce biçimini ne kadar iyi anladığını göstermektedir. 1761'de çıkan *Il forestiere istruito delle cose pió rare d'architettura e di alcune pitture della città di Vicenza* (Vicenza Kentindeki Ender Mimarlık Yapıtları ve Birkaç Resim Konusunda Eğitilmiş Yabancılar) adlı yapıtı Vicenza üzerine yazılmış önemli bir rehber kitaptır. Bertotti'nin bunlardan başka bir şenlik nedeniyle kentte kurulmuş olan bir zafer takını anlatan 1758 tarihli *Descrizione dell'arco trionfale e della illuminazione fatta nella pubblica Piazza di Vicenza...* (Zafer Takının Tanımı...) ve 1790 tarihli *L'origine dell'Accademia Olimpica di Vicenza con una breve descrizione del suo teatro* (Vicenza'daki Accademia Olimpica'nın Kökeni ve Buradaki Tiyatronun Kısa Bir Tanımı) adlı Palladio'nun başlayıp Scamozzi'nin tamamladığı ünlü *Teatro Olimpico*'yu konu edinen iki kitabı daha vardır.

2513. *H.Kuruyazıcı*

BESÂRE (Far.)
SOFA; büyük, uzun oda; DİVANHANE.

BEŞİK ÇATI → **ÇATI**

BEŞİKTAŞLI TEVFİK = **TEVFİK** (Beşiktaşlı)

BEŞİKTEPE
Çanakkale ilinin Ege kıyısında, Yeniköy'ün güneyinde yer alan ve bölgede yapılan daha önceki araştırmalarda "Beşiktepe" diye bilinen yer, günümüzde "Beşik-Sivritepe" olarak adlandırılmaktadır. Burada Heinrich Schliemann (1822-90) yönetiminde TROİA kazıları sırasında 1879'da yapılan sondajın amacı "Troia Savaşı Kahramanlarının Mezarı"nın ortaya çıkarılmasıydı. Tepenin doruğundan aşağı dikey olarak inen bu sondajdan beklenen sonuç alınamamış, mezar bulunamamıştır. Ancak Schliemann'ın "çok eski" diye nitelendirdiği prehistorik ÇANAK-ÇÖMLEK ele geçmiştir. Bunlar uzun süredir TROAS'ın (Troia yöresi) en eski arkeolojik buluntuları olarak kabul edilmektedir. Beşik Koyu'nun, Troia'nın ve aynı zamanda Akha donanmasının limanı olduğu varsayımından hareketle mimar Wilhelm Dörpfeld (1853-1940), Oskar Mey ve Martin Schede tarafından 1924'te koy içinde jeolojik incelemeler yapılmış, Schliemann'ın amaçladığı hedef doğrultusunda Beşik-Sivritepe'de küçük çaplı bir kazı da gerçekleştirilmiştir. İngiliz araştırmacı J.M.Cook'sa antik kaynaklara dayanarak, Beşik-Sivritepe'nin Yunan ve Roma dönemi yazarlarının Akhilleus'un mezarı olarak kabul ettikleri yer olduğunu ileri sürmüştür. Ona göre bugün Beşik-Yassıtepe olarak adlandırılan ve deniz kıyısında yer alan Beşik Burnu, kaynaklarda "Akhilleion" adıyla bilinen yerleşime denk düşüyordu. Dolayısıyla Cook, Beşik Koyu'nun Antik Çağ'da "Akhalar'ın Limanı" olarak kabul edilen yer olduğunu öne sürmüştür.

1980'lerde Alman Arkeoloji Enstitüsü, Tübingen Üniversitesi ve Alman Araştırma Derneği adına Manfred Korfmann başkanlığında yapılan yeni kazılar, Beşik-Yassıtepe'de küçük, müstahkem bir arkaik yerleşime ilişkin kanıtlar sağlamıştır. Gerek bu kazıların sonuçları, gerek aynı yıllarda koyda yapılan incelemeler yukarıdaki yorumla çelişmiyor; bütün sonuçlar, Beşik Koyu'nda Troia için gelmiş olan gemilerin yanaşabileceği bir yer bulunduğuna işaret ediyordu. Ayrıca Çanakkale Boğazı'nı geçmek isteyen gemiler, karşıt yönden esen rüzgâr ve akıntı durumu nedeniyle bazan haftalarca hatta aylarca bu koyda konaklamak zorunda kalıyorlardı. 1980'lerdeki yeni kazıların (1982-86'da Beşik-Yassıtepe; 1983, 1984, 1987'de Beşik-Sivritepe) amacı, Beşik-Sivritepe'deki prehistorik yerleşime ve Beşik-Yassıtepe'de Troia I dönemine ilişkin soruları yanıtlamaktı. Troia'da çözümlenememiş sorunlar burada açıklığa kavuşmalıydı. İki kıta ve iki deniz arasında elverişli bir konuma sahip olan bu liman yeni araştırmaları ilginç bir duruma getiriyordu. Bu kazılarda ayrıca, Beşik-Yassıtepe'de Troia I yerleşimine ait bir mezarlığın arama çalışmaları sırasında (1984, 1985) rastlantısal olarak, geç Troia VI dönemine ait bir mezarlık ortaya çıkarılmıştır.

"Troia'nın Limanı" olarak bilinen Beşik Koyu, Hisarlık'ın 7km batısında yer alır. Koyun kuzeyinde üç kazı yerinde, 1982-87 arasında arkeolojik araştırmalar yapılmıştır. Denize doğru uzanan kalker bir kayalık olan Beşik-Yassıtepe'de İlk Tunç Çağı (→PREHİSTORYA), Arkaik, Helenistik (→YUNAN) ve BİZANS dönemlerine ait yerleşim kalıntıları ortaya çıkarılmış; Beşik Mezarlığı'nda da MÖ 1300'lere ait mezarlar bulunmuştur. Beşik-Yassıtepe'nin yks.750m doğusunda, Helenistik bir TÜMÜLÜS olan Beşik-Sivritepe'deyse, üstünde bu mezar anıtı bulunan Son Neolitik Çağ'a ait yerleşime ilişkin bilgi edinmek amacıyla incelemeler yapılmıştır.

Beşik-Yassıtepe: Fazla büyük olmayan Bizans ve Helenistik yerleşimlerin altında nispeten kolay erişilen, kalınlığı 2m'den fazla olan Troia I tabakalarının ortaya çıkarılabileceği daha önce yapılan yüzey araştırmalarından anlaşılmıştır. Bu nedenle Troia'da henüz yanıtlanmamış olan Troia I dönemine ilişkin sorunların burada karşılaştırmalı olarak yanıtlanabileceği düşünülmüştür. Bunlar, özellikle böyle bir yerleşimin genel yapısına ve Troia I'in tarihlenmesine ilişkin sorunlardır. Yassıtepe'de en eski Troia I yerleşimi, ahşap çatkılı, kerpiç dolgulu bir mimariyle başlar. Birçok yerde kırmızı renkli killi toprak üstünde ya da içinde bu tür izler göze çarpar. Bu yapıların oluşturduğu yerleşim planı daha üstteki yaklaşık yedi ayrı yapı katını içeren taş temelli mimariden de izlenebilmektedir. Taş temelli yapılarda kerpicin ender olarak kullanıldığı, çoğunlukla killi toprak dolgu ve çamur sıvalı yığma duvarlarla yetinildiği saptanmıştır. Düzenli aralıklarla duvar boyunca ya da iç mekânın ortasına yerleştirilmiş ahşap direkler taşıyıcı yapı elemanlarıdır. Kültür sürekliliği yönünden, bir kesintiye ilişkin herhangi bir kanıt ele geçmediğinden yerleşimde zaman boşluğu bulunmadığı düşünülmektedir. Dolayısıyla yerleşimin toplam süresi 150-300 yıl olarak tahmin edilmektedir. DEMİRCİHÜYÜK'e benzer olarak burada da her bir yapı katının süresi 20-40 yıl olarak kabul edilmektedir.

Taş temelli yapıların en eski planı, bunların karşılıklı iki uzun duvardan oluştuğunu ve bazılarının bir ön odası ya da giriş holü bulunduğunu göstermektedir. İç mekânda duvarlar boyunca ya da köşelerde, killi toprakla biçimlendirilmiş ve bazıları taş döşeli olan sekiler yapılmıştır. Bunlar aynı döneme ait Troia ve Demircihüyük yerleşimlerinden de bilindiği gibi yatak ya da divan olarak kullanılmışlardır. Beşik-Yassıtepe'de evlerin içinde sabit bir fırın yerinin bulunmadığı, ancak bazı evlerin ortasında bir ateş yakma yerinin ya da bir ocağın varlığı dikkati çeker. Evler yan yana inşa edilmiş ince uzun yapılardır. Bu biçim Batı Anadolu'da daha sonra ortaya çıkan Troia II'nin MEGARON'larına ya da aynı döneme ait BEYCESULTAN ve Demircihüyük yapılarına benzemektedir. Bu evler dizi halinde, doğal kaya ve killi toprak dolgudan oluşan koruyucu bir engelin arkasına yerleştirilmiş, bazılarıysa düzenli olarak derinleştirilmiştir. Bunun nedeni yapıları oturulamayacak kadar etkileyen güçlü kuzey rüzgârlarından korunmaktır. Eski yapıların düzlenerek üstlerine yenilerinin yapılmasıyla zaman içinde yerleşimin yüzeyi yükselmiş, böylece bu rüzgâr engeli İlk Tunç Çağı'nda işlevini yitirmiş olmalıdır. Bu dönemin sonlarına doğru yapılaşma önemli ölçüde yoğunlaşmış, bu arada balıksırtı duvar örgü tekniği kullanılmaya başlamıştır. Ayrıca buluntuların birbirleriyle uyum içinde oluşu da ilgi çekicidir. Ağırşakların pek azı bezeklidir. Sileks aletlerin ender görülmesinin nedeni, maden kullanımının yaygınlığıyla açıklanabilir. Metal buluntular arasında kuş biçimi verilmiş başıyla bakır bir iğne dikkati çekmektedir; çünkü, bu tür buluntular geniş bir yayılım alanına sahiptir. Troia I çanak-çömleği için tüp biçimi tutamaklı, içe dönük ağızlı kâseler karakteristiktir. Zaman zaman kapların kenarlarında, göz örgeleri görülür. Tutamaklı kapaklar gibi ilginç kapak biçimleri de, malzemenin Troia I'e ait olduğunu kronolojik yönden desteklemektedir. Gene küçük buluntular arasında dikkati çeken, kilden yapılmış minyatür savaş baltaları, örnekleri Güneydoğu Avrupa, özellikle Bulgaristan ve Batı Anadolu'da Demircihüyük'te bulunan kült nesneleridir.

Bugün dolmuş olan Beşik Koyu'na ilişkin coğrafi incelemeler, denizin MÖ 5.binyılda içerlere doğru uzandığını, sonra zamanla geri çekildiğini ve bu arada lagün tabakalarının oluştuğunu göstermektedir. Koy, hem balıkçılık hem de gemilerin konaklaması için ideal bir yerdir. Bu açıdan Troia yakınındaki yerleşim bölgelerinde ve Beşik Koyu mezarlığında, uzak yerlerle bağlantılara ilişkin kanıtların varlığı şaşırtıcı değildir. Beşik-Yassıtepe, bakıra bilinçli olarak kalayın katıldığının saptanabildiği ilk yerleşimlerden biridir. Lesbos (Midilli) Adası'ndaki Thermi ya da Lemnos Adası'ndaki Poliochni gibi eşzamanlı yerleşim bölgelerindeki ve gene Troia'daki en eski kalay buluntuları göz önüne alındığında bölgedeki ticaret ilişkilerinin genişliği anlaşılmaktadır. Kalayın nereden sağlandığıysa henüz açıklığa kavuşturulamamıştır. Beşik-Yassıtepe'de Karbon-14 verileri (→TARİHLENDİRME YÖNTEMLERİ), Troia I yapı evresinin tarihlenmesinde önemli bir ipucu sağlamakta; söz konusu kültür için MÖ 3100-2800 arasında bir zaman dilimini göstermektedir.

İlk Tunç Çağı yerleşim kalıntıları üzerine, 2000 yıllık aradan sonra MÖ 7./6.yy'da küçük, müstahkem bir yerleşim kurulmuştur. Bu, Yunan coğrafyacı Strabon (MÖ 64/63-MS 19/24) gibi antik kaynaklardaki "Akhilleion" kenti olabilir. MÖ 550'de tahrip edildiği anlaşılan bu arkaik yerleşimden günümüze kalanlar, sur duvarının taş temel kalıntılarıyla çok sayıdaki çanak-çömlek parçasıdır. Lesboslular'ın kurduğu Akhilleion, Atinalılar tarafından aynı bölgede kurulmuş olan Sigeion kentiyle girişilen savaşlar sonunda yıkılmış olabilir. Beşik-Yassıtepe'nin daha sonraki yerleşimi gene uzunca bir aradan sonra MÖ 3.yy'da, Helenistik Dönem'de kurulmuştur. Küçük yapılardan oluşan ve iki evreli olan bu yerleşimin yapımında arkaik kentin sur duvarı kalıntılarından yararlanılmış olmalıdır. Beşik-Yassıtepe yeniden yerleşim alanı olana değin 1400 yıl geçmiştir. IV.Haçlı Seferi sırasında Çanakkale Boğazı'nı tutan Haçlı orduları Konstantinopolis'e (→İSTANBUL) yönelmeden önce burada yerleşmiştir. MS 13.yy'ın ilk yarısında Konstantinopolis'te kurulan Latin İmparatorluğu'nun buradaki kalıntıları, saraya benzer bir yapıya ya da tahkim edilmiş bir kışlaya ait temellerdir.

Beşik Mezarlığı: Çanakkale Boğazı'nın girişinde, karşıt yönden esen güçlü rüzgâr ve deniz akıntıları nedeniyle Beşik Koyu, özellikle karinası olmayan ve kumlu kıyıya çekilebilen gemiler için ideal bir konaklama yeridir. Bu tip gemilerin MÖ 1. ve 2.yy'da sık kullanıldığı birçok kaynağın yanı sıra Homeros'un *İlyada*'sında da (yks.MÖ 710) bildirilmektedir. Beşik Koyu yarımdairesinin kuzeyinde denize uzanan bir yamaçta MÖ 1300'lere tarihlenen, böylece Troia VI'nın geç dönemine denk düşen MEZAR'lar bulunmuştur. Sağlam durumdakilerin sayısı 100'ü aşmakta; gerçek mezar sayısının bunun iki katı olduğu düşünülmektedir. Erkek, kadın ve çocuk mezarları çoğunlukla küp biçiminde olup birkaç taş sandık ve iki oda mezar vardır. Çoğunlukla güneydoğuya yönlendirilmiş bu mezarlar genellikle düzenli bir biçimde yan yana sıralanmıştır. Aynı mezara birkaç ölünün gömülmesi seyrek değildir. Bazıları gömülmeden önce yakılmıştır. Mezar buluntuları arasında akik ve altın boncukların, fildişi ve kemikten takı ve tarakların, taş ve fildişinden MÜHÜR'lerin yer alması, genelde refah içinde yaşayan bir topluluğun varlığını göstermektedir. Gene çok sayıda MİKEN kabı, topluluğun uzak ilişkileri olduğunu vurgular. Miken kapları Troia'da aynı dönemin kentinde de mevcuttur. Burada, Troia'nın Ege kıyısında yer alan limanındaki Beşik Mezarlığı'nda MÖ 1300'lere ait değişik biçimlerde gömüler bulunmuştur. Bu insanların yerleşim yerlerinin nerede olduğu bilinmemektedir. Ama, Beşik Koyu'nda ticaret ve benzeri işlerle uğraştıkları, Troialılar tarafından da himaye edildikleri söylenebilir.

Beşik-Sivritepe: Uzaklardan seçilebilen yks.15m yüksekliğindeki tümülüs, genellikle Troia Savaşı kahramanlarının, çoğunlukla da Akhilleus'un anıt-mezarı olarak bilinir. Antik Çağ'da da tümülüsün böyle tanındığı, Akhilleion yerleşimi ve bunun hemen yakınındaki Akhilleus'un gömülü olduğu tepeye ilişkin bilgi veren Strabon'dan öğrenilmektedir. Antik Çağ kahramanlarından Akhilleus için, Makedonya kralı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323) gibi yöneticiler kurbanlarını tepenin doğusunda ve kuzeyinde yer alan düzlükte sunmuş olmalıdırlar. Tümülüs kalker taşları ve killi toprak malzeme biçiminde kat kat yükselen iyi planlanmış bir yapıya sahiptir. Yamacı gene taşlarla kaplanmıştır. Anıtın, yapıldığı dönemde beyaz taş bir koni olarak, kıyıdan geçen gemilerin dikkatini çektiği düşünülebilir. Tümülüsün çevresi taş bir çemberle tahkim edilmiş, kuzeyde ve doğuda önündeki düz araziye uzanan bir sahanlık oluşturulmuştur. Anıt yapılırken toprak tesviye edilmediğinden tümülüs dolgu toprağında Geç Neolitik yerleşime ait çok sayıda buluntu ortaya çıkmıştır. Araştırmanın ana hedefini oluşturan bu buluntuların Beşiktepe kültürüne

özgü olmadığı; yaklaşık tarihlemeyle Kumtepe Ia ile aynı döneme rastladığı anlaşılmaktadır. Karbon-14 verilerine göre söz konusu buluntuların yaklaşık olarak Troia I'den 1000 yıl öncesine tarihlenmesi şaşırtıcıdır.

1966, 1967, 1968, 1969, 1970. ***M.Korfmann***

BEŞLEME

Fr.*quinconce.*

BAHÇE MİMARLIĞI'nda dördü köşelere ve biri ortaya gelmek üzere, beş ağacın, bir kare içine, toplu bir grup yapacak biçimde dikilmesi. Hangi taraftan bakılırsa bütün ağaçlar bir sırada ve koşut olarak görülür.

BETİ = **FİGÜR**

BETİL, Turgay → **GRAFİK TASARIM (Türkiye'de Grafik Tasarımın Gelişimi)**

BETİM

Herhangi bir şeyin resmi ya da heykeli; tasvir.

BETİTAŞ = **YAZIT**

BETON (Fr.*béton*'dan)

İng.*concrete,* Alm.*Beton.*

Daneli malzemenin bir bağlayıcı maddeyle birleştirilmesi ve gerekli durumlarda özellikleri denetlenebilmek amacıyla katkı maddelerinin de karışıma eklenmesiyle yapılan kompozit (birleşik) malzeme. Betonda iskeleti oluşturan ve bünyede dolgu görevi de gören farklı büyüklüklerdeki AGREGA'nın biraraya getirilip bağlanarak bir bütün oluşturulmasında çeşitli bağlayıcılar kullanılabilmektedir. Organik temelli bitüm, ASFALT, çeşitli reçineler ve inorganik temelli ALÇI, KİL, KİREÇ ve ÇİMENTO gibi bağlayıcılar içinde kullanımı en yaygın olanı çimentodur. Beton, genellikle bağlayıcısının adıyla anılır, yalnızca beton sözcüğüyse, çimento bağlayıcıyla üretilen alışılagelmiş betonları belirtir. Karışımda, çeşitli boyutlardaki daneler "agrega", su ve çimento karışımı "çimento hamuru", iri agregayı bağlayan çimento hamuruyla ince agrega karışımı da "bağlayıcı hamur" olarak adlandırılır. Kalın agrega kullanmaksızın, yalnızca ince agregayla üretilen HARÇ, özel bir beton türüdür. Betonlar, kullanım alanları ve işlevlerine göre ayrılırlar: "Taşıyıcı betonlar", belirli bir basınç dayanımının üstünde dayanımı olan ve genellikle donatılı olarak kullanılan betonlardır. "Dolgu betonları" daha çok mukavemetin (dayanım) ön koşul olmadığı kütleleri meydana getirmede ya da yalnızca dolgu yapımında kullanılır. Genellikle harç karakterinde olan "örtücü betonlar", yüzeylerin kaplanmasında kullanılır; "yalıtım betonları" gözenekli yapılarıyla düşük ısı iletkenlik özelliğine sahip betonlardır. Doğrudan zemin üzerine yapılan yapılarda, blokaj üstüne serilen donatısız, yüksek mukavemeti bulunmayan karışım GROBETON olarak adlandırılır. Betonun, üretiminde kullanılan maddelerin nisbeten kolay elde edilir ve ucuz olması, şantiye koşullarında üretilebilirliği, kalıplanarak biçimlendirilebilmesi, normal çevresel koşullara dayanımı gibi olumlu özelliklerinin yanı sıra, birim ağırlığının yüksek oluşu, priz (katılaşma) süresinin ve nihai mukavemetine ulaşma süresinin oldukça uzun olması, gözenekli yapısı, rötre (büzüşme) vb nedenlerle çatlama eğilimi, çekme ve eğilme mukavemetlerinin çok düşük kalışı gibi sakıncalı yönleri de vardır. Beton, çeşitli lifler, teller ve çubuklarla donatılarak, özellikle mukavemetle ilgili olumsuzluklarının giderilmesine çalışılmaktadır. Betonla birlikte, söz konusu amaçla en çok kullanılan donatı malzemesi ÇELİK'tir. Donatı, betonarme ve öngerilmeli betonlarda genellikle çelik çubuklar, liflerle donatılı betonlarda doğal ya da sentetik lifler biçimindedir ve betonla aderansı (yapışma) iyi olup çekme gerilmelerini karşılayan malzemedir. BETONARME sistem içinde yer alan çeliğin, sistemin taşıyıcılığının artırılması amacıyla bir ön germe işleminden geçirilmesi sonucunda "öngerilmeli beton" meydana gelmektedir. Ayrıca betonlar metal, cam, ASBEST lifleri gibi inorganik ya da bitkisel lifler gibi organik liflerle donatılması durumunda "liflerle donatılı beton" olarak da adlandırılmaktadır. Değişik amaçlarla betonlar farklı birim ağırlıklarda üretilerek kullanılır. YAPI'da kullanılan beton malzeme, birim ağırlığı 2.0kg/dm^3 ile 2.8kg/dm^3 arasında değişen, "normal beton" olarak da nitelenen karışımlardır. "Hafif beton", birim ağırlığı 2.0kg/dm^3'ün altında kalan, özel yöntemler ve/ya da hafif malzeme kullanarak üretilen betondur. "Ağır beton", birim ağırlığı 2.8kg/dm^3'ün üstünde 6.0kg/dm^3'e kadar olabilen, ağır agrega kullanarak normal betonlar gibi üretilen, genellikle ağırlığın özellikle gerektiği hallerde ve radyoaktif ışınıma karşı kullanılan betondur.

Özellikleri:

Betonun birim hacim ağırlığı 2.0-2.8kg/dm^3 arasındadır. Agrega ve bağlayıcı hamurdaki boşluk miktarına bağlı olarak değişen bu özelliğin yanı sıra, karışımın basınç dayanımı da değişir. Beton, standartları uyarınca belirli basınç dayanımı sınıflarına ayrılmıştır. Basınç mukavemeti 10-12 MPa'nın altındaki betonlar donatısız olarak daha çok, grobeton, döşeme kaplaması, seviye ve dolgu betonu gibi konstrüktif işlevler dışında kullanılır. Yüksek gözenekliliğe sahip, ısı yalıtım betonlarının basınç mukavemeti çok daha düşüktür. Basınç mukavemeti 30 MPa ve üstünde olan betonlar, "yüksek mukavemetli betonlar" olarak değerlendirilir. Tüm betonlarda çekme ve eğilmede çekme gerilmelerinin değerleri düşüktür. Eğilmede çekme gerilmesi, basınç gerilmesi değerinin %10'u oranında kalmaktadır. Bu nedenle betonu taşıyıcı olarak kullanmak için kesinlikle donatmak, (betonarme) gerekir. Beton, ısı etkisiyle hacim genleşmesi göstermekte, benzer davranış ıslanma sonucunda da meydana gelmekte, kuruma halinde bir büzüşme davranışı izlenmektedir. Normal koşullarda gözeneksiz, dolu beton suya karşı geçirimsizdir. Ancak bu özellik, bünyesindeki boşluk miktarı ve biçiminin yanı sıra çatlaklarla doğrudan ilişkili olup özel katkılarla denetlenebilmektedir. Betonun dona dayanımında en önemli etken agreganın özellikleridir. Dona dayanım mekanik birtakım özelliklerle de ilişkilidir ve katkı maddeleriyle bir oranda yükseltilebilmektedir.

Üretimi:

Çok bileşenli kompozit bir malzeme niteliği taşıyan betonun üretiminde bitüm, asfalt gibi organik maddeler, sentetik reçineler, mineral temelli alçı, kireç, çimento gibi bağlayıcılar kullanılmaktadır. "Bitüm betonu", bitüm bağlayıcılı; "asfalt betonu", asfalt bağlayıcılı betonlardır. "Polimerbeton", sentetik reçine kullanarak üretilen karışımdır ve özel olarak kullanılan reçinenin adıyla da anılır. Mineral bağlayıcılardan çimento, beton yapımında en fazla kullanılan maddedir ve bu bağlayıcının kullanıldığı karışımlar yalnızca beton olarak adlandırılır. Beton yapımında organik ve inorganik agregalar kullanılmaktadır. Ancak genelde kullanılan dolu, mineral temelli danelerdir. Özel ağır danelerin kullanılması durumunda karışım "ağır agregalı beton", gözenekli hafif agreganın kullanılması halinde "hafif agregalı beton" adını alır. Ayrıca karışım,

kullanılan agrega adına göre de, örneğin "cüruf betonu", "bims betonu", "perlit betonu" gibi adlarla anılır. Beton üretimi sırasında priz süresinin kısaltılması, uzatılması, su geçirimliliğinin azaltılması, donma dayanımının sağlanması, akışkanlaştırma gibi özellikler kazandırmak için özel katkı maddeleri karışıma katılır. Bu tür katkılı betonlar, bu özelliklerini tanımlayacak biçimde adlandırılır.

Beton, şantiyede insan gücüyle ya da mekanik karıştırıcılarda (betonyer) üretilmekte ya da özel üretim merkezleri olan beton santrallarından sağlanmaktadır. Betonun karıştırılmasının hemen sonrasında işlenip yerleştirilmeye uygun özellikler taşıyan ve prizi henüz tam olarak başlamamış betonlar, "taze beton" olarak nitelenir. Beton üretiminde bağlayıcı-agrega karışımına katılan su, çimentonun bağlayıcı özellik kazanması açısından gerekli olmasının yanı sıra, taze karışım kıvamının denetlenebilmesi olanağını da sağlamaktadır. Kıvam, taze betonun işlenebilirliği ve sıkıştırılabilirliğinin bir ölçüsü olarak kabul edilmekte ve genelde "kuru", "plastik" ve "akıcı" olarak nitelenmektedir. Akıcılık özelliği açısından katılan su, priz sonrasında buharlaşmayla bünyeden çıkarak hava boşlukları oluşturacağından, mukavemete olumsuz etki yapmaktadır. Bu nedenle karışıma gerekli durumlarda akışkanlaştırıcı katkı maddeleri verilmektedir. Betonlarda, karışımın homojenliği nihai özellikler üstünde büyük önem taşımaktadır. Taşıma, yerleştirme ve sıkıştırma işlemleri, özellikle plastik ve akıcı kıvamdaki malzemenin ayrışmaması yönünden özen gerektirir. Özellikle akıcı kıvamdaki karışımlarda taşıma sırasındaki çalkalanma, kaba agreganın dibe çökmesine ve suyun çimentoyu da alarak yüzeye çıkması biçiminde bir ayrışmaya neden olacağından, bu gibi durumlarda titiz davranılması gerekir. Benzer biçimde çok yüksekten dökülen ya da kürekle atılan betonların da homojen dağılımları bozulmaktadır. Beton santrallarında üretilen betonlar akıcı kıvamda hazırlanarak, şantiyede kalıba pompalarla basılabilmekte, bu tür malzeme ve uygulama "pompa betonu" olarak nitelenmektedir. Nitelikli bir yapı elde edebilme açısından, kalıba dökülen betonun yerleştirilmesi ve sıkıştırılması da önemlidir. Sıkıştırmada, dökülen betonun özel çubuklarla şişlenerek yerleştirilmesi ya da geniş tabanlı tokmaklarla dövülerek sıkıştırılması gibi elle yapılan işlemlerin yanı sıra, vibratörlerle titreştirme yoluna da gidilir. En çok kullanılan vibratörlerle titreştirmedir ve yerine göre dalgıç vibratörler, yüzey vibratörleri ya da kalıpları titreştiren özel vibratörler kullanılır. Özellikle plastik ve akıcı kıvamdaki betonlarda titreşim süresinin gereksiz uzatılması, betonu ayrıştırabileceğinden hatalıdır. Betonun priz süresi sırasında ısı çıkarması ve kuruma nedeniyle su kaybederek büzüşmesi (rötre) sonucunda çatlamaması için nemli tutulması, ayrıca gene aynı süre içinde çok yüksek sıcaklık ya da don etkisinde kalmaması, yağış görmemesi gerekmektedir. Seri üretimde, kalıplanarak biçimlendirilen beton öğeler, bir süre ısı ve basınçlı buhar etkisinde bırakılarak hızlı priz yapmaları ve erken mukavemet kazanmaları sağlanmaktadır. Üretimde, hafiflik, mukavemet, geçirimsizlik gibi özelliklerin biri ya da birkaçının elde edilebilmesi açısından değişik yöntemler de uygulanmaktadır. Hafif agrega kullanarak elde edilen hafif betonların yanı sıra, kum kullanmaksızın "ince agregasız beton", yalnızca tek bir agrega dane grubu kullanarak "eş daneli beton" gibi hafif betonlar üretilmektedir. Gene, hafiflik açısından, çalkalanma ve karıştırma sonucu köpük meydana getiren maddelerin betona karıştırılmasıyla "köpük beton", karışıma bazı metal tozlarının eklenmesi ve hidratasyon sırasında bunların hidrojen gazının çıkmasına neden olmaları sonucu GAZBETON olarak adlandırılan gözenekli, hafif malzeme elde edilmektedir. Ayrıca, beton ya da betonarme öğelerin üretiminde, merkezkaç kuvvetinden yararlanarak betonun sıkıştırılması ilkesinden hareketle "santrifüj betonu", karışımdaki fazla suyun vakum etkisinde emilmesiyle "vakum betonu" adı verilen uygulamalar yapılmaktadır.

Yapıda Kullanımı:

Betonun tarihi ROMA dönemine değin uzanmaktadır. Romalılar, kireç, volkanik küller ve tüfler kullanmak yoluyla elde ettikleri, havada ve suda katılaşma özelliği gösteren su kireci (hidrolitik kireç) ve agregayla, beton olarak nitelenebilecek kütleler oluşturmuştur. Kireç-puzzolanik madde karışımı olan ve OPUS CAEMENTICIUM olarak adlandırılan bu malzemeyi yolların, duvarların ve yapıların inşasında kullanmışlardır. Bugünkü anlamda betonun tarihçesi, 19.yy'ın başlarında, çimentoyla ilgili çalışmalarla başlamaktadır. 1818'de Fransız L.J.Vicat'nın çalışmaları ve düşünceleri, çimento hammaddelerinin karışım oranlarının ilkelerini oluşturmuş; 1824'te İngiliz J.Aspolin'in "Portland çimentosu" adını verdiği maddeyi üreterek patentini almasıyla beton uygulamaları başlamıştır (→ÇİMENTO). Başlangıcından beri betonun kullanımı donatısız dolgu, suni taş yapımı ve tesviye işlerinde ve grobeton biçiminde olmuştur. DEMİR çubuklarla donatılarak taşıyıcı anlamda ilk kullanılışı 1849'da Fransız J.Lambot tarafından yapılan kayıktadır. Betonarmenin, PREFABRİKASYON'daki ilk uygulamaları 1870'lerden sonradır (→BETONARME). Günümüzde beton, yapıda dolgu ve tesviye işlemlerinde, donatılı olarak taşıyıcı karkas sistemlerin oluşturulmasında, prefabrike yapı öğelerinin ve yapay taşların üretiminde kullanılmaktadır. Betonun dış atmosfer koşullarına dayanıklılığı, nitelikli uygulamalarda su geçirmezliği ve kalıpta istenen biçimi alabilmesi gibi özellikleri, 20.yy'ın ikinci yarısından başlayarak, beton yüzeyi SIVA ya da herhangi bir kaplama malzemesiyle kaplanmamış olan, kalıptan çıktığı biçim, renk ve görünüşüyle "brüt beton" adı altındaki uygulamalara olanak vermiştir. Ayrıca karışımına poliyester, epoksi reçineleri gibi reçinelerin bağlayıcı ya da güçlendirici olarak katıldığı, çok yüksek mukavemetli, üstün özellikler taşıyan betonlar da yapılmaktadır.

0184, 2472, 2755. ***H.Y.Ersoy***

BETONARME (Fr.*béton armé*'den)
İng.*reinforced concrete*, Alm.*bewehrter Beton, Stahlbeton*.

Fransızca'da "donatılmış beton" anlamına gelir. BETON'un yeterli düzeydeki basınç dayanımına karşın, çok düşük olan çekme, eğilme ve kayma dayanımının yükseltilebilmesi amacıyla genellikle ÇELİK çubuklarla donatılmasıyla oluşan sistem. Böylece beton, çekme ve eğilme halinde yeterli dayanımına ulaşarak kullanılabilirlik kazanmaktadır. Betonun donatılmasında, özelliklerin uygun olması ve betonla çelik arasında yeterli aderansın (yapışma) var olması nedeniyle, genellikle çelik kullanılmaktadır. Beton kütle içindeki çelik, böylelikle, yeterli beton payları bırakılması koşuluyla, büyük ölçüde yangın ve korozyon gibi etkilerden de korunmuş olmaktadır.

Üretimi:

Betonarme sistemlerde kullanılan beton, DONATI çeliğini dış etkilerden, zararlı su ve gazlardan koruyucu özellikte, geçirimsiz, çelik için zararlı bileşikler içermeyen nitelikte olmalıdır. Çelik donatı, beton içinde çekme gerilmelerinin bulunduğu bölge-

ye yerleştirilir ve beton tarafından aktarılan çekme gerilmelerini karşılar. KİRİŞ'ler gibi, eğilme halinin geçerli olduğu durumlarda, kirişin alt bölgesine, mütemadi (sürekli) kirişlerde mesnet yakınına ve KONSOL'larda üst bölgeye donatı yerleştirilir. Betonarmenin, çelik donatı üstünde zararlı etkileri olabilecek suların ya da atmosferinde asit karakterli gazların yoğun olduğu bölgelerde havanın etkisinde kalması durumunda, donatıyı koruyucu ek önlemlere gerek vardır. Ayrıca, üretimde çelik üzerinde olumsuz etkisi olabilecek, içinde belirli bir oranın üstünde kil ve çamur bulunan, kül, kükürt vb maddeler içeren AGREGA'lar kullanılmamalıdır. Gözenekli, hafif agregaların kullanıldığı durumlarda betonun geçirgenliği yükseleceğinden, su ve gazların donatıyı etkilememesi için beton çıplak olarak dışarıda kullanılmaz, zorunlu durumlarda kaplanır. Betonarmede, yapılan kalıplara öncelikle donatı yerleştirilir. Kullanılan çelikler gerekli durumlarda kaynakla, manşonla ya da en yaygın biçimiyle boydan bindirme olarak eklenir. Kalıba yerleştirilen donatı çubuklarının belirli kalınlıkta bir beton örtü içinde kalması gerektiğinden, kalıba değmemesi için özel mesafe parçaları kullanılır. Mukavemet (dayanım), betonun kalıba iyice yerleşmesine bağlı olduğundan, öteki yerleştirme önlemlerinin yanı sıra, en büyük agrega çapı, donatının en dar yerinden rahatça geçebilecek biçimde seçilir. Çevresel koşullarla betonarmenin zarar görmemesi için, betonun yanı sıra donatının da korunması gerekir. Ayrıca, büzüşme ya da statik nedenlerle oluşan çatlaklar da donatıyı dış etkilere açık kılar. Ağırlık, betonarmenin olumsuz bir yönünü oluşturmaktadır. Özellikle geçilen geniş açıklıklarda, köprülerde, zati ağırlığın taşınan toplam yüke oranının çok yüksek olduğu sistemlerde, ASMOLEN, KASET döşeme vb yanı sıra yüksek mukavemetli hafif beton kullanarak sistemin hafifleştirilmesi yoluna gidilir.

Özellikleri:

"Hafif betonarme", donatılı hafif betondur, yüksek mukavemetlidir ve özellikle geniş açıklıkları geçmede kullanılır. Bu tür sistemlerde, zati ağırlığın taşınan toplam yüke oranı önemli ölçüde düşer. Donatının tam olarak korunamaması nedeniyle, korozyon tehlikesine karşı, donatı çelikleri yeterli yoğunlukta ÇİMENTO harcı ya da pastan koruyucu maddeyle çevrelenmiş olmalıdır. Ancak bu tür önlemlerin, malzemenin birim ağırlığı ve ısıl direnci üzerinde olumsuz etkisi vardır. "Tel ve elyaf donatılı beton", genellikle HARÇ karakterli karışımlarda uygulanır. Bu tür karışımlarda donatı olarak ince çelik teller, cam *(AR-Glassfibre)*, karbon ya da sentetik kökenli lifler kullanılmaktadır. Bu liflerin kalıpta özel bir yerleştirmeyi gerektirmemesi, her biçimi alabilme gibi üstün bir özelliği olan beton malzemenin kalıp sorununa bir ölçüde rahatlık getirmekte, malzemenin kalıp ve donatı gibi sınırlayıcı unsurlara bağlı kalmaksızın daha özgürce kullanımını olanaklı kılmaktadır. Bu tür beton ve harçlarda çekme, eğilme ve özellikle çarpma dayanımı büyük ölçüde artmaktadır. Üstün kalıplanabilme özelliğiyle elyaf ve tellerle donatılı beton, küçük boyutlu, taşıyıcı özellik gerektiren beton ögelerin üretiminde ve PREFABRİKASYON'da kullanılmaktadır. *Ferrocement*, örgülü tel donatı kullanarak yapılan harç kökenli malzemedir. Donatı olarak kullanılan tel örgünün harç içine boşluksuz ve yüksek oranlarda yerleştirilmesindeki üretim zorluklarına karşın, ince kesitlerde iyi mekanik davranışlar gösteren, özel bir betonarme türüdür. Taşıyıcı özelliği bulunan eğik yüzeyler, kabuk öğeler, kırık plaklar ve benzerlerinin üretimine uygunluğu açısından özel bir yapı gerecidir. Ancak, korozyon ve yangına dayanım açısından, donatıyı saran koruyucu beton payının inceliği olumsuz etki yapmaktadır. "Öngerilmeli beton", donatı tekniği açısından değişik bir betonarme uygulamasıdır. Sistemin ilkesi, üretim aşamasında donatı çeliklerinin çekilerek, betonda basınç gerilmeleri oluşturulmasına dayanır. Böyle bir yapı öğesi çekme etkisiyle karşı karşıya kaldığında, çekme gerilmesi, yüksek çekme mukavemeti olan çelik tarafından karşılanır ve bu sırada, beton üstündeki basınç gerilmesi düşer. Betonun basınç dayanımından hareketle malzemeyi en iyi biçimde kullanma olanağı veren bu yöntemle beton öğelerde daha ince kesitlerin sağlanması ve daha geniş açıklıkların geçilmesi olanağı bulunmuştur. Dolayısıyla öngerilmeli beton, özellikle büyük açıklıkları geçen prefabrike yapı öğelerinin üretiminde kullanılmaktadır.

Yapıda Kullanımı:

Çağdaş anlamda betonun demir çubuklarla donatılmasıyla ilgili olarak bilinen ilk uygulama, 1849'da Fransız J.Lambot tarafından yapılan kayıktır. Benzer yaklaşımlarla daha sonraları, I.Dünya Savaşı sırasında dayanıklı gemi yapımı düşüncesiyle birkaç betonarme gemi yapılmışsa da, çok ağır olmaları nedeniyle bu uygulamadan vazgeçilmiştir. Lambot aynı zamanda beton kirişlerin donatılması üstünde de çalışmıştır. Aynı yıllarda, betonarme döşemelerle ilgili çalışmalara da rastlanmaktadır. Betonarmenin pratikteki ilk kullanımı Fransız Joseph Monier (1823-1906) ve HENNEBIQUE'in uygulamalarına dayanmaktadır. Monier, 1867'de demir donatılı kova için, daha sonra beton tanklar, döşemeler, köprü uygulamaları için patentler almıştır. Bu patentlere göre ilk su deposu 1868-70'te 25 ton kapasiteli olarak, ilk köprü 1875'te 16m açıklık ve 4m genişlikte yaya köprüsü olarak yapılmıştır. Monier'nin betonu koruyucu olarak düşünmesine karşın, Hennebique 1892'de aldığı patentlerde her iki malzemeyi de taşıyıcı olarak değerlendirmektedir. Dikdörtgen kesitli lama demirler kullanarak Lille yakınlarında *V.Charles İplik Fabrikası*'nın (1895-96) döşeme ve direklerini yapmıştır. Eğilme halinde beton ve çeliğin birarada kullanılması düşüncesini ilk ortaya atan ABD'li T.Hyatt'tır. Hyatt, 1850'lerden başlayarak betonarme üstüne sürdürdüğü deneysel çalışmalarını 1877'de yayımlamış, bunu yüzyılın son yıllarında tüm Avrupa'da konuyla ilgili değişik kuramların ve deneysel sonuçların yayımlanması izlemiştir. ABD'deki ilk betonarme uygulaması olarak kabul edilebilecek yapı, 1876'da New York'ta yapılan *W.E.Ward Evi*'dir. İlk betonarme yüksek yapıysa Ohio'nun Cincinnati kentinde yapılan 15 katlı *Ingalls Büro Binası*'dır (1902). 1903'te PERRET, Paris'te gerçekleştirdiği bir apartman ve bir garaj yapısında bu yeni gerecin sağladığı olanakları göstermiş, 1905'te ilk Fransız betonarme normu yayımlanmıştır. Önceleri geleneksel sistemlere benzer biçimde uygulanan malzeme, tanındıkça ve uygulamalar arttıkça, tüm olanaklarıyla kullanılmaya başlamış, özellikle kalıplanabilme özelliğinden yararlanarak yüzeysel taşıyıcılar, kabuk sistemler geliştirilmiştir (→YAPIM SİSTEMLERİ). Yapı mühendisi FREYSSINET'nin 1916-23'te Fransa'da gerçekleştirdiği Orly Havaalanı uçak ve zeplin hangarları, bu konudaki ilk örneklerdendir. Malzemenin ağır olması, çeşitli yöntemlerle hafifleştirilmesini gündeme getirmiş, beton teknolojisinin de gelişmesiyle yüksek mukavemetli yapay hafif agregalar üretilmiş ve taşıyıcı nitelikte hafif betonarmenin yapımı gerçekleşmiştir. Çapı 120m olan, katlanmış yüzeyli, basık kubbeli örtüsüyle *Illionis Üniversitesi Toplantı Salonu* ve Ee-



BEUYS Joseph, *Takım Elbise*, 1970, keçe.

ro SAARINEN'nin New York'ta Kennedy Havaalanı'ndaki *TWA Terminali* (1956-62) örnek verilebilir. Öngerilmeli betonla ilgili ilk çalışmalar, P.H.Jackson'ın San Francisco'daki araştırmalarıyla başlamıştır. Fransız Freyssinet, çağdaş anlamda ilk öngerilmeli beton düşüncesini ortaya atmış, 1928'de yüksek mukavemetli çelik tellerle başlattığı çalışmalarını ileriki yıllarda da sürdürmüştür. Öngerilmeli betonarme yöntemi özellikle Avrupa'da, başta FRANSA ve BELÇİKA olmak üzere gelişmiş, sistem II.Dünya Savaşı sonrasında 1949-53 arasında özellikle köprü yapımında kullanılmış, bu dönemde yklş.350 köprü gerçekleştirilmiştir.

Tel ve liflerle donatılı betonlarla ilgili ilk çalışmalar gene J.Lambot'nun 1847'deki patentlerine dayanmaktadır. Lambot'nun ilk betonarme uygulamaları olarak da değerlendirilen çalışmaları sürekli teller ve tel kafes donatı biçimindeydi. 1874'te lif donatılı betonla ilgili ilk patent A.Berard tarafından California'da alınmıştır. 1918'de H.Alfsen'in, beton çekme mukavemetinin artırılması amacıyla beton karışımına demir teller, ahşap vb malzeme liflerinin katılmasıyla ilgili olarak aldığı patenti, 1912'de ABD'li R.Weakly'nin ve 1920'de A.Kleinlogel'ın çeşitli biçim ve boydaki telleri betona katarak yaptıkları üretimlerle ilgili patentler izlemiştir. G.Constantinesco'nun 1943 İngiltere ve 1954 ABD patentleri, malzemenin çağdaş anlamıyla kullanımına yönelik önemli aşamalardır. 1960'lardan sonra lif donatılı betonlar üstündeki çalışmalar sonucunda önemli gelişmeler sağlanmıştır. Değişik biçim ve boyuttaki çelik, cam, karbon, doğal organik ve mineral temelli lifler, polipropilen ve başka sentetik liflerle beton ve harçların donatılmasına başlanmıştır. Bu yıllarda cam lifleri kullanarak yapılan uygulamalar öncelikle Çin Halk Cumhuriyeti'nde ve Sovyetler Birliği'nde (b.BDT), daha sonraları başta İngiltere olmak üzere Batı'da giderek yaygınlaşmıştır.

1530. ***H.Y.Ersoy***

BEUYS, Joseph (1921, Krefeld-1986, Düsseldorf) Alman sanatçı.

Alışılmış sanatçı görüntüsünden tümüyle ayrı bir kişiliği olan Beuys, OLUŞUMLAR'ında ve GÖSTERİ SANATI bağlamında gerçekleştirdiği eylemlerinde genellikle politik görüşlerine yer vermiş, gösterilerinde izleyicinin de katılımını sağlamıştır.

II.Dünya Savaşı sırasında Alman Hava Kuvvetleri'nde pilotluk yapan Beuys, sanatla ilgilenmeye başlamadan önce bir süre doğal bilimler alanında çalışmış, sanat eğitiminiyse 1947-51 arasında Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde yapmıştır. 1961'de akademinin heykel bölümüne profesör olarak atanan Beuys, her şeyin "değişim süreci"nde olduğuna inandığı için heykellerinde yağ, keçe, tel vbg renk değiştiren, kuruyan, bozulan, kimyasal reaksiyona giren malzemeler kullanmış ve bu bağlamda SÜREÇ SANATI'nı uygulamıştır. Herhangi bir sanat akımına bağlanmanın olumsuz bir tutum olduğunu söyleyen sanatçı, 1962'de FLUXUS topluluğuna katılmıştır. Birleştirme yoluyla yaptığı kuruluşları dağıtıp yeniden düzenlemesiyle bir dizi Oluşum gerçekleştirmiştir. Bunlardan biri, 1965'te Wuppertal'da düzenlediği *Eylem*'dir. Beuys burada bir kutu üstünde 24 saat boyunca kolları iki yana açık biçimde ayakta durmakta, kollarıyla devinebildiği uzay parçası içinde çevredeki nesneleri kullanarak çeşitli eylemlerde bulunmaktadır. Aynı yıl gene bir galeride kucağında tuttuğu ölü bir tavşana resimleri anlatmıştır *(Ölü Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır)*. Sanatçının politik görüşlerinin sanat dünyasına sokulması konusunda da özgün davranışlarda bulunan Beuys, 1967'de radikal bir kuruluş olan Alman Öğrenci Partisi'ni, 1970'te de Doğrudan Demokrasi İçin Serbest Referandum Partisi'ni kurmuştur. Bu arada politik görüşleri nedeniyle 1971'de akademideki görevini bırakmıştır. Aynı tarihlerde gerçekleştirdiği çoğu gösterisinde politik görüşlerinin açıklanması önemli bir olgu olmuş, giderek bu açıklamalar sanatsal etkinliğinin yapısını oluşturacak denli önem kazanmıştır. Bu bağlamda, 1972'de Tate Galerisi'nde (Londra) bir sergide yer alması için yapılan çağrıya uyan sanatçı, 7 *Sergide Eylem* diye adlandırdığı ve geniş bir izleyici kitlesine politik görüşlerini açıkladığı gösteriyi düzenlemiştir. Aynı yıl Kassel'de bir sergi binasının giriş katında kendisine ayrılmış olan özel büroda, tartışmak ve soru sormak isteyen herkesi kabul etmiştir. Sanatsal etkinliğin, sanatçının izleyicilerle diyaloğundan başka bir şey olmadığı vurgulanan bu gösterileriyle ve 1984'te Köln yakınlarında bir araziye diktiği 7 bin ağaçlı ormanla Beuys, KAVRAMSAL SANAT'ın ya da ÇEVRESEL SANAT içinde değerlendirilebilen YOKSUL SANAT'la KARŞI-BİÇİM akımının önderlerinden sayılmaktadır. Ayrıca →YERLEŞTİRME.

1856. *U.Tükel*

BEYAZİŞ → **İŞLEME (Teknikler)**

BEYCESULTAN

Denizli'nin Çivril ilçesi, Menteşe köyü yakınında yer alan iki tepeli bir höyüktür. Doğudaki tepenin yüksekliği 24m, batıdakinin 25m, arada kalan bölümünse 18m'dir. Yerleşme alanı 1km çapındadır. Ancak her dönemde aynı alan içinde yerleşilmemiştir. Beycesultan, adını burada bulunan yatırdan almıştır. 1954-59 arasında, İngiliz arkeologlar Seton Lloyd ve James Mellaart tarafından yapılan kazılar sonucunda 40 tabaka saptanmıştır. Ana toprak üstünde yer alan XL-XX tabakaları Son Kalkolitik Çağ'a; XIX-VI, İlk Tunç Çağı'na; V-IV, Orta Tunç Çağı'na; III-I'se Son Tunç (HİTİT) Çağı'na aittir. Yerleşmenin doğusunda ortaçağa ait bir mezarlık alanı, batısında BİZANS döneminden bir kale bulunmaktadır. Beycesultan'ın, Orta Anadolu'yla Batı Anadolu ve Balkanlar arasında, bu bölge kültürlerini bütünleştiren ve Göller Bölgesi'nde etkin, önemli bir yerleşme yeri olduğu anlaşılmıştır.

Son Kalkolitik'e (→PREHİSTORYA) ait mimari kalıntılar arasında dikdörtgen planlı, taş temelsiz, kerpiç yapılar yer almaktadır. Bunların içinde dikdörtgen ya da yuvarlak fırınlar, kerpiçten erzak depoları vardır. Daha sonraki tabakalarda, yapıların yönlerinde ve planlarında değişiklik görülür. XXIV. tabakada Anadolu'nun en eski MEGARON'u bulunmuştur. Bir ön odanın her iki yanında ANTE'ler, yapının içinde, ortada bir ocak ve duvarlara bitişik, kerpiçten sekiler vardır. Bu çağda ölüler, yerleşmenin içinde gömülmüşlerdir (*intra-mural* gömme geleneği). Küpler içinde çocuk mezarları da ele geçmiştir. Son Kalkolitik'te yapılmış çanakçömlekler dört evrede incelenmektedir. Birinci evrede, siyah renkli, açkılı kaplar ya da siyahtan kırmızıya kadar değişen renklerde kaba mutfak kapları yapılmıştır. Genel olarak, sığ çanaklar, testiler, tek kulplu maşrapalar vardır. İkinci evrede kaplar biraz daha özenli yapılmıştır. Kızıl, devetüyü, açık gri, krem renkli kaplar ele geçmiştir. Üçüncü evrenin kaplarında yerel özellikler görülmektedir. Bunlar genel olarak koyu renkli ve açkılıdır (perdahlı). Son evrede, kap biçimlerinde farklılık ortaya çıkmış, çift kulplu çömlekler, küresel kaplar ve dipleri düzletilmiş kaplar yapılmıştır. Kalkolitik tabakalarda kemikten ve çakmaktaşından yapılmış az sa-

yıda alet ele geçmiştir. Ayrıca XXXIV. tabakadaki bir evde bir kap içine konmuş 14 metal alet bulunmuştur. Arsenikli bakırdan yapılmış bu aletlerin çoğunluğunu keski ve bızlar oluşturur, bir iki tane de iğne vardır. Ayrıca, gümüş bir halka ele geçmiştir.

İlk Tunç'a ait ilk tabakalarda önemli bir mimari kalıntı yoktur. XVII. tabakada, ince uzun *megaron* planlı, taş temelli ve kerpiç duvarlı bir yapı bulunmuştur. İçinde, ortada bir ocak, köşede bir ambar, karşısında bir seki vardır. Ayrıca bir kapıyla başka bir oda ya da yapıya geçilmektedir. XVI. tabakada çok odalı bir yapı kompleksi bulunmaktadır. Odalarda sekiler, depolar, ocaklar ve önlerinde boynuz biçiminde çıkıntısı bulunan iki kerpiç STEL'den oluşan sunaklar vardır. Bu yapı biçimi İlk Tunç içinde devam etmiştir. Bazı *megaron*'ların önünde, çatıyı desteklemek için konulmuş sütunlar bulunur. Bu çağa ait tabakalarda çok sayıda ÇANAK-ÇÖMLEK ele geçmiştir. İlk Tunç I'de kaba yapım kaplar yanında özenle yapılmış, açkılı, kırmızı, devetüyü, grimsi, siyah renklerde, üstleri dikine ya da enine yiv ya da oluk bezekli kaplar kullanılmıştır. Metal kapların taklidi olan bu kaplar arasında çan biçiminde kâseler, basık gaga ağızlı testiler, çorba tabakları ve tek kulplu maşrapalar çoğunluktadır. İlk Tunç II'de farklı olarak, iki kulplu kupalar ve içi boş yüksek ayaklı kaplar yapılmıştır. İlk Tunç III'te, çömlekçi çarkının kullanımı başlamış, TROİA III benzeri üç ayaklı kaplar, stilize ördek biçiminde özel bir kap biçimi olan *askos*'lar üretilmiştir. Ayrıca, haç biçiminde, beyaz boyayla yapılmış bezekler de uygulanmıştır. Çanak-çömlekteki bu benzerlikten, kentin yıkımından sonra Troia II halkından, doğuya göç edenlerin bir kısmının Beycesultan'a da geldiği ve burada yerleştiği düşünülmektedir.

Beycesultan'da, MÖ 2000'lere tarihlendirilen V. tabakada, saray olarak tanımlanan büyük bir kompleks bulunmuştur. Taş temeller üstüne kerpiç duvarlarla yapılmış bu kompleks; dörtgen odalar, avlular ve konuk odalarından oluşmaktadır. Yapım tekniğindeki ilginç bir başka özellik de döşemelerin altında, sıcak havanın dolaşımını sağlayabilecek nitelikte yollar ve geçitlerin yapılmış olmasıdır. Bulunan bir merdiven boşluğundan sarayın iki katlı olduğu düşünülmektedir. Bu çağda kap yapımında; tek ya da çift kulplu kupa, kâse, kadeh, gaga ağızlı testi, emzikli kap ve çaydanlık gibi biçimlerin uygulandığı görülmektedir. Son Tunç'a ait tabakalarda; megaron planlı evler ve bir saray kalıntısı ele geçmiştir. Kap yapımında eski biçimlerin yanı sıra, MİKEN kaplarının taklitleri de yapılmıştır. Beycesultan'da Son Tunç Çağı MÖ 1200-1100'lerde sona ermiştir.

2179. *S.Kibaroğlu*

BEYKAL, Canan (1948, Merzifon, Amasya)
Türk sanatçı.
KAVRAMSAL SANAT'ın anlatım dilini kullanan, sanatı yaşamla birleştiren ve sosyokültürel olguları konu alan işleriyle tanınır.

1972'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Yüksek Resim Bölümü'nü bitiren sanatçı, 1977'de aynı kurumda yeterlik derecesi almıştır. 1981'de Salzburg Yaz Akademisi'ne devam eden Beykal, 1985-93 arasında Türkiye'de Kavramsal Sanat ve YERLEŞTİRME türlerini tanıtan ve değişken gruplardan oluşan Öncü Türk Sanatından Bir Kesit ve A, B, C, D sergileri içinde sürekli yer alan bir üye olmuştur. Sanatı bir tür iletişim kurma yöntemi olarak gören Beykal, düşünce ve kavramları iletirken, ESTETİK ve BİÇİMCİLİK'le ilişkisi olmayan birtakım bildirim gereçleri kullanmıştır. Bunlar; öncelikle Kavramsal Sanat'ın anlatım biçimi olan "dil" (yazılı-sözlü metinler, tümceler, sözcükler), ses bantları, sayılar, işaretler, kodlar, belge niteliği taşıyan fotoğraflar, gerçek anlam ve işlevleriyle düzenleme içinde yer alan nesnelerdir. Sanatçı nesne, fotoğraf ve sözcükleri, düşünceyi iletmede gerekli ve zorunlu olduğu ölçüde en aza indirgeyerek kullanır; anlatımının sınırlarını belirler ve izleyicideki algılama çok anlamlılığa olanak tanımayan bu sınırlama içinde gerçekleşir. Sanatın ideolojik bir içerik taşıdığını ve toplumsal görevler üstlendiğini savunan Beykal'ın işleri, içerik bağlamında ya sanatı ya da toplumsal ve siyasal olayları konu almış ve bu iki olgu çerçevesinde gelişmiştir. *İzm'ler* (1981), *Avant Garde* (1986), *Herşey Hiçbirşey Birşey* (1991), *Transformatörler* (1993) adlı işleri sanatı konu alır ve tanımlarken, *Tex-Tual ve Kara Kutular* (1989) tarihin en büyük yıkımını (Dünya savaşlarını) ve kültür adamlarının intiharlarını özgün ses bantlarıyla izleyiciye ulaştırmıştır. Sanatçının Kavramsal Sanat'ın anlatım dilini yeğlemesine karşın, içerik bağlamında tarihsel düzlemden toplumsal ve siyasal olayları konu alması, işlerinin yaşamla doğrudan ilişki kurmasını sağlamıştır. Beykal'ın yine kültür yaşamına vurulan darbeleri ve tarihteki kitap yakma olaylarını konu alan 1994 tarihli "Odalar" başlıklı sergisi, Kavramsal Sanat'ı yalnızca sanatın tanımını yapan bir tür olma katılığından kurtarıp yaşamla birleştiren bir arayış niteliğindedir. Sanatçı, çeşitli yayın organlarında çağdaş sanat üzerine kaleme aldığı araştırma ve eleştiri yazılarıyla da tanınmaktadır. ***N.Özayten***



BEYKAL, Canan, *Mibrinin Sütunu*, 1993, yerleştirme.

BEYKOZ İŞİ = **ÇEŞMİBÜLBÜL**

BEYLİKLER DÖNEMİ mimarlığı ve sanatı
Kabaca 14.yy içine yerleştirilebilen Beylikler Dönemi sanatı, bir yandan Klasik OSMANLI sanatının hazırlık aşaması, öte yandan da ANADOLU SELÇUKLU sanatının devamı olarak ikili bir kutupsallık gösterir. Bu kutuplardan hangisi ele alınırsa alınsın, Beylikler Dönemi'nin ilk göze çarpan özelliği, Erken Dönem Anadolu sanatına oranla çok daha Anadolulu bir nitelik taşımasıdır. Anadolu Selçuklu sanatı bir kuruluş aşamasının zorunlu sonucu olarak, sürekli biçimde çevredeki İSLAM ülkelerinden beslenmişti. O dönemin yazıtlarında Anadolulu olmayan çok sayıda ustanın adına rastlanması, hiç de azımsanmayacak bir teknik adam akınının varlığını kanıtlar. Oysa 14. ve sonraki yüzyıllarda bu akın kesilmese bile, hızını iyice yitirir ve giderek ortadan kalkar. Artık, özellikle İç Anadolu'da Türkleşme büyük ölçüde tamamlanmış gibidir ve daha da önemlisi, yetişmiş bir insan gücü belirmiştir. Ustaların Anadolulu-Türk kimliği, yazılı belgelerin eksikliğine karşın, yapıtların incelenmesiyle anlaşılabilmektedir. 11.-13.yy'larda başka sanatsal geleneklerle doğrudan bağlantılı yapıtlar bulmak olanaklıdır; ancak, Beylikler Dönemi Anadolu'sunda bu tür ürünler dikkate alınmayacak kadar az sayıdadır.

14.yy'ın başında ortaya çıkan yeni siyasal gelişmeler, bu Anadolululaşma eyleminin en önemli nedeni olmuştur. Türk sanatının ve genelde Türk tarihinin geleceğini etkileyen en önemli gelişmelerden birincisi, İRAN ve Doğu Anadolu'da İLHANLI (Moğol) egemenliğinin ve sonuçta istikrar ortamının yıkılışıdır. Doğudaki bu çalkantılı ortam İran'ın Türkiye için çekiciliğini yitirmesine yol açmıştır. İran, artık Türk toplumu için zenginliği ve sanatıyla eskisi kadar özenilecek bir ülke olmaktan çıkmış-

tır. Anadolu içindeki siyasal gelişmeler İran'dakilerden de önce etkilerini göstermiş; merkezî yönetimin ortadan kalkmasıyla, büyük kaynakları yapım eylemlerine ve sanata aktaran bir saltanat ve bürokrasinin varlığını yitirmesi, dıştan Anadolu'ya yönelen sanatçı ve dolayısıyla da biçim ithaline son vermiştir. Yeni kurulan küçük beylikler yabancı sanatçı çekmenin yüksek maliyetine katlanabilecek durumda değillerdir. Hepsinden önemlisi, Selçuklu yönetimi altında sürekli biçimde batıdaki "uçlar"da yoğunlaşan Türkmen kitlesi için gelecek Doğu'da değil, Batı'dadır. İranlı yaşam biçimine özenen Selçuklu üst sınıflarının tersine, Beylikler Dönemi Türkleri'nin amaçladıkları şey çok daha alçakgönüllüdür. Onlar için sanatsal etkinlikler, bazı gereksinmelere getirilecek pratik ve ivedi çözümler olarak görülmektedir. Bu bakış açısı, özellikle mimarlıkta, onları yerel geleneklere yönelmek zorunda bırakır. Öteki sanat dallarındansa ancak zorunlu bir gereksinmenin karşılanmasına yarayanlar varlıklarını sürdürebilir. Örneğin, bu nedenle bir Beylikler Dönemi resim sanatından söz edilememektedir. Çini mozaik gibi pahalı tekniklerin kullanımının azalıp giderek yok oluşu da aynı nedene bağlanabilir.

Hem iç hem de dış koşulların zorlamasıyla Anadolu Türk toplumu 14.yy'da kendini yeni bir atılıma hazırlamaktadır. Ama bu atılımın sanattaki görüntüsü son derece karmaşık olduğu gibi, çoğunlukla bir yapıtta somutlaşmış büyük başarılardan da yoksundur. Doğu'daki gelişmiş kültürlerle ilişkilerin zayıflamasına karşın, Anadolu henüz güçlü bir kültürel üretime geçebilmiş değildir. Bununla birlikte, 11.-13.yy'lar içinde bir türlü belirmeyen Anadolu-Türk bireşimini olanaklı kılacak çerçeve, artık hazırlanmaktadır. Türkler BİZANS kültürüyle bu çerçeve içinde karşılaşıp yeni bireşimlerine bu çerçeve içinde varacaklardır. Anadolu Selçukluları, o dönemde İslam dünyasındaki en güçlü kültür olan İran kültürünün verilerini Anadolu'ya aşılamışlardı. 13.yy'a değin geçen süre bunların Anadolululaşma'sını sağlamıştır. 14.yy'da Bizans kültürüyle karşılaşma, bu miras aracılığıyla başarılı bir sonuca ulaşabilecektir.

Mimarlık:

Beylikler Dönemi sanatı içinde mimarlık öteki sanatlara oranla ağırlıklı bir yer tutmaktadır. Başka sanat ürünlerinden günümüze gelebilenler çok az sayıdadır ve kendi dönemlerinde de az sayıda üretildikleri söylenebilir. Dolayısıyla, Beylikler sanatı temelde bir yapı sanatı olarak görülebilir. Bununla birlikte, mimarlık alanında da, Selçuklu dönemiyle karşılaştırılırsa epey kısıtlı bir yapım etkinliği söz konusudur. Üstelik, yerel geleneklere ağırlık vermenin doğal bir sonucu olarak, tüm 14.yy Anadolu ürünlerini içine toplayan tek bir üslup çizgisinin varlığından da söz edilemez. Tersine, belirli bölgelerde yoğunlaşan farklı eğilimler vardır. Bu eğilimler dönemin durağanlıktan uzak siyasal sınırlarını hemen hiç izlemezler. Gerçekte, siyasal sınırlarıyla tutarlı bir mimarlık geliştirebilen tek beyliğin, daha başlangıçtan beri Osmanlılar'ınki olduğu söylenebilir. Buna karşılık, örneğin Dulkadıroğulları'nın Maraş'taki yapılarıyla Kayseri'deki yapıları bambaşka gelenekleri izler ve ayrı bir Dulkadırlı mimarlığından söz etmeyi olanaksız kılar. Bu gözlem öteki tüm Beylikler için de az çok geçerlidir. Sanatsal anlayışların coğrafi dağılımı siyasal sınırları izlemese de, özellikle 15.yy'daki yeni siyasal gelişmelerden etkilenmiştir. Kendi yerel geleneğini izleyen her yöre 14.yy'da oldukça kapalı bir birim olmasına karşın, 15.yy'da Osmanlı yönetimi altına girmemiş Beylikler'de bile, değişen ölçülerde bir Osmanlı mimarlığı etkisi görülür. Sonuçta, Osmanlı doğrudan yönetimiyle birlikte, bu yerel gelenekler yok edilmiştir.

14.yy Anadolu'sunun en durağan yöresi Güneydoğu'dur. Bu bölge söz konusu dönemde hiçbir ilerici atılım göstermemiş, önceki yüzyıllarda geliştirilen şemaların yinelenmesiyle yetinmiştir. Örneğin, Mardin'de *Latifiye Camisi* (1371) mihrap önü kubbesi ve MİHRAP duvarına paralel SAHIN'lar halinde gelişmiş plan düzeniyle ARTUKOĞLU mimarlığının önceki ürünlerinden pek farklı değildir. İlginç ve başarılı tasarımına karşın, Mardin'deki *Sultan İsa* ya da *Zinciriye Medresesi* (1385) adlarıyla anılan yapı da, yine önemli bir gelişmenin habercisi değildir. Karmaşık plan düzeniyle Anadolu'dan çok Suriye ve Mısır'ın etkilerini yansıtır. Güneydeki ülkelerin bu etkileri 16.yy sonuna değin Çukurova'dan başlayarak doğuya uzanan bir şerit içinde geçerli olmuştur. Buna Adana'daki Ramazanoğlu ve Maraş'taki Dulkadıroğlu yapıları örnek verilebilir. *Adana Ulucamisi* (1513-41) ve Maraş'taki *Taş Medrese* (15.yy sonu?) böylesi MEMLÜK ve Suriye Zengi (→ATABEKLER) etkileri yansıtan iki yapıdır. Buna karşılık, Güneydoğu Anadolu'da yer almasına karşın Diyarbakır, 15.yy'dan başlayarak Osmanlı mimarlığından etkilenmiştir. Adı geçen kentte Akkoyunlular döneminde yapılan *Ayni Minare* (1489), *Nebi* (15.yy) ve *Safa/İparlı* (15.yy 2.yarısı) *Camileri* plan düzenleri açısından bu etkilenmeleri kanıtlar. Bunlardan birincisi "ters T" planlı, öbürleriyse genişletilmiş merkezî mekânlı örneklerdir. Ancak bu dönemin yapıtları, Anadolu'nun siyasal bütünleşmesi öncesinde yapılmalarına karşın, Beylikler Dönemi kapsamında değerlendirilemez. Gerçekte, Beylikler Dönemi terimi siyasal ve kültürel açıdan hiçbir beyliğin ötekini güçlü biçimde etkilemediği dönem için, yani 14.yy için geçerlidir.

Genel olarak, Anadolu Selçuklu Devleti'nin yıkılışından sonra Orta ve Kuzeydoğu Anadolu, önceki dönemin mimarlık anlayışını sürdürmüştür. Bölgenin doğrudan İlhanlı egemenliği altında bulunduğu dönemde yapılan *Amasya Şifahanesi* (1309) ve Erzurum *Yakutiye Medresesi* (1311), İlhanlılar'ın İran'daki yapılarıyla pek az ortak özellik gösterir. Bunlar bölgenin artık yerelleşmiş Anadolu Selçuklu mimarlığı çizgisinde ürünlerdir. Aynı şeyler Niğde'deki *Hüdavend Hatun Kümbedi* (1313) için de yinelenebilir. İlhanlılar'ın 1335'te yıkılmasından sonra da bu mimarlık anlayışı varlığını sürdürmüştür. Karakoyunlular döneminde yapılmış olan Gevaş *Halime Hatun* (1358) ve Ahlat *Erzen Hatun* (1397) *Kümbetleri*, bu yörede önceki yüzyılda gerçekleştirilmiş mezar anıtlarından pek az farklıdır. İlhanlı egemenliğinin çöküşü, Doğu Anadolu'yu ancak 16.yy'daki Osmanlı fetihleriyle içinden çıkılabilecek bir istikrarsızlık içinde bırakmış; Akkoyunlu ve Karakoyunlu gibi iki büyük konfederasyon içinde gruplaşan Türkmenler'in çatışmaları da Doğu'daki yapım etkinliklerini çok azaltmıştır. Bundan ötürü, Anadolu'da Selçuklu geleneğini asıl izleyen yöre, Sinop-Afyon-Antalya çizgisinin doğusunda kalan orta kesimler olmuştur. Bu yörede 14.yy içinde Karamanoğulları'nca yapılan camilerden *Ermenek* (1302) ve *Aksaray* (1431) *Ulucamileri* çok ayaklı basit birer strüktüre sahiptir. Her ikisi de, Anadolu'da o çağa değin çok sık uygulanan sahınlarla bölünmüş plan düzenleri gösterir. Dolayısıyla da söz konusu yörenin camileri, büyük çoğunlukta geleceği hazırlayıcı ürünler sayılamaz. Ancak Karamanoğulları egemenliği döneminde yapılan camilerden biri, Mut'taki *Lal Aga Camisi* (yks.1356-90) bu genellemenin dışında tutulmalıdır. Klasik Osmanlı

mimarlığında merkezî mekân anlayışına ulaşacak olan gelişmenin (→CAMİ) ilk basamaklarından sayılan bu yapıda, ana KUBBE iki yandan yarım kubbeye benzer biçimdeki TONOZ'larla eklemlendirilerek, genişletilmiş merkezî mekânın ilk Türk örneği ortaya konmuştur. Ne var ki, bu örnek hem içinde yer aldığı yöre hem de dönemi için benzersiz, üstelik de erkendir. Ama daha böylesi erken bir dönemde bile, Anadolu Türk mimarlığının, strüktürel çözümü ön plana çıkaran bir tasarım anlayışını araştırdığını kanıtlar. Artık, Selçuklu geleneğinden uzaklaşan bir mimari tutumun oluşmaya başladığı anlaşılmaktadır.

Orta Anadolu'da Selçuklu geleneği MEDRESE'lerde daha da sıkı biçimde izlenmiştir. Örneğin, Aksaray *Zinciriye* (1336) ve Ermenek *Tol Medrese* (1339), klasikleşmiş açık avlulu, revaklı medrese tipindedir. Buna karşılık, Niğde *Ak Medrese* (1409) bu tipolojiden bir ölçüde ayrılır. Ön cephesi, TAÇKAPI'nın iki yanından dış mekâna ikinci kat düzeyinde ikiz kemerlerle açılan revaklara sahiptir. Bu özelliklerinin bir oranda Bursa *Hüdavendigâr Camisi*'nden (1366-85) esinlendiği söylenebilirse de, yapı genelde Osmanlı mekân düzenleriyle bağlantılı bir oluşum sayılamaz. Hamidoğulları'nın Eğridir'de (b.Eğirdir) yaptırdığı *Dündar Bey Medresesi* ya da *Taş Medrese*'yse (1302) doğrudan Selçuklu anlayışı doğrultusunda gerçekleştirilmiş bir yapıdır. Orta Anadolu'da açık medreseler gibi kapalı avlulu medreselerde de yeni atılımlara rastlanmaz. Örneğin, Karaman *İbrahim Bey İmareti* (1433) tüm özellikleriyle bir Selçuklu kapalı medresesidir. Mezar anıtlarında da aynı gelenek sürüp gider. Karaman'da *Alâeddin Bey* (14.yy sonu) ve *İbrahim Bey* (1433) *Kümbetleri* bu tasarımsal sürekliliğe örnek verilebilir.

Anadolu'nun batısına doğru gidildikçe, Selçuklu geleneğinden uzaklaşma belirginleşir. İç Ege, kıyıya oranla daha gelenekçi bir tutum göstermiştir. Kütahya'da Germiyanoğulları'ndan Umur Bey'in yaptırdığı *Vacidiye Gözlemevi* (1314) henüz Selçuklu çizgisinden pek ayrılmamış bir kapalı avlulu medrese şeması gösterir. Buna karşılık, aynı kentteki *Yakup Bey İmareti* (15.yy başı) kubbeyi ana strüktürel birim olarak kullanışıyla Batı Anadolu'da gelişen yeni mimarlığa ait bir üründür ve Selçuklu anlayışından iyice kopmuştur. Ama yine de en ilerici atılımlar örneklerini İç Ege'de değil, Kuzeybatı ve Batı Anadolu'da vermiştir. Ege'nin kıyı kesimlerine egemen olan Saruhanoğulları, Menteşeoğulları ve Aydınoğulları'yla kuzeyde, böylesi erken bir dönemde bile iç tutarlılığa sahip bir üslup geliştirmeye koyulan Osmanlılar, 14.yy Anadolu'sunun en önemli yapılarını gerçekleştirmişlerdir. Bu beyliklerin egemenliği altındaki yörelerde Selçuklu geleneğini bırakarak yeni atılımlara girişme çabası belirgindir. Ancak bu çabaların bir üslupta bütünleştiği söylenemez. Batı Anadolu'yu sanat anlayışı açısından bir bütün olarak inceleyebilmeyi olanaklı kılan özellikler, ancak çok genelde geçerlidir. Bunların arasında ileriki gelişmeleri yönlendirici bir nitelik taşıyan en önemli özellik, kubbenin ana strüktürel öğe olarak belirişidir. Önceki çağda Anadolu Türk mimarlığında kubbe, genellikle mihrap önü kubbelerinde görüldüğü gibi, strüktürel olmaktan çok simgesel bir işlev taşımaktaydı. Oysa 14.yy'da gerek Ege Beylikleri, gerek Osmanlılar kubbeyi ve kubbeli mekânı temel tasarım sorunu olarak görmeye başlamışlardır. Artık kubbe, tasarımsal bütünü var eden öğelerden yalnızca biri olarak değil, bu bütünü belirleyen ana öğe olarak ele alınacaktır. Buysa Klasik Osmanlı sanatında Mimar SİNAN'ın doruğuna çıkaracağı anlayışın ilk aşamasını oluşturmuştur. Başka bir açıdansa kubbeli mekân sorununun tasarım eyleminin odağına yerleştirilişi, gerçekte Anadolu Türk mimarlığını, öteki İslam ülkeleriyle olan bağlantılarını koparak Akdeniz dünyasının büyük strüktürel geleneğinin çerçevesi içine sokar. ROMA'dan Bizans'a uzanan bu gelenek, Batı Anadolu Beylikleri eliyle Klasik Osmanlı'ya ulaşan çizgiyle bütünleşmiştir.

Batı Anadolu Beylikleri'nce geliştirilen yeni kubbeli yapı geleneğinin en önemli ürünlerinden biri, Saruhanoğulları'nın başkentlerinde yaptırdıkları *Manisa Ulucamisi*'dir (1376). Söz konusu yapı, mihrap önü kubbesinden başlayarak merkezî kubbeye ulaşan kubbe kullanım geleneğinin bir ara aşamasıdır. Burada, sekizgen bir ayak sistemiyle taşınan ve yine mihrabın önüne yerleştirilen kubbe, artık yan mekânları ikinci plana düşürecek bir boyut ve etki kazanmıştır. Bu özellikleriyle, çok ayaklı ULUCAMİ tipolojisinden merkezî mekânlı Osmanlı camisine geçişi simgeler. Avlu bölümüyse revaklı Osmanlı cami avlularının bir prototipi (ilk örnek) sayılabilir. *Manisa Ulucamisi*, kubbenin ana örtü öğesi durumuna gelişinde genişletilmiş merkezî mekâna geçişin bir örneğiyken, iki önemli yapı da, tek kubbeli cami geleneğinin başlangıcını oluşturur. Gerçi Anadolu Selçuklu MESCİT'lerinde de tek kubbeli bir örtü sistemine rastlanır, ama bunlarda kubbe, yapının dıştaki tümel etkisini vurgulayıcı nitelikte değildir ve çoğunlukla göze çarpmaz; etkisini ancak iç mekânda duyurur. Oysa Menteşeoğulları'nca gerçekleştirilen Balat *İlyas Bey* (1404) ve Çine *Ahmed Gazi Camisi*'nde (14.yy son çeyreği) kubbe, yapının dış görünümünün ayrılmaz bir parçasıdır. Bunlardan birincisinin özgün çatı örtüsünün bakır olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla yapı, Türk mimarlığında metal çatı örtüsü kullanımının da ilk örneğidir. Bu teknik de yine Osmanlı döneminde geliştirilip KURŞUN'la uygulanmış ve yüzyıllar boyunca standart örtü durumuna gelmiştir.

Beylikler Dönemi'nde Batı Anadolu'nun bazı yapılarında, doğal olarak önemli ilerici atılımlara rastlanmaz. Örneğin, *Birgi Ulucamisi* (1313) belki de bir Erken Dönem yapısı oluşu nedeniyle, beş sahınlı plan düzeni ve mihrap önü kubbesiyle Anadolu Selçuklu geleneğini izler. 1374'te yapılan Selçuk *İsa Bey Camisi*'yse Anadolu'da *Diyarbakır Ulucamisi* (1091-92) dışında örneği bulunmayan bir şemayı, Şam *Emeviye Camisi* (705-715) planını (→EMEVİ) yineler. Ancak cami genelde eski bir şemanın uyarlanması olmasına karşın, bazı özellikleriyle de geleceğin habercisidir. Önündeki revaklı avlu, bu avlunun yan cephesi ve MUKARNAS kavsaralı kapısıyla minarelerinin yerleşim düzeninin Erken Dönem Anadolu Türk mimarlığında bir öncülü yoktur. Avluyla ana cami kütlesinin birleşim noktalarında konumlanmış simetrik çifte minare ilk kez bu yapıda görülür. Medrese mimarlığıysa bu yörede önemli gelişmelere sahne olmamıştır. Örneğin, Peçin *Ahmed Gazi* (1375) ve Manisa *Ulucami* (1376) *Medreseleri*'nde büyük oranda eski şemalar uygulanmıştır. Yalnızca, birinci örnekte ana EYVAN'ın bir kubbeyle örtülüp TÜRBE olarak kullanılışı bir yeniliktir.

Beylikler Dönemi'nin başlangıcıyla Osmanlı mimarlığının başlaması neredeyse eşzamanlı iki gelişimdir. Dolayısıyla, Erken Osmanlı mimarlığı hem Beylikler Dönemi'nin içine girmektedir hem de daha başlangıcından beri ayırt edici üslup özellikleri gösterdiğinden, ayrı bir sanat olarak değerlendirilebilir. Yalnızca 14.yy yapıları ele alınsa bile, Osmanlılar'da mimarlığın öteki Beylikler'den farklı bir yönelime sahip olduğu görülür. Örneğin, Erken

Osmanlı mimarlığının kullandığı üç cami tipinin her biri özgün yaratmalar olarak belirmiştir. Revaklı son cemaat yeri bulunan tek kubbeli camiler, artık Selçuklu tasarım anlayışından iyice kopmuştur. İznik *Hacı Özbek* (1333), Bursa *Alâeddin Bey* (1335) ve Bilecik *Orhan Gazi* (14.yy 1.yarısı) *Camileri* bunu kanıtlar. Çok kubbeli ulucami tipinin ortaya çıkışı da, yine Osmanlılar'a özgü bir yeniliktir. *Bursa Ulucamisi* (1396-99), eş boyutlu kubbelerden oluşan örtü sistemiyle daha ilk örneğinde bile bu tipin, tümüyle "yeni" bir anlayışla biçimlendirildiğini gösterir. Son tip olan "ters T" planlı camiyse (ZAVİYELİ CAMİ/tabhaneli cami/fütüvvet camisi) tümüyle Osmanlılar'a özgüdür ve bilinen ilk örneği İznik *Orhan Gazi Camisi* 1334'te yapılmıştır. 1339 gibi erken bir tarihte gerçekleştirilen Bursa *Orhan Gazi Camisi*'nde, bu tip artık olgun biçimini almış görünmektedir. Medrese mimarlığında da aynı bağımsız ve ileriye yönelik gelişmeyi fark etmek olanaklıdır. İlk Osmanlı medresesi olan İznik *Süleyman Paşa Medresesi* (14.yy 1.yarısı) kubbeyle örtülü dışa kapalı dershanesi, kare planlı kubbeli hücreleri ve kubbeli revaklarıyla geleceğin tipik medrese şemasını bu denli erken bir dönemde bile ortaya koyabilmiştir. Aynı sözler Selçuklu KÜMBET geleneğinden daha başlangıçta uzaklaşan Osmanlı türbe tipolojisi için de yinelenebilir. Üstelik tüm yapı türlerinde, yalnız plan şemaları değil, teknik ve yapı gereçleri de farklıdır. Örneğin, ALMAŞIK duvar teknikleri öteki Beylikler'de görülmez. Ayrıca →OSMANLI (Erken Dönem).

Sanat:

Genel olarak Beylikler sanatından söz edildiğinde, mimarlık ağırlıklı bir yer tutmaktadır. Tüm öteki sanatlar, bir ölçüde HAT sanatı dışında, hep mimarlık ürününe bağımlı olarak var olabilmişlerdir. Hat sanatındaysa asıl önemli gelişmeler Beylikler değil, Osmanlı döneminde ortaya çıkmıştır. Ayrıca, Selçuklu döneminde gerek saray ÇİNİ'leri, gerek çok az örneği bulunmakla birlikte kitaplarda görülen figüratif resim geleneği, Beylikler Dönemi'nde ortadan kalkmış gibidir. Selçuklu sanatında büyük ağırlık taşıyan çini mozaik (→MOZAİK) kullanımıysa giderek azalmıştır. Bu dönemde çini mozaiğin en fazla kullanıldığı yöre, mimarlıkta da Anadolu Selçuklu geleneğini izleyen Orta Anadolu'dur. Örneğin, Konya'da *Karaaslan Mescidi* (14.yy başı) ve *Hasbey Darülhuffazı*'nda (1421) çini mozaik tekniğiyle gerçekleştirilmiş mihraplar bulunur. Batı Anadolu'daysa çini mozaikle yapılmış en önemli yapıt *Birgi Ulucamisi* mihrabıdır. Bu teknikle kubbeleri bezeme anlayışıysa neredeyse yok olmuş gibidir. Ahşap bezeme sanatı (→AHŞAP) geçerliliğini korumaktaysa da, bu alanda önemli atılımlar görülmez. Selçuklu döneminde beliren KÜNDEKÂRİ, taklit kündekâri ve oyma teknikleri yine kullanılmaya devam etmiş, uygulanan BEZEME örgeleri de fazlaca değişmemiştir. Kündekâri örneklerinde bir gelişmeden bile söz edilebilir. Ancak bu gelişme tümel bir anlayış değişikliği biçiminde olmaktan çok, tekniğin yetkinleştirilmesi biçiminde belirir. Bu alanda en ilginç ve başarılı örnekler Niğde *Sungurbey Camisi* (14.yy başı), *Birgi Ulucamisi*'yle (1322) *Manisa* (1377) ve *Bursa Ulucamileri*'nin minberleridir. 14.yy'ın ahşap işçiliğine getirdiği en önemli yenilik yapıştırma kündekâri tekniğinin bulunuşu olmuştur. Bu teknikte bezemeyi oluşturan geometrik örgeler bir ahşap levha üstüne çakılıp yapıştırılarak uygulanır. Böylelikle az emek kullanarak, zor ve uzun bir işçilik gerektiren gerçek geçme kündekâriye benzer bir yüzey elde edilir. Ankara *Ahi Elvan Camisi* (1382) minberi bu tür bir örnektir.

HALI sanatında 14.yy'dan kalma örnek yoktur. Ancak, bu yüzyılda halı dokumacılığının varlığını sürdürdüğü bilinir. Alçı bezemedeyse (→ALÇI) öteki sanatlardaki azalmanın tersine bir sayı artışı gözlemlenmektedir. Selçuklu döneminde alçı bezemenin daha çok saraylarda ve kısıtlı bir alanda kullanılmasına karşılık, Beylikler Dönemi'nde alçı, dinsel yapılarda da uygulanmıştır. Örneğin, mihraplarda ve ocak külahlarında görülür ve bu gelenek Osmanlı'da da sürdürülmüştür. Anadolu Selçuklu sanatında taş bezemenin (→TAŞ) neredeyse en önemli sanatsal etkinlik olmasına karşın, 14.yy yapılarında bu durum değişmiştir. Orta ve Doğu Anadolu'da Selçuklu geleneğini sürdüren mimarlık, hâlâ taş bezemeye geniş ölçüde yer vermekte ve kullandığı örge ve kompozisyonlar açısından da öncülüğünü sürdürmektedir. Ancak, Batı'da taş işçiliği giderek yalınlaşmış, karmaşık kompozisyonlar ortadan kalkmıştır. Taşın salt konstrüktif kullanımına yönelecek Osmanlı sanatına uzanan yol açılmıştır.

0181, 0213, 0216, 0984, 1931, 2031, 2046, 2886, 3178, 3179, 3182. ***U.Tanyeli***

BEYRUTLU ALİ CEMAL = **ALİ CEMAL** (Beyrutlu)

BEZEK

BEZEME'yi oluşturan örgelerden her biri.

BEZEME

İng., Alm.*Ornament;* Fr.*ornement.*

Osmanlıca "tezyinat" denir. En genel anlamda, bir biçimin yüzeyinde düz ya da kabartma, boyalı ya da boyasız birtakım örgelerle oluşturulan düzenleme. İnsan en erken çağlardan bu yana yaşadığı çevreye görsel olarak katkıda bulunmuştur. Belirli bir işlev ve amaç için yaratılmış herhangi bir biçimi göze hoş gelecek biçimde yoğurmuş ya da çeşitli eklemelerle bezemiştir. Bezeme olgusu insanlık tarihiyle başlar. İnsan kendini, kullandığı eşyayı bezer, içinde yaşadığı, en dar anlamıyla konut mekânını ve en geniş anlamıyla kent mekânını bezer. Günümüzdeyse, insan mekânının boyutlarının genişlemesine koşut olarak, uzaysal bezeme kavramı konu olmaya başlamıştır. Bezemekte amaç çevreyi güzelleştirmektir. Bezemede kullanılan en yaygın örgeler bitkisel, figüratif (insan, hayvan) geometrik, yapısal, doğal ve eşya, giysi ya da takı örgeleridir. Bunlar, her üslubun kendi bezeme ilkeleri doğrultusunda ve kullanıldığı yere göre değerlendirilir. Kültürler arası etkileşim sonucunda örgeler bir kültürden öteki kültüre aktarılarak varlıklarını sürdürmüşler, ancak çoğu kez biçim ve içerik olarak değişime uğramışlardır.

Tarihöncesi dönemlere (→PREHİSTORYA) ait kazılarda çıkan ÇANAK-ÇÖMLEK gibi buluntularda, düz ve eğri çizgilerin birbirine paralel ya da çapraşık olarak çizildikleri görülür. Bu ilkel bezeme örneklerinde ayrıca daire, nokta ve sarmal çizgiler de bulunur. Neolitik Çağ'da hayvan biçimlerinin kullanılmaya başlandığı dikkati çeker. Başlangıçta doğal biçimleriyle kullanılan hayvan figürleri zamanla soyut bir niteliğe bürünmüşlerdir. ORTA ASYA'da görülen HAYVAN ÜSLUBU'nda birbirleriyle savaşan çeşitli hayvanlar iç içe sarılmış karmaşık düzenlemeler oluşturur. Matematik konusunda yaratıcı olan Mısırlılar ilk kez bezemede geometrik ilkelere dayalı, DAMALI, BAKLAVA, ZİKZAK gibi düzenlemeler geliştirmişlerdir. MISIR sanatında bezeme örgelerinde çeşitlilik çarpıcıdır. Gül, helezon, LOTUS, PAPİRÜS yaprağı, asa, kamçı, yılan, akbaba, SKARABE, devekuşu kuyruğu, haç, gamalı haç (SVASTİKA), kanatlı GÜNEŞ

KURSU, kurban tepsisi, SFENKS ve hayvanbaşlı insan figürleri zengin bezeme örgesi programını sergiler. MEZOPOTAMYA sanatında bezeme sözlüğü daha da zenginleşmiştir. Geometrik bezemenin yanı sıra betimlemeye yönelen bir bezeme üslubuyla karşılaşılır. Kale siperi, ZİGGURAT, BALIKPULU, ÖRGÜ, KURS, kemerleme, mızrak ucu, PALMET, ortasından çam kozalağı ve çiçek çıkan yaprak demeti, püskül, rüzgâr kursu, GÜLBEZEK, DOLAMADAL, yıldız, papatya, HAYAT AĞACI, insan başlı aslan ve boğa, kuş gibi örgeler yüzey bezemesi olarak mimarlıkta yer almışlardır. ÇİN'de bezemenin niteliği çok farklıdır. Her örge bir düşüncenin simgesidir. Bezemenin kaynağı Çin kozmogonisidir. Ejder, ateş kuşu, balık, kaplumbağa, DALGABEZEK, yuvarlak Tai-ki ve yanındaki çizgiler, TRİGRAM anlam yüklü imlerdir. JAPONYA'da bezeme, Çin bezemesine göre, doğaya dönüktür. Doğadan alınan örgeler stilize edilmiştir. Bezeme düzenlemeleri daha serbest ve dağınıktır. YUNAN sanatında bezeme Yunan mimarlığındaki Dor, İon ve Korinth düzenleriyle (→DÜZEN) ilişkili olarak biçimlenmiştir. Dor üslubu yalın ve ağırbaşlı bir üsluptur. İon üslubu zarif ve çizgiseldir. Korinth'se heykelsidir ve bu üslupta kenger (AKANT) yaprağıyla çok karşılaşılır. Yunan sanatında çok kullanılan bir ikinci örge de kıvrıkdaldır. Sapak (FRET), palmet, ULAMA, kıvrım, menderes (MEANDR), boncuk, fırıldak, zeytin tanesi ve dalı, yürek biçimi, defne dalı, sarmaşık, lotus, GİRLAND, BEREKET BOYNUZU ve mitolojik figürler gibi örgeler de sık kullanılır. Helenistik Dönem'de (→YUNAN) önemli yenilik, bezeme sözlüğüne kemer ve sütun gibi yapısal öğelerin katılmasıdır. ROMA bezemesinin kaynağı Yunan bezemesi olmuştur.

Üsluplara göre farklılıklar olmakla birlikte bezeme örgelerinin biraraya getirilmesinde DENGE, ORAN, ölçü, SİMETRİ, UYUM, RİTİM, YİNELEME, ALMAŞIK dizme gibi belirli kurallar vardır. Düzenleme, bir yüzey üstünde istenen biçimleri dengeli ve göze hoş görünecek biçimde biraraya getirmektir. Antik Çağ'da ALTIN ORAN ve *Porte d'Harmonie* diye bilinen denge kuralları saptanmıştır. Ortaçağ Hıristiyan mimarlığında, özellikle GOTİK dönemde bezeme yığınlar halinde kullanılmaya başlanmıştır. Antik bezeme sözlüğü bırakılmış, sivri kemer gibi yeni yapısal öğeler mimarlığa girmiş ve kırlarda, ormanlarda bulunan en önemsiz çiçekler bile betimlemelerde yer almıştır. Bu dönemde bezemenin içeriği de değişmiş ve bezeme eğitsel bir nitelik kazanmıştır. Örneğin din, bezeme aracılığıyla yandaşlara anlatılmıştır. RÖNESANS'la birlikte Yunan ve Roma bezemesi yeniden yüceltilmiş, bezemede yığılma yerine denge ve soyluluk aranmıştır. Vazo, kupa, havuz teknesi, KARTUŞ ve bezeme panoları Rönesans bezemesiyle ortaya çıkan yeni örgelerdir. BAROK bezeme, Rönesans bezemesinin abartılması ve heykelsileşmesidir. Bu dönemden sonra Avrupa'da kısa dönemli aralıklarla ROKOKO, AMPİR, YENİ-KLASİKÇİLİK, ART NOUVEAU gibi bezeme üslupları yeni biçimler yaratmışlardır. Çağdaş sanat anlayışıysa bezeme kural ve biçim seçimine sonsuz özgürlük getirmiştir.

İSLAM bezemesi öteki kültürlerin bezemesinden çok değişik bir düzeyde gelişme göstermiştir. Betimlemenin zamanla sınırlandırılması İslam bezemesinin çoğunlukla bitkisel, geometrik ve yazı (HAT) bezeme türleriyle biçimlenmesine neden olmuştur. Hangi tür bezeme kullanılırsa kullanılsın, düzenleme geometrik şemalara dayanır. İslam bezeme estetiğini kuran, bu geometrik şemalardır. Bitkisel bezeme ve yazı bezemesinde de çember, çokgen, kare, dikdörtgen, üçgen gibi geometrik biçimler düzenlemeyi kurar. İster bir el yazması sayfası, ister bir duvar parçası olsun düzenleme dikdörtgen ve kare çerçevelerle kurulur. İslam bezemesinde bir ikinci ilke yüzey doldurmasıdır. Yüzey doldurmalarında kapalı düzenlemeler yerine açık ve sonsuz düzenlemelere gidilmiş ve birbirinin içine giren, girift bezeme (ARABESK) düzeni geliştirilmiştir. İslam bezemesinin en özgün öğesi MUKARNAS'tır. Yüzey bezemesindeki geometrik bezemenin üçüncü boyuta yansıması olan mukarnas, dünya bezeme tarihine İslam mimarlığının bir katkısıdır.

İslam bezemesinin önemli bir grubunu oluşturan Türk bezeme sanatında bitkisel örgeler, çiçekler, yapraklar, ağaçlar ve meyvelerdir. Çiçekler içinde doğal betimlemeler dışında HATAYİ olarak adlandırılan, kökeni belli olmayacak biçimde stilize edilmiş örge grubu, önemli bir yer tutar. Hayvansal örgeler efsanevi ve stilize hayvan biçimleridir. İnsan örgesi daha çok saray çevresinde ve sınırlı olarak kullanılmıştır. Geometrik bezeme çember, üçgen, kare, çokgen ve çok köşeli yıldızların oluşturdukları bezeme grubudur. Genellikle bu örgeler birbirinin içine geçerek sonsuz düzende olurlar. Yazının KÛFİ, NESİH, SÜLÛS gibi çok çeşitleri vardır. Yapı örgelerine TEZHİP'te, İŞLEME'de ve mimarlıkta çok rastlanır. Bulut, güneş, ay, deniz, ateş gibi doğal örgeler çoğu kez simgesel bir içerikle kullanılmıştır. Bunlar dışında vazo, kandil, şamdan, gemi, kalyon, ev ve savaş eşyası, insan giysisi ve takısı da Türk bezeme sanatının sözlüğüne alınmıştır. Tüm bu örgeler mimarlıkta da panoları, bordürleri, alınlıkları, köşelikleri, şemseleri ve rozetleri bezer. 18.yy'dan öteye Batılılaşma süreci içinde Türk bezeme sanatı değişime uğramış ve Batı Avrupa sanatının Rönesans, Barok, Rokoko, Ampir, Yeni-Klasik, Art Nouveau bezeme örgeleri, geleneksel bezeme anlayışıyla betimlenerek Batı Avrupa üsluplarının Türk çeşitlemelerini oluşturmuşlardır. 1910'lardan sonraysa yeniden OSMANLI Klasik Dönem bezemesine dönülmüştür. ***A.Ödekan***

BEZEMELİ GOTİK *(Decorated Style)*
İngiliz Gotik mimarlığının yks.1250-1350 arasındaki dönemine verilen ad. FRANSA'daki ALEVLİ GOTİK üsluptan önce ortaya çıkmıştır. Bu üslupta gerçekleştirilmiş yapılarda, Gotik tonozlar, eğrisel üçgenlerle parçalara ayrılmış ve karmaşık bir çizgi ağıyla örülmüş, dolayısıyla TONOZ strüktürü okunamayacak duruma gelmiştir. *Exeter Katedrali*'nin tonozları (1280) ve cephesi (baş.1346), *Lichfield Katedrali*'nin tonozları (bit.1361), *Ely Katedrali*'nin *transept*'i (1235'ten sonra), Bezemeli Gotik'in başlıca örneklerini oluşturur. Ayrıca →GOTİK; İNGİLTERE. ***S.Germaner***

BEZENLİK = **ZİYNET**

BEZEYİŞ, Şadan (1926, Adapazarı)
Türk ressam.
Figür, nesne, ritmik biçim ve uzay bütünlüğünden hareketle organik bezemesel öğeler içeren fantastik resimleriyle tanınır.

1951'de Güzel Sanatlar Akademisi (GSA, b.MSÜ) Yüksek Resim Bölümü'nü bitiren sanatçı, 1952'de GSA tarafından seçilerek Milli Eğitim Bakanlığı, İTÜ Rektörlüğü ve İtalyan Kültür Ataşeliği ortak kararıyla ihtisas yapmak üzere İtalya'ya Roma Güzel Sanatlar Akademisi'ne gönderilmiştir. İyi bir ressam olmak için heykel sanatını ve mimarlık dilini bilmek gerektiğine inanan sanatçı, 1954'te aka-



BEZEYİŞ, Şadan, *Doğa*, 1972, tuval üzerine yağlıboya, 130x157 cm.

deminin Mimarlık Sanatları Yüksek Dekorasyon Bölümü'nü bitirmiş ve *lodevole* (üstat) unvanıyla ödüllendirilmiştir. Bezeyiş, 1955'te Türkiye'ye dönmüş, resim ve heykel çalışmalarına paralel olarak mimari dekorasyon alanında da serbest uygulamalar yaptıktan sonra, 1956'da İTÜ Mimarlık Fakültesi'ne asistan olarak atanmıştır. 1950'lerde Türk resminde soyutlamaya (→SOYUT SANAT) yönelen ilk sanatçılardan biridir. 1958'de Venedik Bienali'nde ve Uluslararası Lugano Yarışması'nda Türkiye'yi temsil etmiş, 1958-60 arasında doktora üstü çalışmalar yapmak üzere gönderildiği İtalya'da yaşamıştır. 1960'ta İTÜ Mimarlık Fakültesi öğretim üyeliğine atanan sanatçı 1977-78'deki çalışmalarında yer yer HAREKETLİ SOYUT ve GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'ten esinlenerek, bunları bezemesel örgelerle zenginleştirmiştir. Mavi tonlu, ışıklı deniz görünümleri, ölüdoğalar ve kadın portrelerinin yanı sıra İstanbul'a özgü örgelerle çok figürlü kalabalık Galata Köprüsü görünümleri ve kırmızı fonlu, hareketli at figürleri yapmıştır. Bezeyiş, 1973'te Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Başarı Ödülü'nü, 1975'te İstanbul Arkeoloji Müzeleri Açık Hava Sergisi Sanat Ödülü'nü, 1989'da da Türkiye İş Bankası Sanat Büyük Ödülü'nü kazanmıştır. Sanatçı, halen (1995) İTÜ'de plastik sanatlar ve temel tasarım derslerinin yanı sıra İTÜ Rektörlüğü Güzel Sanatlar Bölüm Başkanlığı görevini de sürdürmektedir. *F.Tepeci*

BEZZAZ (Ar.)
Bez ve bezden yapılma şeyleri satan kişi.

BEZZAZİSTAN (Ar.*bezz:* pamuklu / keten dokuma'dan)
"Bezzistan" da denir. "Bezzazlar çarşısı" anlamına gelen sözcük, BEDESTEN'in eski biçimidir.

BEZZİSTAN (Far.) = **BEZZAZİSTAN**

BIBIENA
İtalyan sanatçı aile.
18.yy'ın ilk üç çeyreğinde BAROK tiyatro mimarlığı ve sahne dekorasyonu (→TİYATRO, SAHNE TASARIMI VE KOSTÜM) alanlarında üç kuşak boyunca Avrupa'nın önde gelen sanatçılarını yetiştirmiş bir ailedir.

Giovanni Maria BIBIENA (yks.1618-1665)
Bolognalı ressam Francesso Albani'nin (1578-1660) yanında çalıştığı sırada, atölyedeki aynı adlı başka bir yardımcıdan ayırt edilebilmek için, Galli olan soyadına, doğduğu kentin adı Bibiena'yı da eklemiş, aile bundan sonra "Galli da Bibiena" olarak anılmıştır.

Ferdinando BIBIENA (1657, Bologna-1743, Bologna)
Giovanni Maria'nın oğlu olan sanatçı, kardeşi Francesco'yla birlikte önce resim eğitimi görmüş, ardından Mauro Aldrovandini ve Giacomo Antonio Mannini'nin yanında QUADRATURA adı verilen yanılsamacı tavan resmi sanatını öğrenmiştir. FRESK ressamı olarak bir süre çalıştıktan sonra yine kardeşiyle birlikte Parma Dükü'nün hizmetine girmiştir. Ferdinando burada çalıştığı yks.20 yıl süresince zaman zaman başka İtalyan kentlerine de giderek tiyatro dekorları hazırlamış, çeşitli tiyatro yapılarını yenilemiştir. 1708'de İspanya prensi III.Carlos'un çağrısı üzerine Barselona'ya gitmiş, 1711'de Parma'ya geri dönmüş, daha sonra çağrıldığı Viyana'da, oğullarının da yardımıyla Habsburg Hanedanı için çeşitli gösteriler düzenlemiş, tiyatro dekorları hazırlamıştır. 1717'de imparatorluk tiyatro mimarı olmuş, aynı yıl Bologna'ya dönmüş, Clementina Akademisi'ne üye seçilmiştir. Mimarı olduğu ve ancak ölümünden sonra tamamlanabilen *Sant' Antonio Abate Kilisesi*'nin (1712-60, Parma) yüksek ön yüzünde, ayrıca Parma caddelerinde kurduğu çok sayıda zafer takının ve gökyüzünün betimlendiği tavan tonozlarının bezemelerinde, ustası olduğu tiyatro dekorasyonunun izleri çok açıktır. Ama Ferdinando'nun asıl önemi, tiyatro dekoru anlayışına getirdiği yenilikten kaynaklanır. O zamana değin tiyatro sahnelerinde kullanılan fon perdesinin üstünde, genellikle bir sarayın dışını ya da içini gösteren resim, aksiyel simetrik olarak ve tam karşıdan bakışa göre yapılmaktaydı. Ferdinando bu resmi iki kaçış noktalı PERSPEKTİF tekniğiyle, yani konuya köşesinden bakılıp iki yanının da görülebileceği biçimde yapmaya başlamış, böylelikle Barok tiyatronun en önemli niteliklerinden biri olan yanılsamayı daha da vurgulamıştır. *Veduta per angola* (köşeden/çapraz görünüş) adı verilen ve kendi buluşu olan bu yöntemi 1711'de yayımladığı *L'architettura civile...* (Sivil Mimarlık...) adlı kitabında açıklamış, VITRUVIUS, ALBERTI, SERLIO, PALLADIO ve SCAMOZZI gibi kuramcılara, LEONARDO DA VINCI, DÜRER gibi perspektif ustalarına göndermeler yaparak ve kendi uygulamalarından örnekler vererek mekânsal yanılsamanın çeşitli yollarını anlatmıştır. Ferdinando'nun ayrıca 1703-08 tarihli *Varie opera di prospettive* (Çeşitli Perspektif Çalışmaları) ve 1731-32 tarihli *Direzione a'giovani studenti...* (Genç Öğrencilere Yön Gösterme...) adlı başka kitapları da vardır.

Francesco da BIBIENA (1659, Bologna-1739)
Ağabeyi Ferdinando'yla birlikte resim eğitimi görmüş, *quadratura* sanatını öğrenmiştir. Parma Dükü'nün hizmetinde bir süre çalışıp ünlendikten sonra 1702'de İspanya kralı V.Felipe'nin ziyareti onuruna düzenlenen gösterileri hazırlamak için gittiği Napoli'de büyük başarı kazanarak, İmparator I.Leopold tarafından *Büyük Saray Tiyatrosu*'nu *(Grosseshoftheater)* yenilemek üzere Viyana'ya çağrılmıştır. Francesco'nun yapıtlarının çoğu günümüze ulaşamamıştır. *Büyük Saray Tiyatrosu*'nun yerine 1747'de bir balo salonu yapılmış, Nancy'de düklük sarayı içinde yaptığı tiyatrosu *Salle des Machines* (1708) Avusturya Veraset Savaşı sırasında depo olarak kullanıldıktan sonra 1818'de, Vivaldi'nin *La fida ninfa* operasının ilk oynanışıyla açılan Verona'daki *Teatro Filarmonico*'suysa (1715-31) 1748'de yanmıştır.

Alessandro BIBIENA (1687, Parma-yks.1769)
Ferdinando'nun büyük oğludur. Meslek yaşamının çoğunu 1719'dan başlayarak Mannheim elektörlerinin hizmetinde geçirmiştir. 1737-42 arasında Mannheim'da yapmış olduğu opera binası 1795'te yanmıştır. Alessandro'nun ünü, Cizvit tarikatı için Mannheim'da gerçekleştirdiği okul (1730-31) ve kilise (1738-48) binalarıyla yayılmıştır. Bu kilise bazılarınca Güneybatı Almanya'daki en önemli Barok kilise sayılır. VIGNOLA'nın ünlü *Il Gesù Kilisesi*'yle (Roma) eşdeğerdeki süslemeleri, Alman geleneğine özgü çan kuleleri, yüksek kubbesi ve Bibienalar'ın başka kiliselerinin tersine, içinde yanılsamacı fresklerin bulunmayışıyla ilgi çeken yapı, II.Dünya Savaşı'nda harap olmuştur.

Giuseppe BIBIENA (1696, Parma-1757, Berlin)
Ferdinando'nun ortanca oğludur. Uzun süre babasının yardımcılığını yaptıktan sonra Orta Avrupa'nın hemen hemen her yerinde etkinlik göstermiş, Viyana'dan başka Dresden, Münih, Linz, Graz ve Venedik'te çalışmış, 1754'te de Büyük Friedrich tarafından, daha önce üç kez gittiği Berlin'e, sürekli çalışmak üzere çağrılmıştır. Barok sanatın tüm görkemini yansıtan dekorlarıyla sayısız tiyatro

gösterisinin başarısında önemli rol oynamıştır. Gerek taşınabilir dekoru, gerek arkadan ışıklandırılan saydam dekoru sahnede ilk uygulayan odur. Bu alandaki çalışmalarını *Alcina* (1716), *Constana e Fortezza* (1723), mimarlık çalışmalarını da *Architettura e prospettive* (1740-44; Mimarlık ve Perpektif) adlı kitaplarında yayımlamıştır. Mimarlık alanındaki başyapıtı sayılan *Bayreuth Operası (Markgräfliches Opernhaus)* iç düzenlemesini (1745-48) Büyük Friedrich'in kızkardeşi için gerçekleştirmiştir. Orta Avrupa Barok tiyatrolarının en önemli ve güzel örneklerinden biri olan bu yapı, görkemli iç görünümü ile saray mimarı Joseph Saint-Pierre'in YENİ-KLASİKÇİLİK doğrultusunda gerçekleştirdiği ağırbaşlı dış yüzü arasındaki karşıtlık açısından da ilgi çekicidir.

Antonio BIBIENA (1700, Parma-1774, Milano)
Ferdinando'nun küçük oğludur. Otuz yılı aşkın bir süre Avusturya, Macaristan ve Çekoslovakya'da çalıştıktan, Viyana'daki *St.Peter Kilisesi*'nin (*Peterskirche)* koro yerini (1730-32), Bratislava'daki *Kutsal Üçleme Kilisesi*'nin kubbesini (1744-45) yaptıktan sonra İtalya'ya dönmüştür. Bologna'daki yapıtı *Teatro Pubblico* (b.*Teatro Communale*, Halk/Belediye Tiyatrosu; 1755-63), Barok tiyatrolara özgü çan biçimindeki seyir yerinde bir krallık locasının bulunmaması bakımından ilginçtir. Mantova'daki Virgiliana Akademisi'nin içinde yaptığı *Teatro Scientifico*'da (1767-69) Palladio'nun ünlü *Teatro Olimpico*'sundan esinlenmiştir. Sabbioneta yakınlarındaki bölge kilisesi (1765-74) ve gördüğü onarımlar yüzünden bugün artık özgün durumunu yitirmiş olan Pavia *Teatro dei Quattro Cavalieri Associati* (1771-77), Antonio'nun öbür önemli yapılarıdır.

Carlo Ignazio Giovanni Maria BIBIENA (1728-87)
Giuseppe'nin oğludur ve bu aileden gelen son mimar olmuştur.

1544, 1911, 2306. *H.Kuruyazıcı*

BIEDERMEIER
1815-48 arasında ALMANYA ve AVUSTURYA'da egemen olan üslup. YENİ-KLASİKÇİLİK'le ROMANTİZM arasında bir geçiş dönemi olan Biedermeier, temelde orta sınıfa yönelik bir mobilya üslubu olmakla birlikte mimarlık ve resim alanında da yansımaları görülür. Mimarlıkta Yeni-Klasik anlatımın ağır ve görkemli görünümlerine karşı dengeli oranları olan sağlam strüktürler uygulanmış; resimdeyse TÜR RESMİ'yle TARİHSEL KONULAR öne çıkmış, gerçekçilik ve ayrıntıya varan bir işçilik önem kazanmıştır. Dönemin ünlü ressamları Ferdinand Waldmüller (1793-1865), Ludwig Richter (1803-34), Moritz von Schwind (1804-71), Josef Danhauser (1805-45) ve Karl Spitzweg'dir (1808-85). Ünlü mimar SCHINKEL de bu dönemde bazı iç mekân düzenlemeleri ve mobilyalar gerçekleştirmiştir. Ayrıca →MOBİLYA.

BIJVOET, Bernard → **HIGH-TECH**

BILINGUIS (Lat.*bi:* iki, *lingua:* dil'den)
Çift dilli YAZIT. Pek çok "ölü dil" bu tür yazıtların yardımıyla çözülmüştür. *Bilinguis*'teki dillerden birinin okunabilir olması, öteki bilinmeyenin okunabilmesini sağlar. Örneğin, HİTİT resim yazısının çözülmesinde, KARATEPE'deki anıtsal sur kapısında bulunan ve "Hitit Hiyeroglifi" (→HİYEROGLİF) ile FENİKE yazısını içeren *bilinguis* önemli rol oynamıştır.

BILL, Max (1908, Winterthur-1994, Berlin)
İsviçreli ressam, heykelci ve mimar.
Bir sanat yapıtını oluşturan öğeler arasındaki ilişkinin matematiksel formüllere dayandığı, bir çeşit GEOMETRİK-SOYUTLAMA ya da YAPIMCILIK sayılan SOĞUK SANAT türünde yapıtlar vermiştir.

Bill, 1924-27 arasında Zürich Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda, 1927-29 arasında da Dessau'daki Bauhaus'ta öğrenim gördükten sonra ressam, heykelci, mimar ve tasarımcı olarak çeşitli yerlerde çalışmıştır. 1932-36 arasında SOYUTLAMA-YARATMA grubuna üye olmuş, 1937'de de çağdaş İsviçreli sanatçıların kurdukları Allianz grubuna katılarak 1941'de Allianz Basımevi'ni kurmuştur. 1930'da Van DOESBURG'un ortaya attığı SOMUT SANAT teriminin İsviçre'de SOYUT SANAT anlamında yerleşmesini sağlayan Bill 1941'de Arjantin ve Brezilya'ya yaptığı gezilerde bu düşüncelerin Latin Amerika'da tanınmasına, 1944'ten başlayarak da düzenlediği sergilerle bu akımın Avrupa'da yaygınlaşmasına öncülük etmiştir. Aynı yıl Zürich Teknik Üniversitesi'nde öğretim görevi almış ve kendi sanat kavramının özünü oluşturan BAUHAUS'un İŞLEVSELCİLİK ilkesini yansıtmak için bir araç olarak özellikle ürün tasarımcılığına yönelmiştir. Bill, 1947'de, benzer ilkelere dayanan bir Gelişen Kültür Enstitüsü kurmuştur. 1951'de Ulm'daki Tasarım Yüksekokulu'nun rektörlüğüne atanan sanatçı, bu okulu tasarım teknikleri için bir üniversite haline getirmiştir. Bauhaus'tan edindiği mimari işlev kavramını resim ve heykel alanında uygulayarak tüm kuramsal ve pratik çalışmalarını bu temele dayandıran Bill, güzel sanatların bütün dalları arasında bir birlik kurmayı amaçlamıştır. Sanatçı matematiksel düşüncenin ilkel düşünce biçimlerinden ve insanın başlıca özelliklerinden biri olduğunu ileri sürmüş, böylece sanat yapıtlarının oluşumunda matematiksel düşünceye başvurulmasının, bireyin kişiliğini sanata yansıtmasının bir yolu olduğunu vurgulamıştır. Resimlerinde kesin tasarım sistemlerine dayanan ve kompozisyon içinde ritmik bir biçimde bütünleşen geometrik öğelere yer vermiştir. Bu resimsel ritmlerin düzenlenmesinde daha çok renklere dayanan sanatçının kullandığı renk skalası oldukça geniştir. 1935'ten sonra heykel dalında da çalışan Bill'in bu yapıtları aslında yine karmaşık matematiksel formüllere dayanmakla birlikte, MİNİMAL SANAT'ın BİRİNCİL KURGULAR'ının öncüleri sayılmaktadır. 1951'de São Paulo Bienali'nde Heykel Büyük Ödülü'nü almıştır. Max Bill'in kurduğu Soğuk Sanat akımını İsviçre'de Richard Paul Lohse'yle (1902-?) Karl Gerstner (d.1930) geliştirmiş ve bu akım sonraları SİSTEM SANATI adıyla tanınmıştır. JUDD ve R.MORRIS gibi Minimalistler'in etkisini yadsımalarına karşın, yalnızca İsviçre'de değil, Arjantin ve İtalya'da da etkili olan, Bill'in öncülüğünü yaptığı Yapımcılık eğiliminin soyut sanat alanında ileri tarihlerde gelişen birçok akıma katkısı olmuştur. Bill, ayrıca soyut sanatın matematiksel temelleri konusunda yazılar da yazmıştır.

2227. *İ.Babacan*

BINGHAM, George Caleb → **ABD (Resim)**

BIRAKMA KİRİŞİ
İng.*tie-beam*, Fr.*entrait*, Alm.*Binderbalken*.
"GERGİ kirişi" de denir. Eğimli ahşap ÇATI'da MAKAS'ın oturduğu karşılıklı mesnetleri bağlayan KİRİŞ. Sistemdeki çekme gerilmelerini karşılar ve çatının açılmasını önler.
Çizim → ÇATI



BISSIÈRE, Roger, *Turuncu ve Pembe*, 1963, 18x26 cm.

BIROLLI, Renato (1906, Verona-1964, Milano) İtalyan ressam.
Gerek siyasal etkinliği, gerek ilerici sanat görüşüyle İtalyan AVANT-GARDE sanatını büyük ölçüde etkilemiştir.

Verona'da öğrenim gördükten sonra 1928'de Milano'ya yerleşmiş ve geleneksel İtalyan sanatına dayalı bir sanat anlayışı güden NOVECENTO ITALIANO grubuna katılmıştır. Grubun giderek faşizmin propaganda organı haline dönüşmesiyle 1938'de anti-faşist La CORRENTE grubunun kuruluşunda önemli rol almış, ancak siyasal etkinlikleri dolayısıyle koğuşturmaya uğrayarak hapse atılmıştır. Sanat yaşamına ENSOR ve Van GOGH'un etkisini taşıyan Dışavurumcu üslupta (→DIŞAVURUMCULUK) başlayan Birolli, II.Dünya Savaşı'ndan sonra PICASSO'yla Edouard Pignon'un (1905-?) etkisinde daha soyut bir sanat anlayışına yönelmiştir. 1947'de Avrupa'daki *avant-garde* sanatı benimseyen ve çağın karamsarlığıyla genel yozlaşmasını aşmayı amaçlayan YENİ SANAT CEPHESİ'ni kurarak, bu sanat örgütünün bildirgesini yayımlamıştır. 1952'de SEKİZ İTALYAN RESSAMI grubunun kurucuları arasında yer alan sanatçı bu tarihten sonra TAŞİST soyutlamaya (→SERBEST BİÇİMLİ SANAT) yönelmiştir. Tablolarına seçtiği konular her zaman nesnel dünyayı yansıttığı için, soyut döneminde bile FİGÜRATİF nitelikte yapıtlar vermeyi sürdüren Birolli'nin resimlerinde, bir yandan da ORFİZM'e özgü canlı renkler egemendir. Sanatçının yapıtları, 1948'den sonra Venedik bienalleri de içinde olmak üzere, İtalya'da pek çok kez sergilenmiştir.
3390, 3475. *İ.Babacan*

BISSIER, Julius → **ZEN GRUBU**

BISSIÈRE, Roger (1888, Lot-et-Garonne-1964, Lot) Fransız ressam.
ANLATIMCI-SOYUTLAMA'nın öncüsü sayılan sanatçı, bu akıma bağlı PARİS OKULU'nun gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

Bourdeaux'daki Güzel Sanatlar Okulu'nda resim öğrenimi gördükten sonra 1910'da Paris'e gitmiş, geçimini gazetecilikle kazanırken bir yandan da resim yapmaya başlamıştır. 1911-18 arasında Kuzey Afrika'da kalmış, sonra Paris'e geri dönerek 1919'da ilk kişisel sergisini açmıştır. Duygusallığa kaçmaksızın etkileyici bir nitelik taşıyan bu ilk manzara çalışmalarının ardından Bissière, 1918'de LHOTE ve 1921'de BRAQUE'la tanışmasından sonra "insancıl" bir KÜBİZM anlayışı içinde, duyarlık taşıyan yapıtlar vermeye başlamıştır. 1925-38 arasında Ransom Akademisi'nde öğretmenlik yapmış; MANESSIER, Jean Le Moal (d.1909), Jean Bertholle (1909-70) ve VIEIRA DA SILVA gibi genç kuşak soyut sanatçıları etkilemiştir. 1920'li ve 30'lu yıllarda kişisel sanatını sürdürmüş, 1938'de tanınmamış bir ressam olarak Lot'ya çekilmiş, glokom nedeniyle görme yeteneğinin azaldığı savaş yıllarında totem benzeri ahşap heykeller yontmuş ve eşiyle birlikte de nakışla tutturulmuş kumaş parçalarından oluşan çalışmalar yapmıştır. 1948'de başarılı bir göz ameliyatından sonra yeniden resim yapmaya başlayan sanatçı 1954'te Ulusal Sanatlar Büyük Ödülü'nü almış ve uluslararası bir üne kavuşmuştur. Bissière yapıtları için "soyut" sözcüğünü hiçbir zaman kabul etmemekle birlikte, soyut görünümdeki kumaşa benzer kompozisyonlarında doğal görünümler özenli ve duyarlı bir biçimde parlak renk etkileşimlerine dönüşmüş; bazı resimlerindeyse insan, kuş, yıldız gibi öğeler nesne görünümlerinden sıyrılarak soyut birer ideogram durumuna gelmiştir.
1268. *İ.Babacan*

BISTRE (Fr.)
İng.*bister, bistre*, Alm.*Bister*.
Fransızca'da "koyu kahverengi" anlamına gelir. Odun kömürü kurumunun kaynatılmasıyla elde edilen kahverengi PİGMENT. Meşe gibi sert ağaçlardan elde edilen bistre, çam gibi kozalaklı ağaçlardan elde edilenden daha koyu renktedir. Bistre, saydamlığından ötürü, MÜREKKEP'le yapılan ÇİZİM'lerde, SULUBOYA'da ve MİNYATÜR'de özellikle gölgeleme amacıyla kullanılmıştır (→LAVİ). En çok REMBRANDT, CLAUDE LORRAIN, A.COZENS ve GAINSBOROUGH gibi 17. ve 18.yy ustaları tarafından yeğlenmiş olan bu pigment, 18.yy'da SEPYA'nın yaygınlaşmaya başlamasıyla giderek terk edilmiştir.

BİÇİM
İng., Alm.*Form;* Fr.*forme*.
"Form" da denir. Genel anlamıyla, bir nesnenin algılanan tüm maddi öğelerinin kendine özgü bir düzen oluşturan bütünü. Bu, dokunsal ve görsel öğeleri ve nitelikleri içerebileceği gibi, müzikte de seslerin belirli bir düzeni için kullanılır. Genellikle nesnenin iki boyutlu biçim özelliği Osmanlıca ŞEKİL sözcüğüyle karşılanır. Nesnenin algılanabilirliği ve anlaşılabilirliği, onu oluşturan öğelerin ilişki düzenine de bağımlı olduğu için "biçim" sözcüğü bir düzen kavramını da içerebilir. Bu nedenle, yoğun ve belirgin bir düzen taşıyan sanatsal yaklaşımlar için "biçimçi" (formel) terimi kullanılır (→BİÇİMCİLİK). Biçim sözcüğünün daha dar kapsamlı öteki kullanımıysa bir nesnenin mekân içindeki üç boyutlu uzantısını tanımlar ve nesnenin daha çok dokunsal, yüzeysel öğelerini, kütlesini ve genel siluetini anlatır. Biçim sözcüğünün bu anlamı, genellikle klasik öğretilerde ağır basmakta ve nesnelerin kütle, yüzey, düzlem gibi daha nesnel, ölçülebilir, belirli ilkelere göre düzenlenebilir öğelerini içermektedir. Her ne kadar RENK, TON gibi öğeler geniş anlamda biçim özellikleriyseler de biçimci yaklaşımlarda bunlar daha öznel değerlendirmelere açık olduklarından, ikinci derecede kalırlar.

Dünya sanatları ve sanat tarihi açısından biçim'in ele alınışı incelendiğinde soyutlamaya kadar giden biçimci yaklaşımların genellikle yazılı kültürlerin gelişmiş olduğu, sanat ve biçim kavramlarının yazıya döküldüğü ortamlarda özellikle gelişmiş olduğu görülmektedir (→SOYUT SANAT). Biçim'in öncelik taşıdığı sanatsal anlatımlarda salt algısal nitelikler ön plana çıkarılarak soyutlamaya yönelik uygulamalara yol açılabilir. Bu tür sanatsal yaklaşımlar genellikle metafizik arayışlar içerebilmektedir. Buna karşılık, nesnenin doğal, işlevsel ve semiolojik özellikleri üzerinde duran yaklaşımlarda içerik ya da gerçekçilik öncelik kazanarak, biçim gerçeğe ya da anlamsal amaca uygunluğu ölçüsünde işlenmektedir. Herhangi bir sanat anlatımında renk, ton gibi öğeler dahil, biçimsel öğelerin tümünün biraraya geliş biçimi üslubu oluşturur (→ÜSLUP). ***J.N.Erzen***

BİÇİMBOZMA
İng.*distortion*, Fr.*distorsion*, Alm.*Verzerrung*.
Özellikle GÜZEL SANATLAR'da, fotoğrafta (→FOTOĞRAFÇILIK) ve dansta, verilerini doğadan alan ve belirli normların ya da normal (olağan) biçimlerin bulunduğu kabul edilen görüntülerde, biçimi abartarak sunma, "normal"in göstergelerini tümüyle yok etmeden değiştirme. Biçimbozmada

amaç, daha güçlü bir etki yaratmak ya da güçlü bir anlatım sağlamaktır. DIŞAVURUMCULUK ya da GOTİK sanat gibi, duygu ve anlatımın vurgulandığı, izleyiciyle iletişimin etkili olmasının amaçlandığı sanat türlerinde biçimbozma yoğun olarak kullanılmıştır. Öte yandan, özellikle 20.yy'ın serbest yaklaşımı içinde PICASSO ya da H.MOORE gibi birçok sanatçı biçim olanaklarını arttırmak için, kaynakları doğa olsa bile biçimbozmayı bir araç olarak kullanmışlardır. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'teyse biçimbozma duygu ve düşlerdeki gerçekleri anlatabilmenin aracı olmuştur. Öte yandan, YENİ-DIŞAVURUMCULUK gibi, "normal" kavramlara bağımlı olmayan ve doğanın tüm görüntü kurallarından bağımsız biçim yaratan sanat üsluplarında biçimbozmadan söz edilemez; çünkü bu üsluplarda normalin ne olduğu hakkında belli ilkeler yoktur. Fotoğrafta biçimbozma, çekim sırasında aynalar ya da merceklerle ya da çekimden sonra baskı sırasında mekanik ve kimyevi yöntemlerle görüntüyü değiştirerek elde edilebilir. ***J.N.Erzen***

BİÇİMCİLİK

"Formalizm" de denir. Mimarlık ve sanatta, ardında yeterli bir düşünsel temellendirme bulunmadan ya da kendi alanına özgü olan ya da olmayan bir söylemle ilintili kılınmadan oluşturulmuş ürünleri var eden her tür yaklaşımı niteler. Terim, kullanıldığı hemen her durumda örtük ya da açık olarak, önem ve kalite düşüklüğüne ilişkin bir değer yargısıyla bağlantılıdır. Bu anlamıyla, biçimci bir tutum çerçevesinde ortaya konmuş bir yapıtın çağdaş sanat ve mimarlık alanında yaratma ediminin uçlarını belirleyen iki parametreyi ihlal ettiği varsayılabilir: Birincisi, böyle bir yapıt ya da tutum bireysel bir "gerçek" yaşantının ifadesi sayılmaz; ikincisiyse, sistematik olan ya da olmayan bir düşünsel temellendirmeden yoksundur. Dolayısıyla, örneğin, daima içsel bir deneyimin anlatımı olan DIŞAVURUMCULUK gibi, VENTURI'nin ya da ROSSI'nin uslamlamasıyla savunulan bir POST-MODERNİZM de hiçbir ölçütle biçimci yönelimler olarak tanımlanamaz.

Kuramsal olarak biçimcilik kavramı her çağ ve her sanatsal etkinlik için kullanılabilse bile, gerçekte en geniş anlamıyla Modernite çağına ve ağırlıklı olarak da MODERN MİMARLIK ve sonrasına özgüdür. Önceki dönemlerin sanat ve mimarlık yapıtları görünüm olarak ne denli yoğun bir maniyerist (→MANİYERİZM) izlenim verseler ve yaratıcıları biçimlendirme uğraşına ne denli aşırı emek harcamış gözükseler de, biçimci değillerdir. Burada belirleyici ölçüt, üreticinin biçim verme amacıyla ne kadar uğraştığı değil, içinde çalıştığı toplum ve sanat ortamının ona ne kadar biçim verme özgürlüğü tanıdığı ve onun da bu "özgürlüğü" nasıl kullandığıdır. Modernite öncesinde sanatçı ve/veya tasarımcı biçimin mutlak egemeni olamadığından, ürünün BİÇİM'i özgül ve bireysel bir uğraşın sonucu değildir. Kimi zaman özellikle TASARIM alanında ve her tür vernaküler etkinlikte (→HALK YAPI SANATI) gelenekselleşmiş kalıpların bir uyarlamasıdır; kimi zamansa özellikle toplumbilimsel anlamda büyük geleneğin "yüksek" sanatlarında dönem üsluplarının dizimsel ve anlamsal kural dizgelerinin bir çıktısıdır. Böylesi sanat sistemleri geçerliyken, biçimlerin neredeyse özerk tarihçeleri vardır. Oluşumları, anlam değişikliğine uğramaları ve gündemden düşmeleri uzun süreçler içinde gerçekleşir. Üstelik, bunlar her zaman dış koşulların sanat ve mimarlık alanındaki bir yansıması olarak da belirmezler. Henri Focillon gibi sanat tarihçilerini biçimleri organik bir analoji çerçevesinde düşünüp, bunların yaşam süreçleri olduğunu ileri sürmeye yönelten şey de bu olmalıdır.

Modernite, biçimin geçmişte her kültür ve sanat sistemi içinde sahip olduğu bu özerk konumunu ortadan kaldırır. Sanat ve mimarlıkta biçimler artık ürünü talep eden ve gerçekleştiren herkesce onaylanmış nitelikte ve o coğrafi, tarihsel ve kültürel bölge için geçerli olan "sabit değerler" değillerdir. Biçimin, eskisi gibi kendi özerk, dolayısıyla da tartışılmaz bilgisi ve bağlamı yoksa, varlık koşulları başka bilgi alanlarına yaslanarak oluşturulmak zorunda kalınmıştır. Böylece, yalnız biçimler değil, biçimin anlam ve bağlamı da kendi ait olduğu sanat alanının dışındaki gerçekliklerle ilintili düşünülür hale gelmiştir. Yapıt daha tasarlanırken gerekçelendirilmek, yani geçerliliği, "doğruluğu" o ilintiler aracılığıyla kanıtlanmak zorundadır. Buysa, sanatın gerek üreticisi, gerek tüketicisi için başta sözü edilen iki yol (sezgisel ve düşünsel temellendirme yolları) dışında bir seçenek bırakmaz. Yapıtın fiziksel varlığının neden bir başka biçimde değil de bu biçimde gerçekleştiğinin somut açıklaması sunulmalıdır. Bunu sunamayan her üründe, fiziksel sonucun yalnızca o sonuç amaçlandığından ötürü "biçim için biçim" yaklaşımıyla keyfi olarak yaratıldığı varsayılır. Oysa, söz konusu bilgi alanındaki kaosa düzen getirmeye çabalayan Modernite çağı sanatının bunu kabul edemeyeceği açıktır.

Biçimcilik terimi bu kabul edilmezliğin dışa vurumlarından yalnızca biridir. Ancak, başka ve yaklaşık olarak eşanlamlı sözcükler kullanıldığında da kastedilen odur. Örneğin, LE CORBUSIER'nin 1920'lerin başında dönemin Alman Dışavurumcu mimarlığını "görüntüler" olarak niteleyişi ya da çok sonraları 1960'larda mimarlık tarihçisi Vincent Scully'nin (1920-74) Eero SAARINEN'in ve STONE'un yapıtlarını "ambalaj" *(package)* mimarlığı olarak yorumlayışı böyledir. Her iki durumda da, yorumcular ortaya konan sonucun yalnızca görme duyusuna hitap ettiğini, daha derinlikli bir mimari söylemin öngörülmemiş olduğunu anlatmak istemişlerdir. Bu tür suçlayıcı yorum ve nitelemelerin her zaman yerinde olduğu söylenemez; alışılmadık, dolayısıyla da yabancılanan her fiziksel sonucun "biçimci" denilerek yargılanma tehlikesi doğal olarak vardır. Ama, bu bilinçdışı yadırgamalardan daha sık rastlanan, kendi düşünsel temellendirmeleri dışında kalan eğilim ve tutumları biçimci sayarak ideolojik anlamda hırpalamaya çalışmaktır. Örneğin, Stalin döneminin Sovyetler Birliği'nde Modernizm, YENİ-KLASİKÇİLİK yandaşlarınca biçimcilikle suçlanmıştır. Buna karşılık, kuramsal olarak biçimci sayılması gerektiği halde öyle nitelenmeyen ürün grupları da vardır. Sözgelimi, özellikle 1930 ve 40'larda ENDÜSTRİ TASARIMI alanında geçerli olan, bugün de yaygın olarak uygulanan ve Raymond Loewy gibi büyük "klasik" ustaları bulunan *styling*, neredeyse hiç bu sıfatla anılmaz. Oysa, ürünün teknik gerçekliğiyle ilgilenmeksizin onu çekici ve sık değişen piyasa kılıklarına sokup pazarlamayı öngören bu yaklaşım tam bir biçimci etkinliktir.

Böylesi belirsizlik ve uyuşmazlıkların varlığı, biçimcilik kavramının terminolojik yerinin hâlâ az tanımlı olduğunu göstermektedir. Terim, sanatsal ve mimari davranışlar yelpazesinin olağan bir bileşenini değil de, öncelikle bir yadsıma ve dışlamayı nitelediği sürece, bir ürünün ve onu var eden yaklaşımın ne olduğuyla ilgilenmeyecek, ama onun ne olmadığına gönderme yapacaktır. Buysa o anlam bölgesinin kendi gerçekliği içinde kavranmak istenmediğinin bir ifadesidir ve bu nedenle de içeriği daha titiz saptanamamaktadır. ***U.Tanyeli***

Sanatta Biçimcilik:
Yüksek sanatla popüler kültürü kesin çizgilerle birbirinden ayırmayı amaçlayan eleştirmen Clement Greenberg (1909-94) "Avant-Garde and Kitsch" adlı denemesini yayımladığı 1939'dan sonra Biçimcilik'in katı bir savunucusu olmuştur. Greenberg, 20.yy sanatını, salt biçim *(pure form)* arayışı olarak görmüş, sanatı, sanat dışı saydığı konu, YANILSAMA ve benzeri tüm fazlalıklardan arınmış olarak algılamıştır. Greenberg'e göre, temel nitelik taşıyan ve taşımayan öğeleri birbirinden ayırmak, modern sanatın doğası gereğiydi. Resmin yalınlaştırılamayan niteliği iki asal geleneğe bağlıydı: Yüzeyin düzlüğü ve bu düz yüzeyin sınırlanması. Greenberg'e göre, içsel ve önlenemez bir mantıkla gelişen resim ne öykü ne de sanatçının duygularını anlatır; yalnızca tuvalin düzlüğü ya da boyanın varlığı gibi resmin kendi öz niteliklerini sorgular. 1940'larda II.Dünya Savaşı sonrasında Soyut-Dışavurumcu resmin (→SOYUT-DIŞAVURUMCULUK) en önemli eleştirmeni olan Greenberg, AVANT-GARDE sanat, "tarihsel evrimcilik", HOFMANN'ın biçimsel çözümleme yöntemi ve saf düzey mekaniğini birleştirerek Modernist eleştirinin temelini atmış; Soyut-Dışavurumculuk'un ardından "Boyasal Resim Sonrası Soyutlama" (→ARD-RESSAMCA SOYUTLAMA) kuramını, M.LOUIS, NOLAND ve OLITSKI gibi sanatçıların uygulamalarıyla birlikte ortaya koymuştur. 1950'lerin sonuna doğru Biçimcilik'i tarihsel bir evrim çizgisi içinde modern sanat tarihi olarak sunmuştur. Greenberg'e göre modern resmin aşamaları; İZLENİMCİLİK, Çözümsel Kübizm, Bireşimsel Kübizm'in (→KÜBİZM) son dönemi, Soyut-Dışavurumculuk ve Boyasal Resim Sonrası Soyutlama'dır. Bu anlayışın en belirgin özelliği, toplumsal olandan, özellikle KITSCH'ten uzak durmak, yanılsamaya dayanmayan bir yüzey resmi ve rengin katıksız görselliğidir. Biçimcilik'le resim, dış dünyaya kapanır, hiçbir şeye gönderme yapmaz. Yani, gösterenin saflığının irdelendiği bu modelde, gösterilen yok edilir; biçim, öz olarak düşünülür. Resim imgenin kendisi, imge de resmin kendisi olmuştur. İmge ile üstünde yer aldığı zemin arasında bir ayırım yapmak olanaksızdır. İzleyici ile kurulan iletişim, yalnızca kullanılan malzemenin, örneğin boyanın yapısıyla sağlanır ve resim dışarıya kendi malzemesinden oluşan bir duvar örer. Bu anlayışın dayanak noktası, Kantçı felsefede bireyin özgürlüğünü ön plana çıkaran, öznel yargılara mutlak değer veren, ESTETİK bilen kişidir. Bu nedenle Greenberg'in adı her zaman Estetizm kuramıyla birlikte anılmıştır.
1976, 3163A. ***N.Özayten***

BİÇİMLENMİŞ TUVAL *(Shaped Canvas)*
MİNİMAL SANAT'ın biçimsel içeriği en aza indirgeme ve resimsel yanılsamayı tümüyle yok etme eğilimi içinde, dikkati resmin algılanan mekânsal derinliğinden yüzeye çekme amacına yönelik bazı uygulamalardan kaynaklanan eğilim. Biçimlenmiş Tuval uygulamalarının geç örnekleri kendine özgü amaçlar ve anlayışlar taşısa da, başlangıçta Minimal Sanat'ın kavramsal sorunlarından kaynaklanmıştır. Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg (1909-94), 1960 tarihli "Modernist Painting" (Modernist Resim) adlı yazısında, resmin asal öğelerinin çerçevenin biçimi, boyanın niteliği ve düzlemsellik olduğunu ileri sürerek, derinlik arayışının onu heykele yakınlaştırdığını ve her sanat dalının kendi sınırlarıyla nitelik kazandığını savunmuştur. Minimalist sanatçılarla dönemin genel sanat anlayışını etkileyen bu sav, 1959'dan başlayarak resimdeki öğe ilişkilerini ve kuramsal düzeni yok etmeye çalışan STELLA'nın, biçim ile fon etkisini tümüyle yitirdiği ve çerçeve biçimini resmin içindeki çizgilere göre tasarladığı Biçimlenmiş Tuval'lerine kaynak olmuştur. Stella'nın 1970 dönemi resimleri modernist resim kuramını en uç noktasına götürmüş, çerçeveler, resimdeki derinlik yanılsamasını yok eden çarpık geometrili biçimlere dönüşmüştür. Aynı dönemde Larry Bell (d.1939) bu türde deneyler yapmış, Minimalist NOLAND gerçek ve resimsel biçim arasındaki bireşimi, gene Biçimlenmiş Tuval'leriyle kurmuştur. Amacı görsel iletişim yöntemleri geliştirmek olan R.SMITH'se 1960'larda üstlerine tuval gerilmiş kutularla resmin üçüncü boyutunu araştırmıştır. Bu kutular giderek 1964'te duvara yaslanmış ya da 1966'da yere dikey duran tuvallere dönüşmüştür. 1960'ların sonlarına doğru Fransa'da da Biçimlenmiş Tuval uygulamalarını çağrıştıran *Dayanaklar / Yüzeyler (Supports / Surfaces)* ortaya çıkmış, Patrick Saytour (d.1937) öncülüğünde Marcel Alocco (d.1937), Daniel Dezeuze (d.1942), Noel Dolla (d.1945), Bernard Pagès (d.1940), Jean Pierre Pincemin (d.1944) ve VIALLAT gibi sanatçılar yapıtlarını ilk kez 1969'da sergilemişlerdir. 1971'de grup üyelerinin yayımlamaya başladığı *Peintures Cahiers Théoriques* adlı dergi belli aralıklarla uzun süre grubun yayın organı olma niteliğini korumuştur. Grup, sergi etkinliklerini 1970'lerin sonlarına değin sürdürmüştür.

1960'larda RESİM ve HEYKEL'in DERİNLİK ve YÜZEY ilişkilerini irdelemek üzere ortaya çıkan Biçimlenmiş Tuval'ler, 1960'ların sonuna doğru çerçeveyi tümüyle ortadan kaldırarak perde gibi duvardan sarkıtılan tuvaller getirmiştir. Bunların dışında Biçimlenmiş Tuval'in bir başka etkisi de heykel ve resim arasındaki kesin ayrımı ortadan kaldırmak olmuştur. 1960'ların sonunda ve 1970'lerde resmin ÇERÇEVE ile TUVAL dışında tüm imgesel öğelerinin terk edildiği ve tuvalin arkadan itilerek ya da içeri çekilerek üçboyutluluk kazandığı uygulamalar ortaya çıkmıştır. Biçimlenmiş Tuval resmin sınırlarını zorlayan uygulamalar olarak sürmüşse de, başlıbaşına bir akım niteliği kazanmamıştır.
0325, 2041, 2165, 3513. ***J.N.Erzen***

BİENAL → **SERGİ**

BİKEİSAİ = **SESŞU**

BİLECİK
Çeşitli halk söylenti ve yakıştırmaları varsa da, Bilecik adının kaynağı kesin olarak belirlenememiştir. Yörenin en eski adı, "Agrillion" ya da "Agrillium"dur.

Marmara Bölgesi'nde yer alan ilin sınırları içinde yapılan kazılarda Paleolitik Çağ'a (→PREHİSTORYA) ilişkin bazı bulgulara rastlanmış, ancak yörede şimdiye değin yapılan arkeolojik çalışmalar, tarihöncesi yaşamı aydınlatacak yeterliliğe henüz ulaşmamıştır. Yöreye MÖ 2000'lerde ilk yerleşen toplumun, Bithynler'in bir kolu sanılan Thynler olduğu öne sürülmektedir. HİTİT İmparatorluğu'nun MÖ 1200'de Phryg (Frig →PHRYGİA) yayılması sonucu yıkılmasından BİTHYNİA bölgesi de payını almış, MÖ 675'te başlayan KİMMER istilası da ikinci bir sarsıntı yaratmıştır. Yöreye Phrygler'le giren YUNAN kültür ve uygarlığı, MÖ 6.yy'da daha da güç kazanmıştır. MÖ 560'ta Anadolu'nun PERS egemenliğine girmesiyle yöre de imparatorluğun Hellespont Satraplığı'na bağlanmış; yalnızca ekonomik ve askeri alandaki bu bağımlılık bölgede, özerklik ve giderek ulusal devlet bilinci ve oluşumunu hızlandırmıştır. MÖ 280'de Zipotaes'in kurduğu Bithynia Krallığı, Doğu ve Batı arasındaki konumu nedeniyle canlı bir geliş-

me göstermiştir. Krallığın MÖ 1.yy'da vasiyet yoluyla Roma İmparatorluğu'na bağlanmasıyla gelişen ROMA kültürü yanında Yunan kültürü de varlığını korumuş; MS 292'de yol sisteminin değişmesi ve giderek önem kazanan Konstantinopolis'in (→İSTANBUL) yakın varlığı, yörenin gelişmesini hızlandırmıştır. Roma'nın 395'te bölünmesi ve Bilecik yöresinin Doğu Roma İmparatorluğu'nun egemenliğine girmesiyle bölgede BİZANS kültürü yayılmış, bu dönemde öteki Bizans illeri gibi Bilecik de "tekfur" denen beyler tarafından, askeri ve feodal bir siyasi-ekonomik yapı içinde yönetilmiştir. İmparatorluğun zayıflamaya başladığı 7.yy'da Arap akınları yöreyi etkilemiş; ABBASİ halifesi Harun Reşid (hd.786-809) 807'de Bilecik ve çevresini almışsa da bölge kısa bir süre sonra yeniden Bizanslılar'ca ele geçirilmiştir. Bilecik yöresinin bugünkü kültürel oluşumunu belirleyen ve OSMANLI İmparatorluğu'nun da tohumunun atılmasına neden olan olay, Söğüt ve çevresinin 13.yy'da I.Alâeddin Keykubad'ca (hd.1220-37) Kayı boyu reisi Ertuğrul Gazi'ye verilmesidir. 1289'da ANADOLU SELÇUKLU sultanı Gıyaseddin Mesud (hd.1284-96, 1302-10), Eskişehir'i de katarak kurduğu Söğüt Sancak Beyliği'ne Osman Gazi'yi atamış, o da 1299'da Anadolu Selçuklu'nun İLHANLI'yla çatışmasından yararlanarak bağımsızlığını Bizanslılar'dan aldığı Bilecik'te açıklamıştır. Beyliğin sınırlarında Bizans'ın bulunması ve kutsal savaşın (gaza) sürekli görev olarak kabul edilmesiyle batıya yapılan akınlar ve Doğu'yla Batı'yı birleştiren ticaret yollarının beylik topraklarından geçmesi gibi avantajlar Osmanoğulları Beyliği'nin öteki beyliklerden (→BEYLİKLER DÖNEMİ) daha fazla gelişmesini sağlamıştır. BURSA'nın başkent yapılmasıyla Bilecik'in önemi bir ölçüde azalmış, bu dönemde Türkmen aşiretlerinin yerleşimi sürmüş, azınlıklarla ayrımsız bir yaşam gerçekleştirilmiştir. Bilecik ve yöresi OSMANLI döneminde bir tarım merkezi ve konaklama (menzil) noktası olarak gelişimini sürdürmüş, 1885'te, Hüdavendigâr Vilayeti'ne bağlı Ertuğrul Livası'na dönüştürülmüştür. Kurtuluş Savaşı süresinde Yunanlılar'ca üç kez işgal edilen Bilecik, 6 Eylül 1922'de kurtarılmıştır. Yunanlılar'ın Batı Anadolu'da en çok yakıp yıktıkları kentlerden biri olan Bilecik'te binlerce sivil yapıyla birlikte dinsel yapılar da yakılmış, kentin nüfusu üçte iki azalmış, Bursa'dakinden sonra ikinci durumda olan ipek kozacılığı üretim dalı sönmüştür. Bilecik, 20 Nisan 1924'te il olmuştur.

Tarihsel Yapılar:

Merkez İlçe: Bilecik kentinde 14.yy'dan, Orhan Gazi'nin (hd.1324-62), babası Osman Gazi adına yaptırdığı ve bugün yıkık durumdaki *Osman Gazi Camisi;* Orhan Bey'in kendi adına yaptırdığı ve minareleri 19.yy sonunda eklenmiş olan *Orhan Gazi Camisi;* sonradan İznik ve Bursa'da geliştirilen "T" plan şemasının ilk örneklerinden biri olan *Orhan Gazi İmareti*'yle, bugün yıkık ve yalnız minareleri ayakta duran *Emirler, Karacalar* ve *Akkaldırım Camileri* kalmıştır. Yine bu yüzyılda yapılmış olan, mescit ve dergâhıyla ufak bir KÜLLİYE oluşturan, Osman Gazi'nin kayınpederi Şeyh Edebali'yle eşi Mal Hatun'un türbeleri 16., 17. ve 19.yy onarımlarıyla özgünlüklerini yitirmiştir. *Osman Gazi Camisi*'nin yanındaki *Ayşe Hatun Çeşmesi*, Bilecik ayanı Hikmet Ağa'nın annesince 1813'te yaptırılmıştır. Kentteki *Baki Hamamı*'nınsa yapım tarihi ve yaptıranı bilinmemektedir. Köprülü Mehmed Paşa'ca 17.yy'da yaptırılan *Köprülü Mehmed Paşa Camisi*'yle *Köprülü Kervansarayı* ya da *Vezirhan*, Bilecik'in 18km kuzeyindeki Vezirhan'da bulunmaktadır. Dikdörtgen planlı caminin minaresi 1965'te yaptırılmıştır. HAN denmesine karşın tipik bir KERVANSARAY olan ikinci yapının çatısı 1915'te yanmış, yapı yıkık dört duvar olarak günümüze gelebilmiştir. Bilecik'in 3km güneybatısındaki Beşiktaş Tepe'de MS 3.yy'da kurulan Agrillium antik kenti bulunmaktadır. Bilecik yöresinde çıkarılan arkeolojik buluntuların bir bölümü İstanbul, Bursa, Ankara ve Eskişehir Arkeoloji Müzeleri'nde, çeşitli Roma dönemi yapıtlarıysa Bilecik İlköğretmen Okulu bahçesinde sergilenmektedir.

Bozüyük (a.Lamunia) ilçesi merkezindeki en önemli tarihsel yapı, 16.yy'dan kalan cami, imaret, sıbyan mektebi, mutfak, şadırvan ve helaların oluşturduğu *Kasım Paşa Külliyesi*'dir. Külliyede ayrıca medrese, kervansaray ve hamam da bulunduğu bilinmekteyse de bu yapılar yıkılmıştır. Mimar SİNAN'ın yapıtı olduğu kabul edilen cami, Kasım Paşa tarafından 1528'de yaptırılmış, Klasik Osmanlı Dönemi mimarlığının (→OSMANLI) tipik bir örneğidir. ÇİNİ bezemelerinde kullanılan örgelerin özgün olması, başka yerde örneklerine rastlanmaması önem taşır. İlçeye bağlı İnönü'de Osmanlı döneminde yeniden yaptırılan, Selçuklu akınlarıyla 1073'te Anadolu'ya gelmiş Hoca Yadigâr'ın yaptırdığı ve kendi adıyla anılan cami ve yine aynı yüzyıldan kalma *Şeyh Kudsi Camisi* bulunmaktadır.

Gölpazarı ilçesi merkezinde; 14.yy'da Gölpazarı'nı alan Mihal Bey'in yaptırdığı *Mihal Bey Camisi, Mihal Bey Hanı* ve *Gölpazarı Hamamı* yer almaktadır. İlçeye bağlı Kasımlar köyünde 17.-18.yy'larda yapıldığı sanılan ve ahşap tavanındaki aşıboyalı bezemeleriyle ilgi çeken *Kasımlar Köyü Camisi* bulunmaktadır.

Osmaneli ilçesi tarihi boyunca Melagina, Leukae ve Lefke gibi adlar almıştır. Merkezinde Mimar Sinan'ın çıraklarından birinin yaptığı sanılan ve Kıble duvarında Kâbe resimli bir çini pano bulunan *Rüstem Paşa Camisi*, Osmanlı Klasik Dönem özelliklerini yansıtır.

Söğüt ilçesi merkezinde, ilk olarak 14.yy'da yapılan *Ertuğrul Gazi Türbesi ve Mescidi* bugün özgünlüğünü yitirmiştir. Türbe, 1785'te yeni baştan yapılmış, 1888'deyse büyük bir onarım görmüştür. Çelebi Sultan Mehmed'ce 15.yy başlarında yaptırılan *Çelebi Mehmed Camisi* de yıkılmış, bugün yerini alan yapıysa 19.yy'dan kalmıştır. 1889'da II.Abdülhamid'ce (hd.1876-1909) yaptırılan *Hamidiye Camisi* ya da *Çifte Minareli Cami*'yle Kaymakam Sait Bey'ce 19.yy sonlarında yaptırılan ve kendi adını taşıyan çeşme, Osmanlı Yeni-Klasik üslubunun örnekleridir. İlçeye bağlı Borçak köyündeki *İsa Dede Türbesi*'nin yaptıranı ve yapım tarihi bilinmemekte, Erken Osmanlı Dönemi yapısı olduğu sanılmaktadır.

Sivil Mimarlık:

Türk KENT dokusu ve sivil mimarlığının güzel bir örneğini oluşturduğu bugün ancak fotoğraflardan izlenebilen eski Bilecik'ten günümüze tek bir yapı bile kalmamıştır. Birbirinin güneşini, görüşünü ve havasını engellemeden bir tepe eteğinde yayılan kentteki iki-üç katlı ahşap evlerin alt katlarında servis bölümleri, ara katlarında kışlık odalar ve üst katlarında yaşama mekânları bulunmaktaydı. İpekböcekçiliği yapılan evlerdeyse üst katlar yanları açık olarak bu üretime ayrılmıştı. Tüm bu doku ve dokuyu oluşturan yapılar, Bilecik boşaltılırken Yunanlılar'ca yakılmıştır. Yoğun ormanlarla kaplı Doğu Bithynia yöresinde AHŞAP, çağlar boyu temel yapı malzemesi olarak kullanılmıştır. Bu nedenle yörede bulunan antik *nekropolis*'lerin (mezarlık) ait oldukları kentlerin izlerine rastlanmamaktadır.

El Sanatları: Bilecik yöresi, elde dokunan çatma, kadife ve ipek DAMASKO'larıyla ün yapmıştır. Çatma, örgelerin kabartma olması özelliğini taşıyan değerli bir DOKUMA türüdür. Yörede ayrıca, KİLİM, CİCİM, heybe ve çorap yapımı da yaygındır. Pazareli köylerinde çanak-çömlek ve testi yapılmakta, Bozüyük köylerindeyse dayanıklılığıyla ünlü hasırlar, mısır koçanı kabuklarından örülmektedir. *D.Kınık*

BİLEZİK

1. SÜTUN gövdesini yatay olarak bölen halka biçiminde yuvarlak SİLME; sütun gövdesini bezemek için takılan halka (İng.*ring*, Fr.*anneau*, Alm.*Schaftring, Wirtel*). RÖNESANS'ta yaygın olan bilezik, genellikle sütunu oluşturan TAMBUR'ların DERZ'lerini örtmede kullanılmıştır.

2. Halka biçiminde olan şey (İng., Alm.*Ring;* Fr.*anneau*). Örneğin, boru bileziği. "ROZET" ya da "pul" da denir.

BİLGİSAYAR SANATI (*Computer Art*)

1950'lerde, önce ABD'de sonra da pek çok ülkede yaygınlık kazanan sanat türü. Bilgisayar kullanan şirketlerde ve okullarda başlayan ilk deneyler, çoğu kez geleneksel anlamdaki sanatçılardan çok mühendisler, matematikçiler, psikologlar, felsefeciler ve bilgisayar uzmanları tarafından gerçekleştirilmiştir. 1966'da New York'ta kurulan Amerikan Sanat ve Teknoloji Deneyleri (EAT), ilk kez sanatçılarla teknik uzmanları biraraya getirmiş, bunu Arjantin, İngiltere, Yugoslavya ve Japonya'da kurulan merkezler izlemiştir. 1968'de Londra'da kurulan Bilgisayar Sanatları Birliği uluslararası etkinlikler sağlayan ilk kuruluş olmuştur. İlk bilgisayar grafik sanatı sergisi 1965'te New York'ta açılmış 1970'te de Ohio Eyalet Üniversitesi 100.Yıl'ını, bilgisayar sanatını da içeren ses ve görüntü sistemleri sergisiyle kutlamıştır. Pek çok bilim adamının yanı sıra Polonya asıllı sanatçı Gustav Metzger (d.1926) grafik çizicilerden *(grapbic plotter)* yararlanmış, Frieder Nake de 1960'larda bu alanda ürünler vermiştir. Plastik sanatların dışında, mimarlık (→BİLGİSAYARLA MİMARLIK TASARIMI), müzik, koreografi alanlarına da uygulanan bilgisayar, en yaygın kullanımını 1970'lerde GRAFİK TASARIM'da bulmuştur. Çoğu kez bilgisayar tarafından denetlenen bir grafik çizici, bir dizi makinesi ya da katot ışını *(cathode ray)* aracılığıyla harflerden ya da simgelerden oluşan bir dizi desen elde edilmiştir. Bu yöntemlerin içinde katot ışını sanatçıya müdahale ve yönlendirme olanağını tanıyan tek yöntemdir. Öteki araçlarsa önceden programlandırmayı gerektirdiğinden sanatçının yönlendirmesine olanak tanımaz. Bilgisayar teknolojisi VİDEO SANATI'nda da kullanılmaktadır.

1288, 2831, 2914. *Z.Rona*

BİLGİSAYARLA MİMARLIK TASARIMI

İng.*computer-aided architectural design*, Fr.*projetation par ordinateurs*, Alm.*computerunterstützte architektonische Entwurf*.

Bilgisayarla TASARLAMA giderek mimarlık uygulamaları ve büroları için ekonomik ve teknolojik bir gereksinim durumuna gelmiştir. İlk örnek 1960'ların başında ABD'de MIT Lincoln Laboratuvarı'nda zaman paylaşımlı *(time-sharing)* TX-Z bilgisayarıyla Ivan E.Sutherland'ın geliştirdiği "*sketchpad* sistemi"dir ve grafik karşılıklı etkileşimli bir ekranda ışıklı kalemle çizim yapılması temeline dayanır. Bilgisayarın mimarlıkta kullanımı, mühendislikteki ve yol, otomobil, mercek, elektrik devreleri, kimyasal tesis tasarımındaki uygulamalarından daha sonra gelir. Bu gecikmenin nedeni, farklı bir kullanım biçimi olan bilgisayarlar konusundaki bilgisizlik ve ilk bilgisayarların mimarlık büroları için aşırı pahalı olmasıdır. Mimarlıkta akademik çevredeki öncü ve ilk örnek, ALEXANDER'ın 1962'de Serge Ivan Chermayeff'le (1900-?) birlikte yazdığı *Community and Privacy* (Topluluk ve Mahremiyet) adlı kitabı ve 1964'te basılan doktorası *Notes on the Synthesis of Form*'dur (Biçim Sentezi Üstüne Notlar). 1959'da Danimarkalı mimar Bjorn Bindesleu tarafından geliştirilen CBC *(Coordinated Building Communication* / Koordine Edilmiş Yapı İletişim Sistemi), metraj çalışmalarından yararlanılan bir bilgisayar sistemidir. Öteki öncü çalışmalar arasında C.Alexander ve M.Manheim'ın 1962'de şehirlerarası yol şebekesi tasarımı için geliştirdikleri HIDECS *(Hierarchical Decompostion System* / Hiyerarşik Ayrıştırma Sistemi), L.Mosley'nin 1963'te bina sirkülasyonu optimizasyonundaki doğrusal programlama uygulaması ve 1964-65'te Whitehead ile Eldars'ın aynı konudaki çalışmaları sıralanabilir. 1964'te İngiltere'de "*sketchpad* sistemi"nin uygulaması olan IBIS *(Industrialised Building Component System* / Yapı Bileşenleri Prefabrike Sistemi), grafik bir sistem olarak görülür. 1967'de IBM bilgisayar sistemi SCOLA *(Co-ordinated System of Standard Drawings for Components and Their Assembly* / Bileşenler ve Onların Birleştirilmesi İçin Koordine Edilmiş Çizim Standartları Sistemi), Chichester Mimarlık Bölümü'nde geliştirilmiştir. 1960'larda ABD'de Ulusal Standartlar Bürosu, Ulusal Bilim Vakfı, Graeme Vakfı gibi resmî kuruluşlarla MIT ve Pennsylvania Eyalet Üniversitesi gibi üniversitelerde; İngiltere'de de West Sussex Belediye Meclisi, Devlet Binaları Dairesi, Oxford Bölgesi Sağlık Kurulu, İskoç Özel Konut Birliği'nde, ayrıca Cambridge ve Liverpool üniversitelerinde bilgisayar araştırmaları desteklenmiştir. 1960'ların sonlarında Avustralya'da CSIRO *(Division of Building Research* / Yapı Araştırma Bölümü) ve Sidney Üniversitesi'nde de önemli çalışmalar yapıldığı görülür.

İNGİLTERE'de bilgisayarla tasarlama uygulamaları ABD'deki kadar yaygındır. Devlet Binaları Dairesi tarafından desteklenen CEDAR programını ilk kez 1972'de J.Chalmers, postane binaları için geliştirmiştir. Bugün 100 dolayında farklı işlevli devlet binası tasarımında SEAC bileşen sistemi programıyla birlikte kullanılmaktadır ve ARK-2 bilgisayar program sistemi gibi çok sayıda programın biraraya uygulandığı bir program sistemi durumuna getirilmiştir. İngiltere'de önemli bilgisayar araştırma merkezlerinden biri olan Cambridge Uygulamalı Araştırma Merkezi'nin hastane tasarımı için geliştirdiği HARNESS ve OXSYS gibi program sistemlerinden uygulamada yararlanılmıştır. Ayrıca, Bristol Üniversitesi'nde M.Beaumont tarafından tiyatro yapıları için geliştirilen GINTRAN; Liverpool Üniversitesi Bilgisayarla Tasarlama Merkezi tarafından geliştirilen CARBS; Edinburgh Üniversitesi Bilgisayarla Mimari Tasarlama Ünitesi'nde A.Bijl tarafından geliştirilen ve İskoç Özel Konut Birliği'nin desteklediği SSHA sistemleri de bulunmaktadır.

1980'lerde ev bilgisayarlarının, kişisel bilgisayarların, mini ve mikro bilgisayarların ucuz olarak çok sayıda üretilmeye başlamasıyla birlikte bütün ticari alanlarda olduğu gibi, mimarlık ve endüstri ürünleri tasarımında da bilgisayar kullanımı önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Bu alandaki mesleki uygulamalarda uçak (Concorde, Duglas, Boeing vb), uzay araştırma merkezleri (NASA), büyük mimarlık ve mühendislik firmalarının (SOM vb) yanı sıra büyük yazılım firmaları tarafından da bilgisayar destekli tasarım ve çizim (CADD / *Computer Aided*

Design and Drafting), bilgisayar destekli tasarım (CAD / *Computer Aided Design)* ve bilgisayar destekli tasarım ve üretim (CAD / CAM / *Computer Aided Design and Computer Aided Manufacturing)* programları geliştirilmiştir. Teknolojiyle uyum içinde geliştirilen bu programlar dünyada ve Türkiye'de hızla mimarlık ve endüstri ürünleri tasarımı meslek uygulamaları ile endüstriye aktarılmaktadır. Tıp, hukuk, psikoloji, askerlik, tarım ve çeşitli mühendislik alanlarında mesleki uygulamada yararlanılan yapay zekâ (AI / *Artificial Intelligence)* ve uzman sistem (*expert system)* programları gibi çalışmalar, tasarıma olanak veren mesleklerde de yer almaya başlamıştır. 1989'dan bu yana uluslararası AID (*Artificial Intelligence in Design* / Tasarlamada Yapay Zekâ) kongreleri iki yılda bir yapılmaktadır. Uzman sistemlerle desteklenmiş yeni bilgisayar destekli tasarım programları, 1990'larda meslek uygulamalarında daha çok yer almaya başlamıştır.

Mimarlıkta bilgisayar destekli tasarlamada grafik özelliklerin yanı sıra, animasyon olanaklarına sahip programların hızla yaygınlaşması nedeniyle meslek uygulamalarında alışılmış müşteriye takdim teknikleri değişmiştir. İnsan ergonomisini benzeştiren grafik programlar, birçok endüstri kuruluşu tarafından tasarım aşamasında model insan yerine kullanılmaktadır. Öte yandan, bilgisayar destekli tasarım ve üretim programları bulunan bir bilgisayara bağlanmış torna tezgâhı ya da plastik döküm makinesi yardımıyla, tasarım anında bir ürünün prototipini (ilk örnek) yaratma olanağı bulunmaktadır. *Virtual Reality* (görsel gerçek) cihazları, kullanıcıya ve tasarımcıya tasarımın içinde yaşama olanaklarını sağlamaktadır. Göze takılan bir gözlük ve ele takılan eldivenler yardımıyla tasarımın içine girilebilmektedir.

Ulusal ve uluslararası iletişim şebekeleri standartlarındaki (ISDN, INTERNET vb) gelişmeler sayesinde 1988'den bu yana ülkeler arası tasarım araştırmaları mümkün olmaktadır. Farklı işyerlerinde ve farklı ülkelerde bulunan kişiler, aynı ekranı paylaşarak aynı anda tasarım yapabilmektedir.

Türkiye'de IBM Türk Limited Şirketi'nin önemli sayıda bilgisayar destekli tasarım sistemini bağışlaması üzerine, İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde 1987'den sonra mimarlıkta bilgisayar destekli tasarlama eğitimi başlatılmıştır. Bugün (1993) Türkiye'de endüstri kuruluşlarından ŞİŞE CAM, TUSAŞ, AEG, ETİ, TOFAŞ, ARÇELİK, ASELSAN vb, bilgisayar destekli tasarım ve üretim sistemine geçmiştir. Bu yaklaşımı benimseyen firma sayısı hızla artmaktadır.

0681, 0865, 1048, 1389, 2123, 2366, 2462, 2888.

N.Bayazıt

BİLİŞİK, Hüseyin (1923, İzmir)
Türk ressam.
Çoğunlukla kırsal kesimde günlük yaşamı betimleyen FİGÜRATİF resimleriyle tanınan sanatçı, 1943'te Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Resim Bölümü'nde Sabri BERKEL atölyesinden mezun olmuş; öğrencilik yıllarında Nurullah BERK, Cemal TOLLU ve LEVY ile de çalışmıştır. Akademiyi bitirince beş yıl kadar Tekel İdaresi'nde ressamlık yapan Bilişik, daha sonra çalışmalarını serbest olarak sürdürmüş; 1964-72 arasında Türk Ressamlar Cemiyeti, 1967-70 arasında Güzel Sanatlar Federasyonu, 1975'te Görsel Sanatçılar Derneği, 1977-78'de de Ressamlar Derneği başkanlıklarında bulunmuştur. Sanatçı ilk figüratif resimlerinin ardından bir süre soyut, lekeci denemelere girişmiş, ama yks.1970'ten sonra figüratif resimde karar kılmıştır. *Çamaşır Yıkayanlar* (1981), *Çit Yapanlar* (1981) ve *Tarlaya Gidiş* (1983) gibi kırsal kesimden görüntülerin yanı sıra *Sarı Dağ* (1981) ve *Gölbaşı* (1983) gibi, figürün öne çıkmadığı manzaralar da gerçekleştirmiştir. Geniş, yumuşak renk lekeleriyle çalışan sanatçı resimlerinde figürü soyutlamacı bir anlayışla yorumlamıştır. *Z.Rona*

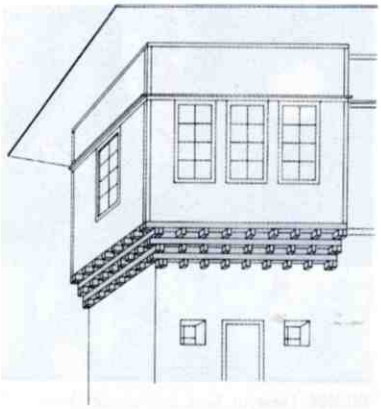
BİMARHANE (Far.*bimar:* sağlıksız'dan)
Eskiden akıl hastalarının bakım ve tedavilerinin yapıldığı hastaneler için kullanılan bir terim. Halk dilinde "tımarhane" olarak yerleşmiştir (→DARÜŞŞİFA).

1914 KUŞAĞI
"Çallı Kuşağı" veya "Türk İzlenimcileri" olarak da anılır. Sanayi-i Nefise Mektebi'nden (s.GSA, b.MSÜ) mezun olduktan sonra 1910'da devlet bursuyla Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde sanat eğitimi gören ve 1914'te I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla geri dönerek Türk sanatında yeni bir dönemi başlatan sanatçı topluluğu. Belli başlı üyeleri İbrahim ÇALLI, Mehmet Sami YETİK, Nazmi Ziya GÜRAN, Hüseyin Avni LİFİJ, Feyhaman DURAN, NAMIK İSMAİL ve Harp Okulu'nu bitirdikten sonra Sanayi-i Nefise'de eğitim görmüş olan MEHMET RUHİ (Arel), Hikmet ONAT ile Ali Sami BOYAR'dır. Gruba adını veren İbrahim Çallı, renkli sanatçı kişiliği, sanat çevresindeki etkin konumu nedeniyle grubun önderi olarak anılmıştır. 1914 Kuşağı sanatçılarının bir bölümünün kuruluşuna katkıda bulunduğu ve tümünün üyesi olduğu OSMANLI RESSAMLAR CEMİYETİ, *Societa Opera* adlı bir İtalyan lokalini Galatasaraylılar Yurdu adıyla kulübe dönüştürmüş ve ilki 1916'da olmak üzere her yılın Ağustos ayında burada sergiler açmaya başlamıştır. "Galatasaray Sergileri" adıyla anılan bu sergiler yenilikçi görüşlerin yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır. 1914 Kuşağı, ilk Galatasaray Sergisi'ndeki MANZARA ağırlıklı resimlerinde Batı'dan aldıkları parlak gün ışığı ve açık tonda saf renkler kullandıklarından ötürü sanat çevrelerinde İzlenimciler diye adlandırılmışlardır (→İZLENİMCİLİK). Grup üyelerinden Çallı, Mehmet Ruhi, Namık İsmail, Duran, Lifij gibi sanatçılar manzaranın yanı sıra figürlü kompozisyonlar ve PORTRE'ler de yapmışlardır. Avrupa'da gördükleri eğitim sayesinde desen, renk ve kompozisyon anlayışında teknik açıdan olduğu kadar estetik açıdan da farklı bir bakış sunmuşlardır. Klasik resmin durağanlığına karşıt olarak dinamik ve ritmik bir ifadeyi benimsemişler; figür, manzara, ölüdoğa temalarına farklı yorumlar katmışlardır. Açık havada resim yaparak, değişken gün ışığının nesneler üstündeki renk niteliğini yansıtmaya çalışmışlardır. Uzun süren bir mücadeleden sonra Türk resmindeki tabuyu kırmayı başaran bu sanatçılar, çıplak modelle çalışma ve ÇIPLAK'larını sergileme olanağı bulmuşlardır.

1914 Kuşağı üyeleri, sanat anlayışlarını eğitimde de uygulamak düşüncesiyle Sanayi-i Nefise'ye (→AKADEMİ) girmeyi hedeflemiş; Çallı, Onat, Güran, Duran, Namık İsmail ve Lifij çeşitli dönemlerde bu kurumda hocalık yapmışlardır. Bazıları, I.Dünya Savaşı (1914-18) sırasında Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın emriyle kurulan Şişli Atölyesi'nde savaş araçları ve poz veren askerleri kullanarak epik, dinamik ve lirik temalar içeren birçok savaş resmi üretmişlerdir. Sami Yetik, Kurtuluş Savaşı sonuna kadar bulunduğu her cephede eskiz ve desenler çizmiş; bunlar 1918'de Galatasaraylılar Yurdu'nda sergilenmiş, daha sonra da sergilenmek üzere Viyana ve Berlin'e gönderilmiştir. Bu sergi-nin, 1914 Kuşağı ressamlarının başka yapıtlarından örnekler de içeren Almanca bir kataloğu (*Ausstel-*



BİLİŞİK, Hüseyin, tuval üzerine akrilik ve pastel, 70x70 cm.



Bindirmelik

lung Türkischer Maler) yayımlanmıştır. 1914 Kuşağı sanatçıları, yarattıkları kurumlaşmaya yönelik sanat ortamı ve yetiştirdikleri öğrencilerle çağdaş Türk sanatının oluşumunu etkilemişlerdir.
1127. *E.Şabin*

BİNA (Ar.)
İng.*building*, Fr.*bâtiment*, Alm.*Gebäude*.
Yaşamak, barınmak, çalışmak vb amaçlarla yapılmış YAPI. "Bina etmek" fiili "yapmak", "inşa etmek", "kurmak" gibi anlamlar içermektedir. Günümüzde "bina" karşılığı olarak genellikle "yapı" sözcüğü de kullanılmaktadır. İnsanların içinde yaşayarak kullandıkları yapıyı anlatan bina, işlevini belirtir biçimde "konut binası", "okul binası", "fabrika binası", "bakanlık binası" gibi tanımlar alır.
Bina Emini: OSMANLI döneminde KÜLLİYE'ler ve CAMİ'ler gibi büyük inşaatların örgütlenmesinden ve mali işlerinden (malzeme temini, ödemeler vb) sorumlu memur.
Bina Eteği: SUBASMAN. ***H.Y.Ersoy***

BİNÇİÇEK cam işi
Millefiori (İt.) olarak da bilinir. CAM eşyada kullanılan bir tür mozaik işçiliği. Değişik renklerdeki ince cam çubuklar demet haline getirilip birbiriyle kaynaşacak derecede ısıtıldıktan sonra çekilerek uzatılır. Elde edilen alacalı çubuk soğuduktan sonra dilimler halinde kesilerek, üfleme yöntemiyle yapılmış ve henüz soğumamış olan kapların üstüne uygulanır. Kap daha sonra yeniden üflenerek mozaik parçaların cama gömülmesi sağlanır. Bir başka yöntem de birbirine kaynaşmış çubuk demetinin üflenerek bir kaba dönüştürülmesidir. Binçiçek tekniği ilk kez Eski MISIR'da İskenderiyeli ustalarca uygulanmış, yks.MS 30'da buradan İtalya'ya geçmiştir. ROMA döneminde yaygın olarak kullanılan teknik daha sonra gözden düşmüş ve ancak 14.yy'ın sonları ve 15.yy'ın başlarında Venedikli ustalar tarafından yeniden canlandırılmıştır. 19.yy'ın ortasından sonra özellikle kağıt ağırlıkları ve bilyelerin yapımında uygulanmıştır.

BİNDİRMELİK
İng.*corbel*, Fr.*corbeau*, Alm.*Kragarm*.
Altındaki duvardan dışarı taşan bir YAPI bölümünün yükünü taşımak için taştan, ahşaptan ya da metalden yapılan destek. DUVAR yüzeyinden dışarıya doğru taşkın olan bindirmeliklerin büyük bölümü strüktürel olarak duvara gömülüdür; bazan bezeme amacıyla da kullanılmışlardır. Özellikle ROMANESK ve GOTİK mimarlıklarda bindirmelikler çok yaygındır. Romanesk dönemde genellikle KORNİŞ'leri taşımada kullanılmış, bazan birbiri ardına dizilerek (İng.*corbel table*) kimi yapıların ve kulelerin çıkma biçiminde dışa taşan üst katlarını desteklemede yararlanılmıştır. Ortaçağ KALE'lerinde de bu tür uygulamalar, SENKENDAZ'ların oluşturulması için yapılmıştır. Gotik dönemde ise ana kapı atkılarının (LENTO) yükünü azaltmada zengin heykellerle bezeli bindirmelikler kullanılmıştır. Oymalar ve çeşitli figürlerle bezeli örnekler Avrupa'da 18.yy'dan sonra kornişlerde görülmez; yalnız BALKON, CUMBA, ÇIKMA ve MAZGAL'larda döşeme kirişlerinin taşıtılmasında kullanılmıştır. OSMANLI mimarlığında genellikle MUKARNAS'larla bezenen bindirmelik, ahşap Türk evinin (→EV) özellikle de eski Ankara evlerinin başlıca öğelerinden biridir.

BİNGÖL
Doğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan ilin bugünkü adı, Bingöl Dağı üstündeki buzulların oluşturduğu çok sayıdaki gölden kaynaklanmıştır. Bingöl kentinin eski adı olan Çapakçur, "temiz su, cennet suyu" anlamına gelmektedir.

Yörede tarihöncesi yaşamı (→PREHİSTORYA) aydınlatacak arkeolojik araştırmalar yetersizdir. Bingöl Dağı'ndaki doğal cam (OBSİDYEN) yataklarının Neolitik Çağ'da Anadolu ve MEZOPOTAMYA kavimlerince kullanıldığı sanılmaktadır. Topografik özellikleri tarıma elverişsiz olan yörede Hititler önemli bir yerleşme merkezi kurmamışlarsa da, bulunan HİTİT mezarları bu imparatorluğun yöredeki egemenliğini ortaya çıkarmaktadır. Hitit sonrasında yöre çeşitli göç dalgalarının etkisinde kalarak değişik kavimlerin yerleşim alanı olmuş, MÖ 600'e değin sırasıyla URARTU, KİMMER, ASUR ve İskit egemenliklerini yaşamıştır. Bu tarihte Asurlular'ı yenen Persler'in bir satraplığına bağlanan yörede yaşayan halk, yaşama biçimi, giyim-kuşam ve dil açısından en çok bu kültürden etkilenmiştir. Persler'i MÖ 330'da yenen Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) ölümüyle Doğu Anadolu'ya egemen olan Selevkos Krallığı bölgeyi ele geçirmiştir. Selevkos kralı Büyük Antiokhos'un (hd.MÖ 223-187) MÖ 189'da Romalılar'a yenilmesiyle MÖ 60'a değin yerel yönetimlerle Partlar arasındaki savaşlara sahne olan yörede ROMA İmparatorluğu sürekli bir denetim kuramamıştır. Bingöl yöresi MS 395'te başlayan BİZANS döneminin ardından 7.yy'da, İSLAM ordularının 636 ve 640'taki Kasidiye ve Nihavend zaferleriyle İslam etkisine açılmıştır. Bu tarihle Alparslan'ın 1071'deki Malazgirt zaferi arasındaki yıllarda yöre, EMEVİ ve ABBASİ ile Bizans arasındaki çatışmalara bağlı olarak sürekli el değiştirmiş; ANADOLU SELÇUKLU egemenliği, Tuğrul Bey'in 1054'te Bingöl'ü alması ve Malazgirt zaferi sonucunda kesinleşmiştir. Alparslan'ın Kızılırmak'ın doğusundaki toprakları beyleri arasında paylaştırmasıyla Bingöl ve Kığı yaylalarının batı kesimi önce Mengücekler (→MENGÜCEKOĞLU), sonraları da Saltukoğulları'nca (→SALTUKOĞLU) yönetilmiş; 1230'da yeniden Anadolu Selçukluları'na bağlanmıştır. Selçuklular'ı 1243'te Kösedağ Savaşı'yla yenen Moğollar (İLHANLI) yöreye egemen olmuş, 13.yy sonlarında Türkistan'dan göç ederek Fırat ve Dicle vadilerine yerleşen Akkoyunlular, Timur'un 1043'te Anadolu'yu terk etmesiyle Akkoyunlu Devleti'ni kurmuşlardır. Bu devletin egemenliği Fatih Sultan Mehmed'in (hd.1451-81) 1473'teki Otlukbeli zaferiyle son bulmuş, II.Bayezid döneminde (1481-1512) Bingöl batıya saldıran Şah İsmail'ce alınmışsa da, I.Selim'in (hd.1512-20) 1514'teki Çaldıran Savaşı'yla kesin olarak OSMANLI topraklarına katılmıştır. Osmanlı döneminde Bingöl ve ilçeleri çeşitli yönetsel düzenlemelerle Elazığ, Erzurum ve Diyarbakır illerine bağlanmış, yörenin en gelişmiş kasabası olan Kığı, Erzurum ve Elazığ arasında işlek bir ticaret merkezi olmuştur. I.Dünya Savaşı sırasında bölgede 1916 başlarındaki Rus işgaliyle uç veren çarpışmalar 1917 ortalarına değin sürmüş, 11 Ağustos'ta Kığı kurtarılmıştır. Ocak 1925'te yörede kaynaklanan Şeyh Sait Ayaklanması Mayıs'ta bastırılmış; Bingöl, 4 Ocak 1936'da Çapakçur merkez olmak üzere, Genç, Karlıova, Kığı ve Solhan ilçeleriyle bir il durumuna getirilmiştir.

Tarihsel Yapılar:
Merkez İlçe: Tarih boyunca önemli bir yerleşim alanının gerçekleşmediği Bingöl yöresi tarihsel yapılar açısından oldukça yoksuldur. Bingöl il merkezinin 20km uzağında bulunan ve bugün yıkık durumda olan *Seritarius Kalesi* Urartular'dan kalmadır.

Genç ilçesinin doğusunda *Kral Kızı Kalesi* (Dara-Hini) ve ilçenin yakınlarında Sürekli yolu üzerinde Akkoyunlular'dan kaldığı söylenen ve *Ziyaretgâh* denen iki yapı bulunmaktadır.

Kığı ilçesinde, Bizans dönemi yapısı olduğu sanılan yıkık durumdaki *Kığı Kalesi*'yle ilçe merkezindeki Akkoyunlu Fahreddin Kutluk Bey'in oğlu Pir Ali Bey'ce 1402'de yaptırılan ve 18.yy'da üç onarım gören *Kığı Camisi* yörenin anılmaya değer yapıtlarıdır.

El Sanatları:
Bingöl yöresinin yaşamında en önemli yeri tutan hayvancılık el sanatlarının belirlenmesinde de etken olmuş, yün işleri ve dokumacılık gelişmiştir. CİCİM tekniğiyle dokunan "cacım"lar çokrenklilikleriyle ilgi çeker. Ayrıca yörede ağaç işlenerek tahta kaşık, yağ ve bal tekneleri üretilir. *D.Kınık*

BİNGÖL, Cemal (1912, Erzurum-1993, Ankara)
Türk ressam.
Geometrik-soyut resimleriyle tanınan Bingöl ilk resim derslerini Erzurum Öğretmen Okulu'nda Eşref ÜREN'den almıştır. Daha sonra eğitimini Ankara Gazi Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü'nde (s.Gazi Eğitim Enstitüsü, b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) tamamlamış, 1937'de mezun olduktan sonra bir süre Ankara'da öğretmenlik yapmıştır. 1940'larda Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programı çerçevesinde Yozgat'ta çalışan Bingöl'ün bu dönemde gerçekleştirdiği manzara, ölüdoğa ve figürlü çalışmalarında Üren'in etkileri açıktır. Sanatçı 1948'de gittiği Paris'te iki yıl LHOTE'un atölyesinde çalışmış ve hocasının etkisiyle bu tarihten sonra geometrik bir kurgu içinde renk ve lekeyi özgürce kullandığı figür çalışmalarına yönelmiştir. Ankara'ya döndükten sonra giderek 1950'lerin soyutlamacı eğilimleri içinde kendini GEOMETRİK-SOYUTLAMA'ya yakın hissetmiş ve özellikle birbirini kesen ya da üst üste binen dörtgenlerle geometrik kompozisyonlar gerçekleştirmiştir. Resim çalışmalarının yanı sıra sanat üzerine görüşlerini de yazıya döken Bingöl, 1965'teki Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde İkincilik Ödülü'nü almıştır. *Z.Rona*

BİNİ
İng.*rabbet-ledge*, Fr.*couvre-joint*, Alm.*Schlagleiste*.
KAPI ve PENCERE gibi hareketli YAPI öğelerinde, kanadın KASA'ya ya da öteki kanada binerek kapanmasını sağlayan çepeçevre profil. Tek binili çözümlerde bu profil yalnız kasada yer alır. İki kanatlı kapı ya da pencerelerde, genellikle kolun ve kilidin (ya da İSPANYOLET'in) bulunduğu kanadın üstünde yer alan bini, kapanma çizgisini örter.

BİON (Miletoslu) (MÖ 5.yy başı)
Yunan heykelci.
MÖ 494'te MİLETOS'un yıkılması üzerine Syrakusa'ya (b.Siracusa, Sic.) göçtüğü sanılan sanatçı, Syrakusa tiranı Gelon'un (ö.MÖ 478) 480'deki Himera yengisi onuruna Delphoi'da adak olarak diktirdiği ve bugüne yalnızca yazıtlı kaidesi kalan *Nike* heykelini ve altın *tripod*'u (üçayak) yapmıştır.
M.Beykan

BİREŞİMCİLİK *(Synthétisme)*
"Sentetizm" de denir. GAUGUIN'in 1880'lerde, BERNARD ve Louis Anguetin ile (1861-1932) birlikte, Pont-Aven'de oluşturduğu sanat akımı. Sanatçının özellikle ortaçağ VİTRAY'larıyla bölmeli mine *(cloisonné)* işçiliğinden (→MİNE) esinlenerek geliştirdiği CLOISONNISME tekniğine dayanır. Gauguin, İzlenimci (→İZLENİMCİLİK) ve Yeni-İzlenimci (→YENİ-İZLENİMCİLİK) tekniklerin doğadaki ışık etkilerini yakalama çabasını sınırlayıcı, yapay ve düşünceyle duyguyu dışlar nitelikte buluyordu. Amacı açık havada çalışmayı azaltarak doğayı doğrudan betimlemek yerine, akıldan ve tinsel yönleriyle işlemekti. Bu düşünceler doğrultusunda kalın dış çizgilerle sınırlandırılmış düz renk alanları üstünde çalışmaya başladı. Gauguin için Bireşimcilik, renk alanları ve çizgiden oluşan biçimin ana tema ya da duyguyla birleşmesiydi. Sanatçı 1886-88 arasında özellikle yaz aylarını geçirdiği Pont-Aven'de Bernard'la birlikte olmuş ve çevresine topladığı Charles Laval (1862-94), Émile Schuffenecker (1851-1934), SÉRUSIER ve başka sanatçılarla birlikte Bireşimcilik akımını benimseyen PONT-AVEN OKULU'nu oluşturmuştur. Gauguin'in 1891'de Tahiti'ye gitmesiyle grup dağılmışsa da, Bireşimcilik özellikle Simgeci ressamlarla (→SİMGECİLİK) NABİLER'i büyük ölçüde etkilemiştir. *Z.Rona*

BİREŞİMSEL KÜBİZM *(Synthetic Cubism)* → **KÜBİZM**

I.ULUSAL MİMARLIK → **CUMHURİYET DÖNEMİ (Mimarlık)**

BİRİNCİL KURGULAR *(Primary Structures)*
MİNİMAL SANAT anlayışı içinde gerçekleştirilen yalın ve geometrik HEYKEL örnekleri. ABD'de 1950'lerde yaygın olan SOYUT-DIŞAVURUMCULUK'un bazı biçimsel özelliklerinin geliştirilmesiyle 1960'larda ortaya çıkan Birincil Kurgular, terim olarak kimi zaman Minimal Sanat'la eşanlamlı kullanılmakta, ayrıca "ABC Sanatı" olarak da anılmaktadır. Bu tür yapıtlar üreten sanatçıların çoğu 1966'da New York'ta Yahudi Müzesi'nde aynı adla açılan heykel sergisine katılmıştır. Bu sergi, çoğu poliyester, fiberglas gibi yeni endüstri gereçlerinden yapılıp canlı renklere boyanmış, gene çoğu küp gibi temel geometrik biçimlere indirgenmiş, prizmatik biçimli, sentetik görünüşlü yapıtları içeriyordu. Heykeller, sanatçıların öznelliğinden uzak olmalarına ve yalınlıklarına karşın resmin renkliliğini, heykelin kütleselliğini ve mimarlığın sert geometrisini taşıyordu; bundan ötürü, sinestetik *(synesthesia:* farklı duyular arasında ilişki yaratan) bir çok-boyutluluğa sahipti. Sergide DE MARIA, Judy Gerowitz, Larry Bell (d.1939), Isaac Witkin (d.1936), Robert Grosvenor (d.1937) ve Ronald Bladen (d.1918) yer almıştı. Bladen'ın "X" biçimindeki dev boyutlu heykeliyle, Gerowitz'in büyük küpleri bu türün en tipik örnekleridir. JUDD yine canlı renklere boyanmış ve birbirini yineleyen prizmalardan, KELLY tek bir renge boyanmış büyük levhalardan yapıtlar üretmiştir. Bunlar dışında R.MORRIS, STELLA ve HELD'in Birincil Kurgu olarak tanımlanacak türde yapıtları vardır. Her ne kadar, bu anlayış içinde tanınan sanatçılar benzer çalışmaları sürdürmekteyse de, bu çok yalın yaklaşım 1970'lerden sonra canlılığını yitirmiştir.
0325, 1991, 2882, 3513. ***J.N.Erzen***

BİRKİYE, Şefik (1954, Ankara)
Türk kökenli Belçikalı mimar.
İŞLEVSELCİLİK ve MODERN MİMARLIK karşıtı "Klasik" çalışmalar yapmaktadır.

Babasının Dışişleri Bakanlığı'ndaki görevi nedeniyle ortaokulu Bükreş'te okuyan Birkiye, 1971'de Ankara'daki Çankaya Lisesi'ni bitirdikten sonra Brüksel'e giderek 1978'de Lacambre Mimarlık Okulu'ndan mezun olmuştur. Ertesi yıl Kentsel Sanat Atölyesi'ni *(Atelier d'Art Urbain)* kurmuş, 1982'de Leuven Üniversitesi Kent Planlama ve Kentsel Mi-



BİNGÖL, Cemal, *İzmit İstasyonu*, duralit üzerine yağlıboya, 100x66.5 cm.



BİRKİYE, Şefik, *Klassis Oteli*, 1984-89, Silivri, İstanbul.

mari Bölümü'nden yüksek lisans derecesi almıştır. 1990'da şirkete dönüştürdüğü atölyesinde Belçikalı Dominique Delbrouck (d.1958), Cristian Sibilde (d.1956) ve Fransız Grégoire de Jerphanion (d.1956) ile birlikte çalışmaya başlamıştır. Türkiye'de Silivri'deki (İstanbul) *Klassis Oteli*'nde (1984-89) uyguladığı Post-Modernist (→POST-MODERNİZM) tasarımıyla tanınan Birkiye'nin ortaklarıyla gerçekleştirdiği öteki projelerinin başlıcaları, Mısır'da 50 odalı otel gemi *Papyrus* (1987-88); Belçika'da (Hepsini Flaman mimar Michel Jaspers ile birlikte yapmışlardır) Anvers'te Gerlach Kaai'de büro binası (1988-90); Brüksel'de Ariane Caddesi'nde büro binası (1988-91), Fossé-aux-Loups Caddesi'nde *SAS Oteli* (1987-90), Leuven Meydanı'nda *Fransız Konsolosluğu Binası* (1989-92), Port Caddesi'nde *Kredi Bankası Merkez Binası*'dır (1991-94). Brüksel'de çeşitli büro binası ve konut uygulamalarını sürdürmekte olan Birkiye, ortaklarıyla katıldığı çeşitli proje yarışmalarında da ödüller kazanmıştır. İnşaat bir zanaat ise mimarlığın bunun düşünsel ve sanatsal kültürü olduğunu savunan Birkiye, modern çağın bu kültürden vazgeçerek mimarlığı tüketim nesnesine indirgediğine inanmaktadır.

M.Kazmaoğlu

BİRLEŞİK AYAK
İng.*compound pier*, Fr.*pilier composé*, Alm. *Bündelpfeiler*. Planı "T", haç vb biçimlerde olan büyük AYAK. Çizim → AYAK

BİRLEŞİK KRALLIK = **İNGİLTERE**

BİRLEŞİK SANATÇILAR DERNEĞİ *(Allied Artists' Association)*
1908'de İngiltere'de SICKERT'ın, çevresindeki sanatçılarla eleştirmen Frank Rutter'ın öncülüğünde kurduğu dernek. Paris'teki Bağımsızlar Salonu'nda *(Salon des Indépendants)* işlevi doğrultusunda çalışmayı hedefleyerek bağımsız ilerici sanatçıların yıllık sergilerini açma amacını gütmüş ve kurulduğu yıl ilk sergisini açmıştır. Bu yıllarda Avrupa'da yaygın olan "yalınlık", "içtenlik" ve "anlatım" kavramlarını ilke olarak benimseyen gruba Spencer Frederick Gore (1878-1914), GILMAN, Augustus John (1878-1961), Henry Lamb (1883-1960), Walter Bayes (1869-1956), Charles Ginner (1878-1952) ve Lucien Pisarro'yla (1863-1944) Alman Doğalcıları'ndan (→DOĞALCILIK) Ard-İzlenimciler'e (→ARD-İZLENİMCİLİK) kadar pek çok sanatçı katılmıştır. Dernek, 1911'de CAMDEN TOWN GRUBU'nu oluşturmuştur.

BİRLEŞMİŞ MİMARLAR (BM)
Türk mimari proje ve müşavirlik bürosu.
Yurt içi ve dışında gerçekleştirdiği geniş çaplı projelerle tanınır.

Birleşmiş Mimarlar Ortaklığı 1958'de, Ahsen Yapanar (GSA, b.MSÜ), Mahmut Bilen (Yıldız Teknik Okulu, YTO, b.YTÜ), Emin Necip UZMAN (YTO), Adnan Kuruyazıcı (YTO) ve İrfan Bayhan'dan (YTO) oluşan beş mimar öğretim üyesinin, daha verimli olabilmek için kendi bürolarını kapatıp biraraya gelmeleriyle kurulmuştur. 1967'de kuruluşa ortak olan Turgut ALTON genel müdür ve mimar olarak çalışmaya başlamış, üniversitedeki öğretim görevlerine ağırlık veren beş profesör de yerlerini gençlere bırakarak yalnızca danışmanlık görevlerini sürdürmüşlerdir. Böylece bu kuruluş, mimarların yapılan işlere adlarını koymadıkları, birikimlerini nesilden nesile aktardıkları bir yapı olma geleneğini kazanmıştır. 1969'da ETE Planlama ve Mimarlık Stüdyosu sahibi Tuncay ÇAVDAR ve mimar Alparslan Ataman, 1979'da ise Protaş Yapı Mühendisliği Şirketi sahibi Erdal ERKUT ile teknik müdürü, inşaat mühendisi Alp Orhun ve Atilla Radar kuruluşa ortak olmuşlardır. A.Ataman 1979'da ABD'ye giderek ortaklıktan ayrılmış; yönetim kurulu başkanlığını ve başmimarlığı yürütmekte olan T.Çavdar 1985'te bağımsız çalışmayı tercih ederek Atölye T'yi kurmuştur. 1989'da da T.Alton 22 yıldır sürdürmekte olduğu genel müdürlük görevinden ve ortaklıktan ayrılarak Birleşmiş Mimarlar ve Mühendisler Ltd.Şti'yi kurmuştur. BM bugün, 1985'ten başlayarak yönetim kurulu başkanlığı ve başmimarlığını yürütmekte olan E.Erkut tarafından sürdürülmektedir.

Danışmanlarıyla birlikte zaman zaman 60 kişilik bir kadroya ulaşan BM, bazı dönemlerde ise 8-10 kişilik çekirdek kadroyla yetinmiştir. Hazırlanan mimari projelerin tasarımı uzun süre boyunca T.Çavdar ile E.Erkut tarafından, 1980-83 arasındaysa T.Çavdar tarafından yönetilmiştir. İşverenler ve yönetimlerle kurulan ilişkiler, idari sorunlar, bazı uygulama projeleriyle dekorasyon proje ve taahhütlerinin yerine getirilmesi gibi işler önce T.Alton, sonra A.Orhun tarafından üstlenilmiştir. Mekânların rasyonel çözümlerle, çağdaş teknolojinin tüm olanaklarını kullanarak oluşturulması, tasarım öğelerinin gerçekçi, doğru, olabildiğince denenmiş, Anadolu kökenli örneklerden yararlanılarak çözülmesi anlayışını benimseyen BM, çeşitli ulusal ve uluslararası mimari proje yarışmalarına katılmış; *Gaziantep Sanayi Sitesi* (1972) ve *Alaybey Sahil Sitesi* (İzmir) yarışmalarında Birincilik, İstanbul *Yedikule Hastanesi* (1971) yarışmasında da İkincilik ödüllerini kazanmıştır. BM, geniş kadrolu bir büro olma yönündeki ilk atılımını yaptığı İzmit *Yeni Yerleşmeler Projesi*'nde (1972-80) TOPLU KONUT'ları insanca yaşanılabilir kent dokularına dönüştürebilecek bir sistem geliştirmiştir.

BM'nin dış proje çalışmaları, yabancı tasarımları detaylandırmak ya da dışarıda çalışan Türk müteahhit firmalarının taahhütleri için proje hazırlamak biçiminde olmuş, bu bağlamda Libya'da Al-Wotia *Şehir Merkezi Binaları* (1982), Brega *Yeni Kent Projesi* (1982) ile *Sağlık ve Rekreasyon Merkezi* (1984, Misuvata); Suudi Arabistan'da Cidde *Ticaret Merkezi* (1981-82), *Sceco Suudi Elektrik İdaresi Genel Müdürlük Binası* (1982-83, Riyad), Dirab *At Merkezi* (1982-84), Mekke'de *Toplu Konut Projesi* (1982-84), Taif *Rekreasyon Merkezi* (1984), *Al-Jazrab Al Arabia İnşaat Şirketi Merkez Binası* (1985, Riyad); Rusya'da *Hotel Novgorod* dekorasyonu (1991); Birleşik Arap Emirlikleri'nde *Mövenpick Şehir Oteli* (1993, Fujairah) ve *Fujairah Turistik Kenti* (1993) projeleri gerçekleştirilmiştir. Çok sayıda büro binası, sanayi yapısı, otel ve tatil köyü inşa eden BM'nin Türkiye'deki uygulamaları arasında, İstanbul'da *Tophane İş Hanı*, *Vakıf İş Hanı*, *İzocam Ek Tesisleri*, *Unilever Vita Fabrikası* (1973-74), *Kartal Seramik Fabrikası* (1973-74), *Yeşilköy Toplu Konutları* (1974), *Dragos Turistik Tesisleri*, *Çırağan Sarayı Oteli* (1985-89), *The Bosphorus (Swissotel*; 1987-91), *Pamukbank Genel Müdürlük Binası* (1990), *Baydemirler Tekstil Fabrikası* (1994); Antalya'da *Side Tatil Sitesi*'nin yanı sıra *Mediterranee* (1974, Kemer), *Çamyuva (Robinson Club*; 1982, Kemer), *Palmiye (Club Med;* 1984, Tekerlektepe), *Milta (Aldiana;* 1984-85, Kemer), *Ulusoy* (1988, Kemer), *Osmanlı Bankası* (1992, Alanya) ve *Ece-Tur* (1992, Sorgun) *Tatil Köyleri;* Muğla'da *Mandalinci Oteli* (1976, Turgutreis, Bodrum), *Ciban Tatil Köyü* (1985, Fethiye); Kocaeli'nde *Kartepe Kayak Merkezi* (1988-89, Sapanca); İzmir'de *Belediye Televizyon Stüdyosu* (1992), *Üçkuyular Plaza* (1992)

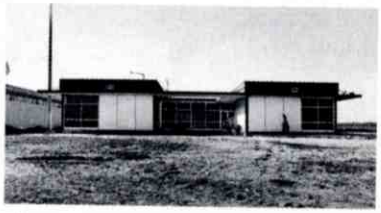
ve *Bayraklı Plaza* (1992); Mersin'de *Pozcu Plaza* (1993) sayılabilir.
0483. *M.Kazmaoğlu*

BİRLEŞTİRME (*Assemblage*)
"Asemblaj" da denir. Çeşitli öğelerin biraraya getirilmesiyle oluşturulan üç boyutlu sanat yapıtı. PICASSO'nun 1912'de tuval üzerine üç boyutlu nesnelerle oluşturduğu *İskemle Hasırıyla Ölüdoğa* adlı resmi bu türün ilk örneği sayılır. Giderek heykel sanatına da uygulanan Birleştirme, uygulama yöntemi ve konuyu gündelik ya da artık nesneler ve parçalarıyla oluşturma yönünde yeni bir sanat tavrı olarak gelişmiştir. Picasso ve öteki Kübistler'in (→KÜBİZM) YANILSAMA kavramına yeni bir boyut getirme çabalarıyla yoğunlaşan Birleştirme, kavram olarak MANET'nin 1868 tarihli *Émile Zola Portresi*'nde ilk kez ortaya çıkmışsa da, daha çok edebi ve felsefi akımların etkisiyle güçlenmiştir. Şair Mallarme'nin çözümlemeci şiirleri, APOLLINAIRE'in 1913'te Kübist ressamlarla ilgili yazdığı yazılarla edebiyattaki ilk dadacı (→DADACILIK) ve Gerçeküstücü (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) Birleştirme örnekleri giderek Birleştirme'nin plastik sanatlara soyut bir anlayış getirmesini sağlamıştır. MONDRIAN bir yazısında sanatın, simgelerin yıkılması ve yeniden biraraya getirilmesi olduğunu savunmuş; ARP, PICABIA ve DUCHAMP Dada akımı içinde edebiyat ve plastik sanatları bütünleştiren bir Birleştirme anlayışı ortaya koymuşlardır. ERNST, RAY, Raoul Hausmann (1886-1971) gibi Gerçeküstücüler de birbiriyle ilişkisiz nesneleri, resimleri, BULUNTU NESNE'leri yeni bir bütün içinde yapıştırarak, çivileyerek, bağlayarak Birleştirme'yi Gerçeküstücülük'ün temel yöntemlerinden biri haline getirmişlerdir. Sanatta nesne ve konunun kendine özgü bir anlamı olmadığı, bunların sanat kapsamı içinde sanatsal nitelik kazandığı ilkesini ortaya koyan Birleştirme sanatının en önemli temsilcisi SCHWITTERS'tir. Schwitters 1921-50 arasında yaptığı birleştirmelerle resim, heykel, tiyatro, müzik, mimarlık, grafik gibi sanat dalları arasındaki sınırı kaldırmış; 1960'lardan sonraki AVANT-GARDE sanatın temelini atmıştır. 1940'lardan başlayarak POP SANAT akımı içinde Birleştirme yeni bir hız kazanmış, M.OPPENHEIM ve Joseph Cornell (1903-73) ilginç çalışmalar yapmışlardır. DE KOONING'in 1951'de tablosuna, bir figürün dergiden kesilmiş resmini yapıştırmasıyla Birleştirme'de üç boyutlu soyut gereç yerine betimlemeci yapay gereçler uygulama yöntemi gelişmiştir. Birleştirme, SOYUT-DIŞAVURUMCULUK ve Pop Sanat içinde de yaygın kullanılmıştır. ROSENQUIST, RAUSCHENBERG, JOHNS ve OLDENBURG 1960'larda bu yönde çalışan ünlü Amerikalı sanatçılardır. Birleştirme'nin en güzel örneklerine halk sanatlarında, primitif heykellerde rastlanır. Los Angeles'taki *Watts Kuleleri*, sanatçılık savı olmayan (→İLKEL SANAT) tuğla ustası Simon Rodia'nın (1879-1965) 33 yılda tamamladığı en ilginç Birleştirme örneklerinden biridir.
0603, 0886, 2075, 2961, 3080. ***J.N.Erzen***

BİRMANYA → **ÇİNHİNDİ**

BİRSEL, Melih (1920, İstanbul)
Türk mimar.
Çoğunu Haluk BAYSAL'la birlikte gerçekleştirdiği modern (→MODERN MİMARLIK) konut ve büro yapılarıyla tanınır.

Mimarlık öğrenimini 1950'de İsviçre'deki Cenevre Üniversitesi Mimarlık Okulu'nda tamamlayan Birsel, ertesi yıl İstanbul'da H.Baysal'la 1978'e değin sürecek ortak bir mimarlık bürosu kurarak serbest çalışmaya başlamıştır (Bu dönem yapıları için →BAYSAL, Haluk). Birsel, 1962-68 arasında Paris'te, Paris Bölgesi Şehircilik ve Bölge Planlama Enstitüsü'nde (IAURP) Paris'in uydu kentlerinin planlaması üzerinde çalışmış; ayrıca, 1965-67 arasında NATO Parlamento Heyeti Türk-Yunan İşbirliği Komitesi'nde danışman üyelik, 1967-69 arasında TC Devlet Planlama Teşkilatı ve Sitton Industry Büyük Menderes Havzası Gelişme Projesi koordinatörlüğü, 1969-70'te ise Uluslararası Kalkınma Derneği üyeliği yapmıştır. Aynı zamanda, Akdeniz Havzası Kalkınma Derneği (1972-78), Endüstri Tasarımı Derneği (1982-84) ve MSÜ İstanbul Varlığını Koruma Grubu (1992) kurucu üyeliğinde de bulunan Birsel, 1978-80 arasında Edirne Devlet Mühendislik Mimarlık Akademisi'nde (b.Trakya Ün.) öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. 1978'de Haluk Baysal'la ortaklığının son bulmasının ardından tek başına gerçekleştirdiği yapılar ise şunlardır: Bodrum'da *Rasattepe Tatil Köyü* (1982), İzmir'de *Reyent İş Hanı* (1984), İstanbul'da *Marmara Plaza İş Merkezi* (1986, Levent), Mersin'de *Merkon I ve II Konut Sitesi* (1990) ve *Bahçe Sitesi* (1992) ile İstanbul'da *Özbekler Tekkesi* restorasyonu (1993, Sultantepe, Üsküdar). *M.Kazmaoğlu*

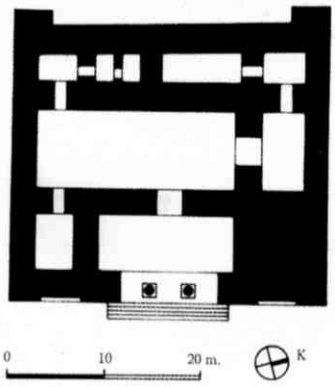


BİRSEL, Melih, *Profilo Tesisleri*, 1978, Çerkezköy, İstanbul.

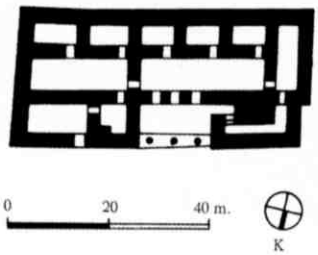
BİRUNİ (Far.*birun:* dışarı'dan)
SELAMLIK dairesi; selamlık odası.

BİSAT (Ar.*busat*'tan Osm.)
HALI, KİLİM, minder, döşeme ya da yaygı.

BİT-HİLANİ
Günümüzde arkeologlarca tartışması süren bir terimdir. Karışıklık, *bilani*'yi açıklayan üç ayrı kökenin varlığından kaynaklanmaktadır. Buna göre: **a)** ASUR metinleri *bit-hilani* terimini içeren tek kaynak niteliği taşır. MÖ 8.yy'ın ikinci yarısından başlayarak Asur kral yazıtlarında *bit-hilani* olarak adlandırılan ve HİTİT sarayları tipinde olduğu belirtilen bir yapıdan söz edilmektedir. Yorumu konusunda anlaşmaya varılamayan bu metinlere göre *bit-hilani*, ahşap sütunların taşıdığı bir portik ya da portikli SARAY kimliğindedir; **b)** Asur bölgesinde yukarıdaki tanıma uygun bir yapı bulunamamasına karşın, Güneydoğu Anadolu ve Kuzey Suriye'de 19.yy'ın sonundan 20.yy'ın ilk yarısına değin yapılan kazılarda, açık girişi sütunlu yapılar bulunmuştur. Bu kazılarda herhangi bir yazılı kaynak ortaya çıkmamasına karşın, söz konusu yapılarla Asur metinlerinde sözü edilen *bit-hilani* terimi arasında ilişki kurulmuştur. Ancak en parlak dönemi 8.yy'ın ikinci yarısı olarak belirlenebilen bu Geç Hitit saraylarının Hititler'ce de böyle adlandırıldığını gösteren bir kanıt yoktur. En önemli örnekleri Adana yakınındaki ZİNCİRLİ Höyüğü'nde bulunan bu *bit-hilani*'ler, uzun eksenleri birbirine paralel, bitişik iki dikdörtgen salondan oluşur. Yapının öndeki uzun cephesinin ortasında büyük açıklıklı bir giriş vardır. Böylece ön cephe, ortası açık, iki yanı kapalı olarak yaklaşık üç eşit parçaya ayrılır. Ortadaki büyük açıklığı geçen kirişi, sayısı birle üç arasında değişen sütunlar taşır; **c)** 20.yy başından bu yana, Doğu ve Güneydoğu Toroslar'daki köy evlerinin bir bölümü *bilani* olarak adlandırılmıştır. Böylece bu tarihsel yapı tipi için "*bit-*" eki kullanılmayarak, kronolojik farklılık belirtilmektedir. Dış görünümündeki benzerliğe ve önceden belirlenmiş planlarına karşın bu evler, ön açıklığı düz atkılı olan birer EYVAN'lı EV'dir.
0038, 1039, 1939, 2510. ***N.Akın***



Bit-Hilani (Zincirli)



Bit-Hilani (Tell Tayinat)

BİTHYNİA
İstanbul Boğazı'nın Anadolu yakasından başlayarak KOCAELİ, SAKARYA, BURSA, BİLECİK ve BOLU

illerini kapsayan bölgenin Antik Çağ'daki adı. Yunan coğrafyacı Strabon (MÖ 64/63-MS 19/24) Bithynia'nın kuzey sınırının Sangarios (b.Sakarya) Irmağı'nın denize döküldüğü yerden, Bosporos'a (b.İstanbul Boğazı) kadar uzandığını; batı sınırının Propontis (b.Marmara Denizi), güney sınırının da MYSİA ve Hellespontos Phrygia'sı olduğunu belirtmektedir. Strabon, bölgenin doğu sınırının Sangarios Irmağı'na dayandığını; Yunan tarihçi Ksenophon (MÖ 431-350'den önce) ise bölgenin doğuda Herakleia Pontika'ya (b.Karadeniz Ereğlisi) kadar uzandığını belirtmiştir. Bazı antik kaynaklar da bu sınırın daha doğuya, Billaios (b.Filyos) Çayı'na kadar ilerlediğini bildirmektedir. Güneybatı sınırının Rhynadakos Çayı (b.Kocaçay), güney sınırının ise Olympos Dağı (b.Uludağ) olduğu kesindir.

Bölgede yaşayan Thrak kökenli insanlara Bithyn denirdi. HALİKARNASSOS'lu tarihçi Herodotos'a (MÖ 5.yy) göre Thraklar, Anadolu'ya geçtikten sonra Bithynialılar adını almışlardır. Bithynialılar'a göre ise önceleri Makedonya'daki (a.Makedonia) Strymon (b.Struma) Çayı yakınında oturduklarından Strymonialılar adını taşıyorlardı. Bu ifadeden Makedonyalı oldukları sonucu çıkarılabilmektedir. Antik kaynaklar, Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) ölümüne dek Bithynialılar'ın köylerde oturduklarını ve kıyıdaki kentleri daha çok Yunanlar'ın kurduklarını anlatmaktadır. MÖ 4.yy sonlarında Botirus adında bir Bithyn reisi, deniz kıyısındaki Astakos'u ele geçirmiş ve daha sonra oğlu Nikomedes döneminde Bithynia Krallığı kurulmuştur. Helenistik Dönem (→YUNAN) boyunca oldukça önemli bir rol oynayan bu krallık, sonraları topraklarını ROMA'ya terk etmek zorunda kalmıştır.

Bithynia'nın merkezi Sinus Astakenos (b.İzmit Körfezi) kıyısında kurulu olan Nikomedia'ydı (b.İzmit →KOCAELİ). Önemli kentlerinden güneydeki Prusa ya da Prusa ad Olympum (b.Bursa) sıcak su kaynaklarıyla ünlüydü. Myrleia (b.Mudanya) MÖ 7.yy'da kurulmuş, zeytin ve üzümüyle tanınan bir koloni kentiydi. Askania (b.İznik) Gölü'nün doğu kıyısındaki Nikaia (b.İZNİK) Roma döneminde önem kazanmıştı. Batı uçta Khalkedon (b.Kadıköy →İSTANBUL) ve Khrysopolis (b.Üsküdar →İSTANBUL), doğuda ise Hypios (b.Melen) Çayı kıyısında PRUSİAS AD HYPİUM (b.Üsküb-Konuralp) kentleri bulunmaktaydı. Herakleia Pontika, Bithynion (Claudiopolis; b.Bolu), Kios (b.Gemlik) Körfezi kıyısındaki Prusias ad Mare, Tieion (b.Hisarönü) ve Dakibyza (b.Gebze) bölgenin öteki kentleriydi. İç kısımları dağlık ve ormanlık olan Bithynia'da kentler kıyılardaki bereketli ovalarda kurulmuştu. Bölge tahıl, şarap, peynir, incir, üzüm ve kereste yönünden zengindi. Bursa ve Yalova çevresindeki kaplıcalar, özellikle Bizans döneminde önemli gelir sağlamıştı. Öte yandan, Sinus Astakenos ve Keras (Khrysoras, b.Haliç) bölgenin zengin balıkçılık alanları olmuştur.
Çizim → AİOLİA

Ş.Aydoğan

BİTİK = **BATİK**

BİTİNYA = **BİTHYNİA**

BİTKİSEL BEZEME → **ARABESK; BEZEME**

BİTLİS

Doğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan Bitlis'in adının kaynağı kesin olarak bilinmemekle birlikte söylentiye göre bu ad, komutanlarından Lais'e (Lis) yapılmasını buyurduğu kaleyi sonradan çok beğenen Büyük İskender'in kaleye "Bad-Lis" adını vermesiyle günümüze Bitlis olarak gelmiştir.

Tarihöncesi (→PREHİSTORYA) dönemini aydınlatacak arkeolojik çalışmaların halen yetersiz olduğu yöreye ilk yerleşenlerin Urartular (→URARTU) olduğu sanılmaktadır (MÖ 1000). Asurlular'ın (→ASUR) yayılmasına başarıyla direnen Urartular, MÖ 5.yy'da Anadolu'ya yayılan Persler'in egemenliğine girmiş ve yöre PERS İmparatorluğu'nun bir satraplığına bağlanmıştır. Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) bu imparatorluğu çökertmesi ve ölümünden sonra generalleri arasında süren paylaşım savaşları sonunda yöre MÖ 4.yy'da Selevkos Krallığı topraklarına katılmış, bu krallığın zayıflamasıyla sınırlarını Dicle Irmağı'na kadar genişleten Nebati Devleti'nin egemenliğine girmiştir (MÖ 40). ROMA'nın MS 106'da bu devleti yıkmasıyla Bitlis yöresi 2.yy boyunca, güçlenen Partlar ve Sasaniler'in (→SASANİ) Romalılar'la yaptıkları savaşlar sonucu sürekli el değiştirmiş, BİZANS dönemindeyse feodal beylerce yönetilmiştir. Yörenin İSLAM yayılmasından ilk etkilenişi Halife Ömer'in 641'de Bitlis'i almasıyla olmuş; 200 yıl süren EMEVİ ve ABBASİ yönetimine 10.yy başlarında Bizans son vermiş; aynı yüzyıl sonlarındaysa Mervaniler yöreye egemen olmuşlardır. 11.yy'da Malazgirt Savaşı sonucunda Selçuklu etkisine açılan Bitlis yöresi 1085'te Dilmaçoğlu Mehmed Bey'in denetimine bırakılmış; Dilmaçoğulları Beyliği'nin yanı sıra aynı dönemde Ahlatşahlar ve Ermenşahlar adıyla da anılan Sökmenler yörede ikinci bir beylik kurmuş; 13.yy başlarında bu beyliğin başkenti olan Ahlat büyük bir ticaret, bilim ve kültür merkezi olarak gelişmiştir. Bir yüzyıldan fazla süren Sökmenli egemenliğine 1207'de EYYUBİ Devleti son vermiş, 200 yıl sonraysa 1230'da I.Alâeddin Keykubad'ın (hd.1220-37) Bitlis'i almasıyla ANADOLU SELÇUKLU egemenliğine giren yöre Melik Eşref Bey'in denetimine bırakılmış, bu beyin kurucusu olduğu Şerefhanlar Beyliği'yse yöreyi 400 yıl boyunca yönetimi altında tutmuştur. Bu süre içinde Bitlis ve Ahlat yöresi; İLHANLI, Karakoyunlu, Akkoyunlu, SAFEVİ ve OSMANLI güçlerinin yayılma alanları içinde kalmıştır. Emir Şeref Bey 1514 Çaldıran Savaşı'nda Yavuz Sultan Selim'in yanında Şah İsmail'e karşı yer almış, bu tarihten Şerefhanlar'ın egemenliğine 1670'te kesin olarak son verilinceye değin bölge savaş ve karışıklıklar içinde kalmıştır. Osmanlı yönetiminde yöre kimi kez merkezden atanan, kimi kez de güçlü yerel ailelerden seçilen beylerce yönetilmiş, ancak daha önceki BEYLİKLER DÖNEMİ'nde erişilen ekonomik ve kültürel canlılığını koruyamamıştır. 1870'lerin sonundan başlayarak çeşitli yerel ayaklanmalara sahne olan Bitlis 1 Mart 1916'da Rus ordularının eline geçmiş, ancak Mustafa Kemal'in kumandasındaki 2.Ordu'nun yoğun saldırılarına dayanamayan Ruslar 8 Ağustos 1916'da Bitlis'i boşaltarak geri çekilmişlerdir. 1923'te il olan Bitlis 1929'da Muş'a bağlanmışsa da 1936'da yeniden bağımsız bir il olmuştur.

Tarihsel Yapılar:

Merkez İlçe: *Bitlis Kalesi* söylenceye göre 4.yy'da Büyük İskender'in komutanlarından Lais tarafından yapılmıştır. Çeşitli tarihlerde onarım görmüş olmasına karşın günümüzde önemli bölümü yıkık durumdadır. 1126'da Artukoğulları (→ARTUKOĞLU) tarafından yaptırılıp 1150'de Ebu'l Muzaffer Muhammed tarafından onartıldığı anlaşılan *Bitlis Ulucamisi*, Anadolu Türk mimarlığının ilk örneklerinden olup, simetrik planıyla tipinin (→ULUCAMİ) öncüsü sayılmaktadır. Kentte 14. ve 15.yy'dan kalan yapılar arasında, yazıtı bulunmayan *Ziyaeddin Han Türbesi*, 1444'te yaptırılan *Begiye Mescidi*,

II.Şeref Han Türbesi'yle bu hanın kızları için yaptırılan *Üç Bacılar Türbesi* sayılabilir. 1528-29'da IV.Şeref Han'ca yaptırılan *Şerefiye Külliyesi*, cami, medrese, türbe ve imaretten oluşmaktadır. *Kızıl Cami, Dört Sandık Camisi*, 1589'da V.Şeref Han'ca yaptırılmış, zengin bezemeleriyle ilgi çeken *İhlasiye Medresesi*, yıkık durumdaki *Hatibiye Medresesi*, Hüsrev Paşa'ca Bitlis-Tatvan yolu üzerinde yaptırılan *Bapşin* ya da *Hüsrev Paşa Hanı, Başhan* ve Anadolu'nun en büyük (90x70m) KERVANSARAY'larından olan *Elaman* ya da *Rahva Kervansarayı*, 1571'de yaptırılan *Hüsrev Paşa Hanı*, IV.Şeref Han'ca yaptırıldığı sanılan *Han Hamamı*'yla 1572'de yaptırılan *Memi Dede Mescidi* 16.yy yapıtlarıdır. 1664-65'te Molla Gazi Abdurrahman'ca yaptırılan *Aynel Barût/Barit Camisi*'yle *Taş Cami* 17.yy yapıtlarıdır. İlk yapım tarihi bilinmeyen *Hazo Hanı*'yla *Şeyh Garib Türbesi* aynı yüzyılda yenilenmiştir. İl merkezinde 18.yy'dan kalan yapıtlar, 1700'de yapıldığı sanılan *Nuriye Medresesi, Yusufiye Medresesi*, gene 1700'de yapılan *Nuriye* ya da *Nur Baba Türbesi*, 1723'te yapılan *Saidiye* ya da *Sait Şeref Han Türbesi*, 1781 tarihli *Seyyid İbrahim* ya da *Şeyh Hacı İbrahim Türbesi*'yle *Küfrevi Türbesi* olarak sıralanabilir. Kentteki *Alemdar Camisi*, Maksud Paşa'ca aynı yüzyılda yenilenmiştir. Bitlis'in en eski yapılarından olduğu sanılan *Şehitlik*'le Diyarbakır-Bitlis yolu üzerindeki *Duban*, önceleri bir kiliseden dönüştürülüp sonraları yıkıntılarının üstüne iki katlı bir mescit yapılan *Şeyh Hasan Camisi*'yle 19.yy'da onarılan *Gökmeydan, Kureyşi* ve *Aşağı Kale Camileri*'nin ilk yapım tarihleri bilinmemektedir. Kentin içinden akan dört suyun üzerinde bulunan 24 taş köprünün en eskileri *Alemdar, Aynel Barût, Arap, Değirmen, Efselaga, Gazibey, Hatuniye, Hüsrev Paşa, Karadede* ve *Şerefiye Köprüleri*'dir.

Adilcevaz ilçesinde Durakbur Mahallesi'nde ortaya çıkarılan Urartu mezarlığı yöredeki en eski buluntu yeridir (→ADİLCEVAZ). 6km kuzeydeki *Adilcevaz Kef Kalesi*'yle yörede ortaya çıkartılan 30'dan fazla odaya sahip bir saray kalıntısı da aynı döneme (MÖ 1000) ışık tutmaktadır. Adilcevaz'daki öteki önemli yapıtlar 15.yy'da yapıldığı sanılan *Ulucami*, 16.yy'da yapıldığı sanılan *Adilcevaz Paşa Camisi*'yle *Hüsrevpaşa Kervansarayı*'dır.

Ahlat ilçesi ortaçağ İslam dünyasında "Kubbet-ül-İslam" olarak anılan üç önemli kentten (Belh, Buhara, Ahlat) biridir. Tarihinin MÖ 15.yy'a değin uzandığı sanılan yörenin en eski yapıtı Urartu döneminde yapılan ve 1224 depreminde yıkılan kaledir. Onun güneyinde Yavuz Sultan Selim'ce (hd.1512-20) yaptırılıp Kanuni Sultan Süleyman'ın (hd.1520-66) Mimar SİNAN'a genişlettirdiği öne sürülen Osmanlı kalesi bulunmaktadır. Yörenin en ilginç yapıtlarını Ahlat mezarlarıyla KÜMBET'ler oluşturur. 12.-14.yy'lar arasında yapılan bu mezarlar çatma lahitler, şahidesiz prizma sandukalar ve şahideli mezarlardan oluşur. Ahlat'ın, dönemin en önemli bilim ve sanat merkezlerinden biri olduğunu eşsiz bir biçimde yansıtan bu taşların üstü KÛFÎ ve NESİH yazı türleri, geometrik ve bitkisel bezemeler, yıldız ve ejder örgeleriyle kaplıdır. Büyük bir alana yayılan mezarlık günümüzde düzenlenerek bir açık hava müzesi oluşturulmuştur. Ahlat kümbetlerinin en büyüğü olan *Usta Şagirt Kümbeti*, Mahmud oğlu Hasan Aka için 1275'te yaptırılan *Hasan Padişah Kümbeti*, Emir Hüseyin Timur bin Emir Bugatay Aka'yla Hüsameddin Hüseyin Aka kızı Esentekin Hatun'un yattığı *Hüseyin Timur Kümbeti*, 1281'de ölen Bugatay Aka'yla Şirin Hatun için yapılan *Bugatay Aka Kümbeti* 13.yy yapıtlarıdır. Ahlat kümbetlerinin en bezemelisi olan ve 1397'de Emir Ali kızı Erzen Hatun için yapılan *Erzen Hatun Kümbeti*'yle *Keşiş Kümbeti* 14.yy'dan kalmadır. *Emir Ali Türbesi* ve İki Kubbe Mahallesi'ndeki adsız türbe de aynı yüzyıl yapıtlarıdır. 15.yy'da Melik Bayındır Bey için yapılmış olan *Emir Bayındır Kümbeti* kolon ve kemerli silindirik gövdesi ve basık kubbesiyle Ahlat'ın öteki kümbetlerinden biçimce farklıdır. 1477'de Bayındır bin Rüstem'ce yaptırılan *Bayındır Mescidi*'yle *Şirin Hatun Türbesi* olarak anılan türbe de aynı yüzyıldandır. 1565'te İskender Paşa'ca yaptırılan *İskender Paşa Camisi*'yle 1584'te Kadı Mahmud'un yaptırdığı *Kadı Mahmud Camisi* 16.yy yapıtlarıdır.

Sivil Mimarlık:
Bitlis, Anadolu'nun ortaçağ fiziksel dokusunu koruyan pek az kentinden biridir. Yüksek eğimli topografyaya uyumlu olarak dar ve düzensiz sokaklar boyunca dizilen tek ya da iki katlı toprak damlı evlerin yapımında kesme Bitlis ya da Ahlat taşı harçlı kullanılmış, üslupta düzeyli bir yalınlığa ulaşılmıştır.

El Sanatları:
Bitlis yöresindeki köylerde HALI, KİLİM ve CİCİM dokumacılığı yaygındır. Ayrıca KEÇE de yapılmaktadır. *D.Kınık*

BİTPAZARI
İng.*flea market*, Fr.*marché aux puces*, Alm.*Flohmarkt*.
"Batpazarı" da denir. ANTİKA değeri olan ya da olmayan eski eşyanın alınıp satıldığı yer ya da yapı.

BİTÜM (Lat.*bitumen*'den)
İng., Fr., Alm.*Bitumen*.
Ham petrolün doğal olarak çökelmesiyle ya da damıtılmasıyla elde edilen, hidrokarbon karışımı madde. Sıvı olduğunda sarımtırak, katı olduğunda kahverengi-siyah renktedir. Çeşitli türleri bulunan bitüm, su ve nem geçirimsizliği sağladığı gibi yapıştırıcı özelliğe de sahiptir; kesme kuvveti karşısında yavaş ve sürekli biçim değiştirir. Mimarlıkta BETON ve AHŞAP yüzeylerin sızdırmazlık işlerinde, bitümlü beton ve bitümlü HARÇ yapımında, ÇATI'larda su geçirimsizliğini sağlayan bitümlü karton/mukavva yapımında vbg alanlarda kullanılır. Mumyacılıkta da kullanılmış olan bitümden sırlama, basım ve ASİDE YEDİRME BASKI'nın yanı sıra en çok RESİM sanatında yararlanılmıştır. Ancak bitüm kolay kullanımına karşın hiçbir zaman tam olarak kurumadığından resim malzemesi olarak pek elverişli değildir. En yaygın kullanıldığı 18. ve 19.yy'lardan kalan örneklerin çatladığı ve renk yitirdiği görülür.

BİYOMORFİK BİÇİM
İng.*biomorphic form*, Fr.*forme biomorphique*.
SOYUT SANAT'ta geometrik biçimlerden çok bitki ya da hayvan biçimlerini anımsatan eğrisel dış çizgilerle oluşturulmuş biçimler. En tipik örnekleri ARP'ın resimlerinde görülür.

BİYOMORFİK MİMARLIK
20.yy başında, mikroskop altında incelenen hücre biçimlerinden esinlenen mimarlık yaklaşımı. Alman tasarımcı, ressam ve yazar Hermann Finsterlin (1887-1973), yeni biçim arayışlarının sürdüğü bir dönemde, hücre biçimlerini, kendi mimari dilini biçimlendirmede kullanmış; uygulama olanağı bulunamamış 500 projesi içinde *Konser Evi* (1919), yarattığı biyomorfik dünyayla önemli bir örnek olmuştur. Aynı yıllarda kristal biçimlerden esinlenerek ütopik tasarımlar (→ÜTOPYACI MİMARLIK) yapan TAUT, Finsterlin'i doğal biçimleri kopya etmekle suçlamıştır. Üslubu, Alman ressam HECKEL'i andıran Finsterlin'in, tabut biçimini hatırla-

tıyor diye dik açıyı reddedecek kadar biçimci olan bu ütopik yaklaşımı, çok kısıtlı uygulama alanına karşın Dışavurumcu mimarlığın (→DIŞAVURUMCULUK) önemli bir esin kaynağı olmuştur.

E.Erenler

BİZANS mimarlığı ve sanatı

Bizans İmparatorluğu kavramı modern tarih biliminin bir buluşudur; gerçekte bu adla kendini tanımlayan bir devlet yoktur. 196'da Septimius Severus (hd.193-211) tarafından Roma İmparatorluğu topraklarına katılan Byzantion kenti (→İSTANBUL), 324'te Konstantin'in yönetimi tek başına eline geçirmesinden kısa bir süre sonra, 11 Mayıs 330'da ikinci başkent ilan edilmiştir. Roma İmparatorluğu'nun 395'te Batı ve Doğu Roma olmak üzere ikiye ayrılmasıyla tarih bilimcilerinin "Bizans İmparatorluğu" olarak tanımladıkları devletin temeli atılmıştır. 324'ten 1453'te Türkler'in İstanbul'u almasına değin varlığını sürdüren Doğu Roma-Bizans İmparatorluğu sınırları içinde 11 yüzyıllık bir dönemde yapılan sanat eserleri [yapıtları] Bizans sanatını oluşturur. Sanat tarihçileri, eserleri Erken Bizans, Orta Bizans ve Geç Bizans dönemleri olmak üzere üç ana grup içinde değerlendirmektedir. Geniş bir zaman sürecini kapsayan bu tanımlama, tarihsel ve toplumsal yapıyı dikkate alarak incelenebilir. ***Erken Bizans*** (yks.300-600): 1) GEÇ ANTİK VE ERKEN HIRİSTİYAN dönemi (324-527), 2) Justinianos Dönemi (527-610). ***Orta Bizans*** (yks.600-1200): 1) Varoluş Mücadelesi Dönemi (610-867): Herakleios Sülalesi (610-711), İsauria ya da Suriye Sülalesi (717-802), Phrygia ya da Amorion Sülalesi (820-867); 2) Makedonya Sülalesi'nin egemen olduğu Makedonyalılar Rönesansı Dönemi (867-1056), 3) Komnenoslar Dönemi (1056-1204): Dukas Sülalesi (1059-81), Komnenos Sülalesi (1081-1185) ve Angelos Sülalesi (1185-1204). ***Geç Bizans*** (yks.1200-1450): 1) Laskaris ve Batatzes Sülalesi'nin egemen olduğu Latin İstilası Dönemi (1204-61), 2) Palaiologos Sülalesi'nin egemen olduğu Palaiologoslar Dönemi (1261-1453).

Mimarlık:

Erken Bizans: İmparator Justinianos (İustinianos) 532 Nika Ayaklanması'nda harap olan *H.Sophia Kilisesi*'nin *(Ayasofya)* yeniden yapımı için iki ünlü mimarı, Tralleisli ANTHEMİOS'la Miletoslu İSİDOROS'u görevlendirmiş; beş yıl süren inşaat 27 Aralık 537'de yapılan bir açılış töreniyle sonuçlanmıştır. BAZİLİKA ve merkezî plan şemalarının yetkin bir statik çözümle kaynaştırıldığı bu yapı, Bizans mimarlık tarihinde bir daha yinelenmemiştir. Üç NEF'li bazilika, merkezde 32.37m çapında, yerden 55m yüksekliğinde PANDANTİF'li bir kubbeyle örtülmüş, kubbenin baskısı merkez mekânın köşelerindeki dört büyük paye, doğu ve batısındaki ikişer EKSEDRA'yla genişletilen yarım kubbeler, kuzey ve güneyindeki galerili yan nefler ve sütunlu bir destek sistemiyle karşılanmıştır. Yapı, batıda bugün özgünlüğünü yitirmiş bir ATRIUM, *ekso-* ve *esonarthek*s (→NARTHEKS), galerilere çıkan rampa kuleleri, güneybatıda VAFTİZHANE, doğuda ek ŞAPEL'ler, kuzeydoğuda hazine dairesi, bugün kaybolmuş ikinci bir vaftizhane ve patrikhane binasıyla çevrelenir. İç mekân zengin süslemesiyle döneminin görkemini yansıtır. MISIR kökenli DEVŞİRME porfir sütunlar *eksedra*'larda, Tesalya'dan getirilen *verdo antico* [PORFİR] mermerse nefleri sınırlayan destek dizilerinde kullanılmıştır. Ajur [→DELİKİŞİ] tekniğinde işlenmiş MONOGRAM'lı sütun başlıkları ve kemer yüzeyleri, mermerin kütleselliğini kaybettiği öğelerdir. Galeridekı OPUS SECTILE bezemeler, duvarları kaplayan mermer levhalar ve destek sistemindeki değişik türler, ince bir sanat anlayışını belgelemektedir. Örtü sisteminin özgün durumunda bütünüyle mozaiklerle kaplandığı kilisede, mimari doku olabildiğince gizlenmiş; iç mekân orta nefte odaklaşan aydınlatmayla ağırlığını yitirerek kubbeye doğru yüceltilmiştir. Justinianos tarafından 532 sonrasında yeniletilen bir başka yapı da İstanbul'daki *H.Eirene Kilisesi*'dir *(Aya İrini)*. Üç nefli kubbeli bazilika 740'ta bir depremde hasar görmüş ve geniş çapta onarım geçirmiştir. *Atrium* ve *narthek*s'le sınırlanan NAOS, batıda kubbemsi tonoz ve doğuda kubbeyle örtülü iki bölmeli orta nefle galerili yan neflerden oluşur. BEMA'yı sınırlayan APSİS içinde yedi basamaklı SYNTHRONON yer alır. Galerilerin *H.Sophia*'daki gibi ayrı bir örtü sistemi yoktur; kubbe baskısını karşılayan kuzey ve güney kemer, yan neflerin duvar çizgisine kadar tonoz biçiminde uzatılmıştır. Bu özelliğiyle yapı, kubbeli bazilika ve haç şemasının bir bireşimidir. 536-550 arasında beş kubbeli Yunan haçı tipinde yeniden yapılan İstanbul'daki *H.Apostoli (On İki Havari)* Kilisesi mimarlık tarihine yeni bir yorum getirmiştir. Aynı yapı tipi EPHESOS'taki Ioannes ve Venedik'teki *San Marco Kiliseleri*'nde tekrarlanacaktır. *H.Apostoli Kilisesi*'nde eş uzunluktaki dört haç kolu ve merkez, pandantifli kubbelerle örtülmüş; doğu dışında, öteki haç kolları galerilerle çevrelenmiştir. Günümüze özgün biçimiyle gelebilen *Sergios ve Bakkhos* (b.*Küçük Ayasofya Camisi;* 527-536), merkezde, çapraz eksenlerde *eksedra*'larla genişletilmiş sekizgen planlı kubbeli bir mekân ve onu çevreleyen galerili bir dehlizden oluşur. Doğuda dışa taşkın bir *apsis* ve batıda bir *narthek*s yer alır. Alt katta destek dizilerini bağlayan ARŞİTRAV zengin kabartmalarla bezeli olup, Justinianos ve Theodora'nın adlarını içeren bir kitabeyle çevrelenmiştir. Dilimli ve İon-İmpost tipindeki sütun başlıkları (→IMPOST SÜTUN BAŞLIĞI) ajur tekniğinde işlenmiş AKANT yapraklarıyla dönemin üslubunu yansıtır.

Günümüze yalnız bazı kalıntıları gelen Bakırköy'deki (a.Hebdomon) *H.Ioannes Prodromos Kilisesi* sekizgen plan şemasının yalın bir uygulamasıdır. 555'ten kısa bir süre önce Justinianos tarafından yaptırılan yapı Ravenna'daki *S.Vitale Kilisesi*'yle (525-578) plan açısından benzerlik göstermektedir. Başkentte 6.yy'a ait bir başka sekizgen yapı da, II.Justinos döneminde (565-578) *Büyük Saray* kompleksi içinde yaptırılan *Chrysotriklinos Kabul Salonu*'dur. *Justinianos'un Evi* ya da *Hormidas Sarayı*'nın cephe kalıntıları Marmara kıyısındaki surlar üstünde belirgindir. Burada Bizans sarayına sığınmış SASANİ prensi Hormidas'ın ve genç Justinianos'un yaşadığı bilinmektedir. 10.yy'da büyük çapta yenilenen sarayın denize bakan cephesinde özgün durumunda mermer çerçeveli pencereler ve balkonlar bulunuyordu. İstanbul'un su gereksinimini karşılamak amacıyla yaptırılan kapalı SARNIÇ'ların en büyük örneği olan *Yerebatan Sarayı* da Justinianos dönemindendir. 138x65m boyutlarındaki yapı 28 sırada 12'şer olmak üzere toplam 366 sütun içerir. Sütunları bağlayan kemerler ve bölmeleri örten çapraz tonozlar tuğladandır. *Binbirdirek Sarnıcı* daha küçüktür (64x56m); ancak yüksekliği arttırmak için gerçekleştirilen sistemi ilginçtir. İki sütundan oluşturulmuş, 224 destek üst üste yerleştirilmiş, böylece 15m'lik bir yükseklik sağlanmıştır.

Anadolu'da Justinianos dönemine ait oldukları kesinlikle bilinen yapıların sayısı sınırlıdır. Sakarya (a.Sangarios) Irmağı üzerindeki köprü (559-560), kesme taşla yapılmış, 429m uzunlukta ve yedi kemerlidir. Elazığ yakınlarındaki *Karamağra Köprüsü*, 17m genişliğinde ve 10m yüksekliğinde tek bir ke-

merden oluşur; kitabesine göre 6.yy'a tarihlenir. Justinianos tarafından yeniletilen Ephesos'taki *H.Ioannes Theologos Kilisesi*'nde [*St.Jean Kilisesi*] *H.Apostoli*'nin plan şeması temel alınmıştır. 565'te tamamlanan yapıda, başkentteki örnekten farklı olarak, batı haç kolu uzundur. Kalın payelerle sınırlanan altı kare bölme pandantifli kubbelerle örtülüdür. Paye ve sütunların ayırdığı yan nefleri galerilidir. Yapının bazilikal karakteri iki kubbeli uzun batı haç kolu, *nartheks* ve *atrium*'la vurgulanmıştır. Sekizgen planlı vaftizhanesi 6.yy merkezî yapılarının güzel bir örneğidir. Ege Bölgesi'ndeki piskoposluk merkezlerinde bu dönemde mimarlık etkinlikleri hızla artmıştır. MİLETOS'ta kent surları (538) ve *Başpiskoposluk Kilisesi* (526-530); PRİENE'de tiyatronun *skene*'sine (sahne binası) bitişik bazilika; SARDİS'te *D Kilisesi* ve teraslı yapılar; HİERAPOLİS'te 535'ten önceye tarihlenen üç nefli kubbeli bazilika bu dönemin yapılarından birkaçıdır. Batı Akdeniz'de özellikle LYKİA bölgesindeki buluntular çok zengindir. MYRA'daki (Demre) *H.Nikolaos Kilisesi*'nin ilk yapısı 529 sonrasına, bir olasılıkla Justinianos dönemine aittir. Üç nefli ve tonozlu bazilika 8.yy'da yenilenmiştir. Demre'nin kuzeyindeki dağlık kesimde yer alan *Karabel Bazilikası*, *trikonchos* (→KONCHA) planlı BEMA'sı, büyük vaftizhane ve mezar yapısıyla önemli bir dini kuruluştur. Yapı 564'te ölen Nikolaos adlı bir kişi tarafından kurulan Sion Manastırı'na aittir. Yonca planla, bölgedeki Alacahisar, Dikmen, Devekuyu gibi birçok merkezde bulunan KİLİSE'lerde karşılaşılmaktadır. Başmelek Gabriel'e ithaf edilen *Alakilise* 6.yy'da yapılmış, 812'de büyük bir onarım geçirmiştir. Mimari plastik buluntuları üstün bir teknik ve beğeniyi yansıtır. Antalya'daki *Cuma Camisi* özgün durumuyla 5.yy sonu/6.yy'da yapılmış ve birçok değişiklikle günümüze gelmiş bir kilisedir. Bazı araştırmacılara göre orta nefi kubbeyle örtülü olan bu bazilika, düzgün kesme taş tekniği ve nitelikli mimari plastik öğeleriyle dikkati çeker. Antalya'nın doğusundaki SİDE 5.-6.yy'larda önemli bir dini merkezdi. Kentin içinde kara surlarına yakın bir yerde bulunan *cc Bazilikası* büyük olasılıkla beş nefli ve TRANSEPT'liydi. Başpiskoposluk kilisesi olarak tanımlanan yapının güneyinde kazılar sonucunda ortaya çıkarılan *Piskoposluk Sarayı*, APHRODİSİAS ve Miletos'taki benzer kuruluşlar arasında ayrı bir değer taşır. KİLİKİA bölgesinde kıyı şeridinde yer alan KORYKOS'un surları içinde ve dışında 5. ve 6.yy'a ait birçok kilise kalıntısı vardır. Bu bölgede günümüze oldukça iyi bir durumda gelebilmiş bazilikalardan Silifke'nin kuzeyinde CAMBAZLI köyündeki kilise genelde 6.yy'a tarihlenir. Yapı sütun dizileriyle üç nefe ayrılan *naos*'u, doğuda dıştan düz duvarla sınırlanan bir *apsis*'i ve iki katlı PASTOFORİON hücreleri; batıda iki sütunlu üç kemerli bir açıklıkla girişi sağlayan *nartheks*'i; sağır kuzey cephesi ve düzgün kesme taş tekniğinde örülmüş yalın cepheleriyle tipik bir Akdeniz bazilikasıdır. Kilikia'nın iç kesimlerinde, Mut yakınlarındaki *Alacahan Manastırı Doğu Bazilikası*'nın mimari gelişim içinde özel bir yeri vardır. Bugün üst örtüsü bütünüyle yıkılmıştır; ancak gerek paye ve sütunlardan oluşan destek sistemi, gerek merkezdeki kübik kule yükseltisi ve TROMP buluntuları, yapının özgün durumunda kubbeli olduğunun belirtisidir. Uyumlu mimari oranları, kusursuz işçiliği ve zarif mimari bezemeleriyle 6.yy'a tarihlenen yapının batısında, yine aynı döneme ait iki nefli bir vaftizhane yer alır. Mut çevresindeki bir başka ilginç yapı da *Dağpazarı Bazilikası*'dır (→DAĞ PAZARI). Payelerle üç nefe ayrılan *naos* bazı araştırmacılara göre ortada kubbe, yanlarda eğimli ahşap çatıyla örtülüydü. Güneydoğu Anadolu bölgesinde 6.yy'a ait birçok yapı günümüze ulaşamamıştır. Bunlar arasında en önemlileri Silvan'daki *Meryem* (591) ve *H.Sergios Kiliseleri*'yle Urfa'daki 524-525'ten sonra yenilenen katedraldir.

6.yy'da BALKANLAR ve İTALYA'da en yaygın plan tipi klasik bazilikadır. Misivri'de *Eski Metropolis* (6.yy), Philippi'de *A* (6.yy başı), Porec'te *Euphrasiana* (yks.550) ve Ravenna'da *S.Apollinare in Classe* (549) *Kiliseleri* bu tipin örneklerindendir. 547'de yapımı tamamlanan Ravenna'daki *S.Vitale Kilisesi*'nin, *eksedra*'larla genişletilmiş kubbeli merkezî mekânı ve sekizgen plan şeması başkent mimarisiyle yakından ilişkilidir. MEZOPOTAMYA bölgesi, Suriye ve Filistin'deki yapılar yerel gelenekleri yansıtmaktadır. *Kalb Loze Bazilikası* (yks.460) nefleri ayıran kalın paye ve geniş kemerleri, yüksek kulelerle sınırlanan giriş cephesi ve taş plakalarla kaplı düz çatılı yan nefleriyle karakteristik bir Suriye yapısıdır. 561-564 arasında imparatorun emrindeki bir komutan tarafından yaptırılan Kasr-ı İbn-i Vardan'daki kompleks, kubbeli bazilika tipindeki bir kilise, yonca planlı bir kabul salonu içeren saray ve garnizon binasından oluşur. Gerek yapı tiplerinde, gerek kesme taş ve tuğla malzemeyle ALMAŞIK teknikte örülen cephelerde, başkent mimarlığının etkisi belirgindir. Sina Yarımadası'ndaki *Katherina Manastırı* (548-565) Justinianos tarafından dinsel ve askeri amaçlarla yaptırılmıştır. Arap saldırılarına karşı yüksek bir surla sağlamlaştırılan manastırın kilisesi üç nefli klasik tipte bir bazilikadır. Başkent mimarlığına 6.yy'da egemen olan kubbeli bazilika tipinin, Yunanistan'da oldukça yalın ve arkaik uygulamalarıyla karşılaşılmaktadır. Philippi'deki *B* (yks.540) ve Paros Adası'ndaki *Katapoliani* temelde *transept*'li bazilikalar olup *apsis* önünde bir kubbeyle vurgulanmışlardır. Girit'teki *H.Titos* (6.yy sonu) haçvari kubbeli bazilikadır; batıda yan nefler galerilidir. *Bema*, *eksedra*'larla genişletilerek, *apsis*'le birlikte yonca biçimini almıştır.

Orta Bizans: Başkentte Varoluş Mücadelesi Dönemi'nde (610-867) yapı etkinliği çok sınırlıdır. Daha sonraki yenilenmelerle tümüyle değişen *Kalenderhane Camisi*'nin (*Akataleptos Manastırı*) ilk (610-630) ve *Chora Manastırı Kilisesi*'nin (*Kariye Camisi*) ikinci yapısı yalnız kazılardaki arkeolojik verilerle saptanabilmiştir. 740'taki bir depremde harap olan *H.Eirene*'nin örtü sistemi büyük çapta onarılmıştır. Günümüze yalnız büyük mahzenleri kalan Maltepe'deki *Bryas Sarayı* ve *Büyük Saray* içindeki *trikonchos* pavyon, İmparator Theophilos dönemine (829-842) ait olup EMEVİ (661-750) ve ABBASİ (750-1258) mimarlığının etkilerini yansıtır. Arap akınları karşısında sarsılan Anadolu'daki yerleşme merkezlerinde, savunmayı güçlendirmek amacıyla yeni surlar yapılmış ya da mevcut olanlar onarılmıştır. Kütahya ve Ankara surlarındaki kitabelerde 9.yy'da hüküm süren İmparator III.Mikhail'in adı belirtilir. Dinsel yapılarda geleneksel mimari tiplerin uygulandığını belgeleyen bir örnek Miletos'taki *Mikhail Bazilikası* olup *Piskoposluk Sarayı* gibi Piskopos Kyriakos dönemine (695-705) tarihlenmektedir. Küçük boyutlu tek nefli kiliselerle hemen hemen tüm bölgelerde karşılaşılır: Eğirdir (e.Eğridir) Gölü'nde Niş Adası'ndaki *H.Stephanos* (8.-9.yy), Sige'de (b.Kumyaka) *H.Archangelos* (780?), Amasra'da *Fatih* ve *Kilise Camileri* (9.yy). Haç plan şeması Hıristiyanlık'ın yayıldığı ilk dönemlerden başlayarak Orta Anadolu'da, özellikle KAPPADOKİA bölgesinde benimsenmiştir. Aksaray Sivrihisarı yakınlarındaki *Kızıl Kilise* (7.yy başı), Kappadokia'da çok yaygın olan üç kollu haç şeması, konik çatıyla

örtülü kubbesi, beş cepheli *apsis*'i ve yalın görünümüyle yöresel özellikleri yansıtır. Viranşehir'deki *Kemer* ve Çukurkent'teki kilise Hasan Dağı çevresindeki haç yapıların temsilcilerindendir.

8.yy'dan başlayarak kubbeli bazilikalarda merkezî mekânda haç şeması vurgulanmış, kubbenin baskısını karşılayan dört kemer uzatılarak tonozlu haç kolları oluşturulmuştur. Yan nefler İznik *Koimesis Kilisesi*'nde tek katlı, basık birer dehliz gibidir; statik görevlerini yitirmiş, ikincil mekânlardır. 8.yy'a tarihlenen kilise 1922'deki Türk-Yunan savaşında harap olmuş, günümüze yalnız temelleri ulaşmıştır. Selanik *H.Sophia*'sı mozaik kitabesine göre İmparatoriçe Eirene ve İmparator VI.Konstantinos'un birlikte hüküm sürdükleri dönemde (780-797) yapılmıştır. Merkezdeki haç mekân galerili yan nefler ve *narthéks*'le çevrilidir. Bugün bazı duvar kalıntıları dışında bütünüyle yok olan Ankara'daki *H.Klemens* (7.-8.yy) ve İznik'te temelleri bulunan kubbeli bazilika (9.yy?) aynı tipin başka örnekleridir. Myra'daki *H.Nikolaos Kilisesi*'nin ilk yapısı 8.yy'da yenilenmiştir. Çeşitli dönemlerde ek şapellerle genişletilen ve 1862'deki onarım çalışmalarında özellikle örtü sisteminde özgün görünümünü kaybeden bu yapı, üç nefli kubbeli bir bazilikadır. Kütlesel paye ve duvarlarla, galerili yan neflerden soyutlanan orta nef, doğuda 10 basamaklı bir *synthronon* içeren *apsis*'le sonuçlanır. Özgün AMBON'u 20.yy'ın başlarında kaldırılmıştır. *Bema*'yı sınırlayan TEMPLON sütunları ve ALTAR öğeleri bulunmaktadır. Renkli taşlardan geçmeli döşeme mozaikleri 11.yy'a tarihlenir. Myra'nın kuzeybatısındaki *Dereağzı Kilisesi*, çağın öteki yapıları gibi, yapım tarihi kesin belirlenememiş bir yapıdır. Plan şeması bazilika ve Yunan haçının bir bireşimidir; *esonartheks* ve yan nefler galerileriyle kubbeli ana mekânı çevreler; *eksonartheks* tek katlıdır. Galeriye çıkışı sağlayan merdiven kuleleriyle kuzey ve güneyde yer alan iki merkezî yapı, kilisenin dikkati çeken özellikleridir. İznik, Ankara, Demre ve Dereağzı'nda karşılaşılan bazilika-haç bireşimi yapılar 6.yy mimarlığıyla 9.-10.yy mimarlığı arasındaki geçişi belgeler. İmparatorluğun gücünü yansıtacak türde "anıtsal ve temsili" yapılara artık gereksinme kalmamıştır. Bu geçiş döneminde ortaya çıkan "kapalı Yunan haçı", kubbe ve haçın uyumlu statik bir çözümle kaynaştırıldığı yeni bir yapı tipidir. 8.-9.yy'da Side'de *E* ve *aa Bazilikası* içindeki kiliselerde, Tirilye'deki *H.Stephanos* (b.*Fatih Camisi*) ve *Pelekete Manastırı Kiliseleri*'nde ilk uygulamalarına rastlanan plan şeması, Orta Bizans mimarlığında sayısız yorumla geliştirilmiştir.

Makedonyalılar Rönesansı Dönemi'nde (867-1067) kapalı Yunan haçı tipinin başkentte bilinen ilk örneği I.Basileios'un (867-886) yaptırdığı *Nea Kilisesi*'dir. Yazılı kaynaklarla belirlenebilen yapı günümüze ulaşamamıştır. *Konstantin Lips Manastırı*'nın (b.*Fenari İsa Camisi*) *Theotokos Kilisesi* (907), bugün var olan en eski tarihli örnektir. *Myrelaion Manastırı Kilisesi* (b.*Bodrum Camisi*; 920-944) gibi, dört serbest, kubbe desteği ve doğudaki köşe hücrelerine açılan gene serbest *pastoforion* hücreleriyle başkent mimarlığının tipik bir uygulamasıdır. 9.-10.yy'a tarihlenen *Atik Mustafa Paşa Camisi*'nde kubbe, köşe mekânları sınırlayan kalın duvarlara oturtulmuştur. Başkent çevresinde bu tipin kısa sürede benimsendiğini Yakacık, Tuzla, Pendik, Gebze ve Ulubat Gölü'nde Manastır Adası'ndaki örnekler sergilemektedir. Dış cephe düzenlemesi iç mekândaki bölümleri yansıtır; bu nitelik özellikle İstanbul'daki *Myrelaion*'da belirgindir. Haç kolları ve köşe mekânlar dışa taşan plastik görünümlü payelerle sınırlanmakta, tonozun yuvarlaklığı saçak çizgisinde yinelenmektedir. 9.yy SARAY mimarisinin İstanbul'daki önemli bir örneği Sarayburnu-Ahırkapı bölgesinde bulunan *Manganoi Sarayı*'dır. I.Basileios tarafından yaptırılan beş katlı saraydan günümüze gelebilen yalnız mahzen ve temel kalıntılarıdır. Ancak bunlar, sarayın ana planını aydınlatmada yetersizdir.

Yunanistan'da 9. ve 10.yy Bizans mimarlığı örnekleri kapalı Yunan haçının çeşitlemelerini içerir. Peristerai'da *H.Andreas* (870-871) ve Atina'da *H.Apostoli* (1000) *tetrakonchos* (→KONCHA) ve kapalı Yunan haçı plan şemalarının bireşimidir. Skripou'daki *Panagia Kilisesi*'yse (873-874), bazilika ve Yunan haçı karışımında arkaik bir yapıdır. Peloponnesos Yarımadası'ndaki *H.Asomatoi* (yks.900) ve *Burlarioi* (11.yy) *Kiliseleri*'ndeyse kubbe doğuda bema ANTE'lerine, batıda iki bağımsız desteğe oturmaktadır. "İki serbest destekli kapalı Yunan haçı" olarak nitelendirilen bu çeşitleme Kappadokia bölgesindeki Ortahisar Cambazlı gibi kaya kiliselerinde ve Konya çevresindeki kimi duvar yapılarında uygulanan, daha çok taşra mimarlığına has bir yapı tipidir. Başkentteki gelişmiş tipin benzerleri Selanik'te *Panagia Chalkeon* (1028) ve *Hosios Loukas Manastırı*'nın *Theotokos Kilisesi*'nde (yks.1020) görülür. Selanik'teki yapı, tuğla duvar örgüsü ve cephe düzenlemesiyle başkentteki *Myrelaion Kilisesi*'ni anımsatır. *H.Loukas*, tuğlayla çerçevelenen düzgün kesme taş duvar örgüsü, tuğla testere dişi frizleri, haç kollarını sınırlayan üçgen alınlıklarıyla tipik bir Yunanistan örneğidir. Kapalı Yunan haçının 11.yy'da imparatorluk sınırları içinde yayıldığını belgeleyen bir yapı Kiev'deki *H.Sophia*'dır (1037-46). Başkentten kaynaklandığı düşünülen beş nefli kapalı Yunan haçı plan şeması ve GİZLİ TUĞLA TEKNİĞİ'yle bu yapıda karşılaşılmaktadır. Trakya'da VİZE'deki *Süleyman Paşa (Ayasofya Camisi;* 10.yy?) özgün durumunda karma bir mimariye sahiptir. Alt yapıda üç nefli bazilika şeması uygulanmış, örtü sistemindeyse Yunan haçına geçilmiştir. "Mistra tipi" adıyla tanınan bu plan şeması 13. ve 14.yy'larda Mistra'da birçok yapıda yinelenmiştir.

Makedonya Rönesansı Dönemi'nde ortaya çıkan bir başka yapı tipi, ilk kez *H.Loukas Manastırı Ana Kilisesi*'nde (yks.1040) ve Sakız Adası'ndaki *Nea Mone Manastırı Kilisesi*'nde (1042-56) görülür. "Sekiz destekli" bu plan şemasında merkezdeki kare mekân, sekiz destek üstünde yükselen tromplu bir kubbeyle örtülüdür. Plan şemasının iki çeşitlemesi vardır: "Kara tipi"nde orta mekân, kuzey, güney, doğu ve batı eksenlerde tonozlu dört mekânla genişletilmiş; kubbe sekiz serbest destek üstüne oturtulmuştur (ör.*H.Loukas*). "Ada tipi"nde yan mekânlar yoktur; iç mekân doğuda iki serbest, kuzey, güney ve batıdaysa duvarlarla kaynaşmış desteklerin taşıdığı büyük kubbeyle örtülen bir bütündür. Sekiz destekli yapı tipinin başkentte günümüze ulaşmış bir örneği yoktur; ancak yazılı kaynakların verdiği bilgiler ışığında, *Theotokos Peribleptos Manastırı Kilisesi*'nin (1028-34) aynı tipte yapıldığı düşünülmektedir.

Başkentte Komnenoslar Dönemi'nde (1056-1204), imparatora ve saraya bağlı ailelerin öncülüğünde, büyük MANASTIR kompleksleri kurulmuştur. Bunlar arasında en önemlileri *Theotokos Pammakaristos, Christos Pantepoptes* ve *Christos Pantokrator Manastırları*'dır. *Pammakaristos Manastırı*'nın (b.*Fetbiye Camisi*) *Kuzey Kilisesi*, bugün kaybolmuş bir kitabeye göre İ.İoannes Komnenos ve karısı Anna Dalassena'nın isteğiyle 1067 öncesinde yapılmıştır. Altında 28 sütunlu bir sarnıcı bulunan yapı, üç yönde "U" biçiminde basık bir dehlizle çevrele-

nen kubbeli bir orta mekândan oluşur. "Dehlizli tip"in başkentteki ilk uygulamalarından olan bu yapının plan şeması daha değişik bir yorumla *Gül Camisi*'nde (*H.Theodosia;* 11.-12.yy) yinelenmiştir. İç mekânda Yunan haçı şemasının vurgulandığı yapı, geç dönemlerde büyük çapta değiştirilmiş cepheleri ve yüksek mahzen yapısıyla ilginç bir örnektir. İmparator I.Aleksios Komnenos'un (1081-1118) annesi Anna Dalassena'nın 1087 öncesinde kurduğu *Pantepoptes Manastırı Kilisesi* (b.*Eski İmaret Camisi*) Komnenoslar dönemi kapalı Yunan haçı yapılarının tipik bir temsilcisidir. Döneme has gizli tuğla tekniği, dış cephelerini hareketlendiren körkemer ve nişleri, sınırlı süslemeleriyle Geç Bizans mimarlığında geliştirilecek yeni bir cephe düzenlemesinin başlangıcıdır. Birbirine bitişik üç kilisesiyle II.İoannes Komnenos ve Eirene tarafından 1118-36 arasında yaptırılan *Pantokrator Manastırı* (b.*Zeyrek Kilise Camisi*) bu dönemin en büyük dini kuruluşudur. TYPİKON'una göre, manastırın özgün durumunda 50 yataklı bir hastanesi, tıp okulu, yaşlılar evi, kütüphane ve hamam gibi sosyal kuruluşları vardı. Hz.İsa'ya ithaf edilen *Güney Kilise* ve Meryem'e ithaf edilen *Kuzey Kilise* kapalı Yunan haçı planlı, ortada mezar şapeli olarak kullanılan *Mikhail Kilisesi*'yse tek neflidir. Güneydeki ana kilisenin zemini son derece ince bir işçilik yansıtan renkli taş mozaikle kaplıdır. Kazılarda ortaya çıkarılan renkli pencere camları ve mimari plastik buluntuların yanı sıra mozaik parçaları yapının geniş maddi olanaklarla bezendiğini belgelemektedir. 11.-12.yy'larda başkentte inşa edilen *Kilise Camisi* (*H.Theodoros?*) ve *H.İoannes in Trullo* (b.*Ahmed Paşa Camisi*) kapalı Yunan haçının dört bağımsız destekli uygulamalarıdır. *Chora Manastırı Kuzey Kilisesi* (b.*Kariye Camisi*) Komnenoslar döneminde iki kez yenilenmiştir. Arkeolojik buluntulara göre, I.Aleksios Komnenos'un kayınvalidesi Maria Dukas'ın yaptırdığı ilk kilise kapalı Yunan haçı planlıydı; deprem sonucu harap olan yapı, 12.yy başlarında yeniden yapılmıştır. Kütlesel köşe duvarlarıyla arkaik bir Yunan haçı planı gösteren *Kalenderhane Camisi* son yapılan araştırmalara göre 12.yy'a aittir. Yapının içindeki fresk buluntuları büyük olasılıkla kilisenin adını aydınlatacak; kuzey ve güneyde ortaya çıkarılan yan nef temelleriyse başkent mimarlığının gelişimiyle ilgili yeni bilgiler verecektir.

Anadolu'da 11.-12.yy'da hemen hemen tüm bölgelerde en çok benimsenen yapı tipi kapalı Yunan haçıdır. Trakya'da ENEZ'deki *Fatih Camisi* (12.yy sonu) köşe duvarlı kubbe destekleri ve uzun batı haç koluyla değişik bir bazilika-Yunan haçı bireşimini yansıtır. Dengeli mimari oranları ve doğuda *pastoforion* hücreleriyle genişletilmiş plan şemasıyla Maltepe'de Süreyya Paşa Sanatoryumu bahçesindeki kilise kalıntısı (11.yy sonu) başkentteki uygulamaları anımsatır. Orta Anadolu'da Konya, Karadağ ve Karacadağ yörelerindeki örneklerde iki serbest destekli taşra tipiyle dört serbest destekli yalın tipin benimsendiği görülmektedir. Bunlar arasında *Fisandon, İbrala,* Konya *H.Amphilochios,* Meram *H.Eustathios, Çetdağ* ve Değle'deki *35 No'lu Kilise,* cephe düzenlemeleri ve malzemeleriyle yerel özellikler gösteren yapılardır. Anadolu Bizans mimarlığı bu dönemde de değişik uygulamalarla zengin bir mirasa sahip olduğunu kanıtlamaktadır. Kırşehir yakınlarındaki *Üçayak Kilisesi* (11.yy?) birbirine bitişik kubbeli iki mekândan oluşan ve eşi bulunmayan bir yapıdır. Kappadokia bölgesinde kaya ve duvar kiliselerinde, örneğin Tilköy *H.Andreas* ve *Göreme H.Eustathios*'ta görülen iki nefli plan şeması, *Üçayak*'ta anıtsal boyutlara ulaştırılmıştır. Marmara Bölgesi'nde Gemlik, Kurşunlu'daki *H.Aberkios Kilisesi* (1162), buluntulara göre Komnenoslar döneminde yapılan *Elegmi Manastırı*'na aittir. Tek nefli kubbeli yapının *apsis*'i iki yandan, birer küçük şapel görünümündeki kubbeli mekânlarla sınırlanır.

İmparatorluğun batı bölgelerinde klasik bazilika tipi çok ender olmakla birlikte küçük boyutlarda, örneğin Arta'daki *H.Theodora Kilisesi*'nde (12.yy ortası) yaşamaktadır. Tonozlu bazilika örnekleri arasında Misivri'deki *H.Stephanos* (yks.1100) belirli bir yenilik getirmez. Tek nefli plan tipinin sayısız çeşitlemeleri yapılmıştır. Kurbinavo'daki *Sv.Djordje* (1191) ahşap örtülüdür; Backevo'daki *Theotokos Kilisesi* (1083) iki katlı, beşik tonozlu, tipik bir mezar kilisesidir; Kursumlija'daki *Sv.Nikita* (yks.1168) kubbelidir. Yugoslavya'da "Raşka tipi" adıyla tanımlanan, tek kubbeli naos mekânıyla, kuzey, güney ve batıdaki büyük PORTİK'leriyle karakteristik bir plan şeması yansıtan yapılar arasında Novi Pazar yakınındaki *Djurdjevi Stupovi* (yks.1168) ve *Studenica Theotokos* (1190-96) *Kiliseleri* ROMA sanatıyla Bizans etkilerini kaynaştıran tipik örneklerdir. Yunanistan'da kapalı Yunan haçı planı tüm bölgelerde yaygındır. Atina'daki 11. ve 12.yy uygulamaları küçük boyutları, devşirme malzemeyle bezenmiş ve çerçeveli duvar tekniğinde örülmüş cepheleriyle kendine has bir görünüm yansıtır. Bu örneklerde, plan şemasında çeşitlemeye gidilmiştir: *Küçük Metropolis* başkentteki gibi dört serbest desteklidir. Son tipin güzel bir örneği, Türk-Yunan sınırındaki Pherrai'da (Ferecik) 1152'de İsaak Komnenos tarafından kurulan *Theotokos Kosmosoteira Manastırı Kilisesi*'dir. Gizli tuğla tekniği, *apsis*'teki tuğla bezemeler, onikigen kasnak ve yuvarlak saçak çizgisiyle başkent etkilidir. Yugoslavya'daki kapalı Yunan haçı örnekleri arasında Nerezi'deki *Sv.Panteleimon* (1164) arkaik tipte, köşe duvarlı bir yapıdır. Misivri'deki *H.İoannes Prodromos* (yks.1100), Novgorod'daki *H.Sophia* (1045-50) aynı tipin ne denli yaygınlaştığını belgelemektedir. Yunanistan'da 11. ve 12.yy'da yapılan sekiz destekli yapılar arasında *Daphni Manastırı Kilisesi* gerek mimarisi, gerek mozaikleriyle eşsiz bir örnektir. İçte denge ve bütünlük, yan mekânların merkezdeki kubbeli mekânla kaynaşması ve galerilerin kaldırılmasıyla sağlanmıştır. Aynı tipin başka örnekleri *Christianou Kilisesi*, Monembasia'daki *H.Sophia* ve Kıbrıs'taki *Chrysostomos Manastırı Kiliseleri*'dir.

Geç Bizans: Latin İstilası Dönemi'nde (1204-61) Aleksios ve David Komnenos Gürcü Krallığı'nın yardımıyla Doğu Karadeniz Bölgesi'nde, Trabzon başkent olmak üzere bağımsız bir devlet kurmuşlardır. 1461'e değin yaşayacak bu devletin sanat merkezi Trabzon'da, ERMENİ, GÜRCÜ ve SELÇUKLU etkileriyle yoğrulan, ancak özü Bizans olan yöresel bir mimarlık oluşmuştur. I.Manuel Komnenos (hd.1238-63) tarafından yaptırılan *H.Sophia* kentin en güzel dinsel kuruluşudur. Planı kapalı Yunan haçı şemasını yansıtan kilise, batı haç kolunun uzatılmasıyla bazilikal bir görünüm almıştır. Düzgün kesme taş tekniğindeki yapının yuvarlak yan *apsis*'leri, yüksek kubbe kasnağı, konik çatısı, kuzey, güney ve batıdaki büyük PORTAL'leri, Gürcü ve Ermeni mimarlığının etkilerini yansıtır. Portallerindeki taş kabartmalarda Ermeni, sütun başlığı ve niş gibi mimari plastik öğelerindeyse Selçuklu motifleri dikkati çekmektedir. Trabzon'daki *H.Eugenios, H.Basileios* ve *Chrysokephalos Kiliseleri*'nin planları bazilikal Yunan haçı şemasını yineler. Trabzon-Maçka yolu üzerindeki *Panagia Sumela Manastırı*, III.Aleksios Komnenos (hd.1349-90) tarafından kurulmuştur.

Theodoros Laskaris'in (hd.1204-22) İZNİK'te kurduğu devletin sanat etkinliği yeterince araştırılmamıştır. Yazılı kaynaklara göre, İzmir ve Manisa çevresinde Laskarisler'e ait büyük manastır kuruluşları vardı. İzmir yakınlarında Nymphaeum'da (b.Kemalpaşa) bulunan saray 1250'den önce Laskaris hükümdarları tarafından yapılmıştır. Bafa (a.Latmos) Gölü'ndeki adalarda yer alan kimi kiliseler mimari özellikleri açısından 13.yy'a tarihlenmektedir. Kahve Asar Adası'ndaki kilise, *apsis* cephelerindeki tuğla süslemeleri, testere dişi frizlerle çevrelenmiş pencereleri ve tuğla-kesme taşla örülmüş çok renkli cepheleriyle dikkati çeker. Araştırmacılarca Laskarisler'e maledilen Sardis'teki *E Kilisesi*, kapalı Yunan haçı tipinin değişik örneklerinden biridir; merkezdeki kubbe, köşe odalarını örten dört kubbeyle kuşatılmıştır. Plan şemasındaki orantısı, malzeme ve teknikteki niteliği yapının önemli bir kuruluş olduğunu belgelemektedir. Paye ve körkemer gibi öğelerle hareketlendirilen cephelerinde tuğla ve keramik süs çömlekleriyle motifler oluşturulmuştur. Marmara Bölgesi'nde Tirilye'deki *Panagia Pantobasilissa*, freskleri ve doğu cephesindeki tuğla bezemeleriyle büyük olasılıkla Laskarisler'e ait bir yapıttır. İznik surlarını onaran ve yenileten hükümdarlar, 1250 dolayında kentin ana kilisesi olan *H.Sophia*'yı da bazı değişikliklerle onartmışlardır. Kapalı Yunan haçı planındaki bir temel kalıntısı, araştırmacılara göre II.Theodoros Laskaris (hd.1254-58) tarafından yaptırılan *H.Tryphonos Kilisesi*'dir. Kappadokia'da 13.yy fresk kitabelerinde anılan Laskarisler'in, Orta Anadolu'da Konya yakınlarına kadar egemenliklerini genişlettikleri bilinmektedir. Akhisar yakınlarındaki *Çanlı Kilise* bölgeye yabancı mimari özellikleri ve fresk programıyla eşsiz bir yapıttır. Kademeli körkemerlerle hareketlendirilen, tuğla ve kesme taşla almaşık teknikte örülen ve tuğla motiflerle [örge] bezenen cepheleri, Batı Anadolu ve Marmara Bölgesi'ndeki Laskaris yapılarını anımsatır. Plastik cephe düzenlemesi ve duvar tekniğiyle *Çanlı Kilise*'ye benzer bir örnek Bolu'nun Seben köyündeki kapalı Yunan haçı tipindeki kilisedir.

Yunanistan'ın batısında Mikhail Angelos tarafından kurulan Epirus Devleti'nin başkenti Arta'da 13.yy'da yöresel bir üslupla yeni bir okul ortaya çıkmıştır. Epirus mimarlığında kısa bir sürede yaygınlaşan *transept*'li tonozlu bazilika tipinin en güzel örnekleri Arta'daki *Kato Panagia* ve *Panagia tu Bryone Kiliseleri*'dir. II.Mikhail tarafından 1250'de yaptırılan *Kato Panagia*'nın cepheleri özel olarak üretilen biçimlendirilmiş tuğlalardan bordürleri, geometrik motifleri ve tuğlaların çevrelediği kesme taş duvar örgüsüyle tipik bir Epirus yapısıdır.

Palaiologoslar Dönemi (1261-1453) başkent mimarlığında geleneksel plan şemaları uygulanmış, ancak cephe düzeni ve bezemelerine yeni bir yorum getirilmiştir. Bu dönem yapıları genelde mevcut manastırlara eklenen mezar şapelleri ya da *narthek*'lerdir ve en yüksek düzeydeki aristokratlar tarafından yaptırılmışlardır. İmparator VIII.Mikhail'in (hd.1261-82) karısı Theodora tarafından 1282-1310 arasında *Lips Manastırı Kuzey Kilisesi*'nin güneyine yaptırılan *Parekklesion*, döneminin tipik bir mezar yapısıdır. İki kilisenin bütünleşmesini sağlayan *eksonarthek*s 1310 sonrasına aittir. Orta ve Geç Bizans mimarlığı cephe düzeni arasındaki fark doğu cephelerinde izlenebilmektedir: *Kuzey Kilise*'nin hacimli ve yalın görünümüne karşılık *Güney Kilise*'de *apsis* yüzeyleri, çeşitli tuğla motiflerden oluşan şeritler, panolar, rozetler ve frizlerle kaplanmıştır. Benzer bezemeler *Sinan Paşa Mescidi* (13.-14.yy) ve *Christos Soter Kilisesi*'nde (14.yy başı) görülür. Dönemin ünlü generallerinden Mikhail Glabas için karısı Maria'nın yaptırdığı *Pammakaristos Manastırı Güney Kilisesi* (yks.1315) bir başka mezar şapelidir. Küçük boyutlu şapel geleneksel dört serbest destekli kapalı Yunan haçı tipindedir; dış görünümüyle Palaiologoslar Dönemi başkent mimarlığının en güzel örneğidir. Güney ve doğu cepheleri, derin kör nişler, kemerler, üçüz pencereler, duvar payeleri ve silmelerle hareketlendirilmiştir. Yuvarlak çökertme rozet, kırık sivri kemer ve stalaktitli friz gibi bezeme öğeleriyle plastik etki vurgulanmış, iki katlı *narthek*s cephesindeki körkemerlerdeki geometrik motifler ve düzgün almaşık teknikle örülmüş duvarlarıyla yapı renkli bir görünüm kazanmıştır. 1316-21 arasında, çağın büyük siyaset adamlarından Theodoros Metochites, *Chora Manastırı Kilisesi*'ni tümüyle yeniletmiş, güneyine bir *Parekklesion* ve iki yapıyı batıdan kaynaştıran iç ve dış *narthek*s'leri ekletmiştir. *Parekklesion* ince uzun dikdörtgen planlı, doğuda kubbe ve batıda beşik tonozlu iki bölmeden oluşan, tek nefli bir yapıdır. Basamaklı körkemerler, nişler ve yuvarlatılmış PİLASTR'larla uyumlu bir biçimde bölünen cepheler, dönemin en nitelikli duvar tekniğini göstermektedir. Tek nefli plan şeması, 13.-14.yy'a tarihlenen *Bogdan Sarayı Şapeli*, *Toklu Dede Mescidi*, *İsa Kapı Mescidi* ve *Sinan Paşa Mescidi*'nde uygulanmıştır. Son dönem mimarlığının bir başka ek yapısı *Kilise Camisi*'nin batısındaki *eksonarthek*s'tir. Mermer bir silmeyle ikiye bölünen cephesi altta iki adet üçlü arkad, üstte kademeli körkemerlerle çevrelenen beş pencereyle hareketlendirilmiştir. Benzer *narthek*s yapılarıyla Enez'deki ve Ohri'deki (1313-17) *H.Sophia Kiliseleri*'nde karşılaşılmaktadır. *Chora Manastırı* yakınlarında, kara surlarına bitişik *Tekfur Sarayı*, cephe düzenlemesi, bezemeleri ve duvar tekniğiyle geç dönem özellikleri yansıtır. Dikdörtgen planlı yapı özgün durumunda üç katlıydı; alt kat tonoz, öteki iki kat ahşap örtülüydü. Kuzey cephesi, altta iki çift kemerle avluya açılır; üstte iki katın büyük yuvarlak kemerli pencereleri yer alır. Revak ve pencere kemerleri, alınlıklar, kemer aralarındaki üçgen yüzeyler taş ve tuğladan oluşturulan zengin geometrik motiflerle bezenmiş, keramik süs çömlekleri, renkli taş ve cam gibi öğelerle bezemeler zenginleştirilmiştir. *Tekfur Sarayı*'nın çok renkli cephe düzenlemesi Misivri'de 13.-14.yy'a tarihlenen *Sv.Paraskeva*, *Sv.Archangeli* ve *Sv.Ivan Aleiturgetos* gibi kiliselerle büyük bir benzerlik göstermektedir. Trakya'da Silivri'de bulunan *Aleksios Apokaukos Kilisesi* (1345 öncesi) son dönem başkent mimarlığının etkilerini yansıtan bir başka örnektir.

Selanik'teki 14.yy yapıları gerek plan şemaları, gerek cephe bezemeleri açısından İstanbul yapılarıyla karşılaştırılabilir. Kapalı Yunan haçı tipindeki *H.Apostoli* (1312-15), *H.Panteleimon* (14.yy başı) ve *H.Aikatherina* (13.yy sonu) *Kiliseleri*'nde, merkezdeki haç planlı mekân vurgulanmış, köşe odaları küçültülmüştür. *Apostoloi* ve *Aikatherina*'da *naos* dıştan "U" biçiminde, kubbeli revaklarla sınırlanan dehlizlerle çevrelenmiştir. *Lips Manastırı Güney Kilisesi*'nde görülen zengin tuğla bezemeler, *Apostoloi Kilisesi apsis* cephesinde daha yüzeysel bir işleyişle yinelenmektedir. Yunanistan'ın etkin sanat merkezlerinden bir başkası, Peloponnesos Yarımadası'ndaki Mistra kentidir. Doğu ve Batı sanatı etkilerini özümleyen mimari üslubu, geç dönem manastır kuruluşları ve sivil mimarlık örnekleriyle büyük değer taşıyan kentin en eski manastırı *Brontocheion*'dur. *H.Theodoroi* (1290-95) sekiz destekli tipin en son temsilcilerindendir; ikinci kilisesiyse Meryem'e ithaf edilen *Aphendiko*'dur (1310-22). Bu yapı bazilika ve Yunan haçı bireşiminden oluşan

Mistra tipinde yapılmıştır. Aynı plan şemasının en geç uygulaması *Pantanassa Manastırı Kilisesi*'nde (1428) görülmektedir. Yüksek çan kulesinde ve *apsis* bezemelerinde GOTİK sanatın etkileri belirgindir. Kentteki öteki iki kilise, *H.Sophia* ve *Peribleptos* (14.yy ortası) iki bağımsız destekli kapalı Yunan haçı tipindedir. Mistra despotlarının sarayı daha çok batıdan kaynaklanan mimari özellikleriyle dikkati çeker. Epirus Devleti'nin başkenti Arta'da oluşan mimari okul, 1282-89 arasında gerçekleştirilen saray kilisesi *Parigoritissa*'da en olgun yapıtını vermiştir. Sekiz destekli plan şeması, gotik bir yorumla gerçekleştirilmiştir. Merkezdeki mekân üst üste yerleştirilen desteklerle kubbeye doğru yükseltilmiş, dikey hatlar özellikle sütun ve payelerle vurgulanmıştır. Dış cephe düzenlemesi çift kemerli pencereleriyle İtalyan saraylarını (→PALAZZO) andırmaktadır.

Anıtsal Resim ve Minyatür:

Erken Bizans: İstanbul'da 6.yy'a ait duvar FRESK'leri ya da MOZAİK'leri günümüze ulaşamamıştır. Yazılı kaynaklardan *Polyeuktos Kilisesi*'nde Konstantin'in yaşamını anlatan mozaiklerin, *H.Sophia*'da II.Justinos döneminde yapılmış ve Hz.İsa'nın yaşamını içeren tek figürlü mozaiklerin, *On İki Havari Kilisesi*'nde Meryem ve Göğe Çıkış gibi tasvirleri içeren mozaiklerin var olduğu öğrenilmektedir. *Blakherna Sarayı*'nda Maurikios döneminde (582-602) yapılan freskler imparatorun yaşamını canlandırıyordu. Günümüze gelebilen figürlü bir yer [döşeme] mozaiği *Büyük Saray* kompleksi içindeki PERİSTİL'li avludadır. Klasik üslubun etkisinde yetkin bir teknikle yapılmış bu mozaik, yaprak kıvrımlarının çevrelediği insan başları ve hayvan motifleri içeren bir şeritle sınırlanır. Beyaz zemin üstünde çoban, oynayan ve deve sırtında dolaşan çocuk figürleri, evcil hayvanlar ve av hayvanları, ayrıca mitolojik (→MİTOLOJİ) sahneler betimlenmiştir.

Sina'daki *Katherina Manastırı*'nın *apsis* mozaiği Justinianos döneminin bilinen ender dini kaynaklı betimlemelerini içermektedir. Kubbede *Metamorphosis*, kemerde Musa'nın yaşamından sahneler canlandırılmıştır. Kıbrıs'taki *Kanakaria Kilisesi*'nin *apsis* mozaiğinde olduğu gibi, Sina'da da başkentli ustaların çalıştığı düşünülmektedir. Selanik'teki *H.Demetrios*'ta yaptırılan adak mozaikleri arasında Aziz Demetrios'la birlikte bani [yaptıran] ve aziz portrelerini içeren kimi mozaikler 6.yy'a tarihlenmektedir. 5.yy sonunda Gotlar'ın eline geçen Ravenna'da Bizans resim sanatının en zengin mozaikleri bulunmaktadır. *S.Apollinare in Nuovo* bazilikasında, orta nefin yan duvarları üç şeride bölünmüştür. Alt şeritler aziz ve azizelerin Meryem'e ve Hz.İsa'ya yönelik törenlerini, orta şerit Peygamber ve patrik figürlerini, üst şeritse Hz.İsa'nın Mucizeleri'ni ve Çektikleri'ni (→PASSION) canlandıran mozaiklerle kaplanmıştır. *S.Vitale*'de *bema* resim programı LİTURJİ'yle yakından ilişkilidir. *Apsis* yarım kubbesinde, kilisenin banisi Piskopos Ekklesius ve Aziz Patron Vitalis melekler aracılığıyla Hz.İsa'ya takdim edilir. Kilisedeki Justinianos ve Theodora portreleri hiyerarşik bir anlayışla yapılmış, dönemin görkemini, dinle devleti bir bütün olarak özümleyen imparatorun büyüklüğünü simgeleyen tasvirlerdir. *S.Apollinare in Classe Kilisesi*'ndeki günümüze gelebilen apsis mozaiği, öteki Ravenna mozaikleri gibi Geç Roma sanat anlayışına uygun parlak renkleri, temsili figürleri ve üstün tekniğiyle dikkati çeker. 6.yy Roma mozaikleri çeşitli dönemlerde onarılmış, ancak birçoğu günümüze gelememiştir. Bilinenler arasında Papa Felix (pd.526-530) tarafından yaptırılan *Kosmos ve Damianos Kilisesi*'nin *apsis* mozaiği ile *S.Lorenzo Fuori le Mura*'daki örnek (579-590), Hz.İsa'yı merkez alan aziz ve bani figürlerini içerir.

6.yy başkent resim sanatının belgeleri minyatürlü el yazmalarıdır (→KİTAP BEZEME). Saray atölyelerinde yapılan en eski örnek, bugün Viyana'da bulunan *Dioskorides*'tir. 512'de Prenses Juliana Anicia tarafından ısmarlanan el yazması, 1.yy'a ait *De Materia Medica* adlı bir farmakoloji kitabının kopyasıdır. Minyatürler figür üslubunda ve renklerde Helenistik sanatın (→YUNAN) etkisini yansıtırlar. Metin içinde minyatürlerle bezenmiş olan Londra'daki *Cotton İncili* bütünüyle erguvani PARŞÖMEN'den oluşan *Rossano İncili*, Paris'teki *Sinop* ve Viyana'daki *31 No'lu El Yazmaları*, 6.yy'ın en seçkin örnekleridir. Minyatürlerde şeritsel kompozisyonun etkisi ve öyküsel anlatım açıkça belirgindir. 586'da Kuzey Suriye'de *Zagba Manastırı*'nda yapılan İncil (Floransa), Rahip Rabula'nın adını taşır. Tek sayfa minyatürlerin yanı sıra metin kenarında küçük tasvirler yer alır. Figürlerde plastik öğelerde, geometrik ve bitkisel bezemelerde Helenistik geleneğe bağlılık görülür.

Orta Bizans: Başkentte İkonoklasmus (→İKONOKLAZM) öncesine tarihlenen *Mabet'e Takdim* (İsa'nın Tapınağa Götürülüşü) mozaik panosu (550-730) *Kalenderhane*'de yapılan kazılarda ortaya çıkarılmıştır. Başkentte bilinen en eski İncil kaynaklı tasvirdir. İmparatorluğun öteki merkezlerinde 7. ve 8.yy'a ait mozaikler sınırlıdır. Selanik *H.Demetrios*'ta 629-634 yangınından sonra yapılan adak mozaiklerinde çizgisel, iki boyutlu figürler ve açık renk tonlar yeğlenmiştir. Kıbrıs'ta *Angeloktistos Kilisesi apsis*'inde görülen iki melek arasındaki MERYEM ANA mozaiği ince ve zarif üslubu, seçkin renkleriyle başkent etkisini yansıtır. Roma'da İkonoklasmus öncesi Bizans resim sanatının önemli örnekleri günümüze ulaşmıştır. Arap istilalarından ve İkonoklasmus öncesi kargaşalıklarından kaçan pek çok Bizanslı sanatçı Roma, Güney İtalya ve Fransa'ya yerleşmiştir. 7. ve 8.yy'da, çoğunluğu Yunan ve Suriye kökenli papaların hizmetinde çalışan bu sanatçılarla Bizans üslubu Batı'ya geçmiştir. *S.Agnese*'nin *apsis* mozaiği (625-638), *S.Stephano Rotondu* (647-649) ve *S.Pietro*'nun *Meryem Oratoryumu*'ndaki mozaikler (705-707) bunların en önemlileridir.

Değerli fresk buluntuları Roma'daki *S.Saba* ve *S.Maria Antiqua Kiliseleri*'nde yer alır. *S.Maria*'daki fresklerin birçoğu İKONA niteliğinde bağımsız panolardır. Meryem'in yaşamına ait sahneleri içeren freskler, APOKRİF kaynaklı tasvirlerin kilise programlarına alındığını belgeler. Milano yakınlarında Castelseprio'daki *Meryem Kilisesi*'nde, Bizans resim sanatının 8.-9.yy'a ait en güzel freskleri bulunmaktadır. Sahnelerde akıcı bir anlatımla Hz.İSA'nın yaşamı canlandırılmıştır. Hareketler kısa ve sert fırça vuruşlarıyla verilmiş, renklerde pastel ve metalik tonlar yeğlenmiştir. Anadolu'da İkonoklasmus öncesine tarihlenen fresklerin sayısı, Kappadokia'yla ilgili son araştırmalar dikkate alınırsa tartışmalıdır. Bunların arasında Güzelöz (Mavrucan) *Haç Kilise*, öyküsel anlatımı, canlı renkleri ve ikonografik (→İKONOGRAFİ) özellikleriyle değer taşır. Bafa Gölü'nün kuzeyinde, Beşparmak Dağı yamaçlarında *Pantokrator Magarası*'ndaki Peygamber görüntüsü, İznik'te *H.Sophia Kilisesi*'ndeki DEESİS, Eğirdir Gölü Niş Adası'nda *H.Stephanos Kilisesi*'ndeki Hz.İsa'nın yaşamını canlandıran freskler 7.-8.yy'a tarihlenir.

Figürlü tasvirin yasaklandığı İkonoklasmus olayından doğrudan doğruya etkilenen sanat merkezi

başkent ve en yakın çevresidir. *H.Sophia*'daki mozaikler tamamen yok edilmiş, *apsis*'teki Meryem tasvirinin yerini büyük bir haç almıştır. Aynı şekilde, İznik *Koimesis*, Selanik *H.Sophia Kiliseleri*'nde ve günümüze gelen bir örnekle belgelenen İstanbul *H.Eirene*'de, *apsis*'ler haç tasvirleriyle bezenmiştir. Kappadokia bölgesindeki *H.Stephanos* ve *H.Basileios Kiliseleri* figürsüz freskleri, haç örgeleri ve bitkisel bezemeleriyle büyük olasılıkla İkonoklasmus dönemine aittir. Figürlü tasvir yasağı saray atölyelerinde ya da dinsel kuruluşlarda yapılan el yazmalarına da doğrudan yansımış, bu dönemde birçok EL YAZMASI haç ve bitki motifleriyle bezenmiştir. Figürlü minyatürlerle, Kudüs ya da güney İtalya kökenli bir el yazmasında, İoannes Damaskenos'un *Sakra Parallela*'sında (Paris, Cod.Grec.923); Patmos ve Vatikan'daki Eyüb kitaplarında (Cod.Grec.171 ve Cod.Grec.749) karşılaşılmaktadır.

İkonoklasmus sonrasında tahta geçen İmparator III.Mikhail (hd.842-867), I.Basileios (hd.867-886) ve VI.Leon'un (hd.886-912) dönemleri, Bizans resim sanatının en verimli çağlarıdır. İstanbul'daki kiliseler kısa bir süre içinde yeniden figürlü tasvirlerle bezenmiştir. Günümüze ulaşamayan örnekler arasında *Chrysotriklinos Kabul Salonu* (867 öncesi), *Sergios ve Bakkhos* (867-877), *H.Apostoloi* (867-886) ve *Nea Kilisesi* (880 öncesi) mozaikleri önemlidir. Beş kubbeli *Nea Kilisesi*, daha sonraki dönemlerde kapalı Yunan haçı tipindeki kiliselerde geliştirilen dinsel resim programının temelini kurmuştur. İstanbul *H.Sophia*'sının *apsis* yarım kubbesindeki Meryem ve *bema* tonozu içindeki başmelek mozaikleri III.Mikhail ve I.Basileios'un birlikte hüküm sürdükleri dönem içinde, büyük olasılıkla 866-867'de tamamlanmıştır. 9.yy'a ait kubbedeki PANTOKRATOR tasviri ve güney duvarlardaki başmelekler günümüze gelememiştir. Kuzey ve güney duvarlardaki körkemerlerde betimlenen Peygamber ve piskopos figürlerinden yalnız üçü bugüne ulaşmıştır. İç *nartheks*'te, İmparator Kapısı alınlığında, tahtta oturan İsa Pantokrator'la birlikte betimlenen *VI.Leon Mozaiği*, 886-912 arasına tarihlenir. Makedonya Rönesansı'nın klasik sanattan etkilenen üslubu en güzel biçimde *apsis*'teki Meryem ve başmelek betimlemelerinde izlenebilir. Buna karşılık, piskopos figürleri ve *VI.Leon Mozaiği*'nde arkaik ve sert çizgiler kullanılmıştır. İznik *Koimesis* ve Selanik *H.Sophia*'sında *apsis* yarım kubbesi İkonoklasmus sonrası, başkentteki gibi Meryem'e ayrılmıştır. *Koimesis*'in kubbe programıyla ilgili bilgi yoksa da, İstanbul *H.Sophia*'sındaki gibi bir Hz.İsa tasviri içerdiği düşünülebilir. Selanik'teyse, ana kubbe içinde ilk kez anıtsal boyutlarda İsa'nın Göğe Çıkışı canlandırılmıştır. İstanbul'daki *apsis* tasvirlerinde, gerçeğe yakın oranlar, plastik figür üslubunu oluşturan çizgi ve renk tonlamaları ile idealize edilmiş yüzler, aynı dönem Selanik mozaiklerden farklıdır. Burada, daha çok *VI.Leon Mozaiği*'nden tanınan ağır görünümlü bodur figürler, kaba yüz hatları ve iki boyutlu bir üslup, ayrıca teknikte bazı arkaik öğeler belirgindir. II.Basileios döneminde (976-1025) İstanbul *H.Sophia*'sında, yapının banisi Justinianos ve kentin kurucusu Konstantin'i Meryem'le birlikte canlandıran mozaik yapılmıştır (→TARİHSEL KONULAR). Üslupta halen yaşamakta olan antik öğeler, Bizans resminin özü olan soyut-dinsel yorumla kaynaştırılmıştır. Yapıda 11.yy'ın 2.yarısına ait bir mozaik, güney galerideki İsa, Zoe ve IX.Konstantin Monomakos panosudur. Çeşitli dönemlerde yazıları ve baş bölümleri yenilenmiş mozaikte, parlak renkler ve idealize edilmiş portre özellikleri dikkati çeker.

Kappadokia kaya kiliseleri freskleri, daha çok Doğu'dan etkilenen ve yerel gelenekleri yansıtan üslupların temsilcileridir. Ancak, İkonoklasmus sonrası kimi yapıtlarda başkent etkileri ortaya çıkmıştır. Konu dağarcığı çok geniştir. Kızılçukur'daki *Ioakim ve Anna Kilisesi* (9.-10.yy) apokrif kaynaklı bir Meryem siklusu (Lat.*cyclus*: birbiriyle bağlantılı kişi ya da olayları bir sıra içinde betimleme), Göreme'deki *Eski Tokalı* (10.yy) Hz.İsa'nın özellikle çocukluk dönemine ait olayları sergileyen freskleriyle dikkati çeker. Kitabeleriyle 10.yy'a tarihlenen kiliseler, Güllüdere'deki *H.İoannes* (913-920), Mustafapaşa'daki *Tavşanlı* (914-920) ve Çavuşin'deki *Büyük Güvercinlik*'tir (964-965). Göreme'deki *Kılıçlar* (10.yy?) kapalı Yunan haçı tipinin resim programını erken bir dönemde belgelemesi açısından ayrı bir değer taşır. 11.yy'ın ilk yıllarından başlayarak Kappadokia resim programlarında sahne sayısı kısıtlanmıştır. Bu yapıtlar arasında Soğanlıdere *Barbara* (yks.1065) ve *Karabaş Kilise*'de (11.yy) başkent üslubu etkileri görülür.

11.yy mozaik sanatının en güzel örnekleri Yunanistan'daki *Hosios Loukas*, Sakız Adası'ndaki *Nea Moni* ve Kiev'deki *H.Sophia Kiliseleri*'ndedir. *Hosios Loukas*'ta *naos* ve *nartheks*'te belli bir düzen içinde dağıtılan tasvirler başkentin klasik geleneğinden ayrılan üslup özellikleri taşırlar. Figürlerin iri gözleri, içten mistik bir ifadeyi yansıtır: Hareketler sert ve dinamiktir. Canlı ve zıt renkler, ışık ve gölge gibi öğeler biraraya getirilerek anlatımda son derece etkileyici kompozisyonlar oluşturulmuştur. IX.Konstantinos (hd.1042-55) tarafından kurulan *Nea Moni Kilisesi*'nin başkent sanatıyla doğrudan ilişkili olan mozaikleri, 1065-67 arasında İznik *Koimesis Kilisesi*'nin *nartheks*'inde yapılan mozaiklerle benzerlik göstermektedir. Kiev *H.Sophia*'sında başkentten getirtilen sanatçıların da çalıştırıldığı bilinmektedir. Ancak, üslupta yöresel özellikler daha ağır basar; buna karşılık program tümüyle başkente bağımlıdır.

11.yy'a ait fresk buluntuları çok sınırlıdır. Selanik'teki *Panagia Chalkeon* ve Ohri'deki *H.Sophia Kilisesi*'nin resim programları liturjiye yönelen konu seçimleriyle başkentte bugün var olmayan tasvirlerin algılanmasına yardımcı olur. Selanik'te batı duvarda, ilk kez Son Mahkeme [Son Yargı] sahnesi betimlenmiş; Ohri'de Havari Komünyonu ve liturjinin kurucusu Basileios'un yaşam öyküsü *apsis* ve *bema*'ya, apokrif kaynaklı sikluslarsa *pastofo-rion* mekânlarına yerleştirilmiştir.

İstanbul saray atölyelerinde İkonoklasmus sonrası yapılan Kenar Resimli MEZMUR'lardan (Marjinal Psalter) *Athos, Pantokrator 61, Moskova 129* (Chludov) ve Paris'teki *20 No'lu El Yazması* Patrik Photios dönemine, 858-867 arasına aittir. Üslupta Doğu etkileri, özellikle bodur ve dinamik figürlerde, abartılmış ifadelerde ve ikonografik özelliklerde belirgindir. İmparator I.Basileios ve ailesinin portrelerini içeren *Gregorios Nazianz'ın Homilyesi* (Paris, Bibl.Nat.510), 880-883'te yapılmıştır. Bütün sayfayı kaplayan minyatürlerin kaynakları, Tevrat, İncil, apokrifler, MENOLOGYA'lar, Basileios ve Gregorios'un yaşam öyküleri ve tarihsel konulu eserlerdir. Doğa betimlemelerinde, pastel renklerde, gerçeğe yakın figür üslubunda ve dengeli kompozisyonlarda Helenistik etkiler egemendir. VI.Leon (hd.886-912) ve VII.Konstantinos (hd.913-959) dönemlerinde klasik sanat ve edebiyatı bilen sanatçılar tarafından antik el yazmaları sistematik bir biçimde kopya edilmiştir: Vatikan'daki *Kosmos İndikopleustes* (Cod.gr.699), Floransa'daki *Kitium'lu Apollonius'un Tıp Kitabı* (Cod.plut.LXIV,7) ve Pa-

ris'teki *Nikander'in Theriakası* (Cod.suppl.gr.247) bu türde el yazmalarıdır. 10.yy'ın başlarına tarihlenen 10m uzunluğundaki eşsiz yapıt *Yeşu Rulosu*'nda (Vatikan, Cod.gr.431) şeritsel anlatıma karşın, sahneler mimari ya da doğa öğeleriyle birbirinden ayrılmıştır. Alegorik figürler ve antik etkili mimari öğeler Makedonya Rönesansı'nın resim anlayışını belgeler. Paris'teki *139 No'lu Mezmur* bu dönemin saray el yazmaları arasında, kusursuz malzeme ve tekniğiyle dikkati çeker. 14 bütün sayfa minyatürdeki Tevrat sahnelerinde figürler, plastik görünümleri, dengeli duruş ve hareketleriyle klasik sanatın idealine yaklaştırılmıştır. Ancak eklektik öğeler, ALEGORİ'ler ve altın zemin Bizans kaynaklıdır. 10.yy sonlarında dinsel akımların etkisinde minyatürlerde yeni bir üslup oluşur: Figürler soyutlaşır, oranlar gerçekten uzaklaşır, yüz ifadeleri dünyevi değildir, arka planda iki boyutluluk egemendir. Vatikan'daki *II.Basileios Menologyası*'nda (Cod.gr.1613) ve Venedik'teki *II.Basileios Mezmuru*'nda (Cod.gr.17) bu üslubun ilk örnekleri görülmektedir.

İstanbul'da Komnenoslar döneminden günümüze gelebilen tek mozaik *H.Sophia*'nın güney galerisindeki II.İoannes Komnenos, Eirene ve Meryem'i gösteren panodur (1118-36). İmparator ve imparatoriçenin yüzleri portre özelliğini yansıtır; zengin giysiler vücut çizgilerini tümüyle gizlemektedir. Meryem figürü ince, zarif görünümü ve çizgisel soyut üslubuyla dikkati çeker. 12.yy başlarında büyük olasılıkla başkentli sanatçılarca yapılan *Daphni* mozaikleri Komnenoslar döneminin en değerli eseridir. *Naos*'ta ilk kez tüm bayram tavirleri biraraya getirilmiş, *narthex*'te apokrif Meryem siklusu ve İsa'nın Çektikleri'ni konu alan sahneler canlandırılmıştır. Figürler klasik sanatın ideal ölçülerini, zarif ve uyumlu hareketlerini yansıtan, ifadelerinde duygusallığı dile getiren bir biçimde işlenmiştir. Renk tonlamalarıyla yumuşak akıcı geçişler sağlanmış, kompozisyonlarda dengeli bir bütünlük gerçekleştirilmiştir. 12.yy'da İtalya'da çalışan Bizanslı mozaik ustaları Venedik *San Marco* ve Torcello'daki *Meryem Kilisesi*'nde etkin olmuşlardır. Torcello'daki Son Mahkeme sahnesi tümüyle Bizans ikonografisine bağlıdır. Güney İtalya'da hüküm süren Norman Krallığı döneminde Palermo ve Cefalu'da yapılan mozaiklerde başkentten getirilen sanatçılar çalışmıştır. Kral II.Roger (1132-40) tarafından yaptırılan *Capella Palatina* (1170) program düzeninde Batı etkilidir; buna karşılık özellikle *apsis*'teki Pantokrator, Bizans üslubunu yansıtır. Palermo'daki *Martorana* (1143), *Cefalu Katedrali* (1148) ve *Monreale* (1174-82) Sicilya'daki Bizans mozaiklerinin öteki örneklerini sergiler.

11.-12.yy'da başkentte yapılan fresklerle ilgili bilgi çok azdır. *Kalenderhane*'deki *Melismos Şapeli*'ndeki buluntuların yanı sıra, *Odalar Mescidi* bu döneme tarihlenen bir Meryem siklusu içermekteydi. Anadolu'da Bafa Gölü çevresindeki *İsa ve Yediler Manastırı Mağaraları*'nda, Demre'deki *H.Nikolaos Kilisesi*'nde 11.-12.yy'a tarihlenen freskler bulunmaktadır. Başkent resim gelişimine ışık tutabilecek örnekler Kıbrıs ve Makedonya'daki 12.yy'a tarihlenen fresklerdir. Kıbrıs Asinou'daki *Panagia Phorviotissa* (1105-06) fresklerindeki figür üslubu *Daphni*'yi anımsatır. Perachorio'daki *On İki Havari Kilisesi*'nde (12.yy 2.yarısı) aynı dönemin Makedonya'daki örneklerinde izlenen bir yenilik dikkati çeker; elbise KIVRIM'larındaki huzursuz çizgilerle vurgulanan abartılmış hareketler. Lagoudera'daki *Panagia Arakiotissa*'nın (1192) freskleri ince uzun, zarif figürleri ve uyumlu renk kompozisyonlarıyla 12.yy'ın güzel örnekleridir. Makedonya'daki Nerezi *Sv.Panteleimon Kilisesi*'nde büyük olasılıkla başkentli sanatçılar çalıştırılmıştır. Patetik bir duygusallığı simgeleyen figürler, heyecan dolu hareketleri ve şiddetli yüz ifadeleriyle son derece etkileyicidir. *Kurbinova Kilisesi*'nde (1191) bu üslup neredeyse Maniyerist bir anlayışa (→MANİYERİZM) dönüşür. Yüzyılın sonunda, Komnenoslar döneminin üsluba getirdiği abartılmış duysusallık ve hareketin dengelendiği ve sakinleştiği Kastoria'daki *Panagia Mavriotissa Kilisesi* (yks.1200) fresklerinde izlenmektedir.

Anıtsal resim sanatındaki üslup gelişmeleri minyatürlerde de belgelenebilir. İstanbul'daki *Studios Manastırı*'nda yapılmış 1066 tarihli *Mezmur Kitabı* (Londra, Cod.Add.19352) minyatürlerinde küçük, ince hareketli figürler, katıksız parlak renkler dikkati çeker. *İoannes Chrysostomos'un Homilyesi* (Paris, Cod.gr.79), saray atölyelerinde İmparator III.Nikephoros (hd.1078-81) tarafından yaptırılmıştır. Bani portresini içeren minyatürdeki Cebrail figürü ideal güzelliği simgeler. *İakobos Kokkinobaphos'un Vaazları*, Vatikan ve Paris'teki iki el yazmasında (Cod.gr.1208 ve Cod.gr.1162) toplanmıştır. 12.yy'a ait yapıtlar Meryem'in yaşamını içeren minyatürlerle bezenmiştir. İstanbul Topkapı Sarayı'ndaki *8.No'lu Oktateukhos* (12.yy) 352 minyatür ve 70'e yakın küçük tasviriyle türünün en değerli örneklerindendir.

Geç Bizans: 1204 Latin İstilası'ndan sonra İznik'te kurulan Laskaris hükümdarlığının anıtsal resim sanatı alanındaki etkinlikleriyle ilgili bilinenler sınırlıdır. Yazılı kaynaklar Manisa yakınlarındaki Sosandra'da *Christos Soter Manastırı Kilisesi*'ndeki (1124 sonu) fresklerj tanıtır. İznik *H.Sophia*'sında DİAKONİKON mekânında yer alan havari ve aziz tasvirleri (yks.1250) ve Tirilye *Pantobasilissa* freskleri Laskarisler'e aittir. Kappadokia'daki *Suvasa Oktogonu*'nda (1222-54) İoannes Vatatzes'in ve Gülşehir'deki *Karşı* (1212) ve Şahinefendi'deki *Kırk Martyrler* (1216-17) *Kiliseleri*'nin fresk kitabelerinde Theodoros Laskaris'in anılması ilginçtir. Akhisar *Çanlı Kilise* ve Eski Andaval *H.Konstantinos*'taki freskler, ikonografik özellikleri, genelde İznik kökenli azizlerin tasvirleri ve üsluplarıyla büyük olasılıkla Laskaris sanat çevresi etkisinde oluşmuşlardır. Bölgedeki Ihlara *Bezirana*, *Damsa Haç* ve *Tatlarin Kiliseleri* fresk programı 13.yy'ın başında liturjiyle bağımlı ve yeni ikonografik motifler içerir. Göreme'deki *Yeni Tokalı* son araştırmalara göre 1200'lere tarihlenmektedir. Trabzon'da yerleşen Komnenoslar'ın resim sanatına katkısı, zengin bir fresk programıyla *H.Sophia Kilisesi*'nde belgelenir. *Naos* fresklerinde Hz.İsa'nın mucizeleri ve çektiklerini konu alan sahneler ağırlık kazanmış, *pastoforion*'lar apokrif kaynaklı Meryem ve Vaftizci Yahya sikluslarıyla bezenmiştir. Üstün bir teknik ve sanat anlayışının ürünü olan fresklerde, ince uzun figürler Komnenoslar üslubunu yaşatmakta, ancak elbise kıvrımları içinde belirginleşen vücut çizgileri ve dengeli hareketler Palaiologoslar döneminde olgunlaşacak yeni bir yorumu müjdelemektedir. Benzer geçişleri sergileyen öteki örnekler Arta'daki *H.Demetrios Katsouris*, *H.Nikolaos Rhodias* ve *Kato Panagia* freskleridir. Balkanlar'da 13.yy'da doğrudan Bizans sanatından etkilenen resim sanatı ürünleri, Laskarisler'le politik ilişkileri olan Bulgar Çarlığı topraklarındadır. Bunların arasında Boyana'daki *Kaloyan Kilisesi*'ndeki freskler (1259) başkent minyatür sanatıyla benzerlikler gösterir. Sırbistan'daki kiliseler 13.yy'ın ilk yarısında Bizanslı ve yerel sanatçılar tarafından fresklerle bezenmiştir. Bunların arasında en değerli örnekler Studenica'daki *Sv.Bogorodica* (1208-09), Zica'daki (1219) ve Mi-

lesevo'daki *Crkva Vaznesenje Gospodnja* (yks.1235) *Kiliseleri*'dir.

Latin İstilası döneminde başkentte yapılan el yazmalarında farklı üslup ve etkiler belirgindir. Latince ve Yunanca metinli bir İncil'de (Paris, Cod.gr.54) 13.yy'ın ikinci yarısında benimsenecek hacimli figür ve derinlik unsurunu yansıtan mimari öğeler dikkati çeker. Laskarisler'in İznik'te kurdukları atölyelerdeyse Komnenoslar sanatında izlenen çizgisellik oldukça arkaik bir anlayışla yaşatılmıştır. Londra ve Chicago'daki İncil el yazmaları (Add.11836; Rockefeller Mc Cormick 2400) ya da Oxford'daki Roe 6 No'lu *Gregorios Nazianz'ın Homilyesi*, İznik atölyelerine atfedilen yapıtlardan bazılarıdır.

Palaiologoslar dönemine ait başkentteki mozaiklerin büyük bir bölümü 1315-20 arasında yapılmıştır. *Pammakaristos Manastırı Güney Kilisesi* özgün halinde 12 Bayram sahnesinden oluşan bir mozaik siklusu içeriyordu. Günümüze yalnız Vaftiz ve Göğe Çıkış sahnesinin parçaları gelebilmiştir. *Bema*'daki *Deesis* kompozisyonu ve ana kubbedeki Pantokrator tasvirinde klasik anlayışla işlenmiş, plastik figür üslubu izlenir. Küçük mozaik taşlarıyla renk geçişleri son derece yumuşak bir biçimde gerçekleştirilmiştir. Üslupta benzer bir örnek *Kilise Camisi*'nin *eksonartheks*'indeki mozaiklerdir. Mekânı örten kubbelerin ortasındaki madalyon içinde Meryem ve Hz.İsa figürleri, kubbe dilimlerindeki Tevrat peygamberleriyle çevrelenir. *H.Sophia*'nın güney galerisinde yer alan *Deesis* sahnesi kusursuz tekniği ve anlatımındaki güzelliğiyle etkilidir. Vaftizci Yahya figüründeki derin duygusal anlatım, Hz.İsa'nın yüzündeki yumuşak dünyevi hatlar seçkin bir sanatçının elinden çıkmıştır. Başkentin en zengin mozaikleri *Chora Manastırı*'nda yer alır. *Kuzey Kilise*'deki tasvirlerden yalnız İsa, Meryem ve KOİMESİS günümüze ulaşabilmiştir. Buna karşılık iç *nartheks*, 19 sahneden oluşan geniş bir Meryem siklusunu, dış *nartheks*, Hz.İsa'nın çocukluk dönemi ve mucizelerini konu alan 26 sahneyi kapsamaktadır. Figürler uzun ve narin görünüşlüdür; başları vücutlarına oranla küçüktür. Abartılmış mimiklerinde psikolojik yapıları yansıtılmak istenmiş, enerjik hareketlerinde yaşadıkları olaylar gerçeğe yaklaştırılmıştır. Figürler mimari ya da doğa motifleriyle ustaca bağdaştırılarak akıcı bir anlatım gerçekleştirilmiştir. Palaiologoslar dönemi resim sanatına has "hümanist" yorum *Parekklesion*'daki fresklerde daha da belirginleşir. Bu mekândaki resim programı, doğrudan mezar işleviyle ilişkilidir. *Apsis* yarım kubbesindeki ANASTASİS, iki yandaki Mucizevi Diriltme sahneleri, tonozdaki Son Mahkeme konusal bir bütün oluşturur. Ağır bir dini yorum gerektiren bu sahnelerde bile, sanatçının hümanist bakış açısı izleyiciyi kendine yaklaştırır. Başkentte 13.-14.yy'a tarihlenen fresk buluntuları *İsa Kapı Mescidi, Toklu Dede Mescidi, Etyemez Tekkesi, Myrelaion, Atik Mustafa Paşa, Chalkoprateia, Kalenderhane, H.Euphemia* ve *Pammakaristos*'tadır. Başkent etkisini yansıtan freskler Mistra'daki *Aphendiko* (1312) ve *Peribleptos* (14.yy) *Kiliseleri*'nde yer alır.

13.yy'ın ikinci yarısında Sırbistan'da fresklerde yeni bir üslubun ortaya çıktığı görülür. Kral I.Uroš tarafından 1265'te yaptırılan Sopočani'deki *Sv.Trojica* bu üslubun ilk temsilcisidir; dinamik ve hacimli figürler, büyük bir ustalıkla mimari öğelerle doldurulmuş bir fon üstüne yerleştirilmiştir. Kompozisyonda uyum, renklerde parlaklık ve katıksızlık dikkati çeker. Sopočani üslubu Makedonya bölgesindeki birçok geç devir freskinde yaşatılmış ve geliştirilmiştir. Ohri *Sv.Kliment* (1294-95), Cucer *Sv.Nikita* (1307 öncesi) ve *Staro Nagoricino* (1316-17) *Kiliseleri*'nde, Selanikli iki sanatçının yaptığı freskler de anıtsal figürlerle, patetik bir anlatım ve kusursuz bir kompozisyon gerçekleştirilmiştir.

VIII.Mikhail döneminde (1261-82) başkentte çalışmaya başlayan atölyelerde yapılan el yazmaları, Paris'teki 1269 tarihli bir İncil (Cod.coisl.200) ya da Londra'daki 1285 tarihli başka bir örnek gibi (Cod.Burney 20) Komnenoslar dönemi üslubunu sürdürürler. 14.yy el yazmalarındaki minyatürlerdeyse, Palaiologoslar'ın başkent sanatına getirdiği hümanist anlayış belirginleşir. Moskova'daki *407 No'lu El Yazması*'ndaki figürler canlı ve insancıl anlatımlarıyla bu anlayışı yansıtırlar. Hippokrates'in yapıtlarını biraraya getiren Paris'teki *2144 No'lu El Yazması*, 1340-45 arasında Başamiral Apokaukos tarafından ısmarlanmıştır. Baninin tasvirini içeren bir minyatür, bu dönemde portre sanatına verilen değeri göstermektedir. Bunu belgeleyen öteki örnekler VI.İoannes Kantakuzenos'un (hd.1347-54) minyatürünü içeren bir el yazması (Paris, Cod.gr.1242) ve 1399-1400 yıllarına ait bir *typikon*'daki bani tasvirleridir (Oxford, Cod.gr.35).

El Sanatları:

Fildişi: Bizans İmparatorluğu'na Hindistan ve Afrika'dan gelen fildişi, 6.yy'da özellikle Konsüllük DİPTİK'lerinin yapımında kullanılmıştır (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ). Başkent atölyelerinden çıkan 20 örnek arasında en eski tarihlisi Konsül Areobindus'a ait olan 506 tarihli iki levhadır (Zürich ve Paris). Fildişi kabartmalar konsüllerin tasvirleriyle birlikte, tiyatro, sirk ve hayvan mücadelelerini gösteren sahneler içermekteydi. İmparator figürlü tek bir örnek Paris'teki *Barberini Diptiği*'dir. Dinsel konulu fildişi levhalarda, genelde Tevrat ya da İncil sahneleriyle çevrelenmiş Hz.İsa ve Meryem tasvirleri görülür; Ravenna'daki Murano'dan getirilmiş fildişi kabartma bu türün bir temsilcisidir. 6.yy'a tarihlenen Antakya kökenli bir PYKSİS (Londra) Aziz Menas'ın yaşamından alınmış sahnelerle bezelidir. Ravenna'daki *Piskopos Maksimianus'un Kathedrası*'ndaki (545-553) ahşap üstüne tutturulan fildişi kabartmalar antik üslubun etkisini yansıtır.

İkonoklasmus sonrası fildişi sanatı çok gelişmiş ve farklı nitelikte eserler üretilmiştir. Taşınabilir nitelikteki küçük ikonalar, diptik ve TRİPTİK'ler zengin ailelerin evlerinde kullanılmıştır. 10.yy'a tarihlenen Roma Palazzo Venezia'daki (yks.950), Paris Louvre'daki (10.yy sonu) ve Londra British Museum'daki (yks.988) triptikler özgün biçimleriyle günümüze gelebilmiştir. Paris'teki örnek, ünlü *Harbaville Triptiği*'dir; orta levhası içte bir *Deesis*'le, dışta zarif örgelerle bezeli bir haçla, iki yan kanatsa küçük aziz kabartmalarıyla kaplıdır. Fildişi bu dönemde küçük heykelciklerde (Londra'daki *Meryem Hodegetria*), ROLİKER'lerde (Cortona'daki *III.Nikephoras Rölikeri*) ya da kitap kapaklarında (Oxford'daki *Pantokrator Kabartmalı Kitap*) kullanılmıştır. "Rozetli kutular" adı verilen başka bir fildişi grup zengin ailelerde düğün armağanı olarak yaygınlaşmıştı. Mitolojik sahnelerle kaplanan *Veroli Kutusu* (10.yy sonu, Victoria ve Albert Müz., Londra) bu grubun en güzel örneğidir. Başkentli sanatçıların yarattığı fildişi kabartma levhaların bir bölümü de Bizans imparatorlarının taç giymelerini konu alır. Berlin'deki *VI.Leon* (886-912), Moskova'daki *VII.Konstantinos* (yks.945) ve Paris'teki *II.Romanos* (945-949) *Levhaları*, Meryem ya da Hz.İsa tarafından taç giydirilen imparator betimlemeleri içerir. 11.yy'ın sonlarına doğru fildişi eserlerin sayısı azalmaya başlamıştır. Bu döneme ait kabartmalı levhalarda, örneğin Liverpool'daki *Vaftiz-*

ci Yahya ya da Utrecht'teki *Meryem Hodegetria* örneğinde, anıtsal resim sanatında görülen ince uzun figürler ve duygusal yüz ifadeleri dikkati çeker.

Makedonyalılar döneminden başlayarak, özellikle 11.yy'ın ikinci yarısında kullanılmaya başlanan STEATİT (sabuntaşı), 12. ve 13.yy'da fildişinin yerini almıştır. Daha ucuza mal olan ve yumuşaklığı nedeniyle kolay işlenen steatit kabartma levhaları, bazan altın yaldızla kaplanmakta ya da boyalarla renklendirilmekteydi. 12.yy'a tarihlenen Fiesole'deki *Başmelek Mikhail*, altın kaplamalı yeşil steatit bir levhadır.

Kumaş: İmparator Justinianos döneminde başkentte ipek böceği üretimi başlatılmış ve ilk ipekli DOKUMA tezgâhları kurulmuştur. Bu döneme ait kumaşlar günümüze ulaşamamıştır; bilinen en eski örnek Herakleios zamanından (610-641) kalmıştır (Liège). 624'te kazanılan İran zaferinden sonra kumaş motiflerinde Sasani (224-651) etkileri görülür. Av (Vatikan, Sarthe, Londra), aslan ve boğa mücadelesi (Sens) ve dört atlı yarış arabası (→QUADRIGA; Aachen, Paris) sahneleri yaygındır. Dinsel konular Vatikan'daki Meryem'e Müjde ve İsa'nın Doğumu'nu konu alan tasvirli kumaş (yks.800) gibi oldukça enderdir.

10.yy başkent ipekli dokumacılığının en parlak dönemidir. İmparatorluğun tekeli altında bulunan kumaşların ticareti çeşitli koşullara bağlanmış ve dışa satılan mallar arasında değer kazanmıştır. Belirli kumaş türleri (ör.erguvani renkteki kumaşlar ya da altın simle bezeliler) yalnız imparatorluk atölyelerinde dokutulabiliyordu. Motifler erken örneklere oranla daha büyüktür; en çok görülen betimlemeler kartal (Auxerre, Brixen), fil (Aachen), grifon (Sens) ve aslandır (Maastricht). Başkent tezgâhlarında dokutulan bazı kumaşlar o dönemin imparatorunun adını taşırlar; Siegburg'daki ipeklide I.Romanos, Düsseldorf'taki örnekteyse VIII.Konstantinos'un adı verilmiştir. Ticari yollarla Avrupa'ya satılan, Bizans imparatorları tarafından Batılı hükümdarlara armağan olarak sunulan ya da Haçlı Seferleri sırasında kaçırılan ipekli kumaşlar genelde değerli röliklerin korunmasında kullanılmış, kralların ya da ileri gelen din adamlarının mezarlarına konulmuştur. Aachen'daki Charlemagne'nın (Şarlman, Büyük Charles) mezarında bulunan Bizans kumaşları buna güzel bir örnektir.

Gümüş: Suriye ve Anadolu'da ortaya çıkarılan hazinelerde bulunan gümüş eserler genelde Bizans imparatorlarının adını taşıyan damgalar yardımıyla tarihlendirilir. Tabak, tepsi, PATEN, kupa ve vazo gibi farklı nitelikteki kullanım eşyasında dinsel konuların yanı sıra simgesel ve mitolojik betimlemeler görülür. Sasani örneklerindeki gibi, kimi gümüşlerde zemin, kimilerindeyse kabartma figürler altınla kaplanabiliyordu. İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde korunan ve Hindistan'ı simgeleyen bir figürle bezeli tepsi, kabartma ve niello tekniğinde (→MADEN sanatı) yapılmış zarif bir örnektir (6.yy). 6.yy'a tarihlenen gümüşlerde antik üslubun etkisi berlirgindir: Paris'teki *Venüs ve Adonis Tabağı* figür üslubunda, St.Petersburg'daki *Piskopos Paternus'un Pateni* bitki motiflerinden oluşan çevre bordüründe tümüyle antik geleneğe bağlıdır. Stuma ve Riha hazinelerinde bulunan ve bugün İstanbul ve Washington müzelerinde korunan iki tabak Havari Komünyonu sahnesini gösterir. Her ikisi de Vatikan'daki *Staurothek* ve İstanbul'daki *Liturjik Yelpaze* gibi II.Justinios'un damgasını taşır. Anadolu'da Kumluca definesinde ortaya çıkarılan gümüşler bugün Antalya Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmektedir. 1899 ve 1902'de Kıbrıs'taki hazinelerse bugün Amerika, İngiltere ve Kıbrıs müzelerindedir. Bunlar arasında İmparator Heraklios dönemine (610-641) ait tabaklarda, Peygamber Davud'un yaşamını canlandıran kabartmalar görülür. Rusya'daki buluntularsa genelde, *Silen ve Menad Figürlü Tabak* gibi (St.Petersburg) mitolojik konuludur.

Bizans resim sanatında 10.yy sonlarına doğru izlenen çizgisel soyut üslup, 11.yy'da gümüş yapıtlarda belirginleşir. Paris'teki *Staurothek Kapağı*'ndaki Boş Mezar başında kadınlar ya da Halberstadt'daki *Paten* üstündeki Çarmıhta İsa sahnelerinde ince uzun figürler, klasik gelenekten uzaklaşmış soyut biranlayışla yapılmıştır. Aachen'da bulunan *Arthophorion* (kilise maketi biçiminde röliker) altın kaplama gümüş üstüne niello tekniğiyle işlenmiştir. Kitabesine göre Eustathios adındaki bir general tarafından 969-1080 arasında Antakya'da yaptırılmıştır.

Mine: Bizans dönemine ait mine eserler genelde *email cloisonné* (bölmeli MİNE) tekniğiyle yapılmıştır. Bu teknikte altın plaka üstüne, altın ya da gümüş ince bir tel, istenen betimlemeyi oluşturacak biçimde lehimlenir ve telin sınırladığı bölmeciklere mine tozu konularak eritilirdi. Roma geleneğine bağlı *champlevé* oyma tekniği (→KAKMA) erken dönemlerde uygulanmış ancak daha sonraları tümüyle unutulmuştur. New York Metropolitan Sanat Müzesi'ndeki *Staurothek Kapağı*, Tiflis'teki *Triptik* ve Vatikan'daki *Papa I.Paschalis'in Staurotheki* teknik ve üslup açısından benzerlikler gösterir. Renk bileşimi henüz temiz ve homojen değildir; tel kısıtlı kullanılmıştır; mine yüzeylerse geniş ve oldukça düzensizdir. I.Paschalis'in papalık süresi 817-824 arasını kapsadığından, bu örnekler genelde İkonoklasmus öncesine tarihlenir. Londra'daki *Beresford-Hope Haçı* (9.yy) bir yüzünde Çarmıhta İsa, öteki yüzünde Meryem ORANS tasvirleriyle bezenmiştir. 10.yy'ın sonlarına doğru mine tekniğinde büyük bir gelişme izlenir; renk karışımı katıksızlaşır, altın tellerle daha küçük bölmecikler oluşturularak tasvirlerde ayrıntıların verilmesine özen gösterilir. Limburg'daki *Staurothek* (960), Venedik S.Marco Hazinesi'ndeki *I.Romanos Pokali* (yks.940) bu döneme ait en güzel örneklerdir. Mine 11.yy'dan başlayarak taçların bezenmesinde kullanılmıştır. IX.Konstantinos dönemine (1042-55) ait bir taç (Budapeşte), İmparator'un, Zoe ve Theodora'nın portrelerinin yanı sıra, dansöz ve simgesel figürleri içeren mine levhalardan oluşur. Başka bir taç VII.Mikhail Dukas (hd.1071-78) tarafından Macar kralı I.Geza'ya armağan edilmiş, daha sonraları III.Bela döneminde (1173-76) *Stephanos Tacı*'nın yapımında yeniden değerlendirilmiştir. Mine levhalar İsa Pantokrator, havari, aziz ve başmelek figürlerini, ayrıca VII.Mikhail ve oğlu Konstantinos'la I.Geza'nın portrelerini içerir. VII.Mikhail ve karısı Maria'nın taç giyişini canlandıran küçük bir mine levha, bugün Tiflis Müzesi'ndedir. Teknik ve üslup açısından aynı döneme tarihlenen öteki örnekler Maastrecht'teki Meryem rölikleri ve New York'taki bir ikonayı çevreleyen madalyon içindeki aziz tasvirleridir.

11.yy'ın sonlarına doğru mine sanatında teknikte belirli bir değişim izlenir; altın teller figürleri konturlar; elbise kıvrımları gibi ayrıntılardaysa az sayıda birbirine paralel düz çizgiler oluşturur. 11. ve 12.yy'a ait en nitelikli mine örnekleriyle Venedik'teki *Pala d'Oro*'da karşılaşılır. Venedik Dükü Ordelaffo Fallier tarafından İstanbul'a ısmarlanan altın levha, 13. ve 14.yy'da birçok mine parçasının eklenmesiyle değiştirilmiştir. Altın üstüne 137 mine içeren levhada 12 Kilise Bayramı, ayrıca İmparatoriçe Eirene'nin tasviri (1081-1118) en güzel mi-

ne örneklerdir. Mine sanatı 12.yy'ın ikinci yarısında gittikçe bozularak, eski değerini yitirmiştir. Geç dönemde altın yerine gümüş kaplama zemin, gümüş teller ve bakır kullanılmıştır.
0388, 0526, 0985, 1050, 1188, 1191, 1460A, 1461, 1831, 2004, 2114, 2241, 2243, 2292, 2359, 3496, 3538.

Y.Ötüken

BİZOTE (Fr.*biseau*'dan *biseauté*)
İng.*bevel*, Alm.*Façette*.
Kenarları pahlandırılmış CAM ya da AYNA için kullanılır.

BİZYE (Vize)
Trakya bölgesinde Meriç'in bir kolu olan Anadere ya da Boğazköy Deresi'nin suladığı düzlükte, bugünkü Edirne-İstanbul Karayolu'nun kuzeyindeki Vize kasabasındadır. Mitolojide Kral Treus'un yurdu olan Bizye, MÖ 1.yy'dan 44'e değin Thraklar'ın Astai kolunun kurduğu krallığın merkezi olmuştur. 44'ten sonra bir ROMA eyaleti olan THRAKİA'ya (b.Trakya) Hıristiyanlık'ın girmesinin ardından kent, piskoposluk merkezi olmuş, bir süre IV.Haçlı ordusunun eline geçmiş, ama tekrar BİZANS yönetimine girmiştir. Bizans imparatoru VI.İoannes Kantakuzenos'la (hd.1347-54) İmparatoriçe Anne de Savoie arasındaki savaşta Bizye söz konusu olmuş, 1453'te OSMANLI egemenliğine girmiştir. Kentte ilk araştırma ve kazıyı 1938'de Arif Müfit MANSEL gerçekleştirmiştir. 1961'de Ayasofya Müzesi'nce Trakya'da yapılan çalışmalar kapsamına alınan Bizye'de 1963 ve 1964'te Feridun Dirimtekin yönetiminde kazı ve inceleme yapılmıştır.

Bugün modern bir yerleşmenin bulunduğu antik kent, düzlüğe egemen iki tepe üstünde ve yamaçlarına kurulmuştur. Kent surlarının güney ve batıdaki kalıntıları yer yer 2-3m yüksekliğe kadar korunagelmiştir. Bir Caligula (hd.37-41) SİKKE'si üstünde ana sur kapısına ait bir betimlemeye rastlanmıştır. *Akropolis*'te bir kale kapısı ve iki kule kalıntısı vardır. Kalenin kuzey bölümünün taşları 19.yy'da Lüleburgaz yolu üzerindeki bir köprünün yapımında kullanılmıştır. Bizye surlarında çeşitli yapı dönemleri izlenir. En eskisi Helenistik Dönem'e (→YUNAN) tarihlenen bölümlerin yanında Bizans öncesi, Orta ve Geç Bizans (Komnenos ve Palaiologos dönemleri) ayırt edilmektedir. Bizye'deki en eski kalıntılar kentin doğusundaki Karaköçek Tepesi'nin doğu uzantısı üstündedir. 1963'te burada, Thrakia tanrılarına adanmış bir kaya kutsal alanı, kaya tapınağı ve sunağı bulunmuştur (MÖ 6.yy). 19.yy Yunan kaynaklarına göre buradaki *Ayasofya Kilisesi*'nin (b.*Süleyman Paşa Camisi*) batısında *Christos* ve *Hagios Prodromos Kiliseleri*'nin kalıntıları vardı. Aynı kaynaklara göre kasabadaki eski yapıların kalıntıları 1878'deki Rus işgalinde Rusya'ya taşınmıştır. Bugünkü *Hükümet Konağı* da antik bir yapı üstüne kurulmuştur. Kentin bulunduğu bölgede 40 kadar TÜMÜLÜS vardır. Bunlardan kentin 4km güneyinde Anadere kıyılarında yer alan ve Thrakia krallarının mezarları olduğu anlaşılan dokuz tümülüs açılmıştır. *Tümülüs A*, 4.62x3.12m boyutlarında tonozlu bir mezar odası içerir. Odanın ortasında kapağı demir kenetlerle kapatılmış bir taş LAHİT, lahtin içinde ve çevresinde ölü külü ile altın, gümüş ve tunç eşya bulunmuştur. Odanın duvarları boyalı alçı bezemelerle kaplıdır. *Tümülüs B*'de de altın takılar bulunmuştur. MÖ 44'ten eskiye tarihlendirilen mezarlarda ele geçmiş yapıtlar İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde korunmaktadır.
0989, 2250.

B.Madra

BLADEN, Ronald → **BİRİNCİL KURGULAR; MİNİMAL SANAT**

BLAKE, Peter → **POP SANAT**

BLAKE, William (1757, Londra-1827, Londra)
İngiliz şair, ressam ve oymabaskı sanatçısı.
Kendine özgü mistik bir felsefe ve dinsel yaklaşımı içeren kitapları ve bu kitaplara yaptığı süsleme ve resimlerle sanat tarihinde özgün bir yer edinmiş olan sanatçı, döneminde geçerli olan doğaya yaklaşma, doğayı örnek alma eğilimi yerine, insanın iç dünyasına ve tinsel özüne yönelmesi gerektiğini öne sürmüştür.

Babasının da yüreklendirmesiyle ilk çizim derslerini 1767'de Henry Pars'ın yönettiği çizim okulunda almıştır. Dört yıl sonra oymabaskı sanatçısı James Basire'in (1730-1802) yanına çırak olarak giren Blake, sanatçıya özellikle *Westminster Abbey* ve öteki Londra kiliselerine yaptığı çizimlerde yardımcı olmuştur. Bu dönemde GOTİK sanata büyük bir ilgi duyarak çizgisel ve biçimsel bir anlayışa bağlanmış; daha 16 yaşındayken gerçekleştirdiği ve Hıristiyanlık'ı İngiltere'ye getirdiğine inanılan "gizli havari" *Arimateali Aziz Yusuf* (British Museum, Londra) adlı çiziminde, mistik felsefesini ve kişisel tutumunu ortaya koymuştur. 1778'de Kraliyet Akademisi Okulları'na giren Blake, buradaki kısa eğitiminin yanı sıra, 1780'den 1808'e değin yapıtlarını aralıklı olarak, hiçbir zaman üyesi olmadığı bu kurumda sergilemiştir. Akademi başkanı REYNOLDS'la ilişkileri bozuk olan sanatçı, kurumda daha çok resim öğretmenleri Henry Fuseli (1741-1825) ve James Barry (1741-1806) gibi sanatçıları beğenmekteydi. Reynolds ideal güzelliğin doğadaki biçimlerde bulunduğunu ve bunlar üzerine çalışmak gerektiğini savunurken, Blake asıl güzelliğin ve ideal biçimlerin doğadan değil, insanın imgeleminden çıkarılabileceğini öne sürmüştür. Sanatçı, 1787'den başlayarak metnini kendisinin yazdığı, oymabaskılarla süslediği ve baskısını gerçekleştirdiği kitaplar üretmeye koyulmuştur. Bu yapıtların ilk örnekleri arasında, el yazısıyla oymabaskının süslemeci bir birlik oluşturduğu "resimli baskı" *Songs of Innocence* (1789; Masumiyet Şarkıları) bulunmaktadır. Bu dönemde ayrıca *All Religions Are One* (1788; Bütün Dinler Birdir), *The Book of Thel* (1789; Thel Kitabı) ve *The Marriage of Heaven and Hell* (1793; Cennet ve Cehennemin Evliliği) adlı yapıtları üreten Blake, 1793'te Lamberth'e yerleşmiş ve burada *The Book of Urizen* (1794; Urizen Kitabı), *The Song of Los* (1795; Los Şarkısı), *The Book of Los* (1795; Los Kitabı) ve *The Book of Ahania* (1795; Ahania Kitabı) gibi şiir kitaplarını gerçekleştirmiştir. Bu yapıtlarda metinle resim arasında sıkı bir bağlantı kurarak görsel ve simgesel bir birlik sağlamak istemiştir. Öte yandan, bu kitaplar az sayıda üretildikleri için de ayrı bir değer kazanmışlardır. Kendi yazı ve resimlerini kitap halinde basmayı 1790'ların ortasına değin sürdüren Blake, bu tarihlerde öteki sanatçıların kitaplarını da resimlemeye başlamıştır. İngiliz şair Edward Young'un *Night Thoughts*'u (1797; Gece Düşünceleri) bu tür yapıtlar arasındadır. Blake, yazar William Hayley'in çağrısı üzerine 1800'de Londra'yı terk ederek, Sussex kıyısındaki Felpham'a yerleşmiş, burada kaldığı üç yıl boyunca patronu Thomas Butts için İncil konularını ele aldığı suluboyalar yapmıştır. 1804'te insan ve evren konusundaki mistik anlayışını zengin bir SİMGECİLİK'le dile getirdiği, uzun epik şiir *The Four Zoas*'ı (Dört Zoa) yazan sanatçı, Londra'ya döndükten sonra da Robert Blair'in ünlü şiiri *The Grave* (1805; Mezar) için bir dizi çizim yapmıştır. 1809'da amacını ve sanat anlayışını özetlediği bir katalog hazırlayarak kişisel bir sergi açmışsa da, bundan sonra 10 yıl kadar sanatında bir duraksa-

ma görülen Blake'in yeniden yaşama dönmesini 1818'de tanıştığı manzara ressamı John Linnell (1792-1882) sağlamıştır. Blake, Linnell için, sanatsal açıdan en olgun yapıtları olan *The Book of Job*'un (Eyüb Kitabı) 21 oymabaskısıyla, Dante'nin *La divina commedia* (İlahi Komedya) adlı yapıtı için desenler yapmıştır.

Blake'in son yılları, aralarında John Linnell, Samuel Palmer (1805-81), Edward Calvert (1799-1883) ve George Richmond'un da (1809-96) bulunduğu bir grup genç sanatçı ve hayranının desteğiyle mutluluk içinde geçmiştir. Bu genç sanatçılardan hiçbiri Blake'e öykünmemiş, onun kişisel düş dünyasına dayanan anlayışını bir gelenek haline getirmeye çalışmamışlardır. Ancak onun sanatına duydukları hayranlık, erken dönemdeki aksilikler ve yanlış anlaşılmalardan sonra sanatçıyı onurlandırmıştır. Gerek görsel, gerek yazınsal alanda yerini belirlemede eleştirmenlerin hiçbir zaman tam bir görüş birliğine varamamış olmalarına ve çağdaşlarının yadsımasına karşın Blake, İngiltere'nin yetiştirdiği en özgün sanatçılardandır. Çizim ve oymabaskılarının gücü, genelde onun romantik bir çağın sanatçısı olarak kendi düş dünyasına yönelmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Baskı dalındaki eğitimi, büyük oranda, yapıtlarındaki çizgisel ve Maniyerist anlayışın (→MANİYERİZM) nedenidir. Bu yaklaşımıyla ART NOUVEAU akımının öncüsü sayılır.
0449, 0986, 1918, 1919. *U.Tükel*

BLAKHERNIOTISSA → **MADONNA; ORANS**

BLAUE REITER, Der
Almanca'da "Mavi Atlı", "Mavi Binici" ya da "Mavi Süvari" anlamına gelir. 1911'de Almanya'da YENİ SANATÇILAR BİRLİĞİ içinde çıkan anlaşmazlıklar sonucu, önce KANDINSKY ve MARC birlikten ayrılmış, onları Gabriele Münter (1877-1962), MACKE ve KUBIN izlemiştir. Aynı yıl bu sanatçılar biraraya gelmişler, KLEE, JAWLENSKY ve WEREFKIN'in de katılmalarıyla Der Blaue Reiter grubunu oluşturmuşlardır. Grup belli bir sanat programı oluşturmadan, deneylere açık bir tavır benimsemiş ve özellikle Kandinsky'yle Marc'ın yenilikçi tutumları doğrultusunda anlaşmıştır. Dışavurumcu nitelikte (→DIŞAVURUMCULUK) yapıtlar üreten bu sanatçılar, Die BRÜCKE'nin güçlü ve vurgulayıcı anlatımına karşı duygusal, gizemci ve felsefi bir yaklaşım içinde olmuşlar ve belli biçimlere bağlı kalmaksızın, iç dünyalarını kendi öz anlatım biçimlerine göre yansıtmayı amaçlamışlardır. Ayrıca Die Brücke'ye oranla daha yumuşak ve parlak renkleri yeğlemişlerdir. Topluluk çalışmalarını bir Yıllık (*Almanac*) çerçevesinde yürütmüş, adını da bu yıllığın ilk sayısının kapağındaki Kandinsky'nin atlı resminden esinlenerek almıştır. Yıllıkta Kandinsky, Marc, Klee ve Macke'nin sanatla ilgili yazılarının yanı sıra dönemin yenilikçi bestecilerinden Alban Berg, Anton Schönberg ve Anton Webern'in müzik çalışmalarıyla şiir ve tiyatro üzerine yazılar da yer almış; ayrıca Fransız ve Rus sanatçılarıyla Afrika, MISIR heykellerine, Japon baskılarına (→JAPONYA), Bavyera halk sanatlarıyla çocuk resimlerine de yer verilmiştir. Bu denli yaygın bir örnekleme, topluluğun çok çeşitli sanat türlerine ve biçimlerine açık olduğunu gösterdiği gibi, sanatta kalıcı niteliklerin belirlenebilmesi için her türlü sanat biçiminin saptanarak yeniden değerlendirilmesi yolundaki grup görüşünü de desteklemiştir. Der Blaue Reiter'in bir amacı da sergiler düzenlemek olmuştur. Aralık 1911-Ocak 1912 arasındaki ilk sergiyi Mart 1912'deki ikincisi izlemiş, bu sergi Almanya'nın çeşitli kentlerinde yinelenmiştir. I.Dünya Savaşı'nın başlamasından sonra Marc ve Maxcke'nin savaşta yaşamlarını yitirmeleri, Kandinsky'nin de Almanya'dan ayrılmasıyla grup dağılmış, baskıya hazır olan yıllığın ikinci sayısı da yayımlanamamıştır. Der Blaue Reiter, Alman Dışavurumculuğu'nun en olgun örneklerini üretmiştir.
0649, 2904, 3477, 3589, 3590. *Z.Rona*

BLAUEN VIER, Die
Almanca'da "Dört Mavili" anlamına gelir. 1924'te KANDINSKY, JAWLENSKY, KLEE ve FEININGER'in Almanya'da oluşturduğu grup. Örgütlenme biçimini ve adını Der BLAUE REITER grubundan esinlenerek almıştır. Galka Scheier adlı bir beşinci kişi grubun sözcülüğünü üstlenmiş ve 1925-35 arasında Avrupa'daki ve Amerika'daki sergileri düzenlemiştir.

BLOCK, Der → **RING, Der**

BLOK
1924'te Polonya'nın Łódz kentinde STRZEMIŃSKI tarafından oluşturulan ilk Polonyalı soyut sanatçılar derneği. Grubun kurulmasında o yıl Polonya'da bulunan ve Strzemiński'yle yakın dostluk kuran MALEVİÇ'in Suprematist (→SUPREMATİZM) düşüncelerinin ve YAPIMCILIK'ın etkisi büyüktür. Dernek mimarlık, endüstri tasarımı ve kent planlama da dahil olmak üzere çeşitli dalları kapsayacak genel ölçütler geliştirmeyi amaçlamış; bu ölçütler içinde verimliliği ve her şeyden önce işlevselliği ön planda tutmuştur. Ressam ve deneysel sanatçı Henryk Stazewski (1894-?), Henryk Berlewi (1884-1967) ve Strzemiński'nin karısı heykelci Katazyna Kobro'nun da (1898-1950) katıldığı grup, Varşova'da aynı adla Rus Yapımcılığı doğrultusunda bir de dergi yayımlamıştır.

BLONDEL, Jacques François (1705, Rouen-1774, Paris)
Fransız mimar, mimarlık kuramcısı ve eğitimci. Döneminin en etkili mimarlık eğitimcisi sayılır.

Meslek eğitimini amcası Jean François Blondel'den (1683-1756) almış olan Blondel, gerçekleştirdiği bazı kamu yapılarıyla (*Metz Belediye Binası*, 1765) mimari yeteneğini ortaya koymuş olmakla birlikte, amcası gibi o da, bir tasarımcıdan çok kuramcı olarak kabul edilir. Ayrıca gerek kendinin, gerek başkalarının çizimlerinin oymabaskılarını yayımladığı albümleri vardır. Blondel 1742'de resmî Mimarlık Akademisi'ne yönelttiği eleştirilerden sonra kendi özel sanat okulunu kurmaya karar vermiş, geliştirdiği geniş ve düzenli eğitim programıyla bir yıl içinde bu kararını uygulamaya koymuş ve kısa sürede başarısını kanıtlamıştır. 1750'de Yollar ve Köprüler Okulu öğrencileri, eğitimleri için gerekli olan mimarlık öğrenimini akademi yerine Blondel'in okulunda yapmıştır. Ancak Blondel 1762'de Mimarlık Akademisi'nde profesörlüğe atanınca okulunu kapatmıştır. İlk kuramsal çalışması *De la Distribution des maisons de plaisance, et de la décoration des édifices en général* (1737-38; Eğlence Evlerinin Tasarımı ve Genel Olarak Yapılarda Dekorasyon Üzerine), *Traité d'architecture dans le goût moderne* adıyla da bilinir. Mimara, mimarlık öğrencisine, ama daha çok amatör mimarlık izleyicisine hitap eden bu yapıt, 18.yy Fransa'sında özel konut yapımının çok moda olduğu bir dönemde yazılmış; Blondel, okuyucuya varlıklılar için tasarlanmış birkaç kır evini tanıtmıştır. Bu evlerde, toplumsal kurallar ve akılcılık çerçevesinde geleneklere uygunluk ilkesini savunmuştur.

Blondel'in yazıları arasında, *Encyclopédie*'de yayımlanan makalelerinin (1750-76) yanı sıra, gene ama-

tör okuyucuya hitap etmeyi amaçlayan *Description des festes...* (1740), VIGNOLA'nın *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562; Beş Mimarlık Düzeninin Kuralı) adlı yapıtının 1767 tarihli baskısı ile *L'Homme du monde éclairé par les arts* (1774; Sanatlarla Aydınlanmış Dünya İnsanı) vardır. Sonuncu kitabında Blondel, 18.yy Romantizmi'ni biçim, mimari üslup ve içerik olarak didaktik sonuçlara uyarlamıştır. Blondel'in mektup biçiminde kaleme aldığı bu kitap, 18.yy tarihçileri M.A.Laugier, C.N.Ledoux ve J.Gondoin'ın yapıtlarıyla ilgili bilgiler içermesi nedeniyle ilgi çekicidir. Blondel'in 1754'te yazdığı *Discours sur la nécessité de l'étude de l'architecture,...* (Mimarlık İncelemesinin Gereği Üzerine Söylev,...), Paris'in önde gelen mimarlık okuluna ve mimarlarına bir bakıştır. Kitapta, 1743'te kurulan okulun ders programı ve kuruluş ilkeleri tartışılır; başka mimarlık okulları, akademiler ve kütüphanelerle ilgili açıklamalar, yapı ve mimar listeleri yer alır. Kitabın sonunda hem antik hem de modern mimarlık öğrencileri için zorunlu kitapların bir listesi verilmiştir. Blondel ayrıca kamu inşaatlarını yönlendiren bürokratlara hitap etmek üzere *L'Architecture française, ou recueil de plans, d'élevations, coupes et profils...* (1752-56; Fransız Mimarlığı ya da Plan, Görünüş, Kesit ve Profillerden Bir Derleme...) adlı bir kitap kaleme almıştır. 18.yy sonuna dek güncelliğini koruyan bu çalışmasında Blondel, XIV.Louis döneminden (1643-1715) kendi zamanına kadarki Fransız mimarlığını incelemiştir. Mimarlık üzerine tüm düşüncelerini topladığı *Cours d'architecture,...* (1771-77; Mimarlık Dersleri,...) adlı kitabının son üç cildi izleyicisi ve çalışma arkadaşı Pierre Patte (1723-1814) tarafından tamamlanmıştır. Blondel'in *Cours*'da dile getirdiği öğretileri tam anlamıyla "akademik"tir. Mimari üslupları analiz eden ilk bölüm bezeme (dekorasyon), ikinci bölüm planlama (distribüsyon), üçüncü bölüm de inşaat (konstrüksiyon) olarak adlandırılmıştır. Blondel'in bu mimarlık anlayışı zaman içinde değişmiş ve genç çağdaşlarından etkilenerek, başta MANSART olmak üzere PERRAULT ve BORROMINI'yi takdir etmiş, GOTİK mimarlığı Fransız Katolikliği'nin bir ifadesi olarak görmüş, ama karşı çıkmamıştır. Ancak egzotizme ve çağdaşlarının sunduğu tüm yeniliklere her zaman açık olmamıştır. 18.yy sonlarına doğru etkin olan büyük ölçekli biçim arayışlarından uzak durarak Antik Çağ'ın doğrudan kopya edilmesini hiç onaylamamış, SOUFFLOT ve çevresindekilerin inşaata ait tutkularını da paylaşmamıştır.

Blondel Fransa'da birçok kez gezmiş, öbür ülkelerin mimarlığını yayınlardan izleyerek mimarlık tarihi ve teknolojisi üzerine bilgi sahibi olmuştu. 18.yy'daki en büyük mimarlık eğitimcisiydi; öğrencileri arasında yalnızca BOULLÉE, LEDOUX, Charles de Wailly (1729-98) gibi günün önde gelen Fransız mimarları değil, Alman, Rus ve CHAMBERS gibi İngiliz mimarlar da bulunuyordu.
0580, 1119, 1899. *T.Artan*

BLONDEL, Nicolas François (1618, Ribemont-1686, Paris?)
Fransız mühendis ve matematikçi.
Yazılarıyla mimarlık kuramına katkıda bulunmuş ve Fransa'da mimarlık eğitiminin resmî bir programa kavuşmasına öncülük etmiştir.

Fransız yüksek burjuvazisine mensup bir ailenin çocuğudur. Meslek yaşamına deniz mühendisi olarak başlamış ve hızla yükselmiştir. Collège de France'ta matematik profesörlüğü de yapan Blondel, 1652-55 arasında Fransız dışişleri bakanının oğlunun gezilerine eğitimci olarak katılmakla görevlendirilmiş, böylece Avrupa'nın birçok önemli kentini görme fırsatını bulmuş, ayrıca önemli kişisel ilişkiler de kurmuştur. Bu deneyimleri, onun önce Brandenburg ve İsveç'e, 1658'de de İstanbul'a diplomatik görevle gönderilmesini sağlamıştır. Yunanistan ve Mısır'ı da gezen Blondel, 1659'da Danimarka elçiliğine getirilmiş, 1662'den sonra da Paris'te Maliye Bakanı Jean-Baptiste Colbert'in emrinde askeri ve sivil mühendis *(ingénieur du roi)* olarak çalışmıştır. 1669'da asalet unvanı alarak Fransız Bilimler Akademisi üyeliğine seçilmiş, 1671'de de yeni kurulan Kraliyet Mimarlık Akademisi'nin müdürü olmuştur. Aynı yıl Colbert'in oğlunun İtalya eğitimini Mignard'la birlikte üstlenmiş; 1673'te bu görevden döndükten sonra Veliaht Prens'in matematik öğretmeni olarak görevlendirilmiş; *Résolution des quatre principaux problèmes d'architecture* (1673; Mimarlığın Dört Ana Sorununun Çözümü) ve *Nouvelle manière de fortifier les places* (1683; Kaleleri Tahkim Etmenin Yeni Biçimi) adlı kitapları yayımlamıştır. Blondel, Fransa kralı ile Richelieu ve Colbert gibi güçlü bakanların hizmetinde çalışmasına karşın çok önemli bir yapının tasarımını üstlenmek fırsatını bulamamış, daha çok kuramsal çalışmalarına konu aldığı tahkimat ve benzeri servis yapılarının inşaatıyla görevlendirilmiştir. 1671'de Paris'te gerçekleştirdiği tasarımlar arasında *S.Bernard* ve *S.Antoine Köprüleri* gibi kamu yapıları bulunur. 1673'te *S.Denis Köprüsü*'nü tasarlamış, inşaatı ise öğrencisi Pierre Bullet (1639-1716) yapmıştır. Blondel'in bu dönemdeki en önemli etkinliği akademide verdiği dersleri yayımlamasıdır (*Cours d'Architecture enseigné dans l'Académie royale d'Architecture*, 1675; Kraliyet Mimarlık Akademisi'nde Öğretilen Mimarlık Dersleri). Blondel beş bölümden oluşan bu çalışmasında, VITRUVIUS'tan ALBERTI, VIGNOLA, PALLADIO ve SCAMOZZI'ye uzanan bir çizgide kendisinden önce mimarlık kuramcıları tarafından savunulan ilkeleri irdelemiş, klasik mimarlığın tüm biçimsel öğeleri arasındaki ilişkileri ve oranları incelemiş, bir yandan da karmaşık çizimlere yer vermiştir. Örneğin köprüler, kapılar ve sukemerleri tasarımı ile yapımına ayrılan bölümde Blondel, Palladio'nun köprüleri gibi örneklerin yanı sıra, kendi mimari çizimlerini de yayımlamıştır. Blondel'in bu kitabı, çoğu kez çağdaşı PERRAULT ve başkalarının benzer kuramsal çalışmalarıyla karşılaştırıldığında klasik ve tutucu bulunur. Perrault ile Blondel'in, akademi toplantılarında tartışma konusu olan "eski ve çağdaş", "geçmiş ve bugün" karşıtlığı üzerine tezleri ise mimarlık kuramı tarihinde önemli bir yer tutar.
0492, 1223, 1384, 1669, 1880. *T.Artan*

BLOOMSBURY GRUBU
20.yy'ın başında İNGİLTERE'de yazar, sanatçı ve eleştirmenlerin oluşturduğu dernek. Resmî üyelik temeline dayanmayan, ortak bir toplumsal görüşü ya da estetik ideolojisi bulunmayan, ancak benzer ilgileri ve tavırlarından ötürü biraraya gelen aydın bir azınlık tarafından kurulan dernek, 20.yy'ın ilk çeyreğinde İngiltere'deki sanat beğenisi üzerinde etkin olmuştur. Grubun çekirdeği 1899'da Cambridge'deki Trinity College'da estetikçi ve eleştirmen Clive Bell (1881-1964) ve Thorby Stephen tarafından bir arkadaş grubu biçiminde oluşturulmuştur. Daha sonraları Venessa Bell (1879-1961), R.FRY ve GRANT'ın da katılmalarıyla grup büyümüş ve süreç içinde öteki sanatçı, yazar ve eleştirmenlerin de bu kişilerin çevresinde toplanmalarıyla gelişmiştir. 1910 dolaylarında Fry'ın biçimci estetik anlayışından yola çıkarak özellikle Clive Bell, biçimci estetiğe yönelmiş ve görsel sanatlarda yeni bir eleştiri yönteminin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Grup

üyeleri 1913'te Fry'ın kurduğu Omega İşliği'ne katılmışlar ve LEWIS'le çıkan anlaşmazlıkta Fry'ı desteklemişlerdir. En etkin dönemini 1920'lerle 30'ların başında yaşayan Bloomsbury Grubu'nun İngiliz sanatına en önemli katkısı sanat eleştirisi dalında olmuş ve grup çağdaş sanatın amaçlarının daha iyi anlaşılması doğrultusunda uğraş vermiştir.
0379, 2200. *Z.Rona*

BLOUET, Abel G. → **AMPİR**

BOCCIONI, Umberto (1882, Reggio, Calabria Böl.-1916, Sorte, Verona yak.)
İtalyan ressam ve heykelci.
GELECEKÇİLİK'in öncü ve kuramcılarından olmasının yanı sıra, bu akımın tek heykelcisi ve en etkin temsilcisi olan Boccioni, geçmişle tüm bağların koparılmasını savunmuş, yaşadığı makine çağının tüm dinamizmini ve canlılığını yapıtlarında vurgulayarak, hız ve hareket kavramlarını tuvale aktarmayı başarmıştır.

Sanatçı, 1898'de Roma'da BALLA'nın resim atölyesine katılarak ondan DİVİZYONİZM'in ilkelerini öğrendikten sonra, 1902-07 arasında Avrupa'nın çeşitli kentlerini dolaşmış ve 1907'de Roma'ya yerleşmiş, burada SEVERINI, CARRÀ ve MARINETTI'yle kurduğu yakın dostluk sonucunda Gelecekçi sanatçılar grubuna katılmıştır. Bu grup, Marinetti öncülüğünde Gelecekçilik akımının ilkelerini belirlemiş ve 1910'da *Manifesto dei Pittori Futuristi*'yi (Gelecekçi Ressamlar Bildirgesi) yayımlamıştır. Boccioni yapıtlarında endüstrileşmeyi yansıtmaya çalışırken, basmakalıp kent görünümlerinin ötesine geçerek halkın kitlesel duygu ve hareketini vurgulamıştır. *Galeride İsyan* (1910) ve *Kent Uyanıyor* (1910-11, Modern Sanatlar Müz., New York) gibi resimleri, *Unanimizm* adını verdiği bu kitlesel hareket kavramını en iyi yansıttığı yapıtlarıdır. Aslında Boccioni, Gelecekçilik'in iki temel ilkesini sanatında işlemiştir. Bunlardan biri coşkuların, öbürü de zaman boyutunun tuvale aktarılmasıdır. Sanatçı, zaman kavramını da iki ayrı biçimde ele almıştır. Birinde, devinim ve hız kavramlarını, izleyicinin resme kapılmasını sağlayacak biçimde işlemiş, öbüründeyse "ruhsal süreklilik" kavramını resimde somutlaştırmayı amaçlayarak, *Esneklik*'te (1912) olduğu gibi, birbirini izleyen bir dizi görünümü aynı resimde yansıtmıştır. Aynı kadını değişik açılardan görüntüleyen *Yas* (1910) ve *Eşzamanlı Görünümler* (1911) adlı resimleri "ruhsal sürekliliği" vurgulamaktadır. 1910-15 arasında yapılan bütün Gelecekçiler toplantılarına önderlik eden Boccioni, 1911'de Paris'te KÜBİZM'i tanımış ve 1913'ten sonra yaptığı *Bir Futbolcunun Dinamizmi* ve *Bir Bisikletçinin Dinamizmi* (ikisi de 1913, Modern Sanatlar Müz., New York) gibi tablolarında Gelecekçilik'e özgü hareket öğesini hâlâ vurgulamakla birlikte Kübizm'in, birbiri üstüne binen yüzey tekniğinden etkilenmiştir. 1912'de *Manifesto Tecnico della Scultura Futurista*'yı da (Gelecekçi Heykelin Teknik Bildirgesi) yayımlayan Boccioni, bu tarihten sonra daha çok heykelle ilgilenerek, bu alana iki yenilik getirmiştir. Bunlardan birincisi, geleneksel gereçler yerine demir, cam ve ahşap gibi farklı gereçleri birarada kullanması, ikincisiyse nesnelerin kinetik özelliklerine bağlı olarak çevrelerini kapsadıkları görüşüne dayanan, "çevresel heykel" adını verdiği anlayıştır. Bu heykellerden günümüze kalan birkaçı arasında *Bir Şişenin Mekân İçindeki Gelişimi* (1912-13) ve *Sürekliliğin Mekân İçindeki Kendine Özgü Biçimleri* (1913) vardır. 1915'te I.Dünya Savaşı'na katılan, ertesi yıl da bir kaza sonucunda ölen Boccioni'nin önemli kuramsal makalelerini topladığı *Pittura, scultura futuriste* (Gelecekçi Resim ve Heykel) ve *Estetica e arte futuriste* (Gelecekçi Estetik ve Sanat) adlı iki kitabı vardır.
2266, 3163. *İ.Babacan*

BODEGON → **ÖLÜDOĞA**

BODRUM (Gr.*ybodrome*'dan)
İng.*basement*, Fr.*sous-sol*, Alm.*Keller*.
Bir YAPI'nın yol yüzeyinden aşağıda kalan bölümü.
Bodrum Katı: Yapıda, bir bölümü yer düzeyinin altında kalan en alt oturma katı.

BODRUM = **HALİKARNASSOS**

BODY ART (İng.) = **VÜCUT SANATI**

BOETHOS (MÖ 2.yy'ın ilk yarısı)
Yunan heykelci.
Khalkedonlu (b.Kadıköy →İSTANBUL) olduğu sanılan sanatçının imzasını taşıyan yapıtlar arasında en tanınmışı bir kazı boğmaya çalışan erkek çocuk heykelidir. Özgününün gümüşten yapıldığı anlatılan heykelin pek çok kopyası (Heykel Gal., Münih; Louvre Müz., Paris) bulunmuştur. Metal çalışmalarıyla tanınan sanatçının öteki yapıtları; Tunus'ta Mahdia yakınında denizde bulunmuş olan, bir olasılıkla kanatlı, tunçtan bir genç erkek heykeli taşıyan tunç *Dionysos Herması* (Bardo Müz., Tunus); oturan çıplak çocuk; *Çocuk Asklepios;* Lindos'ta (Rodos) MÖ 155-150 arasına tarihlenen yazıtlı bir kaide; Delos'ta IV.Antiokhos'un (hd.MÖ 175-164/163) heykelini taşıyan yazıtlı bir başka kaide ve üstünde Helenistik üslupta (→YUNAN) bir Philoktetes betimlemesi bulunan bir KAMEO'dur. Bu çalışmaların bir bölümünü üslup farklılıkları nedeniyle aynı adı taşıyan bir ikinci sanatçının yapmış olabileceği ileri sürülmekteyse de kesin bir sonuca ulaşılamamıştır. *M.Beykan*

BOFFRAND, Gabriel Germain (1667, Nantes-1754, Paris)
Fransız mimar.
Paris'teki HÔTEL yapılarıyla tanınır.

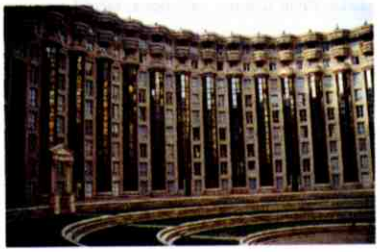
Babası heykelci ve mimar olan Boffrand, mimarlık ve heykelcilik eğitimi almak için gittiği Paris'te François Girardon ve HARDOUIN MANSART'ın öğrencisi olmuştur. Çıraklık döneminde Mansart'ın başkanlığında yapımı yürütülen *Kraliyet Binası*'nda çalışmış, daha sonra burada proje yürütücüsü ve arşiv sorumlusu olmuştur. Boffrand 1700'de Paris'te *Hôtel Le Brun*'ü yaptıktan sonra 1702'de Mansart onu kendi yerine Nancy'ye göndermiştir. Boffrand'ın bu kentte yaptığı *Hôtel de Craon* (1712) ve *Kraliyet Sarayı* (1715-22) günümüze ulaşmamıştır. 1711'de Lorraine Düklüğü'nün başmimarı olmuş ve 1702'de *Lunéville Şatosu*'yla (1702-06) şapelini (1720-23) gerçekleştirmiştir. Çağdaşı Robert de Cotte (1656-1735) gibi Boffrand da Fransa dışındaki binalarıyla, özellikle de Almanya'da tasarımında NEUMANN'a yardım ettiği Würzburg Piskopos-Prensi'nin sarayı (*Residenz*) ve Bavyera elektörü II.Maximilian'ın şatosunun bahçesine yaptığı çeşmeyle tanınmıştır. Paris'teyse gerçekleştirdiği *hôtel* binalarıyla Saint Germain, Saint Honoré gibi banliyölerin ve Vendôme Meydanı'nın gelişiminde önemli rol oynamıştır. Boffrand'ın mimarlığının anlatımı sayılabilecek en tanınmış yapılarından biri *Hôtel Amelot*'dur (1712-14). Bu yapının da örneklediği gibi genellikle giriş kapısının açıldığı bir avlu çevresine dizili odalardan oluşan *hôtel*'lerinin cepheleri oldukça yalındır. Paris *Adliye Binası* (1712-14) ve bugün Alman elçilik



BOCCIONI, Umberto, *Baş+Işık+Çevredekiler*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 60x60 cm.



BOFFRAND, Gabriel Germain, *Hôtel de Soubise, Prenses Dairesi*, 1735-40, Paris.



BOFILL, Ricardo, *Les Espaces d'Abraxas*, 1978-83, Marne la Vallée, Paris.

binası olarak kullanılan *Hôtel de Torcy* de (1713-15) Boffrand'ın önemli uygulamalarındandır. 1720'den sonra Lorraine Düklüğü'ndeki değişimler ve politik nedenlerle resmî *hôtel* mimarlığı görevinden ayrılan Boffrand, Paris *Notre-Dame Katedrali*'nin *transept*'indeki gülpencereyi onarmış ve katedralin manastır binasına bir kapı yapmıştır (1725-27). Ardından *Hôtel de Soubise*'deki iki dairenin iç dekorasyonunu gerçekleştirmiş (1732-39) ve bu yapıya en ünlü uygulamalarından sayılan oval salonlu pavyonu eklemiştir (1733-40). 1732'de Fransız Karayolları'na giren Boffrand 1742'de başmühendislik, 1743'te de başmüfettişlik görevlerini üstlenmiş; bu süre içinde birçok köprü gerçekleştirmiştir. 1724'te, başpiskoposun ve meclis üyelerinin başkanlık ettiği ve Paris'teki pek çok hastanenin bağlı bulunduğu bir yönetim birimi olan *Hospital General*'in üyesi olmuş, 1746-51 arasında bu kuruluş için *Yetimler Hastanesi*'ni yapmıştır. 1745'te mimarlığın genel ilkeleri üzerine, Fransa ve öteki ülkelerdeki yapıların plan ve görünüşlerini de içeren *Livre d'Architecture contenant les principles généraux de cet art*'ı (Mimarlık Sanatının Genel İlkelerini İçeren Kitap) yazan Boffrand, 1748'de Paris'in Kraliyet Meydanı için açılan yarışmaya üç projeyle katılmış, 1753'teki ikinci yarışmaya da çağrılmış ve önerileriyle ilgi toplamıştır.

Boffrand, yapı cephelerinde genel olarak kat kornişleri, pencere kemerleri ve bunları bağlayan silmelerle yatay sürekliliği sağlamaya çalışmış, iç mekân tasarımlarındaysa ROKOKO'nun temel özelliği olan sınırsızlığı ve iç içe geçmiş biçimleri kullanmıştır. Mimarın iç mekân anlayışının en yetkin örnekleri *Hôtel de Soubise*'e eklediği pavyon ile, Bouchefort'ta (Brüksel yak.) oval ve dairesel biçimli salonların yer aldığı *Av Köşkü* (1704-06), Paris'te *Hôtel de Canillac* (1708), Lorraine'de *Bugnéville* (1708) ve *Croismare* (1710-12) *Şatoları* gibi yapılarında görülmektedir.

0492, 1879, 1899. *Y.Salman*

BOFILL, Ricardo (1939, Barselona)
İspanyol mimar.
KLASİK mimarlığın yeni bir yorumuyla inşa ettiği sosyal konutlarla mimarlık tarihinde önemli bir yer edinmiştir.

Mimarlık eğitimini Barselona'daki Mimarlık Yüksek Teknik Okulu'nda (1955-56) ve İsviçre'nin Cenevre Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde (1957-60) yapmıştır. İSPANYA dışında birçok ülkede uygulanmış binaları ve çeşitli projeleri bulunan Bofill, mimarlığın salt kendi alanı içinde hapsolmasına karşı olduğunu, yaratıcılık kadar politika, ekonomi ve yönetimin de mimarlık üzerinde etkisi bulunduğunu belirtir. Bu düşünceleri paylaştığı bir grup arkadaşıyla birlikte 1964'te Mimarlık Atölyesi *(Taller d'Arquitectura)* adını verdikleri büroyu kurmuştur. Aralarında mimarların dışında mühendis, sanatçı, edebiyatçı ve sosyal bilimcilerin de bulunduğu bu atölye mimarlığın, mekânsal imgelerle toplumsal gereksinim çözümlemelerinin sürekli etkileşim içinde olduğu bir yönteme dayanması gerektiğini savunmuştur. Bofill, PALLADIO, LEDOUX ve GAUDÍ'den etkilendiğini ve MODERN MİMARLIK'ın getirdiği işlevi merkezileştiren uluslararası dile ve makineleştirilmiş konut anlayışına karşı olduğunu belirterek, "Herkesin sarayda yaşamaya hakkı vardır" idealinden yola çıkar. Amacı, sokak ve MEYDAN gibi günümüzde kaybolmaya başlayan kentsel öğeleri geri getiren, mekânı tanımlayan ve kent insanının belleğine yerleşmiş kültürel biçim ve simgelerle zenginleşen TOPLU KONUT'lar yapmaktır. Bu kapsamdaki önemli çalışmaları arasında, İspanya'nın doğu kıyısında Calpe'de (Alicante) yer alan ve 30'ar dairelik dört bloktan *(Ksanadu, Pleksus, La Muralla Roja, Anfiteatro)* oluşan *La Manzanera* (1968-82) ile Barselona yakınında, Sant Just Desvern'de gerçekleştirdiği 400 dairelik *Walden 7* (1970-75), spor tesisleri, yüzme havuzları, alışveriş merkezleri, bahçeleri ve eğlence tesisleriyle büyük kompleksler olarak dikkat çekicidir. Bofill'in Fransa'daki benzer uygulamaları arasındaysa, Antigone'da (Montpellier) Nombre d'Or Meydanı çevresine yerleşmiş 288 dairelik *La Place du Nombre d'Or* (1979-84) ile Cergy-Pontoise'da (Paris) kare planlı iki meydanı çevreleyen 380 dairelik *Les Colonnes de Saint-Christophe* (1981-86) önemlidir. Ayrıca, yapay bir gölü çevreleyen 600 dairelik *Les Arcades du Lac* (1972-75, Saint Quentin, Yvelines, Paris), bir parkı çevreleyen üç büyük bloktan *(Le Palacio, Le Teatre, L'Arc)* oluşan, 591 dairelik *Les Espaces d'Abraxas* (1978-83, Marne la Vallée, Paris) ve üç farklı meydanın çevresine yayılmış 272 dairelik *Les Échelles du Baroque* (1979-85, Les Colonnes, L'Amphithéatre, Paris) adlı sosyal konut kompleksleri kentsel ölçekte önemli uygulamalardır.

Bofill, erken dönem çalışmalarında, hem klasik bir dilde saray imgesi yaratma hem de sosyal konutun gerekliliği olan ucuz maliyete ulaşma sorununu prefabrike beton elemanlar kullanarak çözmüş ve böylece modern teknolojinin geçmişi yeniden yorumlamaya engel olmadığını göstermiştir. Paris'in ortasındaki alışveriş merkezi *Marché Saint-Honoré* (baş.1986), Neuilly'deki (Paris) *Decaux Büro Binası* (1987-91), *Barselona Havaalanı* (1988-92) ve Brüksel yakınındaki *Swift II Bankacılık Merkezi* (1985-89) gibi son dönem projelerindeyse prefabrike beton elemanları taş etkisi yaratacak biçimde kullanmamakla birlikte, yüksek teknolojinin olanaklarını Klasik mimarlığın orantılarıyla bağdaştırma arayışlarını sürdürmüştür. Bofill, tek yapılarının yanı sıra çeşitli şirketler için endüstri tasarımı çalışmaları gerçekleştirdiği gibi, ayrıca, Benidorm'da (İsp.) *L'aiguera Parkı* (1984-89) ve Barselona'da 1992 Olimpiyat Oyunları için çeşitli mimarlar tarafından tasarlanan toplam 1814 dairelik Olimpiyat Köyü yerleşme bloklarının 113 dairelik bölümü (1989-92) ile spor karşılaşmalarının yapıldığı alanda *(Anillo Olimpico)* *Ulusal Beden Eğitimi Enstitüsü Binası* gibi uygulanmış ya da *Times Meydanı* düzenlemesi (1984, New York) ve *Tête-Défense Kompleksi* (1989, Paris) gibi proje olarak kalmış birçok kentsel tasarım ve peyzaj çalışması da yapmıştır. Eleştirmenlerce POST-MODERNİZM içinde değerlendirilen Bofill, iyi mimarlığın tek bir kalıpla sınırlanamayacağını ve hem çeşitlilik hem de özgünlük getirecek bir biçimde, yapının içinde yer aldığı çevrenin kültürel birikiminden yararlanmanın doğruluğunu belirterek bölgeselciliğe verdiği önemi vurgulamaktadır.

0516, 1451, 3290. *E.Akcan*

BOGARDUS, James (1800, Catskill, N.Y.-1874, New York)
ABD'li mucit ve müteahhit.
Çalışmalarıyla ABD'de dökme demirin (→DEMİR) yapı gereci olarak kullanımını yaygınlaştırmıştır.

Düzenli bir eğitim görmeyen Bogardus, bir süre bir saat yapımcısının yanında çalıştıktan sonra, New York kentine giderek, 1828'de kronometreli saat, 1830'da yeni tip saatler ve pamuk eğirme makinesi, 1831'de şeker öğütücüsü ve 1835'te hiç körelmeyen metal kılıflı kurşunkalem patentleri almış, 1839'da da pul basma makinesiyle İngiliz hükümeti tarafından ödüllendirilmiştir. 1840-47 arasında, boyacılıkta kullanılan beyaz kurşun oksidi öğüten bir değirmen, bir pirinç öğütücüsü, sabit makineler

için bir dinamometreyle bir cam presleme ve lastik kesme aleti yapan Bogardus, 1848'de New York'ta döküm işleri için bir atölye kurarak, çalışmalarını yapı elemanları ve yapıların bezemesel ayrıntıları üzerinde yoğunlaştırmıştır. 1849'da, taş temeller üstünde, kolonlarından kirişlerine, bağlantı elemanlarından döşeme kaplamalarına kadar her elemanı dökme demirden yapılacak bir yapının patentini almışsa da, 1848-49'da New York'ta gerçekleştirdiği dökme demir iskeletli, beş katlı *Bogardus Fabrikası*'nda kiriş ve döşeme elemanlarında çelik yerine ahşap kullanmıştır. Bu çalışmada, önceden üretilen hazır elemanlarla uygulamayı kolaylaştırarak yapım sürecini kısaltmış; aynı yöntemle birçok yapı gerçekleştirmiştir. 1853 New York Dünya Sergisi için tasarladığı *Kristal Saray Projesi* ABD'nin uygulanmamış ilk asma strüktürüdür (→ASMA SİSTEMLER). Bogardus'un, dökme demir yapım tekniğini geliştirdiği en önemli yapısı, planını John B.Corlies'in hazırladığı *Harper and Brothers Yayınevi*'dir (1854, New York). Demir bir çerçevenin sardığı cam bir kabuk görünümünde olan yapı, malzeme kullanımında yenilikçi olmasına karşın dökme demirden yapılan kemer ve bezemeleriyle döneminin egemen beğenisini yansıtmaktadır. 1851, 1853 ve 1855'te tasarladığı, demir çerçeve kolonlar ve bu kolonları birbirine bağlayan kirişlerden oluşan kare planlı *Yangın Kuleleri*'yle gelecekteki çelik KARKAS yapılara, özellikle GÖKDELEN tasarımlarına bir basamak oluşturmuş; 1855'te yaptığı *McCullough Atış Kulesi*'nde kule strüktür çalışmalarını yetkinleştirmiştir. Oktagonal bir prizma biçimindeki bu kule birbirlerine kirişlerle bağlanan sekiz kolondan oluşmuş, kolon ve kiriş araları tuğla duvarlarla doldurulmuştur. Yaşamının sonuna değin yapım tekniği üzerindeki çalışmalarını ve çeşitli konulardaki buluşlarını sürdüren Bogardus'un 1856'da yayımladığı *Cast Iron Buildings: Their Construction and Advantages* (Dökme Demir Yapılar: Yapımları ve Üstünlükleri) adlı bir kitabı vardır.

0808. *M.Aydın*

BOĞAZ

1. OCAK'larda ateşlik bölümüyle duman hücresini ayıran dar geçit.

2. Doğu Karadeniz'de ahşap GEÇME. "Kurtboğaz", "çalmaboğaz", "karaboğaz", "kertmeboğaz" gibi adlar alır.

BOĞAZKESEN

Bir boğazı ya da geçidi savunmak için yapılan KALE ya da HİSAR.

BOĞAZKÖY (Hattuşa)

Ankara'nın yklş.150km doğusunda, Çorum'un Sungurlu ilçesinde bulunan, Hititler tarafından başkent yapılmış, Anadolu tarihi açısından çok önemli bir yerleşme yeridir (b.Boğazkale). Kentten kalan ören ilk kez 1834'te Fransız arkeolog ve gezgin Charles Texier (1802-71) tarafından keşfedilmiştir. Dönemin araştırıcıları, burayı bir Galatia kenti olan Tavium ya da Heredotos'un sözünü ettiği, LYDİA kralı Kroisos tarafından MÖ 547'de yıkılan KAPPADOKİA kenti Pteria'yla eşitlemek istemişlerdir. 1883'te Carl Humann kentin bir planını yapmış, ertesi yıl Sitlington-Sterrett gerçek Tavium'un, Boğazköy'ün 20km kadar güneybatısında, bugünkü Büyük Nefesköy'de olduğunu saptamıştır. Aynı yıl, W.Wright ve A.H.Sayce'ın çalışmalarıyla varlığı ilk kez belirlenen HİTİT kültürünün en önemli kalıntılarından birinin Boğazköy olduğu kanıtlanmıştır. 1894'te E.Chantre ve E.Schaeffer, Boğazköy'de bilinmeyen bir dille ve ÇİVİYAZISI'yle yazılmış kil TABLET'ler bulmuşlardır. Bu tabletlerin dilinin, 1887'de Mısır'da Tel-el-Amarna'da ortaya çıkarılan ve Firavun III.Amenhotep (hd.MÖ 1417-1379) ile IV.Amenhotep'e (Ahenaton; hd.MÖ 1379-1362) ait belgeler içeren arşivde ele geçen tabletlerin diliyle aynı olduğu saptanmıştır. İçerikleri anlaşılmamakla birlikte, geçen yer adlarından, Anadolu'daki Arzava ülkesinin kralı tarafından gönderildikleri belli olmuştur. Bu nedenle, Boğazköy'ün Arzava'nın başkenti olduğu görüşü güç kazanmış, 1905'te Hugo Winckler başkenti kazmak amacıyla bölgeyi gezmiş, ertesi yıl Müze-i Hümâyun (İmparatorluk Müzesi) temsilcisi Theodor Makridi Bey'le birlikte burada kazılara başlayarak, 2500 kadar tablet ortaya çıkarmıştır. Bunların içinde, AKAD diliyle yazılmış olduğu için anlaşılan bir tanesi, Hitit kralı Hattuşili'yle Mısır firavunu Ramses arasında MÖ 1270'te yapılan ünlü Kadeş Antlaşması'nın metnini içermekteydi. Böylece, Boğazköy'ün Hitit ülkesinin başkenti olduğu kesinlik kazanmıştır. Boğazköy kazıları 1907, 1911 ve 1912'de Winckler tarafından gerçekleştirildikten sonra, 1931'de Alman arkeolog Kurt Bittel başkanlığında kazıya yeniden başlanmıştır. II.Dünya Savaşı'yla kesintiye uğrayan çalışmalar 1951'den bu yana düzenli olarak, yine Bittel'in yönetiminde sürdürülmektedir.

Kent, uzun ve geniş bir vadinin güney ucunda yer alır. Vadinin içinde, güneyden kuzeye doğru Budaközü adlı küçük bir ırmak akar ve ilerde, Kızılırmak'ın kollarından Delicesu'ya kavuşur. Irmağın sularının az olmasına karşın kireçli arazide açtığı boğaz biçimindeki derin vadilerin arasında kalan, tepesi kuzeye bakan üçgen yarımada üstünde Boğazköy kenti kurulmuştur. Boğazköy'ün yapılaşması tümüyle bu topografik duruma uydurulmuştur. Kentin surları bu üçgen biçimli alanı çevrelemektir. Yaklaşık kuzeydoğu-güneybatı doğrultusunda uzanan Deliklikaya, Mihraplıkaya, Büyükkaya, Ambarlıkaya, Kızlarkayası ve bunlara paralel bir başka çizgi üstündeki Kürekaya, Büyükkale, Nişantepe, Sarıkale, Yenicekale ve Kartalkaya gibi doğal kaya yükseltileri, bazıları üstüne yapılan kalelerle kent alanının tekdüzeliğini bozmaktadır. Ayrıca, Kızlarkayası'ndan çıkan bir derenin yatağı da kenti, kuzeyde Aşağı Kent ve güneyde Yukarı Kent olmak üzere doğal olarak iki bölüme ayırmaktadır. Büyükkale'yle Kızlarkayası arasına yapılan bir iç surla bu doğal ayrılık daha da belirgin bir biçime sokulmuş, aynı zamanda savunma sistemi de güçlendirilmiştir. Yukarı Kent surlarının üç kapısı vardır: Doğudaki *Kral Kapısı*, batıdaki *Aslanlı Kapı* ve güneydeki *Yerkapı*. İlk iki kapı, plastik süslemeleri yüzünden bu adları taşırlarsa da *Kral Kapısı*'ndaki betim aslında bir tanrıdır. İki SFENKS'le bezeli *Yerkapı*'nın adı, burada toprak yığarak yapay olarak oluşturulmuş bir tepenin altına yapılmış bir yeraltı geçidinden (POTERN) gelmektedir. Aşağı Kent'in surlarında da en az iki kapı bulunduğu anlaşılmakta, kent girişlerinin, adı geçen kapılarla birlikte toplam altıya ulaştığı sanılmaktadır. Kenti ikiye bölen sur duvarı da, *Yerkapı*'da olduğu gibi, yapay yığma bir toprak üstüne yapılmıştır ve bunun beş yerinde iki kent bölümünü birbirine bağlayan yeraltı geçitleri bulunmaktadır. *Akropolis*'i meydana getiren Büyükkale, kentin doğu kıyısındaki doğal bir kaya yükseltisi üstünde yer almakta ve yönetim yapılarını ve sarayı içermektedir. Bu bölüm de ayrıca surlarla çevrilidir ve özel iki girişi vardır. Şimdiye kadar bu bölümde kazılarla ortaya çıkarılan 11 yapının bazısında çok sayıda tablet ele geçirilmiştir. Kimisi geçitlerle birbirine bağlanan ve üç avlu çevresinde toplanarak bir bütün oluşturan bu yapılardan aşağı avlu çevresindekilerin yönetim ya-



BOILEAU, Louis Auguste, *Bon Marché* 1869-79, iç mekândan ayrıntı, Paris.

pıları, orta ve yukarı avludakilerinse kral ve ailesine ayrılmış özel daireler olduğu anlaşılmaktadır. Aşağı Kent'in en önemli yapıları; *Tapınak I* ya da *Büyük Tapınak*'la bunun çevresindeki atölye, depo ve arşiv olarak kullanılan MAGAZİN'lerdir. Çok geniş bir alana yayılmış olan bu yapı kompleksi, Hitit mimarlığından günümüze gelmiş en güzel ve etkileyici örnektir. Çevresi bir TEMENOS duvarıyla sınırlandırılmış olan bu yapılar grubu, Hitit tapınağının dinsel işlevi yanı sıra, ekonomik etkinliklere de sahne olduğunu ortaya koymaktadır. Yukarı Kent'te meydana çıkarılan önemli yapılar, sayıları son kazılarda 25'i aşan tapınaklardır. Bunlar, kentin en güneyinde sur duvarına paralel bölümde, Yerkapı yakınında bulunmaktadır. *Büyük Tapınak* gibi, bir avlu çevresinde asimetrik olarak yerleştirilmiş odalardan meydana gelen bu yapıların iki katlı olduğunu gösteren kanıtlar vardır. Boğazköy'ün ilgi çekici kalıntılarından biri de Ambarlıkaya'yla Büyükkaya arasında bulunan 85m derinliğindeki uçurum üstüne kurulmuş ahşap köprünün ayaklarının oturduğu, kayaya oyulmuş basamaklardır. Ayrıca, doğal yapının mimarlık ve heykelcilikle bağdaştırılmasına en güzel örneği oluşturan YAZILIKAYA açık hava tapınağı da Boğazköy'ün yakınında yer almaktadır.

Boğazköy, gerek kazılardan elde edilen yapıtlara, gerek yazılı kaynaklara göre, Hitit Devleti'nin kurulmasından önce, Asurlu tüccarların Anadolu'da koloniler kurdukları dönemde de (yks.MÖ 19.yy) varlığı bilinen bir kenttir; yerel krallıkların savaşımlarında önemli rol oynamış ve yks.MÖ 1650'de adını bu kentten alan Hitit kralı I.Hattuşili tarafından devletin başkenti olarak seçilmiş, yks.MÖ 1200'de Hitit Devleti'nin siyasal yaşamdan silinmesi sonucu bir Phryg (Frig) yerleşmesi (→PHRYGİA) durumuna girmiş ve daha sonra önemini yitirmiştir.

0454, 0456, 2452, 2471, [3115A]. ***A.M.Dinçol***

BOHIGAS, José Oriol (1925, Barselona)
İspanyol mimar.

Bohigas (Guardiola), ortakları Martorell ve Mackay'le birlikte gerçekleştirdiği uygulamalarla olduğu kadar kuramlarıyla da merkezci olmayan BÖLGESELCİLİK'in önemli bir savunucusu olarak tanınmıştır.

Mimarlık eğitimini 1951'de Barselona'da Mimarlık Teknik Yüksekokulu'nda tamamlamış, aynı yıl Barselona'da kurulan ve Katalan milliyetçilik hareketinin ilk açık örneği olan Grup R'nin yöneticiliğini J.M.Sostres'le birlikte üstlenmiştir. Grup, bir yandan akılcı (→RASYONALİZM) ve anti-faşist değerlerin canlandırılması için çabalarken, öte yandan da gerçekçi bir bölgeselciliğin yaratılması sorumluluğunu yüklenmişti. Bohigas, 1951'de yayımlanan "Barselona Mimarlığı İçin Olanaklar" adlı yazısında grubun programını kamuoyuna ilk kez açıklamıştır. Aynı yıl, kendisi gibi Katalan olan ve aynı tarihlerde Barselona Mimarlık Teknik Yüksekokulu'nda eğitim gören José Martorell (Codina) (d.1925) ile bir ortaklık kurmuş; bu ortaklığa 1962'de İngiliz David (John) Mackay da (d.1933) katılmıştır. Bohigas ve Martorell 1963'te Barselona'daki yüksekokulda doktoralarını tamamlamışlar, Bohigas, 1971'de aynı kurumda önce profesör, 1977'de de müdür olmuştur. İspanyol mimarlığı üzerine kitapları bulunan mimarın bu yayınları arasında *Arquitectura modernista* (1968; Modern Mimarlık), *La arquitectura española de la Segunda Republica* (1970; İkinci Cumhuriyet Döneminin İspanyol Mimarlığı) ve *Catalunya: Arquitectura y urbanisme durant la Republica* (1978; Katalonya: Cumhuriyet Döneminde Mimarlık ve Kent Planlama) sayılabilir.

Bohigas, Martorell ve Mackay birlikte birçok ev, resmî bina, okul ve fabrika yapmıştır. Üçlü, tanımlanmış bir mimari üsluba sahip olmamakla birlikte, bazı yapılarında İngiliz Yeni-Brütalizmi'nin (→BRÜTALİZM) etkileri (ör.Barselona'da *Bonanova Apartmanı*, 1973), bazılarında da LE CORBUSIER, JOHNSON ve ROSSI'nin etkileri görülür. ULUSLARARASI ÜSLUP'un her tür yapıya uygulanamayacağını savunmuşlar, 1952'de KLASİKÇİLİK'e ve 1965'te de Rasyonalizm'e savaş açmışlardır. 1981'de Barselona kentinin mimari danışmanlığını üstlenen Bohigas, Barselona Kent Meclisi tarafından ortakları ve Puigdomenech'le birlikte, kentin hemen dışındaki yks.130 hektarlık bir bölgenin projelendirilmesiyle görevlendirilmiştir. Ekibin geliştirdiği projede, bu bölgeyle Barselona arasındaki alanda bulunan kısmen terk edilmiş köhne endüstri yapıları kaldırılarak bölgenin kentle doğrudan bağlantısı sağlandığı gibi, kentin deniz cephesi de açılmıştır. Dokuz ana üniteye ve alt ünitelerle birlikte toplam 34 proje alanına ayrılmış olan bölge içindeki 46.7 hektarlık alanda, 1992 Barselona Olimpiyat Oyunları için yaptırılan toplam 1814 daireli yerleşme bloklarından oluşan Olimpiyat Köyü yer almaktadır. Gerek köyün planlanması, gerek bazı blokların tasarlanması ekip tarafından gerçekleştirilmiş, ancak çok sayıda firmanın tasarladığı çok sayıda yapıdan kaynaklanan çeşitlilik ve oluşan sağlıksız sokaklarla meydanlar, ana planlamanın 19.yy'ın kent planlama anlayışına dayandığı gerekçesiyle eleştirilmiştir. 1992'de Bohigas ve ortakları Sevilla'daki Expo'92 Fuarı'nda, eğrisel çatı örtüsü ve metal bir iskelet olan 36m yüksekliğindeki kemer dizisiyle dikkati çeken "Geleceğin Pavyonu"nu tasarlamışlardır.

1274, 1408, 2283, 2284. *G.Yalçıner*

BOILEAU, Louis Auguste (1812, Paris-1896)
Fransız mimar.

Demiri Yeni-Gotik'e (→CANLANDIRMACILIK) uyarlayan Boileau, yapılarıyla 19.yy Fransa'sında büyük tartışmalara yol açmış ve bu nedenle zamanının en dikkati çeken mimarlarından biri olmuştur.

Kendi kendini yetiştiren Boileau, adını ilk kez, hafif DEMİR konstrüksiyonla GOTİK biçimleri çekinmeden birleştirdiği ve dolayısıyla César Denis Daly ve VIOLLET-LE-DUC gibi mimarlık eleştirmenlerinin öfkesini çeken Paris *Saint Eugène Kilisesi*'yle (1854-55) duyurmuştur. Özellikle Viollet-le-Duc, Gotik biçimlerin bu yeni gereçle bozulduğunu öne sürmüş ve Boileau'yla aralarında bu konuda bir tartışma açılmıştır. Viollet-le-Duc'ü demir konstrüksiyonla ilgili düşüncelerini yeniden gözden geçirmeye zorlayan ve *Entretiens sur l'architecture*'deki (1858-72; Mimarlık Üzerine Konuşmalar) düşünce ve şemaların gelişmesini sağlayan da söz konusu tartışma olmuştur. *Saint Eugène Kilisesi*, iç mekândaki demir kolon ve tonozları dışarıya yansıtmayan geleneksel bir taş kabuğa sahiptir. Boileau'nun ilkeleri, 1850'de sergilenen ve aynı yıl Saint Denis'de küçük bir kilisede uygulanan *cathédrale synthétique* (sentetik katedral) kavramı çevresinde toplanmıştır. Boileau, 1853'te "Nouvelle forme architecturale" (Yeni Mimarlık Biçimi) ve 1866'da "Histoire critique de l'invention" (Buluşun Eleştirel Tarihi) adlı yazılarında da benzer şemaları kullanmıştır. 1860'larda da demiri kullandığı Yeni-Gotik kiliseler yapmayı sürdürmüştür. Bunların en önemlisi, Londra'daki *Notre-Dame-de-France*'tır (1868; b.yık.). Oğlu Louis Charles Boileau ve EIFFEL'le birlikte Paris'te gerçekleştirdiği *Bon Marché* mağa-

zasının (1869-79) demir ve cam iç dekorasyonu da mimarın başka bir ünlü çalışmasıdır. *Bon Marché*'nin içi, C.GARNIER'nin *Paris Operası*'ndaki büyük merdiveni gibi, bir ışık kuyusunun içine yerleştirilmiş büyük bir merdivenin galerilerle çevrelenmesinden oluşmuştur. Babadan çok oğul Boileau'nun yapıtı gibi görünen bu ticaret merkezinin iç dekorasyonu, yarım yüzyıl boyunca *Printemps*, *Samaritaine* ve *Galeries Lafayette* gibi büyük Paris mağazalarının tasarımına örnek olmuştur.

A.Erktin

BOITO, Camillo → **ONARIM VE KORUMA**

BOLOGNA = **GIOVANNI BOLOGNA**

BOLOGNA OKULU

16.yy'ın son yarısında Bologna'da CARRACCI ailesinin geliştirdiği, klasik geleneğe ve Yüksek RÖNESANS'ın sanat anlayışına bağlı eklektik (seçmeci) bir İtalyan resim okuludur ve 17.yy sanatı üzerinde etkili olmuştur. 16.yy'da İTALYA'nın sanat merkezlerinde büyük ustaların sanatının öğretilmekte olduğu ve sanatın formüllere dönüştürülmesine çalışıldığı bilinmektedir. Bu anlamda, değişik öğreti akımlarının yoğunlaştığı bir yöre olan Bologna'da, bir sanat akademisinin yaratılmasıyla (→AKADEMİ) eklektik görüş gelişip ürün vermiştir. Bu yüzyılın ortalarına doğru, öteki büyük İtalyan kentlerinin tersine, herhangi bir ünlü sanatçının güçlü ve kişisel izlerini taşımayan Bologna kenti, önce VENEDİK OKULU'nun, sonra da RAFFAELLO'nun etkisine girmiştir. Lodovico ve Agostino Carracci'nin ustası olan Prospero Fontana (1512-97), bu okulun ilk sanatçılarındandır. Kiliseler için sayısız tuval boyamış ve portreler yapmıştır. Fontana, Papa III.Julius (pd.1550-55) tarafından Roma'ya çağrılmış ve orada MANİYERİZM'in temsilcilerinden Tadeo ZUCCARI'yle çalışmıştır. Sanatçı, Bologna'ya dönüşünde bir okul açmış, ünlü Carracciler, Alessandro Tiarini (1577-1668) ve Denys Calvaert (yks.1545-1619) gibi sanatçılar burada eğitilmiştir. Bologna Okulu sanatçılarından Bartolommeo Passerotti (1529-92) desinatör olarak ün yapmıştır ve MICHELANGELO'nun sadık bir taklitçisidir. Michelangelo'nun yanı sıra Parmesan'ı da usta olarak benimseyen öteki Bolognalı sanatçılar, Lorenzo Sabbatini (1530-77), Orazio Sammachini (1532-1677), Cesare Aretusi'dir (1540-1612). Bu ortamda, yaptığı mimarlık bezemesi ve duvar resimleriyle ilgi çeken bir başka sanatçı da TIBALDI olmuştur. Sanatçı, 1547'de Roma'ya gitmiş, Michelangelo'nun *Sistina Şapeli*'nin etkisinde kalmış ve bu anlayışı Bologna'ya taşımıştır. Burada gerçekleştirdiği *Palazzo Poggi* (1553) fresklerinde Michelangelo, Raffaello ve TIZIANO'nun figürlerinden alıntılar yer alır.

Bologna Okulu'nun en ünlü sanatçıları Carracciler'dir. Ludovico, Agostino ve Annibale Carracci, 1584'te ilk büyük yapıtları olan *Palazzo Fava* fresklerini gerçekleştirmişlerdir. 1586'da kurdukları Accademia degli Incamminati, günümüz sanat okullarının bir taslağı gibidir ve o sıralarda yaygın olan atölye anlayışından farklıdır. Atölyelerde usta, öğrencilerine sanatını öğretir, karşılığında da onlardan yararlanır. Buna karşılık Carracciler'in akademisinde, tarih ve resim kuramları derslerini içeren bir edebiyat bölümü vardı; ayrıca, felsefe ve doğa bilimleri de öğretilirdi. Eğitimin büyük bölümü üç Carracci arasında paylaşılmıştı. PERSPEKTİF, IŞIK-GÖLGE ve anatomi, üzerinde çalışılan başlıca konulardı. İnsan vücudunun strüktürü, canlı modelden ve kadavradan alınan mulajlardan yararlanarak, bir tıp uzmanı olan Lanzoni tarafından öğretilmekteydi. ROMA OKULU'nun desen anlayışını, Venedik Okulu'nun gölge ve hareketini, Lombardia Okulu'nun renkçiliğini, Michelangelo'nun anlatımını, Tiziano'nun doğa gerçeğini, CORREGGIO'nun saf üslubunu, Raffaello'nun gerçek simetrisini, PRIMATICCIO'nun buluşlarını temel alan bu okulda, çağın yeni sanat anlayışının gereksinmelerine yanıt getirebilecek bir eğitim yapılmaktaydı. Bu eklektik programla pek çok genç Bolognalı sanatçının yönlendirildiği anlaşılmaktadır. Bologna Resim Galerisi'nde ve öteki büyük Avrupa müzelerinde bulunan resimler, bu sanatçıların daha çok kiliseler için çalıştıklarını göstermektedir. Din dışı konulardaysa sivil yapıların (sarayların) duvar resimleri, sanatçıların başlıca işlerini oluşturmaktaydı. Bologna'da Carracciler tarafından gerçekleştirilen *Palazzo Magnani* (1588-91), *Sampieri Evi* ve *Palazzo Farnese* duvar resimleri (1597-99), mitolojik konuların işlendiği ve antik klasik bezemenin yer aldığı ünlü yapıtlardır.

0784 1935, 2348, 3129, 3637. ***S.Germaner***

BOLTANSKI, Christian (1944, Paris)

Fransız sanatçı.

Sanatın biçimsel yönünden çok gündelik yaşamla ilişkisini irdeleyerek onu yinelemeyi ve toplumla daha yakınlaştırmayı amaçlayan AVANT-GARDE akımlar doğrultusunda çalışmaktadır. Yapıtlarında kimlik sorununu ele alan Boltanski, gerek kendinin gerek konu olarak seçtiği kişilerin kökenlerini ve geçmişlerini, eski fotoğrafları sergileyerek ya da dia gösterileri yaparak, mekân içinde farklı düzenleme ve ışıklarla sunmuştur. 1971'de, aynı çizgideki Jean le Gac (d.1936) ile "Gezintiler" adını verdiği bir dizi fotoğrafik çalışma yapmış, belgelediği olayları kartpostallarla çeşitli adreslere yollamıştır. Kağıttan kuklaların fotoğraflarını büyük boyutlarda basıp, aynı zamanda eski diaları hareketli bir şekilde duvara yansıtarak hem farklı malzemelerle çalışmış hem de nostaljik bir espri yakalamıştır. Le Gac gibi Boltanski de sanatı malzemeye bağımlılıktan kurtarmaya çalışan bir sanatçıdır, dolayısıyla çok çeşitli malzeme ve teknikler denemiştir. Boltanski, 1992'de 3.Uluslararası İstanbul Bienali'ne çiçek yığınlarıyla oluşturduğu bir YERLEŞTİRME ile katılmıştır.

3433, 3556. *J.N.Erzen*



BOLTANSKI, Christian, *Ölü İsviçreliler*, 1990, fotoğraflar, metal kavanozlar ve elektrikli lambalar, yük.203 cm.

BOLU

Bir sava göre Phryg (Frig) boylarından Bithynler'in bugünkü Bolu kentinin 8km kuzeyinde kurdukları Bithynium kentine Roma imparatoru Claudius döneminde (41-54) verilen "Claudiopolis" adı, Türk egemenliğinde kısaltılarak "Polis"e dönüşmüş; bu sözcüğün de zamanla değişmesiyle Bolu adı ortaya çıkmıştır. Başka bir savsa Bolu adının yöredeki Filyos (Billaios/Bilion/Bileum) Irmağı'nın adından dönüştüğüdür.

Bugün Marmara Bölgesi'nde yer alan yörede tarihöncesine (→PREHİSTORYA) ilişkin bulgular olmasına ve BİTHYNİA'nın bir bölümünün HİTİT İmparatorluğu sınırları içinde kalmasına karşın bu dönem izlerine rastlanmamıştır. Bithynia'nın ilk yerleşiklerinin Bebrikler olduğu öne sürülür. Bithynler'in gelişiyle (MÖ 1200'ler) yöre Bebrikler'ce terk edilmiş, MÖ 700'lerde Kuzey Anadolu'ya yayılan Kimmerler bölgeye egemen olmuşlardır. KİMMER-Lydia, Kimmer-ASUR ve Lydia-Med savaşlarıyla geçen karışıklık yılları MÖ 558'de LYDİA'nın egemenliğiyle noktalanmış; ancak kısa süren bu barış ve gelişme döneminin ardından Lydia kralı Kroisos'un (hd.MÖ yks.560-546) Pers imparatoru II.Kyros'a (hd.MÖ 559-529) yenilme-

siyle tüm Anadolu'da 200 yıl sürecek PERS egemenliği başlamıştır. Persler'in Anadolu'da güç yitirmesi sonucu ikinci Bithynia Krallığı MÖ 328'de Dedalses'çe kurulmuştur. Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) fetihleri ve onun ölümünden sonra generalleri arasındaki paylaşım savaşları sırasında el değiştirmelerle sarsılan krallık, Helen egemenliğinin gücünü yitirmesiyle MÖ 75'e değin toparlanarak varlığını sürdürmüştür. Son Bithynia kralı III.Nikomedes'in bu tarihte ölmesi ve vasiyeti üzerine Bithynia, ROMA İmparatorluğu topraklarına katılmıştır. Claudiopolis, İmparator Hadrianus döneminde (117-138) oldukça gelişmiş; yörenin, Roma-PONTOS yolunun üzerinde bulunmasının da bu gelişmeye katkısı olmuştur. Vilayete dönüştürülerek Roma'dan atanan valilerce yönetilen yöre, imparatorluğun 395'te ikiye bölünmesiyle BİZANS egemenliğine girmiştir. Eyalet olan Bithynia, II.Theodosius döneminde (408-450) ikiye ayrılmış, VII.Konstantinos dönemindeyse (913-959) merkezi Ankara olan yönetsel bir birime bağlanmıştır. Bolu ve yöresi bu dönemlerde Pers ve Araplar'la yapılan savaşlardan etkilenmemiş, tarım ve hayvancılıkla birlikte kereste ve ormacılık üretimi sürdürülmüştür. Selçuklular'ın 1071 Malazgirt Zaferi'yle Anadolu'ya yayılmaları ve Süleyman Şah'ın İstanbul Boğazı'na kadar tüm Anadolu'yu eline geçirmesi sonucunda ANADOLU SELÇUKLU'nun başkenti, Konya'dan, bir Bithynia kenti olan İZNİK'e taşınmıştır. Haçlı Ordusu'nun 1096'da İznik'i almasıyla yeniden Bizans egemenliğine giren Bolu yöresi, iki kez daha el değiştirdikten sonra Orhan Gazi dönemi (1324-62) başlarında tümüyle OSMANLI topraklarına katılarak, sancakbeyliği olarak yönetilmiştir. 1692'de sancakbeyliğinden voyvodalığa indirgenene değin yörede gelişen en önemli olay, Timur'un Anadolu'da bulunduğu sürece Bolu'nun İsfendiyaroğulları'nca 1423'e değin yönetilmesidir. Voyvodalık 1811'de mutasarrıflığa dönüştürülmüş, 1864'te Kastamonu iline bağlı mutasarrıflık, 1908'de yeniden müstakil mutasarrıflık olmuş, bu sürede yöre çeşitli ayaklanmalar yaşamış, 19.yy'ın ikinci yarısında da Çerkez, Abaza ve Adige gibi Kafkas göçmenlerinin yoğun yerleşimine sahne olmuştur. Kurtuluş Savaşı yıllarında Bolu, Yunanlılar'ca işgal edilmiş, İstanbul hükümetinin de kışkırtmalarıyla Ankara hükümetine karşı başlatılan iç ayaklanmalar (Bolu, Düzce), 1920 yazı boyunca yöreyi kargaşaya boğmuştur. 30 Ağustos 1920'de çıkarılan afla yöre halkının Kurtuluş Savaşı'na tümüyle katılımı sağlanmış, 1923'te de Bolu il olmuştur.

Tarihsel Yapılar:

Merkez İlçe: Kent merkezindeki Hisartepe, Hıdırlıktepe (Fırkatepe), Kargatepe ve Uğurlunaiptepe'de ele geçen buluntulardan buraların Tunç Çağı'na (→PREHİSTORYA) değin inen yöredeki en eski yerleşmeler olduğu anlaşılmıştır. Antik Çağ'da "Bithynion/Bithynium" ve "Claudiopolis" adlarıyla bilinen kentte çok sayıda Helenistik (→YUNAN) ve Roma dönemi kalıntısı vardır. Hisartepe'de MS 2.yy'dan kalma bir Roma yapısı olan *Antinoos Tapınağı* ortaya çıkarılmıştır. *Halı Hisarı* da kentin dışında kalan bir antik sur kalıntısıdır. Kent içindeki yapılardan, medresesi yıkılmış, cami, hamam ve dükkânları duran *Yıldırım Bayezid Külliyesi* ve *Orta Hamam* 14.yy'dan; *Kadı Camisi* 15./ 16.yy'dan; *Karaçayır Camisi*'yle *Tabaklar* ve *Sultan Hamamları* 16.yy'dan; *İmaret Camisi* 17.yy'dan; *Tabaklar Camisi*'yle *Taş Han* 19.yy'dan kalmıştır. Ayrıca *Saraçhane Camisi*'yle *Gölyüzü* ve *Aktaş Türbeleri*, tarihleri kesin bilinmeyen yapıtlardır. Her ikisi de 16.yy'da yapılan *Karaköy Cuma* ve *Ilıca Camileri* kentin biraz dışında yer almaktadır. Yozgat köyünün mezarlığında *Kasım Dede Türbesi*, Tekke köyünde de 15.yy'dan kalma *Ummi Sinan Türbesi* bulunmaktadır. Yörede yapılan kazılarda ele geçen yapıtların sergilendiği Bolu Müzesi, Hıdırlıktepe'deki Kültür Sitesi'nin bir bölümü olarak düzenlenmiştir.

Akçakoca ilçesinde, Dia ya da Diospolis adıyla bilinen bir antik kentin bulunduğu sanılmaktadır. Akçakoca'nın biraz dışındaki *Ceneviz Kalesi*'nin Selçuklu döneminde yapıldığı düşünülmektedir. Baba köyündeki *Akçakoca Bey Türbesi* ahşap kütüklerin geçmeyle birbirine tutturulması sonucu oluşturulmuş ilginç bir yapıdır.

Düzce ilçesi ilkçağlarda "Dusae Pros Olypum" adını taşıyan bir yerleşme merkezidir. İlçe sınırları içindeki en ilginç kalıntılar Üskübü (Konuralp) bucağında yer alan Roma yerleşmesi PRUSİAS AD HYPİUM'dadır. Üskübü'nün içinde 14.yy'da bir Bizans kilisesinden çevrilmiş *Konuralp Camisi ve Türbesi*, yapım tarihi bilinmeyen bir hamam, tepede Osmanlı döneminden kalma sur ve suyolu kalıntıları bulunmaktadır. Henüz kuruluş aşamasında olan Üskübü Müzesi, ilçedeki ilkokulun bahçesindeki küçük bir yapıda yer almakta, çevrede ele geçen buluntular burada sergilenmektedir.

Gerede ilçesi önce "Kratia", daha sonra "Flaviapolis" adlarını taşımıştır. Bizans döneminin önemli merkezlerinden biridir. İlçe içindeki önemli tarihsel yapılar; 14.yy'dan kalan *Aşağı Hamam*, 19.yy'da yapılmış *Yukarı Tekke Camisi* ve *Aşağı Tekke Türbesi*, tarihi bilinmeyen ve *Tüccar Hanı* diye de anılan *Kiliseli Hanı*'dır. İlçenin kuzeyinde *Keçi Kalesi* adıyla anılan yıkık surlar bulunmaktadır. Yağbaşlar köyünde de sur kalıntılarıyla yıkık bir taş köprü vardır. Eski Çağa köyünde de 14.yy'da yapılmış *Yıldırım Camisi ve Hamamı*'yla tarihi kesinlikle bilinmeyen Osmanlı yapısı bir türbe bulunmaktadır.

Göynük ilçesinde *Gazi Süleyman Paşa Camisi ve Hamamı* 14.yy'dan, *Akşemseddin* ve *Ömer Sekkin Türbeleri* 15.yy'dan kalan yapılardır. İlçeye bağlı Kilciler köyünde Bizans dönemine ait yazıtlar, kilise ve hamam kalıntıları vardır. Ayrıca, ilçenin 27km doğusunda, 550 hektarlık alanı kaplayan Yedigöller Milli Parkı bulunmaktadır.

Kıbrısçık ilçesinde Roma dönemi kalıntıları bulunmuştur.

Mengen ilçesindeki Göksu Vadisi'nde ele geçen buluntulardan anlaşıldığına göre, burada eski bir yerleşme bulunmaktadır.

Mudurnu ilçesindeki kale günümüze oldukça iyi durumda ulaşmış bir Bizans yapısıdır. Medresesi yakın tarihte yıkılmış olan, 14.yy'dan kalma *Yıldırım Bayezid Külliyesi*'nin camisi ve ÖMER BİN İBRAHİM'in yapıtı olduğu bilinen hamamı durmaktadır. İlçeye bağlı Asar köyünde, en önemlisi *Çavuşdere Hamamı* olmak üzere birçok Bizans yapı kalıntısı bulunmaktadır.

Seben ilçesindeki Bizans dönemi yapılarının en önemlisi, hâlâ kullanılmakta olan hamamdır. Çeltikdere'de, eskiden cami olarak kullanılmaktayken bugün yalnız dört duvarı kalmış bir kilise yapısı, bunun karşısındaki kayalara oyularak oluşturulmuş bir mağara yerleşmesi bulunmaktadır.

Sivil Mimarlık:

Bolu Ovası yakınında, yan yana üç küçük tepeye kurulmuş olan kent, eski ve yeni iki bölümden oluşmaktadır. Evliya Çelebi'nin (17.yy) Bolu'yla ilgili verdiği ayrıntılı bilgilere göre bayındır bir kent olan Bolu'da 1000'e yakın ahşap ev, 400 dükkân,

yedi han, yedi çeşme, bir bedesten ve 34 mihrap vardı. Pek çok gezgin ve araştırmacının uğradığı Bolu'da ana yapı gereci bölgeyi kaplayan geniş ormanlık nedeniyle ahşap olmuştur. İri ağaç gövdelerinden kurulan ÇANTI ya da "çandı" evlerin yanı sıra çantı camiler de yapılmıştır. Bunların çoğu Orhan Gazi adınadır. Kimi yerde birkaç köy için, "Divan Yeri" ya da "Cuma Yeri" denilen tek bir cami yapılmıştır. Çantı camilerin günümüze ulaşan güzel örnekleri, *Büyük Tersiye, Emir Ali* ve *Geriş Köyü Camileri*'dir. Bolu kentinin eski bölümünde yer alan EV'ler, bahçe içinde, büyük odalı, bezeli tavanları bulunan ahşap yapılardır. Ancak dinsel mimarlık örnekleri gibi bunların da sayıları hızla azalmaktadır.

El Sanatları:
Bolu'nun orman köylerinde birçok eşya doğal olarak ağaçtan yapılır. Özellikle Göynük'te yapılan kaşıklar ünlüdür. Çok çeşitli hediyelik eşya, karayolları üzerinde pazarlanmaktadır. Geçmişte önemli olan DOKUMA işçiliği, bugün yalnız ev tezgâhlarında üretilen pamuklu kumaşlar ve yün şallarla sürdürülmektedir. *D.Kınık*

BOMBERG, David → **LONDRA GRUBU; VORTİSİZM**

BOMBYLİOS → **ALABASTRON**

BOMO (Çin.)
ÇİN sanatında yazılışı ayrı ama okunuşu aynı olan iki terim.
1. "Sulandırılmış mürekkep" anlamında kullanıldığı zaman, dış çizgilerle belirtilmiş biçimlere hacim kazandırmak amacıyla yüzeyin sulandırılmış mürekkeple boyanması anlaşılır. Bu tekniği ilk kullanan sanatçının WANG WEİ olduğu sanılmaktadır.
2. "Mürekkep sıçratma" anlamında kullanıldığı zamansa biçimlerin dış çizgi olmaksızın geniş fırça vuruşlarıyla serbestçe verilmesi anlaşılır. JAPONYA'da HABOKU-GA olarak bilinir. *Z.Rona*

BONATZ, Paul (1887, Solgne, Metz yak.-1956, Stuttgart)
Alman mimar.
KLASİKÇİLİK'in taş kullanımı gibi yapım özelliklerini günün koşullarına göre yorumlayan yapıtlarıyla tanınmış, 1943-55 arasında Türkiye'deki çalışmalarıyla II.Ulusal Mimarlık (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Mimarlık) üzerinde etkili olmuştur.

Münih Teknik Üniversitesi'nde Karl Hocheder (1854-1917) ve Friedrich von Thiersch'le (1852-1921) öğrenim gördükten sonra, Münih Kent Planlama Dairesi'nde ve 1902'de FISCHER'in asistanı olarak Stuttgart Teknik Üniversitesi'nde çalışmıştır. 1908'de Fischer Münih'e çağırıldığı zaman, Bonatz Stuttgart'ta profesör olmuş ve meslek yaşamının büyük bir bölümünü burada geçirmiştir. Bonatz büyük, kaba taş yapılarından etkilendiği Fischer'in ilkelerini çağdaşlaştırarak sürdürmüştür. Bu üslup değişimi Friedrich Eugen Scholer'le (1874-?) birlikte gerçekleştirdiği *Stuttgart Garı* (1911-28) tasarımlarında gözlenmektedir. Ana kulenin tepesine yerleştirilmiş minyatür tapınak gibi tarihsel biçimleri içeren 1911'deki ilk öneri bu özellikleriyle tarihsel üsluplara yakınlık gösterirken, 1913'te yapı kanatlarının büyük kulenin çevresinde asimetrik düzenlenmesiyle meydana gelen son tasarım göreceli olarak TARİHSELCİLİK'ten bağımsız oluşmuştur; Wilhelm Kreis (1873-1953) ile Edmund Körner'in (1875-?) ALMANYA'da, BERLAGE'ınsa HOLLANDA'da gerçekleştirdikleri çağdaş yapıtları andırmaktadır. Üçüncü Reich sırasında ana görevi otoyol ağındaki köprüleri tasarlamak olan Bonatz, anıtsal, çağdaş taş üslubunu köprü tasarımlarında da sürdürmüştür. Giderek anıtsal olması gerekmeyen yapılar için, bir bölümünde Güney Alman mimarlığının yerel geleneklerinden esinlendiği mütevazı, ince bir YENİ-KLASİKÇİLİK geliştirmiştir. Tübingen'deki *Üniversite Kütüphanesi* (1909-12) Bonatz'ın sanatının bu kişisel yönünü vurgular. Yapı yalın sıvalı cephesi, kiremit çatısı, sıra halindeki uzun pencereleri, iç mekânda mermer döşeme ve tavan işleriyle zengin bir görsel etki yaratır. I.Dünya Savaşı'ndan sonra verdiği yapıtlar az olmasına karşın Bonatz, tüm meslek yaşamında sürdürdüğü ve çağdaşlarının birçoğunda eksik olan tutarlılığı elden bırakmamıştır. Kreis gibi ULUSLARARASI ÜSLUP'u benimsemediği gibi German Bestelmeyer (1874-1942) ve Paul Schmitthenner (1884-1972) gibi MODERN MİMARLIK'ın karşısında yer almaktan da kaçınmıştır. Weimar hükümetinin ilk yıllarında Sosyal Demokrat Parti'ye yakınlığı, Üçüncü Reich'ın son yıllarında Bonatz'ı pozisyonunu yitirmekle karşı karşıya getirmiştir. 1908'den 1943'e değin Stuttgart'ta öğretim görevini sürdüren mimar, Üçüncü Reich'ta tutuklanmaktan öğrencileri arasındaki popülerliği sayesinde kurtulduğunu öne sürerken, SPEER *Inside the Third Reich* (Üçüncü Reich'ın İçinde) adlı kitabında kendisinin ve Fritz Todt'un (1891-1942) Bonatz'ı koruduğunu yazmıştır.

İlk kez 1916'da İstanbul'da yaptırılması tasarlanan *Türk-Alman Dostluk Evi*'nin proje yarışması için Türkiye'ye gelen Bonatz, 1942'de de *Anıtkabir*'in mimari proje yarışmasında seçici kurul üyesi olarak Türkiye'de bulunmuştur. *Çanakkale Anıtı, İstanbul Radyoevi* ve *İstanbul Adalet Sarayı* gibi yapıların proje yarışmalarında da seçici kurul üyeliği yapan mimar, 1943'te Milli Eğitim Bakanlığı'nda danışman mimarlık görevine getirilmiş, 1946-55 arasında da İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde öğretim üyeliği yapmış, fakültenin yer aldığı Taşkışla'nın onarım çalışmalarına katılmıştır. Türkiye'de bulunduğu yıllarda çeşitli projeler de gerçekleştiren Bonatz, *Saracoğlu Memur Evleri*'nde (1945, Ankara) geleneksel Türk evini (→EV) çağdaş konut gereksinimlerine uyarlamak istemiştir. İşlevsel olmaktan çok biçimci bir davranışla tasarlanan bu yapıları, Ankara Teknik Öğretim Müsteşarlığı Teknik Bürosu'yla birlikte planladığı *Kız Teknik Öğretmen Okulu* ve *Erkek Teknik Öğretmen Okulu* izlemiştir. Bonatz, 1948'de Şevki BALMUMCU'nun Ankara *Sergievi* binasını *Büyük Tiyatro Binası*'na çevirmiştir. II.Ulusal Mimarlık akımını destekleyen Bonatz'ın anıtsal mimarlığa ilişkin düşünceleri Türk mimarlar üzerinde etkili olmuştur. 1948'de Lozan'da toplanan ilk Uluslararası Mimarlar Birliği (→UIA) genel kurul toplantısına Türk heyetiyle birlikte katılmış; 1950'lerde ABERCROMBIE'yle birlikte, İzmir için açılacak uluslararası planlama yarışmasının hazırlık çalışmalarında görev almış; 1951'de İstanbul Boğazı'nda köprü kurulmasına ilişkin çalışmalara yardımcı olmuştur. Bonatz'ın *Leben und Bauen* (1950; Yaşamak ve Yapı Yapmak) ve *Brücken* (1951; F.Leonhardt ile; Köprüler) adlı iki de kitabı vardır. 1472. *A.Erktin*

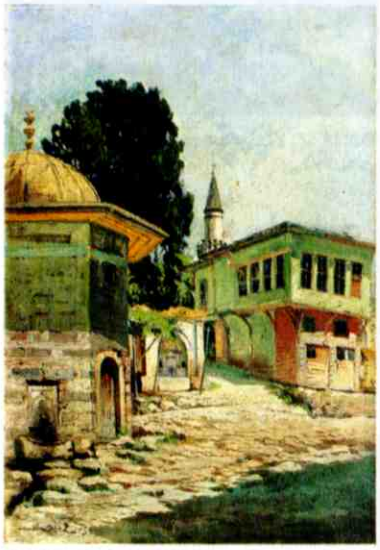


BONATZ, Paul, *Stuttgart Garı*, 1911-28, Almanya.

BONCUK DİZİSİ
İng.*string of beads*, Fr.*cordon de perles*, Alm.*Perlenschnur*. "Boncuklu kordon/silme" ya da "inci dizisi" de denir. Çeşitli biçimlerdeki boncuk örgelerinin birbiri ardına dizilmesiyle oluşturulan BEZEME bandı. Yarım daire profil veren bu dizi, özellikle ROMA mimarlığında kullanılmış, Antik Çağ biçimlerine hayranlık duyulan YENİ-KLASİKÇİLİK dönemin-



BONNARD, Pierre, *Vernon'da Akşam*, 1931, tuval üzerine yağlıboya, 36x34 cm.



BORA, Osman Asaf, *Üsküdar, Doğancılar*, 1888-89, tuval üzerine yağlıboya, 46x32 cm.

de de çeşitli yapı öğelerinin bezenmesinde yeniden yaygınlaşmıştır.
Çizim → KYMA

BONHEUR, Rosa → **BARBIZON OKULU**

BONNARD, Pierre (1867, Fontenay-aux-Roses-1947, Le Cannet)
Fransız ressam ve baskı ustası.
DELACROIX, GAUGUIN ve REDON gibi büyük renkçilerin geleneğini sürdüren Bonnard, özellikle iç mekânları betimlediği "entimist" resimleriyle (→İÇ MEKÂN RESMİ) tanınır.

1885'te ailesinin zoruyla hukuk öğrenimine başlamışsa da 1888'de öğrenimini yarım bırakarak güzel sanatlara yönelmiş ve Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'yla Julian Akademisi'nde öğrenim görmüştür. Bu sırada VUILLARD, DENIS, SÉRUSIER ve Paul Ranson'la (1862-1909) tanışmış ve onlarla birlikte NABİLER grubunu kurmuştur. 1889'da ilk afiş deseni *France-Champagne*'ı satan sanatçı aynı yıl askerlik görevine gitmiş, bir yıl sonra Paris'e döndüğünde Denis ve Vuillard'la ortak bir atölyede çalışmalarını sürdürmüş, 1891'den sonra da Bağımsızlar Salonu'nda *(Salon des Indépendants)* yapıtlarını sergilemeye başlamıştır. 1891-1905 arasında dekoratif sanatlarda daha verimli olan sanatçı, dekoratör, grafiker ve tasarımcı olarak çalışmış; çok sayıda dekor, pano, afiş ve taş baskı yapmıştır. Bu dönemde ART NOUVEAU akımına yakınlık duyan Bonnard, bu üslubun çizgi ritmini ve dekoratif özelliklerini benimsemiştir. Japon ağaç baskılarına (→JAPONYA) duyduğu yakınlıktan dolayı da o dönemde "Japon Nabisi" diye anılmıştır. 1895'te TIFFANY için yaptığı renkli cam pano tasarımı *Analık*, Ulusal Dernek'te *(Société Nationale)* sergilenmiş; ertesi yıl *Théâtre de l'Œuvre*'e dekorlar yapmış ve *Théâtre des Pantins*'e kukla desenleri çizmiştir. Taş baskıları *La Revue blanche* ve *L'Escarmouche*'da yayımlanmış olan Bonnard'ın resimlediği kitaplar arasında; kayınbiraderi besteci Claude Terrasse'ın *Petites scènes familières* (Samimi Küçük Sahneler) ve *Petit solfège illustré* (1893; Resimli Küçük Solfej), simgeci şair Verlaine'in *Parallèlement* (1900; Yan Yana) adlı yapıtlarıyla Longos'un *Daphnis kai Khloe*'sinin Fransızca çevirisi (1902; Daphnis'le Khloe, 1965) yer alır. İlk kişisel resim sergisini 1896'da Durand-Ruel Galerisi'nde açan Bonnard, 1899'da koleksiyoncu Bernheim Jeune'le sözleşme imzalamış, 1904'te ilk önemli sergisini açmış ve 1905'ten sonra dekoratif sanatlardan çok resme ağırlık vermeye başlamıştır. Bonnard, 1912'de Vuillard, Ker-Xavier Roussel (1867-1944) ve VALLOTTON'la birlikte *Légion d'Honneur* nişanını reddetmiştir.

Meslek yaşamına iç mekân resimleriyle başlayan Bonnard, sıcak bir ev ortamını betimleyen, dekoratif nitelikli resimler yapmıştır. Yapıtlarındaki bu dekoratif özellikler 1905'ten sonra gittikçe azalmış ve yerini daha ciddi ve özenli renk ve çizgi uyumuna bırakmıştır. Sanatçı olgunlaştıkça stilize biçimlerden uzaklaşıp gördüğü nesnelerin yorumlarına girerken, MONET'nin etkileri yapıtlarında kendini göstermiştir. 1920'lerden sonra olgunluk dönemi yapıtlarını veren sanatçı en önemli resimlerini yapmıştır. 1920 ve 30'larda, algılanan görüntüler yapıtlarında ağırlığını sürdürürken güçlü bir yapı duygusuyla da bağdaştırılmıştır. *Banyodaki Çıplak*'ta (1935, Petit Palais, Paris) olduğu gibi çıplak ve banyo sahnelerinin yer aldığı ünlü resimlerinde ışık-gölgenin usta kullanımı ve kompozisyonun sadeliğinin yanı sıra zengin bir desen ve örgü çeşitlemesi dikkati çeker. Kesilmiş imgeler, oyulmuş görüntüler, çerçeveleme oyunları ve alışılmamış bakış açıları, *Kahvaltı Odası* (1930, Modern Sanat Müz., New York) ve *Masanın Köşesi* (1935, Modern Sanat Müz., Paris) gibi yapıtlarına özellik kazandırmıştır. Zengin renk ilişkileri ve boyama örgüsüyle bazı yapıtları soyut izlenimini verirse de Bonnard, 20.yy içinde gene de konu seçimi ve uygulama açısından "geleneksel sanatçı" kişiliğine sahiptir.
1215, 1668, 3255, 3331. *U.Tükel*

BORA, Osman Asaf (1869, Saraybosna-1935, İstanbul)
Türk ressam.
Türk resim sanatında ilk Batı'ya açılış döneminden İzlenimci kuşağa (→1914 KUŞAĞI) geçiş döneminin temsilcilerindendir.

Küçük yaşta İstanbul'a gelen Osman Asaf eğitimini Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (s.GSA, b.MSÜ) tamamlamış, 1889'da bu okuldan mezun olduktan sonra yaşamı boyunca öğretmenlik yapmış, resim çalışmalarınıysa ikinci bir uğraş olarak yürütmek durumunda kalmıştır. Benzer koşullar bu dönemin öteki sanatçıları için de geçerli olmuş, bu nedenle de zor koşullarda aralıksız bir çalışma düzenini sürdürebilen sabırlı ve kararlı bir kuşak yetişmiştir. Resim üretmenin vazgeçilmez bir tutkudan kaynaklandığını kanıtlayan bu sanatçıların yapıtlarındaki ortak özellik, doğa görünümlerinde mistik bağların yorumlarına ağırlık verilmesidir. Doğaya özgü görünümlerde ortak değerlere ulaşılması bir rastlantıdan çok, bu sanatçıların yaşadıkları dönemin ortak beğeni düzeyine ve resim anlayışına katılmalarıyla açıklanabilir.

Osman Asaf yaşamı boyunca ürettiği resimlerde bu ortak duyarlığa bağlı kalmıştır. Issız doğa görünümleri, boş sokak araları, köşkler, evler ve çeşmeler sanatçının başlıca konuları olmuştur. Resimlerinde, baharın yaşam coşkusu uyandıran canlı renkleri, parlak bir ışığın egemenliğinde sunulmuştur. Güçlü bir ışık altında yıkanan doğa görünümlerinde küçük köşkler ve evler çevrelerini saran yeşil doğa dokusu içinde düşsel görünümlere ulaşır. Akbank Koleksiyonu'nda bulunan *Sahil'de Ev* (1914), *İçerenköy'de Ev* (1915) ve *Evin Arkası* (1909) adlı yapıtlarında bu özellik sergilenmektedir. Osman Asaf'ın bu resimleri Doğalcı bir yaklaşım ve İzlenimci (→İZLENİMCİLİK) bir ışık ve renk kullanımıyla belirginleşir. Çok sayıda küçük boyutlu suluboya, guvaş ve karakalem çalışması da yapan sanatçı, I.Dünya Savaşı sırasında Bandırma belediye başkanlığı görevini üstlenmiştir. Bu dönemde guvaşla *Bandırma Görünümleri* adlı 40 resimlik bir dizi gerçekleştirmiştir. 1909'da OSMANLI RESSAMLAR CEMİYETİ'nin kurucu üyeleri arasında yer almış, ayrıca bu cemiyetin yayını olan derginin müdürlüğünü de yürütmüştür.
0181, 0570, 1412, 1538. ***K.Giray***

BORDUAS, Paul-Émile (1905, Saint-Hilaire, Quebec-1960, Paris)
Kanadalı ressam.
Kanada'da çağdaş resim sanatının kuramcılarından ve önde gelen temsilcilerinden biri olan Borduas, KÜBİZM, FOVİZM ve GERÇEKÜSTÜCÜLÜK akımlarının ardından 1942'de SOYUT SANAT'ı benimsemiştir.

On altı yaşında kilise dekoratörü Ozias Leduc'e (1864-1955) çıraklık ederken bir yandan da Sherbrooke'daki Sanat ve Meslek Okulu'na devam etmiş ve 1923-24'te de Montreal Güzel Sanatlar Okulu'nda öğrenim görmüştür. 1928'de Leduc'ün yardımıyla Paris'e giderek Ateliers d'art Sacré'de (Kutsal Sanat Atölyesi) DENIS ve Georges Desvalli-

ères'den (1861-1950) resim dersleri alan Borduas, 1930'a değin Fransa'da kalarak kiliselere vitraylar yapmıştır. Montreal'e döndükten sonra bir ara kilise dekoratörü olarak çalışmış, ancak başarı kazanamayınca çeşitli enstitülerde öğretim görevleri almıştır. 1930'dan sonra gerçekleştirdiği çoğunlukla dinsel ya da duygusal temalı ufak boyutlu resimlerde Leduc ve Denis'nin etkileri egemendir. Daha sonraki yıllarda yaptığı manzaralarındaysa renk kullanımına duyduğu ilginin gittikçe geliştiği izlenir. 1937'de Montreal Mobilya Okulu'nda öğretim görevi alan Borduas, 1939'da John Lyman'la (1886-1967) tanıştıktan sonra Çağdaş Sanat Derneği'nin birinci başkan yardımcılığına getirilmiştir. Bu yıllarda Fransız Gerçeküstücüleri'nin yazılarını okuyan sanatçı, Paris'ten dönen Alfred Pellan'ın da (1906-?) etkisiyle ilk soyut denemelerine girişmiştir. 1942'de sergilenen *Gerçeküstücü Resimler* adlı 45 guvaş tablosuyla bir grup genç sanatçının ilgisini çekmiş ve 1940'ların sonuna doğru bu sanatçılarla birlikte OTOMATİKÇİLER Grubu'nun kuruluşunu gerçekleştirmiştir. Borduas'ın çalışmaları, FİGÜRATİF ve soyut arasında gidip gelerek gelişirken, OTOMATİZM kavramının etkisi her zaman belirgin olmuştur. *Ada Rüzgârı Altında* (1947, Kanada Ulusal Gal., Ottawa) gibi önemli tablolarında, bir yandan da Gerçeküstücülük'ün bireysel yaratıcılık kuramlarının ışığında Quebec toplumunu irdelemeye yönelttiği görülür. 1948'de yayımlanan *Refus Global* (Toptan Geri Çevirme) adlı bildirgesinde yaratıcı dürtünün tüm kültürel baskılardan kurtarılmasını savunan sanatçı, Katolik Kilisesi'ne yönelttiği sert eleştiriler nedeniyle öğretim görevinden alınınca derinden sarsılmasına karşın, yazı yazmayı sürdürerek ertesi yıl *Projections libérantes* (Özgürlükçü Tasarımlar) adlı denemelerini yayımlamıştır. Geçirdiği ülser ameliyatından sonraki bir iki yıl içinde gerçekleştirdiği birkaç suluboya tablo, ufak ahşap heykeller ve neşeli yağlıboya tabloları hızla değişen düşüncelerini yansıtır.

1953'te Montreal'den ayrılarak New York'a yerleşen Borduas'ın, o yaz gerçekleştirdiği 40 yağlıboya tuval ertesi yıl New York'ta sergilenmiştir. Bu kentte MOTHERWELL ve DE KOONING gibi Amerikalı Soyut-Dışavurumcular'la (→SOYUT-DIŞAVURUMCULUK) tanışmışsa da İngilizce'sinin yetersizliği dolayısıyla bu grupla iletişim kuramamıştır. Bu dönemde gerçekleştirdiği *Nabız Atışı* (1955, Kanada Ulusal Gal.) gibi suluboya yapıtları imge tutarlılığını bozmaksızın dinamik bir nitelik kazanan Borduas, 1953'te Paris'e yerleşmiş ve yaşamının son beş yılını yalnızca resim yaparak geçirmiştir. New York resimlerindeki tutarlılık çok geçmeden yerini daha biçimsel bir yapıya bırakmış ve o yaz gerçekleştirdiği tabloları az çok beyaz bir alan içinde yer alan büyük, siyah biçimlerden oluşmuştur (ör.*Martı*, Kanada Ulusal Gal.). Bazan kırmızı-kahverengi, gri ya da mavi renkli olan bu kalıpsı biçimler, 1958'de açık renkli bir fon üstünde sıralanmıştır. 1959'da gerçekleştirdiği tablolarındaysa siyah alanları sayıca azaltarak boyutlarını büyüten sanatçı, hemen hemen yalnızca siyah ve beyaz renkler kullanarak son derece etkin bir yalınlık yaratmıştır. 1080, 2896. *İ.Babacan*

BORDÜR (Fr.*bordure*'den)
İng.*border*, Alm.*Bordüre*.
1. HALI, DOKUMA, İŞLEME, KİTAP BEZEME, MİNYATÜR, HAT, TEZHİP ve benzerlerinde, ayrıca mimari BEZEME'de süslü çerçeve; su; kenarsuyu; pervaz (Alm.*Einfassung*).
2. YAPI'da bir gerecin çevresini tamamen ya da kısmen kuşatan, aynı ya da farklı gereçten bölüm (Alm.*Umrahmung*).
3. Kaldırım taşlarının oluşturduğu çizgi.

BORIANI, Davide (1936, Milano)
İtalyan deneysel sanatçı.
Işık ve sesten yararlanarak gerçekleştirdiği çevrelerle tanınır (→IŞIK SANATI).

1959'da Milano'da Giovanni Anceschi, Gianni Colombo (d.1937), Grazio Variso ve Gabriële de Vecchi'yle birlikte, KİNETİK SANAT ilkeleri doğrultusunda GRUP T'yi kurmuştur. Özellikle ışık kullanımı ve "nesnelerin yok olması" üzerine deneyler yapan sanatçı, gizli mıknatıslarla demir tozlarını hareket ettiren ve fosfora kesintisiz ışık vererek farklı ışık etkileri yaratan çevre düzenlemeleriyle tanınır. 1966'da Hollanda'da Eindhoven'deki Sanat-Işık-Sanat adlı sergiden sonra Colombo ve De Vecchi'yle birlikte deneylerini daha da ileri götürerek 1970 Venedik Bienali'nde Livio Castiglione'yle birlikte, görme, duyma, dokunma ve tatma duyularından yararlanarak bir "algısal çevre" oluşturmuştur. 1968'de deneysel sanatçı Enzo Mari'yle (d.1932) birlikte Fransa'da Grenoble'daki Kültür Evi'nde oluşturduğu Mobil Tiyatro'da panolardan kesilmiş siluetleri farklı uzaklıklarda yerleştirerek, izleyicinin aralarında dolaşmasını sağlamış, böylece izleyiciye aynı anda hem oyuncu hem de izleyici rolü vermiştir. *Z.Rona*

BORİSOV-MUSATOV, Viktor (1870, Saratov-1905, Tarusa)
Rus ressam.
Rusya'da SİMGECİLİK akımının en önemli temsilcilerindendir.

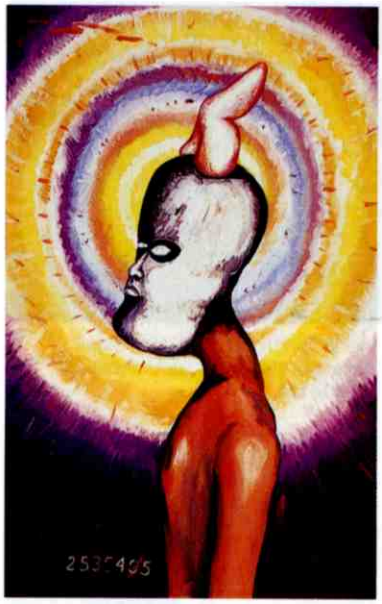
Rusça adı Borisov-Musatov Viktor Elpidiforoviç'tir. Resim yapmaya küçük yaşta Saratov'daki Radişçev Müzesi'nde başlayan Borisov-Musatov, 1890'da ve 1893-95 arasında Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Yüksekokulu'nda, 1891-93 arasında da St.Petersburg Akademisi'nde öğrenim görmüş, 1895'te gittiği Paris'te ise 1898'e değin Cormon Akademisi'ne devam etmiştir. Paris'te bulunduğu sıralarda CHAVANNES'in etkisine giren sanatçının *İlkbahar* (1898, Rus Devlet Müz.) ve *Güneş Işığında Ağaç* (1897, Saratov Devlet Sanat Müz.) adlı yapıtları bu dönemine aittir. 1897 ve 98'de Münih'e, 1904'te de Berlin'e giden sanatçı 1899'da Moskova Sanatçılar Derneği'ne, 1904'te de RUS SANATÇILAR BİRLİĞİ'ne üye olmuştur. Musatov 1902'de mimar Fedor Şehtel'in (1859-1926) gerçekleştirdiği *Derozinskaya Evi* için duvar resimleri tasarlamış, ancak bu resimler gerçekleştirilmemiştir. Sanatçının *Gölet* (1902) ve *Günbatımı Yansıması* (1904) gibi olgunluk dönemi yapıtları zarif figürleri ve melankolik havasıyla dikkati çeker. Akıcı çizgilerin yanı sıra Simgeciler'e özgü yumuşak mavilerle gri-yeşilleri ustalıkla kullanan Musatov, MAVİ GÜL grubu sanatçıları üzerinde etkili olmuştur. 0564, 1479, 3410. *Z.Rona*

BOROFSKY, Jonathan (1942, Boston)
ABD'li sanatçı.
Resim, heykel, çizim, ses, ışık ve hareket kullandığı YERLEŞTİRME'leriyle tanınır.

1964'te Pittsburgh'da Carnegie-Mellon'dan, 1966'da da Yale Üniversitesi'nden mezun olmuştur. Sanat yaşamına başladığı 1970'lerde MİNİMAL SANAT ile KAVRAMSAL SANAT anonim ve soyut estetik anlayışına alternatifler geliştirme peşinde olan Borofsky, nesneden uzaklaşarak sanat yapmaktan çok sanat üzerine düşünmeyi ve kendi ruh halleri üzerinde yoğunlaşmayı yeğlemiş, düşüncelerini not ederken bir yandan da belli sayı dizileri yazmaya



BORİSOV-MUSATOV, Viktor, *Suyun Kenarında*, 1902, tuval üzerine tempera, 177x216 cm.



BOROFSKY, Jonathan, *Biçimlendirilmiş Baş*, kağıt üzerine akrilik, 200x132.1 cm.



BORROMINI, Francesco, *S.Carlo (Carlino) alle Quattro Fontane Kilisesi*, 1638-46, Roma.

başlamıştır. Sanatçı çoğu kez yapıtlarında imza yerine bu sayı dizilerini kullanmış; onun için sayılar düşünce ve yazılarını düzene koyan ögeler olmuştur. İmgelerini genellikle gördüğü düşlerden hareketle oluşturan Borofsky bu imgelerden, çocukluk anılarından, simgesel nesnelerden ve yazılı özel ifadelerden meydana getirdiği ilk yerleştirmelerini 1975'te yapmaya başlamıştır. Borofsky'nin bu yapıtları duralitten kesilmiş insan siluetleri biçiminde olup ya tavandan asılmış ya da bir totem gibi zeminden yükseltilmiş, ayrıca duvar çizimleri ve seslerle desteklenmiştir. Çok boyutlu bir mekân yaratma peşinde olan sanatçının bu düzenlemeleri kendi içinde taşıdığı bütünlüğün yanı sıra öğeler arasındaki görsel ve kavramsal ilişkilerle de dikkati çeker. Birbirini izleyen yerleştirme sergileri de bir süreklilik ve ilişkiler ağıyla kurgulanmıştır. Sanatçının mekân düzenlemelerindeki çok boyutluluk tek tek yapıtlarında da izlenir. Örneğin, kendi portresi olarak tasarladığı *Evrak Çantalı Adam*'ı (1980-82) izleyici sıradan bir çağdaş insan olarak algılamış, böylece imge evrensel bir boyut kazanmıştır.
3556. *Z.Rona*

BORROMINI, Francesco (1599, Bissone-1667, Roma)
İtalyan mimar.
BERNINI ve CORTONA ile birlikte Roma BAROK mimarlığın önde gelen temsilcilerindendir. Geliştirdiği devrimci tasarım anlayışıyla başta İTALYA olmak üzere Barok mimarlığın gelişiminde önemli rol oynamış; Güney ALMANYA ve AVUSTURYA mimarlığını da etkilemiştir.

Asıl adı Francesco Castelli olan Borromini, taşçı ustası babasının kendisini Milano'ya taş işçiliği öğrenmesi için göndermesiyle (1608/14) mimarlığın zanaat yönünü tanımış, birkaç yıl heykel ve mimarlık üzerine çalıştıktan sonra 1620 dolayında ailesinden habersiz Roma'ya giderek, akrabası MADERNO'nun atölyesine teknik ressam ve taşçı ustası olarak girmiştir. Borromini bu dönemde, Maderno'nun yeniden ele aldığı *San Pietro Kilisesi*'nin kapısındaki melek başlarını ve öbür taş bezemeleri (1619-23) yapmış, binanın çeşitli sorunlarının giderilmesinde Maderno'ya yardım etmiş; ayrıca kubbe fenerini (1623-24) tasarladığı *S.Andrea della Valle Kilisesi*'nin cephe tasarımında da Maderno'yla birlikte çalışmıştır. Tüm bu çalışmalarda Maderno'nun üslubu egemen olmakla birlikte, Borromini'nin kişiliği de kendini göstermektedir. Yine Maderno'yla birlikte çalıştığı dönemin bir ürünü olan *S.Anna dei Palafrenieri Kilisesi*'nin eklerinin tasarımı da tümüyle Borromini'ye aittir. Oval planlı bir geç 16.yy kilisesi olan yapıya beş bölümlü cephe ile iki çan kulesi eklenmesi ve bunların mevcut oval planlı kubbeyle bütünleştirilmesi denemesi; mimarın kendi üslubunu yansıtması ve gelecekte tasarlayacak olduğu *S.Angese in Agone Kilisesi*'nin bir anlamda habercisi olması bakımından önemlidir. Maderno'nun, birlikte tasarladıkları *Palazzo Barberini*'nin yapımının başlamasından üç ay sonra 1629'da ölmesi üzerine yapının tamamlanması için Bernini görevlendirilmiş; Borromini, Bernini'yle işbirliği içinde çalışmış ama üçüncü bir tasarımcı olarak Cortona'nın işe katılması ve Bernini'nin Cortona'nın önerilerini dikkate alması nedeniyle Borromini, 1631'de işten ayrılmıştır. Bu tarihten sonra, Bernini ile birlikte *San Pietro Kilisesi*'nde Aziz Petrus'un mezarı üzerine yapacakları ve iki mimarın en önemli ortak ürünü sayılan BALDAKEN'in (1631-33) tasarımı üzerinde yoğunlaşmıştır. 1632'de üniversite mimarlığı görevine getirilen Borromini, aynı tarihlerde bağımsız mimar olarak çalışmaya başlamıştır. Yalnız yaptığı ilk tasarım, İspanyol Triniterler'e ait *S.Carlo (Carlino) alle Quattro Fontane Kilise ve Manastırı*'dır (Roma, 1638-46). Manastırın Yatakhane Bölümü'nün (1634-35) tamamlanmasından sonra kompleksin köşesinde yer alan *S.Carlo alla Fontane Kilisesi*'nin tasarımına başlamıştır. Bütün mekânı, *San Pietro*'nun kubbesini taşıyan ayaklardan biri kadar küçük olan yapı, ondüle duvar yüzeyleri ve Barok'a özgü mekân akışının gerçekleştirildiği ilk örnek oluşuyla alışılagelmiş mimarlığa tümüyle bir başkaldırı niteliğindedir. Dış sınırları dalgalı olan bir alt bölüm, alışılmış Yunan haçı planlı bir orta bölüm ve oval bir kubbenin birarada kullanıldığı ve ışığın mekânla büyük bir uyum gösterdiği bu yapı, Barok mimarlığın gelişiminde önemli rol oynamıştır.

Seçkin bir aile olan Spadalar'la dostluk kuran Borromini 10 yıl süreyle de Papa X.Innocentius'tan (pd.1644-55) destek görmüştür. Genel olarak sinirli ve uzlaşmaz bir kişiliği olan Borromini, birlikte çalıştığı Bernini ile de anlaşmazlığa düşmüş, özellikle *San Pietro* işinden ayrılmak onu oldukça üzmüştür. 1645'te *San Pietro Kilisesi*'nin yapımı sürerken, Maderno'nun ön cephe için tasarladığı kulelerden vazgeçilmesi gündeme gelince iki mimar arasındaki gerginlik artmış ve halka yansımıştır. Borromini'nin tasarımları, Bernini ve öbür çağdaşlarının insan bedeninin oranlarını temel alan anlayışlarının tersine, geometrik birimleri temel alan ve daha çok ortaçağa özgü olan bir anlayışa dayanmaktadır. Ayrıca alışılmış kalıpların ve Antik Çağ yorumlarının dışına çıkan serbest yaklaşımı da bir o kadar yadırganmıştır. Antik Çağ yapılarını inceleyip, çizimler yapmış olan Borromini bu kültürü kullanarak daha ileriye gidilebileceği düşüncesindedir. Örneğin, San Pancrazio'daki *Pamphili Villası* (1646) KLASİK anlayışla ilişkili ama farklı bir tasarımdır. Borromini'nin Antik Çağ'a olduğu kadar o dönemde yoz sayılarak reddedilen ortaçağ mimarlığına karşı tutumu da mimarlığının öneminin anlaşılması açısından önemlidir: Borromini, duvarların kaldırılması, tonozların kaburgalarla desteklenmesi, TASARIM'ın temel geometrik biçim ve ORAN'lara dayandırılması ve ışığın MEKÂN oluşumunu etkileyen bir öğe olarak değerlendirilmesi gibi ortaçağ mimarlığı özelliklerini 15. ve 16.yy mimarlıklarının bazı biçimsel öğeleriyle birleştirerek, geçmişe çağdaşlarından daha özgürce yaklaşan bir üslup oluşturmuştur. En önemli uygulamalarından sayılan *S.Ivo alla Sapienza Kilisesi*'nde (1642-60), altı köşeli yıldız biçimini temel alan ve mekânı çevreleyen duvarları taşıyıcı bir iskelete dönüştürerek, mekânı, yapıyı saran dış kabuğun biçimlendirdiği bir boşluk olarak niteleyen bir plan şeması uygulamıştır. Yapının yüksek bir kasnak üstünde kademeli yükselen kubbesi ve üstünde yer alan sarmal külahlı aydınlık feneri de çağının biçimsel alışkanlıklarının oldukça dışındadır. Daha sonra bu yapının *Alessandrina Kütüphanesi*'ni de (1661-62) yapan Borromini'nin aynı dönemdeki öteki çalışmaları arasında *S.Giovanni in Laterno*'da nef ve koridorların yeniden yapımı (1646-50) ile *Palazzo Falconieri*'nin yenilenmesi ve genişletilmesi (1646-56) önemlidir. Sanatçı, Bernini'yle arasındaki anlaşmazlığın iyice artması sonucunda 1651'de Roma'yı terk etmiş, ama kısa bir süre sonra geri dönerek saray mimarları Carlo ve Girolamo RINALDI'nin yapımına başladığı Navona Meydanı'ndaki *S.Agnese in Agone Kilisesi*'nin yapımını üstlenmiş, 1653-57 arasında bu yapıda çalışmıştır. Ancak gerek bu görevden alınması ve *S.Andrea delle Fratte Kilisesi*'nin yapımının durdurulmasıyla işlerinin bozulması, ge-

rek Bernini'nin ünlenmesi, Borromini'yi bir bunalıma sürüklemiş ve intiharına yol açmıştır.

Mekân ve ışığı mimarlık öğeleri olarak değerlendirmek amacıyla, duvarların çevreleyici niteliğine karşı çıkan Borromini, ardından yetişen birçok tasarımcıya esin kaynağı olmuş; yapıları uzun süre dönemin mimarlık ortamını etkilemiştir. YENİ-KLASİKÇİLİK anlayışının güçlendiği yıllarda Borromini gözden düşmüş, 18. ve 19.yy'larda Avusturya ve Güney Almanya'da sık sık eleştirilmiş, 20.yy'da ise bir deha kabul edilmiştir.
0418, 0498, 0532, 0815, 2744, 2745, 3338. *Y.Salman*

BORSANI, Osvaldo → **MOBİLYA (II.Dünya Savaşı'ndan Sonra)**

BOSAJ (Fr.*bosse:* yumru, kabartma'dan *bossage)*
İng.*bossed (masonry)*, Alm.*Bossierung.*
Taş DUVAR örgüsünde blok yüzeyinin çıkıntılı biçimlendirilmesi. Bosaj, çıkıntının az ya da çok olmasına, düzgün ya da düzgün olmayan biçimde işlenmesine göre türlere ayrılır. İşlenmemiş ya da az işlenmiş türü genellikle "rustik bosaj" olarak adlandırılır. Çıkıntı, bazan kesitte yastıkvari bir şişkinlik oluşturur ya da bir daire parçasının düzgün eğrisini izler; bu durumda "dışbükey bosaj"dan söz edilir. Düşey kenarlar açılı olarak kesildiğinde ise Batı Anadolu'nun Antik Çağ mimarlığına özgü olduğu düşünülen "pahlı dışbükey bosaj" elde edilir. Eski MISIR mimarlığında karşılaşılan az sayıdaki bosaj yüzeyler, her zaman işçiliğin bitmemişliğinin işareti olarak yorumlanmaktadır. Antik YUNAN ve ROMA duvarcılığındaki az işlenerek bırakılmış bosajlı yüzeylerde ise bitmemişliğin yanı sıra dekoratif etki, zaman ve emek tasarrufu gibi unsurlar da söz konusudur. Hem Batı Anadolu'da hem Kıta Yunanistanı'ndaki Helenistik duvarlar bosaj çeşitlemeleri açısından zengin örnekler sunar. İşlenmemiş yüzey ve rustik bosajla sur ve istinat duvarlarında sıklıkla karşılaşılır. STOA duvarlarının kaidelerinde ve TÜMÜLÜS'lerin çevre duvarlarındaysa pahlı dışbükey bosaj yaygın uygulanmıştır. Bosajın CEPHE'yi hareketlendiren bir öğe olarak kullanılması, Antik Çağ mimarlığın yeniden değerlendirilmesine bağlı olarak RÖNESANS'ta, özellikle kent saraylarının (→PALAZZO) tasarımlarında sürmüştür. Yeni-Klasik (→YENİ-KLASİKÇİLİK) mimarlıkta ve CANLANDIRMACILIK'ta da 20.yy başlarına kadar yeni bosaj çeşitlemeleri türetilmiştir.
Çizim → DUVAR

BOSCH, Hieronymus (yks.1450, 's Hertogenbosch-1516, 's Hertogenbosch [Bois-le-Duc], Brabant) Flaman ressam.
RÖNESANS döneminde Kuzey Avrupa'da fantastik konuları resimlemesiyle tanınan sanatçı, 20.yy'da GERÇEKÜSTÜCÜLÜK akımının öncüsü olarak nitelendirilmiştir.

Tam adı Jerome Van Aeken olan ve Jeroen Anthoniszoon adıyla da bilinen sanatçı Bosch adını büyük olasılıkla, Kuzey Brabant'taki doğum yerinden almıştır. Tüm yaşamı boyunca burada kalan Bosch, koyu bir Katolik olmasının yanında, Meryem Ana Kardeşlik Birliği *(Lieve Vrouwe Broederschap)* adlı yerel bir dinsel kardeşlik örgütünün üyesiydi. Resim üslubunun oluşmasında kendisi gibi ressam olan babasının büyük etkisi olan Bosch, 1480'de, babası tarafından başlanan ancak tamamlanamayan *St.John Kilisesi* resimlerini bitirmiştir. Sanatçının çoğu resimleri 17.yy'a değin bu kilisede kalmıştır. Yaklaşık 40 kadar yapıtının tarihsiz olması doğru bir kronoloji yapılmasını olanaksız kılmasına karşın, bir sipariş resmi olan *Çarmıha Geriliş* (Kraliyet Güzel Sanatlar Müz., Brüksel) kompozisyon şeması açısından erken dönem yapıtlarından sayılır. Sanatçının hemen hepsi son derece alışılmamış özellikler taşıyan yapıtlarında yarı insan, yarı hayvan biçimindeki yaratıklar düşsel bir mimari ve manzara içinde yer alırlar. Ana tema her zaman yalın olmakla birlikte çok yoğun alegorik (→ALEGORİ) ve simgesel (→SİMGECİLİK) anlatımlarla işlenmiştir. Bu açıdan sanatçının yapıtları ortaçağ dünyasındaki anlatıların görsel bir biçimde dile getirilmesidir. İnsanın yaşadığı dünyasal zevkleri ve cehennemi resimlediği *Zevk Bahçesi* (Prado Müz., Madrid) adlı TRİPTİK'te arka planda görülen yanan kent, dönemin manzara geleneği açısından önemlidir. Bosch, hemen tüm yapıtlarında bu tür manzaralara yer vermiştir. En önemli çalışmaları arasında yer alan bu yapıtı, hem içerik hem de kompozisyon düzeni açısından ortaçağa en bağlı olanıdır. Öteki yapıtlarında da kutsal kitap metinlerine ve anlatılarına yer vermiş, GROTESK bir üslupla insanın aptallığını ve onu bekleyen korkunç geleceği resimlemiştir. *Deliler Gemisi* (Louvre Müz., Paris) ortaçağın bu çok bilinen anlatısını konu almıştır. Sanatçı ayrıca, özenli bir biçimde betimlenen arka planıyla tipik bir Kuzey Rönesansı örneği olan *Müneccim Kralların Tapınması* (Prado) gibi, fantastik öğeler içermeyen resimler de yapmıştır. Son dönem yapıtlarında çok sayıda küçük boyutlu insan figürü vardır. Bu resimlerde renk, daha parlak ve saydam bir görünüm kazanmış, simgesel anlatım yoğunlaşmıştır.

Yaşadığı dönemde yaygın bir ün kazanmış olan sanatçının özellikle Katolik çevrelerde, örneğin İspanya kralı II.Felipe gibi ünlü alıcıları vardı. Yapıtlarının birçoğu, daha yaşadığı dönemde, çeşitli yöntemlerle çoğaltılmış ve böylece geniş bir halk yığını tarafından tanınmıştır. Dönemi açısından önem taşıyan manzara görünümlerinin yanı sıra, yapıtlarında Freud'a özgü nitelikler bulgulayan fantastik öğeleri çekici bir renk kullanımıyla verişi Gerçeküstücüler'ce bir öncü olarak benimsenmesine neden olmuştur. Oysa, ne akılcılığa ne de iyilikseverliğe inanan ve katı bir ahlakçı olan Bosch'un yapıtları, bu bağlamdaki bir bilinçaltının özgür anlatımından çok sanatçının belleğin derinliklerine inebilme ve soyut kavramları betimleme yeteneğinden kaynaklanmaktadır.
0271, 2163, 3367. *U.Tükel*



BOSCH, Hieronymus, *Aziz Antonius'un Çektikleri* (ayrıntı), yks.1505, pano üzerine yağlıboya, 315x172 cm.



BOTERO, Fernando, *Cajica'lı Meryem Ana*, 1972, tuval üzerine yağlıboya, 234.4x181.8 cm.

BOSHIER, Derek → **POP SANAT**

BOSKE (Fr.*bosquet*'den)
İng.*grove*, Alm.*Boskett.*
Klasik üslupta düzenlenmiş parklarda, düzgün aralıklarla dikilmiş ağaçların oluşturduğu ve altında gezinilebilen ağaçlıklar ya da küçük korular. Ayrıca →PEYZAJ MİMARLIĞI.

BOTERO, Fernando (1932, Medellin)
Kolombiyalı ressam ve heykelci.
Şişirilmiş duygusu veren tombul figürleriyle tanınır.

1951'de Bogotá'ya taşınan ve ilk sergisini burada açan Botero, ertesi yıl Madrid'e giderek 1953'e değin San Fernando Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmüş, ardından gittiği Floransa'da iki yıl fresk teknikleri ile sanat tarihi çalışmıştır. 1956'da Bogotá Ulusal Üniversitesi Güzel Sanatlar Okulu'nda ders vermiş, aynı yıl Mexico'da RIVERA ve OROZCO'nun yapıtlarını incelemiştir. İlk çalışmaları ARD-İZLENİMCİLİK türünde olan Botero, bir ara da SOYUT-DIŞAVURUMCULUK tekniklerini denemiş ama bu anlatım biçimine ısınamadığı için FİGÜRATİF çalışmayı yeğlemiştir. Sanatçı 1960'ta gittiği New York'ta 10 yıl yaşamış, bu süre içinde



BOTTA, Mario, *Ransila I.S.A. İş Merkezi*, 1981-85, Lugano, İsviçre.



BOTTICELLI, Sandro, *Meryem Ana ve Çocuk İsa Meleklerle*, yks.1477, 135 cm çaplı ahşap üzerine tempera ve yaldız.

KOLONİ ÜSLUBU ve 19.yy Kolombiya halk sanatından etkilenmiştir. Figürlerine IŞIK-GÖLGE yerine net renklerle hacim kazandırmış ve hacmi dar mekânlara sığdırdığı iri figürlerle vurgulamıştır. ÖLÜDOĞA'larla toplumsal, dinsel ve siyasal figürlerin yanı sıra *Mona Lisa 12 Yaşında* (1959), *Marie Louis Vigée-Lebrun'a Göre Marie Antoinette* (1966) gibi eski ustaların yapıtlarının parodilerini de yapmıştır. Dinsel konulu resimlerinde genellikle kardinal ve piskoposları yemek yerken, uyurken ya da yıkanırken betimlemiş, polis, asker, sokak kadını, kentsoylu tiplerinin yanı sıra köpek ve kedi gibi hayvan figürlerini de işlemiştir. Botero'nun ölüdoğa ve figürleri, sert ya da yumuşak doku ayırt edilmeden kauçuk yumuşaklığında verilmiştir. 1970'ten beri yaşamını daha çok İtalya'nın Pietrasanta kentinde sürdüren sanatçının resimlerinden hareketle gerçekleştirdiği *Kedi*, *Sol El* ve *Romalı Asker* gibi yks.4m yüksekliğinde ve 2.5 ton ağırlığındaki dev boyutlu açık hava heykelleri 1993'te Paris ve New York'ta, 1994'te de Madrid'de sergilenmiştir. *Z.Rona*

BOTTA, Mario (1943, Mendrisio, Ticino)
İsviçreli mimar.
İsviçre, Fransa, Almanya, İtalya, İspanya, Japonya ve ABD gibi dünyanın birçok ülkesinde uygulanmış ya da uygulanmamış projeleri bulunan, ayrıca endüstri tasarımı konusunda da çalışmalar yapmış olan Botta geç 20.yy mimarlığının önemli adlarındandır.

Mimarlık öğrenimine daha 15 yaşındayken, mimarlığı kadar yazdığı yazılar ve araştırmalarla da "Ticino okulu"nu etkileyen Tita Carloni'nin yanında başlamış ve burada yerel geleneklerin yorumlanarak günümüz mimarlığına aktarılması gerektiğini öğrenmiştir. 1961-64 arasında Milano Sanat Okulu'nda, 1964-69 arasında da Venedik Üniversitesi Mimarlık Enstitüsü'nde öğrenim gören Botta burada SCARPA'nın öğrencisi olmuş, ayrıca LE CORBUSIER ve KAHN'ın da projelerinde çalışmıştır. Botta'nın mimarlığında gerek binanın araziyle olan ilişkisi, gerek ışık ve cephe anlayışı konusunda Kahn ve dolaylı olarak da 20.yy'ın ünlü Alman düşünürü Martin Heidegger'in etkisi görülebilir. Ticino okulunu yaratan Carloni, Aurelio Galfetti, Luigi Snozzi, Campi, Livio Vacchini, Hunziker gibi mimarlarla birlikte çalışarak oluşturdukları etkileşim ortamı da Botta'nın mimarlığını biçimlendiren bir başka etmen olmuştur. Botta, mimarlığı, var olan bir dengeyi yorumlayıp yeni bir denge yaratmak olarak tanımlar. Ona göre mimar bir nesneyi değil, bir nesneyle çevre arasındaki ilişkiyi yaratır. Tasarımlarında araziyle diyalektik bir ilişkiye giren yapılar yaratmayı amaçlayan Botta için, bu nedenle, "arazinin üstünde inşa etmek" değil, "araziyi inşa etmek" *(building the site)* söz konusudur. Botta, mimarlık yaşamının başlarında özellikle Ticino (İsviçre'nin İtalyan kesimi) sırtlarında gerçekleştirdiği villalarda, doğa içinde "karşıtlık"la uyum sağlayabilmek için inşaat alanının özelliklerinden yararlanmış; bazan bir pencereyi dışardaki bir kilise kulesini çerçeveleyecek biçimde açmış ya da *Bianchi Evi*'nde (1971-73, Riva San Vitale) olduğu gibi, giriş köprüsünü karşısındaki bir kiliseyle aynı eksen üzerine oturtmuştur. Zengin iç mekânları, ışık ve cephe anlayışı, malzeme kullanımı ve ayrıntı anlayışıyla da dikkati çeken mimarın sık sık tekrarladığı gibi, yapı bir bütündür, iç mekânın ve üstüne giydirilmiş bir cephenin toplamı değildir.

Massagno'daki *Robbiani Evi* (1979-81), Stabio'daki yuvarlak planlı ev (*Casa Rotonda*, 1980-82), Lugano'daki *Ransila I.S.A. İş Merkezi* (1981-85) ve gene Lugano'daki *Mimarlık Ofisi ve Konut Binası*'nda (1987-90) görüldüğü gibi Botta, yapılarında genellikle küp, silindir gibi kapalı geometrik biçimlerin içini oyarak yola çıkmıştır. Bir kutunun içini oyarken yarattığı galeriler, balkonlar, yarı açık teraslar onun sürekli üçüncü boyuttaki oynamalarla biçimlenen iç mekânlarını zenginleştirir. Gene kutuyu oyarken yarattığı ana açıklık, hem sonradan tasarlanmayan, binanın kendisinden çıkan cepheyi oluşturur hem de iç mekânda çok önem verdiği doğal ışığın kaynağı olur. *Breganzora Evi*, San Francisco *Modern Sanatlar Müzesi* gibi son tasarımlarında kapalı bir biçimden yola çıkma ilkesine bağlı kalmadığı gözlenen Botta'yı özgün kılan bir başka özellik de konstrüksiyona, malzemeye ve ayrıntılara verdiği önemdir. Hiçbir zaman ekleme bir bezeme ögesi kullanmaz. *Pusteria Evi*'nde (1982-84, Morbio Superiore) açıkça izlendiği gibi, cephelerinde görülen zenginlik, malzemenin dokusal niteliğiyle yaratılan ışık-gölge oyunlarıyla sağlanır. İnce ve hafif malzemelerden kaçınarak masif cephe elemanları kullanan Botta'nın mimarlığı sert, anıtsal, yere tüm ağırlığıyla basan bir imge oluşturur. Dolayısıyla mimar, genellikle fazla anıtsal ve yapay olmakla, çevreye yabancı binalar inşa etmekle, gereksiz yere simetri kullanmak gibi zaman zaman aşırı biçimci yaklaşımıyla eleştirilmiştir.
1456, 2447. *E.Akcan*

BOTTICELLI, Sandro (1445, Floransa - 1510, Floransa)
İtalyan ressam.
Yeni biçimlenmekte olan RÖNESANS resim anlayışı içinde özellikle kadın figürlerindeki incelikli ve lirik anlatımıyla tanınmıştır.

Asıl adı Alessandro di Mariano Filipepi olan sanatçının gençlik yılları hakkında çok az bilgi vardır. Floransa'da 15.yy sonuna doğru ünlenmeye başladığı ve Fra Filippo LIPPI'nin yanında çalıştığı bilinmektedir. Botticelli, MASACCIO ve onu izleyenlerin bilimsel doğalcılığına bir tepki olarak, GOTİK ögelerin kullanıldığı, kadınsı bir güzelliğin yüceltildiği ve duygusal bir anlatımın vurgulandığı QUATTROCENTO döneminin (1400'ler) son sanatçılarındandır. Ancak erken yapıtlarında daha çok Antonio Pollaiuolo'nun (yks.1432-98) etkisi altında kalmış, Quattrocento üslubu 1470'lerin sonlarında ortaya çıkmıştır. Bu ilk döneminin ünlü yapıtı *Müneccim Kralların Tapınması* (yks.1475, Uffizi Gal., Floransa) doğalcı bir anlayışla gerçekleştirilmiş, yerleştirme ve anlatım sorunlarına ağırlık veren bir yapıttır. Sanatçı bu resminde, sağ kenara kendi portresini de koymuştur. 1481'de Vatikan'da *Sistina Şapeli*'nde PERUGINO, Cosimo Rosselli (1439-1507) ve GHIRLANDAIO'yla birlikte çalışan Botticelli, bu yapının fresklerinin tamamlanmasına katkıda bulunmuştur. Kendine özgü yumuşak üslubuyla yaptığı ilk önemli resim *İlkbahar*'dır (1477-78, Uffizi). Belli bir özenle resmedilmiş ince uzun figürler aynı zamanda çizginin süslemeci gücünü de ortaya çıkarır. Sanatçının dış çizgiye aşırı bağlılığı, 15.yy Floransa'sında dış çizgiye duygusal bir anlatım yüklenmesinin bir sonucudur. *Venüs'ün Doğuşu* (yks.1485, Uffizi) adlı yapıtı Lorenzo di Medici tarafından ısmarlanmıştır. Sanatçı Medici ailesiyle sıkı ilişkiler içinde olmuş, onların Platonik felsefeye dayanan hümanist anlayışlarını paylaşmıştır. Dinsel bir içerik taşımayan, anıtsal boyutta yapıtların gerçekleştirildiği bir ortamda üretilen *Venüs'ün Doğuşu*'nda da, çizginin gene süslemeci anlamda kullanıldığı görülür. Ama bunun yanında lirik bir anlatım içeren güzellik düşüncesi de söz konusudur. İnce, zarif figürler ve onlara uyan renkler-

le, bu yapıtlar uçucu bir izlenim yaratır. Rönesans'ın güzellik anlayışı, Botticelli'nin bu yapıtlarıyla geliştirilmiş, özellikle kadın imgesi tüm inceliği ve yetkinliğiyle ortaya çıkmıştır. Teknik açıdan yeniliklerle dolu olan bu yapıtlar, alegorik anlamlarının (→ALEGORİ) yanı sıra o dönemin derin ahlaksal ve metafizik gerçeklerini de sunmaktadır. *Madalyonlu Adam* adlı yapıt, Rönesans'ın yaygın bir resim türü olan PORTRE alanında da Botticelli'nin üslubunun inceliğini sergiler. VASARI'ye göre Botticelli, geç döneminde Dominiken reformcu Girolamo Savonarola'nın vaaz ve öğretilerinin etkisiyle "pagan" konulu resimlerinden pişmanlık duymuş ve resmi bırakmıştır. Sanatçının kardeşinin, Savonarola'nın güçlü bir izleyicisi olduğu bilinse de Vasari'nin bu görüşü tartışma konusudur. Botticelli bu son döneminde, Lorenzo di Medici için resimler yapmayı sürdürmüş; bu arada üslubu da gelişim göstermiş, sanatçı duyguların tüm yoğunluğuyla verildiği bir anlayışa yönelmiştir. *Pièta* (1490, Poldi-Pazzoli Müz., Milano) adlı yapıtı gerek renk seçimi, gerek yüzlerdeki acılı anlatımla son döneminin tipik resimleri arasında yer alır. Botticelli, Fra ANGELICO'nun manastırı olan San Marco'dan gelen Savonarola'nın peygamberce vaazlarından etkilenerek resmi büsbütün bırakmadan böylesi dinsel anlatımlara dönmüş olabilir. Bu döneminin başka bir anıtsal resmi de *Mistik Doğum*'dur (1501, Ulusal Gal., Londra). Bu yapıtında İncil'in son kitabı Apokalips'ten yazılar bulunması, sanatçının dünya sonrası yaşam konusuna da eğildiğini göstermektedir. Botticelli'nin ünü yaşadığı dönemde sınırlı bir çevre içinde kalmış, bunun sonucu olarak günümüze, ölümüne ilişkin bir bilgi ulaşmamıştır. Adı, ancak 19.yy'da ÖN-RAFFAELLOCULAR'la birlikte yeniden anılmaya başlamış, RUSKIN gibi eleştirmenler sanatçıyı yeniden değerlendirmeye çalışmışlardır.

1383, 1384, 1385, 1386. *U.Tükel*

BOUCHARDON, Edmé (1698, Chaumont-1762, Paris)
Fransız heykelci.
Yapıtları Fransa'da ROKOKO anlayışa karşı başlayan YENİ-KLASİKÇİLİK'in göstergeleridir. 1715'e değin babasının atölyesinde çalışan Bouchardon, daha sonra Paris'e gitmiş ve heykelci I.Guillaume Coustou'nun (1677-1746) yanına girmiştir. 1722'de Fransız Kraliyet Akademisi'nin Roma Ödülü'nü kazanarak 1723'te Roma'ya gitmiştir. Dokuz yıl kaldığı İtalya'da sayısız kopya yapan sanatçı önemli ölçüde ün kazanmıştır. Paris'e döndükten sonra çoğunlukla Versailles'da çalışmıştır. En bilinen yapıtı Paris'in Grenelle Caddesi'ndeki *Mevsimler Çeşmesi*'dir (1739-45). Öteki yapıtları arasında *Cupido* (yks.1740, Louvre Müz., Paris) ve Paris'in Concorde Meydanı için tasarladığı, ancak 1789 Devrimi sırasında yok edilen *XV.Louis'nin Atlı Heykeli* vardır. Bouchardon'un klasikçi oluşu, Antik Çağ'a duyduğu hayranlığın yanı sıra aldığı akademik eğitime bağlıdır. Roma'da kaldığı yıllar boyunca ALGARDI ve Frans Duquesnoy'un (1594-1643) yapıtlarını kendine örnek almış, anıtsal heykellerin yanı sıra büstler ve madalyonlar da yapmıştır. *U.Tükel*

BOUCHER, François (1703, Paris-1770, Paris)
Fransız ressam ve dekoratör.
ROKOKO döneminin en ünlü sanatçılarındandır.

İşleme desenleri çizen bir ustanın oğlu olan Boucher, 1720'de François Lemoyne'un (1688-1737) yanında resim, Jean François Cars'ın (1699-1771) yanında oymabaskı tekniğini öğrenmiş, özellikle Lemoyne'dan büyük ölçüde etkilenmiştir. Sanat yaşamının başlarında dinsel içerikli konularla ilgilenmiş; WATTEAU'nun tablolarının oymabaskı kopyalarını yapmıştır. 1723'te Paris'te Fransız Akademisi'nin Roma Ödülü'nü kazanan Boucher, 1727-30 arasında Roma'daki Fransız Akademisi'nde bulunmuş; 1731'de ülkesine dönmüştür. 1734'te akademi üyesi, 1763'te kralın başressamı, 1765'te de akademi başkanı olmuştur. 1734'te, yazar Molière'in bir yapıtını resimlediği bilinen sanatçı, 1737'de *Beauvais Şatosu* için yaptığı duvar resimleri kraliçenin ilgisini çekince krallık yapılarının bezeme işlerini üstlenmiştir. Fransız XV.Louis üslubunun (→LOUIS STİLLERİ), dönemin eğlence ve lüksünün bu en ünlü temsilcisi, aynı zamanda Madam de Pompadour'un en yakın dostu olarak da tanınmaktadır ve çalışmalarını kraliçenin koruması altında sürdürmüştür. *Choisy, Crécy, Marly, Versailles* (1746) ve *Bellevue* (1750) *Şatoları*'nın ve *Paris Opera Binası*'nın bezeme işlerinde çalışmıştır. Resimsel anlatımını, goblen halı tekniğine başarıyla uygulayan sanatçının bu alandaki en ünlü yapıtları *Tanrıların Aşkı* adlı bir dizi halıda toplanmıştır. 1755'te Paris Goblen Atölyeleri'nin (→DUVAR HALISI) yöneticiliğine getirilen Boucher, ressamlığının yanı sıra koleksiyoncu, saray tören ve eğlencelerinin düzenleyicisi, sahne ve kostüm tasarımcısı olarak da tanınmış; gününün modasını yönlendirerek büyük başarı kazanmıştır. Fransız Rokokosu'nun, hareketlilik, canlılık, akıcılık, renklilik, ışıklılık gibi tüm duyumsal özelliklerini resimlerinde yansıtan sanatçı, saray ve çevresinin beğenisini göz önünde tutan bir sanat anlayışı geliştirmiştir. Mitolojik sahneler, antik tanrıların kişiliğine bürünmüş soylu portreleri, egzotik ve PASTORAL konular yapıtlarının genel çizgisini belirlemektedir. Özellikle mitolojik konularda VERONESE, RUBENS ve Watteau'nun etkileri izlenmektedir. Boucher'nin yapıtlarını yönlendiren bir başka sanatçı da, tarihsel resim dalında uzman sayılan, dönemin tanınmış dekoratörü TIEPOLO olmuştur. Fransa'da 18.yy'ın ikinci yarısında gelişmeye başlayan YENİ-KLASİKÇİLİK akımıyla Boucher etkisini yitirmiş, ancak bir yüzyıl sonra önemi yeniden gündeme gelmiştir. Döneminde bir okulun önderi olmamakla birlikte, FRAGONARD başta olmak üzere birçok sanatçının yetişmesinde etkili olmuştur. Çoğu kez modelsiz çalışan sanatçının başlıca yapıtları *Çin Şenlikleri* (halı kartonu, Besançon Müz.), *Uzanmış Çıplak: Louise O'Murphy* (1752, Eski Pinakotek, Münih), *Banyodan Çıkan Diana'nın Dinlenmesi* (1742, Louvre Müz., Paris) ve *Pompadour Markizi*'dir (1758, Wallace Kol., Londra).

0355, 1246, 2148, 2825. *S.Germaner*

BOULEUTERİON (Gr.*boule:* meclis'ten)
Antik YUNAN mimarlığında üstü kapalı, dörtgen planlı resmî yapı. Yunan kentinin belediye binasıdır. Arkaik Dönem'de de karşılaşılan bir yapı türü olan *bouleuterion*, Yunan kentlerinde siyasal yaşamın gelişimine paralel olarak demokratik seçim yoluyla oluşan kent meclisinin *(boule)* toplanma, tartışma ve benzeri görevlerini yerine getirmesi amacıyla yapılmıştır. Genelde büyük bir salon ve çevresindeki yan mekânlardan oluşan *bouleuterion*'un içi bir TİYATRO'nunki gibi basamaklıdır ve sahne yerinde *prytane* (başkan) kürsüsü ya da sunak bulunur. *Olympia Bouleuterionu*'nda Ocak Tanrıçası Hestia'nın sunağı vardı. Helenistik Dönem'de (→YUNAN) *bouleuterion*, bir PROPYLON'dan geçilerek girilen bir ön avlu ve bunun gerisinde yarım daire ya da "U" planlı amfi biçimindeki oturma sıralarından oluşur. Sahnesi üç yanda

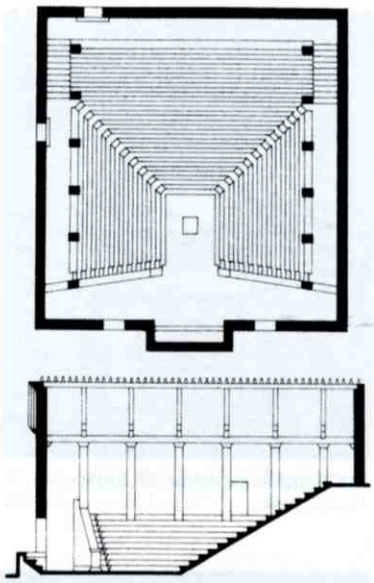


BOUCHARDON, Edmé, *XV.Lois'nin Atlı Heykeli*, baskı.

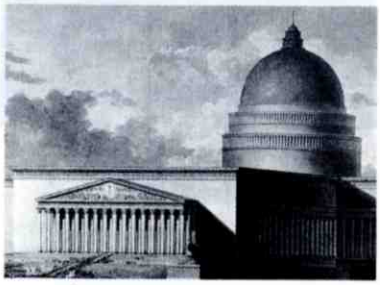


BOUCHER, François, *Odalık*, yks.1745, tuval üzerine yağlıboya, 53x64 cm.

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ



Bouleuterion (Priene).


BOULLÉE, Etienne-Louis, *Métropole Kilisesi*, 1781-82, proje.

oturma sıralarıyla çevrelenen ve çatısı sütun dizilerince taşınan, kare planlı *Atina Bouleuterionu* şeması, 700 kişilik *Priene Bouleuterionu*'nda yinelenmiştir (→PRİENE). Apollon, Hestia ve Demos'a adanan, 1500 kişilik *Miletos Bouleuterionu*'ysa (MÖ 175-164) yarım daire planlıdır (→MİLETOS). Bu büyük yapının ahşap çatısını salonun ortasındaki dört İon sütunu (→SÜTUN) taşımaktaydı. ROMA döneminde siyasal yaşamın değişmesi sonucu bu yapı türüne gereksinim kalmamış, büyük olasılıkla mevcut *bouleuterion*'lar birer ODEON gibi kullanılmıştır.

Ş.Anadol

BOULLE İŞİ

İng.*Boulle/Buhl marquetry*, Fr.*marqueterie de Boulle*. "Buhl işi" olarak da bilinir. FRANSA'da XIV.Louis döneminde (1715-74) mobilya bezemesinde yaygınlık kazanmış, özellikle BAĞA ve pirinçle yapılan bir tür MARKETÖRİ tekniği. Fransız sarayının mobilyacısı André-Charles Boulle'ün (Boulle ya da Buhl, 1642-1732) geliştirdiği ve onun adıyla anılan Boulle işi mobilyalar, özellikle komodin gibi eşya ile tanınır. Boulle, Fransa'ya 16.yy'da İtalyan zanaatçıların getirdiği bağa işçiliğini bu mobilyalarda çok ince bir düzeye ulaştırmış, bağayı çoğunlukla ABANOZ ya da başka bir sert ağaç üstünde pirinçle, bazan da altın kaplanmış tunçla birlikte kullanmıştır. 1850'lerde yeniden moda olan Boulle işi, daha önceki dönemlerin mobilyalarında görülen abartılı bezeme işçiliğinden çok farklı, ince bir beğeninin ürünüdür. Ayrıca →MOBİLYA (Barok, Rejans).

BOULLEE, Andre-Charles → **MOBİLYA (Barok)**

BOULLÉE, Etienne-Louis (1728, Paris-1799, Paris)
Fransız mimar, kuramcı ve eğitimci.
Uygulamalarından çok Aydınlanma döneminin devrimci YENİ-KLASİKÇİLİK'i içinde ele alınan ütopik tasarımlarıyla (→ÜTOPYACI MİMARLIK) tanınır.

Babası mimar Louis-Claude Boullée olan Etienne-Louis'in annesi Marie-Louise Boucher büyük olasılıkla ünlü ressam BOUCHER ile akrabaydı. Boullée, gençliğinden itibaren ressam olmayı istemişse de babasının tercihine uyarak mimarlığı seçmek zorunda kalmış, bir süre devam ettiği ressam Jean-Baptist Pierre atölyesinden ayrılmış ve mimarlık eğitimine başlamıştır. Önce J.F.BLONDEL ile, daha sonra da Pierre Etienne Lebon, Jean-Laurent Legeay (1710- yks.86) ve BOFFRAND ile çalışmıştır. Eğitimini tamamladıktan sonra öğretmenliğe başlamış ve atölyesi saygınlık kazanmıştır. Alexandre Théodore Brongniart (1739-1813), CHALGRIN, DURAND, Antoine-François Peyre (18.yy) ve Louis Michel Thibault (1750-1815) gibi ustalar, 50 yıldan fazla öğretmenlik yapan Boullée'nin atölyesinde yetişmiştir. Boullée, 1762'de Paris Kraliyet Mimarlık Akademisi'ne kabul edilmesinden 1780'de bu kurumda en yüksek konuma ulaşana kadar genellikle tek katlı yapılar tasarlamıştır. Yatay bir kütlenin ortasına İon sütunlu (→SÜTUN) yüksekçe bir bölüm yerleştirerek geliştirdiği yapı tipini ilk kez *Kraliyet Darphanesi*'nde (*Hôtel de la Monnaie*; 1768-75) uygulayan Boullée, bu şemayı daha sonra yaptığı birçok projede tekrarlamıştır. Örneğin, *Hôtel Alexandre* (1763-66), *Chaville Şatosu* (1764-66), *Hôtel de Monville* (1764) ve *Hôtel de Brunoy* (1774-79; uygulanmamış olmakla birlikte çok beğenilmiştir) bu şemaya uyarlar. Boullée bu projelerinde tek bir giriş yerine, tüm cephe boyunca süren ya da iki yanında ince uzun pencereler bulunan çok sayıda girişi tercih etmiştir.

1782'de resmî görevlerinden (*contrôleur des bâtiments à l'Hôtel Royal des Invalides* ve *contrôleur des bâtiments à l'Ecole Militaire*) ayrılarak akademik çalışmaya yönelen Boullée, Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS'un "Mimarlık, inşa etme sanatıdır" tanımına katılmakta, bir şeyi gerçekleştirebilmek için önce "düşüncede oluşturmak" gerektiğine inanmaktadır. Dolayısıyla inşa etme sanatı ancak ikincil bir sanattır ve mimarlığın bilimsel yönünü oluşturur. Boullée, Vitruvius'un tanımını "Mimarlık, yapı öğelerinin bir etki oluşturmak için düzenlenmesi sanatıdır" biçiminde değiştirmiştir. Örneğin, kamu binaları amaçlarına uygun duygular uyandırmalıdır. Dolayısıyla *Kraliyet Kütüphanesi* projesini Apollon, müze projesini ise alegorik kişilik Renommée için bir tapınak olarak düşünmüştür. Boullée'nin olgunluk dönemindeki temel nitelik daha önce yalnızca basit geometrik biçimlerin doğasına bağlanan mimarlığının bir yapı kuramıyla bütünleştirilmesidir. Tanınmış kitabı *La Théorie des Corps*'da (Yapı Kuramı) üç boyutlu temel geometrik biçimlerin duyular üzerindeki etkilerini araştırmış; küp, piramit, silindir ve ideal biçim saydığı kürenin bazı simgesel niteliklere sahip olduğunu öne sürmüştür. Ona göre, anıt (mimari yapıt) içsel nitelikleriyle bir simge haline gelmeli ve istenen duyguyu hissettirmelidir, bunu yapmak için de mimarın doğayı gözlemlemesi gereklidir. Boullée, düşüncelerini çizimlerine aktarırken, biçimlerin kütlelerini ve ilişkilerini değiştirmiş, ışık-gölge oyunları yaratmıştır. Büyük hayranlık duyduğu Isaac Newton için tasarladığı ünlü *Kenotaf* (1784) bu düşüncenin kusursuz bir ifadesi olmuştur. Bu yapı, evreni, her şeyi birarada tutan tek yasayı yani Newton'un bulduğu Evrensel Çekim Yasası'nı temsil eden, yıldızlarla dolu küresel bir boşluktan oluşmaktadır. Boullée de çağdaşı çoğu mimar gibi antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarına özgü SÜTUN, ALINLIK, KUBBE vbg öğeleri, bazan da ortaçağ askeri mimarlığına ait elemanları kullanmış, ayrıca karşıtlıklardan da yararlanmıştır. Başta ışık-gölge olmak üzere farklı boyutlarda doluluk-boşluklar ya da bezeli bölümlerle düz yüzeyler arasındaki karşıtlıklar Boullée'nin mimarlığının özelliklerindendir. Tasarladığı birçok iç mekânda kolonadlar arasından merkezi bir ROTOND'a ulaşılır. Bazı yapılarında da ölçek farklılıklarını abartmıştır. Örneğin, *Métropole* (1781-82) adlı kilisede tasarladığı giriş, yapıyı örten tonozların tepesine ulaşacak yükseklikte ve orta nef genişliğindedir. Boullée'nin bu tür projeleri fazla büyük ve gerçekleştirilemez olmasına karşın, Aydınlanma döneminin doğayı ve olguları temel alan ve bu anlamda önceki yüzyıldan, özellikle de Descartes'ın görüşlerinden ayrılan akılcı düşünce yapısının ürünleridir. Dolayısıyla Boullée'nin tüm verimi Aydınlanma'nın ruhunu taşır ve kentsel tasarımın "güzelleştirilmesini" (*embellissement*) amaçlar. Bu anlamda da çağdaşı kuramcı-mimar LEDOUX'nun yapıtlarıyla özellikle de *Chaux Kenti* adlı ideal kent projesiyle paralel düşünülebilir.

1631, 1802, 3485.

C.Yücel

BOUPALOS (Khioslu) → **ATHENİS ve BOUPALOS** (Khioslu)

BOURDAIS, J.D. → **SERGİ**

BOURDELLE, Émile-Antoine (1861, Montauban-1929, Le Vésinet)
Fransız heykelci.
Anıtsal yapıtlarıyla 20.yy'ın en önemli heykeltıraşlarından biri olan Bourdelle güçlü bir usta ve bilge bir sanatçıydı.

YEM YAYIN

Çocukluk yıllarında, marangoz olan babasının atölyesinde ahşap yontma sanatını öğrenmiş, 1876'da Toulouse'da Güzel Sanatlar Akademisi'ne başlamıştır. 1884'te Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'ndan aldığı bir bursla Paris'e gitmiş, ancak Jean-Alexandre Joseph Falguière'in (1831-1900) duygusal KLASİKÇİLİK'ini benimseyemediğinden kısa bir süre sonra okulu bırakıp Jules Dolou'yla (1838-1902) çalışmaya başlamıştır. 1893'te Montauban'daki Savaş Anıtı'nın siparişini aldığında kendisini kabul ettirmiş bir sanatçı durumuna gelmiş olmasına karşın, bu dönem çalışmalarında RODIN'in etkisi görülür. Ancak bu etki aynı yıl Rodin'in asistanlığına başlamasıyla kısa sürede silinmiş ve Bourdelle kendi sanatçı kişiliğine kavuşmuştur. 1909'da Paris'te birçok ünlü sanatçının yetiştiği Grande Chaumière Akademisi'nde öğretmenlik yapmaya başlamış, GIACOMETTI ve RICHIER gibi sanatçıları yetiştirmiştir. Bourdelle bu yıllarda anıtsal üslubunu geliştirmiş ve çağına damgasını vuran sanatçılardan biri olmuştur. Heykellerinde görkem ve güç duygusu egemendir. Anıt heykelciliği açısından çağının en güçlü ustası olarak kabul edilir. Küçük boy heykellerinde bile görkem duygusu vardır. Bourdelle sanatını, "evrensel uyumu yakalayabilme çabası" olarak nitelendirir. Yaşamının değişik dönemlerinde yaptığı Beethoven büst ve taslaklarının her biri birer başyapıttır. Büyük bestecinin kişiliği Bourdelle için ideal bir konu olmuştur. 1913'te ünlü Arjantinli kahraman General Alvéar için bir anıt siparişi sanatçıya en güçlü heykellerinden birini yapma olanağını vermiştir. Bu anıtta yüksek bir taşın üstünde atlı Alvéar'ı, özgürlük, zafer, güç ve belagat figürleri çevirir. 1924'te *Marsilya Tiyatrosu*'na yaptığı alçak kabartma fresk *Venüs'ün Doğuşu*, yalınlığı içinde güçlü ve etkileyici bir kompozisyondur. Ortada iki büyük kanat altındaki Venüs figürünün iki yanında Eski Yunan'dan bu yana kullanılan tiyatro öğeleri figürleştirilmiştir. Ünlü yapıtları arasında, 1911'de Paris *Champs Élysées Tiyatrosu*'nun ön cephesine yaptığı alçak kabartma, 1917'de Polonyalı ozan Mickiewicz için tasarladığı *Mickiewicz Anıtı* sayılabilir. Heykellerinin yanı sıra resim ve seramik de yapmış olan Bourdelle'in dünya müzelerinde yapıtları vardır. En büyük koleksiyon Paris'te ölümünden sonra müzeye dönüştürülen atölyesinde toplanmıştır.

0972, 1835. *İ.Kür*

BOURGEOIS, V. (19.yy)
Fransız mimar.
Ön adının Victor olduğu sanılan, yaşamı ve verimi hakkında fazla bilgi bulunmayan Bourgeois, 19.yy'ın ikinci yarısında, büyük olasılıkla Sultan Abdülaziz döneminde (1861-76) İstanbul'da mimarlık yapmıştır. İstanbul'da bulunduğu süre içinde gerçekleştirdiği üç yapı bilinmektedir. Bunlardan ilki Sultanahmet'teki *Sergi-i Umumi-i Osmani Binası*'dır (1863). Dönemin Doğu kökenli biçimleri kullanan tarihselci anlayışına uygun olarak tasarlanmış bu yapıda klasik plan şemasına, taş-tuğla örgülü kemerler ve MUKARNAS'lı saçak kornişiyle biçimlenmiş cephelerle Doğulu bir nitelik kazandırılmıştır. Bourgeois'nın İstanbul'daki ikinci yapısı, daha sonraları Maliye Nezareti, İstanbul Erkek Lisesi, Askeri Tıbbiye ve bugün de İstanbul Üniversitesi Eczacılık Fakültesi olarak kullanılan *Fuat Paşa Konağı* (1867, Vezneciler); üçüncüsü ise, 1950'de Ekrem Hakkı AYVERDİ tarafından onarılıp eklemeler yapılan *Seraskerlik Binası*'dır (b.İÜ Merkez Binası; 1866, Beyazıt).

0684. *Y.Salman*

BOUTADES (Sikyonlu) (MÖ 7.-6.yy)
Yunan koroplast.
İnsan yüzünü KİL'den yapan ilk sanatçı (*koroplast*: kilden heykel yapan) olarak bilindiği gibi ANTEFİKS'i bulduğu, ayrıca kili kırmızıya boyamayı ya da doğrudan kırmızı bir kil yapmayı başardığı da anlatılmaktadır. *M.Beykan*

BOUTS, Dieric (yks.1415, Haarlem-1475, Leuven)
Felemenkli ressam.
Kuzey RÖNESANS özelliklerini taşıyan yapıtlarını Van der WEYDEN'in sanat anlayışının etkisi altında gerçekleştirmiştir.

Hemen tüm sanat yaşamını 1457'de yerleştiği Leuven'de sürdüren sanatçı, 1464'te buradaki *St.Peter Kilisesi* için bir altar resmi siparişi almış, 1468'de de kentin resmî ressamı olmuştur. Erken dönem yapıtlarından *Meryem Ana'nın Yaşamı* (Prado Müz., Madrid) adlı dizisindeki dört pano, düzenleme açısından Weyden etkisi gösterir, ancak giysilerdeki yalın kıvrımlarla figür üslubu daha farklıdır. Leuven altarındaki *Son Akşam Yemeği* resmi, sanatçının doğru bir PERSPEKTİF kullanımıyla figürleri gruplandırmadaki sorunların üstesinden gelmiş olduğunu belgeler. Yine de, figürlerinde GOTİK'in sert ve resmî havası göze çarpmaktadır. *Bir Adam Portresi* (1462, Ulusal Gal., Londra) adlı yapıtında bir olasılıkla kendini, hastane giysileri içinde hastalıktan yeni iyileşmiş biçimde resimlemiştir. Donuk anlatımı, renklerin de soğuk bir biçimde kullanımıyla daha etkili bir duruma gelmiştir. Figürleri betimleyişi ve özellikle de MANZARA'ları aynı dönemde Haarlem'de çalışan, çok tutulmuş bir sanatçı olan Albert van Ouwater'le (etk.1450-80) benzerlik gösteren Bouts'un tümüyle Gotik çerçevelerle kaplı *İmparator Otto'nun Adaleti* adlı resmi en bilinen yapıtıdır. Burada gerek figürlerin yerleştirilişini, gerek Kuzeyli sanatçılara özgü, yer karoları ve içeri doğru çekilen mimari gibi perspektif çözümleri olumlu biçimde kullanmışsa da, hiçbir anlatım getirmeyen durağan figürler, konunun dramatik gücünü azaltmaktadır. Olağandışı bir konu gündelik yaşamdan bir olaymışcasına tanımlanmıştır.

Kendine özgü bir renk kullanımı ve resimlerin arka planında yer alan manzaralardaki şiirsel duygularla önem kazanan, erken dönem Kuzey Rönesansı'nın 18.yy ortalarına değin unutulmuş bir temsilcisi olan Bouts, Gotik gelenekten tümüyle ayrılamamış olmasına karşın, özenli anatomi çalışması ve doğru perspektif kullanımıyla yeni çağın resim anlayışına bağlı sanatçılar arasında yer almaktadır.

2146. *U.Tükel*

BOYA
İng.*paint*, Fr.*peinture*, Alm.*Farbe*.
Sıvı ya da kuru halde sürülüp yayılarak yüzeyleri kaplayabilen, ince bir tabaka oluşturarak yüzeylerin özellikle RENK, bazan da DOKU niteliklerini değiştirebilen sanat malzemesi. RESİM, ÖZGÜN BASKI ve GRAFİK TASARIM'da biçimleri oluşturan başlıca malzemedir ve yapıta kromatiklik (renklilik) ya da akromatiklik (renksizlik) niteliğini kazandırır; ayrıca, yapıtın oluşturulmasında uygulanacak tekniği de etkiler.

Boyayı oluşturan iki önemli öge, renkli toz (PİGMENT) ve onun yapışmasını sağlayan sıvıdır (BAĞLAYICI). Farklı boya türleri ve teknikleri genellikle yapıştırıcı sıvının niteliğine göre değişir. Pigmentler inorganik (mineral) ya da organik (hayvansal ya da bitkisel) kökenli olabilir. Boya sıvısıysa su ya da yağ, bazan da ikisinin karışımıdır (→EMÜLSİYON). SULUBOYA, YAĞLIBOYA tanımları bu farktan gelmektedir. Ayrıca TEMPE-



BOURDELLE, Émile-Antoine, *Herakles*, 1908, alçı, yük.248 cm.



BOUTS, Dieric, *Meryem Ana ve Çocuk İsa*, yks.1460-65, pano üzerine yağlıboya ve tempera, 27.9x24.1 cm.



BOYAR, Selim Pertev, *Yalı*, 1963, tuval üzerine yağlıboya, 40x50 cm.

RA'da olduğu gibi, yağ/suya ek olarak yumurta sarısı ya da akı, bal ya da sirkenin kullanıldığı da olur. Bu karışımlar boyanın yayılma özelliklerini, parlaklığını ve ömrünü etkiler. Ortaçağda yoğun bir biçimde özellikle yapıştırıcı olarak kullanılan kazein, yağı alınmış süt ve hidroklorik asitten üretilir. Bu bileşim renk tozu ve suyla karıştırılarak boya elde edilir. GUVAŞ boyadaysa renk tozu boya haline getirilirken esnek bir yapıştırıcı ve su eklenerek sonuçta boyanın parlak olması sağlanmıştır. 20.yy'da üretilen AKRİLİK boya da gene sıvısı su olan plastik bir malzemedir. Bunlar dışında ressam ve grafikçiler tarafından boya olarak kullanılan su ya da yağ özlü mürekkepler vardır. Yağlı olanlar genellikle TAŞ BASKI'yla çeşitli OYMABASKI tekniklerinde, sulu olanlarsa suluboya gibi saydam bir boya olarak kullanılır. Kuru boyalar PASTEL, yağlı pastel, MUMBOYA ve kurukalem olarak sıralanır. Pastel boya, boya tozunun astar ve zamkla karıştırılıp çubuk ya da tablet haline getirilmesiyle; yağlı pastel, buna yağ karıştırılmasıyla; mumboya, parafin ya da monohidrik alkollerden elde edilen mumla boya tozunun karıştırılıp çamur (hamur) ya da çubuk haline getirilmesiyle; kurukalem boyalarıysa boya tozunun gene mumla yoğrulup ince bir çubuk biçimine sokulmasıyla elde edilir. Bazı kurukalem boyaları suda erir türdendir. Boyaların elverdiği teknikler genellikle kuruluk, sıvılık ve yayılma kapasitelerine ve oluşturdukları tabakanın incelik ve kalınlığına bağlıdır. 20.yy'da sanatçılar endüstriyel boyalar da kullanmaya başlamıştır. Bunlar da yağ ya da su özlüdür ve lak, kaba beziryağlı (→SİKATİF) yağlıboya ve plastik boya olarak kullanılır.

J.N.Erzen

Doğal Boya: Çeşitli mineral (inorganik) ya da bitkisel ve hayvansal (organik) kökenli pigmentlerle yapılan boya. En yaygın kullanım alanı DOKUMA'dır. Demir cevherinden elde edilen kırmızı AŞIBOYASI'nın MÖ ykş.15000'lerde mağara resimlerinde (→DUVAR RESMİ) kullanıldığı bilinmektedir. ÇİN'de de ilk doğal boyalar MÖ 3000'lerde dokumaları renklendirmek için kullanılmıştır. HİNDİSTAN'da MÖ 2500'lerde KÖKBOYA'nın yanı sıra indigo'dan (çivit) yararlanılmış, MISIR'da da MÖ 2000'e ait sarı, kırmızı ve yeşil keten mumya örtüsü parçaları bulunmuştur. MÖ 1450'lerde Mısırlılar, keteni çok değişik tonlarda renklendiren yöntemler uygulayacak kadar ileri gitmişlerdi. Aynı tarihlerde Babil ve Asur'da (→MEZOPOTAMYA) yün eğrilmeden önce, keten de iplik halindeyken renklendiriliyordu. İlk kez Fenikeliler'in kullandığı eflatun, Akdeniz kıyılarında çıkarılan deniz kabuklusu *purpura*'dan elde edilmiştir. Ancak *purpura*'dan 1gr boya elde etmek için 8 bin kabukluya gereksinim olduğundan, bu rengi üretmek çok pahalıya mal oluyordu. Bu nedenle eflatun giderek toplumsal prestij ve statü göstergesi olmuş, ROMA döneminde imparatorluk rengi olarak kullanılmıştır. Hıristiyanlık döneminde de mor, kutsal bir renk olarak kabul edilmiştir. Kırmızı renk, kökboya ve aşıboyasının yanı sıra kokinella'nın ezilmesiyle elde edilmiş, sarı için çeşitli safran türleri, sumak ve nar kabuğundan, mavi için de indigonun yanı sıra çivitotundan yararlanılmıştır. Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius'a (MS 23-79) göre dokumacılıkta renklerin sabitleştirilmesi için kullanılan ve "mordan" olarak bilinen kimyasal maddeyi Mısırlılar bulmuştur. En yaygın mordanlar şap, göztaşı (bakır sülfat), saçıkıbrıs (demir sülfat) ve tanen, daha az yaygın olanlar da krom, kalay ve krem tartardır. Mordan, boyayı sabitleştirmenin yanı sıra değişik tonlar elde etmeye de yarıyordu. Belli miktarda mordan maddesiyle liflerin ya da ipliklerin birarada kaynatılması olan mordanlama, boyadan önce yapılabileceği gibi boyayla birlikte kaynatılarak ya da boyamadan sonra da yapılabilir. Hiçbir zaman solmayan, hatta zaman içinde daha koyulaşarak asıl rengini bulan doğal boyalar, 19.yy ortalarında uygulaması kolay, ucuz ve zahmetsiz olan sentetik boyaların bulunmasından sonra kullanılmaz olmuştur.

Z.Rona

BOYA MADDESİ = **PİGMENT**

BOYAMA TEKNİĞİ → **AHŞAP (Bezeme)**

BOYAR, Ali Sami (1880, İstanbul-1967, İstanbul)
Türk ressam.
Çallı Kuşağı olarak da bilinen 1914 KUŞAĞI ressamlarındandır.

1898'de Mekteb-i Bahriye'yi bitirdikten sonra 1902'de askerlik mesleğinden ayrılarak Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (s.GSA, b.MSÜ) resim eğitimi görmüş, 1910'da Paris'e gitmiş ancak I.Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla 1914'te Türkiye'ye dönmüştür. Boyar, 1917'de Hikmet ONAT, ALİ CEMAL (Beyrutlu), MEHMET RUHİ, İbrahim ÇALLI, NAMIK İSMAİL ve Sami YETİK gibi bazı sanatçılarla birlikte Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın Şişli'de açtığı atölyede savaş resimleri yapmıştır. 1914 Kuşağı'nın İzlenimci eğilimlerini (→İZLENİMCİLİK) tümüyle benimseyen sanatçı sonradan GERÇEKÇİLİK'e yönelmiştir. İlk Cumhuriyet paralarıyla pullarının resimlerini yapmış, 1914-15'te İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ders vermiş, 1921'de birkaç ay Sanayi-i Nefise'de, sonra da Vakıflar Kurumu'nda müdürlük yapmıştır. Sanatçı 1945'te Çanakkaleli İHSAN, Cevat KARSAN, Nazmi ÇEKLİ ve Ali Rıza BAYEZİT ile birlikte Asker Ressamlar Derneği'ni kurmuştur. Önemli yapıtları arasında, *Ayasofya* ve *Kariye Camileri* gibi Bizans anıtlarının da görünümlerini kapsayan manzaraları vardır. Sanat yazarı olarak da etkinlik göstermiş olan Boyar, *Ülkü* dergisinde yayımlanan yazılarında ulusal bir sanatın gelişmesi yolundaki eleştirel düşüncelerini ortaya koymuştur.

S.Tansuğ

BOYAR, Selim Pertev (1897, İstanbul-1981, İstanbul)
Türk ressam.
Resim çalışmalarından çok *Türk Ressamları* (1948) adlı kitabıyla tanınır. Kuleli Askeri İdadisi'nde okuduğu yıllarda Sami YETİK'ten resim dersleri almış, I.Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla Mekteb-i Harbiye'yi bitiremeden mesleğe atılmış ve çeşitli askeri görevlerde bulunmuştur. 1930-32 arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde (b.MSÜ) İbrahim ÇALLI'nın öğrencisi olan Boyar, *Atatürk Portresi*, *Güller* ve *Fenerbahçe'den* gibi portre, ölüdoğa ve manzaralarından da anlaşıldığı gibi Türk asker ressamlar geleneğini sürdürmüş bir sanatçıdır. Ancak Boyar, bir sanat yazarı olarak daha ün yapmış, Türk ressamları konu aldığı kitabıyla çağdaş Türk resim sanatında biyografik araştırmalara ışık tutmuştur.

Z.Rona

BOYASAL RESİM SONRASI SOYUTLAMA = **ARD-RESSAMCA SOYUTLAMA**

BOYD, Arthur (1920, Murrumbeena)
Avustralyalı ressam ve seramik sanatçısı.
Suçluluk, aldatma ve cinsellik duyguları üstünde yoğunlaşan dinsel resimleriyle tanınmıştır.

Sanatçı bir ailenin çocuğu olan Boyd, 14 yaşında okuldan ayrılmış, bir süre Victoria Ulusal Galerisi'nin gece derslerine devam ettikten sonra 1936'da

bir manzara ressamı olan dedesiyle manzara çalışmaya başlamıştır. Ertesi yıl ilk sergisinin ardından Polonyalı ressam Josl Bergner'le tanıştıktan sonra DIŞAVURUMCULUK'a ilgi duymuş, ayrıca arkadaşları Danila Vassilieff (1898-1958) ve Noel Counihan'ın (d.1913) etkileriyle de toplumsal içerikli kent görünümlerine yönelmiştir. 1942-44 arasında Çağdaş Sanat Derneği'nin sergilerine katılan sanatçı, bu yıllarda daha özgünleşerek, canavarlar, sakatlar ve düşsel yaratıklardan oluşan bir dünyayı GERÇEKÜSTÜCÜLÜK, TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK ve Dışavurumculuk akımları doğrultusunda yorumlamıştır. 1945'te BOSCH, BRUEGEL ve REMBRANDT'ın resimlerine duyduğu derin hayranlıkla *Alay Edenler* ve *Yas Tutanlar* gibi önemli yapıtlarını gerçekleştirmiştir. 1950'de seramik ve heykel çalışmaları da yapan sanatçı, 1951'de Orta Avustralya'daki kötü yaşam koşullarından etkilenerek *Bir Melezin Aşkı, Evliliği ve Ölümü* adlı dizisini gerçekleştirmiş, yapıtlarını 1958'de Avustralya'da sergilemiş, bundan sonra da genellikle diziler halinde çalışmıştır. 1959'da Londra'ya gidip Hampstead'e yerleşen sanatçı, 1961'de Igor Stravinski'nin *Tilki* adlı balesinin dekor ve kostümlerini hazırlamıştır. Bu dönemde daha çok Antik Çağ ve RÖNESANS'ın aşk mitlerini konu almış, Diana ve Aktaion'u, Paolo ve Francesca'yı çizmiş, 1964'te de Shakespeare 400.Yıl Sergisi için seramik bir *Romeo-Juliet* çalışması gerçekleştirmiştir. *Nabukadnezar* (1969) serisi ve *Lysistrata* (1970) baskıları sanatçının daha geç çalışmaları için tipik örneklerdir.
1678, 2700. *L.Kula*

BOYSAN, Aydın (1921, İstanbul)
Türk mimar ve yazar.
Gerçekleştirdiği çok sayıda sanayi yapısıyla tanınan Boysan, sosyal konut ve sanayi yapıları için modüler planlama ve PREFABRİKASYON'a dayalı tasarımlar yapmıştır.

Pertevniyal Lisesi'ni bitirdikten sonra 1945'te GSA (b.MSÜ) Yüksek Mimarlık Bölümü'nden mezun olmuştur. 1954'te kurulan MİMARLAR ODASI'nın ilk yönetim kurulu üyesi ve genel sekreteri olmuş, 1961-62'de İstanbul Şubesi başkanlığı yapmış, 1957-72 arasında serbest mimarlık çalışmalarının yanı sıra, önce İTÜ Maçka Teknik Okulu Mimarlık Bölümü'nde sonra Mühendislik-Mimarlık Fakültesi'nde öğretim görevliliği yapmıştır. Çeşitli ulusal ve uluslararası mimari proje yarışmalarına katılan Boysan, *Atatürk Anıt Kabri 27 Mayıs Şehitliği* (1960; Yılmaz Sanlı, Affan Kırımlı ile) ve *İstanbul Kongre Sarayı* (1966; Y.Sanlı, Güner Acar ile) proje yarışmalarında İkincilik ödüllerini, Sofya *Bulgar Devlet Operası* uluslararası proje yarışmasında (1973; Hayati TABANLIOĞLU ile) Dördüncülük Ödülü'nü kazanmıştır. Boysan'ın gerçekleştirdiği önemli yapılar, İstanbul'da *Çayırova Arçelik Fabrikası* (1960), *Divan Oteli Ek Binası* (1966, H.Tabanlıoğlu ile), Karamürsel'de *Eczacıbaşı İpek Kağıt Fabrikası* (1968), İzmit'te *Kartonsan Fabrikası* (1969), *Tuzla Presiz Fabrikası* (1969), Eskişehir'de *Arçelik Fabrikası* (1971), Gebze'de *Nasaş Alüminyum Fabrikası* (1971), İzmir'de *Petaş Lamine Plastik Tesisi* (1971), İstanbul'da *Eczacıbaşı İlaç Fabrikası Ek Büro Binası ve Spor Salonu* (1972, Levent; Emin Necip UZMAN ile), Bursa'da *Ankolaj İplik Ankole Fabrikası* (1972), Çerkezköy'de *Trakya İplik Fabrikası* (1973), Uludağ'da *Turistik Otel* (1974; Savaş Bingöl ile), Bursa'da *Bisaş İplik Fabrikası* (1974), İstanbul'da *Alarko Tuzla Tesisleri* (1976), *MÜ Yabancı Diller Yüksekokulu ve Kültür Merkezi* (1987), *Hürriyet Gazetesi Yeni İstanbul Tesisleri* (1990, İkitelli), Adapazarı'nda *Toprak İlaç Tesisleri* (1994), Eskişehir'de *Toprak Seniteri Tesisleri* (1994) ve ayrıca çeşitli bankaların 40 kadar şube binasıdır.

Çeşitli dergi ve kitaplarda mimarlık ve görsel sanatlarla ilgili yazı ve projeleri yayımlanan Boysan, yazılarında bir mimarın öncelikle vicdan sahibi olması gerektiğini ileri sürmüş, mimarlığın sanatla koşut görevlerinin önemini vurgulamış ve yalnız sanat olmadığını savunmuştur. Ayrıca günlük bir gazetede köşe ve dizi yazılarıyla yer alan Boysan'ın dünya gezilerinden izlenimlerini ve gülmece yazılarını içeren *Paldır Güldür* (1984), *Yangın Var!* (1984), *Umut Simit* (1984), *Yalan* (1985), *Oldu Mu Ya* (1985), *Fısıltı* (1987), *Dostluk* (1988), *Dünyayı Severek* (2 c., 1988), *Aldanmak* (1989), *Söylesem Bir Türlü* (1990), *Yollarda* (1990), *İstanbul Esintileri* (1991) ve *Uzaklardan* (1993) adlı kitapları bulunmaktadır.
0577, 3174. *M.Aydın, MK*

BOYUN
1. Bir SÜTUN'da gövdeyle BİLEZİK arasındaki oyuk geçiş.
2. Oluk SİLME.
3. Her tür kabın gövdeyle ağzı arasındaki bölümü.

BOYUNDURUK
1. AHŞAP ya da ÇELİK yapılarda dikmeler arasını sabit tutmak için, iki dikme arasına yatay olarak yerleştirilen ahşap ya da çelik atkı. Ahşap yapıda pencere dikmeleri arasına koyulanlardan üsttekine "üst boyunduruk", alttakine "alt boyunduruk" denir.
2. Ahşap DÖŞEME'de KİRİŞ'ler arasına yerleştirilen bağlayıcı nitelikteki küçük kiriş parçalarından her biri. "Kasnak boyunduruğu" ya da "kasnak kirişi" denir.
3. Doğu Karadeniz'de mahya aşığına (→AŞIK; MAHYA) verilen ad.

BOYUT
İng., Fr., Alm.*Dimension.*
"Buut" da denir. Fiziksel anlamda olduğu kadar genel anlamda da herhangi bir olgu ya da anlatımın kapsamını ve sınırlarını belirler. Fiziksel anlamda bir, iki ve üç boyutluluk, uzamda noktasal, düzlemsel ve mekânsal açılımları kapsar. 20.yy'da teknolojinin sağladığı hareketlilik ve ivme, fizikçi Albert Einstein'ın da "görelilik" kuramının matematiksel olarak ispat ettiği gibi mekânsal olguya dördüncü boyut olarak "zaman"ı katmıştır. Bu tür bilimsel buluşlardan ve modern yaşamdan etkilenen AVANT-GARDE sanat, özellikle de KÜBİZM, çeşitli görüş açılarını birarada kullanarak dördüncü boyut ile yeni bir mekânsal anlatım yaratmış, geleneksel resmin tek sistemli perspektif mekân anlayışını radikal biçimde çözmüştür. Genel anlamda herhangi bir şeyin farklı boyutları ise, ona yaklaşılabilecek farklı bakış açılarını ve onun anlaşılabilmesindeki farklı kapsamları ifade etmektedir.
J.N.Erzen

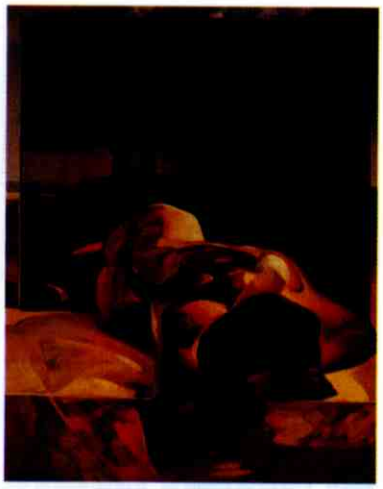
BOYUTSAL KOORDİNASYON
İng.*dimensional co-ordination*, Fr.*coordination dimensionnelle*, Alm.*Maßordnung, Maßkoordination.*
Bu kavram, "doğruların, yüzeylerin ya da cisimlerin üç doğrultusundan her biri" anlamına gelen BOYUT sözcüğüyle, gene Latince kökenli ve "düzen sağlama" anlamına gelen koordinasyon sözcüğünden oluşmaktadır. Bir YAPI'yı oluşturan bileşenlerin, örneğin MODÜL gibi önceden saptanmış bir ölçüsel büyüklüğe dayanan ve bir sistem içinde biraraya getirilmelerine olanak sağlamak amacıyla prefabrike (önyapım →PREFABRİKASYON) ya da şantiyede üretilmiş bileşenlerin, mekân ve yapı öğelerinin tasarımında en uygun anma (tanımlama)



BOYD, Arthur, *Avustralyalı Günah Keçisi*, 1987, tuval üzerine yağlıboya, 259x442 cm.



BOYSAN Aydın, *Hürriyet Gazetesi Yeni İstanbul Tesisleri*, 1990, İkitelli, İstanbul.



BOZDOĞAN, Seyyit, *Kırmızı Evli Vücut Manzarası*, 1986, tuval üzerine yağlıboya, 120x95 cm.

boyutlarının seçilmesidir. Antik Çağ'dan günümüze değin üretilen yapıların büyük bir bölümünde matematiksel ilkelere dayanan boyutsal koordinasyonun sağlanmasına çalışılmıştır. Bu yöntemlerin en yaygın olanları, ampirik, oransal ve boyutsal modüllere dayanan yöntemlerdir. Özellikle yapı endüstrisinin gelişmesiyle boyutsal koordinasyon çağımızda çok daha büyük önem kazanmıştır.

Koordinasyon Boyutu: Herhangi bir yapı bileşeninin öteki yapı bileşenleriyle ya da herhangi bir yapı öğesinin öteki yapı öğeleri ya da belli yapı bileşenleriyle biraraya getirilmesinde bağdaşma yönünden önem taşıyan yüzlerine ait anma (tanımlama) boyutları, o bileşenin ya da öğenin koordinasyon boyutları olarak nitelenmektedir. ***M.Tapan***

BOZDOĞAN, Seyyit (1941, Kozan, Adana)
Türk ressam.
Toplumsal içerikli yapıtlarıyla tanınır.

1962-67 arasında Güzel Sanatlar Akademisi (GSA, b.MSÜ) Tiyatro Dekoru ve Kostümü Bölümü'nde öğrenim görmüş; 1968'de açılan sınavı kazanarak devlet bursuyla Almanya'ya gitmiş, burada kaldığı 1974'e değin önce tiyatro dekoruyla ilgilenmiş, daha sonra resme yönelerek Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde Knispel ve Hans Trier'in yanında temel sanat ve resim öğrenimi görmüştür. Bu süre içinde doğadan kaynaklanan biçim üzerinde durmuş ve giderek soyuta yönelmiş, ayrıca Alman insanının yaşam biçimi ve değerlerinden yola çıkarak özellikle toplumun üst sınıfının yabancılaşma sorununa değinen yapıtlar gerçekleştirmiştir. 1976'da Türkiye'ye döndükten sonra İstanbul İDGSA'ya (e.GSA) temel sanat asistanı olarak atanan Bozdoğan bu tarihten sonra dramatik bir anlatımla toplumsal eleştiri doğrultusunda yapıtlar üretmeye başlamıştır. Figürlerini heykelsi bir anlatım ve dinamizm içinde oluşturduğu *Bildiri Dağıtan Genç* adlı üç figürlü yapıtıyla 1 Mayıs olayını simgeleyen 110 figürlü kompozisyonu, dönemin siyasal yaşamdaki karşıtlıklarını ve toplumsal kargaşayı yansıtmaktadır. Bu dönemin sonuna doğru yapıtlarında anlatımcı nitelik daha baskın duruma gelmeye başlamıştır. 1985'ten beri Almanya'nın Köln kentinde yaşayan Bozdoğan, bu tarihten sonra değişik duruşlarda betimlediği çıplaklarında ilginç bir soyutlama yöntemi geliştirerek, "Vücut Manzaraları" adını verdiği dizilerini gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu resimlerinde insan yaşamını tehdit eden hava ve çevre kirliliğinin insan bedeninde yarattığı olumsuz etkileri gündeme getirerek bu etkileri BİÇİMBOZMA'lar, karşıt biçim ve renk lekeleriyle ifade etmiştir. Figür, içinde yer aldığı mekânla birlikte renk lekeleri ve düzlemlerinden oluşan bir manzara gibi işlenmiş, bir anlamda manzara ile figürü bütünleştirmiştir. Sanatçı 1979, 1983 ve 1984'teki Devlet Resim ve Heykel sergilerinde Başarı ödülleri kazanmıştır. *N.Arslan, Z.Rona*

BOZKIR UYGARLIKLARI → **HAYVAN ÜSLUBU**

BÖCKLIN, Arnold (1827, Basel-1901, San Domenico)
İsviçreli ressam.
ROMANTİZM'in ve şiirselliğin egemen olduğu manzaralarıyla tanınır.

İlk sanat eğitimini Düsseldorf Akademisi'nde yaptıktan sonra Brüksel ve Anvers'e giden Böcklin, bu dönemde RUBENS'le Van DYCK'tan kopyalar yapmış, 1847'de Cenova'ya giderek bir süre de orada eğitim görmüştür. Ertesi yıl Paris'e, 1850'de de Roma'ya birer gezi yapan ve bu dönemde destansı manzaralara yönelen sanatçı, 1858'de Hannover'de bir duvar resmi siparişi almış, *Sazların İçindeki Pan* (1857) adlı yapıtı Bavyera kralı tarafından satın alınmıştır. Böcklin, 1862'ye değin Weimar Sanat Okulu'nda profesörlük yapmış, bu yılların ürünü olan ideal anlamdaki manzara resimlerini POUSSIN ve Gaspard Dughet'nin (Gaspard Poussin, 1615-75) etkisiyle biçimlemiştir. 1871-74 arasında Münih'te yaşayan sanatçının bu dönemde yaptığı İsviçre manzaraları açık bir gözlem sonucu renk etkilerinin belirdiği duygusal bir içerik taşır. 1874-85 arasında Floransa'da yaşayan Böcklin'in, İtalya'da bulunduğu sürede gerçekleştirdiği resimlerinde klasik bir geçmişin izleri görülür. *Odysseus ve Kalypso* (1881-83, Basel Sanat Kol.) gibi mitolojik kahramanların yanı sıra *Ölüler Adası* (1880, Metropolitan Sanat Müz., New York) gibi alegorik resimler de (→ALEGORİ) yapmış, ayrıca Akdeniz manzaraları ve genellikle Panlar'ı resimlediği Kuzey manzaraları gerçekleştirmiştir. Bu yapıtlarını yetkin bir resim tekniği ve zanaatçı yaklaşımıyla biçimlemiştir. 1885-92 arasında Zürich'te yaşayan Böcklin son resimlerinde, yeryüzünün ana formlarını çekici bir SİMGECİLİK'le vermiştir. Bu özellikleri açısından, aynı dönemde Fransa'daki PUVIS DE CHAVANNES ve MOREAU'yla karşılaştırılabilir. *Veba* (1898) adlı yapıtı, bu dönemdeki Simgeci tavrına iyi bir örnektir. Simgeci yapıtları aynı zamanda yoğun bir ruhsal durumu da yansıtırlar. Böcklin bir ara LEONARDO DA VINCI gibi uçan makinelerle de ilgilenmiştir.
3046. *U.Tükel*

BÖHM, Dominikus (1880, Jettingen-1955)
Alman mimar.
Modern Katolik KİLİSE mimarlığının ALMANYA'daki öncüsüdür.

Mimar olan babasından ve ailesinde yerel elişleri geleneği süregelen annesinden, malzemelerin doğal niteliklerini hissedebilme yeteneğini almıştır. Augsburg'daki İnşaat Okulu'na devam ederken, babasının ölümünden sonra ağabeyinin ele aldığı mimarlık bürosunda çalışmaya başlamış; daha sonra, Stuttgart'taki Teknik Yüksekokulu'nda malzeme ve yapım yöntemlerini kullanabilme yeteneğini geliştirmesine yardımcı olan FISCHER'in öğrencisi olmuştur. 1907'de Bingen'deki İnşaat Okulu'nda dersler vermeye başlayan Böhm'ün, bir yıl sonra Darmstadt'ta sergilediği maket ve çizimler, Offenbach'taki Mimarlık ve Uygulamalı Sanatlar Yüksekokulu başkanı Hugo Eberhard'ın dikkatini çekince, sanatçı adı geçen okulda öğretim üyesi olmuş, 18 yıl çalıştığı bu okulda inatçı, dediği dedik bir hoca olarak ün yapmıştır. Burada, halkın ayinlere daha etkin ve bilinçli bir biçimde katılımını sağlamayı amaçlayan Maria Laach Manastırı'nın toplu tapınma hareketlerini izlemiş, bu deneyimlerinin sonucunda kilise yapısını, Hıristiyan tapınma gizeminin görsel bir anlatımı olarak nitelendirmeye başlamıştır. Böhm'ün ilk kilisesi, bir kışlayı değiştirerek tasarladığı ve ahşap konstrüksiyon açıklığı yanı sıra iç mekân düzeniyle de dikkati çeken *St.Josef* (1919-20, Offenbach), ışığın kilise tasarımındaki önemini vurgulayacağı yapıtlarının da ilki olmuştur. Altarın iki yanındaki büyük pencereler aracılığıyla iç mekânda elde ettiği ışık öğesini *St.Peter ve Paul Kilisesi*'nde (1922-23, Dettingen) benzer yöntemlerle uygulamıştır. Böhm, Martin Weber'le birlikte gerçekleştirdiği bu yapının duvarlarında kumtaşı kullanmıştır. Aynı ikili, *Benedikten Manastırı*'nda (1922-24, Vaals, Hollanda) TABERNACULUM'u (Komünyon ayininde kutsanan ekmeğin saklandığı mahfaza) APSİS duvarına yerleştirerek altarı yalnızca bir masa olarak ön tarafta bağımsız

bırakmıştır. Bu tür aşırı GOTİK nitelikler, *St.Johannes Kilisesi*'nde (1921-27, Neu-Ulm) doruğa ulaşarak mimarın Dışavurumcu eğilimlerini (→DIŞAVURUMCULUK) ortaya çıkarmıştır. Böhm, beton ve tuğladan gerçekleştirdiği *Christus König Kilisesi*'nde (1926, Bischofsheim) geleneksel biçimlerden yararlanmıştır. Burada, toplanma yerinin altarla bütünlüğü, sürekli, parabolik bir tonozla sağlanmıştır. Aynı zamanda, koro yeri için de yeni bir düzenleme oluşturularak koro, altarın üstünde bir yan galeriye yerleştirilmiştir.

1927'de Böhm, Rudolf Schwarz'la (1897-1961) birlikte, Frankfurt'taki *Frauenfriedenskirche*'nin yarışmasını kazanmıştır. İkili, burada bezemesiz yalın bir dikdörtgen mekân oluşturmuştur. Bu yarışmadaki başarısından sonra Böhm, 1926'da Köln belediye başkanı Konrad Adenauer'in çağrısı üzerine Köln'e gitmiş, buradaki Meslek Okulu'nun Kilise Sanatı Bölümü'nün başına geçerek bu görevi, 1934'te Nazi Partisi'nin işine son vermesine değin yürütmüş, 1947-53 arasında yeniden aynı göreve dönmüştür. Böhm'ün Köln'deki ilk yılları oldukça hareketli geçmiştir. Burada kendi evi de dahil olmak üzere birçok konut, büro ve endüstri yapısı, hastane ve enstitü tasarımı gerçekleştirmiştir. Tüm bu yapıtlar *Frauenfriedenskirche*'nin tasarımını ve ULUSLARARASI ÜSLUP'un yalın ve saf geometrik formlarının özelliklerini taşır. Böhm, *Frauenfriedenskirche*'de kullandığı daire planı, daha sonra *St.Engelbert Kilisesi*'nde (1930-32, Köln) daha da geliştirmiş, toplanma alanını, yapının dışına da yansıyan, çember halinde biraraya getirilmiş parabolik tonozlarla örtmüştür. Altarıysa, Katolik Kilisesi'nin iletişimci niteliğini yansıtmak için dairenin ortasına değil de, dairenin kenarından çıkan başka bir parabolik tonozun altına yerleştirmiş ve bir yan pencereden giren ışıkla odak noktası haline getirmiştir. Nazi Partisi'nin kilise yapıları konusunda sınırlamalarını giderek artırdıkları yıllarda Böhm, OTTO DÖNEMİ ile ROMANESK dönem Alman biçimlerinin yalınlaştırılması yoluna gitmiştir. Bu dönemin en önemli yapıtı olan *Ringenberg Köy Kilisesi*'nde (1935-36) ilk kez toplanma alanını üç kol halinde, kütlesel kare bir kule altında yer alan altarın çevresine yerleştirmiştir. Işık, bu yapıda da altarın yanındaki pencerelerle sağlanmıştır.

II.Dünya Savaşı'ndan sonra bombardımanlarda zarar gören birçok kilisenin onarımı Böhm'e verilmiştir. Böhm, bu onarımlarda yapılardan kalanları korumayı, ancak işlevsel bir düzenleme kaygısıyla çağdaş mimarlık ilkeleri doğrultusunda ek bölümler yapmayı hedeflemiştir. Örneğin *St.Josef Kilisesi*'nde (1948-50, Duisburg) ayakta kalan Yeni-Gotik orta nefi, yeni dikdörtgen toplanma alanının yanına açılan bir günah çıkartma bölümü olarak kullanılmıştır. Gerek *St.Martin* (1949-51, Cochem), gerek Geilenkirchen-Hünshofen'da oğlu Gottfried BÖHM'le birlikte yaptığı kilisede (1950-51) sağlam kalan Gotik koro yerlerine dik açılarla yeni ve daha büyük ibadet salonları bağlamıştır. Böhm, savaş sonrasında yeni kiliseler yapma konusunda da etkin olmuş, *St.Maria Kilisesi* (1951-53, Ochtrup) ve *Maria Königin Kilisesi* (1953-54, Köln-Marienburg) gibi yapılar gerçekleştirmiştir. Ölümünden sonra bürosunu, 1952'den beri yanında çalışan oğlu Gottfried devralmıştır.

1542, 1720, 3197. *A.Erktin*

BÖHM, Gottfried (1920, Offenbach am Main) Alman mimar.

Yapıtlarında İŞLEVSELCİLİK'in, biçimin ve kentsel duyarlığın çağdaş bir bireşimi görülmekle birlikte tipik Alman özellikler egemendir. 1942-46 arasında Münih Teknoloji Enstitüsü'nde, 1947'de de Münih Heykel Sanatları Akademisi'nde öğrenim görmüş, sekiz yıl Köln'de babası Dominikus BÖHM'ün yanında çalıştıktan sonra 1955'te kendi bürosunu açmıştır. Tarihi çevrede eskiyle yeninin birleştirilmesine duyarlı bir biçimde yaklaşan Böhm, teknolojik olanaklarla sanatsal biçimlerin bireşimini çevredeki yapılaşmaya uyum içinde ele almıştır. *Bensberg Belediye Binası* (1962-69) ve *Neviges Haç Kilisesi* (1962-68), POELZIG ve MENDELSOHN'un BETONARME konusundaki yaratıcılığını taşımakla birlikte Böhm'ün özgün ve soyut tavrını yansıtmaktadır. Böhm, bu yapıtlarıyla dışavurumcu geleneğin (→DIŞAVURUMCULUK) 1960'lardan sonra da ALMANYA ve AVUSTURYA'da geçerli olduğunu kanıtlamıştır. *Belediye Binası*'nın Dışavurumcu sarmal merdiven kulesi kentin ortaçağdan kalma çan kulesiyle, brüt beton (→BETON) yüzeyler de kaba dokulu ortaçağ taş yüzeyleriyle organik benzerlikler taşımakta; ortaya çıkan yeni ve heykelsi biçimler, ortaçağın hareketli kent dokusuyla organik bir bütünlük sunmaktadır. *Haç Kilisesi*'ndeyse doğaya uyum aranmıştır. Yapı arkadaki tepeden kopan büyük bir kaya yığını görünümündedir. Görünüşün tuhaflığına karşın, dıştaki her hareket, içteki bir işlevi yansıtmaktadır. Böhm'ün betonarmeyle yarattığı son yapı *Wallfahrt Kilisesi*'dir (1971). Altar üzerindeki vurguyla, bu yapı karmaşık olduğu kadar, işlevsellik, ışık-gölge oyunları, doku ve yoğunluk bakımından da oldukça zengindir.



BÖHM, Gottfried, *Neviges Haç Kilisesi*, 1962-68, Almanya.

Brüt betonun fazla pahalı ve ustalık gerektiren bir gereç olduğunu gören Böhm, 1970'lerde endüstriyel gereçlere yönelmiş ve bu kez anlatım biçimini bu gereçlere uygulamıştır. *Paderborn Müzesi*'nin (1969-75) cam ve çelik cephesi, çevreyle ilişkisi ve oranları yönünden oldukça başarılıdır. Böhm'ün en önemli yapılarından biri de Köln yakınlarındaki *Bergisch Gladbach Belediye Binası*'dır. Yapının hareketli cephesinde metal ve camdan yapılmış güneşlikler, eski Alman sokaklarındaki küçük dükkânları anımsatmaktadır.

2980. *A.Erktin*

BÖLGE

İng.*region, zone*, Fr.*région, zone*, Alm.*Zone*.

1. Bir ülkenin, doğal özellikleri, nüfus yapısı, kaynakları ve çıkarları açısından bir bütün olarak tasarlanmasında yarar görülen bölümü.

2. Bir KENT'te tarım, endüstri, yönetim, ticaret, konut, sağlık, ulaşım vb işlevleri karşılayacak tesislere, nazım imar planında (→İMAR) ayrılmış alanlardan her biri.

BÖLGELEME

İng.*zoning*, Fr.*zonage*, Alm.*Zonung*.

"Zoning" de denir. Bir KENT toprağının kullanılışını denetlemek ve yönlendirmek için nazım imar planında (→İMAR) arazinin belli BÖLGE'lerinin endüstri, ticaret, yönetim, konut vbg belli kullanışlara ayrılması, bunun yapı tip ve ölçülerinde getirilen sınırlamalarla uygulanmasının sağlanması.

BÖLGESELCİLİK

"Rejyonalizm" de denir. ULUSLARARASI ÜSLUP'a ve üstü kapalı bir biçimde de MODERN MİMARLIK'a karşı eleştirel bir tutum olarak 1950'li yıllarda Avrupa'da ortaya çıkan Bölgeselcilik, aslında Modernizm'i değil, Uluslararası Üslup'u reddetmiştir. Modern Mimarlık'ın ısrarla vurguladığı, yapı malzemesinin doğasına saygı gösterme, strüktürel yapı, biçim ve işlev arasındaki bütünlüğü kurma, bölgeselci tutumun da yöresel

koşullar altında talep ettiği ilkeler arasına girmiştir. Ama Modern Mimarlık'ın bir alt teması olan Uluslararası Üslup, öncüleri (LE CORBUSIER, MIES VAN DER ROHE, GROPIUS vd) aracılığıyla mimarlığın, bölgesel farklılaşmaları dikkate almadan, dünya çapında uygulanabilir evrensel değerlerini duyurmuştur. Uluslararası Üslup evrensel ilişkileri ön plana çıkarırken, bölgeselci tutum, özgün yöresel koşullar altında anlam ve içerik aramıştır. Bölgesel anlatımın ortaya çıkmasını hazırlayan ön koşullardan en önemlisi kimlik arayışıdır. Bu bağlamda Bölgeselcilik, mevcut bir bölgenin, yerin, estetik, görsel, fiziksel potansiyeli üzerinde yoğunlaşmayı ve dışarıdan gelen kültürel ve politik etkilerin yeniden o bölge ile yerin karakterine göre yorumlanmasını gerektirmiş; bir yandan geleneksel yapım yöntemlerini, bir yandan da soyut bölgeselci tutumu kabul etmiştir. Bölgeselcilik çok farklı tutumları içerse de, temelde yöresel kültüre, iklime, estetik değerlere ve zamanın teknolojisine karşı duyarlı olmayı amaçlamıştır. Böylece bölgesel kültür, kendine özgü köklü bir gelenek yaratırken, modern uygarlığın bir parçası olabilmek için bilimsel, politik ve teknik anlamdaki gelişmeleri izlemeye çalışmıştır.

Bölgeselcilik çerçevesinde, mimarlık tarihçisi ve eleştirmen Kenneth Frampton (d.1930) tanım olarak yöreselcilikten farklı anlamda, "Eleştirel Bölgeselcilik" adıyla yeni bir kavram geliştirmiştir. Yöreselcilik, iklim, kültür, mit ve zanaatın, kendiliğinden oluşan bir biçimde birbirlerini etkilemesi sonucu oluşmuş; Eleştirel Bölgeselcilik ise eleştirel bir bakış açısıyla bu olgular arasındaki ilişkiyi irdelemeyi hedeflemiştir. Frampton'ın sunduğu bu kavram, bir iletişim aracı olarak bilgi aktarmaktan çok, gerçeğin eleştirel bir bakış açısıyla algılanması temeline oturur. Böylece yaşanabilir ve anlamlı bir çevre yaratılabilecektir. Frampton'ın tanımına göre bölge, anlamını ve önemini kendi dışındaki dünyadan almıştır, yeni düşüncelere açıktır ve onları kabullenmiştir. Frampton, Eleştirel Bölgeselcilik'in diyalektik bir ifade olduğunu; onun bilinçli bir biçimde evrensel modernizmi, yerel olarak ürettiği değerler ve imgeler açısından parçaladığını ve bu elemanların değerlerini bozmaya çalıştığını belirtmiştir.

II.Dünya Savaşı'ndan sonra bir bildirge olarak ortaya çıkan bölgeselci tutumun öncüleri arasında İsviçreli Ernst Gizel (d.1922), Danimarkalı UTZON, İtalyan Gino Valle (d.1923) ve SCARPA, Alman UNGERS ve Ludwig Leo (d.1924) bulunmaktadır. Bölgeselcilik kapsamına giren çalışmalardaki temel ortak terimler ve kavramlar "yer", "yöreselcilik", "malzeme", "iklim", "kültür", "çevrenin topografik yapısı ve estetik değerleri"dir. Bu çalışmalarda "yer" kavramı, MEKÂN kavramına kıyasla daha da ön plana çıkarılmış, mimari biçimin tektonik yapısı vurgulanmış, duyulara hitap eden bir mimarlık aranmıştır. Bölgeselcilik'in en önemli ilkesi "yer yaratmak" ve "yer tasarlamak" olmuştur. Bu çerçevede "yer", mekân içinde bir nokta olmaktan öte, kültürel ve politik değerlerle sosyal bir varlık olan insan arasındaki birlikteliği "mekân" ve "zaman" boyutları içinde vurgulayan bir kavram olmuştur. Böylece "yer", tanım olarak sosyal bir boyut kazanmış ve içinde bulunduğu çevrenin fiziksel ve görsel değerleriyle uyum içinde bulunan iletişim ortamları sunmuştur. Bulunduğu yerin karakteri ve yapısıyla bütünleşmiş bir "var olma" kavramı, Bölgeselcilik'in tanımında özgün bir rol oynamıştır. Bundan dolayı, fiziksel anlamda ve özellikle de farklı sosyal ölçütlerin oluşturduğu bölgesel farklılaşmalar söz konusudur.

Portekizli mimar Alvaro Siza y Viera (d.1933), AALTO'dan etkilenerek çalışmalarında topografik verileri başarılı bir biçimde kullanmış, bölgenin kendine özgü değerlerine, yöresel malzemeye ve işçiliğe karşı duyarlı olmuştur. Siza y Viera'nın mimarlığa yaklaşımı, Povoa do Varzim'deki *Bires Evi*'nde (1976) ve Porto'taki *Bouca Konutları*'nda (1977) görüldüğü gibi materyalisttir; görsel ve fotoğrafik değerlerden öte malzemenin doğasına uygun olarak kullanımı önem kazanmıştır. Çalışmalarında bölgeselcilik terimlerini ve kavramlarını kullanan bir başka kişi de New York kökenli Avusturyalı mimar Raimund Abraham'dır. Frampton tarafından belirtildiği üzere Abraham, özellikle "Üç Duvarlı Ev" *(The House with Three Walls;* 1972) ve "Çiçek Duvarlı Ev" *(The House with Flower Walls;* 1973) projelerinde "mekân" ve "yer" ayrımını vurgulamış; böylece, "yer" kavramı ve çevrenin topografik yapısı önem kazanmış, dolayısıyla arazinin doğal mirası olan özü ve anlamı korunmuştur. Bölgeselci bilince sahip bir başka önemli mimar da ANDO'dur. Frampton, Tadao Ando'yu ortaya koyduğu mimari ilkeler açısından Eleştirel Bölgeselcilik kavramına oldukça yakın bulmuştur. Ando, kendi deyimiyle, "kendi içine kapanmış Modern Mimarlık" *(Self-Enclosed Modern Architecture)* anlayışına gönderme yapmış, Modernizm'in evrensel dilini ve tekniklerini, bireysel yaşam biçimlerine ve bölgesel farklılıklara, farklı kültürlere uygulamıştır. Bunu yaparken, modernleşme süreci içinde kaybolmuş insan-doğa-kültür birlikteliğini yeniden ortaya çıkarmayı ve bu ilişkiyi yenilemeyi amaçlamıştır. Ando'nun mimarlığındaki zenginlik, Frampton'ın deyimiyle, parçalar arasındaki geometrik ilişkiden çok tektonik yapıya sahip mimari parçaların malzemenin doğasına uygun kullanımından kaynaklanmaktadır. Ando, mimarlıkta ışığa önem vermiş, malzemenin doğasını vurgulamada ve mekânsal farklılıkları göstermede ışığı etkili bir biçimde kullanmıştır. Meksikalı mimar Luis Barragán da (1901-?) çalışmalarında bölgeselci tutumu izlemiştir. Özellikle Meksika'nın Pedregal yöresinde gerçekleştirilen evleri, Bölgeselcilik'in en iyi örneklerindendir. Barragán, bir mimar ve peyzaj tasarımcısı olarak arazinin doğal ve fiziksel yapısına karşı duyarlılık göstermiş; doğadan esinlenmiş bir mimari yaratmayı amaçlamıştır. Öte yandan, Türk mimar Doruk PAMİR de, Dakka'daki *İslam Araştırma ve Eğitim Merkezi*'nde (1980) Bölgeselcilik ilke ve kavramlarını vurgulamıştır. Pamir, bölgesel değerleri ve verileri kullanarak çağdaş mimari çevrenin kalitesini yükseltmiş, İslam kent ölçeğini yöresel malzeme ve teknolojiyle sunmuştur.

Sonuçta Bölgeselcilik, mevcut "yerin" karakterine, doğal, fiziksel ve görsel değerlerine ve tarihine karşı duyarlı olmayı hedeflemiştir. Burada Bölgeselcilik'in benimsediği tavır, doğal ve fiziksel yapıyı dikkate alarak geçmişten gelen değerlerin (kütleler, biçimler, mimari ve strüktürel ilkeler, oranlar vb) soyutlanıp yeniden yorumlanması ve böylece kültürel değerlerin yeniden ortaya çıkarılması yönünde olmuştur.

1275, 1276, 2589. *B.F.Gür*

BÖLME

1. Taşıyıcı nitelikte olmayan ince DUVAR (İng.*partition*, Fr.*mur de refend*, Alm.*Trennwand*). Genellikle hafif malzemeden yapılır.

2. Geniş bir mekândan bir bölme duvarıyla ayrılmış küçük bölüm.

Akordeon/Körük Bölme: İstenildiğinde ray üstünde kaydırılabilen, deri ya da kumaş kaplı bir metal çerçeveden oluşan bölme.

YEM YAYIN

Kuru Bölme: Alçı, harç gibi sulu bağlayıcı kullanmadan kuru teknikle yapılan bölme.
Sandviç Bölme: İki yüzünün arası ısı geçirimsizliği sağlayan bir gereçle doldurulan bölme.

BÖLMECİLİK = **DİVİZYONİZM**

BÖLMELİ MİNE → **MİNE**

BÖLÜKBAŞI, Zerrin (1928, İstanbul)
Türk heykelci.
Anlatımcı bir stilizasyonun egemen olduğu FİGÜR çalışmalarıyla tanınır.

1937-38'de Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Heykel Bölümü'nde BELLING'in atölyesinde yetişmiş; 1954-64 arasında Beyoğlu'ndaki İstanbul Şehir Galerisi'nin yöneticiliğini yapmış, 1965'te de Uluslararası Kadın Sanatçılar Kulübü'nün kurucuları arasında yer almıştır. Sanat yaşamının başlarında gerçekleştirdiği *Zenci Başı* (İRHM) gibi Doğalcı FİGÜRATİF heykellerinde yuvarlak hacimlerden yararlanmış, daha sonra figürü stilize ederek, *Dansöz* adını verdiği tek ya da iki figürden oluşan bir dizi dansçı heykeli yapmıştır. Boşlukları da değerlendirdiği bu dinamik dansçı heykellerinde BİÇİM-BOZMA'lar kullanarak anlatımcı nitelikleri ön plana çıkartmıştır. Genellikle demir ve tunç dökümle çalışan sanatçı konularını güncel olaylardan almakta ve tepkilerini *Okuma Seferberliği, Sorunlarından Arınmış Kadın, Trafik Anıtı, İçerdekiler ve Dışardakiler* gibi yapıtlarıyla dile getirmiştir. Bölükbaşı'nın en önemli büst çalışmaları *Prof.Cemil Topuzlu Büstü* (Cerrahpaşa Hastanesi, İstanbul), *Şinasi Büstü* (İTÜ), *Mithat Paşa Büstü* (Üsküdar Kız Enstitüsü, İstanbul) ve Gülhane Parkı'ndaki İstanbul Belediye başkanlarının büstleridir. Sanatçı 1959'da Paris'te UFACSI'nın (*Union Féminine Artistique et Culturelle-Salon International* / Uluslararası Kadın Sanat ve Kültür Birliği Sergisi) düzenlediği sergide *Dansöz* adlı heykeli ile Gümüş Madalya, 1969'da da Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde İkincilik Ödülü'nü almıştır. *Z.Rona*

BÖRÜTEÇENE, Handan (1957, İstanbul)
Türk heykelci.
Kültürel kimlik sorununu eski uygarlıkların günümüze uzantılarında, "yeryüzünün belleği" içinde irdelediği yapıtlarıyla tanınır.

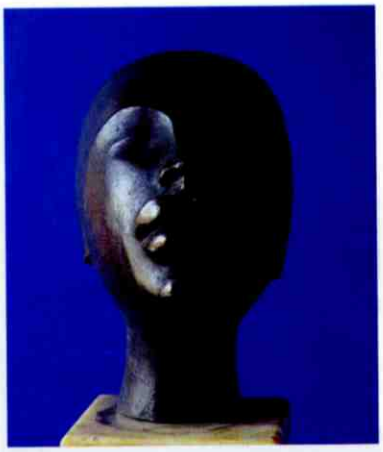
Sanat eğitimini 1975-81 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Seramik Bölümü'nde Sadi DİREN atölyesinde, 1982-84 arasında da Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Jean Clos'un heykel atölyesinde yapmıştır. 1978'den başlayarak Anadolu uygarlıklarını araştırmak üzere alan ve kazı çalışmalarına katılan Börüteçene, bu yıllarda "Mutfak Ordusu", "Havva'nın Önlenemez Yükselişi" ve "Ütücüler" gibi kadınların günlük kullanım eşyasından esinlenerek pişmiş toprak ve gümüş heykel dizileri gerçekleştirmiştir. 1984'te İspanya'da Sargadelos Uluslararası Seramik Semineri'nde Anadolu seramikleri konusunda konferanslar vermiş, aynı yıl UNESCO'nun İstanbul-Göreme Koruma Kampanyası'nın madalyalarını hazırlamıştır. Eski uygarlıkların bugüne uzanan izlerinden etkilenen sanatçının yapıtları geçmişle bugünün, kimi zaman çatışan, kimi zaman da uyuşan birlikteliklerini gündeme getirir. Börüteçene, 1985'te İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi için ÇATALHÖYÜK ev düzeninin kare planını yeniden kurduğu YERLEŞTİRME'si *Kır-Gör*'de kurutulmuş toprak tabletler kullanmış ve izleyicinin, bu tabletleri çekiçle kırarak içindekileri açığa çıkarmasını istemiş, böylece izleyici katılımını sağlamış ve bu süreci videoya kaydetmiştir. 1987'deki Yeni Eğilimler Sergisi'ne katıldığı *Kırma-Gör*'deyse, *Kır-Gör*'den aldığı bir tableti, içinde saklı nesnesini öne çıkartacak biçimde sergileyerek kırma işlevini durdurmuştur. Börüteçene, aynı yıl 1.Uluslararası İstanbul Bienali'ne katıldığı *Kitle İletişimsizlik Araçları vs vs* adlı yerleştirmesinde de radyo, TV, teyp ve gazeteler kullanmış, ama bunları çamurla kaplayarak bir anlamda işlevsizleştirerek güdümlü iletişimi irdelemiştir. Börüteçene'nin ARKEOLOJİ'ye, geçmiş kültürlere, tarihe ve doğaya olan ilgisi, onu aynı zamanda MİTOLOJİ'ye ve bu kültürlerin yazı vb simgelerine yöneltmiş, sanatçı 1987-88'de İstanbul Ataköy 9.Kısım üniteleri arasına yerleştirilmek üzere HİTİT çiviyazısını yorumladığı 13m uzunluğunda, 6.5m yüksekliğinde, üstü mavi türkuvaz sırlı tuğlalarla kaplı, betonarme bir heykel yapmıştır. 1990'daki 2.Minos Kumsal Sanat Sempozyumu çerçevesinde düzenlenen "Yeni Akdeniz Kültürel Kimliği" sergisine yks.2m yüksekliğinde ve 80cm genişliğindeki bakır bir kitabın üç sayfasından oluşan *Denizi Seven Küre'nin Kitabı* adlı işiyle katılan Börüteçene 1991'de de *Aya İrini*'de "Bütün Denizlerin İçinden Geç: Sessizlik ve Sırdır Ötesi" başlıklı bir sergi açmıştır. Demir, bakır, kurşun, taş, çakıl, kum ve camla oluşturduğu ve "Bütün denizlerin kıyılarına aynı anda çarpıp köpürüyorsun/köpüklerin içimizi yıkıyor" gibi dizelerin eşlik ettiği bu işler Börüteçene'nin tarihle olan kişisel ilişkisinin ürünleridir. Sanatçının kendi kaleme aldığı bu dizeler, yapıtlarının taslağı niteliğindedir ve işlerini bu satırlardan hereketle oluşturur. Börüteçene ayrıca işlerini, sergi mekânını da göz önünde bulundurarak tasarlar. PLASTİK SANATLAR DERNEĞİ'nin kurucu üyeleri arasında yer alan ve 1989'da derneğin genel sekreterliğini, 1993-94'te de ikinci başkanlığını yapan sanatçının kültür ve sanat üzerine yayımlanmış yazı ve söyleşileri de bulunmaktadır. Börüteçene, 1983'te MİMARLAR ODASI'nın "Sorunlarımız" konulu Görsel Anlatım Yarışması'nda heykel dalında Birincilik Ödülü'nü, 1985'te İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi'nde Büyük Ödül'ü almış, 1994'te de İstanbul Büyükşehir Belediyesi Heykel Yarışması'nda ödül alan *İstanbul Kitabı* adlı heykeli Saraçhane Parkı'na yerleştirilmiştir. Sanatçının Şişhane Meydanı'nda *Sarkuysan Binası* önünde de bir heykeli bulunmaktadır.
1576. *Z.Rona*

BRADY, Mathew B. → **FOTOĞRAFÇILIK (Fotoğraf Sanatının Gelişimi, Sosyal Belge)**

BRAEM, Renaart → **BELÇİKA (Mimarlık)**

BRAMANTE, Donato (1444, Fermignano-1514, Roma)
İtalyan mimar ve ressam.
İtalyan Yüksek RÖNESANS'ının en önemli temsilcilerinden biri olan Bramante, tüm 16.yy mimarlığını etkilemiştir.

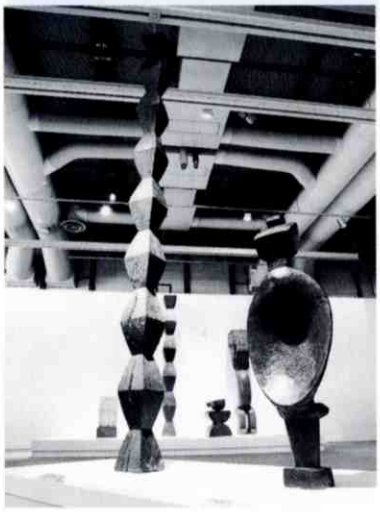
Asıl adı Donato di Pascuccio d'Antonio'dur. Urbino'da Montefeltro dükü Federico'nun sarayındaki hümanist ortamda yetişmiştir. Gençlik yıllarında ressam olarak çalışmış, FRANCESCO DI GIORGIO ve PIERO DELLA FRANCESCA'nın etkileriyle PERSPEKTİF'le ilgilenmeye başlamıştır. 1477'de Bergamo'da *Podesta Sarayı*'ndaki *Filozoflar* çalışması bu döneminin ürünlerindendir. 1479'da Dük Ludovico Sforza'nın hizmetine giren Bramante, Milano'daki ilk yapısı olan *S.Maria Presso San Satiro Kilisesi*'ne 1482'de başlamıştır. Sanatçı burada merkezî planlı bir kilise yaratmayı amaçlamış ve Latin haçı şemasını kullanmıştır. ROMA mimarlı-



BÖLÜKBAŞI, Zerrin, *Zenci Başı*, tunç, 41x15x29 cm.



BRAMANTE, Donato, *S. Maria Presso San Satiro Kilisesi*, baş.1482, Milano.



BRANCUSI, Constantin, *Sonsuz Sütun*, yks.1920, çelik.

ğına özgü strüktürel ögelerin kullanıldığı yapının kubbesi, Antik Çağ'dan sonra yapılmış ilk KASET'li kubbedir. Aynı kilisenin koro yerindeyse, ressamlık yıllarının perspektif çalışmalarının bir yansımasıyla karşılaşılır. Gerçekte derinliği bir metreyi bile bulmayan KORO YERİ nişinin derinliği, kabartma teknikleri ve perspektif kullanılarak görsel olarak arttırılmıştır. Yapının tamamlanmış olan cephesinde ALBERTI'nin etkisi izlenebilmektedir. 1488'de *Pavia Katedrali* için geliştirdiği önerilere göre yalnızca KRİPTA bölümü gerçekleştirilmiştir. Yine Milano'da *S.Maria delle Grazie Kilisesi*'nin doğu bölümünü merkezî plan anlayışına uygun olarak tasarlamıştır. Bu yapı Milano'daki en önemli yapıtı sayılır. Bu kentteki son yapıtı, ilk bölümü 1492'de bitirilen *S.Ambrogio Bazilikası* avlusunun galerisidir. 1499'da Fransız işgali üzerine Milano'yu terk ederek Roma'ya yerleşen Bramante, burada antik anıtları inceleyip üslubunu geliştirme olanağını bulmuştur. Roma'daki ilk mimari çalışması *S.Maria della Pace Kilisesi* avlusudur (1500). Bu avlunun iki katlı galeri sistemi *Colosseum*'un (Roma) taşıyıcı düzeniyle benzerlikler gösterir. 1502'de Rönesans'ın en önemli yapılarından biri olan *Tempietto di San Pietro in Montorio*'yu gerçekleştirmiştir. *Tempietto* genel özellikleriyle antik dönemin yuvarlak tapınaklarının Rönesans anlayışında bir yeni yorumu sayılabilir. Boyutlarının küçüklüğüne karşın, bu dairesel planlı yapı Rönesans ideallerini en yetkin biçimde yansıtmaktadır. Klasik kolonadı, kubbesi ve bezemesiz yüzeyleriyle *Tempietto*, 19.yy'ın sonlarına değin bir örnek olarak değerlendirilmiştir.

1503'te yeni Papa II.Julius'un hizmetine giren Bramante, MICHELANGELO ve RAFFAELLO'yu koruyuculuğuna alan bu sanatsever kişi sayesinde büyük boyutlu işler üstlenmiştir. Bu dönem çalışmaları Vatikan ve *San Pietro Kilisesi* üzerinde yoğunlaşmıştır. Vatikan'da ilk olarak *S.Damaso Avlusu*'nu oluşturacak yapıların yapımıyla işe başlamış, daha sonra devasa *Belvedere Avlusu*'nu (→BELVEDERE) tasarlamıştır. Bir tiyatro ve müzeyi içeren bu avlunun ancak bir bölümü gerçekleştirilebilmiş, söz konusu bölüm de sonradan tanınmayacak derecede değiştirilmiştir. 1506'da temeli atılan, Hıristiyan dünyasının en önemli kilisesi *San Pietro*'yu tasarlama görevi de Bramante'ye verilmiştir. Bramante, bir Erken Hıristiyan (→GEÇ ANTİK) yapısı olan eski bazilikanın yerine, merkezî planlı yeni bir proje önermiştir. Geniş bir MEYDAN ortasına yerleştirilmesi öngörülen dört köşe kuleli, dört küçük kubbeli bu haçvari şemalı yapının 1513'e değin ancak çok ufak bir bölümü gerçekleştirilebilmiştir. Aynı yıl papanın ölümüyle duran yapım etkinliğini, Bramante'nin de ölümünden sonra Michelangelo yürütmüştür. Michelangelo öncülünün bazı düşüncelerine bağlı kalmışsa da, büyük değişikliklere girişmiştir. Dolayısıyla, bugünkü yapıda Bramante'nin özgün tasarımından hiçbir iz yoktur. Sanatçı, son yapısı sayılan ve 1514'te başladığı *Palazzo Caprini*'yi de bitiremeden ölmüştür.

Kendinden önceki Rönesans mimarlarının tersine, mimarlığa ilişkin kuramsal çalışmalara ve bir yazın etkinliğine girmeyen Bramante, ilk gerçek profesyonel mimarlardan biri sayılır (→MİMAR). Vatikan'da kurduğu ve tarihin ilk gerçek mimarlık bürosu sayılan atölyesinde, sonraki kuşağın, PERUZZI ve Raffaello başta olmak üzere, pek çok ünlü mimarını yetiştirmiştir.
0644, 1272, 2416.

BRANCUSI, Constantin (1876, Pestişani Gorj, Romanya-1957, Paris)
Romanyalı heykelci.
Doğalcı anlayışın (→DOĞALCILIK) egemen olduğu yapıtlar üretmiş, soyuta yaklaşan heykellerinde bile bu anlayıştan uzaklaşmamıştır.

Varlıklı bir köylü ailesinin çocuğu olan Brancusi, 11 yaşında evden ayrıldıktan sonra bir süre Craiova'daki bir mobilyacının yanında çalışmıştır. 1894'te bu kentteki bir sanat okuluna yazılmış, 1898'de Bükreş Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş ve Wladimir Hegel'in atölyesinde akademik öğrenim görmüştür. 1902'de akademiyi bitirmiş, 1904'te Paris'e giderek Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Antonin Mercié'nin atölyesine girmiştir. İki yıl sonra okulu bırakıp bağımsız çalışmaya başlayan Brancusi, o dönemde RODIN'in Doğalcı geleneğinin etkisinde heykeller yapmıştır (ör.*Yakarış*, Pierre Stanesco'nun Buzau Mezarlığı'ndaki tunç mezar anıtı, Romanya). Bu etkilenmeye karşın Rodin'in yanında yardımcı olarak çalışma önerisini geri çeviren sanatçı, soyuta yönelik çalışmalarına bu sıralarda başlamıştır. Tanosa Gassevskaia'nın Paris, Montparnasse Mezarlığı'ndaki taş mezar anıtı *Öpüş* bu yönelişin bir örneğidir. Ancak, Brancusi'nin sanatı soyut sayılmaz, çünkü o esin kaynağını doğadan almıştır ve tüm amacı doğadaki nesnelerin ruhuna, özüne varmaktır. Sanatçı için, "gerçek olan, nesnelerin dış görünümü değil özüdür". Çalışmalarına bir insan ya da hayvan biçimiyle başlayan Brancusi kalıcı, genel ve evrensel olana ulaşmak için tüm özel ve ayırıcı nitelikleri aşmış, biçimi yalınlaştırarak özüne indirgemiştir. Örneğin, Rodin'in yapıtlarını anımsatan *Uyku*'dan (Bükreş Sanat Müz.) *Uyuyan Peri*'ye (1911, Chicago Sanat Ens.) ve *Prometheus*'a (Philadelphia Sanat Müz.) ve onlardan da *Dünyanın Başlangıcı*'na (Philadelphia Sanat Müz.) uzanan süreç içinde oldukça doğalcı bir insan başını tüm ayırt edici niteliklerinden arındırarak yalınlaştırmış ve sonuçta, özüne, evrenin yaradılışının simgesi olarak kullandığı yumurta biçimine indirgemiştir. Başlıca amacı yalınlık ve cinse ilişkin gerçeklik olan Brancusi, *Öpüş* (1910-12), *Uzamda Kuş* (1923-40), *Balık* (1924-30), *Horoz* (1924-49), *Fok* (1936-43), *Matmazel Pogany* (1912-20) örneklerinde olduğu gibi genellikle aynı konuyu birkaç kez ele alarak biçimleri değiştirmiş ve yetkinleştirmiştir. Sanatçının "Taşı yontarken malzemenin özünü, onun gerçek boyutunu keşfedersiniz. El düşünür ve malzemenin düşüncesini izler", sözlerinden de anlaşılacağı gibi, kullandığı malzemeye büyük saygı göstermiştir. Tunç ve mermer heykellerini neredeyse saydamlaşana dek cilalayan ve onlara ışığı emip yansıtan bir nitelik kazandıran Brancusi'nin *Âdem ile Havva* (1921, Guggenheim Müz., New York) ve *Buda'nın Rubu* (1937, Guggenheim) gibi ahşap heykelleriyse doğduğu yörenin ahşap işçiliğiyle Afrika heykellerini anımsatır. Heykelin nesne olduğu kadar çevre de olduğuna inanan sanatçı, 1937'de doğduğu yöredeki Tirgu-Jiu kentinde taştan *Öpüş Kapısı* ve *Sessizlik Masası*'yla, çelikten yaptığı *Sonsuz Sütun*'un (yks.1920) oluşturduğu bir park düzenlemiş; yaşadığı ve çalıştığı atölyesini de içindeki yapıtlarla birlikte Fransız Devleti'ne bırakmıştır.
1371, 1400, 1833, 3668. *Z.İnankur*

BRANKHİDAİ = **DİDYMA**

BRAQUE, Georges (1882, Argenteuil-1963, Paris)
Fransız ressam.
KÜBİZM'in kurucularından olan Braque, yalnızca

bu akımın çok önemli bir ressamı değil, aynı zamanda önemli bir kuramcısıdır.

Le Havre'da büyümüş, bir yandan badanacılık olan baba mesleğini sürdürmek üzere yetiştirilirken, bir yandan da Le Havre'da Belediye Güzel Sanatlar Okulu'nda öğrenim görmüştür. 1900'de Paris'e giden sanatçı, 1902-04 arası Humbert Akademisi'ne devam etmiş ve aynı yıllarda tanıştığı FRIESZ'le birlikte resim çalışmaları yapmıştır. Bu dönemde FOVİZM'e ilgi duyan Braque bu akımın öznel ve içtepisel yönleriyle pek uyuşamamış, 1907'de CÉZANNE'ın yapıtlarının da etkisiyle geometrik çözümlemelere yönelmiştir. Aynı yıl PICASSO'yla tanışmış ve iki sanatçı birlikte çalışmaya başlayarak Kübizm'i oluşturmuşlardır. Bu yıllarda iki sanatçının yapıtlarının birbirine çok benzemesi bazı yanlış yorumlara yol açmışsa da, bu resimler aslında ikisinin tam bir uyum ve düşünce alışverişi içinde olduğunu gösterir. 1908'de Braque'ın Güz Salonu'ndan *(Salon d'Automne)* geri çevrilen bütün yapıtlarını galeri sahibi Daniel-Henri Kahnweiler (1884-1976) sergilemiş, ertesi yıl aynı salonda sergilenen yapıtlarını eleştirmen Louis Vauxcelles (1870-?) "kübik acayiplikler" olarak nitelendirince "Kübizm" adı doğmuştur. 1912'de Braque, KOLAJ tekniğini kullanmaya başlayarak resimlerine kağıt (→PAPIER-COLLÉ), kumaş, gerçek nesneler gibi yeni gereçler yapıştırmıştır. Bu yöntemle yaptığı ilk resimleri *Portekizli Kadın* (1910, Sanat Müz., Basel), *Oyun Kağıtlarıyla Ölüdoğa* (1913, Modern Sanat Müz., Paris) ve *Gitar*'dır (1913-14, Modern Sanat Müz., New York). Bireşimsel Kübizm olarak adlandırılan bu çalışmalara Picasso da katılmış, iki sanatçı I.Dünya Savaşı'nın başlamasına değin birlikte çalışmıştır. Savaşta başından aldığı ağır yaralar nedeniyle 1915'te tedavi altına alınan Braque, bu dönemi sanatı ve sanatın ilkelerini irdelemekle geçirmiş ve düşüncelerini *Le Jour et la Nuit, Cahiers* 1917-1952 (Gündüz ve Gece, Defterler 1917-1952) adıyla 1952'de yayımlamıştır.

Braque, Picasso ve LÉGER'nin tersine, hiçbir ideolojiye bağlanmamış ve resmini toplumsal ilgilerin dışında tutmuştur. Çalışmalarını amacı doğrultusunda ısrarla ve tam bir tutarlılıkla sürdürüp geliştirmiştir. Kübizm'in ilkesini "yeni bir mekân yaratmak, oluşturmak" diye tanımlamış, nesneleri parçalamasındaki amacını da "mekân ve mekân içinde hareket yaratmak" olarak nitelendirmiştir. 1920'lerde daha da özgür çalışmaya başlayan Braque, 1930'ların başında büyük bir ÖLÜDOĞA ustası olarak dünyaca kabul edilmiştir. Bu dönemin en ünlü yapıtları *Başında Çiçek Taşıyan Kızlar*'dır. Büyük boyutlardaki bu resimlerde çiçek ve meyve taşıyan yarı çıplak kadınlar görülür. Braque'ın başyapıtları arasında 1948-55 arasında yaptığı sekiz *Atölye* dizisi vardır. Bu resimlerde abartılı bir Kübizm'den arınmış ve ölüdoğa kompozisyonlarında ustalığın doruğuna ulaşmıştır. Sanatçının antik temalı grafik çalışmaları büyük ölçüde 1930'larda sanat yayımcısı Ambroise Vollard (1865-1939) tarafından yayımlanan Hesiodos'un *Theogonia*'sı için yaptığı 16 oymabaskıyla başlamıştır. 1950'den 58'e değin yaptığı *Kuşlar* dizisinde süsleyici nitelik büyük bir yalınlıkla birleşmiştir. 1948 Venedik Bienali'nde resim dalında Büyük Ödül almış, sanatçıya 1951'de de *Légion d'Honneur* nişanı verilmiştir.

0828, 1426, 1723, 2650. *I.Kür*

BRASCASSAT, Jacques Raymond → **BARBIZON OKULU**

BRAŠIĆ, Janko (1905, Oparic-?)
Yugoslav ressam.
Yugoslavya'da NAİF SANAT'ın en önemli temsilcilerinden ve Oparic okulunun kurucularındandır.

Resme, kısa bir dönem için gittiği köy okulunda başlamış, hayvanları otlatmaya götürdüğü zamanlar bu uğraşını sürdürmüş, boyalarını kendisi doğal bir yoldan mürver ağacından elde etmiştir. 1928'de evlendikten sonra çalışma zorunluluğu nedeniyle 1933'e değin resim etkinliklerinde bulunamamış, bu tarihteyse köyünde yapılan yeni kilise için ikona ve freskler resimlemiştir. Yapıtlarını ilk kez 1937'de köyündeki okulda sergileyen Brašić, II.Dünya Savaşı'ndan sonra beş yıl kadar resim yapacak araç ve gereç bulamadığından resme ara vermiş, sonra 1950'de yeniden başlamıştır. Brašić bir yandan da hem kendi köyündeki hem de çevre köylerdeki gençlerle ilgilenmiş ve onları resme yönelterek eğitmiştir. Bu çabalarıyla kendi özgün yaklaşımlarını koruyan köylü ressamlar grubunun merkezindeki kişi durumuna gelmiştir. Köyünde "Janko Amca" olarak tanınan Brašić, manzaralar, köy yaşamına özgü sahneler ve anlatımcı bir gerçekçilikle oluşturduğu dinsel, tarihsel konular resimlemiştir. En tanınmış yapıtı dev boyutlu *Türkler ve Sırplar Arasındaki Savaş*'tır. Düzenleme, korkunç bir savaş sırasında meydana gelen kargaşa görüntüleriyle doludur. Sanatçının yapıtları 1957'de Belgrad'da açılan Naif Yugoslav Ressamları Sergisi'nde yer almış, bundan sonra da çeşitli Avrupa ülkelerinde sergilenmiştir. Bunların çoğu, Sırbistan'daki Svetozarevo kasabasındaki kendi kendini yetiştirmiş ressamlar galerisindedir.

U.Tükel

BRESDIN, Rudolphe → **SİMGECİLİK**

BREŞ (Fr.*brèche*'ten)
İng.*breccia*, Alm.*Brekzie*.
İri taneli, ayrık tortul TAŞ'ların çimentolaşması sonucu oluşmuş olan breşler genelde çimentolu tortul külte ya da KONGLOMERA olarak adlandırılır. Karakteristik dokularıyla konglomeraların bir grubunu oluşturan breşlere bu özelliği veren, oluşumlarındaki ayrık tortul kültelerin (blok, çakıl) köşeli olmasıdır. Tektonik hareketlerle kültelerin çeşitli doğrultularda kırılıp parçalanması ve parçaların madensel bir çimentoyla birleştirilmesiyle "tektonik breşler" ya da "breşimsi külteler" oluşur. Faylarda, mekanik olarak kırılan, oynayan bloklar arasında da "fay breşi" görülmektedir. Çakıl ve çimentosu volkanik elemanlardan ibaret olan breşlere de "volkanik breş" ya da "aglomera" denir. Bunların yeşil renkli olanları iyi cila kabul etmemelerine ve yer yer boşluklu olmalarına karşın bezemede kullanılabilir. Türkiye'de çok eskiden beri inşaat işlerinde kullanılan breşler vardır. En tanınmışları Vezirhan ve Gülümbe taşocaklarından çıkarılan Bilecik tektonik breşleridir. ***K.Çorapçıoğlu***

BRETON, André (1896, Tinchebray-1966, Paris)
Fransız şair ve kuramcı.
Şiir, edebiyat ve siyaset alanlarındaki çalışmalarının yanı sıra, 20.yy sanat üretimini yönlendiren görüşleriyle etkili olmuş, Gerçeküstücü (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) kuramların gelişmesinde ve yaygınlaşmasında etkin rol oynamıştır.

Tıp eğitimini yarım bırakarak, Paris'te Dadacı (→DADACILIK) hareket içinde yer almış, Dadacı çevrelerde ERNST, DUCHAMP ve PICABIA gibi sanatçılarla dostluk kurmuştur. Önceleri İLKEL SANAT (Afrika ve Okyanusya sanatları) ile



BRAQUE, Georges, *Şömine Rafında Klarnet ve Rom Şişesi*, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 81x60 cm.



BREUER, Marcel, *Marcel Breuer Evi*, 1947, Con.

MOREAU, ROUSSEAU, GAUGUIN, PICASSO, MATISSE, DERAIN ve De CHIRICO gibi sanatçıların yapıtlarına ilgi duyan, SİMGECİLİK ve AVANT-GARDE'a duyarlıkla yaklaşan Breton, bitpazarındaki gezintileri sırasında ya da rastlantılar sonucunda karşısına çıkan ve yaşanmışlık izleri taşıyan nesnelerin de sanat ürünü olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunmuştur. Sanatçı, *Manifeste du Surréalisme*'i (Gerçeküstücülük Bildirgesi) yayımladığı 1924'ten ölümünde değin, şiir, aşk ve özgürlük gibi üç temel "değer"e göre tanımladığı Gerçeküstücü etkinliklerin vazgeçilmez kişisi olmuştur. 1928'de yayımladığı *Le Surréalisme et la Peinture* (Gerçeküstücülük ve Resim) adlı kitabında, Gerçeküstücülük'ün görsel sanatlarda geniş bir uygulama alanı bulabileceğini savunmuş; ARP, MIRÓ, TANGUY, GIACOMETTI, DALI ve KANDINSKY'nin, yapıtlarıyla bunu kanıtladığını ortaya koymuştur.

Breton, II.Dünya Savaşı sırasında göç ettiği New York'ta tanıma olanağını bulduğu Haiti kökenli NAİF sanat ürünlerini heyecanla karşılamış ve MATTA, GORKY gibi ressamları çevresinde toplamıştır. Akıl hastalarının ve medyumların yarattığı sanata gösterdiği yakın ilgi sonucunda, 1945'te Paris'e dönünce Ham Sanat Grubu'nu kurmuştur (→HAM SANAT). Breton, şair Louis Aragon'un (1897-1982) ısrarla savunduğu TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK'e karşı savaşmış, bu akımın "manevi bir yıkım"a yol açtığını öne sürmüştür. Sanatçının en az ESTETİK kadar, hatta ondan da çok etiğin önemli olduğunu söylemesi pek çok yandaş bulmuş ve aralarında Hervé Télémaque ve LAM'ın da bulunduğu birçok sanatçı Gerçeküstücü gruba katılmıştır.

Breton'un Paris'teki atölyesi, tablolar, heykeller, halk sanatı ürünleri, doğal taşlar, kısacası sanat etkinliklerine tanıklık eden pek çok nesneyi barındırmakta, sanatçının koleksiyon tutkusunu göstermektedir. Akıllı bir insanın gücünün tükenmeyeceğine inanan Breton'un sanata bakışı, yalnız geçmişin yeniden değerlendirilmesini sağlamakla kalmamış, pek çok ressam ve heykelciyi üretmeye özendirdiği ve insanı tümüyle özgürleştirmeye katkıda bulunacak bir sanat kavramı geliştirdiği için 20.yy sanat ortamını derinden etkilemiş ve değiştirmiştir.
2709. *D.Mazlum*

BREUER, Marcel (1902, Pécs-1981, New York)
Macar kökenli ABD'li mimar.
Standart modüler birimlere göre tasarladığı alüminyum, çelik boru ve kontrplak MOBİLYA'larla bu alanda yeni tasarım yöntemlerinin öncüsü olmuş, yapı tasarımlarında da içinde yetiştiği BAUHAUS'un katı geometrik anlayışını kaba taş ve ahşap malzeme kullanımıyla yumuşatmıştır.

1920-24 arasında Weimar'daki Bauhaus Okulu'nda mobilya tasarımı atölyesinde öğrencilik yapmış, okul Dessau'ya taşındığında aynı atölyede 1928'e değin öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. Ünlü *Vassily Koltuğu* bu döneme aittir. 1928-31 arasında Berlin'de serbest çalışan Breuer bu dönemde *Harnischmacher Evi*'ni (1931-32) gerçekleştirmiş, Nazi Partisi'nin yönetime gelmesiyle 1933'te Almanya'dan ayrılarak İspanya, Fas, İsviçre, Macaristan, İngiltere ve Yunanistan'ı kapsayan dört yıllık bir geziye çıkmış, İngiltere'de bir süre Francis R.S.Yorke'la (1906-62) birlikte çalışmıştır. 1937'de GROPIUS'un asistanı olarak Harvard Üniversitesi'ne giden Breuer, 1938'de yardımcı profesör olmuş, 1941'e değin Gropius'la ABD'nin New England olarak anılan kuzeydoğu eyaletlerinde konut tasarımları gerçekleştirmiştir. Mimarlık eğitiminde birden fazla çözüme açık olarak öğrencinin kişisel yaratıcılığını geliştirmek konusunda Gropius'la aynı düşünceleri paylaşan mimar, Edward L.Barnes (d.1915), PEI, Eliot Noyes (1910-77), Eduardo Catalano (d.1917), Harry Seidler (d.1923) ve Emilio Duhart (d.1917) gibi tanınmış mimarların eğitimine katkıda bulunmuştur. 1952'de NERVI ve ZEHRFUSS'la birlikte Paris *UNESCO Genel Merkezi*'ni (1953-58) tasarlamaya çağrılan Breuer'in gerçekleştirdiği önemli yapılar arasında, *Bijenkorf Mağazası* (1953-57, Rotterdam; A.Elzas ile), *St.John Abbey Kilisesi* (1953-61, Collegeville, Minn.), *Litchfield Lisesi Spor Salonu* (1954-56) ve *Whitney Amerikan Sanat Müzesi* (1963-66, New York; H.Smith ile) sayılabilir.

Mimarlıkla ilgili görüşlerini *Sun and Shadow, The Philosophy of an Architect* (1956; Güneş ve Gölge, Bir Mimarın Felsefesi) ile *Marcel Breuer, 1921-1962* (1962) adlı kitaplarda açıklayan Breuer'in, mobilya tasarımlarından konut tasarımlarına değin birçok tasarımı 1973'te New York'taki Metropolitan Sanat Müzesi'nde birarada sergilenmiş, ayrıntıya verdiği önem bütün tasarımlarında gözlenebilmiştir.
1850, 2632. *M.Aydın*

BRINDESI, Giovanni (19.yy)
İtalyan ressam.
1850-77 arasında İstanbul'da yaptığı PİTORESK yaşam sahneleri ve Osmanlı resmî görevlilerini yansıtan kıyafetnameyle tanınan oryantalist (→ORYANTALİZM) bir ressamdır.

Jean Brindesi adıyla da bilinen sanatçı, Abdülmecid döneminde (1839-61), 1850'de İstanbul'a gelmiş, gündelik yaşamı ve kentin pitoresk görünümlerini yansıtan yağlıboya ve suluboya resimler yapmıştır. Brindesi'nin İstanbul resimlerinin taşbaskıları *Anciens Costumes turcs de Constantinople* (İstanbul'un Eski Türk Giysileri) ve *Souvenir de Constantinople* (İstanbul Anıları) adlı iki albümde toplanmıştır. Bunlardan, 1856'da Lemercier tarafından Paris'te yayımlanan birinci albümde, II.Mahmud'u, ordu ve devlet ileri gelenlerini tipik giysileri içinde gösteren 22 renkli baskı bulunmaktadır. 1860'larda gene Paris'te basılan ikincideyse, çeşitli İstanbul görünümleri, Göksu'da kır sefaları vb betimlenmiştir. Her iki albümün özgün guvajları İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır.
1862, 3350. *Z.İnankur*

BRISSLEY, Stuart → **VÜCUT SANATI**

BRİKET (Fr.*briquette*'ten)
İng.*briquet*, Alm.*Hohlblockstein*.
HARÇ kullanılarak üretilen, boşluklu DUVAR örgü öğesi. Boşluklu BETON blok olan briket hidrolitik bağlayıcılar, genellikle çimento ve kum, çakıl, cüruf, süngertaşı vbg değişik özelliklere sahip AGREGA'lar kullanılarak oluşturulur. Boyutlarına ve tiplerine göre iki, üç ya da çok hücreli, boşluklu bir duvar örgü gerecidir. Yan yüzeylerinin tümü ve bir yatay yüzeyi kapalıdır. Boşluklu yapısıyla ısı ve ses iletkenlik özelliğinin zayıf oluşu; boyutları açısından daha az örgü harcı ve işçilikle daha hızlı yapıma olanak tanıması; işçiliğinin bir ölçüde daha basit olması; ayrıca yanmazlık, belirli ölçüde dış koşullara dayanım, iyi SIVA taşıyıcılık gibi olumlu özellikleri vardır. Üretiminde kullanılan kuru kıvamdaki karışım, agrega iriliği açısından harç karakterindedir. Genellikle boşluklu süngertaşı, cüruf gibi hafif ve mineral temelli agregalar kullanılır. ÇİMENTO dozajı istenen mukavemete (dayanım) gö-

re belirlenir. Briketler, genellikle vibrasyonlu, sıkıştırma tertibatlı makinelerde standardı uyarınca çeşitli boyut, ısı geçirgenlik ve mukavemette üretilir. Endüstriyel üretimde, hedeflenen malzeme özellikleri dikkate alınarak, değişik yöntemler kullanılmaktadır. Üretim aşamasında bakım açısından, öbür beton ürünlerin istediği özeni gerektirir. Yeni üretilen malzeme özellikle yazın doğrudan güneş etkisinden, yüksek sıcaklıktan, yoğun tozdan ve dondan korunmalıdır. Belirli bir kür ortamı yoksa, malzeme dört-beş gün kapalı bir yerde bekletilir. Açıkta yapılan depolamalarda çok sık istiflenmemeli ve ilk beş gün, günde birkaç kez ıslatılmalıdır.

H.Y.Ersoy

BRİTANYA KRALİYET MİMARLIK ENSTİTÜSÜ = **RIBA**

BRİZBİZ (Fr.*brise-bise*'den)
Alm.*Scheibengardinen*.
PENCERE çerçevesi içine, üstten ve alttan düz ya da büzgülü tutturulan bir tür perde.

BRİZSOLEY (Fr.*brise-soleil*) = **GÜNEŞ KIRICI**

BROADBENT, Geoffrey Haig (1929, Huddersfield)
İngiliz mimar.
İNGİLTERE'de ve dünyada önde gelen mimarlık kuramcılarından ve eğitimcilerindendir.

1954'te Manchester Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nü bitirdikten sonra 1955-59 arasında H.S.Fairhurst'ün Manchester'daki bürosunda çalışmış, 1959-61 arasında mezun olduğu okulda, 1963-67 arasında da Sheffield Üniversitesi'nde öğretim üyeliği yapmıştır. 1961-62'de York Üniversitesi'nin Yüksek Mimarlık Araştırmaları Enstitüsü sekreterliğinde bulunan Broadbent, 1967'den bu yana Portsmouth Politeknik Mimarlık Okulu başkanıdır. Bu okulu, düzenlediği kongreler, yazdığı kitaplar, yaptığı araştırmalar ve yetiştirdiği kişilerle ülkesinin mimarlık okulları arasında birinci sıralara getirmiştir. Mimarlık mesleğine ve mimari tasarıma yaklaşımının meslek açısından önemli bir yeri vardır. Britanya Kraliyet Mimarlık Enstitüsü (→RIBA) ve Mimarlık Kayıt Kurumu *(Architects Registration Council of United Kingdom)* eğitim komitelerinde görevi vardır. İngiltere'de ve Ortak Pazar ülkelerinde doktora ve tasarım jürilerinde bulunmuş, ABD, Uzakdoğu, Karayipler, Ortadoğu, Avustralya, Orta Avrupa, İskandinavya ve Türkiye'de davetli olarak konferanslar vermiştir. Ayrıca Şili, Antofagasta'da Şili Kuzey Üniversitesi'nde (1982'den beri), Cidde'de Kral Abdülaziz Üniversitesi'nde (1976'dan beri), İngiltere'de Huddersfield Politeknik Mimarlık Okulu'nda (1967-82), Venezuela Maracaibo'da, Zulia Üniversitesi'nde de (1975'ten beri) eğitici ve personel yetiştiricilik görevleri yapmış ya da yapmaktadır. 1968'de ilk kez Mimarlıkta Tasarlama Kongresi'ni *(Design Methods in Architecture)* Portsmouth Politeknik'te düzenleyen Broadbent, daha sonra 1969'da bu kongre bildirilerini özel olarak düzenleyip aynı ad altında Antony Ward'la birlikte yayımlamıştır. 1973'te yayımlanan *Design in Architecture* (Mimarlıkta Tasarım) adlı kitabı bütün dünyada mimarlık okullarında okutulmakta ya da yararlanılmaktadır. Dominik Cumhuriyeti'nde Santa Domingo Özerk Üniversitesi'nden ve Arjantin'de Rosario Ulusal Üniversitesi'yle Tucumán Ulusal Üniversitesi'nden fahri doktorluk unvanları alan, Kanada'da, Avustralya'da, Güney Afrika'da ve ABD'de birçok üniversitede profesörlük ve dekanlık için aday gösterilmiş olan Broadbent özellikle mimari tasarım konusunda (→TASARIM) yaptığı semantik (anlambilim) çalışmalarıyla tanınmakta; bu konuda çeşitli makaleleri bulunmaktadır.

N.Bayazıt

BROEDERLAM, Melchior → **BELÇİKA** (Resim)

BROEK, Johannes Hendrik van den (1898, Rotterdam-1978, Lahey)
Hollandalı mimar.
II.Dünya Savaşı'ndan büyük zarar gören Rotterdam'ın yeniden yapımında Bakema'yla birlikte yaptığı çalışmalarla tanınan Van den Broek, 1924'te Delft Teknik Yüksekokulu'ndan mezun olmuş, 1927'de Rotterdam'da kendi bürosunu kurarak çalışmaya başlamıştır. 1937'de Johannes Andreas Brinkman'la (1902-49), 1948'de de Bakema'yla ortaklık kuran Broek'un yapıları arasında, Rotterdam'daki *Lijnbaan Alışveriş Merkezi* (1952-54) ve Brielle mağazaları (1948-57); gene Rotterdam'daki okul binaları (1958); Schiedam (1957) ve Nagele'deki (1959) kiliseler; Hengelo'daki büyük konut yerleşmesi (1957-59); 1958 Brüksel Dünya Fuarı'ndaki *Hollanda Pavyonu*; *Delft Teknik Yüksekokulu* (1965) ve Almanya'daki Marl *Kent Merkezi Binası* (1960-67) sayılabilir. Ayrıca →BAKEMA, Jacob Berend.

E.Balkan

BROGNIART, Alexandre-Théodore → **AMPİR**

BRONZ (Fr.*bronze*) = **TUNÇ**

BRONZINO → **ALEGORİ; PORTRE**

BROSSE, Salomon de = **DE BROSSE, Salomon**

BROUWER, Adriaen (1605/06, Oudenaarde-1638, Anvers)
Flaman ressam.
İçki içenleri ve köylüleri konu aldığı TÜR RESMİ örnekleriyle tanınır.

Kısa süren yaşamının büyük bir bölümünü Felemenk'te, Haarlem'de geçirmiştir. 1623'te HALS'ın öğrencisi olmuş, Adriaen van Ostade'yle (1610-84) tanışmıştır. 1631'den sonra Anvers'te yaşayan sanatçının erken dönem resimleri Flaman sanatının (→BELÇİKA) zengin RENK kullanımıyla belirginlik kazanır. Yapıtlarında genellikle hem Flaman okulunun hem de Felemenk resim anlayışının (→HOLLANDA) özelliklerini yansıtmış; 1631-38 arasındaki son dönem yapıtlarında o yıllar için Felemenk'te gelenekselleşen tek renkli bir anlayışla çalışmıştır. Tür resimleriyle tanınan sanatçı, taverna ve hanlardaki neşeli içki sohbetlerini ve kavgaları resimlemesiyle ünlenmiştir. Bu arada uyuyan köylüleri konu aldığı tek figür çalışmaları ve arkadaşlarıyla birlikte kendi portrelerini de yapmıştır. *Kavga Eden İskambil Oyuncuları* (1625) adlı resminde içten yaklaşımıyla mizahi bir atmosfer çizmiştir. 1631'de Anvers Ressamlar Loncası'na üye olmuş, bu arada RUBENS'in etkisi altına girmiştir. Politik etkinlikleri nedeniyle de 1633'te tutuklanmıştır. Brouwer, tür resimlerindeki tutumlu anlatımı ve fırça kullanımındaki kıvraklığı, dönemin ünlü yapıtları arasında yer alan manzara resimlerinde daha da ustaca kullanmıştır. Bu tür yapıtları, bir yerde belgesel bir nitelik de taşır.

1946. *U.Tükel*

BROUWN, Stanley → **KAVRAMSAL SANAT**

BROWN, Ford Maddox → **TÖRE RESMİ**

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ



BRUEGEL, Jan, *Cennet Bahçesi* (ayrıntı), yks.1620, pano üzerine yağlıboya. 53x84 cm.

BRUEGEL
Flaman ressam aile.
Kuzey resminin en ünlü ustalarını yetiştiren aile, 1559'a değin Brueghel olarak kullandığı adından, "h" harfini çıkarmış ve bu adla tanınmıştır.

Pieter BRUEGEL (Yaşlı) (yks.1525/30-1569)
Ailenin en önemli sanatçısı ve RÖNESANS sonrası Kuzey sanatının önemli temsilcilerindendir. "Köylü" takma adıyla da bilinir. 1550'den önce Anvers'te Pieter Coeck van Aelst'in (1502-50) öğrencisi olduğu sanılmaktadır. 1551'de Anvers Ressamlar Loncası'na girmiş, yks.1552'de Fransa yoluyla Roma, Napoli, Sicilya'yı kapsayan bir İtalya gezisine çıkmış, Roma'da İtalyan minyatür sanatçısı Giulio Clovio'yla (1498-1578) işbirliği yapmıştır. Alpler üzerinden yaptığı dönüş gezisi sırasında duyumsal nitelikleri güçlü MANZARA çizimleri gerçekleştirmiştir. Bu desenler, onun yağlıboya alanında da yetkin örneklerini verdiği gelişmiş bir manzara anlayışının ürünleridir. Sanatçı bu çalışmalarını 1555'te döndüğü Anvers'te de sürdürmüş ve bunlar Hieronymus Cock tarafından yayımlanmıştır. Bruegel ayrıca "doğruluk" ve "kötülük" kavramlarını alegorik anlatımlar (→ALEGORİ) içinde ele aldığı desenler de yapmıştır. Bunlarda genel olarak tüm öteki günahların da temeli olan, en büyük günah "cahillik"i ele almış, bu temayı insanların gündelik yaşantısı içinde işlemiştir. 1562 tarihli bir Amsterdam deseni sanatçının, 1563'te Brüksel'e gitmeden önce bu kentte bulunduğunu göstermektedir. Bruegel'e Brüksel Kent Meclisi tarafından Brüksel-Anvers Kanalı'nın kazılışını gösteren bir ya da birkaç resim ısmarlandığı yolunda bir görüş de vardır. Özellikle İtalya gezisi sanatçı üzerinde çok etkili olmuş, dönüşünde BOSCH'un anlayışı doğrultusunda desenler yapmış, öyle ki, erken dönemde "ikinci Bosch" olarak nitelendirilmiştir. Bruegel'in erken yapıtları gerçekten de gerek fantastik anlatımları, gerek biçimsel düzenlenişleri açısından Bosch'unkilere benzer. *Asi Meleklerin Yenilgisi* (1562) adlı yapıtında Bosch'un daha önce ele aldığı konuyu, parlak bir renk kullanımı ve sıkışık bir düzenlemeyle sunmaktadır. Hemen hemen aynı dönemin yapıtlarından olan *Çılgın Meg*'de sanatçı, insanları yiyen canavarları, ateş içindeki yerleşimleri alegorik birer anlatım olarak ele almıştır. Ortaçağdan bu yana insanın güçsüzlüğünü ve kaderin değişmezliğini anlatma yolunda kullanılan "ölümün zaferi" ve "ölüm dansı" (→MACABRE) temaları Bruegel tarafından da işlenmiş, bunun sonucunda *Ölümün Zaferi* (yks.1562, Prado Müz., Madrid) adlı resim gerçekleşmiştir. İnsanları en güçsüz durumlarında betimleyen bu yapıtlar, Bosch'un ahlaksal eleştirisini de içermektedir. Bunun yanı sıra Bruegel'in yapıtları mekân ve hacim değeri açısından daha olgun bir anlatım sunmaktadır.

Sanatçı birçok yapıtını da güncel olayların taşlaması olarak ele almıştır. Bir olasılıkla 1564'te resimlediği *Çocukların Katli* (Sanat Tarihi Müz., Viyana) adlı yapıtında, o dönemde Flaman'daki (→BELÇİKA) İspanyol terörünü ve Flamanlar'ın boyun eğişlerini simgesel yoldan anlatmaktadır. Dinsel bir konuyu tümüyle Flaman giysileri, manzarası ve yaşayışı içinde işlemiştir. 1565 tarihli *Karda Avcılar* (Sanat Tarihi Müz., Viyana), sanatçının perspektif olgusunu bir manzara içinde ele aldığı en olgun anlatımlarından biridir. Ön plandaki uçurumdan sonra gittikçe ufalan görüntü, izleyici üstünde derinliğe açılan bir pencere etkisi uyandırmaktadır. Bruegel'in son yapıtlarından *Darağacında Saksağan* (1568, Devlet Müz., Darmstadt) adlı resim, modern anlamda bir manzara anlayışının ürünüdür. Rönesans'ın en önemli resimsel bulgularından olan SFUMATO, bu yapıtta en çarpıcı biçimde kullanılmıştır. Sanatçı, ayrıca günlük Flaman yaşantısını işleyen, çok sayıda figürün yer aldığı kalabalık düzenlemeler de gerçekleştirmiştir. En olgun örneklerini Viyana Sanat Tarihi Müzesi'nde bulunan *Çocuk Oyunları* (1560) ve *Köy Düğünü* (1567/68) adlı resimlerde bulan bu anlayış, aynı zamanda sanatçının zengin ve parlak renk kullanımını da olanaklı kılmıştır. Betimlenişleri de yüzlerindeki anlatım gibi kaba olan insan topluluğu, her yöne doğru devinimleriyle bu yapıtlara çok dinamik bir nitelik kazandırmaktadır. Bruegel'in alegorik ve eğretilemeci bir anlatım sunduğu desenlerinin yanı sıra *Körlerin Meseli* (1568, Capodimonte Müz., Napoli) adlı yapıtı, yağlıboya resimleri içinde önemli bir örnek oluşturur. Hz.İsa'nın: "Eğer bir körün rehberi kör olursa, ikisi birden hendeğe yuvarlanır", sözlerini işleyen bu yapıtta, körlerin yüzündeki anlatım olayın trajikliğini tüm açıklığıyla gözler önüne sermektedir.

Pieter BRUEGEL (Genç) (1564-1638)
Pieter Bruegel'in büyük oğludur ve "Cehennem" takma adıyla da bilinir. Mesleğini Anvers'te sürdürmüş, büyük olasılıkla Gillis Coninxloo'nun (1544-1607) yanında çalışmış, 1585'te de loncaya girmiştir. Çoğunlukla babasının resimlerini kopya eden Pieter, daha çok oymabaskı ve çizim üzerine çalışmıştır. Yaptığı kopyalar, yetkinlikleriyle öteki kopyacıların yapıtlarından hemen ayırt edilebilmektedir. Sanatçının oğlu III.Pieter Bruegel de (1589-yks.1640) bu kopyacılardan biridir.

Jan BRUEGEL (1568, Brüksel-1625)
Pieter Bruegel'in ikinci oğludur ve "Kadife Bruegel" adıyla da anılmaktadır. Yaşamının büyük bir bölümünü Anvers'te geçirmiştir. Köln'e bir gezi yaptığı ve Coninxloo'nun öğrencisi olduğu söylenmektedir. 1590'da İtalya'ya bir gezi yapan Jan, Roma'da Ambrosiana Kütüphanesi'nin kurucusu Kardinal Federico Borromeo'nun koruyuculuğu altına girmiştir. 1595'te patronuyla birlikte Milano'ya gitmiş, ertesi yıl Anvers'e döndükten sonra başarılı bir meslek yaşamına başlamıştır. Kent loncasının başkanı olmuş, bu arada Brüksel sarayına kısa geziler yaparak Arşidük Albert ve Prenses Isabella için de çalışmış, öte yandan Borromeo için çalışmayı da sürdürmüştür. RUBENS'in yakın arkadaşı olan Jan, onunla bazı resimlerde işbirliği de yapmıştır. Birçok ressamın yapıtlarında arka plandaki manzaraları, çiçekleri ve hayvanları da Jan Bruegel resimlemiştir. Bir manzara ressamı olarak tümüyle babasının anlayışının dışında çalışmış, küçük boyutlu orman sahnelerinde parlak bir biçimde renklendirilmiş mitolojik figürlere yer vermiştir. Ölüdoğa alanında, özellikle de çiçek konusunda döneminin büyük sanatçıları arasına girmiş, öğrencisi Daniel Seghers'i (1590-1661) etkilemiştir.
1507, 2434, 3207, 3366. *U.Tükel*

BRUGGE OKULU
15.yy'da Brugge kentinde gelişmiş bir Flaman (→BELÇİKA) resim okulu. 15.yy boyunca, Brugge kenti ticaret ve bankerlik alanında Flandre'ın önde gelen merkezlerinden biri olmuş, buna bağlı olarak sanat ortamı canlılık kazanmıştır. Brugge Okulu'nun ilk ve en önemli ustası Van EYCK'tır. Brugge'a 1430'da yerleşen sanatçı, daha önce bilinmeyen YAĞLIBOYA tekniğini geliştirerek saydam renkleri kullanma olanağını elde etmiştir. Van Eyck ve kardeşi Hubert van Eyck (1370-1426), nesnel gerçeğin kesin gözlemine dayanan betimleme

yöntemlerini teknik başarılarıyla da güçlendirerek, sanat anlayışlarının tüm Avrupa'da ün yapmasını sağlamışlardır. Fransa'da Simon Marmion (ö.1489) ve Nicolas Froment (etk.1450-90), İtalya'da ANTONELLO DA MESSINA ve GHIRLANDAIO, İspanya'da Pedro Berruguete (etk.1483-1503/04) gibi sanatçılar, Eyck kardeşlerin geliştirdiği yeni yöntemin etkisinde kalmışlardır. Brugge Okulu'nun başka bir ustası ve Eyck'ların en yakın mirasçısı CHRISTUS'tur. İlk yapıtlarından *Exeter Madonnası* (1450'den önce, Devlet Müz., Berlin) güçlü bir Van Eyck etkisini açığa vurmaktadır. Yapıtlarındaki düzenleme biçimi ve DİNSEL KONULAR'ı TÜR RESMİ gibi yorumlaması, kendini izleyen kuşağın üstünde duracağı başlıca özellikler olmuştur. Alman kökenli bir sanatçı olan Hans Memling (Jean/Jan Memling; 1435-94), 1465'te Brugge'a yerleşmiş ve kentin burjuva çevrelerince benimsenmiştir. İtalyan koleksiyoncuları tarafından korunmuş olmasına ve yapıtlarında İtalyan üslubuna yakınlık göstermesine karşın Memling, her zaman Flaman ressamı olarak kalmıştır. Bir minyatürcü tekniğiyle, ayrıntıya büyük önem vererek gerçekleştirdiği yapıtlarında, Flaman resmine özgü konuları mistik bir görüşle yorumlamıştır. Memling'i, çağdaşı burjuva toplumunda aşırı popüler yapan neden, biçimsel ve tematik Flaman geleneğinden kopmak yerine onu yenilemesidir. Sanatçı özellikle G.DAVID'i büyük ölçüde etkilemiştir. Ancak, onun minyatür tarzı tekniğini benimseyen Brugge Okulu sanatçılarından bir grup anonim ressamın ünü Güney Flandre'ın ötesine geçmemiştir. 15.yy'ın sonlarına doğru Brugge Okulu, Anvers'in güçlenmesi karşısında önemini yitirmiştir.

0942, 1425, 2629. ***S.Germaner***

BRUNELLESCHI, Filippo (1377, Floransa-1446, Floransa)

İtalyan mimar.

RÖNESANS mimarlığının ilk temsilcisi sayılır. Bu nedenle, mimarlık tarihinin en önemli birkaç ustasından biridir.

1398'de İpekçiler Loncası'na kabulüne değin geçen süre içinde çağının olağan eğitimini görmüş, 1399'da kuyumcu olarak dönemin ustalarından birinin yanında çalışmaya başlamıştır. Bu sırada *Pistoia di San Jacopo Kilisesi* altarı için gümüşten figürler yaptığı bilinmektedir. *Floransa Vaftizhanesi*'nin ikinci kapısı için açılan yarışmaya GHIBERTI'yle birlikte katılmış; ancak, tasarımları eşit düzeyde bulunup iki sanatçı ortak çalışmaya çağrılınca 1401'de öneriyi geri çevirmiştir. 1404'te Kuyumcular Loncası'nda ustalık mertebesine yükselmesinden hemen sonra mimarlık mesleğine başlamış, aynı yıl *S.Maria del Fiore Kilisesi*'nin *(Floransa Katedrali)* payandaları konusunda danışmanlık yapmıştır. Bir olasılıkla 1409'da Floransa'da *Villa Petraia*'nın kule bölümünü ve üst katını tasarımlayıp gerçekleştirmiştir. *Lapi Evi*'nin yenilenerek çağdaş bir konut durumuna getirilmesi de, yine bu dönemin çalışmalarındandır. Brunelleschi'nin bir yandan mimari etkinliğini sürdürürken, öte yandan heykelcilikle de uğraştığı bilinmektedir. *S.Maria Novella Kilisesi*'nin *Gondi Şapeli*'ndeki haç (1409), bu tür yapıtlarındandır. Aynı yıllarda tahkimat işleri gibi mühendislik konularında çalışmış, bu arada Pisa'da 1415'te *Ponte a Mare* adlı köprünün onarımını yapmıştır. 1417'de PERSPEKTİF'le ilgili buluşlarının ilk ürünlerini ortaya koyan Brunelleschi, nesnelerin boyutlarının bakış noktasının uzaklığıyla orantılı olarak küçüldüğünü belirlemiş ve bugün kaybolmuş bulunan iki mimari perspektif çalışması yapmıştır. Çağı için devrimci nitelikte olan bu çalışmalar, Brunelleschi'ye perspektifin yaratıcısı sayılma hakkı kazandırmaktadır. 1418'de iki küçük yapı tasarlamıştır: *S.Jacopo Soprarno Kilisesi Şapeli* ve *S.Felicita Kilisesi Barbadori (Capponi) Şapeli*. Gene 1418'de tasarımladığı *S.Lorenzo Kilisesi*'nde perspektif etki özellikle uygulanmış, sanki tüm yapı iç mekânın perspektif etkisi amaçlanarak biçimlendirilmiştir. Brunelleschi'nin aynı yıl başladığı *Medici Şapeli*'yse 1428'de bitirilmiştir. 1419'da tasarımlanıp 1421'de yapımına geçilen *Ospedale degli Innocenti* (Yetimler Evi), en önemli yapılarından biridir. Burada mimar, cadde cephesine yerleştirdiği arkadlarla kentsel mekâna bir katkıda bulunmayı denemiştir. *Palazzo di Porte Guelfa* da aynı yılların ürünüdür.

S.Maria del Fiore Kilisesi'nin kubbesi üstünde çalışmaya 1420'de başlanmış, yetkililer yapının Ghiberti ve Brunelleschi tarafından ortak tasarımlanmasını öngörmüşlerdir. Bununla birlikte, Ghiberti'nin katedraldeki yapım etkinliği içinde rolü çok önemsiz olmuştur. Sekizgen bir kasnak üstüne oturmuş sekizgen bir manastır tonozu olarak tanımlanabilen kubbe, gerek büyük açıklığı, gerek konstrüksiyon sistemiyle döneminin en büyük mimari başarılarından biri sayılmaktadır. Strüktürü açısından ilginç yenilikler taşır; örneğin, boyutları nedeniyle, inşaatında iskele kullanılmamıştır. Yapımı 1439'da bitirilen kubbenin aydınlık feneri bölümü 1432'de tasarlanmış ve ancak, bu konuda açılan yarışmayı Brunelleschi tek başına kazanınca uygulanma olanağı bulabilmiştir. Brunelleschi, öteki tüm yapılarından çok farklı bir MEKÂN kompozisyonu gösteren *Pazzi Şapeli* üstünde çalışmaya ise 1429'da başlamış, 1443'e değin uzanan yapım süresi içinde, yapının ancak iç mekânlarıyla portik bölümünü bitirebilmiştir. Şapel, kubbeli giriş portiği ve tonozlarla iki yana genişletilmiş kubbeli ana mekânıyla Rönesans anlayışının oldukça dışında kalmaktadır. 1434'te projelendirilip yapımına geçilen *S.Maria degli Angeli Kilisesi* tamamlanmamıştır. Merkezî planlı bu kilise, tasarımıyla Rönesans mimarlığı için önemli bir aşamayı simgelemektedir. 1436'da üstlendiği *S.Spirito Kilisesi*'nin tasarımındaysa, Brunelleschi tüm dış duvarları içe yönelik nişler biçiminde ele almıştır. Bu nişler özgün tasarıma göre, dış mekândan da algılanabilecekti. Daha sonraları dış yüzeylerdeki niş arası girintileri doldurularak yapının ritmik dış mekân etkisi yok edilmiştir. Özgün belgelere dayanmasa da, *Pitti Sarayı*'nın da yine ilk biçimiyle Brunelleschi'ye ait olduğu düşünülmektedir. Yapımına 1440'ta başlanan bu saray, klasik sütun düzenlerinden (→DÜZEN) yoksundur; yalın rustik cephesi ve kemerli pencereleriyle bir ROMA dönem, SUKEMERİ'ni anımsatmaktadır. Yine Pitti ailesi için Brunelleschi, bir olasılıkla 1430-35 arasında *Rusciano Villası*'nı gerçekleştirmiştir. Tüm sivil mimarlık ürünleri Floransa'da yer alan Brunelleschi'nin, bunların dışında pek çok kentte, örneğin Piza, Castellina, Staggia ve Vicopisano'da askeri tahkimat yaptığı ve başka mühendislik hizmetleri gördüğü bilinmektedir.

İlk Rönesans mimarı sayılmasına karşın Brunelleschi'nin üslubu, temel yaklaşımının farklılığıyla ardıllarınınkinden ayrılır. Sonrakilerin Antik Çağ'dan biçim aktarma konusunda geçmişe sadık tutumları yanında, Brunelleschi daha çok özgün bir yorum arayışı içinde görülür. Roma mimarlığından biçimsel açıdan çok, konstrüktif açıdan yararlanmıştır.

0162, 0327, 0579, 0673, 1009, 1201, 1761, 1940, 2201, 2238, 2757, 2795, 3004, 3595.



BRUNELLESCHI, Filippo, *S.Spirito Kilisesi*, 1436, Floransa.

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ

BRUSSELMANS, Jan → **BELÇİKA (Resim)**

BRUYN, Cornelius de (1652, Lahey-1719)
Felemenkli ressam.
17.yy sonunda ve 18.yy başında Doğu'ya yaptığı iki geziye ilişkin anı kitaplarıyla tanınır.

Felemenkli ressam Theodorus Cornelisz van der Schuer'in (1628-1707) öğrencisi olan Bruyn, yaşamının büyük bölümünü gezilerle geçirmiştir. İlk gezisinde 1674'te Roma'ya gitmiş, burada "Adonis" adını almış, 1677'de Napoli'ye, 1678'de Livourne'ye ve Smyrne'ye gitmiş, ardından geldiği İstanbul'da da 18 ay kalmıştır. Sultan IV.Mehmed dönemi (1648-87) İstanbul'uyla ilgili 30 resim yapmış olan sanatçı, 1684'te sona eren Yakındoğu gezisi sırasında İzmir, Manisa, Antalya ve İskenderun gibi kentlerin panoramik görünümlerini yapmıştır. Sekiz yıl Venedik'te yaşamış ve burada ürün veren Alman tarih ressamı Johann Karl Loth'la (Carlotto; 1632-98) birlikte çalışmıştır. 1693'te Lahey'e dönen sanatçı, gezisiyle ilgili notlarını ve resimlerini 1698'de Delft'te *Reizen van Cornelis de Bruyn door de Vermaardste Deelen van Klein Asia...* (Cornelis de Brüyn'ün Anadolu Gezisi) adıyla yayımlamıştır. 1701-08'de Moskova, İran, Hindistan, Seylan (b.Sri Lanka), Batavia (b.Cakarta) ve Bantem'i (Bantam) kapsayan ikinci bir gezi yapmış ve 1711'de de bu gezisinin anılarını yayımlamıştır. Yaşamının geri kalanını Lahey, Amsterdam ve Utrecht'te geçiren Bruyn, gezi anılarındaki baskıları büyük olasılıkla kendisi gerçekleştirmiştir. *Z.İnankur*

BRÜCKE, Die
Almanca'da "Köprü" anlamına gelir. 1904'te mimarlık öğrenimi gören KIRCHNER, HECKEL, SCHMIDT-ROTTLUFF ve Fritsz Bleyl'in (1880-?) Dresden'de biraraya gelerek kurdukları grup. Amacı 1900'lerde ALMANYA'da yaşanan toplumsal bunalıma karşı savaş vermek ve daha olumlu bir gelecek yaratmaktı. Sanatı, bu savaşın bir iletişim aracı olarak seçmişler, amaçlarına varabilmek için de 1905'te birlikte yaşayıp çalışmaya başlamışlardır. Nietzsche'nin felsefesini benimseyen bu sanatçılar kısa bir süre sonra öylesine ortak bir üslup oluşturmuşlardır ki, yapıtlarını birbirinden ayırt etme olasılığı ortadan kalkmıştır. Afrika yerli sanatını (→AFRİKA KÜLTÜRLERİ), Polinezya Adaları'nın sanatını ve GOTİK ahşap oymalarını incelemişler, yalın çizgiler, ilkel biçimler ve parlak renkler kullanarak Dışavurumcu bir anlatım (→DIŞAVURUMCULUK) geliştirmişlerdir. Sanat anlayışı Fovistler'e (→FOVİZM) çok yakın olan bu sanatçılar 1907-08 arasında üsluplarının ve amaçladıkları sanat anlayışının doruk noktasına varmışlardır. Gruba 1906'da NOLDE, Cuno Amiet (1868-1961) ve PECKSTEIN, 1910'da da MÜLLER katılmıştır. Toplum bu yeni üslubu katı ve kaba bularak benimseyememiştir. Die Brücke sanatçıları doğayı stilize etmeden ve simgeselleştirmeden vermişler, ancak Dışavurumculuk'u vurgulayabilmek için nesnelerin biçimlerini bozmuşlardır (→BİÇİMBOZMA). Dış çizgilerdeki kalınlık, renk düzenlemeleri ve yüzeylerin birbiri üstüne bindirilmesi Dışavurumculuk'un temel ilkeleri olarak nitelendiriliyordu. Bir süre sonra, bu ilkelerin her sanatçı tarafından kendine özgü yorumu ve uygulamasıyla kişisel özellikler belirmiştir. 1910'da Berlin'e yerleşip SEZESSION grubuna katılan sanatçılar, kısa bir süre sonra temel ilkelerinin zedeleneceğini hissederek gruptan ayrılmıştır. 1912'de grubun hâlâ birlik içinde görünmesine karşın üslupları oldukça değişmiş, renkler eski parlaklığını yitirmiş, çizgiler sivrileşme eğilimi göstermiş ve mekân anlayışı bölünmeye başlamıştır. Grup 1913'te dağılmıştır.
3087, 3543. *Z.Rona*

BRÜT BETON → **BETON**

BRÜT İNŞAAT ALANI → **İNŞAAT**

BRÜTALİZM
1950'lerin başından itibaren mimarlık kuram ve pratiğinde yer alan, gerçeklik, sorumluluk, nesnellik ve görünülürlük ilkelerine ilişkin etik ve estetik birtakım kurallar silsilesini ve davranış biçimlerini barındıran mimarlık yaklaşımı. İsviçreli sanat tarihçisi GIEDION'un etimolojisine göre "brütalizm" sözcüğü, Brute (Brutus, Peter SMITHSON'un lakabıdır) ve Alison'dan (Alison SMITHSON) gelmektedir; ancak, İsveçli mimar Hans Asplund terimin kökenini farklı anlatmaktadır. 1950'de meslektaşları Bengt Edman ve Lennart Holm'u, tasarlamakta oldukları bir evin çizimlerine bakarak "Yeni-Brütalistler" olarak adlandıran Asplund'un kullandığı bu terim, daha sonra İngiltere'de yaygınlaşmış, hatta Asplund'un, terimle ilgili öyküsünü anlattığı bir mektubu 1956'da *Architectural Review* dergisinde yayımlanmıştır. BANHAM bu öyküye sıcak bakmakla birlikte, Asplund'un kullandığı terimin üsluba ilişkin bir etiket olduğunu, Smithsonlar'ın uygulamaları doğrultusunda kuramsal temelleri atılan terimin ise II.Dünya Savaşı sonrası İngiltere'sindeki yapım güçlüklerinden dolayı içine düşülen bunalımın ve MODERN MİMARLIK'ın zayıflatılmış çeşitlemelerine gösterilen tepkinin anlatımı olduğunu savunmuştur.

Smithsonlar'ın, 1949'daki bir yarışma sonucunda yapımına başlanan ve 1954'te tamamlanan *Hunstanton Ortaokulu* (Norfolk), eleştirmenler tarafından ilk gerçek Brütalist yapı olarak nitelendirilmiştir. Dikkati çeken özellikler arasında mekânsal kuruluş, konstrüksiyon ve malzemelerin okunaklılığı, tesisat borularının, elektrik hatlarının ve öteki servislerin görünülürlükleri yer almaktadır. Öte yandan çelik, tuğla ve cam, yeni olmayan ancak Smithsonlar'ın yorumuyla *Hunstanton Ortaokulu*'na özgün bir imge ve hatırlanabilirlik kazandıran bir anlayış içinde kullanılmıştır. Malzemenin bu biçimde kullanımına LE CORBUSIER'nin Marsilya'daki *Unité d'Habitation*'unda (Konut Birimi; 1947-52) ve Çhandigarh'daki (Hindistan) merkezde (*Meclis, Mahkeme* vb; 1951-65), MIES VAN DER ROHE'nin ise Chicago'daki Illinois Teknoloji Enstitüsü'nün (IIT) kampus yapılarında da (1939-56) rastlanmaktadır. Smithsonlar, gerek PALLADIO'nun sistematik tasarım yaklaşımından ve Antik Çağ'a ilişkin biçim ve oranları ustalıkla kullanışından, gerek İngiliz BAROK mimarlar John Vanbrugh (1664-1726) ve Nicholas Hawksmoor'un (1661-1736) yapılarında uyguladıkları muazzam ölçekten etkilenmişlerdir. Vanbrugh'un *Howard Şatosu*'nda (1699-1712, Yorkshire) ve *Blenheim Sarayı*'nda (1705-24, Oxfordshire), Hawksmoor'un ise *Christ Kilisesi*'nde (1714-29, Londra) ve *Easton Neston*'unda (1696-1702, Northhamptonshire) ölçeği muazzam yapan nitelikler arasında, birbirine yakın dev PİLASTR'lar arasına sıkıştırılmış alışılmadık yükseklikteki pencereler, tek başlarına birarada kullanılan Dor, Korinth ve Kompozit düzenler (→DÜZEN) yer almaktadır. Smithsonlar erken 19.yy mühendislik strüktürlerinin duyguya değil akla dayanan, boyanmadan ya da sıvanmadan açıkça ortaya konan malzeme ve ayrıntılarına da hayranlık duymuşlardır. *Hunstanton Ortaokulu*'nda olduğu gibi, yarışma projesi olarak hazırlayıp sundukları *Coventry Kated-*

rali (1951) ve Golden Lane konut tasarımında (1952), *Sheffield Üniversitesi Ek Binası*'nda (1953), Soho konutunda ve Londra'daki *Economist Binası*'nda da (1964) bu hayranlığı hissettirmişlerdir. Öte yandan, İtalyan VIGANÒ (*Marchiondi Enstitüsü*, Milano, 1953-57), Amerikalı KAHN (*Yale Sanat Galerisi Ek Binası*, New Haven, 1958-64) ve RUDOLPH (*Yale Üniversitesi Sanat ve Mimarlık Okulu Binası*, New Haven, 1958-62), Japon TANGE (*Yamanaşi Basın ve Yayın Merkezi*, Konju, 1961-67) ve MAYEKAVA (*Metropolitan Konser Salonu*, Tokyo, 1961), İngiliz STIRLING ve GOWAN da (*Leicester Üniversitesi Mühendislik Binası*, Leicester, 1959-63) Yeni-Brütalist etik ve estetiğe ilgi duymuş, farklı zamanlarda, farklı yerlerde Corbusier'yi anımsatan yaklaşımlarıyla dikkati çekmiştir.

Pratiğin yanı sıra kuramsal düzeyde de çalışmalar yapan Smithsonlar, BAKEMA, DE CARLO, VAN EYCK ile Candilis, Josic ve Woods'un (→CANDILIS) oluşturduğu, savaş öncesi öğretilerin katılığına katlanamayan bir grup genç mimarla birlikte 1956'da Dubrovnik'te yapılan ve TEAM 10'in kuruluşunu, dolayısıyla da CIAM'ın dağılışını haber veren toplantının (→CIAM) programını hazırlamış ve kesinlik, dürüstlük ve biçim yoluyla düzen yaratılabileceğine duydukları inancı dile getirmişlerdir. 1955-61 arasında Jack Lynn ve Ivor Smith tarafından Sheffield'da uygulanan Park Hill şeması, evrensel'in değil kimlik, yer ve grup gibi temaların, konut-çalışma-rekreasyon ve ulaşım olarak tanımlanabilecek işlevsel sınıflandırmaların değil, evcadde-mahalle ve kent olarak ifade edilebilecek olgusal sınıflandırmaların bildirgesi biçimindedir. Smithsonlar tarafından tasarlanmamış olmasına karşın, malzemelerin olduğu gibi kullanılışı, arazinin fiziksel özelliklerine uygun organizasyonun tercih edilişi ve CEPHE'nin kompozisyona ulaşma çabası sarfedilmeden mekânsal artikülasyon (eklemlenme) ve konstrüksiyonun doğrudan sonucu oluşu, Brütalist etik ve estetiğin kent ölçeğinde de gerçekleştirilebileceğinin anlatımlarından biridir.

1953'te Londra Çağdaş Sanat Enstitüsü'nde yer alan "Sanatın ve Yaşamın Paralelliği" *(Parallel of Life and Art)* ve 1956'da Whitechapel Sanat Galerisi'nde yapılan "Bu Yarındır" *(This is Tomorrow)* sergileri, amaçları bilimin, teknolojinin, medyanın ve popüler kültürün yüzyılın ortasında sanat için ne ifade ettiğini bulup ortaya çıkarmak olan BAĞIMSIZLAR GRUBU tarafından gerçekleştirilmiştir. Katılımcıları Alison ve Peter Smithson, Magda ve Frank Cordell, Lawrence Alloway, Reyner Banham, Theo Crosby, Toni del Renzio, HAMILTON, Nigel Henderson, John McHale, PAOLOZZI, Colin St.John Wilson ve TURNBULL olan sergilerde, klasik oranlar (→ORAN), mükemmel malzeme ve ayrıntılar reddedilmiş, üslup ve modanın ötesinde gerçeklik, sorumluluk, nesnellik ve görünülürlük ilkelerinin kaçınılmazlıkları dile getirilmiştir. Haber fotoğraflarından, sıradan insanın görüp anlamasının olanaksız olduğu arkeolojik, antropolojik ve zoolojik kaynaklardan toplanan yüzlerce imge, şiddet dolu sahneler, çarpık ve estetik olmayan insan görüntüleri sunmakla birlikte, savaş, yozlaşma ve hastalıkla karşı karşıya olan dünya gerçeğini de ifade etmiştir. Uğraş alanları mimarlık, resim, heykel ve fotoğraf olan grup elemanları tarafından düzenlenen sergilerin eleştirmenler tarafından yapılan değerlendirmesi ise bir yandan "brüt, brüt olmayan ve öteki sanatın", öte yandan "pop ile pop olmayan arasındaki yarı yolun, yani Yeni-Brütalizm'in" taşıdığı anlam ve önemin ortaya konduğudur.

Batı kökenli mimarlık kuramlarının ve uygulamaya ilişkin örneklerin genelde modası geçtikten sonra Türkiye'ye varışına karşın, Banham'ın, Brütalizm'in kanonik kitabı olarak adlandırılan *The New Brutalism, Ethic or Aesthetic?*'in (1966; Yeni Brütalizm, Etik mi, Estetik mi?) yayımlanış tarihiyle *ODTÜ Mimarlık Fakültesi*'nin yapım tarihi hemen hemen aynıdır. Smithsonlar'ın *Hunstanton Ortaokulu* İngiltere için ne ifade ettiyse, ÇİNİCİ'lerin Ankara'daki *ODTÜ Mimarlık Fakültesi* de Türkiye için aynı şeyi ifade etmiş, ilk gerçek Brütalist bina olmuştur. Aralarında Ertur YENER (*Anadolu Kulübü*, Kızılay, Ankara, 1962-65), TEKELİ ve SİSA ile Metin HEPGÜLER (*Stad Oteli*, Ulus, Ankara, 1965-70), Mehmet KONURALP (apartman, Göztepe, İstanbul, 1974), Günay ÇİLİNGİROĞLU ve Muhlis Tunca'nın (*İstanbul Reklam Binası*, Cağaloğlu, 1969) bulunduğu bir grup mimar, Smithson'ların uygulamaları doğrultusunda kuramsal temelleri atılan mimarlık yaklaşımına duydukları ilgiyi ifade etmişlerdir. Yapılarında malzemeleri olduğu gibi kullanıp, doğal doku ve renklerinde bırakarak; işlevsel mekânları ve elemanları vurgulayıp, önyargılı biçimci çözümlerin reddine giderek Brütalist estetiğe, güçlü bir teknolojik altyapı ile gerçekleştirildiğinde farklı coğrafi, sosyoekonomik ve kültürel sorunlara çözüm getireceğine inandıkları 1949-58 arasının rasyonalist-pürist tutumundan daha sıcak baktıklarını da ortaya koymuşlardır.

0105, 0289, 0573, 1274, 1398, 1975, 3180, 3655.

G.Çağlayan

BRYAKSİS (Atinalı) (MÖ 4.yy ortası)
Yunan heykelci.
KARİA kökenli olduğu ve daha çok Anadolu kıyılarında ün saldığı anlatılan sanatçının yapıtları arasında, HALİKARNASSOS'taki *Mausoleum*'un kuzey heykellerinin yanı sıra, hemen hemen hepsi sikkeler üstündeki betimlerinden bilinen, Patara'da *Zeus, Apollon ve Aslanlar;* Sinope'de Mısır kralı Ptolemaios Soter (MÖ 323-285) döneminde yaptırılıp MÖ 285'te Alexandria'ya (İskenderiye) taşınmış tahtta oturan *Serapis;* aynı kentte bir *Kore;* Megara'da (Yun.) *Asklepios ve Hygieia;* Daphne'de (Yun.) lir çalan *Apollon* ve Girit kralı Minos'un karısı *Pasiphae* heykelleri; ayrıca Suriye kralı Selevkos Nikator'un büstü sayılmaktadır. Günümüze yalnızca kaidesi kalmış tek yapıtıysa Atinalı Demainetos, Demeas ve Demosthenes adlı üç binicinin başarılarını kutlamak için yaptırılan anıttır. 1891'de Atina'da bulunan ve bugün Atina Ulusal Müzesi'nde sergilenen kaidesinin her üç yüzünde bir *tripod*'a (üç ayak) doğru ilerleyen birer atlı betimlenmiş, dördüncü yüze binicilerin başarılarını anlatan bir yazıt işlenmiştir. *Otricoli Zeusu*'nun da sanatçının yapıtı olduğunu ileri sürenler bulunmakla birlikte, bu sav kesinlik kazanmamıştır. *M.Beykan*

BRYN, Camille → **FÜMAJ**

BUBİ (1956, İstanbul)
Türk ressam.
Malzeme, teknik ve kompozisyonu ön plana çıkaran yapıtlarıyla tanınır.

Asıl adı David Hayon olan sanatçı İÜ'de psikoloji ve antropoloji eğitimi görmüş, 1968'den 1984'e değin DIŞAVURUMCULUK doğrultusunda FİGÜRATİF resimler yapmıştır. *Graffiti* (→SGRAFFITO) üzerine araştırmalara yöneldiği 1971'den sonra daha çok tuvalet duvarlarından esinlenen resimleri ve duvar yazılarını görsel açıdan değerlendirdiği çalışmalar gerçekleştirmiş, boyaları tuvale akıtmış, tuval üstüne rakamlarla renk adlarını söz konusu ren-



BUBİ, *İsimsiz*, 1996, karışık malzeme, 150x200 cm.

gi kullanarak yazmıştır. Sistematik olarak soyutlamaya ve ardından tamamen soyuta (→SOYUT SANAT) varan Bubi, 1984'ten sonra birim ya da birimlerin tekrarından oluşan, bütünüyle soyut "motif-tuvaller"ini gerçekleştirmiştir. "M" ya da "Z" harfinden oluşan bu birimler, birbiri üstüne binecek biçimde çoğaltılarak yüzeyi kaplar. Sanatçı, yapıtlarının göndermeler ve çağrışımlardan arınıp maddi varlığıyla, yani ÇİZGİ, RENK, DOKU, leke ve KOMPOZİSYON'uyla algılanmasını ister. Ona göre sanat artık geleneksel anlamlarından kurtulmalıdır. Bu bağlamda Bubi, giderek iki boyutlu geleneksel tuvali aşmış ve resim yüzeyini, tuval bezini rulo haline getirip renklendirdikten sonra bu rulolarla ördüğü kafeslerden oluşturmuş, böylece hacim kazandırdığı resim yüzeyini görünenin dışındaki anlamdan arındırmıştır. *L.Görünür*

BUBNOVİY VALET (Rus.) = **KARO OĞLANI**

BUBON

Burdur'un Altınyayla ilçesinde, antik KİBYRA MAİOR kentinin yklş.25km güneyinde yer alan Bubon, İbecik köyünün 1.5km güneyindeki Dikmen Tepe üstünde kurulmuştur. Yunan coğrafyacı Strabon'un (MÖ 64/63-MS 19/24) "Kabalis", Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius (MS 23-79) ile Mısırlı astronom ve coğrafyacı Ptolemaios'un (ö.MS 150) "Kabalia" olarak adlandırdıkları bölgede bulunmaktadır.

İlk kez 1842'de İngiliz gezgin T.A.B.Spratt tarafından yeri saptanan kentin adının geçtiği en eski belge, antik LYKİA kenti Araksa'da bulunan bir yazıttır. Bu yazıttan elde edilen bilgiye göre, bir olasılıkla MÖ 2.yy'da, Araksa'yla "Muagetes ve Bubonlular" arasında çıkan savaş sırasında, Araksalılar, Kibyra'ya bir elçi göndererek istediklerini elde etmişlerdir. Bundan da Kibyra'nın Bubon üzerinde büyük etkisi olduğu anlaşılmaktadır. Ama daha sonra Muagetes'in Araksa toprakları üzerine saldığı yağmacıların halkın bir bölümünü öldürmesi üzerine Araksa, Lykia Birliği'ne başvurmuştur. Her iki kentin de Lykia sınırları içinde bulunmamasına karşın birlik, Bubon ve Kibyra'ya Orthagoras adında bir elçi göndermiştir. Ancak, sorunun nasıl çözüldüğü belgelerde belirtilmemektedir. MÖ 2.yy'ın başlarında Kibyra, Bubon, BALBURA ve OİNOANDA birleşerek *Tetrapolis* kurmuşlardır. Daha sonra, bu *Tetrapolis*'e başkanlık eden Kibyra Asia Eyaleti'ne, öbür üç kentse Lykia Birliği'ne katılmış ve Bubon sonraki zamanlarda da birliğin sürekli üyesi olarak kalmıştır. Kentin tiyatrosunda bulunan ve İmparator Commodus (hd.MS 177-192) tarafından yazılmış bir mektup ve kararname niteliğinde olan yazıtta, bölgedeki haydutluğu engellemede gösterdikleri direnç ve yüreklilikten dolayı Bubonlular övülmüş, ayrıca Bubon, Lykia Birliği'nde üç oy hakkına sahip kılınarak, birlik içinde çok önemli bir konuma getirilmiştir.

Spratt'ın sözünü ettiği, üstünde tiyatro, tapınak ve başka yapılar bulunan terastan ve surla çevrili *akropolis*'ten günümüze fazla kalıntı ulaşmamıştır. Kentin görülmeye değer tek yapısı, İbecik köyünün hemen dışında, yolun kenarında bulunan, kötü korunmuş bir tapınak-mezardır. Tarihlendirilememiş olan bu yapının *pronaos*'unda (CELLA'ya giriş mekânı) kabaca işlenmiş iki İon sütunu (→SÜTUN) yer alır. Kapı söveleri ve kapı alınlığı kabartma olarak belirtilmiş, tonozlu mezar odası üç yandan, üstüne ölülerin yatırıldığı bir sekiyle çevrilmiştir. İbecik'in doğusundaki Dirmil ve antik Balbura kentine giden yolun geçtiği, denizden 1200m yükseklikteki dar geçitte, kuru moloz taşlardan yapılmış bir kalenin eteğinde, MS 3.yy'a tarihlenebilen bir yapı yer almaktadır. İçinde bulunan bir kaide üstündeki yazıttan yapının Bubonlu dört erkek tarafından Tanrı Ares'e sunulduğu anlaşılmıştır.
0360. *S.Tugay*

BUCCHERO → **ETRÜSK (Sanat)**

BUDACI mimarlık ve sanat

Siddharta Gautama (Buda) tarafından geliştirilmiş olan Budacılık, Hindistan'da Benares (b.Varanasi) kentinin kuzeyinde, Buda'nın doğum yeri olan Kapilavastu'da ortaya çıkmış ve zamanla Asya'da çeşitli topluluklarca benimsenerek geniş bir alana yayılmıştır. Asya'da tinsel bir birliğin kurulmasını sağlayan Buda dini, sanat üretimine de önemli bir kaynak olmuştur. Yayılma alanının genişliği sonucunda temelde geleneksel Hint sanatına dayanan Budacı sanat kapsamı içinde çeşitli yöresel üsluplar gelişmiştir.

Gautama (MÖ yklş.563-483), Kapilavastu ve yöresinde hüküm süren Sakya kralı Şuddhodana ile Kraliçe Mahamaya'nın oğluydu. Mahamaya düşünde beyaz bir filin gökyüzünden inip gövdesine girdiğini görmüş; bu düş, büyüdüğünde önder olacak bir çocuğun doğumunun muştusu olarak yorumlanmıştır. Doğum anında annenin bahçeye indiği ve bir ağaca sağ eliyle dokunduğunda gövdesinden bir çocuk çıktığı söylenir. Tüm yeryüzü bu çocuğun doğumundan mutlu olmuş ve bir anda çevre değişmiştir. Çiçekler açmış ve kuşlar şarkı söylemeye başlamış; çevreyi güzel kokular sarmıştır. Siddharta eski Hint tanrıları İndra ve Brahma tarafından da karşılanmış, doğumundan sonra evrensel gücünün imi olarak dört yöne doğru yürümüş ve ayağının altında LOTUS çiçekleri açmıştır. Belli bir yaşa değin mutlu bir çocuk olarak yaşayan Siddharta, 16 yaşındayken güzel bir kızla evlenmiştir. Ancak babası tarafından dünyadaki tüm kötülüklerden ve acılardan korunan Siddharta, bir gün sokakta dolaşırken gerçekle karşılaşmış; yaşlı bir adam, hasta bir adam ve bir ceset görmüştür. Yaşlılık, hastalık ve ölüm, eğlence ve tutkuyu anlamsız kılar. Sonunda 29 yaşındayken bir gece, uşağı ve cüce perilerle *(yokşas)* birlikte saraydan kaçar. Prens giysilerini çıkarır, saçını keser ve bir keşiş yaşamı sürmeye başlar. Bu süre içinde yaşamın acılarını yenmeye çalışır. Sonradan Bo Ağacı *(Bodhi)* olarak anılan bir incir ağacı altında bağdaş kurarak derin düşünceye daldığı sırada gözleri açılır ve uyanır. Yanında şeytan Mara ve onun güzel kızları bulunmaktadır. Kızların çağrılarına aldırmaz. Mara'nın onunla gelirse sonsuz güç kazanacağını söylemesine karşılık Siddharta bu sözlere kanmaz ve sonunda gerçeği yorumlar, Nirvana'ya (Aydınlanma) erişir. Kendini insanlığın kurtarıcılığına adayan Siddharta, Benares'te bir geyik parkında gerçeği yorumlayışını ve düşüncelerini Buda (Uyanan, Aydınlanan) adı altında geniş halk kitlelerine yaymaya başlar. Öleceğini önceden bildiren Buda, 80 yaşında en sevdiği yandaşı Ananda'yla konuşurken ölür ve Parinirvana (Nirvana'ya geçiş) dönemine girer. Gövdesi Kusinara'da Mallalar tarafından yakılarak külleri yeryüzüne serpilir.

Buda felsefesi özdeğin (maddenin) ölmezliği ilkesine dayanır. Buda, canlı yaratıkların öldükten sonra bir başka biçimde yeniden yaşam sürecine girdiğine inanmıştır. Sonsuz mutluluğa erişmek için tanrılara inanmaktansa bedensel gereksinimler ve tutkulardan uzaklaşmak gerekir. Din bu yolla yüceleşir ya da bayağılaşır. Budacı öğretiye göre yaşam gerçekte acıyla doludur. Eğlence ve tutku aldatıcı bir düştür. Doğum, ölüm, yaşlılık, hastalık birer

gerçektir. Acının nedeni yaşama isteği ve hırstır. Bu nedenle acıdan kurtulmak yaşam isteğini yenmekle olur. Yaşama isteğinin yok olmasıyla insan Nirvana'ya erişir. Nirvana barışa ve sonsuz mutluluğa ulaşmaktır. Yaşamında Nirvana'ya ulaşmış kişi ölünce Parinirvana dönemine girer. Nirvana'ya ulaşmak isteyen insan Orta Yol'da *(macchima patipada)* yürümelidir. Orta Yol eğlence ve tutkudan kaçmayı ve acı çekme düşüncesinden de uzak kalmayı öğretir. Nirvana'ya ermek için öğrenilmesi ve uygulanması gereken Sekiz Aşamalı Yol *(Asbtangikamarga)* vardır: 1) Doğru Düşünmek; us yoluyla Nirvana'ya erişmenin doğru kavranmasıdır. 2) Doğru Duygu; kuramsal anlayışın duygulara etkisidir. Bunun sonunda düşmanlık duygusu yok olur. 3) Doğru Söz; yalan, iftira, gevezelik ve dedikodudan kurtulmaktır. 4) Doğru Davranış; ahlaklı davranış herhangi bir yaratığı öldürmemeyi, hırsızlık yapmamayı gerektirir. 5) Doğru Yaşam; kasaplık ve balıkçılık gibi yaşamı yok edici uğraşların seçilmemesidir. 6) Doğru Çaba; tinin disiplin altına girmesidir. 7) Doğru Düşünce; tembelliğin ve dağınıklığın yok edilmesidir. 8) Doğru Meditasyon; tinin özdeğe egemen olmasıdır, Nirvana'ya kavuşmadır. Buda'nın ölümünden sonra Budacılık, Theravada (İhtiyarlar Yolu) ya da Hinayana (Küçük Taşıyıcı), Mahayana (Büyük Taşıyıcı), Vacrayana (Yıldırım ya da Elmas Taşıyıcı) ya da Tantra Budacılık gibi mezheplere ayrılmıştır. Buda dinine inananlar başlangıçta Buda'ya derin saygı duymuşlar, ancak zamanla ona tapmaya başlamışlardır. Kurban kesme, putlara tapma, tapınak yapma önceleri yasakken, sonradan Budacı uygulama içinde yer almıştır.

Budacı dinin öğretisi doğrultusunda biçimlenen Budacı sanat, içeriği zengin simgesel bir sanat üslubu oluşturmuştur. Sanat bir betimleme olayı değildir, kalıcı tinsel durumların ve çelişkilerin biçime aktarılmasıdır. Maurya Devleti (MÖ 321-185) topraklarında doğup gelişme gösteren Budacılık, İmparator Aşoka (hd.MÖ yks. 265/273-238/232) tarafından resmî din olarak benimsenmiştir. Bu tarihten sonra Maurya Devleti, Budacı sanatın öncüsü olmuş ve mimarlık, fresk ve heykel konularında değerli yapıtlar bırakmıştır. Maurya Devleti'ni izleyen Şunga döneminde (MÖ yks.185-73) Bhaca, Bhelsa (b.Vidişa), Bharhut, Karli okullarıyla Budacı sanat en yüksek düzeye varmıştır. Budacılık'ın devlet dini olarak benimsenmesinden sonra İmparator Aşoka'nın Budacılık'ı yayma çabaları, Budacı sanatı kısa zamanda farklı sanat üsluplarıyla karşı karşıya getirmiştir. Aşoka, Kral Devanampiya Tissa'ya Budacılık'ı öğretmesi için oğlu Mahendra'yı (Mahinda) Seylan'a (b.Sri Lanka) göndermiştir. Özel olarak bazı misyonerler Selevkos kralı II.Antiokhos (hd.MÖ 261-246) için Suriye'ye, Kral II.Ptolemaios (hd.MÖ 285-246) için Mısır'a, Kral II.Antigonos (hd.MÖ 276-239) için de Makedonya'ya gitmiştir. Ayrıca Keşmir, Afganistan, Orta Asya, Çin, Kore, Moğolistan, Burma (s.Birmanya, b.Myanmar), Cava ve Japonya'ya giden misyonerler Buda öğretisini bu yörelerde yaymıştır. Bu iletişim sırasında Budacı sanat yöre üsluplarını etkilerken, bir yandan da YUNAN, ROMA, İRAN, ORTA ASYA ve Çin sanatlarının etkisi altında kalmıştır.

Aşoka, Buda adına, onun yaşamıyla ilgili özel yerlere, dindarların ziyareti için anı taşları dikmiştir. Bu anı taşları İran'daki Persepolis sütunlarını anımsatır. Örneğin, Sarnath'taki anı taşının tepesine dört aslan figürü yerleştirilmiştir. Dört yöne egemen Buda simgesi olan aslanların ayakları altında sütun başlığının ABACUS'unda Buda öğretisinin simgesi tekerlek örgesi görülmektedir. *Abacus*'ta dizili olan aslan, fil, at ve boğa örgeleri Hindistan'ın dört büyük ırmağıdır. Budacı öğretinin zaman ve mekân içinde yayılmasını simgeleyen lotus çiçeği örgesi, *abacus*'un altında yer almaktadır. Budacılık'a inananlar, kutsal saydıkları bu anı taşlarının çevresinde dolanır. Budacı mimarlıkta üç yapı tipi geliştirilmiştir:

1) STUPA'lar: Bunlara sonradan Çin'de ve Japonya'da PAGODA denmiştir. Stupalar yuvarlak planlı bir kaide üstünde yükselen kulelerdir. Sarmal bir yolla kulelerin ucundaki sunak yerine çıkılır. Stupalar içinde Sançi'deki *Büyük Stupa*, Maurya döneminden kalma klasik tipte bir örnektir. Ortada taş ve topraktan yarım küre bir TÜMÜLÜS bulunmaktadır. Tümülüs dört ana yönde kapısı *(torana)* olan bir çitle çevrilidir. Bu kapılarda tekerlek örgesi bulunur. Tepesinde bir teras oluşturulan tümülüs, soyluluk simgesi şemsiye örgesiyle taçlandırılmıştır. MÖ 75-18'de dört kapıya Budacı dinle ilgili öyküler ve simgeler yontulmuştur. Kabartmalarda FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ'nde karşılaşılan üslupla benzerlik görülmesi, bu kabartmalarda fildişi ustalarının çalıştırıldığını akla getirmektedir. Buda, bu yapıtlarda insan olarak betimlenmiştir. Tekerlek, *lotus*, aslan, taht, *Bodhi* (Bo Ağacı) ve ayak izleri, Buda'yla ilgili simgelerdir. Buda'yı yandaşları, hayvanlar ve insanlara iyilik yapan doğa ruhları *(yaksha)* çevrelemektedir. *Sançi Stupası* ve Sungalar'dan kalan *Bharhut Stupası*, Buda'nın bir önceki yaşamından *(cataka)* sahneler içermektedir. Örneğin, Buda maymunların kralı ve fil olarak gösterilmiştir. Budacı sanat merkezlerinden biri olan Amaravati'deki stupa (2.yy), 18.yy'da yıkılmıştır. Özgün durumu Madras Müzesi'ndeki ve Londra'da British Museum'daki kabartmalardan çıkarılabilmektedir. Çitiyle birlikte geniş bir alanı kaplayan 4m yüksekliğindeki *Amaravati Stupası*, Sançi'dekine göre heykel sanatı açısından daha yoğundur. Kabartmalarda insan ve hayvan yığınları tüm yüzeyi kaplar. Kimi yerde dağınık düzenlemeler, kimi yerde de büyük bir titizlikle yapılmış matematiksel düzenlemelere rastlanır. Dramatik sahnelerde anlatım güçlüdür. Ölü insanla uyuyan insan arasındaki ayrım betimlenebilmiştir. Perspektif, derinlik, figürlerde üçüncü boyut ve yüzeyde ışık-gölge etkilenmeleri bilinçli bir yaklaşımın ürünüdür.

2) ÇAİTYA'lar (kaya tapınakları): Dindarlar kaya içine oyulmuş tapınaklarda ibadet ederdi. Bu kaya tapınakları çoğunlukla Karli ve Bombay yörelerinde bulunmaktadır. Maurya dönemi tapınaklarının içinde çoğu kez bir giriş mekânı (vestibül) vardır. Tapınağa at nalı bir kemerle bezenmiş alçak bir açıklıktan girilir. Uzunlamasına gelişen salon beşik tonozla örtülüdür. Herhangi bir yapısal görevi bulunmayan sütunlar uzunlamasına mekânın iki yanında dizilidir. Beşik tonozdaki yuvarlak silmeler sütunları izler. Giriş kapısının karşısında salonun ucunda *Sançi* ve *Bharhut Stupaları*'nı anımsatan bir simge olarak bir stupa modeli yer alır. Geleneğe göre bu stupaların çevrelerinde de dolanılmaktadır. Sunga okullarından Karli'deki *çaitya* MÖ 1.yy'a aittir. Salon 39m genişliğinde, 14m yüksekliğindedir. İri sütunlar sekiz köşeli, kaideli ve Part başlıklarını anımsatan başlıklarla biçimlendirilmiştir. Ajanta'daki *çaitya*'da abartılı bir anlatımla kabartmalar işlenmiştir. Buda figürünün çevresinde şişkin kalçalı, iri göğüslü, dolgun gövdeli kadın figürleri yer alır. Bu tapınaklar kayaların içine oyulduklarından sağlam bir biçimde zamanımıza değin gelmişlerdir. Açık havada yapılan tapınaklar yıkık durumdadır.

3) VİHARA'lar (manastırlar): Budacı mimarlığın

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ

üçüncü yapı türü olan manastırlar genel olarak dört köşe, kare ya da dikdörtgen planlı yapılardır. Din adamlarının eğitildiği ve Budacı öğretilerin geliştirildiği yerlerdir. Başlangıçta dua yerleriyle birlikte tasarlanan ve birkaç odadan oluşan manastırlar, zamanla gelişerek yemekhaneler, tören salonları, tapınma yerleri, mahzenler gibi çeşitli yapıların eklenmesiyle çok işlevli bir yapı topluluğuna dönüşmüştür. Geç dönemlerde manastırların toplumların siyasal tarihlerinde de etkinlikleri duyulmuştur. Bazı manastırlar, örneğin Nalanda, Vikramasila ve Uddandapura, büyük üniversitelere benzemektedir. Bunlar Tibet ve Hindistan'da Budacı felsefenin oluştuğu merkezler olarak değerlendirilir. Özellikle çeşitli merkezlerin kaynaştığı kurumlar olarak Pala döneminde (8.-12.yy) manastırlar, dünyanın her yerindeki Budacılar'ın ilgisini çekmiştir.

Mimarlık dışında Budacı sanatta DUVAR RESMİ, taş oyma sanatı, fildişi, alçı ve ahşap işçiliği gelişmiştir. Buda'nın yaşamının ve kutsal sahnelerin canlandırıldığı konularla bezenen sanat yapılarında figürlerin yığılması, üslubun ana ilkesini oluşturur. Dinsel konuların yanı sıra siyasal kişilerle ilgili konular da ele alınmıştır. Budacı figür sanatında kişisel anlatım yoktur. Bu nedenle Buda imgelerinde genel insan tipi yaratılmıştır. Hindistan'da 2.yy'a, Çin'de ve Tibet'te daha geç dönemlere değin yaşayan Budacı sanat, Kanishka'nın yönetiminde Kushan (Kuşan) Devleti içinde gelişme göstermiştir. Hun imparatoru Mao Dun'dan kaçıp Batı Türkistan ve Kuzey Afganistan'a yerleşen Yüeçiler, önemli merkezleri Mathura ve Sarnath olan Kushan Devleti'ni kurmuşlardır. Bu merkezlerde kırmızı kumtaşıyla büyük boy Buda heykelleri yapımı gelişmiştir. Büyük boy heykeller içinde en ünlüsü rahip Bala'ya atfedilen ayakta duran *Bodhisattva*'dır (MS 131-132). Gövdesi aslan, kolları avcı, bacakları geyik olarak tasarlanmıştır. Kimi örneklerde Yunan-Roma etkisi sezilmekle birlikte, temelde bu üslubun geleneksel Hint sanatından kaynaklandığı açıktır. Maurya'da, hayvan biçimleri ve stilize bitkiler yerine çoğunlukla gerçekçi bir anlatımla ele alınmış bitki örgeleriyle karşılaşılır. *Rani Gumpha Mağarası*, *Cain Stupası* ve Maurya'da bir *torana* alınlığı bu üslubun ünlü örnekleridir.

Kushan üslubuyla eşzamanlı gelişme gösteren bir başka önemli üslup olan Gandhara Budacı sanat üslubu, Kuzeybatı Pakistan ve Doğu Afganistan'da biçimlenmiştir. İmparator Aşoka, bu yörelerin halkına Budacılık'ı kabul ettirmiştir. Dinin genel olarak benimsenmesi uzun sürmüş, ancak dönemin en özgün yapıtlarını veren bir sanat okulu oluşmuştur. Heykelde en çok kullanılan gereç, yörede bol bulunan siyah mermerdir. Alçıdan Buda heykelleri Gandhara okulunda çok sayıda yapılmıştır. Gandhara üslubu en çok Yunan-Roma sanatı etkisi altında kalmış bir Budacı sanattır. Figürler Yunan-Roma figürleri gibi yontulurken Budacı konularla birlikte Yunan mitolojisi yan yana canlandırılmıştır. Etten ve kemikten sıyrılmış olan Budacı figürlerde Yunan-Roma etkisiyle fiziksel güzellik aranmaya başlamıştır. Hermes'in başlığı, Dionysos'un asası, Poseidon'un çapası, Budacı betimlemeler arasında yer alabilir. Gandhara döneminde Buda görüntüsü çeşitli simgeleriyle birlikte oluşmuştur. Başı, bin yapraklı *lotus*'tan süzülen ve Buda'nın belleğini simgeleyen alevler *(ushnisha)* çevreler. Gelişmiş zekâ üçüncü göz *(urna)*, iki gözün arasında bir benek ya da takı halinde yer alır. El tutuşları (MUDRA) beş tipte sınıflandırılmıştır. Utku halesi figürün arkasına yerleştirilmiştir.

Bihar'da MS 320'lerde kurulan Gupta Devleti erken Budacı sanat üsluplarının kalıtçısıdır ve bu dönemde Budacı sanat, yaratıcılık açısından altın çağını yaşamıştır (320-600). Gupta Devleti yöneticileri Budacılık'ı benimsememiş; ancak, Brahmancılık ve Hinduizm'le birlikte Budacılık'ın da yaşamasına izin vermişlerdir. Çoğu yerde tapınaklar farklı din yandaşları tarafından paylaşılmıştır. Kaya tapınakları bu dönemde çok yapılmıştır. Ajanta, Bagh ve Deogarh taş heykel sanatı ve Buda figürleri daha sonraki Budacı sanat için kaynak olmuştur. Sarnath'taki oturan eğitici Buda heykeli üstün bir işçilikle bütünlenmiştir. Heykelin yüzeyi cilalanmış gibi düzdür. Buda'nın yüzündeki anlatım sanatçının Buda dinini yorumlayışını belgeler. Buda soylu, yüce ve zekidir. Zarif ve yumuşak gözükmektedir. Başı yumurta gibi oval, beli ince, omuzları aslan gibi güçlü ve sert biçimlenmiştir. *Lotus* üstünde oturur. Yoga'dan esinlenilen derin meditasyon pozisyonundadır. Saçı yılan kıvrımlı, kulak memeleri uzundur. İnce ve hafif görünüşlü bir giysisi vardır. Arkasında hale, çiçek ve yapraklarla bezenmiştir. Dönen tekerlek örgesiyle birlikte uçan ve eğlenen figürler bulunmaktadır. Batıda Ajanta'da MÖ 200-MS 500 arasında tanımlanabilecek kaya tapınakları zengin bir sanat birikimi sergiler. Bunlar arasında Gupta döneminden kalanlar çoktur. *19 No'lu Tapınak*, heykel sanatı dışında duvar resimleriyle de ünlüdür. *1* ve *2 No'lu Tapınaklar*'da lapis mavisi, inci beyazı, kırmızı, yeşil gibi canlı renklerin kullanıldığı resimlerde insanlar, ruhlar ve hayvanlar betimlenmiştir. Elinde lotus tutan güzel *Bodhisattva*, geleceğin Buda'sıdır. Bu resimler arasında Gautama, kurtuluş arayan insan olarak takılarıyla soylu bir kişiliği canlandırmaktadır. Sarnath'taki *Dhamekh Stupası* dönemin önemli yapıtlarındandır.

Güney Hindistan'da Dravid sanatı olarak tanınan Budacı sanat, Pallava Sülalesi döneminde (MS 4.-9.yy) Kuzey Hindistan etkisiyle gelişmeye başlamıştır. Geniş avlulu ve sivri çatılı yapılar yapılmış, sanat 12.-14.yy'larda Çola Sülalesi ve 14.yy'da Vicayanagar Sülalesi yönetiminde biçimlenmiştir. Zamanla dinin coşkusu azaldıkça sanatın niteliğinde düşüş belirir.

Budacı sanat Orta Asya, Çin, Japonya, Cava, Kamboçya, Okyanusya ve Seylan'da görkemli yapıtlar vermiştir. Cava'daki *Borobudur Tapınağı*, hem boyutları hem de heykel sanatıyla bunların en ünlüsüdür. Ayrıca →ÇİN; ÇİNHİNDİ; HİNDİSTAN; JAPONYA.

1519, 2275, 3074. *A.Ödekan*

BUFFET, Bernard (1928, Paris)
Fransız ressam.
Oldukça bireysel bir sanat anlayışıyla çalışan Buffet, yapıtlarında savaş sonrası kuşağının yabancılaşma ve yalnızlık duygularını FİGÜRATİF bir üslupla yansıtmıştır. 1944'te Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda sanat öğrenimine başlamış, 1948'de Bernard Lorjou'yla (1908-?) birlikte Eleştirmenler Ödülü'nü kazanmasıyla ve HOMME-TÉMOIN grubuna girmesiyle birdenbire üne kavuşmuş, 1950'lerde de bu ününü sürdürmüştür. Francis Gruber'den (1912-48) esinlenerek geliştirdiği üslubu kısa sürede kendine özgü bir nitelik kazanmış, felsefeci ve yazar Jean Paul Sartre'ın Varoluşçuluk felsefesinden kaynaklanarak Varoluşçu Gerçekçilik adıyla anılan akımda yer alan Buffet, *Pietà*'da (1946, Modern Sanat Müz., Paris) görüldüğü gibi kasvetli gri tonlar, keskin ve sivri çizgisel zayıf insanlar işleyerek yabancılaşma ve yalnızlık duygularını vurgulamıştır. Sonraki yıllarda sanatçı daha stilize ve dekoratif nitelikte yapıtlar vermiş ve önceki etkisini yitirmiştir.

YEM YAYIN

Buffet, ayrıca grafik ve kitap resmi üzerine de çalışmıştır.
0404, 0971. *İ.Babacan*

BUGAY, Saim (1934, Mersin)
Türk heykelci.
Genellikle ahşap malzemeyle gerçekleştirdiği figür soyutlamalarıyla tanınır.

Bir süre İstanbul İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi'nde öğrenim gördükten sonra, 1962-67 arasında Güzel Sanatlar Akademisi (s.İDGSA, b.MSÜ) Heykel Bölümü'nde Şadi ÇALIK'ın öğrencisi olmuş, ayrıca Ali Hadi BARA ve Zühtü MÜRİTOĞLU ile de özel çalışmalar yapmıştır. 1969'da devlet bursuyla Paris'e giden Bugay, burada Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda René Collamarini'nin yanında çalışmış, bu süre içinde çeşitli malzemeleri denedikten sonra ahşap üzerinde yoğunlaşmıştır. 1974'te Türkiye'ye döndükten sonra İDGSA Temel Sanat Eğitimi Kürsüsü'ne giren Bugay, 1982'den beri Sahne ve Görüntü Sanatları Bölümü'nde görev yapmaktadır. 1970'lere değin demirden soyut figüratif heykeller gerçekleştiren sanatçı, belli bir tema üzerine çeşitlemelerden oluşan ilk "Çoğaltım" sergisinde (1975) Şadi ÇALIK büstleri yapmış, bunu "Masklar" ve "Kuklalar" izlemiş, 1981'de de ilk "Eller" dizisini sergilemiştir. Bugay 1980'ler boyunca insan-doğa ilişkisini, metal *Çocuk* (1985); aşağıdan yukarı doğru bir çift ayak, bacak, kol ve elden oluşan *Birlik*; 40-50cm arasındaki bakır ve ahşap figürlerden oluşan ve yukarı uzanan kollar ve açılan ellerle belli bir simgecilik içeren "Bağımlılık" dizisiyle dile getirmiştir. Bugay, yks.1990'da gerçekleştirdiği çalışmalarında 60-110cm boyutlarındaki demir levhaların içine çocuk, kadın ve erkek imgesini değişik el ve kol hareketleriyle oyarak insanın doğaya ve çevreye bağımlılığını değişik bir biçim anlayışıyla ele almıştır. Sanatçı bu dizisinin bir çeşitlemesinde de oyduğu figürleri, içi oyulmuş levhadaki boşluğun karşısına yerleştirerek figürle boşluk arasındaki bağı vurgulamıştır. Bugay 1990'ların başında, yüzyıllar önce batan kestane ağacından bir teknenin bulunan parçalarını oyarak eller, maskeler, balıklar, kaplumbağalar, demir ve pirinçle birleştirerek fil, aslan vbg hayvan figürleri gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu yapıtlarında özellikle malzemeye duyarlı yaklaşımıyla dikkati çeker.

Bugay, heykellerinin yanı sıra 1982'de İÜ Cerrahpaşa Tıp Fakültesi bahçesindeki *Atatürk Anıtı* ve çevre düzenlemesiyle Ankara PTT Genel Müdürlüğü için *Atatürk Kabartması*'nı, 1983'te Ankara'da *Başbakanlık Binası Şeref Giriş Kapısı ve Markiz Altı* ile Bakanlar Kurulu odasındaki tunç *Atatürk Kabartması*'nı, 1990'da da Ankara Finans Kurumu için Mengü ERTEL'le birlikte bir duvar panosu gerçekleştirmiştir. 1969'da Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Birincilik, 1977'de Görsel Sanatçılar Derneği Heykel Başarı ödülleri ile 1980'de İstanbul Belediyesi Plaket Yarışması'nda Birincilik Ödülü'nü ve bir mansiyon kazanan sanatçı 1993'te de TUSİAD-KALDER Birincilik Ödülü'ne değer görülmüştür. *Z.Rona*

BUĞU OLUĞU
Alm.*Schweißwasserrinne.*
Pencere camı üstünde yoğunlaşan buhardan ileri gelen suyun toplanması için iç DENİZLİK'te boydan boya açılan oluk.

BUHARİ (Ar.)
OCAK ya da ODA içindeki dumanın dışarı atılmasını sağlamak için yapılmış baca ya da delik; duman bacası.

BUHARİ → **MİNYATÜR (Osmanlı Minyatürü)**

BUHL İŞİ = **BOULLE İŞİ**

BUHURDAN (Ar.*buhur:* tütsü, Far.*-dan:* yer eki'nden)
İng.*censer, thurible,* Fr.*encensoir,* Alm.*Rauchfass, Räuchergefäss.*
"Buhurdanlık" ya da "buhurluk" da denir. İçinde kokulu bitkiler yakılan tütsü kabı. Kulplu açık bir kap olabileceği gibi zincirlerle asılan, kapağı delikli bir kap da olabilir. Genellikle dinsel törenlerde kullanılan ve PİŞMİŞ TOPRAK ya da pirinç, bakır, gümüş vb bir metalden yapılan buhurdanlar özenle bezenmişlerdir. MISIR ve Yakındoğu uygarlıklarında yaygın olan buhurdanın, Hıristiyan dünyasında bilinen ilk örnekleri 4.yy'da BİZANS imparatoru Büyük Konstantinos'un (I.Constantinus; hd.306-337) Roma'daki *S.Giovanni in Laterano Kilisesi*'ne armağan ettiği kaplardır. Bu dönemde KİLİSE içine güzel koku vermesi için kullanılan buhurdan, 7.yy'dan sonra liturjik anlam kazanmıştır (→LİTURJİ). Doğu HİNDİSTAN'da ve ÇİN'de BUDACI törenlerde aynı amaçla ayaklı ve/veya birkaç kulplu kaplar kullanılmaktadır. Özellikle, ağzından duman çıkan ejderha biçimindeki metal (→MADEN sanatı) ya da PORSELEN Çin buhurdanları ilginç örneklerdir. İSLAM ülkelerinde Müslümanlık'ın ilk yıllarından beri tütsü kullanıldığı kaynaklarda belirtilmektedir. Günümüzde de CAMİ'lerde, mevlit ve cenazelerde buhurdanlıklar önemini korumaktadır.

BUKRANİON (Gr.*bous:* öküz, *kranion:* baş'tan)
İng.*ox-skull,* Fr.*bucrâne,* Alm.*Stierschädel.*
Tanrı'ya sunulan kurbanlar gibi kurdele ve çiçeklerle süslenmiş, öküz başı biçiminde BEZEME örgesi. Antik Çağ'da yaygın kullanılan *bukranion*, RÖNESANS'ta yeniden bezeme örgesi olmuştur.
Çizim → GİRLAND

BUL İŞİ = **BOULLE İŞİ**

BULFINCH, Charles (1763, Boston-1844, Boston)
ABD'li mimar.
18.yy sonu İngiliz YENİ-KLASİKÇİLİK'inden etkilenerek seçkin oranlara ve ince ayrıntılara dayalı yalın bir üslup geliştiren Bulfinch, ABD doğumlu ilk profesyonel mimardır.

Boston'un önde gelen ailelerindendir ve Boston Latin Okulu'ndan sonra öğrenimini 1778-81 arasında Harvard Üniversitesi'nde tamamlamıştır. 1785'te çıktığı Avrupa gezisi sırasında mimarlığa ilgisi artmış, Paris'te tanıştığı JEFFERSON'un öğüdüne uyarak İtalya ve Fransa'da mimarlık yapıtlarını incelemiştir. 1787'de ülkesine döner dönmez *Massachusetts Eyalet Merkezi* (Boston) için hazırladığı projeyle meslek deneyimi olmayan genç bir mimar için önemli sayılacak bir sorumluluk yüklenmiştir. 1795-98 arasında gerçekleştirilen yapı (Ekler yapılmış olmakla birlikte bugün ayaktadır) kübik bir kütle üstüne yerleştirilmiş üçgen alınlıklı attikası ve balona benzer, altın yüzeyli kubbesiyle sonraları uygulanacak pek çok eyalet binasını etkileyen bir ön örnek oluşturmuştur. Boston'da, 1791'de 18.30m yüksekliğinde Dor düzeninde (→DÜZEN) bir sütun olan *Beacon Anıtı*'nı ve 1793'te *Federal Sokağı Tiyatro Binası*'nı gerçekleştiren Bulfinch, aynı yıl ABD'nin ilk büyük konut grubu sayılan ve *Franklin Meydanı* ya da *Tontine Binaları* olarak anılan projeye başlamıştır. 1795'te *Hollis Sokağı Kilisesi*'ni (Boston), 1796'da da, bugün müze olarak kullanılan *Connecticut Eyalet Merkezi*'ni (Hartford) ta-


BUGAY, Saim, *Heykel.*


BULFINCH, Charles, *Massachusetts Eyalet Merkezi*, 1795-98, Boston.

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ



BULUÇ, Ragıp, *Abdi İpekçi Kapalı Spor Salonu*, 1975, Zeytinburnu, İstanbul.

mamlayan Bulfinch, kiliselerinde WREN'den, öteki yapıtlarında da CHAMBERS ve özellikle de ADAM'dan etkilenmiş olmakla birlikte, yaygın olarak kullanmayı yeğlediği çıplak tuğla yüzeyler ve bezemesiz duvarlarla yalın bir geometriye dayanan özgün bir mimarlık ortaya koymuştur. Dönemini etkilemiş verimli bir mimar olarak tiyatro, okul, hastane, kitaplık, tutukevi ve mahkeme binalarıyla kiliseler ve mağazalar tasarlamış, Boston'da çeyrek yüzyıl boyunca kentin görünümünü belirleyecek bir konut tipi geliştirmiştir. Bu tipin günümüze kalan en tanınmış örnekleri Harrison Gray Otis için 1796, 1800 ve 1806'da yaptığı üç konuttur. Yalın görünümleri ve pratik oluşlarıyla dikkati çeken bu yapılarının dışında 1803'te yaptığı *Kutsal Haç Kilisesi* (Boston), tek GOTİK yapısı *Federal Sokağı Kilisesi* (1809, Boston), *Boston Adalet Sarayı* (1810), bugün *Bulfinch Pavyonu* adıyla anılan ve 1818-20'de asistanı Alexander Parris (1780-1852) tarafından gerçekleştirilen *Massachusetts Hastanesi* (1816-17, Boston) ve gene Lancaster'daki (Mass.) *İsa Kilisesi* (1817) önemli yapıları arasında ilk sıraları almaktadır. 1818'de Başkan Monroe tarafından *Capitol*'ün tamamlanmasıyla görevlendirilen Bulfinch, LATROBE'un 1817'de bıraktığı yerden tasarımı sürdürerek, yapının kanatlarını inşa etmiş ve yuvarlak planlı orta yapı için yüksek kubbeli yeni bir proje hazırlamıştır. 1830'da Washington D.C.'deki anlaşması sona eren ve Boston'a geri dönen Bulfinch'in son çalışması, geçirdiği onarımlarla bugün tanınmaz duruma gelmesine karşın, olgunlaşmış üslubuyla en kusursuz yapıtlarından sayılan *Maine Eyalet Merkezi* (Augusta) olmuştur.

0654, 1710, 1928, 1928A. *M.Beykan*

BULLA (Lat.)

Latince'de "kabarcık" anlamına gelir.

1. Testi, sandık gibi eşyanın ve PAPİRÜS gibi yazılı belgelerin açılmasını önlemek için kullanılan MÜHÜR basılmış kil topak. Anadolu'da, örneğin KARAHÖYÜK ve ASLANTEPE gibi tarihöncesi (→PREHİSTORYA) yerleşmelerde çeşitli dönemlere ait çok sayıda örneği bulunmuştur.

2. Romalılar'da *bulla*, yuvarlatılmış şişkin görünüşlü, su kabarcığı biçimindeki nesneleri tanımlar. Bu tür MOBİLYA bezemeleri, çivi başları, kapı tokmakları ve kullanım eşyası *bulla* adını alır. Sözcük özellikle, önceleri AMULET daha sonraları mücevher olarak boyna asılan ve kökeni Etrüskler'e dayanan kapsüller için kullanılmıştır. Metal ya da köseleden yapılan bu tür *bulla*'lar ETRÜSK kralları, *lucumoni* denen yargıçlar, din adamları ve kahramanlar tarafından takılırdı. *Bulla*, Etrüskler'den ROMA'ya geçmiş ve 4.yy sonuna değin kullanılmıştır. Roma'da delikanlılar 17 yaşına geldiklerinde, o güne değin giydikleri *pretesta* adındaki togalarını ve *bulla*'larını olgunluğa eriştiklerinin bir işareti olarak krala sunarlardı. Önceleri, yalnızca köle olmayanların taşıdığı *bulla*'nın daha sonra özgürlüğü verilmiş köleler tarafından taşınmasına da izin verilmiştir. Soyluların *(patrici)* takısı olan *Bulla Aurea*'yı sonraları tüm hür vatandaşlar da taşıyabilmiştir. Hatta genç kızlar evlenene değin bu *bulla*'yı takmaya başlamışlardır. Öte yandan, köseleden yapılmış *Bulla Scortea*'yı daha çok azat edilmiş köleler ve alt sınıftan kişiler takarlardı. İçi parfüm doldurulmuş örnekleri bilinen *bulla*'lar, yuvarlak, yarım ay ya da yürek biçiminde olabilirler. Yüzeyleri düz ya da kabartmalarla bezelidir, kimi örnekler altın kaplanmıştır.

3. Papanın resmî belgelerde kullandığı yuvarlak kurşun mühür.

BULLET, Pierre → **FRANSA (Mimarlık, 17.yy)**

BULUÇ, Ragıp (1940, Ankara)

Türk mimar.

Mimarlığı Doğu ve Batı uygarlık ve geleneklerinin birleştirilebileceği bir ortam olarak gören Buluç, Türkiye mimarlık ortamında kültürel çeşitliliğe açık yapılarının yanı sıra teknoloji olanaklarını zorlayan, teknolojiyi doğrudan mimari bir dil ve kültürel sentez aracına dönüştürmeye yönelen yapılarıyla tanınır.

ODTÜ Mimarlık Fakültesi'nden 1964'te lisans, 1967'de yüksek lisans derecelerini alan Buluç, 1972'ye değin Devlet Planlama Teşkilatı'nda uzman olarak görev yapmıştır. 1974'te Ercan Yener'le ile birlikte, bir yıl önce Ziya Tanalı tarafından kurulan Atölye A'ya katılmış, 1984'e değin çalışmalarını birlikte sürdürmüşlerdir. Bu dönem içinde çeşitli proje yarışmalarına katılan Atölye A, 12.500 kişilik *Kapalı Spor Salonu* (b.Abdi İpekçi Spor Salonu; 1975, Zeytinburnu, İstanbul) ve *Anayasa Mahkemesi* (1980, Ankara) yarışmalarında Birincilik ödüllerini ve *MİT Sosyal Tesisleri* yarışmasında İkincilik Ödülü'nü kazanmıştır. Büronun aynı dönemde gerçekleştirdiği yapılar arasında, Ankara'da *Gıda Fuarı* (1974), *AET Basın ve Enformasyon Merkezi* (1974), *Sondaj Aletleri Fabrikası* (1976), *Güriş Genel Merkezi* (1976); Bodrum'da *Kızıldel Evi* (1977); İzmit'te *Ziraat Bankası* (1977) ve Mersin'de *Fıstık Fabrikası* (1985) yer almaktadır. Aynı dönem içinde Buluç'un gerçekleştirdiği kişisel projeler arasında Birincilik Ödülü kazandığı Japonya'daki Osaka Expo'70 Dünya Fuarı *Türkiye Pavyonu* mimari proje yarışması önerisi (1969; ressam Orhan PEKER ile) ve gene Japonya'da Tsukuba Expo'85 Dünya Fuarı *Türkiye Pavyonu* (1985) yer almaktadır.

1985'te Atölye A'dan ayrılarak yalnız çalışmaya başlayan Buluç, aynı yıl bir yarışma olan *Atakule Alışveriş Merkezi* davetli yarışmasında Birincilik Ödülü'nü kazanmış ve 1985-89 arasında bu yapının uygulama projelerini gerçekleştirmiştir. Bu yapı Ankara'da kendi yapı türünün ilk örneği olmasının yanı sıra kent ölçeğinde bir simge olması ile ön plana çıkmıştır. Gerek kullanılan teknoloji ve malzeme, gerek plan tipolojisi açısından Türkiye mimarlık ortamında pek çok yeniliğin denendiği yapıda, Buluç özellikle yapı türünün kendiliğinden getirdiği ölçekle yapının içinde yer aldığı dokunun geleneksel ölçeği arasındaki gerilimi yok etmeye yönelen özgün çözümü ile yapıya tipolojisinin sınırlarını aşan bir özgürlük getirmiştir. Bu dönem içinde kendi adına gerçekleştirdiği projeler arasında, Kopenhag'da (Danimarka) *İslam Kültür Merkezi* (1989); Kazakistan'da *Alma-Ata Oteli* (1992); Ankara'da *Yüksel İş Merkezi* (1990, Söğütözü), 17 villa (1990-94, Çayyolu), *İçtaş İş Merkezi* (1993), 572 konutluk *Eryaman IV.Etap Toplu Konut Blokları* ile bunlara ait *Sosyal ve Ticari Merkezler* (1993), Gölbaşı'nda *Rekreasyon Merkezi* (1993) ve Dikmen Vadisi'nde *Satılık Konut Blokları ve Terasevler* (1994) yer almaktadır.

Buluç, mesleğinin ilk yıllarında MODERN MİMARLIK'ın akılcılık ve İŞLEVSELCİLİK ilkelerine bağlı kalarak yapılarında soyut ve yalın bir mimarlık dili sergilemiş, bu yalın dil özellikle 1980'lerde başlayarak barındırdığı kişisellik ve sembolizm unsurları ve bunlara bağlı metaforik yaklaşımlarla yeni bir senteze yönelmiştir. Yapı ve projelerinde özellikle teknoloji girdilerini ve kültürel sentez arayışlarını mimari dil olarak ön plana çıkartmaya yönelen Buluç'un 1990'larda içinde olduğu mimarlık tutumunu, Modern Mimarlık'ın dilini, ana unsurla-

YEM YAYIN

rı olan akılcılık ve işlevselcilikten ödün vermeksizin zenginleştirmeye çalışan, öte yandan dar kalıpçı ve formülcü planlama ilkelerine kökten karşı çıkarak Modernizm'in bu sınırlamalarını gene kendi içinden çıkan ilkesel özelliklerle aşmayı amaçlayan bir tutum olarak tanımlamak olasıdır.

1990 MİMARLAR ODASI II.Ulusal Mimarlık Sergisi'nde *Atakule Alışveriş Merkezi* ile Yapı Dalı Başarı Ödülü'nü alan Buluç, aynı yıl Z.Tanalı ve E.Yener ile birlikte *Abdi İpekçi Spor Salonu* ile de Türkiye Prefabrik Birliği Ödülü'ne layık görülmüştür. Buluç, 1993'te Arjantin'de Sanat ve İletişim Bienali'ne, 1994'te ise Brezilya'da Uluslararası Mimarlık Bienali'ne yapıtlarıyla katılmıştır.

1141. *A.Güzer*

BULUNTU NESNE *(Objet Trouvé / Found Object)*
Tek başına bir sanat yapıtı durumuna yüceltilen nesne. Kökeni DUCHAMP'ın KARŞI-SANAT kavramından kaynaklanmakla birlikte, bu kavramın bir ürünü olan HAZIR-NESNE'den farklıdır. Buluntu Nesne,"güzellik" ya da "tek"lik gibi, gelişigüzel nesnelerden farklı bazı ESTETİK nitelikler taşır. Bu nedenle gerek seçiminde, gerek kullanımında bir beğeni söz konusudur. Gerçeküstücü sanatçılar (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK), Buluntu Nesneler'le pek çok deneyler yapmış, P.NASH gibi bazı sanatçılarsa çakıl ve dal gibi nesneleri tek başlarına birer kaide üstüne koyarak sanat yapıtı niteliği vermişlerdir. Buluntu Nesne, HURDA SANATI, POP SANAT ve YOKSUL SANAT'ta yaygın biçimde kullanılmıştır.

3230.

BULVAR (Fr.*boulevard*'dan)
İng., Alm.*Boulevard*.
KENT içinde geniş ve ağaçlıklı yol. Fransızca'da "eski kent kaleleri çevresindeki yol" anlamına gelir. Zamanla kale duvarları yıkılınca geriye kalan ağaçlı yollar bu adla anılmış; giderek kentin içinde yer alan ve kentin ana eksenini oluşturan benzer türdeki geniş, ağaçlı yollara da bulvar denmeye başlamıştır. En ünlü örnekler, Paris'te, eski kent dokusunu değiştiren bayındırlık eylemleriyle tanınmış HAUSMANN'ın açtırdığı Opera, Sébastopol ve Voltaire Bulvarları ile Étoile Meydanı'ndan ışınsal olarak dağılan bulvarlardır.

BUNCİN-GA → **NANGA OKULU**

BUNGALOV (Hint.*bangla:* Bengal'e ait'ten İng. *bungalow)*
Genellikle tek katlı, az sayıda odadan oluşan geniş verandalı küçük sıcak iklim konutu. Sözcük Hindistan'ın İngiliz yönetiminde bulunduğu dönemde İngilizce'ye girmiş, İngiltere'de kötü yapılmış küçük konutlar için kullanılması giderek aşağılayıcı bir anlam kazanmasına neden olmuştur. 1920'lerde ABD'de yeni yerleşim alanlarında bungalov, yaygınlaşan bir yapı tipi haline gelmiştir. Günümüzdeyse bu sözcük daha çok, küçük ahşap tatil konutları için kullanılmaktadır.

BUNGORO = **TANİ BUNÇO**

BUNSHAFT, Gordon (1909, Buffalo, N.Y.-1990, New York)
ABD'li mimar.
Yaratıcı tasarım anlayışı ve zengin malzeme kullanımıyla dikkati çeken Bunshaft, öncelikle döneminin mimari özelliklerini yakalamayı amaç edinmiştir. Bir Rus göçmenin oğlu olan Bunshaft, Cambridge'deki Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nde (MIT) mimarlık eğitimi görmüş, 1935-37 arasında Rotch Bursu'yla Avrupa'yı ve Kuzey Afrika'yı dolaşmıştır. 1937'de SOM firmasında (→SOM) çalışmaya başlamış, 1946'da, II.Dünya Savaşı'ndaki görevinden döndükten sonra aynı firmaya ortak olmuştur. İlk önemli yapısı GÖKDELEN mimarisinde yeni bir çağ açan *Lever House*'tır (1952). New York'ta, Manhattan'da yer alan bu 24 katlı yapıda, geniş aralıklı kolonlarla taşınan, giydirme cam cepheli yassı kule kütle, zemin kattaki bahçe ve açık arkad üstüne yayılmış geniş bir ara kat *(mezzanine)* üstünde yükseltilmiştir. Bunshaft'ın, MIES VAN DER ROHE etkileri yansıtan *Lever House*'tan sonra tasarladığı *Connecticut General Life Insurance Binası* da (1957, Bloomfield, Conn.) benzer özellikler gösterir. Daha sonra New York'ta tasarladığı *Manufacturers Hannover Trust Binası*'nda (1957) banka binalarındaki ilk cam kafes uygulamasını ortaya koyan Bunshaft'ın 1960'lardan sonraki tasarımlarında Mies'ten koptuğu görülür. Yale Üniversitesi'nin *Beinecke Değerli Kitap ve Yazmalar Kütüphanesi*'nde (1963, New Haven, Conn.) ortaya çıkan yeni bir üslup arayışı, Texas Üniversitesi'nin *L.B.Johnson Kütüphanesi* ve *S.W.Richardson Binası*'nda (1973, Austin) doruk noktasına ulaşmıştır. New York'taki *W.R.Grace Binası* (1973) ve Batı 57.Sokak, 9 No'lu binada (1974) yükseldikçe küçülen kat alanlarıyla, yapıların arsa üzerine yerleştirilme sorunlarına yeni çözümler arayan Bunshaft'ın tasarımları arasında *Olivetti Binası* (1960, New York), *Embart Corporation Binası* (1963, Bloomfield), *American Can Company Binası* (1970, Greenwich, Conn.), *Hirshhorn Müzesi ve Heykel Bahçesi* (1974, Washington D.C.) en önemlileridir. Öte yandan ortağı olduğu süre içinde SOM firması, ABD dışında İstanbul *Hilton Oteli* (1957; S.Hakkı ELDEM ile), Brüksel *Lambert Bankası* (1965), Cidde *Ulusal Ticaret Bankası* (1982) ve Kral Abdülaziz Havaalanı'ndaki *Hac Terminali* (1982) gibi büyük projeler gerçekleştirmiştir. *E.Balkan*



BUNSHAFT, Gordon, *Ulusal Ticaret Bankası*, 1982, Cidde.

BUON' FRESCO → **FRESK**

BUONTALENTI, Bernardo (1531/36, Floransa-1608, Floransa)
İtalyan mimar, ressam ve heykelci.
MANİYERİZM döneminin çok yönlü bir sanatçısı olan Buontalenti, hizmetinde çalıştığı Toscana sarayı için gerçekleştirdiği, geniş bir düş gücünün ürünü olan yapı, resim ve heykellerden başka savunma tesisleri ve mekanik aygıtlar hazırlamış, maske oyunları için dekorlar yapmış, düzenlediği eğlence ve gösteriler için havai fişekler üretmiştir. Takma adı olan "della Girandole" (Çarkıfelek) buradan gelmektedir.

1547'de anne ve babasının ölümü üzerine ünlü Medici ailesinin sarayına alınmıştır. Meslek yaşamına askeri mimar olarak başlamış, daha 24 yaşındayken *Porto Ferrario Kalesi*'ni (1560) yapmıştır. Bu alandaki çalışmalarını daha sonraları da sürdürerek *Porto Ercole* (1560), *Terra del Sole* (1565), *Pistoia* (1575) ve *Livorno* (1575, 1587-89) *Kaleleri*'ni inşa etmiştir. 1568'de Toscana yöresindeki ırmak ve kanallarla ilgili su mühendisliği hizmetlerini yerine getirmekle görevlendirilen Buontalenti'nin mimarlık alanındaki en önemli yapıtlarından biri, Prens (daha sonra Grandük) Francesco de Medici için Floransa yakınlarındaki Pratolino'da yaptığı büyük bir bahçe içindeki villadır. İyice eğimli bir arazide kurulu bahçe, Floransa kentine doğru görkemli bir manzaraya açılmaktadır. Yapay pınar, akarsu, ma-



BURAK, Cihat, *Lüks Hayat*, karışık teknik, 32.5x25.5 cm.

garalar ve heykellerle zenginleştirilmiş bahçenin ortasında yer alan villanın "T" biçimindeki planı, bütün iç mekânlara dışarısını rahatlıkla görebilecek bir konum sağlamıştır. Bir ana mekân ve çevresindeki yan odalardan oluşan plan şemasını Buontalenti, *Artimino* (1594) ve *Belvedere* (1594-95) *Villaları*'nda da yinelemiştir. Hizmetinde bulunduğu Medici ailesinin VİLLA düşkünlüğü nedeniyle bütün meslek yaşamı boyunca bu konuda çalışmış, bazan mevcut yapıları yenileyerek, bazan yeni yapılar yaparak, ama planları her zaman birbirinden değişik villalar gerçekleştirmiştir: *Seravezza* (1561-65), *Petraia* (1575-90, Floransa), *Poggio Francoli* (1578-83), *Tizzana* (1585, Pistoia), *Marignole* (1587), *Castello* (1592) *Villaları* gibi. Buontalenti 1574'te VASARI'nin ölümü üzerine, onun yapıtı *Uffizi Galerisi*'nin mimarlığına getirilmiş, yapıya *Porta delle Suppliche* (1580) adlı büyük kapının, *Loggia dei Lanzi* (1583) diye anılan çatı bahçesinin ve *Tribuna* (1586) denen bölümün yanı sıra bir tiyatro (1586) eklemiştir. Piza'daki *Büyük Düklük Sarayı* (1583-88), Floransa'da *Boboli Bahçeleri*'ndeki GROTTO'lar (1583-88), *S.Trinità Kilisesi* ön cephesi (1592) ve *Bitmemiş Saray (Palazzo Non-Finito;* 1593-1600) öteki yapıtlarından bazılarıdır.

0554, 1202. *H.Kuruyazıcı*

BURAK, Cihat (1915, İstanbul-1994, İstanbul)
Türk ressam.
Yapıtlarında toplum sorunlarını yerel bir sanat geleneğine bağlı olarak işlemiştir.

Ortaöğrenimini Galatasaray Lisesi'nde tamamlayan sanatçı, 1943'te Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Mimarlık Bölümü'nden mezun olmuştur. Uzun süre mimarlık yapmış, Sedat Hakkı ELDEM, BONATZ ve Emin ONAT'la çalışmıştır. 1951'de Bayındırlık Bakanlığı'nda mimar olarak görev almış, bakanlıkça aday gösterilerek Birleşmiş Milletler bursuyla Fransa'ya gönderilmiş, 1953-55 arasında burada kalmıştır. Türkiye'ye döndükten sonra Proje Tanzim Fen Heyeti müdürlüğüne atanmış, 1961'de prefabrike inşaat yöntemlerini incelemek üzere yeniden bursla Fransa'ya gönderilmiştir. Bursun bitiminde bakanlıktaki görevinden ayrılarak Fransa'da kalan sanatçı resim çalışmalarına özellikle bu yıllarda ağırlık vermiş, 1965'te Türkiye'ye döndükten sonra bir süre Özel Işık Mimarlık Okulu'nda resim dersleri vermiştir. Burak, resimlerinde toplumun ve bireylerin içinde bulunduğu çelişkileri bir halk sanatçısının saf ve önyargısız bakış açısıyla yorumlamaktadır. 1960'larda toplumsal psikoloji, toplumsal eleştiri ve TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK anlayışını, açık bir anlatım ve fantastik bir yönelimle tuvale aktarmıştır. Yapıtlarındaki mizah duygusunun kaynağı halka özgü espri anlayışıdır. Ancak bu mizah bir eğlenmeden çok yozlaşan değerlerle alay ve eleştiriden kaynaklanmakta, toplum yaşantısının çelişkilerine eğilmektedir. Bu nedenle resimleri bir tür eleştirel gerçekliğe sahiptir. Konularını, NAİF'lere özgü bir duyarlık ve özgür bir kurguyla ele almakla birlikte Burak gerek eğitimi, gerek sanat birikimi ve bilincinden ötürü saf bir naif sayılmaz. Günlük yaşam kesitlerini, anılara ve bir düş âlemine bağlayan sanatçının yapıtlarında, derin bir öyküsel anlatımla ilişkiler kuran zengin bir iç dünyanın yansımaları görülmektedir. Bu fantastik tasarımlarında kullandığı bilinen-görünen nesnelerle günlük yaşamın görüntü ve biçimleri düşsel bir dünyaya ve bu dünyanın ürünlerine dönüşmektedir. Özellikle çirkinliği ve yozluğu vurguladığı kent görünümlerinde de gerçekleri bu bağlam içinde yansıtmıştır.

Burak mimar olmasından ötürü, mimarca kuruluş ve görünüme önem vermekle birlikte kullandığı çizgi ve boya, ressamca bir serbestlik ve duyarlık da taşır. Boya kullanımındaki dokusallık, karşıt renkler ve duygu sanatçının bir noktada Dışavurumcu anlatıma (→DIŞAVURUMCULUK) yaklaşmasını sağlamaktadır. Çizgisel değerleri vurguladığı yapıtlarında tüm öğeler en ince ayrıntılarıyla işlenmiştir. Dolayısıyla oymabaskı tekniğini kendine yakın bulan Burak'ın Paris'te kaldığı süre içinde gerçekleştirdiği *Yayın Balığı* (1961), *Notre Dame* (1962), *Toulosse Lautrec* gibi resimlerinde çizgi, herhangi bir kurala bağlı kalmaksızın kalın, koyu ve doymuş boya dokularıyla biçimlenmiştir. Kadın temasını işlediği *Brigitte Bardot'ya Saygı* adlı resmi erotizm ve mizahın birleştiği bir yapıttır. *Üç Güzeller* (1966), *Yabancı Olduk Şimdi* adlı yapıtlarındaysa süsleyici öğeleri Dışavurumcu bir anlatımla kaynaştırıp eleştirel gerçekçi bir anlatıma ulaştırmıştır. Ölüm temasını işlediği mezar taşlarında yer verdiği bezemesel örgeler öz-biçim karşıtlığını ortaya koyar. *Kanaryam Güzel Kuşum, Ben Sana Vurulmuşum* (1971) ölüm düşüncesinin yansıdığı önemli resimlerinden biridir. Doğaya, bitki ve hayvanların dünyasına özel bir ilgi duyan sanatçı bu resimlerinde de iç dünyasını duygulu bir anlatımla yansıtmıştır. Burak'ın ele aldığı bir başka konu da Atatürk, Fatih Sultan Mehmed, Yahya Kemal, Nâzım Hikmet gibi dönemlerine damgasını vurmuş ünlü kişilerdir. Kurtuluş Savaşı, Kıbrıs kahramanları ve şehitleri için gerçekleştirdiği yapıtlarında Atatürk ve şehitlerin adlarını ve anılarını yüceleştirmiştir. Simgesel ilişkiler içinde göğsüne bir demet çiçek saplamış olarak resimlediği *Şairin Ölümü* adlı yapıtı Nâzım Hikmet'i anlatmaktadır. Sanatçının ayrıca mimari bezeme alanında renkli porselen ve cam işleri de bulunmaktadır. Burak, 1982'de Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü, 1991'de de PLASTİK SANATLAR DERNEĞİ Onur Belgesi'ni almıştır. *N.Arslan*

BURÇ (Ar.*burc*'dan)
İng., Fr.*bastion;* Alm.*Burgturm, Festungsturm.*
Sözcük, Süryanice *burgus*'tan türemiştir. Ayrıca Farsça *burz*, "yükseklik" anlamına gelir.
1. KALE duvarlarında savunma amacıyla yapılan çıkıntılı ve yüksek KULE. Burçlar çoğunlukla tuğla ya da taştan yapılan, yuvarlak, üç ya da dört sivri köşeli, çevreleri genellikle su dolu hendeklerle çevrilmiş, üstleri örtülü ya da açık, az ya da çok katlı yapılardır. Doğu'daki en görkemli burçlar, *Çin Seddi* (MÖ 3.yy) üstünde, sıkıştırılmış topraktan yapılmış tek ya da iki katlı savunma ve karakol kuleleridir. Daha sonra Hazarlar'ın ve Bulgarlar'ın, İRAN'da Sasaniler'in (→SASANİ) ve Müslümanlar'ın bu tür yapılara önem verdikleri görülmektedir. Anadolu'da ARTUKOĞLU döneminde Hükümdar Melik Salih Mahmud (MAHMUD BİN MUHAMMED, hd.1200-22) tarafından yapılan Diyarbakır burçları *(Ulu/Evli Beden, Yedi Kardeş Burcu)* özellikle vurgulanmaya değer yapılardır. OSMANLI döneminin en önemli burçları İstanbul'da (*Rumeli Hisarı*, 1452) yapılmıştır. Avrupa ülkelerinde de yoğun biçiminde kulanılmış, ortaçağ ŞATO'larında konut ve savunma kuleleri ayrı ayrı düzenlenmiştir.
Çizim → KALE
2. Kulelerle çevrilmiş korunmalı yer.
3. Kuzey Afrika'daki Arap dillerinde, bahçe içindeki taş yapılara ya da kır ortasındaki tek yapılara verilen ad,
4. Yeni Arap sözlüklerinde GÜVERCİNLİK.
A.Ödekan

BURDUR

Güneybatı Anadolu'da, Burdur'la birlikte Isparta'yı da içine alan göller bölgesinin eski çağlardaki adı PİSİDİA'dır. Bizans döneminde burası "Polydorion" diye anılmıştır. Burdur adının da bunun bozulmuş biçimi olan "Polydor"dan geldiği söylenmektedir. Bazı kaynaklarsa kentin adının eskiden "göl kenti" anlamına gelen "Limonobria" olduğunu ve Burdur sözcüğünün bundan türediğini ileri sürmektedir.

Burdur, tarihöncesi arkeolojisi bakımından Anadolu'nun en önde gelen ve verimli bölgelerinden biridir. Yöresinde Paleolitik Çağ'dan (→PREHİSTORYA) kalma çeşitli mağara yerleşmelerine ait izler ele geçmiştir. Neolitik Çağ'a tarihlenen yerleşmeler de MÖ 6.binyıldan kalmadır. Neolitik'i izleyen Kalkolitik Çağ'da (MÖ 5500-3000) ve MÖ 3000'lerde başlayan Tunç Çağı'nda da Burdur yöresinin önemli yerleşme merkezlerini barındırdığı, yapılan kazılarla ortaya çıkarılmıştır. MÖ 2.binyıl süresince bugünkü Çorum yöresinde oturmuş olan Hititler güçlendikçe güneybatıya doğru da yayılmışlar, ama Pisidia yöresini hiçbir zaman tümüyle ele geçirememişlerdir. Burada egemen olan Arzava Krallığı, HİTİT İmparatorluğu'nun Tunç Çağı sonlarına doğru, MÖ 1200'lerde yıkılmasına değin varlığını korumayı bilmiştir. Hititler'den uzun bir süre sonra bir devlet kurarak tarih sahnesine çıkan Phrygler (Frigler →PHRYGİA) Pisidia'ya kadar uzanmışlar; MÖ 7.yy'da burayı onların elinden Lydialılar (→LYDİA), onlardan da MÖ 6.yy'ın ortalarında Anadolu'ya giren Persler (→İRAN) almışlardır. Ancak Persler Anadolu'nun çoğu yerinde olduğu gibi Burdur'da da önemli kültür izleri bırakmamışlardır. Pisidia MÖ 4.yy'da Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) eline geçmiş, onun ölümünden sonra bir süre Selevkoslar'ın, daha sonra da MÖ 2.yy'ın başlarında PERGAMON Krallığı'nın egemenliği altına girmiştir. Pergamon Krallığı'nı ROMA izlemiş ve yöre, o zamandan günümüze kalmış pek çok yapının kanıtladığı gibi, kültür bakımından bir kez daha parlak bir dönem yaşamıştır. MS 395'te Roma'nın ikiye bölünmesiyle Pisidia da Doğu Roma (BİZANS) yönetiminde kalmıştır. Türkler'in Burdur'a yerleşmesi 11.yy'ın sonlarında olmuştur. ANADOLU SELÇUKLU Devleti kurulduktan sonra Burdur'u da birçok kez topraklarına katmak istemişse de, bunu ancak 1236'da gerçekleştirebilmiştir. Selçuklular'ın Moğollar'ca (İLHANLI) yıkılmasından sonra Pisidia yöresinde Hamidoğulları beylik kurmuşlar, onlar da İlhanlılar'a yenilmişler, ama varlıklarını 14.yy'ın ikinci yarısına değin sürdürebilmişlerdir. Burdur son parlak dönemini 13. ve 14.yy'larda Selçuklu ve HAMİDOĞLU yönetiminde yaşamış, bölgede o günlerde birçok mimarlık yapıtı gerçekleştirilmiştir. Daha sonra OSMANLI padişahı I.Murad (hd.1362-89), Hamidoğulları'nın elindeki toprakların büyük bir bölümünü satın almış, Yıldırım Bayezid de (hd.1389-1402) kendine karşı ayaklanan beyliklerle savaşırken Hamidoğlu Beyliği'ni 1391'de tümüyle Osmanlı topraklarına katmıştır. Burdur, Osmanlı döneminde eski önemini kaybetmiş, birkaç kez çeşitli illere bağlanarak yönetildikten sonra ancak 19.yy'da bağımsız bir sancak olmuştur. Kent 1914'te büyük bir deprem yaşamış, bundan büyük zarar görmüş, hemen hemen bütün yapıları yıkılmıştır. I.Dünya Savaşı yenilgisinden sonra Burdur 28 Haziran 1919'da İtalyanlar tarafından işgal edilmişse de büyük bir baskı görmemiştir. 1 Haziran 1921'de de İtalyanlar kenti boşaltarak çekilmişlerdir.

Tarihsel Yapılar:

Merkez İlçe: Burdur'da Neolitik Çağ'dan Bizans'a değin çeşitli dönemlerden kalma ve çoğu daha kazılmamış 80'i aşkın yerleşme ve kent bulunmaktadır. İldeki en önemli tarihsel kalıntıyı Burdur kentinin 24km batısında, Burdur Gölü'nün güney kıyısındaki HACILAR Höyüğü oluşturur. 1957'de başlanan kazı çalışmaları sonunda höyüğün MÖ 6.binyıldan yani Neolitik Çağ'dan başlayarak iskân edildiği ortaya çıkarılmıştır. Hacılar kültürünün bir başka merkezi Kuruçay köyü yakınında Burdur-Tefenni yolu üzerindeki KURUÇAY HÖYÜĞÜ'dür. İlin batısına düşen Yarışlı Gölü'nün kıyısındaki Düğer köyü de MÖ 7.yy'dan kalma, Phryg izleri taşıyan bir yerleşmenin, Tymbrianassos'un bulunduğu yerdir. Burdur'un kent merkezindeki Selçuklu, Hamidoğlu ve Osmanlı dönemi yapılarının hemen hepsi 1914 depreminden büyük ölçüde zarar görmüş, yapılan onarımlarla da özgün niteliklerini az ya da çok yitirmişlerdir. Bunların en önemlileri arasında, 13.yy Hamidoğlu yapısı olan *Burdur Ulucamisi;* 15.yy'dan kalmış olabilecek yıkık durumdaki *Hıdırlık Türbesi;* 16.yy'da yapılmış *Tabak Hamamı ve Camisi;* 17.yy'da yapıldığı sanılan ve *Taş Oda* adıyla anılan iki katlı Osmanlı konağı ve benzer özellikler gösteren *Bahribeyler Konağı,* gene 17.yy'dan kalma *Cadde Çeşmesi;* 18.yy yapıları olan *Divan Baba, Şeyh Sinan* ve *Taşdemir/Taş Camileri,* yıkık durumdaki *Koca Oda, Sebilhane* adıyla da bilinen *Pazaryeri Çeşmesi;* 19.yy'dan kalma *Selimzade Camisi ve Türbesi, Hecin Camisi*'yle *Şabin Sokağı, Divan Baba, Cümbüşlü Çeşmeleri;* ayrıca yapım tarihleri kesinlikle bilinmeyen *Tepe, Kayışoğlu, Kuyu/Mustafa Hoca, Gazi, Çeşmedamı Camileri*'yle *Eskiyeni Cami ve Hamamı* ile *Baltaoğlu Hamamı* sayılabilir. *Gümüşlü, Yenicemaballe, Manastır, Paşa* ve *Çınaraltı Köprüleri* Osmanlı yapılarıdır. 1956'da kurulan Burdur Müzesi'nde bugün başta Hacılar olmak üzere tarihöncesi yerleşmelerden ve yöredeki Yunan-Roma kentlerinden çıkartılan yapıtlar sergilenmektedir.

Ağlasun ilçesi, SAGALASSOS antik kentinin bulunduğu yerdir. İlçenin 5km kuzeyinde dağ tepesinde kurulu olan kent, Roma döneminde de kullanılmış, birçok yapısı günümüze değin oldukça iyi durumda kalmıştır. Selçuklu dönemi yapısı olan *Ağlasun Hanı* avlusuz bir KERVANSARAY'dır.

Altınyayla ilçesinde BALBURA ve BUBON antik kentleri yer almaktadır.

Bucak ilçesinin Çamlık köyü yakınlarında antik KREMNA kentinin kalıntıları bulunmaktadır. Gene bu ilçedeki Susuz köyünde aynı adı taşıyan kervansarayla İncirdere köyündeki *İncir Hanı,* 13.yy'dan kalma Selçuklu yapılarıdır.

Gölhisar ilçesinde Roma döneminde de kullanılmış olan Yunan kenti KİBYRA MAİOR bulunmaktadır. İlçe merkezindeki *Dengere Camisi* (18.yy) Roma yapılarının yıkıntılarından alınan DEVŞİRME yapı taşlarıyla yapılmıştır.

Yeşilova ilçesindeki *Onacak Türbesi*'nin kesin tarihi bilinmemekle birlikte 12.yy'da yapıldığı sanılmaktadır.

Sivil Mimarlık:

1914'teki deprem kenti büyük oranda yıkıma uğrattığı için bugün Burdur'da yukarda belirtilen *Taş Oda* ve *Bahribeyler Konağı* dışında geleneksel sivil mimarlık örneklerinden söz edebilmek olanaksızdır.

El Sanatları:

Yörede bugün de HALI ve KİLİM dokumacılığı ol-



BUREN, Daniel, *İki Plato*, 1985-86, Kraliyet Sarayı Avlusu, Paris.

dukça yaygındır. Ayrıca dövme bakırcılık, marangozluk ve AHŞAP işçiliği gelişmiş el sanatlarıdır.

H.Kuruyazıcı

BUREN, Daniel (1938, Boulogne-Billancourt, Paris) Fransız sanatçı.

Sanatı en yalın varoluş düzeyinde tutmayı amaçlayan Buren bantlardan oluşan Minimalist (→MİNİMAL SANAT) yapıtlarıyla tanınır.

1960'ta Ulusal Sanat Meslek Yüksekokulu'nu bitirmiş, 1966'da Olivier Mosset (d.1944), Michel Parmentier (d.1938) ve Niele Toroni (d.1937) ile birlikte, adını katılan sanatçıların soyadlarının başharflerinden alan BMPT grubunu kurmuştur. 1968'e değin FİGÜRATİF çalışan Buren, bu tarihten sonra sanatı en yalın biçimlerle en aza indirmiş, soyutlamayı olabildiğince azaltarak sanatı öykücülükten ve duygusallıktan kurtarmak istemiş, ilk bant çalışmalarına başlamıştır. Çoğu kez 8.7cm eninde tek renkli paralel bantlarla duvarları, yerleri; hatta tarihsel alanlarda çeşitli yüzeyleri; kumaş, bayrak ya da yelkenleri kaplamıştır. İçinde bulundukları çevreyle karşıtlıklar yaratan bu yapıtlar kavramsal bir niteliğe (→KAVRAMSAL SANAT) bürünmüştür. Bu bağlamda 1970'te New York'taki "Kavramsal Sanat ve Kavramsal Durumlar" sergisine katılan sanatçı sanatı sorgulama amacını güderek dikkati sanat nesnelerinden mekânın kendisine çekmeyi ilke edinmiştir. Dünyanın çeşitli yerlerinde YERLEŞTİRME niteliğinde uygulamaları vardır. Örneğin Spoleto'da (İt.) Katedral Meydanı'ndaki *(Piazza del Duomo)* merdivenleri dikine pembe-beyaz bantlarla kaplamış; *İki Plato* (1985-86) adlı yapıtını da Paris'teki *Kraliyet Sarayı (Palais Royal)* avlusunda kimi alçak bir tabure, kimi ise omuz hizasına gelen 260 adet, üstü dikey bantlı kesik sütunlar ve sütun sıraları arasına yere yapıştırdığı bantlarla oluşturmuştur. Buren, 1979'da çizgili yelkenlerden yaptığı *Yelken/Branda-Branda/Yelken* adlı çalışmasını Cenevre Gölü'ndeki bir yelken yarışı için gerçekleştirmiş; 1992'de de Fransız Devrimi sırasında Fransızlar'la Prusyalılar'ın arasındaki Valmy Çarpışması'nın 200.yılında 500 devrimcinin anısına, 500 tane "V" biçiminde bayrak tasarlamıştır. Sanatçı benzer çalışmaları müze mekânları için de gerçekleştirmiş; 1989'da 2.Uluslararası İstanbul Bienali çerçevesinde *Süleymaniye İmareti* (Süleymaniye Kültür Merkezi) kemerleri üstüne bantlar yapıştırmış; 1991'de Bordeaux Çağdaş Sanat Merkezi'nde bantlar ve aynalarla mekân algılamasını tersyüz ederek bir GÖZ ALDATIMI serüveni yaratmıştır. Buren, 1993'te Maçka Sanat Galerisi'nde, galeri duvarlarının özelliklerinden hareketle "yere özel" bir dizi duvar düzenlemesi gerçekleştirmiştir.

0911, 1776.

Z.Rona

BURGAZ (Gr.*pyrgos*'tan)
KALE, HİSAR ya da küçük KENT.

BURGES, William → **İNGİLTERE (Mimarlık)**

BURKAT
1. ORTA ASYA Türkleri'nde put.
2. ÇİN'de, içinde put bulunan tapınak.

BURLINGTON, Richard Boyle (1694, Londra-1753, Londra)
İngiliz mimar.

PALLADIO ÜSLUBU olarak adlandırılan İngiliz YENİ-KLASİKÇİLİK'inin en ünlü ustasıdır.

Gerçekte mimarlıkla ilgisi amatörce bir uğraş olmanın ötesine gitmeyen bir soyluydu. 1714-15'te dönemin varlıklı İngilizler'inin genellikle yaptığı gibi, bir İtalya gezisine çıkmış, burada edindiği izlenimler ve dönüşünde mimar Colen Campbell'in (1679-1729) yeni yayımlanmış olan *Vitruvius Britannicus*'uyla PALLADIO'nun İngilizce'ye yeni çevrilmiş *I quattro libri dell'architettura* (1570; Mimarlık Üzerine Dört Kitap) adlı yapıtından büyük ölçüde etkilenerek mimarlığa yönelmiştir. İlk iş olarak malikânesinin yapımını üstlenen KLASİK eğimli GIBBS'i bu görevden alarak yerine Campell'i getirmiştir. Burlington'un dönemi mimarlık mesleğinde yeni başlayan bir değişim çağıdır. RÖNESANS'tan başlayarak mimarlık üzerine yazılan kitapların 18.yy'da önemli boyutta bir mimari edebiyat birikimi sağlaması, giderek mimarlığı yalnızca usta-çırak ilişkisi içinde öğrenilebilecek bir meslek olmaktan çıkarmış ve mimarlık eğitiminde kitabın yeri önem kazanmaya başlamıştır. Ayrıca bu yayınlar İngiliz mimarlığının bir dönemini neredeyse tek başına belirlemiştir. Mesleğin bu denli "entelektüelleşmesi" Burlington gibi soylulara da çekici gelmesine yol açmıştır. Burlington, kitaplardan edindiği bilgileri yerinde gözlemlerle genişletmek amacıyla, 1719'da bir İtalya gezisi daha yapmış ve burada tanıştığı İngiliz tasarımcı ve ressam W.KENT'le birlikte ülkesine dönmüştür. Bu dönemden başlayarak tasarladığı tüm yapılarda Kent'in de yardımcı olarak görev aldığı bilinir. Kent'in işlevinin, ustasının bir düşünsel uğraş olarak gördüğü mimarlığı gerçeğe dönüştürmek olduğu söylenebilir.

Burlington'ın mimarlık etkinliği 1717'de Chiswick'te (Londra) yaptığı bir bahçe pavyonuyla başlar. 1725 dolaylarındaysa, aynı yerde en ünlü yapıtı olan villayı gerçekleştirmiştir. Hemen hemen tüm özellikleriyle bu yapı Palladio'nun *Villa Rotonda*'sından esinlenmiştir. Bununla birlikte, Palladio'nun MANİYERİZM'i *Chiswick Villası*'nda yerini daha yalın ve klasik bir tasarıma bırakmıştır. Neredeyse dogmatik olarak nitelenebilecek bu yalın ve katı tutum, mimarın öbür yapıtlarında da gözlemlenir. Söz konusu yapıtların günümüzde ancak birkaçı ayaktadır. Bunlar arasında, Londra'da *Westminster Okulu*'nun yatakhanesi (1722-30), Worchestershire'da *Northwick Park* adlı malikâne (1730) ve York'ta *Assembly Rooms* (1731-32) sayılabilir. Burlington ancak 10 kadar yapı tasarlamış ve bunların hepsini de ya kendisi ya da dostları için inşa etmiştir. Üretiminin kısıtlı boyutlarına karşılık, toplumsal katmanlaşmadaki üst düzeyi nedeniyle, en az 30 yıl süreyle ülkesinde bir tür beğeni belirleyici kişi görevi yapmış, mimarlıkla ilgili sorun ve tartışmaların geniş bir toplum kesimine yaygınlaştırılmasını sağlamıştır. İngiltere'de bu yıllarda mimarlık Alexander Pope gibi şairlerin, HOGARTH gibi ressam ve karikatürcülerin üzerinde durduğu bir konu olarak belirebildiyse, bu her şeyden çok Burlington'ın etkisiyle gerçekleşmiştir. Yeni oluşan bu mimari kamuoyu, varlığını Burlington'dan ve onun tasarım anlayışının ortadan kalkışından sonra da sürdürmüştür.

0149, 3599.

BURLIUK
Rus ressam kardeşler.

David (Rusça adı Burliuk David Davidoviç; 1882, Harkov-1967, New York) ve Vladimir (Rusça adı Burliuk Vladimir Davidoviç; 1886, Harkov-1917) Burliuk, Rus resim sanatı içinde kendilerine özgü bir tutumla KÜBİK-GELECEKÇİLİK'in çeşitlemesi sayılabilecek yapıtlar vermişlerdir.

Rusya'daki ilk sanat eğitimlerinden sonra, 1903'te Münih'e giderek iki yıl Anton Azbe'nin (1859-1905) yanında öğrenim görmüş ve KAN-

DINSKY'yle sıkı bir dostluk kurmuşlardır. 1910'da Münih'te YENİ SANATÇILAR BİRLİĞİ'yle, 1911'de de Der BLAUE REITER grubuyla birlikte sergilere katılan kardeşlerin Rusya'daki ilk yapıtları LARIONOV ve GONCHAROVA'nın gelişmiş "ilkellik" anlayışına (→İLKEL SANAT) benzer türdedir. 1910-15 arasında onlarla birlikte GENÇLİK BİRLİĞİ ve KARO OĞLANI sergilerinde de yer almışlardır. Vladimir, aynı zamanda şair de olan David ve üçüncü kardeşleri Nikolay (1890-1920), şair Vladimir Mayakovski'yle birlikte Rus Gelecekçiliği'nin gelişmesi ve yaygınlık kazanmasında etkin olmuşlardır. Kandinsky'yle daha sıkı bir dostluğa sahip olan Vladimir I.Dünya Savaşı'nda ölünce David, 1920'de Rusya'yı terk etmiş, bir süre Japonya'da kaldıktan sonra, 1922'de ABD'ye yerleşmiştir. Bu yıllarda KÜBİZM ve Gelecekçilik türünde yapıtlar vermeyi sürdüren sanatçının resimlerinin konusunu genellikle, parlak renkli, kalın bir biçimde çizilmiş Dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) figürler, yine bu anlamda manzaralar ve ölüdoğalar oluşturur. Aynı yıllarda Van GOGH etkili ev içi resimleri de yapmıştır. 1930'lardaysa simgesel anlamda bir dizi tuval üretmiştir. 1930'da *Color and Rhtyme* adlı bir sanat dergisi yayımlamaya başlayan David, New York'ta sahibi bulunduğu bir sanat galerisini de işletmiştir.

0564, 1016, 1479. *U.Tükel*

BURMA

1. Halat biçiminde BEZEME örgesi (İng.*cable*, Fr.*câble*, Alm.*Kable*).

2. Mahalle ÇEŞME'sinin musluğu.

BURMA = BİRMANYA → **ÇİNHİNDİ**

BURMADAL = **KIVRIKDAL**

BURNE-JONES, Edward Coley (1833, Birmingham-1898, Londra)
İngiliz ressam ve tasarımcı.
İkinci kuşak ÖN-RAFFAELLOCULAR'dan olan Burne-Jones yapıtlarındaki süslemeci niteliklerle tanınır.

Eğitimine Birmingham Kral Edward Okulu'nda başlamış, burada kendini, özellikle İngiliz dili ve klasikleri konusunda yetiştirmiştir. Kiliseye girmek amacıyla öğrenimini Oxford Üniversitesi, Exeter College'da sürdürürken 1855'te W.MORRIS'le tanıştıktan sonra sanata yönelerek Ön-Raffaellocular'a yakınlık duymuş ve 1856'da yerleştiği Londra'da ROSSETTI'nin öğrencisi olmuştur. Ertesi yıl da, Oxford Üniversitesi okuma salonunun resimlenmesinde Rossetti'ye yardım etmiştir. 1859'da birkaç ay geçirdiği İtalya'ya 1862 ve 1873'te yeniden giden Burne-Jones, RUSKIN'le birlikte yaptığı 1862 gezisinde Venedik ve Milano'da TINTORETTO'nun yapıtları üzerinde çalışmıştır. 1867'de Fulham'a yerleşen sanatçı, ölünceye kadar burada yaşamıştır. Ortaçağı ve mitolojik konuları işlediği erken dönem yapıtlarında Rossetti'den esinlenmiş, daha sonraları Rossetti'nin çizgisinden uzaklaşarak daha çok MANTEGNA ve BOTTICELLI gibi RÖNESANS ustalarının etkilerini yansıtmıştır. Olgunluk döneminin ürünlerinden *Kral Cophetua ve Dilenci Kız* (1884, Tate Gal., Londra) adlı yapıtı gerek mimari perspektifin düzenlenişi, gerek kadın figüründeki güzellik anlayışıyla özellikle Botticelli'nin yaklaşımını yansıtır. Üslubundaki GOTİK niteliklerse, Ravenna'da gördüğü BİZANS mozaikleri etkisiyle zenginleşmiş, en yetkin anlatımını da Roma'daki *Amerikan Piskoposluk Kilisesi* için yapmış olduğu mozaiklerde bulmuştur.

Burne-Jones resimlerinin yanı sıra, özellikle VİTRAY ve HALI konusunda da üretken bir tasarımcı olarak etkinlik göstermiştir. Bu çalışmaları öncelikle, W.Morris'in 1861'de kurduğu Morris, Marshall ve Faulkner Şirketi'nin ürünleri olarak gerçekleşmiştir. Morris'in Kelmscott Basımevi için kitap süslemeleri de (→GRAFİK TASARIM; KİTAP BEZEME) yapan sanatçı, bu alanda özellikle *The Work of Geoffrey Chaucer*'in (Geoffrey Chaucer'in İşleri) 1896 baskısındaki bezemelerle yetkin bir örnek vermiştir. 1885'te Kraliyet Akademisi'ne yardımcı üye seçilen Burne-Jones 1893'te bu kurumdan ayrılmış, ertesi yıl da baron unvanı almıştır.

0274. *U.Tükel*

BURNHAM, Daniel Hudson (1846, Henderson, N.Y.-1912, Heidelberg, Alm.)
ABD'li mimar ve kent plancı.
İkinci kuşak CHICAGO OKULU mimarlarının en verimlilerinden biri olan Burnham, ortağı ROOT'la birlikte ABD'de çelik iskeletli yüksek büro binalarının gelişimine (→GÖKDELEN) öncülük etmiştir.

Dokuz yaşında ailesiyle yerleştiği Chicago'da eğitimini tamamladıktan sonra Carter, Drake ve Wight Mimarlık Bürosu'nda çalışmaya başlamış, burada tanıştığı Root'la 1873'te ortak bir büro açmıştır. 1871'deki bir yangında hemen bütünüyle yok olan Chicago'nun yeniden yapımına etkin olarak katılan bu büroda, Root'un estetik beğenisi ve sanatçı yetenekleri, Burnham'ın yönetim ve organizasyon konularındaki ustalığıyla birleşince ortaya Amerikan mimarlık tarihinin en ünlü ortaklıklarından biri çıkmıştır. Önemli ilk büro binaları, 1882'de gerçekleştirdikleri 10 katlı *Montauk Binası*'dır (1902'de yık.). Yapıyı Chicago'nun büyük yükleri taşımaya son derece elverişsiz özellikler gösteren yumuşak zeminine oturtmak için, yükleri yayacak, çelikten ızgara bir temel sistemini ilk kez bu tasarımlarında geliştirmişlerdir. 1962'de kentsel değerler olarak tescil edilen *Rookery, Monadnock* ve *Reliance* birbirini izleyen en ünlü yapılarıdır. RICHARDSON'ın izlerini taşıyan *Rookery Binası* 1884-86'da gerçekleştirilmiştir. 1889-91 tarihli *Monadnock Binası*'ysa Chicago'nun ilk gökdelenlerinin en ilgi çekicilerinden biridir. On altı katlı yapı, hâlâ taşıyıcı ağır duvarlara oturmasına karşın, cephe düzeninde yalnızca kıvrılıp giden bir kornişe indirgenmiş bezemesiyle dönemi için şaşırtıcı bir öncü olmuştur. Dış görünümün böylesine olağanüstü yalınlaştırılmasını Root giderek estetik bir eğilim olarak benimsemiş ve ileriki yapılarında da benzer yaklaşımını sürdürmüştür. 1890'da beş katlı olarak inşa edilen *Reliance Binası* 1895'te alt katların şaşmaz biçimde yinelemesiyle 16 kata kadar yükseltilmiştir. Baştan bütünsel bir tasarımı olmamasına karşın, çıkmaların yarattığı uzun düşey çizgileri, ince döşeme bantları ve kütleyi noktalayan yalın kornişiyle bu cam ve beyaz seramik kule, kentin en güzel gökdelenlerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Burnham ve Root, 1891'de eski Chicago'nun en yüksek yapısı (90m) olan 22 katlı *Masonic Temple*'ı gerçekleştirmişlerdir. Kemer sıralarıyla bölümlenmiş bir altyapıya oturan büyük ana kütlenin, gene Richardson'ın etkisini açıkça yansıtan çok eğimli bir çatıyla örtüldüğü bu yapının ardından, 1893'te Chicago'da açılan Kolomb Dünya Sergisi'nde Root danışman mimar, Burnham da bütün yapımın sorumlusu olarak görevlendirilmiş, ancak Root'un 1891'de genç yaşta ölümüyle Burnham çalışmaları tek başına sürdürmek zorunda kalmıştır. Çeşitli pavyonların yapımında George B.Post (1837-1913), HUNT, Charles Follen McKim (1847-1909;



BURNE-JONES, Edward Coley, *Kral Cophetua ve Dilenci Kız*, 1884, tuval üzerine yağlıboya, 155.5x53.5 cm.



BURNHAM, Daniel Hudson, *Monadnock Binası*, 1889-91, Chicago.



BURRI, Alberto, *Çuval*, 1954, ahşap üzerine çuval bezi, keten, yağ ve yaldız, 33x38 cm.

→MCKIM, MEAD & WHITE) ve SULLIVAN gibi önde gelen mimarların görev aldığı bu sergide, geniş caddeleri, bahçeleri ve sütunlarla zenginleştirilmiş klasik cepheli binalarıyla bir "Beyaz Kent" ortaya çıkmıştır. Chicago Okulu'nun yenilikçi kanadının geliştirmeye çalıştığı özgün mimarlığın yerine sergiye egemen olan canlandırmacı yaklaşımın (→CANLANDIRMACILIK) yaygın beğeni kazanması, öncü hareketin gelişimini engellemiş, böylesine bir geriye dönüşe göz yumduğu, hatta katıldığı için Burnham sert eleştirilere uğramıştır. Ancak Burnham, bu gelişme karşısında Sullivan ve kimi mimarların duraklamalarına karşın, 1894'te kurduğu yeni bürosuyla etkinliklerini sürdürmüş, yeni beğeniye kısa zamanda uyum sağlamıştır. Bu döneminin en önemli yapısı, o günlerde New York'un en yüksek gökdeleni (70m) sayılan çelik iskeletli *Flatiron Binası* (1902) olmuştur.

1894'te Amerikan Mimarlık Enstitüsü'nün (→AIA) başkanlığına seçilen Burnham, giderek KENT PLANLAMA çalışmalarına ağırlık vermiş, 1900'de OLMSTEAD'la Washington planının hazırlık çalışmalarına katılmış, aralarında Cleveland, San Francisco ve Baltimore'un da bulunduğu çok sayıda kentin planlarını hazırlamıştır. 1907-09'da Edward H.Bennett'la (1874-1954) birlikte hazırladığı ve "Burnham Planı" adıyla da anılan ünlü Chicago nazım planı, Amerikan kent plancılığının tipik bir örneği sayılmaktadır. En önemli özelliği kentin bir yeşil kuşakla çevrelenmesi olan plan, yks.30 yıl bu metropol kentin gereksinimlerini karşılamış ve yeni planların hazırlanmasında da temel alınmıştır.

1696, 2380, 3243. *M.Beykan*

BURRI, Alberto (1915, Citta'del Castello, Perugia-1995, Beaulieu, Nice)
İtalyan ressam.
Yağlıboya resimle kumaş, odun ya da metal parçalarını biraraya getirerek kendine özgü bir KOLAJ tekniği kullanarak YOKSUL SANAT örnekleri vermiştir.

1934-40 arasında tıp öğrenimi görmüş, II.Dünya Savaşı'na doktor olarak katılmış, Amerikalılar'a tutsak düşmüş, 1944'te Texas'taki tutsaklık günlerinde resim yapmaya başlamıştır. 1945'te Roma'ya dönen sanatçı, doktorluğu bırakarak ressam olmaya karar vermiştir. 1948'de ilk sergisini açmış, 1960'da Uluslararası Eleştirmenler Ödülü'nü almıştır. Soyut yağlıboya resimleriyle eski çuval parçalarını, yanmış tahtaları ve eğri büğrü paslı metal parçalarını özgün bir KOLAJ tekniği içinde birleştiren Burri'nin 1949-51 arasında yaptığı *Katran* dizisini, 1952 tarihli *Çuvallar*, 1956 tarihli *Yanıklar*, 1957 tarihli *Tahtalar, Demirler* ve *Plastikler* dizileri izlemiştir. Sanatçı bu yapıtlarında yanma, kir ve yıpranma olgularına yer vermiş; artık, çöp vb atılmış nesnelerin anlatım olanaklarından yararlanarak HURDA SANATI ile Yoksul Sanat'ın öncü örneklerini yaratmıştır. Bu yapıtlar teknik yönden PICASSO'nun Kübist (→KÜBİZM) montajlarından ve Dadacı (→DADACILIK) denemelerden kaynaklanmakla birlikte boyutları ve taşıdıkları bireysel yaklaşımla benzersiz yapıtlardır. Sanatçının savaş sırasında geçirdiği acı deneyimlerin izlerini taşımakta, yarattıkları çağrışımlarla insanın çaresizliğini dile getirmektedirler.

3263. *İ.Babacan*

BURSA
Marmara Denizi'nin güneyinden batıya, Kastamonu'ya kadar uzanan topraklar Antik Çağ'da buralarda egemenlik süren krallığın adıyla BİTHYNİA olarak anılagelmiştir. Bu krallığın birkaç büyük kentinden en batıda yer alanı Bursa, "Prusa ad Olympum" (Olympos Dağı eteğindeki Prusa) olarak bilinmekteydi. Bu sözcüğün Bithynia kralı I.Prusias'ın adından geldiği sanılmaktadır. Buna göre Bursa, ya bu kralın yaşadığı dönem olan MÖ 2.yy başlarında kurulmuş ya da daha eski ve küçük bir yerleşmenin o tarihlerde büyütülmesiyle krallığın merkezi durumuna getirilmiştir.

Bursa yöresinin geçmişini aydınlatacak düzenli kazılara henüz girişilmediği için, bilgiler daha çok yüzey araştırmalarına dayanmaktadır. Bunlara göre yöredeki ilk yerleşmelerin Kalkolitik Çağ'da başladığı anlaşılmaktadır. Kalkolitik'i izleyen Tunç Çağı'na (→PREHİSTORYA) ilişkin veriler de ele geçmiştir. Tunç Çağı'nın Anadolu'daki en önemli yerleşmelerinden olan TROİA'nın, Bursa yöresine çok yakın bulunması da Tunç Çağı kültürünün buralara kadar yayılmış olacağı düşüncesini güçlendirmektedir. MÖ 1200'lerden başlayarak BALKANLAR'dan Çanakkale Boğazı yoluyla Anadolu'ya geçen ve genel olarak Phryg (Frig →PHRYGİA) adıyla anılan topluluklardan Thraklar ve Bithynler, Bursa yöresine yerleşmişlerdir. Daha sonra Yunanistan Yarımadası'ndan gelen İonlar (→İONİA) ve Aioller de (→AİOLİA) buralara kadar ulaşmış ve Thraklar'la karışarak çeşitli koloniler kurmuşlardır. MÖ 6.yy'da Persler Anadolu'yu işgal edip LYDİA Devleti'ni yenilgiye uğrattıktan sonra, Batı Anadolu'yu başlıca iki satraplığa ayırarak yönetme yoluna gitmişlerdir. Bursa'nın içinde bulunduğu Bithynia yöresi, bu satraplıklardan birine bağlı olmakla birlikte, daha çok yerel beylerce yönetilmiş ve Persler'e vergi ödeyerek yarı bağımsız kalmıştır. MÖ 4.yy'ın ikinci yarısında Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) Anadolu'yu Persler'in elinden almasından sonra da Bithynia özerkliğini korumuş, İskender'in ölümünü izleyen Helenistik Dönem'deyse (→YUNAN) zaman zaman Galatlar'la (→GALATİA), PERGAMON Krallığı'yla ve Anadolu'ya yayılma yolları arayan Romalılar'la savaşarak varlığını sürdürmüştür. MÖ 1.yy'da PONTOS kralı Mithridates Bithynia'yı işgal etmişse de, kısa bir süre sonra Romalılar onu yenerek bölgeyi tümüyle yönetimlerine almıştır. MS 1.yy'da ROMA imparatoru Traianus'un (hd.98-117) Bithynia'nın başkentini Prusa'dan Nikomedia'ya (b.İzmit →KOCAELİ) taşıtmasıyla Bursa önemini yitirmeye başlamıştır. 395'te Roma'nın ikiye bölünmesi üzerine Bithynia yöresi Doğu Roma (BİZANS) toprakları arasında kalmış, Araplar'ın çeşitli zamanlardaki saldırılarına karşın 11.yy'a değin de Bizanslılar'ca yönetilmiştir. Bizans döneminde özellikle İznik önemli bir merkez olmuş, bazısının kalıntıları günümüze değin ulaşan dinsel ve sivil yapılarla donatılmıştır. 11.yy'ın ikinci yarısında Anadolu'ya girmeye başlayan Türkler, kısa sürede Bithynia yöresine kadar ulaşmış ve 1075'te o zamanki adı "Nikaia" olan İznik'i ele geçirmişlerdir. Ancak I.Haçlı Seferi sırasında İstanbul üstünden Anadolu'ya yürüyen Haçlılar, 1097'de İznik'i Türkler'den geri almıştır. IV.Haçlı Seferi'yle gelen Avrupa ordularının 1204'te İstanbul'u ele geçirip daha ileri gitmekten vazgeçerek orada bir Latin devleti kurmaları üzerine Bizans imparatoru İznik'e çekilmiş, devletinin varlığını 1261'e değin burada sürdürmüştür. ANADOLU SELÇUKLU Devleti'nin Moğollar'ca (İLHANLI) yıkılmasından sonra Anadolu'da ortaya çıkan çeşitli beyliklerden Osmanoğulları, 14.yy başlarında Marmara'nın güney kesiminde hızla topraklarını büyütmeye girişmiş, Bursa çevresindeki çeşitli Bizans yerleşmelerini, bu arada 1321'de Mudanya'yı ele geçirmiş ve 1326'da Bursa'yı almıştır. Bizanslılar'ın yöredeki son kalesi

İznik'i de 1330'da alan Osmanlı beyi Orhan Gazi (hd.1324-62), önce burayı devlet merkezi yapmışsa da, daha sonra 1335'te Bursa'yı başkent ilan etmiştir. I.Murad'ın (hd.1362-89) 1365'te başkenti Edirne'ye taşımasına değin geçen sürede, başka bir deyişle Osmanlılar'ın yerel bir beylikten güçlü bir devlet haline gelmeleri sürecinin ilk aşaması boyunca Bursa en önemli kent olmuş, bu oluşum dönemi kültürünün özellikle mimarlık ve görsel sanatlar alanındaki en önemli ürünleri hep bu merkezde toplanmıştır. 15.yy başında Yıldırım Bayezid'in (hd.1389-1402) Timur'a yenilmesiyle oğulları arasında çıkan taht kavgaları sırasında Bursa önce İsa, sonra Musa çelebilerin eline geçmişse de, sonunda Çelebi Mehmed (hd.1402-21) kenti alarak sultanlığını ilan etmiştir. Bursa başkent olmaktan çıktıktan sonra da imparatorluğun önemli kültürel ve siyasal merkezlerinden biri olarak kalmıştır. Fatih'e değin bütün OSMANLI sultanlarının gerek tahta çıkış, gerek cenaze törenleri burada düzenlenmiştir. Fatih'in (hd.1451-81) ölümü üzerine tahta geçmek için kardeşi II.Bayezid'le (hd.1481-1512) savaşan Şehzade Cem, sultanlığını Bursa'da ilan etmiş, daha sonra II.Selim de (hd.1566-74) gene siyasal nedenlerle üç kardeşini boğdurmak için Bursa'ya gelmiştir. 1839'da Bursa eyaleti "Hüdavendigâr" adını almış, 1841'de Kütahya'daki valilik merkezi buraya taşınmış, 1867'de de kent vilayet olmuştur. Kurtuluş Savaşı sırasında önce 24 Haziran 1920'de İngilizler Mudanya'ya asker çıkarmışlar, sonra da Yunanlılar Karacabey ve Mustafakemalpaşa'yı alarak 8 Temmuz 1920'de Bursa'yı işgal etmişler ve arkasından da Karamürsel, İznik, Yenişehir ve İnegöl'e girmişlerdir. Büyük Taarruz'u izleyen günlerde Bursa 10 Eylül 1922'de Yunanlılar'dan geri alınmış, öteki kasabaların da birer birer kurtarılmasıyla 15 Eylül 1922'de Bursa yöresindeki Yunan işgali sona erdirilmiştir.

Tarihsel Yapılar:

Merkez İlçe: Bursa kentinde kaynaklarda adı geçen Roma ve Bizans dönemi yapılarından günümüze hiçbir iz kalmamıştır. Bugünkü Hisariçi Mahallesi'ni çevreleyen *Bursa Kalesi*'nin surlarının ilk kez Bithynler döneminde yapıldığı sanılmaktadır; kale Roma, Bizans ve Osmanlı dönemlerinde de kullanılmış ve onarılmıştır. Kalenin içinde gene Bithynler'den kalma bir yeraltı galerisiyle dehlizler bulunmaktadır. Tabakhane önündeki *Batık Hamam*, Roma döneminden kalmıştır. *Eski Kaplıca*'nın alt başında çok yıkık durumda bir Bizans yapısı vardır. *Bursa Kalesi*'nin şimdi yok olmuş beş kapısından biri olan *Yerkapı*'da bir Bizans taban mozaiği bulunmuştur. Kentteki Osmanlı yapılarının en önemlileri de şöyle sıralanabilir: Erken Osmanlı dönemi yapılarının en önemlilerinden sayılan zaviyeli tipteki cami (→ZAVİYELİ CAMİ), bir çifte hamam ve iki katlı *Emir Hanı*'ndan oluşan *Orhan Gazi Külliyesi* (1339/40); alt katı namaz alanı, üst katı MEDRESE olan ve plan tipi bakımından başka bir benzeri bulunmayan bir cami, Sultan I.Murad'ın kare planlı türbesi, çeşme, 20.yy başında yeniden yapılmış imaret, *Girçik* ya da *Cıkcık* adlarıyla da anılan bir hamamdan oluşan *Hüdavendigâr Külliyesi; Koca Naib Camisi ve Türbesi;* 1399'da mescit olarak yaptırılıp 1573'te camiye çevrilen *Timurtaş/Demirtaş Camisi; Kale/Saray Camisi* diye de anılan *Şehadet Camisi;* kentteki Osmanlı camilerinin ilki olan tek kubbeli *Alâeddin Camisi*, 14.yy yapılarıdır. Hem kentin hem de ULUCAMİ tipinin en büyük camisi olan *Bursa Ulucamisi* (1396-1400), 12 kare ayağa ve kalın beden duvarlarına oturan 20 kubbeli bir yapıdır. Orta eksendeki 12. kubbede aydınlık feneri, altında da şadırvan bulunmaktadır. Yapı iç mekânı, üç çanaklı fıskıyeden sürekli akan suyuyla, üstten aydınlatılmış bu şadırvanla ferahlatılmıştır. Kentin doğusunda yer alan *Yıldırım Bayezid Külliyesi* (1390-99) Osmanlı camilerinin gelişiminde (→CAMİ) önemli bir yer tutan ve kimi sanat tarihçilerinin "Bursa üslubu" diye adlandırdığı Erken Osmanlı mimarlığının örneklerinden biri olan yan kanatlı tipte bir cami, açık ve iki eyvanlı bir medrese (b.dispanser), ilk Osmanlı hastanesi ve tıp medresesi olan iki eyvanlı bir DARÜŞŞİFA, üç kubbeli giriş revağı bulunan türbe (1406), bir hamam (b.tütün deposu) ve yalnızca temel duvarları kalmış olan kasırdan oluşmaktadır. *Hisar Medresesi* de denen Orhan dönemi yapısı *Lala Şahin Paşa Medresesi*, Yıldırım dönemi yapıları *Eyne Bey* ve *Molla Fenari Medreseleri*, sekizgen planlı, kubbeli *Osman Gazi Türbesi*, kare planlı, kubbeli *Orhan Gazi Türbesi*, Nilüfer Çayı üzerindeki aynı adlı köprü, gene 14.yy'ın dikkati çeken yapılarıdır. Bursa, tarihi boyunca doğal su kaynaklarının zenginliğiyle ünlü bir kent olmuş, HAMAM ve KAPLICA yapılarıyla donanmıştır. Günümüze kalanların dokuzu 14.yy'dan, 23'ü 15.yy'dan, dördü 16.yy'dan ve ikisi 17.yy'dandır. I.Murad döneminden *Nalıncılar Hamamı*, Yıldırım döneminden *Şengül Hamamı*, kentin en eski kaplıcası sayılan ve birkaç kez onarım geçirmiş olan *Çekirge Kaplıcası* (1326), *Armutlu Kaplıcası* da denen ve I.Murad döneminde Bizanslı bir ustaya yaptırıldığı sanılan iki büyük kubbeli *Eski Kaplıca*, çifte hamam biçimindeki *Kükürtlü Kaplıcası* (1389'dan önce), dönemin önemli örnekleridir. Osmanlı BEDESTEN'lerinin ilki olan *Yıldırım Bedesteni* ve Bursa HAN'larının erken uygulamalarından *Emir Bey Hanı, Kapan Hanı* ve *Kütahya Hanı* da denen *Çukur Han*, gene 14.yy yapılarıdır.

Bursa'da 15.yy'da iki büyük KÜLLİYE yapılmıştır. İMADÜDDİN HACI İVAZ PAŞA'nın I.Mehmed için yaptığı ve türkuvaz ile yeşil ÇİNİ bezemelerinden dolayı bu adı alan *Yeşil Cami* ve *Yeşil Türbe* ile *Sultaniye Medresesi* adıyla da bilinen, dört eyvanlı, açık avlulu medrese (b.Türk ve İslam Eserleri Müz.), bugün çarşı olarak kullanılan imaret, Fatih döneminde yapıldığı sanılan hamam ve bugün izi kalmamış olan handan meydana gelen *Yeşil Külliyesi* (1419-24) bu iki yapı grubundan ilkidir. Ötekiyse II.Murad'ın (hd.1421-44, 1446-51) yaptırdığı *Muradiye Külliyesi*'dir (1424-26). Bu yapı grubunda zaviyeli cami tipinin bir başka örneği olan ve bugünkü görünümünü 20.yy'ın başında geçirdiği onarım sonucu kazanan *Muradiye Camisi*, orta avlulu medrese (b.Verem Savaş Dispanseri), imaret ve hamamla II.Murad ve ailesi için yaptırılmış 12 türbe bulunmaktadır. Yıldırım Bayezid'in kızı Fatma Hatun'un, eşi Emir Sultan adına yaptırdığı *Emir Sultan Camisi* dönemin önemli bir yapısıdır. Özgün biçiminde tek kubbeli olan camiye 1507'de bir avlu ve son cemaat yeri eklenmiştir. Bursa'da 15.yy'da çok sayıda MESCİT yapılmıştır. Bunların bellibaşlıları, I.Mehmed döneminden *Selçuk Hatun Camisi*, II.Murad döneminden *Bedrettin/Hafsa Hatun Camisi* (1443), *Yiğit Köhne Camisi* (1449), *Azep Bey Mescidi* (1451), *Zeyniler* ve *Nalbantoğlu Camileri*, Fatih döneminden *Tuz Pazarı, Beşikçiler, Başçı İbrahim Camileri*, dönemin sonuna tarihlenen *Altıparmak Camisi* ve *Acem Reis Mescidi*'dir. 60'a yakın medresenin yapıldığı bilinen Bursa'da Fatih döneminden *Ahmed Paşa Medresesi* önemli bir örnektir. I.Mehmed döneminden *Mahkeme Hamamı, Geyve* ve *İpek Hanları*, II.Murad döneminden *Umur Bey* ve *At Pazarı Hamamları*, Fatih döneminden *Çakır* ve *Kadı/Perşembe Hamamları, Fidan/Mahmud Paşa Hanı*, ayrıca *Tuz Pazarı Hanı*, 15.yy'ın öteki önem-

li yapılarıdır. Bursa'nın ünlü KAPALIÇARŞI'sı, birçok hanın ve bedestenin birleştirilmesiyle oluşturulmuş büyük bir merkezdir. TAÇKAPI'sı II.Murad döneminden kalmıştır. Kentte 16.yy'dan kalan bellibaşlı yapılar arasında Sadrazam Rüstem Paşa döneminde yaptırılmış *Yeni Kaplıca* ve *Kaynarca* (1552), ana bölümü Bizans döneminden kalma *Kara Mustafa Kaplıcası*, II.Bayezid döneminden *Koza Hanı* ve *Pirinç Hanı* sayılabilir. 1854'teki büyük deprem Bursa'daki yapıların hemen hepsine zarar vermiştir. Bunlar arasında *Yeşil Cami, Yeşil Türbe, Muradiye Camisi* gibi en önemlileri dönemin valisi Ahmed Vefik Paşa'nın girişimiyle Fransız mimar L.Parvillée tarafından onarılmıştır.

Bursa'da 20.yy'da gerçekleştirilen yapılar içinde dikkati çekenler, *Saat Kulesi, Atatürk Köşkü, Hoca Alizade İlkokulu* (b.Atatürk İlkokulu), *Osmanlı Bankası, Çelik Palas, Tayyare Sineması* (A.Hikmet KOYUNOĞLU), *Haşim İşcan İlkokulu* (b.akademi), *Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu, Süleyman Çelebi Türbesi, Yapı ve Kredi, İş ve Merkez Bankaları*'yla *Oyak-Renault Otomobil Fabrikası* (D.TEKELİ ve S.SİSA) olarak sayılabilir. Zengin tarihsel birikimiyle ünlü Bursa'da MÜZECİLİK çalışmaları Osmanlı döneminde başlamıştır. Bursa Arkeoloji Müzesi'nin açılışı 1904'e değin uzanır; 1930'da *Yeşil Külliyesi*'nin medresesine, oradan da 1972'de Kültürpark içinde yapılan kendi yapısına taşınmıştır. Bu müzede Bursa bölgesinin çeşitli uygarlıklarına ait seramik, cam, metal yapıtlarla sikkeler, heykeller, ayrıca yöreden derlenmiş etnografik eşya sergilenmektedir. Kentin ikinci önemli müzesi olan Türk-İslam Eserleri Müzesi 1975'te *Yeşil Medrese*'de açılmıştır. Ayrıca Atatürk'ün Bursa'ya geldiği zaman kaldığı ev de o günlerdeki iç görünümüyle düzenlenerek bir Atatürk Müzesi haline getirilmiştir. Bursa'nın işgali sırasında şehit düşen askerlerin anısına dikilmiş olan *Şehitler Anıtı*'yla Cumhuriyet Alanı'ndaki *Atatürk Anıtı* (Mahir TOMRUK ve Nijat SİREL), kentin önemli anıtlarındandır.

Gemlik ilçesinin Umurbey köyünde açılmış olan Bayar Müzesi'nde çeşitli belgeler ve Celal Bayar'a cumhurbaşkanıyken verilmiş armağanlar sergilenmektedir.

İznik ilçesi MÖ 4.yy sonlarında Büyük İskender'in komutanlarından Antigonos tarafından "Antigonia" adıyla kurulmuş, bütün tarihi boyunca da yörenin en önemli kentlerinden biri olagelmiştir (→İZNİK).

İnegöl ilçesinin Antik Çağ'daki adı "Ankedoma"dır. İlçede, 14.yy'da yapılmış ve *Cuma Camisi* adıyla da anılan *Yıldırım Camisi* Osmanlılar'ın en eski yapılarındansa da, 1894'teki onarımla özgün durumunu oldukça yitirmiştir. *Salı/Yıldırım Hamamı* da bir 14.yy yapısıdır. I.Bayezid döneminde yapıldığı sanılan *Hamza Bey Camisi* ile günümüze ancak dört kubbeli camisi, "U" planlı medresesi, İshak Paşa'nın ve II.Murad'ın eşi Tacünnisa Sultan'ın türbeleri ulaşabilmiş olan *İshak Paşa Külliyesi* (1481), 15.yy yapılarıdır. İlçenin başka tarihsel yapıları *Kurşunlu, Burhaniye, Osmaniye, Kasım Efendi Camileri, Kurşunlu Han* ve *Ortaköy Kervansarayı*'dır. Sultan köyündeki *Geyikli Baba Türbesi* (14.yy başı) Osmanlı TÜRBE'lerinin en eskilerindendir. Orhan Bey'in yaptırdığı bu yapının yanında bir camiyle hamam bulunmaktadır.

Karacabey ilçesi Antik Çağ'da "Miletopolis", Bizans döneminde de "Mihaliç" adlarıyla anılmıştır. Burada Roma döneminden ÇANAK-ÇÖMLEK parçaları ve SİKKE'ler ele geçtiği gibi, bir tapınak ve bir hamam kalıntısı da bulunmuştur. İlçe içindeki Türk dönemi yapıları, I.Murad döneminde yapılan ancak onarımlar sonucu özgün biçimini yitiren *Ulucami* ve 1973'ten sonra onarılan *Karacabey Camisi*'dir (1457). Uluabat köyünün dışında, Ulubat (Apolyont) Gölü kıyısında avlusuz, üç sahınlı *Issız Han* (1399) bulunmaktadır.

Mudanya ilçesi Antik Çağ'da "Mirlea" ve "Montania" adlarıyla bilinen bir merkezdir. MÖ 4.yy'dan kalma bir mezar, bir Bizans KATAKOMP'u, Zeytinbağ bucağında şimdi cami olarak kullanılan bir Bizans kilisesi, ilçe sınırları içindeki önemli tarihsel yapılardır. İlçe merkezinde, Mudanya Antlaşması'nın imzalandığı yapı, delegelerin kullandıkları eşyanın sergilendiği bir müze durumuna getirilmiştir.

Mustafakemalpaşa ilçesi Antik Çağ'da "Kirmastoria" adıyla bilinmektedir. İlçedeki 14.yy külliyesinin bugün ayakta olan tek parçası *Lala Şahin Paşa Türbesi*'dir. *Hamza Bey Camisi ve Türbesi* 15.yy'dan kalmadır.

Orhaneli ilçesinin sınırları içinde olduğu bilinen antik Atranos kentinin yeri henüz saptanamamıştır. İlçe yakınlarında yapı kalıntıları ve Bizans mezarları görülmektedir.

Orhangazi ilçesinde son yıllarda kazılmaya başlanan ILIPINAR HÖYÜĞÜ, tarihöncesine ilişkin değerli bilgiler veren bir ÖREN YERİ'dir.

Yenişehir ilçesinin Antik Çağ'daki adı "Neapolis"tir. İlçede Bizans MOZAİK'leri bulunmuştur. Türk dönemi yapıları arasında, Osman Gazi'nin yaptırdığı ve bugün yıkık olan *Saray Hamamı*, Orhan Bey'in yaptırdığı ve Kurtuluş Savaşı'nda yıkıldıktan sonra 1923'te yeniden yapılmış olup yalnızca minaresi özgün durumunu koruyan *Ulucami*, I.Murad döneminden, bilinen en eski ZAVİYE olan *Postinpuş Baba Zaviyesi*, bir makam türbesi olan *Süleyman Paşa Türbesi* ve *Voyvoda/Çınarlı Camisi* 14.yy'dan kalmıştır. 15.yy'dan *Reyhan Paşa Mezarı*; 16.yy'dan, üç bölümlü son cemaat yeri bulunan tek kubbeli camisi, medrese hücreleri ve imaretinin bir bölümü ayakta olan *Han Camisi* ya da *Kurşunlu Cami* diye de anılan *Koca Sinan Paşa Külliyesi* (1573-82?); 17.yy'dan *Çifte Hamam* (1645), önemli yapılardır. Ayrıca, bir külliyenin geride kalan tek yapısı *Bali Bey/Çarşı/Paşa Camisi* ve yıkık durumdaki *Süleyman Paşa/Kumluk/Kuyucu Murad Paşa Camisi*'nin yapım tarihleri kesin olarak bilinmemektedir. Gene ilçe içinde, geleneksel Türk konut mimarlığının en güzel örneklerinden sayılan *Şemaki Evi* (18.yy) bir müze haline getirilmiştir. Evin dolap kapaklarındaki ve oda tavanlarındaki BAROK bezemeler büyük değer taşımaktadır. Yarhisar köyündeki dikdörtgen planlı *Orhan Camisi* 14.yy'dan kalmıştır.

Sivil Mimarlık:
Bursa, Türk konut mimarlığının (→EV) en eski örneklerinin bulunduğu bir ildir. 15. ve 16.yy'lardan kalmış birer, 17.yy'dan kalmış üç tane ev bugün hâlâ ayaktadır. 17.yy evlerinden bir tanesi Muradiye'deki (yanlış olarak) *II.Murad'ın Evi* diye anılan evdir. 18.yy'ın özelliğini taşıyan bazı evler de vardır; ancak, Bursa'nın bu konudaki asıl zenginliğini oluşturan yapılar 19.yy'da ve 20.yy başlarında yapılan evlerdir ve çoğunluğu Hisariçi Mahallesi'nde yer almaktadır. Mudanya ilçesinde de 17.yy evlerine rastlanır. Buradaki *Tabir Paşa Konağı* 18.yy'da yapılmış önemli bir örnektir. Bursa evlerinin daha eski olanlarında genellikle alt katın taş ya da kerpiçten kâgir olarak, üst katlarınsa ahşap karkas arasına tuğla doldurularak yapıldığı izlenir. Bu dolguyla dış yüzde ilginç bezemeler oluşturulmuştur.

19.yy evlerinde, duvarlarda ahşap karkasın arasının doldurulması, yani HIMIŞ yapım tekniği yerine BAĞDADİ üstüne sıva yapmak yoluna gidilmiştir. Bu tür yapıların dış yüzünde köşeler ve pencere kenarları ahşap pervazlarla çevrilmekte, bunların arasında kalan duvar yüzeyleri de pastel renklerle badana edilmektedir. Bu değerli evlerin çoğu, son yıllarda yok edilmiştir.

El Sanatları:

Bursa'daki yaygın el sanatları arasında her şeyden önce ipek ve kadife kumaş dokumacılığı gelir. Bu DOKUMA sanatı kentin bütün Türk dönemi boyunca zengin bir geleneğe bağlı olarak süregelmiştir. 16.yy'da doruk noktasına ulaşan ipek dokumacılığının "kemha", "atlas", "tafta", "kadife", "kutnu" ve "vale" gibi adlar taşıyan çeşitli türden ürünleri, yurt dışında da "Bursa kumaşı" olarak büyük ün kazanmış ve aranmıştır. Bursa'da pamuklu dokumacılığı da 19.yy'a değin sürmüştür. Pamuklu dokumaların en ünlüsü "beledi" adı verilen çift katlı bir kumaştır. Bugün makineleşerek el sanatı olmaktan çıkmışsa da, Bursa'nın simgesi durumunu koruyan havluculuğu bu arada saymak gerekir. Bursa'nın bir başka yaygın el sanatı da bıçakçılıktır. 19.yy'ın ikinci yarısında Bursa'ya yerleşen Rumeli göçmenlerinin getirdiği bu sanat, günümüzde de çok çeşitli ürünleriyle ününü sürdürmektedir. Öte yandan İznik ilçesi, Osmanlı dönemi kültürü içinde önemli bir yeri olan bir el sanatının, çiniciliğin Anadolu'daki en önde gelen merkezini oluşturmaktadır. İznik'te Bizans döneminde de uygulandığı bilinen bu sanat 16.yy'da en üst düzeye ulaşmış, 17.yy sonlarına değin varlığını korumuştur (→ÇİNİ; SERAMİK) . *H.Kuruyazıcı*

BURSALI, Şefik (1903, Bursa-1990, Ankara)
Türk ressam.
Doğalcı bir gerçekçilikle yaptığı MANZARA'larıyla tanınır.

1921-30 arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (s.GSA, b.MSÜ) İbrahim ÇALLI'nın öğrencisi olmuş, mezun olduktan sonra açılan Avrupa sınavını kazanmasına karşın, o yıl devlet yurt dışına öğrenci göndermekten vazgeçtiği için gidememiştir. 1934-37 arasında Konya'da, 1938-68 arasında da GSA'da resim dersleri vermiştir. Şefik Bursalı doğa ve çevreyi yakından izlemiş ve fotografik bir gerçekçiliğe kaymadan dolaysız bir içtenlikle yansıtmıştır. Yapıtlarında Anadolu görünümlerini temel örge olarak seçen sanatçı, gerek Bursa, gerek Konya manzaralarında bu bölgelerin yöresel ve tarihsel özelliklerini tuvale aktarmıştır. Ancak Selçuklu ve Osmanlı kültürlerinin biçimlendirdiği bu tarihsel özellikleri yansıtırken, onların yalnızca PİTORESK değerleri üzerinde durmuş, belgesel bir amaç gütmemiştir. (*Edirne*, 1964; *Bursa Kadı Rumi Medresesi*, 1965). Akademide bulunduğu süre içinde tarihsel ve yöresel manzaralar yapmayı sürdürürken bir yandan da figür ve ölüdoğaya ağırlık vermiştir. 1968'den sonra çalışmalarını aynı yönde bağımsız olarak sürdüren sanatçı Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nde 1966'da İkincilik, 1975, 1980 ve 1982'de Başarı ödüllerini, 1986'da da Kültür Bakanlığı'nın Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'nü almıştır. *N.Arslan*

BURTON, Decimus → **HIGH-TECH**

BURUNCUK (Larisa)
Antik AİOLİA bölgesinde, İzmir'in 28km kuzeyindedir. Aioller'in Batı Anadolu'ya gelmesinden önce bölgenin en önemli yerleşme merkeziydi. Homeros'un sözünü ettiği Pelasglar'ın yurdu Larisa'nın yeri konusunda tartışmalar vardır. Burada ilk araştırma yapanlardan Ramsay, Buruncuk'u Larisa olarak göstermiş, buna karşılık Cook, Buruncuk yakınındaki Yanıkköy'ü Larisa olarak tanımlayarak Buruncuk'u da Kyllene olarak kabul etmiştir. İngiliz dilbilimci ve araştırmacı George E.Bean ise kendinden önceki kanıtları ve sonuçları inceledikten sonra, bu sorunun henüz çözümlenmediğini belirtir. Buruncuk'ta yapılan kazılarda bu yerin Larisa olduğunu gösterecek YAZIT ve SİKKE bulunmadığı gibi, SERAMİK buluntuları da MÖ 800'den önceye tarihlenemez. Öte yandan Yanıkköy'ün de Larisa olduğunu kanıtlayacak bir kazı yapılmamıştır. Buruncuk'taki yerleşmeyi kuran Pelasglar, Aioller'e karşı koymuşlar, ancak burası Aiolia Birliği'nin 12 kentinden biri olmuştur. MÖ 546'dan sonra Larisa'da Mısır kökenli paralı askerlerin yerleştiği ve bunların PERS hükümdarı II.Kyros'a (hd.MÖ 559-529) hizmet ettikleri öğrenilmektedir. MÖ 425'te Larisa Attika-Delos Deniz Birliği'ne girmiştir. MÖ 399'da Thibron, kenti Persler'in elinden kurtarmak istemiş, ama halk buna karşı koymuştur. Helenistik Dönem'de (→YUNAN) Larisa, Attalid Krallığı egemenliğine girmiştir. Yunan coğrafyacı Strabon (MÖ 64/63-MS 19/24), ROMA döneminde kentin boşaltıldığından söz eder. Ancak MS 2.yy'da Aeilius Aristides, SMYRNA'dan PERGAMON'a giderken Larisa'dan geçmiştir. Buruncuk'ta 1902-34'te Alman Johannes Boehlare ve Karl Shefold tarafından kazı yapılmıştır.

Yaklaşık 100m yüksekliğinde bir tepenin üstünde yer alan kalıntıların günümüze değin yalnız temelleri korunagelmiştir. Surlar, iki tapınak, bir saray, evler ve bugün de kullanılan sarnıçlar saptanmıştır. Genel olarak üç yapı dönemi izlenmiştir: YUNAN öncesine tarihlenen ve geniş bir alanı çeviren duvarlar, MÖ 500 dolaylarına tarihlenen kale ve MÖ 4.yy'da yapılmış geniş bir onarım. Tapınaklardan biri Athena'ya adanmıştır. Doğudaki dağlardan su getirmek üzere yapılmış bir SUKEMERİ'nin kalıntıları vardır. Kentin doğusundaki TÜMÜLÜS mezarlar, seramik buluntulara göre MÖ 6.yy'a tarihlenir. Kuzeydoğuya doğru komşu bir tepede erken dönemlere tarihlenen bir kale kalıntısı vardır. Yanıkköy'deki kalıntılarsa hemen köyün üstündedir. Poligonal duvar kalıntıları ve seramik buluntular MÖ 6.yy'a tarihlenir.
0357, 0822. *B.Madra*

BURY, Pol → **BELÇİKA (Resim); KİNETİK SANAT**

BUSON = **YOSA BUSON**

BUSSIERRE, Renouard de (19.yy)
Fransız illüstrasyon ustası.
1827-28'de, Sultan II.Mahmud döneminde (1808-39) İstanbul, Anadolu, Ege Adaları ve Mısır'ı kapsayan bir yolculuk yapmış olan Baron de Bussierre'in bu sırada çizdiği 32 desenin taş baskıları 1829'da Paris'te basılan *Lettres sur l'Orient, écrites pendant les années 1827 et 1828* (1827 ve 1828 Yıllarında Yazılmış Doğu Mektupları) adlı, iki cilt ve bir atlastan oluşan kitabında yer almıştır.

BUŞMAN sanatı → **AFRİKA KÜLTÜRLERİ**

BUTTERFIELD, William (1814, Londra-1900, Londra)
İngiliz mimar.
İNGİLTERE'de Gotik CANLANDIRMACILIK'ın önde gelen uygulayıcılarından biri olan Butterfield,



BURSALI, Şefik, *Konya'dan*, 1967, tuval üzerine yağlıboya, 100x120 cm.



BUTTERFIELD, William, *All Saints Kilisesi*, 1849-59, Londra.

alışılmadık büyüklükte biçimlerle, doku ve düzenleri strüktür ve işçiliği açıkça yansıtacak zengin karşıtlıklar içinde kullanarak yarattığı çok renkli cephelerle tanınır.

İnşaatçıların yanında çalışarak mesleğini öğrenmiş, Gotik beğenisi üç yıl birlikte çalıştığı Worcester'li bir mimarın etkisiyle gelişmiştir. 1840'larda Londra'ya yerleşmeden önce İngiltere ve Avrupa'yı gezerek ortaçağ yapılarını incelemiştir. 1843'te Anglikan bir grup olan Cambridge Camden Cemiyeti'ne katılan Butterfield, kilise mimarlığını yönetmek isteyen bu cemiyetin görüşlerini yönlendirmiştir. Gerçekleştirdiği 100'e yakın kilise yapısı liturjik doğruluklarından dolayı özellikle Kilise tarafından çok tutulmuştur. Erken kiliselerinin en önemlisi 1844'te papaz eviyle birlikte tasarladığı *Coalpit Heath*'tir. Londra kiliseleri arasında en dikkat çekici olan Margaret Sokağı'ndaki *All Saints* (1849-59), üslubunun geliştiğini gösterir. En süslü yapılarından sayılan bu kırmızı tuğla kilise, küçük bir avlunun üç yanına yerleştirilmiş ana bina ve ek yapılarından oluşmuştur. Kuzey Alman Gotiği'ni yansıtan yüksek, ahşap çan kulesi asimetrik yerleştirilmiştir. Bu yapıyı Londra, Stoke Newington'da *St.Matthias* (1850-53) ve Holborn'da *St. Alban's* (1859-63); Devon, Babbacombe'de *All Saints* (1867-74) *Kiliseleri*'yle Oxford'da *Keble College* (1867-75), *Rugby Okulu* (1870-86) binaları ve başkaları izlemiştir. Yüksekokul ve öbür okul yapıları dışında hemen tümüyle dinsel yapılar tasarlamış olan Butterfield, karşıt renkli gereçlerle yarattığı cepheleri, çini ve mermeri bolca kullandığı iç mekânlarıyla özgün bir dil geliştirmiştir. Onun "strüktür çeşitliliği" Geç Victoria döneminin modası durumuna gelmiştir. Özellikle *Keble College* binaları, taş ve tuğla bantlarla bezeli cepheleriyle dokumayı andırır bir işçilik göstermektedir. Bu üslubun dışında daha yalın biçimlerde tasarladığı konut yapıları da bulunan Butterfield, metal ve ahşap kilise mobilyası, kitap, çini ve dokuma tasarımları da yapmıştır.

3348. *M.Beykan*

BUUT (Ar.)
1. BOYUT.
2. Uzaklık.

BÜĞET
Bir akarsuyu tutmak ve suyu biriktirmek için yapılan set; BENT.

BÜRO (Fr. *bureau*'dan)
İng.*office*, Fr.*bureau*, Alm.*Büro*.
Gerek yapı türü, gerek tasarım açısından büro kavramı oldukça yenidir. Gerçekte bu tür yapıların ortaya çıkmasını gerektiren işlev insanın varlığından beri bulunmakla birlikte, gerçek anlamda büro kavramının ancak 19.yy'da oluştuğu görülür. O zamana kadar özellikle ticaret alanında büro ile konut, hatta üretim işlevleri birlikte yer alıyordu. Endüstri Devrimi'nin bu işleve daha belirginlik kazandırdığı, üretime ve tüketime ilişkin tüm çalışmaların belirli özelliği olan binalarda yapılması zorunluluğunu getirdiği söylenebilir.

Masa başında oturarak, ne türden olursa olsun yazıp çizerek yapılan çalışmaların tümü genellikle büro çalışması kavramını oluşturur. Zaman içinde bu çalışma biçimi, gerek yer, gerek bina olarak çok farklı gelişmeler göstermiştir. Örneğin, Selçuklular'da HAN ve KERVANSARAY'larda, bu tür çalışmalar için ayrılmış odalar bulunmaktaydı. Ortaçağda Almanya'da, benzeri çalışmaların sürdürüldüğü *Burgerhaus* adı verilen belediye binaları vardı. 20.yy'da ABD ve Avrupa'da büro organizasyonu ve büro binalarında görülen gelişmeler ticaret ve teknoloji alanındaki ilerlemelere bağlanabilir.

Genel kavram olarak büro, yalnız fiziksel bakımdan insan ve yakın çalışma araç-gereçlerinin dikkate alınması değil, bunların düzenlenmesi ve belli bir mesafe içinde hareketlerinin dikkate alınmasıdır. Büroyu, ana işlevin yöneldiği amaca göre düzenlemek ve denetlemek üzere fiziksel planlama kararları vermek, konunun tasarıma ilişkin yanıdır. Günümüzde, büro binalarının gelişimini etkileyen en önemli nedenler ekonominin, endüstrinin, teknolojinin ve toplum yapısının geçirdiği aşamalardır. İşletmeci ve tasarımcı açısından büro tasarımı çok çeşitli sorunlar içermektedir. İşletmeci yönünden sorun ne kadar alan olacağı, mekânların ilişkisi ve yeri, ne tür araç-gereç gerektiği, yatırım ve maliyetlerin sınırları gibi noktalarda toplanmaktadır. Tasarımcı içinse sorun, program ve verilere en uygun çözümleri araştırıp ortaya koymaktır.

Günümüzde büro binalarında aranan nitelikler şöyledir: Büro alanlarında çeşitli tip mekân olanakları verecek bir düzenleme anlayışı, iç düzenlemede maksimum çeşitlilik olanağı; değişken ve hareketli mobilya sistemi; uzun ve kısa süreli kullanımlar için açıklık ve olanak getirici planlama; yapay aydınlatma, havalandırma, ısıtma vb sistemlerdeki gelişmelere uyum vb.

Çağdaş ve çok katlı ilk örnekleri, özellikle ÇELİK yapım sistemlerinin gelişmesiyle birlikte ABD'de görülen büro binaları, artık günümüzde dünyanın çeşitli ülkelerinde en modern olanaklarla inşa edilmektedir. Ayrıca →GÖKDELEN. *E.Balkan*

BÜST (Fr.*buste*'ten)
İng.*bust*, Alm.*Büste*.
HEYKEL sanatında baş ile vücudun üst bölümünü (göğüs ve omuz) gösteren heykel türü. Yalnızca başın verildiği büstler kimi zaman "baş" olarak da anılır. Büstlerde başın dışındaki bölümler düz HERMA olarak verilebileceği gibi kimi örnekte kişinin statüsünü gösteren giysiler içinde de verilebilir. İlk büstlere MISIR sanatında rastlanır. Bunlar genellikle çok renkli örneklerdir. Daha sonra MÖ 5.yy'da YUNAN sanatında baş önem kazanmış, miğferli *Perikles* (yks.MÖ 440, Vatikan Müz.) büstünde olduğu gibi, herma'yla birleştirilmiştir. Helenistik Dönem'de de (→YUNAN) baş ön planda tutulmuş, hem gerçekçi hem de idealize edilmiş portre-büstler yapılmıştır. MÖ 3.yy sonunda, SİKKE ve GEM'ler üstünde Helenistik Dönem yöneticilerinin büst biçiminde betimleri yer almıştır. Büst, biçim olarak en yetkin düzeyine ROMA sanatında ulaşmıştır. Roma büstleri Yunan ve Helenistik sanatın özelliklerinden hareketle son derece gerçeğe uygun, doğrucu (*verismo*) bir üslupta yapılmıştır. Geç Cumhuriyet Dönemi (MÖ 287-31) başlarında büstler genellikle boyun ve baştan oluşurken, MS 1.yy'ın sonlarına doğru bu tür heykellere omuzların, 3.yy'da da göğüs ve kolların dahil edildiği görülür. MÖ 27'de başlayan İmparatorluk Dönemi'ndeyse büstler betimlenen imparatorun isteği doğrultusunda biçimlendirilmiştir. Örneğin, Claudius (hd.41-54) Yunan büstlerinin gerçekçi eğilimini, Neron (hd.54-68) Helenistik Dönem'in idealizmini, Vespasianus (hd.69-79) kuru bir gerçekçiliği yeğlemiş ve Hadrianus dönemine (117-138) değin bu üslup benimsenmiştir. Hadrianus'tan Büyük Konstantinos (I.Constantinus) dönemine (306-337) değin de sakallı büstler yaygınlaşmıştır. Bu dönemin bir başka özelliği de göz irisinin ince bir çizikle belirtilmesi ve göz bebeğinin delinmesidir. Roma sanatında büst geleneği 3.yy'dan başlayarak gerileme göstermiştir.

Ortaçağda portreciliğe ilginin azalmasıyla, ender olarak azizlerin değerli metallerden yapılan büstleri dışında büst yapılmamıştır. Büstün bir tür olarak yeniden ortaya çıkışı 13.yy'da Kutsal Roma-Germen imparatoru II.Friedrich'in, klasik sanat biçimlerini canlandırma çabalarıyla olmuştur. 15.yy'da RÖNESANS sanatçıları özellikle Floransa'da klasik büst geleneğini yeniden canlandırarak, gerçekçi ve idealist anlatımlı büstler yapmışlar; 16.yy'daysa, CELLLINI'nin *Cosimo de Medici* (1545-48, Bargello Müz., Floransa) büstü gibi, Roma sanatının Geç İmparatorluk Dönemi büstlerinin zengin örnekleri taklit edilmiştir. BAROK dönemde büst türünün en yetkin temsilcisi olan BERNINI, *Scipione Borghese* (Borghese Villası, Roma) gibi son derece gerçekçi büstlerin yanı sıra *XIV.Louis* (Versailles Sarayı, Paris) gibi idealize edilmiş örnekler de gerçekleştirmiştir. İzleyen dönemlerde Avrupa ve Amerika'daki YENİ-KLASİKÇİLİK akımı bir kez daha Roma Cumhuriyet Dönemi'nin yalın büst anlayışına dönüş yapmıştır. Bu dönemde HOUDON, *Voltaire* (1781, Victoria ve Albert Müz., Londra) ve *Gluck* gibi ünlülerin portre-büstlerinde modelin kişiliğini ustaca yansıtmıştır. RODIN, DESPIAU ve EPSTEIN vbg 19. ve 20.yy heykelcileriyse betimledikleri kişinin özelliklerini ön planda tutma çabası içinde geleneksel büst anlayışından bütünüyle uzaklaşmışlardır.

Türk heykel sanatında da büst ilk dönem heykelcilerinden beri sevilerek uygulanan bir tür olmuştur. İhsan ÖZSOY, Nijat SİREL, Ali Hadi BARA, Ratip Aşir ACUDOĞU'nun yanı sıra Şadi ÇALIK, Hüseyin GEZER, Gürdal DUYAR, Saim BUGAY ve Haluk TEZONAR da bu türde örnekler vermişlerdir.
2876, 2877. *Z.Rona*

BÜTÜNLEME = **REİNTEGRASYON**

BÜYÜK SELÇUKLU mimarlığı ve sanatı

11. ve 12.yy'larda İslam toplulukları arasında önderliği ele geçiren ve en parlak yıllarında İran, Horasan, Harezm, Irak ve Suriye'ye egemen olan Büyük Selçuklular (1038-1194) erken İSLAM sanatındaki gelişmeyi Doğu sanat çevrelerinin zengin malzemesini özümleyerek hızlandırmışlardır. Özellikle mimarlıkta bölgenin yapı geleneğinden bilinçli bir biçimde yararlanarak kubbeli yapı sistemini anıtsal düzeye ulaştırmışlardır. Bu aşamanın en güzel örneği *Isfahan Mescid-i Cuması*'nda vezir Nizamülmülk tarafından Sultan Melikşah (hd.1072-92) adına yaptırılan mihrap önü kubbesi ile Tacülmülk tarafından Melikşah'ın karısı için yaptırılan *Kümbed-i Haki*'dir (1088-89). Nizamülmülk'ün yaptırdığı kubbe 15.20m çapındadır. Bu genişlik ikisi mihrap duvarında olmak üzere sekiz iri ayakla karşılanmaktadır. Dışta tuğla kubbe hafif sivrilerek soğan kubbe biçimini almış ve iki aşamalı bir KASNAK sistemi üstüne oturtulmuştur. İçerideyse KARAHANLI döneminden (840-1211) kalma *Arap Ata Türbesi*'nde (977-978, Tim, Özbekistan) görülen üç bölümlü tonoz bingi (tromp →ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ) sisteminin gelişmiş bir uygulaması gerçekleştirilmiştir. Gövdenin kare planı, köşelere yerleştirilen geniş birer sivri kemerle önce sekizgene sonra da konsol ve kemerler aracılığıyla onaltıgene dönüştürülmüştür. Geliştirilen bu örtü geçiş sistemi ve sivri kubbeyle mihrap önünde yüksek bir hacim elde edilmiştir. *Kümbed-i Haki*'nin kubbesi daha küçüktür, ancak benzer sistem uygulanmıştır. *Isfahan Mescid-i Cuması* yivlendirilerek ağırlıkları hafifletilen ayaklar, sağır nişler, silmeli çerçeveler, basamaklı sivri kemerler ve gelişmiş tonoz bingi sistemiyle Büyük Selçuklu mimarlığının İslam mimarlığına katkısını belgeleyen en çarpıcı örnektir. Mihrap önü kubbeli mekânı tek taşıyıcılarla genişletilmiştir. Gene, Büyük Selçuklular döneminde CAMİ'ye dört EYVAN'lı geniş bir AVLU'nun eklenmesiyle yeni bir plan şeması doğmuştur. Bu plan şeması daha sonra *Gulpayegân* (1105-08), *Kazvin* (1113-19) ve *Ardistan* (1158-60) *Mescid-i Cumaları*'nda da uygulanmıştır. 1135'te yapılan *Zevvare Mescid-i Cuması*'nda mihrap önü kubbeli mekânıyla dört eyvanlı avlu ilk kez tek yapıda birlikte kullanılmıştır. Bu cami şeması sonraki yıllarda İslam mimarlığında yaygınlaşmış ve değişik bölgelerde uygulanmıştır. Anadolu'da *Malatya Ulucamisi* (1224) bu türe örnek sayılabilir.

Büyük Selçuklular döneminden çok sayıda MİNARE kalmıştır. En erken örnek Horasan'da, 1058 tarihli *Damgan Mescid-i Cuması*'nın minaresidir. İlk yapılan minarelerde kare ya da sekizgen bir kaide ve yukarı doğru incelen silindirik bir gövde bulunur. Zamanla Zevvare *Mescid-i Pa Minar* (1068) ve *Mescid-i Kum* (1073) minarelerinde olduğu gibi kaidesiz minareler de yapılmıştır. Büyük Selçuklular'da MEDRESE yapımına da önem verilmiştir. İlk medrese yapısı Tuğrul Bey döneminde (1038-63) Nişabur'da yapılmış; bunu Irak'ta Bağdat ve Basra, İran'da Tus ve Isfahan, Afganistan'da Herat ve Belh medreseleri izlemiştir. Melikşah döneminden kalan iki medrese Horasan'daki *Hargird Medresesi*'yle Rey'deki medresedir. Kalıntılardan anlaşıldığına göre bu yapılarda odalar geniş bir avlu çevresine, simetri eksenleri üzerine de birer eyvan yerleştirilmiştir. Bu şema Büyük Selçuklu KERVANSARAY'larında da aynen uygulanmıştır. Damgan-Semnan yolu üzerinde Tuğrul Bey döneminden kalan *Ribat-ı Anuşirvan*, 72x22m boyutlarında kare planlı tek avlulu bir kervansaraydır. Nişabur-Merv arasındaki *Ribat-ı Şerif* se 1114-15'te yapılmıştır ve Büyük Selçuklu kervansarayları içinde en görkemlisidir. Eyvanlı iki avlu ve odalardan oluşmaktadır. Eyvanların arkasında kubbeyle örtülü odalar bulunmaktadır. İkinci avluya geçişte kubbeyle örtülü bir cami yer alır. Ayrıca, girişin karşısındaki eyvanın iki yanında küçük avlulu, dört eyvanlı özel daireler vardır. Yapı dıştan yalın görünüşlüdür, içteyse alçı ve tuğla bezemeyle donatılmıştır.

İRAN'da Büyük Selçuklular'a ait mezar anıtlarının en erkeni Tuğrul Bey tarafından Isfahan'ın güneyinde Abarkuh'ta (Abanguh) yaptırılmış 1056 tarihli *Kümbed-i Âli* ve Damgan'da *Çihil Dubteran*'dır. *Kümbed-i Âli* sekizgen gövdeli, yalın görünüşlü taş bir yapıdır. Saçak düzeyinde MUKARNAS öğeli geniş bir korniş ve bunun altında ince KÛFİ yazı şeridi vardır. Bugünkü durumda kubbeyle örtülü olan KÜMBET'in özgün durumunda piramidal külahla örtülü olabileceği sanılmaktadır. Tuğladan örülmüş olan *Çihil Dubteran*'da (Kırkkızlar) piramidal külah bulunmaktadır. Büyük Selçuklular'dan kalan en ilginç mezar yapıları Alp Arslan dönemine (1063-72) tarihlenen, Kazvin-Hemedan arasında Harekkân'daki iki kümbettir. Her iki anıt da tuğlanın bezemesel kullanımı ve yapının kütlesel görünümü açısından çarpıcıdır. Kümbetlerden birincisi üstündeki yazıta göre, 1067-68'de Zincanlı Muhammed bin Mekki tarafından yaptırılmıştır. Sekizgen gövdenin kenarları sağır kemerler ve gömme sütunlarla hareketlendirilmiş ve çokgen geçmelerle oluşan değişik tuğla istiflemeleriyle bezenmiştir. Duvarların iç yüzleriyse zincirle asılı kandiller, tavus kuşları ve yıldızlarla KALEMKÂRİ bezelidir. 1093 tarihli ikinci türbenin mimarı Zincanlı Ebu'l-Meali bin Mekki'dir. Kütle biçimlenişi ve bezeme düzeniyle birinci kümbete benzemekte-



BÜYÜKİŞLEYEN, Zahit, *Adana ve Çukurova'ya İlişkin Görsel Notlardan III*, tuval üzerine yağlıboya, 110x120 cm.

dir. Benzer kütle karakteri Gürgen yakınındaki *Kümbed-i Kabus*'ta da (1006-07) denenmiştir. Mümine Hatun için oğlu Kızıl Arslan tarafından Nahçıvan'da (Azerbaycan) yaptırılan *Mümine Hatun Kümbeti* (1186) dıştan ongen, içten silindirik planlı gövdesiyle değişik bir örnektir. Otuz altı yivli silindirik gövdesi, içerden kubbe ve dışardan konik örtüsüyle *Mil-i Radkan Türbesi* (1205-06) çadır strüktürünü anımsatır. Sultan Sencer'in (hd.1118-57) Merv'deki türbesi (1157) 17m çapında kubbesiyle mezar anıtlarının içinde en gösterişlisidir. Firuze rengi sırlı tuğlayla kaplı dış kubbesi bugün yıkılmış olan *Sultan Sencer Türbesi*'nin 6m kalınlıkta duvarlara oturan örtü sistemi içerde yıldız biçiminde kaburgalarla örülerek zenginleştirilmiştir. Bu anıtsal türbenin kütle biçimi Uygur STUPA'larını anımsatmaktadır. Merv (Türkmenistan) kazılarında ortaya çıkan bir SARAY kalıntısı Büyük Selçuklu sivil mimarlığı hakkında bilgi vermektedir. 11. ve 12.yy'lardan kaldığı sanılan bu saray Horasan bölgesinin dört eyvanlı konut mimarisini sürdürmektedir. Ancak ortada kubbeyle örtülü merkezî hacim yerine avlu yer almaktadır. Yazılı kaynaklarda Selçuklular'ın Merv dışında Hemedan, Nişabur ve Isfahan'da da köşk ve saray yaptırdıkları belirtilmektedir.

Büyük Selçuklular'dan kalan malzemenin çokluğu ve tekniklerin çeşitliliği, Selçuklular'ın mimarlık dışında el sanatlarında da ileri olduklarını belgelemektedir. Mimarlıkta TUĞLA ve ALÇI bezeme gelişmiştir. Tuğlada geometrik, alçıda bitkisel düzenler egemendir. İran, geometrik düzenlemede Moğol istilasına değin varlığını sürdüren özgün bir üslup geliştirmiştir. 11.yy'dan başlamak üzere minarelerde tuğla bezemede çarpıcı örneklere rastlanır. Minareler geniş kuşaklara ayrılmakta ve her kuşakta değişik düzenlemeler denenmektedir. 12.yy'da minarelerin yanı sıra cami ve türbelerde de çokgen ve çok köşeli yıldızların oluşturduğu girift bir bezeme düzeni görülür. Tuğla birimlerin dizilişine dayanan yönteme ek olarak kaplama yöntemiyle *(terra cotta)* yapıların biçimsel etkileri zenginleştirilmiştir. Büyük Selçuklular İran'da SASANİ döneminden (224-651) beri devam eden alçı bezeme geleneğinin de mirasçısı olmuşlardır. Bitkisel bezemede yapraklı KIVRIKDAL'lar, büyük üçgen ROZET'ler, HAYAT AĞACI, LOTUS, PALMET, RUMİ ve nar gibi örgeler yapı yüzeylerini çeşitli kademelerde kabartmalarla bezer. ABBASİ döneminde (750-1258) oluşturulan Samarra üslubu Büyük Selçuklu döneminde de benimsenmiş ve geliştirilmiştir. Bu dönemdeki gelişmeler daha sonraki İslam BEZEME sanatına, özellikle Anadolu Türk mimari bezeme sanatına kaynak olmuştur. Tuğla yapımda ayrıca çini mozaik parçaları ve ÇİNİ levhalar kullanılarak mimarlığa renk öğesi de katılmıştır. SERAMİK sanatında çeşitli teknikler denenmiş ve bunlar geliştirilmiştir. SGRAFFITO, perdah (AÇKI), LAKABİ ve MİNAİ teknikleri Rey, Kâşan ve Semerkand gibi belirli merkezlerde uygulanmıştır. Bu örneklerde girift zemin bezemesi üstünde hayvan ve insan figürleri yer almaktadır. Kâşan'da ayrıca renksiz ya da türkuvaz sır altında siyah ve kobalt mavisi desenli kaplar önemli bir grup oluşturmaktadır. Bu tür kaplarda, balık, uzun kuyruklu kuş, yaprak ve yazı gibi örgeler kullanılmıştır. Sasani metal işçiliğini de sürdüren Büyük Selçuklular, gerek desen gerek teknik açıdan üstün nitelikli metal kaplar üretmişlerdir. Günümüze ulaşan örnekler arasında kabartma, kazıma ve KAKMA tekniklerinde yapılmış birçok değerli tunç, pirinç, bakır ve gümüş parça vardır. Metal işçiliğinin merkezi Horasan'dır. İran'da Büyük Selçuklular döneminde DOKUMA sanatında da ilerleme olmuştur. Victoria ve Albert Müzesi'nde (Londra) 11.yy sonundan kalan ipek kumaş parçası günümüze ulaşan ender örneklerden biridir. Burada daireler ve sekizgenlerle birlikte atmaca, GRİFON, kartal, güvercin gibi hayvan figürleri yer almaktadır. Ayrıca →MADEN sanatı (Selçuklu Maden Sanatı).

3054, 3638. *A.Ödekan*

BÜYÜKİŞLİYEN, Zahit (1946, Adana)
Türk ressam.
Çizgiler ve renklerle oluşturduğu düşsel-simgesel yapıtlarıyla tanınır.

1967'de Gazi Eğitim Enstitüsü'nün (b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) Resim-İş Bölümü'nü bitiren sanatçı, 1970'te Milli Eğitim Bakanlığı sınavını kazanarak Avrupa'ya gitmiş, Kassel İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirerek aynı akademide sanat eğitimi dalında uzmanlaşmıştır. 1983'te MSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi'nde doktorasını tamamlayan sanatçı, 1984'te HÜ Güzel Sanatlar Fakültesi'nde göreve başlamıştır. Sanatçılığın bir meslek değil bir yaşam biçimi olduğunu savunan Büyükişliyen renksel ve çizgisel dokuyla KOLAJ, montaj, ELEK BASKI gibi teknikleri kaynaştırarak çarpık kentleşmenin ve sanayileşmenin etkilerini işlediği yapıtlarıyla duyarlılığını ortaya koymuştur. İç dünyasını simgesel bir dille yansıttığı resimlerinde ise dinginliği ve dinamizmi uzlaştıran bir anlatım görülür. İlk sergisini 1969'da Ankara Devlet Güzel Sanatlar Galerisi'nde gerçekleştiren sanatçı, daha sonra yurt içinde ve dışında birçok sergi açmış ve yarışmalara katılmıştır. 1976'dan bu yana birçok DYO Ödüllü Resim Yarışması'nda, Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde başarı ödülleri ve mansiyonlar almıştır. *E.Şahin*

BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK *(Magical Realism)*
Wilhelm Leibl (1844-1900) ve Hans Thoma (1839-1924) gibi Alman Romantik Doğalcı ressamların (→DOĞALCILIK; ROMANTİZM) uyguladığı gerçekçiliği YENİ NESNELLİK'in doğrucu *(verismo)* yaklaşımından ayırmak amacıyla, 1925'te Franz Roh tarafından ortaya atılan terim. Ancak çoğu kez günlük yaşamın gerçeğinden çok METAFİZİK RESİM'de ya da GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'te rastlanan düşsel bir gerçekçiliği ima eder biçimde kullanılır.
3041.

BYBLOS (Gr.) → **PAPİRÜS**

BYOBU (Ja.)
JAPONYA'da kullanılan katlanır paravana. Altı-yedi kanatlı olan bu paravanaların her bir kanadı, küçük bir ayak üstünde duran bir çerçevenin kağıtla kaplanmasıyla oluşur. Tek kanatlı olan paravanalar *tsuitate* olarak anılır. *Byobu*'lar da sürme kapılar (FUSUMA) gibi çeşitli resimlerle *(şo-hei-ga/şo-heiga)* bezenmiştir. ÇİN mimarlığında büyük boyutlu, tek kanatlı örneklere *pingfeng* denir. *Z.Rona*

BYZANTİON → **İSTANBUL**

BYZES (Naksoslu) (MÖ 6.yy başı)
Yunan mimar.
Heykelci Euergos'un (MÖ 6.yy) babası olan sanatçının, Atina Akropolisi'nde pek çok örneğine rastlanan mermer KİREMİT'lerin bulucusu olduğu bilinmektedir. *M.Beykan*

CABLAMA
Ordu ve Giresun'da KİREMİT altı kaplaması.

CACHETAGE
Fransızca'da "damgalama, mühürleme" anlamına gelir. Çivi, vida, düğme, şişe kapağı ve benzeri gereçleri soyut bir düzen oluşturacak biçimde resmin zeminine yapıştırma yöntemi. Alman sanatçı Werner Schreib (d.1925), 1950'lerin sonunda bakalit türünden bir levha üstüne dekoratif desenler oyarak ufak tefek buluntuları yapıştırmıştır.

CADDE (Ar.)
İng.*street*, Fr.*artère, rue*, Alm.*Straße*.
KENT'in yüksek yoğunluk bölgelerinden geçen, pek çok SOKAK'ın bağlandığı geniş anayol (→YOL).

CAFER BİN MAHMUD-EL-HALEBİ (13.yy)
Beylikler dönemi mimarı.
Diyarbakır'da ARTUKOĞLU ve onu izleyen EYYUBİ yönetiminin 13.yy'da yaptırdığı ya da onarttığı yapılarda çalışmıştır.

Tam adı Şucaeddin Cafer bin Mahmud-el-Halebi'dir. Anadolu'ya 12.yy'ın sonunda ya da 13.yy'ın başında Suriye'den (Halep) gelmiş, büyük olasılıkla Zengi kaynaklı bir mimardır. BÜYÜK SELÇUKLU mimarlık geleneklerine bağlı olarak Suriye'de ortaya çıkan ve Zengi mimarlığı (→ATABEKLER) adını alan yeni bir mimarlık üslubunun etkisi altında yetiştiği sanılan Cafer bin Mahmud'un Anadolu'da imzası bulunan en erken yapısı, 1218 tarihli *Devegeçidi Suyu* ya da *Cümek Köyü Köprüsü*'dür. Bu köprünün dışında, Diyarbakır'da 1237 tarihli iki burcun yazıtlarında kendisiyle birlikte MESUD ve Ebül-Ferec gibi iki mimarın adına daha yer verilmiştir. Yazıtlarda unvan olarak kullandığı "üstâd" sözcüğünden, bu yapılarda daha çok başmimar düzeyinde görev yaptığı anlaşılmaktadır. Diyarbakır *Mesudiye Medresesi* (1193-1223/24) ve kent surlarının bir bölümünde yönetimi altında çalıştırdığı mimarlar Mesud ve Ebül-Ferec'ten başka, gene aynı yöredeki *Ambarçayı Köprüsü*'nde (1223) yazıtı bulunan mimar Osman bin Takak da, Cafer bin Mahmud'u ustası olarak göstermektedir. Bu durum Cafer'in yalnızca planlayıcı ve yapımcı bir mimar olmadığını, ayrıca usta-çırak ilişkisi içinde mimarlar yetiştiren bir hoca olduğunu da göstermektedir. Cafer bin Mahmud, bu yapıtlar dışında, ona büyük ilgi gösteren Artuklu hükümdarı Melik Salih Mahmud'un (MAHMUD BİN MUHAMMED; hd.1200-22) Diyarbakır İç Kalesi'nde yaptırdığı, günümüze ulaşamamış ünlü sarayında da çalışmış olmalıdır. *Artuklu Sarayı* adıyla tanınan bu yapının bazı bölümleri son yıllarda yapılan kazılar sonucunda ortaya çıkarılmıştır.
0116, 1343, 2304, 3171, 3178, 3181. ***Z.Sönmez***

CAFER HÖYÜK
Malatya'da Merkez İlçe'nin 40km kuzeydoğusunda, aynı adlı köyün yakınında, Fırat Irmağı ile Değirmendere'nin birleştiği alanda yer alan höyük bugün Karakaya Baraj Gölü'nün altında kalmıştır. 1979-86 arasında kazılan Cafer Höyük'te Lyon Üniversitesi'nden Jacques Cauvin ile Olivier Aurenche'nin yönetiminde sürdürülen çok yönlü araştırmalar sonucunda üç kültür katı saptanmış; en üstteki BİZANS *nekropolis*'inin (mezarlık) altında İlk Tunç Çağı (→PREHİSTORYA), en alt tabakadaysa çanak-çömleksiz (AKERAMİK) Neolitik yerleşmenin kalıntıları ortaya çıkarılmıştır.

MS 12.-13.yy'a tarihlenen Bizans *nekropolis*'inde, doğu-batı doğrultulu uzun çukurlara, başı batıya gelmek üzere sırt üstü yatırılan ölülerin üstüne taş levhalar kapatılmıştır. Ölü armağanları olarak tunç, demir ve cam bilezikler, tunç yüzük ve küpeler, renkli boncuklardan kolyeler ve pişmiş toprak KANDİL'ler ele geçmiştir. ÇANAK-ÇÖMLEK'le temsil edilen ilk Tunç Çağı yerleşmesinin erzak çukurları ve Bizans mezarlarınca üst katları tahrip edilmiş olan Neolitik köy, MÖ 7.bine tarihlenir. Diyarbakır'daki ÇAYÖNÜ'yle büyük benzerlikler gösteren bu çanak-çömleksiz Neolitik köy, Toroslar'la Orta Fırat bölgesi arasında kalan sayılı merkezlerdendir. Tek odalı çakıl taşı döşemeli, dikdörtgen planlı evlerle çakıl taşı ya da taş temel üstüne kerpiçten yapılmış çok odalı, hücre planlı evler birbirine yakın dizilmiştir. Höyüğün doğusunda, çok odalı bir evin önünde, iki çukur ocak ve çok sayıda hayvan kemiğinin bulunduğu bir pişirme alanı ortaya çıkarılmıştır. Et pişirmek için kullanılan bu ocaklar, Suriye ve Orta Fırat bölgesinde çok iyi bilinmekle birlikte Anadolu için yenidir. Özellikle dere yatağında bol bulunan OBSİDYEN ve ÇAKMAKTAŞI'ndan orak bıçakları, kazıyıcılar, kanatlı ok uçları, deliciler, kemik dikiş iğneleri, delmek ve oluk açmak için kullanılan aletler, bazalt öğütme taşları, cilalı taş baltalar, mermer ve bazalt bileziklerle kâseler öteki buluntulardır. Neolitik Çağ'da (→PREHİSTORYA) Yakındoğu'da 3-5cm yüksekliğindeki insan HEYKELCİK'leri yaygındır. Paleozoolojik araştırmalar sonucunda köpek dışında evcil hayvan bulunmadığı anlaşılan Cafer Höyük'te koyun, keçi, geyik ve yabandomuzu gibi av hayvanlarının beslenmede önemli rol oynadığı saptanmıştır. Höyükte hayvancılık yapılmamakla birlikte tarıma geçildiği belirlenmiştir.
0719, 0720. *İ.Baysan*

CALATRAVA, Santiago (1951, Valencia)
İspanyol mimar ve mühendis.
Mimarlık ve mühendislik disiplinlerini birleştirdiği ve alışılmamış biçimler kullandığı yapılarıyla tanınır.

Valencia'da sanat öğrenimi gören Calatrava, daha sonra girdiği Valencia Mimarlık Teknik Yüksekokulu'ndan mimar olarak mezun olmuş, Zürich Teknik Yüksekokulu'ndaki (ETH) inşaat mühendisliği eğitimini doktorayla tamamlamış, 1981'de de Zürich'te kendi mimarlık ve mühendislik bürosunu kurmuştur. Teknoloji ürünü strüktürel öğelerle dikkati çeken yapılarında çeşitli soyutlamalar da önemli yer tutar. Calatrava'nın mimarlığı, önceki kuşaktan Robert Maillart (1872-1940), NERVI ve CANDELA'nın yapılarında görüldüğü gibi yalnızca teknik sorunları çözmeyi amaçlayan bir yaklaşımın ötesinde, teknik bilgi ve olanaklara dayalı bir biçim dili arayışı içindedir. Calatrava'ya göre STRÜKTÜR, yapının zorunlu taşıyıcı sistemi değil, tasarımın ana konusudur. Bu anlamda, tasarladığı yapılar biçimsel olarak ne savaş sonrası RASYONALİZM'iyle, ne de POST-MODERNİZM'in resimsi yaklaşımlarıyla benzeşir. Tek başlarına anıtsal olmamalarına karşın, içinde yer aldıkları çevreye egemendirler. BİYOMORFİK MİMARLIK'la ilişkilendirilebilecek bir tasarım anlayışına sahip olan Calatrava, hayvan iskeletleri gibi doğal strüktürleri mimarlığının biçimsel ve yapısal temeli olarak değerlendirmiştir. Soyutlayarak kullandığı doğal imgelerin başında, WRIGHT, Nervi, Maillart ve OTTO gibi birçok 20.yy mimarıyla ve mühendisinin de sıkça kullandığı "ağaç" biçimi gelir. Dalları gökyüzünü, gövdesi yeryüzünü ve kökleri yeraltı dünyasını temsil eden "Yaşam Ağacı" ya da "Kozmik Ağaç" türünden soyutlamalar, hepsi yarışma sonucu gerçekleştirilmiş *Bilim ve Teknoloji Müzesi* (1991, Valencia),

Spandau Tren İstasyonu (1991, Berlin) ve *St.John Kutsal Katedrali*'nde (1991, New York) açıkça izlenmektedir. Mimarlığın yalnızca farklı hacim, doku ve yüzeylerden oluşan görsel bir imge olmadığını, aynı zamanda dinamik bir nesne de olduğunu savunan Calatrava, *Alamillo Köprüsü* ve *Cartuga Viyadüğü*'nde (1987-92, Sevilla) hareketi mimarlığın bir parçası olarak vurgulamıştır. Mimarlıkta strüktürün açıkça ifade edilmesinden yana olan öteki birçok 20.yy mühendisi gibi BETON'u üstün bir yapı malzemesi olarak kabul etmekle birlikte, proje ve uygulamalarında betonla sınırlı kalmamış, betonla ÇELİK'in birlikte kullanıldığı çözümler üretmiştir. Barselona'da, altta beton, üstte çelik kemerler kullandığı *II.Felipe Kapısı* (1984-87, Bach de Roda), bu tür uygulamalarının en iyi örneklerindendir. Calatrava'nın öteki önemli yapıları arasında, 1992 Sevilla Dünya Sergisi için gerçekleştirdiği *Kuveyt Pavyonu* (1991-92), *Lyons Havaalanı Tren İstasyonu* (1989) ve Zürich'teki *Stadelhofen Tren İstasyonu* (1983-90, Arnold Amsler ve Werner ile birlikte) dikkati çeker.

3005. *Y.Salman*

CALDARIUM (Lat.*caldus*: sıcak'tan)
Antik ROMA hamamında sıcaklık bölümü (→HAMAM).

CALDER, Alexander (1898, Philadelphia-1976, New York)
ABD'li heykelci ve ressam.
Geliştirdiği mobil'lerle (*mobile*) heykel alanına hareket kavramını sokan sanatçıdır.

Babası heykelci, annesi de ressam olan Calder, 1915-19 arasında Stevens Teknoloji Enstitüsü'nde makine mühendisliği eğitimi görmüş, çeşitli işlerde çalıştıktan sonra 1922'de manzara ressamlığına ilgi duymaya başlamıştır. 1923'te New York'ta Sanat Öğrencileri Birliği'ne girmiş, LUKS, Guy Pène Du Bois (1884-1958) ve SLOAN'ın öğrencisi olmuştur. Bu dönemde sokak ve metrodaki insanların eskizlerini yapan Calder, daha bu yıllarda kesintisiz tek bir çizgiyle hareket duygusunu yaratabilmiştir. Bir yandan da sirklerden esinlenerek hayvanları, akrobatları ve palyaçoları işlediği desenler yapmış ve bunları *National Police Gazette*'te yayımlamıştır. 1925'te desenlerden yola çıkarak ilk tel heykellerini yapmaya başlamış, 1927'de devinen oyuncaklar üretmiştir. Küçük hayvan ve palyaçolardan oluşan bu oyuncaklarla stüdyosunda gösteriler düzenleyen sanatçı 1930'larda soyut konstrüksiyonları, portreleri ve tel heykelleriyle hem Amerika'da hem de Paris'te ün kazanmıştır. Bu yıllarda tanıştığı MONDRIAN, Calder üzerinde derin bir etki bırakmış; bu etkinin verdiği itici güçle sanatçı "devinen Mondrian'lar" üretmeyi amaçlamıştır. 1931'de SOYUTLAMA-YARATMA topluluğuna katılmış, aynı yıl figüratif olmayan ilk kinetik konstrüksiyonunu yapmıştır. Calder'in elle ya da motorla hareket eden yapıtlarını 1932'de DUCHAMP, "mobil'ler" olarak adlandırmıştır. Aynı yıl ARP da, sanatçının hareket etmeyen kuruluşları için "stabil'ler" deyimini önermiştir. Bu deyimler sonradan benimsenmiş, Calder'in yapıtlarının yanı sıra bu anlamdaki tüm öteki heykeller için de kullanılır olmuştur. *Calderberry Çalılığı* (1932) adlı yapıtı ince tellerin ucuna tutturulmuş renkli parçacıklarla tümüyle soyut bir konstrüksiyondur. 1934'te Calder ince tel ve levhalardan oluşan, kendi ağırlıklarına bağlı olarak salt hava akımıyla hareket eden konstrüksiyonlar üretmeye başlamıştır. Bu yapıtlar aynı zamanda, devinime bağlı olarak değişen ışık etkileri de yaratmaktadır. Sanatçı 1932'de Duchamp'a yazdığı bir mektupta bunları "dört boyutlu çizimler" olarak adlandırmıştır. Komik ve fantastik olana sürekli ilgi duyan Calder, yapıtlarına bu nitelikleri vermeyi amaçlamıştır. 1950'lerde *Kuleler* diye adlandırdığı "duvar mobiller"i ve *Çanlar* diye adlandırdığı "sesli mobiller"i üretmiştir. 1959 tarihli *Stabil*, ince siyah metalden yapılmış dört ayağa oturan bir konstrüksiyondur. *Kırmızı ve Mavi Boyalı Anten* (1960) dengeli kuruluşuyla tipik bir Calder yapıtıdır. Sanatçı 1966'da mobil'lerin değişik bir uygulaması olan *Totemler*'i yapmış, mobil ve stabil'lerini 1970'lere değin üretmeyi sürdürmüş, bazan her ikisini bir tek kuruluş içinde ele almıştır. Bu yapıtların çoğu büyük boyuttadır. 1967 Montreal Dünya Sergisi'ndeki *Adam* 23m, Mexico Olimpiyat Stadyumu'ndaki *Kızıl Güneş* (1967) 24m yükseklikte, Dallas Havaalanı'ndaki *Kırmızı, Siyah ve Mavi* ise (1967) 14m genişliktedir.

1971'de hayvan figürlerine duyduğu ilgi sonucu animobile'lerini üretmeye başlayan Calder'in mobil'leri, KİNETİK SANAT'ın öncü örnekleri arasında yer alır. Bunlar aynı zamanda heykel sanatındaki gerçek devinimi sunmaları açısından da öncüdür. Titizce düzenlenmiş ve planlanmış bir devinimin tersine Calder özgür, rastlantısal devinimi vermeyi amaçlamıştır. Birçok sanatçıyla birlikte Calder de, 1972'de ABD hükümeti tarafından yürütülen "Mimarlıkta Sanat" projesi kapsamında yer almıştır.

3262. *U.Tükel*

CALIFORNIA FİGÜRATİF OKULU *(California Figurative School)*
1950'lerin ortasından başlayarak SOYUT-DIŞAVURUMCULUK'un boyama yöntemlerini ve büyük ölçeğini FİGÜRATİF resme uygulayan bir grup sanatçı özellikle California'da yoğunlaşmıştır. California Figüratif Okulu'nu oluşturan DIEBENKORN, Larry Rivers (d.1923), David Park (1911-60), Elmer Bischoff (d.1916) ile İngiliz HOCKNEY, genellikle çok ışıklı renklerle ve mekân duygusu veren büyük renk alanlarıyla çalışmayı yeğlemişlerdir. Okul, 1970'lere değin Batı Amerika'da etkisini sürdürmüş, ancak başka yörelere yayılmamıştır. Aynı dönemde Avrupa ve Doğu Amerika'da figüratif ve ressamca bir anlayışla çalışan Jan Müller (1922-58) gibi sanatçılar genellikle Alman Dışavurumculuğu'nun (→DIŞAVURUMCULUK) etkilerini yansıtmışlardır.

2041, 2197, 2926, 3513. ***J.N.Erzen***

CAM işçiliği
Karışık bir kimyaya sahip olan camın (İng.*glass*, Fr.*verre, glace*, Alm.*Glas*) temel öğesi silistir. Ayrıca potasyum, sodyum, kalsiyum ve öteki bazı katkılar gereklidir. Bütün bu katkılar her türlü camda bulunmayabilir. Cam için pek çok tanım yapılmıştır. Bunlar içinde en geniş kapsamlısı, "ısıtıldığı zaman yüksek derecede akıcılık kazanan, akıtıldıkça ve soğudukça katılaşan, en sonunda da durgunlaşan inorganik bir sistem", tanımlamasıdır.

Camın yapay olarak elde edilmesinden çok daha önceleri, doğada OBSİDYEN ve neceftaşı olarak iki türlü cam bulunmaktaydı. Volkanik kökenli olan obsidyen, genellikle yüzeyi yeni kırıldığında parlak siyah bir görünümdedir. Geçmişte obsidyenin düz parçaları parlatılıp ayna ya da ok, mızrak uçları ve çeşitli kesme araçları olarak kullanılmıştır. Altıgen prizmalar biçimindeki neceftaşı da genellikle, yüzeyleri aşındırılıp çeşitli süs eşyasına dönüştürülmüştür. Neceftaşı, doğal güzelliği nedeniyle çeşitli yüzey işleme yöntemleri uygulandıktan sonra kullanım alanına girmiştir. Özellikle ROMA dönemin-

de çok kullanılan bu gereç, İtalya ve öteki ülkelerde gerçek sanat yapıtlarına dönüştürülmüştür. Pek çok sanatçı, kalınlığından ötürü, taşla aşındırılıp biçimlendirilmeye çok uygun olan doğal camdan etkilenmiştir. Cam, elle tutulursa sert ve durgun bir etki yapar. Sert bir yere vurulunca kırılması, soğumuş ve durgunlaşmış camın özelliğidir. Yüksek ısıda bu özellikler değişir; cam önce yumuşar, akıcılık kazanır, yeterli ısı sağlanırsa su gibi akar. Ancak öteki madenlere göre önemli değişikliği "ergime" değil, "yumuşama" noktası bulunmasıdır. Camın, şişirilmeye ve başka değişik yöntemlerle biçimlendirilmeye elverişli olmasının nedeni bu noktadır. Her cam üreticisi kendi işine uygun cam için değişik gereç kullanır. Yardımcı katkı gereci de gerekliliklere göre değişir. Örneğin eski Mısırlılar soda kullanmışlardır. Kıyılarda elde edilen soda camı, daha düşük derecelerde ergir ve potas camına göre daha uzun süre yumuşak kalır. Akdeniz ülkelerinin bu özelliği, camın biçimlendirilmesini de etkilemiştir. Oysa ormanlık bölgelerde oldukça sert olan potas camı daha yüksek ısılar gerektirir. Bu tür cam daha çok "aşındırılarak bezeme" için elverişlidir. Günümüzde cam elde etmede genellikle normal cam için %72 silis, %15 soda, %13 kalker; kristal cam içinse %48 silis, %24 potas+soda, %28 kurşun oksit karışımları kullanılmaktadır. Camın katkılarının değiştirilmesiyle ilginç çözümlere ulaşılmıştır. Örneğin 18.yy'da Josef Strass çok fazla kurşun kullanarak ilginç takılar yapmıştır.

Biçimlendirme Teknikleri:

1) Cam hamuru yöntemi'nin temel ilkesi cam kırıklarını döverek toz yapmak ve sonra bir bağlayıcıyla çamur haline getirmektir. Bu çamur, SERAMİK gibi işlenir ve yüksek ısıda pişirilir. **2)** İç kalıp yöntemi'nde ergitilmiş cam hamuru içine bir "iç kalıp" sokularak, bu kalıbın dışına cam sarılır. Sonradan iç kalıp parçalanarak çıkartılır. Kalıp olarak genellikle kum ve çamur kullanılmıştır. **3)** *Millefiori* ya da BİNÇİÇEK yöntemi'nde renkli cam çubuklar ve parçalar bir çamur kalıp içine dizilip yüksek ısıda birarada camlaştırılır. Eski Mısır'da çok kullanılmıştır. **4)** Döküm yöntemi'nde ergimiş cam bir kalıp içine dökülür. Cam üretiminin her döneminde yaygın kullanılmıştır. **5)** Pres yöntemi'nde uygun bir yüzey üstüne ergimiş cam dökülür ve sıcak cam ezilip sıkıştırılarak biçimlendirilir. Zamanla presleme yöntemleri çok gelişmiş, ancak temel ilkelerde pek az değişim olmuştur. **6)** Üfleme yöntemi'ndeyse özel bir metal boru ergimiş cama daldırılır, boru döndürüldükçe cam, uç bölümünde toplanır ve bir kalıp içine sokulup borudan üflenerek kalıbın biçimini alması sağlanır. Camın yüzeyinin boyanması ve başka tekniklerle işlenmesi, geçmişten bugüne değin her dönemde yapılmıştır. Kum ve sert malzemeyle yüzeyi aşındırmak en yaygın yöntemdir. Ayrıca özelliklerine göre değişik ısılarda pişirilen boyalarla ve değişik malzemeyle ilginç sonuçlar elde edilmektedir.

0353, 1638, 2066, 2353, 3053. **Ö.Küçükerman**

Tarihsel Gelişim:

Camın ilk kez Önasya uygarlıkları tarafından üretildiği bilinmektedir. En eski örnekler, BABİL'in Eşnunna (b.Tel-el-Esmer, Ir.) kentinde bulunan cam çubukla (ykş.MÖ 2600), Mısır'da bulunan cam boncuklardır (ykş.MÖ 2500). Eski MISIR'da bilinen en erken cam üretim merkezleri Teb'deki III.Amenhotep'le (hd.MÖ 1417-1379), Tel-el-Amarna'daki Akhenaton'un (IV.Amenhotep; hd.MÖ 1379-62) saraylarıdır. Bu merkezlerde genellikle güzellik ve ölümsüzlük sağlayan malzemelerin konduğu küçük şişeler ve kaplar üretilmiştir. Ayrıca mücevher yapımında da camın değerli taşların yanı sıra kullanıldığı görülür. Üretim güçlüğünden ötürü pahalı olan bu tür cam eşya, büyük bir lüks olarak kabul edilmiş, ancak varlıklı ve soylu kişilerce kullanılmıştır. Bu saraylardaki cam üretimi ykş.MÖ 1085-945 arasında son bulmuştur. MEZOPOTAMYA'daysa MÖ 8.-6.yy'lar arasında cam üretiminin arttığı, Ninive ve Nimrud kazılarından anlaşılmaktadır. Yunanistan'da MİKEN döneminde (ykş.MÖ 1400-1200) camın mimari ayrıntılarda kullanılmasına karşın kap türündeki eşya genellikle Mısır'dan getirtilmiştir. Bu yörede cam üretimi MÖ 6.yy'dan başlayarak Ege Adaları ve İtalya'da da yaygınlaşmıştır.

Mısır'da Ptolemaios döneminde (MÖ 330-305) İskenderiye önemli bir cam üretim merkezi olmuş, binçiçek (*millefiori*) tekniğinin yanı sıra MÖ 1.yy'dan sonra da cam tozlarının eritilerek kalıba dökülmesi yönteminin öncüsü durumuna gelmiştir. Ayrıca bu dönemde çarkla kazıyarak kabartma ve oyma (INTAGLIO) teknikleriyle, cam üstüne boyama da uygulanmıştır. Üfleme çubuğunun bulunuşu, yeni cam yapım yöntemlerinin gelişmesini sağlamıştır. Çubuğun bulunmasıyla ilgili çok kesin bilgilerin olmamasına karşın MS 50 dolaylarında bu yöntemle kaplar üretildiği bilinmektedir. Bu döneme değin çok pahalı olan cam, bu aşamadan sonra geniş bir kullanıcı kesimine ulaşabilmiş, çeşitli şişeler, sürahiler, kâseler ve vazoların yanı sıra günlük yaşamda yaygın kullanımı olan düz cam levha da üretilmeye başlanmıştır. Üfleme yöntemi, eski üretim yollarını ortadan kaldırmayıp genellikle işlevsel biçimler için kullanılmıştır. İlk üfleme cam parçalarda Suriyeli ustaların adlarına rastlanır. Bu ustalar Suriye dışında başka ülkelerde de çalışmış ve pazar buldukları yerlerde bu yöntemle cam eşya üretmişlerdir. Roma döneminde İtalya'nın camcılıkta gösterdiği hızlı gelişme bir ölçüde bu ustaların varlığından kaynaklanmaktadır. Bu dönemde özellikle KAMAYÖ CAM parçalar yapılmış, ayrıca camın yüzeyi kazınarak birbirine değen dairelerden oluşan bir ağ sistemiyle bezendiği örnekler üretilmiştir. Bu bezeme o denli derin oyulmuştur ki sanki kabın üstüne sonradan geçirilmiş bir kılıf gibi durur. Avrupa'da camcılık İtalya'dan Kuzey ülkelere sıçramış, özellikle Ron ve Ren vadilerinde önemli cam merkezleri ortaya çıkmıştır. Ancak bu yörelerde yapılan cam eşya özgün niteliklerden çok İtalyan özellikler taşır. Ortaçağda Avrupa cam üretiminde önemli bir ilerleme göstermemiş, camcılar küçük ve birbirinden bağımsız üretim merkezlerinde basit kaplar yapmışlardır. BİZANS sanatında camın işlenişiyle ilgili kesin bilgiler olmamasına karşın Bizanslılar'ın camcıyla (*vitrarii*) cam kesen (*diatretarii*) arasında bir ayırım yaptıkları ve özellikle kesme yöntemini kullandıkları, Haçlı Seferleri sırasında İstanbul'dan Venedik'e getirilen ve bugün San Marco hazinesinde bulunan kesme kaplardan anlaşılmaktadır. İSLAM sanatındaysa bu dönemde cam işçiliğinde hızlı bir gelişme görülür. Abbasiler (→ABBASİ), düz kesme (tıraşlama) ya da yuvarlak kabartma bezemenin yanı sıra çizgisel oyma, kabartma dış çizgi (kontur) yöntemini, Mısırlılar LÜSTER boyama, Suriyeliler'se 12. ve 13.yy'larda emaye tekniğini geliştirmişlerdir. Halep, Şam ve Rakka, Suriye'deki önemli cam merkezleridir. Sürahi, vazo, kadeh, şişe, tabak ve hayvan biçimli kutsal kapların yanı sıra asa topuzları ve satranç taşları gibi parçalar da üretilmiştir. Yöre 14.yy'dan sonra Moğol (İLHANLI) istilaları nedeniyle etkinliğini yitirmeye başlamıştır.

Venedik'te 7.yy'da başlayan cam endüstrisi 10.yy'a değin etkinliğini bu kentte sürdürdükten sonra kentin güvenliği açısından 1291'de yakındaki

Murano Adası'na taşınmıştır. Bu merkezde Venedik türü emaye işli cam kaplar 15.yy'ın ikinci yarısında yapılmaya başlanmış ve büyük ölçüde RÖNESANS sanatının özelliklerini yansıtmıştır. Cam sanatında yörenin asıl önemi doğal kristale benzerliğinden ötürü *cristallo* denen, saydam ve renksiz camın üretilmesindedir. 16.yy'da emayenin gözden düşmesiyle renksiz camın üstüne opak beyaz cam şeritlerle bezeme (*latticino*) yöntemi gelişmiş ve giderek daha girift bezemeler oluşturulmuştur. Murano'da çalışan cam ustalarının Venedik'in dışına çıkmaları ve zanaatlarını yabancılara öğretmeleri yasaklanmıştı. Ancak Avrupa'nın öbür ülkelerinden gelen istekler üzerine Venedikli ustaların bir bölümü Murano'dan ayrılarak İspanya, Portekiz, Fransa, Avusturya ve Almanya'ya gitmişler, buralarda çeşitli cam merkezlerinin oluşmasında etken olmuşlardır. Bu yeni merkezlerde üretilen cam yerel malzemenin özellikleriyle beğenisini yansıtmakla birlikte, temelde İtalyan kökenlidir. Bu bağlam içinde 16.yy sonuyla 17.yy'da uluslararası bir üslubun doğmasına karşın bazı ülkelerde yeni teknikler de geliştirilmiştir. Elmas iğne oyma ilk kez Avusturya'nın batı kesimindeki Tirol eyaletinde yer alan Hall'da kullanılmış, daha sonra Hollanda'da özellikle 17.yy'da yaygınlaşmıştır. 17.yy'da Almanya'da Venedik cam işçiliğine bir tepki oluşmaya başlamış ve ormanlardaki cam üretim merkezlerinde, bitki artıklarının yakılmasıyla elde edilen potasyum hidratla *waldglas* adı verilen yeşilimsi bir cam üretilmiştir. Bu dönemde Nürnberg oymacılık alanında ünlenmiş, Georg Schwanhardt (1611-67) ve ailesi *skrol*'lar (kıvrım) ve zarif manzaralarla bezedikleri cam kaplar üretmişlerdir. Yüzyılın üçüncü çeyreğinde siyah ve sepya renklerinin kullanıldığı gelişmiş bir emaye tekniği görülür. Bu kapların üstüne çoğunlukla mimari yapıtlar ve manzaralar işlenmiştir. Johann Schaper (1621-70) başta olmak üzere J.L.Faber (etk.1520), Hermann Bencherlt, Johann Keyll ve Abraham Helmhack (1654-1724) bu teknikle çalışmışlardır. Emaye boyama bu dönemde Bohemya'da da kullanılmış ve *humpen* adı verilen silindirik biçimde bardaklar üretilmiştir. Yaldızın da kullanıldığı 18.yy'da oymacılık gözden düşmüş, yerine derin tıraşlamayla bezenen cam parçalar yapılmış, Brandenburg'daysa özellikle oyma tekniği tutulmuştur. Gottfried Spiller, Heinrich Jäger ve Elias Rosbach dönemin ünlü cam ustalarıdır. 19.yy'da yeni gelişen burjuva sınıfının zengin bezemeye ilgi göstermesiyle Bohemya'da oymacılık yeniden yaygınlaşmıştır. Dominik Bimann, August Böhm, A.H.Pfeiffer, Pelikan ve Simm aileleri dönemin ünlü adları olmuştur.

İngiltere'de 16.yy'da bir yandan Almanya'nın ormanlık bölgelerinde yapılan *waldglas* türü üretilirken, öte yandan da göçmen İtalyan ustalar tarafından ülkeye getirilen Venedik türü parçalar yapılmaktaydı. 17.yy'da bu iki geleneğin birleştirilmesi ve ormanları korumak amacıyla cam üretim merkezlerinin kömür havzalarına taşınmasıyla *waldglas* türü giderek ortadan kalkmıştır. Yüzyılın sonuna doğru yabancı teknik ve hammaddelerden uzaklaşma eğilimi içinde İngiliz ustalar kendi yerel kaynaklarından yararlanmaya başlamış, 1675'te hammaddeye kurşun oksit ekleyerek "kurşun cam" üretmişlerdir. Kurşun cam, Venedik türü camdan daha dayanıklı ve sağlamdı. Ayrıca daha yavaş bir işleme yöntemi gerektiriyordu. Bu nedenle Venedik türü işleme teknikleri bir yana bırakılarak bu türe özgü teknikler geliştirilmiştir. Özellikle KRALİÇE ANNE ÜSLUBU'nun özelliklerini yansıtan, ağır, ayaklı, huni tipi ve üstü kabaralarla işli bardaklar üretilmiştir. 18.yy'da biçimlerde görülen hafiflemeyle bardakların ayakları incelmiş, uzamış ve zarifleşmiştir. Bu bardakların sapları Venedik *latticino* türünde bezenmiştir. Dönemin ayaksız bardaklarında, özellikle oyma işçiliğinde Alman ustaların etkileri görülür. Yüzyılın ikinci yarısındaysa bezemede İngiliz özellikleri ortaya çıkmış, çiçek, Çin etkili desenler ve kır sahneleri bezemenin ana örgelerini oluşturmuştur. İngiliz oymacılığı yetkin bir düzeye erişememesine karşın, üretilen cam, oymacılığa elverişli olmasından ötürü bütün Avrupa'da, elmas iğne oymacılığı yapan ustalarca aranılır olmuştur. Bu dönemde İngiltere'de emaye işçiliği de görülür. Michael Edkins (1734-1811) beyaz cam üstüne, Beilby ailesi de renksiz cam üstüne emaye uygulamışlardır. Ancak İngiltere'de cam bezeme teknikleri arasında en önemlisi, camın niteliğiyle uygun düşen ve "kesme cam" da denilen tıraşlama tekniğidir. İlk örneklere 1725 dolaylarında rastlanır. Bu yöntemle, kapların özellikle ağız ve dış bölümlerine taraklama yapılır ya da çentik atılır. 1745-70 arasında yüzeysel tıraşlama tekniğiyle baklava ve çokgen gibi geometrik biçimler ve nervürler uygulanmış, bu örgeler birlikte kullanılarak karmaşık bir bezeme türü elde edilmiştir. 1770 dolaylarında YENİ-KLASİKÇİLİK'in etkisiyle bezemede bir yalınlaşma görülür. Nervür hemen hemen tek bezeme örgesidir. Yüzyılın sonuna doğru İrlanda'da geliştirilen kabartma baklava bezeme, daha kalın bir cama derin tıraşlamayla uygulanmış ve bu yöntem giderek İngiltere'de de yaygınlaşmıştır. 1800'lerin başlarında bu örgeler camın tüm yüzeyini kaplayarak prizmatik etkiler yaratılmıştır.

Amerika kıtasına Avrupa'dan ithal edilen ilk endüstri kolu camcılıktır. 16.yy'da Meksika ve Arjantin'de, 17.yy'da da ABD'de cam üretim merkezleri açılmıştır. Bu merkezlerde üretilen cam parçalar Avrupa kopyaları olmaktan öteye gidememiştir. ABD'de 1820'lerden sonra kurşun camın üretilmeye başlanması, ayrıca pres tekniğiyle iç kalıp yönteminin (*full-size incised mold*) geliştirilmesiyle cam endüstrisinde hızlı bir ilerleme başlar. Bu dönemde Boston'da Phoenix (1824) ve Boston and Sandwich (1825), Mount Washington (1837), Cape Cod (1857), Brooklyn Flint ve Corning (1868) cam fabrikaları yoğun üretim yapmışlardır. 1815-70 arasının en tipik cam eşyası, üstü tarihsel konularla bezeli, matara türü yassı şişelerdir.

Modern cam üretimi 19.yy ortalarında başlamıştır. Bu dönemde İngiltere'de derin tıraşlama tekniği sürdürülmüş, ancak giderek yaygınlaşan pres yöntemiyle derin tıraşlama taklitleri yapılabildiğinden oyma tekniği de kullanılmıştır. Ayrıca Murano tipi *furnace-manipulated* camla kamayö cam da yapılmıştır. Bu dönemde ARTS AND CRAFTS akımı daha plastik biçimlere yönelmiş, 1900'lerin başında da el yapımı üfleme camlar üretilmiştir. 1930'larla II.Dünya Savaşı'ndan sonra özellikle tıraşlama tekniğiyle kristal cam yapımı görülür. Bu alanda Keith Murray ve David Queensberry önemli tasarımlar gerçekleştirmişlerdir. Laurence Whistler ve John Hutton'sa özellikle elmas iğne işçiliğinde önemli adlardır. 1960'larda açılan yeni fabrikalarda özellikle biçim ve renk alanında yeni deneyler yapılmıştır. ABD'de 19.yy başlarında geliştirilen pres yöntemi el işçiliğini olumsuz yönde etkilemiş, bu teknikle yapılan camlarda tıraşlama tekniği kopya edilerek kesme kristal etkisi, yüzeyler parlatılarak da üfleme cam etkisi elde edilmiştir. Presleme ve tıraşlama yöntemlerini ayırt edebilmek amacıyla, tıraşlamada ince, çizgisel bir üslup benimsenmiştir. Louis Vaupel ve Henry S.Fillebrown bu yöntemle çalışmışlardır. 1870'lerin ortalarında

kesme kristal işçiliğinin yeniden canlandığı ve 1880-90 arasında doruk noktasına eriştiği görülür. 20.yy başlarında oyma tekniği yaygınlık kazanmış, özellikle New York Corning'de T.G.Hawkes Cam Fabrikası bu yöntemi uygulamıştır. Bu dönemde ayrıca fantezi formlarda parçalar üreten cam tasarımcıları ortaya çıkmıştır. Bu tür ürünler arasında en önemlisi TIFFANY'nin *Favrile* adı verdikleridir. Tiffany 1890'ların sonlarında özellikle ART NOUVEAU akımının etkisi altında kalmıştır. 1930'larda Frederick Carder fantezi kaplar, heykelci-tasarımcı Sidney Waugh heykelsi cam parçalar, Maurice Heaton emaye, Harvey Littleton ve Dominick Labino'ysa üfleme yöntemini uygulamışlardır. Orta Avrupa'da 19.yy ortalarında çok katlı ve renkli cam parçalar üretilmiş ve bu camlar BIEDERMEIER döneminde Bohemya'yla özdeşleşmiştir. Kesme kristaldeyse özellikle İngiliz üslupları kopya edilmiştir. Viyana'da 1864'ten sonra Ludwig Lobmeyr oyma tekniğinde en önemli ad olmuştur. 1900'den sonra Viyana Uygulamalı Sanatlar Okulu, tasarımda yalın biçimlere yönelmiş, Kolo Moser ve J.HOFFMANN bu alanda önemli tasarımlar yapmışlardır. I.Dünya Savaşı'ndan sonra Ena Rottenberg, Lotte Fink ve Vally Wieselthier bu alanda ürünler vermiştir. Art Nouveau Avrupa'da da cam işçiliğinde etkili olmuş, Berlin'de Karl Köpping lale biçimli, uzun kıvrık saplı badaklarıyla tanınmıştır. I.Dünya Savaşı'ndan sonra oyma ve tıraşlamada Wilhelm von Eiff, ayrıca Bruno Mauder (1877-1948) ünlü adlardır. 1950'lerden sonra Wilhelm Wagenfeld (1900-?), Richard Süssmuth ve Heinrich Löffelhardt yemek takımları tasarlamış, Finlandiyalı tasarımcı Tapio Wirkkala'yla (d.1915) Danimarkalı Björn Wiinblad da Rosenthal Fabrikası'nda çalışmışlardır. Çekoslovakya'da I.Dünya Savaşı'ndan sonra heykelci Josef Drahoňovský ve Jaroslav Horejc (1886-?), 1960'lardaysa Stanislav Libenský, René Roubíček, Pavel Hlava ve Václav Cigler cam işçiliğinin önemli adlarıdır.

Fransa'da 19.yy ortalarında kesme kristalle renkli cam üretimi yaygındır. Özellikle opalin, yarı opak beyaz cam ve renkli cam üstüne zengin boyama ve yaldızlama görülür. Bu dönemde Baccarat ve Saint-Louis Fabrikaları etkinliğini sürdürmüştür. Ancak Fransa'daki gelişme 1860-70 arasında bağımsız sanatçıların deneyleriyle gerçekleştirilmiştir. Joseph Brocard ortaçağda Suriye'de üretilen emaye boyalı camlar, Eugène Rousseau'yla (ö.1891) ölümünden sonra onu izleyen E.Léveillé de kalın, yarı saydam ve içinde yer yer çatlaklar ya da renkli çizgiler olan parçalar yapmıştır. GALLÉ 1867'den sonra cam üstüne deneyler yapmış, önceleri saydam camı hafif tonlandırarak, mineleme ya da kazıma tekniğiyle bezemiş, sonralarıysa üst üste yapıştırılmış koyu renkli cam üstüne oyma yoluyla (kamayö tekniği) bitki örgeleri yapmıştır. Bu parçalar Japon sanatının özelliklerini taşıdığı gibi Art Nouveau'nun da asimetrik yaklaşımını barındırır. LALIQUE, 1920'lerde kalıba üfleyerek ya da pres yöntemiyle yaptığı kabartma bezemeleriyle tanınmıştır. Çağdaşı Maurice Marinot'nun Eugène Rousseau'nun geleneğini sürdürdüğü görülür. Bu dönemde ayrıca Jean Luce, Marcel Goupy ve André Thuret yemek takımları üretmişlerdir. İskandinavya'da, İsveç'te 1920'lerde gelişmeye başlayan cam endüstrisinde ressamlar Simon Gate ve Edward Hald (1883-?) Orrefors Fabrikası'nda, Edvin Ollers (1888-?) Kosta Fabrikası'nda oymacılık alanında ünlüdürler. 1930'larda oymacılığın gözden düşmesiyle kalın renkli cam yapımına başlanmıştır. Vicke Lindstrand, Sven Palmqvist ve Nils Landberg gibi tasarımcılar Orrefors'da yemek takımları üstüne çalışmışlardır. 1960'lardaysa Gunnar Cyrén aynı fabrikada POP SANAT etkili parçalar yapmıştır. Danimarka'da Holmegaard Fabrikası'nda Jacob E.Bang ve Per Lütken, Norveç'te de Hadeland Fabrikası'nda Sverre Pettersen ve Willy Johansson (1910-?) İsveç fabrikalarının üretimlerine benzer ürünler gerçekleştirmişlerdir. Finlandiya çağdaş cam eşya tasarımında en ileri giden İskandinav ülkesi olmuştur. 1920'lerin sonlarına doğru Riihimäki Fabrikası'nda Henry Ericsson (1893-1933), 1930'ların sonlarında da Karhula Fabrikası'nda Göran Hongell (1902-?) İsveç modellerini anımsatan örnekler üretmelerine karşılık sonraları Tapio Wirkkala, Timo Sarpenava (d.1926), Kaj Franck (d.1911), Helena Tynell ve Nanny Still çağdaş ve yeni formlar geliştirmişlerdir. Arttu Brummer ve AALTO da cam alanında tasarımlar yapmıştır. Belçika'da Val-Saint-Lambert Fabrikası özellikle ağır, kesme kristaller, 1900'lerin başlarında da katlı cam üretmiş, Charles Graffart bu alanda çalışan en önemli tasarımcı olmuştur. Hollanda'da Leerdam Fabrikası İskandinav geleneğini sürdürmüş, 1920'lerde K.P.C.Bazel ve BERLAGE'la C.De Lorm yalın yemek takımları tasarlamışlardır. İtalya'da 19.yy ortalarında geleneksel Venedik tipi camların çeşitlemelerinin yapıldığı görülür. Antonio Salviati tasarımlarıyla ün kazanmıştır. Bu parçalarda özellikle zengin fırın dekorasyonları (*furnace decorations*) görülür. 1920'lerde Vittorio Zecchin'le (1878-?) G.Balsamo Stella'nın yalın ve ince bardaklar yapmasına değin fırın dekorasyonları sürdürülmüştür. II.Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında renk ve biçim alanlarında yeni deneyler yapılmış, Ercole Barovier, Barovier ve Toso Fabrikası için, Giulio Rodi'yse Arte Vetraria Muranese için bardaklar tasarlamışlardır. Carlo Scarpa, Fulvio Bianconi ve Finli Tapio Wirkkala da Venini Firması için renkli bardaklar gerçekleştirmişlerdir. İtalya'da üretilen camlarda her zaman Venedik geleneğinin izleri görülür.

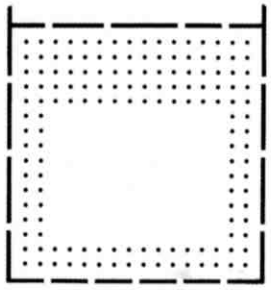
SELÇUKLU döneminden bu yana Türkler de cam üretmişlerdir. İstanbul'un alınmasından sonra camcılık merkezi bu kent olmuş, özellikle 17. ve 18.yy'larda camcılık oldukça ilerlemiştir. 19.yy başlarında Çubuklu ve çevresinde yaygın bir camcılık vardır. Özellikle ÇEŞMİBÜLBÜL olarak ün kazanan cam tekniğine "Beykozişi" de denilmektedir. Türkiye'de ilk modern cam fabrikası 1934'te Paşabahçe'de kurulmuştur. Bugün değişik alanlarda üretim yapan birçok cam fabrikası bulunmaktadır.

1926, 2181, 3009, 3289, 3519, 3582. *Z.Rona*

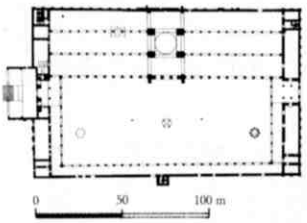
CAMBAZLI

İçel'de Silifke ilçesinin kuzeyinde, antik OLBA kentinin 7km güneydoğusunda yer alan bir KİLİKİA kentidir. Gene bir antik Kilikia kenti olan ELAİUSSA'nın batı sahiline kadar uzanan Çukurbağ Deresi'nin sağ kıyısındaki sarp ve kayalık burunda kurulmuştur. Bugün üstünde modern bir yerleşmenin bulunduğu kentin Antik Çağ'daki adı bilinmemektedir. Olba ya da DİOCAESAREA'ya bağlı bir uydu kent olduğu düşünülmektedir.

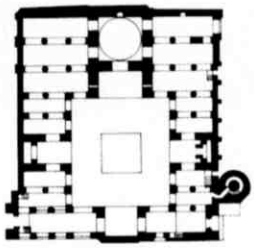
Günümüze gelebilen az sayıda kalıntı ROMA ve Hıristiyanlık dönemlerine aittir. Ev kalıntıları çoğunlukla burnun en ucundadır. Bunların dışında kentte çok sayıda sarnıç, altı tane tapınak mezar ya da HEROON ve ne oldukları belirlenemeyen çeşitli yapı kalıntıları saptanmıştır. Yapılar içinde en göze çarpanı, kentin kuzeyine doğru uzanan yolun üzerinde, IN ANTIS TAPINAK görünümlü bir tapınak-mezardır. Yüksek bir podyum üstünde bulunan bu DİSTYLOS yapı, Korinth düzeninde (→DÜZEN) olup *pronaos* (*cella*'ya giriş mekânı) ve



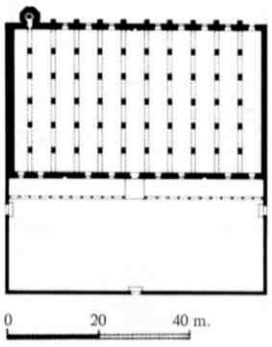
Kûfe Ulucamisi.



Şam Emeviye Camisi (705-715).



Zevvare Mescid-i Cuması (1135).



Sivas Ulucamisi (1197).

CELLA'sının boyutları ykş. 9.5x5.5m'dir. Çatısının büyük bir bölümü çökmüş, yalnızca ön alınlığın bir köşesi ve bir sütun yerinde (IN SITU) kalmıştır. Üç *fascia*'lı ARŞİTRAV'ı, yumurta FRİZ'i ve dişli SİLME izler. *Pronaos*'a çıkan merdivenlerin yok olmasına karşın, merdivenlere ait yan duvarlar korunmuştur. Yapının, içi boş, tonozlu ve iki bölmeye ayrılmış temelinin yan duvarlarının içinde, gene duvarla örülmüş mezarlar bulunmuştur. Kentin güneydoğusunda, çatısı ve alınlığı daha iyi korunmuş, 5x7m boyutlarında, *in antis* planlı bir başka tapınak-mezar ilgi çekmektedir. Yapının üst bölümünde, üç *fascia*'lı arşitravı, "S" biçiminde bir düz silme izler. ÇÖRTEN'ler aslan başı biçimindedir. Çatı tonozludur ve ön alınlık kaybolmuştur. Cepheleri kalın kesme taş bloklarla kaplanmış olan her iki tapınak-mezar da bir olasılıkla MS 2. ya da 3.yy'a aittir. Kentin dışında, antik KORYKOS kentine uzanan yol üzerindeki bazilika da oldukça iyi korunmuş durumdadır. *S.Tugay*

CAMDEN TOWN GRUBU

YENİ İNGİLİZ SANAT KULÜBÜ'nün 1910'da ikiye ayrılmasıyla, 1911'de kurulan karşıt grup. GILMAN, Spencer Frederick Gore (1878-1914), Lucien Pissarro (1863-1944) ve SICKERT öncülüğünde oluşmuş ve çalışmalarını Sickert'in stüdyosunda sürdürmüştür. Sickert ve Pissarro uzun yıllar Paris'te yaşamış, İZLENİMCİLİK'ten yoğun bir biçimde etkilenmişlerdi. Grup, İzlenimcilik'in anlatım yöntemini uygulamış; ancak, renk kullanımında parlak renkler yerine koyu tonları yeğlemiştir. Konularını çevrelerinden alıp gerçekçi bir yaklaşımla işleyen bu sanatçıların resmin strüktürüne gösterdikleri özen, onları CÉZANNE ve GAUGUIN'in yapıtlarını incelemeye yöneltmiş, giderek duyarlılıklarını artırmış ve ARD-İZLENİMCİLİK'le dönemin öteki çağdaş akımlarını daha iyi yorumlamalarını sağlamıştır. Grup 1913'te Londra'daki küçük gruplarla birleşerek LONDRA GRUBU'nu oluşturmuştur.

0306. *Z.Rona*

CAMEGÂH = **CAMEKÂN** (1)

CAMEKÂN (Far.)

"Cameken" olarak da yazılır. Farsça'da "elbise çıkarılan yer" anlamına gelir.

1. Türk hamamındaki "soyunmalık"; ROMA hamamındaki *apodyterium* (→HAMAM).

2. Camlı dolap, vitrin.

3. Bahçelerde fideleri soğuktan korumak için yapılmış bir tür LİMONLUK.

CAMGER (Far.) = Camcı

CAMİ (Ar.*cem*: toplama'dan)

İng.*mosque*, Fr.*mosquée*, Alm.*Moschee*.

Sözlük anlamında, içinde cuma ve bayram namazları kılınan, gerektiğinde bazı dinsel törenlerin yapılabildiği büyük Müslüman mabedi. Kuran ve Hadis'te "namaz kılınan yer" için mescit ya da çoğulu mesacit kullanılmaktadır. Cami sözcüğü kaynağını Hicret'in 4.yy'ında (10.yy) gelişen yapım eylemi sırasında ibadethanelerin ikiye ayrılmasından alır. İçinde cuma namazlarının kılındığı büyük yapılara *mescid-ül-cami* denmiş, giderek mescit silinip cami sözcüğü tek kullanılmaya başlamıştır. Günümüzde Türkiye dışındaki İSLAM ülkelerinin çoğunda, "beş vakit tek başına ya da toplu halde namaz kılınabilen, ayrıca cuma ve bayram namazlarının kılındığı yer" karşılığı mescittir. Batı dillerinde cami karşılığı kullanılan sözcükler genellikle mescitten alınmıştır. Türkiye'deyse cami, yukarıda belirtilen tüm işlevleri karşılayan yapının adı olmuş, mescit adı küçük camiler için kullanılagelmiştir (→MESCİT; MESCİD-İ CUMA).

Müslümanlar'da namaz, dinin "farz" kıldığı eylemlerden biridir. İnananların günde beş kez biraraya gelip ve ortak ibadet hareketleri yapması, bu amaca uygun bir toplum yapısını gerektirmiştir. Namazın uygulama biçimi inananların belirli zamanlarda toplanmalarını, temizlenmelerini, saflar halinde dizilmelerini, ortak davranışta bulunabilmek için namazı yöneten kişiye (imam) uymalarını zorunlu kılar. İnananların namaza çağırılması (ezan), ezan okuyan kişinin sesini geniş bir çevreye duyurabileceği yüksek bir düzlem (MİNARE ve şerefe), namaza katılanların temizlenmeleri (abdest) için musluklar (ŞADIRVAN), cemaatin saflar halinde dizilebileceği kapalı ya da açık bir alan, imam için belirli bir yer (MİHRAP), dinsel ya da toplumsal konularda aydınlatıcı konuşmaların (hutbe) yapılacağı yüksek bir düzlem (MİNBER) gibi işlevsel zorunluluklar, camiyi biçimlendiren ana veriler olmuştur. Temel işlevlerin yanı sıra zamanla ortaya çıkan yeni gereksinimler bir camiyi oluşturan bölümleri belirlemiştir. Büyük bir dış avlu, buradan TAÇKAPI ve yan kapılarla girilen iç avlu (harem), ortada şadırvan, iç avlu çevresini saran REVAK'lar ve cami giriş cephesi boyunca uzanan SON CEMAAT YERİ açık bölümlerdir. Son cemaat yerinde sağlı sollu birer küçük mihrap ve tekbirlerin dışarıdaki cemaate iletildiği iki küçük CUMBA (mükebbire) bulunur. Taçkapıyla girilen kapalı ibadet bölümüne genel olarak "harim" ya da "sahın" adı verilir. Ortada geniş olan ana sahın, iki yanda yan sahınlar, ana sahnın ortasındaysa "kubbealtı" yer alır. Kıble duvarında imam için ayrıldığı sanılan mihrap vardır. Mihrap önü döşemesi cami tabanından daha yüksek tutulmuştur (mihrap sekisi). Mihrabın sağında hutbe okumaya ayrılmış merdivenli minber bulunur. Arap ülkelerinde hükümdarların namaz kılmaları için ayrılan bölme (maksure), sonraları OSMANLI döneminde "hünkâr mahfili" adını almış, camilerin güneydoğu köşesine yerleşmiş ve sultan için hazırlanan hünkâr dairesiyle arasında bağlantı kurulmuştur. Kadınlar için "kadınlar mahfili", müezzinler için "müezzin mahfili" kapalı bölümde yer alır (→MAHFİL). Gene bu bölümde din eğitimi için kitaplık ve derslikler düzenlenmiştir. Şerefe denen balkonlarından ezan okunan minareler, camilerin önemli parçasını oluşturur.

Cami donatımı da içindeki eylemleri karşılayacak, belirgin özellikleri temizlik, yalınlık ve amaca uygunluk olan öğelerle sağlanır: Üstünde namaz kılınan hasır, keçe, kilim ve halı türü yaygılar, seccadeler, Kuran rahleleri, seyyar ya da sabit kürsüler, vaizlerin oturacağı minderler. Doğal aydınlatmanın olamadığı saatlerde de kullanılmaları, Kuran okunması ve suç işlenmesinin önüne geçme isteğiyle ışığın simgesel yönü camilerde yapay aydınlatmaya önem verilmesini gerektirmiştir. Bu amaçla önceleri meşaleler, EMEVİ halifesi Muaviye döneminde (661-680) kandil, daha sonra fener, mum, şamdan ve avizeler kullanılmıştır. Bayram günleri sayıları on binlerle ölçülen aydınlatma araçları, duman ve is sorununu yaratmış; zamanla camilerde, *Süleymaniye Camisi*'nde (1557) görüldüğü gibi, is odaları düzenlenmiş ve hava akımlarıyla bu odalarda toplanan is, mürekkep yapımında kullanılmıştır. Günümüzde aydınlatma, elektrikli araçlarla yapılmaktadır. Bazı hadislerde Peygamber'in cami içinde güzel kokulu maddeler yaktırdığından söz edilmektedir. Buhur, günlük yakılması giderek yaygınlaşmış, Emevi döneminde olağan günlük işlerden sa-

yılmış ve bu amaçla buhurdanlıklar cami donatımına katılmıştır.

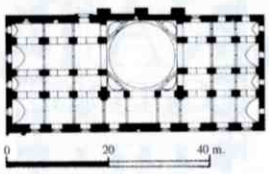
İslamlık'ın ilk günlerinden başlayarak camilerde çeşitli din hizmetleri farklı kişilerce yerine getirilmiştir. Zamanla kimi görevler ortadan kalkmış, kimiyse nitelik değiştirmiştir. İmam, namazı yöneten kişidir. Başlangıçta hükümdar, onun olmadığı yerde eyalet valileri, polis müdürleri, Kuran'ı en iyi bilen ya da en yaşlı kişi namaz kıldırmıştır. İmamın görevlendirilmesi daha geç tarihlerdedir (238-242). Hutbeler hatipler tarafından okunur. ABBASİ halifeleri düzenli hutbe okumayı bıraktıktan sonra yerlerine hükümdar temsilcisi olarak hatip getirilmiştir. İmam-hatiplik de yapılabilmektedir. Vaızlar için *kaşş*'lar ve *kari*'ler (Kuran'ı usulünde okuyan), ezan için müezzin (muazzin, munadin) görevlendirilmiştir. İslamlık'ın ilk yıllarında müezzin sokakta dolaşarak ezan okur, ezan bitiminde Peygamber'in huzuruna çıkarak onu selamlar ve namaza çağırırdı. Özel ezan yeri kuruluşu daha sonraki yıllardadır. Namazın yerleşik yapılarda kılınmaya başlamasından önce, kıble yönünün belirlenmesi ve namaz saatlerinin saptanması muvakkitlerin göreviydi. Camiler, Müslümanlar'ın toplumsal yaşamında önemli yeri olan kurumlardır. Yönetim, onarım ve gelirlerine de aynı ölçüde özen gösterilmiştir. Gelirler genellikle VAKIF yoluyla bağışlanan para ve ev, dükkân, değirmen, hamam, arazi gibi taşınmaz mallardan sağlanmıştır. Bu gelirlerin hangi ölçülerde, nerelerde kullanılacağıysa vakıf şartnamelerinde belirtilmiştir. Bugün Türkiye'de camiler yapı bakımından Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne, görevliler ve hizmetler yönünden de Diyanet İşleri Başkanlığı'na bağlıdır.

Yaptıran kişi, yapım amacı, yeri, biçimi, büyüklüğü gibi çeşitli etmenlere bağlı olarak camiler değişik adlarla anılırlar. Bir kentin en önemli ibadet yeri ULUCAMİ'dir. Sultanların yaptırdığı büyük camilere "selâtin camileri" denmektedir. Yukarıda da belirtildiği gibi, çok daha genel bir anlamı olan mescit bugün küçük semt camilerini anlatmak için kullanılmaktadır. Çeşitli İslam ülkelerinde aziz sayılan kişilerin mezarları üstüne ya da çevresine yapılan ziyaret camilerine *meşhed* denir. Türkçe'de NAMAZGÂH denen açık hava ibadet yerleri bir mihrap taşı, yükseltilmiş düz bir alan, gölgelik yapan birkaç ağaç, yolcuların abdest alıp su içtiği bir çeşmeden oluşur. Genellikle ulaşım yolları üstüne kurulan namazgâhların mihrap taşında namazın farz olduğunu belirten bir ayet yazılıdır. Camiler başlangıçta salt dinsel bir yapı olarak görülmemiş, savaş ve barış kararlarının verildiği, toplumsal görüşme ve tartışmaların yapıldığı, yabancı ülke elçilerinin karşılandığı, önemli konukların ağırlandığı, din konusunda öğütlerin verildiği, adaletin dağıtıldığı kamu yapıları olarak kullanılmıştır. Bu dönemde Arap cemaatinin başı camiye bitişik bir sarayda kalmakta ve hazine camide korunmaktaydı. Zamanla bazı kamu hizmetleri cami dışındaki yapılara taşınmıştır. Bir bölümüyse cami bünyesi içinde ya da çevresinde yerleşerek KÜLLİYE'leri oluşturmuştur.

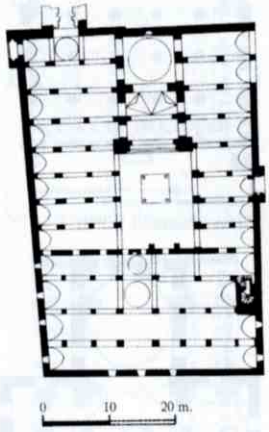
Plan Gelişmesi:

İslam dininin yayıldığı geniş coğrafi sınır içinde cami değişik biçimlerde tasarlanmıştır. İklim koşulları ve yerel veriler, farklı biçimlerin gelişmesinde başlıca etmenlerdir. Hz. Muhammed ve Dört Halife zamanında Arabistan Yarımadası'nda yapılan camiler, günümüze özgün durumlarıyla ulaşmamıştır. Yazılı kaynaklar ve arkeolojik buluntulardan anlaşıldığı kadarıyla bu örnekler ilkel yapı özelliklerini göstermektedir. İlk cemaatin toplandığı yer olan Hz.Muhammed'in Medine'deki evi, bir kutsal esin kaynağı olarak belirli bölgelerde uzun süre yaşamıştır. *Hz.Muhammed'in Evi* ilk durumunda kerpiçten örülmüş bir duvarla çevrili kare AVLU ve avlunun bir kenarında dizili odalardan oluşmaktaydı. Namaz avluda kılınıyordu. Ancak kızgın güneş altında namaz kılmanın sakıncaları zamanla avlunun bir kenarında hurma ağacı gövdesiyle taşınan ve hurma ağacı dallarından yapılmış, çamurla sıvanmış, düz çatıyla örtülü bir gölgelik (*zulla*) oluşmasına neden olmuştur. Dört Halife zamanında yapılan ilk anıtsal camiler Peygamber'in evindeki avlu ve revak düzenini sürdürür. Bu nitelikte, çok ayaklı, düz damlı bir strüktür sistemine dayalı, Erken İslam cami tipinin en karakteristik örnekleri *Kûfe* ve *Basra Ulucamileri*'dir. Bu tip camiler olanaklar ölçüsünde çok sayıda kişiyi ibadette biraraya toplamayı amaçlayan büyük yapılardır. Medine'de *Hz.Muhammed'in Evi*'nin avlusunda oluşturulan *zulla* ilke olarak korunmuştur. Kimi zaman *zulla*'nın önünde çevresi çit ya da alçak bir duvarla çevrili bir avlu yer alır. Kimi zaman da ortada bulunan avlu dört yönden sütunlarla çevrilmiştir. *Kûfe Ulucamisi*'nde, ilk kez hurma ağacı gövdesi yerine antik ve Hıristiyan yapılarından devşirilmiş mermer sütunlar kullanılmıştır. Bu tür camilerde avlu ile üstü örtülü mekân arasında sınırlayıcı duvar yoktur. Namazın imama uyularak saflar halinde topluca kılınması, imamın sesinin kolay duyulabilmesi ve Allah'a ibadette ön saflarda olma isteği cami planlamasını etkileyen başlıca etmenler olmuştur. Bu nedenle cami mekânı enine gelişme gösterir. Anadolu, Mısır ve Kuzey Afrika gibi bölgelerde Hıristiyan mimarlığının etkisiyle cami mekânında uzunlamasına gelişme dikkat çekicidir. Şam *Emeviye Camisi*'nde (705-715) olduğu gibi (→EMEVİ), çok ayaklı sistemde yapılmış camilerin bir grubunda mihrap-giriş ekseni ayaklardan arındırılmış ve mihrap duvarına dik, geniş bir sahın oluşturulmuştur. Doğu İslam dünyasının 11.yy'dan öteye cami mekânı tasarımına katkısı önemlidir. KARAHANLI döneminde cami mimarlığına örtü sistemi olarak KUBBE girmiştir. Buhara yakınındaki *Kışlak Hazara Camisi* (11.yy), Merv (Türkmenistan) yakınlarındaki *Talhatan Baba Camisi* (11.yy sonu-12.yy başı) ve bir GAZNELİ yapısı olan *Leşker-i Bazar Ulucamisi* (11.yy), kubbeli strüktürün üç ayrı uygulamasıdır. *Kışlak Hazara Camisi*'nde kubbeyle örtülü hacim ortaya alınmış ve örtü sisteminde köşelere küçük kubbeler yerleştirilmiştir. *Talhatan Baba Camisi*'nde mihrap önünde kubbeyle örtülü bir hacim bulunmakta, iç mekân iki yönde eklenen hacimlerle genişlemektedir. *Leşker-i Bazar*'da mihrap duvarı boyunca uzanan iki dizi sahın mihrap önünde kubbeyle örtülü bir hacimle kesilmektedir. BÜYÜK SELÇUKLU döneminde RİBAT-KERVANSARAY'larla İslam mimarlığına giren orta avlu ve dört EYVAN şeması, cami planlamasında kullanılmıştır. *Zevvare* (1135), *Isfahan, Gulpayegân* (1105-08) ve *Ardistan* (1158-60) *Mescid-i Cumaları* bu nitelikte yapılardır. 12.yy'a değin Arabistan Yarımadası, Orta Asya ve İran'da karşılaşılan plan şemaları bu yüzyıldan öteye bazı değişikliklerle yinelenmiştir. Örneğin, Kuzey Afrika'da çok ayaklı strüktürle yapılan camilerde giriş ekseni doğrultusunda mihrap duvarına dik uzanan sahın dışında, mihrap duvarı boyunca uzanan geniş bir sahın kullanılmıştır. Mihrap önü kubbesine ek olarak bu sahnın köşelerine de kubbeli birer hacim yerleştirilmiştir.

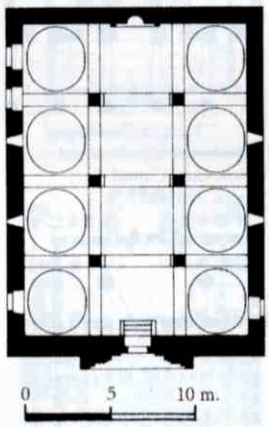
Anadolu'da cami mimarisi anıtsal mekân tasarımı açısından büyük gelişmeler gösterir. DANİŞMENDOĞLU yapısı *Sivas Ulucamisi* (1197), çok ayaklı



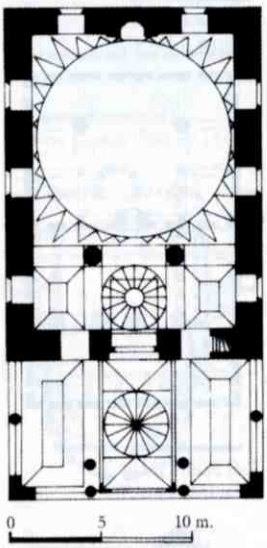
Silvan Ulucamisi (1157).



Malatya Ulucamisi (1224).

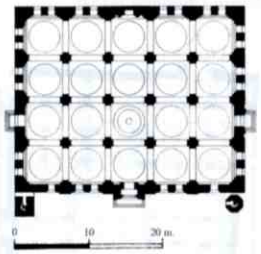


Kale Camisi (Divriği, 1180-81).

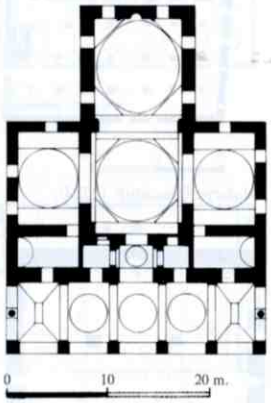


Yeşil Cami (İznik, 1378-92).

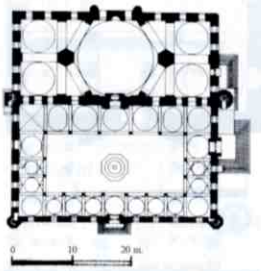
ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ



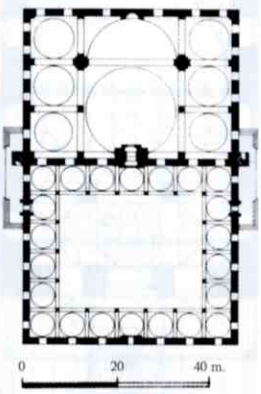
Bursa Ulucamisi (1399).



Orhan Gazi Camisi (Bursa, 1339-40).



Üç Şerefeli Cami (Edirne, 1438-47).



Eski Fatih Camisi (İstanbul, 1463-70).

ve düz örtülü strüktür sistemiyle yapılmış bir cami örneğidir. Sahınlar mihrap duvarına dik uzanır. Gene çok ayaklı ve düz örtülü olarak yapılan Konya *Alâeddin Camisi*'nde (12.yy ortası) sahınlar mihrap duvarına koşut dizilmiştir. *Diyarbakır Ulucamisi* (1091-92), Şam *Emeviye Camisi* örneğini yinelemektedir. *Leşker-i Bazar* ve İran mescid-i cumalarındaki gibi, mihrap önü kubbeli cami şeması Anadolu Türk mimarlığında çok tutulmuş ve 15.yy'a değin aşamalı olarak evrim geçirmiştir. *Silvan* (1157) ve *Dunaysır* (1204) *Ulucamileri*'nde, mihrap önü kubbeli hacim Şam *Emeviye Camisi*'ni anımsatan yan sahınlarla genişletilmiştir. Mardin *Bab-es-Sur Camisi*'nde (14.yy) mihrap önü kubbeli hacim tonoz örtülü birer hacimle mihrap duvarı boyunca uzatılmıştır. *Malatya Ulucamisi*'nde (1224) daha önce Büyük Selçuklu camilerinde uygulanan yapım tekniği ve plan şemasının bir benzerinin yapıldığı görülür. Bu camide İran mescid-i cumalarındaki giriş ekseni üstünde "avlu-eyvan-kubbeyle örtülü mihrap önü hacmi" dizilişi yinelenmiştir. Kayseri *Huand Hatun Camisi* (1238), bu tür camilerin gelişmiş Anadolu uyarlamalarından biridir. Mihrap önü kubbeli hacim bu camide çok ayaklı sistemle birleştirilmiş, ancak uzunlamasına gelişen mekânda, giriş ekseni üstündeki birimlerden biri, iç mekânı aydınlatmak amacıyla üstü açık bir iç avlu olarak değerlendirilmiştir. Avlu anısı *Divriği Ulucamisi*'nde (1228-29) aydınlık feneri kubbesiyle yaşamaktadır. *Divriği Ulucamisi* mihrap önü kubbeli, çok ayaklı cami tipinin strüktürel olarak gelişmiş bir örneğidir. Cami uzunlamasına beş sahından oluşmaktadır. Örtü sisteminde yıldız tonoz ve kubbemsi örtüler kullanılması iç mekân düzenlemesinde Anadolu'ya özgü bir yeniliktir. Anadolu kökenli bir cami tipi de Hıristiyan BAZİLİKA'larını anımsatan, mihrap duvarına dik uzanan üç sahınlı mekânıyla Divriği *Kale Camisi*'dir (1180-81). Anadolu'daki cami gelişmesine koşut olarak örtü sistemi KİLİSE'lerden farklı biçimlenmiştir. Niğde *Alâeddin Camisi* (1223), Amasya *Burmalı Minare Camisi* (1237-47) ve *Bünyan Ulucamisi* (1256), Hıristiyan bazilika şemasının etkilerini gösteren öteki örneklerdir. Anadolu'da cami gelişmesine ANADOLU SELÇUKLU yöresinde Konya *Beşarabey Mescidi* (1213), Konya *Taş Mescit* (1215) gibi tek kubbeli mahalle mescitlerini de katmak gerekir. Kubbeyle örtülü hacimleri, son cemaat yerleri ve minareleriyle Osmanlı mimarlığını mekân ve biçim açısından etkilemiş yapılardır. 14.yy'da tek kubbeli cami strüktüründe boyutsal gelişme görülür. Osmanlı mimarlığında kalın duvarlara oturan 22.50m çapında kubbesiyle Mudurnu *Yıldırım Camisi* (1382), mekânı büyütme isteğinin bir kanıtıdır. İznik *Yeşil Cami*'de (1378-92) tek kubbeli cami hacmi iki sütunun taşıdığı bir kubbe ve iki tonoz örtüsüyle mihrap ekseni doğrultusunda genişletilmiştir. Ayrıca 14.yy'da üç yönden revaklı son cemaat yeri cami programına girmiştir.

Osmanlılar'da çok ayaklı cami tipi kubbeli strüktürün etkisi altında kalmış ve *Bursa Ulucamisi*'nde (1399) 20 açıklık kubbeyle geçilmiştir. Giriş ekseni üstünde ikinci kubbenin üstü açık bırakılmış ve iç avlu geleneğini sürdürmek amacıyla altına bir şadırvan yerleştirilmiştir. Osmanlı mimarlığında cami planlamasında çok ayaklı ve tek kubbeli cami denemeleri dışında önemli gelişmeler izlenir. 14.yy'da Orta Asya konut mimarlığı ve ortaçağ Anadolu kapalı MEDRESE'lerinin plan şemalarından esinlenerek oluşan çok işlevli cami, Erken Osmanlı toplumunun biçimlendirdiği bir yapı tipidir. Bu tür yapıların cami dışında çeşitli amaçlara hizmet etmeleri plan şemasının ana ilkelerini belirlemiştir. Çok işlevli camilerde merkezde hacimler arasında ilişkileri kuran bir "sofa" bulunmaktadır. Giriş ekseni üstünde sofadan basamaklarla yükseltilmiş namaz kılma hacmine geçilir. Sofanın iki yanında odalar yer almaktadır. Bursa'da *Orhan Bey Camisi* (1333) çok işlevli cami tipinin ayakta kalan en eski örneğidir. Çok işlevli cami tipi sofayla öteki hacimler arasındaki ilişkilere göre dört gruba ayrılır: Birinci grupta, İznik *Orhan Gazi Camisi*'nde (1326-62) olduğu gibi sofanın iki yanında birer ya da ikişer oda bulunur. İkinci grupta, Tokat *Horozlu Cami* (1413-21) örneğindeki gibi yan mekânlarda sayısal artış görülür. Bursa *Orhan Gazi Camisi* (1339-40) üçüncü gruba örnek gösterilebilir. Bu grupta, yapının giriş bölümüne birtakım mekânlar eklenmiştir. Dördüncü tipte Yenişehir *Bali Paşa Camisi*'nde (1451-81) olduğu gibi sofa niteliğindeki merkezî hacim ortadan kalkmıştır. Cami planlamasında 15.yy'da önemli gelişmeler görülür. Edirne'de II.Murad tarafından yaptırılan *Üç Şerefeli Cami* (1438-47), sultan camilerinin prototipidir. Çok ayaklı ve mihrap önü kubbeli cami şeması geleneği içinde tasarlanan bu camide avlu, namaz kılınan kapalı hacim, son cemaat yeri ve minareyle Klasik Dönem cami programı belirlenmiştir. Altı ayağa oturan 24x24m çapında mihrap önü kubbesi iki yanda ikişer kubbeli hacimle genişletilmiştir.

İstanbul'un fethi cami tasarımına yeni açılımlar kazandırmıştır. *Ayasofya*'nın (bit.537) örtü sistemindeki kubbe-yarım kubbe ilişkisi Osmanlı mimarlarına esin kaynağı olmuştur. Etkilenmenin ilk örneği *Eski Fatih Camisi*'nde (1463-70) görülür. Bu caminin mekân örtüsünde, yeni tema kubbe-yarım kubbe ilişkisidir. *Üç Şerefeli Cami* şemasının, mihrap doğrultusunda dikdörtgen planlı yarım kubbeyle örtülü bir hacimle açılması, merkezî mekân tasarımı konusunda önemli bir aşamadır. Girişte yer alan ana kubbe dört ayakla dört kemere oturur. Ayaklardan ikisi kuzey duvarında serbesttir. İstanbul *II.Bayezid Camisi*'nde (1501-06) kubbeyle örtülü kare planlı hacim, *Ayasofya*'da olduğu gibi ortaya alınmış ve yarım kubbeyle örtülü hacimlerle iki yönde genişletilmiştir. *Şehzade Camisi*'nde (1548) Mimar SİNAN dört yönde yarım kubbeyle örtülü hacimler kullanarak ilk kez anıtsal boyutlarda merkezî planlı cami şeması yaratmıştır. Sinan, bu örnekten sonra, çeşitli denemelerle gerçek anlamda merkezî mekân tasarımına varmaya çalışmıştır. Bu dönem içinde dört ayağa oturan baldaken kubbe strüktürünün cami tasarımında değişik düzenlemeleri vardır. Bu sistemin 16.yy'da en ilkel örneği kubbenin duvarlara oturtulduğu *Sultan Selim Camisi*'dir (1522). Öteki düzenlemelerde tek yönde, iki yönde, üç yönde ve dört yönde yarım kubbeli hacimlerle merkezî hacmin açılması sağlanır. Sinan, *Süleymaniye Camisi* ile Üsküdar *Mihrimah Sultan Camisi*'nde (1548) üç yönde, *Şehzade Camisi*'nde dört yönde yarım kubbeli hacimler denemiştir. Sekiz ayağa oturan kubbe strüktürü örneği olarak Edirnekapı *Mihrimah Sultan Camisi* (1566'dan sonra), altı ayağa oturan kubbe strüktürü örneği olarak da Beşiktaş *Sinan Paşa Camisi* (1555) gösterilebilir. Tüm bu denemelerden sonra, Sinan'ın II.Selim için Edirne'de yaptığı *Selimiye Camisi*'nde (1575) merkezî mekân düzenlemesi ideal bireşimine varmıştır. Genişliği 31m olan kubbe, içte ve dışta tek egemen öğedir. Selimiye'deki mekân bütünlüğüne Sinan, sekizgen ayak sistemiyle varmıştır. *Sultan Ahmed Camisi* (1617) ve *Yeni Cami*'de (1664) olduğu gibi 17.yy, ORAN'larda ve doluluk-boşluk değerlerinde değişiklikler getirmekle birlikte, planlamada Klasik Dönem'in ilkelerini sürdürmüştür. Klasik etkiler 18.yy'dan öteye Batılılaşma hareketi-

YENİ YAYIN

nin mimarlığa yansımasıyla bozulur. Batı Avrupa mimarlığının çeşitli üslupları 20.yy'ın başlarına, I.Ulusal Mimarlık'ın (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Mimarlık) gelişmesine değin etkili olmuştur. *Nuruosmaniye Camisi*'nin (1755) planı değişimin boyutlarını yansıtan en karakteristik örnektir. Geleneksel kare ve dikdörtgen planlı avlu yerine çokgen planlı bir avlu tasarlanmıştır. Kapalı hacimde tek kubbeli cami geleneği sürmektedir. Geleneksel şemalar içinde tek kubbeli plan şeması *Nusretiye* (1825), *Ortaköy* (1853), *Dolmabahçe* (1853), *Bostancı* (1912), *Bebek* (1913) ve *Şişli* (1945-49) *Camileri*'nde görüleceği gibi günümüze değin benimsenmiştir.

0057, 0210, 0213, 0300, 1440, 2022, 2026, 2029, 2031, 2056, 2544, 2580, 3182, 3493. ***A.Ödekan***

Selâtin Camisi: Bir padişahın adına yaptırılan cami.

CAMPBELL, Colen → **PALLADIO ÜSLUBU**

CAMPEN, Jacob van (1595, Haarlem - 1657, Randenbroek)

Felemenk mimar, ressam, matematikçi ve bilgin. Yalın, ölçülü ve abartısız, ama BAROK'tan da izler taşıyan, klasikçi nitelikteki PALLADIO ÜSLUBU'nun HOLLANDA'daki tipik temsilcilerindendir.

Randenbroek senyörü Campen, sanat yaşamına ressam olarak başlamış, 1614'te Aziz Luka Loncası'na katılmıştır. İtalya'da eğitim gördüğü bilinmektedir. Orada SCAMOZZI'yle tanıştığı sanılmaktadır, çünkü yapılarında onun üslubunun yankısı belirgindir. Lahey'de Prens Johan Maurits van Nassau için yaptığı *Mauritsbuis* (1633-35) adlı malikâne onun PALLADIO'cu tutumunu çok iyi ortaya koyar. Yapının tuğla örgü dış yüzündeki İon başlıklı kumtaşından PİLASTR'lar iki kat boyunca yükselerek, içi kabartmalarla bezeli üçgen çatı alınlığına kadar ulaşır. Ancak çatı, tipik bir Hollanda kırma çatısıdır. 1804'ten beri krallık sarayı olarak kullanılmakta olan yine kumtaşından yapılmış *Amsterdam Belediye Binası* (1648-55) Campen'in başyapıtı sayılır ve türünün Avrupa'daki örnekleri arasında en görkemlilerinden biridir. İki iç avlusu bulunan yapı, basık arkadlı bir yer katının üstünde yükselen iki üst kattan oluşmaktadır. Scamozzi'nin ilkelerine uygun olarak birinci kat Roma, ikinci katsa Korinth düzeninde (→DÜZEN) pilastrlarla zenginleştirilmiştir. Haarlem'de yaptığı *Yeni Kilise*'de (*Nieuwe Kerk*, 1645) Campen bir kare içine yerleştirilmiş Yunan haçı plan şemasını kullanmıştır. Başka önemli yapıları arasında, Amsterdam'da Keizersgracht'taki *Coymans Evi* (1625), Utrecht yakınında Maarsen'deki *Ten Bosch Evi* (1628), Amsterdam *Belediye Yetimler Evi*'nin kızlar avlusu (1633), Haarlem yakınında Overveen'deki *Elswout Evi* (1635), Palladio'nun *Teatro Olimpico*'sundan esinlendiği Amsterdam'daki *Tiyatro* (1637), Bloemendaal'deki *Saxenburg Evi* (1638) ve Lahey'deki *Noordeinde Sarayı* (1640) sayılabilir.

1257, 3266. *H.Kuruyazıcı*

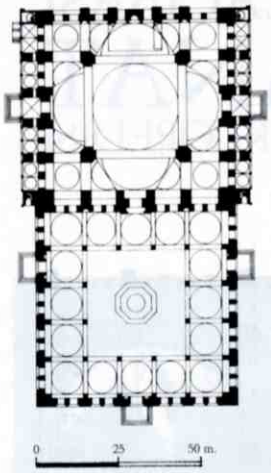
CAMPIN, Robert → **FLAMALLİ USTA**

CAN HASAN

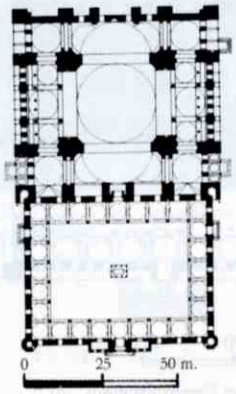
Güneyde Toros Dağları, kuzeyde Çakır Dağı ve batıda Karadağ'la sınırlanan geniş bozkırın üstünde, Konya'nın Karaman ilçesinin yks.13km kuzeydoğusunda yer alan Can Hasan köyünün (b.Alaçatı) yakın çevresinde, Ankara'daki İngiliz Arkeoloji Enstitüsü adına David H.French tarafından 1961-67'de yedi dönem süren kazı çalışmaları yapılmıştır. Son yıllarda giderek daha çok sayıda meyve ağacı yetiştirilmesine karşın bu yüzyılın başlarında Karaman Ovası büyük ölçüde ağaçsız ve çıplaktı. Türkiye'nin en kurak bölgesi olmakla birlikte en azından her iki yılda bir tahıl almaya yetecek ölçüde yağış alan Karaman bölgesinde hâlâ önemli oranda kuru tarım yapılmaktadır. Son yıllarda yaygınlaştırılan su kanallarının kullanımından önce sulama yapılmayan bölgede yetiştirilen başlıca tahıl ürünü buğdaydı. Ayrıca koyun ve biraz da sığır başlıca çiftlik hayvanlarıdır. MÖ 6., 5. ve 4.binlerde ovanın dikenli ve yabani meyve ağaçlarıyla, Toros Dağları yamaçlarınınsa meşe ve çam ağaçlarıyla örtülü olmasına karşın koşulların temelde bugünkünden farklı olmadığı düşünülmektedir. Amasyalı coğrafyacı Strabon (MÖ 64/63-MS 19/24) MS 1.yy'ın başlarında ROMA döneminde Konya bölgesinin yabani eşekleriyle ünlü olduğundan, bölgedeki yüzey sularının azlığından, kuyuların derinliğinden ve koyun sürülerinin çokluğundan söz etmiştir.

Önceden hiçbir kazı çalışmasının yapılmadığı Karaman Ovası'nın Neolitik, İlk, Orta ve Son Kalkolitik çağlardaki (→PREHİSTORYA) stratigrafik (tabakalaşma) düzenini belirlemek, bununla Mersin'deki iyi bilinen yerleşme (→YÜMÜKTEPE) arasında ve dolayısıyla da Suriye ve Irak'taki Neolitik ve Kalkolitik yerleşmelerle bir ilişki kurmak, ayrıca Karaman bölgesinin Neolitik ve Kalkolitik çağlarının flora ve fauna tarihini ortaya çıkarmak Can Hasan'daki kazı çalışmalarının başlıca amaçlarıdır.

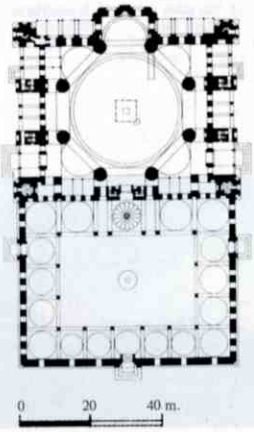
İlk olarak, birbirine yakın konumlanmış üç yerleşmenin en büyüğü olan Can Hasan I höyüğü, yüzeyinde ele geçirilen, tarihöncesine ait ÇANAK-ÇÖMLEK parçalarıyla dikkati çekmiştir. Bunlar, biçim ve bezemeleri yönünden, MÖ 5.yy'a, Orta Kalkolitik Çağ'a tarihlendirilen Mersin'deki yerleşmede bulunan çanak-çömlekle benzerdir. Anadolu platosunu, Toros Dağları üzerinden kolay ulaşım sağlayan bir yolla Akdeniz kıyısına, Mersin'in yks.85km batısındaki Silifke'ye bağlayan önemli bir yolun başlangıcında bulunan Can Hasan, kıyıyla plato arasındaki ilişkiyi sağlıyordu. Dolayısıyla bu dönemdeki önemi açık olan Can Hasan I, kuzey-güney doğrultusunda yks.360m, doğu-batı doğrultusunda yks.280m uzunluğunda ve kuzey ucu yks.5m yüksekliğinde, uzun ve oldukça alçak bir höyüktür. Can Hasan'daki öteki iki höyükten (Can Hasan II ve Can Hasan III) yalnızca üçüncüsü kazılmıştır ve bu da kendisinden daha büyük olan komşusu Can Hasan I kadar önemlidir. Önceleri MÖ 3.bine, İlk Tunç Çağı'na dek uzandığı düşünülen Can Hasan III, 1964'teki araştırmalarda çok daha erken bir yerleşimin kanıtlarını vermiş ve yüzeyinde en tedbirli yaklaşımla bile MÖ 7.bine tarihlenebilen OBSİDYEN aletler bulunmuştur. Can Hasan III, yks.100m çapında ve 2.25m yüksekliğinde küçük ve alçak bir höyüktür. Bununla birlikte kazılar höyüğün gerçek yüksekliğinin yks.6.75m'ye ulaştığını ve zamanla 4.50m'lik bölümünün bir birikinti tabakasının altında kaldığını ortaya koymuştur. Can Hasan I'in yks.1km kuzeybatısında yer alan bu höyükteki kazı çalışmaları 1969'da başlatılmış ve 1970'te de sürdürülmüştür. Can Hasan I höyüğünde stratigrafik düzeni aydınlığa kavuşturmak ve arkeolojik malzemenin ele geçirilişini kolaylaştırmak amacıyla geliştirilen yöntem ve teknikler, Can Hasan III'te yetersiz kalmıştır. Özellikle ufak hayvan kemikleri, eski dönemlere ait otların ve çiçekli bitkilerin tohumları gibi mikroskopik kalıntıların bile ortaya çıkarılmasına büyük gereksinim vardır. Buna ek olarak, gerekirse bir başka yerleşimde de yinelenmek üzere belirlenen mekanik bir standartla tüm gözle görülebilir kalıntıları ortaya çı-



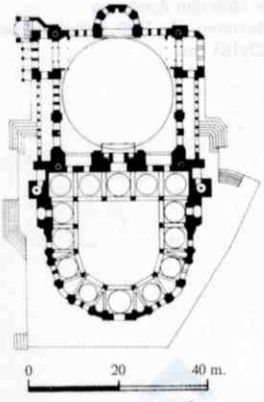
Şehzade Camisi (İstanbul, 1548).



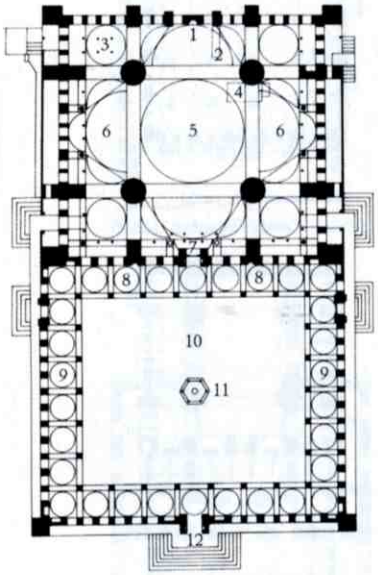
Süleymaniye Camisi (İstanbul, 1557).



Selimiye Camisi (Edirne, 1575).

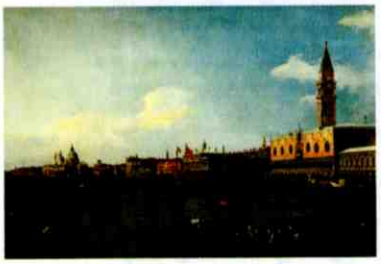


Nuruosmaniye Camisi (İstanbul, 1755).



Sultan Ahmet Camisi (İstanbul, 1617).

1. Mihrap
2. Minber
3. Hünkâr Mahfili
4. Müezzin mahfili
5. Sahın
6. Yan sahın
7. Cümle kapısı
8. Son cemaat yeri
9. Revak
10. İç avlu/Harim
11. Şadırvan
12. Taç kapı



CANALETTO, *İsa'nın Göğe Yükseliş Yıldönümünde Molo'dan Ayrılmaya Hazırlanan Bucintoro*, yks.1740, tuval üzerine yağlıboya, 122x183 cm.

karmak amaçlanmıştır. Bu gereksinim araştırmacıları eleme teknikleri geliştirmeye yöneltmiş ve bunun sonucu olarak %5'lik hata payıyla en az 1mm büyüklüğündeki tüm malzeme elekle toplanabilmiştir. Öte yandan, Can Hasan I'in güneyinde, köye yakın bir konumda bulunan Can Hasan II'nin yüzeyinden toplanan çanak-çömlek parçaları bu höyükteki yerleşimin Helenistik (→YUNAN), Roma ve Erken BİZANS dönemlerine ait olduğunu kanıtlamıştır.

Can Hasan III ve I'de gerçekleştirilen kazıların sonuçları aşağıdaki gibi özetlenebilir: **1)** Taşkale'den doğan Selereki Çayı'nın yerleşim içinde ve çevresinde yığdığı en az 1.5-2m kalınlığındaki alüvyona karşın Can Hasan'ın çevresi son 8 bin yıl içinde köklü bir değişime uğramamıştır. Ancak bu birikinti tarıma elverişli verimli bir alan yaratmıştır. **2)** Can Hasan'da MÖ 7.binden bu yana büyük olasılıkla kuru tarım ya da bir gölün veya ırmağın suyuyla sürekli beslenmesi nedeniyle yaş olan arazilerin kıyısında nemli alan tarımı (*edge-of-wetland farming*) yapılmıştır. En çok görülen tahıl türleri yabani ve ıslah edilmiş Einkorn, Emmer ve ekmeklik buğdayla iki dizili arpadır. Baklagil (fasulye, mercimek) üretimini, daha önemlisi bağların varlığını gösteren kanıtlar vardır. Sulama yapıldığının kanıtı yoktur. Bir olasılıkla koyun/keçi, sığır ve tek toynaklılar yetiştirilmiştir. Ayrıca evcil köpek de bulunmuştur. **3)** Can Hasan III'te yan yana ve belli bir düzen içinde kutu gibi, küçük evler inşa edilmiştir. Duvarların içi kırmızı-beyaz ya da beyaz boyalıdır. Can Hasan I'de de belli yapı düzeni devam etmiş; ancak ölçek daha büyümüştür. Bazı duvar yüzeylerinin beyaz kil sıva üstüne kırmızı desenlerle boyandığı anlaşılmıştır. Can Hasan I'de son yerleşim tabakasında büyük bir değişim olmuş, yapılar daha küçük, daha dayanıksız ve daha düzensiz planlanmıştır. Modern Alaçatı köyüne çok benzeyen bir düzenlemenin, avlu ve bahçelerin varlığını gösteren kanıtlar vardır. **4)** Can Hasan III'te çanak-çömlek kullanılmıştır. Can Hasan I'de ele geçirilen en erken çanak-çömlek Neolitik Çağ'a ait kahverengi ya da siyah, bezeksiz kaplardır. Neolitik'i izleyen uzun bir gelişim dönemindeyse hem tek hem de iki renkli desenli çanak-çömleğin bazı çarpıcı örnekleri ortaya çıkmıştır. Bu çanak-çömlek gelişimi Konya bölgesindeki Neolitik, İlk, Orta ve Son Kalkolitik çağların temel çatısını belirlemektedir. İlk Kalkolitik Çağ'ın sonundaysa kazıma bezekli çanak-çömleğin özgün bir biçimi ortaya çıkmıştır. Taş, kemik, ÇAKMAKTAŞI ve obsidyen aletler gibi buluntular bol sayıda ele geçmiştir. Bunlar arasında Can Hasan III'ten, üstlerinde kazımayla yapılmış bir kuş resmi bulunan obsidyen bir bıçakla Can Hasan I'den, Paskalya Adaları heykellerini andıran kil başlar gibi bazı dikkat çekici örnekler de vardır. Can Hasan I'de bulunan ve metalurjinin en erken örneklerinden sayılan yerli bakırdan topuz başı en önemli buluntudur. **5)** Can Hasan III, Karbon-14 yöntemiyle (→TARİHLENDİRME YÖNTEMLERİ) MÖ 7.binin ortalarına tarihlenmiştir. Bu çağ arkeologlarca "çanak-çömleksiz (AKERAMİK) Neolitik" olarak adlandırılmıştır. Can Hasan I de gene Karbon-14 yöntemiyle MÖ 6.binin sonlarına, İlk Neolitik Çağ'a tarihlenmiştir. Dolayısıyla Can Hasan'daki yerleşim tarihi şöyle sıralanabilir: MÖ 6000-5500 arası Neolitik, MÖ 5500-5000 arası İlk Kalkolitik, MÖ 5000-4000 arası Orta Kalkolitik, (?) boşluk, MÖ 3500-3000 arası Son Kalkolitik. Can Hasan I'deki yerleşim MÖ 3000'de sona ermektedir. Ancak, Can Hasan'da daha kesin bir tarihleme için yapılan dendrokronoloji (ağaç halkaları tarihlemesi) çalışmaları henüz sonuçlanmamıştır.

1302, 1303, 1304.

D.H.French

CANADIAN GROUP OF PAINTERS (İng.) = **KANADALI RESSAMLAR GRUBU**

CANALETTO (1697, Venedik-1768, Venedik) İtalyan ressam.

Gerçekleştirdiği VEDUTA'larla 19.yy MANZARA resmine öncülük etmiştir.

Asıl adı Giovanni Antonio Canal olan sanatçı ilk sanat eğitimini bir bezeme ressamı olan babası Bernardo Canal'ın atölyesinde yapmış, bir süre onunla çalıştıktan sonra 1719'da Alessandro Scarlatti'nin iki operasının dekorlarını hazırlamak için babasıyla Roma'ya gitmiş ve orada çalışan Flaman manzara ressamlarının (→BELÇİKA) etkisinde kalmıştır. Venedik'e dönünce eski işini bırakarak, Venedik manzaraları yapmaya başlamış, özellikle de veduta türünde ustalaşmıştır. Bunların tarihlenebilen en eski örnekleri sanatçının 1725-26'da Luccalı Stefano Conti için yaptığı dört Venedik manzarasıdır (Pillow Kol., Montreal). Sanatçı bu dörtlü grubu izleyen dönemde güçlü IŞIK-GÖLGE karşıtlıklarının, sıcak ama koyu tonların ve özgür bir üslubun egemen olduğu manzaralar yapmıştır. 1729'a ait *Taşçının Avlusu* (Ulusal Gal., Londra) bu dönemin en güzel örneklerinden biridir. Ancak Canaletto gerek Venedik'in en ünlü manzara ressamı Luca Carlevaris'in (1663-1730) etkisiyle, gerek müşterilerinin topografik açıdan daha gerçekçi manzaralara ilgi duymaları yüzünden bir süre sonra bu İzlenimci ve özgür tavrı daha yalın, açık seçik ve çizgisel bir üslup uğruna bırakmıştır. Sanatçının *camera obscura* (fotoğraf makinesinin ilk örneği →FOTOĞRAFÇILIK) gibi optik bir aygıttan da yararlanarak yaptığı *Palazzo Vendramin-Calergi'den S.Geramia'ya Doğru* (Windsor Şatosu) gibi manzaralarda atmosferik etkiler azalmış, renkler aydınlanmıştır. Gene bu sıralarda özellikle kalem ve çini mürekkebiyle çizimler de yapan Canaletto, Venedik görünümlerinin yanı sıra kentteki önemli bayramları (*San Rocco Bayramı*, Ulusal Galeri, Londra), dinsel törenleri ve devlet törenlerini de (*Elçi Bolagno'nun Kabul Töreni*, Aldo Crespi Kol., Milano) betimlemeye başlamıştır. Canaletto'nun müşterilerinin büyük bir bölümü İngiliz koleksiyoncuları olup sanatçının onlarla olan ilişkilerini daha sonra Venedik'in İngiliz konsolosu olan yayımcı ve tablo koleksiyoncusu Joseph Smith düzenlemiştir. 1740'taki Avusturya Veraset Savaşı nedeniyle Venedik'e gelen gezginlerin sayısında önemli bir azalma olduğundan, Canaletto, OYMABASKI sanatına da ağırlık vermeye başlamış ve dağarcığına Venedik çevresinden ve Roma'dan görünümler eklemiştir (*Roma: Septimius Severus Takı*, Windsor Şatosu). İngiliz müşterileriyle ilişkilerini sürdürmek amacıyla 1745'te Londra'ya giden sanatçı orada kaldığı 10 yıl içinde Thames Irmağı'nı, Londra görünümlerini ve İngiliz soylularının sayfiye konutlarını betimlediği resimleriyle oldukça başarı kazanmış, ancak yapıtlarındaki üsluplaşma eğilimi de giderek artmıştır. Bu döneme ait manzaraların imgelemden yoksun, nesnel ve mekanik üslubu, sanatçı 1755'te Venedik'e döndükten sonra da sürmüştür. Onun bu son dönem yapıtlarının büyük bir bölümü değişik yörelerdeki gerçek yapıların düşsel bir ortamda biraraya getirildiği *capriccio*'lar ya da düşsel manzaralar yani *veduta ideata*'lardır. Yapıtlarının büyük bir bölümü İngiliz Kraliyet Koleksiyonu'nda ve Venedik Akademisi'nde bulunan Canaletto, yaşadığı dönemde manzaranın ikinci derecede bir resim türü sayılması nedeniyle, Venedik Akademisi'ne ancak ölümünden beş yıl önce seçilebilmiştir. Sanatçı yapıtlarıyla gerek Venedik'teki TOPOGRAFİK RESİM türünü, gerek İngiliz manzara resmini büyük ölçüde etkilemiştir.

0818, 2396, 3526.

Z.İnankur

CANDAROĞLU mimarlığı ve sanatı
Kuzey Anadolu'da Kastamonu-Sinop bölgesinde, 1290-1461 arasında egemen olan Candaroğlu ya da İsfendiyaroğlu Beyliği, ANADOLU SELÇUKLU hizmetindeki Şemseddin Yaman Candar tarafından kurulmuştur. 1384'te taht kavgaları sonucu Kastamonu ve Sinop olarak iki kola ayrılan beylik, Sinop tersanesinde yaptığı kadırgalarla küçük ama güçlü bir donanma oluşturmuştur. At yetiştiriciliğiyle de ünlü olan Candaroğulları'nın mimarlık yapıtları KASTAMONU ve SİNOP'un yanı sıra Bolu, Safranbolu, Eflâni ve Çankırı'da bulunmaktadır.

CANDELA, Felix (1910, Madrid)
İspanyol kökenli Meksikalı mimar ve mühendis. BETONARME'nin gerilmeye karşı direncini ustaca kullanarak hafif beton çatı örtüleri yapımında uzmanlaşmış, mimarlık ve mühendislik alanlarına getirdiği yenilikler dolayısıyla birçok ödül kazanmıştır.

Madrid'deki Mimarlık Yüksekokulu'nda 1935'te tamamladığı eğitiminin son yıllarında Candela, TORROJA Y MIRET'in ünlü *Frontīn Recoletos*'unun (b.yık.) yapımını izleme olanağı bulmuş, bu deneyimi, Torroja'nın öteki yapıları ve Alman KABUK strüktür uzmanları Franz Dischinger (1887-1953) ile Ulrich Finsterwalder'ın (1897-?) etkileri, çalışmalarının yönünü belirlemiştir. Yapı kuramlarına sürekli ilgi besleyen Candela, hafif strüktürler konusunda Almanlar'ın geliştirdiği yeniliklerin yanı sıra analitik geometri ve trigonometri alanlarında yoğun çalışmalar yapmıştır. 1936'da İspanya İç Savaşı'na Cumhuriyetçiler'in yanında katılmış, bir süre Fransa'da Perpignan'daki göçmen kampında kaldıktan sonra 1939'da Meksika'ya gitmiş, burada bir süre teknik ressam olarak çalıştıktan sonra da kendi bürosunu kurup kabuk sistemler ve beton köpüğü yapımına yönelik deneylerine başlamıştır. Yapısal direncin kütleden değil biçimden geldiği varsayımına dayanan tasarımlarını önceleri birçok mühendis, deprem ve çürük zemin koşullarında dayanıksız olacağını düşünerek geri çevirmiştir. Bir arkadaşının desteğiyle uyguladığı *Bowling Salonu* (1948, Mexico) tasarımı, Candela'nın meslek yaşamında bir aşamanın başlangıcıdır. 1951'de Mexico yakınlarındaki Villa Obregön'da Jorge Gonzáles Reyna ile birlikte Meksika Özerk Ulusal Üniversitesi için, çatı örtüsünün çok ince olması istenen *Kozmik Işınlar Laboratuvarı*'nı planlamıştır. Olanaksız görünmesine karşın, küçük laboratuvarı örten hiperbolik parabol, üstünde zıplandığında sarsılmış ancak yıkılmamıştır. Kalınlığı 3-16cm arasında değişen bu kabuk örtü sisteminin başarısı üzerine birçok teklif alan Candela, aynı yıl kabuk biçiminin betonarmeye kazandırdığı özellikleri incelemiş ve geleneksel kolon-kiriş sistemini reddeden yeni yapım felsefesini belirlemiştir. Candela'nın betonarme kabuk sistemi, estetik ve mali yönlerden uygunluğu nedeniyle market, fabrika gibi büyük alanları örtmeyi gerektiren yapılar için ideal çözüm olarak görülmüş; düşük maliyetli tek konutlardan kiliselere, restoranlardan TV istasyonlarına kadar birçok yapıda uygulanmıştır. Candela, en önemli yapıtı *Xochimilco Lokantası*'nda (1958; J.A.Ordonez ile) kesişen dört hiperbolden oluşmuş sekizgen tonozlar kullanırken, *Lomas de Cuernavaca Şapeli*'nde (1958-59, Meksika) açık hava amfitiyatrosunu eyer biçiminde ince bir kabukla örtmüştür. Özgün bir tasarıma sahip olan bu yapı, Meksika'nın açık şapel geleneğini canlandırmaktadır. *La Virgen Milagrosa Kilisesi*'yse (1954-55, Mexico) yapım tekniği farklı da olsa, hiperbolik parabol kullanımıyla açık bir GAUDÍ etkisi taşır.

1961'de Londra'da RIBA'dan altın madalya ve UIA'dan Auguste Perret Ödülü, kısa bir süre sonra da Harvard'da profesörlük unvanı alan Candela için mimarlık ancak bilimsel olduğunda bir sanattır. On iki yıl kaldığı Meksika'da dehasını ve betonarmenin olanaklarını sergilediği 900'den fazla kabuk strüktürlü yapısı bulunan mimarın başka önemli yapıtları, Meksika'da *Novedades Evleri* (1952, Jardîn de Pedregal), *Valores Borsası* (1955), *Coyoacan Hali* (1956-57, Mexico; P.R.Vasquez ve Rafael ile) ve *La Jacaranda Gece Kulübü* (1957, Juárez); Dallas'ta *Texas Instruments Fabrikası* (1957); Venezuela, Playa Azul'de *Deniz Kulübü* (1957-58); Guatemala kentinde *Sinagog* (1959-60); yine Meksika'da *Cuatitlân Baccardi İçki Firması* (1960-63) ve Mexico'daki *Santa Monica Kilisesi* (1966) ile *Olimpiyat Stadyumu*'dur (1968).
1196, 3152. *İ.Aydın*

CANDELABRUM (Lat.*candela:* mum'dan)
1. Antik Çağ'da, özellikle ROMA döneminde KANDİL ya da mum taşımaya yarayan çok kollu, büyük şamdan. AKANT yapraklarıyla ya da hayvan figürleriyle bezeli bir altlık üstüne oturan ince uzun gövdesi genellikle yivlidir. *Candelabrum*'ların evlerdeki kullanımına ilişkin bilgiler Pompei'de bulunan örneklerle sınırlıdır. Ortaçağda KİLİSE törenlerinde de büyük boyutlu tunç *candelabrum*'lar kullanılmıştır. Geç tarihli örnekler arasında, *Milano Katedrali*'nde yer alan ve çiçeksi kıvrımlar, insan ve hayvan figürleriyle bezeli gövdesi 6m'yi bulan *Trivulzio Candelabrumu* anılmaya değerdir. RÖNESANS döneminde, tuncun yanı sıra gümüşten de yapılan *candelabrum*'lar, 18.yy'da masa üstü için, gümüş sofra takımlarının bir parçası olarak tasarlanmaya başlamış; aydınlatmada gaz ve elektrik kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte üretilmez olmuştur.
2. Düşey bir eksen boyunca yerleştirilmiş kupaların ve vazoların, ARABESK'ler ve KIVRIKDAL'larla birlikte oluşturduğu, ayakları ve dar uzun yüzeyleri kaplayan BEZEME örgesi. Rönesans sanatında sıkça görülen bu bezemenin en güzel örneklerinden biri XII.Louis ile Anne de Bretagne'ın *St.Denis Bazilikası*'nda bulunan mezarını (1531) süsleyen *candelabrum*'dur.

CANDILIS, Georges (1913, Bakü)
Yunan kökenli Fransız mimar ve kent plancı. Yugoslav Alexis Josic (d.1921) ve ABD'li Shadrach Woods'la (1923-73) birlikte Paris'te 1955-69 arasında oluşturduğu büro, özellikle LE CORBUSIER'nin ve CIAM'ın Modernizm'ine (→MODERN MİMARLIK) alternatif olacak kentsel tasarımlar gerçekleştirmiştir.

Atina Politeknik Okulu'nda mimarlık eğitimi gören Candilis, bir süre Olimpic Hava Yolları'nda çalıştıktan sonra, 1945'te Paris'e yerleşerek Le Corbusier'nin bürosuna girmiş, 1948'de Marsilya'da *Unité d'Habitation*'un (Konut Birimi; 1942-52) şantiye şefliğini üstlenmiş, 1950'de Le Corbusier'den ayrılmıştır. 1951-55 arasında, Kazablanka'da kurulmuş olan ATBAT'ın (*Atelier des Bâtisseurs*) Fas'ta yürüttüğü bir projede Vladimir Bodiansky ve Shadrach Woods'la ortak çalışmıştır. Paris'e döndükten sonra, Alexis Josic ve Woods'la Candilis-Josic-Woods şirketini kuran ve 1963'te Josic'in ayrılmasından sonra çalışmalarını Woods'la sürdüren Candilis, 1967'de Paris'te kendi bürosunu açmıştır. Daha çok kent tasarımı üzerinde araştırmalar ve çalışmalar yapmış olan Candilis'e göre başka teknik dalların mimarlığa getirdiği kısıtlamalar, kent planlama ve imar yönetmeliklerinin katılığı, kentlerde oluşan



CANDELA, Felix, *Santa Maria Miraculosa*, 1954-55, Mexico City.

çarpık ve sağlıksız yapılaşma, insanları etkileyen karışıklıkların oluşmasına yol açmaktaydı. Mimarlar özellikle bu sorunlar üzerine eğilmeli, binayı bir sanat ürünü haline getirmek için yaratıcılıklarını sonuna kadar zorlamalıydı. Mimarlıkta standartlaşma ve teknoloji ürünlerinin kullanılmasında insan öğesinin göz ardı edilmemesi gerektiğine de inanan Candilis, bu kuramsal düşüncelerini ortaklarıyla birlikte yaptığı uygulamalarda somutlaştırmıştır. Candilis, Josic ve Woods, Bagnols-sur-Cèze (1956-61) ve Toulouse Le Mirail'de (1964-77) gerçekleştirdikleri yeni kentlerde çekirdek birimlerden oluşan bir sistem geliştirerek farklılaşan bir kentsel mekân yaratmayı öngörmüşler; TEAM 10'in eleştirilerini ve Atina Şartı'ndaki önerileri de (→CIAM) dikkate alarak, kentsel işlevleri, mümkün olduğunca organik bir doku yaratacak biçimde kent mekânına dağıtmışlardır. Fas'ta dar gelirliler için yaptıkları toplu konut projesindeyse (1956), yarattıkları çağdaş görünüme ve kütle düzenlemesine karşın, konutlarda geleneksel ve yöresel yaşam biçimi için gerekli mekânların sağlanmasını ön planda tutmuşlardır. Grup, bu tür büyük ölçekli çalışmaların yanı sıra üniversite binaları gibi projeler de yapmıştır. Bir bölümü uygulanmayan (Bochum Ün., 1962; Frankfurt Ün., 1963) bu tasarımların en önemlisi, *Berlin Hür Üniversitesi*'dir (1963, 1967-79, Dahlem). Manfred Schiedhelm'in de katıldığı bu tasarımda, ızgara sistemde bir ulaşım ağı içinde binalar serbestçe düzenlenmiştir. 1969'da dağılan gruptan Candilis ve Josic, meslek yaşamlarını Paris'te ayrı ayrı sürdürürken, Woods ABD'ye dönmüştür. Tasarımlarında işlevci, yaşayan bir mimari yaratmayı hedefleyen Candilis'in kuramsal düşüncelerinin, 1970'lerde İŞLEVSELCİLİK'e bir karşı çıkış olarak gelişen eklektik (seçmeci →EKLEKTİSİZM) Postmodern mimarlığı (→POST-MODERNİZM) etkilediği söylenebilir.

0685, 3605. *E.Balkan*

CANIARIS, Vlassis (1928, Atina)

Yunanlı ressam ve heykelci.

Güncel konulara ağırlık veren radikal çalışmalarıyla tanınır.

Tıp öğrenimi gören Caniaris sanat öğrenimini Atina Güzel Sanatlar Okulu'nda tamamlamış, mezun olduktan bir yıl sonra 1956'da Roma'ya gitmiş, 1960'ta da Paris'e yerleşmiştir. 1960'larda, Atina evlerinde duvarlara yazılan sloganlardan hareketle YENİ-GERÇEKÇİLİK doğrultusunda yapıtlar üreten sanatçı, 1967'de Yunanistan'a dönmüş, ancak açtığı sergilerin yoğun tartışmalara neden olması üzerine yeniden ülkesini terk etmek zorunda kalmıştır. 1973'te Alman Akademik Değişim Programı (*Deutscher Akademischer Austausch Dienst*/DAAD) kapsamında Almanya'ya çağrılan sanatçı, burada yabancı işçileri konu alan bir programa katılmıştır. 1975'te birbiri peşi sıra Berlin, Heidelberg, Ingolstadt ve Bochum'da açıldıktan sonra Almanya'nın çeşitli kentlerinde gösterilen ve 1976'da da Londra'da açılan "Göçmenler" adlı DURUM (*Situation*) sergisi, gene yoğun tartışmalar başlatmıştır. Caniaris 1976'da Atina Politeknik'te güzel sanatlar profesörü olmuştur. *Z.Rona*

CANLANDIRMACILIK

"Revivalizm" de denir. Batı dünyası için 18.yy ortaları bir dönüm noktası olmuştur. Aydınlanma, Fransız Devrimi ve Endüstri Devrimi ile doruk noktasına ulaşan toplumsal, kültürel ve teknolojik dönüşümler "modern" dünyanın kapılarını açmış ve Batı, belki de tarihinin en sancılı dönüşümünü gerçekleştirmiştir. "İnsan-doğa-nesne" ilişkilerindeki yeni tanımlar modern dünyanın kendini "geleneksel" olandan kopuşla tanımladığını göstermektedir. Bu kopuş yaşamın her alanındaki değişimlerle kendini hissettirmekte; inanç sistemleri, değer yargıları, üretim ve iktidar ilişkileri, yerleşim biçimleri vb hızla değişmektedir. Söz konusu zaman diliminde kendini kopuşla tanımlayan yeni dönem, tarihe, geçmişe bakışta da farklılıklar getirmiştir. Gelenekten kopuş, geleneği "geçmiş" yapmış; geçmiş, tarihsel çalışmaların bir nesnesi haline gelmiştir. Geçmişe nostaljik bir ilgi ve saygılı bir "mesafe"yle yaklaşılmıştır. Yaşadıkları zamanın bundan öncekinin en iyisi olduğunu düşünenler bu değişimleri "ilerleme" olarak değerlendirmiş; kimileri de, "yeni" olan her şeyin bir çürüme ve yozlaşma getirdiğini ileri sürerek değişim sancısına tepki göstermiş ve geçmişe nostaljiyle bakıp, tarihin derinliklerinde kendilerine bir sığınak aramışlardır. "Geçmiş"e ve "modern"e bu farklı yaklaşımlar, 18. ve 19.yy'ların ünlü kamplarını (yeniler-eskiler, ilericiler-tutucular vb) oluşturmuştur.

Geçmişe belli bir "mesafe" ile yaklaşma olgusuyla birlikte ARKEOLOJİ ve sanat tarihi alanlarındaki gelişmeler de (→YENİ-KLASİKÇİLİK) yks.300 yıldır tek otorite olarak kabul edilen Roma'nın egemenliğini sarsmış, Avrupa tüm geçmişini (YUNAN, ROMA, GOTİK vb) aynı özenle incelemeye başlamıştır. Bütün bu gelişmeler mimarlık alanında PİTORESK harekette ifadesini bulmaya başlamıştır. İNGİLTERE'de gelişen pitoresk mimarlığın ilk örnekleri bahçe düzenlemelerinde görülmüştür (→PEYZAJ MİMARLIĞI). "El değmemiş" gibi düzenlenmeye çalışılan İngiliz bahçelerinde yakalanmak istenen imaj doğanın sürprizlerle dolu, tazelik fışkıran, özgürlük hissi veren güzelliğidir. Bu, rastlantısallığın ve düzensizliğin güzelliğidir. Buckinghamshire'daki *Stowe* (1734), Oxfordshire'daki *Rousham* (1730 ve sonrası) ve Wiltshire'daki *Stourhead* (1756) gibi bahçelerde pitoresk güzelliği tamamlayan *folly*'ler (bahçe ve parklarda yalnızca görsel bir etki yaratmak için tasarlanmış yapı) izleyeni neredeyse zaman ve mekânda yolculuğa çıkarmaktadır. Bir Yunan tapınağı, bir OSMANLI otağı ya da camisi, bir Çin PAGODA'sı bahçeler içinde çeşitli köşelere yerleştirilmiş; pastoral bir romandan bir an ya da bir manzara gibi tasarlanmışlardır. *Folly*'lerin tasarımında önemli olan tek nokta "temsil ettikleri yapı gibi görünmek"tir. Bu, 18. ve 19.yy Canlandırmacılığı'nın temel yaklaşımıdır. Mimarlık yapıtı bir "anlatı" olarak ele alınmış, ifade gücünden yararlanılmış; birtakım üsluplar, çağrışımlar yaratmada kullanılmış; dolayısıyla bu yaklaşımda "...gibi görünmek", her türlü mimari kaygının önüne geçmiştir.

Yakalanmak ,stenen atmosfer veya aktarılmak ,stenen mesaja göre ya tek bir tarihsel üslup kullanılmış ya da farklı tarihsel biçimler yan yana getirilerek (→EKLEKTİSİZM) neredeyse her bina için yeni bir üslup oluşturulmuştur. Eklektisizmde, kullanılan biçimlerin hiçbiri yeni olmamakla birlikte, biraraya getirilme tarzı bütünüyle mimarın keyfiyetinde olduğu için her yapıt yeni bir üslup demektir, dolayısıyla tek örnektir. Bu da Canlandırmacılık'ın içinde yer aldığı Romantik söylemin beklentilerine çok uygundur. Eklektisizm 19.yy'da yalnızca ekonomide değil, kültürel alanda da çok benimsenmiş olan liberalizmin de etkisiyle günden güne güçlenmiş ve neredeyse tüm yüzyılın altını çizen bir davranış tarzı olmuştur. Romantik söylem hep uç noktalarda dolaştığından bu liberal tavrın yanında en tutucu, püriten canlandırmacı tavırlar da 19.yy'da ortaya çıkmıştır. Tarihsel bir dönemi ya-

şatmak isteyenler, söz konusu dönemle özdeşleşen mimari üslubu tek alternatif olarak kullanmışlardır. Örneğin, biçimi inancın güzelliği ve erdemin yansıması olarak gören A.W.N.PUGIN gerçek Hıristiyan yaşam tarzına dönmeyi savunurken, İngiliz Gotik mimarlığını bunun ayrılmaz parçası olarak kabul etmiştir.

Önceleri yalnızca İngiltere'de başlayıp, Yunan dönemi ve ortaçağ ile sınırlı kalan tarihe yönelme, 19.yy'da bütün Avrupa'ya, giderek ABD'ye yayılmış; bütün tarihsel ve egzotik üslupları yelpazesine katmıştır. Yunan Canlandırmacılığı'nın en bilinen örnekleri 19.yy'ın ilk yarısında İngiltere'de inşa edilmiştir. Bunlardan Robert Smirke'nin (1780-1867) tasarladığı *British Museum* (1823-46, Londra) İon düzenindeki (→DÜZEN) cephesiyle ve Thomas Hamilton'ın (1784-1858) tasarladığı *Kraliyet Yüksek Okulu* (1825-29, Edinburgh) Dor düzenindeki (→DÜZEN) merkezî holüyle dikkati çekmektedir. Yunan uygarlığı felsefe, bilim ve sanatla ilgili çağrışımlar yaptığı için genelde müze ve eğitim yapılarında bu üslup kullanılmıştır. FRANSA'da ise VIGNON I.Napoléon'un onuruna yaptığı *Madeleine Kilisesi*'ni (1807-42, Paris) bir Roma tapınağı gibi tasarlamıştır. Roma İmparatorluğu gücü simgelediğinden Napoléon'un gücünü ifade edecek en uygun mimarlığın da Roma mimarlığı olacağı düşünülmüştür. Dış kabuğu bir Roma tapınağı gibi tasarlanırken, iç mekânı Roma hamamı (→HAMAM) temasında biçimlendirilen bu yapıdaki eklektik tavır yüzyıl ilerledikçe güçlenmiş; mimarlık, inşa etme sanatı olarak değil, salt görsel tatlarla ilgilenen bir disiplin gibi görülmeye başlamıştır. Yapılar, zamanın gereklerine ve teknolojisine uygun olarak projelendirildikten sonra, bunlardan bağımsız "... gibi görünen" cephelerle çevrelenmiştir. Bu çerçevede aynı üslup, farklı imlemeler için kullanılabilmiştir. Örneğin, JEFFERSON'ın, Charlottesville'deki *Virginia Üniversitesi* (1817-26) için Roma mimari biçimlerini yeğlemesinin nedeni, Vignon'dan farklı olarak, Roma hukukuna karşı hayranlığıdır.

19.yy'da kent konutları, oteller, kulüp vb binalar için daha az retorik biçimler içeren KLASİKÇİLİK benimsenmiş, kente ait (*civic*) imlemeleriyle bu amaca uygun olan RÖNESANS üslubu temel alınmıştır. BARRY'nin Londra'da, İtalyan PALAZZO'larına öykünerek tasarladığı *Travellers Club* (1829-31) ve *Reform Club* (1837-40) adlı kulüp binaları İngiltere'deki en ünlü örneklerindendir. Fransa'da LABROUSTE, Paris'teki *Ste.-Geneviève Kütüphanesi*'nin (1843-50) Rönesans üslubundaki geleneksel taş cephesinin içini zamanın en ileri teknolojisini ve en yeni malzemeleri kullanarak inşa etmiştir. Labrouste gibi rasyonalist bir mimarın bile eklektisizme başvurması bu tavrın 19.yy'da ne kadar yaygın olduğunu gösterir. Yüzyılın ikinci yarısında BAROK üslup da bir seçenek olarak görülmüş; J.-L.-C.GARNIER *Paris Opera Binası*'nı (1862-75) tasarlarken III.Napoléon'un Paris'ine uygun, görkemi en iyi aktaracak üslup olarak Rönesans ve Barok'u tercih etmiştir. Öte yandan egzotik üsluplar da zaman zaman uygulanmış; örneğin, John NASH Brighton'daki *Kraliyet Köşkü*'nü yeniden düzenlerken (1815-21) minare, soğan kubbe gibi Doğulu öğeler kullanmış; ortaya çıkan ilginç mimari "Hint Gotiği" olarak adlandırılmıştır.

Gotik'e ve ortaçağa, pitoreskle başlayan ilgi, 19.yy'da özellikle 1830'dan sonra artmıştır. Pagan olarak nitelendirilen KLASİK üslupların KİLİSE mimarisi için uygun olmadığına ilişkin tartışmalar, gelişen ULUSALLIK bilinciyle İngiltere ve ALMANYA'nın ortaçağ mimarlığını ulusal mimarlıkları olarak kabul etmeleri ve Gotik mimarlığın strüktür ilkelerinin yeni malzemelere ve yeni yapı teknolojilerine uygun olması Gotik Canlandırmacılık'ın yayılmasında en önemli etkenler olmuştur. Örneğin İngiltere'de, 1834'te yanan *Westminister Sarayı*'nın yerine yarışmaya açılan *Parlamento Binaları*'nın Elizabeth dönemi üslubunda ya da Gotik üslupta olması şart koşulmuştur. C.Barry ve A.W.N.Pugin'in uygulanan tasarımı (1836-68), her ne kadar plan ve cephe düzenlemesiyle Klasik kompozisyon düzenine uyuyorsa da, pitoresk kuleleri ve tüm ayrıntıların Gotik oluşuyla Gotik Canlandırmacılık'ın en çarpıcı örneğidir. Bu üslubun en önemli ve belki de öncü mimarı sayılan Pugin'i harekete geçiren, endüstri çağına duyduğu nefret olmuş, çağın materyalizmine karşı ortaçağın manevi değerlerine dönmeyi önermiştir. 1836'da yayımlanan kitabı *Contrasts*'ta (Karşıtlıklar) 14. ve 15.yy'ların saygın yapılarıyla kendi yaşadığı dönemin aynı amaçlı yapılarını karşılaştırarak 19.yy başında beğeni ve değerlerin ne denli aşındığını göstermeye çalışmıştır. Ortaçağ onun için toplum düzeni, değer yargıları, üretim ilişkileri, çevre ve mimarlık olarak her şeyiyle idealdir.

Pugin'in materyalist çağı eleştiren söylemi ve Gotik Canlandırmacılık'ın ulusal ve bölgesel olana verdiği değer yüzyılın sonuna doğru yeni bir canlandırmacı üslubun ortaya çıkmasına zemin oluşturmuştur. Yöresel Canlandırmacılık (*Vernacular Revivalism*) adı verilen bu yaklaşımda pitoreskin "yer hissi"ne (*sense of place*), malzemeye, doğaya verdiği önem ve asimetrik mekân organizasyonları sürdürülmüş, ancak bu kez yöresel kültüre göndermeler yapılmıştır. En bilinen örneği P.S.WEBB'in W.MORRIS için tasarladığı *Red House*'tur (Kırmızı Ev; 1859, Kent). Yöresel Canlandırmacılık'ın Gotik Canlandırmacılık'tan devraldığı bir başka yaklaşım da zanaata verilen önem olmuş ve bu duyarlık 20.yy'ın birçok akımında da sürdürülmüştür. Pugin'in geliştirdiği "pitoresk işlevsellik" temasını devam ettirerek tasarladıkları kır evleri Yöresel Canlandırmacı mimarların, MODERN MİMARLIK'ın müjdecisi kabul edilmelerine neden olmuştur.

19.yy'ın canlandırmacı üslupları Modern Mimarlık'ın öncüleri tarafından şiddetle eleştirilmiştir. Onlara göre dönemlerden ödünç alınmış mimari biçimlerle saygın bir dil oluşturulamaz; mimari yapıt çağın ruhunu yansıtan, çağa özgü bir dil kullanılarak tasarlanmalıdır. En çok eleştirilen ikinci nokta, binanın günün teknolojisiyle, günün gereksinimlerine uygun tasarlandıktan sonra, cephelerinin bir kostüm gibi giydirilmesi olmuş; yüzyılın sonuna doğru iyice aşırıya kaçan süslemeler de olumsuz değerlendirilmiştir. Böylece Barok ve ROKOKO üsluplarına karşı tepkilerin Yeni-Klasikçilik'in yolunu açması gibi, Canlandırmacılık ve Eklektisizm'e duyulan tepki de Modern Mimarlık'ın kendi tezini oluşturmasında etken olmuştur. Ayrıca →EKLEKTİSİZM; YENİ-KLASİKÇİLİK.

1702, 1979A, 2354. *T.Korkmaz*

CANOGAR, Rafael (1934, Toledo)
İspanyol ressam.
Yapıtlarında, "kent yaşantısını tutsaklığa dönüştüren ve temel ortak yaşam ve kardeşlik duygularını körelterek kişileri salt işlevselliğe indirgeyen endüstri toplumunu yadsıyan insanı" tuvale aktarmayı amaçlamıştır. Ressamlığı Vasquez Diaz'dan öğrenen sanatçı, 1957'de Madrid'de sergiler açan ve yayımladıkları bir dergi yoluyla Franco rejimine karşıt bir tutum gösteren EL PASO grubunun kurucu üyelerindendir. Bu yıllarda ANLATIMCI-SOYUTLAMA türünde yapıtlar gerçekleştirmiş, kalın



CANOVA, Antonio, *Cupido ve Psykhe*, 1787-93, mermer, yük.155 cm.



CANSEVER, Turgut, *Demir Evleri*, 1983-91, Bodrum.

boya katmanları ve belirgin tarama çizgileriyle canlı renkler kullanarak çalışmıştır. Sonraları insanın çağdaş endüstri toplumundaki yabancılaşmasını yansıtan, mizah ve taşlamaya yakın bir tarzda, temsili öğeler kullanmaya başlamıştır. 1965-66 arasında California'daki Mills College'da konuk profesörlük yapmış, 1969'da Los Angeles'taki Tamarind Stüdyoları'nda, 1972'de de bir süre Berlin'de çalışmıştır. 1971'de São Paulo Bienali'nde Büyük Ödül'ü kazanan sanatçının dünyanın birçok müzesinde yapıtları sergilenmiştir. *İ.Babacan*

CANOVA, Antonio (1757, Possaigno-1822, Venedik) İtalyan heykelci.
YENİ-KLASİKÇİLİK akımının heykel dalındaki en önemli temsilcisidir.

Genç yaşta yetim kalıp, bir taş ustası olan büyükbabası Pasino tarafından yetiştirilen Canova, 1768'de Pagnano'da (Asola) "Torretti" adıyla da bilinen Giuseppe Bernardi'nin yanına çırak olarak girmiş; aynı yıl çalışmak üzere Venedik'e giden Torretti, Canova'yı da beraberinde götürmüştür. Sanatçı burada bir süre akademiye gitmiş; Torretti'nin ölümünden sonra, 1774'te kendi atölyesini kurmuş ve özellikle portre çalışmaları yapmıştır. 1779'da Napoli, Herculaneum, Pompei ve Paestum'u gezmiş, 1781'de de Roma'ya yerleşmiştir. 1783'te Papa XIV.Clemens'in *SS.Apostoli Kilisesi*'ndeki, 1792'de de XIII.Clemens'in *San Pietro Kilisesi*'ndeki anıtmezarlarını gerçekleştirmiştir. 1802'de Napoléon'un bir portre heykelini yapmak için Paris'e çağrılan sanatçı, burada bulunduğu sırada Napoléon'un kardeşi Pauline Borghese'yi betimleyen ünlü *Zafer Kazanmış Venüs* (1805-07, Borghese Gal., Roma) adlı heykelini yapmıştır. 1810'da Roma'daki Aziz Luka Akademisi'nin yöneticisi olduktan sonra kendisine Napoléon tarafından önemli ayrıcalıklar verilmiştir. Aynı yıl İmparatoriçe Marie Louise'in bir büstünü yapmak için yeniden Paris'e giden sanatçı, 1815'te Papa VII.Pius tarafından, Napoléon'un ordusunun yağmaladığı sanat yapıtlarını geri almakla görevlendirilmiştir. Bu görevi başarıyla tamamlayan Canova, *Parthenon*'dan getirilen Elgin mermerlerini incelemek üzere Paris'ten Londra'ya geçmiş ve burada son yapıtlarından biri olan *Mars ve Venüs* (1816-22, Buckingham Sarayı, Londra) adlı grup heykelinin ön çalışmalarını yapmıştır.

Canova'nın yapıtlarını iki dönemde ele almak mümkündür. Bunlardan birincisi, çevresindeki heykel geleneğinin etkisi altında kaldığı Venedik'teki gençlik dönemi, ikincisi de Roma'ya yerleşip, Antik Çağ heykellerini incelemeye başladığı dönemdir. İlk dönemine ait olan *Orpheus* ve *Eurydike* adlı heykelleri (1776; Correr Müz., Venedik) keskin bir psikolojik gözlemin yanı sıra süregelen Avrupa beğenisi doğrultusunda Klasikçi bir tavrı da yansıtır. 1779 tarihli *Daidalos ve İkaros* adlı mermer yapıtı, Canova'nın yapısal doğruluk kaygısını yansıtan bir örnektir. 1780-90 arasında Antik Çağ heykellerini inceleyen ve Venedik kökenli doğalcılığından uzaklaşmaya başlayan sanatçı, aynı zamanda Alman sanat tarihçisi Johann Joachim Winckelmann (1717-68) tarafından ortaya koyulan estetik kuralların gerektirdiği idealizasyon ve yalıtılmışlığı kendine özgü bir tavırla yakalayabilmiştir. Canova'nın 1800'lerin başında Klasikçilik'le Doğalcılık anlayışını birleştirdiği, *Perseus Medusa'nın Başıyla Birlikte* (1801, Vatikan Müz.), *Dövüşçü* (1802, Vatikan Müz.), *Dansçı Kız* (1806-10, Antik Sanat Ulusal Gal., Roma) ve *Üç Güzeller* (1816, Ermitaj Müz., St.Petersburg) gibi ünlü yapıtlarını gerçekleştirdiği görülür.

Canova'nın mermer heykelleri yetkin bir sanatsal gelişmeyi gösterirken, yaptığı taslaklar (Canova Müz., Possagno) ilk tasarının canlılığı ve anındalığının yanı sıra heykel sanatının ortak ve kalıcı değerleri olan kütle, ağırlık ve hacim duygusunu da ustaca yansıtmaktadır. Canova'nın öğrencileri arasından çok önemli heykelciler yetişmemesine karşın, bütün Romalı heykelcilerle Adamo Tadolini, Rinaldo Rinaldi (1793-1873) ve Cincinnato Baruzzi gibi yardımcıları onun yapıtlarından etkilenmiş; ölümüyle yarım kalan yapıtları Baruzzi tarafından tamamlanmıştır.
2407, 2529. *A.Yıldızalp*

CANSEVER, Turgut (1921, Antalya)
Türk mimar.
Mimarlığın, teknolojik yönünün yanı sıra evrensel inanç ve değer sistemlerinin yansıdığı yüksek düzeyde bir seziş, bilgi ve duyarlık ürünü olduğunu ileri süren Cansever, çalışmalarında yapının işlevsel amacıyla varlıkbilim ve anlambilim arasındaki bağların sorgulamasını yapmış, mimarlıkta tarihsel özle anlambilimin soyut ilişkisini yapının işlevsel bölümlerini ya da yapı öğelerini kullanarak anlatmak istemiştir.

1946'da GSA (b.MSÜ) Yüksek Mimarlık Bölümü'nden mezun olan Cansever, 1949'da İÜ Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde "Selçuklu ve Osmanlı Sütun Başlıkları" adlı teziyle doktor, 1960'ta "Bugünün Mimarlığının Temel Meseleleri" adlı teziyle de doçent unvanını almıştır. 1950-51'de GSA'da öğretim üyeliği görevinde bulunmuş; 1951'de kendi mimarlık bürosunu kurmuş; 1952-55 arasında Abdurrahman HANCI ve Maruf ÖNAL'la birlikte kurduğu İMA İnşaat ve Mimarlık Atölyesi'nde çalışmış; 1953'te bu büroya Şahap Aran ve Suha Toner de katılmıştır. 1957-60 arasında İstanbul Belediyesi'nde danışmanlık yapmış; 1960'ta kuruluşunda da bulunduğu Marmara Bölgesi Planlama Teşkilatı'nın başkanı olmuş; 1961'de bir yıl süreyle İstanbul Belediyesi Planlama Müdürlüğü görevini yürütmüştür. Cansever, 1974-75'te Büyük İstanbul Nâzım Plan Bürosu'nda başkanlık yapmış; 1974'te İmar ve İskân Bakanlığı'nda, 1975-80 arasında İstanbul Belediyesi'nde, 1980'de de Ankara Belediyesi'nde danışman olarak çalışmıştır. 1974-75'te Avrupa Konseyi Türk Delegasyonu üyeliği yapmış ve 1983'te Ağa Han Mimarlık Ödülü'nün büyük jürisinde yer almıştır. Mimarlık ve kent sorunları üzerine yazıları bulunan, çok sayıda ulusal ve uluslararası yarışmada derece kazanan Cansever, 1959'da ODTÜ uluslararası proje yarışmasında, 1960'ta da İstanbul *Beyazıt Meydanı* düzenleme yarışmasında Birincilik ödülleri; 1980'de hem Bodrum'daki *Ertegün Evi* (1971-73) yenilemesi hem de Ankara'daki *Türk Tarih Kurumu Binası*'yla (1961-67; Ertur YENER ile) geleneksel biçimleri çağdaş ve başarılı bir anlayışla kullanması nedeniyle iki Ağa Han Mimarlık Ödülü; 1990'da MİMARLAR ODASI 2.Ulusal Mimarlık Ödülleri kapsamında Büyük Ödül; 1992'de bu kez gene Bodrum'daki *Demir Evleri*'yle (1983-91; Emine ve Mehmet Öğün, Feyza Cansever ile) yerel-geleneksel teknolojiyle insan için anlamlı, ölçekli ve sevecen bir çevre yaratmadaki ustalığından ötürü üçüncü kez Ağa Han Mimarlık Ödülü almıştır.

Cansever mimarlık mesleğini hiçbir zaman salt uygulama düzeyinde algılamakla kalmamış, düşünsel bir temele oturtmaya çalışmıştır. Mimarlığı, toplumsal ve kişisel yaşamın bir bileşeni olarak İslam dininin biçimlendirdiği bir bütünsellik içinde ele almak istemiştir. Ancak, bu görüşünü gerçekleştirirken ne geçmiş mimarlığı idealize etmiş ne de İs-

lam dininin tek bir mimari anlatımı olduğunu öne sürmüştür. Mekân ve zaman bağlamında kalıcı mimarlık değerlerini gelenekselle de bağdaştırarak yerel/evrensel bir mimarlık sentezine ulaşmaya çalışmaktadır. Cansever'in önemli yapıları arasında sayılan *Türk Tarih Kurumu Binası*'nda mekânlar Osmanlı MEDRESE'sine gönderme yapan bir plan şeması içinde kapalı bir avlu çevresinde üç katta düzenlenmiştir. Yapıya dıştan kaleyi anımsatan bir görünüm veren çatı fenerlerinin sağladığı doğal ışık, avluyu kuşatan kafeslerle iç mekâna dağılmakta, yapının içe dönük mekân düzeninde önemli bir rol oynamaktadır. Kurumun yakınında bulunan TAUT'un *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi*'ndeki malzeme kullanımı, Cansever'in yapı cephelerinde kaplama gereci olarak Ankara taşını seçmesine neden olan etkenlerden biridir. Cansever, bu yapıtında, mimari yapının işlevsel sorunlarını Türk Tarih Kurumu yapı programının istemine koşut olarak çözerken, davranışsal, çevresel ve tarihsel çağrışımlarla dolu bir mimarlık ortaya koyarak yapıya mimari bir söylem kazandırmaktadır. Yapılarında kullandığı bazı biçimler başka mimarlar tarafından da kullanılarak yaygınlaştırılmıştır. Bunun en iyi örneği, Adana'nın Kadirli ilçesindeki *Karatepe Açık Hava Müzesi*'nde (1954-61) kullandığı, geleneksel Türk evinin (→EV) çatı saçağının bir tür yorumu olan betonarme saçaklardır. Cansever her projesinde geleneksel yapım tekniklerini teknolojinin yeni olanaklarıyla geliştirip rasyonalize etmeye çalışmış, yeni yapım teknikleri önermiştir. Başlıca uygulamaları arasında, İstanbul'da, *Sadullah Paşa Yalısı* onarımı (1949-51), Büyükada'da *Anadolu Kulübü Oteli* (1951-57, A.Hancı ile), Salacak'ta *Çürüksulu Yalısı* onarımı (*M.Nuri Birgi Evi*; 1967-71), Burgazada'da *Ataç Evi* (1983-86; F.Cansever ile), Süleymaniye'de *Tollu Evi* onarımı (1987-89; F.Cansever ile), Rumelihisarı'nda *Şaka Evi* onarımı (1988; F.Cansever ile) ve Vaniköy'de *Akın Evi* onarımı (1989; E.Öğün ile); Ankara'da *Türk Tarih Kurumu Basımevi* (1981-82; Hasan Cansever, E. ve M.Öğün ile), Ürgüp'te *Avanos Oyma Kaya Oteli* (1983; E. ve M.Öğün ile) ve Bodrum'da *Sualtı Arkeoloji Enstitüsü* (INA; 1988) sayılabilir. Cansever'in *Modern Mimarinin Temel Meseleleri* (1960) ile *Ev ve Şehir* (1994) adlı kitapları da vardır.

2776, 2985, 3176. *M.Aydın*

CAPA, Robert → **FOTOĞRAFÇILIK (Fotoğraf Sanatının Gelişimi, Röportaj)**

CAPİTOL (Lat.*caput:* baş, başkent'ten *capitolium*) **1.** Özel anlamında, Roma'da, kentin en önemli tapınaklarının bulunduğu, daha geç dönemde senato binasının yapıldığı tepe (Capitolium) ve bu tepede inşa edilmiş *Jupiter Tapınağı*'na verilen ad. Daha sonraları öteki antik ROMA kentlerinin bu tür alanları da aynı adla anılmıştır.
2. Günümüzde ABD'de eyalet meclis binası. Özel olarak, Washington'da ABD Kongresi'nin toplandığı yapı (*Capitol*).

CAPOGROSSI, Giuseppe (1900, Roma-?)
İtalyan ressam.
Sanat yaşamının başlangıcında KÜBİZM'in etkisi altında kalmakla birlikte anlatımcı soyutlamayla SOMUT SANAT arasında yer alan tümüyle bireysel bir üslup geliştirmiştir. Capogrossi, İtalya'da hukuk öğrenimi yaptıktan sonra 1927'de Paris'e gitmiş, 1930'da da resim yapmaya başlamıştır. 1933'te Roma'ya dönerek burada ROMA OKULU'na katılmış ve bu okulun illüstratif tekniğini benimsemiştir. 1949'da bu topluluktan ayrılarak kendi özgün üslubunu geliştirmeye başlayan sanatçı kıvrık bir saptan çıkan "tarak" biçimindeki kaligrafik bir işareti tüm resimlerinde temel örge olarak yinelemiş ve bu yolla resmin yüzeyine ritmik bir devinim kazandırmıştır. Bu yöntemle devinim kazandırılan yüzeye bu örgeleri tek tek, ancak dengeli olarak, birbiri üstüne gelecek biçimde serpiştirerek tüm yüzeyi eşanlamda değerlendirmiştir. Sanatçı bu yapıtlarına içeriğini açıklayan adlar vermemiş, yalnızca numaralamıştır.

3108. *İ.Babacan*

CAPRICCIO → **VEDUTA**

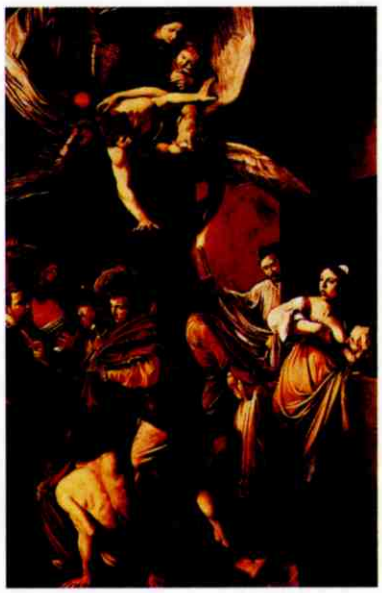
CARAFFE, Armand Charles (1762, Paris-1822, Paris)
Fransız ressam ve oymabaskı ustası.
Doğu'yu betimleyen resimleriyle tanınmış Oryantalist (→ORYANTALİZM) ressamlardandır.

1788'de Roma'daki Fransız Akademisi'nde eğitim gören sanatçı, 1788-89'da Mısır ve Türkiye'de, daha sonra da Rusya'da geziler yapmıştır. Türkiye'de bulunduğu süre içinde Sultan III.Selim'in de (hd.1789-1807) portresini yapmış olan Caraffe, harem, hamam, sünnet, gelin alayı, güreş gibi Osmanlı yaşamıyla ilgili konuları betimlemiştir. 1789'da Paris'e geri dönen sanatçının Doğu'ya ilişkin desenleri 1796, 1799, 1800 ve 1802'deki resmî Salon Sergileri'nde sergilenmiştir. Ayrıca Brugnière ve Olivier'nin Paris'te basılan *Atlas pour servir au voyage dans l'Empire Ottoman et la Perse* (Osmanlı İmparatorluğu ve İran'da Yolculuk Edecekler İçin Atlas) adlı yapıtında da Caraffe'ın çizimlerinden yapılmış üç oymabaskı yer almaktadır. 1802-12 arasında Rusya'da bulunan sanatçı, St.Petersburg'da saray ressamı olarak görev yaptığı sırada Ermitaj Müzesi için tarihsel konulu resimler gerçekleştirmiş; 1812'de sağlık nedeniyle Fransa'ya dönmüştür.

0520. *Z.İnankur*

CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da (1573?, Caravaggio-1610, Porto d'Ercole)
İtalyan ressam.
Güçlü IŞIK-GÖLGE kullanımı ve resimsel düzenlemeyi dramatik bir açıdan ele alışıyla BAROK sanatın en özgün uygulayıcılarından biri olmuştur.

Milano yakınlarında doğan ve adını doğduğu kasabadan alan sanatçının yaşamı üstüne son araştırmalar, doğum tarihinin 1571 olabileceği görüşünü güçlendirmiştir. 1584'te, Bergamo'lu bir ressam olan Simone Peterzano'nun (etk.1573-96) yanına dört yıllığına çırak olarak girmiş, ilk deneyimlerini LOTTO ve Giovanni Girolama Savoldo (yks.1480-yks.1548) gibi sanatçıların yapıtlarını incelemekle kazanmış, TIZIANO'nun öğrencisiyken VENEDİK OKULU'yla da ilişki kurmuştur. 1592'de gittiği Roma'da, Venedik'te öğrendiği gibi doğrudan doğruya doğadan yağlıboya çalıştığı için eleştirilere uğramıştır. O dönemde Orta İtalya'da uzun ve özenli bir ön hazırlık yapmak gelenekselleşmişti. Roma'da çalıştığı dönem ve ressam Cavaliere d'Arpino'yla (1568-1640) yaptığı çalışmalara ilişkin pek fazla bilgi yoktur. Erken dönem yapıtları, dramatik bir anlatım sunmayan kendi portreleri ve ölüdoğa resimleridir. Bunlarda, güçlü bir IŞIK-GÖLGE kullanmış ve ayrıntıları özenle betimlemiştir. *Meyve Sepeti Tutan Çocuk* (1593-94, Borghese Gal., Roma) ve *Bacchus* (1594-95, Uffizi Gal., Floransa) adlı resimleri, sanatçının erken dönemdeki duyarlılığını gösteren tipik örneklerdir. Temiz, parlak, ışıklı bir düzenleme içinde dramatik bir anlatıma rastlanmaz. Sanatçı aynı yıllarda erken dönemdeki en önemli sanat koruyucusu Kardinal del Monte için



CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da, *Tanrı'nın Yedi Emri*, 1606-07, tuval üzerine yağlıboya, 390x260 cm.

çalışmaya başlamış ve ona çok sayıda iç mekân resmi yapmıştır. Kardinal, bir olasılıkla sanatçının Roma'daki Fransız kilisesi *S.Luigi dei Francesci*'deki bir şapelin süslenmesi işini almasında etkili olmuştur. Sanatçı, bu yapıda Aziz Matta'nın yaşamından üç sahneye yer vermiştir. Altar resmi olarak tasarladığı *Aziz Matta ve Melek* (1598-1601) adlı düzenleme, Aziz Matta'yı uygun olmayan bir biçimde, elleri ayakları kirli, kaba saba bir köylü olarak tanımladığı için geri çevrilmiş; ama bu yapıt, koleksiyoncu Vicenzo Giustiniani tarafından satın alınmış, daha sonra Berlin Kaiser Müzesi'ne geçmiş, ancak günümüze ulaşamamıştır. Sanatçı, onaylanan ikinci resimde tüm düzenlemeyi değiştirmiş ve gökten inen bir meleğin Aziz Matta'ya İncil'i yazma konusunda esin verişini ele almıştır. Şapelin yan duvarlarındaysa *Aziz Matta'nın Çağrılışı* ve *Aziz Matta'nın Şehit Edilmesi* resimlenmiştir. Gerek kuruluşları, gerek dramatik anlatımları, gerekse etkili ışık-gölge kullanımlarıyla sanatçının en olgun yapıtları arasında yer alan her iki resimde de, konunun izleyici üzerinde en etkili olacak anı seçilmiş, bu an, dramatize edilmiş hareketlerle tanımlanmıştır.

Caravaggio, aynı yıllarda *S.Maria del Popolo Kilisesi* için de *Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilişi* ve *Aziz Paulus'un Din Değiştirmesi* (1600-01) adlı resimleri yapmıştır. Bu yapıtların da ilk düzenlemeleri geri çevrilmiş, geri çevrilen yapıtlar Giustiniani tarafından alınmıştır. *Aziz Paulus'un Din Değiştirmesi*'nde ışık çok sınırlı bir biçimde belirli yerleri aydınlatmakta, düzenlemenin karanlıkta kalan öteki bölümleri ışıklı alanlarla güçlü bir karşıtlık oluşturmaktadır. *Emmaus'ta Yemek* (Ulusal Gal., Londra) adlı resim, Caravaggio'nun çok sık kullandığı, en çarpıcı anın verilişi ilkesine uygun olarak yapılmıştır. Hz.İsa'nın çevresindekiler, gergin ve şiddetli bir devinim içindedir. Işık, yine sahneye devinim kazandıran yerleri aydınlatmakta, geri kalan yerler koyu, karanlık ya da gölgeli verilmektedir. Masanın üstünde de simgesel anlamlar taşıyan nesneler yer almaktadır. Sanatçı bu anlayışla büyük boyutlu dinsel resimler yapmayı sürdürmüştür. *İsa'nın Mezara Konması* (1602-04, Vatikan Müz., Roma), *Palafrenieri Madonnası* (Borghese Gal., Roma) ve *Meryem'in Ölümü* (1605-06, Louvre Müz., Paris) bu türden resimlerdir. Son iki yapıt, dinbilimsel açıdan yanlışlıklar içerdiği gerekçesiyle geri çevrilmiştir. Sanatçının gerek giysilerde, gerek olayın geçtiği mekânlarda güncelliği yeğlemesi, olaya yaklaşımındaki yalınlık ve keskinlik, herhangi bir idealizasyondan kaçınması, yapıtlarının sık sık yanlış anlaşılmasına ve geri çevrilmesine neden olmuştur. Güçlü bir ışık-gölge kullanımı, ayrıntıların zengin bir biçimde verilişi, Karşı-Reformcu sanat anlayışının getirdiği yeni düşüncelere uymakla birlikte CARRACCI'lerce geliştirilen biçim ve düşüncelere tümüyle karşıtlık oluşturmaktaydı. Tüm bu geri çevrilmelere karşın Caravaggio'nun yapıtları, aralarında kardinal ve soyluların da bulunduğu bir kesim tarafından hemen satın alınmıştır.

Caravaggio, 1606'da arkadaşı mimar O.LONGHI'yle birlikte adının bir cinayete karışmasından sonra Roma'dan ayrılmış, yaşamının geri kalan bölümünü Napoli, Malta ve Sicilya arasında geçirmiştir. Napoli'de dinsel resimler yapmayı sürdürmüş, 1607'de Malta'ya gitmiş, orada St.Jean (*Hospitalier*) tarikatı tarafından iyi karşılanmış, tarikat başkanının bir portresini yapmıştır. Bu dönemde, Roma'daki son yapıtlarında bulunan dramatik etki ve hareketin yerini sessizlik ve iç hesaplaşma almıştır. *Vaftizci Yahya'nın Boynunun Vurulması* (1608, Valetta Katedrali, Malta) adlı resim, bu anlayışla gerçekleştirdiği bir yapıttır. Caravaggio, Malta'da soylu bir hâkime saldırdığından tutuklanmış, ama hapisten kaçarak 1608'de Sicilya'ya gitmiştir. Tarikatten de çıkarılmış ve tarikatın adamlarınca izlenmiştir. Ertesi yıl döndüğü Napoli'de bir tavernada çıkan kavga sonucu ağır yaralanmıştır. Son olarak Roma'ya af dilemek için gitmesi söz konusuyken, Toscana kıyısında bir İspanyol yerleşmesi olan Port'Ercole'ye gitmeyi yeğlemiş, burada bir yanlışlık sonucunda tutuklanmış ve büyük olasılıkla bir tavernada sıtma nöbetine tutularak yaşamını yitirmiştir. Malta ve Sicilya'daki son yapıtları, zarar görmüş olmalarına karşın yoğun bir dramatik etki yaratırlar. Bunlar da, resimsel düzenleme açısından yalın bir anlayışla gerçekleştirilmiştir. Caravaggio, kullandığı yöntem açısından da devrimci sayılır. O dönemin yaygın yöntemi olan ön hazırlık çalışmaları ve desenler olmaksızın modeli ya da konuyu doğrudan tuvale yansıtan sanatçı, gerek bu yöntemi, gerek resim anlayışı açısından UTRECHT OKULU'yla yeni yetişen Flaman (→BELÇİKA) ve Felemenk (→HOLLANDA) ressamlarını etkilemiştir. Güçlü bir ışık-gölge kullanımı ve bu yolla yaratılan dramatik etki, GERÇEKÇİLİK anlayışıyla çalışan tüm bu sanatçıların amacı olmuştur. CARAVAGGIOCULUK (Tenebrizm) olarak adlandırılan bu etkiler, salt Utrecht Okulu'na bağlı sanatçı çevresiyle sınırlı kalmamış, VELÁZQUEZ, MURILLO ve REMBRANDT'ın erken dönem yapıtlarında da belirmiştir. Tüm bu güçlü ışık-gölge oyunları, ikonografik sezindirmeler ve yoğun dramatik anlatımın yanında Caravaggio'nun yapıtları, yine de doğalcı bir anlayışın ürünüdür. Bunlarda, biçim ve renklerin nesnel bir biçimde tanımlanması söz konusudur. Tüm öğeler, gerçekçi bir anlayışla resimlenmiştir. Dramatik olan, hareketlerin ve düzenlemenin yarattığı genel atmosferdir.

1314, 1864, 3473. *U.Tükel*

CARAVAGGIOCULUK

"Tenebrizm" olarak da bilinir. Batı resminde, özellikle figüratif sanatta aydınlık ve karanlık alanların vurgulanması amacıyla kullanılan IŞIK-GÖLGE karşıtlığı. Adını, bu tekniği ilk uygulayan İtalyan ressam CARAVAGGIO'dan almıştır. Genellikle koyu bir arka plan önünde yer alan figürler bir ışık demetiyle aydınlanır ve oluşan ışık-gölge karşıtlığıyla kompozisyon dramatik bir boyut kazanır. 17.yy başlarında LA TOUR, Felemenkli ressamlar Gerrit van Honthorst (1590-1656) ve Hendrick Terbrugghen (1588-1629) ile İspanyol Juan Fernández de Navarrete (yks.1526-79) ve ZURBARÁN bu tekniği benimsemişlerdir.

CARLONE

İtalyan mimar aile.

16.yy'dan başlayarak 200 yıl boyunca etkinlik göstermişlerdir.

Carlo Antonio CARLONE (?, Milano-1708, Passau) Ailenin en önemli bireyidir ve pek çok akrabası gibi daha çok İtalya dışında etkinlik göstermiştir. Avusturya'da babası Pietro Francesco Carlone'nin tasarımını yaptığı *Garsten Kilisesi*'ni inşa etmiştir. 1622'de Viyana'da *Am Hof Kilisesi*'nin BAROK üsluptaki cephesini yapmıştır. Yine Viyana'da aynı yıl tamamladığı Cizvit tarikatına ait *Meleklerin Dokuz Korosu Kilisesi*, dış görünümüyle daha çok din dışı bir yapıyı akla getirir. Carlo Antonio, Passau'da gerçekleştirdiği *Cizvit Kilisesi*'ndeyse masif etki yaratan oranlara karşılık, cepheyi ince ince işlenmiş bezemelerle hafifletmiştir. Başyapıtı *S.Florian Manastır Kilisesi*'dir (1686-1705). Yapı, özellikle

iç mekânda kullanılmış olan yalancı mermer (STÜKO) bezemeleriyle dikkati çeker. Carlo Antonio'nun başka yapıtları arasında Schlierbach'taki *Cistercien Tarikatı Kilisesi*, yapımına 1706'da başladığı ve ölümünden sonra öğrencisi PRANDTAUER'in tamamladığı Steyr'deki *Christkindl Kilisesi* sayılabilir.

Antonio di Battista CARLONE
Aynı zamanda heykelci de olan Antonio 1503'te Cenova'daki *Pallavicini Sarayı*'nın büyük kapısını gerçekleştirmiş, 1509'da Chieri'deki *Corpus Domini Şapeli*'nin yapımına katılmış, *Torino Katedrali*'nde de bir mezar yapmıştır.

Giacomo CARLONE
1538-50 arasında Carrara'da etkinlik gösteren mimar ve heykelci, *Cenova Katedrali*'nin yapımında çalışmıştır.

Pietro CARLONE
1550'lerde Avusturya'da Graz ve Kreuz'da mimarlık yapmıştır.

Taddeo CARLONE (1543-1613)
Aynı zamanda ressam da olan Taddeo'nun önemli yapıtları Banchi'deki *San Pietro Kilisesi*'yle (1570-76) Cenova'daki *Soziglia Çeşmesi*'dir (1578).

Sebastiano CARLONE
Heykelci de olan Sebastiano, daha çok Avusturya'da çalışmış, Seckau'daki *Manastır Kilisesi*'nde Arşidük Karl için zengin stüko işçiliği olan bir anıt mezar (1589-1612) gerçekleştirmiştir.

Giovanni Andrea CARLONE (1590-1630)
Taddeo'nun iki oğlundan biridir. Cenova'daki *Sant'Anunziata Kilisesi*'nin resimlenmesinde çalışmıştır.

Battista di Taddeo CARLONE (1592-1677)
Taddeo'nun ikinci oğludur. VIGNOLA'nın Roma'daki ünlü yapıtı *Il Gesù Kilisesi*'nin kubbe süslemesinde çalışmıştır.

Giovanni Battista CARLONE (?-1645)
Avusturya arşidükü, Bohemya kralı (1617-19, 1620-27) ve daha sonra Macaristan kralı (1618-25) olan II.Ferdinand'ın Viyana'daki sarayının onarımını yürütmüştür.

A.Silvestro CARLONE (yks.1610-71)
Viyana'da 1634-48 arasında *Schottenkirche*'nin (İskoçlar Kilisesi) tamamlanmasında çalışmıştır.

Domenico CARLONE (1616-79)
Viyana'da *Maria-Brun Kilisesi*'nin (1645) tamamlanmasında, *Grafenegg Sarayı*'nın genişletilmesinde (1647) çalışmış, kardeşi Carlo Martino'yla birlikte de yine Viyana'daki *İmparatorluk Sarayı*'nın *Leopold Kanadı* adlı bölümünü inşa etmiştir.

Carlo Martino CARLONE (1616-79)
Viyana'da *Leopold Kanadı*'ndan başka, Balthasar Herold'la birlikte *Meryem Sütunu*'nu da (1664-66) gerçekleştirmiştir.

Gian Andrea CARLONE (1639-97)
Perugia, Roma ve Cenova'da çeşitli kiliseler için altar resimleri ve freskler yapmıştır.

Giovanni Battista CARLONE (yks.1650-?)
Carlo Antonio'nun kardeşi ve Pietro Francesco'nun öbür oğlu olan sanatçı, mimar ve heykelci olarak Almanya'da çalışmış; *Garsten Rahibeler Manastırı*'nı (1696), *Passau Katedrali*'ni (1689) inşa etmiştir. Yine Passau'daki *St.Michael Kilisesi*'nde, *Waldsassen Manastır Kilisesi*'nde, Straubing'deki *Karmelit Tarikatı Kilisesi*'nde yaptığı beyaz renkli yüksek kabartma stüko bezemeler, BAROK üslubun bu türdeki en güzel örnekleri arasındadır.

Silvestro CARLONE (II.Carlone; ?-yks.1708)
Daha çok Almanya'da çalışmış, Alsace bölgesinde dinsel yapılar gerçekleştirmiştir.

Giovacchino CARLONE
Graz yakınlarındaki *Pollau Rahibeler Manastırı*'nın (1701-09) mimarıdır.

Diego CARLONE (1674-1750)
Giovanni Battista'nın oğlu olan sanatçı, bir stüko ustası olarak ün yapmış; geliştirdiği kendine özgü üslupla *Ludwigsburg Sarayı Şapeli*'nin, Avusturya'da *S.Florian Manastır Kilisesi*'yle *Weingarten Manastır Kilisesi*'nin ve İsviçre'de *Einsiedeln Manastır Kilisesi*'nin bezemelerini gerçekleştirmiştir. İtalya'da da, ALESSI'nin Cenova'da yaptığı *S.Maria di Carignano Kilisesi*'nde ve Scaria kenti kilisesinde heykelleri bulunmaktadır.

Carlo CARLONE (1686-1775)
Viyana, Weingarten, Prag, Ludwigsburg, Einsiedeln, Scaria, Brescia ve Asti'de altar resimleri ve freskler gerçekleştirmiştir.
2256. *H.Kuruyazıcı*

CARO, Antony (1924, New Malden, Surrey)
İngiliz heykelci.
İNGİLTERE'de demir, çelik ve kaynak çatkı türünde heykeli başlatan Caro, endüstriyel çağrışımlar yaratan bu heykel türüne aktardığı üstün estetik duyarlıkla tanınır.

1942-44 arasında Cambridge College'da mühendislik öğrenimi görmüş, II.Dünya Savaşı'na denizci olarak katıldıktan sonra 1946'da Regent Street Politeknik'te, 1947-52 arasında da Kraliyet Akademisi Okulları'nda heykel çalışmıştır. 1951-53 arasında H.MOORE'un yanında atölye asistanlığı yaptıktan sonra 1953-79 arasında St.Martin Sanat Okulu'nda da dersler vermiştir. 1959'a değin geleneksel figüratif heykel denemeleri yapan sanatçının bu tarihte ABD'ye yaptığı gezi heykele yaklaşımını birden değiştirmiştir. ABD'li soyut sanatçı NOLAND ve heykelci D.SMITH'in yapıtları, ayrıca SOYUT SANAT'ın ünlü eleştirmenlerinden Clement Greenberg'le (1909-94) yaptığı görüşmeler onu tümüyle soyut, tasarımcı ve mekân ilişkilerini irdeleyen bir heykel türüne yöneltmiştir. Çelik boru, kiriş ve levhaları kalın vidalarla birbirine çeşitli açılarda kenetleyen Caro, heykelini mekânla dinamik bir ilişkiye sokmak için dikey ve yatay yönlerde uzatmış; kimi kez benzer nitelikte levhalar arasına ince çubuklar, kıvrılmış çizgisel öğeler de koyarak ince nüanslar, gerilimler ve karşıtlıklar yaratmaya çalışmıştır. Caro'nun heykelleri bir taban üstünde yer almaz, mekân içinde serbest bir biçimde uzanırlar. Bu yöntem 1960'ların başlangıcı için AVANT-GARDE bir tavır olarak belirmiştir. Kullandığı demir ve çelik parçalarını, sanayi boyalarıyla çok canlı renklerde boyayan Caro, onlara *Erken Bir Sabah* (Tate Gal., Londra), *Öğle*, *Portakal Bahçesi* gibi adlar vermiştir. Yalın öğelerden oluşan canlı renkli ve güçlü devinimli heykelleri 1960'ların başlarında, o yıllarda ABD'de gelişen MİNİMAL SANAT akımı içinde değerlendirilmiştir. Ancak, NEWMAN ya da JUDD gibi çoğunlukla tekil parçalarla, girift öğe ilişkilerine girmeden yalın heykeller üreten Minimalist sanatçılar yanında Caro'nun yapıtları Soyut-Dışavurumcu bir espriye (→SOYUT-DIŞAVURUMCULUK) daha yakın olup figüratif çağrışımlara açıktır. Sanatçı 1963-64'te ve 1965'te ABD Vermont'ta Bennigton College'da dersler vermiş, 1968'den sonraysa yeniden St.Martin Sanat Okulu'na dönmüştür. Caro, 1980'lerden başlayarak heykelle mimarlık arasındaki ilişkileri irdeleyen, içine girilebilir boyutlarda yapıtlar üretmeye başla-



CARO, Antony, *Barselona Baladı*, 1987, paslanmış ve cilalanmış çelik, 249x238,5x104 cm.



CARPACCIO, Vittore, *Venedikli İki Hanım Balkonda*, 1495-1500, pano üzerine yağlıboya.



CARPEAUX, Jean-Baptiste, *Dans*, 1865-69, taş, yük. 418 cm.

mış, ancak *Halifenin Bahçesi*'nde (1989-92) olduğu gibi temelde heykeli dışardan bakılacak bir nesne olarak değerlendirdiğinden, içine girilmesini engelleyici öğeler eklemiştir.
3513. *J.N.Erzen*

CARPACCIO, Vittore (yks.1460/65, Venedik?-1523/26, Venedik)
İtalyan ressam.
VENEDİK OKULU'nun temsilcisi olan Carpaccio, renk uyumlarını ustaca kullandığı ve dinsel konuları işlediği öyküsel resimleriyle tanınmıştır.

Yaşamıyla ilgili bilgiler çok azdır, ancak 1507'de Gentile BELLINI'nin yardımcısı olduğu bilinir. Bir ara GIORGIONE'nin yanında da çalıştığı söylenir. Üslubunda Bellini'nin özellikleri belirgin olan sanatçının bilinen en eski yapıtları Azize Ursula'nın yaşamını konu aldığı 1490 tarihli bir dizi büyük boyutlu resimdir. Bugün Venedik Akademisi'nde bulunan bu resimlerde sanatçı, Venedik Okulu'nun kendine özgü renkçiliğini özellikle giysi ve doğa dokularında yoğun bir biçimde vurgulamış, ANTONELLO DA MESSINA'nın kompozisyonlarındaki geometrik kuruluştan etkilenerek bu özelliği yapıtlarında gizlenmiş bir boyutta sunmuştur. Azize Ursula dizisindeki bazı bölümler fantastik arka plan manzaralarıyla da dikkati çeker. Bugün aynı müzede bulunan *Kutsal Haç'ın Mucizesi* adlı resmindeyse figürler, tüm ayrıntılarıyla karmaşık bir biçimde betimlenmiş ve yapılar içinde sanki kaybolmuştur. Carpaccio'nun anekdotlara ve kalabalık sahnelere ilgisi anlatımını en özgün olarak bu yapıtlarda bulmuştur. Yaklaşık 1505'e tarihlenen *İsa'nın Mezara Konması* adlı resimde sanatçı, mezara konma anını değil de, hazırlıkların yapıldığı zamanı resmetmiştir. Yapıtta, konuyla doğrudan ilişkisi bulunmayan ayrıntılar da vardır. Kurukafa simgelerinin yer aldığı resimde Hz.İsa, resim düzlemine paralel yerleştirilmiş bir masa üstünde yatar durumdadır. Sanatçının 1510'dan sonraki yapıtlarında, artan ustalığına karşılık yaratıcılığında bir gerileme başlamıştır. *Aziz Stefanus'un Vaazı* (1514, Louvre Müz., Paris) adlı çalışmasında bu açık bir biçimde görülür. Giysi dokularının zengin bir biçimde verildiği bu yapıtta ve onu izleyen *Aziz Petrus* ve *Aziz Sebastianus* gibi resimlerinde, sanatçının önceki dönemlerinin uyumlu renk kullanımlarına ulaşamadığı izlenmektedir. Carpaccio, Venedik'teki Scnola S.Giorgio degli Schiavone için gerçekleştirdiği *Aziz Giorgio* ve *Aziz Hieronymus'un Yaşamından Sabneler* adlı yapıtıyla yeni bir döneme girmiştir. Bu yapıtlarda zengin ayrıntılarla fanteziyi birleştirmiş, 16.yy'ın başında Venedik resminin kendine özgü özelliklerinden de yararlanarak dokusal niteliklerin verildiği bir üslup oluşturmuştur.
2108. *U.Tükel*

CARPEAUX, Jean-Baptiste (1827, Valenciennes-1875, Courbevoie)
Fransız heykelci ve ressam.
Döneminin en etkin sanatçıları arasında sayılan Carpeaux, ROMANTİZM'le GERÇEKÇİLİK'i birleştiren yapıtlar üretmiştir.

1842'de bir süre François Rude'un (1784-1855) atölyesinde çalışmış, onun etkilerini Antoine-Louis Barye'nin (1796-1875) Romantizmi'yle birleştirmiştir. Aynı zamanda Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'na devam etmiş ve 1854'te Roma Ödülü'nü kazanarak Roma'ya gitmiştir. Burada yaptığı *Ugolino ve Oğulları* (1860, Louvre Müz., Paris) adlı dramatik heykeliyle ünlenmiş, 1862'de Paris'e döndüğünde saray tarafından beğenilmiş ve birçok portre büst için siparişler almıştır. Sanatçının en önemli yapıtları arasında Tuileries Bahçeleri için yapılan *Bitki Payvonu*'nun (Louvre) alınlık çalışması ve Paris'teki yeni *Opera Binası* için gerçekleştirdiği *Dans* adlı heykel yer almaktadır. 1865-69'da başladığı *Dans* (Orsay Müz., Paris), büyük bir yankı uyandırmış ve ahlaksal açıdan bazı eleştirilere uğramıştır. Bu yapıtın ortadan kaldırılması yolundaki girişimler, 1870'te Fransız-Alman Savaşı'nın çıkması üzerine sonuçsuz kalmıştır. Carpeaux, Komün yönetiminden çekindiği için 1871'de İngiltere'ye gitmiş ve çalışmalarını orada sürdürmüştür. Fransa'da II.İmparatorluk Dönemi'nin en önemli temsilcilerinden biri sayılan Carpeaux'nun yapıtlarında belli bir EKLEKTİSİZM sezilir. Ancak heykelde ışık-gölge kullanımına verdiği önemle RODIN ve ROSSO gibi sanatçıların öncüsü olmuştur. Sanatçının doğum yeri Valenciennes'de yapıtlarının toplandığı bir müze vardır.
3007. *U.Tükel*

CARR, M. Emily (1871, Victoria-1945, Victoria)
Kanadalı kadın ressam ve yazar.
Doğayı kişisel ve güçlü bir anlatımla ele alan Carr, dönen biçimler ve çarpıcı renkler kullandığı manzaralarıyla tanınır.

1889-95 arasında San Francisco Sanat Okulu'nda başladığı sanat eğitimini, 1899'da İngiltere'ye giderek Londra'daki Westminster Sanat Okulu'nda, ardından da Hertfordshire'da Herkomer Sanat Okulu'nda sürdürmüştür. Geçirdiği ağır bir hastalık nedeniyle öğrenimini tamamlayamayan sanatçı, 18 ay bir sanatoryumda kaldıktan sonra Victoria'ya geri dönmüş ve bir gazetede karikatürcü olarak çalışmaya başlamıştır. Carr, 1905'te Vancouver'a yerleştikten sonra, yazları Yerli köylerini dolaşarak çok sayıda totem resmi yapmıştır. 1910'da çalışmalarını Paris, Colarossi Akademisi'nde sürdürmek isteyen sanatçı hastalığı nedeniyle resme bir kez daha ara vermiş, daha sonra da Concarneau'de büyük bir olasılıkla Yeni Zelandalı ressam Frances Hodgkins'le (1871-1947) birlikte çalışmıştır. 1912'de Vancouver'da açtığı, FOVİZM'in etkileri sezilen Fransa çalışmalarını kapsayan sergi büyük başarı kazanmasına karşın, ertesi yıl beklenen ilgiyi toplayamaması, Carr'ın 1927'de yapıtlarının yeniden sergilenişine değin resme yeni bir ara vermesine yol açmıştır. Sanatçı bu yeni serginin açılışı için Ottawa'ya geldiğinde YEDİLER GRUBU sanatçılarıyla tanışmış, 1930'da da yapıtlarını bu grupla birlikte sergilemiştir. Öncekilerden bütünüyle farklı olan bu çalışmalarında Kanadalı ressam Lawren Steward Harris'in (1885-1970) anıtsal manzaralarının etkisi sezilmektedir. 1920'lerin sonlarında, Harris ve TOBEY'in desteğiyle en tipik çalışmalarından olan *Liman*'ı (1929, Kanada Ulusal Gal., Ottawa) gerçekleştiren Carr, 1930'la Yerli temalarını bırakarak tümüyle manzaralara yönelmiştir. *Orman, İngiliz Kolombiyası* (1932, Vancouver Sanat Gal.) adlı yapıtında vahşi bir ormanı ağır, heykelsi biçimlerle tanımlayan sanatçı 1930'la 40'larda özgün ve başarılı bir anlatıma ulaşmıştır. Carr'ın ayrıca *Klee Wyck* (1941); *Growing Pains, the Autobiography of Emily Carr* (1946; Çoğalan Acılar, Emily Carr'ın Otobiyografisi) ve *Hundreds and Thousands, The Journals of Emily Carr* (1966; Yüzler ve Binler, Emily Carr'ın Günlüğü) gibi Yerliler'le yaşamını konu aldığı kitapları da vardır.
3122, 3357. *L.Kula*

CARRÀ, Carlo D. (1881, Quargnento, Piemonte-1966, Milano)
İtalyan ressam.
GELECEKÇİLİK akımının öncülerinden ve ME-

TAFİZİK RESİM akımının kurucularından olan Carrà, sanat yaşamının değişik dönemlerinde bir yandan Fransız Kübistler'inden (→KÜBİZM) etkilenirken, bir yandan da geleneksel İtalyan sanatıyla ilgilenmiştir.

1895'te Milano'ya giderek, 1905-08 arasında eğitim gördüğü Brera Akademisi'nde BOCCIONI ve RUSSOLO gibi Gelecekçiler'le tanıştıktan sonra bu guba katılmıştır. 1910'da yazar MARINETTI öncülüğünde *Manifesto dei Pittori Futuristi*'yi (Gelecekçi Ressamlar Bildirgesi) yayımlayan beş sanatçıdan biri olan Carrà, sonraki yıllarda Gelecekçilik öncesi yapıtlarını yok ettiğinden, bu dönem üslubuyla ilgili bilgiler yoktur. Carrà, 1910'dan sonra Gelecekçilik akımının benimsediği ilkeler doğrultusunda yapıtlar vermiş, *Tiyatrodan Çıkış* ve *Anarşist Galli'nin Cenazesi*'nde (1910-11, Modern Sanat Müz., New York) görüldüğü gibi kent görünümlerini işlemiş ve özellikle halkın kitlesel duygu ve hareketini (*unanimism*) güçlü bir biçimde aktarmıştır. 1911'de Paris'te PICASSO ve BRAQUE gibi sanatçılarla tanışan ve Kübizm akımının örneklerini gören Carrà'nın 1912'deki Gelecekçi resim sergisi için hazırladığı tablolarda Kübizm'in yapısal biçimciliğinin etkisi görülmekle birlikte, Gelecekçilik'e özgü hareket öğesi ağır basmakta ve hem hareketi hem de durağan bir duygusal durumu tek bir resimde aktarmak amacıyla kullandığı, değişik bakış açılarını eşzamanlı yansıtma tekniği (simültanizm), belirgin bir geometri göstermektedir. Bu yapıtları arasında en iyi örnekler; *Marinetti'nin Portresi*, *Tramvayın Bana Söyledikleri* ve *Kadın ve Absent*'tir. Carrà, 1913'te yayımladığı kendi bildirgesindeyse, Gelecekçilik akımının başka bir özelliğinin ilkelerini savunmuş, ses ve koku gibi duyusal izlenimlerin renk, çizgi ve biçim gibi görsel öğeler yoluyla tuvale aktarılabileceğini ileri sürmüştür. Kübizm etkisinin daha belirgin olmasına karşın, devinim ve hız kavramlarını sanatçının hâlâ yitirmediği görülen bu tür yapıtları arasında *Milano Galerisi*, *Merkezkaç Güçler*, *Nesnelerin Ritmi* ve *Kadın+Şişe+Ev* gibi örnekler bulunmaktadır. 1914'te bir dizi KOLAJ çalışması yapan ve bu sırada Floransalı Gelecekçiler'le yakın ilişkisini sürdürerek bu akımda etkin bir rol oynayan Carrà, akımı savunan yazılarını 1915'te *Guerrapintura* (Savaş Resmi) adlı kitapta yayımlamıştır. 1911'den başlayarak geleneksel İtalyan sanatına ilgi duyan ve yapıtlarına GIOTTO, UCCELLO ve MASACCIO gibi 15.yy (QUATTROCENTO) sanatçılarına özgü anıtsal bir nitelik kazandırmaya çalışan Carrà'nın sanat yaşamının ikinci önemli dönemi 1916'da bir akıl hastanesinde De CHIRICO'yla tanışmasıyla başlamış ve bu iki sanatçı birlikte Metafizik Resmi geliştirmişlerdir. Sanatçının gözle görülen gerçeğin ardındaki gizemli bir gerçek-ötesini yansıtması gerektiğini savunan ve çoğu kez terzi mankenleri, marangoz araçları, pusulalar vb nesnelerin olağandışı konum ve perspektiflerle görüntülenmesine dayanan bu sanat anlayışının etkisi altında Carrà'nın yaptığı 15-20 resimde, Chirico'nun tablolarındaki nesneler yer almakla birlikte, ruhsal gizem yerine, renklerde bir içtenlik, yumuşaklık ve bunun yanı sıra basit ve arı bir üslup göze çarpar. *Anneyle Oğlu* (1918) ve *Penelope* (1921) adlı tabloları bu türdendir. Carrà, *Pittura Metafisica* (Metafizik Resim) adlı kitabında akımın kuramları üstünde durmuştur. Bundan sonraki yıllarda Gelecekçilik'i tümüyle geride bırakan Carrà'nın resimlerinin, İtalyan primitiflerindeki (→İLKEL SANAT) klasik anıtsal niteliğin izlerini taşıdığı görülmektedir (ör.*Kayıkçı*, 1930).

2615. *İ.Babacan*

CARRACCI
İtalyan ressam aile.
Ludovico Carracci'yle iki kuzeni Agostino ve Annibale Carracci, RÖNESANS sonrası dönemin sanat anlayışıyla çalışmışlardır (→BOLOGNA OKULU).

Ludovico CARRACCI (1555, Bologna-1619, Bologna) Bologna'yı kısa bir süre için terk etmesinin dışında tümüyle burada çalışmıştır. Bologna Loncası'na yks.1578'de giren sanatçı, kuzenleriyle birlikte 1586'da bu kentte, DOMENICHINO, RENI ve Guercino (Gian-Francesco Barbieri; 1591-1666) gibi bir sonraki Bolognalı ressamlar kuşağının eğitimini sağlayan Accademia degli Incamminati'yi kurmuştur. Kuzenleri kenti terk ettikten sonra da Ludovico, akademideki (→AKADEMİ) eğitimi sürdürmüş, ancak bu çalışmaları, yapıtlarının nitelik açısından değer yitirmesine yol açmıştır. Karşı-Reform döneminde büyük boyutlu, duygusal ve öğretisel altarlar resimleyen Ludovico'nun sanat yaşamının en verimli döneminden kalan iki resim, yeteneğini ortaya koymaktadır: *Meryem ve Çocuk İsa*, *Aziz Yusuf* ve *Aziz Francesco'yla Birlikte* (1591) adlı resim duygusal bir gerilimle yüklüdür. *Vaftizci Yahya'nın Vaazı*'ndaysa (1592) sanatçı daha donuk renklerle ve eskizi andıran bir teknikle çalışmıştır. Bu parlak ve yetkin üslup, bu dönemde Carracci atölyesine katılan Reni'yi oldukça etkilemiştir.

Agostino CARRACCI (1557, Bologna-1602, Parma) Aynı zamanda bir öğretmen de olan sanatçının yapmış olduğu sistematik anatomi çizimleri, yks.200 yıl boyunca Avrupa'nın çeşitli resim atölyelerinde desen örnekleri olarak ele alınmıştır. Agostino 1580-81'de Venedik ve Kuzey İtalya'yı gezmiş, 1585'te Parma'da bulunmuştur. Yetenekli bir oymabaskı ustası da olan Agostino, özellikle Venedikli sanatçılara ait birçok Yüksek Rönesans yapıtının baskılarını gerçekleştirmiştir. Bilinen yapıtları arasında gerçekçi bir anlayışla yapılmış portreler ve ünlü altar resmi, *Aziz Hieronymus'a Son Komünyon* (1593-94, Bologna Resim Gal.) bulunmaktadır. Bu yapıt, Domenichino tarafından kopya edilmiştir. Sanatçı 1597'de kardeşi Annibale'ye *Farnese Sarayı* galerisinde yardımcı olmak için Roma'ya gitmiş, 1600'e değin burada kalmıştır. Aynı yıl gittiği Parma'da, Farnese ailesi için çalışırken ölmüştür.

Annibale CARRACCI (1560, Bologna-1609, Roma) Ludovico'nun öğrencisi olan sanatçı, Carracci ailesinin en ünlüsüdür. Bu ününü, Roma *Farnese Sarayı* galerisinin süslemesiyle kazanmış; 17. ve 18.yy'larda *Farnese* resimleri, RAFFAELLO'nun *Sistina Şapeli* ve Vatikan odalarındaki resimleriyle birlikte Roma'nın en büyük klasik duvar süslemeleri sayılmıştır. Annibale ilk eğitimini Bologna saraylarında Agostino ve Ludovico'yla birlikte görmüştür. Erken döneminin iki yapıtı, *Kasap Dükkânı* (1583, Christ Church, Oxford) ve *Fasulye Yiyen* (Colonna Gal., Roma) sonradan TÜR RESMİ'nin en erken örnekleri olarak nitelendirilmiştir. Bunlar, anlayış açısından karikatür türündeki çizimlerine benzer. Agostino'yla birlikte yaptığı Parma gezisi ve daha sonraki Venedik gezisi sanatçının CORREGGIO ve TIZIANO'ya derin bir hayranlık duymasına neden olmuştur. 1583-95 arasında, anıtsal bir anlayışın ılık renklerle birleştirildiği büyük boyutlu altar resimleriyle, düzenleme şemasının önemsenmediği manzaralar yapmıştır. Bunlardan *Balık Tutma ve Av*'da (Louvre Müz., Paris) arka plana canlı bir doğa gözlemi yansımaktadır. *Meryem'in Taç Giymesi* adlı resimse özenli bir düzenleme kaygısını yansıtmakta, renklerin parlaklığı, bulutların ve giysi kıvrımlarının biçimlenişi yeni bir



CARRÀ, Carlo D., *Metafizik Musa*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 89x65 cm.



CARRACCI Ludovico, *Çıplak Ayaklı Meryem*, 1590, tuval üzerine yağlıboya, 219x144 cm.



CASSATT, Mary, *Dikiş Diken Kadın*, 1880-82, tuval üzerine yağlıboya, 92x63 cm.

anlayışı ortaya koymaktadır. Annibale, 1595'te Kardinal Odoardo Farnese'nin çağrılısı olarak Roma'ya gitmiştir. Burada 17.yy'daki yeni sanatsal oluşumda önemli payı bulunan ilk Kuzey İtalyalı sanatçılardandır. Roma'da çalıştığı on yıl boyunca fresk, süsleme, tarihsel resim ve manzara konularında kendine özgü bir üslup geliştirmiş, tüm bu alanlarda sonraki kuşaklar üstünde güçlü etkiler bırakmıştır. *Farnese Sarayı*'nda ilk olarak Camerino denen bölümü Hercules'in serüvenleriyle süsleyen sanatçı, 1597'de büyük bir galerinin tavanını ele almış, burada *Tanrıların Aşkları*'nı resimlemiştir. Bu çalışmalar için binden fazla taslak yapmış, çeşitli yanılsamacı öğelerin bulunduğu (→QUADRATURA) zengin bir tavan süslemesi gerçekleştirmiştir. Annibale aynı zamanda, konularını kutsal kitaptan alan tarihsel resimler de yapmıştır. *İsa'nın Aziz Petrus'a Görünmesi: Domine, Quo Vadis* (yks.1604, Ulusal Gal., Londra) ile *İsa ve Samiriyeli Kadın* örneklerinde görüldüğü gibi, az sayıda figürlü bir düzenleme içinde yetkin bir jest betimlemesine yönelmiştir. Manzara resmini de benzer bir çizgide, düzlemsi bir kuruluş olarak geliştirmiştir. Öyle ki, *Mısır'a Kaçış* (1604, Doria Gal., Roma) adlı resimde düzenleme ve duygusal ortam, POUSSIN ve RUBENS'in yapıtlarında olduğu kadar başarılıdır. Yaşamının son yıllarında melankoliye yenik düşen sanatçı, 1606'dan sonra resmi tümüyle bırakmak zorunda kalmıştır. İsteği üzerine, *Pantheon*'a Raffaello'nun yanına gömülmüştür.

2277, 3597. *U.Tükel*

CARRIÈRE, Eugène → **AKADEMİ; SİMGECİLİK**

CARTIER-BRESSON, Henri → **FOTOĞRAFÇILIK (Fotoğraf Sanatının Gelişimi, Röportaj)**

CASSANDRE → **GRAFİK TASARIM (Modernizm)**

CASSAS (Ar.)
"Cessas" da denir. Sıvacı, badanacı ya da kireççi.

CASSAS, Louis-François (1756, Azay-le-Ferron, Indre-1827, Versailles)
Fransız ressam ve oymabaskı ustası.
Doğu'yu konu alan resimleriyle tanınmış Oryantalist (→ORYANTALİZM) ressamlardandır.

Sanat eğitimini Joseph Marie Vien (1716-1809), Louis Jean François Lagrenée (1725-1805) ve Jean Baptiste Leprince'in (1734-81) yanında yapan Cassas'ın, 1770'lerde gerçekleştirdiği İtalya, Sicilya ve Dalmaçya gezisi yedi yıl sürmüş, sanatçı bu gezisinin izlenimlerini *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et de la Dalmatie* (1802; Istria ve Dalmaçya'ya Pitoresk ve Tarihsel Gezi) adlı kitapta toplamıştır. Cassas, Sultan I.Abdülhamid döneminde (1774-89), 1784'te Fransa büyükelçisi Kont Choiseul - Gouffier ile birlikte İstanbul'a gelmiş, burada birkaç hafta kaldıktan sonra, 1784-87 arasında elçinin isteği üzerine Ege Adaları'nı, Mısır, Filistin ve Suriye'yi dolaşarak 300 kadar çizim yapmıştır. Bunların bir bölümü *Voyage en Syrie*'de (1798; Suriye Gezisi) ve Gouffier'nin *Voyage pittoresque de la Grèce* (Yunanistan'a Pitoresk Gezi) adlı kitabında yer almaktadır. 1787-92 arasında Roma'da kaldıktan sonra Paris'e dönen Cassas, 1804 ve 1814'teki resmî SALON SERGİLERİ'nde, İstanbul'da yaptığı bazı kent görünümlerini sergilemiştir. Sanatçının gezilerine ilişkin yapıtlarının büyük bir bölümü bir süre ailesi tarafından korunmuş, ancak tablo, suluboya ve çizimleri 1878'de yapılan bir satışla çeşitli yerlere dağılmıştır.

0520. *Z.İnankur*

CASSATT, Mary (1845, Pittsburg-1926, Mesnil-Théribus)
ABD kökenli Fransız kadın ressam.
Japon sanatının (→JAPONYA) süslemeci öğelerini İZLENİMCİLİK'le bütünleştirmiştir.

1861-65 arasında Philadelphia Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim görmüş, 1866'da Paris'e yerleşmiştir. Resim anlayışını eski ustalardan kopyalar yaparak ve onları inceleyerek geliştiren sanatçı daha çok CORREGGIO ve INGRES üzerinde çalışmıştır. Desen ve tasarım yeteneğini geliştirirken de Japon sanatından kendine özgü bir biçimde yararlanmıştır. DEGAS'nın önerisiyle İzlenimciler'e katılmış, ancak bu akıma duyduğu yakınlık teknik ve kuramsal açıdan olmaktan çok günlük olayların ve davranışların resme aktarılması bakımından olmuştur. *Bir Bardak Çay* (1877, Metropolitan Sanat Müz., New York) ve *Masa Başındaki Kadın* (1855, Metropolitan) gibi yapıtları duyarlı ve ince bir güzellikle, Amerikalı yazar Henry James'in romanlarında anlattığı özenli kibarlığı sergiler. Sonraki çalışmalarında daha sağlam bir yapıya ve daha güçlü biçimlere ulaşan Cassatt, giderek en sevdiği konu haline gelen ana ve çocuk temasını işlemeye başlamıştır. *Ana ve Çocuk* (1905, Louvre Müz., Paris), bu temanın işlendiği en olgun örneklerden biridir. Sanatçı resimlerinde çoğu kez yakınlarını model olarak kullanmış, yağlıboya çalışmalarının yanı sıra özgün baskılar da yapmıştır. Bu renkli baskılarında Japon sanatçılarının etkileri daha belirgindir. *Yıkanan Kadın* (1891) ve *Mektup*'ta (1891) Doğu esinli çiçek örgelerini düz yüzeyler üstünde atak bir tavırla betimlemiş ve yumuşak renkler kullanmıştır. Cassatt, yaşamının son on yılını görme duyusundan yoksun geçirmiştir.

3525. *I.Kür*

CASTELLAMONTE
İtalyan mimar aile.
Baba ve oğul Castellamonteler, 16. ve 17.yy'larda başta Piemonte ve Torino olmak üzere İtalyan kentlerinde birçok yapı gerçekleştirmişlerdir.

Carlo CASTELLAMONTE (1560-1641)
Meslek yaşamı, modern Savoia Düklüğü'nün oluşum evresiyle paralellikler gösterir. Castellamonte kontlarının Cognengo kolundan gelen Carlo'nun Torino'nun kentleşmesine, Piemonte'nin askeri yerleşimine ve yerel saray mimarisinin gelişimine katkıları olmuştur. Günümüze ulaşan yapıları arasında en önemlileri *S.Carlo Kilisesi* (1619, Torino), *S.Cristina Kilisesi* (1635-38, Torino) ve oğlu Amedeo'nun da çalıştığı *Valentino Villası*'dır (1630, Torino). Tek nefli, dikdörtgen planlı *S.Carlo* ve *S.Cristina*, S.Carlo Meydanı'nda ikiz kilise olarak tasarlanmıştır. *S.Cristina*'nın cephesi 1715'te JUVARRA tarafından, *S.Carlo*'nun cephesiyse 1834'te Caronesi tarafından tamamlanmıştır. *Valentino Villası*'nda baba ve oğul Castellamonteler'in sanatlarını ayırmak oldukça güçtür. Ancak ana yapının merkezî bölümünün Carlo'ya ait olduğu kesindir. Baba Castellamonte'nin meslek yaşamının başlarında Ascanio Vitozzi'den (1539-1615) etkilenmesiyle ortaya çıkan kuru ve durağan mimari anlatım, PALLADIO ÜSLUBU doğrultusunda canlılık bulmuştur. Vitozzi'nin yaklaşımındaki hareket eksikliği, tek yapı cephelerinde belirsizliklere yol açmışsa da büyük ölçekli kent tasarımlarında olumlu sonuç vermiştir. Castellamonte, Torino'da, 1622'de *S.Giovanni Meydanı*'nı, 1639'da da *S.Carlo Meydanı*'nı tasarlamıştır. II.Dünya Savaşı sonrasında *S.Giovanni Meydanı*'nda yeniden yapılan binalarda özgün portikli strüktüre sadık kalınmışsa da meydan

oldukça büyük değişikliklere uğramıştır. *S.Carlo Meydanı*, ikiz kiliseleriyle Roma'daki *Halk Meydanı* (*Piazza del Popolo*) düzenlemesine benzemesine karşın konut alanı olarak işlevlendirilmiştir. Carlo'nun kent planları, askeri mimarinin ana kavramları olan düzen, ekonomi ve disiplinden etkilenmiştir. Verrua, Momigliano ve Savigliano gibi, günümüze ulaşmayan, zamanın önemli kalelerinin yeniden yapımı gibi çalışmalar, bu tür savunma yapılarının Carlo Castellamonte'nin mesleki yaşamında önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir.

Amedeo di CASTELLAMONTE (1610-1683)
Carlo Castellamonte'nin oğlu ve bir Piemonte kontu olan Amedeo, düklük mimarlığı ve askeri mühendislik görevlerini yürütmüştür. 1659'da askeri ve sivil yapıların denetimi ve meclis üyeliği görevinde bulunmuş, 1678'de dükün başmühendisliğine atanmış ve ölümüne değin babasına yardımcı olmuştur. 1646'da, alışılmamış bir plan anlayışı doğrultusunda, uzunlamasına gelişen bir sekizgen plana ve sekizgen manastır tonozları içeren köşe kulelerine sahip *S.Salvario Kilisesi*'ni tasarlamıştır. Bundan on yıl sonra, *Torino Katedrali S.Sindone Şapeli* için yaptığı tasarım kabul edilmiş ve daha sonra bu yapı GUARINI tarafından tamamlanmıştır. 1658'de kraliyet sarayı *Palazzo Reale*'nin (Torino) ana cephesini, bir yıl sonra da Torino'nun Po Irmağı yönündeki ikinci gelişme planını tasarlamıştır. Amedeo'nun asıl başarısı, *Venaria Reale* adlı av sarayıdır (1660). Bu yapıyla ilgili olarak BERNINI'yle aralarında geçen bir konuşma biçiminde yazılmış bir kitabı da bulunmaktadır. Söz konusu kitapta anlatılan geniş bahçelerden ve saraydan, 1693'teki Fransız yağmasının ardından çok az bir bölüm kalmıştır. *Venaria*, daha sonra Michelangelo Garove (1650-1713) tarafından yeniden yapılmaya başlanmışsa da büyütülerek yenilenmesi Juvarra tarafından gerçekleştirilmiştir. Amedeo'nun ölçülü ve ılımlı yönü *Palazzo Trucchi di Levaldiggi*'yle (1673-75, Torino) Kraliyet Sarayı'nda, Geç Maniyerist eğilimiyse (→MANİYERİZM) *Palazzo Beggiono di San Albano*'da (*Palazzo Lascaris*; 1665) görülmektedir. Ayrıca mimarın yaptığı altarlar da zamanının en önemlileri arasında sayılır.
0617. *A.Erktin*

CASTIGLIONI, Achille ve Livio → **MOBİLYA (II.Dünya Savaşı'ndan Sonra)**

CASTRUM (Lat.)
Latince'de "kale" anlamına gelir. ROMA İmparatorluğu'nda askeri karargâh. Dikdörtgen ya da kare planlıdır; hendek ve surlarla çevrilidir. Merkezde dik olarak kesişen iki ana cadde, *cardo* ve *decumanus* vardır. Bu noktada FORUM ve *praetorium* (karargâh merkezi) yer alır. Caddelerin surlarla buluştuğu noktalardaysa porta *praetoria* (karargâh giriş kapısı), *porta decumana* (piyade giriş kapısı), *porta principalis dextra* (sağ ana kapı) ve *porta principalis sinistra* (sol ana kapı) bulunur. Caddelerle surlar arasında da kışlalar ve silah deposu (*armamentarium*), depo (*horreum*), hastane (*valetudinarium*), defterdarlık (*quaestorium*) ve mahkeme birimleri vardır. Bu planın kaynağının Roma ordu kampları olduğu sanılmaktadır. Sonraki Roma koloni kentlerinin tümünün kuruluşunda da bu şemadan yararlanılmıştır.

CAUFIELD, Patrick → **POP SANAT**

CAUTERIUM → **ANKOSTİK RESİM; PALET bıçağı**

CAVAEDIUM (Lat.*cavum:* boşluk, *aedes:* ev'den *cava aedium:* evin boş kısmı)
ATRIUM'la eşanlamlıdır. Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS, *De Architectura* (*Mimarlık Üzerine On Kitap*, 1990) adlı yapıtında beş tip *cavaedium*'dan söz eder. Bunlar gerçekte *atrium* çatısının beş ayrı biçimidir. ETRÜSK kökenli olan *Tuscanicum*'da çatı sütunlara oturmaz, kirişlerle taşınır. *Corinthium*'da dörtten fazla, *tetrastylum*'daysa dört sütuna oturur. Çatının içe eğimli olduğu ve avlu ortasında *impluvium* denen su toplama havuzcuğunun bulunduğu bu üç tipe karşın, *displuviatum*'da çatı eğimlidir. *Testudinatum*'daysa avlunun üstü tümüyle kapalıdır.

CAVALLINI, Pietro (yks.1250, Roma-yks.1330)
İtalyan ressam.
GIOTTO öncesi dönemde ROMA OKULU'na bağlı sanatçılar kuşağının en önemli temsilcilerindendir.

Sanatçıyla ilgili ilk kayıtlar 1273'te Roma'da bulunduğunu göstermektedir. Cavallini bu dönemde *S.Paolo Fuori le Mura Kilisesi*'ndeki ve eski *S.Pietro Kilisesi*'ndeki ERKEN HIRİSTİYAN fresklerini onarmıştır. Ama bu yapıtlardan herhangi bir örnek günümüze gelmemiştir. Sanatçının Roma döneminden günümüze gelen yapıtları arasında *S.Maria in Trastevere Kilisesi*'ndeki imzalı *Meryem'in Yaşamı*'yla (1291) ilgili mozaiklerle *S.Cecilia in Trastevere Kilisesi*'ndeki fresk dizisinden *Son Yargı* (yks.1293) konulu resmin ayrıntısı bulunmaktadır. *Son Yargı*'da sanatçının resim tekniği açıkça belli olmakta, özellikle giysi kıvrımlarının GOTİK anlayışın sert çizgileri yerine, yumuşak ve yuvarlak biçimlendirildiği görülmektedir. Ayrıca ışığı da daha önce İtalyan sanatında rastlanmadık ölçüde figürü ve ayrıntıları ortaya çıkaracak biçimde kullanmıştır. Papalığın Roma'dan Avignon'a taşınmasından sonra, Cavallini de 1308'de Napoli'ye gitmiş ve Angevin İmparatorluğu krallarının hizmetinde çalışmıştır. Burada, hem *Napoli Katedrali*'nde hem de *S.Maria Donnaregina*'da sanatçının günümüze gelmiş fresk çalışmaları bulunmaktadır. Napoli'de güçlü bir etki yaratan sanatçının buradaki izleyicilerinden başka Roma ve Assisi'de de ardılları yetişmiştir.

Cavallini 13.yy'ın resim anlayışından tümüyle ayrılmamasına karşın, BİZANS temalarının kendine göre, özgür bir yorumunu geliştirmiş, biçimleri özellikle de giysi kıvrımlarını daha yumuşak bir yaklaşımla tanımlamıştır. Bunun yanı sıra ışığı kullanışı ve Antik Çağ'a özgü bir anıtsallık içinde gerçekleştirdiği mekân kavrayışı, sanatçının Antik resim geleneğiyle Giotto anlayışı arasındaki bağıntıyı kurmasını sağlamıştır.
2109, 2281. *U.Tükel*



CAVALLINI, Pietro, *Zafer Anında İsa*, 1293, fresk.

CAVEA (Lat.)
Latince'de "mağara" anlamına gelir. Antik ROMA'da tiyatro yapısının tonozlu bir alt yapıya oturan seyirci oturma bölümü. ORKHESTRA yayını kuşatan ve dolayısıyla Roma döneminde tam yarım daire planlı olan *cavea*'ya YUNAN döneminde THEATRON denirdi. *Theatron*, daire planlı Yunan *orkhestra*'sını yarım daireyi geçecek biçimde kuşatırdı. Ayrıca →TİYATRO.
Çizim → TİYATRO

CEHENNEM (Ar.)
Türk hamamında döşemeden ısıtma sağlamak amacıyla, KÜLHAN'dan gelen dumanın içinde dolaşması için döşeme altında yapılan kanal sistemi. Özellikle göbektaşının altındaki bölüm çok ısındı-

ğından bu adla anılır (→HAMAM). ROMA hamamında bu bölüme HYPOCAUST denir.

CEHENNEMLİK (Ar.)
Türk HAMAM'larının içini ve suyunu ısıtmaya yarayan, yer altında yapılmış büyük ocak; KÜLHAN. Sözcük kimi kaynaklarda ROMA hamamındaki HYPOCAUST için CEHENNEM yerine de kullanılmıştır.

ČELEBONOVIĆ, Marko (1902, Belgrad)
Yugoslav ressam.
Yapıtlarıyla 20.yy Yugoslav sanatını büyük ölçüde etkilemiştir.

Oxford ve Paris'te hukuk öğrenimi görmüş, ancak sanatçı olma isteği ağır basınca mesleğini bırakarak önce BOURDELLE'le heykel çalışmış, 1923'ten sonra da resim yapmaya başlamıştır. Almanlar'ın Fransa'yı işgali sırasında Fransız direnişçilerine katılan sanatçı, 1949-60 arasında Paris'teki Yugoslav Büyükelçiliği'nde etkin görev almış, 1960'ta da Belgrad Sanat Akademisi'ne profesör olarak atanmıştır. Ev içlerini işlediği ilk resimleri, o dönemde PARİS OKULU çizgisinde bir DOĞALCILIK'ın ürünleridir. Kullandığı yumuşak renkler, konusuna belli bir saydamlık kazandırır. 1930'larda geliştirdiği SFUMATO tekniğinde küf yeşiline yer vermeye başlayan sanatçı, yetkin bir IŞIK-GÖLGE bireşimi elde etmiştir. Čelebonović, bu dönem yapıtlarıyla bir yandan genç kuşak Yugoslav ressamları üzerinde etkili olurken, öte yandan da çağdaş Yugoslav resminin başlangıcını simgelemiştir. 1950'den sonra üslubunda açık bir yalınlaşma görülür. Artık rengi, bir anlatım aracı olarak kullanmaktan uzaklaşmış, çizgisel biçime daha fazla önem vermeye başlamıştır. Sanatçının bu yalınlaşma eğilimi konularına da yansımış, giderek MORANDİ'yi anımsatır biçimde yalnızca şişelere, meyvelere ve ekmek somunlarına yer verdiği ÖLÜDOĞA'lar üretmiştir.
Z.Rona

CELER ve SEVERUS (MS 1.yy?)
Romalı mimarlar.
Roma'da İmparator Neron'un (hd.MS 37-68) *Altın Evi*'ni (*Domus Aurea*, MS 65-68) tasarladıkları bilinmektedir. MS 64'te Neron, bu saraya (→DOMUS) yer açmak amacıyla Roma'nın ortasında, Caelius ve Oppia tepeleriyle aralarında uzanan vadiyi ve Palatium Tepesi'ni içine alan yks.80 hektarlık bir alanı yaktırmış; içinde köşklerin, çeşmelerin ve yapay bir gölün (Yerine *Colosseum* kurulmuştur) yer aldığı büyük bir park yaptırmıştır. Oppia Tepesi'nin yamacına, göle yönlendirilerek kurulan ana yapı uzun dikdörtgen planlıydı ve cephesine, yaygın kullanımın tersine bir PORTİK yerine geniş bir salonun dışa taşırılmasıyla hareket kazandırılmıştı. Çokgen avlusunu çevreleyen yapı kanatlarından batı yönündeki doğrusal dizili mekânlardan, doğudakiyse sekizgen bir salon çevresine yerleştirilmiş mekânlardan oluşmaktaydı. Günümüze ulaşan bilgilerinin çoğu Romalı bilgin ve yazar Yaşlı Plinius'un (MS 23-79) anlattıklarına dayanan bu büyük yapının kalıntıları *Traianus Hamamları*'nın altında kaldığından korunabilmiştir.
M.Beykan

CELİ (Ar.)
İri ve büyük anlamlarına gelen sözcük İslam yazı sanatında (→İSLAM) ağzının genişliği 2.5-3mm olan MEŞK kaleminden daha geniş bir kalemle yazılan yazılar (HAT'lar) için kullanılmaktadır. Bu oran celi'nin en küçük ölçüsüdür. Yazı bu ölçüleri aştığı derecede "celileşiyor" demektir. Belirli bir genişliği olmayan yani istenildiği kadar iri yazılabildiğinden ve özellikle uzaktan okunabildiğinden, daha çok cami, mescit, medrese, çeşme ve benzeri yapılarda ve levhalarda kullanılır. En eski örneklerinden biri, Kudüs'te, EMEVİ halifelerinden Abdülmelik bin Mervan (hd.685-705) tarafından yapılan *Kubbet-üs-Sabra*'nın (691-692) duvarlarında bulunmaktadır. Önceleri, ilk İslam yazısı olan KÛFÎ'ye uygulanan celi, 10.yy'dan sonra bu yazının değişikliğe uğramasıyla ortaya çıkan MUHAKKAK, SÜLÜS, az da olsa NESİH (nesh) ve NESTALİK yazılara da uygulanmaya başlanmıştır. Öbür yazı çeşitlerinden REYHANİ, TEVKİ, SİYAKAT'ın iri yazılması âdet edilmemiştir. Ayrıca, CELİ DİVANİ adıyla anılan yazı, DİVANİ'nin celisi olmayıp birbirleriyle benzerlik taşımakla birlikte ayrı yazı çeşitleridir. Celi'nin ilk uygulandığı kûfi yazı, 10.yy'dan sonra giderek yok olmaya başladıysa da bir BEZEME öğesi olarak günümüze değin sürmüş, ancak hiçbir zaman ön plana geçmemiştir. Muhakkak'ın celisi, fazla yer kapladığından 16.yy'dan sonra bütün İslam ülkelerinde terkedilmiş, yerini o zamana değin birlikte kullanıldığı sülüs celisi'ne bırakmıştır. Celi sülüs, 10.yy'dan başlayarak günümüze değin kullanılmış ve celi yazı denince akla ilk gelen yazı türü olmuştur. Celi nesih, ender olarak levhaların yazılmasında; 15.yy'ın ortalarında gelişmeye başlayan nestalik'in celisi de YAZIT ve levhalarda kullanılmıştır. Celi muhakkak, sülüs ve nesih yazılarda İran ve Türk olmak üzere iki okul söz konusudur. İran okulu fazla bir gelişme göstermeden İran ve Afganistan'da kullanılmış; Türk okuluysa usta HATTAT'ların elinde güzelliğinin son noktasına ulaşmıştır. Celi nestalik'te de İran ve Türk okulları kendilerine özgü özellikleriyle dikkati çeker.
A.Alparslan

CELİ DİVANİ (Ar.)
Arapça *celi*, "iri, büyük"; *divânî* ise "divan'a ait" anlamına gelir. Türkler tarafından geliştirilen bir yazı (HAT) türü. İri divani anlamına gelmekle birlikte DİVANİ'yle arasında büyük farklar vardır: Celi divani, divani'ye oranla daha geniş bir kalemle yazılır; harflerinde yuvarlaklık daha fazladır ve SÜLÜS'te kullanılan hareke (sesli harfleri belli etmeye yarayan işaret) ve süs işaretleri kullanılır; istifle yazılır. Yani harfler birbirini keser, birbirinin üstüne oturabilir. Bazı durumlar dışında satırda harfler ve sözcükler arasında boşluk bırakılmamasına dikkat edilir. Menşûr (bir tür ferman) ve beratlarda kullanılan bu yazının, ne zaman ve kim tarafından bulunduğu kesin olarak bilinmemektedir. 15.yy'ın sonlarına tarihlenen örneklerden henüz gelişmek üzere olduğu anlaşılmaktadır. 19.yy içinde en yetkin biçimine ulaşan celi divani'nin bu dönemdeki en güçlü ustası maliye ve evkaf nazırlıklarında bulunan Mümtaz Efendi'dir (ö.1878). 20.yy'daysa Kâmil Akdik (1861-1941), İsmail Hakkı ALTUNBEZER, Halim Özyazıcı (1898-1964) ve Hamid Aytaç (1891-1982) bu yazının tanınmış HATTAT'larıdır.
A.Alparslan
Çizim → İSLAM

CELLA (Lat.)
Latince'de "oda", "hücre" anlamlarına gelir.
1. Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında TAPINAK yapısının, içinde kült heykeli bulunan, duvarlarla çevrili, dörtgen planlı en kutsal mekânı. Genellikle NAOS (Gr.) ile eşanlamlı kabul edilmekle birlikte, bazı yazarlar sütun dizisiyle çevrili çekirdek yapıyı *naos*, kutsal mekânı *cella* olarak adlandırmak eğilimindedirler. Yalnızca rahip ve rahibelerin girebildiği kutsal mekân penceresizdir; gerekli ışığı PRONAOS'tan (giriş mekânı) alır. Büyük tapınaklarda sütun sıralarıyla birden fazla NEF'e ayrılan bu mekânda, Dor tapınaklarında

"U" planda yerleştirilmiş çift katlı bir sütun dizisi bulunabilirdi. Böylece, örneğin Yunanistan'daki *Aigina Aphaia Tapınağı*'nda olduğu gibi, dikkatleri kült heykeline yönelten bir perspektif sağlanmıştır. Bazı tapınaklarda *cella*'nın arka kısmında kült heykeli ve öteki kutsal eşyanın saklanması için ADYTON denen bir mekân bulunur. *Cella*'nın üstünün açık olduğu HYPETHRAL tapınaklarda kült heykeli *cella* içindeki küçük bir tapınakçıkta (*naiskos*) korunurdu. Örneğin, DİDYMA *Apollon Tapınağı*'nda bu tür bir uygulama yapılmıştır. Tapınaklar, *cella*'nın çevresindeki sütunların sayı ve konumlarına göre çeşitli adlar alır (→PORTİK; TAPINAK).

Çizim →TAPINAK

2. Antik Roma'da EV ya da HAMAM'larda kölelere ait küçük mekân; hücre.

CELLINI, Benvenuto (1500, Floransa-1571, Floransa) İtalyan heykelci ve kuyumcu.

Kaleme aldığı özyaşamöyküsüyle bu alanda özgün örneklerden birini veren sanatçı, bugün maniyerist heykel sanatının (→MANİYERİZM) en güçlü temsilcilerinden sayılmaktadır.

Cellini, henüz 16 yaşındayken kuyumculuk alanında adını duyurmuştur. Huzursuz kişiliğiyle sürekli çatışmalara girmiş, öteki sanatçılarla arasında yarattığı rekabetle sanatında hızla ilerlemiştir. 1532-40 arasında Roma'ya giden Cellini, burada Papa VII.Clemens (pd.1523-34) ve III.Paulus'a (pd.1534-49) hizmet etmiş, Roma'nın İspanyollar tarafından yağmalanması sırasında kentin savunmasına katılmış, ancak III.Paulus'la arasındaki şiddetli anlaşmazlık sonucu hapse girmiş ve 1540'te kaçarak Paris'e gitmiştir. Cellini'nin bu ilk döneminden günümüze yalnızca bazı paralar ve metal parçaları kalmıştır. Sanatçı ikinci dönemi sayılan Paris döneminde 1545'e değin I.François için çalışmış, ona zengin taşlarla süslü altın bir *Tuzluk* (1540-43, Sanat Tarihi Müz., Viyana) yapmıştır. Bu yapıt, bugün RÖNESANS kuyumculuğundan kalma en önemli örnektir. Aynı kral için, büyük boyutlu tunç kabartma *Fontainebleau Perisi* (1543-44, Louvre Müz., Paris) adlı yapıtı gerçekleştirmiştir. Bu yapıtta Maniyerist biçimler yetkinliğe ulaşmıştır. Fransa deneyiminden sonra geldiği Floransa'da yaşamının sonuna değin kalan Cellini, I.Cosimo için çalışmıştır. Üçüncü dönemi olarak nitelenen bu dönemde, *Perseus* (1545-54, Loggia dei Lanzi, Floransa) adlı yapıtını gerçekleştirmiştir. MICHELANGELO etkileriyle biçimlenmiş olan ve kaide bölümünde figürlerin ve kabartmaların yer aldığı bu yapıt, salt Cellini'nin değil, tüm Maniyerist sanatın heykel alanındaki en tipik örneklerindendir. Floransa döneminde aynı zamanda *Apollon ve Hyakinthos* ile *Narkissos* (Ulusal Müze, Floransa) gibi mermerden heykeller de yapmıştır. Kuyumculuk alanındaki teknik ustalığı büyük boyutlu heykellerinde olmasa bile, iki tunç büstte, *Bindo Altoviti* (yks. 1550, Gardner Müz., Boston) ve *Cosimo de Medici*'de (1545-48, Ulusal Müze, Floransa) tüm açıklığıyla ortaya çıkmaktadır.

Goethe'nin çevirisini yaptığı dönemden bu yana oldukça ünlenen özyaşamöyküsü *La vita di Benvenuto Cellini* (Benvenuto Cellini'nin Yaşamı), Rönesans'ın sanatsal ortamını parlak bir biçimde vermekle kalmamakta, aynı zamanda 1527 Roma yağmasından sonra İtalya'nın bunalımlı ortamını da ortaya koymaktadır. 1728'de Napoli'de gerçekleştirilen ilk baskının asıl metninin bugün nerede olduğu bilinmemektedir. Cellini'nin özyaşamöyküsü 1837'de Fransız besteci Hector Berlioz'un *Benvenuto Cellini* adlı operasına da konu olmuştur.

U.Tükel

CEM, Cemil (1882, İstanbul-1950, İstanbul) Türk karikatürcü.

Türk karikatürünün (→KARİKATÜR) ilk önemli ustasıdır.

Paris'te siyasal bilimler, İstanbul'da da hukuk öğrenimi gören Cem, dışişleri memuru olarak Fransa, İsviçre ve İtalya'da görev almıştır. O yıllarda dönemin önemli karikatür ustalarını izlerken bir yandan da karikatürler çizmeye başlamıştır. 1908'de II.Meşrutiyet'in ilanıyla İstanbul'a yerleşmiş; önceleri yurt dışından çizgileriyle katıldığı, Salah Cimcoz ile Celâl Esad ARSEVEN'in *Kalem* adlı mizah dergisine başkarikatürcü olmuştur. Sonra yeniden dışişleri görevine dönüp bir süre İbrahim Hakkı Paşa'yla birlikte Roma'da çalışmışsa da *Kalem* ile ilişkisini sürdürmüş ve sonunda karikatürcülüğü meslek seçerek İstanbul'a yerleşmiştir. Cem'in gerçekçi çizimlere dayanan karikatür dünyası, özellikle portre karikatürlerde ağırlık kazanmıştır. Dönemin siyasal iktidarlarını, yaşamını tehlikeye atacak denli eleştiren Cem, ne İttihat ve Terakki'nin ne de Hürriyet ve İtilaf'ın destekçisi olmuş, yalnızca "gerçek"in yanında yer almıştır. Bu dönemde çizdiği bazı karikatürler 1909'da *Kalem* dergisinde yayımlanmış; daha sonra *Kalem*'den ayrılıp 1910'da başyazar Refik Halit Karay'la birlikte, dönemin en önemli siyasal muhalefet odaklarından biri sayılan *Cem* adlı mizah dergisini yayımlamaya başlamıştır. 1912'de II.Balkan Savaşı'nın yenilgiyle sonuçlanması üzerine *Cem* dergisini kapatmış, 1914-18 arasında Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (s.GSA, b.MSÜ) müdürlük yapmıştır. Kurtuluş Savaşı yıllarında çizgilerine rastlanmayan Cem'in, 1921'de yayımlanan ve Kurtuluş Savaşı karşıtı olan *Aydede* mizah dergisinin ilk sayısında bir karikatürü yer almış ama arkası gelmemiştir. Savaş sırasında yurt dışına çıktığı söylenmekle birlikte bu sav kanıtlanmamıştır. Cumhuriyet döneminde bir süre İstanbul Şehir Meclisi üyeliği yapmış; 1927'de *Cem*'i ikinci kez çıkarmaya başlamış, ancak bastığı muhalif karikatürler, Ankara'nın hoşuna gitmemiş ve bir yıl sonra dergi "müstehcenlik" suçlamasıyla kapatılmıştır. Yaşamının son yıllarını inzivada geçiren sanatçının yapıtlarını içeren bir derleme, *Silah ve Meşale* (1987; yay.haz.Turgut Çeviker) adıyla yayımlanmıştır.

3652C. ***T.Çeviker***

CEMAL NADİR = **GÜLER, Cemal Nadir**

CENKETİR = **ÇADIR**

CENNINI, Cennino → **FRESK; TEMPERA; ZEMİN**

CEPHE

İng., Fr.*façade;* Alm.*Fassade.*

Bir yapının dış yüzeylerinin her biri. Böyle bir genel tanıma sahip oluşuna karşın cephe kavramı her mimari gelenek içinde farklı ağırlık ve öneme sahip olmuştur. Tarihöncesi dönemde (→PREHİSTORYA) mimarlıkta bir cephe yaratma sorununun var olduğuna ilişkin bir kanıt yoktur. Ancak, "ilkel" olarak nitelendirilen bazı günümüz Yerli toplulukları özellikle resimsel teknikler kullanarak yapı yüzeylerini bezemeye yönelmişlerdir. Dolayısıyla, yapı yüzeyini belirli bir etki verecek nitelikte biçimlendirme kaygısı eski çağlardan beri vardır. İlk yüksek kültürlerde cephe sorunu yeni beliren ikili ayrım (resmî mimarlık-halk mimarlığı) nedeniyle yeni bir anlam kazanmış, dinsel yapılar ve saraylar gibi resmî yapılarla konut gibi sivil yapılarda farklı yönelimler gelişmiştir. Mezopotamya, Anadolu ve İndus Vadisi'nde gelişen kültürlerde konut mimarlığında cephe fazla önemsenmezken, resmî olarak



CELLINI, Benvenuto, *Tuzluk*, 1540-43, altın, mine ve tunç, 26x34 cm.

nitelendirilebilecek anıtsal mimarlık örneklerinde belirli bir ağırlık kazanmıştır. Özellikle MEZOPOTAMYA'da gelişen anıtsal mimarlıkta masif cephe yüzeylerinde ana giriş kapıları vurgulanmıştır. Öte yandan da BİT-HİLANİ denen tipin ortaya çıkışı anıtsal yapılarda cephe çözümlerine güçlü bir simetrik vurgu kazandırmıştır.

Cephenin mimari öneminin artışı özellikle Eski MISIR tapınaklarında belirgin biçimde göze çarpar. PYLON olarak adlandırılan bu simetrik anıtsal cephe düzeni, simetri ekseni doğrultusunda uzanan ve iki yanı heykellerle bezeli olan giriş yolunun da katkısıyla daha da kesin bir anıtsal etki kazanmıştır. Antik YUNAN dünyasında konut mimarlığı gene bir cephe yaratma kaygısının ürünü olmaktan uzaktır. Tapınaksa, titiz bir dış biçimlendirmeye karşın hiçbir anlamda cephesel bir etki vermesi öngörülerek tasarlanmış bir yapı tipi olmamıştır. Tam tersine, bir yüzey olarak değil; üç boyutlu bir kütle, bir heykel olarak algılanması öngörülmüştür. Cephesel etki bir oranda ancak Helenistik Dönem'de (→YUNAN) STOA'larda görülür. *Atina Agorası*'ndaki *Attalos Stoası* iki katlı yalın cephe düzeniyle dönemi için tipik bir örnektir. ROMA, mimari açıdan Yunan kültürünün mirasçısı olmuşsa da, cephe sorununa yaklaşımı bütünüyle farklıdır. Kütlenin yetkinleştirilmesi ve ağırlıklı olarak heykelsi etki arayışı içinde olan Yunan geleneğinin tersine Romalılar cephesel etkiye önem vermişlerdir. Örneğin, Roma tapınağı yalnızca ön cephesinden yaklaşılan tek yüzeyli bir yapı gibi biçimlendirilmiştir. Ayrıca, Roma mimarlığı Yunan geleneğinde salt strüktürel bir anlamı olan sütun düzenlerini (→DÜZEN) gerektiğinde bezeme amaçlı öğeler (PİLASTR'lar) olarak kullanabilmiş, böylelikle de cephe tasarımı alanında yeni olanaklar doğmuştur. Yunanlar'ın tek bir düzeni (Dor, İon ya da Korinth) kullanarak yapı tasarlamalarına karşılık, Romalılar tüm düzenleri aynı yapı cephesinde ve farklı katlarda kullanarak bir görsel çeşitlilik yaratmayı denemişlerdir. Örneğin, Roma'daki *Colosseum*'da (MS 1.yy) olduğu gibi, cephede her kat farklı SÜTUN düzenleriyle bezenmiştir. Zemin kat Dor, birinci kat İon, üçüncü kat Korinth düzenindedir. GEÇ ANTİK VE ERKEN HIRİSTİYAN mimarlığının cephe sorununa önemli katkıları yoktur. BİZANS, özellikle de geç dönemde tuğla-taş ALMAŞIK duvar tekniğini bezeme amaçlı uygulamış ve ilginç örnekler ortaya koyabilmiştir (ör.İstanbul'da *Fenari İsa Camisi* ve *Vefa Kilise Camisi* cepheleri). Avrupa ortaçağında cephe sorunu önceleri oldukça ağırlıksız bir yer tutar. ROMANESK kiliselerde yapının tüm "anlamı" PORTAL ve çevresindeki dinsel bezemelerde yoğunlaşır. Almanya'da *Corvey Manastırı* giriş yapısında olduğu türden cephe yaratma ve tüm yüzeyi aynı titizlikle ele alma örnekleri yok denecek kadar azdır. Cephe, dinsel yapılarda simetrik yalın bir yüzey olmaktan öteye gitmez. Bu durum GOTİK dönemde değişmiş ve dinsel mimarlıkta cephe tasarımı ağırlıklı bir nitelik kazanmıştır. Öyle ki, Gotik KATEDRAL cephesi tek başına yapının dış mekânla "diyalog" kuran ve mesajlar veren en önemli bileşenidir. Bu mesajlar cepheyi bezeyen dinsel konulu heykelcilik ürünleriyle iyice vurgulanmıştır.

Ortaçağ İSLAM dünyasında erken dönemlerde cephe tasarımı sorunu fazlaca önemli sayılmaz. Birçok ana kapının vurgulanmasıyla yetinilmiştir. Örneğin, EMEVİ dönemi (661-750) yapılarından, *Batı Kasr-ül-Hayr* ile *Meşatta Sarayı* böyle tipik örneklerdir. CAMİ'lerde de benzer ölçekte sınırlı bir cephe yaratma kaygısı egemendir. Ya yalnızca giriş cephesi vurgulanmış ya da tüm dış yüzeyler kalelerde olduğu gibi belli aralıklarla yinelenen destek dizileriyle hareketlendirilmiştir. Birinci türe *Kayrevan Camisi*'yle Safakis'teki (Sfaks) *Ulucami* (998), ikinci türeyse bir ABBASİ yapısı olan *Samarra Camisi* (859'dan sonra) girer. Sonuncu yapıda cephe yarım silindirik burç benzeri destekler ve saçaklık katında bu desteklerin arasını dolduran niş dizileriyle çok yalın bir tasarıma sahiptir. Çoğu yapıda bu yalın cephesel kaygı bile duyulmamıştır. İslam dünyasının cephe sorunuyla ilgilenmesi tam anlamıyla 13.yy Anadolu'sunda Selçuklu döneminde gerçekleşmiştir. İlk cephesel etki arayışları 10.yy'ın ilk yarısında ORTA ASYA'da görülmekle birlikte bunlarda cephe mimarisi kütlesel düzenden çok bezeme düzenini ilgilendiren bir nitelik taşır. Örneğin, Buhara'da (Özbekistan) *İsmail Samani Türbesi*'nde (*Samanoğlu İsmail Türbesi*; 907-914/943) tuğla malzeme, yüzeyi bezeme amacıyla kullanılmış; dokumayı andıran bir düzen yaratılmıştır (→SAMANOĞLU). 12.yy'da aynı kentte yapılmış olan *Magaki Attari Camisi*'nde de cephe düzeni gene iki boyutlu denebilecek bir bezemeye indirgenmiştir. Genellikle yalnızca TAÇKAPI'nın çevresini kuşatan yüzeysel bir bezemeden öteye gitmeyen bir cephe yaratma anlayışı uzun süre İslam dünyasının bütününe egemen olmuştur. ANADOLU SELÇUKLU yapıları özellikle de çifte minareli cepheler İslam dünyasında bu iki boyutluluğu aşabilen en erken örneklerdir. Konya'da *Sahibata Camisi* (1258), Sıvas'ta *Çifte Minareli Medrese* ve *Gök Medrese*'yle (1271) Erzurum'da *Çifte Minareli Medrese*'de (1290?) artık cepheyi tasarlama sorunu bir yüzeyi bezemenin ötesine geçerek yapının tüm tasarımını ilgilendiren bir uğraşa dönüşmüştür. Bunlarda yalın bir ritmik dizim ve yüzeysellik değil, bir simetri eksenine göre birbirine yatayda ve düşeyde eklemlenen iki ya da üç boyutlu biçimlerden oluşan karmaşık bir bütün söz konusudur. BEYLİKLER DÖNEMİ'nde özellikle Orta ve Doğu Anadolu'da bir önceki dönemin cephe tasarımı egemendir. Batıdaysa belirli bir değişim gözlemlenir. Öncelikle, yapı kütlesinin öbür yapılara bitişmeyen, bağımsız ve "kristalimsi" bir nitelik kazandığı az sayıda örnek belirmiştir. Bunların en yetkinlerinden biri Balat'ta *İlyas Bey Camisi*'dir (1404). OSMANLI mimarlığındaysa, ilk örneklerden başlayarak yapı kütlesini dört yönden yaklaşılabilir nitelikte tasarlama eğilimi görülür. Selçuklu örneklerinin tersine yapının bir tek cephesi yoktur. Klasik Dönem'de doruğuna ulaşan bu tutum yapılarda cephe yaratma kaygısından çok, yetkin bir kütle istifi oluşturma amacını güder.

Batı'da 15.yy'dan başlayarak gelişen RÖNESANS mimarlığı cephe sorununu yeniden formüle etmeye yönelmiş ve ilk örnekler PALAZZO cephelerinde ortaya çıkmıştır. Bunlarda bir yandan kat silmeleri ve ritmik pencere düzeni gibi biçime ilişkin, öte yandan da rustik taş örgüsü gibi doku etkisi vermeye yönelik iki ana yenilik göze çarpar. Cephe, kat silmeleri ve ritmik düzen sayesinde düşeyde ve yatayda neredeyse modüler bir görünüm kazanır. Rustik örgüyse taş bloklarına Gotik'in bilmediği BOSAJ uygulamasını getirmiştir. Antik dünyada oldukça kısıtlı denemeleri göze çarpan rustikleştirme tekniği Rönesans'ta, taş örgüyü yalnızca bir yapı malzemesi ve teknik olarak gören geleneksel anlayışı yıkarak, ona görsel ve hatta dokunsal bir değer kazandırmıştır. Bunun en ilginç uygulamalarından biriyle Floransa'daki *Pitti Sarayı*'nda karşılaşılmaktadır. Erken Rönesans'ta önceleri antik sütun düzenlerine bağlılık pek söz konusu değilken, 15.yy ortalarında ALBERTI saray cephelerine, ör-

neğin Floransa'daki *Rucellai Sarayı*'nda görüldüğü gibi antik sütun düzenlerini her katı farklı düzenle tasarlayarak uygulamış ve bu eski Roma mimarlık kavramını yeniden gündeme getirmiştir. Modern Mimarlık'ın doğuşuna değin Alberti'nin bu düzen kullanımı geçerliliğini korumuştur. Rönesans ustaları 15. ve 16.yy'da cephe tasarlarken uygulanabilecek pek çok tipolojik kural geliştirmişlerdir. Örneğin, zemin katı rustik örgülü, üst katları antik sütun düzenleriyle bezeli bir cephe tipi bu sırada belirmiştir ki, ilk örneklerinden biri BRAMANTE'nin tasarladığı *Raffaello Evi*'dir (1512). Başka bir cephe tipi Antik Roma ZAFER TAKI'ndan esinlenerek gene Alberti tarafından yaratılmıştır. Simetrik üç açıklıklı bir düzen oluşturan bu tipin en erken örnekleri Rimini'deki *Tempio Malatestiano*'yla Mantova'daki *S.Andrea Kilisesi*'dir (1472). PALLADIO'nun Venedik'te *S.Giorgio Maggiore*'de (baş.1566) yaptığı türden iki antik tapınak cephesini birbiri üstüne bindiren tip de bir başka önemli denemedir.

Maniyerist dönemin (→MANİYERİZM) cephe mimarlığına katkısı "dev sütun düzeni" diye adlandırılan bir cephe biçimlendirme öğesi yaratması olmuştur. İlk kez MICHELANGELO'nun Roma'da Campidoglio Meydanı'ndaki ikiz saraylarda uyguladığı dev düzenin temelini iki kat boyunca yükselen dev pilastrlar oluşturur. Bunlar sayesinde yapılarda kat silmelerinin verdiği yalın yatay etkiyi dengeleyen bir düşey etki öğesi keşfedilmiş olmaktadır. Cephe mimarlığı alanındaki bir başka Maniyerist katkıysa kademeli kilise cephesinin ortaya çıkışıdır. Pilastrlarla bezeli iki katlı bir yüzey olarak biçimlendirilen Maniyerist kilise cephesi, ana nefin yan neflerden yüksek oluşu nedeniyle kademelenmek zorunda kalıyordu. Bu sorunu 16.yy'ın sonlarında Della PORTA, VIGNOLA'nın Roma'daki *Il Gesù Kilisesi*'nin cephesinde yüksek orta nefi yanlardan VOLÜT biçimli payandalarla destekleyerek çözmüştür. Porta'nın çözümü BAROK dönemde de yaygın biçimde uygulanmıştır. Barok mimarlığın cephe sorununa katkısı cephenin düzlemselliğini gidererek, özellikle ondülasyona dayanan bir hareketlilik getirmesidir. Cephe, eğrisel bir yüzeye dönüşmüş, Rönesans'ın katı modüler düzen anlayışı yıkılmıştır. Bunu BORROMINI'nin Roma'da yaptığı *S.Carlo alle Quattro Fontane Kilisesi*'nde (cephe 1665-67) en yetkin biçimiyle görmek olanaklıdır. Barok mimarların cephe tasarlarken ne denli özgür davranabildikleri ASAM kardeşlerin Münih'te inşa ettikleri *St.Johann Nepomuk Kilisesi*'nin (1733-46) cephesinden anlaşılmaktadır. Burada mimarlar cepheyi alışılagelmiş mimari öğeleri kullanarak hareketlendirmekle yetinmemişler, yapının alt bölümünü neredeyse bir doğal kayalığa oturduğu izlenimini vermek üzere bir taş yığını halinde biçimlendirmişlerdir. Bu nedenle *St.Johann Nepomuk*, Post-Modernistler'in iyice geliştireceği mimari yanılsamanın ilk örneklerinden biri sayılabilir.

YENİ-KLASİKÇİLİK ve EKLEKTİSİZM, mimarlıkta cephe yaratma sorunsalına yeni katkılar getirmemiştir. Ancak, o güne değin ortaya konmuş tüm cephe yaratma anlayış ve tiplerini geliştirip yaygınlaştırarak uygulamışlardır. En önemli gelişme; cephe kaygısının geçmişte yalnızca, SARAY, KİLİSE vbg anıtsal "resmî" mimarlık ürünlerinde duyulmasına karşın, 18.yy'ın sonundan başlayarak her tür yapıda bilinçli bir cephe tasarlama uğraşına girişilmesi olmuştur. Yeni oluşan ve yükselen burjuvazi kendi konutlarında da, örneğin APARTMAN'larda, cephelerin titizlikle biçimlendirilmesini talep etmiştir. ART NOUVEAU akımı bu gelişmeler içinde cepheye ilişkin temel kararlara pek dokunmaksızın yalnızca mimari dili değiştirmeyi denemiştir. Dolayısıyla, cephe sorunu bağlamında düşünülürse önemlidir; ama bir atılım olduğu söylenemez. MODERN MİMARLIK hareketi biraz da önceki dönemin cephe sorununa aşırı bir ilgi duymasına tepki olarak, cepheyi farklı bir gözle değerlendirmiş, öncelikle her tür bezemeyi ortadan kaldırmaya yönelmiştir. Bu alanda öncü LOOS'tur. Ama daha 19.yy sonlarında CHICAGO OKULU mimarlarının bile genel eğilimi cepheyi yapının normal teknik ve işlevsel gerçekliğinin bir parçası olarak görmek, bunlardan bağımsız bir cephe biçimlendirme sorununun bulunduğunu yadsımak yönündedir. 1920'lerde cepheleri biçimlendirirken oranlandırma sorunuyla ilgilenen LE CORBUSIER'ye karşın yukarıdaki temel tercihlerde bir değişiklik söz konusu olmamıştır. Modernistler için cephe, bir anlamda yapının dış yüzeyinden başka bir şey değildir. 1970'lerin sonunda gelişen POST-MODERNİZM cephe sorununu yeniden gündeme getirmeyi denemiş; özellikle, ünlü Amerikalı mimar VENTURI'nin güçlü biçimde savunduğu kimi tezlerde yapının iç gerçekliğinden bağımsız bir dış gerçekliğinin bulunduğu öne sürülmüştür. Dolayısıyla, Post-Modernistler yapıda cephenin iletişimsel bir değer taşıdığını, mesajlar vermesi gerektiğini ve de sonuç olarak iç mekândan tümüyle bağımsız bir dış yüzey biçimlendirme sorununun var olduğunu savunmaktadırlar. Bezenebilen, her tür resimsel teknikle boyanabilen ya da heykelsi öğelerle donatılabilen Post-Modernist cepheler, ister tarihselci alıntılarla tasarlansınlar, isterse de karşı tarihselci bir niteliğe kavuşturulsunlar, yapıda her zaman bağımsız bir dış yüzey ifadesi sorunu bulunduğunu kanıtlar. Hatta, kimi Post-Modernistler Barok dönemde ilk çekingen denemeleri yapılan bir yanılsamacı mimarlık anlayışı bile oluşturmaya çabalamışlardır. Örneğin, yıkıntı izlenimi veren cepheler yapılabilmiştir. Günümüzde bu tür örneklerle cephe, bazı Modernistler'in savunduğu gibi içle dışı ayıran bir zar olmaktan uzaklaştırılmıştır. ***U.Tanyeli***

CEPHEVİLİK KANUNU

"Frontalite" de denir. RESİM ve HEYKEL'de, figürlerin simetrik ve en kolay okunabilecek biçimde yerleştirilmesi ve izleyicinin sabit bakış açısına ve belirli bir eksene göre yönlendirilmesi, cephevilik kanununun en belirgin ve yaygın uygulama biçimidir. Cepheviliğin genel olarak arkaik YUNAN heykelinde, MISIR heykelinde ve duvar resimlerinde, Erken BİZANS figüratif resimlerinde uygulandığı görülür. Bu tür yerleştirilmiş figürlerde burun ve göbekten geçen düşey bir çizgi figürü simetrik olarak ikiye ayırır; genellikle ayaktaki figürlerde bir bacak öndedir, kollarsa daha serbest yerleştirilmiştir. Birçok İLKEL SANAT türünde egemen olan cephevilik, aynı zamanda katı düzen ilkelerine uyan üsluplarda da görülür. Genellikle KLASİKÇİLİK altında toplanabilen sanatlarda SİMETRİ, aksiyellik ve merkezilik ilkeleri cephevilığı vurgulayan bir yerleştirmeyle sonuçlanır. Örneğin, Erken RÖNESANS resminde MEKÂN düzenlemesi, tek noktalı PERSPEKTİF kurallarına göre uygulanmış; böylece mekân içinde yer alan kütlelerin yüzeyleri resim yüzeyine paralel yerleştirilerek cephevi bir düzen yaratılmıştır. Dört bir yandan daha serbest bir biçimde algılanabilen mimarlık yapıtları için cephevilik aynı katılıkta uygulanabilen bir kural olmamasına karşın, Klasik OSMANLI, Erken Rönesans ve YENİ-KLASİKÇİLİK gibi mimarlık üsluplarında, yapıların belli bir yöne yüzlerini dönmüş



CÉSAR, *Sıkıştırma*, 1989.



CEVAT (Üsküdarlı), *Gökdeniz Camisi*, 1931, 55x43 cm.

olmaları, simetrik ve merkezî biçimlenmeleri cephevilik kanunuyla ilgilidir. Buna karşın çağdaş 20.yy mimarlığında yapı duvarlarını genellikle belirli bir düzleme göre paralel olarak yerleştirme zorunluluğu duyulmamış, yapıyı belirli bir eksene ya da bakış açısına göre okumak için veriler en aza indirgenmiştir. LE CORBUSIER'nin *Ronchamp Şapeli* (1950-54) ya da MEIER'in Atlanta'daki (Geo.) *High Art Müzesi*'ne karşın, C.GARNIER'nin *Paris Opera Binası* (1863-69), Mimar SİNAN'ın *Süleymaniye Camisi* (1557) ya da BRUNELLESCHI'nin Floransa'daki yetimler evi *Ospedale degli Innocenti* (1421-44) cephevilik kanununun mimarlıkta da uygulanabilirliğine kanıttır. ***J.N.Erzen***

CERCLE ET CARRÉ (Fr.) = **DAİRE VE KARE**

CERDO, Lucius Vitruvius (MÖ 1.yy sonu?)
Romalı mimar.
MÖ 1.yy'ın son yarısında Verona'da Gavi ailesinin onuruna yaptırılan *Gavi Takı*'nın (*Arco dei Gavi*) mimarı olduğu bilinmektedir. 1932'de onarılmış olan yapının cepheleri alınlık ve sütunların dışa taşırılmasıyla hareketlendirilmiştir. *M.Beykan*

CERTOSINA (İt.)
Ahşap üstüne fildişi ya da kemikle yapılan bir tür MARKETÖRİ.

CÉSAR (1921, Marsilya)
Fransız heykelci.
Döküntü gereçlerden "amalgam" adını verdiği bireşimsel (sentetik) heykeller yapmıştır.

Asıl adı César Baldaccini olan sanatçı, önce Marsilya, sonra da 1943'te Paris Güzel Sanatlar yüksekokullarında sanat öğrenimi görmüş; 1947'de demirden heykeller yapmaya başlamıştır. 1954'te açtığı ilk kişisel sergisinin ardından, hurda demir, yaylar, atılmış konserve kutuları gibi gereçleri toplayarak bunları metal tellerle birbirine tutturup önceleri hayvan ya da oturan çıplak kadın heykelleri gibi figüratif yapıtlar oluşturmuş, bunlar giderek tuhaf, olağandışı, böceğe benzer yaratıklara dönüşmüştür. Bu tür yapıtları arasında *Grandüşes* (1955-56, Claude Bernard Gal., Paris), *Valentin* ve *Draguignan'lı Adam* sayılabilir. César'ın heykelleri HURDA SANATI'ndan çok RICHIER'nin böcek-yaratıklarını anımsatır. 1959'da Carnegie Ödülü'nü ve Uluslararası Paris Sergisi'nde Gümüş Madalya'yı kazanan sanatçı, yapıtlarında çoğunlukla demir kullanmakla birlikte, sonraları yapay gereçlerden de yararlanmaya başlamıştır. 1960'tan başlayarak *compressions dirigées* (yönlendirilmiş sıkıştırmalar) adını verdiği ve otomobil şasileriyle motorlarını hidrolik presle sıkıştırarak yarattığı yapıtları arasında *Sarı Buick* (1961) sayılabilir. César, 1965'ten sonra kavuştuğu uluslararası ününü daha çok bu tür yapıtlarına borçludur.
0829. *İ.Babacan*

CESSAS (Ar.) = **CASSAS**

CESTRUM (Lat.) →**ANKOSTİK RESİM; PALET bıçağı**

CETVELKEŞ (Ar.*cedvel:* çizgi, Far.*keş:* çeken'den) EL YAZMASI kitaplarda satırların kenarlarına ve yazı levhalarının çevresine çizgi çeken kişi. Eskiden özellikle saray ve çevresi için hazırlanan kitaplar uzun bir emek gerektirirdi. Kitap, önce HATTAT tarafından yazılır, eğer gerekiyorsa müzehhip tarafından TEZHİP yapılır, cetvelkeşler de sayfa çevresine altın ya da mürekkeple çizgiler çizerdi. Cetveli, bazan müzehhipler, ama çoğu kez bu işi kendine meslek edinen cetvelkeşler yapardı.
A.Alparslan

CEVAHİR (Ar.*cevher:* değerli taş'tan, çoğ.)
Pırlanta, elmas, yakut, zümrüt gibi değerli taşlar.

Cevahir Bedesteni: Değerli taşların satıldığı çarşı yapısı (→BEDESTEN).

CEVAT (Üsküdarlı) (1870, İstanbul-1939, İstanbul)
Türk ressam.
Tam adı Cevat Göktengiz olan sanatçı Hoca ALİ RIZA'nın öğrencilerindendir. 1892 Mekteb-i Harbiye çıkışlıdır ve binbaşılığa kadar yükselmiştir. Yaşadığı dönemdeki öbür Türk ressamları gibi doğa görünümlerine ilgi duymuş ve askerlik mesleği nedeniyle gezme olanağını bulduğu Tırhala, Yenişehir, Selanik ve Yemen'in doğal pitoresk görünümlerini tuvale (ör.*Yemen Sana'dan*, 1910) geçirmiş; ayrıca *Yemenli Kız* (1910), *Balıkçılar*, *Yün Eğiren Kız* gibi portre ve figür çalışmaları da yapmıştır. Gerçekçi ve nesnel bir bakış açısı ve ışıltılı renklerle betimlediği İstanbul sahneleri (ör.*Şemsipaşa Tekel Depoları*, 1930) belgesel niteliktedir. Cevat, 1930'larda bazı ölüdoğa çalışmaları da (ör.*Krizantemler*, 1933) yapmıştır. Sanatçının *Büyükada* (İRHM) adlı yapıtı 1914 KUŞAĞI ressamlarının 1917'de Şişli Atölyesi'nde yaptıkları savaş resimleriyle birlikte 1918 Viyana ve Berlin sergisinde yer almıştır. Sanatçı ayrıca OSMANLI RESSAMLAR CEMİYETİ'nin kurucularından olup, çeşitli liselerde resim öğretmenliğinde bulunmuştur.
S.Tansuğ

CÉZANNE, Paul (1839, Aix-en-Provence-1906, Aix-en-Provence)
Fransız ressam.
Yapıtlarıyla 20.yy'ın en önemli akımlarından biri olan KÜBİZM'i etkileyen ARD-İZLENİMCİLİK'in üç büyük ressamından biridir.

Çocukluk ve gençlik yıllarını kırları ve ormanları bol olan Aix-en-Provence'ta geçiren sanatçı doğa hayranı olarak büyümüş ve gençliğinden başlayarak arkadaşı yazar Émile Zola'yla birlikte her mevsimi ayrı ayrı severek, gözleyerek doğayla iç içe yaşamıştır. Gençlik yıllarında yaptığı bu gözlemler ilerde sanat yaşamını büyük ölçüde etkilemiştir. Cézanne, DEGAS gibi hukuk öğrenimi yaparken resme olan ilgisinden ötürü bu dalı bırakarak sanat eğitimine başlamıştır. Émile Zola'nın parlak Paris öyküleri ve kişisel zorlamalarıyla 1861'de Paris'e giden sanatçı burada MANET ve COURBET'yle tanışmış, sanat eğitimi gördüğü Suisse Akademisi'nde C.PISSARRO ve Armand Guillaumin'le (1841-1927) arkadaş olmuş, 1862'de de MONET, BAZILLE, SISLEY ve RENOIR'la tanışmıştır. Cézanne, Paris'teki ilk yıllarında Ernest Meissonier (1815-91) ve Gustave Doré'nin (1832-83) yapıtlarına, daha sonra da DELACROIX ve DAUMIER'ye hayranlık duymuştur. Bu dönem çalışmalarında romantik bir tavırla işlenen erotizm ve şiddet temaları ağırlıktadır. Daha sonraları sanatçı, bu dönemindeki tavrından *manière couillarde* (şehvet düşkünü tavır) olarak söz etmiştir. 1863'te ünlü Reddedilenler Salonu'nda (*Salon des Refusés*) yapıtlarını sergileyen Cézanne'ın resimleri bundan sonraki yıllarda SALON SERGİLERİ'nden geri çevrilmiştir. Émile Zola 1866'da L'Évenement gazetesinde Cézanne'ı öven yazılar yayımlamış, 1867'deyse sanatçı Manet ve Renoir'la birlikte, genç sanatçılardan oluşan Café Guerbois grubunun en gözde kişilerinden olmuştur. Aynı yıllarda Cézanne, sert ve sabırsız yapısını kontrol etmeye çaba göstererek doğrudan

doğadan çalışmaya başlamıştır. Daha çok portre ve ölüdoğa üstüne yoğunlaştığı bu dönemde sanatçı, geleneksel IŞIK-GÖLGE uygulamalarına yer vermesine karşın kendi üslubunu geliştirme yolundadır.

1870'te Fransız-Alman Savaşı'nın çıkmasıyla Cézanne askerlik görevinden uzaklaşabilmek için Estague'a yerleşmiş, 1872'de de Pissarro'nun çağrısıyla Oise Irmağı vadisinde Pontoise'a taşınmış, burada Pissarro'yla uzun ve verimli bir düşünce alışverişine girerek çevresini betimlemeyi öğrenmiştir. Bu dönemde yaptığı manzara resimlerinde geleneksel ışık-gölge anlayışından uzaklaşarak İzlenimciler'in daha canlı tavrına yaklaşmış ve kullandığı ışık-gölge karşıtlığıyla kütleler gerçek ağırlıklarını kazanmaya başlamıştır. 1873'te İzlenimciler'in ilk destekleyicilerinden Dr.Paul Gachet'yle arkadaşlık kurmuş, ertesi yıl da ilk İzlenimciler sergisinde üç resmini sergilemiştir. 1877'de grubun üçüncü sergisine katılmasına karşın kendini hiçbir zaman İzlenimci olarak tanımlamamıştır. Cézanne'ın ilk çalışmalarından başlayarak belirgin olan güçlü ve dengeli tavrı, bu akımın "içten geldiği gibi" ve "anlık" yaklaşımına ters düşmüş, ama akımın hareket noktası olan doğa ve doğa gözlemleri ilkesine bağlanmıştır. Bir konuşmasında Cézanne, İzlenimcilik'i eski ustaların yapıtları gibi sağlam ve dayanıklı bir hale sokmak istediğini söylemiştir. Sanatçının çok yinelenen ünlü sözü: "POUSSIN'i yeniden doğadan yapmak istiyorum", onun sanat yaşamının amacını ortaya koyar. Cézanne kendini her şeyden çok doğanın yapısal çözümlemesini yapmaya adamıştı. Klasik Fransız kompozisyon geleneğini çağdaş gerçekçilikle bağdaştırmak yolunda çaba harcayan sanatçı, yalnızca göze değil usa ve düşünceye de seslenen bir sanatı amaçlamıştır. 1870'lerin sonundan başlayarak resimlerinde yüzeysel düzenlemeler yerini tümüyle, derinliği, kütlesel hacmi olan bir kompozisyona bırakmıştır. Sanatçı bundan sonra doğada var olan biçimleri silindir, koni, küre gibi geometrik biçimler olarak ayrıştırmış ve bunlardan yola çıkarak doğayı yeniden yaratmayı amaçlamıştır. Yüzeyler Cézanne'ın kendine özgü fırça vuruşlarıyla belirginlik kazanmış, derinlikse renk kullanımıyla sağlanmıştır. Örneğin, *Bibémus Taş Ocağından Victoire Dağı*'nda (1898-90, Baltimore Sanat Müz.) görüldüğü gibi, ışık alan yerlerde turuncunun kullanımı nesneyi yakınlaştırmış, gölgelerdeyse mavinin kullanımıyla uzaklık duygusu yaratılabilmiştir. Cézanne perspektif sorununu da bu geometrik biçimlerin merkezdeki bir noktaya doğru yönlendirilmesiyle çözüme kavuşturmuştur. Ayrıca tek bir bakış açısından kaçınabilmek için bir nesnenin çeşitli bakış açılarından aldığı görüntüleri üst üste getirerek üç boyutluluğunu vurgulamıştır. Bu yöntem belli bir soyutlamayı da içermesine karşın, Cézanne doğaya uygunluğu hiçbir zaman yok etmemiştir.

1895'te ünlü sanat koleksiyoncusu ve yayımcı Ambroise Vollard (1865-1939) ona kişisel sergi olanağı sağlayıncaya değin Paris'ten uzak çalışmalarını sürdüren Cézanne'ın yapıtları bu yıllarda genç kuşak ressamlarını çok etkilemiştir. Sanattaki amacını BONNARD, Charles Camoin (1879-1965) ve öteki sanatçılara yazdığı mektuplarda açıklayan Cézanne'a yüzyılın sonlarına doğru AVANT-GARDE sanatın bilgesi olarak bakılmaya başlanmıştır. 1901'de DENIS, *Cézanne'a Saygı* adıyla bir resim sergilemiş, Brüksel'de *Libre Esthétique* (Özgür Estetik) sergisinde ve 1904'teki Güz Salonu'nda (*Salon d'Automne*) Cézanne'a özel bölümler ayrılmıştır. 1906'da ölümünden sonra sanatçılar ve sanat eleştirmenleri arasında ünü daha da yayılan, topladığı saygı ve hayranlık daha da artan Cézanne, çağdaş sanatçıları ve sanat akımlarını derinden etkilemiştir.

0252, 0427, 1328, 1587, 2675. *İ.Kür*

CEZAR, Mustafa (1920, Amasya)
Türk sanat tarihçisi.
Çok sayıda kitap ve makaleye imza atan Cezar, tarih ve sanat tarihi konularını içeren çalışmalarıyla Türk kültür ve sanatına önemli katkıda bulunmuştur.

1938'de Sıvas Öğretmen Okulu'nu bitirerek çok genç yaşta dört yıl ilkokul öğretmenliği yaptıktan sonra Adana'nın Dörtyol ilçesi ile İstanbul'un Yalova ve Fındıklı ortaokullarında tarih öğretmenliği ve müdürlük görevlerinde bulunan Cezar, bu yıllarda *Ortaokullar İçin Tarih I, II, III* (1949), *Özlü Osmanlı Tarihi* (1956) ve *Mufassal Osmanlı Tarihi* (5 c., 1957-60) adlı kitaplarını kaleme almıştır. 1959'da, Resim, Heykel ve Dekoratif Sanatlar bölümlerinde Türk tarihi derslerini vermek üzere GSA'ya (b.MSÜ) atanmış, daha sonra akademinin bütün bölümlerinin Türk sanat tarihi derslerini üstlenmiştir. 1962-70 arasında bu kurumun müdür yardımcılığını da yapan Cezar 1969'da doçent, 1978'de profesör unvanını almış, ayrıca 1975'ten başlayarak devrim tarihi derslerini de vermiştir. 1970'lerde akademide, bir ölçüde sanat becerisi de bulunan sanat tarihçisi yetiştirmek üzere Temel Sanat ve Bilimler Bölümü adında yeni bir bölümün kurulması için öncülük ederek eğitim programlarını hazırlamış ve 1979'da fakülte statüsünü kazanan bu bölümün kuramsal dersler grubu sorumlusu olmuştur. Akademinin 1983'te MSÜ olarak yeniden yapılanmasıyla birlikte ortadan kaldırılan bu bölümün yerine oluşturulan Fen-Edebiyat Fakültesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü başkanlığına getirilmiş ve bu görevini 1987'de emekli oluncaya değin sürdürmüştür. Lisans ve yüksek lisans programlarındaki derslerine bugün de devam etmektedir.

Öğretim üyeliğinin yanı sıra bilimsel araştırmalarını kitaplar ve makaleler biçiminde yayımlayan Cezar'ın, önceleri tarih alanında yoğunlaştırdığı bu çalışmalarında sürekli kültür ve sanat sorunlarına eğilme gereğini duyması sanat tarihçiliğine geçişini kolaylaştırmıştır. Tarihsel araştırma yöntemine egemenliği ise sanat tarihi araştırmalarında etkisini göstererek farklı bir sanat tarihçiliği anlayışı geliştirmesine neden olmuş; yapıtlarında plan ve resim gibi görsel malzemenin yanına belge özelliğindeki malzemeyi de katmıştır. Günümüze değin 160'ın üzerinde yayına imza atan Cezar'ın kitapları arasında, *Osmanlı Devrinde İstanbul Yapılarında Tahribat Yapan Yangınlar ve Tabii Afetler* (1963), *Osmanlı Tarihinde Levendler* (1965), *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* (1995 [1971]), *Hun Sanatı Üzerine* (1974), *Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık* (1977), *Typical Commercial Buildings of the Ottoman Period and the Ottoman Construction System* (1983; Tipik Osmanlı Ticaret Yapıları ve Osmanlı İnşaat Sistemi), *Tipik Yapılarıyla Osmanlı Şehirciliğinde Çarşı ve Klasik Dönem İmar Sistemi* (1985), *Müzeci ve Ressam Osman Hamdi Bey* (1987) ile *XIX.Yüzyıl Beyoğlusu* (1991) en önemlileridir.

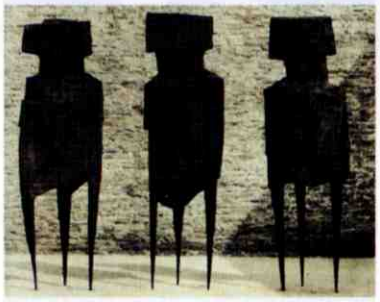
M.Kazmaoğlu

CH'İ PAİ-SHİH = **Qİ BAİSHİ**

CHADWICK, Lynn (1914, Londra)
İngiliz heykelci.
Değişik gereçlerle, aralarında mobil'lerin de (→CALDER, Alexander) bulunduğu soyut yapıtlar gerçekleştirmiştir.



CÉZANNE, Paul, *Oturan Köylü*, tuval üzerine yağlıboya, 73x60 cm.



CHADWICK, Lynn, *İzleyenler*, 1960, tunç, yük. 233 cm.



CHAGALL, Marc, *Yedi Parmaklı Sanatçı.*

Londra'da Merchant Taylors'da mimarlık eğitimi gördükten sonra sanat yaşamına, mimar ve mobilya tasarımcısı olarak başlayan Chadwick, II.Dünya Savaşı'ndan döndükten sonra Glocestershire'a yerleşmiş ve heykele yönelerek, 1945'te cam ve metali kullandığı mobil'ler yapmaya başlamıştır. 1951'de Calder'in büyük boyutta üç mobil'ini gördükten sonra bu yönteme daha özenli bir biçimde eğilmiştir. 1950'den beri, metali gereç olarak kullanan sanatçıların önde gelenlerindendir. 1953'ten sonraki yapıtlarında, çelik iskeletin üstünü demir talaşıyla takviye edilmiş alçı kapladıktan sonra tunç döküm yapmıştır. Bu yöntemle yaptığı heykelleri H.MOORE'un insan figürüne olan yaklaşımı doğrultusundadır ve figür ancak sezilmektedir. Moore'un heykele organik yaklaşımı, büyük oranda Chadwick'te de anlatımını bulur. *İzleyiciler* (1960) adlı yapıtı, insan figürünü sezdiren biçimleri, kütlesel bölümlemeleri ve güçlü dokusal etkisiyle bu tür yapıtlara iyi bir örnektir. Genelde birden fazla parçadan oluşan bu çalışmalarında, parçalar birbirleriyle ilişkiye girmekten çok, herbiri kendi anlatımlarını sunarlar. Chadwick'in 1960'tan sonraki yapıtları daha anıtsal ve düz kütlesel biçimlerden oluşmaya başlamıştır. Bunlar, organik niteliklerin bastırılmasıyla tam anlamda soyuttur. Genelde açık havada bulunan bu ürünlerde çok sayıda parça anlayışı yine sürmektedir. *Kanatlı Figürler* (1962), farklı renkteki iki benzer kütlenin yan yana konulmasından oluşmuştur. Sonraları "dengeli heykeller" yapmaya başlayan sanatçı, bunlarda mobil anlayışından yola çıkmış, devinim niteliğini yadsımaksızın, parçaların yerleştirilmesinden doğan bir dengeye ulaşmıştır. Bu çalışmaları, mobil'in temel ilkelerinin hem gerece hem de düzenleme şemasına bağlı olarak yeniden yorumlanması biçiminde nitelendirilebilir.

1256, 1716. *U.Tükel*

CHAGALL, Marc (1887, Vitebsk-1985, Saint-Paul de Vence, Fr.)
Rus kökenli Fransız ressam.
Düşlerini ve özlemlerini betimlediği resimlerinde yer yer Gerçeküstücü nitelikler (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) sezilmesine karşın yarattığı gerçekdışı ama mutlu dünyasıyla ve bağımsız kişiliğiyle bu akımın dışında kalmıştır.

Bir Yahudi ailesinin çocuğu olan Chagall, ilk resim çalışmalarına Vitebsk'te, ressam Yu M.Pen'in (1854-1937) atölyesinde başlamıştır. Daha sonra St.Petersburg'a (e.Leningrad) gitmiş, BAKST'ın atölyesinde bir süre çalıştıktan sonra 1910'da Paris'e geçmiştir. Burada APOLLINAIRE, Blaise Cendrars, Max Jacob gibi şairlerle ve FRESNAYE, DELAUNAY, LÉGER gibi ressamlarla tanışmış ve resimlerini düzenli olarak Bağımsızlar Salonu'nda (*Salon des Indépendants*) sergilemeye başlamıştır. İlk kişisel sergisini 1914'te Berlin'deki Der STURM Galerisi'nde açan sanatçı aynı yıl Rusya'ya dönmüştür. Chagall, 1917 Devrimi'nden sonra Vitebsk Güzel Sanatlar Komiserliği'ne getirilmiş, 1918'de de kentteki sanat okulunu yeniden düzenlemekle görevlendirilmiştir. Ancak burada öğretim üyeliği yapan MALEVİÇ'le arasında çıkan bir anlaşmazlık sonunda görevinden ayrılarak Moskova'ya gitmiştir. Sanatçı Moskova'da Devlet Yahudi Tiyatrosu için duvar resimleri ve kostümler hazırlamıştır. 1922'de Fransa'ya dönen Chagall, sanat koleksiyoncusu ve yayımcı Ambroise Vollard (1865-1939) için 1923'te Gogol'un *Ölü Canlar*'ını, 1927-30 arasında *La Fontaine'den Masallar*'ı ve 1930-39 arasında da *Tevrat*'ı resimlemiştir.

Yaşadığı dönemin en özgün sanatçılarından biri olan Chagall'in sanatının temelini Rusya'nın Vitebsk kentindeki bir Yahudi mahallesinde geçirdiği çocukluğuna ait anılar, Rus ve Yahudi folklorlarıyla gelenekleri oluşturur. Paris'e geldikten sonra önce KÜBİZM'den, sonra da ORFİZM'in yoğun ve soyut renkleriyle eşzamanlılık kavramından çok etkilenen sanatçı, bu akımların biçimsel öğeleriyle, belleğinde biriktirdiği düşleri ve imgeleri, *Ben ve Köyüm* (1911, Modern Sanatlar Müz., New York), *Müzisyen* (Devlet Müz., Amsterdam) ve *Pencereden Görülen Paris* (Guggenheim Müz., New York) adlı resimlerinde dile getirmiştir. Ancak zamanla sanatçının yapıtlarındaki öyküsel öğe biçimsel kuruluşa oranla daha büyük bir önem kazanmıştır. 1920'lerin ortalarından başlayarak Kübizm'in gergin ve köşeli yapısından daha yumuşak ve akıcı bir renk, biçim ve uzam ilişkisine kayan Chagall, Rus ve köylü temalarına *Chauvet Dağı*, *Krizantemler* ve *Düğün*'de görüldüğü gibi bir manzara, ölüdoğa ve sevgililer teması da eklemiş; 1930'ların sonuna doğruysa tüm dünyayı etkileyen savaş ve zulüm ortamı içinde dinsel ve toplumsal temaları işlemeye başlamıştır. *Sarı İsa*, *Savaş* (Pompidou Sanat Merkezi, Paris) ve *Aziz* bu çalışmalarına örnektir. Chagall, iki dünya savaşı arasında Paris'te gelişen PARİS OKULU'nun bir temsilcisi olmakla birlikte, kendilerini tümüyle biçimsel araştırmalara veren öteki Fransız sanatçılardan çok farklıdır. O, tüm sanat yaşamı boyunca betimleme alanına bağlı kalmış, küçük ama sürekli yinelenen bir imgeler ve figürler dağarıyla çocukluk anılarını, özlemlerini ve duygularını yansıtmıştır. 1941'de Amerika'ya giden Chagall burada dört yıl kalmış; 1942'de Mexico kentinde Sergey Rachmaninoff'un *Alekko*, 1945'te de İgor Stravinski'nin *Ateş Kuşu* baleleri için dekor ve kostümler hazırlamıştır. 1947'de Paris'e dönen ve Fransız vatandaşlığına geçen Chagall, 1950'de güneyde Vence'a yerleşmiş, resim ve baskının yanı sıra seramik, heykel ve vitray da yapmaya başlamıştır. 1957'de *Assy Kilisesi*, 1958'de *Metz Katedrali*, 1962'de de Kudüs'te *Hadassah Sinagogu* vitraylarını, 1964'te *Paris Operası* tavan resimlerini ve *New York Metropolitan Operası* duvar resimlerini gerçekleştirmiş; ayrıca Kudüs'te *Parlamento Binası* ve *Nice Üniversitesi* için halı ve mozaikler yapmıştır. Chagall'in *Ma Vie* (Yaşamım) adlı kitabı 1931'de Paris'te yayımlanmıştır.

0708, 1101, 2096, 2345, 3472. *Z.İnankur*

CHALGRIN, Jean-François-Thérèse (1739, Paris-1811, Paris)
Fransız mimar.
Fransız Devrimi'ni izleyen yıllarda YENİ-KLASİKÇİLİK'in en seçkin mimarlarından biridir.

Yoksul bir aileden gelen Chalgrin eğitimi sırasında BOULLÉE'nin öğrencisi olmuş, 1758'de Roma Ödülü'nü kazanarak gittiği İtalya'da beş yıl kalmıştır. Fransa'ya dönünce Paris Belediyesi'nde çalışmaya başlamış, 1770'te Mimarlık Akademisi'ne seçilmiş, 1775'te Provence kontunun mimarı, 1779'daysa Artois kontunun yapı işleri yöneticisi olmuştur. Soylularla yakın ilişkisi nedeniyle devrim sırasında bir süre hapsedilen Chalgrin, büyük ünü sayesinde kurtulmuş, önce devrim, daha sonra da imparatorluk yönetimlerinin hizmetinde çalışmalarını sürdürmüştür. 1795'te Yapı İşleri Komisyonu'na atanmış, üç yıl sonra Fransız Enstitüsü'nün başına getirilmiştir. Chalgrin'in ilk önemli yapısı *Saint-Philippe-du-Roule Kilisesi* (1772-84), ROMA mimarlığından esinler taşıyan sütunlu ve üçgen alınlıklı giriş bölümü ve masif duvarlarıyla Yeni-Klasik üslubun özgün bir örneğidir. Uzun bir süredir terk edil-

miş olan BAZİLİKA plan şemasının yeniden kullanıldığı yapıda orta nef, yan neflerden İon düzenindeki (→DÜZEN) iki sıra sütunla ayrılmıştır. Bunun üstünü örten ve ince ince işlenmiş kasetlerle kaplı tonoz akla Roma mimarlığını getirir. Bu yapının etkisi büyük olmuş, 19.yy boyunca Avrupa'daki pek çok kilise yapısında örnek olarak alınmıştır.

Chalgrin'in başyapıtı, inşaatına 1806'da başladığı Paris, Champs-Elysées Bulvarı üzerinde Étoile (b.Charles de Gaulle) Meydanı'ndaki AMPİR *Zafer Takı*'dır. Öğretmeni Boullée'nin romantik-klasikçi üslubunun Chalgrin üzerindeki etkilerinin görüldüğü yapıda, zafer taklarında alışılmışın tersine, hiçbir sütun ve pilastr kullanılmamış, masif duvarlar biçiminde yükselen dört büyük ayağın arasında yüksek bir beşik tonoz oluşturulmuştur. İnsan ölçeğinin çok üstündeki anıtsal boyutlarıyla bu görkemli yapı, Napoléon imparatorluğunun gücünün bir simgesi olarak düşünülmüştür. Chalgrin'in ölümünden sonra, yapım başka mimarlarca sürdürülmüş, 1836'da Abel G.Blouet (1795-1853) tarafından bitirilmiştir. Yapı, heykelci François Rude'ün (1784-1855) yapıtı olan *1792 Gönüllülerinin Yola Çıkışı* (Marseillaise) adlı yüksek kabartmasıyla da ünlüdür. Chalgrin, öğretmeni Giovanni Niccolo Servandoni'nin (1695-1766) yapıtı olan *Saint Sulpice Kilisesi*'ne (Paris) ekler yapmış, devrimden sonra *Lüksemburg Sarayı*'nı (Paris), içinde hükümetin çalışması için değiştirmiş ve bir toplantı salonuyla ünlü merdiveni eklemiştir. Paris'teki *Hôtel Saint-Florentine* (1767-70), *Saint-Esprit Şapeli* (1768), bugün yıkılmış bulunan *Hôtel de Langéac* (1768), *Collège de France* (1780-84), Provence kontesi için Montreuil'de yaptığı bahçe (1781-84) ve *Müzik Pavyonu* (1784), Madam de Balbi için Versailles'da gerçekleştirdiği bahçe ve pavyon (1786) Chalgrin'in öteki önemli yapıtlarındandır.

0580, 1345, 1631. *H.Kuruyazıcı*

CHALICE (Lat.) = KADEH → **LİTURJİ**

CHALK, Warren → **ARCHIGRAM**

CHAMBERLAIN, John → **HURDA SANATI**

CHAMBERS, William (1723, Göteborg, İsveç-1796, Londra)
İngiliz mimar.
III.George dönemi (1760-1820) İngiltere'sindeki tarihselci (→TARİHSELCİLİK) ve seçmeci (→EKLEKTİSİZM) uygulamalarıyla tanınmıştır.

İsveç'e yerleşmiş İskoç asıllı bir tüccarın oğlu olan Chambers, İngiltere'de öğrenim görmüştür. 1739'da döndüğü İsveç'te Doğu Hindistan'la ilişkili bir şirkette çalışmaya başlamış ve önce Bengal'e, ardından da 1743-45 ve 1748-49 arasında iki kez Guangzhou'ya (Kanton) gitmiştir. Bu geziler sırasında mimarlığa karşı ilgisinin farkına varmış; ÇİN kültürünü ve yapılarını incelemiştir. 1749'da mimar olmaya karar veren Chambers, Paris'e giderek J.F.BLONDEL'in özel Sanat Okulu'na devam etmiş, burada 1760 ve 70'lerde Fransız Yeni-Klasikçiliği'nin (→YENİ-KLASİKÇİLİK) öncülerinden olacak Charles de Wailley (1730-98) ile tanışmıştır. Chambers, 1750'de gittiği Roma'da da dört yıl çalışmış, Londra'ya döndükten sonra 1757'de Galler prensinin (s. Kral III.George) özel mimarlık öğretmeni olmuş, Richmond'daki (Surrey) Kew Bahçeleri'nde (Kraliyet Botanik Bahçeleri) çeşitli pavyonlar tasarlamakla görevlendirilmiş ve bazı bahçe öğelerinin yanı sıra ünlü *Çin Pagodası*'nı (1763) gerçekleştirmiştir. Chambers, Guangzhou yolculuklarında topladığı malzemeyi 1757'de *Designs of Chinese Buildings* (Çin Yapılarının Tasarımı) adlı kitabında yayımlamış; ardından, 1759'da en önemli kitabı *A Treatise on Civil Architecture* (Sivil Mimarlık Üzerine Bir Deneme) basılmıştır. 1761'den başlayarak Robert ADAM ile birlikte krala bağlı mimar olarak çalışan Chambers, 1762-73 arasında Londra'da *Buckingham Sarayı*'nı ve 1772'de Kew Bahçeleri'ndeki *Beyaz Ev*'i yeniden düzenlemiştir. Bunların yanı sıra, Londra'da *Gower Evi* (1765-74, Whitehall) ve *Melbourne Evi* (1771-74, Piccadilly) gibi bazı kent evleri ile Oxfordshire'de *Woodstock Belediye Binası* (1766) ve Richmond'da *Gözlemevi* (1768) gibi bazı kamu binalarını gerçekleştirmiştir. 1768'de Kraliyet Akademisi'nin kuruluş çalışmalarına katılan Chambers, 1774'te gittiği Paris'te modern kamu binalarını incelemiştir. 1776'da yapımına başladığı ve bu gezi sırasında incelediği, Jacques-Denis Antoine (1733-1801), C.de Wailly ve LEDOUX'nun binalarındaki bazı detayları da kullandığı *Somerset Evi*'nde (1776-86), seçmeci tavrını ortaya koymuştur. Tasarımlarında I.JONES ve LONGHENA gibi mimarlardan etkilenen ve özellikle yaptığı kır evlerinde temelde İngiliz PALLADIO ÜSLUBU'na dayalı bir seçmeci anlayışı benimsemiş olan Chambers, İsveç kralı tarafından Kutup Yıldızı Şövalyeliği ile onurlandırılmış, III.George da ona İngiliz şövalyesi *(Sir)* unvanını vermiştir. Mimarın, 1968'de yeniden basılan bu yayınları dışında *Plans, Elevations, Sections and Perspective Views of the Gardens and Buildings at Kew in Surrey* (1966 [1763]; Surrey, Kew'daki Bahçe ve Yapıların Plan, Görünüş, Kesit ve Perspektif Görünümleri) ile *Dissertation on Oriental Gardening* (1972 [1772]; Doğu Bahçeciliği Üzerine) adlı çalışmaları da bulunmaktadır.

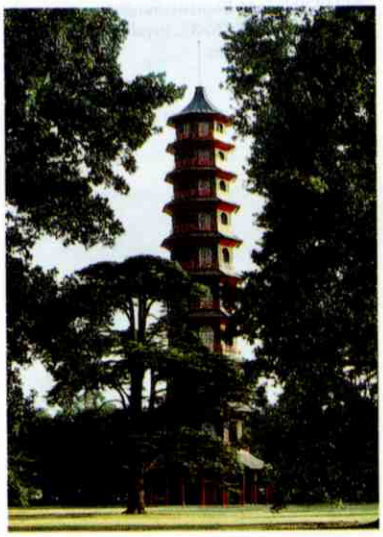
1595, 2289. *Y.Salman*

CHAMPAIGNE, Philippe de (1602, Brüksel-1674, Paris)
Flaman kökenli Fransız ressam.
Yapıtları, RUBENS'in aşırı BAROK anlayışının tümüyle karşısında, yalınlaştırılmış örnekler olarak FRANSA'daki akılcı düşüncenin gerçek bir göstergesidir.

Champaigne sanat yaşamına bir manzara ressamı olarak başlamıştır. 1621'de ustası Jacques Fouquières'le birlikte Paris'e gitmiş; burada POUSSIN'le tanışmış ve onunla birlikte *Lüksemburg Sarayı*'nın bir galerisinin bezenmesinde çalışmıştır. 1628'de Ana Kraliçe Marie de'Médicis'nin ressamı olmuş, aynı zamanda Kral XIII.Louis (hd.1610-43) ve Kardinal Richelieu için de çalışmıştır. Kardinal için *Sorbonne Kilisesi* kubbesinin bezemesini gerçekleştirmiştir. Ayrıca Kardinal'in bugün Louvre'da ve Londra Ulusal Galerisi'nde bulunan portrelerinde, onun yaşama bağlı kişiliğini yansıtmıştır. XIII. Louis için yaptığı iki alegorik portreyle onun da beğenisini kazanan sanatçı, 1643'te Jansenci öğretilere ilgi duymaya başlamış, Port Royal Rahibeler Manastırı'yla ilişki kurmuştur. Bu Katolik tarikat sanatçıyı derinden etkilemiş, onun KLASİKÇİLİK doğrultusunda bir sanat anlayışına varmasına neden olmuştur. Jansenci öğretilerin de etkisiyle, son yapıtları oldukça katı ve yalın bir anlayışla yapılmıştır. Port Royal'de rahibe olan felçli kızının, tarikatin duacıları tarafından mucizevi bir biçimde iyileştirilmesi üzerine Champaigne, en olgun yapıtlarından biri sayılan *1662'nin Adağı* (Louvre Müz., Paris) adlı yapıtını gerçekleştirmiştir. Sanatçı, kızını manastırda bir rahibenin yanında dinlenirken resimlemiştir. Aşırı yalın anlatım, resmi sıradan, gündelik bir konunun betimlenişinden çıkarmakta, yoğun bir tinsel etki yaratmaktadır. Sanatçının tüc-



CHAMPAIGNE, Philippe de, *Son Akşam Yemeği*, 1652, tuval üzerine yağlıboya. 158x233 cm.



CHAMBERS, William, *Çin Pagodası*, 1763, Kew Bahçeleri, Londra.



CHARDIN, Jean-Baptiste-Siméon, *Genç Öğretmen*, 1736-37, tuval üzerine yağlıboya, 62x66 cm.

carlar, hukukçular ve Paris güvenlik görevlilerinin grup portrelerinden oluşan yapıtları, ağırbaşlı ve soylu anlatımlarıyla, Rubens ve Van DYCK'ın güçlü Barok niteliklere sahip hareketli resimlerinin tümüyle karşıtıdır. Bu portrelerde herhangi bir kendinden geçme, idealizasyon ya da düşsel bir anlatım yoktur. Duygulardan çok aklı öne süren, soğuk renklerle yapılmış bu yalın ve dingin yapıtlar, Doğalcı anlatım bağlamında da aşırılığa kaçmadan gerçekleştirilmiştir. Sanatçının yapıtları, Poussin'in aynı dönemde Roma'da Fransız ortamından bağımsız olarak geliştirdiği klasik düzenlemelerin birer benzeridir.

0496, 2702. *U.Tükel*

CHAMPLEVÉ (Fr.) → **KAKMA sanatı; MADEN sanatı**

CHANG HSÜAN = **ZHANG XUAN**

CHAO MENG-FU = **ZHAO MENGFU**

CHARCOAL CLUB (İng.) = KÖMÜRKALEM KULÜBÜ → **ASHCAN OKULU; HENRI, Robert**

CHARDIN, Jean-Baptiste-Siméon (1699, Paris-1779, Paris)
Fransız ressam.
Yaptığı ÖLÜDOĞA ve ev içi resimleriyle (→İÇ MEKÂN RESMİ) ünlenmiş olan sanatçı, çağdaşı BOUCHER'nin sanat anlayışının her açıdan karşısında yer almıştır.

Gençlik yıllarında, önce tarihsel resimler yapan Haillet de Cajez'in yanında, sonra da *Fontainebleau Şatosu*'nda Jean-Baptiste van Loo'nun (1684-1745) denetiminde, galerideki 16.yy duvar resimlerinin onarımında çalışmıştır. 1728'de yaptığı *Kalkan Balığı* (Louvre Müz., Paris) adlı ölüdoğa çalışmasıyla Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'ne üye olmuş, aynı zamanda yks.20 yıl boyunca akademinin mali işler sorumluluğu görevinde bulunmuş ve resmî SALON SERGİLERİ'nin düzenlenmesini üstlenmiştir. 18.yy'da HOLLANDA resim sanatının ev içi sahnelerini gösteren örnekleri, FRANSA'da büyük bir beğeni kazanmıştı. Chardin bu yapıtlardaki ışık kullanımını incelemiş ve VERMEER'in aydınlık bir arka plana vuran siluet kullanımını benimsemiştir. Ancak bu etkilere karşın sanatçı kendi özgün üslubunu geliştirme çalışmalarını sürdürmüş, yoğun boya hamuru kullandığı resmin üstüne ince mat bir boya çekerek derin tonlar elde etmiştir. Ayrıca Hollanda resminin özelliği olan ayrıntıcı gerçekçiliğe daha yalın ve doğrudan gözleme dayanan bir anlatım getirmiştir. Sanatçı 1730'lardan sonra, arkadaşı portre ressamı Jacques André Camelot Aved'in (1702-66) etkisiyle, yapıtlarında insan figürüne yer vermeye başlamıştır.1733 tarihli *Çeşme* adlı resmi bu tür yapıtlarına bir örnektir. Resimlerinde insan figürüne yer vermekle Chardin, yavaş yavaş ev içi ve tür resimlerine yönelmiştir. Bu yapıtlarında herhangi bir duygusal anlatım ya da idealizasyon yoktur, gündelik yaşantının nesnel bir gözlem sonucunda tuvale yansıtılması söz konusudur. *Sabah Tuvaleti* (1741, Ulusal Müze, Stockholm) uyumlu renkler ve ılık bir ışıklandırmayla bir annenin çocuğunu süslemesini gösterir. Chardin bu resimlerinde sağlam bir resim kuruluşuyla sıcaklık duygusunu başarılı bir biçimde birleştirmiş; sıradan nesneleri, gündelik yaşamın durgun ve olağan gelişimi içinde tanımlamıştır. 1746'da bir dizi yağlıboya portre yapan sanatçı 1751'den sonra kendini tümüyle ölüdoğa türüne vermiştir. Meyve ve çeşitli yiyeceklere yer verdiği bu tür yapıtlarında her bir nesnenin kendine özgü niteliklerini başarılı bir biçimde yansıtmış; klasik anlamda bir "güzellik" duyumunu, sıradan bir "doğalcı" anlatımla birarada yer vermiştir.

Yaşamı boyunca kendini yalnızca sanatına karşı sorumlu saymış olan Chardin, renk, biçim, ışık gibi resim öğelerini kendine özgü bir üslup içinde ele almış, erken dönem ustaları gibi, sürekli soyut perspektif sorunlarıyla ilgilenerek, bu sorunları bütüncül bir görsel etki yaratmak için çözümlemeye çalışmıştır. Onunla birlikte ölüdoğa resminin, ev içi resim geleneğinden ayrı kendi başına bir tür olarak belirmesi, modern resmin gelişiminde önemli bir adım olmuştur. 20.yy'da KÜBİZM'den SOYUT-DIŞAVURUMCULUK'a kadar birçok akım, ondan esinlenmiştir. Chardin, gerçekçi bir resim biçimi yaratmada başarıya ulaşmış en özgün sanatçılardan biridir.

2148, 3121. *U.Tükel*

CHAREAU, Pierre (1883, Bordeaux-1950, New York)
Fransız mimar, iç mekân ve mobilya tasarımcısı. Paris'teki *Dalsace Evi* (*La Maison de Verre*) tasarımıyla tanınır.

Şarap tüccarı ve gemici olan babasının iflas etmesi sonucunda ailesiyle birlikte Bordeaux'dan Paris'e taşınan Chareau'nun lise sonrası eğitimiyle ilgili kesin bilgi yoktur. Ancak bazı dersler izlediği ve atölyelerden birine devam ettiği düşünülebilir. Çağdaşı birçok tasarımcı (MIES VAN DER ROHE, RIETVELD, WRIGHT, LE CORBUSIER) gibi Chareau da mesleğini büyük olasılıkla pratik içinde, yani resmî bir eğitim almadan öğrenmiş olmalıdır. 1899'da, İngiliz mobilya ve iç mekân tasarımı firması Waring œ Gillow'un Paris bürosunda işe başlayan Chareau, I.Dünya Savaşı'yla birlikte orduya yazılıp savaşa katılmış, 1918'de savaşın bitmesiyle kendi işini kurmak üzere Paris'e dönmüştür. Chareau'nun ilk işi, Dalsace ailesinin St.Germain Bulvarı'ndaki dairelerinin yeniden düzenlenmesi ve bazı özgün mobilya tasarımları (1919) olmuştur. Günün beğenisine aykırı olarak kontrplak, abanoz ve metal boru gibi malzemelerden oluşturulan bu mobilyalar, bir yıl sonra Güz Salonu'nda (*Salon d'Automne*) sergilenmiştir. 1922'de tasarımları ilk kez Dekoratörler Salonu'nda (*Salon des Artistes Décorateurs*) sergilenen Chareau, Paris'in AVANT-GARDE sanatçı ve edebiyatçılarıyla tanışmaya, BRAQUE, GRIS, KLEE, ERNST ve MONDRIAN gibi sanatçıların çalışmalarını toplamaya başlamıştır. 1925'te Uluslararası Dekoratif Sanatlar ve Modern Endüstri Sergisi'nde sergilenmek üzere Fransız Elçiliği iç mekân ve mobilya tasarımlarını yapmıştır. Bunlar "çıplak, sağlam ve mimarca tasarlanmış mobilyalar"dır. Sergi sırasında Hollandalı Bernard Bijvoët ile tanışan Chareau, bu mimarla 1935'e dek sürecek bir iş ortaklığı kurmuştur. Chareau'nun ilk mimari tasarımı, Bijvoët ile birlikte Saint-Tropez yakınlarında gerçekleştirdiği *Beauvallon Golf Kulübü Binası*'dır (1928). Aynı yıl, Dalsace ailesinin Paris'te St.Guillaume Caddesi'ndeki evlerinin yenilenmesini, daha doğrusu yeniden yapımını üstlenmiştir. Dört katlı bir 18.yy binasının ilk üç katının yerine yapılacak olan bu ev daha sonra *La Maison de Verre* (Cam Ev) olarak anılmıştır. Dördüncü katın yaşlı sakini evinden çıkmayı reddedince, *Dalsace Evi*, üst kat askıya alınarak ailenin sahip olduğu ilk üç katın yerine yapılmıştır. Taşıyıcı olarak çelik kolonlar, çelik kirişli betonarme plak döşeme, cephelerde de cam tuğla kullanılan; planları ve detayları son derece karmaşık olan ve neredeyse bir makine gibi işleyen bu ev, farklı bir estetiğin ifadesi, belki de HIGH-TECH'in (İleri Teknoloji) erken bir

öncüsüdür. Chareau, mesleğinin doruk noktası sayılabilecek bu evin tasarımından sonra önemli bir iş almamış; 1934'te ITT Telefon ve Telgraf Şirketi'nin Paris bürosunun iç mekân ve mobilya tasarımlarını yapmıştır.

1928'de CIAM'a, ertesi yıl da Modern Sanatçılar Birliği'nin kurucu üyeleri arasına katılan Chareau'nun çizgi dışı mimarlığı, tasarım gruplarına olan ilgisizliği ve düşüncelerini çağdaşları gibi yayınlamaması, onun uzun zaman mimarlık gündeminin dışında kalmasına neden olmuştur. Chareau, 1940'ta gittiği ABD'de ölümüne değin kalmış, bu yıllar boyunca küçük işler almıştır. Tours'da otel (1928-31), Djémil Anik için Paris yakınlarında kır evi (1937), Fransa Dışişleri Bakanlığı için büro mekânı tasarımı (1937, Paris), New York'ta Fransız Kültür Merkezi için sergi mekânı tasarımları (1941) ile East Hampton'daki (N.Y.) *Kendi Evi ve Stüdyosu* (1947) mimarın öteki yapıtları arasında sayılmaktadır.

1335, 3319. *C.Yücel*

CHASSÉRIAU, Théodore → **FRANSA (Resim ve Heykel, 19.yy); SİMGECİLİK**

CHEMETOV, Paul (1928, Paris)
Fransız mimar.
FRANSA'da çağdaş mimarlığın önemli adlarındandır.

Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda LURÇAT, Vivien, Lagneau ve Gillet'nin atölyelerinde mimarlık okumuş, 1951'de Mimarlık ve Kent Planlama Atölyesi'nin (*Atelier d'Urbanisme et d'Architecture* /AUA) kuruluşuna katılmıştır. Mimarlık alanında, zamanın seçkinci ticari anlayışına karşı bir seçenek olarak görülen AUA'ya Chemetov'un yanı sıra, değişik zamanlarda Maria Deroche, Valentin Fabre, Jean Perrottet, Georges Loiseau, Jean Tribel ve Jacques Allégret gibi mimarlar da katılmıştır. Üstünde çalışılan projenin büyüklüğüne göre 6-12 mimardan oluşan grup, eski ekip mimarlığı anlayışını sürdürerek projeleri AUA adıyla imzalamıştır. Çoğunlukla Paris banliyöleri için, dar, sıkışık, düzensiz ve birçok işlev barındıran alanlarda, kent yenileme projeleri üretmiştir. 1960 ve 1970'li yıllarda, yüksek-yoğun konut gruplarından oluşan bu projelerde AUA ve Chemetov'un geliştirdiği üslup, endüstriyel prefabrik inşaat sistemlerinin ve elemanlarının da kullanıldığı, belirgin bir betonarme rasyonalizmi (→BRÜTALİZM) olmuştur. 1970'lerin ortalarından itibaren grubun yaşadığı iç kriz ve çelişki sonucunda, sahip oldukları ekip mimarlığı anlayışı yok olmaya başlamış, bugün Chemetov baskın bir figür olarak ortaya çıkmıştır. Köprüler ve Yollar Ulusal Okulu'nda mimarlık profesörü (1977), inşaat endüstrisinin gelişmesinden sorumlu bir topluluk olan Plan Konstrüksiyon Kurulu üyesi (1979) ve başkan yardımcısı (1981), Kent Planlama ve Konut Bakanlığı özel danışmanı (1981) olan Chemetov, 1980'de Mimarlık Ulusal Büyük Ödülü'nü kazanmıştır.

Chemetov'un mimarlığı, 1930 ve 1940'lı yılların modernleriyle (→MODERN MİMARLIK) günümüz uygulamalarında onların biçimlerini kullananlar (modern-yinelemeciler) arasındaki boşluğu kapatmaktadır. Bu yeni projelerde 1930'lar Modernizmi belirsiz, yüzeysel ve PASTİŞ (taklit) bir biçimde yorumlanırken, Chemetov yapıtlarını yalnızca üslupsal alıntıyla değil, Rasyonel bir anlayış ve doğrudan miras yoluyla yaratmaktadır. Paris'in kuzeyindeki banliyölerden St.Ouen'deki toplu konut projesinin (1975-78) araba biçimindeki balkon demirlerinde görüldüğü gibi, biçimsel amaçlarla yapısal yaklaşımının dışına çıktığı örnekler bulunmakla birlikte, Chemetov gene de eklektik-tarihselci bir yaklaşım yerine, çevreye referans veren bir ironi yaratma çabasıyla modern anlayışını sürdürmektedir. Son yıllarda, genellikle Borja Huidobro ile birlikte tasarladığı Yeni Delhi *Fransız Elçiliği Binası* (1986) ve Paris *Maliye Bakanlığı Binası* (1989) gibi projelerinde, konut tasarımı dışında, büyük ölçekli binalar ve kamu alanları yaratmadaki başarısını da ortaya koymuştur. Chemetov, *Maliye Bakanlığı Binası*'nda örneği görüldüğü gibi iç-dış ilişkisini kurma, binanın yapısal sistemini yansıtma, endüstriyel ve teknik gelişmeleri kullanma gibi anlayışlar sonucu oluşan yapısal rasyonalizmiyle günümüzün önde gelen Fransız modern mimarları arasında yer almaktadır.

2647. *E.Altan*

CHÉRET, Jules → **GRAFİK TASARIM (Art Nouveau)**

CHERMAYEFF, Serge Ivan → **ALEXANDER, Christopher; BİLGİSAYARLA MİMARLIK TASARIMI; TASARIM**

CHEVAL, Ferdinand → **HIGH-TECH**

CHIA, Sandro → **İTALYA (20.yy, Resim ve Heykel)**

CHIARISTI
1930'larda Milano'da, NOVECENTO ITALIANO grubunun biçimciliğine ve 19.yy ROMANTİZM'inin yüzeyselliğine karşı çıkan grup. Angelo Del Bon (1898-1952), Umberto Lilloni (1898-?), Francesco De Rocchi (1902-?), Adriano Spilimbergo (1908-?) ve Cristoforo De Amicis (1902-?) gibi ressamlardan oluşan grup üyeleri, açık ve aydınlık bir zemin kullanmış, YENİ-İZLENİMCİLİK'e ve FOVİZM'e yakınlık duymuşlardır.

CHIAROSCURA (İt.) = **IŞIK-GÖLGE**

CHICAGO OKULU
19.yy sonunda Chicago'da ÇELİK strüktür kullanarak farklı mimari yaklaşımlarla tasarlanan çok katlı ticari binaların (→GÖKDELEN) gerçekleştirildiği döneme verilen ad. Chicago'nun 19.yy'da gittikçe hız kazanan gelişimi, yüzyıl ortalarına doğru özellikle kent merkezinde mevcut binaların gereksinimi karşılayamamasına neden olmuştur. Genellikle ahşap yapıların bulunduğu kentte tehlike yaratan yangınlardan en büyüğü, 1871'de merkezdeki yapılar dahil olmak üzere tüm Chicago'yu neredeyse yerle bir etmiştir. Bu felaketin ardından başlatılan yeni yapım etkinlikleri, günün gereksinimlerini karşılayacak büyük ve yüksek yapıların inşa edilmesine olanak sağlamıştır. Bu süreç içinde gittikçe yükselen kâgir yapılar, kat sayısının artmasıyla ağırlaşmış ve Chicago'nun üstüne kurulu olduğu gevşek zemin taşıma sorunları yaratmıştır. Döşemelerde kullanılan dökme demir kirişlerden ve gelişen teknolojiyle üretilmeye başlanan çelikten faydalanarak bu sorunun çözümünde çığır açan JENNEY, çelik strüktürlü ilk yapı *Home Insurance Binası*'nı (1885) bu sırada inşa etmiştir. Yangına karşı kâgir malzemelerle örtülerek korunan çelik elemanlar, 12 katlı yapının kısmen taşıyıcı tuğla cephesiyle birlikte strüktürü oluşturur. Kullandığı hafif çelik strüktürle Chicago Okulu'nun öncüsü ve ilk kuşak temsilcilerinden sayılan Jenney'nin sağlam, yanmaz, yüksek strüktür ve klasik mimari öğelerle biçimlenmiş cephe anlayışı, Chicago Okulu'nun gelenekçi kanadını meydana getirmiştir.



CHEMETOV, Paul, *Fransız Elçiliği Binası*, 1986, Yeni Delhi.



CHILLIDA, Eduardo, *Rüzgârın Tepeleri*, 1977, çelik, 215x177x185 cm.

Öte yandan, klasik cephelerin yüksek binalarda kullanılmasıyla ortaya çıkan gereksiz tekrarlamalara ve gözle algılanamayacak yükseklikteki bezemelere karşı çıkarak günün gereksinimlerini karşılayacak, çağın anlatımı olacak bir üslubu savunan mimarlar, Chicago Okulu'nun önemini artıran yenilikçi kanadı oluşturmuştur. RICHARDSON'ın rustik, yuvarlak kemerli *Marshall Field Magazası* (1887), yenilikçi anlayışın ilk örnekleri arasında yer alır. Dönemin önemli mimarlarından ADLER, ROOT ve SULLIVAN bu doğrultuda yapılar tasarlamışlardır. HOLABIRD ve M.ROCHE'un 12 katlı *Tacoma Binası* (1886-89) ile BURNHAM ve Root'un 16 katlı *Monadnock* adlı kâgir gökdeleni de yalın çizgileriyle yenilikçi örneklerdendir. Burnham'ın, ortağı Root'un ölümünden dört yıl sonra tamamladığı 14 katlı *Reliance Binası* (1894), strüktürün cephede alabildiğine hissedildiği, geniş pencerelerin kullanıldığı önemli bir yapıdır. Root'un alışılagelmiş mimari biçimlerin, strüktürün gücü karşısında önemini yitirdiğini, ticari beklentilerin ve yapım tekniği olanaklarının mimarlığı biçimlendirmesi gerektiğini söylemesine karşın, Burnham'la birlikte tasarladıkları 22 katlı *Masonic Temple* binası (1891) ROMANESK öğelerle bezenmiş, üzeri oldukça eğimli bir çatıyla örtülü, seçmeci (→EKLEKTİSİZM) üslupta bir yapıdır.

O güne kadar kullanılmayan özgün biçimlerin belirlediği yalın yapılarla, dönemin seçmeci beğenisini yansıtan klasik öğelerle bezeli yapıların birlikte inşa edildiği bu yıllarda, Chicago'nun görsel bütünlüğü tartışmalara yol açacak oranda bozulmuştur. 1893'te düzenlenen Kolomb Dünya Sergisi'nde, sergi yapıları sorumlusu Burnham'ın en beğenilen yaklaşımı belirlemek için yaptığı girişimler sonucunda klasik üslupta yapılar yaygın kabul görmüş, yenilikçi çizgi reddedilmiştir. Bu sonuç Chicago Okulu'nun da güncelliğini yitirmesine neden olmuştur. Gelişmelere karşın yenilikçi çalışmalarını sürdüren Sullivan, dönemin son ve önemli örneklerinden *Carson Pirie Scott & Co. Büyük Magazası*'nı (1899-1904) yapmıştır. 1909'da, Burnham ve Edward H.Bennett'in (1874-1954) hazırladığı Chicago nazım planının kabulüyle yapı yükseklikleri denetim altına alınmış, yüksek yapıya sınırlamalar getirilmiş ve MODERN MİMARLIK'a önemli katkıları olan Chicago Okulu sona ermiştir.

0798, 0809, 0810, 0811, 1398. *E.Erenler*

CHILLIDA, Eduardo (1924, San Sebastian)
İspanyol heykelci.

Anlatım aracı olarak metali seçmiş olan Chillida, bu gereçle yetkin ve keskin biçimler üretmiş, bir anlamda köylülerin tarım araçlarını genelde de şiddeti ve zulmü simgeleyen düzenlemelere gitmiştir.

1943-47 arasında Madrid Üniversitesi'nde mimarlık öğrenimi yapmış, 1948-51 arasında kaldığı Paris'te metal üzerine çalışmaya başlamıştır. 1950'de Paris'teki Maeght Galerisi'nde düzenlenen bir sergiye katılan sanatçı, daha önce yurttaşları GARGALLO ve GONZÂLES'in başlatmış oldukları dövme demirle çalışma geleneğini sürdürürken, onların yapıtlarında bulunan figüratif öğeleri de atarak tümüyle soyut bir anlatıma yönelmiştir. 1954'te *Aranzazu Bazilikası* için dört demir kapı, ertesi yıl da San Sebastian'da *Sir Alexander Fleming Anıtı*'nı gerçekleştirmiştir. 1958'de Venedik Bienali'nde ödül kazanan sanatçı, aynı yıl New York Guggenheim Müzesi'nde heykel, çizim ve kolajlardan oluşan bir sergi açmıştır. Chillida'nın yapıtları, genellikle kıvrılmış, bükülmüş çubuklardan ve dövme demir şeritlerden oluşmuştur. Sanatçı ayrıca, tek bir konu üzerinde çeşitlemelere yönelerek ortaya çıkan yapıtları bir düzene göre numaralamıştır. Bu tür yapıtları, sert gereçlerin bükülmüş biçimler halinde ortaya konuluşunun getirdiği tanımlanamaz, karmaşık bir duygusal çekicilik de içerirler. Chillida her zaman için ele aldığı gerecin niteliklerini vurgulama konusunda tutarlı olmuş; organik biçimlerin yer aldığı romantik düzenlemelere ya da mermer, taş gibi daha yumuşak ve zarif nitelikleri olan gereçlere yakınlık duymamıştır. *Düş Örsü, Sayı 10* (1962, Devlet Sanat Kol., Basel) adlı yapıtında dokunsal bir niteliği olan ahşap kaide üstünde çeşitli kıvrım ve bükülmelerle iç içe geçen kalın şeritlerle geometrik bir soyutlama yaratmıştır. Chillida'nın *Uzay Modülasyonu* (1963, Tate Gal., Londra) adlı yapıtı bir yandan Gonzâles geleneğini sürdürürken, öte yandan CARO'nun arayışlarına benzer bir düzenleme sunmaktadır. Köşeli ve yuvarlak biçimler, aynı yapı içinde birbirlerine eklemlenmişlerdir.

2475. *U.Tükel*

CHINOISERIE (Fr.)

"Çin Tarzı" da denir. Avrupa'da, ÇİN'den gelen PORSELEN, ipek DOKUMA, LAKE işleri ve benzeri eşyaya olan düşkünlük sonucu Batı sanatında görülen Çin tarzı. Ejderha, Anka Kuşu, tavuskuşu gibi Çin kaynaklı örgeler BİZANS sanatında ve ortaçağ KİTAP BEZEME'lerinde de görülmekle birlikte, Çin tarzı Avrupa'da 17. ve 18.yy'larda, özellikle İÇ MİMARLIK, MOBİLYA, porselen, SERAMİK, dokuma ve PEYZAJ MİMARLIĞI'nda yaygınlaşmıştır. Çin tarzının en tipik özellikleri aşırı yaldız kullanımı, mavi-beyaz, asimetrik kompozisyon ve Çin kaynaklı örgelerdir. Çin porselenlerinin bezeme programı, özellikle 17.yy'da Avrupa'da üretilen kalay sırlı seramiklerde (→DELFT İŞİ; FAYANS) taklit edilmiş; ayrıca, iç mekânlarda "porselen oda"lar moda olmuştur. Bunun en tipik örneği, FRANSA'da XIV.Louis döneminde (1643-1715) LE VAU'nun *Versailles Sarayı* için 1670-71'de gerçekleştirdiği *Porselen Pavyon*'dur (*Trianon de Porcelain*). Daha sonra yıkılarak yerine *Büyük Trianon*'un yapıldığı bu örnek birçok Avrupa kentinde tekrarlanmıştır. Çin tarzı, özellikle REJANS ve ROKOKO dönemlerde çok yaygınlaşmış, Jean Bérain (1637-1711), WATTEAU ve Christophe Huet (?-1759), maymunları, insanlar gibi davranırken betimleyen Çin etkili *singerie*'ler yapmıştır. BOUCHER de Beauvais'de dokunan bazı duvar halılarında (→DUVAR HALISI) Çin tarzını uygulamıştır. Jean Pillement'ın (1727-1808) baskı ve tasarımlarında izlenen bu üslup, ALMANYA'ya mimar CUVILLIÉS tarafından götürülmüş; İNGİLTERE'de de kendini özellikle bahçelerde göstermiştir. Bu dönemde İngiltere'de William Halfpenny (?-1755), *Rural Architecture in the Chinese Taste* (1750-52; Çin Tarzında Kırsal Mimari), *Chinese and Gothic Architecture* (1752; Çin ve Gotik Mimarlığı); CHAMBERS da *Designs Of Chinese Buildings, Furniture, etc.* (1757; Çin Yapı, Mobilya vb Tasarımları) ile *A Dissertation On Oriental Gardening* (1772; Doğu Bahçeleri Üzerine) adlı kitapları yazmıştır. Ayrıca, CHIPPENDALE ünlü *The Gentleman and Cabinet-Maker's Director* (1754; Beyefendiler ve Mobilyacılar İçin Rehber) adlı yapıtında Çin mobilyalarından söz etmiştir. YENİ-KLASİKÇİLİK'le birlikte Çin tarzı gözden düşmüşse de, XVI.Louis döneminde (1774-93) özellikle lake işçiliğinde görülmüştür.

Z.Rona

CHIPPENDALE, Thomas (1718, Otley, Yorkshire-1779, Londra)
İngiliz mobilyacı.

İNGİLTERE'de bir krallık hanedanının adıyla anıl-

mayan ilk MOBİLYA stilinin yaratıcısıdır ve ROKOKO dönemle özdeşleştirilir.

Chippendale'in yaşamının ilk dönemlerine ilişkin bilgi yoktur. 1753'te Londra'da St.Martin's Lane'deki bir yere taşıdığı atölye-mağaza evini yaşamının sonuna değin korumuştur. Sanatçının 1754'te yayımladığı *The Gentleman and Cabinet-Maker's Director* (Beyefendiler ve Mobilyacılar İçin Rehber) adlı katalogda 18.yy ortalarına ait her türlü ev mobilyasının resimlerinin yer aldığı 160 levha bulunuyordu. Katalog, 1755 ve 1762'de ikinci ve üçüncü kez basılmış, üçüncü baskıda levha sayısı 200'e çıkartılmış, izleyen yıllarda "Chippendale Stili" hızla bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Chippendale, 1759'da Sanat Derneği'ne seçilmiş, ancak ertesi yıl ikinci kez seçilmeyi reddetmiştir. Sanatçı önce döşemeci James Rannie'yle (ö.1766), 1771'den sonra da Thomas Haig'le ortak çalışmıştır. İlk mobilyalarında GOTİK örgeler egemendir. İskemle arkalıklarında ve kitaplık alınlıklarında bol sivri kemerlere ve "S" kıvrımlara rastlanır. Daha sonraları Fransız Rokokosu'na özgü örgeleri İngiliz beğenisine uyarlayarak kullanan Chippendale'in en çok sevilen eşyası, geniş oturma yeri ve kurdele örgeli sırtlığı bulunan iskemleler, oymalı komodinler, çeşitli biçim ve boydaki kitaplıklar, oymalı ve yaldızlı ayna çerçeveleri ve aynalı şamdanlardır. Chippendale, ÇİN mobilyalarını anımsatan örnekler de üretmiştir; bunlar daha çok çay masaları, tabak vitrinleri ve raflarıdır. Çin üslubunda döşenmiş odalar için hazırlanan bu tür Chippendale mobilyalar, MEANDR desenleri ve PAGODA'ya benzeyen alınlıklarıyla dikkati çeker. 1760 dolaylarında ADAM'ın etkisiyle Yeni-Klasik örgelerin (→YENİ-KLASİKÇİLİK) ağırlık kazandığı mobilyalara yönelmiştir. Yorkshire'deki *Nostel Manastırı* ile *Harewood Evi* için çok sayıda MARKETÖRİ bezemeli maun mobilya tasarlamıştır.

Chippendale'in ününün bu denli yayılmasını sağlayan hazırladığı katalogdur. Ancak, bu yapıtta yer alan mobilya levhalarında Chippendale imzası bulunmakla birlikte, son araştırmalar tasarımların çoğunun Rokoko dönemi ustalarına ait olduğunu ortaya çıkarmıştır. Genelde 18.yy ortasından kalma mobilyaların çoğuna Chippendale adı verilmekteyse de, bunların pek azı Chippendale atölyesinin ürünüdür. Gloucestershire'deki *Badminton Evi* için yapılmış bir yatak odası takımı (Victoria ve Albert Müz., Londra) Chippendale'in başyapıtlarından sayılmaktadır.

Sanatçının oğlu II.Thomas Chippendale de (ykş. 1749-1822) babasının işini sürdürmüş, REGENCY döneminde Yorkshire'deki *Harewood Evi* ile Wiltshire'deki *Stourhead Evi* için üstün nitelikli mobilyalar üretmiştir. *Z.Rona*

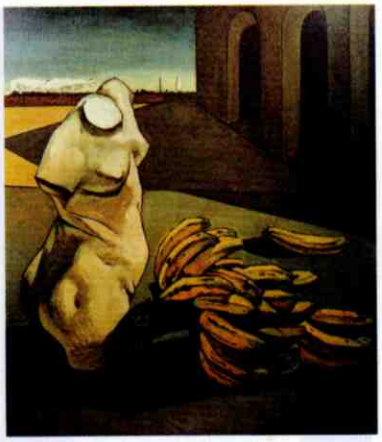
CHIRICO, Giorgio De (1888, Volos, Yun.-1978, Roma)
İtalyan ressam.
CARRÀ'yla birlikte İtalyan METAFİZİK RESİM akımının kurucularındandır. Daha sonraları "modern" düşüncelerini bir yana bırakarak, eski ustaları anımsatan bir üsluba dönmüştür.

De Chirico Atina Politeknik Okulu'nda resim eğitimi gördüğü sıralarda kardeşi Andrea (Alberto Savinio) ile birlikte klasik diller, mitoloji ve tarih dersleri almış, 1905-06'da Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam etmiş, 1906-10 arasında da BÖCKLIN ve Max Klinger'in (1857-1930) yapıtlarına duyduğu ilgiyle Münih'te Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitimini sürdürmüştür. Bu kentte Nietzsche ve Schopenhauer'in felsefesiyle ilgilenen sanatçı 1910'da Floransa'ya dönmüş ve ilk bilmecesel yapıtlarını burada gerçekleştirmiştir. Söz konusu yapıtları boş mekânların durağanlığı, resim atmosferinin garipliği, mantıkdışı gölgelendirme ve alışılmamış bir perspektif anlayışıyla belirginlik kazanır. 1911'de Paris'e giden De Chirico bu yapıtlarıyla PICASSO'nun ilgisini çekmiş, bu kentte "metafizik içgörü" anlayışını geliştirmeye başlamıştır. Amacı sıradan şeylerin ardındaki gerçeği vermektir. Bunun için de sıradan nesnelerin alışılmış anlam ve konumlarından soyutlanarak, yeni ve gizemli ilişkiler içinde verilmeleri gereklidir. De Chirico, bu doğrultuda terzi mankenlerini, heykelleri ve plastik başları resimlemeye başlamıştır. *Kızıl Kule* (1913) böylesi bir alışılmamış mekân tanımlamasının ve renklendirmenin ürünüdür. Sanatçıya göre; "Her nesnenin iki görünümü vardır. İlki her zaman gördüğümüz ve genelde tüm insanlarca bilinen bir görünümdür. İkincisiyse spektral ya da metafizik bir görünümdür." Sanatçı bu ikinci görünümü vermek için sıradan olmayan bir resim mekânı yaratmak durumundadır. Bu mekân içinde her bir nesne gerçek anlamından ayrı, kendi başına bir varlık durumundadır. De Chirico bu sıralarda yaptığı *İtalya Meydanları*'nda doğalcı bir anlayış içinde, tüm resim öğelerini GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'ün sınırlarına taşımıştır. I.Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla 1915'te İtalya'ya dönmüş ve orduya katılarak Ferrara'ya gitmiştir. 1917'de, geçirdiği bir sinir krizi sonunda tedavi gördüğü askeri hastanede Carrà'yla tanışmıştır. Onunla birlikte Metafizik Resim akımını kurmuşsa da Carrà'nın *Pittura Metafisica* (Metafizik Resim) adlı kitabına yazdığı eleştirel bir yazı sonucu akım 1920'lerde son bulmuştur. De Chirico 1919'da Roma'daki sergisinden sonra İtalyan klasik geleneğinden esinli bir teknikle çalışmaya başlamış, 1924'te Paris'e döndüğünde Gerçeküstücü bir usta ve öncü olarak benimsendiğini görmüştür. Ancak hiçbir zaman Gerçeküstücüler'in OTOMATİZM ilkesine uymamış; yarı düşsel, yarı sayrıl etkilerle yapıtlarına gizemli bir nitelik katmaya çalışmıştır. 1929'da bale emprezaryosu Sergey Diaghilev'in (1872-1929) *Le Bal* (Balo) adlı balesi için sahne ve giysi tasarımları yapmış ve bu türden çalışmalarını daha sonraki yıllarda da sürdürmüştür. 1934'te Jean Cocteau'nun *Mythologie* (Mitoloji) adlı kitabı için taş baskılar yapan De Chirico, 1935-37 arasında ABD'de yaşamış, 1944'te de Roma'ya yerleşmiştir. 1930'lardan sonra yapıtlarına teknik bir yetkinlik egemen olmuşsa da ilk dönemin gizemliliği ve içten gelen duyguların yansıtılması anlayışı az da olsa kendini duyurmuştur. Teknik açıdan yetkinlik ve ayrıntıcılık anlayışı, De Chirico'nun sanatında II.Dünya Savaşı'ndan sonra daha da baskın bir duruma gelmiştir. Sanatçının erken dönem yapıtları, özellikle de *Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi* (1914) adlı resmi Gerçeküstücüler'i derinden etkilemiş ve hemen hepsi onun sanatından yola çıkarak kendi özgün üsluplarını oluşturmuşlardır.
0759, 3158. *U.Tükel*

CHİNG HAO = **JİNG HAO**

CHRISTO (1935, Gabrova)
Bulgar kökenli ABD'li heykelci.
Geliştirdiği "paketleme" yöntemiyle YERYÜZÜ SANATI'nın en önemli temsilcilerindendir.

Asıl adı Christo Jacheff olan sanatçı 1951-56 arasında Sofya, 1957'de de Viyana Güzel Sanatlar akademilerinde öğrenim görmüş, 1958'de Paris'e yerleşmiştir. Burada YENİ GERÇEKÇİLER grubuna katılan sanatçı Alman ressam Jan Voss (d.1936),



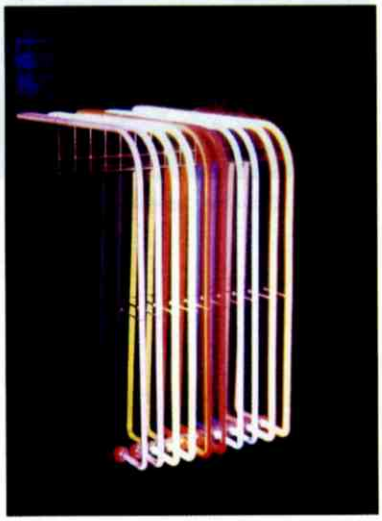
CHIRICO, Giorgio De, *Şairin Kuşkusu*, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 106x94 cm.



CHRISTO, *Şemsiyeler, Japonya-ABD*, 1991.



CHRISTUS, Petrus, *Genç Bir Kadının Portresi*, ykş.1446, pano üzerine yağlıboya, 29x22,5 cm.



CHRYSSA, *Kapılar İçin Çalışma 14*, (ayrıntı), 1967.

Portekizli ressam ve heykelci René Bertholo (d.1935) ve Arjantinli ressam ve müzikçi Sergio Castro'yla (d.1922) birlikte *KWY* adlı bir dergi yayımlamıştır. 1964'te ABD'ye giderek New York'a yerleşen Christo, 1958'den başlayarak nesneleri branda ya da naylonla sarıp, iplerle bağlayarak paketleme sanatını yaratmıştır. Önceleri küçük nesneleri paketlerken giderek ağaçlar, arabalar, kayalıklar ve binalar gibi büyük nesneleri paketlemeye başlamıştır. 1968'de Chicago'daki Çağdaş Sanat Müzesi'ni, 1969'da Avustralya'da Little Bay kıyı şeridinin yks.30m²'lik bir bölümünü, 1983'te de Florida'da Biscayne Körfezi'nde küçük bir adalar grubunu pembe naylonlarla saran sanatçı, bu yöntemle gerçek nesnelerin geçici de olsa biçimlerini değiştirmiş ve nesneyi örtü altında saklayarak yüzeye yansıyan temel biçimlerine dikkati çekmiştir. Paketlemenin yanı sıra vadiler arasına uzun perdeler germe deneyleri de yapan Christo'nun ilginç uygulamalarından biri de, 1976'da San Francisco'nun 80km kuzeyinde *Uzayan Çit* adını verdiği, büyük çelik direkler üstüne asılı 8m yüksekliğindeki naylon perdedir. 24km uzunluktaki bu perde, tepeleri, tarlaları aşarak, yol kavşaklarına uyum göstererek, evlerin ve çiftliklerin çevresini dolanarak Pasifik Okyanusu'nun sularında kaybolmaktadır. Christo 1991'de gerçekleştirdiği *Şemsiyeler, Japonya-ABD* adlı projesinde Japonya'daki İbaraki'de 19.5km'lik bir alana yayılan pirinç tarlaları ve çiftlik evleri arasına 1340 mavi şemsiye; ABD'de ise Güney California'da Tejon Geçidi çevresindeki kurak tepelerin ve vadilerin oluşturduğu 29km'lik bir alana 1760 sarı şemsiye yerleştirmiştir. Bir şenlik niteliği taşıyan her iki etkinlik de üç hafta sürmüştür. Christo bu tür yapıtlarını genellikle fotoğraf, çizim, film ve videoyla belgeleyerek galerilerde sergilemektedir.

0093, 0559. *J.N.Erzen*

CHRISTUS, Petrus (yks.1415, Baerle, Gent-1472/73, Brugge)
Flaman ressam.
Van EYCK kardeşlerin geleneğini sürdüren sanatçı özellikle PORTRE çalışmalarıyla tanınır.

1444'te Brugge'a yerleşmiş ve bu kentin "ustası" olmuştur. J.Van Eyck'ın kompozisyonlarından çeşitli kopyalar yapmış, Eyck'in 1441'de ölümü nedeniyle yarım kalan bazı yapıtlarını tamamlamıştır. *Aziz Hieronymus* (1442, Sanat Ens., Detroit) ve *Madonna* (yks.1443, Frick Kol., New York), bu dönemde büyük olasılıkla Christus tarafından tamamlanmıştır. Sanatçının özgün yapıtlarıysa 1446'dan sonra ortaya çıkmıştır. Bunlarda Van der WEYDEN etkilerinin yanı sıra özellikle portrelerinde ANTONELLO DA MESSINA benzerlikleri söz konusudur. Üslubuna İtalyan etkileri de girmiş olan sanatçının, bugün Frankfurt'ta bulunan *Madonna* resminde İtalyan tarzında bir KUTSAL KONUŞMA düzenlemesi gerçekleştirdiği görülmektedir. *Aziz Eligius ve İki Aşık* (1449) adlı yapıtı, sanatçının en küçük ayrıntıları tanımlamaya düşkünlüğünü ortaya koymaktadır. Christus, *İsa'ya Ağıt* (Kraliyet Güzel Sanatlar Müz., Brüksel) temasının iki ayrı düzenlemesini yapmıştır. Bugün Brüksel'de bulunan düzenleme doğrudan Weyden'in *İsa'nın Çarmıhtan İndirilişi* resminden etkilenmiş görünmektedir. New York'taki resimse daha yalındır ve iki kompozisyon, Christus'un üslubunun iki karşıt ucunu sergilemektedir. Sanatçı, MEKÂN'ın resimlenişiyle özel olarak ilgilenmiş, böylece ortaya, *Madonna ve Azizler* (1457) resminde olduğu gibi, geometrik perspektif kullanımının Kuzey resmindeki ilk örneklerinden biri çıkmıştır. Mekânı resimlemeye yönelik bu ilgisi portrelerinde de görülebilir. Bunlarda Weyden ve Van Eyck'ın koyu arka plan anlayışını terk etmiş; figürleri, bir pencere ya da açıklıkla tanımlanmış bir iç mekân önünde resimlemiştir. *Edward Grymestone'un Portresi* (1446, Ulusal Gal., Londra) adlı resmi bu türdeki portrelerine tipik bir örnektir. Christus'un üslubu, Eyck'ın düzgün ve yuvarlak formlarının yalınlaştırılmasına dayanır. Bunun yanında portrelerinde yüzlere, Kuzey sanatında o zamana değin görülmemiş içten bir hava vermeyi başarmıştır. Bu yönüyle sanatçının Antonello da Messina'yı da etkilediği ileri sürülmektedir.

1312. *U.Tükel*

CHRYSSA (1933, Atina)
Yunan kökenli ABD'li heykelci.
1960'lardan başlayarak heykellerinde ışık ve hareket öğelerini kullanmış, renkli floresan tüplerini çeşitli biçimlerde bükerek imgeler, işaretler oluşturmak üzere biraraya getirmiştir (→IŞIK SANATI).

Asıl adı Chryssa Vardea Mavromichali olan sanatçı, 1953-54 arasında Paris'te Grande Chaumière Akademisi'nde başladığı sanat eğitimini 1954-55'te ABD'de California Güzel Sanatlar Okulu'nda sürdürmüştür. 1955'te New York'a yerleşmiş, bu dönemde bir dizi pişmiş toprak tablet yapmış, 1956'da *Tabletler* ve *Plakalar* dizilerine başlamıştır. Bunlarda ve *Sibirli Halı* (1962), *Çakmak* (1959-62) gibi dev boyutlu yapıtlarında POP SANAT'ın günlük imgelerini yineleme tekniğiyle kullanmış; 1962'de ışık ve hareket içeren ve floresan tüp gibi hazır gereçlerle oluşan heykellere yönelmiştir. *Times Meydanı'nda Gökyüzü* (1962) ve *Times Meydanı'na Açılan Kapılar* (1966) adlı yapıtları sanatçının kent ışıkları ve hareketine karşı ilgisini belirtmektedir. Bu heykeller opak siyah camdan oluşan büyük küpler içine yerleştirilmiş çeşitli neon ve floresan tüplerden oluşmakta ve ışıklar belirli aralıklarla yanıp sönerken tüm yapıt görüntü değiştirerek belirli bir zaman ritmi ortaya koymaktadır. FLAVIN ve MİNİMAL SANAT anlayışı içinde değerlendirilen başka sanatçıların daha yalın Işık Sanatı yapıtlarına karşın Chryssa'nın heykelleri çok daha almaşık, çok daha renkli, zengin görünümler içerir ve Pop anlayışına daha yakındır.

0325, 0871. *J.N.Erzen*

CHURRIGUERA, De
İspanyol sanatçı aile.
17.yy sonuyla 18.yy başında İSPANYA'da mimarlık ve heykel alanında yapıtlar veren üç kardeş ve dört çocuktan oluşan ailenin tüm bireyleri aynı dönemde etkinlikte bulunmuş ve bazı tasarımlarda da birlikte çalışmışlardır. Verimlerinin sanatsal yönü açısından aralarında bir ayrım yapmak zor olduğundan çoğu kez yanlış belirlemeler ortaya çıkmıştır. Bu sanatçıların geliştirdikleri BAROK mimari ve süsleme, CHURRIGUERA ÜSLUBU adıyla anılır.

José Benito de CHURRIGUERA (1665, Salamanca-1725, Madrid)
Ailenin en tanınmış ve becerikli üyesidir. Ününü 1689'da II.Carlos'un ilk karısı Kraliçe Marie-Luise için yapılan katafalk yarışmasını kazanarak edinmiştir. Bu yarışma sonucunda meslek yaşamına Madrid'de başlayan José, ertesi yıl V.Felipe'nin (hd.1700-46) saray ressamı olarak atanmış, ancak Felipe'nin gözde sanatçısı İspanyol Teodoro Ardemans'la (1664-1726) anlaşmazlığı nedeniyle bu görevine son verilmiştir. 1693-96 arasında Salamanca'da yaşayan José, kent katedralinin başustası olmuştur. Salamanca *San Estéban Kilisesi*'ndeki altar (1693), José'nin sanat anlayışını yansıtan tipik bir

örnektir. Kilisenin doğu duvarını tümüyle kaplayan düzenleme, zengin mimari ve heykelsi süslemeler içermektedir. Kıvrımlı Barok sütunlar ve boyutları abartılmış bitkisel bezeme, yapıta anıtsal bir görünüm kazandırmaktadır. 1696'dan sonra yeniden Madrid'de çalışmaya başlayan sanatçı, burada patronu Juan de Goyeneche için bir konut yapmıştır. Sonradan VILLANUEVA tarafından değiştirilen yapı, bugün San Fernando Güzel Sanatlar Akademisi olarak kullanılmaktadır. Aynı kişi için Madrid yakınında bir endüstri yerleşmesi olan *Nuevo Baztán*'ı (1709-13) gerçekleştiren sanatçı, bu yapıtında işlevsel bir anlayışla çalışmış ve aile adlarıyla bilinen karakteristik mimari bezeme öğelerini kullanmamıştır. Gerçekte José ailenin, ağdalı Barok anlatımı en az kullanan üyesidir ve aynı zamanda yapıtlarıyla üst düzeyde bir GOTİK beğeniyi de gündeme getirmiştir.

Joaquín (1674-1724) ve **Alberto de CHURRIGUERA** (1676-yks.1750)

José'nin bu iki kardeşi *Salamanca Katedrali*'nde, sırasıyla 1714 ve 1725'te usta olarak çalışmışlardır. Joaquín ayrıca Salamanca'da *Calatrava İlahiyat Okulu*'nu (baş.1717) gerçekleştirmiştir. Başyapıtıysa, 1755'te bir depremde hasar gören ve 1759'da Juan de Savarvinaga tarafından yeniden yapılan *Salamanca Katedrali* kubbesidir. Joaquín ve Alberto, 1724-33 arasında katedralin koro yerinde birlikte çalışmışlardır. Alberto'nun kendi adına gerçekleştirdiği yapıtlarsa, Salamanca ana meydanı için yaptığı tasarım (1729), aynı kentteki *San Sebastian Kilisesi* (1731) ve *Valladolid Katedrali*'nin batı cephesidir (1730-33). Bazı üyeleri kentin dışında da çalışmış olmalarına karşın aile, José'yle başlayan ve kardeşleri, çocukları ve öğrencileriyle yaklaşık yarım yüzyıl boyunca sürdürülen etkinliklerle Salamanca'yı kendi adlarıyla anılan mimari anlayışın yaşayan bir sahnesine dönüştürmüşler; bu süre boyunca kentteki hemen hemen tüm önemli yapılara imzalarını atmışlardır.

2126. *U.Tükel*

CHURRIGUERA ÜSLUBU

18.yy İspanyol BAROK üslubunun adı. Madridli mimar ve heykelcilerden oluşan CHURRIGUERA ailesinin adıyla anılan bu üslup, bezeme ve hareketlilikteki aşırılığıyla belirlenir. Churriguera, yalnız Madrid'de kalmamış, Salamanca, Toledo, Sevilla, Granada, Córdoba, Malaga, Cádiz ve Carmona gibi kentlerde de yayılmıştır. José Benito de Churriguera'nın, kardeşleri Joaquín ve Alberto'yla birlikte geliştirdikleri bu mimarlık ve bezeme üslubu, V.Felipe döneminde (1700-46) FRANSA ve İTALYA etkili saray sanatı karşısında, İSPANYA'nın gerçek ulusal sanatı olmuştur. Churriguera, bir mimarlık bezeme üslubu olarak, önce 17.yy'ın son çeyreğinde, iç mekânlarda ahşap oyma ve alçı bezeme işleriyle (STÜK) ortaya çıkmış, daha sonra taş oymacılığında, özellikle cepheleri, kuleleri ve giriş kapılarını vurgulamak amacıyla dış yüzeylerde uygulanmıştır. Son 200 yıl boyunca, Maniyerist (→MANİYERİZM) ve Barok üslupları benimsemiş mimarlarca geliştirilmiş bezeme örgelerinin bol ve ayrım gözetmeksizin kullanıldığı bu üslup İspanyol Baroğu'nun her üç dönemini de kapsamaktadır. 1680-1720 arasındaki birinci dönem, salomonica adı verilen burma sütunların kullanımıyla belirlenmektedir. 1720-60 arasındaki ikinci dönemde, mimari strüktür gittikçe artan bir biçimde karmaşık bir bezemeyle örtülür. ROKOKO öğelerin ortaya çıktığı üçüncü dönem 1760-80, İspanya'da YENİKLASİKÇİLİK'in başlangıcıyla çakışmaktadır. Bu yıllarda bezemenin daha sınırlı kullanıldığı izlenmektedir. Churriguera üslubunda, Barok ve GOTİK biçimlerin yanı sıra, İspanya topraklarında yüzyıllar boyunca varlığını sürdürmüş Endülüs Emevileri'nin (→MAGRİP) ve Müslüman emirliklerin sanatsal izlerine, bu dönemlerden kalma bezeme biçimlerine de rastlanmaktadır. Üslubun yayıldığı Orta ve Güney Amerika ülkelerindeyse, bu taşkın bezeme tutkusuna, o ülkenin yerel ve folklorik özellikleri katılmaktadır. De Churriguera ailesinin yapıtları dışında bu üslubun başlıca örnekleri; Madridli mimar RIBERA'nın Madrid *San Fernando Öksüzler Yurdu*'nun ön cephesi (1722-26), mimar Narciso Tomé'nin (etk.1715-42) *Toledo Katedrali*'ndeki *Transparento Şapeli* (1712-32), alçı ustası Luis de Arévalo'nun (18.yy) *Granada Manastır Sakristisi*'dir (1727-64).

0553, 3637. ***S.Germaner***

CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*/ Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri)

1928-56 arasında düzenlenen ve MODERN MİMARLIK'ın akademik evresinin başlangıcı sayılan kongreler dizisi. CIAM'ın kurulmasına önayak olan kişi Hélène de Mandrot'dur. Mandrot, ilk toplantı yerini GIEDION ve LE CORBUSIER'ye danışarak seçmiş; 28 Haziran 1928'de İsviçre'nin La Sarraz kentinde yapılan bu toplantıya 1920-30 arasının önde gelen mimarları katılmıştır. 1927 Stuttgart Dünya Sergisi dolayısıyla gene Modernist öncülerin katılımıyla gerçekleştirilen *Wiessenhofsiedlung* adlı TOPLU KONUT yerleşmesi CIAM'ın oluşma zeminini hazırlamış, mimarlar yeni bir mimarlık anlayışı için denemelere girişme zamanının geldiği, bu çerçevede uluslararası bir tarz ve amaç birliği oluşturulması gerektiği kanısına varmışlardır. CIAM kongrelerinde yalnız Modern Mimarlık sorunları görüşülmekle kalmamış, farklı siyasal tavırlardan kaynaklanan değişik görüşlerin özgürce ortaya koyulduğu ve tartışıldığı demokratik bir ortam yaratılmıştır.

Avrupa, Asya ve Afrika'dan 22 ülke ile ABD temsilcilerinin katıldığı ilk toplantının bildirgesinde yer alan dört madde, tüm CIAM kongreleri boyunca hem eğitimde hem de uygulama ve araştırmalarda etkili olmuştur. Bu maddelerden ilki genel ekonomi içinde MİMAR'ın ve MİMARLIK etkinliklerinin yeri; ikincisi KENT PLANLAMA'nın ve Le Corbusier'nin analitik çalışmalarına dayanarak asal öğelerin saptanması; üçüncüsü mimarlık-kamuoyu ilişkileri; dördüncüsü ise yönetimlerle mimarlık mesleğinin ele alınış biçimi ile ilgiliydi. II.CIAM toplantısı Frankfurt-am-Main'da 1929'da yapılmış ve ortaya koyulan Frankfurt yasaları çerçevesinde CIAM, üç etkin organa ayrılmıştır. Bunlardan birincisi genel kurul; ikincisi genel kurulun seçileceği CIRPAC (*Comité Internationale pour la Résolution des Problèmes de l'Architecture Contemporaine* / Modern Mimarlığın Sorunlarını Çözme Uluslararası Komitesi); üçüncüsü mimarlık dışı alanların uzmanlarıyla işbirliği içinde çalışan ve özel konuları ele alan çalışma gruplarıdır. Düşük maliyetli iskân konusunda Avrupa'nın önde gelen uzmanı, kent plancı MAY'in öncülüğünde yapılan Frankfurt kongresi sonucunda "Die Wohnung für das Existenzminimum" (Asgari Yaşama Koşulları İçin Konut) başlıklı önemli bir rapor hazırlanmıştır. 1930'da Brüksel'de toplanan III.CIAM, konut için toprak organizasyonunu konu alan "Rationelle Bebauungsweisen" (Akılcı İskân Türleri) adlı raporu yayımlamış; CIRPAC da Berlin (1931), Barselona (1932) ve Paris (1933) kentlerinde olmak üzere üç kez toplanmıştır. 1933'te Atina'da toplanan IV.CIAM, "Atina Şartı" olarak tanınan raporu hazırla-



CIMABUE, *S.Trinita Madonnası*, yks.1285, ahşap üzerine tempera ve yaldız, 385x223 cm.

mıştır. Bu toplantıda alınan kararlar arasında kent planlama eğitimi ve uygulamasıyla bu disiplinin bilimsellik düzeyine getirilmesinin zorunluluğu tartışılmıştır. Ayrıca planlamanın konusu olan sınırlı kaynakların akılcı kullanımında kamu yararı kavramının temel ölçüt alınmasının gerekliliği savunulmuştur. Le Corbusier ve Fransız mimarların, Alman Gerçekçiler'e karşı üstün olduğu ilk kongre olması özelliği yanında Atina Şartı'nda Frankfurt ve Brüksel raporlarından daha genel pratik sorunlar ele alınmıştır. V.CIAM toplantısı 1937'de Paris Dünya Sergisi sırasında yapılmıştır. Bu toplantıda konut çevresindeki yaşamı yeniden üretmenin gerekliliğine ve konutun bir hizmet olarak kabulünün zorunluluğuna ilişkin kararlar alınmış; ayrıca endüstrileşmenin ve çağdaş ulaşım teknolojilerinin çevre ve tarımsal alanlar üzerindeki olumsuz etkileri tartışılmıştır. 1937'den sonra, II.Dünya Savaşı nedeniyle kongre toplantılarına on yıl ara verilmiş, VI.CIAM 1947'de İngiltere'nin Bridgewater kentinde toplanmıştır. Geçen süre içinde İngiltere'de önemli değişiklikler olmuş, MACKINTOSH ve VORSEY'den beri Modern Mimarlık alanında gelişme göstermeyen İNGİLTERE'de 1930'larda birkaç mimarın çabasıyla yeniden canlanan akım kısa sürede yaygınlaşmış, 1931'de, aralarında GROPIUS ve BREUER'in eski öğrencilerinin de bulunduğu genç mimarlarla birkaç yazar ve bilim adamı, ortak çalışmalar yapacak araştırma birlikleri kurup İngiltere'de Modern Mimarlık'ı canlandırmayı amaçlayan Modern Mimarlık Araştırma Grubu'nu (→MARS) kurmuşlardır. Böylece henüz CIAM'a üye olmayan İngiltere'de savaş sonrası Londra'sı için çalışmalara başlanmış, VI.CIAM kongresinde Le Corbusier, kent plancılarına planlama uygulaması sırasında kullanabilecekleri, projelerini geliştirmede, sunmada ve analitik çalışmalarında yararlanacakları bir yöntem olan "CIAM Izgarası"nı sunmuştur. 1949'da Bergamo'da yapılan VII.CIAM kongresi kent plancılarının yanı sıra mühendislerin de katılımıyla genişletilmiş; 1951'de İngiltere'nin Hoddesdon kentinde toplanan VIII.CIAM'da "Toplumların Fiziksel ve Tinsel Kalbi Olarak Yerleşim Merkezi" konusu tartışılmış ve CIAM, CIRPAC'ın önerdiği Yerleşim Antlaşması ile ilk kez toplum psikolojisi ve dolayısıyla kent sosyolojisini ele almıştır. 1953'te Aix-en-Provence'taki IX.CIAM toplantısını Eylül 1955'te La Sarraz'da yapılan ara toplantı izlemiş, burada genç mimarların sunduğu yeni bakış açısıyla farklı bir eğilim ortaya çıkmıştır. Bu genç mimarlar daha sonra TEAM 10 adlı grubu kurmuştur. X.CIAM kongresi Ağustos 1956'da Dubrovnik'te toplanmış, geçmişi değerlendirmiş ve CIAM, 28 yıllık çalışma dönemine, bir daha toplanmamak üzere son vermiştir. *G.Köksal*

CIBORIUM *(Gr.kiborion:* kap'tan Lat.*)*
Sütunlar üstünde yükselen bir KUBBE ya da TONOZ'dan oluşmuş bağımsız strüktür. BALDAKEN'den farklı olarak yalnızca bir ALTAR üstüne yapılır. Özellikle İtalya'da ROMANESK ve GOTİK dönemlerde yaygındır.
Çizim → KİLİSE

CICK ART (İng.) = **DEHŞET SANATI**

CIMABUE *(yks.1240-1300'den sonra)*
İtalyan ressam ve mozaik ustası
GIOTTO'nun öncüsü olarak kabul edilir.

Floransalı Cimabue'nin kayıtlara geçen tek yapıtı *Piza Katedrali*'nin *apsis*'indeki büyük bir mozaik panonun bir parçası olan, 1302 tarihli *İncil Yazarı Aziz Yohanna* figürüdür. Sanatçının Floransa'da *S.Maria Novella*'da çalışmış bazı "Yunan ustalar"dan ders aldığını öne süren ve VASARI tarafından da kabul gören geleneksel görüşte doğruluk payı vardır. Cimabue'nin "Yunan" üslubuna ilişkin bilgisi, sanatçının, BİZANS'ın Palaiologoslar Dönemi Rönesansı'nın Yeni-Helenistik akımıyla dolaylı ya da dolaysız ilişkisiyle açıklanabilir. Ancak Cimabue'nin birikimi yalnızca Bizans'la sınırlı olmayıp, *Floransa Vaftizhanesi*'nin mozaiklerinde görüldüğü gibi 13.yy Floransa'sının Batılı sanat anlayışıyla da yakından ilişkilidir. *Floransa Vaftizhanesi* kubbe mozaiklerinde başka sanatçılarla birlikte çalışan Cimabue'nin Arezzo'da *S.Domenico Kilisesi*'nde bulunan *İsa'nın Çarmıha Gerilişi* adlı yapıtı, bu mozaiklerle aynı zamana (1272'den önce) tarihlenebilir. Cimabue, Arezzo'da tek başına ve tamamen özgür çalışabildiği için buradaki sahne, vaftizhanedeki *Mısır'da Satılan Yusuf* mozaiğinden daha nitelikli olsa da, çarpıcı ışık-gölge oyunları ve güçlü dış çizgileri açısından benzerlikler gösterir. Bugün Uffizi Galerisi'nde (Floransa) bulunan *S.Trinita Madonnası*, 1285 ya da sonrasına tarihlenir. Cimabue'nun *S.Maria Novella* için, *Rucellai Madonnası*'nı yapan DUCCIO (Vasari, yapıtı Cimabue'ya atfeder) ile rekabet içinde olduğu düşünülerek resmin 1285'te yapıldığı sanılırsa da, 1288-90 arası daha olası görülmektedir. Bunun nedeni de Meryem Ana'nın görkemli ve egemen duran figürünün, sanatçının Assisi'de *Yukarı S.Francesco Kilisesi*'ndeki fresklerine (1288-90) benzer olmasıdır. *S.Trinita Madonnası*, figürün ağırbaşlı ve dengeli yapısı altında gizli bir dinamizm barındırır. Meryem Ana'nın oturduğu taht, kütlenin sıkışık istif düzenini bozmayacak biçimde çok hafif bir derinlik verilerek ele alınmıştır. Gerilimli bir durağanlık içinde betimlenen figürlerde kalın dış çizgiler ışık-gölge karşıtlığının yarattığı hacimselliği yok eder. Sanatçının Assisi'de *Yukarı S.Francesco Kilisesi*'nde yaptığı kabul edilen fresklerde, Mahşer sahneleri sınırsızlık ve kargaşa duygusu uyandırır; figürlerin hareketleriyse kesin ve kırık çizgilerin ritmiyle verilmiştir. *İsa'nın Çarmıha Gerilişi*'nde, büyük boyutlu olarak ele alınan İsa'yı çevreleyen boşluk ile alt bölümde yer alan izleyicilerin sıkışık istifi arasındaki karşıtlık, evrensel anlamlı trajediyi ima eder. Kompozisyondaki gerilim duygusu bazı figürlerde (yas tutan Kutsal Kadınlar) akıcı ve uyumlu çizgilerle gevşetilmiş, dolayısıyla Batı dışavurumculuğu ile Bizans resminin durağan ritmi birleştirilmiştir.

Cimabue'nin günümüze gelen bir başka yapıtı *S.Croce*'deki *İsa'nın Çarmıha Gerilişi*'dir. Hem Arezzo hem de Assisi örneklerinden farklı olan bu çalışmasında biçimler daha bütünlükçü bir yaklaşımla biraraya getirilmiş ve kompozisyonda daha gevşek bir istifleme gözetilmiştir. Ayrıca, dış çizgilerin kullanılmamış olması da ışık-gölge karşıtlığını öne çıkararak figürlere belli bir hacim kazandırmıştır. Cimabue'nun son çalışmaları, içine düştüğü akademizmle canlılığını yitirmiş ve sanatçı, öğrencisi Giotto'nun yükselişine yenik düşmüştür.
0326. *A.Yıldızalp*

CINQUECENTO (İt.)
İtalyanca'da "1500'ler" anlamına gelen terim, RÖNESANS döneminde Reform'u, İspanyollar'la Habsburglar'ın siyasal egemenliğini ve MANİYERİZM'e geçişi tanımlamak için kullanılır.

CIRCUS (Lat.)
İng.*circus*, Fr.*cirque*, Alm.*Zirkus*.
Latince'de "daire, halka" anlamına gelir. ROMA döneminde at ve araba yarışlarının yapıldığı dik-

dörtgen planlı uzun yapı. Yarışların yapıldığı alan olan ARENA'nın kısa kenarlarından biri yuvarlak, öbürü düzdür. Düz kenar hem *circus*'un girişi hem de sürücülerin arabalarıyla yarışa başlamak için bekledikleri yerin (*carceres*) bulunduğu bölümdür. Öteki kenarlar boyunca seyirci tribünleri yükselir. Arenayı iki uzun kulvara bölen alçak duvarın (SPINA) uçlarında dönüş noktalarını belirleyen sütunlar vardır. Bunlardan birinin yanındaki hareketli yedi mermer figür, yapılan tur sayısını belirtmek için kullanılırdı. *Circus*'ların yuvarlak ucu bir dönemde gladyatör dövüşleri için de kullanılmış, daha sonra bu dövüşler AMFİTİYATRO'larda yapılmıştır. Bu yapı tipinin en eski ve en büyük örneği Roma'daki *Circus Maximus*'tur. Julius Caesar döneminde (MÖ 1.yy) 150 bin kişi alacak biçimde yeniden yapılan ve 4.yy'da yeni eklerle 250 bin kişilik bir kapasiteye ulaşan yapının boyutları 610x190m'dir. *Circus Flaminius*'la (MÖ 220) *Circus Neronis* (MÖ 220), Roma'nın öbür büyük *circus*'larıdır.

Belli şenliklerin genellikle son günü yapılan yarışlar önemli birer sosyal olaydı. Benzer özelliklere sahip olan HİPODROM, *circus*'un Antik YUNAN'daki karşılığıdır. Bu yapı tipine benzeyen STADİON'lardaysa atletizm yarışları yapılırdı. Günümüzde *circus* biçim açısından büyük değişikliklere uğrayarak çeşitli gösteri ve eğlencelerin yapıldığı "sirk" adı verilen bir ÇADIR haline gelmiştir. Ayrıca sözcük Batı dillerinde, pek çok caddenin kesiştiği dairesel kent içi kavşakları için de kullanılmaktadır.
1750.

CIRE PERDUE (Fr.) = **YİTİK MUM YÖNTEMİ**

ČIURLIONIS, Mikolojus Konstantus (1875, Varena-1911, Varşova)
Litvanyalı ressam.
Resimlerini müzikal kanonlardan yararlanarak biçimlendirmiştir.

Kısa bir süre Varşova Sanat Akademisi'nde izlediği dersler dışında resim öğrenimi görmemiş, bu alanda kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçıdır. Öğrenimini Leipzig ve Varşova'da müzik üzerine yapmış, ancak aşkın (transandantal) mistisizmini bu yolla ifade edemeyince resme yönelmiştir. İlk pastellerini 1902'de REDON'un etkisiyle gerçekleştiren sanatçı, 1905'ten sonra resmi bir anlatım aracı olarak kullanmaya başlamıştır. Čiurlionis için resim, biçimlerin kozmik güçleri ifade ettiği bir tür müzikal soyutlamadır. *Fügler, Sonatlar* gibi adlar verdiği bu resimlerde müzikal tempolar (*andante, adagio*) uzun eğriler ya da kısa zikzaklar, seslerdeki iniş-çıkışlar renk farklılıkları, ezgi ise çizgiyle tanımlanmaktadır. Bu öğelerin bireşimi, kompozisyona ART NOUVEAU'yu çağrıştıran dekoratif bir nitelik kazandırmıştır. Bazı eleştirmenler Čiurlionis'in resimlerini, KANDINSKY ve KUPKA'nın önceli, erken ANLATIMCI-SOYUTLAMA örnekleri saymaktadır. Ancak bu yapıtların ne denli soyut, dekoratif ya da doğal öğelerin stilizasyonu olduğuna ilişkin kesin ipuçları bulmak olanaksızdır. Sanatçı 1908 dolaylarında ağır bir bunalım geçirmiş ve kısa bir süre sonra da bir akıl hastanesinde yaşamını yitirmiştir. *Z.Rona*

CİBS (Ar.) = **KİREÇ**

CİCİM → **KİLİM**

CİDAR (Ar.*cedr*: duvar'ın çoğ.*cüdran*'dan) = **DUVAR**

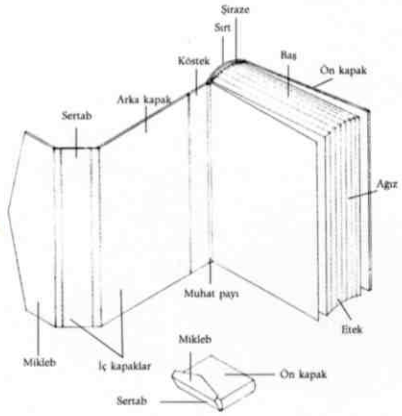
CİHANGİRLİ MUSTAFA = **MUSTAFA** (Cihangirli)

CİHANNÜMA (Far.*ciban*: dünya, *nüma*: gösteren'den)
1. Çevreyi seyredebilmek için yapıların çatıları üstünde yapılan bol pencereli ODA ya da yarı açık mekân. OSMANLI dönemi SARAY mimarisinde önemli bir yer tutan cihannümanın anıtsal örneklerinden biri *Edirne Sarayı*'ndadır. 1452'de Fatih Sultan Mehmed'in (hd.1451-81) yaptırdığı ve *Kasr-ı Padişahi* adıyla da bilinen *Cihannüma Kasrı*, üstte kule biçimli bir bölümle (cihannüma) sonlanan yedi katlı kübik bir kütleden oluşuyordu. 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı sırasında cephanelik olarak kullanılırken yıkılan kasra adını veren cihannüma, çevresi çıkma balkonlu, sekiz pencereli, onaltıgen planlı, külah çatılı bir mekândı ve ortasında padişahın çevreyi seyretmesi için basamaklarla çıkılan bir taht yer alıyordu. İkinci örnek, İstanbul'da *Topkapı Sarayı*'ndaki *Adalet Kulesi*'dir. En tepesinde bir seyir ya da taht odası bulunan bu kule, İkinci Avlu'da Kubbealtı'nın yanındadır. Batı'da, benzer mekânlar BELVEDERE ya da GAZEBO adıyla anılır.
3307.
2. Evlerde HAYAT'ın kafesli bir ŞAHNİŞ biçiminde dışarıya taşan bölümü; KÖŞK.

CİHEİ = **SUZUKİ HARUNOBU**

CİLT (Ar.*cild*: deri, kapak'tan)
Kitabın yapraklarının yıpranmasını önleyen koruyucu, kap, kapak. Başlıca beş bölümden oluşur: 1) Kitabın ön yüzünü (sağ) örten "ön kapak", 2) Kitabın arka yüzünü (sol) örten "arka kapak", 3) Kitabın yapraklarının birbirine dikim yerini örten "sırt", 4) Kitabın alt kapağının uzun kenarına iliştirilerek kitabın ağzını örten ve ön kapağın altında kalan "mikleb", 5) Miklebi alt kapağa bağlayarak onun kolayca hareket etmesini sağlayan "sertab". Cilt taslağının yapımında tahta ya da mukavva kullanılmıştır. Mukavva, birinin suyu ötekinin tersine gelecek biçimde, istenen kalınlık elde edilinceye kadar üst üste yapıştırılmış kağıtlardan oluşur. Hazırlanan taslağın içi ve dışı, üstü dönemin sanat beğenisine uygun ve sanatçının ustalığı ölçüsünde bezenmiş deri, altın plaka, bağa, fildişi, kumaş, kağıt gibi malzemelerle kaplanır. Öte yandan yaprakları sıraya konmuş EL YAZMASI kitap, forma haline getirilerek dikilir. Dikilen yapraklar cenderede sıkıştırılır; sırta ince bir bez yapıştırıldıktan sonra cendereden çıkarılır. Sırt tutturma kolonları atılır ve sırtın iki ucuna yapıştırılan yastık üstüne "şiraze" örülür. Dikimi biten kitap kapaklara tutturulur.

Malzeme ve Teknikler:
1) Deri: Cilt kaplama gereçleri içinde en yaygın olanıdır. Erken dönemlerde deve, sonraları keçi derisi kullanılmıştır. Cilt yapılacak genç hayvanın derisi boyanır, istenen incelik elde edilinceye kadar tıraşlanır. Deri iyi boyandığı ve iyi tıraşlandığı ölçüde değer kazanır. Daha sonra yıkanıp kurutulan deri hafif nemliyken kitabın taslağı üstüne kaplanır ve bezeme yapılır. Gölgede ılık ortamda kurutulur, gerekirse cilalanır. Deri cilt bezemesinde dış kapaklarda çeşitli yöntemler kullanılır: **a)** Aletle Bezeme: Deri üstü yekşah demiriyle (sıcak ya da soğuk) figürlü, geometrik, bitkisel örgeler oluşacak biçimde çizilir. Aletin bıraktığı oyuntular altın, gümüş yaldız ya da maviyle renklendirilir. **b)** Kalıpla Bezeme: Kalıplar maden (bakır, pirinç) ya da daha çok deriden yapılır. Deri kalıp, birkaç kat derinin yapıştırılıp kurutulması ve muştayla dövülüp sertleştirilmesiyle elde edilir. Kalıp üstüne bezemeler, basılacağı yüzeyin tersi oyularak yapılır. Taslakta kalıpla basılacak yerler oyulur. Deri taslağın yüzeyi-



Cilt

ne gerilerek yapıştırılır. Oyulan yerlere kalıpla basılır ya da önceden kalıpla basılarak bezenmiş deri parçaları (ŞEMSE, köşebent, pafta, BORDÜR) bu bölümlere yapıştırılır. Taslakta oyma yapılmadan da deri üstüne kalıpla bezeme yapılabilir. Bazan bezemelerin zemini altınla ya da maviyle renklendirilir. Kalıpla yapılmış bezemelerde her örge istenen renge boyanır ya da oyulmuş bölümlere renkli deri yapıştırılır ve kalıpla basılır. Kalıpla basılmış bezemelerin arasına değerli taşlar da oturtulur. Kalıp istenirse ısıtılır ve sıcak olarak deriye basılır. Alçak kabartma olarak beliren bezemelerde derinin rengi koyulaşır. **c)** Taslak Üstüne Bezeme: Taslağa çizilen bezemelerin dış çizgisine (hattına) ip yapıştırılır. Deri taslağa geçirilir ve basılır. İpin deseni kabartma olarak üste çıkar. **d)** Zerbahar Cilt: Deri üstüne altın yaldız ve başka renk boyalarla bitkisel bezemeler yapılır. **e)** İşleme (zerduz) Cilt: Deri üstüne altın, gümüş tel ve renkli ipek iplikle bezemeler işlenir. **f)** Rugani (LAKE; EDİRNEKÂRİ) Cilt: Deri ya da üstü AHAR'lı kağıt kaplı mukavva üstüne bezemeler çizilir ve renkli boyanır; istenen yere bütün sedef de yapıştırılır ve üstüne rugani denen parlatıcı sürülür. **g)** KATIA Cilt: Eski bir tekniktir. Çabuk yıprandığı için daha çok iç kapakta kullanılmıştır. Bezemeler deri üstüne çizilir ve oyulur. Oyulan bölümün altına kağıt, kumaş konur ya da boyanır. Deri ciltlerin iç kapak bezemelerinde de şu tür yöntemler uygulanır: a) Kalıpla Bezeme: Blok halinde kalıp ısıtılır ve deriye basılır ya da dış kapaklarda anlatıldığı gibi uygulanır. b) Boyayarak Bezeme: Dış kapakta olduğu gibi yapılır. c) Katıa: Cilt bezemelerinin en ustalıklı olanları bu yöntemle yapılmıştır. Bütün iç kapaklar ya da yalnız oyulan yerlerin içi, dantel gibi oyulmuş ve yapıştırılmış deriyle bazan da kağıtla süslenir. d) İç kapak, işleme ve üstüne baskı yapılmış ipek kumaşla da kaplanabilir.

2) Dokuma, işleme: Kadife, seraser, ipek ya da saten, kaplama gereci olarak kullanılır. Bunlar bir kumaşın parçası olabileceği gibi özel olarak kitap kabı için hazırlanmış da olabilir. **3)** Fildişi: Tahta iskelet üstüne pamuklu ince bez yapıştırılır; bunun üstüne de renkli fildişi parçaları MOZAİK tekniğinde yerleştirilir. Fildişiyle ajurlu (DELİKİŞİ) bezeme de yapılır. **4)** BAĞA: Mukavva iskeletin üstü, şemse, köşebent ve bordürü ince bir telle belirlenmiş bağa kaplanır. **5)** Mücevher: **a)** Mukavva taslağın üstüne, çok ince altın plaka kaplanır. Plakalar zemine küçük çivilerle tutturulur. Bazan bu plaka üstüne aletle kazınarak da bezeme yapılır. **b)** Taslak üstüne kaplanan altın plakaya katıa bezeme yapılır. Altına ipek kumaş konur. **c)** Altın plakada oyulan bölümlere firuze taşlar, oyulmamış bölümlere de (şemse ve köşebent) altın yuvalar içinde değerli taşlar oturtulur. **d)** Altın plakayla çerçevelenmiş taslağa yeşim taşı tutturulur. Yeşim üstüne bükümlü altın tel gömülerek bezeme yapılır; aralara altın yuvalar içinde değerli taşlar konur. Mücevherli ciltlerde mikleb üstüne taşlı bezeme yapılmaz. Sırtlar genellikle altın zincirlidir. İç kapaklara altın katıa bezeme yapıldığı gibi, SAVAT'lı ve üstü bezeli altın plaka, ipek kumaş ve deriyle kaplı olanları da vardır.

İslam Ciltleri:

İSLAM ciltlerinin bilinen ilk örneklerinin Mısır'da TOLUNOĞLU döneminden (868-905) olduğu sanılmaktadır. 8.-9.yy'lara tarihlenen ciltler Kuran'lara aittir. Tahta taslak üstüne deve derisi kaplı olan bu ciltler yatay biçimde ve miklebsizdir. Kitabın dağılması, cildin üstüne tutturulmuş halka ve şeritlerle önlenmiştir. Mısır Koptları'nın geleneğini sürdüren bu ciltlerin üstünde küçük kalıp ve aletle çalışılmış bezemeler vardır. Erken İslam kitap kaplarının zengin örnekleri yine Mısır'da, Suriye ve Güneydoğu Anadolu'yu da ellerinde tutan Memlûkler (→MEMLÛK) döneminde (1250-1517) yapılmış; hünerli ustalar, SELÇUKLU, Erken OSMANLI ve İLHANLI ciltlerini de etkilemiştir. Cildin tüm dış yüzeyini kaplayan ve aletle çalışılmış geometrik geçmelerden oluşan bezeme yaygındır. Bitkisel bezemelere de yer verilmiştir. İç kapaklar deri üstüne sıcak kalıpla bitkisel bezemeli ya da üstü ağaç kalıpla desenlenmiş, bazan kitabeli ipek kumaş kaplıdır. Cilt üstündeki çok küçük yuvarlaklar içinde usta adı ya da Allah'a şükran duygularını belirten kısa sözler yazılıdır.

İslam dünyasında nitelikli ciltlerin üretildiği bir başka yöre İRAN'dır. Bu ciltlerin erken örnekleri, 14.yy'dan Moğol-İlhanlı dönemindendir. Tebriz ve dolaylarında üretilen bu dönem deri ciltlerinde Memlûk ciltlerinde olduğu gibi aletle çalışılmış geometrik bezemeler yaygındır. İç kapaklarda sıcak kalıpla yapılmış RUMİ bezemeler vardır. Geç 14. ve 15.yy'da İran yöresinde egemen olan Timurlular (→TİMURLU), Karakoyunlu Türkmenleri, Akkoyunlu Türkmenleri, 16.yy'da Safeviler (→SAFEVİ) ve Buhara'da Özbekler döneminde son derece ustalıklı ciltler yapılmıştır. Özellikle deriyle kaplı bu ciltler soğuk ve sıcak kalıpla, aletle yapılmıştır ve katıa insan, hayvan ve bitkisel bezemelidir. Rugani (lake) ciltlerin başarılı örnekleri de Safeviler dönemindendir. Bu bölgede yapıtlarıyla tanınan mücellitler (cilt ustaları) arasında ABDURRAHMAN, MEVLÂNÂ KIVAMEDDİN ve HACE MAHMUD sayılabilir. İslam dünyasında nitelikli ciltlerin üretildiği bir başka yöre de Anadolu'dur. Selçuklu ve BEYLİKLER DÖNEMİ'nde (11.-15.yy) Memlûk ciltçiliğinden etkilenen, aletle uygulanmış basit şemseli, geometrik, bitkisel bezemeli ciltler yapılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde ustaca yapılmış ciltlere ilk kez Sultan II.Murad döneminde (1421-51) rastlanır. Kitap sanatının koruyuculuğunu babasından devralan Fatih Sultan Mehmed döneminde (1451-81) Türk ciltçiliği kendine özgü bir karakter kazanmaya başlamıştır. Sarayın nakış atölyesinde hazırlanmış (Nakkaşhane) bezeme örnekleri, Fatih için hazırlanmış yapıtların kaplarını da süsler. Zaman zaman dış çizgileri altın ve maviyle boyanmış; iri bitkisel bezemeli, alet ya da kalıpla yapılmış dilimli, iri oval şemseler bu ciltlerin belirgin özelliğidir. İslam ciltçiliğinde rugani teknikte bilinen ilk örnek de bu döneme aittir. Kanuni Sultan Süleyman dönemi (1520-66), Türk ciltçiliğinin klasik biçimini bulduğu bir dönemdir. Kalıpla, bitkisel bezenmiş (saz üslubunda) ve yaldızlanmış gömme şemse ve köşebentlerden oluşan bu biçimin anıtsal örnekleri, Osmanlı kitap sanatının başyapıtlarında görülür. Bu tür ciltlerde Osmanlı sanatına özgü ağırbaşlılık ve resmiyet sezilir. Ancak, Türk cilt ustaları bu biçime bağlı kalmamışlar, işleme, kumaş, manzaralı ya da çiçek bezemeli rugani, zerbahar ciltler de üretmişlerdir. Türk kuyumculuğunun ilginç ve ustalıklı örnekleri mücevherli ciltlerde de görülebilir. Osmanlı dönemi Türk mücellitleri arasında ABDİ (Abdi Şaban), ABDULLAH BUHARİ, ALİ ÜSKÜDARİ, MEHMED (Serzergeran) ve MEHMED ÇELEBİ önde gelen adlardır.

Günümüzde kitapların metin bölümleri büyük tabaka kağıda basıldıktan sonra katlanarak forma haline getirilmektedir. Formaların dikilmesi makineyle yapılmakta, formları dikilmiş kitapların sırtına kağıt yapıştırılıp karton ya da bez cilt içine alın-

maktadır. Klasik üslupta cilt yapan ustalara günümüzde az rastlanmaktadır. Türkiye'de Bahaettin Tokatlıoğlu (ö.1939), Mehmed Necmeddin OKYAY ve Muhsin Demironat'ın (ö.1983) ardından Emin BARIN ve İslam Seçen (d.1936), geleneksel İslam ciltçiliğini ustalıkla sürdürmektedirler.

Avrupa Ciltleri:

İlk Hıristiyan ciltleri Mısır Hıristiyanları olan Koptlar'a (→MISIR) aittir ve bunların ilk örnekleri MS 4.yy'a tarihlenmektedir. Ciltler tahta iskelet üstüne, geometrik bezemeli keçi ya da koyun derisiyle kaplanmıştır. Üst kapaklar daha sonraki tarihlerde İslam ciltlerinde görüleceği gibi mikleblidir. Kapaklara tutturulmuş deri şeritler bağlanarak cildin dağılması önlenmiştir. Kitap yapraklarının dikişi İslam örneklerine yaklaşır; ancak Avrupa örneklerinde şiraze örme yoktur. ERKEN HIRİSTİYAN ciltlerinin bir başka grubu, kökeni Geç Antik Çağ'a dayanan mücevherli ciltlerdir. Bunların bilinen en eskisi MS 5.yy'a tarihlenir. Kilise altarlarında korunan ve ayinlerde kullanılan İncil'e ait bu ciltlerin üstü fildişi (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ), gümüş, altın plakalarla (→MADEN sanatı) kaplıdır. Plakaların üstü de kabartma figürler, değerli taşlar ve MİNE'lerle süslenmiştir. Avrupa'da yapılmış deri ciltlerin erken örneği MS 7.yy'a ait olan Latince *Aziz Yuhanna İncili*'dir. Tahta iskelet üstüne keçi derisiyle kaplı bu ciltlerin yapılmasında ve bezenmesinde, dolaylı olarak gelmiş Kopt etkisinden söz edilebilir. 8.yy'a ait ciltler Almanya'da Fulda Manastırı'nda bulunmuştur ve bugün Fulda Bölge Kütüphanesi'ndedir. Küçük ölçüdeki ciltlerin bir bölümü aletle yapılmış bezemeleri ve dikiş tekniği yönünden Kopt özelliklerini hatırlatır; bir bölümüyse Avrupa üslubunda bezeme ve dikiş tekniğine sahiptir. 9.-10.yy ciltlerinde de aletle çalışılmış haç, "x" örgeleri ve geometrik geçmelerdeyse Kopt ve Avrupa özellikleri birarada görülür. 12.-13.yy ciltlerinde ilk kez aletle yapılmış bezemelerde altın kullanılmıştır. Bu ciltlerin ağız bölümü iki metal klipsle tutturulmuştur. 14.yy deri ciltlerinde aletle yapılmış geometrik bezemelerin yanı sıra bitkisel ve hayvansal bezemeler de uygulanmıştır. 15.yy'da bezemeler kalıpla da yapılmaya başlanmıştır. Tahta iskelete dana ya da domuz derisi geçirilip, bazan kalıplanmış yerler kırmızı, yeşil ve maviyle renklendirilmiştir. Bu yüzyılda cilt ustaları adlarını cilt üstüne kalıpla yazmışlardır. Erfurt'tan Johannes Fogel (etk.1460), Geislengen'den Johannes Richenbach (ö.1486) bu dönemin ünlü ciltçileridir. 15.yy sonunda cilt bezemelerinde, kitabın cildinin ölçüsünde hazırlanmış çifte kalıp kullanılmaya başlanmıştır. Bu tür ciltler daha çok Kuzey Fransa ve İngiltere'de yaygındır. Bu yöntemin en önemli sanatçısı 1460-70 arasında Brugge'dan Jan Guilebert'tir. Özellikle Almanya'da baskı atölyeleriyle cilt ustaları arasında sıkı ilişki vardır. Nürnberg'den Anton Koberger'in (etk.1492) baskı atölyesine atfedilen ciltler, kalıp yönteminin deri cilde uygulanmış güzel örnekleridir. Bitkisel ve hayvansal bezemelerin yanı sıra madalyonlar içinde portreler de görülür. Cildin köşelerine ve baş, etek, ağız bölümlerine konan metal klips ve süsler de aynı özenle bezenmiştir. Bazan bezemelerin arasında kitabeler de vardır. 15.yy'da Venedikli, Napolili ve İspanyol ciltçiler İslam dünyasından etkilenerek cilt bezemesinde ucu sivri sıcak aletler kullanmaya ve aletin yaptığı oyuntuları altınla boyamaya başlamışlardır. Aynı dönemde bazı ciltlerin üstü kumaşla da kaplanmıştır.

16.yy'ın ilk yıllarından başlayarak Orta Avrupa'da yapılan ciltlerde aletle yapılmış bezemelerin yanı sıra armalar, amblemler, manzaralar iyice yaygınlaşmış; deri, tahta iskelete değil mukavvaya geçirilmiştir. 16.yy'ın en önemli ciltleri, aletle yapılmış, bezemeleri altın ve gümüş yaldızla boyanmış ya da cildin ölçüsünde hazırlanan kalıpla süslenmiş ya da üstü tümüyle yaldızlanmış kabartma figürlerle süslü gümüş plakayla kaplı olanlardır. Bunlar RÖNESANS kitap sanatının koruyucuları için yapılmıştır. Fatih Sultan Mehmed dönemi Türk ciltlerini anımsatan bezeme ve yöntemde de ciltler üreten Parisli Cloude de Picques (etk.1550) ve Geoffroy Tory (1480?-1533?), Roma'dan Niccolo Franzese (etk.1542) adlı ciltçiler imparatorların, kardinal, papa ve başka soyluların kütüphaneleri için görkemli ciltler üretmişlerdir. Bu ünlü cilt ustalarından Parisliler, aynı zamanda kitap dükkânları bulunan, kitap baskısı ve bezemesiyle uğraşan kişilerdi. 16.yy'ın ikinci yarısından sonra İngiliz ve Fransız deri ciltlerinde, aletle ya da tek ve çift pano kalıpla yapılan bezemeler çoğunlukla altın, bazan gümüşle yaldızlanmış; bazan kırmızı, yeşil, sarı, mavi, beyaz ve kahverengi boyalarla da renklendirilmiştir. Bezemeler geometrik, armalı, dinsel ve mitolojik konulu kabartma figürlü orta madalyonlu, bazan İslam etkili köşebentler, kıvrımdallar ve üstünde yaprak ve çiçeklerden oluşur. Aynı dönem İtalyan ciltlerindeyse İslam etkisi daha çoktur. Yaldızlı gömme şemse ve köşebentler ile KARTUŞ'lar yaygın bezeme türüdür. Kitap kaplarındaki bu tür bezeme ve yöntemler fazla değişmeden 17.-19.yy boyunca sürmüştür. İngiliz Roger Payne (etk.1795) ve Francis Bedford (etk.1860), Fransız Marius Michel (etk.1895), İspanyol Carsi y Vidal (etk.1815) bu dönemin ünlü ciltçilerindendir. 20.yy'da Fransız Rose Adler (etk.1952) ve Paul Bonet gibi sanatçılar da dönemin sanat anlayışında cilt bezemeleri yapmışlardır.

0206, 0209, 0537, 0890, 0891, 1172, 1173, 1357, 2338, 2460, 2582, 2679, 3291, 3292, 3294, 3295, 3450.

Z.Tanındı

CİMİT, Ünal (1934, Ereğli, Zonguldak-1993, İstanbul)

Türk seramik sanatçısı.

Çok renkli çatlak sırlı büyük duvar tabakları ve serbest SERAMİK çalışmalarıyla tanınır.

Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Resim Bölümü'ne giren Cimit, üç yıl Halil DİKMEN ve Bedri Rahmi EYUBOĞLU'nun atölyelerine devam ettikten sonra Almanya'ya giderek Offenbach Uygulamalı Güzel Sanatlar Yüksekokul'una girmiş, daha sonra Höhr-Grenzhausen Devlet Seramik Okulu'ndan mezun olmuştur. Bir süre heykelci Fr.Schmit Reuter'in asistanlığını yaptıktan sonra 1970'lerin başında Almanya'da pek çok seramik ve porselen fabrikasında form ve dekor tasarımcısı olarak görev almıştır. Türkiye'ye döndükten sonra Eczacıbaşı Seramik Fabrikası'nda müdürlük yapan sanatçı; 1976-82 arasında MSÜ Seramik Bölümü alçı biçimlendirme atölyesinde, 1982-84 arasında da MÜ Atatürk Eğitim Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. Yapıtlarında genellikle doğada var olan her rengi yakalamaya çalışan Cimit'in sergileri mum ışıkları ve doğal toprağın da kullanıldığı, geçmişten günümüze Anadolu toprağından göndermelerin ağırlık kazandığı düzenlemeler halindedir. Cimit, 1955'te Almanya'daki Würgendorf kentinde açılan Genç Sanatçılar Sergisi'nde ve 1982'deki Ankara Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birer Başarı Ödülü almış, 1985'te de Serpocam tarafından Yılın Sanatçısı seçilmiştir.

L.Özer Yeltan

CİNSELLİK ve EROTİKA

İnsan yaşamında temel önemi olan cinsellik başlangıcından beri sanatın da önemli öğesi olagelmiştir. Edebiyat genel olarak aşkı, tinsel yanlarıyla sevgiyi işlerken, görsel sanatlar, özellikleri gereği, aşkın cinsel ve duygusal-tensel yanını daha çok yansıtmıştır. Cinsellik, en eski toplumlardan bu yana sanatın vazgeçilmez temalarından biri olmakla birlikte, cinselliğin "laik"leşmesi, "dünyevi"leşmesi oldukça zaman almıştır. Tarımla geçinen toplumlarda, hatta bunların arasında büyük bir uygarlık konumuna gelmiş olanlarında bile, cinsellik büyük ölçüde dinsel bir dünya görüşünün bir parçasıdır ve bu gibi toplumların görsel sanatlarında cinsellik simgeleri dinin genel simgeleri arasında yer alır. Bu toplumlar, cinsel hazzı kendi başına bir değer olarak görmemekte, onu tarımsal bereket ya da kozmik düzen gibi daha geniş bütünlüklerin insan yaşamı içindeki uzantısı saymaktadırlar. Buna karşılık eski Yunan ve Roma toplumlarında ve modern Batılı toplumlarda cinsellik artık kendi başına bir değer olmuş ve böylece çağımızda "erotik" diye adlandırılan bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Her iki tür cinsellik geleneğinin de farklı İKONOGRAFİ'leri vardır.

Genel olarak cinselliğin ya da sanatsal yaratıda cinselliğin payının çok çeşitli yorumları ve açıklamaları vardır: Freud ya da Jung psikoloji okullarından temellenen açıklamalar, çeşitli antropoloji okullarından kaynaklanan açıklamalar vb. Bazı düşünürlere göre sanatın açıklaması birtakım cinsel dürtülerde bulunabilir. Bu gibi açıklamaların yanı sıra, belirli ahlakçı belirlenmelerin etkisiyle sanatta cinselliğin güçlü varlığını açıklamaktan rahatsızlık duyanlar da vardır. İngiliz filozof Samuel Alexander (1859-1934) izleyicide cinsel duygular uyandıran sanat yapıtlarının sahte sanat ve kötü ahlak olduğunu söylemişti. Daha yakın zamanlarda konu üzerine düşünenlerse buna karşıt bir görüş benimsemeye daha eğilimli görünüyorlar. Ünlü sanat tarihçisi ve eleştirmen Kenneth Clark (1903-?) sözgelişi bir çıplağın izleyicide çok belli belirsiz de olsa erotik bir duygu uyandırması gerektiğini belirterek şöyle diyor: "Yoksa kötü sanat ve sahte ahlak olur".

Antik Çağ: Sanatta cinselliğin tarihsel kökenleri bilim adamları arasında tartışma konusu olmakla birlikte, yaygın görüş, ilkel toplulukların insan cinselliğiyle doğanın bereketi arasında bir bakıma büyülü bir ilişki kurmaları ve dolayısıyla sanatlarında bu ilişkiyi yansıtmalarıdır. Bulunan en eski tanrı ve tanrıça HEYKELCİK'lerinde ya da resimlerinde cinsel organlar ve cinsel roller alabildiğine abartılmıştır. Öte yandan, resmetme tarzı, erotik sanattan çok farklı bir biçimde kaba ve simgeseldir. Bu, söz konusu figürlerin duyusal bir biçimde algılanmadığını, birtakım soyut kavramları düşündürmek için başvurulan simgeler olduklarını göstermektedir. Bu tür dinsel cinsellik Ortadoğu'nun çeşitli uygarlıklarında ortaktır. Ancak cinselliğin klasik YUNAN sanatında oldukça kısa bir zaman içinde dinsel bağlamından sıyrılarak erotikleştiği izlenmektedir. Yunan mitolojisi (→MİTOLOJİ) tanrılar, yarı-tanrılar ve kahramanlar arasında kaçırma, kovalama, ırza geçme öyküleriyle doludur. Genel kabul gören açıklamaya göre bu öyküler Ortadoğu'nun ana tanrıçalara tapan tarımsal topluluklarıyla sonradan gelip buraları istila eden savaşçı kabilelerin birleşmesinin mitik dille anlatımıdır. Kökeni ne olursa olsun, Yunan görsel sanat geleneği, hemen her zaman belli bir şiddet içeren bu mitolojik öyküleri resmederken insan bedenine ve cinsel hazzın çeşitli biçimlerine daha derin bir eğilim göstermiştir. Helenistik Dönem'e (→YUNAN) yaklaşırken, uygarlığın incelme derecesinin de yükseldiğini ima eden bir biçimde Yunan erotik sanatında başlangıçtaki şiddet ve tutku öğesi yumuşar, cinsel sahnelerin resmedilmesinde belli bir estetizm görülmeye başlar. Bu, tutkunun içtenliğinden bir kayıp olarak yorumlansa da, KLASİK sanatın doruğuna özgü dinginliğe ulaşılmış olması önemlidir. UYUM'a, KOMPOZİSYONa gösterilen özen ön plana çıkar. ROMA sanatında aynı temalar ve benzer yaklaşımlar sürmekle birlikte, genel eğilim aşkla ilgili sahnelerin daha saygıdeğer biçimlerde resmedilmesidir. Buna karşılık ve bunun belki de doğal bir sonucu olarak, cinselliğin özellikle vurgulandığı sanat yapıtlarında "pornografi"ye bir hayli yaklaşıldığı gözlemlenebilir.

Hıristiyanlık: İnsan bedenini günah kaynağı olarak gören Hıristiyan dininin yayılması ve gelişerek kültürü düzenleyen temel öğreti durumuna gelmesi, Batı dünyasında cinselliğin yaşamda olduğu kadar sanatta da belli bir baskı altına girmesine neden olmuştur. Ancak, pagan dünyanın mirasını büsbütün ortadan kaldırmak kolay değildi. Hıristiyan ortaçağ boyunca Batı dünyasının zihnini çelen "cadı" olayı, geçmişin bereket ayinlerinin biçim değiştirerek yaşamasının sonucudur ve cadıların süpürgeleri gibi nesneler bu ilkel inançların vazgeçilmez cinsel simgelerinin devamıdır. Ancak, "folklorik" denebilecek bir düzeyde süren bu gibi üstü örtülü bir erotizm, başlıca koruyucusunun Kilise olduğu sanat alanında kendini ortaya koyamıyordu. Dolayısıyla, her uygarlıkta rastlanabilecek bazı kuraldışı örneklerden başka Hıristiyan sanatı RÖNESANS sonlarına değin erotizm konusunda rahatlayamamıştır. Rönesans'ın genel olarak özgürleştirici atmosferinde yetişen sanatçılar, Antik Çağ'ın örneklerini de görerek ve değerlendirerek, dinsel temaları resmederken bile insan bedeninin somut ve dünyevi gerçekliğini yakalamaya çalıştılar. Örneğin MICHELANGELO'nun çıplakları her ne kadar soyut ve ideal bir düzeyde olsalar da, erişilmesi güç bir erotizmle doludur. BOTTICELLI, GIORGIONE ve TIZIANO özellikle Venüs resimlerinde, kadın güzelliğine serbestçe bakabildiler. Kuzey Avrupa'nın bu anlamda serbestleşmiş bir tutuma ulaşması daha uzun zaman almış, olgunluğa RUBENS'le varabilmiştir. 18.yy, erotizmin din ve ahlak baskılarından önemli ölçüde kurtulduğu, ama derinliksiz aristokratik atmosferde aynı zamanda canlılığını da kaybederek yapaylaştığı ya da müstehcenleştiği bir dönemdir. 19.yy'sa Batı tarihinde her türlü kapalılığın, ama en başta cinsel yasakların topluma egemen olduğu dönemdir. Bu durumda sanatçıların cinsel dışavurumları da baskı altına girmiştir. Bu baskı, erotizmin hastalıklılaşmasıyla birlikte kutsallık kazanmış ve geleneksel temaların da yeniden canlandırılmasına yol açmış; yıkanan insanlar, Roma şölenleri gibi sahneler resmedilmiştir. Yüzyılın ikinci yarısına doğru bu eğilime karşı tepki doğalcı bir kanaldan kendini göstermiştir. 20.yy'ın başında Batı'da görsel sanatlar köklü değişimler geçirdi. Çeşitli akımların geliştirdiği yeni soyutlama yöntemleri içinde konunun kendisi birtakım çizgi ve renklere indirgendiği için çağdaş sanatta erotizmi dolaysız bir biçimde görmek zordur. Öte yandan MODİGLIANI gibi, soyutlamayı, erotizmi yok etmeyecek ölçülerde uygulayan ressamlar da vardır.

İslam: Erotik sanat, çıplak insan bedeninin anatomik ayrıntılarının belli bir ustalıkla resmedilmesini gerektirir. ÇIPLAK resmi yapılmasına izin vermeyen kültürlerde erotik resim ya da heykel kuraldışı

olarak yapılsa bile burada önemli bir sanatsallığa ulaşılması güçtür. İslam sanatı da bunun örneklerinden biridir. Edebiyatta erotizm bir hayli güçlü olmakla birlikte görsel sanatlarda rastlanan örnekler ustalıktan ve incelikten yoksundur. İRAN gibi, tutucu İslam'ın bir ölçüde dışında ve yabancı ülkelere daha açık bir yerde MİNYATÜR'de erotik sahneler biraz daha sanatsal bir biçimde gösterilebilmiştir.

Hindistan: Eski Hint dinleri evrenin ilkelerinin açıklanmasında cinselliğe, birbirini tamamlayan erkeklik ve dişilik öğelerine büyük önem veriyordu. Bu bakımdan HİNDİSTAN'ın laik sanatından önce dinsel sanatı cinsel öğelerle doludur. Öte yandan, dünyevi alanda *Kama-Sutra* gibi kitapların yazılmış olması Hindistan'da erotik bir kültür ve yazının da bir hayli yaygın olduğunun kanıtıdır. Bir çeşit cinsel mistisizm olan Tantra Budacılığı'nın 7. ve 8.yy'da yayılması, özellikle heykelcilikte cinsel örgelerin çok sık kullanılmasına yol açmıştır. Sevişen tanrı ve tanrıçalar ya da erkek ve kadın figürleri, çeşitli sevişme biçimleri, çıplak dans eden tanrıçalar vb Hindistan'ın dinsel görsel sanatlarının başlıca konuları arasındadır.

Çin: ÇİN'de görsel sanat geleneğinde cinselliğe ve erotizme başlangıçtan beri geniş yer verildiği bilinmektedir. En eski zamanlardan kalan cinsel eğitim kitaplarının yanı sıra sırf erotik zevk için kullanılan resimli kitaplar da vardır ve sevişen çiftlerin resmedilmesinde pek fazla sansür uygulanmadığı görülür. Hindistan'da Tantracılık gibi Çin'de de Taoculuk cinselliği ön plana çıkaran bir mistisizm anlayışıydı. Buna karşılık Konfüçyüs öğretisi her alanı kapsayan tutuculuğuyla cinselliği baskı altına almaya ve kadınlarla erkekleri ayrı tutmaya eğilimliydi. Özgürlük çağı, 12.yy'dan sonra yeni Konfüçyüsçü öğretinin egemen olduğu 13.yy'da erotik sanat yeraltına inmek durumunda kalmıştır. Böylece süren ve 16.yy'dan sonra yeniden serbestleşen erotik resim geleneğinde Çinli sanatçıların çok ustalaştığı gözlemlenebilir. Bunu gene baskı dönemleri izlemiş ve bu yüzyılda bile Çin erotik resmi Ming döneminin (1368-1644) teknik üstünlüğüne bir daha erişememiştir.

Japonya: Tarihöncesi (→PREHİSTORYA) çağlarda JAPONYA'da falik bereket dinleri vardı. 4.yy'dan sonra Çin ve Hint etkileri de Japonya'ya gelmiş, ama onların bir parçası olan çıplak beden resmetme alışkanlığı bu ülkede yaygınlaşmamıştır. Yapılan ender erotik resimlerde, bugün de anlaşılamayan nedenlerle, cinsel organlar olağanüstü büyük çiziliyordu. Ancak Çin'deki Ming döneminden sonra, bu sanatı izleyen Japon ressamları erotik resimde teknik bir ilerleme gösterebilmişlerdir. Ama burada bile tam çıplaklığa yer verilmemiştir, çünkü Japon geleneğinde çıplaklık ESTETİK sayılmamaktadır.

M.Belge

CİSR (Ar.) = **KÖPRÜ**

CİSREYN (Ar.*cisr:* köprü'den çoğ.)
Eskiden Haliç'teki *Cisr-i Atik* (Eski Köprü) ve *Cisr-i Cedid*'in (Yeni Köprü) her ikisi için kullanılmıştır. Bugün *Cisr-i Atik*'in yerinde *Atatürk Köprüsü*, *Cisr-i Cedid*'inkinde de *Galata Köprüsü* bulunmaktadır.

CİSTA → **ETRÜSK (Sanat)**

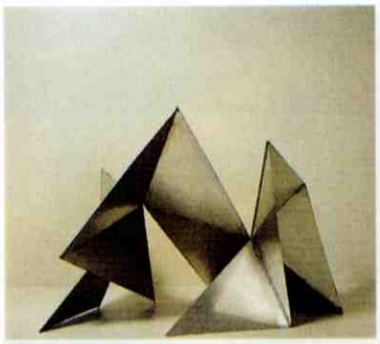
CİVANKAŞI (Far.*civan:* genç ve kaş'tan)
Türk İŞLEME sanatında zikzaklı BEZEME örgesi.

CİVANPERÇEMİ (Far.*civan:* genç ve perçem'den)
Türk BEZEME sanatında çiçek biçiminde örge.

CLARK, Lygia (1921, Belo Horizonte)
Brezilyalı kadın ressam, heykelci ve deneysel sanatçı. Önceleri soyut bir anlayışla resimler yapan Clark, 1970'lerin ortalarında deneysel sanat alanında uluslararası bir ün kazanmış, izleyiciyi katılımcı durumuna sokmayı amaçlayan çevresel düzenlemeler (→ÇEVRESEL SANAT) yaratmıştır.

Rio de Janeiro'da Roberto Burle-Marx'tan (1909-?) resim dersleri aldıktan sonra 1950'de Paris'e giden Clark, çalışmalarını LÉGER ve Arpad Szenès'in (1900-?) yanında sürdürmüştür. Aynı yıl sergilediği yapıtlarıyla ARP, AGAM ve Michel Seuphor'un (1901-?) ilgisini çekmiş, 1952'de döndüğü Brezilya'da SOMUT SANAT akımının öncülerinden olmuş ve 1959'da da Rio'daki Yeni Somut Grup'un kurucuları arasında yer almıştır. 1950'lerde BILL'in kuramlarına dayanarak düz renklerin kullanıldığı ve kaba, geometrik biçimlerin yer aldığı soyut resimler yapmış; bu yapıtlarına *Yumuşatılmış Yüzey* ya da *Yumuşatılmış Mekân* adlarını vermiştir. 1959'da heykele yönelen Clark, *Hayvanlar* adlı dizisine başlamış, modüler bir dizgeye dayanan, katlanmış düz düzlemlerden oluşan devingen metal parçaları organik bir biçim duyumu verecek biçimde birbirlerine tutturmuştur. İstenildiğinde hareket ettirilebilen, değiştirilebilen bu biçimler, bu nitelikleriyle izleyiciyi sanat yapıtı karşısında etkin duruma getirmektedir. Clark 1964'te birtakım yumuşak gereçlerle alışılmış davranış biçimlerinden özgür kılınmak istenen izleyici tarafından giyilmek üzere tasarlanmış giysi türünde nesneler gerçekleştirmiştir. Sanatçının bu tür çalışmaları arasında çevresi manyetize edilmiş ve iki ya da daha fazla kişi için tasarlanmış maskeler de bulunmaktadır. Bu maskeleri takanlar, mıknatısların çekim ya da itim güçlerine göre ya birbirlerine çekilmekte ya da uzaklaşmaktadırlar. Sanatçının aynı dönemde gerçekleştirdiği en tanınmış yapıtı, kendi eliyle Yeni Somut Grup'un üyelerinden heykelci ve çevresel düzenlemeci Helio Oiticica'nın elini plastik bir bantla birbirine iliştirdiği *Ellerin Söyleşisi*'dir (1966). 1970'lerde gerçekleştirdiği *Tüneller*, *Yaşayan Mandalalar* ve *Elastikler* adlı çalışmalarında artık geleneksel anlamda bir sanat yapıtı tümüyle ortadan kalkmış; tüm vurgu ve önem, izleyici-katılımcının etkinliğini ve tepkilerini biçimlendirecek bir çevrenin ya da ortamın yaratılmasına verilmiştir.
1518.

U.Tükel



CLARK, Lygia, *Yengeç Çifti*, 1961, alüminyum, 53x59x53 cm.



CLAUDE LORRAIN, *Apollon'a Adaklı Manzara*, 1662, tuval üzerine yağlıboya, 146x233 cm.

CLAUDE LORRAIN (1600, Campagne, Lorraine-1682, Roma)
Fransız ressam.
POUSSIN'le birlikte, 17.yy Fransız MANZARA resim geleneğinin iki güçlü temsilcisinden biridir. Resimlerinde konudan çok duygusal ve atmosferik bir anlatım egemendir.

Asıl adı Claude Gellée olan sanatçının yaşam öyküsüyle ilgili bilgiler veren arkadaşı Alman ressam ve sanat tarihçisi Joachim von Sandrart'ın (1606-88) anlattığına göre, Claude önceleri bir hamur aşçısı olarak eğitim görmüştü. Yaklaşık 1613'te İtalya'ya gitmiş, burada Cavaliere d'Arpino (1568-1640) ve manzara ressamı Agostino Tassi'nin (yks.1580-1644) yanına çırak olarak girmiştir. 1618-20 arasında Napoli'de Flaman ressam Gottfried Wals'ın (etk.yks.1640) yanında çalışmıştır. Kentin güzelliğinden derin bir biçimde etkilenen sanatçı tüm yaşamı boyunca resimlerinde bu yörenin kıyılarını betimlemiştir. 1625'te doğum yerine dönmüş ve Nancy'de çalışmaya başlamıştır. İki yıl sonra Roma'ya gitmiş ve bazı bölgesel gezilerin dışında yaşamının sonuna değin burada kalmıştır. Sanatçı-



CLOSE, Chuck, *Suzan*, 1971, tuval üzerine akrilik, 100x90 cm.

nın 1630'dan önceye tarihlenen herhangi bir yapıtı kesin olarak bilinmemektedir. Öğretmeni Tassi'nin süslemeci resimleri, Geç Maniyerist üslubun (→MANİYERİZM) manzara örnekleriyle ilişkiliydi. Bu etkilerin yanı sıra Claude'un erken dönem yapıtlarında, Kuzey'in Maniyerist ustalarının, özellikle de Adam Elsheimer'in (1578-1610) etkileri gündeme gelmiştir. Giderek ışık ve ton değerlerine dayanan olgun üslubunu oluşturan sanatçı 1630'ların sonuna doğru Roma'daki Fransız elçisi için iki manzara yapmıştır. *Vaccino Kampının Görünümü* (1636, Louvre Müz., Paris) ve *Gündoğumunda Liman* (1636, Louvre) adlı bu yapıtlarında gün ışığını o güne değin alışılmamış bir biçimde resimlemiştir. Bu yapıtlar, Claude'un kısa bir süre içinde tanınmasını sağlamıştır. 1639'da Papa VIII.Urbanus (pd.1623-44) için yaptığı *Kır Şenliği* ve *Günbatımında Manzara* (Louvre) adlı resimlerinde olgun üslubunu bulan Claude, yks.1635'te başladığı ve 195 desenden oluşan *Liber veritatis* (Gerçeklik Kitabı; British Museum, Londra) dizisinde resimlerinin desenlerini vermiş ve böylece, kopya ve sahte örneklere karşı bir rehber oluşturmuştur. Sanatçı 1640'tan sonra daha yetkin bir anlatıma yönelmiş, Poussin'in TİZİANO ve CARRACCİ'lerden esinlenerek geliştirdiği ve kahramanlık destanlarının dile getirildiği manzara anlayışına karşılık, özellikle Tassi geleneğinden kaynaklanan romantik bir anlatımla şiirsel bir manzara anlayışını benimsemiştir.

Erken dönem yapıtlarında ışığı dramatik bir anlatım aracı olarak kullanan Claude, giderek olgunlaşan üslubunda ışığı tümüyle resimsel bir bağlamda ele almış; onu, biçimleri ve dokuları ortaya çıkaran, biçimlerin sınırlarını belirleyen bir öğe olarak kullanmaya başlamıştır. ROMA dönemine karşı hayranlığı, Antik Roma'nın kahramanlık gösterilerinden değil, dönemin pastoral inceliği ve zarifliğinden kaynaklanmıştır. Resimlerinde, İncil'den, Antik Çağ ya da ortaçağ destanlarından alınma konuları ikinci plana iterek, ışık ve renk yoluyla yarattığı atmosferik etkiyi tüm düzenlemeye egemen kılmıştır. *Apollon'un Tapınağı, Akis ve Galateia'lı Manzara* adlı resimler, atmosferik etkinin konuya ve figürlere olan egemenliğini gösteren örneklerdir. Figürler, konunun gerektirdiği birer anlatım aracı olmaktan çok, manzara içine yerleştirilmiş resimsel öğelerdir. Işık ve renk, güçlü IŞIK-GÖLGE oyunları sunarak, resimdeki doğayı ya da mimari biçimleri çok yumuşak bir biçimde tanımlamaktadır. Sanatçının düzenleme şeması çoğu resminde aynıdır: Bir yanda geniş kütleler oluşturan ağaçlar; öte yanda karşı denge oluşturan daha küçük boyutlu kütleler; ortada köprü, çiftlik ya da figürlerin bulunduğu bir alan, arka plandaysa son derece atmosferik bir anlayışla resmedilmiş dağlar ve ırmaklar. Son dönem resimlerinde her şeyi ışık yoluyla tanımlamaya başlayan Claude, ayrıca bakış noktasını yükselterek görüntüyü daha genişletmiş ve derinlere doğru giden daha mekânsal bir görünüm elde etmiştir. Biçimlerinin kütlesel liklerini yitirmelerinin yanı sıra, Claude artık düzenleme ilkelerini de gözetmemeye ve resimlerini herhangi bir denge kaygısı olmaksızın gerçekleştirmeye başlamıştır. *Hagar'ın Kovuluşu* (1668) ve *Perseus'la Medusa* (1674) adlı resimler, bu özellikleri ortaya koyar. *Mısır'a Kaçış* da böylesi bir resimdir; ama arkadaki görünümün biçimlenişi, önde figürlerin bir doğa nesnesiymişcesine yer almaları yapıtı, Claude'un sanatının tipik bir örneği yapmaktadır. Yapıtları PİTORESK'in en yetkin örnekleri sayılan Claude, 18.yy İngiliz ressamlarından J.R.COZENS, GAINSBOROUGH, J.M.W.TURNER ve Richard Wilson (1714-82) gibi erken dönem suluboyacılarını büyük ölçüde etkilemiştir.

2959. *U.Tükel*

CLAUDEL, Camille (1864, Villeneuve-sur-Fère-en-Tardenois-1943, Avignon)
Fransız kadın heykelci.
Yetkin heykeller gerçekleştirmesine karşın, daha çok ünlü heykelci RODİN'in sevgilisi ve ünlü şair Paul Claudel'in (1868-1955) ablası olarak anılır.

Henüz 13 yaşındayken heykelci olmaya karar veren ve ilk çalışmalarına bu yıllarda Nogent'li heykelci Alfred Boucher'le başlayan Claudel, 1881'de ailesiyle birlikte Villeneuve'den Paris'e taşınmış, burada Boucher'in tanıştırdığı Rodin'in atölyesine girerek kısa bir süre içinde Rodin'in en büyük esin kaynağı ve modeli olmuştur. Claudel bu atölyede hem kendi çalışmalarını sürdürmüş, hem Rodin'e modellik etmiş hem de sanatçının bazı heykellerine katkıda bulunmuştur. 1888'de gerçekleştirdiği ve birbirine sarılmış iki çıplak bedeni betimlediği *Sakountala* adlı heykeli ile aynı yıl Champs-Elysées Sergisi'nde mansiyon almıştır. Rodin'le yaşadığı fırtınalı ilişkiyi 1890'ların başında noktalayan sanatçı bundan sonra çalışmalarını kendi atölyesinde sürdürmüş, sergilere katılmış, hatta Güzel Sanatlar Akademisi üyeliğine kabul edilmiştir. Döneminde olağanüstü cesur sayılan yapıtları, özgür bir imgelem yetisi ve güçlü bir yorum sergiler. Bu özellikleri nedeniyle de bir kadının elinden çıkmış olmaları şaşırtıcı bulunmuş, kimilerince de kopya kabul edilerek görmezden gelinmiştir. Yaşamının son 30 yılını ruhsal bunalım içinde bir akıl hastanesinde geçiren Claudel'in gerçek yaşam öyküsü, Anne Delbée tarafından hazırlanan *Une Femme (Bir Kadın,* 1989) adlı kitabın yayımlanmasından (1986) sonra gün ışığına çıkmıştır.

CLEMENTE, Francesco → **İTALYA (20.yy, Resim ve Heykel)**

CLERESTORY (İng.)
Fr.*claire-voie*, Alm.*Lichtgaden*.
Çevresinde alçak çatılı yapılar ya da mekânlar bulunan bir binada ya da mekânda tavana yakın yerleştirilmiş pencere dizisi. İlk kez Eski MISIR'da Karnak'taki büyük *Amon Tapınağı*'nda (MÖ 1349-1197) I.Seti ve II.Ramses Salonları'nda kullanılmış, ROMA döneminde pek çok yapı bu yolla aydınlatılmış, daha sonra BİZANS ve ERKEN HIRİSTİYAN mimarlığında önemli bir yapı öğesi durumuna gelmiştir. Özellikle KİLİSE'lerde orta NEF'i aydınlatan bu pencere dizisi, ROMANESK ve GOTİK dönemlerde VİTRAY tekniğinin uygulandığı en gelişmiş biçimine ulaşmıştır.

CLÉRISSEAU, Charles-Louis (1721-1820)
Fransız mimar, arkeolog ve ressam.
18.yy sonunda gelişmiş YENİ-KLASİKÇİLİK'in öncülerinden olan Clérisseau, özellikle geçmiş dönemlerin bezeme kompozisyonlarıyla ilgili çizimleri ve tarihsel yapı elemanlarını kullandığı yapılarıyla, Fransa dışında Avrupa ve Amerika'da da etkili olmuştur.

Paris'te J.H.MANSART'ın öğrencisi ROKOKO mimarı Germain Boffrand (1667-1754) tarafından yetiştirilen Clérisseau, 1746'da Roma Büyük Ödülü'nü kazanmış; 1749-54 arasını Roma'daki Fransız Akademisi'nde geçirmiştir. Roma'da ünlü İngiliz mimar R.ADAM'ın yanı sıra kardeşi James Adam'ın (1732-94) ve CHAMBERS'ın öğretmenliğini yapan Clérisseau'nun Robert Adam'la ilişkisi,

mimarlık ve bezemede geçmiş biçimlerin yeni mimarlık üsluplarına uyarlanmasıyla ilgili çalışmalarda da devam etmiştir. İkisi, 1757'de birlikte çıktıkları Dalmaçya gezisi sırasında Spalatro'da (Spalato, b.Split, Hırvatistan) *Diocletianus Sarayı* kalıntılarını incelemiş, bu çalışmanın sonuçlarını Adam, 1764'te *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia* (Dalmaçya, Spalato'da İmparator Diocletianus Sarayı Kalıntıları) adıyla yayımlamıştır. Clérisseau'nun İtalya dönemi (1749-67) projelerinden pek azı uygulanmış, onlar da günümüze ulaşamamıştır. 1767'de Fransa'ya döndükten sonra ROMA dönemi Fransa mimarlığı üzerine bir çalışma yapan Clérisseau, Nîmes anıtları üzerine yazdığı *Monuments de Nîmes* adlı kitabı *Antiquités de la France*'ın (Fransa'nın Antik Çağ Yapıları) birinci bölümü olarak 1778'de yayımlamıştır. 1769'da Paris'teki Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'ne mimarlık ressamı olarak kabul edilen Clérisseau, 1770'lerin başında Adam kardeşler tarafından İngiltere'ye çağrılmışsa da, geliştirdiği proje teklifleri reddedilince Fransa'ya dönmüş; Rus çariçesi Büyük Yekaterina için gerçekleştirdiği tasarımlar da kabul edilmemiş, ancak binlerce çizimi çariçe tarafından satın alınmıştır. Clérisseau'nun bu çizimleri ileriki dönemlerde Rus mimarlığı üzerinde çok etkili olmuştur. Gene 1770'lerde Paris'te Laurent Grimod de la Reynière için iki salonun XVI.Louis üslubunda dekorasyonunu yapan Clérisseau'nun tek tamamlanmış binası, Metz'de bulunan ve günümüzde *Adalet Sarayı* olarak bilinen *Palais du Gouverneur*'dür (1776-89). 1801'de ABD'nin üçüncü başkanı olan mimar JEFFERSON'ın, Richmond'daki *Virginia Eyalet Merkezi* (1785) tasarımını açıkça etkilediği bilinen Clérisseau, 1810'da Rouen Akademisi'ne üye seçilmiş, 1815'te de *Légion d'Honneur* nişanıyla ödüllendirilmiştir.

0580, 1350, 2354. *G.Yalçıner*

CLOISONNISME (Fr.)
İlk kez BERNARD ve Louis Anquetin (1861-1932) tarafından Japon AĞAÇ BASKI'ları, ortaçağ VİTRAY'ları ve bölmeli mine (*cloisonné* →MİNE) işçiliğinden esinlenerek geliştirilen bir resim tekniği. Düz renk alanlarının kalın dış çizgilerle verilme ilkesine dayanan bu tekniği, GAUGUIN'in BİREŞİMCİLİK akımıyla PONT-AVEN OKULU uygulamıştır.

CLOSE, Chuck (1940, Monroe)
ABD'li ressam.
FOTO-GERÇEKÇİLİK akımı doğrultusunda ürettiği yapıtlarıyla tanınır.

1958-62 arasında Washington Üniversitesi, 1962-64 arasında Yale Üniversitesi, ardından da Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim görmüş; 1967'den başlayarak New York Görsel Sanatlar Okulu'nda, 1970'ten sonra da New York Üniversitesi'nde dersler vermiştir. Close, Foto-Gerçekçilik'in modasının geçtiği 1960'ların sonunda çok büyük tuvaller üstüne fotoğraflardan büyüttüğü siyah-beyaz portrelerle kısa zamanda ünlenmiştir. En ince ayrıntısına kadar resimlediği bu portreler, izleyiciyi konunun içine sokarak sağladıkları yakınlıkla bir yerde gerçekliği yok edip insanı fizyolojik bir cisim haline getiriyordu. 1970'lerden sonra resimlerinde renk kullanmaya ve fotoğrafın tuvale aktarılmasında yardımcı olan çizgileri bırakıp renkleri ufak birimlere ayırmaya başlayan Close, bir resmini yks.10 ay gibi uzun bir zamanda tamamlamaktadır. Birçok sanat eleştirmenine göre bir Foto-Gerçekçi olmaktan çok, Minimalist (→MİNİMAL SANAT) bir sanatçıdır. Close, 1973'te Ulusal Sanat Vakfı (*National Endowment for the Arts*) Ödülü'nü almıştır. *J.N.Erzen*

CLOUET
Fransız ressam aile.

Jean CLOUET (yks.1420-?)
Ailenin ilk temsilcisi ve 1475'te Burgonya dükünün ressamı olan sanatçı "Yaşlı Jan Cloet" adıyla da bilinmektedir. Kendisi ve yapıtları hakkındaki bilgiler çok karışıktır. Aynı zamanda Moulins Ustası (etk.yks.1480-1500) olarak da tanımlanmaktaysa da bu bilgi kesinlik kazanmamıştır.

Jean CLOUET (yks.1485-1540/41, Paris)
Ailenin en ünlü sanatçısıdır. "Yaşlı Jan"ın oğlu olduğu sanılan ve çoğu zaman "Janet" adıyla da anılan bu sanatçı hakkında da hemen hemen hiçbir belge yoktur. Ona ilişkin ilk belge 1509 tarihli bir şiirdir. Burada, LEONARDO DA VINCI ve öteki ressamlarla birlikte anılmaktadır. Janet, sonradan Fransız sarayının ressamı olmuş, üstün teknik yeteneğiyle PORTRE ressamı olarak sivrilmiştir. Doğanın gözlemlenmesi sonucu yapıldığı belli olan bir dizi desen, özelliklerinden ötürü Genç HOLBEIN'ın yapıtlarıyla benzerlik taşımaktadır. Ama bu yapıtlar, Holbein'ın tanımlayıcı dış çizgi anlayışından çok, plastik bir biçim yaratacak bir yolda gerçekleştirilmiştir. *I.François'nın Portresi* (1520-25, Louvre Müz., Paris) adlı yapıtında sanatçı yüz ifadesini, giysi ve örtülerin dokusunu aynen yansıtmakta çok başarılı olduğunu ortaya koymuştur. *Guillaume Bude'ün Portresi*'ndeyse (1535, Metropolitan Sanat Müz., New York) Kuzey RÖNESANS geleneklerine bağlı bir anlayış söz konusudur. Ayrıca, *Veliabt François* (1535, Güzel Sanatlar Müz., Anvers) ve *Petrarca'nın Yapıtlarını Tutan Adam* adlı resimler de sanatçıya bağlanmaktadır. Bu yapıtlar, o dönem Fransa'sında yaygın olan Flaman Doğalcı okuluna (→BELÇİKA) bağlı bir anlayışla gerçekleştirilmiştir.

François CLOUET (1510 öncesi, Tours-1572, Paris)
Jean Clouet'nin oğlu olan sanatçı da ailenin portre ressamlığı geleneğini sürdürmüştür. Bunun yanı sıra PONTORMO ve Francesco Salviati'den (1510-53) esinlenmiş bir MANİYERİZM geliştirmiştir. Babasının ölümünden sonra Fransa sarayı ressamlığını da yürüten François'nın erken tarihli imzalı yapıtı *Pierre Quthe* (1562, Louvre), Agnola Tori di Cosimo di Moriani Bronzino (1503-72) ve öteki Floransalılar'ın resimleriyle büyük benzerlikler taşıması nedeniyle onun İtalya'ya gitmiş olabileceğini göstermektedir. Bunun yanı sıra özellikle FONTAINEBLEAU OKULU'na bağlı çıplak kadın figürlerinin yer aldığı çeşitli ev içi resimleri de sanatçıya bağlanmaktadır. Bu yapıtlardan biri olan *Poitiers Dianası* (yks.1571), sanatçının Fontainebleau anlayışına bağlılığını yansıtmaktadır. IX.Charles'la evlenerek Fransa kraliçesi olan Avusturyalı Elizabeth'in portresinde (1571) François'nın, Bronzino'yu anımsatacak biçimde dokusal nitelikleri verme kaygısı içine girdiği görülmektedir. Giysilerin ve değerli taşların verilişindeki büyüleyicilik, neredeyse portresi yapılan kişinin güzelliğini ikinci plana itmektedir. Sanatçının elinden çıktığı düşünülen bir dizi portre deseni de bugün Chantilly'de Condé Müzesi'ndedir.

1027. *U.Tükel*

COBA HÖYÜK = **SAKÇEGÖZÜ**

COBRA = **KOBRA**

COBURN, Alvin Langdon → **FOTOĞRAFÇILIK (Fotoğraf Sanatının Gelişimi, Fotoğrafta Devrim)**



CLOUET, Jean, *Guisa Dükü Claude de Lorraine'in Portresi*, pano üzerine yağlıboya, 29x26 cm.



CLOUET, François, *I.François'nın Atlı Portresi*, 1540, pano üzerine yağlıboya, 27x22 cm.



COMBAS, Robert, *Bay Babo ve Picon Annenin Dört Kardeşi.*



CODUCCI, Mauro, *S.Michele Kilisesi*, 1469-79.

COCKERELL, Charles Robert → **İNGİLTERE (Mimarlık)**

COCKERELL, Samuel Pepys → **ORYANTALİZM**

COÇO (?-1057)
Japon heykelci.
JAPONYA'da Heian döneminde (794-1185) etkinlik gösteren en önemli BUDACI heykelcidir. İÇİ-BOKU olarak anılan ve tek ahşap bloktan yontulan geleneksel yöntem yerine ahşap birleştirme tekniğini (YOSEGİ) geliştirmiştir. Vücut, baş, eller ve ayakların ayrı ayrı oyulup sonradan birleştirildiği bu teknik Tokugava (Edo) dönemine (1600-1868) değin yaygınlığını korumuş ve uzun süre yaratıcısının adıyla anılan bir üslup niteliğine bürünmüştür. Coço, Fucivara Miçinaga ve ailesi için çalışmış, onlar için Kyoto'daki *Hoco Tapınağı*'nın manastırıyla Nara'daki *Kofuku Tapınağı*'na heykeller yapmıştır. Günümüze ulaşan tek yapıtı, Kyoto yakınlarında yer alan Uci'deki *Byodo Tapınağı*'nın Anka Kuşu Salonu (*Hoo-do*) için gerçekleştirdiği oturan *Amida* heykelidir (1053). Kyoto'daki *Cişo* ya da *Ginkaku Tapınağı*'nın (Gümüş Pavyon) Buda Salonu'nda bulunan *Buda* heykeliyle Kyoto *Hokai Tapınağı*'ndaki oturan *Amida* heykeli de Coço'ya atfedilmektedir. *Z.Rona*

CODERCH, José Antonio → **İSPANYA (Mimarlık)**

CODUCCI, Mauro (1440, Lenna-1504, Venedik)
İtalyan mimar.
Erken RÖNESANS'ın Kuzey İTALYA'daki en önemli mimarlarındandır.

Dönemindeki belgelerde Magister (Üstat) Moro ya da Maurus adıyla da anılan Coducci'nin yaşamı ve eğitimi üzerine bilgi yoktur. 1469'a doğru Venedik'e yerleşip çalışmaya başlamışsa da, sık sık Bergamo kenti yakınlarındaki kasabasına gittiği için Lombardiya'yla olan kültürel bağlarını hiç koparmamıştır. Yapıtlarında, zengin yüzey süslemeleri ve gizemli mekân etkileriyle belirginleşen Venedik-BİZANS üslubuyla Rönesans anlayışını birleştirdiği izlenir. İlk yapıtlarından, Isola'da Camaldolese Manastırı'ndaki *S.Michele Kilisesi* (1469-79) aynı zamanda Venedik'te yapılmış ilk Rönesans yapısıdır. ALBERTI'nin *S.Francesco Kilisesi*'yle benzerlik gösteren bu yapının cephesi, Venedik-Bizans üslubunun bir yankısı olan ortadaki büyük, iki yanlardaki daha küçük, yarım daire biçimli üç alınlıkla taçlanmaktadır. *S.Zaccaria Kilisesi*'nin (1483-91) çok yüksek cephesini sütunlar, pilastrlar, kemerler, nişler ve bunların arasında dört katın her birini ayrı ayrı belirten çıkıntılı yatay silmelerle hareketlendiren Coducci, böylece etkili bir derinlik duygusu yaratmıştır. Venedik'in geleneksel kent dokusu içindeki düz duvarlı yapılar arasında bu kilise çarpıcı bir üç boyutluluk örneği oluşturur. Kentin ilk merkezî planlı kilisesi olan *S.Giovanni Crisostomo Kilisesi* (1497-1504) daha yalın bir yapısıdır. Ortaçağ ve Doğu mimarlıklarından izler taşıyan kilise, merkezdeki büyük, eşit uzunluktaki dört kolun üzerindekiler daha küçük olmak üzere beş kubbeyle örtülü bir Yunan haçı biçimindedir. Yapımına 1502'de başladığı ve Büyük Kanal üzerinde yer alan *Palazzo Lorendan* (*Palazzo Vendramin-Calergi*) Coducci'nin en önemli yapıtı sayılır. Cephesi mermer kaplı ve beşik kemerle örtülü bir boşluğun yine beşik kemerle örtülü iki küçük parçaya bölündüğü, pencerelerle zenginleştirilmiş yapıyı, Coducci'nin ölümünden sonra oğulları tamamlamışlardır. Coducci bunlardan başka San Severo'daki *Palazzo Zorzi*'yi (yks.1479-82) ve *S.Maria Formosa Kilisesi*'ni (1490-1504) değiştirerek yeniden yapmış, 1490-95 arasında *Büyük San Marco Okulu*'nun, 1498-1504 arasında da *Büyük San Giovanni Evangelista Okulu*'nun içindeki görkemli merdivenleri gerçekleştirmiştir.
2783. *H.Kuruyazıcı*

COKEİ (1599-1670)
Japon ressam.
JAPONYA'da Tokugava (Edo) döneminde (1600-1868) ürünler vermiştir. Tam adı Sumiyoşi Cokei olan sanatçı, ressam TOSA MİTSUOKİ'nin oğlu ve Tosa Mitsuyoşi'nin de (1539-1613) öğrencisidir. 1626'da 12.yy ressamı Mitsunaga Tokiva'nın ünlü yapıtı *Yıllık Saray Törenleri* rulosunun kopyasını gerçekleştirmiştir. 1662'de TOSA OKULU'ndan ayrılmış ve Edo'ya (b.Tokyo) giderek başressam olarak Tokugava şogunlarının hizmetinde çalışmaya başlamış, 1662'de imparatorun emriyle Sumiyoşi adını almıştır. Burada kendi okulunu açarak YAMATO-E (Japon resmi) geleneğini canlandırmaya çalışmıştır. Oğlu Sumiyoşi Gukei (1631-1705) şogunların ilk resmî ressamıdır. Babasının ölümünden sonra, Yamato-e geleneğinin Edo'da yaygınlaşması için çaba göstermiştir. Gukei resimlerinde çevreyi ve insanları büyük bir canlılıkla, gerçeğe uygun biçimde ama mizah duygusuyla yüklü olarak betimlemiştir. Ancak bu nitelikler dönemin Yamato-e sanatçıları için alışılmadık boyutlardı ve geleneğin devamını sağlayamadı. Yamato-e geleneği daha sonra KORİN OKULU aracılığıyla bir süre yeniden canlandırılmıştır. *U.Tükel*

COLD ART (İng.) = **SOĞUK SANAT**

COLDSTREAM, William → **İNGİLTERE (Resim)**

COLE, Thomas → **ABD (Resim)**; **HUDSON IRMAĞI OKULU**

COLEMAN, Roger → **POP SANAT**

COLOR FIELD PAINTING (İng.) = **RENK ALANI RESMİ**

COLUMBARIUM (Lat.*columba*: güvercin, kumru'dan)
Latince'de "kuş evi" anlamına gelir. Ölü küllerinin saklandığı kavanoz biçimli kapları (*urne*) koymaya yarayan nişlerin bulunduğu bir toplu mezar odası ya da yapısı. Ölünün küllerini saklayan pagan inançlarının geçerli olduğu Erken ROMA İmparatorluğu döneminde yaygın olan *columbarium*, orta ve alt sınıflara aittir. Yeraltında da yapılan *columbarium*, yer üstünde genellikle bir açık avlu çevresinde düzenlenmiş, dikdörtgen tuğla yapılardan oluşur. Bunlarda bulunan yazıtlar, alçı resimler ve mozaikler, dönemin alt sınıflarının yaşamına ilişkin bilgi verici niteliktedir. MS yks.1.yy'da yapıldığı sanılan bir *columbarium* Roma'daki *S.Sebastiano Kilisesi* altında 1915'te ortaya çıkarılmıştır. Hadrianus döneminde (117-138) ölü gömme'nin ölü yakma'nın (kremasyon) yerini alması (→MEZAR) ve daha sonra Erken Hıristiyanlık döneminde KATAKOMP'ların yapılması üzerine *columbarium* terk edilmiş, ancak 20.yy'da kremasyonun yeniden geçerlik kazanmasıyla uygulanmaya başlanmıştır.

COMBAS, Robert (1957, Lyon)
Fransız ressam.
FRANSA'da 1980'lerde üslup ve içerik açısından radikal yenilikler getiren genç kuşak ressamlardan biri olan Combas, Sète ve Montpellier'deki güzel sanatlar okullarında öğrenim görmüştür. Konuları-

nı genellikle gençlerin okuduğu resimli romanlardan ve macera kitaplarından almış; bunları KITSCH denebilecek biçimde parlak, canlı renklerle, karmakarışık kompozisyon düzenleri içinde, *graffiti* (→SGRAFFITO) ögeleri ve abartılı, karikatürümsü bir anlatımla işlemiştir. Combas'ın dev boyutlardaki resimleri çoğunlukla ifadeleri abartılmış figürler ve en küçük ayrıntısına kadar işlenmiş kalabalık kompozisyonlardan oluşmaktadır. Sanatçı renkçiliği ve resimlerindeki enerjiyle dikkati çeker. *J.N.Erzen*

COMBINE PANTING (İng.) = **KARIŞIK RESİM**

COMPLUVIUM (Lat.*cum:* birlikte, *puluere:* yağmak'tan)
Antik ROMA evinin (ATRIUM'lu ev) AVLU'sunu örten çatının ortasındaki dikdörtgen ya da kare biçimli açıklık.

COMPUTER ART (İng.) = **BİLGİSAYAR SANATI**

CONCEPTUAL ART (İng.) = **KAVRAMSAL SANAT**

CONCRETE ART (Fr.) = **SOMUT SANAT**

CONSTABLE, John (1776, East Bergholt, Suffolk-1837, Londra)
İngiliz ressam.
J.M.W.TURNER'la birlikte 19.yy MANZARA resmi alanında verdiği başarılı örneklerle tanınır.

Resme, çok küçük yaşlarda Suffolk görünümleri yaparak başlayan Constable, 1795'te Londra'ya gitmiş ve Joseph Forington'ın (1747-1821) yanında çalışmıştır. Bu dönemde ressamlığı bir meslek olarak benimseme konusunda düştüğü kararsızlık, 1799'da Kraliyet Akademisi Okulları'na girene değin sürmüştür. 1802 ve 1803'te Benjamin West'in (1738-1820) yardım ve önerileriyle Kraliyet Akademisi'nde yapıtlarını sergileme olanağı bulmuş; bu sergiler, adının sınırlı da olsa duyulmasına yol açmıştır. *Saman Arabası* (1821, Ulusal Gal., Londra) ve *Stour'dan Görünüm* (1819) adlı yapıtlarıyla Paris'te 1824 Salon Sergisi'nde Altın Madalya kazanmış; bu ve buna benzer yapıtları Fransa'da ilgi görmüş ve BARBIZON OKULU'nun kurulmasında etkili olmuştur. Sanatçı uzun bir süre GAINSBOROUGH'nun üslubuna yakın, tipik manzara resmi özellikleri gösteren bir anlayışla çalıştıktan sonra, görünenin doğrudan ve gerçekçi bir biçimde verilişini, Salomon van Ruysdael (yks.1600-70) ve 17.yy Felemenk manzara ressamlarının (→HOLLANDA) etkilerinin de söz konusu olduğu, daha kişisel bir anlayışla gerçekleştirmeye başlamış ve bu anlayışla, açık havada değişen ışık etkilerini betimlemeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda resmin gökyüzü bölümü, özellikle de bulutların hareketi sanatçının en başarılı olduğu alanlardır. Nesnel gözleme dayanan bu yöntemle ve kesin bir biçimde sınırlanmış temasıyla başarılı duygusal etkiler yaratmıştır. *Brighton Kıyısı* adlı yapıtında ayrıntılı bir fırça kullanımına gitmemesine karşın, görüntü son derece nesnel biçimde ortaya çıkmıştır. Constable'ın sanatının can alıcı noktası, resmine konu olan sahnenin ya da görüntünün son derece ivedi ve anlık olarak tuval üstüne yansıtıldığı izlenimi yaratmasındadır. Bu bağlamda IŞIK-GÖLGE, sanatçının temel araçlarıdır. Vermek istediği doğal görünümün benzeri, ancak bu araçların ustalıklı bir biçimde düzenlenişiyle söz konusu olmuştur. Bu yolda, doğanın yeniden kuruluşu CLAUDE LORRAIN'in üslubuyla 17.yy Hollanda manzara ressamlarının tutumunun bir potada eritilmesine dayanmaktadır. Constable'ın tamamlanmış yapıtlarıyla taslakları arasındaki ayrımı belirlemek kolaydır. Çok sayıdaki taslağı ne belirli bir düzene göre yapılmış resimler ne de bir noktadan çabucak alınmış izlenimlerdir. Bunların taslak olarak anılmalarının nedeni biçimsel bir düzenlemeye gidilmeksizin, ivedi ve ayrıntılı izlenimler yaratmalarıdır. *Vadi Çiftliği* (Victoria ve Albert Müz., Londra) ve *Weymouth Körfezi* (1816, Ulusal Gal., Londra) bu tür çalışmalarına örnektir. Bu çalışmalar DELACROIX ve Fransız Romantikleri'ne (→ROMANTİZM) esin kaynağı olduğu gibi, sonradan İzlenimciler'ce geliştirilecek anlayışın (→İZLENİMCİLİK) ilk örnekleri de sayılır. Constable'ın Romantizm anlayışıyla gerçekleştirdiği SULUBOYA çalışmaları da bu malzemenin kullanımına yeni nitelikler kazandırmıştır. Sanatçı 17.yy'dan bu yana yaklaşık bir yüzyıllık bir resim geleneğinin son temsilcisi olmuş, yapıtlarıyla resmin bir yanılsama olduğu düşüncesini en açık bir biçimde ortaya koymuştur. Onun yapıtlarıyla doğa resme dönüşmüş, bununla birlikte doğal gerçekçiliğin kesin benzeri olan biçimler, tümüyle ayrı, resimsel bir gerçekliğin ögeleri durumuna gelmiştir. 0374, 2856. *U.Tükel*

CONTÉ KALEMİ → **KURŞUNKALEM**

CONTINUITÀ
İtalyanca'da "süreklilik" anlamına gelir. 1961'de İTALYA'da Giulio Turcato (d.1912), Pietro Consagra (d.1920), Carla Accardi (d.1924), Gastone Novelli (1925-68), Achille Perilli (d.1927) ve Piero Dorazio (d.1927) tarafından oluşturulan bir grup. Daha sonraları Arnoldo (d.1926) ve Giò (d.1930) Pomodoro, Parmeggiani Tancredi (d.1927) ve L.FONTANA da bu sanatçılara katılmıştır. "Süreklilik" sözcüğünü ikili bir anlamda kullanan grup, bir yandan dönemin resim ve heykel anlayışını geleneksel İtalyan sanatıyla süreklilik sağlayabilecek biçimde denetlemeyi amaçlarken, öte yandan SERBEST BİÇİMLİ SANAT'ın düzensizliğine karşı, sanat yapıtının kendi içindeki düzenini ve sürekliliğini vurgulamıştır. Ayrıca bazı sanatçılar, Fontana'nın ilkelerinden esinlenerek, sanat yapıtının mekânsal çevresiyle sürekliliği üzerinde de durmuşlardır.

COOK, Peter → **ARCHIGRAM**

COOL ART (İng.) = **SERİN SANAT**

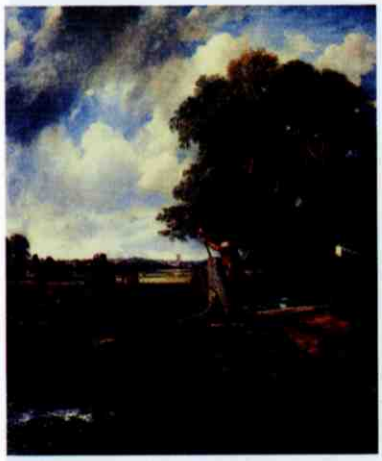
COOP HIMMELBLAU → **AVUSTURYA (Mimarlık, 19. ve 20.yy); DEKONSTRÜKTİVİZM**

COPLEY, John Singleton → **ABD (Resim)**

CORBIE OKULU → **KAROLENJ mimarlığı ve sanatı**

CÓRDOBA GRUBU (*Equipo Córdoba*)
Toplumsal gerçekleri vurgulayan Alejandro Mesa, Francisco Arenas, Jose Pizarro, Mario Gonzales, Manuel Garcia ve Segundo Castro gibi İspanyol sanatçıların 1950'lerin sonuna doğru oluşturduğu grup. Córdoba Grubu, ancak toplu araştırma yapılabileceği inancıyla ekip çalışmasını benimsemiş ve bu yöntemle bireyselcilikten arınarak duyguların daha gerçekçi boyutlarda aktarılabileceğine inanmıştır.

CORINTH, Lovis (1858, Tapiau-1925, Zandvoort)
Alman ressam ve oymabaskı sanatçısı.
Berlin SEZESSION grubunun önde gelen temsilcilerindendir.



CONSTABLE, John, *Havuz*, 1824, tuval üzerine yağlıboya, 42x102 cm.



CORINTH, Lovis, *Naksos'un Aiore'si*, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 116x147 cm.



CORNEILLE, *Bahçede Kuşlarla*, 1962, tuval üzerine yağlıboya, 89x116 cm.



COROT, Jean-Baptiste-Camille, *Auray Kenti*, 1867-70, tuval üzerine yağlıboya, 49x65 cm.

1876-80 arasında Königsberg, 1880-84 arasında Münih ve kısa bir süre de Anvers'te öğrenim gördükten sonra 1884'te Paris'e giden Corinth, Julian Akademisi'nde çalışmıştır. Burada Flaman ressamlarını tanımış, J.F.MILLET'nin (1814-75) GERÇEKÇİLİK'ine yakınlık duymuştur. 1887'de Königsberg'e döndükten sonra kendi özgün üslubunu yaratmak için yoğun bir çalışma dönemine girmiş, çok sayıda PORTRE, MANZARA ve ÖLÜDOĞA yapmıştır. 1891'de gittiği Münih'te Wilhelm Liebl (1844-1900) ve Trübner'le tanışmış, *Jugendstil* sanatçılarının (→ART NOUVEAU) etkisi altına girmiştir. Aynı yıl ilk oymabaskılarını, 1894'te de ilk taş baskılarını yapmıştır. 1900'de Leistikov'u izleyerek Berlin'e gelen Corinth, burada tanıştığı LIEBERMANN'ın önerisiyle Sezession grubuna katılmış, 1911-12 arası ve 1915'te bu topluluğun başkanlığını üstlenmiştir. Geleneksel bir resim eğitimi gören Corinth ilk dönem yapıtlarında İzlenimciler'i (→İZLENİMCİLİK) anımsatır biçimde ışığın etkilerini irdelemiş ve tür resmi örnekleriyle *İsa'nın Vücudu* (1890) gibi dinsel konulu resimler yapmıştır. Münih'e yerleştikten sonra manzara resmine duyduğu ilgi Sezession'a katıldıktan sonra da sürmüştür. Giderek yoğun bir boya hamuru kullanmış; hareketli, güçlü ve anlatımcı bir teknik geliştirerek yapıtlarında kısa öyküsel bir anlatım benimsemiştir. Kesimhaneyi konu aldığı bir dizi resminde görüldüğü gibi çirkini ve acımasızı bile hiç çekinmeden, biraz da gelişigüzel bir tavırla kendi doğallıkları içinde verebilmiştir. Tüm yaşamı boyunca figür kompozisyonlarını sürdürmesine karşın, gerçek sanat gücünü, *Hamburg'da İmparator Günü* (1911, Wallraf-Richartz Müz., Köln) gibi manzaralarında ortaya koymuş; gri, paletinin en sürekli rengi olmuştur. Ani karar veren heyecanlı yapısıyla ön çalışma yapmadan doğrudan tuval üstünde çalışmıştır.

1911'de geçirdiği ağır bir felç sanatçının çalışmasını büyük ölçüde zorlaştırmış, bu güçlüğü yenebilmek için ortaya koyduğu savaş, yapıtlarına derin bir ruhsal içerik kazandırmıştır. Kullandığı sert fırça vuruşlarıyla, özellikle son döneminde büyük ölçüde Alman Dışavurumcuları'nın (→DIŞAVURUMCULUK) tekniğine yaklaşmıştır. Bu yıllarda yaptığı *Walchen Gölü-İnekli Manzara* (1921) ve *Wetterstein'den Walchen Gölü Manzarası* (1921) bu döneminin örnekleridir. Corinth'in yapıtları daha sonra Nazi Partisi tarafından YOZ SANAT olarak nitelenmiş ve müzelerden çıkartılmıştır. *Z.Rona*

CORINTHIUM → **CAVAEDIUM**

CORNEILLE (1922, Liège)
Hollandalı ressam.
Asıl adı Cornelis van Beverloo olan sanatçı, KOBRA grubunun temsilcilerindendir. Amsterdam Akademisi'nde bir süre çizim dersleri almakla birlikte temelde kendi kendini eğitmiş bir sanatçıdır. 1948'de APPEL'in öncülüğünde kurulan DENEYSEL GRUP'a katılmış, aynı yıl grubun Paris'te kurulan Kobra'yla birleşmesiyle de Kobra üyesi olmuştur. Corneille, 1950'de Paris'e yerleştikten sonra PARİS OKULU'nun ANLATIMCI-SOYUTLAMA'sını benimsemiş ve kendine özgü bir kaligrafik anlatım (→KALİGRAFİ) geliştirmiştir. 1956'da Guggenheim Ödülü'nü alan sanatçı, yağlıboya resimlerinin yanı sıra ÖZGÜN BASKI dalında da yapıtlar üretmiştir.
Z.Rona

COROT, Jean-Baptiste-Camille (1796, Paris-1875, Paris)
Fransız ressam.
Klasik kompozisyon geleneğinde yaptığı MANZARA resimleriyle tanınmıştır.

Babasının isteği üzerine 1817'de tekstil işine girmiş, ancak 1822'de ressam olmaya karar verince bu işten ayrılmıştır. İlk sanat eğitimini Yeni-Klasikçi (→YENİ-KLASİKÇİLİK) manzara ressamları Achille Etna Michallon (1796-1822) ve Jean-Victor Bertin'den (1755-1842) alan sanatçı, 1825'te İtalya'ya gitmiş ve üç yıl kalmıştır. Bu dönem içinde klasik kompozisyon ilkelerine uygun *Narni Köprüsü* (1827, Kanada Ulusal Gal., Ottawa) gibi manzaralar yapmıştır. Bunların içinde en başarılı olanları *Colosseum* (1826, Louvre Müz., Paris) gibi doğadan yaptığı taslaklardır. Corot bu küçük taslaklarda, ışığı ve atmosferi verişi, çizimi reddedişi ve resmin strüktürünü yan yana koyduğu saf renk lekeleriyle oluşturmasıyla İZLENİMCİLİK'i öncelemiştir. 1829'da Paris'e dönen sanatçı bir süre sonra dans eden peri ve çalgı çalan çoban figürlerinin yer yer hareketlendirdiği; tüm biçimlerin gümüş renkli bir ışık altında eridiği pastoral manzaralar yapmıştır. Corot bu şiirsel yapıtlarında İtalya gezileri sırasında doğadan yaptığı taslaklardan yararlanmakla birlikte, manzaralarının temeli düşseldir. Sanatçının yaşamının son yıllarında yaptığı portre ve figür çalışmalarıysa çoğunlukla *Mandolinli Genç Kız* ve *Atölye* (Louvre) gibi orman manzaraları içinde ya da atölyelerde betimlenen tek kadın figürleridir. Corot'nun klasik geleneğe bağlılığını kanıtlayan bu figürler heybetli bir dinginlik içinde yansıtılmıştır. 1827'den sonra düzenli olarak resmî SALON SERGİLERİ'ne katılmasına karşın, önemli bir başarı gösteremeyen Corot için 1855'teki 1.Paris Dünya Sergisi bir dönüm noktası olmuştur. Sergiye altı tablosuyla katılan sanatçı, bir madalya kazanmış; *Araba* (Boymans-van Beuningen Müz., Rotterdam) adlı tablosunu III.Napoléon satın almış ve bu tarihten sonra yapıtları büyük ilgi görmüştür. Corot'nun dünyanın pek çok yerindeki müzelerde resimleri vardır.
0356, 2156. *Z.İnankur*

CORPORA, Antonio (1909, Tunus-?)
İtalyan ressam.
İtalya'da SERBEST BİÇİMLİ SANAT'ın gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

Tunus Akademisi'nde öğrenim gördükten sonra 1929'da Floransa'ya giderek Uffizi Galerisi'nde ustalardan kopyalar yapmaya başlamış; 1930-37 arasında Paris'te yaşamış ve 1939'da Roma'ya yerleşmiştir. Aynı yıl açtığı ilk sergideki yapıtlarında FOVİZM'e özgü canlı renklerle Kübist etkiler (→KÜBİZM) izlenmektedir. Sanatçı, bu akımlardan kaynaklanan bir ANLATIMCI-SOYUTLAMA geliştirmiş ve 1940'ların sonundan başlayarak da BISSIÈRE'in öncülüğünde gelişen ve doğadan kaynaklanan izlenimlerin renk lekeleriyle benekler halinde tuvale aktarıldığı TAŞİZM'i benimsemiştir. 1949-52 arasında bu doğrultuda daha da soyuta kayan sanatçı, renk ve ışık gibi resim öğelerinin ritmik bir ilişki içinde bütünleştiği yapıtlar vermiştir. Corpora 1946'da YENİ SANAT CEPHESİ, 1952'de SEKİZ İTALYAN RESSAMI gruplarına katılmış ve bu yıllarda artık nesnel dünyayla hiçbir biçimsel ilişki taşımayan, tümüyle soyut renk kompozisyonları yaratmaya başlamıştır. Sanatçı, 1960'tan sonra soyut sanatın özgür yorumcuları arasında yer almıştır.
3475, 3669. *İ.Babacan*

CORREGGIO, Antonio Allegri (1489/94, Correggio-1534, Correggio)
İtalyan ressam.

Yüksek RÖNESANS ustalarından olan Correggio, BAROK resmin ve 18.yy Fransız sanatının öncülerindendir.

Il Correggio olarak da bilinir. Doğum tarihi ve yaşamı konusunda kesin bilgiler olmasa da yapıtları, üslubunun hangi ustaların etkisiyle oluştuğunu ortaya koymaktadır. İlk resim çalışmalarını doğduğu kasabada Antonio Bertalotti'yle yapan Correggio'nun erken dönem yapıtları, sanatçının Mantova'da MANTEGNA'nın yanında da çalışmış olabileceğini akla getirmektedir. Bunlarda aynı zamanda Lorenzo Costa (yks.1460-1535) ve LEONARDO DA VINCI etkileri de görülmektedir. Sanatçı, aralarında *Aziz Placidus ve Aziz Flavianos'un Şehit Edilmesi* (Ulusal Müz., Parma) adlı resminin de bulunduğu birkaç yapıtında Leonardo'dan aldığı SFUMATO tekniğiyle, figürlerde kendine özgü bir yumuşaklık yaratmıştır. Yaşamının büyük bölümünü Parma'da geçiren Correggio'nun fresklerine bakılarak 1520'lerden önce Roma'ya gittiği ve burada RAFFAELLO ve MICHELANGELO'nun yapıtlarından etkilendiği öne sürülebilir. Correggio'nun ressamlığına ait ilk belgeler 1514'e rastlanmaktadır. İlk büyük boyutlu siparişi *S.Paolo Manastırı* başrahibe odasının süslemesidir. Diana'nın konu olduğu resimler, Mantegna'nın tavan süsleme anlayışına uygun olarak yapılmış, yaprakların oluşturduğu bir çerçeve içinde çıplak çocuk melekler (*putti*) ve av simgeleri betimlenmiştir. *S.Paolo* resimlerini iki kubbe resimlemesi daha izlemiştir. Bu yapıtlarda Correggio YANILSAMA olgusunun gücünü kavramış, işlediği sahneleri doğrudan gökyüzünde yer alıyorlarmışcasına resimlemiştir (→QUADRATURA). 1520-24 arasında Parma'da yaptığı *S.Giovanni Evangelista Kilisesi*'nin kubbe resimlerinde 12 Havari bulutlar üstünde oturmakta ve güçlü bir KISALTIM'la verilmiş Hz.İsa, Cennet'e yükselmektedir. Sanatçı 1522'de başladığı *Parma Katedrali*'nin kubbesindeki *Meryem'in Göğe Yükselişi* adlı yapıtını 1530'da tamamlamış, aynı ilkeleri uyguladığı ama ötekilerden daha büyük olan bu yapıtında, sıcak ve yumuşak renkler kullanmıştır. Correggio'nun kubbe süslemeleri, İtalyan Barok anlayışının erken örnekleri sayılabilir. Bunun yanı sıra sanatçı altar resimlerinde ışık etkilerine ve alışılmamış düzenlemelere yer vermiştir. En bilinen altar resimleri, Parma'daki *Gün* adıyla tanınan *Meryem, Mecdelli Meryem ve Aziz Hieronymus'la Birlikte* ile, *Gece* adıyla tanınan *İsa'nın Doğumu* (1522-30, Resim Gal., Dresden) adlı yapıtlarıdır. Tümüyle Barok anlayışa göre yapılmış olan *Gece*'de tek ışık kaynağı, güçlü kısaltım anlayışı ve figürlerin yüzlerindeki etkili anlatım, Barok sanatta bu niteliklerin olgun örneklerini vermiş olan CARAVAGGIO ve LA TOUR'un yapıtlarını anımsatmaktadır. Ayrıca, sanatçının duygusal etki yaratan mitolojik düzenlemeleri, daha sonra ROKOKO'da olgunlaşacak üslubun erken örnekleridir. *Antiope'nin Düşü* (1525, Louvre Müz., Paris) adlı yapıt, Rönesans'ta, özellikle Venedik'te gelişmiş bulunan, figürleri manzara içinde tanımlama anlayışıyla gerçekleştirilmiş; ancak Barok üslubun araçları olan kısaltım ve IŞIK-GÖLGE, gerek figürleri, gerek manzarayı tanımlama yolunda etkili bir biçimde kullanılmıştır. Gene aynı konulu yağlıboya çalışması *Danae* (1530-32, Borghese Gal., Roma), yumuşak renkleri ve Rönesans kalıplarından uzaklaşmış düzenlemesiyle seçkinleşir. Correggio, *Jüpiter ve Io* (1530, Sanat Tarihi Müz., Viyana), *Leda ve Kuğu* (1530, Devlet Müz., Berlin) gibi mitolojik konulu resimlerini lirik bir yumuşaklık ve duygusal bir anlatımla gerçekleştirmiştir.

0551, 2737. *U.Tükel*

CORRENTE, La

1938'de Milano'da BIROLLI'nin öncülüğünde GUTTUSO, MAFAI, Mirko (1910-?) ve AFRO gibi genç kuşak İtalyan sanatçılarının kurduğu anti-faşist dernek. Belli bir sanat programı ya da ilkesi bulunmayan bu derneğin amacı, NOVECENTO ITALIANO grubunun faşizme ters düşmeyen dar görüşlü niteliğine karşı ROMA OKULU'nun aldığı tavrı daha da ileriye götürmekti. Nazi Partisi'nin Almanya'da oluşturduğu YOZ SANAT kavramının İtalya'da yayılmaya başladığı dönemde, Corrente üyeleri çağdaş sanatı savunmuşlar, salt biçimci ve yalnızca doğalcı betimlemelerden uzak bir figüratif anlatımı benimsemişlerdir. Grup, 1938'de edebiyat, siyaset ve sanat eleştirilerinin yer aldığı bir dergi yayımlamış, 1939'da iki sergi düzenlemiştir. Arnaldo Badodi (1913-42), Domenico Cantatore (1906-?), Bruno Cassinari (d.1912), Guido Chiti (d.1918), Agenori Fabbri (d.1911), Pericle Fazzini (d.1913), Antonio Ghezzi (d.1915), Piero Martini (d.1912), Giuseppe Migneco (1908-?), Ennio Morlotti (1910-?), Gabriele Mucchi (1899-?), Aligi Sassu (d.1912), Giuseppe Santomaso (1907-?), Fiorenzo Tomea (1910-60), Italo Valenti (d.1912) ve VEDOVA'dan oluşan grup, 1940'ta yayın organının kapatılmasından sonra 1943'e kadar *Primato* adlı kültür dergisine katkıda bulunmuştur. *Z.Rona*

CORTONA, Pietro da (1596, Cortona-1669, Roma) İtalyan ressam, mimar ve dekoratör.

Roma'da BAROK sanatın en önemli temsilcilerindendir.

Asıl adı Pietro Berrettini olan sanatçı ilk resim eğitimini Cortona'da (Toscana bölgesi) Andrea Commodi'nin yanında yapmış, Toscana sanatını bu yıllarda tanımış; sanatı, 1612'de Roma'ya gittikten sonra kendini içinde bulduğu yoğun sanat ortamında olgunlaşmıştır. Önceleri Roma'da Commodi'nin tanıştırdığı Toscanalı Santi di Tito (1536-1603) ve Floransalı Maniyerist Baccio Ciarpi gibi sanatçıların atölyelerinde çalışmışsa da, kısa sürede kentin Antik Çağ geleneğine duyduğu ilgiyle kendini bu ortamdan uzaklaştırmış, 1624 dolaylarında girdiği yeni ortamda sanatçılar, antika düşkünleri ve soylu sanat meraklılarıyla tanışmıştır. 1624 öncesine tarihlenen ilk yapıtları *Palazzo Mattei* galeri freskleriyle Sacchetti ailesi için gerçekleştirdiği *Bacchus'un Zaferi* (Palazzo dei Conservatori, Roma) adlı resimdir. Sanatçı bu resimde doğalcı bir kesinliğe düşmeden serbest ve akıcı bir fırça işçiliğiyle VENEDİK OKULU'na özgü yaygın bir ışık kullanmış, ayrıca herhangi bir figürü öne çıkarmadan ön planla arka planı eşdeğer tutmuştur. VIII.Urbanus'un (pd.1623-44) papa olmasından sonra Sacchettiler'in de yardımıyla papaya akraba Barberini ailesiyle tanışmış ve *S.Bibiana Kilisesi* için bir fresk (1624-26) siparişi almıştır. Sanatçı bu yapıtta, görkemli bir mimariye ulaşıp ROMA İmparatoru Traianus dönemi (98-117) giysileri içinde soylu davranışlar sergileyen figürleri klasik bezeme örgeleri önüne yerleştirerek, son derece doğalcı bir figür-arka plan ilişkisi kurmuştur. Cortona, bu freskiyle ve Sacchetti ailesi için gerçekleştirdiği *Sabinli Kadınların Kaçırılması* (Palazzo dei Conservatori, Roma) adlı resimlerinin başarısıyla Barberini ailesinin güvenini kazanmış ve 1633-39 arasında *Palazzo Barberini*'nin tavan fresklerini yapmıştır. Sanatçının başyapıtları arasında kabul edilen bu freskler, yeni gelişmekte olan Barok anlayışın en yetkin örneklerinden sayılır. Cortona, 1637'de ilk kez gittiği ve Ferdinando de'Medici için *Altın Çağı* ve *Gümüş Çağı* (Pitti Sarayı) adlı freskleri yaptığı Floransa'da, 1640-47 arasında da gene aynı saray için *Tunç Ça-*



CORREGGIO, Antonio Allegri, *İsa'nın Doğumu*, 1522-30, pano üzerine yağlıboya, 256x188 cm.



CORTONA, Pietro da, *İlahi Takdir'in Zaferi*, 1633-39, Palazzo Barberini'nin tavan freski, Roma.



COSTA, Lúcio ve LE CORBUSIER, *Brezilya Eğitim ve Sağlık Bakanlığı Binası*, 1937-43, Rio de Janeiro.

ği ve *Demir Çağı* adlı freskleri gerçekleştirmiştir. Sanatçı bunların dışında Floransa'da *Pitti Sarayı*'nda büyük düklerin dairelerinin bezemesiyle de ilgilenmiş, daha önce yalnızca kornişlerde kullandığı alçı kabartmaları bu kez tavanda resim yüzeylerine çok az yer bırakacak kadar zenginleştirmiştir. Cortona, 1647'de Roma'ya döndüğünde Papa VIII. Urbanus ölmüş, yerine X.Innocentius (pd.1644-55) geçmiş, Barberini ailesi de Fransa'ya kaçmıştı. Cortona bu kez Roma'da önce *S.Maria in Vallicella Kilisesi* sonra da X.Innocentius için Navona Meydanı'ndaki *Pamphili Sarayı* tavan resimlerini (1651-54) yapmıştır. VII.Alexander'in papalık dönemindeyse (1655-67) daha çok mimarlığa ağırlık vermekle birlikte *Quirinalis Sarayı* galerileri bezeme işlerine nezaret etmiş, *S.Maria in Vallicella Kilisesi* nefi tavan freskleriyle (1664-65) *S.Carlo ai Catinori Kilisesi* ana altarı için bir altar panosu (1667) gerçekleştirmiştir.

Çok sayıdaki mimari projesinden yalnızca birkaç tanesi gerçekleşmiş olsa da, Cortona resimde olduğu gibi mimarlık alanında da Barok anlayışı benimsemişti. Cortona'nın ilk mimari çalışması Castel Fusano'daki *Sacchetti Villası*'dır (1625). Bunu, Roma yakınlarında gene Sacchettiler için gerçekleştirdiği, ama günümüze ulaşmayan *Pigneto Villası* (1626-36) izler. Bu villa, planlama açısından Vatikan'daki *Belvedere Avlusu* ile *Este Villası*'nı (*Villa d'Este*) çağrıştırır. Bu başarısından sonra *Palazzo Barberini* tasarımı için açılmış yarışmaya davet edilen Cortona'nın projesi çok pahalı olacağı gerekçesiyle Papa X.Innocentius tarafından geri çevrilmiş; ancak bahçe duvarları, doğudaki giriş, sonradan tiyatroya çevrilen at ve araba avlusunun (*cavalle rizza*) giriş ve pencereleri, çeşmenin konumu, Cortona'nın tasarımına göre gerçekleştirilmiştir. Sanatçının 1630 dolayında tasarladığı bazı mezar anıtlarında MANİYERİZM'den büsbütün uzaklaşıp Barok anlayışın yalın biçimlerine döndüğü görülür. Cortona, 1634'te, bir yandan *S.Giovanni dei Fiorentini Kilisesi*'nin ana altarı üzerinde çalışırken, öte yandan da başkanı olduğu Roma ressamlar loncası Aziz Luka Akademisi'nin kilisesi olan 7.yy yapısı *S.Martina Kilisesi*'nin yerine *SS.Luca ve Martina Kilisesi*'nin yapımına başlamıştır. 1669'da Cortona ölüp bu kiliseye gömüldüğünde, yapının cephesi henüz bütünüyle bitmiş değildi. Cortona bu kilisede merkezî mekânın bir kaburgalı kubbeyle örtüldüğü Yunan haçı planı kullanmış, ayrıca iç mekânı çok sayıda dev sütunla hareketlendirmiştir. Bu sütunlar mekânı tanımlamaktan çok plastik değerleri vurgular. Bezeme ise son derece zengindir.

Cortona, 1640'larda Floransa'da *Pitti Sarayı* fresklerini yaparken bir yandan da Aziz Filippo Neri'nin Oratoryenler Cemaati için *Chiesa Nuova di S.Filippo* (b.*S.Firenze*) adlı kilisenin tasarımı üzerinde çalışmış, ancak projesi çok büyük bulunduğundan uygulanmamıştır. Cortona'nın en önemli mimarlık ürünleri Papa VII.Alexander döneminde gerçekleştirdiği *S.Maria della Pace* (1656-59) ve *S.Maria in Via Lata* (1658-62) *Kiliseleri* yenileme çalışmalarıdır. Cortona, *S.Maria della Pace*'nin cephesini Toscana düzeninde (→DÜZEN) yarım daire bir *tempietto* biçiminde bütünüyle Barok anlayışa uygun olarak yenilemiş, yan kanatların çevrelediği bir ön avlu oluşturmuş, ayrıca kilisenin içini de onararak *Chigi Şapeli*'ni yenilemiştir. *S.Maria in Via Lata Kilisesi*'ndeyse KRİPTA ile cepheyi yeniden düzenlemiştir. Cortona'nın son önemli mimari başarısı 1612'de Onorio LONGHI tarafından tasarlanan *S.Carlo al Corso Kilisesi*'nin kubbesidir (1668). Cortona, ilk dönem mimari yapıtlarında BUONTALENTI ve AMMANATI gibi Maniyerist mimarların etkisi altında kalmışsa da, olgunluk dönemi boyunca MICHELANGELO'nun *Medici-Lorenzo Kütüphanesi* ve *Palazzo dei Conservatori*'nin yanı sıra *San Pietro Kilisesi*'nin *apsis*'indeki mekân anlayışından etkilenmiştir.

3596. *Z.Rona*

COSSA, Francesco del → **ASTROLOJİ; FERRARA OKULU**

COSTA, Lúcio (1902, Toulon-?)
Brezilyalı mimar ve kent plancı.
Etkili olmaya başladığı 1930'lardan sonra ülkesinde çağdaş mimarlık ilkelerinin savunuculuğunu yapmış, yeni başkent Brasília'yı tasarlamıştır.

Rio de Janeiro'daki Ulusal Güzel Sanatlar Okulu'nda mimarlık eğitimi görmüş, bu okulu 1924'te bitirdikten sonra bir süre serbest çalışmış, 1931'de de bu okulun yöneticiliğine getirilmiştir. 1936'da *Rio de Janeiro Üniversitesi* yerleşim planının hazırlanması söz konusu olduğunda, çağdaş Fransız mimar LE CORBUSIER'nin danışman olarak Brezilya'ya çağrılmasını sağlamış, bu mimarla birlikte yaptığı çalışmalarla Avrupa'da tartışılmakta olan kimi çağdaş mimarlık düşüncelerinin ülkesine gelmesine, hatta uygulamaya geçirilmesine yol açmıştır. Le Corbusier'nin danışmanlığı altında ve NIEMEYER, Affonso Eduardo Reidy (1906-64) ve Jorge M.Moreira'yla birlikte yaptığı en önemli yapısı bugün Kültür Sarayı olarak kullanılan *Brezilya Eğitim ve Sağlık Bakanlığı*'dır (1937-43, Rio de Janeiro). Gene Niemeyer'le birlikte 1939 New York Dünya Sergisi'nde *Brezilya Pavyonu*'nu gerçekleştirmiş, daha sonra özellikle konut yerleşmeleri üzerinde çalışmıştır. Bunların en tanınmışlarından biri *Guinle Park Katevleri*'dir (1948-54, Rio de Janeiro). Costa'nın adını dünya çapında duyuran çalışması, 1956'da ülkesinin yeni başkenti için açılan uluslararası kent tasarımı yarışmasında Birincilik Ödülü'nü kazanan ve uygulanan önerisidir. *Brasília Düzenleyici Planı* 500 bin kişilik bir nüfusa göre hazırlanmıştır ve birbirini dik kesen iki anayolu temel almaktadır. Bunlardan birinin üzerinde yönetim ve ticaret işlevleri öngörülmüş, bir yay parçası oluşturan ötekinin üzerinde de konutlar ve büyükelçilikler yerleştirilmiştir. İki yolun kesiştiği bölgeyse kültür, eğitim, eğlence ve konaklama işlevlerine ayrılmıştır. Haç biçimindeki görünümüyle biraz da simgesel bir içerik taşıması amaçlanan bu yollara kent merkezinin dışında bırakılan cumhurbaşkanlığı sarayı, tren istasyonu, uçak alanı, endüstri ve öteki konut bölgeleriyle dinlence yapıları ve spor alanlarının yer aldığı bölgeler bağlanmaktadır.

Costa, mimarlık ve kent tasarımı (→KENT PLANLAMA) alanındaki eğitim ve uygulama çalışmalarının yanı sıra tarihsel yapıtların korunması konusunda da çalışmıştır. 1937'de kurulmasına öncülük ettiği Brezilya Ulusal Sanat Yapıtlarını ve Tarihsel Anıtlarını Koruma Vakfı'nın başmimarlığını üstlenmiştir. Ayrıca *Arquitectura Brasiliera* (1952; Brezilya Mimarlığı) ve *About My Work in Brazil* (1958; Brezilya'daki Çalışmalarım) adlı iki de kitabı vardır.

0655, 1365, 2219, 2363. *Ü.Alsaç*

COŞKUN, Gürkan = **KOMET**

COTMAN, John Sell (1782, Norwich-1842, Londra)
İngiliz ressam ve oymabaskı ustası.
NORWICH OKULU'nun en önemli temsilcilerinden biri sayılan Cotman çoğunlukla SULUBOYA çalışmıştır.

1798'de ressam olmak amacıyla Londra'ya gitmiş, 1800'de Galler'de bulunduğu sırada aralarında suluboya MANZARA ressamı Thomas Girtin'in de (1775-1802) bulunduğu bir sanatçı çevresine girmiştir. Bu dönemde gerçekleştirdiği manzaraları yalınlıkları ve geometrik kurgularıyla suluboya manzara resminin en yetkin örnekleri sayılır. 1806'da Norwich'e yerleşerek CROME'un kurduğu Norwich Sanatçılar Derneği'ne katılmış; Crome'un 1821'de ölümünden sonra da Norwich Okulu'nun başkanlığını üstlenmiştir. 1834'te Londra'ya geri dönen Cotman, King's College'da çizim dersleri vermiştir. *Greta Köprüsü* (1805) gibi ilk dönem yapıtlarında CÉZANNE'ı önceleyen güçlü bir klasik kurgu anlayışı görülür. Genellikle ışık-gölge karşıtlığından ve çizgisellikten uzak kalarak biçimleri geniş düz renk alanlarından oluşturmuştur. Geç dönem yapıtlarındaysa üslubunun büyük ölçüde değiştiği görülür. Bu dönemde pirinç lapasını suluboyayla karıştırıp yağlıboyayı anımsatan yoğun bir boya hamuruyla (*impasto*) çalışmıştır. Yaklaşık 1810'dan sonra tebeşir ya da kurşunkalem çizimleri anımsatan bir yöntemle aside yedirme baskılar yapmış, bu baskılarını *Liber Studiorum* (1838) adı altında toplamıştır. Mimari kalıntıları konu alan baskıları türünün en önemli örneklerini oluşturur. *Z.Rona*

COTTINGHAM, Robert → **FOTO-GERÇEKÇİLİK**

COUP DE FOUET (Fr.) = **ART NOUVEAU**

COURBET, Gustave (1819, Ornans-1877, La Tour-de-Peilz, İsviçre)
Fransız ressam.
Özellikle gündelik yaşamdan seçtiği konuları betimlediği resimleriyle GERÇEKÇİLİK akımının öncüsü olmuştur.

Besançon'daki Collège Royal'de eğitim gördüğü sırada bir yandan da J.L.DAVID'in öğrencilerinden Charles Antoine Flajoulot'nun yönettiği Güzel Sanatlar Yüksekokulu'ndaki derslere devam etmiştir. 1839'da Paris'e gitmiş ve babasının zoruyla hukuk öğrenimine başlamışsa da resme olan ilgisinden ötürü kendini tümüyle resim çalışmalarına vermiştir. Özellikle akademik tutumlu öğretmenlerden kaçınarak *Le Père Latin* adıyla anılan Desprez'nin atölyesine girmiş, bir yandan da müzelerde REMBRANDT, HALS, Van DYCK gibi ustalardan kopyalar yapmıştır. Güçlü yeteneğiyle kısa sürede teknik ve biçim açısından yetkinliğe ulaşan sanatçının erken dönem yapıtlarında ROMANTİZM etkileri görülür. Courbet, 1840'larda portre ve manzaralara yönelerek *Courbet ve Siyah Köpek* (1842, Petit Palais Müz., Paris), *Yaralı Adam* (1844, Louvre Müz., Paris) ve *Pipolu Adam* (1846, Fabre Müz., Montpellier) gibi yapıtlarını gerçekleştirmiştir. Resimlerinde figürler duyarlı bir renk zenginliği içinde güçlü IŞIK-GÖLGE karşıtlığıyla biçimlenmiştir. Sanatçı, dönemin klişeleşmiş güzellik ve duygu anlayışından bağımsız bir yolda, gelişmiş bir teknik duyarlılıkla gündelik yaşamdan aldığı konuları, kişileri, ölüdoğaları ve manzaraları resimlemiştir.

1848 Devrimi'ne katılan sanatçı bu sırada ülkede gelişen özgür düşünce ortamı içinde bağımsız atılımlarını gerçekleştirebilmiştir. Atölyesi sanatçıların yanı sıra Baudelaire, Champfleury ve Pierre-Joseph Proudhon gibi şair, eleştirmen ve düşünürlerin de uğrak yeri olmuştur. Courbet, özellikle Proudhon'dan etkilenerek sosyalist düşünce sistemine yakınlık duymuştur. 1844'ten başlayarak SALON SERGİLERİ'ne düzenli bir biçimde yapıt vermiş, 1850 sergisine katıldığı *Taş Kıranlar* (1849, Dresden Müz.; 1945'te yok olmuştur) ve *Ornans'da Cenaze* (1849, Louvre) adlı yapıtları büyük bir yankı uyandırarak sanatçıyı Gerçekçilik'in öncüsü durumuna getirmiştir. Courbet, alışılmış gündelik yaşam sahnelerini herhangi bir idealizasyona gitmeden ve duygusal yoğunluk yüklemeden, ama gene de eleştirel bir yaklaşım içinde aktarmıştır. GÉRICAULT ve DELACROIX'nın gerçekçi tanımlamalarını benimseyen sanatçı, Romantikler'in egzotik ve yazınsal yaklaşımlarından uzak durmuştur. 1853 sergisindeki *Yıkananlar* (1853, Fabre) ve *Güreşenler* adlı resimleri "kaba ve bayağı" bulunmuştur. Courbet, 1854'te Ornans'a gitmiş ve burada yedi yıllık sanat yaşamını simgeleyen *Sanatçının Atölyesi* (Orsay Müz., Paris) adlı büyük boyutlu resmine başlamıştır. 1855 Paris Dünya Sergisi'nin seçici kurulu tarafından geri çevrilen bu yapıtta sanatçı, Baudelaire, Proudhon ve öteki arkadaşlarıyla birlikte atölyesinde gösterilmiştir. Figürler "sevgi"yi, "felsefe"yi ve "edebiyat"ı simgelerken, sanatçı tuvali önünde "doğruluk"u simgeleyen çıplak modeliyle betimlenmiştir. Seçici kurulun kararına tepki olarak Courbet, 50'ye yakın yapıtını sergi alanına yakın bir yerde açtığı Gerçekçilik Pavyonu'nda (*Pavillon du Réalisme*) sergilemiştir.

1855'ten sonra Courbet'nin yapıtlarının konularında radikal bir değişme olmuş, sanatçı öğretisel içerikli konulardan uzaklaşarak yakın çevresine dönmüş, özellikle duyumsal çıplaklar ve vahşi doğa görünümleri işlemeye başlamıştır. Sarhoş rahipleri betimlediği *Konferanstan Dönüş* adlı tablosu, taşıdığı güçlü yergisel niteliğiyle sanatçının toplumsal temaları ele aldığı son yapıtlardan biri olmuştur. *Venüs ve Psyche* ya da *Uyanış* (1864, Sanat Müz., Bern), *Papağanlı Kadın* (1866, Metropolitan Sanat Müz., New York) sanatçının bu dönemde yaptığı çıplaklarına örnektir. 1865-69 arasında Normandiya'ya yaptığı gezi sonucunda *Kaya* (Brooklyn Müz., New York) ve *Fırtınalı Deniz* (1870, Louvre) gibi, sarp kayaları, rüzgârlı ve fırtınalı denizi başarıyla betimlediği bir dizi doğa çalışması da yapmıştır. 1870'te DAUMIER'yle birlikte *Légion d'Honneur* nişanını geri çeviren Courbet, III.Napoléon'un taht-tan indirilmesi, dolayısıyla İkinci İmparatorluk'un çöküşünden sonra 1871'de kurulan Paris Komünü'nün Sanat Birliği başkanlığına getirilmiştir. Müzelerin yeniden açılması ve Salon Sergileri'nin düzenlenmesiyle görevlendirildiği bu yıllarda Komün'ün devrimci etkinliklerine katılmış, Alman bombardımanına karşı Sèvres Porselen İmalathanesi ve Fontainebleau Sarayı gibi önemli anıtların korunmasına karar vermiş, ancak Komün'ün aşırı davranışlarına katılmayarak görevinden istifa etmiştir. Napoléon Bonaparte'ın Büyük Ordusu anısına dikilmiş *Vendôme Anıtı*'nın Komün tarafından yıktırılması olayına karıştığı savıyla Komün'ün sona ermesi üzerine kurulan bir askeri mahkemede yargılanmış, olayla ilgili suçlandığı için 1873'te İsviçre'ye kaçmıştır. Son yıllarını bu ülkede La Tour-de-Peilz'de geçiren sanatçı, bu döneminde bir dizi ölüdoğa, portre ve manzaralarla bazı heykel çalışmaları yapmıştır. Bu yıllarda beden ve ruh sağlığı bozulan Courbet'nin akademik kalıplara karşı oluşu ve konulara yaklaşım biçimi, gelişmekte olan İZLENİMCİLİK'e esin kaynağı olmuştur.
1216, 2210, 2214. *U.Tükel*

COUTURIER, Robert (1905, Angoulême-?)
Fransız heykelci.
İçi boş hacimlerle oluşturduğu heykelleriyle tanınmıştır.

On üç yaşındayken taş baskı yapmayı öğrenen Couturier, 1924'te babasının ölümüyle yaşamını

taş baskının yanı sıra çeşitli işler yaparak kazanmaya başlamış, heykele ilk kez Armand Bloch'a modellik yaparken ilgi duymuştur. 1928'de katıldığı ama kazanamadığı Blumenthal Ödülü yarışmasında seçici kurul üyeliği yapan MAILLOL'le tanıştıktan sonra onun izinden gitmeye karar vermiş, 1930'da bu ödüle layık görülmüştür. Ödülün ardından çeşitli grup sergilerine katılan Couturier, 1936'da aldığı sipariş üzerine Chaillot Sarayı için *Bahçıvan* adlı heykeli yapmıştır. 1930'ların sonlarına doğru Maillol'ün etkilerinden uzaklaşmaya başlayan sanatçı, *Leda* (1944) adlı heykeliyle hacim-kütle ilişkilerini irdelemeye başlamıştır. 1945'te Paris Dekoratif Sanatlar Yüksekokulu'nda heykelcilik profesörü olan Couturier'nin bu sıralarda gerçekleştirdiği *Aziz Sebastian* (1944-45) adlı heykeli, savaşın etkisini yansıtan ve BİÇİMBOZMA'larla dramatik bir etki yaratan bir yapıttır. Sanatçı, 1940 ve 50'lerde boşlukların vurgulandığı "ağırlıksız" heykeller üzerinde çalışmaya başlamış ve giderek doluluk-boşluk dengesi içinde içi boş hacimlerin ağırlık kazandığı *İp Atlayan Kız* (yks.1950, Middleheim Parkı, Anvers) ve *Yüzen İki Kadın* (1962, Güzel Sanatlar Müzesi Ok., Boston) gibi yapıtlar gerçekleştirmiştir. Couturier yapıtlarında gerçekçiliği savunmuş, ancak bunu görsel doğrulukla değil tavır ve hareketlerle ima etmeye çalışmıştır. Çok sayıda uluslararası bienale katılan ve dersler veren sanatçı, *Maillol* (1949), *Louis Braille* (1952) ve *Baudelaire* (1967) gibi pek çok sanatçı için çizgisel OYMABASKI tekniğiyle madalyon da yapmıştır. *Z.Rona*

COVARRUBIAS, Alonso de (1488, Torrigos-1570, Toledo)
İspanyol mimar.
Meslek yaşamına heykelci olarak başlayan Covarrubias, RÖNESANS üslubunu İSPANYA'ya getiren mimar olarak bilinir.

Özellikle heykel çalışmalarında Erken Rönesans üslubuna yönelmişse de, mimar olarak, yapılarının konstrüksiyonun ağır bastığı bölümlerinde GOTİK geleneğe bağlı kalmıştır. *Salamanca Katedrali*'nin yapımı için 1512'de toplanan kurulda görev alması, oldukça genç yaşta üne erdiğini ve önemli bir sanatçı sayıldığını kanıtlamaktadır. 1515'ten başlayarak *Siguenza Katedrali*'nin tamamlanması ve bezenmesinde çalışmış, 1524-34 arasında Toledo'daki *Santa Cruz Hastanesi*'nin ön yüzüyle merdivenini yapmıştır. Guadalajara'da yaptığı *Piedat Kilisesi* (1526) bugün yıkıntı halindeyse de, *Toledo Katedrali*'nin içinde SILOE'nin tasarımı doğrultusunda gerçekleştirdiği *Yeni Krallar Şapeli* (1531-34) aynı dönemdeki etkinliğinin parlak bir örneğidir. Yine 1530'larda ortaya koyduğu başka iki yapıtı da Alaca de Henares'teki *Başpiskoposluk Sarayı* ön yüzü ve tek kollu dış merdiveniyle (1530-40) *Siguenza Katedrali*'ndeki, görkemli bir tonozla örttüğü, *Sakristi* olarak bilinen kutsal mekândır (1532-35). 1537'de Toledo, Madrid ve Sevilla'daki krallık saraylarının (ALKAZAR) mimarlığına atanmasıyla Covarrubias'ın meslek yaşamında yeni bir dönem başlamıştır. Bu yeni görevinde *Toledo Sarayı*'nın kuzey yüzünü (1546-52) yapmış, *Madrid Sarayı*'nı tamamlayarak 18.yy'da yıkılacak olan ünlü çift kollu merdivenini (1548) gerçekleştirmiştir. *Toledo Sarayı*'ndaki çalışmaları sırasında kralın temsilcisiyle anlaşmazlığa düşmesi üzerine 1553'te görevinden alınan Covarrubias'ın son büyük yapıtı Toledo surlarındaki *Visagra Kapısı*'na eklediği yarım daire biçimli iki kuleden oluşan yeni bir burçtur (1559-60).
3578. *H.Kuruyazıcı*

COX, David (1783, Deritend, Birmingham-1859, Harborne, Birmingham)
İngiliz ressam.
Bir SULUBOYA ressamı olan Cox, 1814-27 arasında Hereford'da, 1829'dan 1941'e değin de Londra'da yaşamıştır. İlk sanat eğitimini John Varley'nin (1778-1842) yanında almıştır. 1826-32 arasında İngiltere'nin çeşitli yörelerine, Belçika'ya, Hollanda'ya ve Fransa'ya geziler yapan Cox, buralarda gerçekleştirdiği MANZARA resimlerinde doğanın değişimini betimlemeye çalışmıştır. Saydam renklerden oluşan zengin bir palet, geniş ve kırık fırça vuruşlarıyla yaptığı bu manzaralarda geçici atmosfer etkilerini yansıtarak İZLENİMCİLİK'i öncelemiştir. *Thames'ten Windsor Şatosu* (Whitworth Sanat Gal., Manchester) ve *Rhyl Kumsalı* (Victoria ve Albert Müz., Londra), bu tür çalışmalarına örnektir. Cox, manzara resmini konu alan *A Treatise on Landscape Painting* (1813; Manzara Resmi Üzerine Bir İnceleme) adlı kitabıyla da etkili olmuş bir sanatçıdır.
0845. *Z.İnankur*

COX, Jan → **BELÇİKA (Resim)**

COYPEL, Antoine → **FRANSA (Resim ve Heykel, 17. ve 18.yy)**

COYSEVOX, Antoine → **FRANSA (Resim ve Heykel, 17. ve 18.yy)**

COZENS, Alexander (1717, St.Petersburg-1786, Londra)
İngiliz ressam ve çizim ustası.
MANZARA resminde kullandığı "lekeleme" yöntemiyle 19.yy Romantik (→ROMANTİZM) manzara ressamları üzerinde etkili olmuştur.

Çar I.Petro'nun yanında çalışan bir gemi yapımcısının oğlu olan sanatçının, Rusya'da doğduğu söylenmekte ama buradaki çocukluk yıllarıyla ilgili çok az şey bilinmektedir. 1742'de İngiltere'ye gittiği, 1746'daki İtalya gezisinden önce bir kez daha Rusya'ya döndüğü sanılmaktadır. Cozens İtalya'da kaldığı dönemde yalnızca manzara alanında çalışan ilk İngiliz sanatçısıdır. Kısa süre sonra yeniden İngiltere'ye dönen sanatçı, bir olasılıkla 1764'te Avrupa'ya yaptığı bir gezinin dışında tüm yaşamını burada geçirmiştir. Yaşamını temelde bir çizim ustası olarak kazanmış, yks.1763'te de Eton College'a çizim öğretmeni olarak atanmıştır. Çizim ve suluboya türündeki çalışmalarının yanı sıra yağlıboyalar da yaptığı bilinen Cozens'in, bu alandaki yapıtlarından günümüze yalnızca kağıt üstüne boyadığı küçük boyutlu örnekler kalmıştır. Sanatçı kuramsal alanda da çalışmalar yapmış; ağacın, göğün, insan başının sanatsal açıdan sınıflamasının yapıldığı çeşitli denemeler yayımlamıştır. Bu alandaki en ünlü çalışması *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (Çizimde Özgün Manzara Düzenlemeleri Yaratmaya Yardımcı Olacak Yeni Bir Yöntem) adlı yapıtıdır. LEONARDO DA VINCI'nin resim konusunda kaleme aldığı yazılarında ortaya koyduğu bir düşünceden yola çıkan Cozens, "lekeleme" diye adlandırdığı yöntemi geliştirerek, suluboya ve mürekkeple son derece özgür bir anlayışla düşsel manzara taslakları gerçekleştirmiştir. Fırça lekelerinin bir manzara duyumu verecek biçimde biraraya getirilmesinden oluşan taslaklar, önceden genel bir düşünce bağlamında temellenmiş olmakla birlikte, anlık bir tutumla kağıt üstüne aktarılmıştır. Anlık olduğu kadar rastlantısallık niteliği de taşıyan bu çalışmalardan yola çıkarak izleyiciye gerçek bir

manzara resmi izlenimi veren düzenlemelere gidilmiştir. Cozens bu taslakları, aynı kağıt üstünde yaptığı gibi, kalın ve yumuşak bir fırçayla ince bir kopya kağıdı üstünde de gerçekleştirmiştir. Bu yapıtlarda aydınlık ve karanlığı, yani ışık ve gölgeyi, doğanın gizemini ve gücünü ortaya çıkaracak biçimde ustalıkla kullandığı görülmektedir. *Bulut* adlı gri ve siyah renkli suluboya çalışmasında, çeşitli bulut biçimlerini "lekeleme" anlayışı içinde birarada ele almıştır. Sanatçının bu yönteminde başarı, kendisinin bir manzara izlenimi verecek resimsel yapıyı kurmasında olduğu kadar, izleyicinin de bu taslaklarda çeşitli doğa öğelerini imgelemi yoluyla bulabilmesine bağlıdır.

Çizim öğretmenliğini saray çevresinde de sürdüren Cozens, 1778-84 arasında Kral III.George'un oğullarına dersler vermiştir. Sanatçının, daha sonra Galler prensi olacak IV.George'u da çalıştırdığı sanılmaktadır.

2517, 2518. *U.Tükel*

COZENS, John Robert (yks.1752, Londra-1797, Londra)
İngiliz ressam.
18.yy'ın ikinci yarısında İngiliz Romantik MANZARA okuluna öncülük etmiştir (→ROMANTİZM).

Ressam Alexander COZENS'in oğlu olan John Robert, 1776'da sanatsever Richard Payne Knight'la (1750-1824) birlikte İsviçre ve İtalya'ya gitmiş, bu gezisi 1799'a değin sürmüştür. 1782'de ikinci kez İtalya'ya giden Cozens'in resimlerinin çoğu bu iki geziyi betimler. Mavi, yeşil ve gri renklerin egemen olduğu *Paestum Kalıntıları* (Oldham Sanat Gal.) ve *Elbe Adası'ndaki Dağlar* (Victoria ve Albert Müz., Londra) gibi resimlerinde yerinde yaptığı taslaklardan yararlanmakla birlikte, kendini topografik doğrulukla sınırlamamış; SULUBOYA manzaranın yalnız topografik olmadığını, insanın kişiliğini yansıtan bir araç olabileceğini kanıtlamıştır. Bu yaklaşımı İngiltere'deki manzara resmine büyük yenilik getirmiştir. 1793'te sinir hastalığı geçiren Cozens, yaşamının geri kalan bölümünü Londra'da, aynı zamanda amatör bir ressam ve resim koleksiyoncusu da olan Dr.Monro'nun bakımında geçirmiştir. Cozens, başta Thomas Girtin (1775-1802), CONSTABLE ve J.M.W.TURNER olmak üzere kendinden sonraki kuşağı etkilemiştir.

2517. *Z. İnankur*

CÖMERT, Bedrettin (1940, Vezirköprü, Samsun-1978, Ankara)
Türk sanat tarihçisi.
Tek yönlü ve salt betimleyici olmayan bir sanat tarihi anlayışını savunmuş, sanat biçimlerinin ne tür anlamlar içerdiğini araştırmanın önemi üzerinde durmuştur.

Sıvas Lisesi'nde parasız yatılı olarak okuduğu yıllarda ilk şiirleri yayımlanmış, liseyi bitirdiği 1960'ta bir devlet bursu kazanarak gittiği İtalya'da İtalyan dili ve edebiyatı üzerine öğrenim görmüştür. Roma Üniversitesi'nde geçen öğrencilik yıllarında çeşitli yabancı yazarların yapıtlarını Türkçe'ye çevirmiş ve denemeler kaleme almıştır. Dünya sanatına, mimarlık ve güzel sanatlara ilgi duymaya başlaması da aynı yıllara rastlar. 1970'te Türkiye'ye dönen Cömert, HÜ Sanat Tarihi Bölümü'ne asistan olarak girmiş, sanat tarihi ve estetik konularında çalışmalar yapmıştır. 1971'de Roma Üniversitesi Felsefe Enstitüsü'nde "Son Elli Yılda Türkiye'de Sanat Eleştirisi" konulu teziyle estetik doktoru derecesini almıştır. Sanat tarihi alanındaki araştırmalarının yanı sıra edebiyat ve eleştiri çalışmalarını sürdüren Cömert, HÜ'de verdiği "Giotto ve San Francesco Geleneği" başlıklı teziyle sanat tarihi doktoru da olmuş, bu tezini 1977'de *Giotto'nun Sanatı* adıyla yayımlamıştır. Aynı yıl, "Benedetto Croce'nin Estetiğinde İfade Kavramı ve İfadenin İletim Sorunu" adlı tezi hazırlayarak doçentliğe atanmıştır. Özgün yapıtlarının yanı sıra başarılı çevirileriyle de tanınan Cömert, Türkçe'ye kazandırdığı, E.H.Gombrich'in *Sanatın Öyküsü* adlı yapıtıyla 1977'de Türk Dil Kurumu Çeviri Ödülü'nü almış ve aynı yıl kuruma üye seçilmiştir.

11 Temmuz 1978'de uğradığı bir silahlı saldırı sonucunda genç yaşta yaşamını yitiren Cömert, bir sanat tarihçisinin, en az bir sanatçı kadar duyarlı olması gerektiğini savunmuş, bir sanat yapıtının evrenselliğini kavrayabilmek için, bu yapıtı öncelikle konu bakımdan açıklamanın ve anlamanın, ardından da yapıtı, oluşturduğu ve geliştirdiği dönemin tarih, kültür ve beğeni koşulları içinde değerlendirmenin gereği üzerinde durmuştur. Bu yaklaşım, Cömert'i, görsel sanat yapıtlarının gerçekçi yollarla algılanabilmesi ve bu yapıtların yalnız biçimiyle değil, konu ya da anlamıyla da yorumlanabilmesi için, sanat tarihinin İKONOGRAFİ ve ikonoloji dalları üzerinde durmaya ve çalışmalarında bu dalları temel alan bir yöntem benimsemeye yöneltmiştir. Sanat ve edebiyat eleştirileri kaleme alan, WÖLFFLIN, PANOFSKY ve Gombrich gibi Batılı sanat kuramcıları üzerine çalışmalar yapan Cömert için, bağlı bulunduğu HÜ Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, 1980'de bir *Armağan Kitabı* yayımlamıştır. *D.Mazlum*

CRANACH, Lucas (Yaşlı) (1472, Krohach, Bamberg yak.-1553, Weimar)
Alman ressam.
En özgün ve önemli yapıtlarını uzun süren sanat yaşamının ilk dönemlerinde vermiş, daha sonra saray ressamı olarak basit ve sıradan portrelere yönelmiş, aynı zamanda OYMABASKI ve AĞAÇ BASKI teknikleriyle de yapıtlar üretmiştir.

Cranach'ın nerede eğitim gördüğü bilinmemekte, ancak yks.1500'lerde Viyana'da olduğu ve burada başarılı PORTRE'ler yaptığı bilinmektedir. *Dr.Johannes Cuspinian* ve eşi *Anna Cuspinian* portreleri (1503) bu dönemdeki özgün çalışmalarıdır. Aynı zamanda dinsel konulu resimler de yapmış olan sanatçının bu dönemdeki yapıtlarında manzara, titizlikle ve ağırlığını hissettirir bir biçimde verilmiş, figür ve sahneler manzara içinde ikincil kalmıştır. Cranach'ın bu yaklaşımı daha sonra TUNA OKULU'nun oluşmasında etkili olmuştur. 1504 tarihli *Mısır'a Kaçış* (Prusya Kültür Varlıkları Devlet Müz., Berlin) adlı yapıtı bu üslubun en başarılı örneklerindendir. Resimde Kutsal Aile, Almanya'nın çam ormanlarında dinleniyor gibi betimlenmiştir. Cranach, 1505'te Wittenberg'e gitmiş ve Saksonya elektörünün saray ressamı olmuştur. Aynı zamanda reformcu Martin Luther'le dostluk kurmuş ve Protestanlık'ın yayılmasına yardımcı olmak için ağaç baskılar yapmıştır. Saray ressamı olmasıyla birlikte, üslubunda ani bir değişme görülen sanatçının, Reform'dan az önce gerçekleştirdiği dinsel konulu birkaç resim, ilk dönem yapıtlarıyla karşılaştırıldığında cansız ve katıdır. Portreleriyse biçimsel ve resmî bir havaya bürünmüştür. Bunun bir nedeni de Wittenberg'de kurduğu büyük bir atölyede gelişen ortak çalışma yöntemi olabilir. Cranach, tüm yaşamı boyunca sayısız portre yapmış, bu arada bir dizi Luther portresi de gerçekleştirmiştir. Bunların yanı sıra 1530'larda *Venüs ve Aşk* (1531, Kraliyet Güzel Sanatlar Müz., Brüksel) gibi,



CRANACH, Lucas (Yaşlı), *Havva*, pano üzerine yağlıboya, 167x71 cm.



CREDI, Lorenzo di, *Meryem'e Müjde*, pano üzerine yağlıboya, 88x71 cm.



CRIVELLI, Carlo, *Meryem'e Müjde*, 1486, ahşap üzerine tempera ve yaldız, 207x146.5 cm.

erotik nitelikler taşıyan tam boy kadın figürleri de resimlemiştir. *Paris'in Seçimi* (1530, Sanat Salonu, Karlsruhe), *Apollon ve Diana* (1530, Prusya Kültür Varlıkları Devlet Müz., Berlin) gibi mitolojik konulu resimlerindeyse klasik anlayışın özüne inmek doğrultusunda bir amacı olmamış, ancak bu yapıtlarıyla kendine özgü, ince vücutlu, uzun boyunlu, tüller içinde ve takılarla bezeli bir kadın figürü yaratmıştır.

Cranach 1505-09 arasında çok sayıda yaptığı ağaç baskılarını, 1520'li yıllarda daha kaba bir işçilikle gerçekleştirmiş ve bunları daha çok İncil'i ya da Reformcular'ın yazılarını bezemede kullanmıştır. Çoğu yapıtında imza olarak kanatlı bir yılan ve "LC" monogramını kullanmışsa da kendi yapıtlarıyla oğulları Hans (?-1537) ve II.Lucas (1515-86) tarafından atölyesinde üretilen öteki yapıtlar arasında açık bir ayrım yapılamamaktadır. Cranach, yaşadığı tarihler açısından bir RÖNESANS sanatçısı sayılmasına karşın, bütünüyle bu anlayışa bağlı değildir. Rönesans, onun yapıtlarında tüm özgünlüğünü yitirmiş bir moda gibidir. Tuna Okulu anlayışıyla yaptığı doğalcı MANZARA görünümlerinin yanı sıra figürleri de İtalyan Rönesansı'nın mekân ve hacim duyarlığından çok uzaktır. Cranach bu alanda, daha çok Kuzey'in sıkı ve kalıpçı formülleriyle çalışmıştır. Figürlerindeki hacim değeri, biçimin başarıyla verilmesinden çok, keskin çizgi kullanımıyla sağlanmıştır.

1804, 2965. *U.Tükel*

CREDI, Lorenzo di (yks.1458-1537)
İtalyan ressam.
FLORANSA OKULU'na bağlı olan Credi yks. 1480/81'de girdiği VERROCCHIO atölyesinde, 1488'de ustanın ölümüne değin kalmış, bu süre içinde de onun yardımcısı olmuştur. Teknik bir yetkinliğe ve parlak bir renklendirmeye dayanan üslubu, atölyede arkadaşlık kurduğu LEONARDO DA VINCI'nin erken dönem yapıtlarıyla benzerlik gösterir. Credi, el becerisini ve teknik ustalığını Verrocchio atölyesinde geliştirmiştir. Uffizi Galerisi'ndeki *Meryem'e Müjde* bu dönem yapıtlarına örnektir. Üslubu, bazı noktalarda bireysel bir anlatımdan yoksun göründüğünden VASARI, onun yapıtlarıyla Leonardo'nun erken dönem yapıtlarının karıştırılabileceğini öne sürmüştür. Credi, 16.yy başında beliren yeni eğilimleri uygulamaktan da geri kalmamış, Pistoria'daki altar resmi *Meryem ve Azizler*'i (1510), Fra BARTOLOMMEO'yu anımsatan bir Yüksek RÖNESANS anlayışıyla yapmıştır. Credi'nin 1497'de Reformcu din adamı Girolamo Savonarola'nın (1452-98) sözlerinden etkilenerek dünyevi konulu tüm resimlerini yok ettiği söylenir.
U.Tükel

CREUSETS
Fransızca'da "Potalar" anlamına gelir. PILLET'nin 1960'larda geliştirdiği bir teknik. Bu teknikte, resmin yapılacağı zemin sığ içbükey oyuklarla bezenir ve hareketli bir yüzey oluşturulur. Bazan bu oyukların çevresine çiviler yerleştirilerek gölge oyunları yaratılır. Tablodan duvar panosuna kadar çok değişik boyutlarda uygulanabilir.

CRISTALLO (İt.) → **CAM işçiliği**

CRISTOTOKOS → **THEOTOKOS**

CRIVELLI, Carlo (yks.1430/35, Venedik - yks. 1493/95)
İtalyan ressam.
VENEDİK OKULU'na bağlı sanatçılardandır. Venedik'te yaşayan Padovalı ressam kardeşler Antonio (yks.1415-76/84) ve Bartolomeo (yks.1432-yks.1499) Vivarini atölyesinde çalışmış olmalıdır. 1457'de bir süre hapis yattığı da bilinmektedir. 1465'te Dalmaçya kıyılarındaki Zara'da (b.Zadar) kayıtlarına rastlanmaktadır. Kısa bir süre sonra yeniden İtalya'ya dönmüş olmalıdır. Sanatçının adı 1468'e ait belgelerde geçmektedir. Kendini bir Venedikli olarak tanıtmasına karşın, bu kente bir daha dönmemiş, zamanının çoğunu Ascoli Piceno'da geçirmiştir. *Meryem'e Müjde* (1486, Ulusal Gal., Londra) adlı yapıtını bu kasaba için gerçekleştirmiştir. Keskin PERSPEKTİF denemeleri, konunun dışındaki figürlerin gündelik hareketlerini sürdürmeleriyle ortaçağ geleneğinden kopan yapıt, içerdiği süslemeci öğeler ve şematik anlatımla da bu geleneğe bağlanmaktadır. Sanatçının hemen tüm yapıtları dinsel konuludur. Ancak, İtalya'da yks.30 yıldır işlenen KUTSAL KONUŞMA temasını ele almamış, daha çok ortaçağ biçimlerine bağlı kalmıştır. *Meryem ve Çocuk İsa* (Metropolitan Sanat Müz., New York) adlı yapıtı, böylesi bir anlayışla gerçekleştirilmiştir. Gene de, gerek figürlerin işlenişindeki doğalcılık, gerek arka plandaki manzara görünümünün verilişi, yapıtı ortaçağ anlayışından ayırarak RÖNESANS'ın bir ürünü yapar. Bunun yanı sıra, hem giysilerin hem de üst taraftaki meyvelerin dokularının verilişiyle Venedik özellikleri de gündeme gelmiştir. Sanatçı, resimlerindeki nesnelere ikonografik anlamlar da yüklemiştir. Sukabakları ve meyveler, çevrelerinde bulundukları dinsel imgelerin içsel anlamlarını vermektedir. Crivelli'nin keskin bir çizgisellikle yarattığı üçboyutluluk, güçlü bir biçimde Geç GOTİK öğeler de içermektedir.

Vittorio Crivelli, bir olasılıkla sanatçının kardeşidir ve Carlo'yla aynı anlayış içinde çalışmıştır. Ama onun yapıtları, ağabeyinkilere oranla daha az yetkinleşmiş örneklerdir.

3661. *U.Tükel*

CROME, John (1768, Norwich-1821, Norwich)
İngiliz ressam.
NORWICH OKULU'nun kurucularındandır.

Araba ve tabela ressamı olarak başladığı meslek yaşamını Norwich'te sürdürmüştür. Arkadaşlık kurduğu bir koleksiyoncuda gördüğü GAINSBOROUGH ve HOBBEMA'nın yapıtlarından etkilenerek MANZARA resmine yönelmiştir. 1803'te COTMAN'ın da katıldığı Norwich Sanatçılar Derneği'ni kurmuş ve Norwich Okulu'nun oluşmasında etkili olmuştur. Genellikle yöredeki korulukları, değirmenleri ve evleri betimleyen küçük boyutlu manzaraların yanı sıra 1800-10 arasına tarihlenen *Arduvaz Ocakları* (Tate Gal., Londra) ve *Yare Bataklıkları Üzerinde Doğan Ay* (Ulusal Gal., Londra) gibi geniş mekân anlayışının egemen olduğu büyük boyutlu resimleri de vardır. Crome İngiliz manzara resmi geleneği içinde PİTORESK anlatımdan ROMANTİZM'e geçişi temsil eder. Açık havada yağlıboyayla çalışmamış, alanda gerçekleştirdiği suluboya ya da çizimleri sonradan atölyesinde tuvale aktarmıştır. Kimi zaman da manzaralarını topladığı oymabaskılardan esinlenerek geliştirmiştir. Yapıtları atmosferik etkiyi başarılı bir biçimde yansıtır.

Z.Rona

CROMPTON, Dennis → **ARCHIGRAM**

CRÓNICA GRUBU (*Equipo Crónica*)
İSPANYA'da ressam José Maria Gorris (d.1937), Manuel Valdés (d.1942) ve Rafael Solves'in (d.1940) 1964'te oluşturduğu, DIŞAVURUMCULUK ilkelerini benimseyen grup. Reklam afişlerine benzer be-

lirgin ve parlak renkler kullanan bu sanatçılar, toplum sorunlarını işlemişler ve güncel konuları acı alaycı bir tavırla yansıtmışlar, ayrıca İspanyol sanat tarihinin başyapıtlarını yeniden yorumlayarak Franco rejimini eleştirmişlerdir. Çoğunlukla küçük boyutlarda çalışmışlar, gittikleri her yere yapıtlarını da götürerek çok sayıda sergi açmışlardır.

CRUZ-DIEZ, Carlos (1923, Caracas)
Venezuelalı ressam.
Renk konusundaki bazı yeni deneme ve uygulamalarıyla OP SANAT türünde yapıtlar üreten Cruz-Diez, özellikle rengin izleyici üzerindeki değişken etkisini vurgulamaya çalışmıştır.

Eğitimini 1940-45 arasında Caracas Güzel Sanatlar Okulu'nda yapmış, 1946-51 arasında McCann Erickson Reklam Ajansı'nın sanat bölümünü yönetmiş, ayrıca *El Nacional* gazetesi için resimler yapmıştır. 1957'de grafik sanatlar ve endüstri tasarımı konusunda etkinlik gösterecek olan Görsel Sanatlar Atölyesi'ni kurmuş, bir yandan da Venezuela Üniversitesi Gazetecilik Okulu'nda tipografi konusunda dersler vermiştir. Bu yıllarda optik olgusuyla ilgilenmeye başlayan sanatçı, 1960'ta Fransa'ya giderek Denise René Grubu'na katılmıştır. Temel renkleri ince, iç içe geçen şeritler halinde düzenleyerek yaptığı deneylerle, var olmayan bir üçüncü ya da dördüncü rengin yanılsama yoluyla ortaya çıktığını bulgulamış ve bu yöntemle *Renksel Geçişler* ve *Renk Karışımları* gibi dizileri gerçekleştirmiştir. 1959'da başladığı sonuncu dizide, izleyicinin gözlerini yapıtın bir yanından öbür yanına doğru gezdirdiğinde devinim yoluyla yoğunlaşan, değişen, kaybolan bir dizi değişken geometrik imge bulgulaması söz konusudur. Sanatçı bu yanılsamayı ve renk etkilerini, dar, düşey metal şeritlerle, düz bir yüzeye iliştirilmiş plastik bantlarla ya da gene düşey renkli çizgilerle sağlamaktadır. Cruz-Diez 1969'da Paris'te gerçekleştirdiği *Renk Doygunlukları* adlı düzenlemesiyle kentsel mekâna katkıda bulunmuştur. St.Germain Bulvarı'nda renkli dikdörtgen kulübeleri kaldırıma yerleştirerek yayalar için yeni bir renksel dünya oluşturan bir tür ÇEVRESEL SANAT örneği vermiştir. Yürüyenlerin hareketleri de, bu yapıtın kinetik yönünü (→KİNETİK SANAT) oluşturmaktadır.
0558. *U.Tükel*

CUBICULUM (Lat.)
1. Antik ROMA evinde (→DOMUS) yatak odası. **2.** KATAKOMP'larda ailelere ait tonozlu bölüm; bir tür ARCOSOLIUM.

CUBO-FUTURISM (İng.) = **KÜBİK-GELECEKÇİLİK**

CUBO-REALISM (İng.) = **KÜBİK-GERÇEKÇİLİK**

CUCCHI, Enzo → **İTALYA (20. yy, Mimarlık)**

CÛDA, Mahmut (1904, Fethiye, Muğla-1987, İstanbul)
Türk ressam.
Özellikle gerçekçi bir yaklaşımla betimlediği ÖLÜDOĞA'larıyla tanınmıştır.

Tam adı Mahmut Cemalettin Cûda olan sanatçı, 1918'de girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (s.GSA, b.MSÜ), Hikmet ONAT ve İbrahim ÇALLI atölyelerinde; 1923'te kendi olanaklarıyla gittiği Münih'teyse birbuçuk yıl HOFMANN atölyesinde çalışmıştır. 1924'te Maarif Vekâleti'nin (b.MEB) düzenlediği yarışmada başarı kazanarak Paris'e gönderilen ilk ressamlar arasına katılmış; burada Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Lucien Simon atölyesinde eğitimini tamamlamıştır. 1928'de İstanbul'a dönen Cûda, GSA'da NAMIK İSMAİL'in yanında yardımcı öğretmen olarak görev almış; bu arada da sanatçıların toplumsal ve ekonomik güvenceye kavuşturulmalarını duyurmaya yönelik çalışmalara girişmiş ve uzun yıllar başkanlığını yürüteceği MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ'nin kurulmasında ve etkinliklerinde önemli görevler almıştır. Bu yıllarda ulusal ve toplumsal sanat eğitiminde Akademi'nin görevlerini bireysel değer ölçülerine göre irdelemiş ve değer yargılarına bağlı kalma amacı nedeniyle bu kurumdaki görevinden ayrılmıştır. Daha sonra sırasıyla Bursa Kız Öğretmen Okulu ve Kırklareli Ortaokulu resim öğretmenliği görevlerini üstlenmiştir. 1935'te İÜ Coğrafya Enstitüsü'nde kartograf olarak göreve başlamış; 1969'a değin sanat çalışmalarıyla birlikte bu uğraşısını da sürdürmüştür.

Cûda, bireysel sanat anlayışı olan gerçekçi üslup doğrultusunda yapıtlar üretmiştir. Tüm yapıtlarında doğayla öznel bağlar kurmuş ve gerçek değerlerini koruyan görünümler çevrelerinde oluşan anlamlı bir mekân olgusunda güçlü anlatımlara ulaşmıştır. Bu özelliği sanatçının Batı tekniğini, yaşadığı toplumun nesnel ve tinsel kaynaklarıyla birarada değerlendirdiğini göstermektedir. Avrupa'da bulunduğu sıralarda incelemeler yaptığı müzelerde izlediği büyük boyutlu kompozisyonların teknik ve estetik yetkinliklerinden etkilenen Cûda, sanat yaşamına büyük boyutlu kompozisyonlar üreterek başlamıştır. Sanatçının özgün üslubu ve başarılı teknik uygulamalarını sunan bu çalışmalarına *Aydın Yangını* (1933) ve *Haramiler* (1935) adlı yapıtları önemli örneklerdir. Cûda'nın veriminde ölüdoğa çalışmalarının sayısal bir yoğunluk kazandığı izlenmektedir. *Zambaklar* (1939), *Kaktüs* (1941), *Heykelli Natürmort* (1942), *Mavi Kâseli Elmalar* (1944), *Çiçekler* (1957) ve *Kedili Elmalar* (1975) adlı yapıtlarında olduğu gibi tüm ölüdoğalarında günlük kullanım eşyası ve çeşitli kumaşlar arasında en doğal görünümleriyle betimlenen yemişler, heykeller, çiçekler, bir mekân ve kitle ilişkisi içinde betimlenmişlerdir. Bu nesneler, doğal görünümlerine karşın, oylumlarının düzeltilmesi ve yuvarlatılmasıyla geometrik bir soyutlamayla aktarılmışlardır. Sanatçının gerçekçi anlayışı, bireysel duyarlığı ve teknik başarısıyla gizemli bir yalınlıkta sunulan nesneler, çevrelerini saran buğulu atmosferde düşsel anlatımlara evrilmişlerdir. Cûda'nın 1975 tarihli yapıtlarından başlayarak ışığa verdiği önem biraz daha artmaktadır. *Oya* (1975) ve *Kavunlu Natürmort* (1981) adlı resimlerinde de görüldüğü gibi en koyu gölgede bile dışa vuran bir aydınlık yansımaktadır.

Portrelerinde, farklı yaş ve karakterdeki kişilerin fizyonomik özellikleri, yaşam kesitlerini de sunan güçlü anlatımlarla betimlenmiştir. *Fahire Aysu* (1940), *Suzan Karamanlıoğlu* (1958), *Tülin Serpen* (1977) ve *Sübeyl Ünver* (1980) önemli portre çalışmalarındandır. Manzaraları, konu olarak seçtiği kentlerin mimari ve doğal değerlerini birlikte aktarmakta ve yapıldıkları yılların genel görünümlerini yansıtarak belgesel değerler de kazanmaktadırlar. Büyük ilgi kazanan *Trabzon* (1938) görünümlerinde simgesel öğelerin egemenliğinde, çevrenin yaşanan toplumsal olaylarıyla ilişkiler kurulmuştur. *Bitlis* (1942) ve *Edirne* (1949) görünümlerinde bu ilişkiye kentlerin anıtsal değerleri de katılmaktadır. *Marmara Adası* (1977) görünümlerindeyse doğa tüm gerçek değerleriyle sunulurken, niteliği ve amacı belli olmayan bir gerçeküstü anlatıma evrilmektedir.



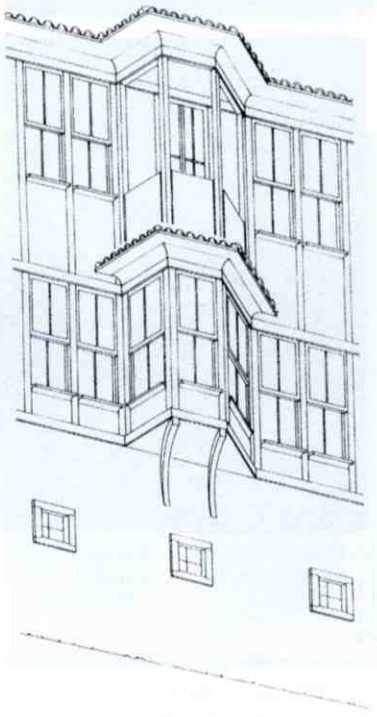
CRUZ-DIEZ, Carlos, *Physiochrome No 1*, 1959, mukavva üzerine yağlıboya, 50x50 cm.



CÛDA, Mahmut, *Heykelli Natürmort*, 1942, tuval üzerine yağlıboya, 65x50 cm.



CUEVAS, José Luis, *Baskı Ustası Desandra Kendi Portresi Üzerinde Çalışıyor*, 1965, kağıt üzerine mürekkep ve sulandırılmış boya, 46.3x57.7 cm.



Cumba

Cüda, resim çalışmalarının yanı sıra karikatürler, illüstrasyonlar ve heykeller de üretmiştir. 1939-50 arasında *Yeni Adam* dergisi için yaptığı kapak resimleri illüstrasyonlarının en güzel örnekleridir. Yaşamı boyunca Batı etkisinde değişen sanat akımları karşısında, benimsediği sanat anlayışından ödün vermeden üretmiştir.
0110, 0111, 0112, 1414. ***K.Giray***

CUERDA SECA (İsp.)
İspanyolca'da "kuru iplik" anlamına gelir. Çok renkli bir SERAMİK bezeme tekniği. Bu teknikte fırınlama sırasında SIR'ların birbirine geçmesini ve akmasını engellemek için, desenin dış çizgileri yağ ve mangan oksit karışımına batırılmış ince bir iple çevrilir. İp, fırınlama sırasında yanarak desenlerin çevresinde siyah, sırsız bir dış çizgi oluşmasını sağlar. Teknik ilk kez İSPANYA'da, 11.yy'da Arap ustalar tarafından uygulanmıştır. ***B.Anılanmert***

CUEVAS, José Luis (1934, México)
Meksikalı ressam ve özgünbaskı sanatçısı.
Büyük ölçüde kendi kendini yetiştiren sanatçı GOYA, DAUMIER ve OROZCO'nun anlayışları doğrultusunda toplumsal hastalıkları ele aldığı yapıtlar vermiştir. Bunlarda güçlü bir DIŞAVURUMCULUK, halüsinasyona dayalı bir BİÇİMBOZMA ve rahatsız edici ışık-gölge oyunları göze çarpar.

Çok küçük yaşlarda çizim yapmaya başlayan Cuevas, çocukluğunda geçirdiği bir hastalığın tedavisi sırasında yoğun biçimde okumaya başlamış, bu eylem onun gerek sanat, gerek dünya görüşünün biçimlenmesinde önemli rol oynamıştır. On yaşında México'daki La Esmeralda adlı heykel ve resim okuluna girmiş ve 1950'lerin başında açtığı sergilerle, daha sonra Latin Amerika'da gelişecek olan Yeni-Figürasyon akımının öncülerinden olmuştur. Keskin bir taşlama niteliği taşıyan mürekkep, suluboya ve kurşunkalem çizimlerinde, grotesk yaratıkları ve insanlığın yozlaşmasını ele almış, birçoğunda kompozisyon içinde kendi portrelerine de yer vermiştir. Bu bağlamda, Goya geleneğini sürdürmekle birlikte temel kaynağı 19.ve 20.yy edebiyatıyla çağdaş yaşamdaki şiddet olgusu ve dedektif filmleridir. Sanatçı ayrıca, México'nun sokak kadınlarını, yoksul çocuklarını ve akıl hastanelerini konu aldığı çok sayıda çizim de yapmıştır. RIVERA ve SIQUEIROS'un Meksika ulusalcılığına ve México'daki DUVAR RESMİ geleneğine karşı çıkan Cuevas, bu duvar resmi geleneği için "Kaktüs Perde" deyimini ortaya atmıştır. Buna karşın taşlamacı anlatımıyla Orozco'nun duvar resimlerine çok şey borçlu olduğunu kabul etmektedir. 1954'te Kübalı eleştirmen Jose Gomez Sicre'nin, Washington D.C.'de sanatçının yapıtlarından oluşan bir sergi düzenlemesi Cuevas'ın ülke dışında da tanınmasına neden olmuştur. 1955'te Paris'te açtığı bir sergide, iki yapıtını PICASSO'ya satan Sanatçı, 1957'de *Kafka ve Cuevas'ın Dünyası* (Philadelphia Sanat Müz.), 1958'de de *Bir Diktatörün Cenazesi* adlı dizileri gerçekleştirmiştir. 1962'deyse, *Cuevas Cuevas İçin* adlı dizisini Los Angeles ve New York'ta sergilemiş, sonradan kaleme aldığı ve 1965'te yayımladığı özyaşamöyküsüne de aynı adı vermiştir. Cuevas sahne tasarımları da yapmış, ayrıca iki özyaşamöyküsü daha yazmıştır: *Cuevario* ve *Cuevas Contra Cuevas* (Cuevas Cuevas'a Karşı).
3169. *U.Tükel*

CUIXART, Modesto (1925, Barselona)
İspanyol ressam.
Savaş sonrası dönemde İspanya'nın öncü sanatçıları arasında yer alan Cuixart, genelde, kalın bir boya hamuruyla çalışmış ve ANLATIMCI-SOYUTLAMA türünde yapıtlar gerçekleştirmiştir.

1946'da tıp öğrenimini yarıda bırakarak resme yönelmiş, 1948'de DAU AL SET grubunun kurucu üyeleri arasında yer almıştır. Grubun aynı adlı dergisine yaptığı resimlerle geniş bir halk kesimi tarafından da tanınmaya başladığı bu dönemde grubun ilkeleri doğrultusunda Gerçeküstücü yapıtlar (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) üretmiştir. Bunlarda, Anlatımcı-Soyutlama'nın ilk belirtileri de görülmeye başlamıştır. Bir süre için resmi bıraktıktan sonra yks.1956'da yeniden çalışmaya başlayan Cuixart, bu kez SERBEST BİÇİMLİ SANAT anlayışı doğrultusunda ürünler vermiştir. Bu döneminin en ilginç yapıtlarından biri, aralarında ressam TÀPIES'nin ve heykelci SUBIRACHS'ın da bulunduğu bir grupla birlikte, Barselona'daki Gales Mağazası'nın vitrininde, demir kırıntıları, kırık bir keman, oturacak yeri olmayan sandalyeler, eski bir şemsiye, kilden yapılmış aziz figürleri gibi çok değişik gereçlerle gerçekleştirdiği alışılmamış, çarpıcı bir heykelsi düzenlemedir. Cuixart'ın koyu bir boya hamuruyla uyguladığı parlak ve renkli üslubu, metalik toz boyalarla elde ettiği gümüş ve altın renginin de yardımıyla daha gösterişli bir hal almıştır. Ayrıca kıvrık arabeskler ve üst düzeyde BAROK bir nitelik sunan bu kalın boya hamuruyla plastik bir gereci tuval yüzeyi üstünde elle tutulur, gerçek bir nesneye dönüştüren sanatçı, *Büyülü Gereksinme* (1958) adlı yapıtında, gümüş renk üstüne kalın bir boya tabakası sürerek dokusal nitelikleri de bulunan pürtüklü bir yüzey elde etmiştir. 1965'te, izleyicide yüz, kol, bacak ve figür izlenimi uyandıran garip görünümlerin yer aldığı soyut çalışmaları, mistik ve büyüsel bir nitelik kazanmaya başlamıştır. 1960'ların sonunda yeniden figüratif bir anlayışla çalışmaya başlayan Cuixart, kimi zaman gerçek nesneleri de tuval yüzeyine yapıştırmıştır.
U.Tükel

CUMBA
İng.*oriel*, Fr. *encorbellement, oriel*, Alm.*Erker*.
"Şahniş" de denir. Bir yapıda zemin katın üstündeki katlarda cepheden dışa çıkıntı yapan ODA bölümü. Kafesli pencereleriyle cumbalar, içe dönük bir yaşantının biçimlendirdiği eski Türk evlerinin (→EV) tipik öğeleridir. Daha çok Batı Anadolu, özellikle de İstanbul evlerinde görülür. Anadolu'nun öteki bölgelerindeyse tüm cephenin dışa taşırıldığı ÇIKMA'lar yaygındır. Cumbalar genellikle dikdörtgen planlı olmakla birlikte, yarım altıgen ya da yarım daire planlı örnekler de vardır. Ahşap PAYANDA'lar, ELİBÖĞRÜNDE'ler, BİNDİRMELİK'ler ya da taş ve bazan metal KONSOL'lar üstüne oturtulan cumba, yapının dış görünümünde bir hareket yaratır. Asıl amacı oturma mekânından sokağın, evin dış kapısının kolaylıkla görülebilmesidir. AHŞAP mimarlığın zamanla terk edilmesine karşın cumba, KÂGİR yapılarda da varlığını sürdürmüştür. Arap ülkelerinin kâgir konutlarında görülen bazısı çok katlı ahşap MÜŞREFİYE'ler de birer cumbadır. Avrupa mimarlığında bir odanın bölümü olarak dışa çıkan cumba benzeri bir öğe yoktur, ancak küçük bir çıkıntı olarak biçimlendirilen "çıkma pencere"ler (→PENCERE) kullanılmıştır.

CUMBERLAND MARKET GRUBU
CAMDEN TOWN GRUBU'yla LONDRA GRUBU'nun 1913'te birleşmesiyle ortaya çıkan ve adını 49 Cumberland Market'tan alan küçük bir sanatçı grubu. Kurucuları arasında Robert Polhill Bevan (1865-1925), GILMAN ve Charles Ginner (1878-1952) vardır. 1915'te J.NASH, sonradan da

McKnight Kauffer (1891-1954) ve NEVINSON gruba katılmıştır.

CUMHURİYET DÖNEMİ mimarlığı ve sanatı

Mimarlık (1925-1980):

1925'te Cumhuriyet'in ilan edilmesinden günümüze değin süre gelen zaman dilimi içinde gelişen mimarlık etkinliklerinin tümünü kapsayan Cumhuriyet dönemi mimarlığı kronolojik bir düzende I.Ulusal Mimarlık, Akılcı-İşlevci Mimarlık, II.Ulusal Mimarlık ve Uluslararası Mimarlık akım ve eğilimlerini içerir. Cumhuriyet öncesi Ziya Gökalp'le başlayan Türkçülük akımı sanatta, özellikle mimarlık ürünlerinin biçimlenişinde kendini duyurmuş, bazı Türk mimarları Yeni-Klasikçi bir davranışla (→YENİ-KLASİKÇİLİK), klasik OSMANLI dinsel yapılarının dekoratif mimari öğelerini kopya ederek, "ulusal bir mimari" yaratma çabası içine girmişlerdir. Bu davranış, Türkiye'de o günlerde mimarlık etkinliklerinde büyük payı olan yabancı mimarlar tarafından da benimsenmiş ve 19.yy'ın eklektik (seçmeci →EKLEKTİSİZM) davranışlarının egemenliği Cumhuriyet'in ilanından 1920'lerin sonuna değin sürmüştür. Mimarlık yapıtlarının biçimlenişinde bölgesel ve ulusal öğelerin büyük önem kazandığı I.Ulusal Mimarlık akımının en ünlü mimarları Vedat TEK ve KEMALEDDİN BEY'dir. Onlardan başka, 1882'de kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'nden (s.GSA, b.MSÜ) mezun genç mimarlar da bu akımın savunucusu olmuşlardır. 1927 dolayına, bu konuda çalışan bazı mimarlık tarihçilerine göre de 1930'lara değin Cumhuriyet mimarlığına egemen olan bu davranış, daha sonraları Türkiye'ye eğitim ve uygulama amaçlarıyla gelen yabancı mimarların etkisiyle duraklamıştır (→TÜRKİYE'DE YABANCI MİMARLAR; TÜRKİYE'DE YABANCI KENT PLANCILAR).

Kemaleddin Bey'in İstanbul'daki *IV.Vakıf Hanı* (1916-26, Bahçekapı), *Kuloğlu Camisi* (1913, Bostancı), *Kartaltepe Camisi* (1913-24, Bakırköy) ve *Bebek Camisi* (1913), *Harikzedegân Apartmanları* (Tayyare Apartmanları, b.Ramada Oteli; 1919-22, Laleli), *Sultan Reşad Türbesi* (1911-12, Eyüp), Ankara'daki *Gazi İlk ve Orta Muallim Mektebi* (s.Gazi Eğitim Ens., b.Gazi Ün.Eğitim Fak.; 1927-30), *Devlet Demiryolları Genel Müdürlüğü* (s.TCDDY 2. İşletme Başmüdürlüğü; 1928); Vedat Bey'in Ankara'daki *II.TBMM Binası* (1924), İstanbul'daki *Büyük Postane* (1909, Sirkeci) ile *Tapu ve Kadastro Müdürlüğü* (1908, Sultanahmet); MONGERI'nin Ankara'daki *Ziraat Bankası* (1926-29), *Osmanlı Bankası* (1926) ve *İş Bankası* (1929); Arif Hikmet KOYUNOĞLU'nun Ankara'daki *Etnografya Müzesi* (1925-28), *Milli Eğitim Bakanlığı* (b.Gümrük ve Tekel Bakanlığı; 1927) ve *Türk Ocağı* (b.Devlet Resim ve Heykel Müz.; 1924-30) bu dönemin en ünlü mimarlık yapıtları arasında yer almaktadır. Ankara ve İstanbul dışındaki öteki kentlerde de I.Ulusal akımın biçimsel öğelerini taşıyan yapılar bulunmaktadır. Mimar Muzaffer Bey'in bugün *Konya Erkek Lisesi* olarak kullanılan yapısıyla, gene Konya'da mimar Falih Ülkü'nün *Postane Binası* (1926) ilginç örneklerdendir. İzmir'de bu akımın etkisi altında kalmış önemli yapıtların başlıcaları Tahsin Sermet'in *Milli Kütüphane* (1933) ve *Milli Sinema* (1926) yapılarıdır. 1920'lerin sonuna değin süren I.Ulusal Mimarlık'ta zamanın endüstri devrimini yaşayan Batı toplumunun geliştirdiği Batı seçmeciliğinden farklı olarak, salt ulusal bir bilinci yaratma amacıyla, Osmanlı ve hatta SELÇUKLU mimarlık öğelerinin yeni ürünlerde kullanılmasına çalışılmış; saçak, pencere, sütun başlığı gibi öğelerin biçimlenişi eskinin kopyası olmaktan ileri gidememiştir. Eklektik bir tutumun ağır bastığı bu dönemde, bölgesel öğelere önem verilmiş, ancak yeni bir mekân anlayışına sahip ürünler gerçekleşememiştir. Yapı, mimarın yaratıcı gücünü sergileyecek tekil bir plastik ürün olarak ele alınmış, olanaklarla toplumun gerçek gereksinmeleri arasında doğru bir denge kurulamamıştır. Dönemin mimarları yapıtlarıyla toplumun simgesel gereksinmelerine yanıt vermeyi amaçlamışlar, ulusal bilincin güçlendirilmesinde mimarlık yapıtlarını bir araç olarak değerlendirmişlerdir. Bu davranış, Cumhuriyet'in ilk yıllarında da sürmüş ve ülkede belli bir siyasal tutarlılık sağlandıktan sonra, toplumun gerçek gereksinmelerini karşılayabilecek yapıtların ortaya konmasına çalışılmıştır.

I.Dünya Savaşı'ndan sonra yeni Türk Devleti bir bağımsızlık savaşıyla kendini kabul ettirmiş; iç sorunlara da, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki çalkantıları atlattıktan sonra yönelebilmiştir. Türk toplumu bir yandan iç sorunlara çözüm ararken, öte yandan mimarlık alanında da ülkede büyük etkinliklerin gerçekleşmesinin zorunluluğuyla karşı karşıya kalmıştır. Bu etkinliklerin başında Ankara'nın imar edilmesi ve yeni Cumhuriyet'in örgütlenme gereksinmelerini karşılayabilecek yönetim yapılarının üretilmesi gelmiştir. Hastaneler, okullar, fabrikalar ve bayındırlıkla ilgili başka yapım etkinliklerinin en kısa zamanda gerçekleştirilmesi söz konusu olmuştur. Ancak I.Ulusal Mimarlık akımının beraberinde getirdiği klasik Türk mimarlık öğeleriyle geleneksel yapım yöntemlerini kullanarak yeni mimarlık işlevlerini gerçekleştirme olanağı bulunamamıştır. Daha çok simgesel nitelikteki bu akım, ulusal birliğin ve bağımsızlığın sağlanmasından sonra, özellikle Ankara'nın imar etkinliklerinin başlaması ve Türkiye'ye gelen yabancı mimarların etkisiyle yerini Akılcı-İşlevci Mimarlık akımına bırakmıştır.

1927'den sonra Cumhuriyet dönemi mimarlığı, Türk toplumunun yapısında Batı anlamında gelişen değişikliklerin ışığı altında yeni bir görünüm kazanmıştır. Genellikle, Alman ve Avusturyalı olan bu yabancı mimarlar, hem eğitim kurumlarının temel eğitim yöntemlerini saptamışlar hem de meslek alanındaki etkinlikleriyle Yeni-Klasikçi davranışları yıkarak Türkiye'de daha çağdaş, daha köklü mimarlık atılımlarının gelişmesini sağlamaya çalışmışlardır. Ankara, Alman kent plancı JANSEN tarafından hazırlanan plan ve yönetmeliklere göre geliştirilirken, 1927'de Avusturyalı mimar HOLZMEISTER'in yeni yönetimin gereksindiği yapıları planladığı ve bunları uygulama alanına soktuğu görülür. Aynı zamanda Bayındırlık Bakanlığı'nda danışmanlık ve öğretim kurumlarında hocalık görevlerini de üstlenen Holzmeister'in başlıca yapıtları arasında, Ankara'da *Milli Savunma Bakanlığı* (1927-30), *Genelkurmay Başkanlığı* (1928-30), *Orduevi* (1930-35), *Harp Okulu* (1930-35), *Cumhurbaşkanlığı Köşkü* (1931-32), *Merkez Bankası* (1931-33), *İçişleri Bakanlığı* (1932-34), *Emlâk Bankası* (1933-34), *Milli Eğitim Bakanlığı* (s.Ticaret Bakanlığı; 1929-34), *Yargıtay* (1932-34), *Avusturya Büyükelçiliği* (1935-36) ve *TBMM Binası* (1938-63) bulunmaktadır. Bu yapıların plastik görünümleri, mimar Kemaleddin ve Vedat Beyler'in biçim kabullerinden uzaktır. Biçimlendirmede o güne değin temel alınan üslup taklitçiliğine son verilmiştir. Yeni yapım sistemlerinin uygulama alanına sokulduğu bu dönemde, mimarların öznel tutumları yerini uluslararası bir öznelliğe bırakmıştır. Başka bir deyişle, mimarlıkta ulusal ve bölgesel bir öznelliğin biçimsel öğeleri bırakılmış, bunun yerini mimarların uluslararası olabilecek, her ülkede uygulama olanağına sahip biçimsel kaygıları almıştır. Özellikle bu dav-

ranış biçimini Holzmeister'in yapılarında gözleme olanağı vardır. Bu yapılar daha sonraki kuşakları etkilemiştir.

1920'lerin sonundan 1940'lara değin süregelen dönemde, mimarlık etkinlikleri Atatürk devrimlerine koşut gelişmiştir. Genelde, simgesel gereksinmelerden başka sorunları da mimarlık etkinlikleri içine alan Cumhuriyet dönemi mimarlığının çağdaş Batı mimarlık düşüncesiyle karşılıklı etkileşimini sağlayan bu dönem, Türk mimarlarının Batı'yı bilinçli olarak değerlendirmelerine olanak sağlamıştır. Batı'da BAUHAUS etkisiyle yaygınlaşan, yalınlık, ekonomiklik, akılcılık ve işleve uygunluk gibi ilkeler, Türkiye'de 1930'lardan sonra geçerli olmaya başlamış, kent plancılığının ve mimarlığın bir bütün içinde düşünülmesi gereği gene bu dönemde ağırlık kazanmıştır. Holzmeister'in dışında, Ankara'da *Musiki Muallim Mektebi* (s.Devlet Konservatuvarı, b.Altındağ Belediyesi; 1928), *İsmet Paşa Kız Enstitüsü* (b.Zübeyde Hanım Kız Teknik Okulu; 1930), *Mülkiye Mektebi* (b.SBF; 1935) ve *Sayıştay Binası*'nın (1930) mimarı EGLI; *Sümerbank Genel Müdürlüğü*'nün (1935-36) mimarı ELSAESSER ya da özellikle eğitim alanında akılcı ve toplumsal bir mimarlık akımının savunucularından, *Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi*'nin (1937-40) mimarı TAUT gibi yabancı mimarların yanı sıra, genç Türk mimarlarından Seyfi ARKAN, gene Ankara'da *Belediye Bankası Genel Müdürlüğü* (b.İller Bankası; 1935-37) ve *Hariciye Köşkü* (1935), İstanbul'da *Üçler Apartmanı* (1934-35); Şevki BALMUMCU Ankara'da *Sergi Evi* (1933-35) ve Şekip Akalın da *Ankara Garı* (1937) gibi özgür yapıtlar üretmişlerdir. Ayrıca II.Ulusal Mimarlık akımının ortaya çıkışında önemli rolü olan ve günümüze değin çok sayıda ürün veren Sedad Hakkı ELDEM bu dönemde de etkili olmuştur. *Tekel Bakanlığı* (b.Başbakanlık, 1934-37) ve New York Dünya Sergisi'ndeki *Türk Pavyonu* (1938-39) Eldem'in bu zaman dilimi içinde en ilginç yapıtlarıdır. Ayrıca bu dönemde endüstri yapılarının çok sayıda tasarlanıp uygulama alanına sokulduğu izlenmektedir. Çeşitli kentlerde endüstri yapılarının üretilmesi, bu tür yapı TİPOLOJİ'lerinde İŞLEV'in ağır basması ve biçimin zorunlu mekân organizasyonlarına göre gelişmesinin örneklerle ortaya konması, 1940'lara değin egemen olan Akılcı-İşlevci Mimarlık akımının gelişmesinde büyük rol oynamıştır.

Bir yandan özellikle Batı'daki siyasal gelişmeler, öte yandan yetişen genç Türk mimarları tarafından mimarlık yapıtlarında bölgesel öğelerin bulunması gereğinin savunulması, bu dönemi izleyen ve 1940-50 arasında gelişen II.Ulusal Mimarlık akımının düşüncelerini gene bu Akılcı-İşlevci Mimarlık akımı içinde hazırlamıştır. Yani Türk Yeni-Klasikçiliği olarak da adlandırılan 1940-50 döneminde ayrıca yabancı mimarlarla çetin bir mücadele veren genç Türk mimarları duygusal davranarak bu anlamdaki Batı kopyacılığına ulusculuk anlayışı içinde (→ULUSALLIK) tepki göstermişlerdir. Ulusal bir mimarlık akımı ve bu akımın kuramsal olarak geliştirilmesi için gene bu dönemde çaba harcanmış ve özellikle S.H.Eldem'in İstanbul GSA'daki çalışmaları II.Ulusal Mimarlık'ın ortaya çıkışında büyük oranda etkili olmuştur. New York Sergisi'ndeki *Türk Pavyonu*'nun biçimlendirilmesine temel olan mimarlık tutumuyla, Cumhuriyet'in kuruluşundan 1937'ye değin gelişen mimari davranış arasındaki fark oldukça büyüktür. S.H.Eldem'in, "mimari üslubun dışarıdan ithal edilemeyeceği, her memleketin kendine öz mimarisi olduğu, yapı malzemesinin yerli olması gerektiği", "yapı tarzının yerli olması için bu tarzın yerli ihtiyaçlara, yerli işçi ve insanlara, yerli malzeme ve toprak şeraitine uygun olması gerektiği" gibi düşünceleri ya da "Gene bunların gerçekleşmesi için gerekli manevi şartların vücut bulması biraz da rejim meselesidir. Bunlar daha ziyade kuvvetli rejimler ve millet tarafından tatbik edilebilir. Bu takdirde hükümetlerin oynayabileceği rol çok büyüktür. İtalya'da yeni rejim kurulduğu zamandan beri her şubeye olduğu gibi mimariye de yeni idealler, formüller, doktrinler verilmiştir. Mimarlar kendilerine verilen direktif ve çerçeve dahilinde araştırmalar yaptıktan sonra bugüne mahsus karakteristik ve yerli bir mimari üslup yaratabilmişlerdir. Almanya'ya gelince, orada da yeni rejim mimariyi büsbütün yeni bir yola sevk etmiştir. O zamana kadar mevcut olan enternasyonel üslup terkedilmiştir. Bugün Almanya'da bütün sanatlar, mimari de dahil olmak üzere aynı ideali, aynı lisan ile realize etmektedirler" gibi sözleri, Cumhuriyet döneminde yeni eklektik bir akımın yayılmasına yol açmıştır. Ülke dışındaki II.Dünya Savaşı gibi siyasal gelişmeler, ayrıca ülkede yabancı mimarlara gösterilen tepkiler ve ulusculuk propagandasının ağır basması II.Ulusal Mimarlık'ın doğmasına neden olmuştur. Ancak mimarlık alanındaki bu ulusal akım, I.Ulusal Mimarlık'tan farklılık göstermiştir. I.Ulusal Mimarlık akımının Osmanlı İmparatorluğu döneminde ortaya çıkması ve simgesel bir niteliği bulunması nedeniyle yeni üretilen yapıların biçimlenişinde salt anıtsal Osmanlı-Türk mimarlık öğelerinin temel alındığı görülür. Buna karşılık II.Ulusal Mimarlık'ta bu anlamdaki bir ulusculuğun kaynağı Türk sivil mimarlığı olmuştur. Özellikle Türk sivil mimarlığı üzerindeki inceleme ve araştırmalara önem verilmiş; elde edilen bulguların, semiyolojik öğelerin bu dönem yapılarının hem iç organizasyonlarında hem de cephe biçimlenişlerinde kullanılmasına çalışılmıştır. Ayrıca bazı kuramcılara göre, "yerli mimarlık" düşüncesi, yerli yapı ve yapı malzemesi endüstrilerinin geliştirilerek dışa bağımlılıktan kurtarılması gerekliliği düşüncesini de birlikte getirmiştir.

Gene bu dönemde mimarlık eğitimindeki gelişmeler dikkat çekicidir. 1942'de İstanbul Yıldız Teknik Okulu'nda (b.YTÜ) bir mimarlık bölümünün açılması ve 1946'da İTÜ'de Mimarlık Fakültesi'nin kurulması ülkede mimarlık alanındaki etkinlikleri büyük oranda etkilemiştir. Alman mimar BONATZ'ın, Avusturyalı mimar Holzmeister'in ve gene Alman OELSNER'in İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde öğretim görevliliğine getirilmeleri 1940-50 arasına rastlar. Özellikle II.Ulusal Mimarlık'ın kaynaklandığı düşüncelerin büyük oranda Bonatz tarafından da benimsenmiş olması, bu dönemde bölgesel ve anıtsal mimarlık koşullarının araştırılmasını hızlandırmıştır. Gene İTÜ Mimarlık Fakültesi'nin kurulmasında, gelişmesinde ve örgütlenmesinde büyük çabaları bulunan Emin ONAT'ın, genç mimarların yetişmesinde de büyük katkısı olmuştur. Dönemin başında kendini eklektik davranışlardan uzak tutan Onat, sonraları, yks.1949'a değin dönemin genel çizgisinin etkisi altında kalmıştır. 1940-50 arası aynı zamanda Türkiye'de konut alanında çalışmaların yoğunluk kazandığı bir dönemdir. 1946'da Türkiye Emlâk ve Kredi Bankası'nın kurulması, aynı yıl çıkan Memur Konutları Yönetmeliği ve 1948'de çıkan Bina Yapımını Özendirme Yasası gibi örgütler ve yasalar konut sorununun devletçe ele alınması çabalarının kanıtlarıdır. Ankara'da Bonatz tarafından 1945'te planlanan *Saracoğlu Memur Evleri* ve yapımı 1952'ye değin süren, Kemal Ahmet ARÜ ve Rebii Gorbon'un ortaklaşa planladıkları *1.Levent Konut Yerleşmesi* Türkiye'de TOPLU KONUT alanındaki gelişmelerin başında gelir. Öte yandan dö-

nem içinde bitirilemeyen, ancak yapımına başlanılan *Anıtkabir* (E.Onat, Orhan ARDA) bu dönemin anıtsal mimarlığına örnek verilebilecek en ilginç yapıdır. *Anıtkabir*'le ilgili uluslararası yarışma 1942'de sonuçlanmış, yapımına 1944'te başlanmış ve 1953'te tamamlanmıştır. Bedri Uçar'ın Ankara *Devlet Demiryolları Genel Müdürlüğü* (1941), E.Onat ve S.H.Eldem'in ortaklaşa tasarladıkları *İÜ Fen ve Edebiyat Fakültesi* (1944), Feridun Kip, İsmail Utkular ve Doğan Erginbaş'ın ortak ürünleri olan *Çanakkale Zafer ve Meçhul Asker Anıtı* (1944), S.H.Eldem'in İstanbul Taşlık'taki *Şark Kahvesi* de (1947-48; 1988'de yık.) dönemin ilginç yapıları arasındadır.

1950 sonrası Cumhuriyet dönemi mimarlığı, ülkenin toplumsal, siyasal ve ekonomik yapısındaki köklü değişiklikler nedeniyle II.Ulusal Mimarlık akımında söz konusu olan biçimsel davranışlardan büyük oranda farklılık göstermiştir. Bir önceki dönemde Osmanlı mimarlığından etkilenen cephe düzenlemeleri, yerini uluslararası akılcı bir anlayışla gelişen yalın cephe düzenlemelerine bırakırken, plan çözümlemelerinde, yapıların kütlesel görünümlerinde prizmatik bir düzen egemen olmuştur. Bir yandan vaziyet planlarında kare ve dikdörtgen gibi basit geometrik öğeler işlevci bir davranışla yan yana getirilirken, öte yandan yüksek yapılarda, örneğin İstanbul'da SOM ve S.H.Eldem tarafından ortaklaşa tasarlanan *Hilton Oteli*'nde (1952), kafes örgüsü olarak nitelendirilebilecek cephe düzenlemelerine ağırlık verilmiştir. Özellikle 1948 dolayında İstanbul *Adalet Sarayı* yarışması, seçici kurula DUDOK gibi bir akılcının çağrılması ve yarışma sonucunda mimarlık eğitimi yapan iki büyük kurumun hocalarıyla Türkiye mimarlığına önemli katkıları olan S.H.Eldem ve E.Onat'ın ortaklaşa geliştirdikleri önerinin birinci olması, bundan böyle Türkiye mimarlarını biçimsel koşullanmışlıktan kurtarmıştır. Ancak, 1950'leri izleyen ilk on yıllık dönemde, gene dünyadaki gelişmelere koşut olarak ve Rolf Gutbrod'un İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde 1957-58'deki çalışmaları ışığında ORGANİK MİMARLIK örnekleri verilmeye çalışılmıştır. Örneğin, AHE Grubu'nun 1959'da yarışma için tasarladıkları İstanbul *Sheraton Oteli*, yalın geometrik kütle anlayışından uzaklaşan ve bazı kalıplaşmalara tepki olarak nitelendirilebilecek yeni bir davranışın örneğidir.

Özellikle 1950-60'lar, Türkiye'de mimarlık alanında etkinliklerin arttığı bir dönemdir. Ülke ekonomisinin liberalleşmesi, kırsal alanlardan büyük kentlere göç, yeni gereksinmelere bağlı olarak gelişen kamu ve özel sektör yapılarının üretilmesi gibi olgular, özellikle kentlerin imar planları (→İMAR) doğrultusunda gelişmesini öngörmüştür. İmar etkinliklerinin artması 1951'de yeni bir imar yasa tasarısının TBMM'ye verilmesini zorunlu kılarken, 1952'de Bayındırlık Bakanlığı tarafından mimarlık ve şehircilik yarışmalarına ait yönetmelik çıkarılmış, seçici kurula ve yarışmaya katılanların uymaları gereken koşullar belirlenmiştir. Bu gelişmeler mimarlık etkinliklerini daha disiplinli ve daha düzenli bir duruma getirmiştir. 1954'te 6235 sayılı yasayla Türk Mühendis ve Mimar Odaları Birliği çerçevesinde kamu hizmeti gören bir meslek örgütü olarak MİMARLAR ODASI'nın kurulması bu dönemin en somut girişimidir. Türkiye'nin 1950-60 dönemi, sosyoekonomik koşullardan kaynaklanan ve ileriki yıllarda büyük bir hızla artan demografik hareketliliğin başlamasına sahne olmuş, kent içi ve dışı araziler büyük ölçüde değer kazanmıştır. Ülke ekonomisinin dış kaynaklarla beslenmesi ve enflasyonist eğilimlerin artması kalkınma hızının özellikle 1954'ten sonra hızla azalmasına neden olmuş; taşınmaz malların büyük değer kazanması sonucunda kentlerde yoğun bir yerleşme sorunu ortaya çıkmıştır. Özellikle toplu konut alanında örnek çalışmalar verilmiş ve bu konu en önemli sorun olarak görülmeye başlanmıştır. 1956'da gene Arû tarafından planlanan *4.Levent Mahallesi*'yle Türkiye Emlâk ve Kredi Bankası'nın Ertuğrul Menteşe yönetimindeki İmar Proje Bürosu'nun planladığı ve 1958'de uygulanan *Ataköy Sitesi* (1.Kısım) gibi yerleşmeler, Batı örneklerinden etkilenen Türk toplumsal yaşamına yeni sorunları da beraberinde getiren fiziksel yapılaşmalardır.

1950-60 arasındaki mimarlık etkinliklerinin özelliklerinin başında biçimsel serbestlik, başka bir deyişle tasarlamada değişik biçim anlayışlarına yer verilmesi gelmektedir. Prizmatik kütle anlayışından, parçalanmış ya da yalın geometrik kütleler dışında yeni biçim arayışlarına kadar uzanan bir yaratma çabası içine giren Türkiye mimarları, büyük oranda uluslararası eğilimlerin etkisi altında kalmışlardır. Gene 1950'ler, mimarlık eğitimi alanında önemli gelişmelerin gerçekleştiği dönemdir. O güne değin salt İstanbul'daki okullarda mimar yetişirken, 1956'da Ankara'da kurulan ODTÜ Mimarlık Fakültesi de eğitime başlamış; böylece mimarlık eğitimi İstanbul dışına sıçramıştır. Yeni görüşler, yeni eğitim sistemleriyle donatılan ODTÜ, Türkiye'de mimarlık alanındaki gelişmelere yeni bir yön vermiş, Orta Avrupa modellerinin ağırlık kazandığı İstanbul okullarına karşın, Amerikan okullarına yakın bir eğitim sistemiyle mimar yetiştirmeye başlamıştır. Sonraki yıllarda izlendiği gibi bu çeşitliliğin mimarlar üzerinde, sorunları çözme yönünde olumlu bir katkısı olmuş; ayrıca ülke sorunlarına yönelmede farklı yöntemlerin uygulanması, mimarlık alanındaki bilimsel çalışmaların daha sağlıklı gelişmesine yol açmıştır.

Cumhuriyet dönemi mimarlığının 1960'lardan günümüze değin süren zaman diliminde, mimarlar yoğun olarak toplumsal sorunlara eğilmeye başlamışlardır. 1960'da gerçekleşen 27 Mayıs Devrimi'yle birlikte çeşitli toplumsal ve ekonomik sorunlar daha açık bir biçimde tartışılmaya başlanmış; mimarlar tarafından güncel toplumsal sorunların çözümlerine ilişkin çalışmalar yapılmıştır. Bir yandan GECEKONDU, deprem sonrası yerleşme, konut gibi konularda bilimsel araştırmalar yürütülürken öte yandan kamu altyapı hizmetlerinin daha geniş halk kitlelerine götürülmesi için devlet örgütlerinde değişiklikler yapılmıştır. TÜBİTAK bünyesinde kurulan Yapı Araştırma Enstitüsü, İTÜ Mimarlık Fakültesi'ne bağlı Yapı Araştırma Kurumu ve Şehircilik Enstitüsü gibi bilgi toplama ve bu bilgileri değerlendirme üniteleri, bu son dönemde sorunlara bilimsel yaklaşılması gereğinden doğmuştur. Öte yandan 1960'lardan sonra, üniversite planlamalarının, toplu konut ve endüstri yapıları üretiminin mimarlık etkinliklerinde ön plana geçtiği görülür. Ankara'da, Behruz ve Altuğ ÇİNİCİ tarafından planlanan *ODTÜ Kampusu* (1961), Trabzon'da Nihat Güner ve Mustafa Polatoğlu'nun ortak ürünü *KTÜ Kampusu* (1963), Arû yönetimindeki İTÜ Kampus Planlama Bürosu tarafından Ayazağa'da planlanan *İTÜ Kampusu* gibi projeler üniversite planlamalarına örnek oluştururken; 1968'de Aydın BOYSAN'ın tasarladığı Gebze *Arçelik Fabrikası* ya da 1971-72'de Doğan TEKELİ'yle Sami SİSA'nın tasarladıkları Bursa *Oyak-Renault Otomobil Fabrikası* gibi ülkenin çeşitli bölgelerinde gerçekleştirilen endüstri yapıları Türkiye'de yapı üretimi ala-

nında yeni teknolojilerin kullanılmasında, önyapım yöntemleriyle üretimde (→PREFABRİKASYON) hız ve kalitenin sağlanmasında öncülük etmişlerdir.

Biçimlendirmede, büyük bir serbestliğin yer aldığı bu son dönemde, bir yandan Batı'nın Türkiye mimarları üzerinde etkili olduğu izlenirken, öte yandan yerel kültürün gene bu etki kapsamı içinde yeni bir mimarlık sentezi oluşturabileceği üzerinde bazı düşüncelerin de ortaya çıktığı görülmektedir. Turgut CANSEVER ve Ertur YENER'in ortaklaşa tasarladıkları Ankara *Türk Tarih Kurumu Binası* (1961-67) ya da S.H.Eldem ve Orhan Çakmakçıoğlu'nun 1956'daki ortak ürünleri Ankara *Hindistan Büyükelçiliği* bu düşüncenin yansıdığı yapıtlardır. Ayrıca özellikle konstrüksiyonun bir sonucu olan eski biçimlerin, yeni yapım mantığıyla bağdaştırılmaksızın yeni uygulamalarda izlendiği görülmektedir. Ankara *Kocatepe Camisi* bu davranışın en çok tartışılan örneklerindendir. Gene bu dönemde tarihsel çevrenin korunması, kültür mirasının değerlendirilmesi konusunda da hem uygulamada hem de bilimsel alanda çalışmalar yapılmıştır. (→ONARIM VE KORUMA). Nezih ELDEM, H.Kemâli SÖYLEMEZOĞLU ve Doğan KUBAN gibi araştırmacı ve uygulayıcıların bu anlamdaki çabalarının özellikle genç mimarların konulara tarihsel bir bilinçle bakmalarında büyük yararı olmuştur. Yukarıda sözü edilen tipolojiler dışında, ülke içindeki ekonomik, sosyal ve kültürel gelişmeye koşut olarak her türlü yapı tipolojisinin uygulandığı bu dönemde, mimarlıkla ilgili etkinliklerin bilimsel bir davranışla gerçekleşmesi istemi, ülke dışı etkilerin öteki dönemlerden farklı olarak daha bilinçli ve ülke koşullarına uyumlu bir biçimde değerlendirilmesi çabasından kaynaklanmış, genç mimarlar daha bilinçli olma ve sorunlara toplumcu bir gözle bakma endişesi içine girmişlerdir. 1960'lardan sonra Türk mimarlarının uluslararası başarıları da önemli mimarlık etkinlikleri arasındadır. Vedat DALOKAY'ın, Pakistan İslamâbad *Şah Faysal Camisi* ve EPA Grubu'nun kazandığı Side ve Çevresi Turizm Planlaması yarışması (→GÜRSEL, Ersen) bu anlamdaki çalışmaların en önemlilerindendir.

1950 sonrasından günümüze değin geçen zaman dilimi içinde önemli mimarlık yapıtlarından bazıları kronolojik olarak şöyle sıralanmıştır: *İstanbul Belediye Sarayı*, 1953 (Nevzat Erol); Ankara *Ulus İşhanı*, 1955 (Orhan Bolak, Orhan Bozkurt, Gazanfer Beken); Ankara *Emniyet Genel Müdürlüğü*, 1956-59 (Onat); İstanbul, Büyükada *Anadolu Kulübü Oteli*, 1959 (Cansever, Abdurrahman HANCI); Ankara *DSİ Genel Müdürlüğü*, 1959-68 (Enver TOKAY, B.Çinici, Teoman Doruk); Ankara *Türk Standardları Enstitüsü*, 1959 (Dalokay); İstanbul *Hukukçular Sitesi*, 1960-61 (Haluk BAYSAL, Melih BİRSEL); Ereğli *Demir-Çelik İşçi Sitesi*, 1962 (Vedat ÖZSAN, Yılmaz Sanlı); Ankara *Stad Oteli*, 1962 (Metin HEPGÜLER, Tekeli ve Sisa); *İstanbul Ticaret Odası*, 1963 (Orhan ŞAHİNLER); Ankara *Etibank*, 1964 (Vedat Özsan, Tuğrul Devres); New York Dünya Sergisi *Türkiye Pavyonu*, 1964-65 (Ruşen Dora, Ünal Demirarslan); Ankara *MSB Tandoğan Öğrenci Yurdu*, 1969 (Şevki VANLI, Ersen GÖMLEKSİZOĞLU); Ankara *Danıştay*, 1968 (Tekeli ve Sisa); İstanbul *Atatürk Kültür Merkezi*, 1956-77 (Hayati TABANLIOĞLU); İstanbul *Dr.Cezmi Apartman Blokları*, 1970 (N.Eldem); İzmir *Halkapınar Olimpiyat Tesisleri*, 1971 (Harbi Hotan); İstanbul, Zeyrek *Sosyal Sigortalar Kurumu Binası*, 1972 (S.H.Eldem); İstanbul *Türkiye Sınai Kalkınma Bankası Umum Müdürlük Binası*, 1972 (Hepgüler); İstanbul *Tercüman Gazetesi Binası*, 1974-75 (Günay ÇİLİNGİROĞLU, Muhlis Tunca); İstanbul *Devlet Karayolları 17.Bölge Müdürlüğü*, 1976 (Mehmet KONURALP, Salih Sağlamer); İzmit *Lassa Lastik Fabrikası*, 1977 (Tekeli ve Sisa); Ankara *T.İş Bankası Genel Müdürlük Binası*, 1976-78 (Ayhan Böke, M.Yılmaz Sargın); Ankara *Türk Dil Kurumu*, 1978 (Cengiz BEKTAŞ); İstanbul *Yapı ve Kredi Bankası Osmanbey Şubesi*, 1979-81 (Neş'et ve Şaziment AROLAT); İstanbul, *Harbiye Askeri Müze*, 1964-82 (N.Eldem).

Cumhuriyet dönemi aynı zamanda, Türk mimarlık alanında süreli ve süresiz yayınların da yoğun biçimde yapıldığı bir dönem olmuştur. Üniversite ve araştırma kurumlarının yayın etkinliklerinin yanı sıra, özellikle *Mimarlık*, *Arkitekt* ve *Yapı* gibi dergilerin Türkiye'de mimarlık alanındaki gelişmelerde önemli katkıları olmuştur. Mimarlık yapıtlarının eleştirilmesine, belgelenmesine büyük yer veren bu süreli yayınlar, araştırmacılar için de en güvenilir kaynağı oluşturmuştur.

0106, 0218, 1974, 1975, 2589, 3184. **M.Tapan**

1980 Sonrası: Türkiye mimarlığında 1980'lerden başlayan dönem, gerek doğrudan mimarlığa ilişkin tutumlarda gözlenen değişim, gerek bu dönüşümü hazırlayan, destekleyen ve yaşatan koşullar gözetildiğinde mimarlık açısından öbür dönemlerden belirgin farklarla ayrılan bir alt çerçeve, bir değerlendirme ortamı oluşturmaktadır.

1970'lerin başından itibaren mimarlığın uluslararası düzeydeki tartışmalarını ve ürünlerini doğrudan etkileyen ve genel bir çerçeve içinde "post-modern" (modern sonrası) olarak nitelenen yaklaşım 1980 sonrasında Türkiye'deki mimarlık tartışmalarını ve yapı pratiğini de etkilemeye başlamıştır. POST-MODERNİZM bir yandan dünyanın içinde bulunduğu siyasal ve ekonomik gelişmelerle ve teknolojik ilerlemelerin bir sonucu olarak içine girilen kültürel bir dönüşümü, öte yandan da bu kültürün getirdiği zemine oturan yeni bir mimarlık anlayışını temsil etmektedir. Türkiye'de 1980 sonrası mimarlık ortamı Modern Mimarlık'ın eleştirisi üzerine kurulan Batı kaynaklı Post-Modernist tutumların yansımaları olarak algılanabilmekle birlikte, Türkiye'nin içinde olduğu özgün koşullar bu yansımaların Türkiye'ye özgü farklılaşmalarının dönüşümlerini ve karşı çıkışlarını da beraberinde getirmiştir.

Türkiye bu dönemde bir kez daha demokratikleşme gündemiyle karşı karşıya kalırken, bir yandan iletişim sistemlerinin gelişimi, bir yandan da benimsenmeye çalışılan serbest ekonomi düzeninin kaçınılmaz bir sonucu olan küreselleşme programıyla yüz yüze gelmiştir. Bu, her şeyden önce medyanın baskın olduğu, tüketim toplumu kültürünün egemen kılınmaya başlandığı bir dönemdir. Bütün dünyada yaşanan bir çelişki olarak, bir yandan ortak bir dünya kültürü çevresinde küreselleşme hızlanırken, hemen bunun karşılığında ırk, milliyet, cinsiyet, din ve etnik kültür bazındaki ayrımlar belirginleşmiş, farklılıkların biraradalığı yeni yapılanmanın ana unsuru olarak ortaya çıkmıştır. 1980 sonrasında yaşanan siyasal, toplumsal ve ekonomik dönüşümlerin yansımaları her alanda olduğu gibi mimarlık alanında da yaşanmıştır. Ancak endüstrileşme ve KENTLEŞME sürecini tamamlamamış, gelişmekte olan bir ülke durumundaki Türkiye'de Post-Modern yaklaşım henüz sindirilmemiş ya da tüm unsurları yerleşmemiş Modernizm dönemi ile üst üste gelmiş, bunun yarattığı karmaşık yapı öbür alanları olduğu kadar mimarlığı da etkilemiştir.

Türkiye'de 1980 sonrası mimarlığı her şeyden önce bir karışıklık, arayış ve çeşitlilik dönemidir. Bu olgunun, mimarlığa çok seslilik ve serbestlik olarak yansıyan Post-Modern mimarlık anlayışıyla çakışması sonucunda, Türkiye ortamında gerek mimarlık tutumları, gerek yapılar bazında sınıflandırılması güç bir çeşitlilik gözlenmektedir. Gene de bu dönem Türkiye mimarlığında yaşanan dönüşümü kaçınılmaz olarak iç içe algılanması gereken üç ana başlıkta toplamak olasıdır: **1)** Ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasal dönüşümlerin yapılı çevre üzerinde yansımaları: Buna örnek olarak Türkiye için yeni sayılacak alışveriş merkezleri (*shopping-mall*), basın ve televizyon merkezleri, iş ve prestij kuleleri, devre-mülk siteleri, çok salonlu sinemalar, uzmanlaşmış turizm yapıları, yeni endüstri yapıları, serbest bölge alanları gibi bazı yapı türlerinin mimarlık gündemine girişi gösterilebilir. Gene ithalat rejiminin ve teşvik yasalarının sağladığı kolaylıkların birer getirisi olarak, geleneksel yapı türleri üzerinde, bu yeni yapı türleri kadar alüminyum ve cam GİYDİRME CEPHE'ler, yeni kaplama malzemeleri gibi gelişmiş yapım teknoloji ve malzemeleri de etkili olmuştur. **2)** Mimarlığın bütün dünyada yaşadığı dönüşümlerin mimarlık tutumları ve yapı dili olarak Türkiye'ye yansımaları: Modernizm sonrasında, ancak serbestleşme olarak genellenebilecek ve yapı dilini başta popüler kültür olmak üzere tarih, teknoloji gibi doğrudan referans verilen farklı çerçeveler aracılığıyla zenginleştirmeye yönelen bir mimarlık tutumu Türkiye ortamında da geçerlilik kazanmıştır. EKLEKTİSİZM'i de barındıran bu çeşitlilik, bir yandan Türkiye'ye özgü yerel bir mimarlık dilinin araştırılma zeminini hazırlarken, öte yandan da bu tutumun bir sonucu olarak ortaya çıkmış bazı öncül mimarlık biçim ve elemanlarının Türkiye'de yeniden üretildiği derlemeci bir yansımaya neden olmuştur. Bu duruma örnek olarak Sezar AYGEN'in seçilmiş bir uluslararası dili Türkiye mimarlığına yansıtma çabaları; Behruz ÇİNİCİ'nin serbestlik zemini içinde özgürleştirdiği yapı elemanları aracılığıyla kişisel dil arayışları; Merih KARAASLAN'ın eklektisizme varan bir seçicilik içinde biraraya getirdiği biçimler aracılığıyla kültür referanslı yeni bir dışavurum arayışı; Doruk PAMİR'in teknoloji ve malzemeyi öne alarak uluslararası mimarlık kültürünü Türkiye ortamına taşıyışı gösterilebilir. **3)** Post-Modernizm öncül kaynaklarında yaşandığı gibi, Türkiye'de de dönüşümlerinin yanı sıra bunlara duyulan tepkileri de barındırmaktadır. Popüler kültürün, medya ve tüketim toplumu değerlerinin mimarlığa yansıması, bir başka deyişle mimarlığın günlük değerlere açılması, bu duruma tepki olarak Modernizm'in yalın yapı diline yeniden sahip çıkmayı getirirken, bir yandan da bu kültürün tüketilebilir değerleriyle aranan yerellik anlayışına karşı alternatif bir yerellik anlayışı tartışmaya açılmıştır. Bu duruma örnek olarak, Cengiz BEKTAŞ'ın yerel ve kültürel referanslar oluşturmada Modernizm'in dilini zorlamayı yeğlemesi ya da Turgut CANSEVER'in tarihe aktarmacı-devşirmeci bir gözle bakmak yerine bugünün koşulları içinde tarihi yeniden kullanma çabaları gösterilebilir.

Burada üç ana başlıkta toplanan dönüşüm çeşitlendirilebilir ve alt başlıklara ayrılabilir; ancak Türkiye'de 1980 sonrasındaki kentsel çevrenin oluşmasında belirleyici olan bu dönüşümlerin iç içeliğidir. Sıralanan bu dönüşümlerin izleri kentsel çehre içinde bire bir gözlenmesine karşın, 1990'lar ortasına kadar Türkiye'de yapılaşmış çevreye bakıldığında da Modern Mimarlık geleneğinin hâlâ baskınlığını koruduğu görülür. Özellikle KENT dokusunun büyük bölümünü oluşturan KONUT mimarisi genellikle Modern Mimarlık anlayışına bağlı kalmış, üretim kolaylıklarının gerektirdiği işlevi temel alan dil anlayışı terk edilmemiştir. Bu dönemde gerek Kent-Koop benzeri modeller içinde örgütlenen kooperatif birliklerinin, gerek Toplu Konut İdaresi ve kamu bankaları gibi konut alanında üretim yapmak üzere örgütlenmiş birimlerin etkinlik kazanmasıyla yoğun bir TOPLU KONUT projeleri dönemi başlamıştır. Ankara Batıkent, Eryaman, Konutkent, Me-Sa; İstanbul Ataköy, Halkalı; İzmir Egekent gibi kent çeperinde yer alan pek çok toplu konut alanı, kent yapılarının dönüşmesinde etkin olmuştur. Gene benzer bir dönüşümün sonucu olarak gerek kent içinde, gerek kent yakınında denetlenmiş çevreleri olan özel konut siteleri dönemi başlamıştır. İstanbul'da *Alkent, Platin Sitesi*; Ankara'da *Milletvekilleri Sitesi* ile başlayan Or-an yolu gelişmeleri konutu toplumsal bir kimlik aracı olarak öne almaya yönelen, konut mimarlığını prestij mimarlığı olarak gören örneklerdir.

Büyük kentlerde belediye örgütlenmelerinde yaşanan dönüşüm anakent belediye birimleri ölçeğinde çok sayıda kentsel projenin geliştirilmesine zemin hazırlamıştır. Bunlar arasında metro gibi servis projelerinin yanı sıra Ankara kent girişleri gibi prestij projeleri; İstanbul Taksim, Üsküdar, Beşiktaş meydan yarışmaları gibi kentsel düzenleme projeleri; Ankara Ulus Tarihi Kent Merkezi Planlama Projesi, Dikmen Vadisi, Mamak Viyadükü gibi kentsel dönüşüm projeleri sayılabilir. Gene Ankara'da *Hacı Bayram Camisi* Çevresi, Antalya'da Kale Kapısı ve Çevresi gibi koruma ağırlıklı projeler gündeme gelmiştir. Özel sektör de birden fazla yapı türünün biraraya geldiği büyük proje yatırımları gerçekleştirmiştir. Ankara'da *Atakule* ve *Karum*; İstanbul'da *Ataköy Galleria, Akmerkez* gibi alışveriş merkezleri kente yeni yapı türleri ve yaşam/tüketim biçimleri sunan yapılar olmuş, türlerinin gereği imaj ağırlıklı, prestij simgesi bir mimarlık dilinin öncü örneklerini oluşturmuşlardır.

Yapı aracılığıyla kimlik arama olgusu, dönemin bir özelliği olarak hemen her tür yapıda gözlenmektedir. İstanbul'da *Sabah* ve *Milliyet* gibi medya yapıları, Ankara'da Halk Bankası için tasarlanan yönetim yapısı ya da gene bu dönemde örnekleri artan turizm yapıları mimarlık tutumları için birer deneysel ortam oluşturmaktadır. Özellikle bütün Akdeniz ve Ege kıyıları boyunca yayılan yeni turizm yapıları hemen her tür mimarlık tutumunun birarada gözlendiği bir çeşitlilik, barındırmaktadır. Belki de bu prestij yarışının bir sonucu olarak, söz konusu dönem, yabancı mimarların Türkiye'ye yeniden girmeye çalıştığı bir dönem olmuştur. Özellikle İstanbul, Ankara gibi büyük kentlerde ve turizm yapılarında YAMASAKİ (Şişli, *Kültür, Alışveriş ve İş Merkezi*), K.ROCHE (*Eczacıbaşı Yönetim Binası* projesi), Von Gerkan (Ankara *Sheraton* ve *Karum*), ARUP (İstanbul *Kültür ve Kongre Merkezi* projesi), Nigel Coates (*Taxims*) gibi uluslararası etkinliğe sahip yabancı mimarların proje gerçekleştirdiği gözlenmektedir. Türkiye mimarlığı da dışa açılmış, Türkiye'nin yakın çevresinde oluşan politik ve ekonomik dönüşümler, başta eski SSCB (b.BDT) ülkeleri olmak üzere pek çok ülkede başka iş alanları ile birlikte mimarlık için de pazar oluşturmuştur.

Bir tüketim alanı olarak yeniden keşfedilen mimarlık, bu çerçeve içinde yeniden ilgi toplamaya başlamıştır. Mimarlık dergi ve yayınlarında belirgin bir sayısal artış gözlenirken bunların çoğu, mimarlığı bir tüketim kültürü olarak pazara açmaya yönelen popüler dergilerden oluşuyordu. Aynı dönem için-

de bütün dünyada yükselmekte olan çevre duyarlığı Türkiye ortamında da zemin bulmuş, parçacı ve tekil uygulamalar da olsa İstanbul'da Park Oteli'nin belli bir bölümünün "görsel kirlilik" oluşturduğu nedeniyle yıkılması ya da başta TTOK olmak üzere çeşitli gönüllü kuruluşların çevre korumasına yönelik çabaları çevre duyarlığı tartışmasını gündemde tutmuştur. Bütün bu çok girdili ve karmaşık dönüşüm süreçlerinin, Türkiye'nin 1980'ler başında yaşadığı farklılıklarla çakışması mimarlık ortamına her şeyden önce bir çeşitlilik damgası vurmuştur. İyimser bir bakışla zenginlik gibi yorumlanabilecek bu çeşitlilik, bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de yalnızca mimarlık alanında tanımlanan sorunları aşmayı amaçlayan bir tutum olarak gündeme getirilmemiş, aynı zamanda kaçınılmaz olarak pek çok alanda yaşanan dönüşümlerin meşrulaştırıldığı bir teslimiyetin yansıması olmuştur.

A.Güzer

Resim:

Cumhuriyet'in kurulmasından sonra siyasal, ekonomik ve kültürel alanlarda başlayan toplumsal yenileme süreci, birbiri ardından gerçekleştirilen devrimlerle 1923-33 arasında Türkiye'de benzeri görülmedik bir devinim yaratmıştır. Sanatın toplum yaşamında oynayabileceği rolü sık sık vurgulayan Atatürk, Tanzimat'la başlayan çağdaşlaşma eğilimi içinde kültür ve sanatta da, devrimlerle özdeş bir yenileşme ortamına ulaşılması gerektiği inancındaydı. Sanatta devrim, Mustafa Kemal'e göre sanatçının, her şeyden önce kendi öz kültürünü oluşturan değerlerin çağdaş bir yorumcusu olabilmesiyle sağlanabilirdi. İlki Ekim 1933'te, Cumhuriyet'in 10.yıldönümü nedeniyle düzenlenen "İnkılâp Sergisi" bu coşkunun sanat alanında eyleme dökülüşünün somut ve anlamlı bir örneğini veriyordu. Şeref AKDİK'in *Millet Mektebi*; Zeki Faik İZER'in, DELACROIX'nın 1830 tarihli *Halka Önderlik Eden Özgürlük* (Louvre Müz., Paris) adlı yapıtından uyarladığı *İnkılâp Yolunda*; Arif KAPTAN'ın *Cumhuriyet'in Gençliğe Tevdii*; Turgut ZAİM'in *Doğu ve Batı Halklarının Gazi Mustafa Kemal'e Arz-ı Şükranı* gibi sergilenen resimlerde, devrimlerin yarattığı coşku ve ruhun genellikle şematik yaklaşımlar içinde simgesel anlatımlara döküldüğü görülmekteydi. Buna karşın, 1934 ve 1935'te iki kez daha yinelenen "İnkılâp Sergileri", dönemin sanatla ilgili beklentilerini karşılamak amacını taşıyan girişimlerin kanıtlarıdır. Cumhuriyet öncesinin başlıca sanat etkinliği, 1916-23 arasında, İstanbul'da düzenli olarak açılan "Galatasaray Sergileri"ydi. Mustafa Kemal 1923'teki Galatasaray Sergisi'ne Hamdullah Suphi'yi (Tanrıöver) temsilci olarak göndermek ve dahası, MEHMET RUHİ'nin (Arel) *26 Ağustos Sabahı*, Sami YETİK'in *Keşiş Eteklerinde*, Feyhaman DURAN'ın *Güzin'in Portresi* adlı resimlerini satın aldırmakla, güzel sanatlara karşı her zaman beslediği ilgiyi ortaya koymuştur. Ayrıca, bu sergilerin 1923'ten sonra "Ankara Sergileri" adı altında Ankara'da yinelenmesini de sağlamıştır. Galatasaray ve Ankara sergilerine katılan sanatçıların büyük çoğunluğu, 1908'de OSMANLI RESSAMLAR CEMİYETİ'nin üyesiydiler. Cemiyet 1921'de "Türk Ressamlar Cemiyeti", 1926'da "Türk Sanayi-i Nefise Birliği" ve 1929'da da "Güzel Sanatlar Birliği" adlarını almıştır.

Müstakiller: Cumhuriyet sonrası Türk resminin çağdaş bir boyut kazanması, özellikle Ali Avni ÇELEBİ ve Ahmet Zeki KOCAMEMİ'nin 1927'deki 11.Galatasaray Sergisi'ne katılmalarıyla başlamış ve MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ'nin 15 Nisan 1929'da Ankara Etnografya Müzesi'nde açtığı 1.Genç Ressamlar Sergisi'yle gelişmiştir. 1914 KUŞAĞI'nın İzlenimci tavrının (→İZLENİMCİLİK) egemen olduğu 11.Galatasaray Sergisi'nde, Çelebi ve Kocamemi ikili resimleriyle bu eğilime karşı bir seçenek oluşturan yeni bir sanat anlayışını ilk kez temsil ediyorlardı. Adlarını Fransa'da SEURAT ve SIGNAC'ın da üyesi olduğu Bağımsız Sanatçılar Derneği'nden (*Société des Artistes Indépendants*) esinlenerek alan Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin ilk üyeleri Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, HALE ASAF, MUHİTTİN SEBATİ, Cevat DERELİ, Ali Munip (KARSAN), Nurullah Cemal (BERK), Şeref Akdik, Refik Fazıl EPİKMAN, Mahmut CÜDA ve heykelci Ratip Aşir ACUDOĞU'ydu. Sayıları giderek artan Müstakiller, 1929-48 arasında İstanbul ve Ankara başta olmak üzere çeşitli kentlerde 20'den fazla sergi açmışlardır. Aralarına Ali Hadi BARA'nın da katıldığı topluluğun etkinlikleri, özellikle de 1931'de Beyoğlu'ndaki Turkuaz Salonu'nda açtıkları 4.sergi, basının büyük ilgisini çekmiştir. Müstakiller ayrıca Halkevleri'yle de işbirliği yaparak sanatın daha geniş kitlelere yayılmasını sağlamak amacıyla Anadolu'da da sergiler düzenlemişlerdir. Türk resminde Müstakiller'le başlayan grup hareketlerinin temel amacı, bir önceki kuşağın yerleşmiş sanatsal etki ve egemenliklerine karşı bir tepki oluşturmak ve seslerini duyurmaktı. Buradaki karşı koyma, gerçek sanatsal çelişkilerden çok, yeni tavırların varlığını ortaya çıkarmaya dönüktü. Müstakiller için 1914 Kuşağı'nın İzlenimci anlayışı "yeterli" değildi. Onlara göre, İbrahim ÇALLI ve arkadaşları "sağlam bir desenden yoksundu" ve dahası "paletleri de gelişigüzel renklerle karmakarışıktı." Müstakiller 15 Temmuz 1929'da yayımladıkları broşürde amaçlarının "yeni doğan Türk resminin gelişmesine ve ilerlemesine yardım etmek, düşün ve teknik alanında daha güçlü yapıtlarla ulusal güzel sanatlara, doğru ilkeler çerçevesinde bir yön vererek layık olduğu düzeye eriştirmek" olduğunu açıklıyorlardı. Amaçları açısından Müstakiller'i kendilerinden öncekilerden ya da sonrakilerden ayıran bellibaşlı bir özellikleri yoktu. Ayrıca Müstakiller ortak bir anlatımda bütünleşmiş bir birlik de değildi. Tersine aralarındaki ayrılıklar, bütünlükten daha baskındı. Gene de, geneldeki sanat eğilimleri, CÉZANNE ve KÜBİZM geleneğinden kaynaklanan İNŞACI bir tuş düzeniyle nesnenin yapısını oluşturan kuruluşun resimsel bir düzen içinde bütünleştirilmesiydi. Yapısal bir mekân ve hacim anlayışıyla beslenen bu bakış açısı, en azından tarihsel açıdan dönemini çoktan kapamış bulunan İzlenimcilik'in daha ilerisindeydi. İzlenimcilik'in genellikle İstanbul ve çevresindeki görüntülerle sınırlı manzara ilgisine oranla, Müstakiller yeni benimsenmeye başlanan "Avrupai" yaşam biçimlerine daha büyük bir yakınlık duymuş gibi görünürler. Örneğin, Refik Epikman'ın *Cazband* ve Ali Çelebi'nin *Maskeli Balo* gibi yapıtlarında, dönemin Türkiye'sinde çağdaş bir yaşamın gereği olarak güncelleşen eğlenceler, balolar, çaylar, yıldönümleri vb gibi konuların işlenmesi bir rastlantı değildi. Biçimsel yenilikle yeni içeriğin bütünleştiği bu örneklere karşılık, Çallı'nın *Balo*'sunda "biçim" eski; yeni bir biçim denemesine girdiği *Mevleviler*'indeyse "konu" eskidir.

Müstakiller'in bireysel üsluplarının oluşmasında, 1920'lerde Paris ve Münih gibi Avrupa sanat merkezlerindeki çeşitli atölye ve okullarda gördükleri sanat öğreniminin büyük bir payı vardır. Bunlar arasında, Epikman ve Hamit GÖRELE Kübist stilizasyona dönük tutumları; Akdik ve Cüda'ysa göreli olarak doğaya bağlılığa öncelik tanıyan daha

geleneksel yaklaşımlarıyla dikkati çekerler. Hale Asaf ve Muhittin Sebati erken ölümleri nedeniyle başlangıçtaki işlerinde görülen verimi geliştirme olanağını bulamamış sanatçılardır. Dereli ve özellikle de Turgut Zaim öbürlerinden, yerel temalara karşı duydukları yakınlıkla ayrılırlar. Anadolu köylüsünün güncel uğraş biçimlerini bir ölçüde soyutlanmış bir düzen tasası içinde işleyen Dereli'ye karşılık; Yörükler'in mutlu dünyasına yönelen Zaim'in yerelliği daha çok folklorik motif ve öğelerle sınırlı bir görselliğin ürünüdür. Ünlü Alman ressam HOFMANN'ın atölyesinden yetişen Çelebi ve Kocamemi, Müstakiller'in en ileri gelen üyeleridir. Bu ikili, desene ve fırça vuruşuna mekânın üç boyutlu inşasını biçimlendiren bir işlev yüklemişlerdir. Sanatçılar, Hofmann'ın öğretisine göre, biçimlerin birbirleriyle ilgili konumlarının görsel olarak tanımlanmasını, hacimsel değerlerin çizgiler ve plan ayrışmalarıyla anlatımını temel almışlardır. Kocamemi'nin, doğadan yola çıkarak inşacı yöntemin katı bir tutumla uygulanmasına dayanan biçim anlayışına karşılık, Çelebi'nin üslubu daha serbest ve göreli olarak da daha sıcak ve insancıl bir boyutu içerir.

D Grubu: Türk resim sanatı tarihinde Müstakiller'in ardından, 1933'te Cemal TOLLU, Nurullah Berk, Zeki Faik İzer, ELİF NACİ, Abidin DİNO ve heykelci Zühtü MÜRİTOĞLU tarafından kurulan D GRUBU gelir. Kuruluş çalışmaları, İzer'in Cihangir'deki evinde gerçekleştirilen gruba, toplantıda bulunmamalarına karşın, İzer'in önerisiyle Tollu'nun, Berk'in önerisiyle de Dino'nun katılmasına karar verilmiştir. Adını Türk resminin 4.kuruluşu olduğu için alfabenin 4.harfinden (ç atlanmıştır) alan D Grubu 1933-51 arasında düzenli olarak 15'ten fazla sergi açmıştır. Gruba 4.sergide Bedri Rahmi EYUBOĞLU, Arif Kaptan ve Salih URALLI; 9.sergide Hakkı ANLI, Sabri BERKEL, Fahrelnissa ZEİD ve heykelci Nusret SUMAN; 15.sergide de Kocamemi katılmıştır. D Grubu sanatçıları "akademizme ve yapay modernizme karşı, yaşayan sanatı topluma iletmeyi ve onların beğenilerini doğru ve çağdaş bir tavra yöneltmeyi" amaçlamaktaydılar. Müstakiller gibi D Grubu da sanat ve sanatçılarla toplum arasında karşılıklı bir iletişim kurmak için yoğun çaba harcamıştır. Sanatçılar bu bağlamda, özgün yapıtlarının yanı sıra kopyalar sergileyerek ve çağdaş sanatı tanıtan konuşmalar yaparak sergi etkinliklerine halkı eğitmeye yönelik bir boyut kazandırmış, Elif Naci ve Nurullah Berk'in basınla olan yakın ilişkileri de topluluğun sanat çevrelerinde etkili bir yer edinmesini sağlamıştır. Ayrıca Berk gerek çeşitli yazılarında, gerek kitaplarında D Grubu'nun Türk resmi içindeki önemini sürekli vurgulayarak grubun sözcülüğünü sonuna değin sürdürmüştür. 1937'de GSA'nın Resim Bölümü şefliğine getirilen Fransız ressam LÉVY'nin D Grubu üyelerinin büyük bir çoğunluğunu akademinin öğretici kadroları arasına katması D Grubu'nun başlangıçtaki dinamizmini yitirmesi ve ülke sanatını yönlendirici bir konuma erişmesi gibi iki değişik gelişmeye neden olmuştur. 1933-36 arasında kuruluş dinamizmini yaşayan ve bunu yansıtan grup, 1936-51 arasında başlangıçtaki coşkusunu yitirmesine koşut olarak gelişen bir kurumlaşma sürecini yaşamıştır. Bunun en bellibaşlı göstergelerinden biri, sanatçıların sergilerini akademi salonlarına taşımasıdır. Ayrıca D Grubu sanatçıları, devletin sanat politikasını yönlendiren akademideki konumları nedeniyle, uzun yıllar boyunca kendi sanat görüşlerini resmî çevrelere ve sanat ortamına kolayca benimsettirmek olanağını da bulmuşlar, sanat kültürünün yayılmasına çok büyük bir katkıda bulundukları gibi, eğitici olarak da sayısız sanatçının yetişmesinde etkili olmuşlardır. D Grubu'nun sanatı, temelde, her türlü duygusal davranışı reddeden akılcı yaklaşımı benimser. Bu sanatçılar kendi aralarındaki bireysel üslup farklılıklarına karşın, Türk resmine akılcı ve "aydın" bir yaklaşım getirmek, resimde teknik ve düşünceyi bütünleştirmek gibi bir amaç çevresinde birleşmiş görünürler. Sanat görüşleri, Cézanne geleneğinin izleyicileri olan Ernest Laurent, LÉGER, Hofmann, LHOTE vbg Avrupalı ustaların atölyelerinde gördükleri öğrenimin doğal bir sonucu olarak, kübist-inşacı eğilimlerin bireşimi niteliğindeki bir biçim anlayışı üstüne temellenmiştir. Bu bakımdan Müstakiller'le aralarında büyük bir ayrılık yoktu. Ne de Çallı Kuşağı'na (1914 Kuşağı) karşı çıkmak açısından davranışları arasında bir fark söz konusuydu. Aradaki tek fark, belki de, görüşlerini daha aşırı ve ödünsüz bir tavırla savunmalarıydı. Bu bağlam içinde sözcülüğünü ettikleri Lhote'un formülleştirilmiş Bireşimsel Kübizm'ine temellenen şematik bir biçimcilik anlayışıyla, ülke sanatını yönlendirme ve yenileme çabaları belli bir zaman için etkili olmuştur. Ancak etkinliklerinin doruk noktasına tırmandığı bir sırada, Lhote'un öğretilerinin Avrupa'da Kübizm'in akademikleştirilmesi anlamına geldiğinin bilincine de çoktan varılmıştı. Düşüncedeki birlikteliklerine karşın, D Grubu üyeleri sanatsal planda değişik görüşler taşıyorlardı. Örneğin, Berk'e göre, Cemal Tollu "hocasının etkisinde kalmış bir konstrüktivist", Abidin Dino "illüstratör", Zeki Faik'se "lirizmde kalmış bir sanatçı"dır. Nitekim Zaim, Bedri Rahmi ve Eren EYUBOĞLU daha başlangıçta yerel konu ve motiflere yönelmiş bir tutum sergilemişlerdir. Elif Naci, Abidin Dino ve Arif Kaptan sonraki gelişmelerinde soyut (→SOYUT SANAT) ve FİGÜRATİF arasında gidip gelen ve bazan da illüstrasyon çevresinde dolaşan eğilimleri temsil ettiler. Zeki Faik bir tür SOYUT-DIŞAVURUMCULUK'ta karar kılarken, Berk ve Tollu da gruba yöneltilen Batı taklitçiliği suçlamasından kaçınmak amacıyla, MİNYATÜR ve HİTİT sanatı gibi kaynaklara başvurarak kendilerini yenilemeye çalıştılar. Ne var ki, 1950'lere rastlayan bu zorlama arayışlar çoğu kez biçimsel türden seçmeciliklerle sonuçlanmıştır.

1930-40 Arası: 1940'lara doğru devletin sanat politikasında Türk resim sanatını uzun yıllar etkileyecek bazı yeni gelişmeler olmuştur. Bu gelişmeler içinde en önemlileri, akademi öğretim kadrolarının Avrupa'dan getirtilen "bölüm şefleri" yönetiminde yenilenmesi, İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin kurulması, ressamların yurt gezileri programı kapsamında ülkenin çeşitli yörelerine gönderilmesi, "Devlet Resim ve Heykel Sergileri"nin (DRHS) düzenli olarak gerçekleştirilmesidir. İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Atatürk'ün emriyle, 1937'de Dolmabahçe Sarayı'nın Veliaht Dairesi'nde hizmete girmiştir. Bu tarihten bir yıl önce GSA'da açılan "50 Yıllık Türk Resim ve Heykel Sergisi" bir sanat müzesi kurulması düşüncesine yol açtığı gibi, o sergide yer alan yapıtlar da müze koleksiyonunun çekirdeğini oluşturmuştur. 1932'de kurulan Halkevleri'nin kültür politikaları çerçevesinde ressamların yurt gezilerine gönderilmesine 1938'de başlanmış, 1943'e değin düzenli olarak sürdürülen bu uygulama sonucunda, her yıl ortalama 10 ressam çeşitli illere gönderilmiş ve bu gezilerde gerçekleştirilen 683 resmin bir bölümü ödüllendirilirken, büyük bir bölümü de devlet tarafından satın alınmıştır. Ressamların yurt gezileri sanata ve sanatçıya destek vermenin yanı sıra sanatçıların ülke gerçeklerini yakından tanımalarını da

sağlamış, sanatta yerel eğilimlerin güçlenmesine neden olmuştur. Günümüze değin kesintisiz olarak sürdürülen DRHS'nin ilki 29 Ekim 1939'da Ankara Sergievi'nde açılmıştır. Bu, İnkılâp Sergileri'ni geliştiren düşünceye süreklilik kazandırılması anlamını taşıyan bir başlangıçtı. 19.yy Fransa'sındaki resmî SALON SERGİLERİ'nden esinlenilerek gerçekleştirilen "devlet sergileri", sanatçıların uzun yıllar boyunca desteklenmesinde ve sanatın genel olarak yaygınlaştırılmasında çok etkili olmuştur. Devletin "demokratik bir ruhla ve her türlü Türk sanat ve sanatçısındaki temayüllere bitaraf" olarak düzenlediği bu sergilerde ödüller, 1960'lara değin çoğunlukla kendini kanıtlamış ya da ödüllendirme işlemini konumu gereği "nüfuzu"yla etkileyebilen sanatçılara verilmekteydi. Söz konusu ödüller, bu yönleriyle başlıbaşına bir "prestij" konusuydu. 1970'lerin başından bu yana, kendini kabul ettirmiş sanatçıların sergiye ilgi göstermemeleri; ödüllerin parasal açıdan değerlerinin güncelleştirilememesi; seçici kurul değerlendirmelerine karşı duyulan güvensizlik ve özel kuruluşların düzenlediği ödüllü sergilerin hızla artması, "devlet sergileri"nin geçmişteki "resmî" önemini yitirmesine neden olmuştur.

Yeniler: Sanatta "ulusal karaktere dönüş" eylem ya da kavramı, 1940'lara gelindiğinde sanat çevrelerinin gündemindeki başlıca konuydu. Ancak bu amaçla gerçekleştirilen örneklerin yeteri kadar "milli" ya da "bizden" olup olmadığı da güncel tartışmalara yol açıyordu. Dönemin resmî kurumları aracılığıyla yürütülen sanat politikasıyla aynı görüşü paylaşan D Grubu ve bazı Müstakiller'in sanat anlayışları basında eleştirilmekte ve bunlar "aktarmacılıkla" suçlanmaktaydı. Toplumsal ve yerel bir yönleniş çerçevesinde yeni bir sanat geliştirme düşüncesi böylece sanat yaşamının başlangıcındaki bir grup gencin amacı durumuna gelmiştir. Yeniler adı altında (→YENİLER GRUBU) biraraya gelen Nuri İYEM, Agop ARAD, Selim TURAN, Avni ARBAŞ, Nejat DEVRİM, Kemal Sönmezler, heykelci Faruk Morel, afişçi Yusuf Karaçay ve D Grubu'ndan ayrılan Abidin Dino, "Liman Resim Sergisi" adını verdikleri ilk sanat etkinliğini 10 Mayıs 1941'de İstanbul Basın Birliği Lokali'nde gerçekleştirmişlerdir. Yeniler, İstanbul limanı ve çevresindeki insanların yoksul yaşam biçimlerini konu alan bu sergilerinden ötürü "Liman Grubu" olarak da adlandırılırlar. Yeniler'in 1942'de açtığı "kadın" konulu ikinci sergide Dino gruptan ayrılmış; Mümtaz YENER, Haşmet AKAL, Ferruh BAŞAĞA ve Fethi KARAKAŞ'sa gruba katılmıştır. Sanatsal etkinliklerini 1952'ye değin sürdüren Yeniler bazı üyelerinin Paris'e yerleşmesi, bazılarının da İbrahim Çallı'nın başkanlığında kurulan "Türk Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti"ne katılmasıyla son bulmuştur. Yeniler'in toplumsal amaçlı etkinlikleri başından beri çeşitli tartışmalara ve tepkilere neden olmuş, sanatçıların 3 Temmuz 1943'te Eminönü Halkevi'nde açtıkları sergi kimi yazarların gösterdiği tepki nedeniyle kapatılmıştır. D Grubu sanatçıları, şair Orhan Seyfi Orhon ve yazar Peyami Safa Yeniler'in görüşlerine katılmıyor, buna karşılık, sosyolog Hilmi Ziya Ülken, psikolog Şekip Tunç ve yazar Ahmet Hamdi Tanpınar "öz benliğimiz" ve "sosyal yaşantımız" gibi kavramlar kapsamında Yeniler'i destekliyorlardı. Özellikle Ülken, ulusal sanat sorununa yeni bir bakış açısı getirmesi nedeniyle ilginç bir belge niteliğindeki *Resim ve Cemiyet* adlı kitapçığında, "milli resmin candamarına parmaklarını basan" grup üyelerini sevinçle karşılamış ve düşüncelerini sistemleştirmiştir. Kendilerinden öncekilerin ve özellikle de D Grubu'nun aşırı Batı sanatı yandaşlığına karşı Yeniler, toplum için sanat üretmekte birleşmiş bir gruptu. Ülken'in ileri sürdüğü biçimiyle, ulusal bir sanat için D Grubu'nun tutumunda belirginleşen "ekol"culuk anlayışından kurtulmak gerekiyordu. Anadolu insanı kendi doğal çevresi içinde ele alındığı oranda resim sanatı kendine özgü bir biçim yaratmayı başarabilirdi. 1950'lere gelindiğinde Yeniler de daha önceleri eleştirdikleri grupların davranışlarına uyarak, Batı kökenli sanat akımlarının etkisi altına girmeye başladılar. Nejat Devrim, Selim Turan, Avni Arbaş ve Abidin Dino, Paris'e yerleşerek, "kozmopolit" bir nitelik içeren çeşitli soyut sanat biçimlerini benimsediler. Türkiye'de kalmakla birlikte Ferruh Başağa da soyuta yönelenler arasındaydı. Öte yandan Arbaş, Dino ve Turan gibi bir zamanın Yeniler'i, Türkiye'de 1970'lerden sonra giderek gelişen sanat ortamı içindeki etkinlikleriyle yeniden gündeme geldiler. Grubun önderi durumundaki İyem'se, 1950'lerdeki soyut döneminin ardından yeniden figüratif resme dönerek Anadolu insanının dünyasını ele aldı.

Soyut Eğilimler: II.Dünya Savaşı Avrupa'sında Kübizm sonrası estetiğine dayanan biçim anlayışı yerini bütünüyle soyut sanata ve özellikle de TAŞİZM ya da Soyut-Dışavurumculuk gibi yaklaşımlara bırakmıştır. Kimi çevrelerce Sartre ve Camus gibi düşünür-yazarların kişiliğinde güncelleşen Varoluşçuluk düşüncesinin sanattaki karşılığı olduğu ileri sürülen bu akımların Türk sanatına yansıması 1950'lerin ortalarına rastlar. Bu gelişmede, savaş sırasında kendi içine kapanan Türkiye'nin 1950'lerle birlikte Batı'ya ve çok partili demokrasiye açılma politikasını benimsemesinin büyük bir payı vardır. Bu açılma bağlamında Türk sanatının Batı'da tanınmasını sağlamak amacıyla 1948'de Amsterdam'da "Ulusal Türk Sanatı Sergisi"; 1954'teyse Atina, Belgrad, Moskova ve Leningrad (b.St.Petersburg) gibi kentlerde "Çağdaş Türk Sanatı Sergisi" gibi sergiler açılmıştır. Öte yandan, Türkiye'nin bir yıl önce (1953) üyeleri arasına katıldığı Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA) 5.kongresini 1954'te İstanbul'da yapmış; kongre nedeniyle aralarında Paul Firens, Lionello Venturi, Pierre Francastel, READ, Jacques Lassaigne, J.J.Sweney, J.Leymarie ve Werner Hoffmann'ın da bulunduğu ünlü sanat yazarları ve eleştirmenler İstanbul'a gelmişler ve Türkiye'de kaldıkları sürece Türk sanatıyla yakından ilgilenmişlerdir. Bu arada bir bankanın düzenlediği "Türkiye'de İş ve Üretim" konulu yarışmalı sergide Read, Venturi ve Firens'dan oluşan seçici kurulun Aliye BERGER'in *Güneş* adlı soyut resmini birincilikle ödüllendirmesi sanat çevrelerinde ilk anda büyük bir tepki yaratmış; Bedri Rahmi ve Cemal Tollu gibi bazı ressamlar bu kararı eleştirmişlerdir. İlk örnekleri o sıralarda görülmeye başlanan soyut eğilimlerin bu olayı izleyen yıllarda hızla gelişmesi bir rastlantı sayılamaz. Cemal BİNGÖL, Nejat Devrim, Halil DİKMEN, Ferruh Başağa, Arif Kaptan, Adnan TURANİ, Lütfü GÜNAY ve Adnan ÇOKER soyut anlayışa yönelen ilk sanatçılar arasında yer alırlar. Lütfü Günay ve Adnan Çoker'in Şubat 1953'te Ankara'da Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde ve İstanbul'da Maya Galerisi'nde, bir yıl sonra da gene Ankara'da Helikon Galerisi'nde "Non-Objektif" başlığı altında açtıkları sergiler, soyutlama yolunda atılmış ilk adımlar arasında sayılır. Bu ikiliyi Cemal Bingöl'ün Helikon'da açtığı soyut sergi izlemiş; 1954'te İstanbul, Şehzadebaşı'ndaki *Kuyucu Murad Paşa Medresesi*'nde 20 kadar sanatçının katılımıyla açılan resim-heykel sergisiyse bu anlayışın ilk toplu gösterilerinden biri olmuştur. Sergide Kuzgun ACAR, Lütfü

Günay ve Adnan Çoker gibi adların yanı sıra Nuri İyem ve Ferruh Başağa gibi "eski" Yeniler de vardı. Soyut anlayış kısa bir süre sonra DRHS'nin başlıca eğilimi durumuna gelirken, Sabri Berkel, Zeki Faik İzer, Şemsi AREL, Abidin ELDEROĞLU, Şadan BEZEYİŞ, Hasan KAVRUK, Hamit Görele gibi sanatçıların da soyuta yöneldikleri görülür.

Soyut resmin Türkiye'deki gelişmesi ve yönlenişleri Batı'daki gelişim ve çeşitlenme biçimleriyle benzer özellikleri paylaşır. Soyut sanat Batı'da olduğu gibi Türkiye'de de iki genel eğilim doğrultusunda sınıflandırılabilecek bir gelişim göstermiştir. Bunlardan ilki, fırça işçiliği ve boya dokusunun dışlandığı geometrik-soyut, ikincisiyse serbest fırça işçiliğine dayanan lirik, kendiliğinden ve bir yere kadar da Dışavurumcu sayılabilecek anlayıştır. Soyut eğilimi temsil eden Türk sanatçılarının bu genel eğilimler içinde tam bir kesinlikle ele alınması, bir anlamda olanaksız gibidir. Çünkü bunların büyük bir çoğunluğu genel eğilimler arasında gidip gelen davranış örnekleri vermişlerdir. Ayrıca bir bölümü soyut ağırlıklı resim yapmakla birlikte figüratif öğelere de yer verirken, bir bölümü de zaman zaman soyutla figüratif arasındaki gidiş gelişlere ayak uydurmuştur. Bütün bunlara karşın, Sabri Berkel ve Cemal Bingöl gibi ressamlar geometrik-soyut (→GEOMETRİK-SOYUTLAMA); Zeki Faik İzer, Lütfü Günay, Adnan Turani ve 1970'lere değin de Adnan Çoker lirik-soyut (→ANLATIMCI-SOYUTLAMA), Soyut-Dışavurumcu ya da HAREKETLİ SOYUT gibi çeşitli adlarla tanımlanan eğilimlerin temsilcileri sayılırlar. Bunlar dışında Şemsi Arel, Abidin Elderoğlu ve bazı yapıtlarıyla da Sabri Berkel, KALİGRAFİ ve HAT sanatından yola çıkarak, soyut biçimi geleneksel bir görsellikle bağdaştırmaya yönelik girişimleriyle ilgi çekmişlerdir. Soyut sanata gösterilen ilgi 1970'lerde hızla azalmaya başlamış ve birkaçı dışında soyutçuların çoğu yeni bir soyut içinde güncelleşmeye başlayan figüratif anlayışlara dönmüşlerdir.

1955-70 Arası: Soyut resmin doruk noktasını yaşadığı dönem dışında, genelde Türk resim sanatı başlangıcından bu yana figür kökenli bir gelişim çizgisi izlemiştir. Ayrıca soyutun genelde sanatın, özellikle de sanatçının ulaşabileceği en son aşama olarak algılandığı 1960'larda bile, figüratif sanat bütünüyle sahneden çekilmiş değildi. Ancak, özle biçimi toplumsal bir amaçla bütünleştirebildiği zaman resim, soyutun hiçbir biçimde görmediği bir tepkiyle karşılaşmıştır. Örneğin, 5-15 Mayıs 1956'da Ankara'da TBMM Binası'na asılmak üzere satın alınacak yapıtların saptanması amacıyla açılan "Vilayet Tabloları" sergisinde bazı yapıtlar içeriğinden ötürü tepkiyle karşılanmış ve sergi dışı bırakılmıştır. 27 Mayıs 1960'tan sonra sanatın ve sanatçının toplum sorunları karşısındaki tutumu giderek artan bir oranda tartışılmaya başlanmış, 1950'lerle birlikte gündeme gelen "kalkınma" atılımının sosyoekonomik alanda yarattığı olgular sanatçıları da etkilemiştir. Sanatçılar, kaçınılmaz olarak sanatın daha geniş kitlelere nasıl ulaştırılabileceği sorununa çözüm aramaya koyulmuşlardır. 1963-64'te Paris, Brüksel, Berlin, Viyana ve Roma gibi Avrupa sanat merkezlerinde dolaştırılan "Çağdaş Türk Sanatı Sergisi"nin gördüğü "kabul"ün Türkiye'ye yansıma biçimi de, Türk sanatçılarının yeni bazı yerel ve toplumsal yönlenişler içine girmesinde belli ölçüde etkili olmuştur. Serginin tek seçicisi, sanat görüşü PARİS OKULU çevresinde biçimlenmiş Jacques Lassaigne'di. Turgut Zaim, Eşref ÜREN, Orhan PEKER, Nedim GÜNSÜR ve benzer eğilimleri paylaşan bazı sanatçıların yapıtlarının yer almadığı bu sergide, Paris Okulu kökenli etkileri taşıyan resimler fazla önemsenmezken, Türkiye'ye özgü bir havayı yansıtanlar ilgi toplamıştı. Sergi komiseri Nurullah Berk, genelde "kişiliksiz" bulunan serginin ardından, Türk sanatının ancak kendine özgü ulusal bir anlam çerçevesinde dikkate değer bir içerik kazanabileceğini ileri süren yazılar yazmaya başlamıştır. Serginin Avrupa kentlerinde yarattığı izlenimler bir yandan Paris Okulu'nun izleyicilerini düş kırıklığına uğratırken, öte yandan da o sıralarda arka plana itilmiş olan gerçekçi, figüratif ve toplumsal eğilimlerin yeniden güçlenerek gündeme gelmesine neden olmuştur. Böylece Türk sanatçıları yeni arayışlar içine girerken, öteden beri Toplumsal Gerçekçi bir anlayışı (→TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK) sürdüren Neşet GÜNAL ve Nedim Günsür'e ek olarak, figüratif resmi yeniden benimseyen Nuri İyem ve resme 1960'larda başlayan Cihat BURAK gibi ressamlar da toplumsal içeriğe öncelik tanıyan ürünler vermişlerdir. Toplumsal yaklaşımların gelişmesinde, özellikle Anadolu köylüsünün yaşam biçimini insancıl bir bakış açısı kapsamında anıtsal bir biçime döktüğü "Toprak Adamları" dizisiyle Neşet GÜNAL etkili olmuştur. Gerçekçi eğilimdeki sanatçıların verimine koşut olarak, toplumsal nitelikli sergiler de artmıştır. Örneğin Cihat Burak, Neşet Günal, Nedim Günsür, Nuri İyem ve Gürol SÖZEN'in 25 Haziran 1968'de İstanbul, Harbiye'deki bir galeride açtıkları karma sergi "Resim Sanatı ve Toplum" adını taşıyordu. Değişik kişiliklerine karşın, ana temasını sanatçıların üzerinde birleştikleri "toplumsal ilgi"nin oluşturduğu sergi belki başlıbaşına bir sanat olayı değildi ama bu tutum, Burak, Günal, Günsür, İyem ve Turgut Zaim'in 1977'de "Beş Gerçekçi Ressam" adı altında açtıkları ve aynı adı taşıyan bir kitabın da yayımlanmasına neden olan serginin ilk örneklerinden biriydi. Geniş ilgi uyandıran "Beş Gerçekçi Ressam" gibi toplumsal içerikli sergiler, çok ender olarak belli kalıplar dışında değerlendirilen Türk resminde, toplumsal gereksinimlerden doğan bir yaklaşımın yaygınlaşmasıyla sonuçlanan sürecin birbirini izleyen halkalarını oluşturmuştur. 1960'larda figüratif resmin bir başka kolu da, folklordan ve halk sanatlarından esinlendiği düzenlemeleriyle Bedri Rahmi Eyuboğlu ve Turan EROL'la Orhan Peker'in boya hamurunun iyice duyulduğu dokusal leke düzenlemelerine kadar uzanıyordu. Bedri Rahmi katışıksız halk sanatı motiflerini zaman zaman en soyut biçimlerine kadar zorlamıştır. Erol ve Peker'se soyutlama düzeyi yüksek biçimleri aracılığıyla, doğa karşısında duydukları lirizmi ve "ressam" kişiliklerini tuvale yansıtmakla, resimde sezgisel bir davranışın örneklerini vermişlerdir.

1970 Sonrası: 1970 sonrası toplumsal ve siyasal alanlarda olduğu gibi, sanat alanında da büyük değişikliklerin, bir anlamda da "çoğulculuğun" yaşandığı bir dönem olarak belirginlik kazanır. Her türlü eğilimin birbiriyle yarıştığı ve durmadan değişen çoğulcu ortamda, sanat etkinlikleri de başdöndürücü bir hıza erişmiştir. Başta İstanbul olmak üzere, Ankara ve İzmir gibi büyük kentlerde sayısız galeri açılmıştır. Bunların her ne kadar Batı'daki örnekleri gibi belli bir görüş, kuşak ya da grubu destekleyerek sanata hizmet edebilecek bir düzeye ulaştıkları söylenemezse de, etkin bir sanat pazarının yaratılmasındaki payları yadsınamaz. Resme gösterilen ilgi ve resim satışlarındaki büyümeyle, GALERİ ve sanat etkinliklerinin sayısındaki artış birbirine koşut gelişmeler göstermiştir. Böylece genişleyen sanat pazarında İzlenimcilik ve Kübizm'in uzantısı akımlarla bazı yerelci yaklaşım örnekleri, resim koleksiyoncularının "moda ve para eden"

gözdeleri olarak işlem görmüştür. Resim satışlarının pazardaki yankıları, gerçek sanat sorunlarını gölgede bırakan bir ilgi boyutu kazanmış, bu ilgi, Batı'da yaşayan bazı Türk ressamlarının ülkeye geri dönmelerine, bazılarının da etkinliklerini yerel pazara taşımalarına neden olacak kadar büyük bir boyuta ulaşmıştır. Ayrıca özel kuruluşların giderek daha çok sayıda düzenledikleri yarışmalı ve ödüllü sergiler de sanat ortamının canlılık kazanmasında etkili olmuş; plastik sanatlar dergileriyle günlük basının sanata ayırdığı sayfalar göreli olarak çoğalmıştır. Bütün bu gelişmeler, ülke sanatını 100 yıldır neredeyse tek elden yönlendiren İDGSA'nın bu işlevinin hiç değilse büyük bir bölümünün bir yandan bu kurum dışına kaymasıyla sonuçlanırken, öte yandan da neden olduğu kargaşa ortamında yeni ve özgün değerler yaratamamanın çelişkilerini sergilemiştir. Türk resminde Cumhuriyet'ten bu yana toplumsallık-bireycilik; evrensellik-ulusallık; sentezcilik-tekilcilik; soyut-figüratif karşıtlığı kapsamında gelişen savlar ve çekişmeler, 1970 sonrasının tartışma ortamında olası en aşırı kutuplaşmalara kadar zorlanmıştır. Bir başka bakış açısıyla, Türk resminin bu dönemdeki gelişmesi söz konusu kutuplaşmaların iyice berraklaşarak gerilimlere varıldığı yeni bir başlangıç aşaması olarak da değerlendirilebilir. Bu bağlamda soyuttan figüre doğru çeşitlenen beş eğilim belirmiştir: 1) Soyut eğilimler, 2) Yenilikçi eğilimler, 3) Figür-soyut bireşiminde lirik arayışlar, 4) Toplumsal ve yerel(ci) eğilimler, 5) İfadeci (anlatımcı)-simgesel figürde bireysel arayışlar. 1980'lerin soyut eğilimleri, bu türde ürün veren sanatçıların 1955-70 arasının soyut resim çeşitliliğini de yineleyen ve bazılarının üsluplarında iyice derinleşmeyi amaçlayan çabalarıyla belirginlik kazanmaktadır. Sabri Berkel, Ferruh Başağa ve Adnan Çoker gibi, giderek geometrik-soyutta birleşmiş 1960'ların "eski" soyutçularına, 1980'lerde Burhan DOĞANÇAY, Halil AKDENİZ, Adem GENÇ, Tamer Akakıncı (→AKATÜNVEL GRUBU), Bekir Sami ÇİMEN ve Süleyman Saim TEKCAN gibi yeni adlar katılmıştır. En katı geometriden, lirizmin sınırlarında dolaşan gevşek bir geometri anlayışına kadar çeşitli ayırımlar içindeki bu sanatçılar arasında Sabri Berkel, geleneksel anlamda katışıksız soyutu, Adnan Çoker de geometrik bir tabandan yola çıkarak mistik/öznel bir etkiyi arayan davranışı temsil ederler. Adnan Turani, Selim Turan, Erdal ALANTAR, Erol ETİ, Güngör TANER, Zafer GENÇAYDIN, Zahit BÜYÜKİŞLEYEN gibi sanatçılar, çeşitli eğilimleri lirik-soyut, Soyut-Dışavurumculuk, SERBEST BİÇİMLİ SANAT gibi nitelemelerle tanımlanan geometrik-soyutun karşıtı olan türü benimsemişlerdir. Yenilikçi eğilimler alabildiğine çeşitlilik gösterir. POP SANAT çağrışımlı imgeleri kullananlar, FOTO-GERÇEKÇİLİK, KAVRAMSAL SANAT, YENİ-DIŞAVURUMCULUK vbg akımların göreli olarak belli bir güncellik peşindeki temsilcilerinin anlayışları, bu başlık altında yer alır. Katışıksız bir Foto-Gerçekçilik anlayışıyla çalışan sanatçıların sayısı yok denecek kadar azdır. Bunlar, Batı'da ykş.1960'ların sonunda ortaya çıkan Foto-Gerçekçilik akımının biçim ve estetiğiyle paralellikler sergiler. Buna karşılık gerek Pop, gerek Foto-Gerçekçi imgelerin parçalar (fragman) durumunda kullanımı oldukça yaygın sayılır. Özdemir ALTAN ve Zekai ORMANCI kimi yapıtlarında kent, moda, endüstri gibi çağdaş yaşam alanlarından kaynaklanan imgelerin parçalanarak, KOLAJ'a özgü bir tat ve teknik yapı içinde yeniden bütünleştirilmesine dayanan bir anlayışla ilgi çekerler. Öte yandan, Şükrü AYSAN, Gürel YONTAN, Serhat KİRAZ, Nihat Kahraman (d.1951), Ahmet ÖKTEM ve bir anlamda da Adem Genç gibi sanatçılar, Batı'da 1970'lerde DUCHAMP'ın "jestüel" davranışlarının ve HAZIRNESNE'lerinin bir uzantısı ya da yansıması olarak gelişen Yeni-Dada ve Kavramsal Sanat gibi anlayışlar çerçevesinde, sanatın anlamını, sanatsal işlem ve süreci soruşturmaktadır. "Çevreye karışma/müdahale", belgelenmiş "jestüel davranışlar" ve sanat nesneleri olarak nitelendirilen bu ürünlerde her türlü güncel olay ve çevreyi konu alan imgelerin bazan kendisi, bazan fotoğrafı ve bazan da yalnızca kavramı kullanılarak, Batı sanat çevrelerindeki güncel gelişmelere koşut sayılabilecek bir tavır izlenir.

1970'lerin sonlarıyla 1980'lerin başlarında Pop ve Kavramsal çıkışlı anlayışlar "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" başlığı altında biraraya getirilmekte, ayrıca MSÜ'nün (e.İDGSA) 1977'den beri her iki yılda bir düzenlediği "Yeni Eğilimler Sergisi"nde de varlığını duyurmaya çalışmaktadır. 1980'lerle birlikte Türkiye'de de anlatımını bulan en güncel akımlardan biri de YENİ-DIŞAVURUMCULUK'tur. Gerek Batı'da, gerek Türkiye'de bu akımı geçmiş dönemlerde görülen Dışavurumcu yaklaşımlardan ayıran öğeler kesin olarak saptanamamıştır. Adın başındaki "yeni" yalnızca o sırada gündemde bulunduğunu anlatmaktadır. Ayrıca, "kötü resim" (*bad painting*) olarak tanımlanan eğilim de bazan Yeni-Dışavurumculuk içinde irdelenmektedir. Yeni-Dışavurumculuk'un Türkiye'deki temsilcileri son dönem resimleriyle Ömer ULUÇ, Mehmet GÜLERYÜZ ve Bedri BAYKAM'dır. Fuat Acaroğlu (d.1951), Hale ARPACIOĞLU da kimi zaman aynı akımın içinde sayılmaktadır. Avni Arbaş, Adnan VARINCA, son dönem işleriyle Orhan Peker, Turan Erol, Şadan Bezeyiş, Devrim ERBİL, Dinçer ERİMEZ, Mustafa AYAZ, Erol AKYAVAŞ, Nuri ABAÇ, Hüseyin BİLİŞİK, Duran KARACA, Mustafa PİLEVNELİ, Mustafa ASLIER, Burhan UYGUR ve Özer KABAŞ gibi sanatçılarsa, daha çok bireysel üsluplarıyla tanınır ve yer yer bazı ortak özellikler sergilerler. Benzerliklerin başında, soyut-figür bireşiminde bütünleşmek gelir. Soyutlama düzeyi en ileri olanlar da içlerinde olarak, bu sanatçıların yapıtlarında kıvrak bir fırça işçiliği ve doku tatlarıyla anlam kazanan biçim ve düzen arayışı lirik bir görsel etkiyle sonuçlanır. Erol Akyavaş, Nuri Abaç, Hüseyin Bilişik, Duran Karaca, Veysel GÜNAY, Mehmet GÜLER vb sanatçılarda yerellik ayrımı daha belirgin olmakla birlikte, figür-soyut dengesinde lirizmi arayan sanatçılar genelde yerel-evrensel; çevre-figür; biçim-renk; çizgi-leke dengeleri içinde hareket ederler. Bunlar arasında geçmişin aşırı Batıcı eğilimlerine karşı duydukları tepki nedeniyle aşırı yerelci bir yaklaşımı benimseyenlerin yanı sıra sayıları çok olmamakla birlikte salt evrensel kaygılarla ya da tam seçmecilikle hareket edenler de vardır. 1970'lerde toplumsal dalgalanmalara ve toplumcu görüşlerin yaygınlık kazanmasına koşut olarak gelişen toplumcu ve yerelci anlayışlarda 1980'lerde belli bir azalma görülür. Bu yaklaşımın ilk temsilcilerinden sayılan Neşet Günal, Nuri İyem, Nedim Günsür, Cihat Burak ve Mümtaz Yener, genel tutumlarını sürdürmektedirler. Seyyit BOZDOĞAN, Nedret SEKBAN, Aydın AYAN, Hüsnü KOLDAŞ gibi daha genç bir kuşaktan gelen toplumcu sanatçılarsa, Kurtuluş Savaşı'ndan Anadolu insanının yaşam biçimine kadar değişik konuları dramatik bir boyut içinde ele almaktadırlar. Türk resminde kişisel düzeydeki duygu, sorun, ilgi alanı ve bakış açılarını figürde biçime dökmeyi ya da yorumlamayı öngören eğilimlerin ortaya çıkışı 1970'lerin başlangıcına rastlar. Alaattin AKSOY, Gürkan Coşkun (KOMET), Neş'e ERDOK, Meh-

met Güleryüz, Ergin İNAN, Kemal İSKENDER, B.Naci İSLİMYELİ, Hüsamettin KOÇAN, İbrahim ÖRS, Mehmet Özer gibi sanatçılar o dönemde neredeyse resmî öğreti niteliğindeki Kübizm sonrası biçimciliğinin nesne düzeyine indirgenmiş akademik ve şematik figürüne karşın geliştirdikleri, cılız ama insancıl ve duygusal figürleriyle ilgi toplamışlardır. Söz konusu grupta toplanan sanatçılar kendi aralarında oldukça değişik tavırlar geliştirmiştir. Alaattin Aksoy, Komet ve Utku VARLIK gibi bazıları toplumcu ve fantastik eğilimleri paylaşırken, Neş'e Erdok başta olmak üzere bazıları da toplumcu-eleştirel bir çizgide bütünleşmişlerdir. Mehmet Güleryüz ve Mustafa ATA'ysa daha çok Dışavurumcu bir tavır sergiler. İfadeci-simgesel figürde kişisel düzeydeki bir arayışı sürdüren sanatçılar, bireysel yönlenişleri nedeniyle genellikle Batıcılık-yerelcilik tartışmasına uzak kalırken, insan deneyini tüm zenginlikleriyle temsil edebilecek simgesel görsel bir dilin anlatım olanaklarını zorlamaktadırlar.

Cumhuriyet Türkiyesi böylece yarım yüzyılı aşkın sürede, gerek öz, gerek biçim açısından gittikçe çağdaş, etkin ve geniş bir çeşitliliği yansıtan bir resim geleneğini yaratmış bulunmaktadır.

A.Çoker, K.İskender

Heykel:

Anadolu, tarihöncesi çağlardan beri bu topraklarda yaşamış çeşitli uygarlıkların heykelcilik alanındaki ürünleriyle (→HİTİT, YUNAN, ROMA, BİZANS) zengin bir kültür mirasına sahiptir. Türkler'in yöreye yerleşmesinden sonra bu alandaki ürünler daha çok mimari bezemeyle ilişkili olarak KABARTMA ölçeğinde gelişmiş; İslam dini gereğince figürlü, özellikle de insan figürlü heykel yapımı yaygınlığını yitirmiştir (→ANADOLU SELÇUKLU; BEYLİKLER DÖNEMİ; OSMANLI). Osmanlılar'ın son döneminde Sultan Abdülaziz'in (hd.1861-76) atlı heykelini (1871, TSM) yaptırması tek ve genellenemeyecek bir örnektir. Heykel sanatının başlangıcı büyük ölçüde Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma süreci içinde Avrupa etkilerinin öncelikli olarak saraya girmesiyle başlamıştır. Bu dönemde Avrupa'dan gelen sanatçılar ve ustalarla, 1882'de OSMAN HAMDİ Bey'in öncülüğünde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (→AKADEMİ) kuruluşu bu alandaki gelişimin ilk basamağını oluşturur. Ayrıca gene aynı yıllarda arkeolojik araştırmaların başlaması, buluntuların bir müze oluşturulmak amacıyla biraraya getirilmesi ve bu alanda Avrupa ülkeleriyle başlatılan ilişkiler, iletişim ve etkileşim açısından oldukça hareketli bir dönem oluşturmuştur. Cumhuriyet dönemi heykelciliği böyle bir altyapı üzerinde gelişmeye başlamış; ilk örneklerini Kurtuluş Savaşı'nı konu alan anıtlar ve meydan heykelleriyle vermiştir. 1923'te kurulan Cumhuriyet ülkede yeni bir ulus kavramının doğmasına neden olmuş, ulusal gün ve bayramların topluca kutlandığı, tören ve geçitlerin yapıldığı alanların oluşturulması ve bunlara çoğu kez, adını ve anlamını veren anıtların dikilmesi gereksinimini doğurmuştur. Cumhuriyet öncesinde özellikle mezar taşlarında, anıtsal ÇEŞME ve SEBİL'lerde ve kimi mimarlık ürünlerinde yetkin düzeyde heykelsi değerler gözlemlenmekle birlikte gerek içerik gerek işlev açısından bu tür sanatı çağdaş heykel kavramıyla karıştırmak yanlış olur. Cumhuriyet yönetiminin getirdiği yeni değerlerin yansıması olan alan heykeline ve anıtlara, Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasal düzeni içinde gereksinim duyulmamıştı. Cumhuriyet öncesinden ancak OSGAN EFENDİ, İhsan ÖZSOY, İSA BEHZAT, Mehmet Mahir TOMRUK ve Nijat SİREL gibi birkaç heykel sanatçısından söz etmek mümkündür. Bunlardan bazısı Sanayi-i Nefise Mektebi'nde eğitici kadro içinde de yer almıştır. Osgan Efendi, yurt dışında heykel eğitimi yapmış, sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nde ilk heykel öğretmenliğiyle Osman Hamdi Bey'in müdür yardımcılığını üstlenmiştir. İhsan Özsoy bu okulda heykel bölümünün ilk öğrencisi olmuş, daha sonra aynı okulda öğretmenliğe getirilince de hocası Osgan Efendi'nin eğitim yöntemini izlemiştir.

Cumhuriyet döneminin ilk anıtları ve alan heykelleri yabancı sanatçılar eliyle gerçekleştirilmiştir. Avusturyalı Heinrich Krippel (1883-1945) İstanbul, Sarayburnu'nda *Atatürk Heykeli* (1926), Konya'da *Atatürk Heykeli* (1926), Ankara'da *Ulus Anıtı* (1927) ve Samsun'da *Atlı Atatürk Heykeli* (1931); İtalyan heykelci Pietro Canonica (1869-1962) Ankara'da Etnografya Müzesi önündeki *Atlı Atatürk Heykeli* (1927), İstanbul'da *Taksim Cumhuriyet Anıtı* (1928) ve İzmir'de *Atatürk Anıtı* (1932); Avusturyalı Anton Hanak'la (1875-1934) Josef Thorak da (1889-1952) Ankara, Kızılay'da *Güven Anıtı* (1935) gibi yapıtlar üretmişlerdir. Ama bir toplum yaşantısında çok kısa denebilecek bir zaman dilimi içinde Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yetiştirdiği sanatçıların çoğunun dış ülkelerde devlet eliyle eğitimlerini sürdürerek geri gelmesi ve hemen hepsinin heykel üretiminin yanı sıra heykel eğitimi için uğraş vermesi, Türkiye'deki sanatçı açığının giderek kapatılabilmesine zemin hazırlamıştır. Cumhuriyet döneminde yetişen ilk kuşak heykelciler arasında Ratip Aşir ACUDOĞU, Ali Hadi BARA, Zühtü MÜRİTOĞLU, Mustafa Nusret SUMAN, Kenan YONTUÇ, Nermin FARUKİ ve Sabiha Bengütaş (1910-?) sayılabilir. Bu sanatçılar yurt içindeki eğitimlerini bitirdikten sonra dış ülkelere gönderilmiş ve sonra yurda dönerek heykel uğraşısının yanı sıra eğitim alanında da emek harcamışlardır. Bu kuşağı ikinci kuşak diye adlandırılabilecek bir dalga izler. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin GSA'ya dönüştürülmesinden sonra 1930'larda gerçekleşen üniversite reformuyla bu okul yeniden örgütlenmiş ve Heykel Bölümü'nün başına 1937'de Alman heykelci ve eğitmen BELLING getirilmiştir. Bu yıllarda yetişen kuşağın içinde Hüseyin Anka ÖZKAN, M.Şadi ÇALIK, Hüseyin GEZER ve İlhan KOMAN gibi önemli sanatçılar göze çarpar. 1950'de Z.Müritoğlu ve A.H.Bara, o güne değin Belling'in yalnız başına yönetip eğittiği Heykel Bölümü'ne atölye hocası olarak katılmışlardır. Bu iki iyi yetişmiş sanatçının eğitimci olarak ortaya koydukları çaba, kendilerinden sonraki kuşağın yetişmesini derinden etkilemiştir.

1950'ler Avrupa'da II.Dünya Savaşı'nın açtığı yaraların sarıldığı çeşitli barışçıl alanların yanı sıra heykel alanında da yeni atılım ve arayışların gündeme geldiği yıllardır. Batı'da gözlenen bu hareket aynı yıllarda GSA Heykel Bölümü'ne de bir ölçüde yansımıştır. Savaş yıllarının yarattığı olumsuz koşulların ortadan kalkmasıyla eğitim düzeni, araştırmaya açık ve denemeyi özendiren bir gelişme sürecine girmiş ve öğrencilere çok yönlü olanaklar sağlanmıştır. GSA Heykel Bölümü uzun yıllar Türk heykelinin tek kaynağı, kimi kez de barınağı olmuştur. 1954'te Belling'in görevden çekilmesiyle bölümün yönetim ve eğitimi Z.Müritoğlu ve A.H.Bara'ya geçmiştir. Kısa bir süre sonra eğitici kadroya H.Gezer ve Ş.Çalık da katılmış ve bu sanatçılar bağımsız atölye hocalığını üstlenerek pek çok genç sanatçının yetişmesine doğrudan katkıda bulunmuşlardır. Söz konusu yıllarda yetişen ve üçüncü kuşağı oluşturan sanatçılardan arayışlarıyla hayli farklılaşmalar gösteren Kuzgun ACAR, Ali T.GERMANER



CUVILLIÉS, François de, *Amalienburg Pavyonu*, 1734-39, Münih yak.

(Aloş), Gürdal DUYAR, Tamer BAŞOĞLU, Füsun ONUR ve Işılar Kür (d.1942), Bara ve Müritoğlu'nun; Namık DENİZHAN, Mehmet AKSOY, Saim BUGAY, Koray ARİŞ, Metin HASEKİ, Ferit ÖZŞEN, Seyhun TOPUZ, Hakkı KARAYİĞİTOĞLU, Rahmi AKSUNGUR, Metin EKİZ, Hayri KARAY ve Meriç HIZAL da Gezer ve Çalık'ın atölyelerinde yetişmiştir. Tankut ÖKTEM ve Haluk TEZONAR ise İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (İTGSYO, b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) Seramik Bölümü'nde öğrenim görmüşlerdir.

1980'lerde, çağdaş Avrupa ve dünya sanatının ortaya koyduğu evrensel ölçütler, Türk heykelinde baskın ve yönlendirici etmenleri oluşturmaktadır. Bu eğilim, çağın hızlı iletişim ve etkileşim ortamının doğal sonuçlarından biridir. Türkiye bu alanda da, II.Dünya Savaşı yıllarının kaçınılmaz dışa kapalılığını geride bırakmıştır. Varılan sonuçlar evrensel düzeyde çağdaş oluşum ve yaratmalara kapı açabilmektedir. Pek çok sanatçı çeşitli kuruluşlarda ya da bağımsız olarak heykel alanında çeşitli araştırmalar sürdürmektedir. Aralarında sayıca az da olsa, devlet ya da kuruluşlarca yaptırılan heykellerin dışında özel çalışmalarını sürdürenler de vardır. Türk heykeli dışa açık, kendini yinelemekle yetinmeyen, araştırıcı, atılımcı, çağdaş ve özgün değerler sunan bir Türk heykelini oluşturma çabası içindedir. Ayrıca →KAVRAMSAL SANAT; YERLEŞTİRME.

0415. ***A.T.Germaner***

CUN (Çin.)
Çince'de "buruşuk" anlamına gelen terim, fırça vuruşlarıyla dokusal yüzeyler yaratma yöntemini tanımlar. Çinli sanatçılar biçimlere hacim kazandırmak için IŞIK-GÖLGE oyunlarına başvurmamış, biçimi dış çizgilerle belirttikten sonra yüzeye belli bir doku kazandırmak için farklı fırça vuruşları uygulamışlardır. Yıllar içinde farklı fırça vuruşları yks.25 cun altında sınıflandırılmış; ağaçlar, kayalar, yağmur, dağlar ve her türlü doğal oluşum ya da olay için ayrı bir cun belirlenmiştir. ÇİN'de sanatçıların üslupları genellikle kullandıkları "doku yöntemi"ne (*cun-fa*) göre tanımlanmaktadır.

Z.Rona

CUNEIFORM (İng., Fr.) = **ÇİVİYAZISI**

CUVILLIÉS, François de (Yaşlı) (1695, Soignies-en-Hainaut-1768, Münih)
Alman mimar.
Güney Almanya yöresinde yapıtlar vermiş en önemli ROKOKO mimarlarından biridir.

Belçika'da doğmuştur ve dönemindeki kaynaklarda adı "*le nain Cuvilliés*" (Cüce Cuvilliés) olarak geçer. On bir yaşındayken saray cücesi olarak, sürgünde bulunan Bavyera elektörü Max Emanuel'in hizmetine girmiş, onunla birlikte 1715'te Münih'e dönmüştür. Meslek yaşamına askeri mimar olarak başladıktan sonra gösterdiği büyük yetenek nedeniyle 1720'de Paris'e gönderilmiş, dört yıl Kraliyet Akademisi'nde okumuş, sonraları ünlü bir mimarlık öğretmeni ve kuramcısı olan Jacques François BLONDEL'den mimarlık konusunda çok şey öğrenmiştir. Münih'e dönüşünden sonra 1725'te saray mimarlığına getirilmiş, 1728'de Max Emanuel'in oğlu Köln elektörü Clemens-August tarafından *Brühl Sarayı*'nın odalarının süslenmesinde çalışmak üzere çağrılmıştır. Brühl'de bu işten başka *Falkenlust Pavyonu*'nu da (1729) gerçekleştiren Cuvilliés'nin Bavyera bölgesindeki ilk önemli yapıtı, *Münih Sarayı*'nın, çok zengin bezemeleri bulunan *Zengin Odalar*'ıdır (1730-37). Münih'teki *Holnstein Konağı*'ndan (1733-37) sonra gene Münih yakınındaki Nymphenburg Parkı'nda yaptığı tek katlı, küçük *Amalienburg Pavyonu* (1734-39) yalnız Cuvilliés'nin değil, zarif görünümü ve incelikli işçiliğiyle Rokoko mimarlığının da başyapıtlarından biri sayılır. Ortada yer alan büyük yuvarlak salon, dışa doğru çıkıntı yaparak yapının ön yüzünün dalgalı biçimini de belirler. İç mekânlardaki gümüş yaldızla kaplanmış yapay mermer (STÜK) ve ahşap oyma süslemeler türlerinin en güzel örneklerindendir. Orta salonun gök mavisi, yan mekânların limon ve saman sarısı renkleri birbiriyle büyük bir uyum içindedir. Cuvilliés, başka yapılarında olduğu gibi *Amalienburg Pavyonu*'nun süslemelerinde de Fransız Rokoko üslubundan etkilenmiş, ama çok daha canlı ve zengin sonuçlar ortaya koymayı başarmıştır.

Münih'te kendi adıyla da anılan *Saray Tiyatrosu* (1750-53), Cuvilliés'nin son büyük yapıtıdır. Özenle işlenmiş KARYATİD'ler ve çocuk meleklerle, dal, çiçek, meyve ve müzik aletleri örgeleriyle, mitolojiden alınmış figürlerle, çeşitli arma ve kartuşlarla oluşturulmuş zengin bezemeler, iç mekânın görünümünü belirleyen öğelerdir. Bütün bu bezemeler II.Dünya Savaşı'nda korunmak için sökülerek saklanmış, bombardımandan zarar gören tiyatro 1958'de sarayın içindeki başka bir bölümde yeniden kurulunca yerlerine takılmıştır. Ölümünden kısa bir süre önce Münih'teki *Theatinerkirche* adlı ünlü kilisenin ön yüzünü de yapan Cuvilliés, 1738'de *Livre de cartouches* (Kartuşlar Kitabı) adlı bir kitap yayımlamıştır.

Cuvilliés'nin oğlu François de Cuvilliés (Genç) de (1731-77) mimardır. Babasıyla birlikte çalışmış, ayrıca Aşağı Bavyera'daki Asbach'da Benedikten Tarikatı'nın kilisesini yapmıştır. Babasının yapıtlarının oymabaskılarına yer verdiği *École d'architecture Bavaroise* (Bavyera Mimarlık Okulu) adlı bir kitabı vardır.

0641, 3600. *H.Kuruyazıcı*

CUYP, Aelbert → **MANZARA**

CUYPERS, Eduardo → **DIŞAVURUMCULUK**

CUYPERS, Petrus Josephus Hubertus → **HOLLANDA (Mimarlık, 19.yy)**

CÜNEYD NAKKAŞ (14.yy sonu)
İranlı nakkaş.
Tebriz ve Bağdat'ta egemen olan Celayirli Hanedanı'ndan (1336-1432) Sultan Ahmed'in (hd.1382-1410) sarayında yaşamış ve yapıtlar vermiş bir sanatçıdır. 1396'da Bağdat'ta hattat Mir Ali Tebrizi tarafından yazılan Hacu-yi Kirmani *Hamse*'sinde (British Museum, Londra, Add.18813) *Hüma ve Hümayun* bölümünü resimleyen altı minyatürden birinde "Cüneyd nakkaş-el-Sultani" imzası okunmaktadır. Sanatçı minyatür sanatına yüzey bezemeciliğini ve kuyumcu işçiliğini andıran ince bir bezeme beğenisini getiren nakkaşlardan biri, belki de ilkidir (→MİNYATÜR, Türk-İslam Minyatürü).

G.İnal

CYRUS (MÖ 1.yy'ın ilk yarısı)
Romalı mimar.
Güney İtalyalı sanatçının MÖ 55-60 arasında Arpinum'da (Arpino) filozof Cicero'nun villasında; ayrıca MÖ 56'da Cicero'nun kardeşi Quintus için çalıştığı bilinmektedir. Roma'daki *Caesar Forumu*'nun planlanmasıyla ilgilendiği de sanılmaktadır.

M.Beykan

ÇADIR

İng.*tent*, Fr.*tente*, Alm.*Zelt*.

Çeşitli Türk lehçelerinde "alaçık", "alaçuk", "AVUL", "cenketir", "çatır", "çerge" ve "çödürük" gibi birçok karşılığı vardır. Bunlardan gölge yapması için kurulan, yanları ya da önü açık olanlara SAYEBAN, gölgelik ve şemsiye olanlara ÇETR, konik küçük çadıra da "tenknür" denirdi. Ancak bazı kaynaklar "çetr"i çadır anlamında da kullanmıştır. Arapça'da "çadır" anlamına gelen *hayme*, Osmanlıca'da da yaygındır.

Göçebe boylarının, taşınabilen ve istenen yere kurulabilen evleri olan çadırın çeşitli biçimleri vardır. Ağaç sırıkların üstüne çatılan dal ve benzeri desteklerin, otlar, çeşitli bitkiler ve hayvan derileriyle örtülüp, bir giriş bırakıldıktan sonra etrafının çevrilmesiyle hazırlanır. Bazıları üçgen kesitli ve çok basık olabildiği gibi, bir bölümü de kamış ya da kamış benzeri yumuşak direklerin eğilmesiyle üstü yuvarlak biçimde yapılmıştır. Arkeolojik araştırmalar, bugün ilkel boylarda hâlâ yapılagelmekte olan çadır biçimlerinin erken tarih dönemlerindeki örneklerini ortaya çıkarmıştır.

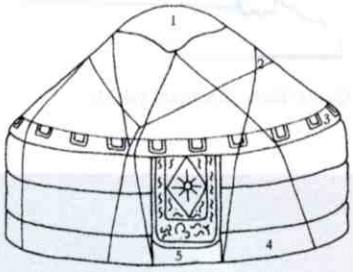
Çadır, ORTA ASYA Türk boylarının kültüründe göçmen boylarının evleri olarak yer almaktadır. Yerleşik olmayan yaşam biçimlerine uygunluğu nedeniyle çadırı yaygın olarak kullanan Türk boylarının, çadırla ilgili inançları da vardı. Oğuz destanlarına göre Türk hakanlarından Yasef'in buluşu olduğuna inanılan çadır, Türkler tarafından çeşitli durum ve yaşam biçimlerine göre geliştirilmiş ve sürekli olarak kullanılagelmiştir. Göçebelikten küçük yerleşmelere geçildiğinde hayvan sayısı arttıkça, "çadır-köy"den "çadır-kent"e geçilmiş; tam yerleşik yaşama geçildiğinde bile otlakçılık-kışlacılık nedeniyle çadır terk edilmemiştir. Çadırın rengi sosyal sınıfları belirtir. Kaynaklarda, oğlu ve kızı olmayanların kara otağ içine koyulduklarıyla ilgili bilgilere rastlanmaktadır. ÇİN tarihinin Göktürk ve Uygur çağlarında Türk hakanlarının oturdukları yer olarak gösterilen OTAĞ, devlet ve hükümdarlığın simgesiydi. SARAY, daha sonra çadırın yerini almıştır. Kaynaklarda geçen "Altın Otağ", büyük olasılıkla Çin'deki gibi, sarı rengin hakanlık rengi sayılmasına bağlanabilir. Türkler Altın Çadır'ı otağ yerine kullanmışlardır. Göktürk hakanlarının tek otağları yoktu; nitekim Bizans imparatoru, İstemi Han'ı üç ayrı otağında ziyaret etmiştir. Göktürk ve Uygurlar'da hükümdarların otağının kurulduğu yer başkent sayılırdı. Bu gelenek Osmanlılar'da da sürdürülmüş, hükümdarların kaldığı saray hangi kentteyse, orası başkent olarak nitelendirilmiştir. Destanlarda Oğuz Han'ın yerine geçen Gün Han'ın 12 çadırda oturduğu, ortadaki "altın ev"in yani çadırın iki yanına altışar ak çadır diktirildiği belirtilmektedir. Kökçö Han'ınsa ak çadırını diktirip içini ipekler, halılar, kadifeler, sırmalı yataklarla donattığı anlatılmaktadır.

Sık sık yer değiştirmeyi gerektiren yaşama biçimi için son derece kullanışlı olan çadırlar, halkın elinde birer güzel ev, hükümdarların elindeyse zengin bezemeli ve her türlü gereksinimi karşılayan birer gezer saray durumuna dönüşmüşlerdir. Mimarlıkta duvar, tavan ve kubbeye uygulanan bezemenin yerini taşınabilir olanlar almıştır. Orta Asya'da bugün bile kullanılmakta olan, Anadolu'da bazı örnekleri kalmış bulunan ve "yurt" ya da "topak ev" adı verilen, tepesi kubbe biçimindeki bu yuvarlak çadır, üstündeki beyaz keçesinden ötürü "ak ev" de denen Kazak-Kırgız çadırıyla aynı temele bağlıdır. Bu çadırın orta yeri ocaktır ve ocağın tam üzerinde çadırın tepesinde "tünlük" (TÜNĞLÜK) adı verilen yuvarlak bir açıklık vardır. Ateş yanmadığı zaman tünlük keçeyle örtülür. Kapandığında demet haline gelen ve "kanat" ya da "kireğe" denen çapraz bir kafes çadırın gövdesini oluşturur. Bir yanında kapı açıklığı bırakan, yan yana getirilip kayışlarla bağlanan altı, yedi parçadan oluşan kafes ile onun üstünde "ok" denen ve çadırın tam tepesini oluşturan çembere sivrilen uçları sokulan eğri çubuklar, çadırın kubbesini meydana getirir. Çadırı, çiğ denen bir bitkiden yapılmış hasır örter. Kaşgarlı Mahmud (11.yy'ın 2.yarısı) *Divanü Lugat-it-Türk* adlı ünlü yapıtında bunu, konar göçer Türkler'in çadır örtüsü olarak kullandıklarını söyler ve kamıştan daha ince ve yumuşak olduğunu belirtir. Çadırın tümü ayrıca keçeyle örtülür ve kapısına da toplanıp indirilebilen bir keçe asılır. Sağlam biçimde bağlanmış 15-20cm kalınlığında renkli yünlerden dokunmuş bir kuşak, çadırı sert rüzgârlardan, keçe de soğuk ve yağmurdan korur. Anadolu Yörükleri'nde, Suriye'de ve bazı güney ülkelerinde de kullanılan kara çadırsa, keçi kılından yağmur geçirmeyecek biçimde dokunur. Tek ya da geniş aileler, özellikle de yeni evliler barındığında bölümlü olarak daha geniş hazırlanan çadırların direk sayıları, büyüklüklerine göredir. Kara çadırda da çadırın duvarını oluşturan kenar bölümlerinde hasır vardır.

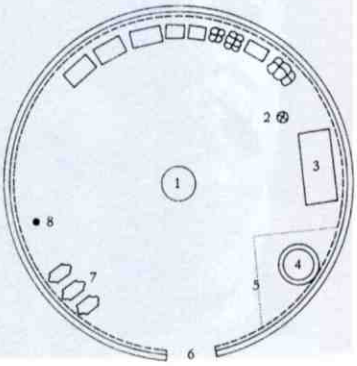
OSMANLI dönemindeyse çadırlar kendir ipliğinden çok sık dokunarak su geçirmez duruma getirilen çadır bezinden yapılmıştır. Yerleşik halkın günlük yaşamında da yeri olan çadırların bugün bile yaşlı kuşağın hatırladığı kullanış biçimlerinden biri, mesirelere günübirlik gidişlerdedir. Bu tür kullanılan çadır sayısının çokluğu Kütahya ve öteki kentlere ait eski fotoğraflardan anlaşılmaktadır. Tavanı çift eğimli çadırlar büyüklüklerine göre en az iki ya da daha fazla direkli; konik biçimlilerse tek direkli olurdu. Direklerin tepelerinin oturduğu bölümler koniklerde tahta, ötekilerdeyse deriler dikilerek sağlamlaştırılmıştır. Hükümdarların ve yüksek rütbelilerin çadır direkleri altın, gümüş kaplamalı olur, tavanı ve çevresi dıştan çadır bezi, içten de aplike ya da renkli iplikle ve altın, gümüş telle zengin işlemeli bir kumaşla yapılırdı. Bu işlemeler mimarlıktaki ÇİNİ, KALEMKÂRİ vbg duvar ve tavan bezemelerinin yerini alırdı. Evlerin pencerelerindeki kafesler çadırda kordonlarla uygulanmıştır. İçinde hela ve hamam çadırlarının, sayebanların da bulunduğu birçok çadırdan oluşan küçük bir saray, "gergi" ya da "zukak" (sokak) denen, adam boyunu geçer yükseklikte bir perde duvarla çevrilir, böylece çadırlar hem korunmuş hem de gereken çevre hazırlanmış olurdu. Bunların nasıl kurulduğu Osmanlı MİNYATÜR'lerinden, özellikle *III.Ahmed Sûrnamesi*'nden öğrenilmektedir. Osmanlı padişahlarına ait çadırlara "Otağ-ı Hümayûn", vezirlerinkine "Otağ-ı Asafî" denirdi. Seferler sırasında otağlardan biri her zaman bir gün ötedeki menzile develerle götürülüp kurulurdu. Otağ-ı Hümayûn'ları yeniçeri çadırları çevirirdi. Çadırların içine, toprak üstüne hasırlar serilir; bunların üstüne de halılar, katlanır ve kolay taşınır sedirler, minderler, nakışlı kumaş ve örtüler döşenirdi. Çadırları kurup kaldıranlara "çadır mehterleri" denirdi.

Bir yerden bir yere kolay taşınabilir olmasından ötürü çadır, göçebe mimarlığı olarak da tanımlanabilir. Çadır, Türkler'in yaşamına o denli girmiştir ki, anıtsal mimarlık örneklerine bile çadırın biçim ve bezeme özellikleri yansımıştır. Yuvarlak KÜMBET'ler, yurtların tuğlaya uyarlanmış biçimi olarak nitelendirilmektedir. Eteklerinin alt uçlarındaki bezemenin, çadır çatı eteğinin aşağı sarkan bezemelerine benzemesi yanı sıra Uygur BUDACI tapınaklarının tavan bezemelerine de esin kaynağı olmuştur. Türk toplumunda önemli bir yeri olan Osman-





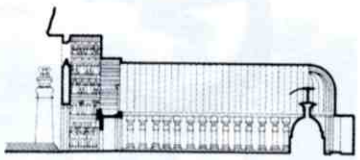
1. Tünlük
2. Turluk
3. Tödöge
4. İzgekiyiz.
5. Kapı keçesi.

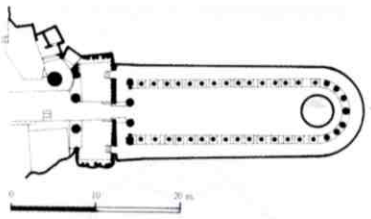


1. Ocak
2. Elbise ve silah asmak için demir kazık
3. Yatak kereveti
4. Saba (at derisinden kımız tulumu)
5. İnce kamıştan örülmüş "çiy" denilen bölme
6. Eşik (kapı)
7. Eğer ve koşumlar
8. Oğul ve gelinin yatağı.

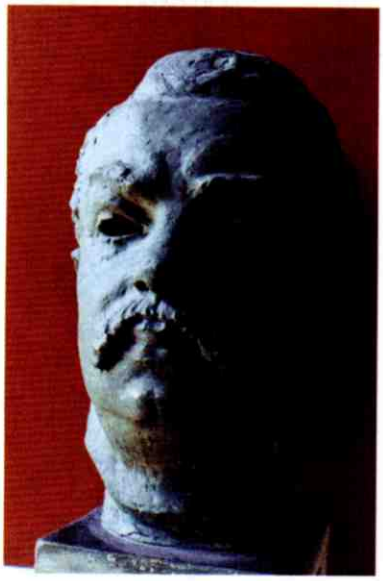
Kazak-Kırgız çadırı.

ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ





Çaitya (Karli, Hindistan, yşk.M).



ÇALIK, Şadi, *Asaf Halet Çelebi'nin Başı*.

lı çadırlarının güzel örnekleri Avrupa'nın bazı müzelerinin yanı sıra İstanbul'da Askeri Müze'de ve Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunmaktadır.
0142, 1148, 1393, 1960, 2547, 2548, 2620, [3115A], 3430.

N.Atasoy

ÇADIR AĞIRŞAĞI → **AĞIRŞAK**

ÇAĞDAŞ SANAT GRUBU *(L'Art Contemporain)* 1905'te Anvers'te F.Franck tarafından kurulan bir dernektir. 1955'e değin hemen her yıl sergi açmış, özellikle AVANT-GARDE yapıtların BEKÇİKA'da tanıtılmasında etkili olmuştur. ENSOR, WOUTERS, Léon Spilliaert (1881-1946), Edgard Tytgat (1879-1957), Jean Brusselmans (1884-1953), PERMEKE, Frits van den Berghe (1883-1939) ve Gustave de Smet (1877-1943) grubun bellibaşlı üyeleridir.

ÇAİTYA (Sansk.)
İçinde bir STUPA modeli ya da Buda imgesi bulunan Hint kaya tapınağı (→BUDACI mimarlık ve sanat). *Çaitya* sözcüğü başlangıçta kutsal bir ağaç, yapı, *stupa* ya da imge gibi tapınılacak herhangi bir nesneyi anlatırken giderek TAPINAK anlamında kullanımı yerleşmiştir.

ÇAKATURA = **BAĞDADİ** (Artvin dol.)

ÇAKILKAYAÇ = **KONGLOMERA**

ÇAKMA → **KAKMA sanatı**

ÇAKMAKTAŞI
İng.*flint*, Fr.*silex*, Alm.*Feuerstein*, *Flint(stein)*.
"Sileks" ya da "flint" de denir. Silis minerallerinden kuvarsın, KALSEDON gibi çok ufak kristalli bir türü. Genellikle siyah ya da gri renkli bir TAŞ'tır. Sıkı, yoğun, gevrek ve serttir; dolayısıyla ışığa karşı oldukça geçirimsizdir. Ancak ince dilimler halinde olduğunda saydam kahverengindedir. Tortul kültelerin içinde, çoğunlukla Kretase (Tebeşir) Dönemi'nde (yks.136-65 milyon yıl önce) oluşmuş KALKER'ler arasında bulunan çakmaktaşının aynı bileşim ve yapıda olup, kalker ve dolomitler içinde bulunanına "çört" (*chert*) denir. Ayrıca JASP da yoğunluğu yüksek bir çakmaktaşı türüdür.

Tarih boyunca özellikle silah yapımında kullanılan çakmaktaşı, Paleolitik Çağ'da (→PREHİSTORYA) insanların alet ve silah yapmada kullandığı temel gereçti. Danelerinin ince olması, sertliğine karşın midye kabuğu biçimindeki yongalar halinde kolayca kırılabilmesi nedeniyle yeğlenmiş, yontulup keskinleştirilerek çoğunlukla ok ucu olarak kullanılmıştır. İri ve düzensiz bir çakmaktaşı yumrusundan elde edilen bu tür aletler arasında sivri uçlu deliciler ve keskin kenarlı kesiciler de büyük gruplar oluşturur. 17.-19.yy arasında özellikle çakmaklı tüfeklerin yapımında yararlanılan çakmaktaşının taş ocaklarından çıkarılması ve işlenmesi çağlar boyu önemli bir ticari etkinlik olmuştur. Günümüzde de SERAMİK ve BOYA hammaddesi üreten fabrikalarda öğütücülere, aşındırıcı olarak çakmaktaşı parçacıkları atılmakta, yol yapımında ve beton AGREGA'larında da bazı türleri kullanılmaktadır. Takı yapımında yararlanıldığı da görülmektedir.

ÇALIK, Şadi (1917, Kandiye, Girit Ad.-1979, İzmir) Türk heykelci.
FİGÜRATİF heykel ve anıtlarının yanı sıra GEOMETRİK-SOYUTLAMA doğrultusunda ürettiği anıt heykelleriyle tanınmıştır.

1923'te ailesiyle birlikte Urla'ya göç etmiş, ortaöğrenimini İzmir Erkek Lisesi'nde yapmıştır. Lise yıllarında Abidin ELDEROĞLU'dan aldığı resim dersleri sanatçıyı etkilemiş, geleceğine yön vermiştir. 1939'da Güzel Sanatlar Akademisi (GSA, b.MSÜ) Mimarlık Bölümü'ne giren Çalık kısa bir süre sonra Heykel Bölümü'ne geçerek BELLING'in öğrencisi olmuş, 1949'da eğitimini tamamlayarak aynı yıl Paris'e gitmiş, çalışmalarını burada Sadi ÖZİŞ, İlhan KOMAN ve Mübin ORHON'la birlikte açtıkları Soyut Sanat Atölyesi'nde sürdürmüştür. 1950'de Türkiye'ye dönmüş ve bir süre bağımsız olarak çalışmıştır. Şadi Çalık'ın 1957'de İstanbul Amerikan Haberler Merkezi'nde açılan bir karma sergide yer alan *Minimumizm* (1957, İRHM) adlı yapıtı sanat çevresinde büyük ilgi çekmiştir. *Minimumizm*, metal bir kaide üstüne dikilmiş 6m çapında ve 120cm yüksekliğinde, siyah renge boyanmış bir demir çubuktan oluşmaktadır. Tümüyle soyut olan bu yapıtın çıkış noktası ABD'de 1960'ların sonlarına doğru ortaya çıkan MİNİMAL SANAT'ınkiyle temelde aynıdır. Tek fark Minimal Sanat'ta ilk örneklerin küp ve prizmalardan oluşmasıdır. Ancak Çalık'ın uygulaması Minimalizm'in felsefesiyle desteklenemediğinden Türkiye'de bir akıma dönüşememiştir. 1959'da GSA'ya asistan olarak giren Çalık, 1960'a değin Türkiye'de heykel alanında geometrik-soyut anlatımın dört temsilcisinden (öbür üçü A.H.BARA, İ.KOMAN ve Z.MÜRİTOĞLU) biri olmuştur. Sanatçı soyut heykel denemelerinde birbirine zıt biçimleri uzlaştırma yolunu seçmiş ve genellikle malzeme olarak demir kullanmıştır. Çubuklardan oluşan ve belli bir biçimsel katılık taşıyan bu biçimler, bu katılıklarına karşın çevreleriyle yumuşak bir bütünlük içindedir. 1962-66 arasında yaptığı *Eskişehir Anıtı* (1962), *Niğde Atatürk Anıtı* (1963) gibi figüratif yapıtlarında boşluk-doluluk dengesine büyük önem vermiştir. Sanatçı 1966'da Ankara ODTÜ Kampusu'nda doğal bir tepe üstüne geometrik bir bloktan oluşan *Atatürk Anıtı*'nı, 1968'de de ODTÜ Fizik Laboratuvarı'nda bir füzeyi anımsatan *Soyut Heykel*'ini gerçekleştirmiştir. 1970'ten sonra yaptığı en önemli anıtlardan biri İstanbul, Galatasaray'da *Cumhuriyet'in 50.Yılı Anıtı*'dır. Toplam 50 borudan oluşan bu anıt dinamik bir kompozisyon sergiler. Çalık, serbest heykellerinin yanı sıra kabartma panolar da gerçekleştirmiş, bu yapıtlarında heykeli mimariye bağlı dekoratif bir öğe olarak kullanmıştır. İÜ İktisat Fakültesi binasının cephesindeki pişmiş toprak panoyla (1968), Ankara Yapı ve Kredi Bankası Kızılay Merkez Binası girişindeki bazalt duvar panoları (1970) bu çalışmalarına örnektir. Soyut çalışmalarının yanı sıra figüratif de çalışan sanatçı bunlarda ışığı parçalayıp keskin ve net çizgili düz yüzeyler oluşturmuştur. Sanatçının *Çıplak Kadın*, *Asaf Halet Çelebi'nin Başı* ve *Vietnam* (hepsi İRHM'de) gibi yapıtları figüratif çalışmalarına örnektir.

N.Arslan

ÇALLI, İbrahim (1882 Çal, Denizli-1960, İstanbul) Türk ressam.
Türk İzlenimcileri'nin (→İZLENİMCİLİK) önde gelen temsilcilerinden olan Çallı, bir sanatçı kuşağına adını verecek denli usta bir ressamdı.

Genç yaşta İstanbul'a gelmiş, küçük memuriyetlerde çalıştıktan sonra Şeker AHMED PAŞA aracılığıyla 1906'da Sanayi-i Nefise Mektebi'ne (s.GSA, b.MSÜ) girmiştir. 1910'da bu okulu bitiren Çallı, ertesi yıl devlet tarafından Paris'e yollanmış ve 1914'e değin burada Fernand Cormon'nun (1845-1924) atölyesinde eğitim görmüştür. Bu dönemde Paris'te KÜBİZM gibi çağdaş sanat akımlarına ilgi duymamış, daha çok İzlenimcilik'in teknik ve renklerini benimsemiştir. I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Avni LİFİJ, Feyhaman DURAN, Hikmet ONAT, NAMIK İSMAİL, Nazmi Ziya GÜRAN gi-

YKY YAPI KREDİ YAYIN

bi öteki Türk sanatçılarıyla birlikte İstanbul'a dönmüş ve Sanayi-i Nefise Mektebi'nde göreve başlamıştır. Çallı 1917'de Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın Şişli'de açtığı atölyede Ali Sami BOYAR, ALİ CEMAL (Beyrutlu), MEHMET RUHİ, Namık İSMAİL, Hikmet ONAT ve Sami YETİK'le birlikte *Türk Topçuları* (1917, İRHM), *Milli Mücadele; Gece Baskını* (Askeri Müze, İstanbul) ve *Yaralı* gibi savaş resimleri yapmıştır. Çallı ve arkadaşları Türkiye'ye Fransız İzlenimcileri'nin yoğun etkilerini getirmişler ve Çallı Kuşağı olarak da adlandırılan 1914 KUŞAĞI sanatçılarının öncüleri arasında yer almışlardır. Sanatçının canlı, parlak renkler ve serbest fırça vuruşlarıyla Boğaziçi ve Adalar'da yaptığı MANZARA, özellikle manolyaları, gülleri ve meyveleri işlediği ÖLÜDOĞA'ları, Atatürk ve İnönü portrelerinin yanı sıra *Osman Hamdi Bey* (İRHM), *Yahya Kemal* (İRHM) gibi ünlülerin PORTRE'leri ve *Çıplak* (İRHM), *Uzanmış Çıplak* (İRHM), *Yatan Çıplak* (ADRHM) gibi ÇIPLAK'larında bir duyumsallık söz konusudur. Bu özelliği, onun bir gözlemci olmaktan çok, nesneyle kaynaşıp bütünleşen bir yapıya sahip olduğunu gösterir. 1914 Kuşağı'nın öteki sanatçıları da bu duyumsallığı paylaşırlar, ancak onunla aynı coşkulu düzeyi yansıtmazlar. Çallı'ya bu açıdan en fazla yaklaşan Namık İsmail'dir. Bu iki sanatçının çıplakları karşılaştırıldığı zaman Çallı'nın figürlerinin resim mekânıyla yoğun bir ilişki içinde ele alındığını ve sözü edilen duyumsallığın resim yüzeyindeki her ayrıntıya maledildiği görülür. Çallı, resimdeki hareket ve yön ilişkileriyle düzeyin birliğini oluşturmuş ve bütün ayrıntıları bir merkez çevresinde toplamıştır.

1920'lerin sonunda Çallı ve arkadaşları önce MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ'nin sonra da D GRUBU'unun eleştirileriyle karşılaşmışlardır. Bu dönemde sanatçı, *Mevleviler* dizisinde görüldüğü gibi bir çeşit soyutlamaya yönelmiştir. Yaşamının son yıllarında daha çok ölüdoğalara yer veren Çallı, sanatçılığının yanı sıra eğitimciliğiyle de ünlenmiş, GSA'daki atölyesinde Şeref AKDİK, Refik EPİKMAN, Mahmut CÜDA, Ali Avni ÇELEBİ ve Zeki KOCAMEMİ başta olmak üzere pek çok sanatçı yetiştirmiştir.

0415, 2611. ***S.Tansuğ**, ZR*

ÇALLI KUŞAĞI = **1914 KUŞAĞI**

ÇALMA → **KAKMA sanatı; MADEN sanatı**

ÇAMBEL, Halet (1916, Berlin)

Türk arkeolog ve eğitimci.

Tarihöncesi arkeolojisi (→PREHİSTORYA) alanındaki araştırmalarının yanı sıra yurt içi ve dışındaki çeşitli kuruluşlarla işbirliği yaparak oluşturduğu projelerle tanınan Çambel, öğrencilerini katılımcı bir eğitim sistemi içinde yetiştiren uluslararası önemde bir bilim ve düşünce insanıdır.

Ortaöğrenimini 1927-35 arasında İstanbul Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'nde yapmış, 1935-39 arasında Fransız hükümeti bursuyla Paris'te Sorbonne Üniversitesi'nde öğrenim görmüştür. 1938'de lisans derecesini almış; Uygulamalı Yüksek Araştırmalar Okulu, Katolik Üniversite Enstitüsü ve Louvre Müzesi Okulu'ndaki eğitimini bitirerek doktora çalışmasına başlamıştır. II.Dünya Savaşı nedeniyle Türkiye'ye dönmek zorunda kalan Çambel, 1940'ta İÜ Edebiyat Fakültesi'nde H.Th.Bossert'in asistanı olmuştur. 1944'te doktorasını, 1947'de doçentliğini vermiş; uzun yıllar Kurt Bittel ile çalışmış ve onunla birlikte Prehistorya ve Klasik Arkeoloji Bölümü içinde bağımsız bir Prehistorya Kürsüsü oluşturmuştur. 1960'ta profesör olan Çambel, 1962-63'te Almanya'da Saarbrücken Üniversitesi'nde konuk öğretim üyeliği yapmış; 1984'te İÜ Edebiyat Fakültesi Prehistorya Anabilim Dalı başkanlığından emekliye ayrılmıştır.

Çambel arazi çalışmalarına, 1939'da İstanbul Fransız Arkeoloji Enstitüsü adına Pişmiş Kale (Afyon), 1948-49'da da MİDAS KENTİ (Afyon) kazılarıyla başlamıştır. 1943'te doktora çalışması nedeniyle Türk Tarih Kurumu adına Hashöyük'te (Kırşehir) bir kazı gerçekleştirmiştir. 1946'da H.Th.Bossert ile Adana'nın Kadirli ilçesindeki ünlü KARATEPE'yi bilim dünyasına tanıtan Çambel, ertesi yıl burada Bahadır ALKIM ve Bossert ile birlikte kazı çalışmalarına başlamış; izleyen yıllarda onarım ve koruma çalışmalarını üstlenerek Karatepe'nin bir açık hava müzesi, yörenin ise milli orman parkı olmasını sağlamıştır. Aynı bölgede, Aslantaş Barajı'nın yapımı nedeniyle oluşturulan Aslantaş Barajı Göl Alanı ve Çevresinin Fiziksel Planlaması Projesi çerçevesinde baraj alanının tarihi ve doğal değerlerinin belgelenmesini gerçekleştirmiş; Haçlılar'a ait Kumkale'de bir kurtarma kazısı yapmıştır. 1961'de Kadirli'de *Alacami* olarak bilinen GEÇ ANTİK Çağ bazilikasında kazı ve onarım yapan Çambel, aynı yıl Kadirli'nin taranması ve antik kalıntılarının belgelenmesini; 1965-66'da Adana kentindeki sivil mimari ve arkeolojik değerlerin saptanması, belgelenmesi ve korunmasını; izleyen yıllarda ise Adana, Hatay ve İçel illerinde geniş kapsamlı eser taramalarını gerçekleştirmiş; özellikle Mersin-Anamur sahil şeridindeki ören yerlerinin saptanarak buraların "mücavir saha" ilan edilip koruma altına alınmasını sağlamıştır. Çambel, aynı dönemde, Chicago Üniversitesi Doğu Bilimleri Enstitüsü ile işbirliği sonucunda oluşturulan İstanbul ve Chicago Üniversiteleri Güneydoğu Anadolu Tarihöncesi Araştırmaları Karma Projesi'nin başlatılmasına, bu çerçevede Siirt, Diyarbakır ve Urfa illerinde kapsamlı bir yüzey araştırmasının gerçekleştirilmesine önayak olmuştur. Tarihöncesi insan topluluklarının avcılık ve toplayıcılıktan (asalak yaşam biçiminden) ilk kez besin üretimine dayalı bir yaşam tarzına (tarım ve hayvancılığa) geçişini araştırmayı amaçlayan bu çalışma, bölgede çeşitli ekiplerin kazılarının yanı sıra projenin ana merkezini oluşturan ÇAYÖNÜ Tepesi'nin (Diyarbakır) kazılmaya başlamasıyla sonuçlanmıştır. 1964'ten 1991'e kadar her yıl arazide sürdürülen uluslararası nitelikteki bu çalışmada, 1991'den bu yana yayın çalışmalarına ağırlık verilmiştir. Çambel, Çayönü kazılarının sürdüğü yıllarda, Keban Barajı'nın yapımı nedeniyle, baraj alanının su altında kalmadan önce taranması, eski eserlerin saptanması, belgelenmesi ve kurtarılması amacıyla 1966'da Michigan Üniversitesi ile işbirliği yapmış, 1967'de oluşturulan ODTÜ Keban Bölgesi Tarihi Eserleri Kurtarma ve Değerlendirme Projesi'nin (→KEBAN KURTARMA PROJESİ) kuruluşuna, gerçekleştirilmesine ve daha sonra yayımlanmasına katılmış; 1974'te de AŞAĞI FIRAT KURTARMA PROJESİ'nin oluşturulmasına büyük katkılarda bulunmuştur.

ARKEOLOJİ'de arkeometri yöntemlerinin uygulanıp geliştirilmesi amacıyla ODTÜ, HÜ, İÜ ve İTÜ ile Boğaziçi Üniversitesi'nden bilim adamlarının katılımıyla 1976'da TÜBİTAK'a bağlı Arkeometri Ünitesi'nin kurulmasında rol oynamış olan Çambel, 1954'ten beri Uluslararası Prehistorya ve Protohistorya Bilimleri Birliği (CIPSH) Sürekli Konseyi'nde Türkiye üyesi, 1964'ten beri de Alman Arkeoloji Enstitüsü asli üyesidir. 1979'da Amerikan Felsefe Derneği'ne seçilen ilk Türk üye olan Çambel, 1986'da İtalyan *Adelaide Ristori* Ödülü'nü almış; 1995'te Türkiye Bilimler Akademisi'ne Şeref üyesi seçilmiştir. Çoğu yurt dışında yayımlanmış 50'yi



ÇALLI, İbrahim, *Türk Topçuları*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 180x270 cm.

aşkın bilimsel makalesinin yanı sıra *Karatepe: Yeni Bir Eti Harabesi* (1946; H.Th.Bossert ile), *Karatepe Kazıları* (1950; H.Th.Bossert, U.B.Alkım, N.Ongunsu, İ.Süzen ile), *Boğazköy* (1951; K.Bittel ile) ve *The Inscriptions of Karatepe-Aslantaş* (baskıda) adlı kitapları bulunmaktadır. Çambel, 1980'de de R.J.Braidwood ile *Güneydoğu Anadolu Tariböncesi Araştırmaları* adlı yayını hazırlamıştır.

2759A. *M.Özbaşaran*

ÇAMPA sanatı → **ÇİNHİNDİ**

ÇAN KULESİ → **KULE**

ÇANAK-ÇÖMLEK

Hammaddesi KİL kökenli olan ve daha çok kap kacak olarak kullanılan nesneler, Türkçe'de, fırınlama tekniği ve yüzey işleme yöntemlerine göre, "çanak-çömlek", "seramik" ve "porselen" olarak üç ayrı ad altında toplanmaktadır. Aslında "seramik" ya da bazan kullanıldığı biçimiyle "keramik", Batı dillerinde fırınlama ve yüzey işlemlerine göre ayırım yapmayan genel bir terimdir ve kapsamı içine Türkçe'deki "çanak-çömlek" kavramı da girmektedir; nitekim birçok araştırmacı "çanak-çömlek" ile "seramik"i eşanlamlı olarak kullanmaktadır. Ancak, giderek "çanak-çömlek" ilkel yöntemlerle yapılmış, yüzeyi sırsız kapları, "seramik"se gene düşük ısıda fırınlanmış ancak yüzeyi SIR'lı kapları tanımlayan bir anlam kazanmıştır (→SERAMİK). "Porselen"se, yüzeyi sırlı ya da sırsız, yüksek ısıda fırınlama sonucu kil molekülleri ergime derecesine gelerek camsılaşmış kap kacak ve öteki nesneleri tanımlamaktadır (→PORSELEN).

Genel olarak "çanak-çömlek" diye adlandırılan, kil kökenli maddelerden yapılma kap kacağın ortaya çıkışı ve kullanımı, uygarlık tarihinin önemli aşamalarından biri sayılmaktadır. Ancak, insanlığın bir milyon yılı aşkın teknolojik evrim süreci içinde çanak-çömleğin kullanımı, son 8 bin yıl içinde ortaya çıkan, göreli olarak oldukça yeni bir buluştur. Dünyada bilinen en eski çanak-çömlek JAPONYA'da MÖ 12 bin yıllarına tarihlenen Comon kültürüne aittir; ancak, balıkçılıkla geçinen bu kültürün çanak-çömleği bu denli eski bir tarihte buluşu, öteki bölgelere aktarılmayan bir istisna durumundadır. Gerçek anlamda çömlekçiliğin gelişimi, kilden kap kacak yapılıp, bunun yaygınlaşması, Yakındoğu'da tahıla dayalı beslenmenin ortaya çıkışıyla doğrudan ilgilidir. Başka bir deyişle çanak-çömlek, üretim devrimi olarak bilinen Neolitik Çağ'da (→PREHİSTORYA) ortaya çıkmış yeni gereksinimleri karşılayan, bunlara çözüm getiren yeni bir teknolojidir. Bu dönemde insanların karşılaştığı yeni sorunların arasında ateşte pişmesi gerekli "sulu aş" kavramı, depolanması gerekli olan besinler, kalıcı barınakların ortaya çıkışıyla birlikte ocak, fırın, ambar vb gereksinmeler sayılabilir.

Tarihçe:

Kap Kacak Öncesi Kil Kullanımı: İnsanlar kilin, biçimlendirilebilme ve kurutulduğu ya da ısıtıldığı zaman verilen biçimi koruyabilme gibi teknik özelliklerini daha Üst Paleolitik Çağ'da, MÖ 20 bin yıllarında öğrenmişlerdi; bu dönemde kil daha çok küçük HEYKELCİK'lerin yapımında kullanılmıştır. Neolitik Çağ başı, MÖ 9 bin yıllarından başlayarak, ilk kalıcı barınakların ortaya çıkmasıyla birlikte kil yapı öğesi olarak, taban sıvalarında, duvarlarda (önceleri dallardan oluşan basit kulübe duvarlarını sıvamada, sonraları da kerpiç olarak), seki, ambar ve ocak yerlerinde kullanılmıştır. Gene bu dönemde kilden yapılan nesnelerin çeşit ve sayısında önemli bir artış olmuş, özellikle kilden heykelcik, süs eşyası, bazı aletler, oyun ve sayı taşları vb kullanılmaya başlamıştır. Bu dönemde kap gereksinmesi tahta kaplar, deri tulumlar, saz ve kamışlardan yapılan sepetlerle karşılanmıştır.

Geçiş Dönemi: Avcılık ve toplayıcılık döneminde beslenmenin esası av etiyle, yenebilir yemiş ve köklere dayalıdır; insanlar da sürü halinde yaşayan av hayvanlarının hareketlerine göre mevsimlik olarak yer değiştirmiş, kolay taşınabilir basit kulübeler ya da çadırlarda oturmuşlardır. Bu tür bir yaşamda, bitkiler çiğ, etler de ateşte kızartılarak ya da kurutularak yendiğinden, ne besini hazırlayacak, ne bunu ateşte pişirecek ne de saklayacak kaplara gereksinim vardı; ayrıca kolay kırılan kap kacak ve bunları pişirecek fırınlar da göçebe yaşama uygun değildi. MÖ 12 bin yıllarında, dünya genelinde iklim koşullarının değişmesiyle birlikte hemen her yerde su ürünleriyle bitkilerin beslenmedeki ağırlığı artmış, yerleşmeler daha kalıcı olmuştur. MÖ 9 bin yıllarından başlayarak Anadolu'nun da dahil olduğu Yakındoğu'da arpa, buğday, mercimek gibi tahılların, ilkin yabani olarak yendiği, sonra da bunların tarıma alındığı görülmektedir. Her ne kadar tahılın yenmesi için uzun bir ön hazırlık gerekliyse de, güvenli olarak depolanabilir bir besin oluşu, bir aylık çabayla bir yıllık yiyeceğin elde edilebilmesi, giderek temel besin durumuna gelmesine neden olmuştur. Bu gelişmeye koşut olarak, MÖ 6 bin yıllarına değin insanlar çeşitli maddelerden, özellikle taş ve alçıdan, en sonunda da kerpiç toprağından kaplar yapmayı denemişlerdir. Bunun bilinen en eski örnekleri arasında Diyarbakır yakınlarındaki ÇAYÖNÜ kazı yerinde bulunan kerpiç ve alçı kaplar gelmektedir.

İlk Gerçek Kaplar: İlk kez çanak-çömleğin nerede, ne zaman ve kimler tarafından bulunduğu, yanıtı olmayan bir sorudur. Her şeyden önce, yukarıda kısaca değinilen uzun bir süreç içinde, yeni gereksinmeleri karşılamak üzere geniş bir coğrafi bölgede ortak bir gelişme sonucu ortaya çıktığı, ayrıca ilk kaplar güneşte kurutulup zamana dayanıksız olduğundan da çömlekçiliğin ilk aşamalarına ait verilerin günümüze kalmadığı söylenebilir. Gene yukarıda belirtilen Japonya'daki Comon kültürü dışında bilinen en eski çanak-çömlek Batı İran, Güneydoğu Anadolu, Kuzey Suriye ve Kuzey Mezopotamya bölgesinde, MÖ 6200 yıllarından itibaren görülmeye başlamıştır. En eski çanak-çömleğin görüldüğü yerler arasında, Diyarbakır yakınlarındaki Çayönü Tepesi, Urfa'da Kumartepe, Kuzey Suriye ve MEZOPOTAMYA'da Umm Dabagiah, El-Kuwm-Karakol, Jarmo, Bukras ve Tel Kaşkaşok başta gelmektedir. MÖ 5700'lere gelindiğinde, çanak-çömlek kullanımının Doğu Akdeniz kıyılarına, İç Anadolu'ya, Hazar Denizi'nin güney kıyılarına, MÖ 5500'lerde İSPANYA'ya kadar tüm Kuzey Akdeniz kıyılarıyla BALKANLAR'a ve ORTA ASYA'ya yayıldığı görülür. MÖ 4700'lerde Kuzey Avrupa ve Avrasya stepleri dışında Avrupa'nın tümü, MÖ 4500'lerde de bazı istisna bölgeler dışında, Eskidünya'nın hemen hemen tümünde çanak-çömlek kullanılmaktaydı. Amerika'da çanak-çömlek, Eskidünya'dan bağımsız olarak, ama benzer bir gelişim süreci ve gereksinme sonucu MÖ 3000'lerde, Ekvador kıyılarındaki Valdivia kültüründe ortaya çıkmış; ancak, MÖ 1500-1000 yıllarında Orta Amerika'da ve Güney Amerika'nın kuzey yörelerinde yaygınlaşmıştır. Kuzey Amerika'ya yayılması çok daha geç tarihlerdedir. Okyanusya ve Avustralya'ya çanak-çömlek Avrupa kolonizasyonuyla girmiştir.

Çanak-Çömlek Teknolojisi:

Kil, suyla karıştırıldığında plastik olan, yani biçim verilebilen ve kuruduğu zaman bu biçimi koruyan

bir maddedir. Doğada yaygın olarak bulunan kilin, nitelik ve kimyasal bileşim bakımından farklı birçok çeşidi vardır; ancak, arıtma yoluyla ya da başka maddeler eklenerek kilin niteliği önemli ölçüde değiştirilebilmektedir. Çanak-çömlek yapımında kullanılan teknoloji kilin türüne göre değişmekte ya da bilinen teknolojiye göre kilin niteliğinde bazı değişiklikler yapılmaktadır. Tarihöncesi teknolojinin karşılaştığı iki önemli sorun vardır: Biçim verme ve fırınlama. Saf killer fazla plastik olduklarından bunlara biçim verilmesi ve fırınlanıncaya kadar çatlamadan bu biçimin korunması oldukça güçtür. Ayrıca, birçok kil türünün ana maddesi olan kaolinin ergime derecesine gelmesi, başka bir deyişle biçimlendirilen kabın sertleşmesi için gerekli olan ısı, tarihöncesi yöntemlerle erişilemeyecek kadar yüksektir (1200 derecenin üstünde). Bu nedenle, tarihöncesi dönemlerde ya saf olmayan kil yatakları kullanılmış ya da kilin içine kum, saman gibi gerek biçimlendirmeyi kolaylaştıran, gerek pişme ısısını düşüren yabancı maddeler katılmıştır. Ayrıca kullanılan katkı maddeleri, kabın piştikten sonra alacağı renk üzerinde de etkili olmaktadır.

Biçimlendirmede iki önemli teknolojik aşama vardır: Elde ve çarkta biçim verme. Elde biçim verme, teknik olarak daha ilkelse de, daha MÖ 5 bin yıllarında gerek biçim, gerek kenar inceliği ve gerekse nitelik bakımından, çarkta yapılanlardan üstün kaplar üretilebilmiştir. Elle biçimlendirmede en yaygın olarak kullanılan yöntem, kilin elle açılarak biçimlendirilmesi, daha sonra kenarların yontularak ya da dövülerek inceltilmesidir. Karmaşık kap biçimlerinde, parçalar ayrı ayrı biçimlendirildikten sonra birleştirilir. Ayrıca, kalıp yöntemi ve ana kabın kil şeritlerin üst üste konmasıyla biçimlendirilmesinden sonra bu kil kangalların birleştirilerek düzeltilmesine dayanan "kangal" yöntemi gibi, ender olarak kullanılan yöntemler de vardır. MÖ 4.bin yıl sonlarında Mezopotamya'da, turnet olarak da adlandırılan, yavaş dönen çark ortaya çıkmıştır. İlk başlarda elle biçim vermede, çalıştırmayı kolaylaştıran dönen bir tabla olan yavaş dönen çark, MÖ 3 bin yıllarının başlarında belirli bir ivmesi olan "hızlı çark"a dönüşmüştür. Hızlı dönen çarkta, merkezkaç gücünden yararlanarak kile çekme yöntemiyle biçim verilir ve bu nedenle yapılan kaplar orta eksene göre tam simetriktir. Bu yöntem daha hızlı seri üretimi ve birbirinin tam eşi olan kapların yapımını sağlamıştır. Hızlı dönen çark, Mezopotamya'da o dönemde kentleşmeden devletleşmeye doğru gelişen toplumsal yapının bir gereksinmesi olarak ortaya çıkmış, dünyadaki yayılımı da kent-devletlerinin yayılımına bağlı kalmıştır. İlk olarak hızla Güneydoğu Anadolu, Suriye ve Doğu Akdeniz'de yayılmış, MÖ 2600 yıllarında Kuzeybatı Anadolu'ya, bundan birkaç yüzyıl sonra da Orta Anadolu ve Ege'ye girmiştir. Ancak, Trakya dahil olmak üzere çarkın Avrupa'da kullanılması, MÖ 1.bin yılın ortalarında, Helenistik kültürün (→YUNAN) ve özellikle ROMA İmparatorluğu'nun gelişmesiyle olmuştur. Günümüzde, Anadolu'da halen tarihöncesi yöntemlerle el ya da turnet'te biçimlendirme yapan çömlekçiler vardır.

İster elde, ister çarkta biçimlendirilmiş olsun, çanak-çömleğin biçimlendirildikten sonra, fırınlamadan önce bazı işlemlerden geçmesi gerekir. Bunların "açkılama" (perdahlama) adı verilen ilki, kil daha tam kurumadan, deri, bez, tahta, kemik ya da taş bir aletle, kap yüzeyinin sürtülerek parlatılmasıdır. Açkılamanın nitelik ve türüne göre, kabın yüzeyi donuk ya da cilalı gibi, camsı bir parlaklık kazanabilir. Bu işlem kabın görünümünü güzelleştirmenin yanı sıra gözenekleri kapattığından geçirimsizliği de sağlamaktadır. Tarihi çağlarda metalik bir silikat olan "sır", açkılamanın yerini alacaktır. Bir başka yüzey işlemi de, bazan kap yüzeyinin, gene güzel görünmesini sağlamak için nitelikli ya da renkli bir kille astarlanmasıdır. Astarlanan kabın yüzeyi genellikle ayrıca açkılanmıştır.

Güneşte kurutulduktan sonra kapların fırınlanması, açıkta yakılan ateşle çukurda ya da değişik fırın sistemlerinde yapılabilir. Kilin içine karıştırılan katkı maddelerine göre, kabın sertleşmesi için gerekli sıcaklık 600°-900°C arasında değişir. Kabın fırınlamadan sonra alacağı rengi, kilin niteliği, içine konan katkı maddeleri, fırınlama süresi kadar, pişirmenin indirgenmiş (karbonize) ya da yükseltilmiş (okside) ortamda yapılması belirler. Bu şekilde fırınlamayla iki renkli kaplar da elde edilebilmiştir.

Tarihöncesi dönemlerde kapların bezenmesinde çok çeşitli yöntemler kullanılmıştır. Bunlar arasında en yaygın olanlar, kap yüzeyini fırınlamadan önce çizerek, kazıyarak ya da oyarak yapılan bezemedir; bazan bu oyukların içi beyaz bir macunla doldurulmuştur. Bu yöntemle çok karmaşık bezekler elde edildiği gibi, yiv ya da oluk bezekler de yapılmıştır. Bir başka yöntem de kabın yüzeyine parça ekleyerek yapılan kabartma bezeklerdir. Gene sık olarak kullanılan bezeme türlerinin arasında, kap yüzeyine tırnak, deniz kabuğu ya da biçim verilmiş bir aletle bastırılarak yapılan baskı, çentik, nokta vb bezeme dikkati çeker. Teknik güçlüğü nedeniyle boya bezeme ender olarak kullanılmışsa da, daha MÖ 6 bin yıllarında boyayla yapılan bezeklere, 5.bin yılda çift renkli, 4.bin yılda da üç renkli boya bezemesi olan kaplara rastlanmaktadır. Daha ender bezeme türleri arasında açkı, astar ya da çarkta yapılan bezekler, kap yüzeyine grafit, altın suyu gibi maddelerin sürülmesi gelmektedir.

Çanak-Çömleğin Arkeolojik Açıdan Önemi ve İnceleme Yöntemleri:

Arkeologlar için çanak-çömleğin önemi, eski toplumların kullandıkları kap kacağa verdikleri önemden daha fazladır. Özellikle yazılı kaynakların bulunmadığı tarihöncesi dönemler için belge olarak çanak-çömlek daha da önem taşır. Bunun başlıca nedenleri arasında, o dönemde kullanılan araç-gereçlerin içinde çanak-çömleğin zamana en dayanıklı maddelerden biri oluşu, günlük yaşam ve ekonomik düzenle ilgili bilgi vermesi, teknolojik düzeyi göstermesi, bölgeler arası ticareti kanıtlaması ve özellikle beğenilerin ve kültürlerin değişmesine bağlı olarak sürekli değişim geçirmesi gelmektedir. Çanak-çömleğin hammaddesi olan kil bir tür toprak olduğu için, çok asitli toprakların bulunduğu ender durumlar dışında, bozulmadan günümüze kalabilme özelliğine sahiptir. Tüm bir çanak kırılabilir, ancak bunun en küçük parçasından bile tümüne ilişkin kesin bilgi edinmek olasıdır. Tarihöncesi döneme ait bir kazı yerinde, genellikle bir kazı mevsiminde birkaç ton ağırlığında çanak-çömlek kırığı toplanır; bunların incelenmesi ve geçmişi öğreten bir belge halini alabilmesi çeşitli ve genellikle çok uzun süren ayrım ve incelemeler gerektirir.

Çanak-çömlekle ilgili olarak yapılan ilk işlem teknik, yapım, biçim ve bezeme özelliklerine göre ortak niteliklere sahip olan "çanak-çömlek topluluklarının" saptanması, bunların coğrafi alan ve zaman içindeki dağılım ve değişiminin incelenmesidir. Geçen 100 yıldan bu yana HÖYÜK'lerde, yani değişik uygarlıklara ait tabakaların üst üste bulunduğu yerleşmelerde yapılan çalışmalar ve çanak-çömlek değerlendirmeleriyle, MÖ 6 bin yılından günümüze kadarki süreç içinde çanak-çömlek türlerinin değişimi saptanmış, böylelikle "göreli kro-

noloji" adı verilen bir sistem ortaya çıkmıştır. Bu sistem, çanak-çömlekteki değişikliklere göre, kültürlerin birbiriyle olan ilişki ve eskiliğini saptamakta; yüzeyden bulunan bir çanağın bile hangi kültüre ait olduğunu saptama olanağı vermektedir. Bu dönemlere ait yazılı kaynaklar bulunmadığından, kültürler, onları temsil eden çanak-çömlek türünün ilk kez belirlendiği kazı yerine göre adlandırılmaktadır. Örneğin, günümüzü hiç bilmeyen geleceğin arkeologları, Coca Cola şişesinin özel bir tip şişe olduğunu ilk kez Ağrı'da yaptıkları bir kazıyla saptarlarsa, bunu kullanan kültürü "Ağrı kültürü" olarak adlandıracaklardır. Çalışmalar ilerledikçe, bu tür şişenin esas kaynağının Amerika olduğu anlaşılsa bile bu ad değiştirilmeden kalacak, bu tür şişenin bulunduğu her yer, "Ağrı kültür dönemine" ait olarak tarihlendirilecektir. Bu nedenle çanak-çömlek incelemeleri, özellikle mutlak takvim yaşının bilinmediği durumlarda, tarihlemenin esasını oluşturur. Çanak-çömlekle yapılan bir başka çalışma da, biçim özelliklerine göre işlevlerin saptanması, bu verilerin istatistik olarak değerlendirilmesi ve böylelikle günlük yaşamla ilgili bilgi edinilmesidir. Özellikle depo kaplarında, bunların iç hacimleri vb veriler o dönemin ekonomik yaşamıyla ilgili bilgi vermektedir. Çanak-çömleğe ilişkin arkeometrik ölçümler, yani laboratuvar deneyleri, bunların yapım teknolojisi, fırınlama ısısı ve türüne ilişkin bilgiler vermektedir. Ayrıca kil analizleri de, kapların yapımında kullanılan kilin türü ve bunun hangi bölgeye ait olduğunu göstermekte, böylelikle geçmiş dönemlere ait ticaretle ilgili veriler de toplanmaktadır. Gene çanak-çömlek fırınlarında yapılan arkeomanyetik ölçümler, o dönemdeki manyetik kutbun yerini gösterdiğinden hem arkeologlara kesin tarihleme hem de jeofizikçilere dünya manyetik alanının zaman içindeki değişimini saptama açılarından yardımcı olmaktadır.

Çanak-Çömleğin Kullanım Alanları:

Tarihöncesi dönemlerde çanak-çömlek, günümüzde başka hammaddelerle kullanılan birçok işlevi karşılayan çeşitliliğe sahiptir. Su, yemek ve depo kaplarının yanı sıra kutsal eşya, töreni kabı, oyuncak, değerli süs eşyası ya da ticari eşya, mezar armağanı, ölünün kemik ya da küllerinin konduğu kaplar, kandil, tütsü kabı, kevgir, mayalama kabı, seyyar mangal gibi çok değişik amaçlı kaplar yapılmıştır. Kapların boyutları da, 2-3m'yi bulan depo ya da mezar küplerinden, 2-4cm'lik koku kaplarına kadar değişmektedir.

Gelişim Süreci ve Başlıca Tarihöncesi Çanak-Çömlek Türleri:

Yukarıda kısaca değinilen çanak-çömleğe dayalı göreli kronolojiyle ilgili olarak, dünyanın çeşitli bölgeleri için ayrı ayrı seriler saptanmıştır. Bunlardan en iyi bilineni, Anadolu için de anahtar olarak kullanılan Kuzey Mezopotamya-Suriye'deki sistemdir. Bu, eskiden yeniye doğru "Umm Dabagiah", "Jarmo", "Hasuna", "Samarra", "Halaf", "Obeyd", "Uruk" ve "Er Hanedan" çanak-çömlek topluluklarından oluşur. Anadolu'daki tarihöncesi kültürler için uzun süre bu ve buna bağlı olarak AMİK OVASI ile Çukurova'daki YÜMÜKTEPE ve TARSUS höyüklerinden elde edilen sistem kullanılmış, ancak son yıllarda, çalışmaların çoğalmasıyla Anadolu'nun bölgesel özellikleri belirlenmiştir. Tüm çanak-çömlek topluluklarını ad olarak bile sıralama olanağı bulunmadığından, Anadolu ve yakın çevresinde görülen türlerin en önemlileriyle, bunların bazı özelliklerini sıralamakla yetineceğiz:

a) *Neolitik Çağ Çanak-Çömlek Toplulukları:*

Genel olarak Yakındoğu'nun tümünde görülen en eski çanak-çömlek açık renkli, hamuruna bol saman karıştırılmış, basit biçimlerden oluşan kaplardır. En eski dönemlerde bile bunların yüzeyine kırmızı toprak boyayla bezeme ve açkılama uygulanmıştır. Bu tür çanak-çömleğin Anadolu'daki en iyi örnekleri Çayönü kazısında bulunmuştur. Bunu genellikle kum ve organik katkı maddelerinin birlikte kullanıldığı, yüzeyi koyu renkli olan ve kabartma bezemeli, "koyu renkli açkılı" adı verilen bir tür çanak-çömlek izler. Doğu, Güneydoğu ve Güney Anadolu'da yaygın olarak görülen bu türle aynı dönemde, hemen hemen tüm Akdeniz kıyılarında, üstü tırnak ya da deniz kabuğu baskılarıyla bezenmiş, *impresso* ve *kardium-impresso* olarak adlandırılan bir tür kaba çanak-çömlek, Kuzeybatı Anadolu'da da, üstü çizi bezemeli FİKİRTEPE türü çanak-çömlek görülür. Orta Anadolu da içinde olmak üzere bazı bölgelerde kırmızımsı renkli, kabartma bezemeli ince çanak-çömleğe, bu dönemin sonlarından başlayarak rastlanmaktadır.

b) *Kalkolitik Çağ Çanak-Çömlek Toplulukları:*

Kalkolitik Çağ'ın başlarından itibaren Orta Asya'da Türkmenistan'dan Orta Avrupa içlerine, Macaristan'a, güneyde de İtalya'ya kadar uzanan bölgede, çok özenli yapılmış, açık renkli yüzeyi parlak açkılı ve kırmızımsı renkte boyayla yapılan geometrik bezeklerle bezenmiş çanak-çömlek toplulukları saptanmıştır. Bunların en ünlüleri, Batı İran, Mezopotamya, Suriye, Güneydoğu Anadolu'da Halaf topluluğu, Batı İran'da Sarab ve Sialk, Orta ve Batı Anadolu'da HACILAR ve CAN HASAN, Yunanistan'da Sesklo, Yugoslavya'da Starçevo, Bulgaristan'da Karanovo-Kremikovçi-Slatina, İtalya'da Serra D'Alto türü çanak-çömlektir. Özellikle Halaf ve Hacılar, gerek nitelik gerekse güzellik bakımından tarihöncesi çanak-çömlekçiliğin en seçkin örnekleri arasındadır. Kalkolitik Çağ'ın ortalarından başlayarak, genellikle birçok bölgede boya bezemeli çanak-çömleğin yerini, teknik açıdan daha basit, yalın yüzeyli koyu renkli çanak-çömlek almıştır. Ancak, Batı İran'da Dalma, Teselya'da Tsangli gibi bazı yerel boya bezemeli gruplar sürmüştür. Doğu Anadolu, Suriye bölgesinde, Mezopotamya kökenli olan ve artık yavaş dönen çarkta biçimlendirilmiş, basit boya bezemesi özenilmeden yapılmış, seri olarak üretilmiş Obeyd çanak-çömleği görülür. Anadolu ve Balkanlar'ın büyük bir kısmındaysa siyah renkli, çizi, oluk ve yiv bezemeli çanak-çömlek türleri yaygındır. Bunların içinde en tanınmışı, Balkanlar ve Kuzey Anadolu'da yaygın olan Vin,a çanak-çömleğidir. Aynı dönemde çanak-çömlek kullanımı ilk kez Kuzey ve Batı Avrupa'ya yayılmış ve bu bölgelerde *Linear Band* adı verilen, üstlerinde kıvrık şerit şeklinde bezemeler olan basit bir tür çanak-çömlek gelişmiştir. Kalkolitik Çağ'ın sonları yerel özelliklere sahip çok sayıda çanak-çömlek türünün görüldüğü bir dönemdir. Doğu ve Güneydoğu Anadolu da dahil olmak üzere, Mezopotamya ve çevresinde Uruk adı verilen, sosyal ve ekonomik bakımdan çok gelişmiş olan bir kültüre ait, çarkta yapılmış ancak çok basit kaba bir çanak-çömlek türü görülür. Bu dönemin en güzel çanak-çömlek topluluklarına genellikle Balkanlar'da rastlanır; bunlar arasında Romanya-Macaristan bölgesinde Tisza, tarihöncesi dönemin en ince kenarlı ve girift bezemeli kaplarını yapan Bükk, üç renkli boya bezemesi ve karmaşık biçimleriyle ilgi çeken Moldavya'da Tripolje önem taşır.

c) *İlk Tunç Çağı Çanak-Çömlek Toplulukları:*

Yakındoğu'nun büyük bir kısmında hızlı çarkta, seri olarak yapılmış, güzel olmaktan çok işlevsel, açık renkli kaplar egemendir. Halen çanak-çömleğin elde yapıldığı Doğu Anadolu, Kafkas ve Batı

İran'da, bölgelere göre Kur-Aras ya da Karaz adı verilen canlı siyah/kırmızı renkli bir tür yaygındır. Orta ve Batı Anadolu'da, dönemin başlarında, en iyi örnekleri TROİA, YORTAN ve ALACAHÖYÜK'ten bilinen, elde yapılmış koyu renkli bir çanak-çömlek görülürken, daha sonra bu bölgelere çarkın gelmesiyle kırmızı astarlı, açkılı Anadolu malları üretilmeye başlamış, bu kırmızı renkli çanak-çömlek zamanla gelişerek tarihi çağların HİTİT çanak-çömleğini oluşturmuştur. Bu dönemde, Ege dışında Balkanlar'ın tümünde, teknik ve estetik açıdan çömlekçilikte gerileme vardır. Kuzey ve Trakya'ya kadar Doğu Balkanlar'da Ezero ve Çernovoda olarak adlandırılan basit kap türleri görülür. Batı Balkanlar ve Ege'de, Anadolu Troia türleriyle ilişkili Baden ve İlk Hellas, Kiklat türleri gelişmiştir.

M.Özdoğan

ÇANAKKALE

Marmara Bölgesi'nde, Çanakkale'nin de üstünde yer aldığı Biga Yarımadası'nın eski çağlardaki adı TROAS'tır. Bu adla ilk kez ünlü tarihçi Homeros'un *İlyada* destanında karşılaşılır. Troas'ın kuzeybatısı boyunca uzanan Çanakkale Boğazı da aynı çağlarda "Hellespontos" olarak tanınmaktadır. Söylenceye göre bu ad Boğaz'dan geçerken denize düşüp boğulan kral kızı Helle'nin adını yaşatmak için konmuştur. Boğaz'a Avrupa dillerinde verilen "Dardanellos" adıysa başka bir söylence kahramanından, bu yörede kendi adıyla anılan bir de kent kurmuş olan tanrılar soyundan gelme Dardanos'tan kaynaklanmaktadır. Türkler'in kente verdikleri adsa çok daha yeni zamanlarda oluşmuştur. Fatih Sultan Mehmed'in 15.yy'da Boğaz'ın en dar yerinde yaptırdığı iki kaleden Anadolu yakasındaki *Sultan Kalesi*, yörenin çanak-çömlek yapımında ünlü olması nedeniyle "Çanak Kalesi" diye de tanınmış ve kent giderek bu adla, Çanakkale diye anılmaya başlamıştır.

Yörede bugün için bilinen en eski yerleşmeler, tarihleri MÖ 3500'lere, Kalkolitik Çağ'a değin (→PREHİSTORYA) inen Beşiktepe, Kumtepe gibi yerlerdir. MÖ 3000'lerle, yani İlk Tunç Çağı'yla birlikte Çanakkale kentinin güneyine düşen, denize yakın Hisarlık Tepesi'ndeki Troia'da da ilk kez yerleşilmeye başlandığı anlaşılmaktadır. MÖ 1200'lerde Troas'a gelen Akhalar, Homeros'un da *İlyada* destanında anlattığı ünlü Troia Savaşı'yla kenti ve bu yöreyi ele geçirmişlerdir. Ancak, aynı tarihlerde Avrupalı kavimlerin hem Yunan anakarasına, hem de Anadolu'ya doğru yayılmaya başlaması, buralardaki uygarlıkların yıkılmasına ve kültür açısından birkaç yüzyıl sürecek bir boşluğun doğmasına yol açmıştır. MÖ 1000-750 arasında bütün Batı Anadolu'da görülen YUNAN kolonizasyonu Troas bölgesinde de etkili olmuş, buralarda da yeni yeni kentler kurulmuştur. Persler Anadolu'ya girdikten sonra MÖ 6.yy'ın sonlarında Çanakkale yöresine ulaşmışlar ve buralarını, MÖ 334'te (b.Biga ilçesindeki) Granikos Savaşı'nda yenilip Makedonya kralı Büyük İskender'e (hd.MÖ 336-323) kaptırana değin ellerinde tutmuşlardır. MÖ 323'te İskender'in ölümü üzerine yöre onun komutanları arasında bir süre el değiştirdikten sonra Selevkoslar'da kalmış; Selevkoslar'ı önce PERGAMON, sonra da PONTOS Krallıkları'nın egemenliği izlemiştir. MÖ 1.yy'da Pontoslar'ı yenen Romalılar Çanakkale yöresini ele geçirmişlerdir. MS 395'te ROMA'nın ikiye bölünmesiyle de bölge Doğu Roma (BİZANS) Devleti'nin yönetimi altında kalmıştır. Bizans dönemi boyunca Çanakkale'ye, başta 5.yy'da Attila olmak üzere, 7. ve 8.yy'larda Arap ordu ve donanması, 11.yy'ın sonu ve 12.yy'ın başlarında da Türkler akınlar yapmışlardır. 13.yy'ın hemen başında Bizans'a yardım için gelen Haçlılar İstanbul'la birlikte Çanakkale'ye de el koymuşlar; ancak bir süre sonra Türk beyleriyle anlaşarak bölgeyi onlara bırakmışlardır. Daha sonra Osmanlılar Çanakkale'nin kıyı bölümünü yavaş yavaş ellerine geçirerek, 14.yy'ın ikinci yarısında yörenin tümünü OSMANLI topraklarına katmışlardır. Çanakkale Boğazı boyunca 15.yy'da Fatih Sultan Mehmed (hd.1451-81) ilk kaleleri yaptırmış, 18.yy'a değin de Çanakkale, Osmanlılar'ın yaptığı birçok deniz savaşına sahne olmuştur. Kent 19.yy'ın ikinci yarısında kısa bir süre Akdeniz Adaları Vilayeti'nin merkezi yapılmıştır. 1912'de Yunanlılar Çanakkale'ye bağlı Bozcaada ve İmroz'u (b.Gökçeada) işgal etmişlerdir. I.Dünya Savaşı'nda Osmanlı Ordusu 1914'ten 1916'ya değin İtilaf Donanması'nın saldırılarına karşı koymuş, Gelibolu Yarımadası'nın çeşitli bölgelerinde direniş birlikleri Türkiye tarihinin çok önemli bir dönemine damgasını vurmuştur. Mustafa Kemal'in Anafartalar'daki üstün komutasıyla düşman geri püskürtülmüş ve Çanakkale Boğazı kurtarılmışsa da, 30 Ekim 1918'de Mondros Mütarekesi uyarınca Boğaz, İtilaf Devletleri'ne bırakılmıştır. Şubat 1920'de Çanakkale yöresi bu kez ünlü Anzavur Ayaklanması'nı yaşamış, daha sonra da Yunanlılar'ın eline geçmiştir. Ancak, Eylül 1920'den başlayarak ilçeler birer birer kurtarılmış; 21 Eylül 1923'te Bozcaada ve Gökçeada'nın Yunanlılar'dan geri alınmasıyla Çanakkale'nin düşmandan kurtarılması tamamlanmıştır.

Tarihsel Yapılar:

Merkez İlçe'deki en önemli tarihsel kalıntı İntepe bucağında, Hisarlık'taki Troia'dır. Üst üste dokuz ayrı yerleşim katından oluşan Troia, MÖ 3000'lerden MS 400'e değin sürekli yerleşilmiş bir kenttir. Batı kültürünün, *İlyada*'dan tanıyarak çok eski zamanlardan beri büyük önem verdiği Troia'nın yerini, 1870'te Alman tüccar H.Schliemann saptamıştır. Schliemann'dan sonra yürütülen kazılarda ele geçen yapıtlar, bugün kazı yerinde kurulmuş olan Troia Harabeleri Müzesi'nde sergilenmektedir (→TROİA). Yöredeki Kumtepe, Çobantepe, Karaağaçtepe, Asarlık ve BEŞİKTEPE gibi yerlerde de daha başka Tunç Çağı yerleşmeleri bulunmaktadır. Kent yakınındaki Maltepe'de, *Dardanos Aile Mezarı* adıyla anılan bir Antik Çağ mezarı ortaya çıkarılmıştır. Gene kentin pek uzağında olmayan Erenköy'ün kuzeyinde bir İon (→İONİA) kolonisi olduğu sanılan Ophrynion, Yeniköy'le Nara Burnu'nun güneyinde de antik yerleşmeler olan Sigeion'la Abydos bulunmaktadır. Bu son üç yerde kazı yapılmamıştır. Çanakkale'nin içindeki *Kale-i Sultaniye* ya da *Sultan Kalesi* ve *Fatih Camisi* 15.yy'da Fatih Sultan Mehmed tarafından yaptırılmıştır. Hisarın girişindeki *Kale Mescidi*'nin iki duvarıyla minaresinin yarısı ayakta durmaktadır. Kente 6km uzaklıktaki *Nara Kalesi* 19.yy'ın ilk yarısında yaptırılmıştır. İlk kuruluşunda eski bir kiliseye yerleşmiş olan Çanakkale Arkeoloji Müzesi günümüzde yeni bir sergileme yerine taşınmıştır. Müzedeki yapıtların çoğunu Troia'dan çıkan buluntular oluşturmakta, bundan başka MÖ 8.yy'dan Roma dönemine değin çevredeki kazılarda ele geçen yapıtlar da sergilenmektedir.

Ayvacık ilçesi sınırları içindeki en eski yapıt, *İlyada*'da da adı geçen ve o zamanki adıyla İda (b.Kaz) Dağı'nın yamaçlarındaki yüksek bir tepenin üstünde bulunan bir kayanın oyulmasıyla oluşturulmuş Adatepe *Zeus Sunağı*'dır. Behramkale köyündeki ASSOS, Antik Çağ'ın önemli kentlerinden biridir. Köydeki Bizans ve Roma dönemi kalıntılarıyla yapılmış *Hüdavendigâr Camisi*'yle bugün kullanılma-

yan *Bebramkale Köprüsü*'nün her ikisi de 14.yy yapılarıdır. İlçedeki başka bir önemli antik kent kalıntısı da Gülpınar köyündeki SMİNTHEİON'dur. Ayrıca Gülpınar'da bir Roma köprüsü, Babakale köyünde aynı adı taşıyan ve 17.yy'da yapılmış bir Osmanlı kalesi bulunmaktadır.

Bayramiç ilçesindeki antik yerleşme merkezleri Çaldağ köyündeki Kebren'le Kurşunlu köyündeki Skepsis'tir. İkinci kentin yıkıntıları Bayramiç'in kurulmasında kullanıldığı için, bugün hemen hemen ortadan kalkmış durumdadır. İlçe içindeki Osmanlı yapıları *Tepe* ve *Taşköprü Camileri*'yle *Taşköprü*'dür.

Biga ilçesi Pegae adlı antik kentin bulunduğu yerde kuruludur. Gümüşçay bucağındaki Adreste, Kemer köyü yakınındaki Parion, Karabiga bucağındaki Priyapos, ilçedeki öteki antik merkezlerdir. Biga içindeki *Umur Bey Mescid ve Hamamı*'nın 15.yy'da yapıldığı bilinmektedir. *Kurşunlu Camisi* yüzyıl başında geçirdiği yangından sonra yeniden yapılmıştır.

Bozcaada ilçesinde Antik Çağ'daki adı "Tenedos" olan bir yerleşme vardır. Venedikliler tarafından yapılmış ortaçağ kalesi, 17.yy yapısı *Köprülü Mehmed Paşa Camisi* ve 19.yy ortalarında yapılmış *Yeni Kale* ilçenin tarihsel yapılarını oluşturur.

Eceabat ilçesi antik Maydos kentinin yerine kuruludur. Bu ilçede bulunan ikinci bir antik yerleşme de Roma döneminden izlerin ele geçtiği Yalova köyündeki Sestos'tur. Fatih Sultan Mehmed'in yaptırdığı ve başka bir yerde karşılaşılmayan yonca yaprağı biçimindeki planıyla ilginç bir KALE olan *Kilitbahir*, gene 15.yy'da yapılmış, bugün yıkık durumdaki *Seddülbahir* ve 19.yy'ın ilk yarısında yapılmış *Bigalı Kaleleri*, Eceabat ilçesinde Çanakkale Boğazı boyunca sıralanmış önemli savunma yapılarıdır. *Kilitbahir* ve *Bigalı Kaleleri*'nin yapımında Sestos kalıntılarının taşları kullanılmıştır. Eceabat ilçesi Çanakkale Savaşları'nın anıları ve izleriyle dolu geniş bir tarihsel sit (→SİT) alanını barındırmaktadır. Boğazın batı ağzında, Hisarlık Burnu'ndaki *Çanakkale Şehitleri Anıtı*, Doğan Erginbaş ve İsmail Utkular adlı mimarlar tarafından 1960'ta gerçekleştirilmiştir. Bu dev boyutlu anıtın alt katı Çanakkale Savaşları anılarının sergilendiği Harp Hatıraları Müzesi olarak düzenlenmiştir. Çamyayla köyündeki Atatürk Müzesi de, Atatürk'ün tümen karargâhı olarak kullandığı ev o günden kalma eşyayla döşenerek oluşturulmuştur. Morto Koyu yakınındaki Fransız Mezarlığı ve Arıburnu'ndaki *Mehmed Çavuş Anıtı* yanı sıra Seddülbahir'deki *Cape Helles*, Alçıtepe'deki *Twelve Tree Copse*, Anzak Koyu yakınında Kanlı Sırt'taki *27.Alay Şehitliği* ve *Lone Pine* (Tek Çam), Conkbayırı'ndaki Kemal Yeri ile Yeni Zelanda ve Türk anı mezarlık ve anıtları tarihsel sitin en önemli ziyaret noktalarıdır.

Ezine ilçesi sınırları içindeki en önemli iki antik kent, Dalyan köyündeki ALEKSANDREİA TROAS'la Kayacı köyü yakınındaki NEANDREİA'dır. Ezine'nin içindeki, Osmanlı camilerinin en eskilerinden biri olması nedeniyle önemli *Abdurrahman Camisi*'nin, *Sefer Şah Camisi ve Hamamı*'nın, *Abi Yunus Zaviye ve Türbesi*'nin hepsi 14.yy yapılarıdır. Ayrıca Kemalli köyündeki cami, türbe ve hamamdan oluşan 14.yy'dan kalma *Asılhan Bey Külliyesi*'yle Tuzla'daki cami ve medreseden oluşan gene 14.yy'da yapılmış *Hüdavendigâr Külliyesi*, Ezine ilçesindeki başka önemli yapıtlardır.

Gelibolu ilçesinin, adının da geldiği ve MÖ 8.yy'da kurulduğu sanılan antik Kallipolis kentinin yakınında olduğu bilinmektedir. Ancak, yörede başka iki antik kentle daha bazı kalıntıların da bulunmasına karşın Kallipolis'in yeri tam olarak saptanabilmiş değildir. Antik Çağ'da yapılan ve Bizans döneminde onarılmış olan *Gelibolu Kalesi*'nin bugün yalnız bir burcu ayaktadır. İlçenin içindeki 14.yy'dan kalma ve *Hüdavendigâr* adıyla da tanınan *Ulucami*, tümü de 15.yy yapıları olan *Yazıcıoğlu Camisi ve Türbesi*, *Sofca Halil Mescidi*, *Azaplar Namazgâhı*'yla *Ahmed Bican* ve *Sarıca Paşa Türbeleri*, *Kasapoğlu Ali Bey* ve *Sarıca Paşa Hamamları* önemli tarihsel yapıtlardır. İlçe sınırları içindeki Bolayır'da yine en eski Osmanlı camilerinden biri olan ve geçirdiği onarımlar sonunda bugün yalnızca mihrap ve batı duvarları özgün kalmış bulunan *Gazi Süleyman Paşa Camisi*'yle (14.yy) *Süleyman Paşa Türbesi*, planını Tevfik Fikret'in çizdiği *Namık Kemal Mezarı* vardır.

Gökçeada'daki (e.İmroz) *İmbros Kalesi*, Ceneviz ve Bizans mimarlıklarının izlerini taşımaktadır.

Lapseki ilçesindeki Lampsakos ve Perkote, henüz kazı yapılmamış iki Antik Çağ yerleşmesidir. MİLETOS ya da PHOKAİA kolonisi olduğu söylenen Lampsakos'un MÖ 6. ve 5.yy'larda sırasıyla LYDİA ve PERS egemenliği altına girdiği, daha sonra da 12 talent vergi ödeyerek Attika-Delos Deniz Birliği'ne katıldığı, MÖ 411'den Helenistik Dönem'e (→YUNAN) değin Atinalılar, Spartalılar ve Persler arasında sürekli el değiştirdiği, MÖ 190'da Roma'nın müttefiki olduktan sonra gelişip zenginleştiği, zamanla önemini yitirdiği ve Türkler'in eline geçene değin Bizans yönetimi altında kaldığı bilinmektedir. Bölgeyi ziyaret eden gezginlerin notlarından 19.yy'a değin varlığını sürdürdüğü anlaşılan kente ait mimari kalıntılar günümüzde tümüyle yok olmuştur. Lapseki'nin içindeki 14.yy'dan kalma *Süleyman Paşa Camisi*'yle Umurbey'deki gene aynı yüzyıldan *Hüdavendigâr Camisi* ve Çardak bucağındaki cami, han ve medreseden oluşan, 15.yy'dan kalma *Yakup Bey Külliyesi*'yle *Abdullah bin Hacı Yakup Türbesi*, bellibaşlı yapılardır.

Sivil Mimarlık:
19.yy'ın ikinci yarısında çıkan iki yangın ve daha sonraki savaşlar Çanakkale'de geleneksel sivil yapı örneklerinin hemen hemen bütünüyle yok olmasına yol açmıştır. Kaz Dağı'nın yamaçlarındaki Adatepe köyünde bulunan ve özellikle iç ve dış bezemeleriyle dikkati çeken *Mehmed Efendi Konağı*'yla Bayramiç'teki, üstünde yazıtı bulunan tek Türk evi (→EV) niteliğini taşıyan ve böylece 18.yy'da yapıldığı bilinen *Hadımoğlu Konağı*, Çanakkale yöresindeki geleneksel konut mimarlığının özgün ve çok değerli iki örneğidir.

El Sanatları:
Çanakkale 18.yy ortalarından beri önemli bir SERAMİK merkezi olagelmiştir. Bu dönemde yapılmış özgün Çanakkale seramikleri İstanbul'da *Çinili Köşk*'te sergilenmektedir. Günümüzdeyse bu el sanatı, değerinden epeyce yitirmiş olarak daha çok testi, saksı vbg pişmiş topraktan gündelik eşya yapımı biçiminde sürdürülmektedir. Yöredeki yörükler arasında HALI dokumacılığı yaygındır.

H.Kuruyazıcı

ÇANAKKALELİ, İhsan (1888, Kilitbahir, Çanakkale-1966)
Türk ressam.
Türk deniz ressamları adı verilen sanatçı grubu içinde çok önemli bir yeri olan Çanakkaleli, 1907 Mekteb-i Harbiye çıkışlıdır. Süvari teğmeni olan sanatçı, 19.yy sonu ressamlarıyla ilgili kaynaklarda uluslararası üne aday bir deha olarak nitelenmektedir. Mekteb-i Harbiye'de Hoca ALİ RIZA ve Şeker AHMED PAŞA'dan ders almıştır. Resimlerinden bir bölümünün Edirne'deki Rus konsolosu tarafın-

dan satın alındığı belirtilen sanatçıyla ilgili en önemli olay, Balkan Savaşı'nda Edirne'nin Bulgarlar tarafından işgali sırasında, ordu karargâhında asılı duran büyük bir deniz tablosunun ressam yüzbaşı Mehmet Ali LÂGA eliyle çerçevesinden sökülüp kaput altında saklanarak kurtarılmasıdır.

Suluboya resimlerinde sade desen ve hafif renkler, yağlıboya resimlerindeyse güçlü renkler kullanan sanatçının *Porsuktan, Kasımpatıları, Ağrı Dağı* ve bazı öteki yapıtları günümüze ulaşmıştır. *Z.Rona*

ÇANAKKALELİ TAHSİN = **TAHSİN** (Çanakkaleli)

ÇANDI = **HIMIŞ; TARABA** (Doğu Karadeniz'de)

ÇANKIRI

Orta Karadeniz Bölgesi'nde Sakarya'yla Kızılırmak arasında (a.PAPHLAGONİA) bulunan Çankırı'nın adının ilk biçimi "Gangara"dır. Bu sözcük Paphlagonia dilinde "dişi keçi" anlamına gelmektedir. Otlamaya elverişli bir bitki örtüsüyle kaplı olması nedeniyle, yörede keçi yetiştirmenin çok eskilerden beri yaygın olması, kente bu adın verilmesine yol açmıştır. Osmanlı döneminde "Kangırı" ve "Kengari" biçimlerinde de kullanılan kentin adı, Cumhuriyet'ten sonra Çankırı olarak değiştirilmiştir.

Yörede yapılan araştırmalarda bugüne değin tarihöncesi dönemden (→PREHİSTORYA) hiçbir kalıntı ele geçirilememiştir. Bu nedenle yöre üstüne bilinenler ancak tarih döneminden bu yanadır. Çeşitli höyüklerde yapılan kazılardan çıkan bulguların en eskileri Tunç Çağı'ndandır; daha kesin tarihlendirme yapılamamakla birlikte MÖ 2000'lerden kaldıkları varsayılmaktadır. MÖ 1800'lerden başlayarak Anadolu'da egemen olan Hititler'in Çankırı yöresini de ellerinde tuttukları, hem buranın Hititler'in merkezi durumundaki Çorum bölgesine yakınlığı hem de il sınırları içinde çeşitli yerlerde ele geçen ÇANAK-ÇÖMLEK ve TABLET gibi belgelerden anlaşılmaktadır. Yine yazılı HİTİT belgelerinde adı geçen Tiliura kentinin de, henüz yeri saptanamamış olmakla birlikte, Çankırı'nın Kurşunlu ilçesi yakınlarında bulunduğu sanılmaktadır. MÖ 1200'lerden başlayarak Anadolu'ya yayılan Avrupalı kavimlerin Hitit Devleti'nin yıkılmasına yol açmalarından sonra Çankırı yöresinde önce Paphlagonlar, daha sonra MÖ 700'lerde Kafkasya'dan gelen Kimmerler (→KİMMER), onlardan sonra da MÖ 6.yy'da Lydialılar (→LYDİA) egemen olmuşlardır. Aynı yüzyılın ortasında Anadolu'ya giren ve Lydialılar'ı yenen Persler (→İRAN) Paphlagonia bölgesini de ele geçirerek kurdukları satraplıklardan birine bağlamışlardır. Daha sonra Paphlagonia, PONTOS Krallığı'nın toprakları arasına katılmıştır. Yöre MÖ 2.yy sonlarında, daha batıda kalan BİTHYNİA Devleti'yle Pontos Devleti arasında paylaşılmıştır. Çankırı kentinin "Gangara" adıyla kuruluşu da bu dönemde olmuştur. Anadolu'nun tümüyle Romalılar'ın eline geçmesiyle Çankırı kenti de MS 5.yy'da GALATİA vilayetine bağlanmıştır. ROMA döneminde önemini kaybeden Paphlagonia üstüne BİZANS döneminde de fazla bir bilgi yoktur. Paphlagonia'yı birbiri arkasından ellerinde tutmuş olan bütün bu uygarlıkların kültür açısından yöreye pek büyük bir katkıları olmamıştır. Buradaki en etkili ve kalıcı uygarlığı Türkler getirmişlerdir. 11.yy'ın ikinci yarısında Anadolu'ya yayılan Türkler, Kastamonu ve Sinop yöreleriyle birlikte Çankırı'yı da ele geçirmişlerdir. Kent 12.yy'ın ortalarına değin DANİŞMENDOĞLU, Bizans ve ANADOLU SELÇUKLU arasında birkaç kez el değiştirmiş, daha sonra bazan Selçuklular'ca bazan da, 13.yy ortasında Anadolu'yu işgal eden Moğollar'a (İLHANLI) bağlı yerel beyliklerce yönetilmiştir. Selçuklu Devleti'nin ortadan kalkmasından ve Moğol baskısının da geçmesinden sonra Anadolu'da 14.yy başlarında ortaya çıkan çeşitli beyliklerden biri olan Candaroğulları, Çankırı'yı ele geçirmiştir. Aynı yüzyılın sonlarında Yıldırım Bayezid (hd.1389-1402) Çankırı'yı kendine bağlamışsa da Osmanlılar'ın 1402 Ankara yenilgisinden yararlanan Candaroğulları bölgeyi bir süre daha yönetmişlerdir. Sonunda II.Murad (hd.1421-44, 1446-51) kenti alarak Candaroğulları Beyliği'ni OSMANLI Devleti'ne bağlamıştır. Fatih Sultan Mehmed (hd.1451-81) 1461'de Trabzon seferine giderken Candaroğulları Beyliği'ni ortadan kaldırmış, bundan sonra Çankırı Anadolu Eyaleti'nin bir sancak merkezi yapılmıştır. Önceleri Osmanlı ordusunun doğuya yaptığı seferlerde önemli bir menzil yeri olan Çankırı, 19.yy'da ana ulaşım yollarının dışında kalmaya başladığından önemini yitirmiş ve çok gerilemiştir. Kurtuluş Savaşı sırasında Çankırı doğrudan savaş bölgesi içinde bulunmamakla birlikte İstanbul'dan Anadolu'ya kaçanların denizden İnebolu'ya geldikten sonra Ankara'ya ulaşmak için izledikleri yol üzerinde bir merkez olması nedeniyle önem kazanmıştır.

Tarihsel Yapılar:

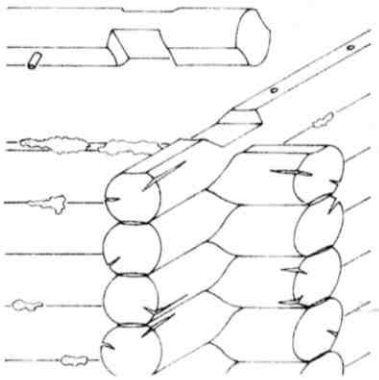
Merkez İlçe: Çankırı merkezindeki tarihsel kalıntıların en eskileri Beşdut Deresi yamaçlarında MÖ 7.yy'dan kaldığı sanılan kaya mezarlardır. Bunlardan en önemli iki tanesi *Sütunlu* ve *Sütunsuz Mezar* diye anılır. Kentin kuzeyine düşen Karatekin Tepesi'ndeki *Çankırı Kalesi* Roma, Bizans, Danişmendoğlu, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde kullanılmıştır; bugün yıkık durumdadır. İçinde, Çankırı fatihi için yapılmış *Emir Karatekin Türbesi* bulunmaktadır. Bunlardan başka 13.yy'dan kalma *Taş Mescit* adıyla da anılan ve bugün iyice harap durumdaki *Cemaleddin Ferruh Şifahanesi*'yle bitişiğindeki oldukça sağlam durumdaki darülhadis ve türbe, ayrıca *Şeyh Mehdi Türbesi*; 14.yy'dan kalma *İmaret Camisi*; 16.yy'da yapılmış üç yarım kubbeli *Ulucami*; 17.yy yapıları olan *Ali Bey Camisi, Karataş Hamamı, Çivitçioğlu Medresesi*; 18.yy'dan kalma *Yeni* ve *Mirahor Camileri*; Osmanlı dönemi yapıları olan *Buğday Pazarı Hamamı, Tatlısu, Binbaşılar, İncili* ve *Karataş Çeşmeleri* kentin bellibaşlı tarihsel yapıları arasındadır. Bugün kentteki tek müze Çankırı Arkeoloji ve Etnoğrafya Müzesi'dir.

Çerkes ilçesi sınırları içinde MÖ 7.yy'da yapıldığı sanılan *Gerdek Boğazı Kaya Mezarı*, Karakoyunlu köyü yakınındaki *Karain* ve *Kayadibi Kaya Mezarları* bütün yörede çok yaygın olduğu anlaşılan bir kaya kültürünün izleridir. İlçede de, bir bölümü yıkılmış *Çerkes Hamamı* 16.yy'dan, *Pir-i Sani Mescidi ve Türbesi* de 18.yy'dan kalma yapılardır.

Eldivan ilçesinde bulunan Dümeli Höyüğü'nden çıkarılan çanak-çömleklerle bu yerleşme Orta Tunç Çağı'na tarihlenmiştir.

Eskipazar ilçesine bağlı Çaylı ve Bardaklı köyleri yakınında Roma kenti Hadrianapolis'in yıkıntıları bulunmaktadır. Ayrıca bu yörede pek çok örneği görülen KAYA MEZAR'dan başlıcaları iki oda dizisinden oluşan *Delikkaya*'yla Romalılar'dan kalma *Hisariçi Kaya Mezarları*'dır. İlçenin kuzeydoğusunda Samail köyü yakınındaki Asar Kaya'da günümüze ulaşmamış bir kale bulunduğu bilinmektedir. Yine burada kayaların içinde açılmış iki tane de tünel vardır.

Ilgaz ilçesinin Cendere köyünde, bütün Paphlagonia'da en önemli buluntuların ele geçtiği Salman Höyük bulunmaktadır. Burada yapılan kazılarda



Çantı

Kalkolitik Çağ'dan, Hitit, Phryg (Frig →PHRYGİA) ve Roma dönemlerinden izler bulunmuştur. Gene aynı köyde yalancı tonoz tekniğiyle yapılmış, Roma ya da Bizans döneminden kaldığı sanılan bir mezar odası, Devrez Çayı kıyısındaki İn köyünde ve Sakalı'da diziler halinde kayalara oyulmuş çeşitli mezar odaları vardır. İlçenin içindeki en önemli tarihsel yapı çarşıdaki *Ilgaz Hamamı*'dır.

Kurşunlu ilçesinin sınırları içinde de pek çok kaya mezar ve HÖYÜK bulunmaktadır. İlçenin kendisi de *Kurşunlu Kalesi*'nin yer aldığı bir tepenin yamacındadır. Daha eski bir kilise yapısından camiye çevrildiği sanılan *Pazar Camisi*'yle tarihi kesinlikle bilinmeyen *Kurşunlu Hamamı*, ilçede bulunan tarihsel yapılardır.

Sivil Mimarlık:
Yörenin ormanlık olması nedeniyle yakın zamana değin Çankırı yapılarında malzeme olarak AHŞAP başlıca yeri almıştır. Bugün kent içinde geleneksel Osmanlı konutu örnekleri Hisariçi'nde izlenebilmektedir. Bunlar arasında 17., 18. ve 19.yy'dan kalma EV'ler bulunmaktadır.

El Sanatları:
Çankırı yöresinde en yaygın el sanatları KEÇE yapımcılığı ve KİLİM dokumacılığıdır. Ayrıca kumaş üstüne yapılan İŞLEME'ler, renkli desenli yün çoraplar da çok görülen küçük el sanatlarındandır.

H.Kuruyazıcı

ÇANTI
İng.*log house*, Fr.*redoute*, Alm.*Blockhaus*.
Yontulmamış ya da kereste haline getirilmemiş 15-20cm çapındaki ağaç tomruklarının alt ve üst yüzeylerinin düzlenip, köşelerde geçmeli olarak birbiri üstüne oturtulmasına dayanan yapım tekniği ve bu teknikle yapılan ahşap yığma YAPI. Bu tür yapılarda ocak ve bacalar duvarlardan bağımsız, KÂGİR olarak yapılır. Çatıysa toprak serili düz dam ya da eğimli biçimde olabilir. Ormanlık bölgelere özgü olan bu yapı türü, Türkiye'de Doğu Karadeniz Bölgesi SERANDER'leriyle Bartın ve Çorum evlerinde görülür.

ÇAO WU-Çİ = **ZAO WOU-Kİ**

ÇAP
1. YAPI ya da ARSA'nın biçimini ve boyutlarını gösteren PLAN. Genellikle 1:500, 1:1000 ya da 1:2000 ölçeğinde olan çap, genel kadastro planından çıkarılır. Üstünde taşınmazın bitişik olduğu yollar adlarıyla, komşu arsalar PARSEL numaralarıyla ve yapılar plan konturlarıyla yer alır. Çap'ın ölçeksiz, şematik çizilmişine "röperli kroki" denir.
2. Bir yapıda temel alınan ve çeşitli parçalarda yinelenen ölçü birimi; MODÜL. Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, sütunların kalınlıklarına göre boylarını, sütunlar arasındaki aralığı, (→ARAEOSTYLOS; DİOSTYLOS; EUSTYLOS; PYKNOSTYLOS; SYSTYLOS) başlık ve saçaklıklara verilecek oranları bulmada sütunun yarıçapı kullanılmıştır. Bu oran tam çap olmaması nedeniyle "mimar çapı" ya da "yarım çap" olarak adlandırılmaktadır.

ÇARDAK (Far.*çar:* dört, Ar.*tak:* kemer'den)
İng., Fr., Alm.*Pergola*.
Üstüne sarmaşık türü bitkiler ya da tırmanıcı çiçekler sardırılan, çoğunlukla ahşaptan gölgelik. Yarı açık bir mekân olan çardak, bir KAMERİYE olabileceği gibi, asma, asma kabağı vbg bitkileri taşıyan bir strüktür ya da basit bir PERGOLA da olabilir.

ÇARIK
1. AHŞAP bir DİKME'nin zeminle doğrudan ilişkisini engellemek için ucuna geçirilen metal parça; PABUÇ.
2. Güçlendirmek amacıyla, kazıkların toprağa giren uçlarına takılan konik metal parça.

ÇARKIFELEK (Far.*çarh:* dönen, Ar.*felek:* gök'ten)
Yakılınca döne döne kıvılcım çıkartan donanma fişeği anlamındadır. Özellikle ANADOLU SELÇUKLU ve OSMANLI mimarlığında KUBBE içi bezemesi olarak kullanılan, FIRILDAK biçimindeki düzenleme.

ÇARPANA → **KİLİM**

ÇARPMA → **KAKMA sanatı**

ÇARŞI (Far.*çebar:* dört, *sû:* taraf'tan)
İng.*market, bazaar*, Fr.*marché, bazar*, Alm.*Markt*.
KENT'lerde dükkânların ya da satış tezgâhlarının topluca bulunduğu alışveriş ve ticaret merkezleri. Küçük dükkânların sıralandığı dar sokaklardan ya da PASAJ'lardan oluşabildiği gibi, tek bir yapıdan ya da yapı topluluklarından da oluşabilir; aynı tür malların birarada toplandığı çeşitli bölümlere de ayrılabilir. Çarşılarda yoğun trafiğin rahat akmasını sağlamak için çok sayıda giriş çıkış bulunur. Genel olarak geniş bir ya da daha fazla holü olan çarşı yapıları tek ya da çok katlıdır. Tek katlı olanlar geniş bir çatı ya da birbirine eklenmiş küçük çatılarla örtülüdür. Döşemenin su geçirmez olması için asfalt, çimento ya da karo mozaik gibi malzemeler kullanılır. Havalandırma ve ısıtma da bu yapılar için gereklidir.

İlkel yaşam biçimlerinden kent yaşamına geçilmesiyle gelişen ticari ilişkilerin bir sonucu olarak ortaya çıkan ilk çarşılar MEZOPOTAMYA'da sur kapılarının hemen dışında belirir. Planlı ticaret alanlarıysa Antik YUNAN'da gelişmiş (→AGORA), ROMA döneminde büyük merkezler haline dönüşmüştür (→FORUM). Roma'da Suriyeli mimar APOLLODOROS'un Quirinalis Tepesi'nde gerçekleştirdiği *Traianus Çarşısı*'yla ilk kapalı çarşı örneği ortaya çıkmıştır. Ortaçağda ticaretin az gelişmiş olmasına paralel olarak gelişemeyen çarşılar, ancak çok önemli birkaç merkezde görülürken zamanla kentlerin vazgeçilmez parçaları olmuşlardır. 17. ve 18.yy'larda çarşı gerek Avrupa'da, gerek Kâşan ve Isfahan'da olduğu gibi Doğu'da gelişme göstermiştir. Bu dönemin çarşıları artık mimari bir bütünlük içindedir. Endüstri Devrimi'nden sonraysa hem işlev hem ölçek olarak büyüyen ve gelişen çarşılardan giderek büyük mağazalara geçilmiştir. İlk örneği Paris'teki *Bon Marché* olan büyük mağaza, çeşitli malların birarada satıldığı gelişmiş alışveriş yerleridir. 20.yy'da ekonomik düzeyin hızla artması, belli bir bölgenin gereksinimini karşılayan alışveriş merkezlerini ortaya çıkarmıştır.

Anadolu'nun kırsal bölgelerinde alışveriş gereksinimi haftanın belli günleri kurulan pazarlarla karşılanırken, hemen hemen bütün kentlerde bu pazarların yanında dükkânların kümelendiği çarşılara da rastlanmaktadır. Özellikle OSMANLI döneminde büyük kentlerin ticaret merkezleri olan kapalıçarşılar günümüzde de bu işlevlerini sürdürmektedir. Eskiden bu kapalıçarşılarda ayrıca, değerli eşyanın satıldığı ve bir banka ya da borsa işlevi gören bedestenler de bulunmaktaydı. Büyük CAMİ'lerin çevresine inşa edilen arastalarsa Osmanlı döneminin gelişmiş bir başka tür çarşı yapısıdır. Günümüzde özellikle büyük kentlerde çok yönlü gelişmiş ticaret merkezleri ve çarşılar yaygınlaşmıştır. Ayrıca →ARASTA; BEDESTEN; KAPALIÇARŞI.

ÇATAL = Çift **ZENCEREK**

ÇATALHÖYÜK

Tarihöncesi çağlara (→PREHİSTORYA) ait en büyük yerleşme merkezlerinden biri olan Çatalhöyük, Konya'nın 52km güneydoğusunda, Çumra ilçesi sınırları içinde yer alır. Yerleşme, doğuda Neolitik Çağ'a, batıda da Kalkolitik Çağ'a ait yan yana iki höyükten oluşmaktadır.

Doğu Çatalhöyük, Çarşamba Çayı'nın kıyısında, yolun çatal oluşturduğu yerde kurulmuş ve adını bu yol ayrımından almıştır. 500x300m boyutlarında, ovadan 17.5m yükseklikte olan höyük, 1958'de İngiliz arkeolog James Mellaart tarafından bulunmuştur. Çalışmalar, 1961-65 arasında dört kazı döneminde sürdürülmüş; ancak, ana toprağa inilemediği için ilk yerleşenlerle ilgili bilgi edinilememiştir. En derinleşilen AÇMA'da 12 tabaka saptanmış, toplam olarak 103 ev ile, 63 TAPINAK ortaya çıkarılmıştır. Neolitik yerleşmede evler, birbirine bitişik olarak ve zaman içinde gereksinime göre eklenerek yapılmıştır. Bu dışa kapalı yerleşim biçimi, dış tehlikelere karşı korunmayı sağlayan bir sur işlevini görmektedir. Evler arasında sokaklar yerine yer yer üstü açık avlular bırakılmış, gerekli temiz hava ve ışık evlerin farklı yükseklikteki duvarlarının üst kısmına açılan küçük pencerelerden sağlanmıştır. Evlerin çoğunluğu 4x5m boyutlarında bir ana oda ve buna bitişik bir ya da birkaç odadan oluşur. Temellerinden başlayarak kerpiçten yapılmış, aralarda ağaç dikmeler kullanılmıştır. Duvarlar ve tabanlar beyaz kille sıvanmıştır. Çatılar düzdür ve ağaç hatılların üstü saz ve çamurla örtülmüştür. Bu yapıların karakteristik özelliği çatılarındaki bir açıklıktan içlerine girilmesidir. Bu amaçla ahşap merdivenler kullanıldığı sanılmaktadır. Ana odalarda, duvar kenarlarında oturmak ya da yatmak amacıyla kullanılan sekiler yer alır. Bir ya da birkaç ocak, güney duvara bitişik üstü düz ya da kubbeli bir fırın, bazan da çömlek fırınları ana odanın öteki mimari öğeleridir. Ana odalardan alçak geçitlerle girilen bitişik odalar depo olarak kullanılmıştır.

Yapılar, içlerindeki buluntulara göre ev ya da tapınak olarak adlandırılmıştır. Planları ve iç mimarlık öğeleri her ikisinde de aynıdır. Alt tabakalarda daha çok sayıda, tapınak olduğu varsayılan yapı türü bulunmuştur. Bu yapıların duvarlarında panolar halinde resimler, kabartma ve plastik öğeler yer alır. Duvar resimleri beyaz sıva üstüne kırmızı, sarı, siyah ve yeşille yapılmıştır. Tanrıça ve insan figürlerinin yanı sıra boğa, geyik, leopar gibi hayvanlarla akbaba türü kuşlar da görülür. Konulu resimlerde av, dans ve ölü gömme sahneleri yer alır. Kilim desenlerine benzeyen panolar, geometrik bezemeler ya da stilize çiçek, yıldıza benzer öğeler ve tek ya da gruplanmış el bezekleri süsleme öğeleridir. Bir köy ve arkasında püsküren bir volkanın betimlendiği bir pano, Mellaart tarafından Çatalhöyük yerleşimi ve Hasandağ volkanı olarak yorumlanmıştır. Tapınaklardaki kabartmalar sıvanın kat kat sürülmesi ya da oyulmasıyla yapılmıştır. Ana tanrıça, yabankedisi, panter, dağ keçisi, geyik gibi figürlerden bazılarının doğumu, bazılarının ölümü simgelediği sanılmaktadır. Bazı kabartmalarda boya izleri görülür. Boğa boynuzları da önemli plastik öğelerdendir. Bu kutsal mekânlardan biri Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde yeniden kurulmuştur ve içindeki küçük buluntularla birlikte sergilenmektedir.

Kutsal mekânlarda çok sayıda pişmiş toprak ya da mermer, kireçtaşı, alabaster gibi taşlardan yapılmış insan ve hayvan HEYKELCİK'leri bulunmuştur. Doğaya yakın betimlerin yanı sıra yarı ya da tam şematik olanları da vardır. Çatalhöyük Neolitik toplumu, doğayı kadın olarak düşünmüş ve doğanın üretkenliğini kadınla özdeşleştirmiştir. Kadın figürlerinde göğüs ve kalçalar abartılı bir biçimde gösterilmiştir. Çatalhöyük'ün simgesi haline gelmiş iki heykelcikten birinde iki yanında panterleriyle oturur durumda bir ana tanrıça, ötekindeyse kucağında panter yavruları tutan tanrıça görülür.

Doğu Çatalhöyük'te yerleşme içi gömü biçimi yaygındır (→MEZAR, Anadolu'da Ölü Gömme Gelenekleri). Ev ve tapınaklarda kerpiç sekilerin altında 500'e yakın gömü ele geçmiştir. Bunların çoğunu kadın ve çocuk gömüleri oluşturur. Kadın gömüleri yanında ölü armağanı olarak OBSİDYEN (doğal cam) aynalar, kemik iğneler, bakır ve kemik yüzükler, PİŞMİŞ TOPRAK, AKİK ve çeşitli taşlardan kolyeler bulunmuştur. Erkek gömülerindeyse ÇAKMAKTAŞI kamalar, ok ve mızrak uçları, kilden damga mühürler (→MÜHÜR) görülür. ÇANAK-ÇÖMLEK yapımı Doğu Çatalhöyük'ün kazılan en eski tabakalarından beri bilinmektedir. Erken tabakalarda sayıca az olması, büyük olasılıkla tahtadan kap ve sepetlerin yoğun olarak kullanılması nedeniyledir. Tümü el yapımı olan çanak-çömlekte az sayıda boya bezekli olanlara da rastlanır. Taş kaplar da vardır, ancak sayıları çok azdır. Çatalhöyük'te Neolitik yontma taş endüstrisi (→YONTMA TAŞ ALET) çakmaktaşı ve obsidyen aletlerden oluşur. Saplı ok ve mızrak uçları, delici ve bızlar, kalemler, orak dilgiler ve kazıyıcı gibi alet tipleri görülür. Maden buluntulardan, bakır ve kurşun yüzük, iğne ve bızlar ele geçmiştir. Dokumacılığın varlığı, yanmış DOKUMA parçalarının yanı sıra tezgâh ağırlığı ve ağırşak gibi buluntularla kanıtlanmaktadır.

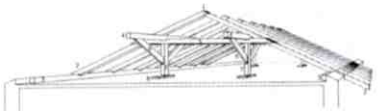
Neolitik Çatalhöyük ekonomisi tarım ve hayvancılığa dayanmaktadır. Ayrıca avcılık ve balıkçılık da yapılan bu kültür Karbon-14 yöntemiyle (→TARİHLENDİRME YÖNTEMLERİ) MÖ 6550-5700'lere tarihlenmektedir. Kalkolitik Çağ'da batı höyüğe yerleşmiş olan Çatalhöyük halkı MÖ 6.bin sonundan 5.bin başlarına değin burada yaşamıştır. Batı Çatalhöyük'te kısa süreli sondajlardan mimarlığa ilişkin az sayıda veri derlenmiştir. Yerleşim biçimi hakkında bilgi azdır; yalnızca kerpiç duvarlar, sekiler, tabanlarda ocak ve fırınlar bulunmuştur. Kültürle ilgili bilgiler daha çok çanak-çömleğe dayanmaktadır. Çanak-çömlek İlk Kalkolitik I ve II olmak üzere iki ayrı grupta toplanmaktadır. Bu ayrım, iki ayrı halkın aynı yerleşmede yaşadığına bir gösterge sayılmaktadır. Açık renk üstüne koyu renkli boya bezekli kapların biçimleri çok çeşitlidir ve çok gelişkin bezeme örnekleri görülür. Batı Çatalhöyük'ün bu dönem çanak-çömleği, CAN HASAN IIB çanak-çömleğiyle benzeşmekte ve bu iki yerleşmenin çağdaş oldukları düşünülmektedir. Çağına göre gelişkin bir kültür örneği veren Çatalhöyük, Yakındoğu, Anadolu ve Ege'nin en büyük yerleşmelerinden biridir. Bütün bu bölgelerin kültürleri üzerinde büyük ölçüde etkili olmuştur.

2319, 2320, 3115A. *S.Kibaroğlu*

İng.*roof*, Fr.*toit, toiture*, Alm.*Dach*.

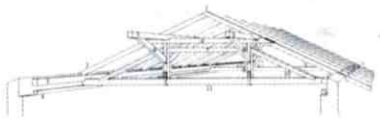
YAPI'yı üstten örten, yağış ve dış olaylardan koruyan bölüm. Çatılar, örttükleri yapının boyutları, yapılışında kullanılan malzeme ve teknolojinin yanı sıra biçimsel endişelerle çok farklı biçimlerde oluşturulmaktadır. Ancak temel özellikleri olan yapıyı dış etkilerden, özellikle yağıştan koruma, hava geçişini kesme gibi işlevleri değişmemiştir. Günümüzde yapı fiziğiyle ilgili sorunlar üstünde giderek daha fazla durulması, çatılara da belirli yapısal ve nitel değişiklikler getirmiştir. "Çatı arası" (TAVAN arası), eğimli çatılarda üst kat döşemesiyle çatı yü-

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ



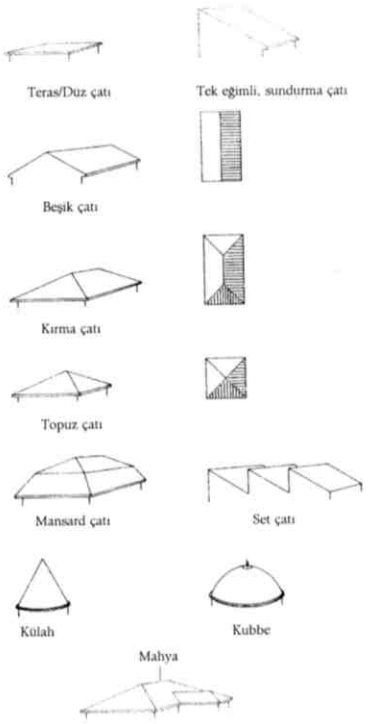
1. Mahya
2. Mertek
3. Damlalık aşığı
4. Aşık
5. Kuşak
6. Göğüsleme
7. Dikme
8. Yastık

Oturtma çatı konstrüksiyonu



1. Mahya
2. Mertek
3. Damlalık aşığı
4. Yastık
5. Aşık
6. Kuşak
7. Başlık
8. Göğüsleme
9. Baba
10. Yanlama
11. Bırakma kirişi (gergi)

Asma çatı konstrüksiyonu



Çatı tipleri

zeyini oluşturan strüktür arasında kalan hacimdir. "Çatı örtüsü", çatı yüzeyini örten ve su geçişine engel olan örtü; "çatı penceresi", çatıyla aynı eğimde olan, sabit ya da genellikle eksenli yapılan pencere; "çatı eğimi", çatı örtüsünün tür ve özelliklerine göre, su akışının sağlanabilmesi için çatı plağına verilen eğimdir. Çatı eğimi yüzde (%) olarak ifade edilir ve çatı düzleminin yatayla yaptığı açının tanjant değerini belirtir. Çatılar, temelde eğimlerine göre ikiye ayrılmaktadır: "Eğimli çatı", çatı düzleminin belirli bir eğimle yapılmış olduğu; "düz çatı"ysa çatı düzlemi eğiminin %5'in altında olduğu çatılardır. Suların belirli bir toplanma noktasına yönlendirilmesi gerektiği için her çatıda yeterli bir eğim vardır. Bu anlamda, düz çatılar da bir eğime sahiptir ve "az eğimli çatılar" olarak da adlandırılırlar. Ayrıca düz çatılara, "teras çatı" da denmektedir. Yapı fiziği ve korunumu açısından bir değerlendirmeyle, yapısına göre çatılardan, bir çatı arasına sahip olanlar "soğuk çatı", tavan döşemesiyle arasında hava boşluklu bir hacim bulundurmayanlar "sıcak çatı" olarak nitelendirilmektedir. Çatılar, yapı ve görünüşlerine göre de "tek eğimli çatı", "çok eğimli çatı", "kırma çatı", "topuz çatı", "beşik çatı", "teras çatı", "az eğilimli çatı", "Mansard çatı", "şet (shed) çatı", "konik çatı/külah" ve özel bir tür olarak "kubbe çatı" gibi adlar alırlar.

Günümüzde çatılar, ya doğrudan taşıyıcı BETONARME plağın yatay ya da eğimli çatı plağı olarak kullanılması veya AHŞAP ya da ÇELİK taşıyıcı strüktür oluşturulmasıyla yapılmaktadır. Geleneksel anlamda ahşap çatılar bağlamalı ve bağlamasız olarak ikiye ayrılmakta, bağlamalı olanlar da geçilen açıklığa göre oturtma ya da asma olmaktadır. Ahşap çatıların temel öğeleri AŞIK, MERTEK ve MAHYA'dır. Ayrıca çatının strüktürünü oluşturan yardımcı öğeler de vardır. Bağlamasız ahşap çatılar, etek ya da mahya da dahil olmak üzere doğrudan duvar üstündeki ahşap tabana oturan çatılardır. Oturtma çatılar, taşıyıcı duvarlar arasındaki uzaklığın 5-6m'yi geçmediği durumlarda uygulanır. Bu sistemlerde çatı, aşıklar, 4-5m aralıkla atılan bırakma kirişleri (çift gergi) ve bunlara basan dikmeler ve GÖĞÜSLEME'lerle kurularak taşınmaktadır. Açıklıkların 5-6m'yi aşması durumunda yapılan asma çatılardaysa, çatı yükü MAKAS'lar aracılığıyla bırakma kirişine aktarılır. Bırakma kirişi, sistemde çekme gerilmelerini almakta ve sarkmaması için BABA'ya asılmaktadır. Az eğimli teras çatıların, üstlerinde yürünebilir ve yürünemez türleri vardır. Genellikle son katın üst döşemesinin çatıyı oluşturduğu sistemde, su yalıtımı için üstten yapılan koruyucu katmanın yanı sıra, ısı yalıtımı ve buhar akımıyla ilgili önlemlerin de alınması gerekmektedir. Teras çatılar, kullanılan malzeme, uygulanan teknik ve anlayışa, iklimsel verilere bağlı olarak detaylandırılmaktadır.

Çatılarda örtü malzemesi olarak belirli düzeyde su geçirmezlik özelliğine sahip rulo, levha ya da parçalı malzeme kullanılmaktadır. Bitüm emdirilmiş su yalıtım pestilleri, ruberoit gibi malzeme teras çatı yalıtımında sürekli bir su geçirimsizlik katmanı oluşturmaktadır. Çatı eğimi arttıkça, levha ve giderek daha küçük parçalı örtü malzemesinin kullanım olanakları doğmaktadır. BAKIR, çinko, KURŞUN, saç, ALÜMİNYUM gibi metal ya da ondüle çimento-asbest, ondüle sentetik ya da lif levhalar kaplama işleminde kullanılmaktadır. Eğimin %20'nin üstünde olması durumunda çeşitli KİREMİT'ler, çimento-asbest levhalar, iklimsel ve jeolojik verilere göre bazı bölgelerde doğal taş levhalar ve sazlar kullanılmakta, teras çatılarda, damlarda sıkıştırılmış toprak ve kil gibi malzemeden yararlanılmaktadır.

Yapıda Kullanımı:

İlk çatı yapımı, insanların doğadan toplanan dalları çatarak kulübe yaptığı dönemlere tarihlenebilir. Gene, tarihöncesi çağlarda (→PREHİSTORYA) toprağa oyulan hendek evlerin üstlerinin ahşap çatılarak örtüldüğü bilinmektedir. Bu örtüler doğal olarak dallar, yapraklar ve sazlardır. Öte yandan, YIĞMA tekniğinin gelişmesi öncesinde Neolitik Çağ'da, üst örtüsü iri yassı kayalar olan DOLMEN'ler ilk örtücü taş uygulamaları olarak görülmektedir. MEZOPOTAMYA'da aynı çağın sonlarında yığma sistemde, bindirme yoluyla ilkel TONOZ örtüler yapılmıştır. Eski MISIR'da da MÖ 3.binden başlayarak KEMER, tonoz ve KUBBE'nin örtüde kullanıldığı bilinmektedir. Ancak gerek Mezopotamya'daki saray benzeri yapılarda, gerekse Mısır'daki büyük yapılarda, tapınakların dışında düz tavan oluşturan LENTO'lu sistemler kullanılmıştır. Sık kolon sistemi üstüne oturtulmuş kirişler ve aralarını örten taş plak döşemenin üzerine dövülerek sıkıştırılmış kalın bir toprak tabakasıyla çatıyı oluşturan teras yapılmıştır. Anadolu'da da, birçok bölgede tarihöncesinden günümüze değin düz çatıların, damların ahşap kirişlerle geçilerek ve üstünün sıkıştırılmış toprakla örtülerek yapılageldiği izlenmektedir. İran'da SASANİ döneminde de mekânların tonoz ya da kubbe kullanarak örtüldüğü, bunların yüzeylerinin sıvandığı, küçük ev tipi yapılarda düz damların saman katkılı balçıkla oluşturulduğu bilinmektedir. Oluk, kiremit gibi öğelerin varlığı, eğimli çatının da bu bölgelerde kullanılmış olduğu görüşünü güçlendirmektedir. Ahşap kirişlerle geçilerek oluşturulan örtüler, Antik YUNAN'da da uygulanan bir çatı tipidir. Ahşap çatının üstü tunç levhalar ya da çoğunlukla kiremitle kaplanmaktaydı. Bu dönemde çatı makasının bilindiği, en basit biçimiyle bırakma kirişi, baba, göğüsleme gibi öğeler kullanarak ahşap çatılar oluşturulduğu görülmektedir. Metal öğelerin çatı taşıyıcı sisteminin oluşturulmasındaki ilk kullanımı ROMA dönemindedir. Ancak metalin çatı örtülerinde kullanımı, çelik endüstrisinin hızlı gelişme gösterdiği 18.yy'dan sonradır. Özellikle 18.yy'ın ikinci yarısından başlayarak, malzemenin getirdiği olanaklarla ve değişik yapı teknikleri kullanarak küçük açıklıklı alanlar örtülmüştür. Daha sonraları betonarmenin kullanılmaya başlaması, doğrudan çatı plaklarının oluşturulması ve bunların kaplanması biçimindeki uygulamaları başlatmıştır. Günümüzde çatı kuruluşunda en yaygın olarak kullanılan malzeme ahşap ve çeliktir. Daha çok küçük boyutlu yapılarda, klasik çatı kuruluşunda ahşap kullanılmakta, büyük açıklıkların geçildiği spor salonları, endüstri yapıları ve benzerlerinde çelik makaslar ve geliştirilen uzay kafes sistemler (→KAFES SİSTEMLER) uygulanmaktadır. Betonarmenin getirdiği olanaklarla başlatılan teras çatı uygulamaları, su geçirmezliğin yanı sıra, ısı yalıtımı ve buhar geçişi gibi fiziksel olaylarla ilgili sorunlara bağlı olarak sürekli gelişim içindedir.

Geleneksel yöntemlerle yapılan çatılarda alaturka ve marsilya tipi geçmeli oluklu kiremitlerin yanı sıra beton kiremitler, değişik kökenli ondüle levhalar, endüstri yapıları gibi büyük boyutlu yapılarda ondüle çimento-asbest, sentetik ve lif levhalar, saclar, değişik biçimlerde profillendirilmiş metal levhalar, arası sentetik köpükle doldurularak asıl direnci artırılmış metal sandviç örtü öğeleri kullanılmaktadır. Ayrıca günümüzde KABUK sistemler, uzay kafes sistemler ve asma-germe sistemlerle (→ASMA SİSTEMLER) mekânların örtülmesi yoluna gidilmekte, bunlar genellikle hafif olarak metal ya da sentetik örtü malzemesiyle birlikte kullanılmakta, doğrudan sentetik malzemeden üretilen

YEM YAYIN

ve bir ölçüde çatı kavramını ortadan kaldıran ŞİŞİRME SİSTEMLER de bulunmaktadır.

H.Y.Ersoy

ÇATIR = **ÇADIR**

ÇATKI

1. Uç uca çatılarak kurulan şeyler.

2. Bir YAPI'nın dikmeler, yatay ve çapraz bağlantılardan oluşan ve çatısını da kapsayan ana strüktürü; ahşap çatkı, demir çatkı gibi (İng.*frame*, Fr.*charpente*, Alm.*Fachwerk*).

3. Bir MOBİLYA'nın çerçevesi ve ana bölümleri; mobilya iskeleti (İng.*frame*, Fr.*bâti*, Alm.*Rahmen*). Mobilyanın ayna tahtaları, yani tablaları, bu çatkı çevresine yerleştirilir.

ÇATMA

1. Bir ahşap YAPI'nın, üstüne tahta kaplanarak ya da SIVA vurularak örtülen iskeleti. Çatma zaman zaman ÇATKI'yla karıştırılabilmektedir. Ancak çatkı, DUVAR iskeletlerinin yanında ÇATI iskeletini de kapsamaktadır; bir başka deyişle çatı ve çatmanın tamamıdır. Çatma duvar, bölme, döşeme ve tavan gibi bölümlerin iskeletlerinden oluşur ve bu nedenle "bina kafesi" olarak da adlandırılır (İng.*frame*, Fr.*charpente*, Alm.*Fachwerk*).

2. Kapı ve dolap kanatlarında ayna bölümlerini tutan doğrama; çerçeve (İng.*frame*, Fr.*bâti*, Alm.*Rahmen*).

3. Eskiden Üsküdar, Bilecik ve Bursa'da dokunan kabartma çiçekli bir kadife türü. Osmanlı sultanlarının giysileri genellikle ipekle ya da sırmayla dokunmuş çatmadan yapılırdı.

ÇATMA YAPI → **YAPI**

ÇAVDAR, Tuncay (1934, İstanbul)

Türk mimar.

Tasarımda işlevsel çözümlemenin yanı sıra kültürel bir kimlik arayışıyla mekânsal nitelik kazanma kaygısının egemen olduğu, kavramsal bir temele oturan turistik yerleşme ve konut projeleriyle tanınır.

1953'te İstanbul Robert Kolej'den mezun olduktan sonra İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde başladığı mimarlık öğrenimini, 1956-60 arasında İtalya'daki Milano Politekniği Mimarlık Fakültesi'nde doktora derecesi alarak tamamlamıştır. İki yıl Milano'daki özel mimarlık bürolarında çalıştıktan sonra 1963'te Türkiye'ye dönen Çavdar, İstanbul'da kendi bürosunu kurmuş ve ilk dikkate değer çalışması olan *LCC Deneysel Tiyatro Binası*'nı (Nişantaşı) gerçekleştirmiştir. Bu yıllarda tiyatroyla ilgisini oyun yönetmeni ve sahne tasarımcısı olarak sürdürmüş; Kenterler, Dostlar Tiyatrosu ve İstanbul Belediyesi Şehir Operası'nın çeşitli oyunları için uygulamalar yapmıştır. 1969'da yeniden biçimlenen BİRLEŞMİŞ MİMARLAR'da (BM) kurucu-yönetici ortak olarak yer alan Çavdar, 1970'te Luciano Giovannini'yle birlikte Antalya *Kemer Valtur Tatil Köyü* projelerini sonuçlandırmış, bu uygulama Akdeniz ve Ege'deki bir dizi başarılı turizm yerleşmesinin öncüsü olmuştur. 1970-74 arasında BM'de yapılan *Unilever Binası* ve *Kartal Seramik Fabrikası* projelerini yönetmiş, 1972-80 arasında yürüttüğü *İzmit Yeni Yerleşmeler Projesi* Türkiye dışında da yankı uyandırmıştır. PREFABRİKASYON tekniklerinin, toplu iskân, yerel yönetim, sivil örgütlenme gibi sosyal politikaların yanında kullanıcıların projeye katılım yöntemlerinin de irdelendiği ve uygulandığı bu çalışma, pek çok benzer ölçekli girişimde dikkate alınan deneysel değerler üretmiştir. 1980'lerde önem kazanan turizm yatırımları çerçevesinde Çavdar BM'de, *Çamyuva* (Robinson Club; 1982, Kemer), *Palmiye* (Club Med; 1984, Tekerlektepe) *Tatil Köyleri*'ni projelendirmiştir. Anadolu ve yakın çevrenin toplumsal kültür belleğini hareket noktası alan Çamyuva tasarımında, geçmişten alıntılar ve çoğulcu mekânsal öğeler, yaşayan, organik, ekolojik ve yeni bir bağlam içinde bir ironi dozuyla kullanılmıştır.

1984'te BM'den ayrılan Çavdar, Atölye T'yi kurarak Robinson Club için *Pamfilya Tatil Köyü*'nü (1984), İber Otel için de *Side Palas* (1985) projelerini gerçekleştirmiştir. Mimarlık üretimini, bir uygarlığın ve bunun nesnel koşullarının ifadelendirilmesi, anıların birikiminin dile getirilmesi ve mimari biçimler çevresinde anlam kazanmaları aracılığıyla mekânın belirlenmesi olarak tanımlayan Çavdar, bu tasarımları yönlendiren temel öğenin Doğu kültürlerine özgü görme biçimi olduğunu söylemektedir. Minyatürlerden, halk resim sanatı örneklerinden başlayıp, çağdaş Türk sanatına özgün bir dil getiren sanatçıların yapıtlarına uzanan bir görme biçimine uygun olarak, görüntüye giren yüzeyler çoğaltılmış, değişik yüzeylerde farklı renk kullanımlarıyla gölge etkisi azaltılarak, kütlelerin ağırlığını çoğaltma çabasına girişilmiştir. Öte yandan yapıların görüntüde yayılıp yassılaşarak hafiflemesi, prizmatik kütlelerin alışılagelmişten farklı olarak perspektifte görüntüye girmesi, olası yüzey sayısından fazlasının deforme bir biçimde algılanması ve bezemelerle geleneksel biçimlerin kullanılması özgün mekân deneyimlerine dönüşmektedir. Gerilim yaratan yapısal kurgularla Doğu'ya özgü anlatım biçiminin yabancılaşma etkisi pekiştirilmiştir.

Çavdar'ın 1985-89 arasında gerçekleştirdiği 20'yi aşkın turizm kompleksi arasında, *Marina* (Antalya), *Exelcior Corinthia* (Titreyengöl), *Robinson Lodge* (Göreme) ve *MNG* (Göynük) *Otelleri* ile *Valtur* (Sarıgerme), *Lykia* (Robinson Club, Fethiye), *Sea Garden-Hapimag* (Bodrum) ve Portekiz'de *Robinson Clup* (Algarve) *Tatil Köyleri* sayılabilir. Çavdar, 1990-94 arasında daha çok yurt dışı uygulamalara ağırlık vermiş, Almanya'da *Radebeul* (1991), *Weimar* (1991) ve *Leipzig* (1994) *Otelleri*'ni, Dominik Cumhuriyeti'nde bir dinlenme kompleksi (1990) ile İzlanda'da *Blue Lagoon Sağlık Oteli*'ni (1993) gerçekleştirmiştir. 1993'te Ankara *Eryaman Yerleşmesi* için hazırladığı 515 konutluk projeyi aynı yıl İstanbul'da, 750 konutluk *Kanarya Yerleşmesi* (Küçükçekmece) ve 1994-95'te 1065 konutluk *Bahçeşehir* projeleri (II.Etap, 2.Kısım) izlemiştir.

0883, 0884, 0885.

M.Kazmaoğlu

ÇAVUŞTEPE

Çavuştepe Kalesi, Van-Hakkâri Karayolu üzerinde, Van'dan 30km uzaklıktadır. Kalenin üstünde kurulmuş bulunduğu Boldağı silsilesinin batı bitim noktasında, Gürpınar ilçesine bağlı modern Çavuştepe köyü eski Asbaşın köyünün yerindedir. Çavuştepe Kalesi'yse, Hoşap (b.Yeşilsu) Çayı'nın içinden geçtiği ve Van Gölü'ne kadar uzanan, İlk Tunç Çağı'ndan (→PREHİSTORYA) beri (İremir Höyüğü) iskâna sahne olduğu anlaşılan geniş, bereketli Gürpınar Ovası'na ve ovadan geçen yollara egemen, kayalık tepeler üstünde kurulmuştur. Çavuştepe Kalesi, biri ovadan 90m, ötekisiyse 110m yüksekliğindeki kalkerden iki kayalık tepe üstünde kurulmuştur ve bu tepeler Boldağı sisilesinin batıdan ikinci ve üçüncü tepelerini oluşturur. Hafif bir bayır ve tahkimli bir yolla birbirine bağlanan bu iki tepeden batı taraftaki "Aşağı Kale" ince uzun, "Yukarı Kale" yuvarlaktır. Surlar ve yapılar tepelerin doğal biçimine göre planlanmıştır. Bu çift kale, doğuda Boldağı'nda 14m, batıda 10m genişliğinde ana kayaya oyulmuş birer hendekle en batıdaki tepeden ayrılır. Yukarı Kale'yle Aşağı Kale'nin bir



ÇAVDAR, Tuncay, BM, *Palmiye Tatil Köyü*, 1984-87, Antalya.

bayırla birleştikleri kuzeydeki çift rampalar, Van-Hakkâri Karayolu'yla bağlantıyı ve kaleye giriş çıkışı sağlar. Bu rampalar kiklopik taşlarla örülmüş (→KİKLOP ÖRGÜSÜ) bir duvarla bağlanmıştır.

Çavuştepe Kalesi, 19.yy'ın sonlarından başlayarak arkeoloji literatüründe "Asbaşın" olarak anılmıştır. İlk bilimsel sayılabilecek araştırma Lehmann-Haupt tarafından, sözü edilen dönemde gerçekleştirilmiştir. Deniz düzeyinden 1880m yükseklikte olan Çavuştepe'nin bir URARTU kalesi olduğu Lehmann-Haupt tarafından belirlenmiş, oldukça ayrıntılı bir tanımı yapılmış ve saray kesimiyle birlikte surların çok şematik krokileri verilmiştir. Bu ilk araştırma sırasında Çavuştepe (e.Asbaşın) köyünde tesbit edilen Urartu çiviyazılı yazıtlar yayımlanmış ve hatta bu yazıtlara dayanılarak, kentin eski adının "Sardurihurda" olduğu ileri sürülmüştür. Oysa 1963'te Çavuştepe'de yapılan kazılarda meydana çıkarılan Urartu tapınağının cephesindeki yazıtta Kral II.Sarduri, bu kale kentini kendisinin kurduğunu ve adını "Sardurihinili" (Sarduri kenti) koyduğunu bildirmektedir. Buna göre, kentin ilk adı "Sarduri kenti"dir. Böylece kent belli bir zamanda ve belli bir kişi tarafından, II.Sarduri (hd. 764-734) tarafından kurulmuş bir Urartu kalesidir. Daha sonraları, özellikle ortaçağda başka tarihi nedenlerle "Asbaşın" adını almış ve son yıllarda büyük olasılıkla Asbaşın'ın karşılığı olarak Çavuştepe denmiştir. 1956'da kaleye ilk kez gelen İngiliz arkeolog Charles A.Burney ikinci gelişinden sonra *Asbaşın / Çavuştepe Kalesi*'nden söz eden ve bir plan taslağıyla, surlar ve rampalara ait iki fotoğrafın yayımlandığı bir makale yazmıştır. Ancak, hem Burney'in hem de Lehmann-Haupt'un yazılarında yalnızca kalenin önemine değinmekle yetinilmiştir. Oysa Urartu KALE mimarisinin bir başyapıtı olan *Çavuştepe Kalesi*'nin önemi ancak kazılar sonunda bütün görkemiyle ortaya çıkabilmiştir.

Urartu Devleti'nin en parlak dönemi olan MÖ 8.yy'a tarihlenen Çavuştepe Kalesi, başkent Tuşpa'ya (Van Kalesi →VAN BÖLGESİ KAZILARI) yakınlığı dolayısıyla, devlet merkezinin kültürünü de aynen yansıtmıştır. Ayrıca başkentin birçok kez düşman tarafından tahrip ve yağma edilmesine ve sürekli olarak çeşitli kavimler tarafından iskân edilmesine karşılık, Çavuştepe MÖ 7.yy'ın sonundaki tahripten sonra pek az iskân edildiğinden, iyi korunmuştur. 1961'den beri İÜ Edebiyat Fakültesi'nden Afif ERZEN'in başkanlığında sürdürülen kazılarda bulunmuş olan tunç, seramik, taş ve kemikten yapılmış sanat ürünleri de mimari kalıntılarla aynı yüksek düzeyde olup kalenin geçmişine ışık tutmaktadır. 1963-64'teki kazılarda saray alanı, yan mekânlarıyla birlikte tamamen açıldığı gibi, sarayı tapınağa bağlayan 193m uzunluğundaki koridorun bir bölümü de meydana çıkarılmıştır. Bu yıllarda yapılan en önemli keşif, Urartu tapınak alanının ve özellikle tapınağın CELLA'sının ortaya çıkarılmış olmasıdır. Bugüne değin bilinen en önemli Urartu tapınağı olan bu yapının cephesi mavi BAZALT'tan çok düzgün kesilmiş bloklarla kaplanmış ve üstüne ÇİVİYAZISI'yla bir ithaf yazıtı kazınmıştır. Bu yazıtta tapınağın, Urartu kralı II.Sarduri tarafından Tanrı İrmuşini'ye adandığı, her şeyin ve kalenin kral tarafından kurularak "Sardurihinili" adı verildiği yazılıdır. Daha sonraki yıllarda saray alanında, tapınak ve çevresinde, büyük koridorda, kuzey ve güney sur duvarlarında, "uç kale" ve kulelerde kazılar yapılarak, mimari kalıntıların yanı sıra tunç kalkan ve sadak parçaları, YAZIT'lar, ok ve mızrak uçları, tunç miğferler, MÜHÜR'ler, kolye parçaları, FRESK parçaları, tunç kemer parçaları, çeşitli Urartu çanak-çömleği, iskeletler, büyük erzak küpleri (PITHOS), kömür ve kömürleşmiş tahıl vb birçok küçük buluntu ele geçirilmiştir. 1971-76 arasındaki kazılarda meydana çıkarılan büyük erzak deposunda 100 adet *pithos* bulunmuştur. *Pithos*'ların üstünde Urartu yazısıyla hacimleri belirtilmiştir.

Çavuştepe Kalesi'nin iskân tarihine ışık tutan uç kale önü kazılarındaysa üç ayrı tabaka ve bu tabakaların birbiriyle olan ilişkileri ortaya çıkarılmıştır. Aşağı Kale'nin doğu surlarının ortasındaki çıkıntı bölüm, özel bir plana sahip olup köşe kuleleri kesme kalker bloklarla, İSODOMOS üslupta son derece özenli bir işçilikle inşa edilmiş bir bina kompleksine aittir. Batı dünyasında, bu mimariye, 500 yıl sonra ancak Helenistik Dönem (→YUNAN) mimarlığında rastlanır. Uç Kale adı verilen bu kompleksin duvarları harçsız olarak, aşırma tekniğiyle inşa edilmiştir ve iki büyük mekâna sahiptir. Bu mekânlarda freskler, miğferler, sadak parçaları ve II.Sarduri'ye ait yazıtlar bulunmuştur. Yukarı Kale'de kazılara 1976'da başlanmış, çeşitli sondajlardan sonra, kare planlı tipik bir Urartu tapınağı meydana çıkarılmıştır. Böylece; Çavuştepe çift kalesinde ikinci bir tapınak bulunmuştur. Tapınağın doğusunda kesme taşlardan yapılmış ve bütün alan boyunca süren bir TEMENOS duvarı, batısında kum taşından büyük çapta (1m) sütun kaideleri ortaya çıkarılmıştır. Bunlar, batı ve kuzeydeki büyük galeriye ait olmalıdır. Yukarı Kale'yi çeviren surlar da gün ışığına çıkarılmıştır. Yukarı Kale Tapınağı, II.Sarduri'nin Aşağı Kale'deki *İrmuşini Tapınağı* yazıtında sözünü ettiği Haldi Kutsal Alanı olmalıdır ve daha eskidir. Ayrıca, Yukarı Kale'de başka bina bulunmadığına göre, buranın dinsel yapılara ayrılmış bir "tapınak-kale" olduğu düşünülebilir.

MÖ 609'dan hemen sonra, İskitler'in Urartu ülkesini ellerine geçirdiklerini belirten Babil (→MEZOPOTAMYA) vakayinamesinin doğru olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Çavuştepe kazıları sırasında ele geçirilen bazı arkeolojik belgeler, kalenin İskitler tarafından yıkıldığını doğrulayacak niteliktedir. *Çavuştepe Kalesi*'ni çevreleyen surların önünde ve kale içinde ele geçen binlerce İskit ok ucu, kalenin kuşatıldığını ve alındığını göstermektedir. İstilanın dehşeti, kazıyla ortaya çıkarılan yangın tabakalarında da belli olmaktadır. Surlardan aşağı atılan ya da çarpışma sonucunda düşen kale savunucularından birinin, belinde kemeri duran iskeleti bulunmuştur. Gerek öbür buluntular, gerek Çavuştepe'deki istila izlerine bakarak, Urartu Krallığı'nın MÖ 7.yy'ın son 10 yılı içinde Çavuştepe'yi sona erdiren bir İskit saldırısı sırasında ortadan kaldırıldığı anlaşılmaktadır. İstiladan kurtulabilen halk tarafından kurulan yerleşmelerse Medler (→İRAN) tarafından tahrip edilmiştir. Çavuştepe'deki son yerleşmenin, kültür bakımından bir köy iskânı düzeyini aşamamakla birlikte, gene eski Urartu geleneğini sürdürdüğü görülmektedir. Ama ne bu dönemde ne de bundan sonraki 1000 yıllık bir dönem içinde, Urartular'ın en görkemli kalesi olan Çavuştepe'de yabancı bir kavmin ya da kültürün yerleşmiş olduğuna ait herhangi bir iz ve bulguya rastlanmamıştır.

1135. ***A.Erzen***

ÇAYÖNÜ

Diyarbakır'ın Ergani ilçesinin 7km kadar batısında, Sesverenpınar (e.Hilar) köyü sınırları içinde, Dicle'nin bir kolu olan Boğazçay'ın sol kıyısında bulunan bir yerleşmedir. Çayönü Tepesi'nin karşı kıyısında, tarihöncesine, ilkçağa ve ortaçağa ait tarihi kalıntılarıyla olduğu kadar doğal güzelliğiyle de ilgi çeken Hilar kayalıkları bulunmaktadır. Çayönü

kazıları, İÜ Prehistorya Anabilim Dalı'ndan Halet ÇAMBEL ile Chicago Üniversitesi Doğu Bilimleri Enstitüsü'nden Robert J.Braidwood tarafından oluşturulan, Güneydoğu Anadolu Karma Prehistorya Projesi kapsamı içinde sürdürülmektedir. Birçok ulustan, çeşitli bilim dallarına ait enstitü ve uzmanların katıldığı bu geniş proje esas olarak kültür tarihinin en önemli sorunlarından biri olan, insanların besin toplayıcılığı ve avcılığa dayalı göçebe yaşam düzeninden, besin üretimine, yani tarım ve hayvancılığa dayalı yerleşik düzene ilk olarak nerede, ne zaman, nasıl ve hangi koşullar altında geçtiğini ve bunun toplumsal ve ekonomik sonuçlarını araştırmaktadır. Bu amaçla, ilk olarak 1963'te, ilk köy toplulukları için en uygun doğal koşullara sahip olduğu düşünülen Siirt, Diyarbakır ve Urfa illerinde geniş kapsamlı bir yüzey taraması yapılmış ve birçok yerleşme yeri saptanmıştır. Ana proje kapsamında saptanan yerleşmelerden, Çayönü Tepesi'nin yanı sıra, 1964'te Urfa ilinde Söğüt Tarlası (MÖ 10. ve 4.bin yıl), Biris Mezarlığı (MÖ 10.bin), 1970-72'de Diyarbakır'da Grikihaciyan (MÖ 6.bin) ve gene Diyarbakır'da, 1991'de Yayvantepe (MÖ 7.-5.bin) höyükleri kazılmıştır.

Projenin esas çalışma yeri olarak Çayönü Tepesi'nin seçilmesinin nedeni, Neolitik Çağ'a ait tabakaların üzerinde bunların geniş olarak açılmasını engelleyecek daha sonraki dönemlere ait kalıntıların bulunmayışıdır. Çayönü'nde 1964'te başlayan kazı çalışmaları, günümüzde de sürdürülmektedir. 1964-85 arasında Çambel ile Braidwood, bu tarihten sonra da Mehmet Özdoğan başkanlığında yürütülen çalışmalara, 1978-88 arasında Wulf Schirmer (Karlsruhe), 1989'dan başlayarak da Isabella Caneva (Roma) kazı kurul üyesi olarak katılmıştır. Ayrıca, arkeologların yanı sıra, arkeozooloji, arkeobotani, fizik antropoloji, arkeobioloji, jeoarkeoloji, jeomorfoloji, jeoloji, paleoekoloji, arkeometalurji, mimarlık tarihi, fizik, kimya gibi çok çeşitli bilim dallarından uzmanlar da Çayönü kazılarında yer almaktadır.

Çayönü yerleşmesinin boyutları, ilk yüzey araştırmalarında 150x300m olarak belirlenmiş, ancak son yıllarda yapılan çalışmalar, aradan geçen 9 bin yıl içinde bölgenin akarsu sisteminde meydana gelen değişikliklere bağlı olarak ova düzleminin yükseldiğini ve yerleşmenin bir kısmının alüvyonla örtüldüğünü göstermiştir; bu nedenle yerleşmenin kesin boyutları henüz tam olarak bilinmemektedir. Ancak, temsil ettiği eski köy toplulukları dönemi için çok büyük olduğu, ayrıca kazıyla ortaya çıkan mimari düzenin gelişkinliği dikkat çekicidir. Çayönü Tepesi'ndeki yerleşme MÖ 7500'lerden MÖ 5000'e değin, 2500 yıl hemen hemen kesintisiz devam etmiş, daha sonra MÖ 1.bin yıla değin de aralıklarla yeniden yerleşilmiştir. Ancak gerek büyüklük, gerek kültür tarihi açısından en önemli dönemi MÖ 7500-6000 arasına tarihlenen ve "Çanak-Çömleksiz Neolitik B" olarak da adlandırılan kısmıdır. MÖ 5000'lere kadar giderek küçülen ve daha sonra önemsiz bir köy durumuna gelen yerleşmenin, 2km doğudaki Yayvantepe höyüğüne kaydığı anlaşılmaktadır. Çayönü'ndeki tarihleme radyoaktif yöntemlerden Karbon-14 ölçümleriyle (→TARİHLENDİRME YÖNTEMLERİ) belirlenmiştir.

Çayönü yerleşmesinin en ilginç yönü, üst üste 50 kadar yapı tabakası içinde, basit kulübelerden taş temelli kerpiç duvarlı yapılara kadar, tüm mimari gelişim sürecini yansıtması, insanların yapıma ilişkin tüm bilgileri deneme-yanılma yöntemiyle nasıl geliştirdiklerini göstermesidir. En eski yapılar, 4-4.5m çapında, söbe (oval) ya da yuvarlak planlı, hafif çukurlaştırılmış tabanlı, dal ve sazlardan sepet gibi örülmüş duvarları çamurla sıvanmış basit kulübelerdir; zamanla bu yapıların temelinde taş kullanıldığı, tabanlarının kireçli bir harçla sıvandığı görülür. Bu tür yapılara, Yakındoğu'daki bütün ilk köy yerleşmelerinde rastlanmaktadır. Çayönü'nün bu dönemi "dal-örgü yapı evresi" olarak tanımlanmaktadır. Bunu izleyen "ızgara planlı yapı evresi", Çayönü'nün mimarlık tarihine en önemli katkısının olduğu, ilk kez yuvarlak yapı türünden dörtgen plan kavramına geçildiği, dolayısıyla köşe, dam, kapı gibi birçok yeni sorunun çözüldüğü dönemdir. Kendi içinde de bir evrim geçiren bu tür yapıların esasını, düzgün dörtgen planlı, yks.11x4.5m boyutlarında ve üç bölümlü yapılar oluşturur. İlginç bir özellik de, yerleşmenin bu döneminde yapıların önceden tasarlanmış katı bir düzen içinde, tümü aynı boyut ve planda, birbirine koşut ve eş aralıklı olarak kuzey-güney yönünde, dama tahtası gibi iki sıra olarak sıralanmasıdır. Yapıların kuzey bölümü esas oturma yeridir; bu kesimin altında, yks.30cm aralıklarla, yapının eni boyunca birbirine koşut olarak, ızgara gibi dizilmiş on kadar duvar vardır. Yaşama tabanının alttan yalıtım ve havalandırmasını sağladığı anlaşılan bu temellerin üzerine önce dallar, bunun da üzerine kil ve kireçli toprak karışımı bir toprak serilmektedir. Yapıların orta kesiminde avlu gibi, ocağı da bulunan bir işlik kesimi, bunun da güneyinde, hücre gibi bölmelerden oluşan depo ve mezar odaları yer almaktadır. Duvarlar, önceki evrede olduğu gibi taş temel üzerine dal örgü şeklindedir. Izgara planlı yapıları, "kanallı yapı evresi" izlemektedir. Bu dönemde ızgara temel dizileri daha genişleyerek taş blokaj niteliği kazanmış, bunların içine yalıtım ve akaçlama için dar kanallar açılmıştır. Yerleşme düzeninde de önemli bir değişiklik olmuş, yapılar seyrek olarak, aralarında geniş avlular kalacak biçimde serpiştirilmiş, ocaklar da dahil olmak üzere tüm işlik ve günlük kullanım yapı içinden bu açık alanlara taşınmıştır. Bir sonraki evre "taş döşemeli yapı evresi" olarak adlandırılmaktadır. Burada aynı yapı düzeni korunmuş, yalıtım kalın bir taş dolguyla sağlanmış, ancak önemli bir gelişme olarak ilk kez kerpiç ortaya çıkmıştır. İlk kerpiçler tuğla olarak biçimlendirilmeden taş temel üzerine dökme olarak kullanılmıştır. Duvar kenarlarına konan payandalardan da, artık ev duvarlarının dik ve çatıların da düz olduğu anlaşılmaktadır. Bu taş döşemeli evleri, "hücre planlı yapı evresi" izlemektedir. Bu evrede, yalıtımı sağlayan blokajın içine, bodrum gibi, depo yeri ve ölü gömmek için kullanılan, hücre gibi küçük bölmeler açılmış, taş temeller 1m kadar yükseltilmiş, bunun üzerinde de, ilk kez biçimlendirilmiş olarak karşılaşılan kerpiç bloklar kullanılmıştır. Oturulan yere dıştan taş bir merdivenle çıkılmakta, bodrum biçimindeki hücrelere de oda tabanından inilmektedir. Yerleşmeye yeni bir düzen verilen bu dönemde, doğu kesimde, çevresinde önemli yapıların dizildiği geniş ve düzgün bir meydan oluşturulmuştur. Çanak-çömleksiz (AKERAMİK) dönemin sonu "geniş odalı yapı evresi" olarak bilinen, ve günümüz köy mimarisine benzeyen yapıların bulunduğu evredir. Çanak-çömleğin kullanılması ve evcil hayvanların gelmesiyle yerleşmedeki sosyal ve ekonomik düzenin tümden değiştiği, katı planlanmış yerleşme ve standart yapı tiplerinin ortadan kalktığı izlenir. Bu evrede yerleşme düzensiz bir şekilde, birçok eki olan, çok odalı yapılardan oluşmaktadır.

Barınak olarak kullanıldığı saptanan bu yapıların yanı sıra, en eski dönemden başlayarak toplumun ortak malı olduğu anlaşılan, daha anıtsal görünüşlü özel bazı yapılar da bulunmuştur. Bunlar, en eski dönemden başlayarak yerleşmenin doğu kesiminde, daha sonra da aynı yerdeki meydanın çev-

resinde yer almışlardır. Genellikle yks.10x11m boyutlarında tek ve geniş bir mekândan oluşan bu özel yapılardan, "sal taşı döşeli yapı" olarak adlandırılan en eskisinin zemini, düzletilerek parlatılmış kalker bloklarla döşenmiş; en sonuncusu olan "mozaik döşemeli" ya da "TERRAZZO" olarak adlandırılan yapının tabanıysa kireçli bir harç içine yerleştirildikten sonra sürtülerek düzletilip parlatılmış, pembe renkli küçük taşlardan yapılmıştır. Ayrıca beyaz taşlardan şerit bezemeler içeren bu yks.30cm kalınlığındaki taban günümüzün *terrazzo* tekniğine benzer biçimde, büyük bir teknik beceriyle yapılmıştır ve dünyanın en eski mozaik döşemesi olarak ünlenmiştir. Ortak yapıların en ilginci, "kafataslı yapı" olarak bilinen ve içinde toplam 400'den fazla insana ait kemiklerin bulunduğu yapıdır. Beş kez yıkılıp yeniden yapılmış bu yapının en son kullanım evresinde 70 kafatası bulunduğundan yapı bu adı almış, ancak alt evrelerde, kafataslarının yanı sıra öteki kemiklerin de ortaya çıkarılmasına karşın adını korumuştur. Yapı planında da sürekli değişiklikler olmuştur: En eski yapının yuvarlak planlı olduğu, bunun yerini, düzgün kesilmiş dörtgen taş bloklardan yapılmış dört mahzeni bulunan, zemini sal taşı döşeli bir yapının aldığı anlaşılmıştır. Mahzenlerin birinde düzgün olarak istiflenmiş kol ve bacak kemikleri, döşeme gibi dizilmiş kafatasları ve çok sayıda başka kemik, ikinci mahzende, yeni doğmuş bebeğiyle, kafatası olmayan bir kadın, ötekinde süprülmüş gibi küçük kemik ve dişler bulunmuş, ayrıca geniş avlusuna açılmış çukurlarda da değişik şekillerde birçok iskelete rastlanmıştır. En son evrenin, ortasında düzgün ve çok büyük pembe renkli bir sunak taşı olan avlusu ve içinde 70 kafatasının istiflendiği dört hücresi vardır. Bu yapının ölü kültüyle ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Doğu kesimdeki "meydan" olarak adlandırılan geniş açık alan da, özenle düzeltilmiş, çaytaşı bir temele sahiptir. Bu temelin üzerine gene çok özenle toprak serildiği, iki sıra halinde de büyük dikilitaşların yerleştirildiği anlaşılmaktadır. Meydan, çanak-çömleksiz evrenin sonlarına kadar özenle temiz tutulmuş, daha sonraki dönemdeyse çöplük olarak kullanılmıştır.

Çayönü insanlarının, çanak-çömleksiz dönemin ilk başlarından itibaren buğday, mercimek gibi bazı tahılları tarıma aldıkları, ancak avcılığın beslenmede önemli bir yer tuttuğu anlaşılmaktadır. Hücre planlı yapı evresinden sonra, başka bir yerden evcilleştirilmiş sürüler halinde geldiği anlaşılan koyun ve keçinin beslenmeye katılmasıyla av önemini yitirmiş ve tipik çiftçi köy yaşam biçimi egemen olmuştur. Çanak-çömleksiz dönem boyunca araçgereç yapımında başta ÇAKMAKTAŞI ve doğalcam (OBSİDYEN) olmak üzere çeşitli taşlar ve kemik kullanılmıştır. Bir yanardağ kayacı olan ve en yakın yatakları Bingöl yöresinde olan doğalcamın Çayönü'nde, ağırlığının tonla ölçülecek kadar yoğun olarak kullanılması, evcil hayvan ve yük hayvanlarının henüz bilinmediği bu dönemde, dağlık bölgeyle, değiş-tokuşa dayanan canlı bir ticaretin varlığını kanıtlamaktadır. Gene Çayönü'nde, süs eşyası yapımında, Akdeniz kökenli deniz kabuklarına rastlanmış olması, bu dönemdeki ticaretin çok yönlülüğü ve geniş kapsamını göstermektedir. Kazıda bulunan eşya arasında özellikle, aşındırılarak biçimlendirilmiş taş kap ve tahıl öğütme aletleri, taş ve kemikten çok özenle yapılmış boncuk, bilezik ve halkalar, kilden yapılmış ev modelleriyle küçük HEYKELCİK'ler ilgi çekicidir. Çanak-çömlek öncesi Çayönü yerleşmesinin en ilgi çekici yönlerinden biri de, dünyada bilinen en eski madenciliğe ait izlerdir (→MADEN sanatı). Yakınlardaki bakır madeninin yüzeyinden toplandığı anlaşılan doğal bakır ve malakit yumruları, daha çanak-çömlek yapımının bilinmediği bir dönemde, dünyanın başka yerlerinde Bakır Çağı'nın başlamasından 3 bin yıl önce, ısıtılarak biçimlendirilmiş ve çeşitli takılarla bazı aletlerin yapımında kullanılmıştır. Çayönü'nde madenlerin işlendiği küçük bir işlik yeri de bulunmuştur. Dünyanın bilinen bu en eski madenciliği, özellikle "kanallı yapılar evresi"nde doruğuna ulaşmış, yerleşmenin sonlarına doğru önemini yitirmiştir. Çayönü'nün kültür tarihine bir başka önemli katkısı da kap kacak yapımında kilin kullanılışıdır. Yerleşmenin zaman içinde değişen ekonomik yapısına bağlı olarak, daha hücre planlı yapı evresinden başlayarak, başta alçı olmak üzere çeşitli hammaddelerden kap kacak yapımı için denemeler yapılmış, MÖ 6 bin yıllarından başlayarak da kilden kaplar üretilmiştir. Çayönü çanak-çömleği Anadolu'da bugüne değin bulunmuş en eski ÇANAK-ÇÖMLEK'tir.

Çayönü'nde 1991'e değin yerleşmenin ancak %20'sini temsil eden 8000m²'lik bir alan kazılmıştır. Açılan alanın genişliğiyle olduğu kadar, yerleşmenin varlığını sürdürdüğü zaman diliminin uzunluğu bakımından da Çayönü, kültür tarihinin bu en önemli aşamasını dünyada en iyi temsil eden kazı yeri olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle son yıllarda, belirli tabakaların onarımıyla bir açık hava müzesi oluşturulmuş, ilk tarım ve madencilik müzesinin ve bir milli parkın kurulması için de çalışmalar başlatılmıştır. Gene son yıllarda, "Çayönü kültürü" olarak adlandırılan bu önemli kültürün çeşitli aşamalarını temsil eden Malatya'daki CAFER HÖYÜK, Urfa'daki NEVALİ ÇORİ ve Batman'daki Hallan Çemi yerleşmelerinde de kazılar yapılmıştır.

0585, 0880, 0880A, 2586, [3115A]. ***M.Özdoğan***

ÇEKİL, Cengiz (1945, Niğde)
Türk sanatçı.
Doğa elementleri ve sıradan, yaygın kullanım nesneleri ile yaşama ait karşıt kavramları sorgulayan YERLEŞTİRME'leriyle tanınır.

1965-68 arasında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü (b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) Resim-İş Bölümü'nde okuyan Çekil, 1970-75 arasında Milli Eğitim Bakanlığı bursuyla gittiği Paris'te Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda heykel öğrenimi görmüştür. Fransa'daki öğrencilik yıllarında klasik anlamdaki heykelden uzaklaşan Çekil'in ilk dönem yapıtları, nesne kullanımıyla gerçekleştirilmiş ve gelenekle bağlantılı saplantıları konu alan oldukça anlatımcı işlerdir. 1974'ten sonra bu anlatımcı özelliğini terk eden sanatçının kurgu ve yerleştirmelerinde kullandığı nesneler her zaman sıradan ve yaygın kullanılan malzemeler olmuştur. Demiryolu traverslerini belirli bir sistem içinde dizerek oluşturduğu *Accumulation-Yığma/Biriktirme* (1974) adlı işi, Çekil'in sonraları çokça kullanacağı beton blok, briket gibi yapı malzemelerini yığma/istifleme yönteminin de ilk örneğidir. Aynı yıllarda somya, Coca-Cola şişesi gibi HAZIR-NESNE'lerle birlikte elektrik kabloları ve doğal elementleri kullanarak yaşama ait fiziksel olayları, enerji-direnç, yaşam-ölüm gibi karşıt kavramları irdelediği yapıtlar da üretmiştir. Çekil'in, toprak ve su gibi doğal elementler aracılığıyla biyolojik ve fiziksel olayları irdeleyen işleri, SÜREÇ SANATI kapsamında değerlendirilebilir. Paris'te bulunduğu sırada Mayıs Salonu (*Salon de Mai*) sergilerine katılan sanatçı, 1976'da Türkiye'ye dönmüş ve iki yıl süreyle İstanbul Atatürk Eğitim Enstitüsü'nde heykel öğretmenliği yapmıştır. 1978'den günümüze İzmir'de Dokuz Eylül Üniversitesi'nin (e.EÜ) Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışan Çekil'in

1976-86 arasında gerçekleştirdiği işler, yazı ve metne dayalı, KAVRAMSAL SANAT kapsamında değerlendirilebilecek çalışmalardır. 1986 sonrasında, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit ve A, B, C sergilerine de katıldığı yıllara rastlayan döneminde tekrar nesne kullanımına dönen sanatçı, formülleştirilmiş bir biçimde ve kendi üretimini denetleyerek çalışmıştır. İçerik ve biçim bağlamında bütünlüğü olan, sistematik bir dile yönelmiş; beton blok ya da briket, tahta, beyaz branda, floresan ve elektrik kablosunu simgesel ve gerçek anlamlarıyla kullanmıştır. Düzenlemelerini oluşturan temel form ise karedir. Çekil'in *Fani Bir Anıt* (1991), *Z Sunağı* (1992) gibi adlar taşıyan son dönem yapıtları, yaşamla ölüm arasında geçen süreci; konut-mezar anıtı ikilemini; insanı, çevreyi ve doğayı yok eden tüketim toplumlarını sorgulayan işlerdir. ***N.Özayten***

ÇEKLİ, Nazmi (1884, İzmir-1958, İstanbul)
Türk ressam.
Dördüncü asker ressamlar kuşağının bir temsilcisi olan Çekli, 1909'da Manastır Harbiyesi'nden mezun olmuş, bir süre lise resim öğretmenliği yaptıktan sonra, 1912'de Balkan Savaşı'na katılarak binbaşılığa kadar yükselmiştir. 1931'de emekliye ayrılan Nazmi Çekli, 1941'e değin İzmir Eşrefpaşa Zührevi Hastalıklar Hastanesi'nde mulaj uzmanlığı yapmıştır. Hoca ALİ RIZA ve Sami YETİK'in öğrencisi olan sanatçı, Çanakkaleli İHSAN, Cevat KARSAN, Ali Sami BOYAR ve Ali Rıza BAYEZİT'le birlikte 1945'te Asker Ressamlar Derneği'ni kurmuştur. İZLENİMCİLİK'i benimsemiş, ışık-gölgeye büyük önem vermiş, yoğun bir boya hamuruyla çalışmıştır. *Çalda Resmi Geçit* ve *Yıldız Bahçesi* gibi yapıtlarının pek çoğu resmî kurumlarda bulunmaktadır. *Z.Rona*

ÇEKME KAT → **KAT**

ÇELEBİ, Ali Avni (1904, İstanbul-1993, İstanbul)
Türk ressam.
KÜBİZM'le DIŞAVURUMCULUK'u birleştiren bir üslupta çalışmıştır.

Ortaöğrenimini Vefa İdadisi'nde tamamlayan sanatçı 1918'de Sanayi-i Nefise Mektebi'ne (s.GSA, b.MSÜ) girmiş, ilk iki yılında Hikmet ONAT atölyesinde özellikle antik heykellerden desen ve süsleme çalışmış, 1920'de İbrahim ÇALLI atölyesine geçerek modelden desen ve yağlıboya çalışmalarına başlamıştır. 1927'de Avrupa'ya gitmek için okuldan ayrılan sanatçı Münih'te Heinemann'ın özel atölyesine devam etmiş, bir süre sonra Münih Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiştir. Ardından Berlin'e giden Çelebi, bir süre Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim görmüş, 1923'te yeniden Münih'e dönerek dört yıl süreyle HOFMANN'ın özel sanat okuluna devam etmiştir. Hofmann'la çalıştığı yıllarda Kübist anlayışın etkisinde kalan sanatçı bu dönemde nesneleri geometrik bir anlayışla betimlemiş, çizginin çeşitli kullanımlarını denemiştir. Hofmann'ın renk kullanımı ve Dışavurumcu anlayıştaki yapıtlarından etkilenerek resimlerinde Kübizm'in geometrik kurgusuyla dışavurumcu anlayışı bütünleştirmiştir. Bu bağlam içindeki ilk çalışmalarında Dışavurumcu etkiler görülmekle birlikte Kübist düzen daha baskındır. *Uçurtma Uçuranlar*, *Vitrin*, *Tavla Oynayanlar* gibi yapıtlarında yapısal özelliklerle biçim ve kurgunun önem kazandığı görülür. 1927'de Türkiye'ye dönen Çelebi aynı yıl Konya Orta Muallim Mektebi'ne resim öğretmeni olarak atanmış, 1928'de MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ'nin kuruluş çalışmalarına katılmıştır. 1930'da yeniden Münih'e gitmiş, bir süre daha Hofmann'la çalıştıktan sonra 1931'de Türkiye'ye dönmüş, aynı yıl GSA'ya öğretim üyesi olarak atanmış, ancak kısa bir süre sonra ayrılmıştır. 1927'deki çalışmaları Alman Dışavurumculuğu'nun etkilerini de yansıtan Kübist-İNŞACI niteliktedir. 1928'den sonraysa Kübist anlayışla Dışavurumculuk'u dengeli olarak birleştirmiştir (ör.*Maskeli Balo*, 1928; *Berber*, 1931). Savaşın acılarını yansıtan *Silah Arkadaşları* (1932), *Yurdu Savunan Askerler* gibi yapıtlarında önceki resimlerine oranla Dışavurumcu anlayış daha baskındır. 1930'ların başında Zeki KOCAMEMİ'yle çalışan sanatçı 1934'te İÜ Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü'ne desinatör olarak atanmıştır. 1938'de, yeniden GSA'nın Resim Bölümü'nde göreve başlayan Çelebi, önce LÉVY'nin, ardından da Feyhaman DURAN'ın asistanı olmuş, 1938-42 arasında Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programı çerçevesinde Malatya ve Bilecik'te çalışmıştır. 1944'te 6.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde *Çam Korusu* adlı yapıtıyla Birincilik Ödülü almıştır. 1950'lerde figüratif ağırlıklı çalışmış ve insan yaşamına ait görünümleri (ör.*Hamamda Kese*, 1954; *Uçurtma Uçuran Kız*) işlemiştir. Sanatçı 1960'larda hayvan ve av konularına eğilmiş, figürleri daha çok eğri çizgilerle işleyip kütlesel yapılar oluşturmuştur. *Kuşçu* (1960) adlı yapıtında kullandığı karşıt renkler, ince dokulu işleyiş, düz ve geniş hareketli fırça vuruşları ve BİÇİMBOZMA'larla duygusal özelliklere yer verdiği görülür. 1975'ten sonra gerçekleştirdiği *Büyükada'dan* (1976), *Piknik* (1976) ve *İğne Ağacı* (1976) gibi figürlü manzaralarında Dışavurumcu anlayış doruk noktasına ulaşmıştır. Modern sanat anlayışına bağlı olan Ali Avni Çelebi'nin, yapıtlarında merkezî kompozisyon kuruluşunu benimsemesi ve ton anlayışı yönünden, akademik anlayışa da yer verdiği gözlenmektedir. Kompozisyonlarında birbirini dengeleyen hareketler kullanan sanatçı, figürlere kendi çevrelerinde de hareket kazandırarak bir dinamizm yüklemiştir. Figürlü kompozisyonlarında mavi-turuncu karşıtlığını, yeşili ve ara renk olarak sarıyı, manzaralarındaysa yeşil-kırmızı karşıtlığını kullanmış, bunları sarı, mavi, turuncu ve mor renklerle dengelemiştir. Sıcak ve soğuk renkleri dengeli olarak kullanan sanatçı, birinin öbürüne göre baskınlığını, seçtiği konuya göre ayarlamış; sıcakta turuncu ve sarıyla bunların tonlarını, soğuktaysa yeşil ve maviyle tonlarını kullanmıştır. Çelebi, 1966'da 5.Tahran Bienali'nde Birincilik Ödülü, 1991'de de Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü almış ve Devlet Sanatçısı seçilmiştir.
N.Arslan


ÇELEBİ, Ali Avni, *Maskeli Balo*, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 140x187 cm.

ÇELEN
Düz toprak damlı EV'lerde, damların kenarını çevreleyerek suların dışarıya akmasını engelleyen alçak duvar; bir tür PARAPET. Toprak ya da taştan yapılabilen çelen, damın üstünde birikmiş suyun ÇÖRTEN'lerden dışarı akmasını sağlar.

ÇELİK (Far.*celük/cülük:* değirmen taşını çenten alet'ten)
İng.*steel*, Fr.*acier*, Alm.*Stahl*.
Bileşiminde %0.2-%1.7 oranında karbon bulunan DEMİR alaşımı. Yapısında %50'den az olmamak üzere demir, %1.7'ye kadar karbon, alaşımın tür ve özelliğine göre başka alaşım elementleri bulunur. Çeliklerin özellikleri, kimyasal yapılarına ve gördükleri ısıl işlemlere bağlı olarak büyük farklılıklar göstermektedir. Çelikler alaşım durumlarına göre, içlerinde başka alaşım elementleri bulunmayan "adi çelikler" ve "alaşım çelikleri" (özel çelikler) olarak iki ana gruba ayrılmaktadır. Metal alaşımı olmayan adi çeliklerde özellikler bünyedeki karbon tarafından belirlenir ve bunlar "karbon çeliği" olarak da anılır.

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ

Ancak karbon çeliklerinde binde oranlarında mangan, silisyum, bakır, alüminyum, titan, fosfor ve kükürt gibi elementler bulunabilmektedir. Alaşım çelikleri, alaşımın amaçlanan özelliklere sahip duruma getirilmesi için seçilen elementlerle demir ve karbonun oluşturdukları malzemedir. Çelik alaşımlarında özelliklere bağlı olarak krom, nikel, molibden, volfram (tungsten), vanadyum gibi elementlerin biri ya da birkaçı birlikte kullanılır. Alaşıma katılan metalin toplam içindeki payının %5'ten az olması halinde çelik, "zayıf alaşım çeliği", yüksek olması halindeyse "zengin alaşım çeliği" olarak adlandırılır. Çelikler, saflık durumları açısından en düşük düzeyde içermesi istenen kükürt ve fosfor miktarlarına göre de özellik değişiklikleri gösterir. Kükürt ve fosfor oranı %0.045-%0.035 arasında olanlar "kalite çelikler"dir ve bu oranın %0.035'in altına düşmesi halinde "asil çelik" olarak adlandırılırlar.

Özellikleri:

Çelik, öbür metaller gibi basınç ve çekme dayanımı aynı olan bir malzemedir. Gerilme-biçim değiştirme davranışı incelendiğinde, belirli bir sınıra kadar esnek davranış gösterdiği, gerilmenin artması ve bu sınırın aşılmasıyla bu davranışını yitirdiği, bir süre akma gösterdiği, daha sonra ikinci bir pekişmeyle bir miktar daha yük aldığı ve sonunda gerilmenin düşerek koptuğu izlenir. Çeliğin kopma gerilmesi karbon oranı ve türüne bağlı olarak 350-750MPa arasındadır. Elastiklik modülü 2.1 10^5 N/mm^2 düzeyinde olan çelikler ısı etkisinde kalmaları halinde 1300-1400°C sıcaklıktan sonra erimeye başlarlar. Çeliklerin tüm mekanik özellikleri malzemenin sıcaklığına bağlı olarak önemli ölçüde değişiklik gösterir. Düşük sıcaklıklarda bir oranda daha yüksek mukavemet (dayanım) özellikleri gösteren çeliklerin davranışları artan sıcaklığa bağlı olarak önemli ölçüde değişir ve 500-600°C dolayında, artık çok düşük gerilmelerin dahi büyük deformasyonlara neden olabileceği bir duruma gelir. Karbon oranının %0.22'nin altında olduğu durumlarda fosfor, kükürt ve azot bileşenleri de belirli sınırları aşmıyorsa, malzeme kaynakla birleştirilmeye uygundur. Ancak, karbon oranının artmasıyla kaynak yapabilmek için özel yöntemler gerekir. Demir temelli bir alaşım olan çelik, ısıl işlemler sonucunda özellik değişmeleri gösterir. Genellikle karbon oranı %0.2'den yüksek olan çeliklerde uygulanan ve "su verme" olarak da adlandırılan "daldırma işlemi" (→DEMİR), cismin sertliğini arttırma amacını taşır. Uygun bir sıcaklığa kadar ısıtılan çelik, amaçlanan özelliğe bağlı olarak, belirli bir hızla su, hava, cıva, yağ gibi ortamlarda soğutulur. Bu çelikler, soğutuldukları ortamın adıyla "hava çeliği", "cıva çeliği", "yağ çeliği" gibi adlar alır. Isıtılan bir çeliğin yavaş yavaş soğutulmasıyla çelik yumuşatılır. "Tavlama" adı verilen bu işlemle, çeliğin önceden uygulanan mekanik işlemler sonucunda bünyesinde oluşan değişiklikler ortadan kaldırılır. Daldırma işlemi sonunda çeliğin fazla sert ve kırılgan bir durum alması ve kullanılabilirliğini büyük ölçüde yitirmesi nedeniyle bunu bir oranda gidermek için "menevişleme" işlemi olarak adlandırılan, malzemenin 200-300°C sıcaklıklara kadar yeniden ısıtılarak, soğutulması yoluna gidilir. Genel olarak çeliklerin özellikleri, bünyedeki karbon oranının değiştirilmesi, çeşitli metallerle alaşımlar yapılması, tavlama, menevişleme, daldırma gibi ısıl işlemlerin uygulanması, termomekanik işlemler ve soğuk biçimlendirme gibi müdahalelerle istenilen yönde değiştirilebilmektedir.

Türleri:

Çelikler, yapı çelikleri, yüksek mukavemetli yapı çelikleri, ātıl korozyon çelikleri, zengin alaşım çelikleri, DONATI çelikleri gibi türlere ayrılmaktadır. Genelde kullanılan yapı çelikleri, farklı metallerin alaşımı olmayan "yüksek mukavemetli yapı çelikleri" ve düşük oranlarda bileşenleri bulunan "zayıf alaşım çelikleri"dir. "Ātıl korozyon çelikleri" bakır, fosfor ve kromla zayıf alaşımlar oluşturan, yüksek dayanımlı çeliklerdir. Bunlar, başlangıçta adi çelikler gibi okside olurlar, ancak havadaki kükürtlü maddelerin de etkisiyle bu oksit tabakası ilerlemeyerek, çeliği koruyucu bir nitelik kazanır. %18 krom ve %10 nikel gibi bileşenlere sahip zengin alaşımlar, "paslanmaz çelik" (*stainless steel, rostfrei*) olarak adlandırılır. "Donatı çelikleri", "betonarme çelikleri" ve öngerilmeli BETON'larda kullanılan "gergi çelikleri" olarak iki gruba ayrılır. Donatı çelikleri, genellikle dairesel kesitli, sıcak çekmeyle elde edilmiş ürünlerdir. İçlerine krom, nikel, mangan gibi elementler çok az oranda katılarak özellikleri iyileştirilmektedir. Bir grup betonarme çeliğiyse özel olarak soğuk işlenerek, akma sınırları ve dayanımları yükseltilmektedir. Bunun dışında, çeliğin betonla olan aderansının (yapışma) arttırılması ve sürtünmenin sağlanması amacıyla yüzeyinin biçimlendirilmesi yoluna da gidilmektedir. Özel profilleriyle "*drillwulst* çeliği", "düğümlü çelik", "nervürlü çelik", "nervürlü tor çelik" gibi adlarla anılan bu çelikler soğuk çekmeyle üretilir. Betonarme çeliğinin iki yönde kaynaklanmasıyla oluşturulan döşeme donatı öğeleri, "hasır çelik" olarak adlandırılır. Değişik göz açıklığında üretilen bu döşeme ve perde duvar donatı öğelerinde ince çaplı ve üstün özellikli çelikler kullanılmaktadır.

Üretimi:

Çeliğin geleneksel üretim yöntemi, demir filizinin odunkömürüyle pişirilerek, dökme demir ve yanı sıra çeliğin elde edilmesi biçimindedir. Zamanla yüksek fırınlarda üretime geçilmiş, ancak bu tür fırınlarda yalnızca dökme demir elde edilebildiğinden, bundan çeliğin üretilmesi gereği ortaya çıkmıştır. Günümüzde çelik, yüksek karbonlu dökme demirin karbonunun kısmen giderilmesiyle üretilmektedir. Bunun dışında doğrudan maden filizinden yumuşak demir ve çeliğin elde edildiği yöntemler de vardır, ancak bu uygulamalar sınırlıdır. Üretimin niteliğinin iyileşmesi büyük ölçüde bünyedeki azot, kükürt, fosfor gibi elementlerin temizlenmesine bağlıdır. Elde edilen çeliğe değişik işlemlerle biçim verilir. Özellikle sementasyon, azotlama gibi fizikokimyasal; tavlama, menevişleme, daldırma gibi ısıl işlemlerle çok değişik özellikler kazanması, biçimlendirmede farklı yöntemler kullanmaya olanak tanımaktadır. Çelik, döküm, dövme, presleme, haddeleme, ekstrüzyon ve çekme gibi yöntemlerle ve kesme, delme, perdahlama gibi işlemlerle biçimlendirilir; vida, cıvata, perçin ve kaynak kullanılarak birleştirilir.

Yapıda Kullanımı:

19.yy'ın ortalarında seri çelik üretimi sağlayacak yöntemlerin geliştirilmesiyle çeliğin YAPI'da kullanımı yaygınlaşmıştır. Eski çağlardan beri ilkel yöntemlerle üretilen demirin çeşitli amaçlarla kullanılageldiği bilinmektedir (→MADEN sanatı). 14.yy'da dökme demirin üretilmesi, 18.yy'ın ortalarında pota yöntemiyle demir üretiminin başlaması ve bu yüzyılın sonunda endüstrideki gelişmeler, yapı alanına yeni olanaklar getirerek, yapım tekniklerinde ve uygulamada değişmelere neden olmuştur. Yapıda çelik ya betonla birlikte donatı olarak (betonarme) ya da çelik taşıyıcı KARKAS sistemlerin oluşturulmasında kullanılmaktadır. 19.yy'ın ortalarından başlayarak seri çelik üretiminin geliştirilmesiyle çelik, dökme demirin yerini almıştır (→DEMİR). 1862'de *Paris Ulusal Kütüphanesi*'nin çelik karkas

YEM YAYIN

kullanılarak yapılmasını, 1873'te Noisiel-sur-Marne'da (Fr.) çelik iskeletli ilk yapı sayılan *Menier Çikolata Fabrikası*'nın kurulması izlemiştir. 1873 Viyana Dünya Sergisi, 1876 Philadephia Dünya Sergisi, 1878 Paris Dünya Sergisi'ndeki bazı yapılarda çelik karkas sistemler kullanılmıştır. 1889 Paris Dünya Sergisi sırasında yapılan ve 110m açıklığı geçen örtüsüyle ilk uygulama olan *Makineler Galerisi (Galerie des Machines)* çelik tarihi için önemli bir yapıdır. Aynı yıllarda yapımına başlanan ünlü *Eiffel Kulesi*'yse (1887-89), çelik karkas sistemin kuruluşunun tarihini simgelemesi açısından günümüze kalan bir örnektir (→EIFFEL, Gustave). 1898'de Amerika'da GÖKDELEN yapımının başlamasını, SULLIVAN'ın *Gage Binası*'nda çelik ve cam kullanması, MIES VAN DER ROHE'nin çelik kafes kiriş ve karkas sistemli gökdelenleri, 1910-11'de GROPIUS'un *Fagus Fabrikası*, yine Mies'in 1929 Barselona Dünya Sergisi için gerçekleştirdiği *Alman Pavyonu* gibi uygulamalar izlemiştir. KÂGİR sistemlerde ÇATI örtülerinin kuruluşunda çelik çatı makaslarının kullanılması daha geniş açıklıkların geçilmesine olanak tanımış, gene çelik putreller kullanılarak yapılan volta DÖŞEME'lerde, geçilecek açıklığın bir yönünde sık çelik kirişlemeye gidilmesi ve arasının basık tonoz biçiminde kapatılmasıyla hacimler örtülmüştür. Beton donatısı olarak çelik 19.yy'ın ortalarından başlayarak betonarme uygulamalarında görülür (→BETONARME). 1849'da Fransa'da mühendis J.L.Lambot'nun donatılı beton kayığı, Joseph Monier'nin (1823-1906) 1867'den sonra yaptığı beton kovası, boru ve su depoları, döşeme, köprü ve merdivenler için aldığı patentler, çeliğin donatı olarak kullanıldığı öncü uygulamalardır. Daha çok çeliğin pas ve yangına karşı korunması düşüncesinin egemen olduğu bu çalışmaların yanında, eğilme halinde beton ve çeliğin birlikte çalışmasına yönelik araştırmalar daha sonra gerçekleştirilmiştir. 1877'de ABD'li Thaddeus Hyatt'ın (1816?-1901) KİRİŞ'ler üzerindeki çalışmaları, bu konudaki ilk araştırmalardandır. 1892'de HENNEBIQUE, çeliği taşıyıcı ve betonu zarf olarak kabul eden sisteme karşı, her iki malzemenin de gerilmelere karşı birlikte çalıştıkları sistemlerle ilgili patentleri almıştır. Daha sonraki çalışmalar sonucunda betonarme teknikleriyle birlikte, donatıda kullanılan çeliklerin nitelik ve yüzey biçimlerinde de gelişmeler olmuştur. Yüksek dayanımlı uygulamalara olanak sağlamak amacıyla bir yandan çeliklerin dayanımları yükseltilirken, öbür yandan da aderansın ve beton-çelik ara yüzeyindeki kayma gerilmelerinin yükseltilmesi amacıyla nervürlü çelikler, nervürlü tor çelikler ve düğümlü çelikler üretilerek kullanıma sokulmuştur. Öte yandan, öngerilmeli beton uygulamalarında da yüksek emniyet gerilmesine sahip, benzer özelliklerde çelikler kullanılmıştır. Döşeme ve PERDE DUVAR'ların yapımında ön üretimle hazırlanmış hasır çeliklerin kullanımı, yapıya hız ve ekonomi kazandırmıştır. Çelik, günümüzde betonarme, öngerilmeli betondaki kullanımı ve çelik karkas sistemlerin yapımı dışında, çeşitli boy profillerin üretiminde, boru yapımında, galvanize ve çıplak sacların, halatların üretiminde kullanılmaktadır. Yapılarda DOĞRAMA öğeleri, çatı MAKAS'ları, KAFES SİSTEMLER, asma-germe sistemlerin (→ASMA SİSTEMLER) yanı sıra bu uygulamalarla ilgili aksesuar da çelikle üretilmektedir.

0184, 3550. ***H.Y.Ersoy***

ÇERAĞ DELİĞİ

"Çırağ deliği" ya da "çerağ gözü" olarak da bilinir. Eskiden, içlerine mum, KANDİL, lamba vb koymak için duvarlara açılmış oyuk; bir tür TAKÇEGÖZ. Bazılarının tepesinde dama ulaşan bir duman bacası da bulunurdu.

ÇERÇEVE SİSTEMLER

İng.*framed structures*, Alm.*Rahmenträger*.

YAPI'da KOLON, KİRİŞ gibi çubuk elemanların moment (eğilme oluşturan iç kuvvet) aktaracak biçimde birleştirilmesiyle oluşturulan kırıklı taşıyıcı sistemler. Çerçeve sistemlerin yapımında yararlanılan eğilmeye dayanıklı çeşitli taşıyıcı sistem malzemesi arasında, özellikle mühendislik uygulamalarında sıkça kullanılanlar BETONARME, ÇELİK, öngerilmeli BETON ve AHŞAP'tır. Çerçeveler, kolon-kiriş birleşim biçimi ve zemine bağlanma koşullarına göre yatay ve düşey yükler aktarabilir. Yük etkisi altındaki kolon ve kirişler moment, normal kuvvet ve kesme kuvveti etkisinde kalır. Kolonlarda normal kuvvet etkisi kirişlere göre baskındır. Bu tür taşıyıcı sistemler, yalnızca kirişlerden oluşan kolonsuz sistemlere göre daha üstündür. Geçebilecekleri açıklıklar kullanılan malzemeye, zemin koşullarına, üzerine etkiyen yükün şiddetine ve çerçeve türüne göre değişmekle birlikte, betonarme çerçevelerin 30m'ye, tutkallı ahşap çerçevelerin 40-50m'ye, öngerilmeli beton çerçevelerin 60m'ye ve çelik çerçevelerin ise 100m'ye kadar kullanıldığı bilinmektedir. Büyük açıklıklı çerçeveler genellikle tek katlı endüstri yapılarında ve geniş salonlar gerektiren yapılarda kullanılır. Yüksek binalarda çerçeve açıklıkları, yatay yük (rüzgâr, deprem) etkilerinin büyüklüğü nedeniyle azalmaktadır. Gerçekte bütün çerçeveler üç boyutlu olmakla birlikte, düzlem (iki boyutlu) ve uzay (üç boyutlu) çerçeveler diye bir ayırım yapılabilir. Düzlem çerçevelerde yükün ana taşınma boyutu çerçeve düzlemidir; öteki boyuttaki ikincil taşıyıcı elemanlar, hem yükleri ana taşıyıcıya aktarma hem de çoğu kez sistemin kararlılığını (stabilite) sağlama görevini üstlenir. Düzlem çerçeveler için dikdörtgen, kırıklı, konsol, çok katlı ve çok gözlü diye bir ayırım yapılabilir. Uzay çerçevelerde ise taşıyıcı çerçeve her iki doğrultudadır ve taşıyıcı sistem hesapları yönünden, düzlem çerçevelere indirgenerek incelenebilir.

0027, 0028, 0844, 2102A, 3545. ***O.C.Çelik***

ÇERÇEVELEME

İng.*framing*, Fr.*encadrement*, Alm.*Einrahmung*.

Sanatın ideal bir evrenin simgesi olduğu kavramı, RESİM'de kullanılan çerçevenin başka bir dünyaya açılan bir pencere görevini yüklenmesini ve tuval yüzeyi üstündeki biçimlerin de gerekli yanılsamayı sağlamak üzere bu çerçeveyle belirli biçimsel ilişkiler kurmalarını gerektirmiştir. RÖNESANS'tan bu yana, resimde KOMPOZİSYON kural ve kavramları değiştikçe çerçevenin kalınlığı, kabarıklığı, oranları, işlevi ve kullanım tarzı değişmiştir.

J.N.Erzen

ÇEREĞAN (Far.) = **ÇIRAĞAN**

ÇERGE

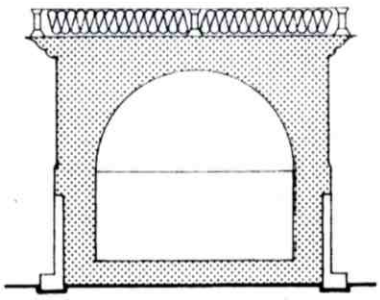
"Çergi" olarak da yazılır. Küçük ve hafif ÇADIR.

ÇERNİKOV, Yakov (1889, Pavlograd-1951, Moskova)

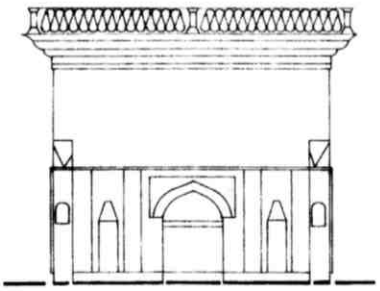
Sovyet mimar.

1920 ve 30'lar Rusya'sında YAPIMCILIK doğrultusunda ürettiği geleceğe yönelik mimari tasarımları ve özellikle de dev boyutlu makineleri andıran çizimleriyle tanınır.

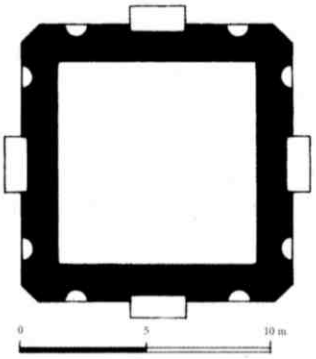
Rusça adı Çernikov Yakov Georgieviç'tir. 1906'da Pavlograd'dan ayrılarak Odessa'ya yerleşen Çernikov, Odessa Sanat Okulu'na girmiş ve dönemin önde gelen eğitimci-sanatçılarından Kaiah K.Kos-



Kesit



Görünüş



Plan

Topbane Çeşmesi, 1732, Tophane, İstanbul.

tandi ve Gennadiy A.Lodyjanskiy ile çalışmıştır. Geçim sıkıntısı nedeniyle kesintiye uğrayan öğrenimi ve sanat çalışmaları sırasında, liman işçiliğinden resim öğretmenliğine kadar birçok farklı işe girmiştir. 1912'den başlayarak 1910'lu yıllarda, o dönem yakın olduğu SÜPREMATİZM çerçevesinde Süprematist strüktürlerin gelişimi ve grafik sunuş teknikleri konusunda çalışmalar yapan Çernikov, soyut temellere dayalı mimari ilkeleri geliştirmiştir. Aynı dönemde yazdığı, basılmamış iki kitabı *Eksprimatika and Aristografiia* ve *Kurs geometriçeskovo Çerteniia*'da (Geometrik Çizimler Kursu) Suprematizm'in felsefi yönünü vurgulamıştır. Çernikov 1914'te girdiği St.Petersburg Akademisi'nde resim ve mimarlık öğrenimi görmüş, mimar Leontiy Nikoleviç Benia'nın atölyesine devam etmiş ve 1925'te mimar-ressam olarak mezun olmuştur. Daha sonra kendi stüdyosunu açan Çernikov, 1926-36 arasında Leningrad Demiryolu Taşımacılığı Mühendislik Enstitüsü, Taşımacılık Akademisi gibi çeşitli kurumlarda dersler vermiş, daha çok endüstri binaları ve komün mimarlığının çeşitli alanlarıyla ilgili çalışmalar yapmıştır. Mekân, uyum, statik, işlevsellik, yapım ve kompozisyon gibi mimari kavramları tartıştığı *Osnovi sovremennoy arhitekturi* (1930; Çağdaş Mimarlığın Temelleri) adlı kitabını yayımlamıştır. 20.yy mimarlığında klasik mimarlık üsluplarının temeli olan "tekrarın ritmi"nin yerini, bağlantıların ritminin alması gerektiği görüşünü savunduğu bu kitabında mimari kütleler olarak tasarladığı soyut kompozisyon denemeleri de yer almıştır. Ertesi yıl, soyut geometrik biçimlerin yanı sıra makineyi andıran çeşitli konstrüksiyon tasarımlarının da yer aldığı *Konstruktsiya arhitekturnıy i maşinıy form*'u (1931; Mimari ve Makine Biçimlerinin Konstrüksiyonu) yayımlanan Çernikov'un en çok tanınmış kitaplarından biri *Arhitekturniye fantazii: 101 kompozitsii* (1933; Mimari Fanteziler: 101 Tasarım) olmuştur. Birçok HIGH-TECH (İleri Teknoloji) çizimin yer aldığı bu kitapta yeni biçim anlayışına uygun endüstri yapıları ve sivil yapıların yanı sıra yine bu anlayışla tasarlanmış, geleceğin kentlerine ilişkin çizimler ve mimari kompozisyonlar da bulunmaktadır. Çernikov 1935'te gittiği Moskova'da Mussovet Yapı Enstitüsü'nde Mimarlık Bölümü başkanlığına getirilmiştir.

0156, 0564. *Y.Salman*

ÇEŞME (Far.)

İng.*fountain*, Fr.*fontaine*, Alm.*Brunnen*.

Su içme ve temizlik amacıyla yapılan çeşmeler, Anadolu Türk mimarlığında suyla ilgili yapılar arasında önemli bir grubu oluşturur. Özellikle kent içi su şebekesi yapımını hızlandıran OSMANLI Devleti 16.yy'dan sonra çok sayıda çeşme yaptırmıştır. Ana kaynaktan künkler aracılığıyla saraylara, konaklara ve halka ait konutlara özel su dağıtımı sağlanmış, ayrıca hemen hemen her sokakta bir ya da birkaç tane olmak üzere yüzlerce çeşme, "hayır" yapıtı olarak, halkın kullanımına açılmıştır. Osmanlı öncesinden günümüze kalan örnekler sınırlıdır. Sıvas *Gök Medrese* (1271) cephesinde niş içinde yer alan çeşme, dönemin çeşme tasarımıyla ilgili bilgi verecek niteliktedir. Çeşmeler bulundukları konuma göre çeşitli biçimlerde tasarlanmıştır. Çeşme mimarisinin ilkel bir strüktürü vardır; ancak mimarlık tarihi açısından önemi cephe tasarımındaki zenginliğidir. Yapıldığı dönemin üslubu içinde belirli yontusal değerler taşır. Herhangi bir çeşme cephesinde kullanılan öğeler, çeşmenin bulunduğu konum ve fiziksel biçimlenişiyle ilişkili olarak çeşme üslubunu belirler: Klasik Dönem'de sivri kemer, Lale Devri'nde (1718-30) yuvarlak ve yassı kemer, Barok dönemde "S" ve "C" kıvrımlı kemerlerin kullanılması gibi.

İlk örnekler, Lagaş (b.Telloh, Ir.) kentindeki Babil Havuzu'nda (MÖ 3000) olduğu gibi, kayaya oyulmuş havuz biçimindeydi. Antik Çağ'da su kaynakları kutsal sayılmış ve kaynak çevresine havuz yapılmıştır. Helenistik Dönem'de (→YUNAN) ortaya çıkan ve ROMA döneminde anıtsal örnekleri yapılan *nympheum*'lar daha çok dekoratif nitelikte yapılardı (→NYMPHEUM). Hıristiyan mimarlığında ATRIUM çeşmeleri yapılmıştır. RÖNESANS ve BAROK dönemlerdeyse çeşmeler heykel sanatının sergilendiği çarpıcı yapılardır. Plastik değerleri zengin olan bu yapılar MEYDAN (ör. G.L.BERNINI'nin Roma'da, Navona Meydanı'ndaki *Dört Irmak Çeşmesi*, 1648-51) ve bahçeleri (ör.Pirro Ligorio'nun Tivoli'deki *Este Villası*, 16.yy) bezerler.

Çeşme mimarisi konumuna göre iki ana grupta incelenebilir: 1) İç mekânda, 2) dış mekânda. İç mekândaki çeşmeler konutlarda temizlik ve abdest almak için yapılan oda çeşmeleridir. *Topkapı Sarayı*'nda değişik dönemlerden kalma oda çeşmelerinden örnekler vardır (ör.III.Murad Odası, I.Abdülhamid'in Yatak Odası). Dış mekândaki çeşmeler çok çeşitlidir. Tek olarak ya da SEBİL, TÜRBE, NAMAZGÂH, SIBYAN MEKTEBİ ve giriş kapılarıyla birlikte tasarlanmış olabilirler. Tek olanlar sokak kenarında yapı blokları arasında, köşede ve çukurda yapılmıştır. Serbest olarak tasarlanmış çeşmeler bir geniş meydanın odak noktasında ya da bir avlu içindedir. Çeşmelerde ayrıca cephe, kanat ve musluk sayısına, gövde biçimine dayanan fiziksel biçimlenişe göre de sınıflandırma yapma olanağı vardır. Osmanlı mimarlığının Klasik Dönem'inde çeşme cephesinin tasarımında yalın bir kuruluş vardır. Cephede sivri kemerli bir niş oluşturulmuştur. Nişin içinde üstünde musluğun yer aldığı yalın ya da bezeli musluk ya da ayna taşı bulunmaktadır. Musluklar sürekli akan "salma" ya da kesilebilen "burma" türündendir. Musluk taşı üstünde çeşmeyi yaptıranı, suyun türünü belirten ve çoğu kez nükteli bir anlatımla tarih düşürerek yapıldığı tarihi belirten yazıt vardır. Yazıt, nesir ya da nazım olabilir. Nişin kemerini bir SİLME dikdörtgen çerçeve içine alır. Ayrıca çeşme tasarımı içinde musluktan akan suyun toplanıp aktığı çukur bir tekne (KURNA) ve iki yanında bekleme sekileri bulunabilir. Klasik çeşme cephesinde RUMİ, PALMET ve LOTUS örgeleri, musluk taşı ve sekiler gibi belirli alanları bezerler. Niş kemerleriyle saçak silmesi arasındaki alan azdır.

Osmanlı mimarlığının Batı Avrupa üslupları etkisinde biçimlenmeye başladığı 18.yy'da Klasik Dönem'in çeşme cephesi tasarımı değişme sürecine girmiş, bezeme yüzeyi çoğalmıştır. Yeni örge, düzen ve oranların tasarıma katılmasının yanı sıra örgeler arasındaki ilişkilerde yeni yorumlamalar dikkati çeker. Lale Devri'nde lale, meyveli kâseler, çiçekli sepetler en çok aranan örgeler olmuştur. Bereketzade çeşmeleri Lale Devri üslubunu yansıtan zengin örneklerdir. Bu dönemle birlikte meydan çeşmesi yapımı önem kazanmış, kentin geniş meydanlarında, *Ayasofya*'nın arkasındaki *III.Ahmed Çeşmesi* (1728), Üsküdar'daki *III.Ahmed Çeşmesi* (1729) ve *Tophane Çeşmesi* gibi anıt niteliğinde meydan çeşmeleri yapılmıştır. 18.yy'da çeşme yapım gerecinde de farklılaşma görülür. 16.yy'ın kesme taş çeşmelerinin yerine bu yüzyılda mermer kaplı cepheler yapılmıştır. Lale Devri'nden sonra, ROKOKO ve Barok üslupların Osmanlı etkisiyle Osmanlı-Rokoko ve Osmanlı-Barok üsluplarında çeşme tasarımları doğmuştur. Osmanlı-Rokoko üslubunda niş kemerleri "C" kıvrımlarıyla oluşur. Ka-

racaahmet *Saadeddin Efendi Çeşmesi* (1740) Lale Devri üslubundaki çözülmeyi tanımlar. Fındıklı *Zevki Kadın Çeşmesi*'nde (1755) kıvrak çizgilerle oluşan az derin niş, doğal bitkisel örgelerle Rokoko üslubu içinde biçimlenmiştir. Maçka *III.Osman Çeşmesi* (1756) ışık-gölge oyunları, geniş saçağı ve istiridye kabuğu örgesiyle Osmanlı-Barok üslubunun habercisidir. Yapısal ve bezemesel öğeler yeni içerik içinde kullanılmaktadır. "C" kıvrımlı kemerler "S" kıvrımlı kemerlere dönüşmüştür. *III.Osman Çeşmesi*'ni Fatih'teki *Dülgeroğlu* (1780) ve Eminönü'nde *Mısır Çarşısı*'nın yan kapısı karşısındaki *Hatice Sultan* (1806/07) *Çeşmeleri* izler. 19.yy'ın başında AMPİR üslubunun mimarlığa girmesiyle Osmanlı-Ampir çeşme tasarımı gelişme görtermiştir. II.Mahmud döneminde (1808-39) Sultanahmet *Cevri Kalfa Çeşmesi* (1819/20), Beylerbeyi *II.Mahmud Çeşmesi* (1811) ve Talimhane *II.Mahmud Çeşmesi*'nde (1843) yeni üslubun çizgileri, yay kemerli az derin niş, TUĞRA, soyluluk simgeleri, dökümlü perde ve kumaş örgeleriyle belli olur. 19.yy sonu-20.yy başında, Maçka (1901) ve Yıldız'daki (1888) II.Abdülhamid'in meydan çeşmeleriyle *Galata Çeşmesi*'nde görüldüğü gibi, İtalyan mimar D'ARONCO'nun ART NOUVEAU ve eklektik (seçmeci →EKLEKTİSİZM) üslupta özgün denemeleri yer alır. 20.yy'ın başlarında Klasik Türk mimarlığına dönüş vardır. Sivri kemerli nişi, ROZET'leri, MUKARNAS'lı kornişi ve yazıt biçimiyle *Kısıklı Çeşmesi* (1914) YENİ-KLASİKÇİLİK akımının en belirgin yapıtıdır.

0159, 0215, 0888, 1184, 1440, 2029, 2543, 2544, 3296, 3303, 3445. ***A.Ödekan***

ÇEŞMİBÜLBÜL (Far.)

Farsça'da "bülbül gözü" anlamına gelir. OSMANLI sanatında çizgili görünümlü CAM eşya ve bu tür cam üretme tekniği. 19.yy'da Sultan Abdülmecid döneminde (1839-61) Beykoz'da açılan cam imalathanelerinde yapıldığı için "Beykoz işi" diye de anılmaktadır. Çeşmibülbül yönteminde, renkli cam çubuklar belli bir düzende özel kalıpların içine dizilir; potaya daldırılmış metal bir borunun ucundaki sıcak cam tabakası kalıbın içine sokulup ısıtılarak kenarda dizili cam çubukların bu tabakaya yapışması sağlanır. Ardından gövde yeniden potaya daldırılarak bir cam tabakasıyla sarılır. Böylece renkli çubuklar iki beyaz cam arasında kalmış olur. Kalıpta son olarak el becerisiyle burulmalar verilir; kesme, kulp takma ve ağız genişletme gibi işlemlerle kap son biçimini alır. Bu ürünün üstüne herhangi bir ekleme yapılamadığı gibi, oluşan bozukluklar da düzeltilemez. Çeşmibülbül tekniğinde önemli olan, bu tür ürünlere özgün görünümü veren çizgilerin birbirine eşit aralıklarla yerleştirilmesi, bükülme sırasında değişik boy ve biçimdeki bütün parçalarda aynı çevrilmenin elde edilmesi ve yan yana parçaların birbirine uyumlu olmasının sağlanmasıdır.

Genellikle süt mavisi, koyu kırmızı, zümrüt yeşili ve beyaz gibi renklerin kullanıldığı çeşmibülbül tekniğiyle en çok bardak, sürahi, vazo, GÜLABDAN, avize, laledan, kâse, fincan ve tespih üretilmiştir. Çizgili, sarmal çizgili ya da hareli yapılmış örneklerin yanı sıra altınlı, kabartma çiçekli ve tezhipli olanları da vardır. Çeşmibülbülün kaynağı Anadolu olmakla birlikte, Avrupa'da, özellikle Venedik yakınındaki Murano'da çeşmibülbüle benzeyen ve Osmanlı beğenisine göre geliştirilip biçimlendirilmiş bazı cam eşya türleri üretilmiştir. Ancak gerçek çeşmibülbülün Batı'daki benzerlerinden farkı, ince çizgilerin yanında belli aralıklarla kalın çizgilerin de bulunması, ayrıca ince ve kaliteli olmasıdır. Günümüzde de İstanbul, Paşabahçe'deki fabrikalarda yaşatılmaya çalışılan bu teknik zaman zaman başka cam yöntemleriyle birleştirilerek farklı yorumlar aranmaktadır. *B.Parlar*

ÇETİNTAŞ, Sedat (1889, Arapkir, Malatya-1965, İstanbul)

Türk mimar.

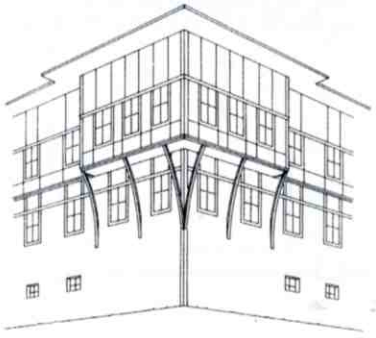
Erken ve Klasik Dönem OSMANLI mimarlığına ait birçok yapının genellikle büyük boyutlu RÖLÖVE ve RESTİTÜSYON çizimlerini yapmıştır.

1918'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nin (s.GSA, b.MSÜ) Mimarlık Şubesi'ni bitiren Çetintaş, I.Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda önce bir dekorasyon atölyesinde, sonra da Bursa Belediyesi Fen İşleri Dairesi'nde çalışmıştır. Erken Osmanlı dönemi yapılarına ilişkin ilk rölövelerini burada gerçekleştirmiş, İstanbul'a dönüşünden sonra kısa bir süre serbest mimarlık yapmıştır. 1922'de Türk Ressamlar Cemiyeti'nin (→OSMANLI RESSAMLAR CEMİYETİ) düzenlediği Galatasaray Sergisi'ne Kadırga *Sokollu Camisi* rölöveleriyle katılan Çetintaş, Maarif Vekâleti Hars (Kültür) Müdürlüğü'ndeki görevi sırasında, bu kurumun isteği üzerine, 1932 Chicago Dünya Sergisi Türk Pavyonu'nda sergilemek için *Şehzadebaşı Camisi*'nin 12 büyük boy levhadan oluşan rölövesini yapmış, 1934'te ise Bursa'da Erken Dönem Osmanlı yapılarının rölövelerini sergilemiştir. Atatürk'ün emriyle oluşturulan Eski Eserleri ve Anıtları Koruma Heyeti'nin kurulmasında da etkin rol oynayan Çetintaş, 1936'da Mimar SİNAN'ı konu alan monografik bir çalışma için *Süleymaniye Camisi*'nin rölövelerini yapmaya başlamış; 1951'de ise İstanbul'da yapılan, Doğu toplumlarının tarih ve dillerini inceleyen uzmanların katıldığı Milletlerarası Müsteşrikler Kongresi dolayısıyla 195 rölöveden oluşan bir sergi hazırlamıştır. 1954'te uzun süre çalıştığı Maarif Vekâleti Eski Eserler ve Rölöve Bürosu'ndan emekli olan Çetintaş, 1957'de Demokrat Parti'den milletvekili seçilmiş, 27 Mayıs'tan sonra da Yassıada Duruşmaları'nda aklanmıştır. Rölövelerinin Yıldırım Bayezid dönemine (1389-1402) kadar olanlarını *Türk Mimari Anıtları-Osmanlı Devri Bursa'da İlk Eserler* (1946) ve *Türk Mimari Anıtları-Osmanlı Devri Bursa'da Murad I ve Bayezid I Binaları* (1951) adlı iki kitapta toplamış olan Çetintaş'ın Klasik Dönem ve sonrasını kapsayan rölöveleri yayımlanmamıştır. Çizimlerinden başka koruma, kent planlama, mimarlık tarihi konularında çok sayıda makalesi gazete ve dergilerde yayımlanan Çetintaş'ın, bugün ZAVİYELİ CAMİ olarak adlandırılan yapıların asıl işlevlerinin ibadet olmadığını anlattığı *Yeşil Cami ve Digerleri Cami Değildir* (1958) ile İstanbul, Sultanahmet'teki *İbrahim Paşa Sarayı* üzerine *Saray ve Kervansaraylarımız Arasında İbrahim Paşa Sarayı* (1939) adlı kitapları vardır. Korumanın (→ONARIM VE KORUMA) en emin yolunun eski eserlere önem veren kent planlarıyla sağlanacağını savunmuş, plansız kentleşme ve nüfus konuları üzerinde durmuştur.

Döneminin birçok öteki mimarlık ya da sanat tarihçisi gibi kendi kendini yetiştiren Çetintaş, Osmanlı mimarlık tarihini kendi kişisel çabalarıyla belgelemeye çalışmış bir Cumhuriyet dönemi aydını; 19.yy ve 20.yy başı Avrupa mimarlık tarihi yazarları içinde ad bırakmış olan VIOLLET-LE-DUC, A.Choisy, J.Durm, C.Gurlitt, K.A.C.Creswell, A.Gabriel gibi mimarların rölöve ve çizim geleneğini sürdürmüş bir mimardır. Çetintaş'ın çoğunu tarama tekniğiyle gerçekleştirdiği rölövelerde, idealize edilmiş yapılarla karşılaşılırsa da bunlar ait olduğu yapıları mimari nitelikleriyle eksiksiz tanımlayan ve bugün hâlâ başvuru kaynağı olarak kullanılan çizimlerdir.

2028, 3308, 3426. *C.Yücel*

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ



Çıkma

ÇETR (Far.)
1. ÇADIR.
2. Güneşten korunmak için kullanılan gölgelik, şemsiye.
3. Yatak ve taht üstüne gerilen örtü tavan; BALDAKEN.

ÇEVRE KESME = **DEKUPAJ; KAT'I**

ÇEVREDALIZ = **AMBÜLATUAR**

ÇEVRESEL SANAT *(Environmental Art)*
Bir ölçüde OLUŞUMLAR'ın yaratıcısı sayılan KAPROW'un düşüncelerinden kaynaklanmış bir kavram. Sanatçının 1958'de *Art News*'ta yayımladığı bir yazısında Çevresel Sanat'ı "içine girilebilir", Oluşumlar'ıysa izleyicinin de katılabileceği bir "olay" biçiminde tanımlaması, bu sanat türleri arasındaki farklılıkları ortaya çıkartmıştır. Bu bağlam içinde Oluşumlar, ön programlama ya da tasarım gerektirmeyen ve bir ölçüde rastlantılara yer veren bir eylemi, Çevresel Sanat'sa programlanmış, durağan, üç boyutlu bir mekân düzenlemesini tanımlar. Çevresel Sanat bir mekân içine aldığı izleyicileri kinetik uyarılarla, görme, işitme, dokunma, hatta koku duyularını etkileyerek harekete geçirir. 1961'de FERBER, New York Whitney Amerikan Sanatı Müzesi'ndeki bir odada, izleyicinin içinde rahatça dolaşabildiği oda büyüklüğünde bir konstrüksiyon olan *İç Mekân* adlı çalışmasını gerçekleştirmiştir. Bunu KIENHOLZ, OLDENBURG, DINE ve SEGAL'ın POP SANAT türündeki yapıtları izlemiştir. Kienholz, *Akıl Hastanesi* (1964-66, Ulusal Müze, Stockholm) adlı yapıtında insan boyutlarındaki figürleri iki katlı gerçek bir ranzaya yatırmış; Segal'sa alçıdan yaptığı figürleri *Benzin İstasyonu* (1963, Kanada Ulusal Gal., Ottawa) ve *Kuru Temizleyici*'de (1964, Sidney Janis Gal., New York) olduğu gibi gerçek çevreler içine yerleştirmiştir. Dine ve Oldenburg da özellikle Kaprow'la birlikte Oluşumlar düzenledikleri 1960-65 arasında, Çevresel Sanat ürünleri de gerçekleştirmişlerdir. Çevresel Sanat aynı yıllarda kimi sanat tarihçilerince YERYÜZÜ SANATI ya da Toprak Sanatı *(Earthworks)* karşılığında da kullanılmıştır. Ancak Yeryüzü Sanatı, taş, toprak ve doğal gereçlerin kullanımına ve doğal çevrenin müdahale yoluyla biçimlendirilmesi ilkesine dayanmasından ötürü farklı bir içerik kazanmakta ve belli bir amaçla izleyiciyi içine alan bir çevre oluşturma eyleminden ayrılmaktadır. Çoğu Yeryüzü Sanatı örneği izleyiciler tarafından yalnızca fotoğraf, film ve video aracılığıyla izlenebilmektedir.
1660, 1886, 2038. *Z.Rona*

ÇIKARTMA = **DEKALKOMANİ**

ÇIKMA
İng.*projection*, Fr.*porte-à-faux*, Alm.*Vorsprung*.
Bir YAPI'nın üst katlarında dışa doğru taşan bölüm. Bütün bir cephenin ya da bir ODA'nın alt kat duvarından dışa taşırılmasıyla oluşur. CUMBA ve çıkmalar Türk evinin (→EV) en karakteristik öğeleridir ve Anadolu'nun hemen her bölgesinde çok çeşitli örneklerine rastlanır. Genellikle arsa ya da sokağın çizgilerine uymak zorunluluğundan yamuk planlı biçimlendirilen zemin katın üstüne çıkmalarla geometriye uydurulan katlar yerleştirilir.

ÇIKMA KULE → **KULE**

ÇIKMA PENCERE → **PENCERE**

ÇIPLAK
İng.*nude*, Fr.*nu*, Alm.*Akt*.
"Nü" de denir. Batı sanatının betimleme biçimleri kapsamı içinde, genel olarak çıplak insan, özel olarak da çıplak kadın FİGÜR'ünün bir anlatım aracı olarak kullanıldığı RESİM türü. Batı sanatının kaynağı olan eski YUNAN ve ROMA sanatında çıplak kadın ve erkek figürü arasında ESTETİK bir ayrım yoktur. Ancak daha güzel olduğu varsayılan çıplak kadın vücudu 17.yy'dan bu yana çıplak türünün tek konusu haline gelmiştir. Bu arada resim atölyelerinde yapılan çıplak erkek vücudu etüdlerini "çıplak" olarak adlandırma geleneği de sürmektedir. Çıplak olmakla, bir sanat yapıtında "çıplak" olarak betimlenmek arasında kesin bir ayrım vardır. Çıplaklık insanın doğal bir durumu, "çıplak"sa belli bir düzen ve uyum duygusu aracılığıyla günün yaklaşımı gereği idealleştirilmiş ya da cinselliğe varan bir çekiciliğe kavuşturulmuş "çıplak insan figürü" demektir. Bu bağlam içinde çıplak, İngiliz sanat tarihçisi Kenneth Clark'a (1903-?) göre bir sanat konusu değil, sanatın kendine özgü olarak geliştirdiği bir görme biçimi ya da İngiliz sanat eleştirmeni John Berger'in (d.1929) dediği gibi, seyredilebilir bir nesne haline indirgenmiş çıplak kadın figürüdür. Bu yüzden çıplak, eğitimle edinilmiş kültürel bir kavramın görsel karşıtlığıdır. Çıplak her dönemde tinsel ve tensel (duyumsal) yani idealist ve hazsal olmak üzere iki karşıt anlamda anlatım kazanmıştır. Bu anlatım biçimleri her dönemde yan yana görülmüşse de çıplağın RÖNESANS'la başlayan evrimi idealistten hazsal ve dünyasal olana doğru bir gelişim süreci izlemiştir.

Çıplağın bir sanat biçimi olarak bilinçli irdelenişi Rönesans'la başlar. Rönesans'ın insan ve bireyi yücelten hümanist düşüncesi insan figürünün Batı sanatının en temel biçimlerinden biri olarak gelenekselleşmesine neden olmuştur. Maddeci Rönesans anlayışı açısından çıplak, başlangıçta, doğanın gözleminden edinilen bilgiler aracılığıyla aktarılan bir araçtır. Giderek geliştirilen Venüs tipinde, FLORANSA OKULU ve özellikle de RAFFAELLO, idealist bir yaklaşımla akıl ve duygunun dengeli bir bireşimini, VENEDİK OKULU ve özellikle de TIZIANO'ysa aşk ve güzellik gibi kavramların yaşam coşkusuyla dolu tensel simgelerini vermişlerdir. 16.yy'da gelişen MANİYERİZM, çıplağı anatomi bilgisinin abartılmış bir göstergesi haline dönüştürmüştür. VASARI, CORREGGIO ve PARMIGIANINO gibi Maniyerist sanatçılarda çıplak, zarafetle yüklü, yapay bir inceliğin anlatımını örnekler. Kuzey Avrupa sanatında çıplak, genel yapısıyla trajik, kötümser ve karamsar bir yaklaşımla ele alınmıştır. CRANACH, DÜRER ve Hans Baldung-Grien'in (1484/85-1545) tipik örneklerini verdiği çıplak, tüm insanların ortak yazgısı olan ölüm ve ahlaksal saplantıların anlatım aracı olarak işlenmiştir. 17.yy'ın BAROK anlayışı da RUBENS'te olduğu gibi cinsel özellikleri iyice vurgulanmış kanlı canlı çıplak kadın figürü ve REMBRANDT'ta olduğu gibi tinsel anlatımın ağır bastığı çıplak çalışmalarıyla tensel ve tinsel yaklaşım örnekleri sergiler.

Barok'un aşırılıklarının törpülenerek yerine yapay bir zarafet duygusunun geliştirilmesiyle belirginlik kazanan 18.yy ROKOKO'su BOUCHER ve FRAGONARD gibi sanatçılarda, Rubens'ten kaynaklanan abartılı bir erotizmle (→CİNSELLİK ve EROTİKA) işlenen çıplak figürüyle sonuçlamış, benzer anlayıştaki bir erotizm INGRES'in "odalık" tiplerinde arabeski çağrıştıran kıvrak bir biçimsellik kazanmıştır. Çıplak Maya'sında GOYA ve daha sonra da Olimpia'sında MANET, Rönesans'tan beri sürdürülen Venüs tipinin sonunu vurgularlar. Goya metresini, Manet de sıradan bir Parisli sokak kadınını, güncellikleri içinde ele alan anlatımlarıyla Venüs tipinde geleneksel olarak simgelenen ide-

YEM YAYIN

alizmi ve cinsel çekicilik duygusunu bir daha işlenemez duruma getirmişlerdir. COURBET'yse GERÇEKÇİLİK ölçülerini başlıbaşına bir gösteri haline getirdiği anlatımıyla, dev boyutlu ve etli butlu çıplak tipinin örneklerini vermiştir. Benzer bir tutum içindeki DEGAS'nın çoğunlukla yıkanan kadını konu alan çıplakları, hareket halindeki kadın figürünü güncel ve anatomik gerçekçiliğin bir anlatım aracı olarak değerlendirir. İdealist ve erotik çıplak anlayışının 19.yy'daki son temsilcisi RENOIR'dır. İZLENİMCİLİK sonrasında oluşan akımlar içinde çıplak, bu akımları belirleyen ilke ve kuralların aracı olarak kullanım görmüştür. MATISSE ve MODIGLIANI'de idealist bir biçimciliğe, ROUAULT ve Dışavurumcular'da (→DIŞAVURUMCULUK) ifadeci bir anlatıma konu olan çıplağın 20.yy sanatında bir "görme biçimi" olarak özel ve ayrıcalıklı bir yeri yoktur. Çağdaş sanatta çıplak insan figürü ya geçmişe göndermelerin yapıldığı özel bir boyut içinde ya da herhangi bir nesneden ayrılmayacak biçimsel bir boyut içinde ele alınmaktadır.

Türk resim sanatında çıplak figürünü ilk kullanan sanatçılardan biri HALİL PAŞA'dır. Daha sonra 1914 KUŞAĞI sanatçıları tarafından kullanılmış; İbrahim ÇALLI, Feyhaman DURAN ve NAMIK İSMAİL gibi sanatçılar canlı modelden çalışarak çok sayıda çıplak çizimi ve resmi gerçekleştirmişlerdir. İzleyen dönemlerde Edip Hakkı KÖSEOĞLU'nun yanı sıra Zeki KOCAMEMİ, İNŞACI; Cemal TOLLU ise Kübist anlatımlı çıplaklar yapmıştır. Ömer ULUÇ, özellikle 1980'lerde çıplağı soyut bir anlatımla ele almıştır.

0407, 0774, 2922, 3151, 3301. ***K.İskender***

ÇIPLAK BETON = BRÜT BETON → **BETON**

ÇIRAĞ DELİĞİ = **ÇERAĞ DELİĞİ**

ÇIRAĞAN (Far.*çerağ:* kandil, mum'dan çoğ.) "Çerağan" da denir. OSMANLI İmparatorluğu'nda özellikle Lale Devri'nde (1718-30) yaz geceleri İstanbul bahçelerinde kandil ve mumlarla çevreyi aydınlatarak yapılan eğlence ve şenlikler. Beşiktaş-Ortaköy arasındaki *Çırağan Sarayı*, Nevşehirli Damat İbrahim Paşa döneminde bu tür eğlencelerin yapıldığı bir bahçeye kurulduğundan bu adla anılmıştır.

ÇIRAĞLIK = **ÇERAĞ DELİĞİ**

ÇITA

İng.*strip*, Fr.*liteau*, Alm.*Leiste*.

1. Kare ya da dikdörtgen kesitli, ince TAHTA. En fazla 2.5x2.5cm boyutlarındadır. YAPI'da SIVA derzleme, iki farklı malzemenin birleşme çizgisini kapatma, yatay ve düşey yüzeylerde bezeme oluşturma vbg kullanım alanları vardır. AHŞAP yapılarda BAĞDADİ'nin oluşturulmasında kullanılanlara "bağdadi çıtası" denir.

2. PENCERE ya da KAPI'da camı ya da tablayı SEREN, BAŞLIK ve KAYIT'lara tutturmaya yarayan ince uzun ahşap ya da metal öğe. "Baskı çıtası" da denir. MOBİLYA'larda da kullanılan bu tür çıtalar genellikle SİLME'li biçimlendirilir.

ÇİFTÇİOĞLU, İbrahim (1952, Çorum)
Türk ressam.

Lirik ve dramatik etkiler taşıyan, anlatımcı resimleriyle tanınır. Dizi olarak gerçekleştirdiği resimlerinde, düş, cinsellik, sevgi, paylaşma, korku, ölüm gibi temalara ağırlık vermiştir. Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü (b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) Resim-İş Bölümü'nde başladığı resim eğitimini, 1986'da İstanbul MÜ Güzel Sanatlar Fakültesi'nde tamamlamıştır. Çeşitli orta öğretim kurumlarında ve Milli Eğitim Bakanlığı'nda öğretmen ve yönetici olarak çalışan Çiftçioğlu, 1980'lerin başında Kasım KOÇAK'ın ön ayak olduğu Maltepe Ressamları topluluğuna katılmıştır. Sanatçının ilk dönemlerindeki mesaj yüklü resimler giderek değişime uğramış, düşsel ve içsel kaygılar ön plana çıkmıştır. "Urfa İzlenimleri", "Yalnızlığa, Direnişe ve Hüzne Merhaba", "Karşıda Duvar Dibinde", "Oradaydınız Herkes Gördü Sizi" ve "Vaatler" gibi adlar taşıyan dizi resimleri onun dönem dönem değişen yaşamından izler taşımakta ve kendini yenileyen, sorgulayan tavrını ortaya koymaktadır. *F.Tepeci*

ÇİFTE HAMAM → **HAMAM**

ÇİHAR KÛŞE KAB → **CİLT**

ÇİHARTAK (Far.*çihâr:* dört, Ar.*tâk:* kemer'den) "Dört kemer" anlamına gelir. Dört kemerle birbirine bağlanmış kalın dört ayağa tromplarla (→ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ) oturan KUBBE'den oluşan BALDAKEN biçimi. İRAN'da SASANİ döneminde (224-651) yapılan ATEŞGEDE'ler çihartak biçimindedir. Ayrıca →ORTA ASYA.

ÇİLEHANE (Far.*çehleh:* 40 gün'den) Ar.*erbain*.

Bir tasavvuf ve töre terimi olan çile, şeyhin uygun gördüğü bir süre (genellikle 40 gün) yeme, içme, dinlenme, uyuma gibi gereksinmeleri en aza indirerek, gerekmedikçe kimseyi görmeyerek, Allah'ın adını anmak, kendini ibadete vermek, nefis eğitimi yapmak anlamına gelmektedir. Çilehane, tarikat üyesi dervişlerin çilelerini doldurdukları yerin adıdır. Bu yer TEKKE'lerin karanlık, nemli çile hücreleri olabileceği gibi, ıssız bir dağ başı ya da bir mağara da olabilir. Mevleviler'de çile hizmet ederek doldurulur. Ancak, öteki tarikatlara göre, Mevlevi çilehaneleri daha aydınlıktır. 1001 gün süreyle derviş kendisine gösterilen işleri yapmakla yükümlüdür. Çilesi dolan derviş "dede" sanını alarak hücresinde yeni dervişlerin yetiştirilmesiyle uğraşır (→MEVLEVİHANE). Bektaşiler'de çilehane yoktur. ***A.Ödekan***

ÇİLİNGİROĞLU, Günay (1936, Mudanya, Bursa)
Türk mimar.

Yararlılık, sağlamlık ve güzellik ilkelerini kavranabilir, saf ve yalın bir biçimlendirme anlayışı içinde ele aldığı özgün tasarımlarına yansıtan Çilingiroğlu, mekân değerini artırıcı cesur strüktürel yorumlar içeren yapılarıyla tanınır.

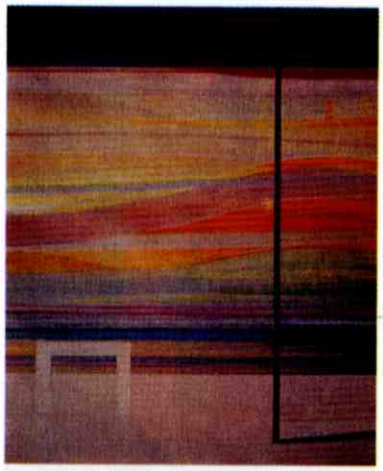
1956'da bitirdiği Galatasaray Lisesi'nde öğrenciyken İtalyan hükümetinden aldığı bir bursla 1955'te İtalya'ya gitmiş, 1961'de İTÜ Mimarlık Fakültesi'nden mezun olmuş, aynı yıl gene İtalyan hükümetinden burs alarak 1961-62'de İtalya'da staj yapmıştır. 1963-67'de Yıldız Üniversitesi (b.YTÜ) Mimarlık Fakültesi'nde Mimari Proje Kürsüsü asistanlığı yapmış, bir yandan kendi bürosunda serbest çalışmayı sürdürmüştür. 1962-75 arasında çok sayıda mimari proje yarışmasına katılan Çilingiroğlu, *İstanbul Reklam Sitesi* (Muhlis Tunca ile) yarışmasında Birincilik, *İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi*, ABD'de Hollywood'daki bir TV genel müdürü için konut (Los Angeles, Cal.; Ergün Ersöz; Bilge Kıray ile), *Erzurum Belediye Binası ve Çevre Düzenlemesi* ile *TC Varşova Büyükelçiliği* yarışmalarında İkincilik ödüllerini kazanmış; İzmit *Petrokimya Tesisleri İdare Binası ve Kampusu* (Emin Necip UZMAN, İsmet Turhal ile), İstanbul *Demirciler Sitesi* (M.Tunca ile), Bebek-Etiler mevzii imar planı (M.Tunca ile), *Tercüman Gazetecilik ve Matbaacılık Tesisleri* (M.Tunca



ÇİFTÇİOĞLU, İbrahim, *Karadefter Resimleri*.



ÇİLİNGİROĞLU, Günay ve Tunca, Muhlis, *İstanbul Reklam Sitesi*, 1965-69.



ÇİMEN, Bekir Sami, *Renk-Yüzey-Hacim*, 1985, tuval üzerine akrilik, 60x50 cm.

ile), *Makine Kimya Endüstrisi Kurumu Binası* ve *Ortaköy Esma Sultan Külliyesi Turistik Tesisleri* davetli yarışmalarına sunduğu projeleri ise uygulanmak üzere seçilmiştir. Çilingiroğlu'nun inşa edilmiş yapıları ise şunlardır: İstanbul'da, *İstanbul Reklam Sitesi* (1963-72, Cağaloğlu), *Dragos Oteli* (1970-72; Muhlis Tunca, Erdal ERKUT, Bilge Kıray, Mutlu Çilingiroğlu, İlhan Gültan ile), *Tercüman Gazetecilik ve Matbaacılık Tesisleri* (1972-74, Topkapı; M.Tunca ile), *Pensoy Evi* (1976-78, Yeniköy), *Karaköy Ticaret Merkezi* (1976-78; M.Tunca, B.Kıray, M.Çilingiroğlu ile), *Makine Kimya Endüstrisi Sergi ve Konaklama Binası* (1978-80, Gümüşsuyu), *Gürsel Evi* (1982-84, Bebek) ve *Tümen Evi* (1987-89, Yeniköy) ile Ankara'da *Erg Sanayi Sergi ve Genel Müdürlük Binası* (1983-89, Çankaya; Davran Eşkinat ile).

M.Kazmaoğlu

ÇİMEN, Bekir Sami (1942, İçel)
Türk ressam.
İnce renkli bantlarla gerçekleştirdiği soyut (→SOYUT SANAT) resimleriyle tanınır.

Sanat eğitimini 1962-65 arasında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü (b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) Resim-İş Bölümü'nde yapmış, daha sonra 1970-75 arasında Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde uzmanlık öğrenimi görmüştür. Türkiye'ye döndükten sonra 1977'ye değin Gazi Eğitim Enstitüsü'nde, 1977-80 arasında İzmir Eğitim Enstitüsü ve EÜ (b.Dokuz Eylül Ün.) Güzel Sanatlar Fakültesi'nde, 1981-83 arasında da Bremen Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi'nde dersler vermiştir. Yaşamını 1980'den beri Bremen'de sürdüren Çimen rengin öne çıktığı yalın anlatımlı resimlerinde karşıt durumları ve sorunları yan yana, karşı karşıya ve iç içe işleyerek, çizgi, yüzey, hacim ve renk ilişkilerini çözümlemeye çalışmıştır. 1980'lerin başında yüzeyi canlı ve karşıt renklerin egemen olduğu ince dikey bantlarla dolduran sanatçı 1980'lerin sonunda kompozisyonu, tuvali enine kesen daha geniş renk kuşaklarıyla oluşturarak, kullandığı uyumlu renkler aracılığıyla belli belirsiz bir mekân duygusu yaratmıştır. Aynı yıllarda siyahın tonları ile kağıdın beyazını birlikte kullandığı desenler de yapmıştır. Çimen'in renk kuşakları 1990'ların başında hacim öğesini öne çıkaracak ve yer yer soyut bir doğa görünümünü çağrıştıracak biçimde üst üste bindirilmiştir. Çimen, 1978'de DYO Ödüllü Resim Yarışması'nda, 1984'te de Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde birer Başarı Ödülü almıştır.

Z.Rona

ÇİMENTO (İt.*cimento, cemento*'dan)
İng.*cement*, Fr.*ciment*, Alm.*Zement*.
Havada ve suda katılaşma özelliğine sahip olan ve katılaştıktan sonra sudan etkilenmeyen hidrolitik bağlayıcı. Çimento sözcüğü Türkçe'deki kullanımı dışında, Batı dillerinde genel olarak bağlayıcı anlamında da kullanılmaktadır. Malzeme, belirli oranlarda karıştırılmış KİREÇTAŞI, KİL ve şist gibi maddelerin öğütülerek 1300-1500°C sıcaklığa kadar pişirilmesi ve çok az miktarda alçıtaşı karıştırıldıktan sonra çok ince öğütülmesiyle elde edilmektedir. Çimentolar üretimleri ve bileşimlerindeki maddelere göre "Portland çimentosu", "cüruflu çimento", "traslı çimento", "alüminli çimento", "letiye çimentosu" gibi adlar alır. En yaygın kullanımı olan "Portland çimentosu"dur. Bunun "beyaz Portland çimentosu", "demirli Portland çimentosu", "yüksek fırınlı Portland çimentosu", "sulfatlara dayanıklı Portland çimentosu" ve "katkılı Portland çimentosu" gibi türleri vardır.

Çimento konusundaki ilk araştırmalar 18.yy'ın ortalarına dayanmaktadır. 1756'da İngiliz mühendis J.Smeaton'un bir deniz fenerini yaparken pişirerek elde ettiği bir su kirecinden, "en iyi Portland taşına denk" ifadesi kullanacak derecede iyi sonuç alması; ardından, 1796'da İngiliz J.Parker'ın bir killi kalkertaşını pişirerek elde ettiği bağlayıcının günün koşullarına göre üstün özellikler taşıması ve Romalılar'ın kullandığı su kirecine bağlanarak bu malzemenin "Roma çimentosu" olarak adlandırılması, çimento üretimindeki ilk adımlar olarak sayılabilir. Roma çimentosu 19.yy'ın başından itibaren Fransa ve İngiltere'de üretilmeye başlanmıştır. Ancak, 1818'de, kil ve kalkeri ilk kez denetimli olarak karıştırıp pişirerek hidroliklik oranı düşüncesini ortaya atan Fransız L.J.Vicat olmuştur. Bugünkü anlamda ilk çimento üretiminiyse 1824'te İngiliz duvar ustası Joseph Aspdin gerçekleştirmiştir. Çimento üretimi 19.yy'ın ortalarında Avrupa'da yaygınlaşmış, 1885'te ilk döner fırın yönteminin bulunmasıyla üretimde büyük kolaylıklar sağlanmış ve miktarlar artmıştır. Çimento üretim tekniklerinin ve bağlı olarak ürün niteliğinin giderek gelişmesi, BETON ve BETONARME'nin niteliğinde de iyileşmelere neden olmuş ve malzemenin kullanımı yaygınlaşmıştır. Üretilen çimento niteliğinin ve özelliklerinin denetimi özel amaçlı betonların üretimini de olanaklı kılmıştır. Günümüzde çimento, taşıyıcı, koruyucu, örtücü ve dekoratif amaçlarla kullanılan çeşitli yapay malzemenin, beton ve HARÇ'ların üretimine bağlayıcı olarak giren bir üründür. Beton ya da harcın $1m^3$ karışımına ağırlıkça konan çimento miktarı "çimento dozajı" ya da kısaca "dozaj" olarak adlandırılmaktadır.
0184, 0922.

H.Y.Ersoy

ÇİN
Kronolojik bir karşılaştırma yapıldığında Yakındoğu'daki uygarlıkların Uzakdoğu'dan daha erken tarihlerde gelişmeye başladığı görülür; ancak bu uygarlıklarda süreklilik yoktur. Belli bir tarih süresi içinde yaşamış ve sonra yok olmuşlardır. Her biri kendinden sonra gelen uygarlık içinde onu geliştirici etkenlerden biri olarak devam edebilmiştir; Helenistik (→YUNAN) ve ROMA uygarlıklarının BİZANS uygarlığı içinde devam etmesi gibi. Uzakdoğu'daysa gerek Çin'de gerek JAPONYA ve Kore'de, ilk çağlardan günümüze değin gelen toplumsal değişmelere karşın, geleneğe bağlı bir süreklilik dikkati çeker. Bu uzun kültür sürecinin sanat açısından başlangıcı MÖ 3000'lere değin götürülebilmektedir. Hunan yöresinde kehanet (bilicilik) için kullanıldığı sanılan kaplumbağa kabukları ve üstü yazılı kemikler bulunmuştur. Bunlarda ayrıca Çin hükümdarlarının adlarının bulunuşu belgesel değerlerini çoğaltır. Çin'in Neolitik Çağı (→PREHİSTORYA) Amerika ve Avrasya'da olduğu gibi toplumun tarımla uğraştığı, hayvan (domuz ve köpek) ehlileştirdiği dönemdir. Bu dönemde DOKUMA ve SERAMİK yapımı yoğunlaşmıştır. İpek dokuma geleneğini Çin'in mitolojik imparatorlarından üçüncüsü olan Huang Di'nin karısı Xiling'in başlattığı söylenir. Çin İmparatorluğu'nun son gününe değin ipekçiliğin bulucusu sayılan bu imparatoriçe dinsel törenlerde anılmıştır. Kuzey Çin'de Neolitik Çağ'a ait seramiklerle karşılaşılmaktadır. Bunların içinde en tanınmışları Yakındoğu seramiğiyle benzerlik gösteren Gansu seramikleridir. MÖ 2000'e ait olduğu sanılan bu kaplar sırsız ve renkli desenlidir ve biçimleriyle uyum içinde ilginç bir bezemeye sahiptir. Helezon öğesinin kullanıldığı bu geniş karınlı seramiklerde siyah, kırmızı ve morumsu kahverengiye yer verilmiştir. Kilin rengi kırmızımsıdır. Bunlar arasında üç ayaklı ve silindirik seramik biçimi Çin'e özgüdür.

Uzakdoğu'da ilk kez metali kullanan, yazıyı geliştiren ve kentleşmeye doğru giden toplum Çin'dir

ve bu toplumsal değişim Yin (Shang) Hanedanı döneminde (MÖ ykş.1766-ykş.1122) olmuştur. Bu hanedandan sonra çağımıza değin çeşitli hanedanlar yönetimi ele almış ve uzun zaman dilimleri içinde ülkeyi yönetmişlerdir. Yin Hanedanı döneminde en önemli sanat ürünleri, dinsel törenlerde doğa güçlerine ve atalara tapmada kullanılmak üzere yapılan tunç şarap ve yiyecek kaplarıyla aynalar ve çanlar olmuştur. Tunç kaplarda ataların ruhlarına mayalanmış içkiler ya da maket evler gibi şeyler adanıyor ve adakların sayıları adayan kişinin önemine göre çoğalıyordu. Başkent Anyang'da ortaya çıkarılan tunç kaplar biçimlerine ve işlevlerine göre gruplandırılmıştır: Örneğin, *li, ding, xian, gui, dou* ve *dui* yemek; *he, guang, you, hu, zhi, gu, jue, jia* ve *lei* şarap kapları (*zun*); *pan* ve *zhen* de adak kaplarıydı. Bezemeleri erken dönemlerde çizgisel olup zamanla yüksek kabartma olarak gelişen tunç kapların üstünde balık, aslan, ejder gibi çeşitli hayvan örgeleri yer almıştır. Soyut bir geometrik stilizasyonla biçimlenen bu örgelerin eski Çin kültürünün dinsel inançlarından gelme simgesel anlamları vardı: Aslan maskesinin toprağı; ejder maskesinin yağmuru, bulutu, gökyüzünü ve doğanın çeşitli güçlerini simgelemeleri gibi. "S" biçiminin birbirine dolanarak oluşturduğu kimi örgelerde ejder ve masal kuşları gibi hayvan simgeleri betimlenmiştir. Bu kaplar içinde, hayvan biçimindekiler ilginçtir. Baykuş biçimindekiler bulunduğu gibi yalnızca ayakları hayvan biçiminde olanlar da vardır. Sert, gözeneksiz, yüksek pişirimli seramikler (*stoneware*) Yin Hanedanı döneminde ortaya çıkmıştır. Bu yöntemle yapılan bazı kaplar ince ve sert, sarımsı yeşil sırla kaplanmıştır. Beyaz kille yapılmış yumuşak hamurlu kapların dinsel amaçlı olduğu sanılır. Bunlar üzerindeki bezemeler, dönemin tunç kaplarıyla benzerlik göstermektedir. Geometrik biçimli çizgisel böcek ve hayvan örgeleri yaygındır. Ölümsüzlük simgesi çekirge, kuş, ejder betimlemeleri görülür. Manda, kaplan, geyik maskeleri arasına zeminde bereketi simgeleyen bulut, şimşek örgesi bir su biçiminde dolanır. Ayrıca üstleri yazılı kemikler ve mezar RÖLİK'leri de Yin dünyasını yansıtır. Çoğu dinsel amaçlı olan küçük mermer heykellerdeyse kuş ve çeşitli hayvan figürlerinin yanı sıra oturan insan figürlerine de rastlanır. Bu dönemde yapılar, sıkıştırılmış toprak temel üzerine samanlı çamur ve ahşaptan yapılmıştır.

Yin Hanedanı'ndan sonraki Zhou Hanedanı dönemine (MÖ ykş.1111-255/256) değin birbirinden bağımsız beylikler halinde yaşayan Çin toplumu, Zhou Hanedanı'nın son döneminde birleşip ilk Çin İmparatorluğu'nu kurmuştur. Savaşlar bitmiş, sanata ilgi çoğalmıştır. Aynı dönemde, Konfüçyüs felsefesi gelişmiş ve sosyal yapıyı biçimlendiren önemli bir etken olmuştur. Konfüçyüs din adamı değildi, ahlakçı ve sosyal bir filozoftu. Çin toplumu uzun bir savaş döneminin karışıklığından kurtulmaya çalışırken ortaya çıkan Konfüçyüs öğretisi, MS 5.yy'a değin egemen düşünce biçimi olmuş ve sanat da bu düşünceye bağlı olarak gelişmiştir. Konfüçyüs felsefesi çürümekte olan toplumu, pratik bazı kurallarla düzelterek yeni bir toplum yaratmayı amaç edinen bir düşünce biçimidir. Bu düşünüşe göre, her hayat bütünü etkiler. Huzurlu ve barış içinde yaşam için, ilk önce kişinin kendisini Konfüçyüs'ün ortaya koyduğu ahlak kurallarına göre geliştirmesi gereklidir. Herkes iyi, doğru ve namuslu olmayı tek amaç edinmeli, şan, şöhret ve kâr peşinde koşmamalıdır. Konfüçyüs kültürlü insana büyük değer verir, çünkü ancak kültürlü insan doğruluğun önemini bilebilir. Kişiler kendilerini yetkinleştirdikten sonra sırayla aile, ülke ve dünya içinde düzenin kurulmasına çaba göstermelidir.

Zhou döneminde gerek mimarlık gerek sanat bir önceki dönemin devamı niteliğinde olmakla birlikte, MÖ 9.yy'ın sonlarında bazı tunç kap biçimlerinin yok olduğu ve bezemelerde yeni yaratıkların betimlendiği görülür. MÖ 6. ve 5.yy'lardaysa tunç kaplar daha yalın ve gelişmiş bir biçim ve bezeme anlayışına sahiptir. Geç Zhou döneminde yeşim taşıyla cam da işlenmiştir. Bu dönemde ÇANAK-ÇÖMLEK biçimleri artmış ve düşük ısıda pişirme gibi yeni teknikler ortaya çıkmıştır.

Çin, Han Hanedanı'nın (MÖ 206-MS 220) yönetimi altında Kore'den ORTA ASYA'ya doğru uzanan ilk imparatorluğunu kurmuştur. Changan ve Luoyang (b.Henan) gibi önemli kentlerin büyük heykeller ve duvar resimleriyle (→TARİHSEL KONULAR) süslü saray ve tapınaklarla donatıldığı bu hanedanı sırasında, Çin kültürü ve sanatı ilk parlak dönemini yaşamıştır. Han Hanedanı ve ondan sonra gelen yüzyıllarda Çin sanatı Konfüçyüsçülük, Taoculuk ve Budacılık doğrultusunda zenginleşip gelişmiştir. Kağıdın ilk kez bu dönemde bulunmasına karşın bir resim malzemesi olarak kullanılması 3. ya da 4.yy'da olmuştur. Bu dönemde gerek paravana resimlerinde gerekse RULO RESMİ'nde ipeğin kullanıldığı görülür. Günümüze ulaşan duvar resimlerinin çoğu mezar duvarlarındakilerdir. Luoyang'da MÖ 1.yy'a ait bir mezarda betimlenen tarihsel sahneler dönemin önemli örnekleri arasındadır. İlk taş mezar heykelleri de bu dönemde ortaya çıkmıştır. Anıtsal hayvan ve insan heykelleri kaba bir teknikle yontulmuştur. Metal işçiliğindeyse Geç Zhou dönemi biçimleri korunmakla birlikte bezemede altın ve gümüş KAKMA kullanılmış, ayrıca dinsel amaçlı olmayan kandil ve tütsü kapları yapılmıştır. Tunç aynaların bir yüzü parlatılırken öbür yüzü geometrik desenler, astrolojiyle ilgili örgeler ve Taocu figürlerle bezenmiştir. Han döneminde ipek dokumacılığı ilerlemiş ve ipek dokumalar önemli bir ihraç ürünü durumuna gelmiştir. Bu nedenle Çin'i Batı'ya, özellikle de Roma İmparatorluğu'na bağlayan yola İpek Yolu denmiştir. Han mezarlarından çıkartılan çanak-çömlekler arasında günlük kullanım eşyasının yanı sıra özellikle gömü için yapılan ev, kule, fırın biçiminde seramiklere de rastlanmıştır. Gömü için yapılan seramiklerin düşük ısıda fırınlanan kurşun sırla kaplı olduğu görülür. Yüksek pişirimli sert ve gözeneksiz seramik yapımıysa bu dönemde yavaş yavaş Henan'dan Zhejiang bölgesindeki merkezlere kaymıştır. Tunç kap biçimlerinin ve bezeme düzeninin yinelendiği bu kaplar genellikle zeytin yeşili sırla kaplanmaktaydı.

Han Hanedanı'ndan sonra Çin, Üç Krallık (220-264) ve Altı Hanedan (220-589) arasında bölünmüş; Wei Krallığı kuzeyde, Wu Krallığı güneydoğuda, Shu Han Krallığı da batıda hüküm sürerken güneyde Altı Hanedan egemen olmuştur. Budacılık'ın egemen olduğu Kuzey Wei (Tabgaç) Krallığı'nın (386-534/535) başkenti Luoyang'da çok sayıda BUDACI tapınak ve manastır yapılmıştır. 460-470 arasında Yungang'da yapılan Budacı mağara tapınaklarındaki Orta Asya etkili dev Buda heykelleri geniş omuzlu, kare yüzlü ve sabit bakışlıdır. 508-523 arasında yapılan Longmen mağara tapınaklarındaki heykellerde figürler yassılaşmış ve vücut hatları zengin giysi kıvrımları altında yok olmuştur. Başlar uzunca, gözler yarı kapalı betimlenmiştir. Dudaklarda hafif bir gülümseme göze çarpar. 550 dolaylarındaysa heykellerin ağırbaşlı ve kunt bir ifade kazandığı görülür. Figür çoğu kez cepheden verilmiştir. Bir önceki döneme oranla daha hacimsel olan bu heykeller Hint etkilerini yansıtır. Konfüçyüsçülük'le Taoculuk'un egemen olduğu güneydeyse merkez, Altı Hanedan'ın başkenti Nan-

jing'dir. Günümüze hiçbir yapının ulaşmadığı Nanjing özellikle şiir, KALİGRAFİ ve resim alanında ileri gitmiştir. Çin resim sanatında, figürlü resim türü ahlak kurallarına önem veren, kişiyi soylu bir davranış içinde biçimlendirmeye çalışan Konfüçyüs felsefesinin etkisiyle ortaya çıkmıştır. Bu türde yalnızca imparator, ozan, kahraman, yazar, din adamı, saraylı kadın gibi soylu kişilerin portreleri yapılmıştır. 4.yy'da yaşamış GU KAİZHİ'nin *Saraylı Hanımlara Ahlak Dersleri* (British Museum, Londra) adlı rulosunda, sanatın öğretici bir amaca yönelik olduğu açıkça belli olur. Çin resim sanatının temel öğesi çizgidir. Biçim, çizginin gücüyle özü en yalın ve basit bir anlatımla ortaya çıkarır. İlk kez Gu Kaizhi'nin yapıtlarında görülen "azla çoğu anlatma" isteği, tüm Çin sanatında en belirgin ve ilginç özellik olarak sürmüştür. Kuzeyli ressamlar bu dönemde daha çok Budacı tapınaklar için FRESK tekniğiyle duvar resimleri yapmıştır. Gansu bölgesindeki Dunhuang'daki mağara tapınaklarında Buda'nın yaşamından sahnelerle önceki yaşamlarına ilişkin öyküler (*cataka*) işlenmiştir.

Çin 581'de Sui Hanedanı döneminde (581-618) yeniden birlik olmuştur. Başkent Changan ızgara plan düzenine göre yeniden inşa edilmiş, yeni sarayların yanı sıra çok sayıda tapınak yapılmıştır.

Tang Hanedanı 618-907 arasında egemen olmuştur. Bu dönemde inşa edilen tapınaklar günümüze ulaşmamış olsa da, Japonya'da Nara döneminde (645-784) yapılan *Todai Tapınağı*'nın Büyük Buda Salonu (*Daibutsu-den*) Tang üslubunun en tipik örneği olarak günümüze ulaşmıştır. Bu döneme ait ahşap PAGODA'larla ilgili bilgiler de gene Nara'daki örneklerden (*Yakuşi* ve *Daigo Tapınakları*) edinilmektedir. Budacı heykel sanatının dördüncü evresi Hint sanatına özgü kütlesel biçim anlayışı ile Çin sanatının ritmik çizgilerini birleştirmiştir. Bu heykellerin en tipik örneklerine Nara'daki Tang dönemi tapınaklarında rastlanır. Sui ve Tang sarayları Çin'in her yanından ressamların toplandığı merkezler olarak gelişmiştir. Bu dönemin en önemli figür ressamı sayılan WU DAOZİ, saraydaki resmî görevinin yanı sıra Luoyang ve Changan'daki çok sayıda Budacı tapınak için duvar resimleri yapmış; öbür önemli ressamlar YAN LİBEN'le ZHANG XUAN da saray yaşamından sahneleri betimlemişlerdir. İlk kez bu dönemde gelişmeye başlayan MANZARA resmi, içeriği, anlatım gücü ve tekniği bakımından Batı'daki manzara resimlerinden farklı bir nitelik gösterir. Manzara resminin özüne kaynak olan ve biçimini etkileyen, Tao öğretisi olmuştur. Laozi ve Zhuangzi tarafından geliştirilen bu öğreti, gerçeği ve yaşamayı Konfüçyüs felsefesinde olduğu gibi insanların koyduğu birtakım kurallar ve yasalar yoluyla değil, doğrudan doğa aracılığıyla kavramak gerektiğini ileri sürer. İnsanın doğruya ve gerçeğe kavuşması için doğayla özdeş olması gerekir. Bu nedenle, insan için tek kurtuluş yolu uygarlıktan önceki, bilgiden yoksun ilk durumuna dönmektir. Tao'ya göre insan, bedeninin ve isteklerinin kölesi olduğu sürece, dünya sürekli bir savaş meydanı olacaktır. Oysa ki insan, doğanın ritmine kendini kaptırdığında, günlük olayların dışına çıkarak ruhen doyacak ve bunun sonucunda maddeye sahip olma isteğini yitirerek savaşmaktan uzaklaşıp mutluluğa kavuşacaktır. Konfüçyüs'ün, "Savaşlar olacaktır, ancak savaşların zararını azaltmak elimizdedir", demesine karşılık Tao, "Beni dinlerseniz savaşlar olmayacaktır", der. Manzara resimleri tümüyle, yukarıda kısaca özetlenen Tao düşünce biçimini yansıtır. Bunlar gerçeği ve evrenin gizemini çözmeye çalışan birer yazıdır. Gerçekte, Çin'de resim yapmak ve yazı yazmak için aynı sözcük kullanılır; çünkü, resim yapmak yazı yazmakla özdeştir. Resim, biçimle ifade edilmiş şiirdir. Düşünce ya da duygu biçimlerle dile getirilmektedir. Bu şiirlerde yüzyıllar boyu doğa ve doğa içinde insan anlatılmıştır. Düşünce ve duyguyu somutlaştıran, şiiri ortaya koyan fırça ve mürekkeptir. Değişik teknikte fırça vuruşlarıyla nesne belirir, mekân ortaya çıkar, çini mürekkebinin sulandırılmasıyla hava buğulanır. Zaman zaman çizgiyi soluk renkler güçlendirir. İlginç olan, sanatçıların sanat tartışmasını erken çağlarda yapmış olmalarıdır. Sanatla ilgili sorunları içeren, bir Çinli sanatçının sanatında nelere dikkat etmesi gerektiğini açıklayan, bir resmin nasıl yapılacağını teker teker anlatan MS 5.yy'dan kalma bir kitap vardır. Bu yüzyıldan sonra, Çinli sanatçılar bu temel kitaba dayanarak ve kendilerinden öncekilerin bıraktıklarını eleştirerek resim sanatını ilerletmişlerdir. Batı'da bu anlamda sanat eleştirisine ancak RÖNESANS'ta rastlanır. Gene bir başka öncelik manzara resminde olmuş, bu tür, Batı'dan 1100 yıl önce Çin resim sanatına girmiştir. Uzakdoğu resminde değişik bir PERSPEKTİF anlayışı görülür. Farklı planlar arasında beyaz boşluklar bırakılıp nesneler doğanın sonsuzluğu içinde canlandırılmıştır. Sanatçının tek amacı doğayı ve evreni kavramak, bu kavrayışın zevkine varmaktır. Yüce dağlar, iri budaklı yamru yumru dallar, kayalar, sisli bir atmosfer ve akıp giden bir su yatağıyla görüntü değil de doğanın gerçek ruhu canlandırılır. Manzara resimlerinde insanın yeri öteki doğa nesnelerinden farklıdır. Zaman zaman geçip giden bir yolcu, zaman zaman da doğayı kavramaya çalışan bir düşünür olarak beliren insan, sonsuz evrenin içinde ufacık, önemsiz bir yaratık halinde gözükür. DONG QİCHANG, sanat tarihçisi Mo Shilong'la (ö.1587) birlikte gerçekleştirdiği bir çalışmada manzara resmini Kuzey ve Güney okulları olarak iki grupta sınıflandırmıştır. Lİ SİXUN ve oğlu Li Zhaodao (etk. yks.700-740) Kuzey Okulu'nun kurucuları olarak kabul edilirken, WANG WEİ de Güney Okulu'nun kurucusu ve WENREN RESSAMLARI'nın (aydın-ressamlar) öncüsü sayılır.

Uzakdoğu kültürü için bir başka önemli olay, HİNDİSTAN'dan Doğu ülkelerine Budacılık'ın yayılması olmuştur. Gerçekte bir Hint dini olmakla birlikte Budacılık, Asya'da etkili bir rol oynamış ve her ülke kendi kültürü içinde Buda felsefesini geliştirmiştir. Çin'e Budacılık, 520-525 arasında Hintli rahip Bodhidharma tarafından götürülmüş; ancak 7.yy'dan sonra Çin'de Chan, Japonya'da Zen adı altında iki ayrı mezhep olarak ortaya çıkmıştır. Chan (Zen) Budacılığı'na göre dünyada tanrı yoktur. İnsan, bedenin bilincini düşünceye dalarak unuttuğu an, içinde tanrıyı bulur. Söylentiye göre, Budacılık'ın kurucusu Ta-mo, beş yıl bir taşın önünde otururak bedenini unutup Nirvana'ya kavuşmuştur. Bu aydınlanma sonunda Ta-mo düşüncesini yaymaya başlamıştır. Budacılık'a göre, insanın bedenle doğmuş olması en büyük talihsizliktir. İnsan, çeşitli bedenlerde yeniden doğar ve kendi başarılarıyla Buda'nın takdiri sonunda ruhlar dünyasına kavuşur. Bütün evren bu sonuca varmaya çalışmaktadır. Dış dünyada her şey bir görüntüdür ve yalnızca izleyicinin düşünde yer alır. Budacılık, Çin'de dinsel sanatı geliştirmiştir. *Bodhisattva* (Geleceğin Budası) ve melekler, koruyucular, rahipler büyük duvar resimlerinde, rulolarda, dev boyutlu heykellerde ve tapınak altarlarında konu olarak işlenmiştir. Çin Budacı sanatının örneklerinde, yumuşak ve duygusal bir doğalcılık göze çarpar.

Tang Hanedanı'nın yıkılmasından sonra Çin bir süre Beş Hanedan (907-960) ve On Krallık (907-

980) dönemine girmiştir. İzleyen Song Hanedanı dönemi (960-1279), Kuzey (960-1127) ve Güney (1127-1279) olmak üzere iki evreye ayrılır. Gerek Kuzey Song Hanedanı'nın başkenti olan Bianjing'den (b.Kaifeng), gerek Güney Song Hanedanı'nın başkenti Hangzhou'dan hiçbir mimari örnek günümüze ulaşamamıştır. Buda figürleri bu dönemde de yaygınlığını korumuştur. Hangzhou çevresinde bütün tapınaklarla birlikte heykellerin de yok olmasına karşın, kuzeyde Shanxi ve Hebei bölgelerinde 11. ve 12.yy'lardan tapınaklar ve Buda heykelleri kalmıştır. Kuzey Song döneminin en önemli ressamları Lİ CHENG, FAN KUAN, GUO Xİ, Mİ FEİ ve Lİ GONGLİN'dir. Lİ TANG 1127'de güneye kaçmış ve Hangzhou'da kurulan akademinin başına geçmiştir. Güney Song döneminin en önemli manzara ressamları MA YUAN'la XİA GUİ'dir. Bu iki sanatçının oluşturduğu MA-XİA OKULU, dönemin en önemli resim türü olan manzara resminin gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Song döneminde Chan Budacılık'ın mistisizmine sığınan LİANG KAİ ve MUQİ gibi ressamlar yöredeki tapınakları resimlerle bezemiştir. Çoğunlukla Chan Budacılık'la ilgili efsanevi figürleri ve olayları konu alan bu ressamlar kimi yapıtlarında manzaralara, kimi yapıtlarında da bitkilere, meyvelere ve hayvanlara yer vermiştir. Ayrıca bu dönemde aydın-ressamların idealini simgeleyen bambu resimleri yaygınlaşmış, özellikle kaligrafi teknikleriyle betimlenen bambu sapları birçok Wenren ressamının en sevdiği konulardan biri olmuştur. Seramik ve PORSELEN sanatının da yetkinleştiği Song döneminde kuzeyde beyaz renkli, bezemesiz ya da kazıma kabartma bezeli *Ding* (Jingdezhen yak.); gri-mavi sırlı, üstü buz çatlaklarıyla bezeli *Ru* (Ruzhou; b.Linru); eflatun-mavi sırlı, mor ya da kırmızı lekelerle bezeli *Jun* (Junzhou) sert ve gözeneksiz seramikleri; güneydeyse parlak siyah ya da kahverengi sırlı üstü kuş ve hayvan figürleriyle bezeli Cizhou seramiklerinin yanı sıra siyah Fujian seramikleri üretilmiştir. SELADON'larsa hem kuzeyde hem de güneyde yapılmıştır. Güney Song döneminde, Jingdezhen'de üretilen saydam mavimsi sırlı beyaz porselenler (*qingbai*) bugün *yingqing* olarak anılır. Jingdezhen izleyen dönemlerde de önemini korumuştur. İpekçiliğin de en üst düzeye Song döneminde eriştiği bilinir.

Çin mimarlığı ilginç bir yapı biçimine sahiptir. Genel olarak ahşaptan yapılmış olan yapıların çoğu günümüze değin dayanamamıştır; bu nedenle, ancak çağımıza yakın dönemlerden kalan yapılarla Uzakdoğu mimarlığını değerlendirme olanağı doğmaktadır. İster TAPINAK, ister sivil mimarlıkla ilgili herhangi bir yapı olsun, biçim ve strüktür birbirinin benzeridir. Yapı, ya dövülmüş toprak bir düzlük ya da yüksekçe bir platform üstünde yükselir. Strüktür, ahşap sütunlarla taşınan kirişler ve onların üstünde yayılan geniş çatıyla oluşur. Katlar bu üç öğenin birleşmesiyle çoğalır. Her kat bir alt kata göre daha küçük boyutlarda yükselerek yapıya piramidal bir görünüş kazandırır. Çin sütunları kendine özgü biçimlenişleriyle dikkati çekerler. Kaidesiz ve başlıksızdırlar. Ancak sütunla çatı arasında konsollar yer alır. Sütunların araları ahşap, taş ve kille kaplanmış, aralarda çoğu kez kağıt kaplı pencere boşlukları bırakılmıştır. Ahşap yapıların galerilerini ve kağıttan pencerelerini korumak amacıyla her katta sundurma çatı biçiminde saçaklar beden duvarlarından abartılarak dışarıya taşırılmıştır. Saçakların ağırlıkları, arşitrav ve çatı kuşağı arasına konsollar yerleştirilerek beden duvarlarına aktarılmıştır. Bu konsollar ayrıca bir bezeme olarak da kullanılmaktadır. Direkler tarafından taşınan yapının ana çatısı, kırma çatı biçimindedir, dikey ve yatay çatmalar üstüne oturur. Damda kullanılan kiremitler, yöreye özgü kiremitlerdir. Tang döneminden bu yana, çatıların uçlarını yukarı kıvırmak gelenek olmuştur. Geleneksel Çin mimarlığında yapılar genellikle kare, dikdörtgen ya da çokgen planlıdır. Dikdörtgen yapıların geniş yüzü güneye bakar. Çok katlı yapılara ko, her tarafı açık köşk tipinde yapılara *ting*, yüksek teras üstüne kurulmuş olanlarına *te* denir. Bir Çin tapınağı kutsal salon, kütüphane, pagoda, rahipler odası, kiler gibi değişik yapıları içerir. Geniş bir duvarla çevrilen bu yapılar grubuna, gene geniş saçaklı bir kapıdan girilir. Saraylar ve büyük aile evleri de aynı tiptedir. Tek tek ailelerin oturduğu birimler, bahçeler ve iç avlularla birbirine bağlanmıştır. Kapılar gün boyu açık durur, ancak gece olunca, herkes eve girdikten sonra kapanır. Dinsel yapı topluluğu içinde yer alan, kutsal kitapların ve eşyaların saklandığı pagodalar, Buda diniyle ilgili yapılardır. Hint STUPA'ları gibi, Buda dininin soylu kişilerinin mezarlarıdırlar ve içlerinde kemikler saklanır. Ahşap olan ilk pagodalar sonradan tuğladan yapılmışlardır. Song Hanedanı'ndan sonra yapılar renkli seramikle kaplanmıştır. Taş ve tuğla daha çok köprü, liman, askeri yapı ve anıtsal kapılarda kullanılmıştır. Askeri yapılar arasında en ünlüsü *Çin Seddi*'dir.

Song dönemini izleyen Yuan Hanedanı (1260-1368) Moğol istilası sırasında hüküm sürmüş, yaşanan toplumsal ve yönetsel kargaşa sanatı da etkilemiştir. Moğollar'ın desteklediği tek sanat dalı Budacı heykelcilik olmuştur. Güç kazanan Tantra Budacılığı'nın karmaşık ikonografisi çok kollu Buda heykellerinin doğmasında etkili olmuştur. Dönemin siyasal kargaşası en çok ressamları etkilemiş, sarayın koruması altında Budacı ve Taocu resim gelişirken ZHAO MENGFU dışında birçok Wenren ressamı Moğollar'a hizmet etmemek için inzivaya çekilmiştir. Bu ressamların en önemlileri Yuan Hanedanı'nın Dört Ressamı olarak anılan HUANG GONGWANG, WU ZHEN, Nİ ZAN ve WANG MENG'dir. Yuan döneminde manzara resminin yanı sıra bambu, çiçek, böcek ve at resimleri de yapılmıştır. Kaligrafiyle resmin bütünleştiği ilk örnekler Song dönemine ait olmakla birlikte, bu yöntem Yuan döneminde yetkinleşmiş ve Çin resminin en sürekli anlatım biçimlerinden biri olmuştur. Bu resimlerde yer alan şiirler çoğu kez sanatçının duygularını yansıtır. Yakındoğu'dan getirilen kobaltla yapılmış mavi-beyaz porselenler (*sbu fu*), dönemin en büyük yeniliğidir. SIRALTI tekniğiyle yapılan bu porselenler çoğunlukla bitkisel örgelerle bezenmiş; büyük çanak ve servis tabakları gibi yeni formlar da ortaya çıkmıştır.

Yuan'dan sonraki Ming Hanedanı döneminde (1368-1644) Çin sanatı büyük gelişme göstermiştir. Başkentin 1421'de Pekin'e taşınmasıyla Yasak Kent'te saraylar, tapınaklar ve çeşitli yapılar inşa edilmiştir. Dönemin sivil yapı örnekleri yerel özellikler yansıtır. Heykel sanatı bir önceki dönemden büyük farklılıklar göstermemekle birlikte, boyutların büyüdüğü ve daha gerçekçi bir üslubun geliştiği izlenir. Nanjing'deki imparatorluk mezarlarında Tang dönemi mimarlık üsluplarına bir geri dönüş ortaya çıkmış; ayrıca çatı kenarları gibi bazı mimari öğeler sırlı seramikten yapılan hayvan ve insan figürleriyle bezenmiştir. Ming dönemi imparatorları ressamları yeniden sarayda toplamak istemişlerse de, pek başarılı olamamışlardır. DAİ JİN kısa bir süre sarayda çalışmış ama daha sonra güneye giderek burada ZHE OKULU'nu kurmuştur. Manzara resminin ağırlıkta olduğu bu dönemde etkinlik gösteren bir başka okul da Wenren ressamlarından oluşan WU OKULU'dur; öte yandan figür resminde bir

gerileme izlenirken bambu, kuş ve çiçek resimleri yaygınlığını korumuştur. Seramik alanında kuzeydeki merkezler önemini yitirirken Jingdezhen yöresi hammadde bolluğu nedeniyle önemini korumuştur. Mavi-beyaz Ming porselenlerinde bitkisel desenlerin yanı sıra ejder örgesinin de bezeme programına alındığı görülür. Bu dönemde SIRÜSTÜ tekniğinin uygulandığı çok renkli bezemeli porselenler de yapılmıştır.

Mançular'ın oluşturduğu Qing Hanedanı döneminde (1644-1911/12) sanat, siyasal yaşamın izlediği geleneksel çizgiye paralel bir gelişme göstermiştir. Bu dönemde Yasak Kent'teki Ming dönemi yapıları onarılmış, ayrıca doğal bahçe düzenlemeleri içinde saray ve pavyonlar inşa edilmiştir. Resim sanatında Yuan dönemi sanatçılarına büyük ilgi duyulan bu dönemde bazı ressamlar yaşadıkları yörelerde belli gruplaşmalar oluşturmuşlardır. Bunlardan Sun Yi, Wang Zhirui, HONGREN ve Cha Shibiao'dan (1615-98) oluşan "Anhuili Dört Usta"; GONG XİAN, Fan Qi (1616-1692'den sonra), Gao Cen, Zou Zhe, Wu Hong, Hu Zao, Ye Xian ve Xia Sun'dan oluşan "Nanjingli Sekiz Usta"; Zheng Xie (1693-1765), Jin Nong (1687-1764), Huang Shen (1687-yks.1768), Gao Xiang, Li Fangying, Li Shan, Lo Ping (1733-99) ve Wang Shishen'den oluşan "Yangzhoulu Sekiz Garip Usta"; BATA SHANREN, SHİTAO, Kunzan (Shiqi, 1610-93) ve Mei Qing'den (1623-97) oluşan "Bağımsızlar", en önemli gruplardır. Qing döneminin en önemli ressamları, Huang Gongwang'la Ni Zan'ın üslubunu sürdüren Dört WANG'LAR, WU Lİ, YUN SHOUPİNG, Gong Xian, Hongren, Bata Shanren ve Shitao'dur. İlk kez *sutra*'ların (özdeyişler) resimlendiği Tang döneminden başlayarak gelişen ve çok renklilik kazanan AĞAÇ BASKI'lar, hem Çin'de hem de Japonya'da çok beğenilmiştir. 17.yy'da bir süre kesintiye uğrayan porselen yapımı daha sonra yeniden canlandırılmış ve üretilen örnekler Avrupa'yı etkilemeye başlamıştır.

Kendi içine kapanık köklü bir geleneğe sahip olan Uzakdoğu kültürü ve sanatı 19.yy'dan sonra Avrupa sanatı etkisi altına girmiş; öz ve biçiminde bu yabancı sanatın üslubuna bağlı olarak değişme göstermiştir. Bu değişim Çin'de Qing Hanedanı'nın son döneminde başlamış, ancak geleneksel çini mürekkebi tekniğinin varlığını etkilememiş, 20.yy'ın ilk 20 yılında Qİ BAİSHİ gibi geleneksel türde çalışan ressamların etkinliği sürmüştür. 1912'de Çin Cumhuriyeti'nin kurulmasından yüzyılın ortalarına değin geleneksel türde çalışan sanatçılar arasında Wu Changshi (1844-1927), Zhang Dagian (1899-?), Huang Binhong (1864-1955) ve Chen Zhifu (1896-?) sayılabilir. Ancak cumhuriyetin kurulmasıyla Çin'de Batılılaşma hareketi de ivme kazanmış, birçok öğrenci, daha önceden Batı'yla yakın ilişkiye girmiş olan Japonya'ya öğrenime gönderilmiştir. 1919'da Japonya'yla başlayan anlaşmazlıklar sonucu bu ülkeyle kültürel bağlar kesilmiş, bu kez genç sanatçılar Paris'e ve Avrupa'nın öteki sanat merkezlerine gitmeye başlamıştır. Ülkede Batı sanatının etkisi 1949'daki Kültür Devrimi'ne değin sürmüştür. Şanghay'da etkinlik gösteren Liu Haisu'yla (1895-?) Pekin'de çalışan JUPÉON, öğrenimlerini Avrupa'da yapmış ve Batı'nın teknikleriyle geleneksel sanat türünü birleştiren bir üslup geliştirmişlerdir. Daha deneysel bir sanat türüyse Lin Fengmian (1901-?) öncülüğünde Hangzhou Güzel Sanatlar Akademisi'nde sürdürülmüştür. 1937'de Japonya'nın Çin'in doğusunu ele geçirmesiyle birçok sanatçı batı bölgelerine göç etmiş ve sanat kurumları etkinliklerini Chengdu, Kunming ve Chongging'de yürütmüşlerdir. Bu dönemde sanatçılar bir yandan Batı tekniklerinde ustalaşırken, bir yandan da Çin'in halk sanatlarına ve arkeolojik değerlerine yakınlık duymaya başlamışlar, ayrıca savaş acıları ve yoksullukla yüz yüze gelerek toplumsal reformların gerekliliğini kavramışlardır. Uzun bir süredir gündemde olan halk hareketi ülkede komünizmin yollarını açmış ve bu yeni ideoloji özellikle ağaç baskı sanatında anlatım bulmuştur. 1929'da Şanghay'da, 1930'da Kanton'da, 1938'de de Çin'in batı bölgelerinde oluşan gruplar halk hareketini desteklemiştir. Huang Yongyu (d.1924), Chen Yangiao, Xiang Fang (d.1920) ve Gouchu Li (d.1932), bu alanda ürünler vermiştir. 1949'da Kültür Devrimi'nin tamamlanmasıyla sanat alanında yeni bir evre başlamış ve sanatçılar, yönetimi, işçiyi ve toplu üretimi yücelten, büyük boyutlu yağlıboya tuvaller yapmaya yöneltilmiştir. Ancak bu tekniğin başarılı örnekler yaratamadığı görülünce resmî bir kararla 1950'lerin başında, aynı konular geleneksel tekniklerle işlenmeye başlamıştır. Bu dönemde heykel alanında da Hua Tianyou (1902-?), Wang Lingyi ve Liu Kaichu devrim ilkeleri doğrultusunda yapıtlar üretmiştir. 1950'lerin başında bir grup sanatçı milliyetçi yönetimin ardından Formoza'ya (b.Tayvan) giderken, bir grup da Batı'ya göç etmiştir. Zeng Youhue (d.1923) Honolulu'ya; ZAO WOU-Kİ, Ban Youliang, Zhou Ling, Fang Yong (1906-?) ve Liao Xinxue (1906-?) Paris'e; Chen Quikuan da (d.1921) ABD'ye yerleşmiştir. Çağdaş Çin resminin gelişimi büyük ölçüde bu sanatçıların yapıtlarına dayandırılarak değerlendirilmektedir. Bunun bir nedeni Kıta Çini'nin uzun süre dışa kapalı kalması, bir başka nedeni de Batı'ya göç eden Çinli sanatçıların öbür Doğulu sanatçılar gibi Batı resim diline ve tekniklerine uyum sağlayamayarak daha çok geleneksel yöntemleri sürdürmeleridir. Ancak Doğu'yla Batı sanatları arasında 1950'lerde söz konusu olan bu farklılık giderek Batı'nın, içine Doğu'yu da kapsayabilecek biçimde resim dilini genişletmesi ve Çinli sanatçıların uyum çabaları sonucunda bir ölçüde giderilmiştir. Bu bağlam içinde Batı, Çinli sanatçılardan yalın ve açık fırça işçiliğinin yanı sıra anlatım ögelerinin sıkıştırılarak simgesel başlıklara dönüştürülmesini öğrenmiş, Çinliler'se Batı'nın mekân ve kompozisyon kavramlarını tanımışlardır.

0572, 0676, 1476, 2411, 2412, 3143, 3144, 3244, 3245, 3246, 3260, 3581. *A.Ödekan*

ÇİN TARZI = **CHINOISERIE**

ÇİNHİNDİ

Asya'nın güneydoğusunda yer alan yarımada, HİNDİSTAN ve ÇİN kültürlerinin etkisi altında gelişme gösterdiğinden Çinhindi bölgesi olarak tanınır. Farklı yörelerden gelen değişik insan toplulukları bu bölgede çeşitli yönetimler kurmuşlardır. Bu yönetimlerin başlıcaları Kampuçya (e.Kamboçya), Tayland (e.Siyam), Myanmar (e.Burma, s.Birmanya), Vietnam, Laos ve MS 2.-17.yy'lar arasında hüküm sürmüş Çampa Krallığı'dır. Yarımada sanatında ortak nitelikler bulunmakla birlikte, her yönetim kendine özgü kişiliğini yaratmıştır.

Kampuçya:

9.yy'da Cava'nın Şailendra Hanedanı'ndan Prens Javagan, Khmerler ülkesi Kampuçya'ya geçmiş ve kendini Şiva soyundan Tanrı-Kral Jayavarman olarak ilan etmiştir. Kampuçya, denizden ve Burma yoluyla BUDACI olmuş bir ülkedir. Krallık altında toplanmış olan Khmerler'i Jayavarman birleştirmiş ve güçlendirmiştir. Mimarlık ve heykel konusunda Kampuçya sanatını en çarpıcı biçimde tanımlayan *Angkor Wat* ve *Angkor Thom Tapınakları*'dır. Büyük kent Angkor Thom, 9.yy'da kurulmuştur ve

14.yy'da Annam'la Tayland savaşları sırasında yıkılacak duruma gelmiştir. Kare planlı tasarlanan kentin ortasında taştan bir dağ gibi, kule üstüne kule olarak yükselen ünlü *Bayon Tapınağı* (1112-52) vardır. Geniş alınlı, gülümseyen, dört yöne dönük dev insan başları *Bayon*'a özgü yapıtlardır. 12.yy'ın ortalarında *Angkor Wat*, kentin yakınında, Vişnu'ya adanmış geniş bir yapı topluluğu oluşturmuştur. Brahmancılar'a ait bu tapınak grubu Tanrı'nın konutu ve kralın mezarı olarak nitelendirilmektedir. Duvarlarında tanrılar, ruhlar, köleler ve kralların betimlendiği *Angkor Wat*, Khmer halkının sanatta son görkemli anlatımları sayılır. Heykel sanatındaki gelişme Şiva ve Vişnu ilişkisini birleştiren *Haribara* heykelinde (5.-7.yy) gözlenebilir. Tanrı bir asker gibi ayakta, dimdik durmaktadır. 9.yy'dan sonra heykel sanatı ağır ve kütlesel biçimlere yönelmiş; geniş alın ve kalın dudaklar gibi yöresel niteliklere Hint oval yüz ve burun biçimi katılmıştır. 12. ve 13.yy'da kütlesellik yerini zarifliğe bırakır ve ruhsal değerler ön plana geçer. Özellikle Buda'nın derin düşünceye daldığı meditasyon anıyla ilişkili görüntülerde üslupsal değişim belirgindir. Bu dönemde betimlenen konular içinde en çok yeğlenen Nagalar'ın kralı tarafından Buda'nın korunmasını anlatan öyküdür. Buda'nın ayakları altında bir yılan dolanmaktadır. Kampuçya ve Burma'da Kral Nagas'a tapma inancı eskidir. Bu nedenle heykelde ve mimarlıkta yılan çok kullanılan bir öğe olmuştur.

Tayland ve Myanmar:

Bu ülkeler, sanatta ilk dürtüyü Budacılık'la birlikte Hindistan'dan almıştır. GUPTA tipinde olan ilk heykeller Amaravati kabartmalarını (→HİNDİSTAN) anımsatır. 5.yy'dan öteye heykel sanatında gelişme izlenir. Yüzler yuvarlak, kaşlar yay, burun ince ve uzundur, dudaklarda hafif bir gülümseme vardır. 7.yy'dan 12.yy'a değin, Cava üzerinden Hint etkileri giderek yoğunlaşmıştır. 11. ve 14.yy'lar arasında Çiensen ve Sukhothai'de Güney Çin'den gelip yerleşen Taylar'la yeni Tayland üslubu oluşmuştur. Soylu ve ince görünüşlü tunç heykellerin yüzeyleri parlatılmış; gövdeleri yuvarlak biçimlendirilmiş; giysileri gövdeye yapışık olarak yontulmuştur. Mimarlıktaki gelişmeler bir yandan Hint, bir yandan da Çin mimarlığını izler. Tapınaklarda geniş bezemeli kornişler, cam ve seramik mozaikler ile yuvarlak çatı profilleri karakteristiktir.

Vietnam:

Yarımadanın doğu ve kuzeydoğusunda toprakları bulunan Vietnam'da Çin etkisi yoğunluk kazanmıştır. Buna karşılık yöresel duyarlığın izleri mimarlıkta, heykelde ve küçük el sanatlarında izlenir. Mimarlıkta en belirgin nitelik çevreye uyumun bilinçli olarak aranmasındadır. Vietnam sanatı üç bölümde incelenebilir. Birincisi Dong Son kültürünün temsil ettiği, MÖ 4.yy-MS 1.yy arasındaki Tunç Çağı'dır. Dong Son, Tonkin Körfezi kıyısında Thanh Hoa kenti yakınında bir yerleşmedir. Burada yapılan kazılarda birçok mezarla birlikte mezar eşyası olarak çok sayıda baklava ve MEANDR örgeli seramik, tunç silah ve davullar ortaya çıkarılmıştır. Bu grup içindeki üstü bezemeli tunç davullar, Vietnam kültür tarihi açısından özellikle önem taşırlar. Betimlemelerde kuşlar, geyikler, dans eden insanlar, kayıklar, kuş başlı insanlar, tepesinde kuşlar olan konutlar bulunmaktadır. Testere dişi, meandr, "S", daire ve ince çizikli örgelerle bezenmişlerdir. Çin egemenliği altındaki ikinci dönemde (MÖ 1.-MS 10.yy) toprak üstünde tümsek oluşturan tuğla tonozlu MEZAR anıtları yapımı görülür. 10.yy'dan 13.yy'a değin tonozlu tip bırakılmış ve ilkel çukura gömme geleneğine dönülmüştür. Bu mezarların ağızlarında seramik ve tunç mezar eşyası bulunmaktadır. Dai-la'da bu dönemle ilgili bezemeli tuğla, bayrak direği ve seramik parçaları ortaya çıkarılmıştır. Phat-tiç'te *Van-phuc Tapınağı*'nda taş ve PİŞMİŞ TOPRAK (*terra cotta*) heykeller vardır. Bunlar arasında Budacı bekçi *Lokapala* ve kuş başlı, insan gövdeli efsanevi yaratık *Kinnara* en ilginçleridir. *Kao-P'ien Stupası*'nda (1057) sırlı *terra cotta*'lar kullanılmıştır. Tran dönemi olarak adlandırılan üçüncü dönemin (12.-14.yy) önemli yapıtları Thuy-khe'de *Thien-phuc Tapınağı*'nın taş altarı ve Tucmae'de *Pho Minh Tapınağı*'nın (1310) kaidesidir. 15. ve 18.yy'lar arası Le dönemidir. Lam-son'da Kral Le Tha'itö'nün mezarıyla (1433) ilgili kalıntılarla hayvan ve insan figürleri bu dönemi tanımlar. Hao-hu, Le döneminin ikinci sanat merkezidir. Nguyen dönemi (19.-20.yy) Hue'de gelişmiştir. 19.yy'dan Gia Long'un yaptırdığı saraylar ve mezarlar kalmıştır. Görkemli *Ngo-mon Kapısı* da bu döneme aittir. Nguyen döneminde çok sayıda Budacı (Çua), Taocu (Den) ve Konfüçyüs (Van-meu) tapınağı yapılmıştır. Çu'a ve Den tapınakları "H" biçimindedir; ancak iç mekânın kullanımı değişiktir. Vietnam'da saray mimarlığıyla ilgili örnekler kalmamıştır. Sur, kapalı çarşı ve köprü olarak çok sayıda ilginç yapıt vardır.

Laos:

Vietnam, Kampuçya ve Tayland'la çevrilmiş olan Laos'un tarihi 14.yy'da başlar. Başlangıcından öteye Khmer aracılığıyla Hint sanatı etkisi altında kalmıştır. Oturmuş pozda Buda ve kapı bekçilerinin heykelleri en çok işlenmiş konulardır. Khmer sanatının etkisiyle aslan betimlemeleri de yaygındır. Mimarlık Khmerler'den farklıdır. Kalker taşı yerine laterit ve tuğla kullanılmıştır. Yapı türü olarak yalnızca, *wat* denen Budacı tapınaklarla karşılaşılır. *Wat*'lar üç türdür: **1)** *Trannınh:* Üç nefli, yuvarlak sütunlu ve iki ucunda girişi olan bir salondan oluşur. **2)** *Luang Prabang: Trannınh*'a oranla yüksek ve tek girişlidir. **3)** *Vietiane:* Sütunları kare planlıdır; yüksek bir yapıdır ve pencereyle kapıları trapez biçimindedir. Dört yanda verandası olabilir. Genelde Laos mimarlığı, geleneksel yüksek çatılı, hafif strüktürlü üslup ve kırık çatılı, yüksek alt yapılı Hint üslubu olmak üzere iki ayrı üslup gösterir.

Çampa Krallığı:

MS 2.-17.yy arasında Çinhindi'nde, kuzeyde Da Nang'dan güneyde Cap Varella'ya uzanan ve Vietnam'ın güneyiyle güneydoğusunu içine alan bölgede etkin olan Çampa Krallığı'nın sanatı son zamanlarda yapılan araştırmalarla aydınlanmaktadır. 8.yy üslubu Mi-Sön El olarak belirlenmiştir. Mimarlığa ilişkin malzeme yetersizdir. Bezeme konusunda, günümüze kalan parçalar, örneğin *Dans Edenler* ve *Vişnu* kabartması Gupta sanatının etkilerini sergiler. Hoa-lai döneminden (8.-9.yy) başkent Panduranga'da yapı kalıntıları bulunmaktadır. Bezemede kemer ve gömme sütun düzeni özgün bir biçim yaratır. Bitkisel bezeme yoğundur. 9.yy sonu Dong Duong dönemidir. Laksmindra'da *Lokeswara Manastırı* bezemesel açıdan yüklü bir mimarlık üslubu belirler. Heykellerde kaba ve barbar görüntü sezilir. 10.-11.yy'lar arası Mi-Son Al dönemidir. Tra-Kiev'deki kazılarda erkek, kadın dansözler ve aslan figürlerinde bir önceki üslubun aşıldığı ve klasikçiliğe varıldığı gözlenir. Ayrıca, canavar betimlemelerinin biçimlerinde Cava etkisi ortaya çıkmıştır. Binh Dinh dönemiyle (11.-13.yy) onu izleyen yıllarda mimarlıkta ve heykel sanatında niteliksel bir düşüş belirgindir. *A.Ödekan*

ÇİNİ (Far.)

Eskiden *kâşi*, bazan da SIRÇA denirdi. Kimi zaman kaplar için kullanılsa da genelde SERAMİK

hamurundan, benzer tekniklerle yapılan bir yüzü parlak sırlı ve bezemeli yüzey kaplama malzemesini tanımlar. Osmanlı döneminde PORSELEN kaplar için "Çinli" anlamında çini (İng.*china*) kullanılmıştır. Günümüzde, çinko üstüne emaye yapılmış kaplara ve mermer kırıklarıyla karıştırılmış çimentodan yapılan yer karolarına da çini denmekteyse de bu kullanım yanlıştır. Yalıtıcı bir malzeme olması, kolay temizlenmesi ve bezemesel niteliklerinden ötürü özellikle iç mekânlarda yaygın olarak kullanılmıştır.

Çini hamuru, seramik hamuru gibi, kireçli (kalkerli) akçini (kaolin, kuvars, kil, kalker), feldispatik akçini (kaolin, kuvars, kil, feldispat) ve şamotlu akçini (soba yapımında kullanılır) olarak üç türlüdür. Kalıba baskı, döküm ya da torna tekniklerinden biriyle ya da elle biçimlendirilen hamur, kurutulduktan sonra 100-1000°C dolayında bisküvi (sırsız gövde) pişirimi yapılır. Zeminin bezeme için daha beyaz ve düzgün olması, aynı zamanda hamur ile SIR arasında su geçirmeyen dayanıklı bir tabaka oluşması için çoğu kez silisli bir ASTAR'la kaplanır. Daldırma, fırça ya da püskürtme yoluyla desenlenir; üstü parlak bir sırla kaplanır ve kasetlere yerleştirilerek sır pişirimi yapılır. SIRÜSTÜ bezeme istenildiğinde, LÜSTER ve MİNAİ gibi, daha alçak derecede tekrar bir pişirim gerekir. Çini mamuller, hamuru beyaz pişen, su geçirgen, kalay sırlı, bezemeli seramiklerdir ve İtalya'da MAJOLICA, Fransa ve Almanya'da FAYANS, İngiltere'de de DELFT İŞİ olarak anılır.

Tarihsel Gelişim:
Sırlı tuğla (→TUĞLA, Bezeme) kullanımı Ortadoğu'da İslam öncesinde de yaygındı. Sümer, Asur ve Babil kültürlerinde (→MEZOPOTAMYA), daha sonra İRAN'da I.Dareios'un Persepolis'teki sarayında kullanılmıştır. Ortadoğu'da porselen yapımının bilinmemesi, ayrıca yörenin porselen için gerekli hammaddeden yoksun olması Uzakdoğu porselenlerini anımsatan kalay sırlı seramik yapımının gelişmesine neden olmuş ve çini yapımı seramik üretimiyle koşut gelişme göstermiştir (→SERAMİK).

İslam: Samarra kazılarında ortaya çıkarılan, ABBASİ dönemine (750-1258) ait 9.yy lüster çinileri en erken tarihli İslam örnekleri olup sarımsı beyaz renkli, iri gözenekli bir hamurdan yapılmış ve krem rengi sırla kaplanmıştır. 11.yy'da KARAHANLI döneminde (840-1211) çini üretildiği bilinmekle birlikte bu bölgeden günümüze ulaşan tek renkli çini örnekleri 12.yy'a aittir. Özkent'teki (Kırgızistan) *Celaleddin Hüseyin Türbesi* (*Kuzey Türbe*; 1152) ile Buhara'daki (Özbekistan) *Magaki Attari Camisi*'nin TAÇKAPI'sı yer yer türkuvaz çinilerle bezelidir. 1957'de *III.Mesud Sarayı*'nda yapılan kazılarda da kare, dikdörtgen, altıgen ve yıldız biçimli, tek renkli, üstleri kabartma tavus kuşu örgeli, hayvan figürlü, PALMET ve yazı bezeli çiniler ortaya çıkarılmıştır. İran'da BÜYÜK SELÇUKLU döneminde (1038-1194) başlayan çini geleneği 13.yy'da İLHANLI (1256-1335) örnekleriyle gelişme göstermiştir. Selçuklu dönemine ait *Damgan Mescid-i Cumaı*'nın 1050 tarihli minaresinde KİFİ yazılı mavi sırlı bir kitabe (YAZIT) bulunmaktadır. Bu dönemde KÜMBET'lerin de tuğla kaplama, sırlı tuğla ve çinilerle geometrik bir düzende bezendiği görülür. Öte yandan, MISIR'da FATIMİ egemenliğinin (907-1171) sona ermesiyle İran'a kaçan ustalar Rey, Curcan, Kâşan ve Sava'da lüster çini tekniğini geliştirmeye başlamış ve yıldız-haç, kare, sekizgen çiniler üretmişlerdir. Üstlerinde tek bir figürün yer aldığı erken örneklerde örgeler siluet halinde ve stilize işlenmiş, geç örneklerdeyse bezeme daha ayrıntılı ve sıkışık bir düzende verilmiştir. İlhanlı döneminde gerek türkuvaz çini, gerek sırlı tuğla cephelerde daha geniş alanlarda kullanılmaya başlamıştır. Türkuvazın yanı sıra kobalt mavisi, beyaz ve siyah da görülür. 14.yy'a tarihlenen Isfahan *Do Minar, Bağı Kuşbane* ve *Natanz Hankâhı* minarelerinin gövdeleri dönemin önemli örnekleridir. *Veramin Mescid-i Cumaı*'nın taçkapısı gibi çok sayıda anıtsal cami kapısında da girift bir bezeme oluşturacak biçimde çini kullanılmıştır. Meraga *Kümbed-i Gaffâriye* (1316-35) ve Sultaniye *Olcaytu Türbesi* (1303-13) ise TÜRBE'lerdeki çini kullanımının önemli örnekleridir. Kimi türbede kubbe içi ve dışında da çini bezemeden yararlanılmıştır. Isfahan yakınlarındaki Lancan'da (Lincan) *Pir-i Bakran Türbesi*'nde (1303-12), daha önce İlhanlı saraylarında görülen yıldız-haç biçimli çinilere; gene Isfahan'daki *Baba Kasım Türbesi*'nde de (1340) ilk kez sarı-kahverengi çinilere rastlanır. En erken örnekleri *III.Mesud Sarayı*'nda görülen tek renk sırlı kabartma çiniler 12.-14.yy'lar arasında Sultanâbad ve Sultaniye'de üretilmiş; Rey, Kâşan ve Curcan'da da benzerleri yapılmıştır. Kabartma çiniler daha çok sivil yapılarda kullanılmıştır; üstlerinde genellikle hayvan figürleri, av ve saray sahneleri yer alır. Yazılı olanlarsa kitabe bantları halinde lahit kaplamalarında kullanılmıştır. Bu tür çinilerin örnekleri bugün Batı Berlin İslam Sanatı Müzesi'nde, New York Metropolitan Sanat Müzesi'nde ve Tahran Ulusal Müzesi'nde bulunmaktadır.

İran Selçuklu ve İlhanlı lüster çinilerinde insan ve hayvan figürlerinin yanı sıra av, savaş ve eğlence sahneleriyle İran edebiyatından alınma öyküsel sahneler de işlenmiştir. *Taht-ı Süleyman Sarayı* çinileri bunun en güzel örnekleridir. Dinsel yapılarda (ör.Veramin *İmamzade Yahya Türbesi*, 1262-63) ise genellikle figürsüz, bitkisel desenli lüster çiniler (Victoria ve Albert Müz., Londra) kullanılmıştır. Moğol (İlhanlı) istilası sırasında önemli çini merkezleri harap olmuş, bunlardan yalnızca Kâşan kurtulmuştur. İlhanlı döneminde Kâşan'da çalışan Abu'l Kasım oğlu Abdullah 1301'de yazdığı bir kitapta (Ayasofya Müz.) seramik malzeme ve tekniklerini anlatmıştır. 13.yy sonu ile 14.yy başında çini boyutlarının daha büyüdüğü görülür. Moğol minyatürlerini (→MİNYATÜR, Türk-İslam Minyatürü) anımsatan bir üslupla işlenen bu çinilerde egemen örgeler Uzakdoğu etkili kuşlar ve bitkilerdir. En çok MİHRAP'larda ve mezar taşlarında kullanılan 14.yy lüster çini örnekleri bugün Londra'da Victoria ve Albert, Oxford'da Ashmolean, Paris'te Louvre, New York'ta Metropolitan Sanat ve Düsseldorf'ta da Hetjens müzelerindedir.

İran'da seramik sanatında yaygın olan minai ve lacvardina (*lajvardina*) teknikleri çinilerde enderdir. TİMURLU döneminde (1360-1510) seramik yapımı gerilerken çini üretiminde büyük bir artış olmuştur. *Yezd Mescid-i Cumaı* (1375-1442), Semerkand *Bibi Hanım Camisi* (1399-1404), *Gür-i Emir Türbesi* (1404) ve Tebriz *Gök Mescit*'te (1465) görüldüğü gibi bu dönemde türkuvaz, kobalt mavisi, yeşil ve krem rengi çinilerle sırlı tuğla KUBBE, KÜLAH ve MİNARE kaplamalarında kullanılmıştır. Bezeme örgesi olarak en çok RUMİ, geometrik biçimler ve yazı yaygındır. Bugüne dek yapılan araştırmalarda bu döneme ait lacvardina ve lüster çini bulunamamıştır. Çini mozaik önceki dönemlere oranla daha yetkin bir düzeye ulaşmış; türkuvaz, mavi ve kobalt mavisiyle oluşturulan zemin üzerine siyah, fıstık yeşili, eflatun, beyaz, kahverengi ve kiremit kırmızısıyla rumiler, MADALYON'lar, Çin etkili LOTUS ve sarmallar yapılmıştır. Harç boşluğu bırakılmadan yan yana yerleştirilen panolar uzaktan bakıldığında mozaik olduğu anlaşılamayacak denli

düzgündür. CUERDA SECA tekniği de ilk kez bu dönemde uygulanmış ve çok renklilik bu tekniğe de egemen olmuştur. Renklerin benzerliğinden ötürü bu teknik ile MOZAİK de birbirinden kolaylıkla ayırt edilemez. İran'da SAFEVİ döneminde (1502-1736), Timurlu'dan beri uygulanan yapının tümüyle (içi ve dışı) çinilerle kaplanması eğilimi daha da ileri götürülmüş, bütün dinsel yapılar çinilerle kaplanmıştır. Buna karşın sivil yapılarda çini kullanımı azalmış, FRESK ve ALÇI bezeme artmıştır. Türkuvaz, beyaz, siyah ve sarı sırlı tuğla (*Sava Mescid-i Cuması*, 1512) minare ve kubbelerde, tek renkli altıgen çiniler de duvarların alt bölümlerinde kullanılmıştır. Bu dönemde en yaygın teknik çini mozaiktir ve genellikle yapı dışında (CEPHE, EYVAN, REVAK, minare) uygulanmıştır. Egemen renkler türkuvaz, mavi ve lacivert olmakla birlikte sarı, beyaz, kahverengi, yeşil, eflatun, siyah ve kiremit kırmızısı da çok yaygındır. Bezeme daha da giriftleşmiştir. *Kirman Mescid-i Cuması* (1550), ve *Şiraz Mescid-i Cuması* (1565-66) en yetkin örneklerdir. *Cuerda seca* tekniğiyle yapılmış çini panolar daha çok iç mekânlarda kullanılmıştır. Çininin ender görüldüğü Safevi sivil mimarlık örneklerinde bu teknikte yapılmış çini panolarda saray eğlenceleri, çiçekler, ağaçlar ve insan figürlerine rastlanır. Dağıstan'ın Kubaçi köyünde bolca bulunduğu için bu adla anılan bir grup çini yumuşak, iri gözenekli ve açık kırmızı ya da kum rengi hamurludur; sırları da saydam kirli beyaz ya da sarımsı yeşildir. Safevi döneminde, 16.yy sonu ile 17.yy başlarında Tebriz ve Sava'da üretildiği sanılan Kubaçi çinilerinin üstlerindeki insan ve hayvan figürlerinden ötürü sivil yapılarda kullanıldıkları sanılmaktadır. Safevi döneminde az sayıda lüster çini de üretilmiştir.

İran'da Kacar döneminde (1779-1925) çini mozaiğin yerini sıraltı ve *cuerda seca* teknikleri almıştır. Çini mozaiğin erken uygulamalarında artık kare biçiminde kesilen parçaların irileştiği ve geleneksel renk dağarcığına koyu pembe ve bordonun eklendiği görülür. *Gülistan Sarayı* cephesinde olduğu gibi çini mozaikle geometrik kompozisyonlar; sıraltı ve *cuerda seca* tekniğinde yapılan kare çinilerle de bitkisel kompozisyonlar oluşturulmuştur. İri gül buketleri, goncalar, irisler, vazolar, bahar çiçekleri, kuş, hayvan ve insan figürleri 19.yy'ın en yaygın bezeme örgeleridir. Yer yer 17. ve 18.yy Batı çini kaplamalarını anımsatan bu panolarda sarı, mavi, pembe, beyaz ve bordo en çok kullanılan renklerdir.

13.yy'dan başlayarak HİNDİSTAN ve çevresinde egemen olan Türk Delhi Sultanlığı ve onu izleyen Babürlüler döneminde (1526-1858) en önemli sırlı tuğla ve çini üretim merkezi Multan'dır. Multan örneklerinde mavi tonları, lacivert ve beyaz sırlı tuğlalarla kabartmalı çiniler kullanılmıştır. Çini mozaik bu dönemde de enderdir. En önemli örnekler Multan'daki *Şeyh Bahaeddin Zekeriya* (1262), *Şah Rükn-i Âlem* (1320-24) ve *Şah Şems Tebrizi* (1276) *Türbeleri*'dir. Thatta (Sind) çinilerinde kabartma çini görülmez, buna karşılık SIRALTI ve renkli sır tekniği yaygınlaşmıştır. Bitkisel ve geometrik bezemenin yanı sıra yazı bantları çok sık kullanılmıştır (*Sultan İbrahim Türbesi*, 1558). 16. ve 17.yy Babürlü çinileri, İran'ın Timurlu ve Safevi geleneğinin bir devamı gibidir. Multan çinilerinden farklı olarak mavilerin yanı sıra, canlı sarı, yeşil, turuncu, bordo ve siyah da kullanılmıştır. Yapı içinde ve dışında bolca kullanılan çinilerle gene geometrik ve bitkisel kompozisyonlar uygulanmış, ayrıca çiçekli panolara yer verilmiştir. Doğalcı çiçek, kuş ve hayvanlar, av, savaş ve spor sahneleri ile yazı yaygın örgelerdir; çini mozaik en sık kullanılan tekniktir. Dönemin en güzel örnekleri Lahor'daki *Cihangir Türbesi* (1637), *Vezirhan Camisi* (1634) ve Şalemar Bahçeleri'nin *Doğu Kapısı*'yla (1642), Delhi yakınlarındaki Sikandra'da bulunan *Ekber Türbesi*'nin anıtsal kapılarıdır (bit.1612-13).

ANADOLU SELÇUKLU döneminde yapı dışında,özellikle de minarelerde genellikle sırlı tuğla (Konya *İnce Minareli Medrese*, 1264), ender olarak da sırlı tuğla ve çini birlikte kullanılmıştır (Sıvas *Keykavus Şifahanesi*'nin taçkapısı, 1217). Yapı dışında salt çini bezemeye çok ender rastlanır. Buna karşın sırlı tuğla, eyvanlarda, KEMER, TONOZ, kubbe ve ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ ile duvarlarda sıkça görülür (*Malatya Ulucamisi*, 1247). Çini mozaik de genellikle kubbe içinde, kasnakta, geçiş öğelerinde, mihraplarda, eyvanlarda, kemerlerde, nişlerde ve duvarlarda yer alır. Konya *Alâeddin Camisi* (1220), Sıvas *Gök Medrese Mescidi* (1271) ve Ankara *Aslanhane Camisi* mihrapları bu uygulamanın en güzel örnekleridir. İç mekânda ve lahitlerde kaplama olarak kullanılan tek renk çiniler türkuvaz, mor, kobalt mavisi, ender olarak da krem ve yeşildir. Değişik renklerdeki kare, dikdörtgen, altıgen ve üçgen çiniler geometrik bir kompozisyon oluşturacak biçimde biraraya getirilmiştir. *Cuerda seca* tekniği de Karaman *İbrahim Bey İmareti* mihrabı (1433, Topkapı Sarayı Çinili Köşk Müz.) ve Kütahya *II.Yakub Bey* ve *İshak Fakih Türbeleri*'nde görülür. Selçuklu saraylarında kullanılan çinilerin biçim, renk, desen ve teknik açıdan dini yapılardakilerden çok farklı olduğu yapılan kazılardan anlaşılmıştır. Bunlardan yıldız biçiminde olanlar saydam sırlı, siyah, mor ve türkuvaz desenli; haç biçiminde olanlarsa saydam türkuvaz sırlı, siyah renklidir. Sıraltı en yaygın teknik olmakla birlikte lüster ve minai tekniklerine de rastlanır (Kayseriye yakınında *Keykubadiye Sarayı*). Beyşehir Gölü kıyısındaki *Kubadâbad Sarayı* kazılarında çok sayıda insan ve hayvan figürlü çini (*Karatay Medresesi*, Konya) bulunmuştur.

15.-17.yy'lar arasında OSMANLI döneminde çini üretimi seramiğe paralel bir gelişme göstermiş ve ana merkez İZNİK olmuştur. İznik'te üretilen kare, altıgen, üçgen ve dikdörtgen türkuvaz, mor, siyah, kobalt mavisi ve yeşil tek renkli çiniler en çok Bursa'da kullanılmış (*Yeşil Cami*, 1419; *Yeşil Türbe*, 1421); çini mozaik kullanımı azalmış, buna karşılık ÇİN kaynaklı bitkisel örgelerle, palmet ve rumi bezeli altıgen ve dikdörtgen (bordürlerde) mavi-beyaz çiniler üretilmiştir (Edirne *II.Murad Camisi*, 1435-36; Edirne *Üç Şerefeli Cami*, 1437-48; Manisa *Valide Camisi*, 1522). Mavi-beyaz çiniler 17. ve 18.yy'larda nitelik açısından düşüş göstermiştir. Erken Osmanlı döneminde yapılan *cuerda seca* çiniler Timurlu döneminin örnekleriyle büyük benzerlik gösterir. 14.yy'da Bursa'da, sonra Edirne'de, 16.yy'da da İstanbul'da görülmesinden ötürü, gezgin sanatçılar tarafından uygulandıkları düşünülür. Bu örneklerde bitkisel örgelerin ve sarmaşık desenlerinin yanı sıra yazıya da rastlanır. İznik çinileri gerek teknik, gerek bezeme programı açısından bütünüyle İznik seramiklerine paralel bir gelişme göstermiştir. 1550 dolaylarında yoğun mercan (ya da domates) kırmızısının bulunmasından sonra Osmanlı sanatının her dalında yaygın olarak kullanılan lale, karanfil, gül ve sümbül örgeleri çini ve seramiklerde de betimlenmiş, İstanbul *Süleymaniye* (1557) ve *Rüstem Paşa* (1561) *Camileri*'yle *Topkapı Sarayı* bu yetkin örneklerle bezenmiştir.

17.yy sonu ile 18.yy'da İznik'te ekonomik nedenlerden ötürü kalite düşmeye başlayınca 15.yy'dan beri ikinci merkez konumunda olan Kütahya'da bir canlanma izlenir. Kütahya örnekleri İznik örnekle-

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ



ÇİNİCİ, Altuğ ve Behruz, *TBMM Halkla İlişkiler Binası*, 1978-80, Ankara.

rine göre daha kaba hamurludur, sır kalitesi düşüktür ve renkler birbirine karışmıştır (Kütahya *Hisar Bey Camisi*, 1749; Konya *Çelik Mehmed Paşa Camisi*, 1765). Kütahya üretimi içindeki en ilginç grup Kâbe ve Medine tasvirli olanlarla (Türk ve İslam Eserleri Müz.; Topkapı Sarayı Harem Bölümü), Anadolu'daki kiliseler için yapılan Hıristiyan örgelerle bezeli olanlardır. 18.yy'da Kütahya'nın önemini yitirmesiyle 19.yy'da Çanakkale önemli bir merkez olmuş, ancak burada ağırlık olarak seramik üretilmiş, çini üretimine ilişkin hiçbir bilgi edinilememiştir. 18.yy'da İstanbul'da *Tekfur Sarayı*'nda bir atölye kurulmuşsa da, buradaki üretim hem kısa sürmüş hem de pek nitelikli olmamıştır (İstanbul *Eyüp Sultan Türbesi*).

Batı: İSPANYA, Batı'da çini ve seramik sanatının en çok geliştiği ülkelerden biridir. Seramikte uygulanan lüster tekniği 14.yy'da Nasriler döneminde (1230-1492) çinilere de uygulanmaya başlamış ve Malaga en önemli merkez olmuştur. Bu örneklerin en güzel uygulamalarına Granada *Elhamra Sarayı*'nda rastlanır. Lüster tekniği FRANSA ve İTALYA'ya buradan yayılmıştır. İkinci lüster yapım merkezi olan Valencia yakınlarındaki Manises'te de Avrupa sarayları için lüsterli çiniler imal edilmiştir. Lüster tekniği İspanya'da 17.yy'a değin sürmüştür. 14.yy'da Valencia'da üretilen ve AZULEJO olarak anılan çokgen ya da yıldız biçimli mavi (*azul*) mine bezeli çiniler de yüzyıl boyunca Hıristiyan yapılarını bezemiştir. Aynı yüzyılda Paterna, Valencia, Teruel ve Aragon'da üretilen, ama en çok Paterna'da bulunduğu için bu adla anılan çinilerin, saray döşeme kaplaması için elverişli olmayan lüster çinilerin yerine yapılmıştır. Stilize insan, kuş, balık, hayvan figürleri, bitkisel desenler, kitabeler ve Hıristiyan örgeleriyle bezeli bu çinilerde desenler beyaz üstüne yeşil-mor ya da mavi ile yapılmış ve saydam olmayan beyaz sırla kaplanmıştır. 14.yy'ın bir başka tekniği de *alicatados* olarak bilinen en çok Sevilla'da görülen çini mozaiktir. Bu türün en güzel uygulamalarına Sevilla'daki *Alkazar*'da, *Elhamra Sarayı*'nda ve çeşitli kiliselerde rastlanır. İlk uygulamalarına 13.yy'ın sonlarında rastlanan ve *cuenca* ya da *arista* adıyla bilinen çini levha yapımı Sevilla'da 16.yy'da yaygınlaşmıştır. *Cuerda seca* tekniğinden esinlenerek gerçekleştirilen bu tür çinilerde desen levhanın üstüne baskı yoluyla aktarılıyor ve baskıyla oluşturulan desenin dış çizgileri kabarık kaldığından renkler akıp birbirine karışmıyordu. Duvar, tavan, merdiven sahanlığı, banko ve havuzlarda kullanılmış olan *cuenca*'nın en yetkin uygulamaları Sevilla'da *S.Paolo Kilisesi* ve *Don León Enriquez Mezarı*'ndadır.

Avrupa'nın öbür ülkelerinden İNGİLTERE'de 13.yy'dan başlayarak kiliselerin tabanları üstü baskı bezekli, kırmızı pişmiş toprak karolarla kaplanmış, bu karoların üzerine geometrik örgelerin yanı sıra av sahneleri ya da bazı efsanelerden sahneler betimlenmiş ve desenler, fırınlandıktan sonra sarımsı bir renk alan beyaz kille doldurulmuştur. Çini karoların yaygın kullanıldığı bir başka bölge de ALMANYA ve Orta Avrupa'dır. 13.yy'dan başlayarak tuğla cephelere kabartma çini levhalar yerleştirilmiştir. 15.yy'ın sonlarına doğru ilk çini fırınlarının (*Kachelofen*) yapılmaya başlamasıyla çok renkli sırlı çini yapımı yaygınlaşmıştır. İtalya'da da çini karolar yaygın olarak yer kaplamasında, sobalarda ve levhalar halinde KİLİSE iç mekânlarında (APSİS'te) ve dış cephede kullanılmıştır.

0204, 0229, 0703, 0742, 1511, 2574, 3640.

***B.Anılanmert**, Z.Rona*

ÇİNİ MÜREKKEBİ → **MÜREKKEP**

ÇİNİCİ
Türk mimarlar.
Geniş çaplı eğitim yapıları, toplu konut ve turistik yerleşim planlamalarıyla tanınırlar.

Altuğ ÇİNİCİ (1935, İstanbul)
1959'da İTÜ Mimarlık Fakültesi'nden mezun olmuş, 1960'tan başlayarak eşi Behruz Çinici ile birlikte çalışmıştır.

Behruz ÇİNİCİ (1932, İstanbul)
1945'te İTÜ Mimarlık Fakültesi'ni bitirmiş, 1954-61 arasında aynı fakültenin Şehircilik Kürsüsü'nde asistan ve İTÜ Maçka Teknik Okulu'nda öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. İlk atölyesini 1954'te Ayhan Tayman'la birlikte İstanbul'da kurmuş, 1956'da Erzurum *Atatürk Üniversitesi Kampusu* planlama yarışmasında Birincilik Ödülü almıştır (Enver TOKAY, Hayati TABANLIOĞLU, A.Tayman ile). Aynı yıllarda Ankara *Çarşı Merkezi ve Ofis Binası* (1956; A.Tayman ile), Ankara *Petrol Ofisi Yönetim Binası* (1957; A.Tayman ile), Ankara *Devlet Su İşleri Genel Müdürlüğü* (1958; E.Tokay, Teoman Doruk ile) ile İstanbul *Eminönü Çarşı Merkezi ve Ofis Kompleksi* (1959) yarışmalarında Birincilik ödülleri almış, bu projelerden *DSİ Genel Müdürlüğü* yapısı dışında tümü uygulanmıştır.

1960'ta Altuğ Çinici'yle birlikte çalışmaya başlayan Behruz Çinici, 1961'de *ODTÜ Kampusu* yarışmasını kazanmalarının ardından 1962'de atölyesini Ankara'ya taşımıştır. Bu tarihten sonra 1980'e değin ağırlıklı olarak yapı alanı 500.000m²'yi bulan *ODTÜ Kampusu* yapılarını gerçekleştirmiş, ayrıca katıldığı çeşitli yarışmalardan 23'ünde, yedisi Birincilik olmak üzere çeşitli ödüller kazanmıştır. Aynı yıllarda gerçekleştirdiği çok sayıda proje arasında *Fen Lisesi Kompleksi* (1963-65, Ankara), Burhaniye *Artur Sitesi* (1969), 3000 konutluk Çorum *Binevler Sitesi* (1971), *İran Elçiliği İlkokul Binası* (1975-76, Ankara), *Güllük Tatil Köyü* (1977), *Seferağa Sanayi Çarşısı* (1976-80; Doğan TEKELİ ve Sami SİSA ile) ve *TBMM Halkla İlişkiler Binası* ve *Milletvekili Sitesi* (1978-80) yer almaktadır. Gene aynı yıllarda *Meclis Camisi* olarak bilinen *TBMM Meydan-İbadet-Kitaplık Kompleksi*'ni (Can Çinici ile) gerçekleştirmiştir. 1980'li yılların sonunda Ankara'daki atölyesinin yanı sıra İstanbul'da da bir atölye kuran Behruz Çinici çalışmalarını ağırlıklı olarak burada sürdürmüştür. İstanbul'da gerçekleştirdiği pek çok bireysel yapının yanı sıra önemli projeleri arasında; *Taksim Meydanı* uluslararası yarışma projesi (İkincilik Ödülü, 1987) ve aynı yıllarda gerçekleştirilen *Naciye Sultan Sitesi*, *Soyak Sitesi* ve Salacak'ta bir restorasyon projesi sayılabilir. Yurt dışında da çeşitli projeler gerçekleştiren Çinici'nin Libya ve Suudi Arabistan'da uyguladığı tatil köyleri, toplu konut siteleri, otel ve saray projeleri vardır.

Dönemin Türkiye mimarlık ortamında her şeyden çok araştırmacı, deneyci ve yenilikçi kimlikleri ile ön plana çıkan Çinici'nin mimarlık çalışmaları bu özelliklerinin bir sonucu olarak Türkiye'de pek çok "ilk"i barındırmaktadır. *ODTÜ Kampusu* bu anlamda neredeyse bir laboratuvar gibi görülebilir. Malzeme, taşıyıcı sistem ve bunların bir çıktısı olarak mimari dil açısından pek çok denemenin bir arada yer aldığı kampus yapıları özellikle çıplak BETON kullanımının Türkiye'de kabul görmesi açısından başlangıç noktası kabul edilmektedir. Bu yeniliğe açık mimarlık tutumu yalnızca mimari dil ve malzeme ile sınırlı kalmamaktadır. *Meclis Camisi*'nde geleneksel ve kalıplaşmış TİPOLOJİ'ler bir yana bırakılmış, bir gelenek öğesi olan minare tek bir servi ağacı ve bir demet lazer ışınıyla simgelenmiştir. Döneminin uluslararası mimarlık tutumları-

YEM YAYIN

nı ve yaşadığı değişimleri yakından izleyen Çinici bunların eşzamanlı olarak Türkiye'de denenmesinde öncü rol oynayan mimarlardandır. Çinici mimarlığının alt yapısı uluslararası MODERN MİMARLIK dili üzerine kurulmasına karşın yapılarında sürekli olarak bu dilin yalınlığını ve getirebileceği tekdüze mimarlığı aşmaya, zenginleştirmeye çalışan kişisel bir boyut gözlenmektedir. Bu anlamda kişisel bir DIŞAVURUMCULUK olarak nitelenebilecek mimarlık anlayışı, Çinici'nin 1980'ler sonrasında modern sonrası olarak adlandırılan çoğulcu mimarlık yaklaşımlarını neredeyse öncülük edecek kadar erken benimsemesine neden olmuştur. Bu özellikleri ile Çinici mimarlığı, her türlü katı mimarlık ideolojisinin dışında, daha kişisel ve sezgisel olarak nitelenebilir. Çinici'nin özellikle kentsel ölçekte yoğunlaşan mimarlık çalışmaları Türkiye ortamında kentsel tasarım ölçeğinin gelişmesi, kabul görmesi ve gelenekselleşmesi açısından önemli örnekleri oluşturmaktadır. Pek çok projesinde dış mekân kurgusu ve açık alanlar en az yapılar kadar ön plana çıkan, tasarımı biçimlendiren ana öğelerdir. *ODTÜ Kampusu*'nun merkezî yaya yolu, *Meclis Camisi*'nde topoğrafya ve meydan, tasarımın çıkış noktalarını oluşturan ve çerçevesini kentsel ölçeğe taşıyan dış mekân örnekleridir.

Çinici, tasarım ağırlıklı mimarlık çalışmalarının yanı sıra özellikle Türkiye'de mimarlığa yönelik yasal ve yönetsel çerçevelerin oluşmasına yönelik katkılarıyla da öne çıkmıştır. 1964-66 arasında İmar İskân Bakanlığı Şehir Planlama Komitesi üyeliği, 1972-74 arasında Turizm Bankası'nda müşavir mimarlık yapmış; 1977'de TBMM Vakfı sanatçı üyeliğine, 1980'de merkezi Paris'te bulunan UIA Kentsel ve Kırsal Düzenleme Çalışma Grubu üyeliğine, 1982'de Uluslararası Hadara Derneği şeref üyeliğine ve *YÖK Sitesi* müşavir mimarlığına atanmıştır. Kendisine TC hükümetince büyükelçilik unvanı verilen Behruz Çinici 1993'te Başbakanlık başdanışmanlığına getirilmiştir. Çinici, ayrıca 1969-70'de Yükseliş Mimarlık Okulu'nda, 1992'de ise Anadolu Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak ders vermiştir. Mimari proje yarışmalarında aldığı pek çok ödülün yanı sıra 1973'te ODTÜ Mimarlık Fakültesi'nce Atatürk Ödülü'ne, 1981'de UIA Fransız Seksiyonu'nca "Sir Robert Matthew", 1982'de ODTÜ tarafından "Pritzker" ödüllerine aday gösterilen Çinici, 1984-85 Sedat Simavi Mimarlık ve Kent Planlaması Ödülü ile 1986 T.İş Bankası Kent ve Mimarlık Büyük Ödülü'nü, 1991'de ise Türkiye Prefabrik Birliği Ödülü'nü almıştır. Yapıtları Türkiye'nin yanı sıra 1982'de Venedik Bienali'nde, 1990'da Korsika-Bastia Müzesi'nde sergilenen, proje ve yapıları çok sayıda yerli ve yabancı yayında yer alan Çinici'nin çeşitli çalışmalarını içeren kişisel yayınları arasında, *Altuğ-Behruz Çinici (1961-70) Mimarlık Çalışmaları* ve *Çorum Orta Anadolu*'da *Bir Toplu Konut Uygulaması İçin Ülke-Bölge-Kent Ölçeklerinde Çalışmalar* (1973) yer almaktadır. 2768.

A.Güzer

ÇİNTAMANİ

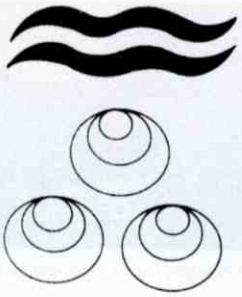
ÇİN ve JAPONYA'da "Tama" denen Buda simgesi. Üstte bir noktada birbirine teğet iç içe üç dairenin oluşturduğu üç yuvarlak örgeyle üst üste iki dalga (bulut) örgesinden meydana gelir. Bu üç yuvarlak örge, ikisi altta biri üstte olmak üzere bir üçgen oluşturur ve dalga örgesi de bu üçgenin üstünde yer alır. OSMANLI sanatında da kullanılmış olan çintamani, özellikle HALI, kumaş, ÇİNİ ve SERAMİK'te yaygındır.

ÇİT = **ÇÖTEN** (Doğu Karadeniz'de)

ÇİVİYAZISI

İng., Fr.*cuneiform*; Alm.*Keilschrift*, Osm.*batt-ı mıhi*. MÖ 4.binyıldan MS 75'e değin Önasya'da birçok ulus tarafından çeşitli dillere uygulanarak kullanılan ve işaretlerinin biçimi çiviye benzediği için bu adla anılan yazı türü. Bu terimin Latince kökenini oluşturan *cuneatae* adını ilk kez kullanan, 1686'da İran'daki Persepolis kenti kalıntılarını gezen Engelbert Kaempfer olmuştur. Ünlü tarihçi Herodotos'sa çiviyazısından *Assyria grammata* (Asur harfleri) olarak söz eder. En eski çiviyazılı belgeler, Güney Irak'taki Uruk (b.Warka) kentinde yapılan kazılarda ele geçmiştir. Bunlar üstünde görülen yazı işaretlerinden bir bölümü (hayvan başları, kap ve bitki türleri) resim karakteri taşımaktaysa da, çoğunluğu belirttikleri varlık ya da nesnelerin doğal görünümlerini yansıtmayan simgelerdir. Bu yüzden, çiviyazısının kökeninde RESİMYAZI olduğu anlaşılmakta, ancak killi topraktan yapılma levhacıklar, yani TABLET'ler üstüne yazılmış bu en eski belgelerin dahi resim özelliğini daha önceki bir evrede yitirmiş oldukları görülmektedir. Bu yazıya "çiviyazısı" görünümünü veren, yazının üstüne yazıldığı madde olan kildir. Yumuşak kil üstüne uzun düz ya da eğri çizgiler çizilemediği için, işaretler kesik çizgilerle yapılmaya başlanmış, kalem olarak kullanılan ucu kesilmiş kamışın kile bastırılması sonucu, bu çizgiler üçgen başlı birer çivi görünümü kazanmıştır. MÖ 27'ye tarihlenen, Ur kenti kazılarında bulunmuş arkaik tabletler üstündeki yazının tümüyle çiviyazısı karakteri aldığı görülmektedir.

Önceleri bir resimyazı olan çiviyazısının Sümerler (→SÜMER) tarafından bulunduğu anlaşılmaktadır. İlk aşamada yazının, bir varlığı ya da bir nesneyi gösteren resimlerden oluştuğu, soyut kavramlarınsa, bu gibi resimlerin akla getirdiği çağrışımlardan yararlanılarak belirtildiği düşünülmektedir. Somut varlık ya da nesneleri gösteren resimler, herhangi bir dilde okunabilen "kelime işaretleri" niteliğindedir. Örneğin, "güneş" resmini gören kişi, bunu kendi dilinde seslendirir; okunuş tek bir dille sınırlı değildir. Bu bakımdan söz konusu resimler, uluslararası trafik levhaları ya da havaalanlarında sık rastlanan resimli simgelerle (telefon, WC, lokanta vbg) karşılaştırılabilir. "Kelime işaretleri"nin bir başka özelliği de, her dilde seslendirilebilmelerine bağlı olarak, hal, kip, çatı, şahıs, sayı gibi dilbilgisel durumları yansıtmayışlarıdır. Soyut kavramların bir bölümü, somut resimler yardımıyla belirtilebilmiştir. Örneğin, "güneş" resmi, yalnız bu gök cismini değil, onunla ilintili olan "parlaklık", "sıcaklık", "gün" gibi soyut kavramları da simgeler. Çiviyazısının gelişimindeki en büyük ve en önemli aşama, resimlerin, gösterdikleri varlık ya da nesneleri değil, onların belirli bir dildeki "seslendiriliş"ini belirtmek için kullanılmaları olmuştur. Örneğin, bir "dağ" resmi, bu aşamada, bir engebe türü olan dağı değil, bunun Sümerce karşılığı olan "kur" kelimesinin "ses"ini, başka bir deyişle "kur" hecesini göstermek için yapılır. Böylece, "kur" hecesini içeren herhangi bir kavramın yazılışında "dağ" resmi bunun yerini tutar. Bu örneği Türkçe'ye uygularsak, "at" resmi, "at-mak", "at-kı" gibi kelimelerin yazılmasında ilk hecenin yerinde kullanılır. Bu aşamaya "ses soyutlaması" adı verilmektedir. Resimlerin görüntüsü yerine seslerinin önem kazandığı bu gelişme basamağına varılabilmesinde, genellikle az heceden kurulu kelimelere sahip Sümer dilinin katkısı çok büyüktür. Böylelikle, "kelime işaretleri" (logogram, ideogram; →RESİMYAZI) yanında, her tür mesajı, tüm gramer ayrıntılarıyla iletmeye uygun olan "sesli" (fonetik) işaretler ortaya çıkmıştır.



Çintamani



ÇİZGEN, Gültekin, *Gâvur Dağı'nda Gün Batımı.*

Resimyazıya dayalı kelime işaretlerinden oluşan bir mesaj, gramer özelliklerini belirtmediği için, çeşitli biçimde yorumlanabilirdi. "Kuraka" biçiminde bir özel ad olduğunu varsaysak, "ses soyutlaması" aşamasına geçildikten sonra bunu yazmak için, Sümerce karşılığı "kur" olan "dağ", "a" olan "su" ve "ka" olan "ağız" işaretlerini arka arkaya koymak gerekiyordu. Sözü edilen aşamaya varılmadan önceyse, aynı işaretlerden oluşan mesaj, örneğin "dağdan gelen su içilir" biçiminde yorumlanabilirdi. İşte, işaretlerin ses değerlerinden yararlanılarak yazılan "Kuraka" adının, eski alışkanlıkla bu biçimde yorumlanmasını önlemek amacıyla, fonetik olarak yazılan adların önüne, daha az olarak da sonuna, bir "belirtici" (determinatif) takmak zorunluğu ortaya çıkmış, bunlar sonradan özel ve cins isimlerin cinsiyetlerini, türlerini ve yapıldıkları maddeyi belirten "sınıflandırıcı" bir nitelik kazanmıştır. Örneğin, kadın ya da erkek özel adları, tahtadan yapılan [ahşap] eşya, kent adları, kuş türleri ayrı birer determinatifle belirtilmiştir. "Kelime işaretleri", "sesli işaretler" ve yalnızca yazılan, ama okunmayan "belirtici işaretler"den kurulu çiviyazısının yönü soldan sağa doğrudur. Sesli işaretler, alfabe sistemindeki gibi tek tek sesleri değil, heceleri gösterdiği için, çiviyazısının işaret dağarı çok geniştir. Çiviyazısı hece sistemi olarak Sümerce, Akadça (Asurca ve Babilce), Elamca, Hurca, Hititçe, Luvice, Palaca ve Urartuca'ya uygulanmıştır. 3000 yıl boyunca kullanılan bu yazı sisteminin ortadan kalkmasına, hece işaretlerinin çokluğu kadar yazının biçimsel olarak kile bağımlılığı da neden olmuştur; çivi işaretlerini kilden başka bir yazı malzemesine yapmak oldukça güçtü. Çiviyazısının öğrenilme zorluğu, görünüm bakımından yine çivi biçimli işaretler kullanan, ancak sistem bakımından hece değil alfabe sistemini benimseyen yazıların geliştirilmesini gerektirmiştir. Bunlardan en önemli ikisi, Kuzey Suriye'deki Ugarit (b.Ras Şamra) alfabesiyle (MÖ 14.-13.yy), İRAN'da Büyük Dareios döneminde (MÖ 522-486) ortaya çıkan PERS yazısıdır.

Anadolu'nun çiviyazısıyla ilk karşılaşışı, MÖ 19.-18.yy'da burada ticaret kolonileri kurmuş olan ASUR'lu tüccarlar aracılığıyla olmuştur. Bu dönemde Anadolu'da Hititler de (→HİTİT) yaşamakla birlikte, henüz siyasal bakımdan etkin değillerdi. Zaten, Anadolu'nun koloniler dönemindeki siyasal yapısı da değişikti ve merkezî yetke değil, küçük kent-devletleri egemendi. Hititler, MÖ 1650'den başlayarak bir devlet olarak güç kazanmıştır. Kent-devletlerinin kralları, aralarındaki resmî yazışmalarda, Asur çiviyazısını ve Asur dilini kullanmışlardır. Hititler'se, devlet olduktan sonra çiviyazısını kendi dillerine uygulamışlar; ancak Asurlular'ınkine göre daha eski özellikler taşıyan bir çiviyazısı biçimi kullanmışlardır. Bunun nedeni, çiviyazısını Hititçe'ye uygulamakla görevlendirilen ilk kâtiplerin, Kuzey Suriye'deki daha tutucu bir okuldan yetişmiş olmalarıdır. Çiviyazısı, çeşitli gezginlerin ve bilim adamlarının öncü çalışmalarına da dayandırılan çabalar sonucunda, 1802'de Alman eğitimci Georg Friedrich Grötefend (1775-1853) tarafından çözülmüştür. Ayrıca →HİYEROGLİF.

0727, 0755, 1056, 1323, 1372, 1442. ***A.Dinçol***

ÇİZGEN, Gültekin (1940, İstanbul)
Türk fotoğraf sanatçısı.

Gerek yapıtları, gerek kuramsal çalışmaları, gerekse yayımcılığıyla Türkiye'de fotoğraf sanatının (→FOTOĞRAFÇILIK) gelişmesine önemli katkılarda bulunmuştur.

İstanbul Sankt Georg Avusturya Lisesi'nde, bir süre de GSA (b.MSÜ) Grafik Bölümü'nde öğrenim görmüş; 1958'den bugüne değin yalnızca fotoğrafla uğraşmıştır. İlki 1961'de olmak üzere yurt içinde ve dışında açtığı sergilerin yanı sıra Anadolu'da yaptığı gezilerin ürünlerini sunduğu dia gösterileri ve fotoğraf sanatı konulu söyleşiler de gerçekleştirmiştir. 1962'de Grup 6'nın kurucuları arasında yer alan Çizgen, bu çalışmalarının yanı sıra birçok dergi ve günlük gazetede sanat yazıları yazmış, yapıtları *International Photo Almanac, Bauen und Wohnen, Camera* ve *Geo* gibi yabancı dergilerde yayımlanmıştır. Fotoğraflarını, *Göllerimiz* (1975), birinci cildi *Siyah-Beyaz Fotoğraflar* (1980), ikincisi ise *Türkiye Fotoğrafları* başlıklarını taşıyan bir albüm (1980) ile *Fotoğraf ve Yaşam Yokuşunda İlk Elli Yıl* (1994) adlı anı kitaplarında toplamıştır. *Fotoğrafçılık ve Karanlık Oda Bilgisi* (1975), *Fotoğraf Yazıları* (1988), *Fotoğrafçı Yapısı ve Kimliği Üzerine Denemeler* (1992) ile *Ve Fotoğraf* (1993) adlı kitapları ise teknik ve kuramsal konulu yazılarını içerir. *Çocuklarımız* (1979) adlı fotoğraf albümünün yayın yönetmenliğini de üstlenen Çizgen, fotoğrafla ilgilendiği ilk yıllarda 1964'te Yapı ve Kredi Bankası, 1966 ve 1983'te de Ali Naci Karacan ödüllerini kazanmıştır. 1976-81 arasında Engin Çizgen'in (E.Özendes; d.1945) sahipliğini ve yazı işleri müdürlüğünü yaptığı *Yeni Fotoğraf* dergisini yayımlayan Çizgen, 1976'dan başlayarak sekiz yıl süreyle Türkiye'deki en kapsamlı fotoğraf sergileri dizisi olan "Kuşaklar"ı düzenlemiştir. MSÜ Fotoğraf Anasanat Dalı kurucu üyesi ve İFSAK onur üyesidir. TRT'nin fotoğraf sanatı konusunda hazırladığı iki belgesel film (1972) çalışmasına da katılmış; 1985'te bir grup arkadaşıyla, bir fotoğraf sanatı galerisini içeren İstanbul Fotoğraf Evi'ni (İFE) kurmuş, 1979'da da görsel-işitsel alanda multivizyon projeleri üreten bir stüdyo kurarak, günümüze değin, sanat yönetmenliğini üstlendiği 270'i aşkın proje gerçekleştirmiştir. Çizgen, 1992'de başladığı resim çalışmalarını 1994'te "Evrenin Gizli Tarihi" ve "Acaib-ül-Mahlukat" adı altında sergilemiştir. *EA*

ÇİZGİ
İng.*line*, Fr.*ligne*, Alm.*Linie*.

Teknik bir tanımla, iki nokta arasındaki en kısa iz olarak anlatılsa da, sanatta çizgiyi hareketin sürekli izi olarak tanımlamak gerekir. Gerek HAT ve KALİGRAFİ, gerek RESİM ve ÇİZİM sanatlarında çizgi, görülen nesnenin, düşüncedeki imgenin sanatçının duygusal ve yorumsal tepkisiyle bütünleşerek yüzey üstünde bıraktığı iz olarak tanımlanabilir. Çizgi, nesnenin görüntüsüyle sanatçının onu anlatmasındaki davranışın bir bireşimi, aynı zamanda hareketin ve statik olanın bütünleşmesidir. Çizgide gerek uygulama, gerek algılamada yer alan hareket, resim sanatına zaman kavramını sokan başlıca olgudur. Görsel alanda insanın en temel ve ilkel anlatım aracıdır. Mağara duvarını (→DUVAR RESMİ) kullanarak sert çizgi bileşimleriyle mızraklı avcıları, hayvanları anlatan ilkel insan gibi çocuk da anlamaya, kavramsallaştırmaya başladığı algı ve izlenimlerini önce çizgilerle anlatır. Bu nitelikleriyle çizgi görsel sanat öğelerinin içinde en ilkeli ve temeli olabildiği gibi, resim sanatı içinde de en zengin, arı ve yetkin bir anlatım sağlayabilecek üstünlükte bir araçtır. Çizginin, nesneyi anlatmanın ötesinde soyut ve tümüyle sözlerle aktarılamayan evrensel anlamları olduğu üzerinde durulmuştur. Özellikle 20.yy başında görsel dil üzerine yapılan çalışmalarda bazı çizgi türlerinin bazı ruh hallerine koşut olabileceği, çizgilerin simgesel anlamlar taşıyabileceği ve bazı çizgilerin evrensel anlamları bulunabileceği üzerinde durulmuş; öncelikle SEURAT gibi sanatçılar resimlerinde çizgileri neşeli, durgun, hüzünlü, eril, dişi gibi nitelikleriyle

bilinçli olarak kullanmışlardır. 20.yy'da soyut çalışan sanatçılar (→SOYUT SANAT) kadar Dışavurumcular da (→DIŞAVURUMCULUK) birçok duyguyu aktarabilmek için çizginin bu tür niteliklerine başvurmuşlardır. Çizginin bu anlam zenginliği ve soyutlama gizilgücü, PICASSO gibi temelde FİGÜRATİF olan bir sanatçının işlerini çoğu kez soyut kılabilmiştir.

0172, 1884, 2170. ***J.N.Erzen***

ÇİZGİSEL

İng., Alm.*Linear*; Fr.*linéaire*.

Görsel sanatlarda özellikle RESİM ve ÇİZİM'de ÇİZGİ'nin ve bazı durumlarda iki boyutlu biçimlerin yüzey üstündeki hareketine bağımlı kurgular. Çizgisel kompozisyonlar, ilk bakışta üç boyutlu mekânsal bir anlatım yaratmasa da çizgilerin ALMAŞIK bir biçimde birbirlerinin altından, üstünden geçmesiyle, ARABESK kompozisyonlarda olduğu gibi üç boyutlu bir hareket duygusu yaratabilir. Renklerle tonların derinlik ve uzaklığa göre değişimlerini içeren HAVA PERSPEKTİFİ'ne karşılık, kaçış noktalarına doğru yönlenen paralel çizgilerin çarpılmasına bağımlı PERSPEKTİF görünüşüne "çizgisel perspektif" denir (→GÖRSEL KAVRAMLAR). Çizgisellik aynı zamanda yüzeysellik ve tek boyutluluk anlamına da gelebilmektedir.

J.N.Erzen

ÇİZGİSEL PERSPEKTİF → **GÖRSEL KAVRAMLAR**

ÇİZİM

İng.*drawing*, Fr.*dessin*, Alm.*Zeichnung*.

"Desen" de denir. Bir yüzeyin üstünde biçimlerin çizgilerle verilmesi. Resmin izlenimci, anlatımcı ve öznel niteliğine, renkliliğine, ton alanlarının yüzeydeki yayılımına karşılık çizim, çizgi izleriyle nesneyi betimleyen ve Batı sanatında genellikle gerçeğe bağlılığı gerektiren bir anlatım olarak yorumlanır. Her ne kadar 20.yy'da çizim de RESİM gibi öznel bir anlatım aracı olabilmiş ve çeşitli akımlar doğrultusunda üsluplar kazanabilmişse de, genelde çizimin nesneyi incelemekte, gerçeği saptamakta kullanılan bir aşamayı; resminse sanatçının son yorumunu belirlediği söylenebilir. Batı sanatında biçimci anlayışa ve klasik yoruma göre çizim, biçimi aktarmanın en temel yoludur. Çizimler çoğunlukla ÇİZGİ ve TON'lardan oluşur. Çizimin amacı çizilen nesnenin biçimindeki temel karakteri, "hareketi" aktarmaktır. Biçimin hareketi sanatçıyı çizmeye, çizgilerin arasındaki ilişkileri bulmaya yönelten niteliktir. Yalın bir çizimdeki soyut nitelik, biçimlerdeki birçok anlamın sözle aktarılmayan özelliğini ortaya koyar. Batı ve Doğu'nun çizime yaklaşımlarındaki farklılık aslında çizginin bu soyut anlam yoğunluğunda ortak ve evrensel bir yakınlık bulabilir. Şöyle ki, çizim Batı sanatında öncelikle bir betimleme ve gerçeği aktarma aracıyken, Doğu sanatlarında öznelin, iç dünyanın ve kişiliğin en dolaysız aktarımı olarak yorumlanır. JAPONYA ve ÇİN sanatçıları için resim yaparken uygulanan bir fırça vuruşuyla yazı yazılırken uygulanan bir fırça arasında aranan içtenlik ve yetkinlik konusunda bir ayrım yoktur (→KALİGRAFİ). Yazı ve kaligrafik çizgi İslam HAT sanatında da aynı özen ve ustalıkla uygulanmıştır. Doğu'nun bu yaklaşımı 20.yy Batı sanatında, özellikle Dışavurumcu akımlarda (→DIŞAVURUMCULUK) benimsenmişse de, tarih için şöyle bir genelleme yapmak olasıdır: Doğu sanatçısı çizime başlamadan önce kendini hazırlamış, çizeceğinin bilincindedir. Batı sanatçısı içinse önceden planlanmış bir yaklaşım yoktur, çizim görüntünün verilerine göre gelişir.

Sanatçıların yaptığı ve Türkçe'de "desen" olarak da kullanılan çizim türü yanında teknik ya da mekanik çizimler, mühendislik ve mimarlık dallarında TASARIM'ları açıklamak için kullanılan ve sanat değeri bulunmayan çizimlerdir. İLLÜSTRASYON kapsamına girebilen bu tür tanıtıcı çizimler kimi zaman serbest elle yapılabilirse de çoğu kez cetvel, T cetveli ve gönye gibi yardımcı araçlardan yararlanılır. Bunların yanı sıra bilimde kullanılan, gene açıklayıcı amaçlı ve serbest elle uygulanabilen "diagram" türü çizimler de vardır.

Sanatçı çizimleri çoğunlukla KURŞUNKALEM, KÖMÜRKALEM, TEBEŞİR gibi kuru uçlarla yapıldığı gibi tarih boyunca daha sıvı gereçlerle uygulanmış çizimler de vardır; örneğin, MÜREKKEP, çini mürekkebi ve SULUBOYA'larla, hatta RUBENS gibi bazı sanatçıların resimlerine ön hazırlık olarak YAĞLIBOYA'yı daha kuru bir biçimde fırçayla çizim olarak uyguladıkları bilinir. Sanatçıların bu tür hazırlık ve inceleme çizimlerine TASLAK ya da "eskiz" denir. 20.yy'da çizim, resim kadar geniş ve her sanatçıyla değişebilen, özgün yaklaşımlar içerebiliyorsa da, Batı sanatında, özellikle gerçeğin anlatımını amaç edinen 14.yy sonrası sanatında çizim türleri üç genel yaklaşım çizgisinde toplanabilir: 1) Çizimi yalın ve belirgin dış çizgilerle geliştiren yaklaşım, 2) Çizimi önce nesnenin biçimlerinin genel yönlerini anlatan strüktür çizgileriyle kurup ayrıntıları aşamalarla bu iskeletin üstünde geliştiren yöntem, 3) Genel bir taslak üzerinde, çizgilerin tekil olarak göze çarpmadığı ve tonlarla birlikte yoğunlaşarak üç boyutlu, ışıklı bir yanılsama yarattığı ayrıntılı gerçekçi çizimler. Özellikle çizginin belirgin niteliğine ve sürekliliğine bağımlı birinci yaklaşımı Genç HOLBEIN ve INGRES gibi klasik çizim ustaları kullanmıştır. Daha çözümsel olan ikinci tür strüktürel çizim, BİÇİM'i, KOMPOZİSYON'u ve DENGE'yi ön planda tutan sanatçılar tarafından uygulanmıştır. Bunun klasik bir örneği POUSSIN'dir. Poussin'in bu tekniği, İtalya'nın büyük RÖNESANS ustalarından aldığı söylenebilir. Ayrıntılarda ve gerçeğin olduğu gibi aktarılmasında son derece titiz olan Van EYCK, Van der WEYDEN ya da DÜRER gibi Kuzey Avrupalı sanatçılardaysa üçüncü tür yaklaşımın daha yaygın olduğu görülür. Çizgilerin paralel ya da birbirini dik açılarla kesecek biçimde biraraya getirilmesiyle oluşan dokusal özellikler çeşitli kullanımlarla derinlik ve kütle yanılsaması sağlar. Bu tür çizimlerde kullanılan tekniğe "çapraz tarama" (*cross-batching*) denmiştir. Felemenkli Jacques de Gheyn (1565-1629) bu teknikte doruğa ulaşmıştır.

MİNYATÜR'lerde, Doğu bezemelerinde, Uzakdoğu ve antik YUNAN vazolarında (→VAZO RESMİ) çizimin en usta örneklerine rastlanır. Ancak, bunlar genellikle resimdeki üstün çizgi yeteneğini örnekler, başlıbaşına çizim ya da desen sayılmazlar. Çizimin kendine özgü bir değerle gelişmesi ve bir uzmanlık konusu olması Rönesans'la, bu çağın doğaya ve gerçekçiliğe yönelmesiyle başlar. Önceleri sanatçıların gözlem ve inceleme aracı olarak kullanılan ve OYMABASKI yoluyla çoğaltılarak atölyeler arası bir tür iletişim aracı niteliğine bürünen çizim giderek başlıbaşına bir sanat türü olmuştur. Rönesans ve BAROK sanatlarında çizim ve eskizler büyük ustaların çıraklarına verdikleri işler için bir taslak olarak da kullanılmıştır. Güney ve Kuzey Avrupalı ustaların çizimleri daha Rönesans yıllarında koleksiyonlara (→KOLEKSİYONCULUK) girmeye başlamış, sanatçılar belirli konularda çizim dizileri hazırlamış ve bunlar bugün büyük müze ve koleksiyonlarda toplanmıştır. İngiltere'de British Museum, Amerika'da



ÇOKER, Adnan, *Kubbeler*, 1997, tuval üzerine akrilik, 180x180 cm.

Metropolitan Sanat Müzesi ve Pierpont Morgan Kütüphanesi, Fransa'da Louvre Müzesi, Avusturya'da Albertina Müzesi bu koleksiyonlar içinde en zengin olanlardır.

Türkiye'de tarihi 100 yılı aşmayan Batı anlamında resim sanatı yanında çizim, fazla gelişmiş ve koleksiyon değeri kazanmış bir sanat türü değildir. Ancak, özellikle OSMAN HAMDİ, Hoca ALİ RIZA, HALİL PAŞA, NAMIK İSMAİL gibi Cumhuriyet öncesi ressamlarının çizimleri bugün büyük değerler kazanmaya başlamıştır. Bunlar MANZARA, ÇIPLAK ve PORTRE alanlarında yoğunlaşır. Bugünün sanatçılarındaysa çizimin özgün bir biçimde ele alındığına ve başlıbaşına bir sanat kolu olarak uygulanmaya başlandığına ilişkin bazı örnekler vardır. ***J.N.Erzen***

ÇO DENSU = **KİÇİZAN MİNÇO**

ÇOBAN (14.yy)
Beylikler dönemi mimarı.
Anadolu'da Germiyanoğulları'nın gerçekleştirdiği yapılarda çalışmıştır. GERMİYANOĞLU I.Yakub Bey tarafından Mimar Çoban'a yaptırılan *Sandıklı Kalesi* zaman içinde tümüyle ortadan kalkmış ve bu mimarın adının rastlandığı 1324 (H.729) tarihli tek yazıt da *Çavuş Çeşmesi* adlı bir başka yapıda ikinci kez kullanılarak günümüze gelebilmiştir. Mimarın 14.yy'a ait başka BEYLİKLER DÖNEMİ yapısında çalışıp çalışmadığı bilinmemektedir.
3171. ***Z.Sönmez***

ÇOĞALTILMIŞ NESNELER (*Multiples*)
20.yy'ın ortalarına değin yalnızca döküm heykellerle grafik sanat ürünlerinde sınırlı olarak uygulanan "çoğaltma" yöntemi, bu tarihten sonra başka sanat ürünleri için de kullanılmaya başlamıştır. Ancak bu örnekler önceleri grafik ve heykelde olduğu gibi, sanatçı tarafından yapılan özgün modelden endüstriyel yöntemlerle çoğaltılarak elde edilirken, bu kez sanatçının ürettiği bir ozalitten ya da bir dizi yazılı bilgiden hareketle üretiliyordu. Çoğaltma kavramı ESTETİK değerler açısından bir devrim yaratmıştır. Ustalığın hiçe indirgendiği, sanat yapıtınınsa koleksiyoncular ya da sanat meraklıları için eşsiz yapıtlar olduğu düşüncesini bütünüyle yok eden bu kavram, sanat ürününü herkes tarafından sahip olunabilecek bir tüketim malına dönüştürmüştür. Bu yeni değer sistemi içinde yapıtın anlamı, bir imgeyi ya da düşünceyi görsel yolla aktarmak olarak tanımlanır.

ÇOKER, Adnan (1927, İstanbul)
Türk ressam.
Türkiye'de SOYUT SANAT'ın en önde gelen temsilcilerindendir.

1944-51 arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde (GSA, b.MSÜ) öğrenim görmüş, yüksek resim eğitimini bu kurumda Zeki KOCAMEMİ atölyesinde yapmıştır. 1948'de kısa bir süre için *dessin animé* (çizgi film) yapmış, bu çalışmaları akademi yarışmalarında ödüller almıştır. Akademinin Yüksek Resim Bölümü'nü bitirdikten sonra 1953-55 arasında Ankara ve İstanbul'da desinatör ve haritacı olarak çalışmış, 1955'te Milli Eğitim Bakanlığı'nın açtığı Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gitmiştir. 1956-57'de LHOTE'un, 1957-60 arasında da Henri Goetz'in atölyelerinde çalışmıştır. Bu arada fırsat buldukça İspanya, Belçika ve Hollanda müzelerini gezmiş; İtalya ve İsviçre'de meslek eğitimine ilişkin incelemelerde bulunmuştur. 1960'ta Türkiye'ye dönen Çoker, GSA Yüksek Resim Bölümü'ne asistan olmuş, 1961-62 eğitim yılı içinde akademide izleyici önünde, öğrencilerle birlikte, müzik eşliğinde resim gösterileri düzenlemiştir. Bu deneyleri 1966-67 eğitim yılında da yinelemiştir. Çoker 1963'te dört ressam arkadaşıyla Mavi Grup'u kurmuştur. 1964'te Fransa'dan aldığı bir bursla yeniden Paris'e giderek bir yıl William Stanley Hayter (1901-1988) atölyesinde gravür (OYMABASKI) ve Goetz atölyesinde de resim çalışmaları yapmıştır. Ertesi yıl bu çalışmalarını Salzburg Yaz Akademisi'nde VEDOVA atölyesinde sürdürmüştür. 1970'e doğru sanatında yeni bir dönem başlayan Adnan Çoker, bu dönem çalışmalarını "Siyah Resimler" adıyla 1969'da İlhan Mimaroğlu'nun elektronik müziği eşliğinde İstanbul'da sergilemiş, bunu 1973'te "Siyah Simetri" adlı bir başka sergi izlemiştir. 1977-79'da İstanbul Resim ve Heykel Müzesi müdürlüğü görevinde bulunan Adnan Çoker akademinin Osman Hamdi Salonu'nda düzenlenen Türk ve yabancı ülke sanatlarıyla ilgili önemli sergilerin gerçekleşmesinde, katalog ve broşürlerinin hazırlanmasında önemli sorumluluklar yüklenmiştir. Sanatçının *Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi* adlı sergi kataloğu, *Avni Lifij* adlı kitabın giriş yazısıyla sanat üzerine çeşitli yazıları bulunmaktadır.

Çoker'in sanatı iki döneme ayrılabilir: 1970 öncesi ve sonrası. 1970 öncesi dönemin resimleri genellikle soyut resimlerdir. 1951-55 arasında kaligrafik ve geometrik biçimlerin ağır bastığı soyutlama ve soyut çalışmalarına örnek olarak *Soyut Mudanya* (1952), *Tekrarlanan Ritm* (1953), *Hüsn-ü Hat* (1954) gibi yapıtları gösterilebilir. 1955-60 arasında Paris'te SOYUT-DIŞAVURUMCULUK doğrultusunda çalışan sanatçının *Mavi Espas* (1960), *Kompozisyon I* (1962) gibi resimleri bu yıllarda yapılmış; 1965'te siyah tonların araştırmasına girmiştir. 1966-69 arası sanatçı için 1970'ten sonraki döneme geçiş yıllarıdır. Siyah tonlar içinde başsız, kolsuz vücutların görüldüğü "Vücut" dizisi (*Vücut I, Vücut II, Vücut III*, 1965) bu geçiş döneminin resimleridir. Burada amaç Soyut-Dışavurumculuk'un özgür anlatımını sınırlandırarak şematik biçimlere, net ve geometrik, ama hacimsel bir soyutculuğa dönmektir. Çoker, 1969-84 arasında OSMANLI ve özellikle SELÇUKLU mimarlığını ressamca incelemeye başlamış ve bu dönem resimlerinde mimarlık-çerçeveleme-anıtsallık kavramları resmine yeni şemalar getirmiştir. Yapıtlarındaki biçimciliğin geometrik biçimcilikten çok "kalıp biçim"lerden oluştuğunu söyleyen sanatçı, bu yapıtlarında somut nesne değerlerini soyut biçimlerde aramıştır. "Askı biçim" olarak adlandırdığı biçimlerse siyah boşluk içinde, havada, yan yana ya da birbirlerinden uzak, durağan biçimlerdir. Çoker'in uyguladığı SİMETRİ anlayışıysa geleneksel kompozisyon anlayışını en aza indirmekte ve özellikle bir biçimi başka bir biçimle dengeleme (kontrpuan) sorununu ortadan kaldırmaktadır. Böylece Çoker, resimlerinde daha önceden tasarlanmış "kalıp biçim"ler ve "askı biçim"ler yoluyla "denge simetri"yi yaratmış ve biçimler birbirlerinden uzaklaştıkça "simetrik gerilim"e yaklaşmışlardır.

Geleneksel Türk mimarlığının iç mekân kavramından yola çıkarak, bu kavramın esinlendirdiği gizemsel anlamı, soyut bir hacim anlayışıyla bağdaştırmaya çalışan Çoker, resimlerinde anıtsallığı denge ve uyumla bütünleştirmeyi amaçlamıştır. Osmanlı ve Selçuklu mimarlığının, iç mekânı dış dünyaya açan kemerli kapı ve pencere örgesi sanatçının deyimiyle resimlerindeki "kalıp biçim"leri oluştururken uyum sağlayan biçimlere dönüşüyor, bunlar aynı zamanda da geometrik ve alışılmış biçimcilikten ayrılıyordu. Pembe, mor ve siyah ton-

ların kullanıldığı bu resimlerde, ışık, geleneksel mimarlığın yapı özelliğinden çıkarılmış bir öğedir. Siyah rengin, sanatçının deyimiyle "mutlak", "taraf-sız" ve "edilgen" etkisi, bir yorum vurgusunun eşliğinde ele alınmıştır. 1970 sonrası çalışmalarından bazı önemli örnekler şunlardır: *Gök Kubbe* (1970), *1071 Yılına Saygı* (1971, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Kol.), *Beş Eleman On Işık* (1972), *Çifte Minare+Çifte Minare* (1972), *Açık Simetri* (1975), *Gök Planı* (1976), *Yarım Küreler* (1980-81, Türkiye İş Bankası Kol., Ankara), *Mor Ötesi Boşluk I* (1980), *Mor Ötesi Boşluk II* (1982-83). Çoker, 1961'de İstanbul Sanat Festivali Resim ve Heykel Sergisi'nde ve 1962'de 23.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Birincilik, 1976'da İskenderiye Bienali'nde İkincilik, 1973'te DYO Ödüllü Resim Yarışması'nda Başarı ödülleriyle 1981'de T.İş Bankası'nın resim dalındaki Büyük Onur Ödülü'nü almış; 1994'te ise Sedat Simavi Görsel Sanatlar Ödülü'nü, bir yıl önce ödül jürilerinin seçimlerine ilişkin getirdiği eleştiriler çerçevesinde kabul etmemiştir. Çoker, 1995'te emekliye ayrılmıştır. ***İ.Aksüğür-Duben***

ÇOLAKOĞLU, Hamiye (1933, Trabzon)
Türk seramik sanatçısı.
Geometrik biçimlerin egemen olduğu, genellikle sırsız pano ve serbest SERAMİK'leriyle tanınan Çolakoğlu, eğitimini 1959-63 arasında Floransa Devlet Seramik Sanat Okulu'nda yapmış, aynı yıllarda Perugia Üniversitesi'nde sanat tarihi ve İtalyan edebiyatı kurslarına devam etmiştir. 1963'te Washington'da Dünya Seramikçiler Derneği üyeliğine seçilmiş, 1965'te Türkiye'ye döndükten sonra kendi atölyesini kurmuştur. 1983'ten beri Ankara'da HÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Anasanat Dalı'nda öğretim üyesi olarak görev yapan sanatçı kurucusu da olduğu bu bölümün başkanlığını yürütmektedir. Çolakoğlu, genellikle yüksek pişirimli, gözeneksiz sert seramikle (*stoneware*) çalışmakta, pano ve işlevsel formlarının yanı sıra kavramsal düzenlemeler de yapmaktadır. Yapıtlarında SIR'a ve RENK'e fazla yer vermeyen sanatçı, 1982'de Devlet Resim Heykel Sergisi'nde Başarı Ödülü ile İş Bankası Büyük Ödülü'nü almıştır.

L.Özer Yeltan

ÇORTUN = **ÇÖRTEN**

ÇORUM
Orta Karadeniz Bölgesi'nde yer alan Çorum yöresine, MÖ 3.yy'da Anadolu'ya Avrupa'dan gelen Galat topluluklarından biri olan Trokmu boyu yerleşmiştir. Yörenin, bu boyun adıyla anıldığı ve bu adın zamanla "Toromku", daha sonra da "Çorumlu" biçimlerini aldığı ileri sürülmektedir. İlin adının kaynağına ilişkin başka bir varsayım da MÖ 1.yy'da Pontos Krallığı'na bağlı olarak bu yöreyi yöneten Vali Gordios'a dayandırılmaktadır. Valinin adından ötürü bölgeye önceleri "Gordiana" dendiği, bu sözcüğün de halk ağzında "Gondum"a, bir süre sonra da Çorum'a dönüştüğü söylenmektedir. Çorum kenti Antik Çağ'da "Nikonia", daha sonra Bizans döneminde de "Evkaita" adlarıyla anılmıştır.

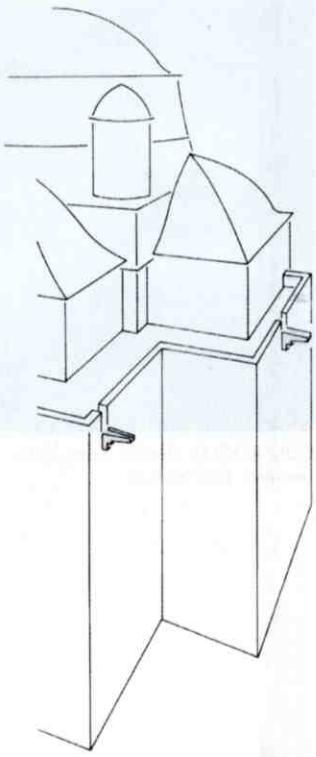
Yöredeki ilk yerleşme izleri Alacahöyük, Pazarlı, Büyük Güllücek, Kuşsaray gibi yerlerde yapılan kazılarda ortaya çıkarılmış ve bunlar MÖ 4.binyıla yani Kalkolitik Çağ'ın (→PREHİSTORYA) sonlarına tarihlendirilmiştir. MÖ 3.binyıldaki İlk Tunç Çağı'na ait yerleşme izleri de Çorum'da pek çok yerde elde edilmiştir. MÖ 2.binyılın başlarında Anadolu'ya gelip yerleşen Hititler, Çorum yöresinde kendilerinden daha eski bir kent olan Hattuşa'yı (Boğazköy) kurdukları devletin başkenti yapmışlardır. Aşağı yukarı 800 yıl süren HİTİT uygarlığının geride bıraktığı önemli izlerin çoğu, bu uygarlığın merkezi durumunda olan Çorum yöresindedir. Hitit İmparatorluğu'nun MÖ 13.yy'da Anadolu'ya yayılan yeni bir göç dalgasının önünde çökmesini izleyen yıllarda uygarlık alanında bir süre karanlık bir dönem yaşanmış, daha sonra Orta Anadolu sırasıyla Phryg (Frig →PHRYGİA), KİMMER ve LYDİA güç alanı içinde kalmıştır. MÖ 6.yy'da Persler'in Lydialılar'ı yenip Anadolu'da satraplıklarla yönetmeye başladıkları yerler arasında KAPPADOKİA'nın bir kesimi olan Çorum da yer almıştır. Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) Persler'i Anadolu'dan çıkarmasından sonra Kappadokia yöresinde yerel bir devlet olan Kappadokia Krallığı kurulmuş ve bütün Helenistik Dönem (→YUNAN) boyunca varlığını sürdürmüştür. Daha sonra Anadolu'ya yayılan Romalılar'ın atadıkları valilerle PONTOS Krallığı'nın arasında sürekli el değiştiren Kappadokia bölgesi, sonunda ROMA'nın ikiye bölünmesi üzerine Doğu Roma (BİZANS) toprakları içinde kalmıştır. Bizans yönetimi sırasında EMEVİ ve ABBASİ akınları Kappadokia'yı da etkilemişse de Çorum Bizanslılar'ın elinden çıkmamıştır. 11.yy'ın sonlarında Türkler'in Anadolu'ya girmelerini izleyen yıllarda DANİŞMENDOĞLU'nun eline geçen Çorum yöresini 100 yıl kadar sonra ANADOLU SELÇUKLU Devleti kendi egemenlik alanına katmıştır. Selçuklular'ın 13.yy'da Moğollar'a (İLHANLI) yenilip 14.yy'da ortadan kalkmasıyla ortaya çıkan yerel beyliklerden biri de Çorum yöresindeki Eretna Beyliği olmuştur. Aynı yüzyılın sonlarında Eretna Beyliği'ne son veren Kadı Burhaneddin Çorum'u kısa bir süre yönetmişse de, kent sonunda Yıldırım Bayezid zamanında (1389-1402) OSMANLI egemenliğine girmiştir. Osmanlı dönemi süresince Çorum önce Sıvas, daha sonra Ankara eyaletlerinin sancağı olarak yönetilmiştir.

Tarihsel Yapılar:
Merkez İlçe: *Çorum Kalesi* Bizanslılar'dan kalmadır; bugün içinde bir mescitle ahşap evler bulunmaktadır. *Ulucami* 13.yy'da, *Güpür* ve *Paşa Hamamları* 15.yy'da, *Hamid* ve *Han Camileri*'yle *Ali Paşa Hamamı* 6.yy'da yapılmıştır. Ayrıca yine kent içindeki *Hıdırlık*, *Kubbeli* ve *Kulaksız Camileri*'nin yapım tarihleri bilinmemektedir. Merkez İlçe sınırları içinde, tarihi Kalkolitik Çağ'a değin inen Büyük Güllücek Höyüğü, Alacahöyük yakınındaki Kaletepe köyü dolaylarında bulunmaktadır. Samsun yolu üzerindeki Kuşsaray Höyüğü'nün Kalkolitik Çağ'dan Roma dönemine değin kullanılmış bir yerleşme merkezi olduğu ortaya çıkarılmıştır. Kuşsaray'ın yakınlarındaki *Kaletepe*, Antik Çağ'dan kalma bir kaledir. Yine Kuşsaray yöresinde bulunan Çormabaş köyü yakınındaki Güzelcedere Höyüğü'nde Phryg buluntuları ele geçmiştir. Çorum'un kuzeyine düşen ve bir Antik Çağ yerleşmesi olduğu bilinen Eğercidağ'da oval planlı bir kale ve yapı kalıntıları vardır. Kentin güneyinde kalan Melikgazi bir Hitit ve Phryg yerleşmesidir. Çorum Müzesi 1968'de açılmıştır. Burada Kalkolitik Çağ'dan Selçuklu dönemine değin çevrede ele geçen yapıtlar, ayrıca yöresel el sanatı örnekleri sergilenmektedir.

Alaca ilçesi içindeki 13.yy'dan kalma Selçuklu yapısı *Hüseyin Gazi Medresesi* yıkık durumdadır; medresenin henen yanında aynı adı taşıyan bir de türbe vardır. İlçenin kuzeybatısında, Hamamözü köyündeki ALACAHÖYÜK, eski çağlarda Arinna adıyla anılan bir yerleşmedir. MÖ 4.binyılın sonlarından Bizans dönemine değin uzanan geniş bir za-



ÇOLAKOĞLU, Hamiye, *Form*, 1982, porselen, 15x17x20 cm.



Çörten

man dilimine ait buluntuları içermektedir. Bunların en önemlileri 1935'ten beri Türk Tarih Kurumu'nca sürdürülen kazılarda ele geçen HATTİ ve Hitit dönemi yapıtlarıdır. Kazı yeri yakınında kurulan Alacahöyük Müzesi'nde kazıdan çıkmış özgün yapıtlar, bunların bazısının röprodüksiyonları, ayrıca çeşitli belgeler aracılığıyla kazının geçirdiği aşamalar sergilenmektedir. Alaca'ya bağlı Çikhasan köyü yöresindeki Pazarlı, Kalkolitik Çağ'dan Phryg dönemine değin kullanılmış bir yerleşmedir. Yine Alaca yakınındaki ESKİYAPAR'daysa en önemli katı Hitit dönemine ait bir yerleşme ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca Gerdekkaya'da kaya mezarlarıyla MS 2.yy'a tarihlenen yapı kalıntıları bulunmuştur. Mahmudiye köyündeki Kalehisar Tepesi'nde Phryg, Bizans ve Selçuklu dönemlerinden buluntular ele geçmiştir. Kalenin hemen eteğindeki bir cami, bir medrese ve bir handan oluşan *Behram Şah Külliyesi*'nin yapıları yıkık durumdadır.

Boğazkale ilçesi yakınındaki BOĞAZKÖY, MÖ 2.binyıl boyunca Hitit Devleti'nin merkezi olan Hattuşa kentinin kalıntılarının bulunduğu yerdir. 1906'da başlanarak günümüzde hâlâ sürdürülen kazılarda ele geçen ve 30 bin kadar çiviyazılı TABLET'ten oluşan Hitit devlet arşivi, bu uygarlık üstüne bilgi veren en büyük kaynak olmuştur. Boğazköy'de açılan küçük bir müzede, kazılardan çıkan yapıtların bazıları sergilenmektedir. Hattuşa'nın hemen yakınındaki YAZILIKAYA da bir açık hava tapınağıdır. Kaya yüzeylerine yapılmış tanrı ve kral kabartmaları Hitit sanatının bu alandaki en güzel ve önemli örneklerinden sayılmaktadır.

İskilip ilçesinin Antik Çağ'daki adı Eskulepe'dir. İlçedeki kale Hitit döneminde yapılmıştır. İçinde bugün bir mescit ve evler vardır. Kalenin yamaçlarında, bazısının alınlıkları kabartmalarla süslü KAYA MEZAR'lar bulunmaktadır. İlçe içindeki Türk dönemi yapılarından *Şeyh Muhiddin-i Yavsi Camisi*'yle yanındaki iki küçük türbe ve *Tabakhane Camisi* 15.yy'dan, *Yeni Cami* 18.yy'dan, *Ulucami* de denen *Büyük Cami* 19.yy'dan kalmıştır. İlçedeki bir başka tarihsel yapı da *Hanönü Camisi*'dir. Evlik köyündeki cami ve türbe 15.yy'da yapılmıştır.

Kargı ilçesindeki *Mihri Hatun Camisi*'nin yalnız minare kürsüsü özgündür; aynı addaki hamamın da bir bölümü yıkık durumdadır. Her iki yapı da 17.yy'dan kalmadır. Hacıhamza bucağındaki Osmanlı dönemi surları yer yer yıkılmıştır. Bucaktaki, dört yarım kubbeli CAMİ şemasının ilk örneklerinden olan bir cami, bir sıbyan mektebi, bir han ve hamamdan oluşan *Sinan Paşa Külliyesi* 16.yy'dan kalmıştır. Külliyenin medresesi günümüze ulaşmamıştır. Oğuz köyünün 16.yy yapısı camisi de merkezî planlı camilerin erken örneklerinden biri olması nedeniyle önem taşımaktadır. Kargı ilçesi sınırları içinde çeşitli yerlerde Roma ve Bizans dönemlerinden kalma kaya mezarlar bulunmaktadır.

Mecitözü ilçesinin Elvançelebi köyü, Bizans döneminde Eukhaita adıyla önemli bir merkez olmuşsa da, bugün köyde hiçbir Bizans kalıntısı yoktur. 14.yy'da yapılmış olan bir cami, bir zaviye ve türbeden oluşan *Elvançelebi Külliyesi*'nin ZAVİYE'si bu yapı türünün en eski örnekleri arasındadır.

Oğuzlar ilçesinin Kızılcapelit köyünde, ayrıca Kızılırmak kıyılarında MÖ 7.yy'dan kaldıkları varsayılan kaya mezarlar bulunmaktadır.

Osmancık ilçesindeki *Osmancık* ya da *Kandıber Kalesi* diye anılan kale bir Roma yapısıdır. İçinde bir hamamın kalıntıları bulunmakta, ayrıca kale, yeraltı geçitleriyle Kızılırmak'a bağlanmaktadır. İlçenin içindeki *Büyük Cami* 13.yy'da; *İmaret Camisi* adıyla da anılan ve bir imaret, bir kütüphane ve günümüze ulaşmamış bir medreseden oluşan bir KÜLLİYE'nin parçası olduğu sanılan *Koca Mehmed Paşa Camisi*, bugün ayakta kalan bölümü mescit olarak kullanılan *Akşemseddin Medresesi*, *Koyun Baba Köprüsü* ve *Koca Mehmed Paşa Hamamı* 15.yy'da; ilçenin dışındaki bir tepede yer alan ve bir tekke, bir imaret, bir kervansarayın oluşturduğu bir külliyeden günümüze ulaşmış tek yapı olan *Koyun Baba Türbesi* 16.yy'da yapılmışlardır.

Sungurlu ilçesinin içindeki *Yusuf Hoca Camisi*'yle *Sunguroğlu Hamamı* 18.yy yapılarıdır.

Sivil Mimarlık:
Çorum kenti, 1950'lerde Çorum-Ankara Karayolu'nun yapılmasına değin 19.yy'daki görüntüsünü büyük ölçüde korumuştur. Genelde geleneksel Türk konutunun niteliklerini taşıyan Çorum EV'lerinde AHŞAP'la birlikte KERPİÇ de en çok kullanılan malzemeyi oluşturmakta; ayrıca bu konutların hem iç hem de dışlarında ALÇI bezemeler önemli bir yer tutmaktadır.

El Sanatları:
Çorum yöresinin geleneksel küçük el sanatları arasında en önde KİLİM, heybe, yastık ve çuval gibi DOKUMA işleri gelir. Çok çeşitli örgelerle bezenerek örülen yün çoraplar da ilginçtir. Çorum'un eski bir el sanatı olan bakırcılık yörede bugün de yaygın olarak yapılmaktadır. *H.Kuruyazıcı*

ÇÖDÜRÜK = **ÇADIR**

ÇÖRTEN
İng.*gargoyle*, Fr.*gargouille*, Alm.*Wasserspeier*.
ÇATI derelerinde toplanan yağmur sularını yapı duvarlarından uzağa akıtmak için yapılmış, saçak düzeyinden dışa uzanan oluk. Yapının gerecine bağlı olarak ahşap, taş ya da beton olabilen çörtenler çok eski çağlardan beri kullanılmıştır. Ana işlevinin yanı sıra SAÇAKLIK'ın tamamlayıcı bir bezeme öğesi olarak değerlendirilmiştir. Antik YUNAN mimarlığında görülen ilk örnekleri genellikle PİŞMİŞ TOPRAK'tandır (*terra cotta*) ve çoğu kez de boyalıdır. Aslan başı biçimindekiler tipiktir. Klasik Yunan döneminde yapılmaya başlanan taş, özellikle mermer çörtenler, Helenistik ve ROMA dönemlerinde yaygınlaşmıştır. Tapınak biçimindeki LAHİT'lerde de sıkça rastlanan bu öğe, her dönemde egemen mimarlık üslubu doğrultusunda tasarlanmıştır. Klasik hayvan başı çörtenler, GOTİK'te ürkütücü görünümlü garip kuş ya da hayvan biçimini almıştır. RÖNESANS'tan başlayarak Avrupa'da çörten yapılmaz olmuş, ancak 20.yy'da LE CORBUSIER'yle birlikte bu öge MODERN MİMARLIK'ta yeniden canlanmıştır.

Anadolu'da ANADOLU SELÇUKLU ve OSMANLI mimarlıklarında anıtsal yapılarda yaygın kullanılan çörtenler çoğunlukla taştan ve az bezeli ya da yalın örneklerdir. Taş ve kerpiç EV'lerde de taş ya da ahşap olanları kullanılmıştır.

ÇÖTEN
Trabzon'la Samsun arasında mısır depolama yeri; çit; SERANDER.

ÇÖZGÜ
İng.*warp*, Fr.*lisse*, Alm.*Kette*.
Dokumacılıkta tezgâha düşey olarak gerilip aralarından atkı ipliklerinin geçirildiği iplikler (→DOKUMA).

ÇÖZÜMSEL KÜBİZM *(Analytical Cubism)* → **KÜBİZM**

ÇUKUR BASKI → **ÖZGÜN BASKI**

D'ARONCO, Raimondo (1857, Gemona-1932, San Remo)
İtalyan mimar.
İtalyan ART NOUVEAU örneklerinin oluşturduğu *Liberty* akımının en tanınmış ve önemli adıdır. Sultan II.Abdülhamid'in (hd.1876-1909) saray mimarı olarak meslek yaşamının en verimli yıllarını İstanbul'da geçirmiş ve kenti Art Nouveau üslupta seçkin yapılarla donatmıştır.

D'Aronco, birkaç kuşak boyunca yapım işleriyle uğraşan bir aileden gelir. Aile geleneğine uyarak küçük yaşta zanaat okuluna devam ederken bir şantiyede çalışmaya başlamış, 14 yaşındayken, daha da disiplinli olmasını isteyen babası tarafından Graz'a (Avusturya) götürülmüş ve bir inşaatçının yanına verilmiştir. Burada şantiyelerde çalışırken bir yandan da Yapı Meslek Okulu'na *(Baukunst)* devam ederek yapımcılığın temel bilgilerini ve kurallarını öğrenmiş, ayrıca ileride ilişkilerini geliştireceği Orta Avrupa (Alman) kültürüyle de tanışmıştır. Gene burada döneminin ünlü adlarından Yeni RÖNESANS eğilimli Avusturyalı mimar Leopold Theyer'in öğrencisi olmuş; İtalya'ya döndükten sonra şantiye deneyimini bilgi ve sanat eğitimiyle pekiştirmek ve mimar olmak amacıyla ailesinden ayrılıp Torino'ya gitmiştir. Torino'da askerliğini yaparken bazı rastlantılar ona ahşap strüktürler üzerinde deneyim kazanma olanağı sağlamıştır. Kentin aydın çevreleriyle ilişki kuran D'Aronco'nun bu yıllarda Batı Avrupa'daki gelişmelerle ilgilendiği, VIOLLET-LE-DUC'ün metinlerini incelediği bilinmektedir. Askerlikten sonra 19 yaşında Venedik Akademisi'ne girmiş, burada klasik akademizmden farklı olarak ortaçağ Avrupa'sının birikimine sahip çıkan bir ortamda eğitim görmüş, ancak aynı zamanda tanınmış bir Antik mimarlık uzmanı olan İtalyan mimar Giacomo Franco'nun derslerini izlemiştir. 1880'de mezun olduktan bir yıl sonra Massa Carrara Akademisi'ne öğretim üyesi olarak girmiş, 1885'te Cuneo Kraliyet Teknik Enstitüsü'nde çalışmış, daha sonraysa Palermo'da ve Messina Üniversitesi'nde bulunmuştur. D'Aronco bu dönemde, *Vittorio Emanuele Anıtı* uluslararası proje yarışmasında (1882-83, Roma) İkincilik Ödülü; *Adalet Sarayı* proje yarışmasında (1882, Roma) mansiyon; *Porta Tenaglia* proje yarışmasında (1882, Milano) Birincilik Ödülü'nü almıştır. Bu ilk çalışmaları, BAROK öğeler eklenmiş Rönesans canlandırmaları, Yeni-GOTİK üslup etüdleri, KLASİK (antik) dekorasyon örgeleri ve benzeri çeşitlemelerle döneminin seçmeci ve eklemeci anlayışına da (→EKLEKTİSİZM) uygun düşen arama ve denemeler olarak değerlendirilebilir. Yine de bu tasarımlarda, tarihselci öğelerin (→TARİHSELCİLİK) yeni kurgularına eğilim, heykelsi biçimlere ve tasarımlara yatkınlık, çevreyle uyum kaygısı gibi D'Aronco'ya özgü mimari dilin ilk ipuçları sezilmektedir.

Aynı yıllarda İstanbul hükümeti, yapım işlerini yönetecek yüksek nitelikli bir mimara gereksinim olduğu anlaşıldığında bu göreve D'Aronco'yu uygun görmüş ve mimar, Osmanlı sarayı için ilk ürünü olan Osmanlı Tarım Ürünleri ve Sanayi Mamülleri Milli Sergisi için bir proje hazırlamıştır. Daha sonra Hürriyet-i Ebediyye Tepesi adını alacak olan arazide düşünülen bu büyük çaplı serginin projesi II.Abdülhamid tarafından kabul edilmiş, ancak gerek bu proje ve gerek daha sonra sipariş edilen Açık Hava Merasim Külliyesi projesi, İstanbul'da büyük yıkıntılara neden olan 1894 depremi nedeniyle uygulanamamıştır. Yine de D'Aronco hassa mimarı olarak görevlendirilmiş ve İstanbul'da kaldığı 16 yıl içinde meslek yaşamının en yaratıcı ve yoğun dönemini yaşamıştır. Göreve getirildikten sonra ilk iş olarak depremden zarar gören okul, cami ve çeşmelerin onarımıyla ilgilenmeye başlayan D'Aronco, *Ayasofya Sebili, Harbiye Nezareti, Bâbıâli Binası, Kapalıçarşı, Dolmabahçe Sarayı* rıhtımı ve ayrıca *Ayasofya, Bayezid, Sultan Ahmed, Yeni Valide, Sultan Selim* ve *Kariye Camileri*'nin onarım ve takviyesini (konsolidasyon) yapmıştır. Bu çalışmalar D'Aronco'nun OSMANLI mimarlığını doğrudan tanımasını sağlamış ve daha sonra gerçekleştirdiği yapılarında geniş bir Tarihselcilik anlayışıyla İstanbul'un biçim zenginliklerini birleştirerek özgün bir mimarlık dili oluşturmuştur. D'Aronco'nun İstanbul'da gerçekleştirdiği yapıtların başında *Yıldız Sarayı* yapıları gelir. Kentin arazisi en geniş saray kompleksi olan *Yıldız Sarayı*, yks.200 yıllık bir tarih dilimi içinde inşa edilmiş yapılardan ve büyük bahçelerden oluşan görkemli bir yerleşimdir. Sarayın asıl gelişmesi 19.yy'ın ikinci yarısıyla 20.yy'ın başında olmuş, özellikle D'Aronco'nun saray hizmetine alınmasıyla doruk noktasına ulaşmıştır. D'Aronco'nun *Yıldız Sarayı*'nda arazi kullanımı, yerleşme ve bahçe düzenlemeleri konusundaki katkılarıyla ilgili henüz hiçbir yazılı belgeye rastlanmamakla birlikte bu arazideki pek çok yapının D'Aronco tasarımı ve uygulaması olduğu bilinmektedir. Bunlar arasında en önemlileri, *Kış Bahçesi* ya da *Limonluk* (Harem Bahçesi'nde, 1895), *Çini Fabrikası* (b.Sümerbank Yıldız Çini ve Porselen Sanayii Müessesesi; 1893-97), *"Bazar de Charité"* (1897), *Yaveran Dairesi* (1897?/1900?), *Kabul ve Merasim Köşkü* (1894?/1900?), *Harem Köşkleri, Çinili Geçit, Manej* ve *Ahırlar* ile *Kış Bahçesi*'dir (dış bahçede, 1900). *Büyük Mabeyn Sarayı*'nın genişletilmesi, *Arşiv Binası* (1896) vb bazı projeler gerçekleştirilmemiş; özgün tasarımı D'Aronco'ya ait olan *Saray Tiyatrosu* basitleştirilerek uygulanmıştır.

D'Aronco'nun İstanbul'daki ikinci önemli yapı grubu İtalyan kolonisi için gerçekleştirdiği Beyoğlu'ndaki *İtalyan Okulları* ve *İtalyan Hastanesi*'yle gene Beyoğlu, Ağahamam'da halen İtalyan Kız Ortaokulu tarafından kullanılan *Yetimhane*'dir (1906). Tarabya'daki *İtalyan Elçiliği Yazlık Konutu*'ysa (1905-06), mimarın İstanbul'daki en görkemli çalışmalarından biridir. Bunların dışında D'Aronco'nun Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde gerçekleştirdiği yapılar, dinsel yapılar, kamu yapıları ve konutlar olmak üzere üç grupta toplanabilir. Dinsel yapıları arasında mimarın tasarımlarının listesinde yer alan altı camiden (Elvan, Şahade, Şam, Gotze, Yeni Mahalle...) yalnızca Karaköy'deki *Merzifonlu Mescidi* (1903) adıyla bilinen küçük yapı bulunabilmiştir. 1958'de yıktırılan bu mescit, D'Aronco'nun aynı yıllarda Beşiktaş Serencebey'de tasarlayıp gerçekleştirdiği türbe, kitaplık ve çeşmeden oluşan *Şeyh Zafir Külliyesi*'yle birlikte en önemli ve özgün yorumları arasındadır. Ayrıca *Fatih Camisi*'nin haziresinde bulunan M.Şakir Paşa'ya ait mezarla, Yunanistan, Dömeke'deki Türk Şehitliği için tasarladığı anıtsal kapı da bu tür çalışmalarına örnek gösterilebilir. D'Aronco İstanbul'da pek çok kamu yapısının tasarımına imzasını atmıştır. Bunların başında Sultanahmet'teki *Ziraat, Maadin ve Orman Nezareti Binası* gelmektedir. Yapı, 1894 depreminde yıkılan Sanat ve Zenaat Mekteb-i Sultanisi'nin bir bölüm arazisi üstünde ve Sultanahmet Meydanı'nın güney kanadında yer almak üzere 1900'de, bitişiğindeki *Yeniçeri Müzesi*'yle birlikte tasarlanıp inşa edilmiştir. Cumhuriyet'in kuruluşuyla söz konusu bakanlık Ankara'ya taşınınca yapı Milli Eğitim Bakanlığı'na devredilerek *Yüksek Ticaret Mektebi*'ne dönüştürülmüş, müze de boşaltılıp toplantı salonu



D'ARONCO, Raimondo, *Şeyh Zafir Külliyesi*, 1903-04, Beşiktaş, İstanbul.

olarak kullanılmak amacıyla bu okula bağlanmıştır. Ancak her iki yapı da 1977'de yanmıştır. Büyük boyutlu ve anıtsal bir yapı olan ve yine Cumhuriyet'ten sonra Milli Eğitim Bakanlığı'na devredilerek İstanbul Erkek Lisesi'ne verilen *Düyun-ı Umumiye Binası* (1899-1900), tasarımı VALLAURY'ye ait olan ortak bir çalışmadır. Ayrıca Eyüp ve Galata'da karakollar, Nişantaşı'nda Askeri Depo, yine Nişantaşı'nda Askeri Müze, Maçka'da Astronomik ve Sismik Gözlemevi, Harem'de Mezbaha vb için hazırladığı tasarımlar, bilindiği kadarıyla mimarın uygulanmamış projelerindendir. Onarımlar dışında D'Aronco'nun İstanbul'da dört okul tasarlayıp ikisini gerçekleştirdiği bilinmektedir. Bunlardan Yeşilköy'deki *Ziraat Okulu* bulunamamıştır. *Sanat ve Zenaat Okulu* özgün tasarımından farklıdır. *Veteriner Okulu*'ysa yıkılmıştır. Buna karşılık Vallaury'yle birlikte 1900'de tasarladıkları ve uzun yıllar Haydarpaşa Lisesi olarak kullanılan anıtsal ölçekli *Tıbbiye-i Şahane Binası* (b.MÜ Tıp ve Hukuk Fakülteleri) mimarın en tanınmış yapıtlarından biridir. D'Aronco'nun tasarladığı sağlık yapıları arasındaysa Şişli'deki *Hamidiye Etfal Hastanesi Saat Kulesi* ve nekahatliler için *"Loggia"* (1899), inşa edildiği bilinen tek örnektir. Yine Vallaury'yle ortak çalışmaları Şişli, Hürriyet-i Ebediyye'deki Bakterioloji Enstitüsü projesinin (1900) gerçekleşmediği bilinirken, Medine'deki 40 yataklı hastane projesiyle (1907) ilgili hiçbir bilgi bulunamamıştır. Öte yandan D'Aronco'nun İstanbul için tasarladığı çok sayıda çeşmeden yalnızca Tophane'de *Nusretiye Camisi* yanındaki *Yeni Hamidiye Çeşmesi*'yle (1896) Şişhane'deki *Laleli Çeşme* uygulanmıştır. Ayrıca mimarın Hicaz Demiryolu'nun bazı proje çalışmalarına katıldığı bilinmekle birlikte, bu projelerin uygulandığına ilişkin herhangi bir belge yoktur. Ancak tasarladığı Hicaz-Mekke Telgraf Hattı'nın açılışı için, hattın başlangıç noktası Şam'da dikilmesi düşünülen anıtın gerçekleştirildiği bilinmektedir. 1897-1900 arasında D'Aronco'nun gerçekleştirdiği başka bir çalışma da harap ve terkedilmiş durumdaki Yalova Kaplıcaları'nın ihyası olmuştur. Buradaki antik yapıların rölövelerini ve onarımlarını yapan mimar, çevrenin bir termal merkez olarak düzenlenmesi üzerinde çalışmıştır. Bunların dışında İstanbul'da, yabancılara, Saray çevresine ve kentin seçkin ailelerine çok sayıda konut tasarlamış, bunların büyük bir bölümünü de inşa etmiştir. Sayıları 30'u bulan konutları arasında başlıcaları, Kuruçeşme'de *Nazime Sultan Yalısı* (1905), Yeniköy'de *Huber Malikânesi*, Beyoğlu (1901) ve Fenerbahçe'de (1906) *Botter Evleri*, Kireçburnu (1903, 1905) ve Erenköy'de (1906) *Cemil Bey Yalı ve Köşkleri*, Kuruçeşme-Arnavutköy arasında Dahiliye Nazırı Memduh Paşa'nın kitaplık ve koleksiyon salonu için *Pavyon*, ayrıca asansör kulesi, sera ve bahçe düzenlemesidir.

D'Aronco'nun yetişmesinde ve mimarlık üzerine düşüncelerinin biçimlenmesinde değişik kaynakların etkisi olmuştur. Gelişiminin bu özellikli durumuyla, çevreye ve çeşitli tarihsel üsluplara olan duyarlığı D'Aronco'nun 1900'ler İstanbul'unun özgün mimarlığıyla biçim alışverişini kolaylaştırmıştır. KUBBE, CUMBA ve ELİBÖĞRÜNDE gibi geleneksel öğelerle, Osmanlı Baroğu'nun eğrisel saçak ve kornişleri, hatta MUKARNAS gibi geleneksel öğeler D'Aronco'nun tasarımlarına yansımıştır. *Yeni Tophane Çeşmesi, Ziraat, Maadin ve Orman Nezareti Binaları* ile *Tıbbiye-i Şahane* bu alışverişi ve aynı zamanda D'Aronco'nun tasarımlarının genişleyen biçim dağarcığını örnekleyen yapıtlardır. Batı ve Doğu'nun mimarlık dillerini kendine özgü bir kurgu içinde kullanan D'Aronco eklektisizmi, 1900'lerden sonra yerini Art Nouveau'nun çağdaş esprisine bırakmıştır.

D'Aronco'nun İstanbul'da çalıştığı yıllarda bir yandan da İtalya'yla iş ilişkilerini sürdürdüğü, bazı proje çalışmalarına ve yarışmalara katıldığı bilinmektedir. Bu çalışmaların en önemlisi olan Torino Sergisi (1902), mimarın ayrıca Avrupa çapında üne kavuşmasını da sağlamıştır. Torino'da Uluslararası Modern Dekoratif Sanatlar Sergisi düzenlenmesine karar verildiğinde sanat ortamına çeşitli Art Nouveau üslupları egemendi, özellikle *Jugendstil* en gözde okuldu. Projeleri düzenlemek üzere çağrılan D'Aronco, çalışmalarını önceleri İstanbul'dan yazışmalarla, sonraları da Torinolu mimar Annibale Rigotti'nin katkılarıyla yürütmüştür. Serginin ana düzenleme planıyla, başta büyük *Sergi Sarayı* olmak üzere pek çok pavyon D'Aronco tarafından tasarlanıp gerçekleştirilmiştir. 1902'deki bu sergi, kendi türünde Avrupa'nın ilk büyük ölçekli girişimi olmuş ve çağdaş akımların en ileri çalışmalarını biraraya toplamıştır.

D'Aronco en çağdaş tasarımlarını bundan sonraki birkaç yıl içinde gerçekleştirmiştir. Bir *Liberty* tasarımcısı olarak D'Aronco'nun 1900 sonrası projelerinde Viyana SEZESSION'unun, özellikle de O.WAGNER ve OLBRICH'in çizgisi belirgindir. Bu ana çizgiye zaman zaman İskoçya'dan MACKINTOSH'un etkileri de katılmaktadır. Ancak D'Aronco'nun kendine özgü *Liberty* yorumu, tüm bu etkilerin Yeni Barok, ortaçağ Avrupa'sı ile İstanbul anı ve izlenimleri yüklü bir belleğin süzgecinden geçişiyle açıklanabilir. Mimarın bu bağlam içindeki en anlamlı yapısı Yıldız'daki *Şeyh Zafir Külliyesi* ile Karaköy'deki mescittir. Her ikisi de, Osmanlı dinsel mimarlığının kendine özgü program ve yapı tiplerine, geleneği olan şema ve örgelere çağdaş yorumlar getiren, ayrıca bu program ve geleneklerin modern mimarlığın tasarlama sürecine nasıl katılacağını ve nasıl bir biçim bireşimine ulaşılabileceğini örnekleyen yapılardır. Benzer bir yorum, sivil mimarlık geleneğini yenileyen, Kireçburnu'ndaki *Cemil Bey Evi* için de söylenebilir. D'Aronco, 1908'de II.Meşrutiyet'in ilanından sonra Saray'a yakınlığının getirdiği güvensizlik ortamında Türkiye'den ayrılmış, İtalya'ya giderek ailesinin bulunduğu Udine'ye yerleşmiş ve aynı yıl Udine *Belediye Binası*'nın projelerini hazırlamaya başlamıştır. Bu anıtsal yapı, mimarın son önemli ve büyük ölçekli çalışmasıdır. Bir açıdan bu yapı ve daha sonra çoğu Udine'de inşa edilen öteki yapıları (kent kitaplığı, villalar), D'Aronco'nun yenilikçi sanat akımlarından uzaklaştığını ve 1900 öncesine döndüğünü göstermektedir.

Yaşamının son dönemi, çeşitli tarihsel olaylar nedeniyle yitirdiği statüsünü yeniden elde etme çabalarıyla geçen D'Aronco, İtalya Parlamentosu'na milletvekili olarak girmesine karşın politik yaşamda etkili olamamış, bir süre öğretim üyeliği yaptıktan sonra yaşamının son yıllarını melankoli ve yalnızlık içinde geçirmiştir.

0328, 0331, 0335, 0684, 2481. ***A.Batur***

D GRUBU

D Grubu, Eylül 1933'te ressam Nurullah BERK, Abidin DİNO, Zeki Faik İZER, ELİF NACİ, Cemal TOLLU ve heykelci Zühtü MÜRİTOĞLU tarafından kurulmuş ve 1947'de dağılmıştır. Kendilerini Türkiye'deki resim gruplarının dördüncüsü saydıkları için Berk'in önerisiyle uluslararası alfabenin dördüncü harfini ad olarak almışlardır. D Grubu sanatçıları, 1914 KUŞAĞI (Çallı Kuşağı) olarak da tanınan İzlenimci ressamların (→İZLENİMCİLİK)

resimde deseni yok eden anlayışlarına karşı çıkmışlar, desen yapısını ve kütleselliğini yeniden kurmak için RÖNESANS ustalarına dönmeyi benimsemişler, ayrıca AKADEMİZM'e ve körü körüne doğa kopyacılığına da son vermeyi amaçlamışlardır.

Grup ilk sergisini 1933'te İstanbul'da açmış ve 1947'ye değin toplam 15 grup sergisi düzenlemiştir. Dördüncü sergide Bedri Rahmi EYUBOĞLU ve Turgut ZAİM'in katılmasıyla üye sayısı sekize yükselen gruba yedinci sergide Halil DİKMEN, Eşref ÜREN, Eren EYUBOĞLU, Arif KAPTAN ve Salih URALLI, dokuzuncu sergide Hakkı ANLI, Sabri BERKEL ve Fahrelnissa ZEİD gibi ressamlar ve heykelci Nusret SUMAN, 15. sergideyse Zeki KOCAMEMİ katılmış; ancak bu sergiden sonra birlik dağılmıştır. D Grubu'nu oluşturan ressamların çoğu Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki (s.GSA, b.MSÜ) Çallı Kuşağı'nın öğrencileridir. Berk, 1924-28 arasında Fransa'da Ernest Laurent, 1932-33'te LHOTE ve LÉGER'nin atölyelerinde; 1932'ye değin birkaç kez yurt dışına gidip gelen Tollu, Almanya'da HOFMANN, Fransa'da Lhote, GROMAIRE, Léger ve DESPIAU'nun atölyelerinde; İzer, Fransa'da FRIESZ ve Lhote'un; Müritoğlu, heykelci Marcel Gimond'un (1897-1961) atölyelerinde çalışmışlardır. Türkiye'ye döndükten sonra oluşturdukları grubun sanat anlayışı Lhote, Léger ve Gromaire gibi sanatçılardan edindikleri akademizme ve donduruImuş formüllere tepki göstermek, KÜBİZM'i nesneleri parçalamaktan çok geometrik biçimlendirme olarak değerlendirmek ve klasik anlayışın, kompozisyon, desen, geometrik yapı, ışık-gölge dağılımı ve biçim yalınlığını uygulamak gibi ilkelerinden oluşmuştur. Kuruluştaki amaçları benimseyip vazgeçmeden savunanlardan Berk ve Tollu, Kübist-İNŞACI eğilimli resimler yapmışlardır. Öteki sanatçılarda ortak sayılabilecek tek şey, akademikleşmiş bir resim anlayışlarının olmamasıdır.

D Grubu etkinlik gösterdiği yıllarda olumlu ve olumsuz tepkilere yol açmıştır. Zamanın sanatçı ve yazarlarından bir grup D Grubu'nun Türk resmine canlılık ve yenilik getirdiğini savunmuş, karşı çıkanlarsa grup sanatçılarının resimden anlamadıklarını, halkın yeni akımları kabul edemediğini öne sürmüşlerdir. Tüm tepkilere karşın D Grubu 1947'ye değin birliğini korumuştur. Grubun, nesneleri oldukları gibi kopya eden ve giderek akademikleşen anlayışlara karşı çıkması, bir tartışma ortamının doğmasını sağlaması, biçimsel de olsa yeni anlayışları uygulaması ve akademizme karşı tavır alması, dar bir çevreden oluşan resim dünyasına canlılık getirmiştir. D Grubu sanatçıları özellikle grubun dağılışından sonraki çalışmalarıyla Türk resminde ulusal ve özgün olana ulaşmayı amaçlamışlardır. Bireysel çalışma ve araştırmalara ortam hazırlamada grup deneyiminin yararı olmuş, kendilerinden sonra gelen ressamlara da bakış açısı kazandırmışlardır.

0020, 0415, 0417, 1083, 1084. ***E.Dal***

DA PONTE = **BASSANO**

DADACILIK

"Dada" olarak da bilinir. Avrupa'nın bazı büyük kentlerinde de görülen Dadacılık ilk olarak 1915-16'da New York ve Zürich'te hemen hemen aynı zamanda ortaya çıkmıştır. Savaşın yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk içinde geleceğe inançlarını tümüyle yitiren sanatçıların oluşturduğu bir akımdır. Her şeyin anlamsızlığını, gereksizliğini, vazgeçmişliği ve hiçliği vurgular. Bıkkınlık ve nefret duyguları içinde, yıkılanın yerine yapma isteği olmadan, olayların acı bir alayla ele alınmasıdır. Savaşın yarattığı usdışı olaylar sanatçıları gülünç ve anlamsız olanın peşinde sürüklemiş, mantık ortadan kaldırılarak, bilinçaltı özgür kılınmıştır. OTOMATİZM kavramı bilinçli olarak ilk kez Dadacılık'ta kullanılmıştır. Dadacılar, Gelecekçiler'in (→GELECEKÇİLİK) saygın toplumların geleneksel liklerine saldıran, kızgınlık dolu ve kışkırtıcı tavırlarını abartarak kullanmışlar; ayrıca geleneksel "sanat" kavramına da saldırarak KARŞI-SANAT kavramını geliştirmişlerdir. Sanatın tüm usdışı niteliklerini vurgulamak için de Kübistler'in (→KÜBİZM) KOLAJ tekniğiyle DUCHAMP'ın HAZIR-NESNE'lerinden yararlanmışlardır. Dadacılık belli bir üslup ya da örgüt birliği olmaksızın benimsediği yeni sanat değerleri içinde yeni anlatımlar oluşturmuştur. Aslında Dadacılık, ressam ve film yapımcısı Hans Richter'in (1888-1976) değerlendirdiği gibi, bir akım değil, savaşın Avrupa'yı sarmasıyla sanat dünyasında patlayan bir fırtına gibidir. Geçtiğinde arkasında yeni anlatım biçimleri, yeni gereçler, yeni biçimler, yeni düşünceler, yeni yönler ve yeni insanlar bırakmıştır. 1922'de dağıldığında sanatçıların pek çoğu GERÇEKÜSTÜCÜLÜK akımını oluşturmuştur.

İlk kez 1916'da Zürich'te resmiyet kazanan Dadacılık bir ölçüde I.Dünya Savaşı'nın etkilediği ülkelerden kaçan sanatçıların bu kentte toplanmalarıyla oluşmuştur. Bu sanatçılar, Alman şair ve müzikçi Hugo Ball'ın (1886-1927) kurduğu Cabaret Voltaire'de buluşuyor, şiirler okuyor, gösteriler düzenliyor, sergiler hazırlıyorlardı. Romanyalı şair Tristan Tzara'nın, Alman şair Richard Huelsenbeck'in, Hans Richter'in, ressam JANCO, ARP ve TAEUBER-ARP'ın katıldığı bu toplantılarda, ağırlık edebiyattaydı. Garip giysiler içinde anlamsız söz oyunlarından oluşan şiirler okunuyor, gonglarla bu şiirler seslendiriliyor ve bu olaylardaki gülünç anlamsızlık vurgulanıyordu. Grubun aldığı "Dada" adı bile böyle anlamsız bir biçimde, bir sözlükten gelişigüzel seçilmişti. Bu gösteriler için Janco ve Taeuber-Arp masklar yapıyor, Arp'sa beğenmediği resimlerini yırtarak, parçaları gelişigüzel yere atıyor ve onları yere düştükleri düzen içinde yapıştırıyordu. "Rastlantısal düzen" olarak adlandırılan bu yöntemi Tzara da edebiyata [yazına] uygulayarak gazete ve dergilerden gelişigüzel kestiği sözcüklerle "rastlantısal şiirler" gerçekleştiriyordu. Aynı yıllarda New York'ta PICABIA, Duchamp ve RAY benzer deneyler yapıyorlardı. Duchamp'ın 1917'de *Çeşme* adıyla sergilediği pisuar hazır-nesnelere bir örnek oluşturmaktaydı ve bunların tümü Karşı-Sanat kavramı içinde yer alıyordu. 1917'den başlayarak sanatçılar Avrupa'nın öteki kentlerine dağılmaya başladılar.

Berlin'de Dada 1917'de Richard Huelsenbeck tarafından başlatılmış, ilkeleri bir dizi konuşma ve bildirgeyle duyurulmuş; ayrıca kısa süreli yayınlar da yapılmıştır. Raoul Hausmann (1886-1971), John Heartfield (Helmut Herzfelde; 1891-1968), GROSZ ve yazar Franz Jung gibi sanatçıların sürdürdüğü bu eylemler daha çok politik ve devrimci bir içerik taşıyordu. Sanat alanındaysa, özellikle Grosz ve DIX'in yapıtlarında izlenen, politik içerikli toplumsal yergi egemendi. Hausmann, Heartfield ve Grosz bu dönemde FOTOMONTAJ tekniğini geliştirmişlerdir. Köln'de akım 1919-20'de ERNST, Johannes Theodor Baargeld (ö.1927) ve Arp tarafından Dadamax adı altında geliştirilmiştir. Kısa süreli yayınlar çıkaran grup zaman zaman ortaklaşa yapıtlar vermiştir. Ernst, Arp'ın "rastlantısal düzen" ilkesinden kaynaklanan kolajlar yapmıştır. Hannover'deyse SCHWITTERS tarafından uygulanmış ve *Merz* adını almıştır. Sözlük anlamı yoktur; iki sözcükle *(Commerz-Privatsbank)* yapılan bir



DAĞ, Şevket, *Rüstem Paşa Camisi Son Cemaat Yeri*, 1916-17, tuval üzerine yağlıboya, 92x60 cm.

kolaj sonunda rastlantısal olarak elde edilmiştir. Amacı, sanatı geleneksel teknik ve gereçlerden kurtarmaktır. Paket kağıdı, bilet, gazete, çivi vbg, kent yaşamının günlük gereçleri ve artıkları, kolaj yöntemiyle biraraya getirilerek oluşturuluyordu. Schwittes, artık gereçlerden yaptığı Yapımcı heykellere de (→YAPIMCILIK) *Merzbau* adını vermiştir. *Merz*, Dadacılar'ın Karşı-Sanat kavramına karşı çıkarak geleneksel olmayan gereçlerle geleneksel beğeni kurallarına uygun yapıtlar vermeyi amaçlıyordu. 1922'de Van DOESBURG da kısa bir süre *Merz*'le ilgilenmiştir.

1918'de Paris'te BRETON, Louis Aragon, Philippe Soupault ve Georges Ribemont-Dessaignes gibi şairler Dada akımına katılmışlar, yayımladıkları dergilerde bu akımın ilkelerine koşut olarak dönemin toplum ve edebiyat geleneklerine karşı çıkmışlardır. 1919'da Tzara ve Picabia'nın Paris'e gelmeleriyle güç kazanan akım daha çok edebiyat alanında etkin olmuştur. Suzanne Duchamp (1889-?), Jean Crotti (1878-1958) ve Serge Charchoune (1888-?) akıma katılan öbür sanatçılardır. Breton'la Tzara arasında artan görüş ayrılıkları grubun dağılmasına neden olmuş, Dada'nın nihilist tavrına katılmayan Breton, 1920'lerin başında Gerçeküstücülük'ün oluşturulmasında önemli rol oynamıştır. 1960'larda oluşan POP SANAT ve OLUŞUMLAR, Dadacılık'tan büyük ölçüde etkilenmişlerdir.

0694, 0843, 2166, 2710, 2880, 3412. *Z.Rona*

DAGABA (Pali dil.)
"Dagoba" diye de yazılır. Seylan'da (b.Sri Lanka) Buda'nın anısına yapılan ve gerek onun, gerek kutsal kişilerin RÖLİK'lerini barındıran STUPA'lara verilen ad (→BUDACI mimarlık ve sanat).

DAGUERRE, Louis-Jacques-Mandé → **FOTOĞRAFÇILIK**

DAĞ, Şevket (1875, İstanbul-1944, İstanbul)
Türk ressam.
Daha çok iç mekân resimleriyle (→İÇ MEKÂN RESMİ) tanınır.

1897'de Sanayi-i Nefise Mektebi (s.GSA, b.MSÜ) Resim Şubesi'nden mezun olmuş, uzun yıllar Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lis.) ve öğretmen okullarında resîgim öğretmenliği yapmış, sonradan Güzel Sanatlar Birliği adını alan OSMANLI RESSAMLAR CEMİYETİ'nin kuruluş çalışmalarına katılmıştır. Özellikle iç mekânları konu aldığı yapıtlarında en ufak ayrıntıları bile aynı önemle işleyerek gerçekçi bir anlayışla çalışmıştır. Cami, han ve çarşı içlerinin loş ve mistik havasını, anıtsal niteliğini yansıttığı resimlerinde ya hiç figür kullanmamış ya da çok küçük boyutta ve az sayıda figüre yer vermiştir. Cami duvarlarındaki çinileri, üstlerinde yansıyan ışık oyunlarıyla fotoğraf netliğinde betimlemiştir. *Ayasofya*'dan çalıştığı bir dizi iç mekân resmi (ör.*Ayasofya Son Cemaat Yeri Kapısı*, 1911, İRHM) yapıtları arasında en tanınmış olanlardır. Şevket Dağ 1917'de Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın Şişli'de açtığı atölyede çalışmamakla birlikte 1918 Viyana ve Berlin sergisine iki resim vermiştir. 1920'lerden başlayarak GERÇEKÇİLİK'ten uzaklaşarak İZLENİMCİLİK'e yönelmişse de gerçekçi anlayıştan tam anlamıyla sıyrılmamıştır. 1909'da Münih ve Atina uluslararası yarışmalarında Altın, 1933'te de Paris ve Sofya'da Gümüş Madalya kazanan Dağ, yaşamının son yıllarında politikaya atılarak Konya ve Siirt'ten milletvekili seçilmiştir.
N.Arslan

DAĞ PAZARI
İçel'in Mut (a.Claudiopolis) ilçesinin 34km kuzeyinde, denizden 1400m yükseklikteki Dağ Pazarı mevkiinde, antik KİLİKİA bölgesinin önemli kentlerinden Koropissos'un kalıntıları yer alır. 1961'de Mut yakınlarında bulunan bir yazıtla kentin adının Koropissos olduğu doğrulanmıştır. En erken MÖ 5.yy'da kurulduğu düşünülen yerleşmeye İmparator Septimius Severus döneminde (MS 193-211) vatandaşlık statüsü verilmiş, MS 5.yy'daysa bölge, piskoposluk merkezi olarak büyük önem kazanmıştır. Toprak üstündeki kalıntılardan, Koropissos'un, kare planlı kulelerle desteklenen yuvarlak planlı bir surla çevrildiği anlaşılmaktadır. Sukemerleri, HİPODROM ve HEROON tanımlanabilen yapı kalıntılarıdır. 1957-59 arasında, Edinburgh Üniversitesi'nden Michael R.E.Gough'un yönetiminde ayrıntılı çalışmaları yapılan *Bazilika, Ambülatuvarlı Kilise*, BİZANS evleri ve kentin güneyinde, sur dışında yer alan öteki Bazilika, kentin Hıristiyanlık dönemi yapılarıdır.

Sur içindeki *Bazilika*, güney NEF'in tabanı altında bulunan bir Arcadius dönemi (MS 395-408) SİKKE'siyle tarihlenmektedir. Aynı bölümde çok sayıda Geç ROMA çanak-çömleği ele geçmiştir. NARTHEKS'in kuzeyinde, kuzey nefin içinde, dikdörtgen planlı, doğu ucunda APSİS'i ve bunun da merkezinde basamaklı taş vaftiz havuzu bulunan, OPUS SECTILE mozaik döşemesiyle dikkati çeken bir VAFTİZHANE yer almaktadır. *Ambülatuvarlı Kilise*, ortadaki kulesi nedeniyle Silifke yakınında yer alan Meryemlik'teki Mut-Karaman yolu üzerinde bulunan *Alahan* ya da *Alacahan Manastırı*'ndaki (5.-6.yy) kiliselere, beşik tonoz örtülü nefleri ve *narthekes*'i nedeniyle de MEZOPOTAMYA'daki kiliselere benzemektedir. *Opus sectile* döşemeli *apsis*'in "Günah Çıkarma" konulu freskle kaplı olduğu kalıntılardan anlaşılmaktadır. Kent merkezinde yapılan sondajlarda Bizans evlerine ilişkin kalıntılar ve küçük buluntular ele geçirilmiştir. Sur dışındaki *Bazilika*, zengin buluntular verdiği için Koropissos yapıları arasında özel bir öneme sahiptir. Ele geçirilenler arasında yer alan 114gr ağırlığında, oval biçimli gümüş bir RÖLİKER, Güney Anadolu için dikkate değer bir örnektir. Adana Müzesi'nde korunan röliker, Kuzey Afrika'da bulunup Vatikan Müzesi'nin koleksiyonunda yer alan ve MS 5.yy'a tarihlenen röliker ile büyük benzerlik göstermektedir. *Bazilika*, üç nefli, batısında ATRIUM ve *narthekes*, doğusunda *apsis* bulunan Erken Hıristiyanlık dönemi (→GEÇ ANTİK) kiliselerinin bir örneğidir. Yapılan kazılarda, özellikle doğu bölümündeki kalıntılardan anlaşıldığı kadarıyla üç yapı evresi geçirmiştir.

1446. *İ.Baysan*

DAHİLİYE (Ar.) = **HAREM** (3)

DAHİNE (Ar.) = Duman bacası

DAİ JİN (1388, Qiantang-1462)
Çinli ressam.
Ming Sülalesi döneminde (1368-1644) amatör resmin etkin olduğu yıllarda, profesyonel olarak çalışan Dai Jin (Wade-Giles yazımında Tai Chin), daha sonraki izleyicileri, Tang (618-907) ve Song (960-1279) dönemleri kalıplarını birleştirmeyi amaçlayan ZHE OKULU'nun kurucularındandır. Ming imparatoru Xuanzong (hd.1426-35) için çalışan en değerli sanatçılardan biridir. Ancak imparatora sunduğu bir manzara resminde, yalnızca imparatorun huzurundaki toplantılarda saraylıların giyebileceği bir renk olan kırmızıyı bir balıkçının giysisinde kul-

lanmış olması nedeniyle resim yapması yasaklanmıştır. İmparatorun izniyle saraydan ayrılmış, Zhejiang'a çekilerek yaşamının geri kalan bölümünü burada, adını bu yöreden alan Zhe Okulu anlayışı doğrultusunda resim yaparak geçirmiştir. Bugün Washington D.C.'de Freer Sanat Galerisi'nde bulunan ve ırmak görünümlerinin betimlendiği bir rulo, Dai Jin'e bağlanmaktadır. *U.Tükel*

DAİDALOS (MÖ 7.yy)
Yunan heykelci, mimar ve kuyumcu.
Eski Yunanlar'ca Arkaik Dönem'in pek çok heykel ve yapısının yapımcısı olarak kabul edilmiş olan Daidalos'un mitolojik bir kişi olduğu sanılmaktadır.

Eupalamos ya da Metion'un oğlu, DİPOİNOS, SKYLLİS ve ENDOİOS'un da ustası olduğu söylenen sanatçı Attikalı'dır. Atina ve Girit'te çalışmış, ancak söylenceye göre sonraları Sicilya'ya, Napoli yakınındaki Cumae'ye, Sardinya Adası'na oradan da Afrika'ya gitmiştir. YUNAN sanatında Arkaik Dönem üslubu Daidalos'un adıyla anılır. Açıkça MISIR sanatı etkisi gösteren bu üslubun en seçkin örneği olarak, MÖ 625'e tarihlendirilen ancak ustası bilinmeyen, kireçtaşından yapılma 91.44cm yüksekliğinde bir KORE olan *Auxerre Heykeli* (Louvre Müz., Paris) gösterilmektedir. Daidalos'un, Thebai'de, Korinthos'ta, Pisa'da ve Messenia'yla Arkadia sınırında *Herakles* heykelleri; Lebadeia'da *Trophonios;* Olynthos'ta Girit Tanrıçası *Britomartis* (bir KSOANON); Girit, Knossos'ta *Athena;* Atina, Erekhteion'da *Hermes* ve Delos'ta *Aphrodite* heykelleri, ahşaptan yapılmış; Karia'da *Artemis Monogisene;* Solossa'da (Libya) bir altar; HALİKARNASSOS'ta sanatçının ya da Sikyonlu DAİDALOS'un bir yapıtının kopyası için olabileceği düşünülen yazıtlı bir kaide de, taştan yapılmış yapıtlarıdır. Mimarlık ürünleri arasındaysa Knossos'ta Girit kralı Minos'un boğa başlı insan vücutlu canavar Minotauros'u kapatmak için yaptırdığı *Labyrinthos Sarayı* (→LABİRENT); Olynthos'ta *Britomartis Tapınağı;* Mısır, Memphis'te *Hephaistos Tapınağı* girişi; Megara Hyblaia yakınında Alabon'da (Yun.) *kolymbethra* (yüzme havuzu?); Selinous (b.Selinunte, Sic.) yakınında hamamlar; Akragas (b.Agrigento, Sic.) yakınında Kamikos duvarları; Cumae ve Capua'da (Napoli yak.) *Apollon Tapınakları* ve Sardinya Adası'nda *daidaleia* (taştan kuleler) sayılmaktadır. Ayrıca Eryx'te (b.Erice, Sic.) *Aphrodite Tapınağı* avlusunu genişlettiği de belirtilmektedir.
M.Beykan

DAİDALOS (Sikyonlu) (MÖ 4.yy'ın ilk yarısı)
Yunan heykelci.
Sikyonlu heykelci Patrokles'in oğlu, Genç Polykleitos'un ve Argoslu NAUKİDES'in kardeşi olan sanatçının bilinen yapıtları arasında, Delphoi'da bir olasılıkla Taureas oğlu Glaukon'un heykelini taşıyan yazıtlı bir kaide (yks.MÖ 400); aynı kentte Tegealılar'ı lanetlemek için dikilen *Nike ve Arkas;* MÖ 400'de Spartalılar'ı yenen Elialılar için Olympia'da bir sunu; gene Olympia'da *Beş Atlet* heykeli (396 yılı şampiyonu Elisli Eupolemos, 388 yılı şampiyonu Elisli Aristodemes, at sırtında Aisypos ve babası Timon, 384 yılı şampiyonu Phigalialı Narykidas ya da Tharykidas); aynı kentte yazıtlı bir kaide; EPHESOS'ta yazıtlı bir başka kaide; HALİKARNASSOS'ta yazıtı geç dönem özelliği gösteren ve büyük olasılıkla sanatçının ya da mitolojik heykelci DAİDALOS'un bir yapıtının kopyasını taşıdığı düşünülen bir kaide ve ayrıca kopyalarından bilinen iki genç erkek heykeli sayılmaktadır.
M.Beykan

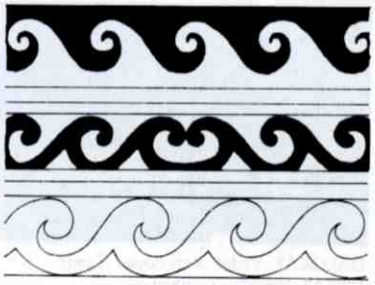
DAİR → **DEYR**

DAİRE (Ar.)
1. Büyük bir binanın ya da evin bölümlerinden her biri; APARTMAN katı ya da bölümü (İng.*apartment, flat,* Fr.*appartement,* Alm.*Wohnung).*
2. Kamu görevlilerinin çalıştığı mekân; resmî BÜRO (İng.*office,* Fr.*bureau,* Alm.*Büro).*

DAİRE VE KARE *(Cercle et Carré)*
1930'da Paris'te Michel Seuphor (1901-?) ve TORRES-GARCIA'nın kurduğu dernek. Genelde Yapımcı sanatçıların (→YAPIMCILIK) oluşturduğu derneğin amacı, çeşitli tartışmalar ve sergiler düzenlemekti. 1931'de kapanan dernek bu süre içinde aynı adla üç sayı süren bir de dergi çıkarmıştır. 1931'de kurulan SOYUTLAMA-YARATMA grubu, Daire ve Kare'nin bir uzantısı niteliğindedir.

DALAN
Bir yapının ya da bir bölümünün çeşitli hacimlerine dağılmayı sağlayan giriş; ANTRE, VESTİBÜL.

DALGABEZEK
İng.*wave moulding,* Fr.*flots grecs,* Alm.*Wellenmuster.*
Dalga biçiminde örgelerden (mevce ya da talaz) oluşan BEZEME bandı.

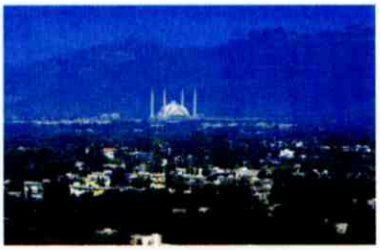

Dalgabezek

DALGIÇ AHMED AĞA → **AHMED AĞA** (Dalgıç)

DALI, Salvador (1904, Figueras-1989, Figueras)
İspanyol ressam.
Gerçekleştirdiği olağanüstü olaylarla yaşamını da sanat anlayışına katmış olan sanatçının Gerçeküstücü nitelikteki (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) yapıtları paranoya ve düşlerin yorumu konusundaki ruhbilimsel çalışmalardan da etkilenerek Büyülü Gerçekçilik diye adlandırılan bir anlayışa yönelmiştir.

Daha 1918'de, Figueras'ın Belediye Tiyatrosu'nda yerel sanatçılarla birlikte sergiler düzenlemeye başlayan Dali (Dalí), 1921'de Madrid San Fernando Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş, bu yıllarda yazar Federico García Lorca ve film yönetmeni Louis Buñuel'le tanışması, sanatsal gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Aynı yıllarda yaptığı resimler, örneğin *Costa Brava'da Denize Girenler* (1921), tümüyle SEURAT'nın NOKTACILIK tekniğiyle gerçekleştirilmiş yapıtlardır. Birkaç yıl sonraysa resimlerine KÜBİZM ve PÜRİZM egemen olmuştur. *Kendi Portresi* (1926), parçalanmış düzlemlerin oluşturduğu tipik bir Kübist resimdir. *Venüs ve Gemici* (1925) adlı yapıtsa, PICASSO'nun BİÇİMBOZMA anlayışına dayalı resimlerini anımsatır. Oysa *Babasının Portresi* (1925) ya da *Pencereden Bakan Kız* (1925) türünden yapıtları, Kübizm etkisinden tümüyle kurtulmuş, neredeyse INGRES benzeri bir düzenleme ve çizgi anlayışının egemen olduğu resimlerdir. 1926'da aşırı davranışları nedeniyle akademiden atılan Dali Paris'e gitmiştir. Bu dönemde, sanatında CARRÀ ve De CHIRICO'nun METAFİZİK RESİM anlayışının etkileri görülmeye başlar. Sanatçı, 1927'de García Lorca'nın *Mariana Pineda* adlı oyununun ilk gösterimi için sahne ve giysi tasarımı yapmış, ertesi yıl Paris'te Picasso ve MIRÓ'yla tanışmıştır. 1928'de Buñuel'le birlikte *Un chien Andalou* (Bir Endülüs Köpeği), 1930'da da *L'Age d'or (Altın Çağ)* adlı filmleri çevirmiştir. Sanatçının yapıtları artık tümüyle Gerçeküstücü nitelikler taşımaktadır. 1929'da resmen Gerçeküstücülük akımına katılan Dali, akımın OTOMATİZM kavramını benimsemiş, ama onu "eleştirel paranoya" diye adlandırdığı bir anlayışla yorumlamıştır.


DALI, Salvador, *İnsan Biçiminde Ekmek,* 1932.



DALOKAY, Vedat, *Kral Faysal Camisi*, 1977-87, İslamâbad, Pakistan.

Babanın İlk Günü, *Arzu Bilmecesi* (1929) türünden resimler, tümüyle Gerçeküstücü yapıtlardır. Dali çocukluk anılarının isterik özellikleriyle oluşmuş bu resimlerinde son derece doğalcı bir anlayış içinde, figürü de kullanarak düşsel mekânlar yaratmıştır. Gerçeküstücülük'ün Otomatizm kavramını yalnızca resimlerinde kullanmakla kalmamış, yaşamının temel öğelerinden biri olarak değerlendirmiştir. Bu yüzden yaşamı çekici ve garip birtakım eylemlerle doludur. 1936'da Londra'daki Gerçeküstücü Sergi'nin açılışına dalgıç giysisiyle gelmesi bu davranışlarına bir örnektir.

1930'lar Dali'nin ruhbilime ve ruhsal çözümlemelere ilgisinin yoğunlaştığı yıllardır. Freud'ün çalışmalarıyla gün ışığına çıkarılan, imgelemin yarattığı bazı simgesel nesneler Dali'nin resim ve bildirilerinin kaynağı olmuştur. Sanatçının bu doğrultuda geliştirdiği anlatımı Doğrucu *(Veristic)* Gerçeküstücülük adıyla anılır. Freud, edebiyat, destan ve mitlerdeki kişiliklerin, kuşakların düşsel dünyalarında silinmez yerleri olduğuna inanmıştır. Dali de bu anlayışın ışığı altında 1930'dan başlayarak Guillaume (Wilhelm) Tell söylencesini yorumlamıştır. *Guillaume Tell* (1930) adlı yapıtında güçlü bir biçimde vurgulanmış cinsel bildirilerle, öyküyü Gerçeküstücü bir bağlamda vermiştir. Bu öyküyü işlediği öteki yapıtlarıysa *Guillaume Tell'in Eski Çağı* (1931) ve *Guillaume Tell Bilmecesi* (1933) adlı resimlerdir. KOLAJ tekniğiyle yaptığı *Guillaume Tell'in Eski Çağı*'nda çocukluk düşlerinde yer alan Napoléon'un başını yapıtın kaidesi olarak uygulamıştır. Bu arada sanatçı J.F.MILLET'nin (1814-75) *Angelus* (Louvre Müz., Paris) adlı yapıtıyla ilgilenmiş ve 1933'te *Millet'nin Arşitektonik Angelus'u* adlı resmini yapmıştır. Yapıt, H.MOORE'un formlarını anımsatan heykelsi biçimler ve atmosferik renkleriyle Dali'ye özgü bir düşsel imgelemin sonucudur. 1934'te ABD'ye ilk gezisini yapan sanatçı ertesi yıl Fransa'ya döndüğünde büyük boyutlu yapıtı *Haşlanmış Fasulyelerle Yapılmış Yumuşak Konstrüksiyon: İç Savaş Sezgisi* (1936, Philadelphia Sanat Müz.) üzerinde çalışmaya başlamış, sonuçta yapıt, insanların canavarca birbirlerini kemirdiği bir ortamı tanımlamaya yönelmiştir. Dali bu yapıtı tasarladığında, açık bir biçimde GOYA'nın etkisi altındaydı; özellikle Goya'nın *Savaşın Dehşetleri* dizisi, Dali'ye *İç Savaş Sezgisi*'ndeki bu düzenlemeyi gerçekleştirmesinde yardımcı olmuştur. 1938'de Freud'ü ziyaret eden sanatçı, aynı yıl ikili imge öğesinin yer aldığı *Bir Sahilde Yüz ve Meyve Kabının Görüntüsü* adlı resmini gerçekleştirmiştir. Daha önce yapmış olduğu İtalya gezisi Dali'yi, RAFFAELLO ve İtalyan BAROK'u yoluyla akademik bir üsluba yöneltmiş, bu arada çevresinden soyutlanmış birkaç nesnenin birlikte yer aldığı "gerçeküstücü nesneler" üretmiştir. Bunlar arasında dönemin ünlü sinema yıldızı Mae West'in dudaklarını kanape olarak düzenlediği çalışması da bulunmaktadır. Sanatçı bu çalışmalarını 1970'lere değin aralıklarla sürdürmüştür. 1940'ta yeniden ABD'ye giden Dali 1943'te Helena Rubinstein'in apartmanı için duvar resimleri gerçekleştirmiştir. 1948'de Avrupa'ya dönerek Gerçeküstücü akımdan tümüyle ayrılmıştır. 1949'da gerçekleştirdiği ve RÖNESANS'tan, özellikle de PIERO DELLA FRANCESCA'nın *Brera Altar Panosu*'ndaki Meryem resminden etkilendiği *Port Lligat Madonnası*'nın küçük bir kopyasını da, görüşme yaptığı papaya hediye etmiştir. Bir İspanyol mistiğinin *Çarmıha Geriliş* çiziminden esinlerek 1951'de yaptığı aynı adlı resim hem düzenleme hem de renk zenginliği açısından sanatçının fotoğraf gerçekliği içinde oluşturduğu bir yapıtıdır. İzleyici üzerinde yarattığı etki nedeniyle, bu türdeki yapıtları için Büyülü Gerçekçilik deyimi kullanılabilir. Dali 1955'te Sorbonne'da, VERMEER'in *Dantelci Kız* (Louvre) adlı yapıtı üzerine, "Paranoyak Eleştirel Yöntemin Fenomenolojik Görünümleri" başlıklı bir konferans vermiştir. 1957'de Walt Disney, Dali'yi Cadaques'daki evinde ziyaret etmiş ve birlikte bir Don Kişot filmi tasarlamışlarsa da proje hiçbir zaman gerçekleşmemiştir.

1950'lerin sonuna doğru Dali biçimsel esinlerle süslediği yapıtlarında soyut anlamda bir DIŞAVURUMCULUK'a yönelmiştir. *Kendi Ününün Parlaklığı ve Gölgesiyle Velázquez'in Çocuk Margarita Resmi* (1958) adlı yapıtında iç içe geçmiş görüntüler ve kaligrafik birtakım öğeler içeren tema VELÁZQUEZ'in *Çocuk Margaret* (Sanat Tarihi Müz., Viyana) portresinin bir yorumudur. Aynı anlayış *Sistina Madonnası* adlı yapıtı için de geçerlidir. Raffaello'nun resmini, optik sanatçıların kullandığı yöntem ve KOLAJ tekniğiyle yorumlamıştır. 1959'da Paris ve Londra'da konferanslar veren sanatçının aynı yıl saydam plastik bir toptan oluşan *Ovocipede* adlı konstrüksiyonu, 1960'ta da *Kristof Kolomb'un Düşü* (1958-59) adlı yapıtı sergilenmiştir. Aynı yıl New York'taki Gerçeküstücü Sergi'de Dali'nin de yer alması Gerçeküstücüler'ce kınanmıştır. Ölümüne değin etkinliğini sürdüren sanatçı, 1971'de Amerikan Satranç Vakfı için bir satranç takımı tasarımı yapmış ve bunu DUCHAMP'a adamıştır. 1978'de Paris Güzel Sanatlar Akademisi'ne seçilen Dali'nin anılarını topladığı *La vie secrète de Salvador Dali* (1942-44; Salvador Dali'nin Gizli Yaşamı) ve *Journal d'un génie* (1964; Bir Dahinin Günlüğü) adlı iki özyaşamöyküsü çalışmasının yanı sıra *La femme visible* (1930; Görünen Kadın), *Conquest of Irrational* (1935; Akıldışının Fethi) ve *Fifty Secrets of the Art of Magic* (1948; Büyü Sanatının Elli Sırrı) adlı kitapları da vardır.

0016, 0539, 0973, 1436, 2392, 2911. *U.Tükel*

DALİZ – **DEHLİZ**

DALOKAY, Vedat (1927, Elazığ-1991, Kırıkkale) Türk mimar.

İslam ülkelerinde yaptığı tasarımlarla tanınır.

1949'da İTÜ Mimarlık Fakültesi'ni bitirmiş, 1951-53 arasında Paris'te Sorbonne Şehircilik Enstitüsü'nün kurslarına devam ederken PERRET ve LE CORBUSIER'nin bürolarında çalışmıştır. 1953'te sınırlı bir yarışmada Birincilik Ödülü kazanan projesini uygulamak üzere Türkiye'ye dönen Dalokay ertesi yıl Ankara'da kendi mimarlık bürosunu kurmuştur. Çeşitli ulusal ve uluslararası proje yarışmalarına katılan Dalokay'ın ulusal ve uluslararası mimarlık yarışmalarında aldığı 15 Birincilik Ödülü arasında *Porsuk Oteli* (b.Orduevi, 1956, Eskişehir), *Kocatepe Camisi* (1957, Ankara; Nejat Tekelioğlu ile), *Türk Standardları Enstitüsü Merkez Binası ve Laboratuvarları* (1960, Ankara); Pakistan'da *Kral Faysal Camisi* (1977-87, İslamâbad), *İslam Zirve Konferansı Anıtı* (1977, Lahor; İlhami Ural ve Mustafa Aslaner ile) ve *Başbakanlık Binası ve Konutu* (1986, İslamâbad); Suudi Arabistan'da *İslam Kalkınma Bankası Binası* (1981, Cidde; Öner Özyar ile); İstanbul *Taksim Alanı Düzenlemesi* (1987; Hakan Dalokay ile), Kayseri *Kocasinan Belediye Binası* (1991; İ.Ural ile) sayılabilir. Ayrıca, çeşitli uygulamaları arasında Ankara'daki *Petrol Yapı Kooperatifi* (b.Petrol Ofisi Genel Müdürlüğü), *Tunalı Oteli*, *Fenni Gama Merkez Binası*, *Milliyet Gazetesi Binası* (1990) ve *BM Genel Merkezi* (1991) belirtilebilir.

Dalokay'ın, teknolojik gelişmelerden yararlanarak ana ibadet mekânını, alışılmışın dışında, kubbe ye-

rine betonarme bir kabukla örttüğü *Kocatepe Camisi* projesi temelleri bitmek üzereyken tutucu çevrelerin baskısı sonucunda değiştirilmiş ve yerine Klasik Dönem Osmanlı camisi taklidi olan bugünkü yapı yapılmıştır. Dalokay, İslamâbad'da yapmış olduğu *Kral Faysal Camisi*'nde de (1977-87) dinsel mimarlığın alışılmış biçimlerini kullanmak yerine teknolojinin olanaklarından yararlanan yeni bir biçim anlayışına yönelerek ana ibadet mekânını katlanmış bir betonarme kabukla örtmüştür. Renkli bir kişiliğe sahip olan Dalokay, mimarlık uygulamalarıyla yetinmeyerek mesleğinin örgütlenmesi konusunda da büyük emek vermiş, 1954-56 arasında MİMARLAR ODASI'nın kuruluşunda çalışmış, 1964-68 arasında odanın genel sekreterliği ve Ankara Şubesi başkanlığını, 1969-70'te de TMMOB ikinci başkanlığını yapmıştır. 1973-77 arasında Ankara belediye başkanlığı gibi önemli bir görevin yanı sıra 1976-81 arasında Devrimci Belediyeler Derneği başkanlığını da yürüten Dalokay kentin bayındırlık ve şehircilik konularına eğilmiştir. Ayrıca, çeşitli dergi, gazete ve benzeri yayın organlarında KENTLEŞME, GECEKONDU, belediyecilik ve dinsel mimarlık konularında yazılar yayımlamış, 1973'te bir süre Ankara'da yayımlanan günlük *Barış* (e.*Ulus*), 1976'da da *Politika* gazetelerinin sahipliğini üstlenmiş; 1980'de *Kolo* adlı masal kitabıyla Türk Dil Kurumu Çocuk Yazını Ödülü'nü almıştır. Kırıkkale yakınlarında geçirdiği bir trafik kazası sonucunda eşi ve bir oğluyla birlikte yaşamını yitirmiştir.

1764, 3470, 3471. *M.Aydın*

DALY, César-Denis → **RASYONALİZM**

DAM (E.Tr.*tam*: ev'den)
1. Yapıları her türlü dış etkiden korumak için üstlerine inşa edilen örtü sistemi. Genellikle toprak kaplı düz ÇATI'ları betimler.
2. Anadolu'da KERPİÇ'ten yapılmış, toprak damlı, tek katlı küçük EV.
3. Anadolu'nun bazı yörelerinde basit samanlık ve ahır yapısı.
4. Halk dilinde tutukevi.

DAMA TAHTASI = **DAMALI**

DAMALI
İng.*checker*, Fr.*quadrillé*, Alm.*kariert*.
1. Satranç tahtası düzeninde iki farklı renk ya da dokudan oluşan kareli yüzey. DOKUMA'larda, DÖŞEME kaplamalarında ve DUVAR örgülerinde kullanılır.
2. Izgara planlı (→PLAN).

DAMAR
İng.*vein*, Fr.*veine*, Alm.*Ader*.
AHŞAP, MERMER ya da çeşitli taş yüzeylerde malzemenin oluşumundan kaynaklanan dalgalı, doğal çizgi. BEZEME'de çeşitli etkiler yaratmak için damarlı malzemelerden yararlanılır.

DAMASKO
İng.*damask*, Fr.*damassure*, Alm.*Damastarbeit*.
"Dımışkı" ya da "Şam işi" olarak da bilinir. Alacalı ya da dalgalı desenlerle bezeli DOKUMA. Görünümü, metal bezeme sanatının ŞAM KAKMASI adıyla tanınan örneklerine benzer.

DAMEAS (Kleitorlu) (MÖ 5.yy)
Yunan heykelci.
POLYKLEİTOS okulundan yetişen sanatçı, komutan Lysandros'un (ö.MÖ 395) MÖ 405'teki Aigospotamoi Savaşı'nda Atina filosunu yenmesinin onuruna Delphoi'da yaptırdığı *Spartalılar Anıtı*'nda çalışmıştır. Bilinen yapıtları *Artemis, Poseidon* ve *Lysandros* (b.kaidesinden parçalar kalmıştır) heykelleridir. *M.Beykan*

DAMEAS (Krotonlu) (MÖ 6.yy'ın ikinci yarısı)
Yunan heykelci.
Tunçla çalışmış olan sanatçının bilinen tek yapıtı, Olimpiyat Oyunları'nda pek çok başarı kazanmış Krotonlu güreşçi Milon'un, 532'den sonraya tarihlendirilen ve bugüne yalnızca yazıtlı kaidesi kalan heykelidir. *M.Beykan*

DAMLA
1. Su damlası biçiminde BEZEME örgesi.
2. GUTTAE.

DAMLALIK
İng.*dripstone, drip moulding*, Fr.*larmier*, Alm. *Traufrinne*.
SAÇAK'larda, DENİZLİK'lerde, BALKON vb yapı öğelerinin alt kenarlarında, süzülen suların yapı yüzeyini yalamasını engellemek için yapılan çıkıntı ya da yiv.

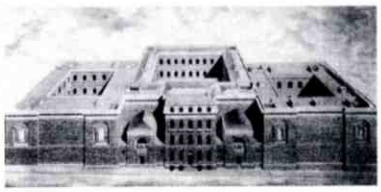
DAMOKOPOS (Syrakuzalı) (MÖ 5.yy)
Yunan mimar.
Demokopos olarak da bilinir. Sanatçının bilinen tek yapıtı *Syrakuza Tiyatrosu*'dur.

DAMOPHİLOS ve GORGASOS (MÖ 5.yy başı)
Yunan heykelci ve ressamlar.
Sicilyalı ya da Magna Graecialı (İt.) oldukları sanılan sanatçıların Roma'da PİŞMİŞ TOPRAK'la çalıştıkları; *Ceres Tapınağı*'nda MÖ 490'a tarihlenen pişmiş toprak heykelleri ve resimleri yaptıkları anlatılmaktadır. *M.Beykan*

DANCE, George (1741, Londra-1825, Londra)
İngiliz mimar.
Özellikle Londra'da gerçekleştirdiği YENİ-KLASİKÇİLİK örneği uygulamalarıyla tanınır.

Londra kenti başmimarı olarak WREN çizgisinde kiliseler yapan George Dance'in (1695-1768) en küçük oğludur. Yaklaşık 1758'de kardeşi ressam Nathaniel'le (1736-1811) gittiği İtalya'da yedi yıl kalmış, 1763'te Parma'da Yeni-Klasik bir tasarımıyla Altın Madalya kazanmıştır. İlk yapıtları ilginç ve yetkin olmalarının yanı sıra, soyut bir geometri yerine Dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) bir etki arama çabasıyla, çağdaşı AVANT-GARDE Fransız mimarlarından LEDOUX ve BOULLÉE'nin çalışmalarını çağrıştırır. İtalya dönüşü ilk tasarımı, 1765-67'de gerçekleştirdiği London Wall'daki *All Hallows Kilisesi* olmuştur. Yalın mekânlarla çözülmüş yapıda kolonlar strüktürel işlevselliğin dışında kullanılmamış, dekorasyonun mimariyi bastırmasına izin verilmemiştir. Dance, bu kilisenin ardından döneminin en ilginç tasarımlarından biri sayılan Londra, *Newgate Tutukevi*'ni (1770-78/80) gerçekleştirmiştir. Kesintisiz uzanan rustik duvarlar, John Vanbrugh (1664-1726) üslubundaki yönetici eviyle PALLADIO ÜSLUBU'ndaki kemerli nişler, ağır sürekli korniş-ler ve yalın kütleler, 1902'de yıkılan bu yapıya işlevine uygun bir nitelik kazandırmıştır.

1768'de Kraliyet Akademisi'ne kurucu üye seçilen Dance, akademinin ilk dört mimar üyesinden biridir. Aynı yıl, babasının ardından Londra Belediyesi'nde imar işleriyle ilgili göreve getirilmiş, bir kent plancı olarak, Londra'nın görünümünü değiştiren meydanlar ve yarım daire oluşturan sıra evler (*crescent*) düzenlemiştir (ör.*Amerika Meydanı*, 1768, Minories ve *Finsbury Meydanı*, 1777). 1777'de *Londra Belediye Binası Meclis Salonu*'nda (b.yık.) pandantif-



DANCE, George, *Newgate Tutukevi*, 1770-78/80, Londra.

ler üstüne oturtulmuş ve tepedeki aydınlık fenerine ince ışınsal nervürlerle bağlanan bir kubbe tasarlamıştır. *Belediye Binası*'nın güney cephesini de Yeni-Gotik bir anlayışla düzenleyen (1788-89) Dance'in gerek bu yapıdaki kubbesi, gerek Londra *Lansdowne Evi*'nin kitaplığındaki (1788-91), iki ucunda yer alan EKSEDRA yarım kubbelerinin eteklerindeki pencerelerden aydınlanan tonoz örtülü salonu, öğrencisi SOANE'u etkilemiştir. 18.yy başında üslubu giderek daha da yalınlaşan Dance'in öteki önemli yapıları arasında, *Stratton Park* (1803-06; b.yık.), Londra'da *Kraliyet Cerrahi Yüksekokulu* (1806-13), *Kraliyet Tiyatrosu* ve Sussex'te *Ashburnham Meydanı*'nın (1813-17; b.yık.) GOTİK cephesi sayılabilir. Çağdaşı İngiliz sanatçılarının ilginç karakalem desenlerini de yapmış olan Dance'in biçimsel ilkelerini öğrencisi Soane sürdürmüştür.

3236, 3336. *A.Beykan*

DANİŞMENDOĞLU mimarlığı

Önceleri Tokat, Amasya, Sıvas çevrelerinde etkinlik göstermiş olan Danişmendliler, Sıvas, Kayseri ve Malatya'da egemenliklerini 1071-1177/78 arasında sürdürmüşlerdir. Malazgirt Savaşı'ndan sonra, Anadolu'nun ilk fatihleri arasında adı geçen Melik Danişmend Gazi'nin destansı yaşantısına bağlanan kuruluş yıllarından sonra, Haçlı Seferleri'nde Danişmendoğulları'nın etkinlikleri nedeniyle beylere Halife tarafından "Melik" unvanı verilmiştir (1127).

Sıvas Meliki Yağıbasan (hd.1142-64) tarafından yaptırılmış oldukları kabul edilen *Tokat* ve *Niksar Yağıbasan Medreseleri* (1151/52, 1157/58) Anadolu'da yepyeni bir mimarlık biçimi ve plan tasarımının ilk örnekleri olarak dikkati çekerler. Ortada tromplu [tonoz bingi →ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ] kubbenin örttüğü kapalı avlu etrafında eyvan ve hücrelerden meydana gelen bu yapılar bugün pek sağlam durumda olmamakla birlikte, Anadolu'nun en eski "kapalı medrese"leridir (→MEDRESE). Bosra'daki (Suriye) *Gümüştekin Medresesi*'nden sonra (→ATABEKLER) bu iki medrese Anadolu'da yepyeni bir gelişmenin öncüleridir. Gelenek yoluyla ve 1145 tarihiyle Danişmendliler'e maledilen *Niksar Ulucamisi*, kareye yakın plan veren ve ayakların taşıdığı tonozlarla örtülü bir yapıdır. Yalnızca bir bölümü örten kubbe aslında vurgulayıcı bir motif [örge] değildir. Son onarımlarda çinkodan piramit bir çatı altına alınmıştır. Danişmendli mimarlığı üstüne yapılan son araştırmalarda, bugün var olan yapının 13.yy'ın ikinci yarısında ANADOLU SELÇUKLU devlet adamı Muineddin Süleyman Pervane tarafından yaptırılmış olabileceği ileri sürülmektedir. 12.yy ortalarından kalma caminse, bu görüşe göre, kale içinde bulunması gerekmektedir. 1197 ve 1213 tarihli iki yazıtın onarımlar sırasında ortaya çıktığı *Sıvas Ulucamisi*'nin de ilk biçimiyle Danişmendli yapısı olması büyük bir olasılık taşımaktadır. Kısa ayakların taşıdığı basık sivri kemerlerden dizilerin mihrap duvarına dik uzandığı bu yapıda ağaç atkıların örtüsü toprak damdır. Tuğladan silindir biçimi ve kuşak halinde yazıtlı minare, bulunan yazıtların tarihine uygundur. Kayseri'de ilk biçimi 12.yy ortalarına indirilen ve 1210'da Yağıbasan'ın torunu Atsız Elti tarafından onarımına işaret eden taçkapı yazıtı bulunan *Kölük Cami-Medresesi*, cami-medrese birleşmesinin erken bir örneği olarak önem taşır. Mihrap önü kubbeli ve ayaklar üstünde tonozlu cami bölümü, ortası açık, dar ve tonozlu bir koridorla (avlu) iki katlı tasarlanmış medrese bölümüne bağlanmaktadır. İlginç ayrıntıları bulunan yapının çini mozaik mihrabı 1210 onarım tarihine uygundur. Cami bölümünde mihrap önü kubbesi ekseni üstünde yer alan ikinci bir kubbe açıklığı içe alınmış avlu fikrini simgelemektedir. Aynı motifle, gene Kayseri'de 1205'te Yağıbasan'ın oğlu tarafından onartılan *Ulucami*'de daha kuvvetli biçimde karşılaşılmaktadır. Son iki yapının ilk biçimleriyle 12.yy içinde Danişmendli Yağıbasan tarafından yaptırıldıkları, sonradan Selçuklu egemenliği döneminde oğlu ve torunu tarafından onartıldığı yazıtlardan da anlaşılmaktadır.

Cami ve medreselerdeki ilginç erken denemelerden başka, mezar anıtlarından da Danişmendli mimarlığının önemli örnekleri vardır. Anadolu'da en erken mezar anıtlarının (başka yapılara bağlı olanlar dışında) onlar tarafından yaptırıldığı ve sayılarının altıyı bulduğu yakın zamana değin genel bir görüş halindeydi. Son yıllarda yapılan araştırma ve yayınlar bunlardan bazılarının durumu hakkında yeni görüşler getirmiştir. Bir kısmının da medreselere bağlı türbeler olduğu anlaşılmıştır. Danişmendliler'e ait iki erken mezar anıtı Niksar'da bulunmaktadır. 1157 tarihli *Melik Gazi Türbesi* ve 12.yy sonlarından *Kulak Kümbeti* oldukça yalın yapılardır. Kare planlı ilk yapıda kubbeye geçiş öğesi olarak Türk üçgenleri (→ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ) kullanılması dikkati çeker. İkincisinde kesme taş sekizgen gövde kubbeyle örtülmüştür. Taçkapıda geometrik örgüler ilginçtir. Niksar *Hacı Çıkrık Türbesi* gibi, Amasya *Halifet Gazi Türbesi*'nin durumu da son araştırmalarla tartışmalı duruma gelmiştir. Önce medreseyle birlikteyken, medresenin yıkılmasıyla tek başına kalan *Halifet Gazi Türbesi*, kesme taş cephesi ve külahı, cephedeki taş süslemeleriyle erken bir deneme olarak ele alınırken, şimdi 13.yy'ın ilk yarısına ait olduğu düşünülmektedir. Danişmendli bölgesinde Selçuklu egemenliği sırasında yapılan Niksar *Kırkkızlar Kümbeti*, taş temel üstünde tuğla gövdesiyle eski bir geleneği devam ettiren Anadolu'nun ender tuğla mezar anıtlarındandır. 13.yy başlarına tarihlendirilen yapının Marendli mimarının Sıvas *Keykâvus Şifahanesi Kümbeti*'ninkiyle (*Keykâvus Şifahanesi*'nin bir eyvanında yer alan *I.İzzeddin Keykâvus Türbesi*) aynı olması öteden beri varsayılmaktaydı. T.Cantay'ın araştırmaları 1220 dolayını ve Ahmed bin Ebubekir-el-Marendi (AHMED BİN BİZL) biçimindeki usta adını kesinleştirmiştir. Gene Pazarören (Kayseri) yakınında Melik Danişmend Gazi'ye maledilen kümbet de aynı biçimde çok dikkatli bir tuğla işçiliği göstermekte ve tuğlaların geometrik dizilişleri ilgi çekmektedir. 13.yy başlarına tarihlendirilir. Alttaki mumyalık bölümünde tonoz örgüleri de ayrıca dikkati çekici özelliklere sahiptir.

Anadolu'nun ilk Türk devletlerinden biri olan Danişmendliler'in, mimarlık alanında günümüze ulaşan yapılarının hemen hepsi ilginç deneme örnekleridir. Son araştırmalarla durumları daha da aydınlanan bu yapılar, Anadolu Türk mimarlığının gelişme çizgisi içindeki basamak durumlarını bütün özellikleriyle sergilemektedirler.

0166, 0213, 0215, 0550, 0686, 0687, 0688, 1342, 2016, 3182, 3183. ***A.Altun***

DANTEL (Fr.*dentelle*'den)
İng.*lace*, Alm.*Spitze*.
"Tentene" ve "kroşe" (Fr.*crochet*: çengel'den) olarak da bilinir. Tığ, şiş, mekik ya da iğneyle değişik teknikler kullanılarak yapılan DÜĞÜM'lerin yan yana gelmesiyle oluşturulan bir örgü türü. Dantel-ler kullanıldıkları yerlere, niteliklerine ve yapılış yöntemlerine göre keten, pamuk, yün, merserize, ipek, ibrişim, floş ve suni ipek gibi çeşitli malzeme-

lerden ve değişik incelikteki ipliklerle örülebildikleri gibi altın, sırma ya da gümüş simlerle de yapılabilir. Önceleri çeşitli DOKUMA kumaşlardan iplik çekilip, ajur, tül, file ve etamin gibi zeminler üstüne iğne ve tığ dolgular yapılarak hazırlanan dantellerden sonra düğümleme, Arap şebkesi ve tenerif (Arabistan'da çorap örme tekniği) ortaya çıkmıştır.

El Dantelleri: Genellikle tek bir motif ya da motifler grubu birbirleriyle birleştirilerek ya uzun şeritler ya da yuvarlak, kare, dikdörtgen, oval biçimlerde örülerek çeşitli yüzeyler oluşturulur. El dantelleri üç grupta toplanır: **1) *Tığ dantelleri:*** Birbirlerine özel ilmiklerle bağlanan renkli ve değişik cins ipliklerle örülen bir dantel türüdür. "Tığ" ya da "karo" adı verilen el tezgâhlarında yapılır. Karolarda dokunan İrlanda danteli, bu türün en güzel örneğidir. Tığ işinin çok değişik olabilen örgeleri işleme tarzının sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu işin örnekleri zincir, sıkığne ve trabzan'dır. "Zincir" yapılırken, iplik sol elde başparmakla işaret parmağı arasında tutulur; sağ eldeki tığın ucu ipliğe takılır; bir ilmik yapılır ve tığ bu ilmiğin içinden geçirilir. Böylece birinci ilmik elde edilmiş olur. Tığın üstüne yeniden iplik sarılır ve bu, tığın üstünde duran birinci ilmiğin içinden geçirilir. İlmiklerin böyle tekrarlanmasıyla örgünün başlangıç sırası (zincir sırası) yapılmış olur. Örgüye başlamak için birinci üstüne ikinci bir zincir sırası yapıldığında "sıkığne" elde edilir. Tığ işindeki bütün farklılıkları yaratan iğne örneği trabzan'dır. "Yarım trabzan", tığı alt sıraya batırdıktan sonra üstüne bir iplik alarak elde edilir. "Trabzan"daysa tığı alt sıraya batırmadan önce iplik tığın üstüne bir kere atılır, sonra tığ batırılır, iplik tığın üstüne iki kere atılır ve ilmiklerin içinden çekilir. "Çift trabzan"da tığ alt sıraya batırılmadan önce iplik tığın üstünden atılır, sonra tığ batırılır. İplik, bir kere atılır, ilmiklerin içinden çekilir, bir kere daha atılır ve son iki ilmiğin içinden çekilir. **2) *İğne dantelleri:*** Bir kumaş üstüne ya da doğrudan iplik ya da ibrişim kullanılarak iğneyle yapılan dantellerdir. Kumaş üstüne kasnakta (gergef) yapılan nakışlara "süzeni" denir. Müzebbek, gözeme, kesme, sarma, dolgu adı verilen danteller; ayrıca, gerilmiş kumaşlar üstüne yapılan işlemelerin arasında kalan kumaş bölümün kesilmesiyle elde edilenlerin (beyaziş) yanı sıra kumaşları yer yer oyarak, belli bir motife göre oyuk yerlerin kenarlarını sararak yapılanlar da bulunmaktadır. Kumaştan belirli sıra ve sayıda çözgü ve atkı ipliği çekilerek, o bölümdeki ipliklerin yer yer sarılması ya da boğulmasıyla özel motifler elde edilen iğne işleri vardır. Başörtüsü kenarlarına yapılan iğne oyalarının (→OYA) "zürafa", "komşu komşuya küstü", "tren yolu" gibi çok çeşitli adları vardır. **3) *Mekik dantelleri:*** Ahşap, plastik ya da kemikten yapılan mekik, ortası iplik sarılması için boş, iğ biçiminde bir alettir. Çift iplik sistemine göre çift ya da tek mekikle çalışılır. Geleneksel kullanımda çok güzel örneklerine rastlanmaktadır. Çeşitli iplik ve biçimde (kare, yuvarlak, dikdörtgen, oval) mekik dantelleri yapılabilir. Özellikle başörtülerinin kenarlarını çiçek motifleriyle bezemede bu danteller yaygın kullanılmıştır.

Makine dantelleri: Tezgâhlarda otomatik olarak örülen dantellerdir. Örneğin, gipür dantel bu türdendir. ***Karma danteller:*** Bir bölümü otomatik tezgâhlarda dokunan ve sonradan elle birleştirilen motiflerden oluşan dantellerdir.

Tarihçe:

Anadolu'da MÖ 1000-MÖ 700 arasında yaşayan Phrygler'in (Frigler →PHRYGİA) Batı Anadolu'daki yerleşim bölgelerinde yapılan kazılarda özellikle metal işçiliğinde, dokumacılıkta ve dantel (tığ ve şiş) örücülüğünde ileri oldukları ortaya çıkmıştır. Eski Yunanlar'ın, Phrygler'i tentene örme sanatının bulucusu saydıkları bilinmektedir. GORDİON ve MİDAS KENTİ gibi Phryg yerleşmelerinde yapılan kazılarda çok sayıda şiş, tığ, iğne vbg araçlar bulunmuştur. Diken, ince ve sert odun kıymıkları, uzun ve ince kemik parçaları ve balık kılçıkları iğne yerine kullanılmıştır. LYDİA yöresinde yapılan kazılarda da işlenmiş ve boyanmış kumaşlar ortaya çıkarılmıştır. Lykialılar'dan (→LYKİA) sonra Anadolu'da birçok uygarlık yaşamış; ama hiçbiri, ROMA ve BİZANS'a kadar dantel konusunda Anadolu kültürünü pek etkilememiştir. Bizans işlemelerinin en eskisi MS 501-542'ye kadar Arles kenti piskoposu Aziz Cesaire'in elbiseleriyle *pallium*'udur. 1071'de Malazgirt Savaşı'yla Anadolu'ya giren Türkler, Anadolu'nun yabancı olduğu, değişik bir uygarlık ve kültürü birlikte getirmişlerdir. Burada karşılaştıkları yöntem ve örnekleri kendi gelenekleriyle birleştirerek yeni bir sanat (dantel ve işlemecilik) olarak geliştirmişlerdir. İğne işleri, dantelcilik ve işlemeciliğin (→İŞLEME) tarihi kesin olarak saptanamamakla birlikte Anadolu'da başa ya da fese sarılan kumaşın önemli bir öğesi olan krepler ve yemeniler işleme sanatının önemli örneklerini oluşturur. Dantel ve oyalar yöresel geleneklere göre simgesel anlamlar taşır. Bazı yörelerde erkek çocuk doğuruncaya kadar konuşamayan gelin, duygularını çoğu kez, taktığı başörtülerinin kenarlarındaki oyalarla, simgesel bir dille anlatmaya çalışır. Hamileliğini ev halkına haber vermek için başına kırmızı güllerden oluşan "müjde oyası" bağlar. Kocasıyla küs ya da kavgalı olduğunu, taktığı "biber oyası"yla anlatmaya çalışır. "Çakır dikeni" oyasını, kaynanasının kocasıyla arasına girdiğini anlatmak için takar.

Avrupa'da ancak 15.yy'da Haçlı Seferleri'nden sonra ortaya çıkan el işlerinin Batı'ya Türkler tarafından götürüldüğü varsayılmaktadır. İtalya'da Venedik, Cenova ve Milano dantel yapım merkezleriydi. Belçika'da zamanla, daha kolay ve çabuk olan mekik dantel yapımına başlanmış ve Flandre'da işlenen bu danteller giderek Venedik dantellerinin önüne erişmiştir. Artık dantel zevki bütün Avrupa'ya yayılmıştı. 16.yy'da elbiselerin yaka ve kollarının, iç çamaşırlarının, takke, şapka ve yatak takımlarının dantelle süslenmesi moda olmuştur. Dolayısıyla büyük bir gelir elde eden Belçika'yı gören başka ülkeler de dantel yapımına önem vererek gelişmesine yardımcı olmuşlardır. Ortodoks papazlarının takkelerinde, elbise yaka ve yenlerinde, resmî tören giysilerinde dantel kullanılmaya başlanmış; özellikle XVI.Louis döneminde (1774-93) dantel yapımına büyük önem verilmiştir. 1768'de Hammona adında bir İngiliz işçisi ilk kez çorap makinesinde dantel örmeyi denemiş, 1824'te de Fransa'da Lyon'da Jacquard (jakar) sistemi geliştirilmiş ve makine danteli üretimi başlamıştır. 1832'ye doğru Nottingham'da dairevi bir makineden yararlanılarak güzel dantel örnekleri yapımı başarılmış; 1836'da Fergusar, Jacquard sistemiyle dairevi sistemi geliştirmiştir. 1881'de bir mühendisin bugün kullanılan dantel makinelerinin ilkini yapmasının ardından dantel, kısa sürede ticaret dünyasının belibaşlı endüstrilerinden biri durumuna gelmiştir.

L.Girgök

DANTZIGER, Yitshak (1916, Berlin)
İsrailli heykelci.

Sanatının ilk yıllarında FİGÜRATİF çalışmalar yapan Dantziger, giderek soyut bir anlatıma ulaşmış ve yapıtlarında çevreyle kaynaşmayı amaçlamıştır. 1923'te Filistin'e yerleşen sanatçının erken figüratif çalışmalarına örnek olarak *Nimrud* (1938) verilebi-

lir. 1950'lerin ortasında Holon'da yaptığı *Yad Lebanim Anıtı*'yla, demir kullanarak gerçekleştirdiği *Yanan Çalılık* (yks.1960, Modern Sanat Müz., Hayfa) ise açık hava için yapılmış soyut çalışmalardır. Dantziger, Necef Çölü için düşsel bahçeler ve su kanalları çizmiş; Shami Haber'le (d.1922) birlikte Kudüs'teki İsrail Müzesi için taş ve demirden bir anıt tasarımı gerçekleştirmiştir. *L.Kula*

DANZO → **İÇİBOKU**

DAOJİ = **SHİTAO**

DAPHNİS (Miletoslu) **ve PAİONİOS** (Ephesoslu) (MÖ 4.yy sonu)
Yunan mimarlar.
EPHESOS'taki *Artemision* ve Samos (Sisam) Adası'ndaki *Heraion*'dan sonra Helenistik dünyanın (→YUNAN) üçüncü büyük yapısı sayılan Didyma *Apollon Tapınağı*'nı tasarladıkları bilinmektedir. Arkaik Dönem tapınağı üstüne kurulan yapının tamamlanması MÖ 4.yy'dan MS 3.yy sonrasına değin sürmüştür. STYLOBAT boyutları 51.13x109.34m olan tapınak, 120 İon sütunlu (→DÜZEN), DİPTEROS şemada ve çatısız bir strüktürdür. Kült heykeli, pilastrlarla devinim kazandırılmış CELLA duvarlarının belirlediği iç mekâna MÖ 3.yy'da yapıldığı belirtilen NAİSKOS'ta yer almaktadır. Derin *pronaos*'tan (giriş mekânı) tapınak içine geçişte karşılaşılan mekânsal ilişkiler, merdiven ve dar geçitler, yapıda gerçekleştirilen törenlerin özelliklerine dayandırılarak açıklanmaktadır. Son yıllarda yapılan araştırmalar sonucunda *cella* iç duvar yüzlerinde, 1493 depreminde büyük ölçüde yıkıldığı bilinen yapının plan çizimleri bulunmuştur (→DİDYMA). *M.Beykan*

DAR (Ar.) = **EV**

DARGA, Ayşe Muhibbe (1921, İstanbul)
Türk arkeolog.
Önasya uygarlıkları ve HİTİT metinleri üzerine yaptığı çalışmalarla tanınır.

1939-43 arasında İÜ Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü'nde öğrenim gören Darga 1945'te aynı bölümde asistan olmuş; 1947'de "Muvatalli ritualinde Tanrı ve Şehir adları" başlıklı teziyle doktora çalışmasını tamamlamıştır. 1947-51 arasında U.Bahadır ALKIM ve Halet ÇAMBEL'le birlikte çalıştığı KARATEPE kazılarında Hitit HİYEROGLİF'lerini incelemiştir. 1950'de ayrıldığı üniversiteye yeniden 1959'da dönen Darga, 1965'te "Hitit metinlerinde geçen NA_4ZI.KIN-NA_4 huvaşi kelimesinin anlamı hakkında bir araştırma" başlıklı teziyle doçent, 1973'te profesör olmuş; 1985'te emekliye ayrıldıktan sonra Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi'nde 1986 sonuna değin ders vermiştir. Darga, 1978'den başlayarak AŞAĞI FIRAT KURTARMA PROJESİ kapsamında ŞEMSİYETEPE kazılarını yürütmüştür. 1989'dan beri Şarhöyük (Dorylaion) kazılarını sürdüren Darga, özellikle dil üzerine yaptığı araştırmalarla Hitit metinlerinin ve Side dilinin okunmasına katkıda bulunmuştur. Darga'nın *Karabna Şehri Kült Envanteri* (1973), *Eski Anadolu'da Kadın* (1984 [1976]), *Hitit Mimarlığı* (1985) ve *Hitit Sanatı* (1992) adlı kitaplarının yanı sıra çok sayıda bilimsel makalesi bulunmaktadır. *Çağlarboyu Anadolu'da Kadın* (1993) başlıklı yayının Asur Koloni Dönemi, Hitit, Yunan/Helen ve Roma kadını bölümlerini de kaleme alan Darga, Berlin'deki Alman Arkeoloji Enstitüsü'nün muhabir üyesidir. *EA*

DARPHANE (Ar.*darb:* damgalama, Far.*hane:* ev'den) İng.*mint*, Fr.*atelier de monnaie*, Alm.*Münzanstalt*.
Para ve pulların, sahtelerinin yapılmasını önlemek üzere yasalarla belirlenmiş normlarda (karışım, ağırlık, boyut) basıldığı yer. İlk devlet darphanesinin, Anadolu'da MÖ 7.yy'da Lydialılar (→LYDİA) tarafından kurulduğu, daha sonra Ege Adaları ve Yunanistan yoluyla İTALYA'ya, öteki Akdeniz ülkelerine, İRAN'a ve HİNDİSTAN'a geçtiği düşünülmektedir. Çağdaş basım yöntemlerini, para (SİKKE) basımına MÖ 4.yy'da başlamış olan Romalılar (→ROMA) geliştirmiştir. ÇİN'de para basımı Batı'dan bağımsız olarak MÖ 7.yy'da ortaya çıkmış, JAPONYA ve Kore'ye, buradan geçmiştir. Ortaçağ Avrupa'sında ticaretin gelişmesiyle darphanelerin sayısı artmıştır. 13.yy Fransa'sında 50'den fazla darphane bulunduğu bilinmektedir. 16.yy'da İspanyollar, Güney Amerika ve Meksika'da, bu ülkelerin altın ve gümüşünü sikkeye dönüştürmek için darphaneler kurmuşlardır. Günümüzde her ülkede bir darphane bulunmakta, ancak darphanesi bulunmayan ülkeler paralarını öteki ülkelerin darphanelerinde bastırmaktadır.

OSMANLI İmparatorluğu'nun ilk zamanlarında yalnızca İstanbul'da bir merkez darphane varken, sonraları Kahire, Gümüşhane, Diyarbakır gibi kentlerde de darphaneler açılmış, hatta orduyla birlikte hareket eden gezici darphaneler kurulmuştur. 17.yy'da ekonomik nedenlerle taşra darphaneleri kapatılınca, İstanbul Darphanesi'nin önemi ve görevleri artmıştır. Bu darphane önce, bugün yerinde *Çorlulu Ali Paşa Medresesi*'nin bulunduğu Irgat Pazarı'nda kurulmuş, 1577-1665 arasında Beyazıt'ta *Simkeşhane*'de çalışmıştır. 1665'ten sonra güvenlik nedeniyle *Topkapı Sarayı* Birinci Avlusu içinde yaptırılmış binaya taşınan İstanbul Darphanesi, 1967'de Yıldız'daki yeni yerine taşınana değin burada kalmıştır. Osmanlı darphanesinde 1841'e değin çekiçle dövme yöntemiyle yapılan para basma işi, bu tarihten sonra 1853'e kadar sarkaç yöntemiyle, 1853-1911 arasında da pres yöntemiyle yapılmış, 1911'den sonra makine presi kullanılmaya başlanmıştır.
0329A.

DARÜLAFİYE (Ar.*dar* ve *afiyet:* sağlıklı'dan) = **DARÜŞŞİFA**

DARÜLHADİS (Ar.)
Hadis bilimiyle uğraşan, İslam dininde uzmanlık öğretimi veren MEDRESE. Politik çekişmelerin yanı sıra, inanç ve eylemde ortaya çıkan sorunların giderilebilmesi amacıyla din bilginleri, Hz.Muhammed'in ayetler hakkındaki açıklamalarına, özlü deyişlerine eğilmek gereği duymuşlardır. Hadis bilimi hadislerin incelenmesi, köklerinin araştırılması, hadislerin söylentilerden arındırılması gibi nedenlerle gelişmiş ve darülhadis'lerde öğretilmiştir. Darülhadis'ler Anadolu'da Selçuklu (→ANADOLU SELÇUKLU) ve İLHANLI dönemlerinde kurulmaya başlamış, aynı gelenek OSMANLI döneminde de sürdürülmüştür. Sıvas, Konya, Erzurum, Kayseri, Bursa, Edirne, önemli darülhadis'lerin bulunduğu merkezlerdir. İstanbul'da ilk darülhadis *Süleymaniye Külliyesi*'nde (1550-57) açılmış, sonra sayıları artmıştır. Süleymaniye Darülhadisi Müderrisliği, bu alanda en üst düzey olarak benimsenmiştir. Bu görevden sonra kadılığa geçilebilmekteydi.
A.Ödekan

DARÜLHÜFFAZ (Ar.)
Hafız yetiştiren okul (→DARÜLKURRA).

DARÜLİLİM (Ar.*dar* ve *ilim:* bilim'den) = **SIBYAN MEKTEBİ**

DARÜLKURRA (Ar.)
Kuran'ın yedi harf üzerine indirilmesi ve yedi ayrı lehçeyle okunması, bu konuda Hz.Muhammed'in başlattığı bir eğitimi zorunlu kılmıştır. Sözcüklerin seslendiriliş ve okunuş biçimini konu alan ve *ilm-i kıraat* denen bu eğitim, daha sonraki yıllarda Peygamber'in arkadaşları ve Mekke, Medine, Şam, Basra ile Küfe'de 8.yy'da dönemin ünlü bilginleri çevresinde oluşan kurra'larda sürdürülmüştür. Bu kurumlar "Kurra Halkaları", "Dar-ül-Kuran", "Darülkurra" gibi adlar alır. Anadolu Selçukluları (→ANADOLU SELÇUKLU) ve Karamanoğulları'ndaysa bunlara "darülhüffaz" denmektedir. Konya'da *Sahibata, Ferhuniye,* KARAMANOĞLU Beyliği'nde de *Kadı İmadüddin* ve *Hoca Salman,* bu dönem okullarına örnek gösterilebilir. Osmanlılar'da (→OSMANLI) cami görevlilerinden *kari*'ler (okuyucu), imam ve müezzinler çoğunlukla darülkurra'ları bitirenler arasından seçilmiştir. SIBYAN MEKTEBİ'nden çıkan öğrenci önce *hıfz*'ı, daha sonra da *ilm-i kıraat*'ı tamamlamak için bu okullarda öğrenimini sürdürür. Bu öğretim, temelde yineleme ve ezbere dayalıdır. Doğrudan ilişkileri nedeniyle darülkurra'lar çoğunlukla CAMİ içinde ya da çevresinde bulunurlar. Darülhüffaz'larda olduğu gibi ayrı bir yapı olarak kurulanları da vardır. Önemli örnekler arasında, İstanbul *Atik Valide* (1583), *Süleymaniye* (1550-57), Amasya *II.Bayezid* (1486) ve Edirne *Selimiye* (1569-75) *Darülkurraları* sayılabilir. ***A.Ödekan***

DARÜŞŞAFAKALI RESSAMLAR → **HİLMİ** (Kasımpaşalı)

DARÜTTALİM (Ar.*dar* ve *talim:* öğretme'den) = **SIBYAN MEKTEBİ**

DARÜLZİYAFE / DARÜZZİYAFE (Ar.*dar* ve *ziyafet*'ten) = **AŞHANE; İMARET**

DARÜRRAHA (Ar.*dar* ve *rahat*'tan) = **DARÜŞŞİFA**

DARÜSSIBYAN (Ar.*dar* ve *sıbyan:* çocuklar'dan) = **SIBYAN MEKTEBİ**

DARÜSSIHHA (Ar.*dar* ve *sıhhat:* sağlık'tan) = **DARÜŞŞİFA**

DARÜŞŞİFA (Ar.)
İnsan ve hayvan sağlığıyla ilgili gözlemlerin, ders ve uygulamaların, hasta bakımının yapıldığı eğitim ve sağlık kurumlarına verilen adlardan biri. Çeşitli dönemlerde darüssıhha, darülafiye, darürraha, darüttıb, maristan, bimaristan, BİMARHANE, şifahane, nekahethane ve sonunda hastane adını almıştır. Darüşşifalarda medrese mezunlarından seçilen öğrenciler ünlü hekimlerin yanında usta-çırak ilişkisi içinde eğitilerek uzman hekim yetiştirilmiştir. Darüşşifalar birer kamu kuruluşu olarak, her türlü gereksinmeleri VAKIF'lar aracılığıyla karşılanan hayır kurumlarıdır. Vakfiyelerinde tüm çalışma ilkeleri, gelirler, kuruluşta görevli hekim ve başka görevlilerin hak ve ödevleri, gelirlerin dağıtım biçimi ve denetim yolları belirtilmektedir.

İslam bilgini Taberi (839-923) ve Arap tarihçi Makrizi'ye (1364-1442) göre ilk İSLAM hastanesi, EMEVİ döneminde (661-750) Halife Velid bin Abdülmelik (hd.706-715) tarafından 706'da Şam'da yaptırılmıştır. ABBASİ döneminde (750-1258) Sasaniler'den (→SASANİ) kalan tıp okullarının ve hastanelerin, örneğin Cundişapur'un işletildiği, ayrıca birçok yeni hastanenin yapıldığı kaynaklardan anlaşılmaktadır. Türkler İslam dünyasına katıldıktan sonra tıp bilimine önem vermişler ve İran, Mısır ile Suriye'de çok sayıda hastane yaptırmışlardır. Mısır'a vali olarak atanan ve orada bağımsız bir devlet kuran Türk kökenli Ahmed bin Tolun, 872-875 arasında *İbn Tolun Camisi* çevresinde iki hamam ve bir hastane yaptırmıştır. Bu hastanede ayrıca akıl hastalarının bakımı da sağlanmıştı (→TOLUNOĞLU). Kaynaklara göre ilk BÜYÜK SELÇUKLU hastanesi Vezir Nizamülmülk'ün Nişabur'da yaptırdığı bimaristandır (13.yy). Dönemi için önemli bir kuruluş olan bu hastanenin ardından Musul, Kudüs, Akkâ, Şam, Kahire, Tebriz ve Halep'te Büyük Selçuklu ve Selçuklu ATABEKLER'in çok sayıda hastane kurdukları ve değerli uzman hekimler yetiştirdikleri anlaşılmaktadır. Nureddin Zengi'nin (hd.1146-74) Şam'da yaptırdığı hastane (1154), günümüze değin sağlam kalabilmiş en eski örnektir. Zamanının en önemli tıp kuruluşu olan *Nureddin Zengi Hastanesi*'nde *(Bimaristan-ün-Nuri)* ortaçağ Avrupa'sına büyük etkileri olan hekim İbn-ün-Nefis (yks.1210-88) gibi pek çok tıp adamı yetişmiştir. Kahire'de de Türk MEMLÜK sultanı Kalavun, bir FATIMİ sarayının yanı sıra medrese ve türbesiyle *Nureddin Zengi Hastanesi* tipinde bir hastane yaptırmıştır. Büyük Selçuklu sultanı Melikşah döneminden (1072-92) kalma *Hargird* (1087, Horasan) ve *Rey* (12.yy) *Medreseleri*'nin AVLU çevresinde odalar ve eksenler üstünde EYVAN'lardan oluşan plan şeması, Selçuklu hastanelerinin plan şemalarında yinelenmiştir. Selçuklu MEDRESE ve hastane plan şemasının kökleri Part (→İRAN) ve Sasani sarayları ile Orta Asya konutlarında görülen eyvanlı şemayla, avlu çevresinde odalardan oluşan Budacı VİHARA'larında aranmaktadır.

Anadolu'da 12.yy'a ait hastane yapılarıyla ilgili bilgiler kaynaklardan elde edilebilmektedir. Havza'daki *Mesud bin Kılıçarslan Darüşşifası* (1116) ve Mardin *Necmeddin Gazi Darüşşifası* (1122) bu dönemin yapılarıdır. Günümüze sağlam durumda gelebilmiş örnekler 13.yy'dan kalmıştır. En erken tarihli hastane yapısı medreseyle birlikte tasarlanmış olan Kayseri *Gevher Nesibe Sultan Şifahanesi*'dir (1205-06). Bu örneği, ortaçağ Anadolu'sunun en büyük şifahanesi olan Sıvas *İzzeddin Keykâvus* (1217), Divriği *Turan Melik* (1228) ve Tokat *Tıp* (13.yy sonu) *Şifahaneleri* izler. 14.yy'dan kalan en önemli yapı İLHANLI döneminde (1256-1335) yaptırılan *Amasya Bimaristanı*'dır (1308). Anadolu'da hastane yapılarında avlulu ya da kubbeli medrese plan şeması yinelenmiş ve bu tür yapılar tek ya da bir medreseye bitişik olarak tasarlanmıştır. Darüşşifaların bir grubunun, *Amasya Bimaristanı*'nda olduğu gibi, çevrede yer alan bir hamamdan döşenmiş künklerle ısıtıldığı sanılmaktadır. Kayseri *Gevher Nesibe Sultan* ile Divriği *Turan Melik Şifahaneleri*'nde ve *Çankırı Darüşşifası*'nda görüldüğü gibi, Anadolu'da hastane yapılarında iyiliğin ve şifanın simgesi olarak yılan kabartması bulunmaktadır. Yılan kabartmasının hastalığın girmesini önleyici bir tılsım olarak kullanıldığı sanılmaktadır. 13.yy'da Anadolu'nun önemli kentlerinde kurulan sağlık kurumları dışında hasta yolcuların bakımı için Selçuklu KERVANSARAY'larında da küçük çapta hastaneler bulunduğu bilinmektedir. Ayrıca savaşa giden ordunun sağlık hizmetleri gereksinimi develerle taşınan gezgin hastanelerle karşılanmaktaydı.

Osmanlılar'da ilk hastane yapısı Bursa *Yıldırım Şifahanesi*'dir (1399-1400). Selçuklu'nun avlulu şifahane geleneğini sürdürmekle birlikte cephe düzenlemesi, dersliğin kubbeyle örtülü oluşu, gene dersliğin ana kütleden avluya doğru belirgin bir biçimde taşması ve her odada yer alan zemine yakın

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ

pencere açıklıklarıyla bu yapı, hastane konusunda OSMANLI mimarlık üslubunun habercisidir. Aynı tasarım *Fatih Şifahanesi* (1470), Manisa *Hafsa Sultan Şifahanesi* (1539) ve *Sultan Ahmed Darüşşifası*'nda yinelenmiştir. Osmanlılar'da yüksek tıp eğitimi için özel olarak tasarlanan ilk kuruluş, Kayseri *Gevher Nesibe Sultan Şifahanesi ve Medresesi* gibi bitişik iki blok olarak yapılmış *Süleymaniye Külliyesi Darüşşifası*'dır (1556). Osmanlı mimarlığının gelişme süreci içinde merkezî mekân denemeleri hastane tasarımını da etkilemiştir. Edirne *II.Bayezid Külliyesi Şifahanesi* (1484-88), sekizgen planlı bir tedavi bölümü ve buna bitişik dikdörtgen planlı poliklinik bölümünden oluşmaktadır. *II.Bayezid Şifahanesi*'nin bir başka önemli özelliği de hastalara müzikle tedavi yönteminin uygulanmasıdır. Merkezî plan İstanbul *Haseki Külliyesi Şifahanesi*'nde de (1550) denenmiştir. Osmanlılar'da ortaçağdan farklı olarak hastaneler her zaman KÜLLİYE programı içinde yer almıştır. 1845'te Bezm-i Âlem Valide Sultan tarafından *Guraba Hastanesi*'nin kurulmasıyla *Süleymaniye Darüşşifası*'ndaki hastalar buraya alınmış, daha sonra akıl hastalarının Üsküdar'a taşınmasıyla bu darüşşifa tümüyle kapanmıştır. ***A.Ödekan***

DARÜTTIB (Ar.*dar* ve *tıb*'dan) = **DARÜŞŞİFA**

DARÜZZİYAFE / DARÜLZİYAFE (Ar.*dar* ve *ziyafet*'ten) = **AŞHANE; İMARET**

DASKYLEİON

Marmara Denizi'nin güneyinde yer alan Kuş Gölü'nün güneydoğusunda, Balıkesir'in Bandırma ilçesinde, Ergili köyü yakınında, bugün Hisartepe olarak anılan yerleşme, ilk kez Alman bilim adamı Kurt Bittel'in 1952'de yaptığı yüzey araştırmasından hareketle 1954'te Ekrem AKURGAL tarafından kazılmaya başlanmıştır. Yerleşmenin, tarihçi Herodotos'un (MÖ 5.yy) söz ettiği Daskyleion Satraplığı'nın merkezi olduğunu kanıtlayan Akurgal'ın kazılarında ortaya çıkarılan 500 adet BULLA (mühür baskısı) bir saray arşivinde yanmış olarak ele geçmiştir. Kısa süren Akurgal kazılarından sonra, Anadolu arkeolojisi ve tarihinde önemli bir yere sahip olan Daskyleion satraplık merkezi, 35 yıl süreyle arkeologların ilgi alanı dışında kalmış ve 1988'de EÜ'den Tomris Bakır tarafından yeniden kazılmaya başlanmıştır. Yeni başlayan kazıların amacı, Daskyleion'u yalnızca satraplık merkezi olduğu için değil, ama aynı zamanda Anadolu'nun yerli kültürü Lydialılar'a (→LYDİA) ait bir yerleşim yeri olması nedeniyle incelemeye almak olmuştur.

Daskyleion; Trakya, Boğazlar, Marmara Denizi, Propontis ve Küçük Frigya (→PHRYGİA) bölgelerinin hem denetimini hem de siyasi ve ekonomik yönetimini elinde tutma yetkisine sahip bir bölgede bulunduğundan, Akhaemenid (Ahameniş) satraplık merkezi olmadan önce de, bu jeopolitik konumundan ötürü Lydia Krallığı'nın bu bölgedeki yayılımı sırasında önem verdiği bir kale durumundaydı. Adını, Lydia kralı Gyges'in (hd.MÖ 680-652) babası Daskylos'tan alan Daskyleion'un, Geç Helenistik Dönem'de yaşamış tarihçi ve filozof Damaskuslu Nikolaos'a göre, Lydia kralı Sadyattes döneminde (MÖ 7.yy sonları) krallığın sözünün geçtiği bir bölgede, dolayısıyla Lydia toprakları içinde yer aldığı anlaşılmaktadır. Buna karşın, yeni başlayan kazıların gün ışığına çıkarttığı seramik buluntular, Daskyleion'da MÖ 8.yy'da Frigler'in (Phrygler) yaşadığını göstermiş ve Anadolu tarihi-coğrafyasında, Güney Marmara Bölgesi'nin şimdiye kadar bilinenlerin ötesinde bir başka boyutta değerlendirilmesini sağlamıştır. Daskyleion'da ele geçen ve MÖ 8.yy'a tarihlenen seramikler Kuzeybatı Makedonya'da yer alan Pateli seramikleriyle benzerlik göstermektedir. Bu buluntular, Daskyleion'da ele geçen ve 7.-4.yy arasına serpiştirilen öteki Frig buluntularıyla birleşince, Makedonya'dan Anadolu'ya geçen Frigler'in bir kolunun bu bölgede uzun süre yerleşik kaldıklarına, yerli halkla kaynaştıklarına ve örneğin, Lydia-PERS kültürlerini benimsediklerine işaret etmektedir. Daskyleion'da büyük bir mermer blok üstünde son dört satırı korunmuş bir Frig adak yazıtı dışında, Frig mimarlığına ait bir buluntu bugüne değin ele geçmemiş olmakla birlikte, 7.yy'dan başlayarak seramikler üstünde yer alan Frig yazıları, satraplık dönemi sonlarına değin devam edegelmiştir. Satrap saraylarında Frig soylularının Attika imalatı, siyah *firnis*'li (bir tür astar boya) *kantharos*'lardan (yüksek ayaklı, yüksek kulplu içki kabı) içki içtiklerini ve bu ithal seramiklerin ağız kenarlarına Frig harfleriyle kazıma (SGRAFITTO) yazılar yazdıklarını kanıtlayacak buluntular ele geçmiştir. Bu durumda Daskyleion, Anadolu'daki Frig yerleşim merkezleri içinde en batıda ve en kuzeyde yer alan bir yerleşim yeri olma özelliğine sahip duruma gelmiştir.

Daskyleion'da yeni başlayan kazılar bazı sürpriz buluntularla bölge tarihi ve arkeolojisi için araştırılması gerekli yeni soruları da gündeme getirmektedir. Bu tür buluntular içinde prehistorik taş baltalar, MÖ 1800-1700'e tarihlenecek, üstünde Tanrı Adad'ın hizmetinde olan bir krala ait Babil ÇİVİ-YAZISI olan figürlü bir silindir mühür (→MÜHÜR) sayılabilir.

Persler'in bir hanedanı olan Akhaemenidler'in kralı II.Kyros'un (hd.MÖ 559-529) MÖ 547'de SARDES'i ele geçirişinden, Aleksandros'un Granikos'ta Sardes satrabı Siphidridates komutasındaki Pers ordusunu yendiği tarih olan MÖ 334'e değin, yks.200 yıl, Daskyleion satrapları için yazılı belgeler yardımıyla, Akhaemenid krallarının, Sardes satraplarının, Sparta ve Yunan komutanlarının rol aldıkları tarihi olaylar bütünleştirildiğinde bir sıralama yapılabilmektedir: MÖ 530 öncesinde Pharnuchos, MÖ 530 dolayında Mitrobates ve oğlu Kranespes, MÖ 500/490 dolayında Megabazos ve oğlu Oibares, MÖ 480-477'de Megabates, MÖ 477-468'de I.Artabazos, MÖ 460-430'da I.Pharnabazos, MÖ 430-414'te Pharnakes, MÖ 414-388'de II.Pharnabazos, MÖ 388-362'de Ariobarzanes, MÖ 362-352'de II.Artabazos ve MÖ 334'te satrap yardımcısı Arsites.

Yeni başlayan kazılar Daskyleion'da ilk satraplar dönemine ait (530-480) bir sarayın üstüne MÖ 477'de I.Artabazos'un ikinci bir saray yaptırdığını göstermiştir. Aleksandros'un komutanları (Diadokh'lar), satrap saraylarına ait mimari elemanları kendileri için inşa ettirdikleri yapılarda DEVŞİRME malzeme olarak kullanmışlardır. Daskyleion'da, MÖ 133'den sonra Helenistik rejimin yerini ROMA egemenliğine bıraktığı gözlenmektedir. Roma ve BİZANS evreleri zayıf karakterli olup, yalnızca Bizans'ın son dönemleri olan MS 11. ve 12.yy'larda Daskyleion kalesinin surları savunma amacıyla güçlendirilmiştir. Bugün de Hisartepe'nin doğusunda bu surların kalıntıları toprak üstünde hâlâ izlenebilmektedir. Daskyleion'un bir başka özelliği de, eski yazarların övgüyle söz ettikleri bir resmî parka *(paradeisos)* sahip olmasıydı. Bugün Bandırma'daki Kuş Cenneti Milli Parkı'yla hâlâ devam edegelen bu *paradeisos*, satrapların zorunlu yaşam biçimi olan *imitatio regis*'in (kral yaşamını taklit) bir gereğiydi. Daskyleion çevresinde ve Dasky-

YEM YAYIN

litis Gölü (b.Kuş Gölü) dolayında yer alan birçok TÜMÜLÜS, Frig, Lydia ve Akhaemenid soylularının mezarları olarak dikkati çekmektedir. Bu tümülüslerde, yeni kazılarla birlikte jeofizik ölçümlerle bir araştırma projesi başlatılmıştır. Zafer Akçığ ve Rahmi Pınar yönetiminde yürütülen bu çalışmalar sonucu, *Kösemtuğ Tümülüsü*'nde, satraplık dönemine ait bir anıtmezarın kazısı tamamlandıktan sonra restorasyonu da yapılmıştır.

Tarihin her döneminde, ekonomik gücü yüksek olduğu anlaşılan Daskyleion'da yaşamış ünlüler ve soylular eski çağ dünyasının en nitelikli malzemelerini kullanmışlardır. Bu malzemeler, uğradıkları yağmalar ve tahriplere karşın tabakalarda parçalar halinde ele geçmekte ve Daskyleion'da seramik, fildişi, metal, yazıtlar gibi eser grupları açısından değerli koleksiyonlar oluşturmaktadır. Daskyleion'da prehistorik çağlardan (→PREHİSTORYA) başlayarak, MÖ 2.bin, Aiol (→AİOLİA) özelliği taşıyan gri tek renkli, kuşlu kâseler, Frig, Lydia, MÖ 7.yy sonlarında Batı Anadolu'da üretilen Erken Fikellura türü, Orientalizan Dönem (→YUNAN), Korinth ve Attika siyah figür, kırmızı figür (→VAZO RESMİ), siyah *firnis*, *Westabbang* (Atina Akropolisi'nin batı yamacında bulunan seramikler; Batı Yamacı Seramiği), Bergama (a.PERGAMON) türü kabartmalı seramikler, Lagynos (MÖ 3. ve 2.yy'larda, Yunanistan'ın doğusunda kullanılan seramik türü), Megara kâseleri ve figürlü Bizans seramikleri gibi, her türün nitelikli örnekleri ele geçmektedir. Ayrıca ahşap MOBİLYA'larda kullanılan fildişi KAKMA süsleme elemanları, tunç ok uçları ve çeşitli dönemlere ait SİKKE'ler de dikkati çeken buluntular arasında yer almaktadır. Anadolu-Pers sanatının bir yansıması olan mezar STEL'leri ve satraplık dönemine ait saraylar dışında bir resmî yapı ya da bir törensel ve anıtsal giriş kapısına ait olan kabartmalarsa, Anadolu'da yalnızca bu merkeze özgü bir yapıt grubunu oluşturmaktadır.

Hisartepe üstünde yer alan satraplık merkezinin, bir başka deyişle satrap saraylarının bulunduğu alanın dışında, Daskyleion'da bir Lydia yerleşiminin var olduğunu gösteren kalıntılar da mevcuttur. Ayrıca tarihçi Ksenophon'un da (MÖ 431-350'den önce) belirttiği gibi Daskyleion çevresinde birçok büyük ve zengin köy de yer almaktaydı.

0259, 0260. ***T.Bakır***

DAU AL SET

İspanyolca'da "Yedili Zar" anlamına gelir. 1948'de Barselona'da Joan Brossa ve Arnaldo Puig gibi şairlerle TAPIES, CUIXART, Joan Ponç (d.1927) ve THARRATS gibi sanatçılar tarafından DADACILIK ile GERÇEKÜSTÜCÜLÜK ilkeleri doğrultusunda kurulan dernek. Jaume Muxart, GUINOVART ile Eduardo Cirlot ve Alexandro Cirici-Pellicer gibi eleştirmenlerin de işbirliği yaptıkları dernek, aynı adla yayımladığı dergiyle sanat anlayışını yaymak ve uzun bir durgunluk dönemi geçiren İspanyol sanatını canlandırmak amacındaydı. Bu çabalar 1950'lerde İspanya'da AVANT-GARDE akımlara zemin hazırlamışsa da, 1953'te dernek dağılmıştır.

DAUBIGNY, Charles-François (1817, Paris-1878, Auvers-sur-Oise)
Fransız ressam.
BARBİZON OKULU sanatçılarından olan Daubigny, FRANSA'nın ilk açık hava ressamlarından biri sayılmaktadır.

İlk sanat eğitimini kendisi gibi bir manzara ressamı olan babası Edmé-François'dan almış, 1838'de de Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Paul Delaroche'un (1797-1856) atölyesine girmiştir. Yapıtlarını ilk kez 1838'de resmî Salon Sergisi'nde gösteren sanatçı, 1840'tan sonra düzenli olarak resmî sergilere katılmış ve 1857'de *İlkbahar* (Louvre Müz., Paris) adlı tablosunun başarısından sonra *Légion d'Honneur* nişanı almıştır. Daubigny, Barbizon ressamlarıyla yakından ilişkili olmakla birlikte, Auvers-sur-Oise'da yaşamayı yeğlemiş ve konularını bu yöreden seçmiştir. İtalya, İngiltere, Hollanda ve İspanya'da geziler yapan sanatçı 17.yy Hollanda MANZARA resmi geleneğine bağlı olarak, kompozisyonlarındaki yapısallığı korumuş, ama ışık ve atmosfer sorunlarına da çok önem vermiştir. Daubigny, suya yansıyan ışık gibi doğal olguları gerçeğe uygun bir biçimde verebilmek için doğrudan doğruya açık havada çalışmış, hatta bu amaçla kendisine *Le Botin* adı verilen bir yüzer atölye bile yaptırmış ve böylece Oise Irmağı üzerinde kayığıyla dolaşırken doğadan çalışma olanağı bulmuştur. COROT'nun daha klasik bir biçimde düzenlenmiş DOĞALCILIK anlayışıyla MONET ve SISLEY gibi İzlenimci (→İZLENİMCİLİK) sanatçıların görsel algılamaları arasında bir bağlantı oluşturan Daubigny'nin en başarılı yapıtları arasında *İlkbahar*, *Oise Irmağı Kıyısı* (Güzel Sanatlar Müz., Reims), *Akşam Manzarası* (Metropolitan Sanat Müz., New York) ve *Dordrecht Değirmenleri* (Detroit Sanat Ens.) sayılabilir.

0951, 2091, 2388. *Z.İnankur*

DAUMIER, Honoré (1808, Marsilya-1879, Paris)
Fransız ressam ve karikatürcü.
Her tür yapıtında keskin toplumsal taşlamalarla (→TRAVESTİ), yaşadığı dönemin politik çalkantılarını yansıtmayı amaçlamış ve GERÇEKÇİLİK anlayışına bağlı kalmıştır.

1814'te ailesiyle birlikte Paris'e yerleşen ve bir avukatın yanında çalışmaya başlayan Daumier, boş zamanlarında müzelerde eski ustalardan kopyalar yapmıştır. Kısa bir süre de bir kitabevinde çalıştıktan sonra Alexandre Lenoir'ın (1762-1839) yanına girmiş ve atölyedeki heykellerden kopyalar ve desenler çalışmıştır. Bu sıralarda taş baskı tekniğini öğrenen Daumier, 1828'de Güzel Sanatlar Akademisi'ne girmiş ve desen çalışmalarını sürdürmüştür. 1831'de dönemin hükümetine karşı olan *La Caricature* dergisine KARİKATÜR'ler çizmeye başlamış, burada Kral Louis Philippe'i "Gargantua" olarak çizdiği için 1832'de altı ay kadar hapis yatmıştır. *Caricature* dergisinin kapanmasından sonra, karikatürlerini 1835'te *Charivari* dergisinde yayımlamayı sürdürmüştür. Daha önceleri politik taşlamaları işlemişken, bu tarihten sonra toplumsal yaşamı eleştiren yapıtlar vermeye başlamıştır. 1848 Devrimi'nden sonra yeniden politik taşlamalara yönelmiş, "Robert Macarie", "Ratapoil" türünden politik tipler yaratmıştır. Daumier'nin sıradan insanları ve gündelik yaşamı konu aldığı yapıtlarında herhangi bir anlatım zorlamasına rastlanmaz. Amaç herhangi bir özelliği olmayan insanların yaşantılarının gözler önüne serilmesidir. Sanatçı bildirisini bu yolla vermek istemektedir. *Çamaşırcı Kadın* (yks.1860-62, Orsay Müz., Paris) adlı yapıtı bu tür gerçekçi çalışmalarına bir örnektir. Hemen tüm resimlerinde kahverengi ve siyahın tonlarını kullanmış, kendine özgü fırça kullanımıyla seçkinleşmiştir. Onun resim tekniği sonraları CÉZANNE ve Van GOGH tarafından da benimsenmiştir. 1870'te gözleri bozulmaya başlayan Daumier, COROT'nun kendisine verdiği bir evde, devletin bağladığı küçük bir aylıkla geçinmeye çalışmıştır.



DAUBIGNY, Charles-François, *Optevoz'da Havuz*, 1855, tuval üzerine yağlıboya, 92x162cm.



DAUMIER, Honoré, *Kitap Okuyan Adam*, kalem, mürekkep ve mumboya, 31.5x24.5 cm.



DAVID, Gerard, *Kana'da Düğün*, yks.1503, pano üzerine yağlıboya, 100x128 cm.



DAVID, Jacques-Louis, *Marat'nın Ölümü*, 1793, tuval üzerine yağlıboya, 165x128.3 cm.

Sanatçının yağlıboya yapıtlarının çoğu 1860'tan sonraya tarihlenir. Ressam olarak yetişmesinde Lenoir'ın atölyesinde yaptığı çalışmaların önemi büyüktür. Işık-gölge ilişkisini anıtsal bir kompozisyon duygusu yaratacak biçimde kullanması 16.yy VENEDİK OKULU'nun, biçim ve renk bileşimindeki ustalığı da 17.yy Flaman resminin (→BELÇİKA) etkilerini gösterir. 1860'ın ortalarında Cervantes'in ünlü romanı *Don Kişot*'u (Yeni Pinakotek, Münih) ele almış ve bu kahramanı kendine özgü bir resim tekniği içinde hümanist bir anlayışla betimlemiştir. Işık ve gölge kullanımıyla canlı kaligrafik izlenimler yarattığı suluboyalarında ve desenlerindeyse Fransa mahkemelerini ve mahkemede yer alan kişileri ele almıştır. Tüm bu yapıtlarda alaycı bir taşlama niteliği, her zaman için söz konusudur. Yaklaşık 4 bin kadar taş baskı ve karikatürüyle, 19.yy'da bu alanın en önde gelen sanatçıları arasında yer alan Daumier, dönemin politikacılarını betimlediği yks.15 kil heykel de yapmıştır.

0018, 1422, 2092, 2225. *U.Tükel*

DAVID, Gerard (yks.1460, Oudewater-1523, Brugge) Felemenk kökenli Flaman ressam.

Kuzey'in kendine özgü primitif doğalcılığıyla çalışan sanatçı, yapıtlarında İtalyan RÖNESANS ögelerine de yer vermiştir.

İlk eğitimini bir olasılıkla Haarlem'de Geertgen Tot Sint Jans'dan (yks.1460-90) almıştır. 1484'te yerleştiği Brugge'da, Hans Memling'in (1430/35-94) ölümünden sonra kentin önde gelen ressamı olmuştur. Ancak bu dönemde Brugge giderek ülke içindeki ekonomik üstünlüğünü yitirmeye başlamış, buna koşut olarak da büyük ressamlar dönemi sona ermiştir. Gene de kent 16.yy'ın birinci çeyreğine değin sanat alanındaki etkinliğini sürdürebilmiştir. David bu dönemde de Brugge'da kalmış ve sanat ortamının canlılığını korumaya çalıştığı bu yıllarda büyük ün kazanmıştır. Sanatçının bilinen erken dönem resimleri arasındaki *Cambyses'in Adaleti* (1498, Halk Müz., Brugge) adlı yapıtta Herodotos'un anlattığı öyküler tanımlanmaktadır. Bu yapıt, İtalyan örgelerine yer veren ilk Kuzeyli resimlerindendir. David, bu öğeleri büyük olasılıkla o dönemde Brugge'da yaşayan İtalyan kolonisinden almıştır. Sanatçının erken tarihli bir başka yapıtı da, orta panoda *İsa Çarmıhta*, yan panolarda da *Sofu Kadınlar* ve *Yargıçlarla Askerler*'in bulunduğu bir TRİPTİK'tir. Yapıta, Kuzey'in ayrıntıya değer veren donuk doğalcılığı egemendir. Yine de, *Yargıçlarla Askerler* panosunda değişik kişiliklerin ele alındığı bir PORTRE anlayışı dikkati çekmektedir. Sanatçının olgun döneminin bir örneği, 1500'lerde Jean de Sedano tarafından ısmarlanmış olan *Kana'da Düğün*'dür (yks.1503, Louvre Müz., Paris). Resimde biçimler ve dokular tümüyle renk yardımıyla, ama kusursuz bir biçimde tanımlanmıştır. İsa'nın arkasındaki sütunların ötesinde bir olasılıkla Brugge olan bir kent gözükmektedir. *İsa'nın Vaftiz Edilişi* (1507, Halk Müz., Brugge) adlı yapıtta, sanatçının bir triptikin üç panosunda başarılı bir birlik etkisi yarattığı görülmektedir. Yapıt, arkadaki ağaçlıklı ve kayalıklı manzarası, figürleri ve ön plandaki vaftiz olayıyla yetkin bir bütünlük etkisi uyandırmaktadır. David, yks.1515'te Anvers'e gitmiş ve orada LONCA'ya yazılmış, ancak 1521'de yeniden Brugge'a dönerek yaşamının sonuna değin orada kalmıştır.

David, Anversli ressam Massys'in (1465/66-1530) çağdaşıdır ve onun gibi Van EYCK ve Van der WEYDEN'in yapıtlarındaki anlayışı yeniden yorumlamıştır. Ama resimleri Massys'teki özgürlük ve bireyselliği vermez. Figürleri taşra sanatına özgü bir katılık içindedir. Özellikle yaşamının sonuna doğru da renkler yumuşaklıklarını yitirmiştir. Yine de sanatçı, Kuzey Doğalcılık anlayışı içinde dinsel konulu resimlere sofuca bir kavrayışla yaklaşmasıyla önem kazanmaktadır. Adriaen Ysenbrandt (ö.1551) ve Ambrosius Benson (ö.1550) yoluyla sanatçının yaklaşımı 16.yy ortalarına değin sürdürülmüştür.

2629. *U.Tükel*

DAVID, Jacques-Louis (1748, Paris-1825, Brüksel) Fransız ressam.

Devrim dönemi Fransa'sında YENİ-KLASİKÇİLİK akımının kurucularından olan David, akademik bir resim üslubunun güçlenmesi yolunda gösterdiği çabaların yanı sıra, bazı yapıtlarındaki özelliklerle de ROMANTİZM'e ortam hazırlayan sanatçılar arasında yer alır.

İlk eğitimini ünlü ROKOKO ressamı BOUCHER'nin yanında almış, sonra Boucher'nin önerisiyle dönemin ünlü ressamlarından Joseph-Marie Vien'in (1716-1809) yanına girmiştir. *Antiokhos ve Stratonike* (1774, Güzel Sanatlar Yüksekokulu, Paris) adlı yapıtıyla Roma Ödülü'nü kazanan sanatçı, Vien'in 1776'da İtalya'daki Fransız Akademisi'ne yönetici olarak gitmesiyle ona katılmıştır. Roma, David'e ilkçağ sanatını sunmuş, sanatçı burada Gavin Hamilton (1723-98) gibi yeni bir klasik canlanışı öneren kişilerle ilişki kurmuştur. Bu yeni anlayış YUNAN desen geleneğini, RAFFAELLO türü bir çizgisellik içinde CORREGGIO ve TIZIANO'nun renkleriyle vermeyi ve resim yapısının sağlam bir biçimde kurulmasını amaçlıyordu. Fransa'da 1780'lerde, XV.Louis (hd.1715-74) ve Rokoko dönemine karşı toplumsal ve ahlaksal bir karşı çıkış söz konusuydu. Saray ve buna bağlı olarak sarayın sunduğu sanat anlayışı geçerliliğini yitirmek üzereydi. 1780'de David'in *Belisarius Dilenirken* (Wicar Müz., Lille) adlı resmiyle akademiye üye seçilmesi, bu ortamdaki yerini belirliyordu. Corneille'in *Horace* (Horatius) adlı trajedisinden esinlenerek gerçekleştirdiği *Horatiuslar'ın Yemini* (1784, Louvre Müz., Paris), devrim öncesinde Fransa'nın karmaşık ortamı içinde yol gösteren bir sanat yapıtı olarak benimsenmiştir. Vatan için edilen bir savaş yemininin konu alındığı yapıt, düzenleme açısından olgun bir Yeni-Klasik anlatım sunar. Kompozisyonun sol yanında kahraman ve erkeksi olanın, sağ yanındaysa duygusal ve kadınsı olanın verilmesi yapıttaki anlatımın ve biçimsel dengenin nirengi noktalarıdır. Aynı denge arayışı *Brutus ve Ölü Oğulları* (1789, Louvre) adlı yapıtta da söz konusudur. Tüm idealist anlatımına ve Brutus'un sır vermez duruşuna karşın yapıt, belli bir oranda duygusallığı da gündeme getirir. David'in kuru bir Klasikçi olmadığı, yapıtlarında bazı duygusal, hatta tema açısından Romantik niteliklere de yer verdiği bir gerçektir. *Sokrates'in Ölümü* (1787, Metropolitan Sanat Müz., New York) hem konu hem de anlatım açısından artık tümüyle klasik bir yapıttır. David bu resimlerle ülkesi içinde sarsılmaz bir ün ve güç kazanmıştır. Fransa'nın yeni toplumsal yaşantısı, sanatsal anlayışını onun yapıtlarında bulmuştur.

David, devrimde etkin bir biçimde çalışmış, 1793'te XVI.Louis'nin (hd.1774-93) öldürülmesine karar veren mecliste yer almıştır. Yaşantısı, sanat görüşleri ve eylemleriyle "Devrimin Ressamı" olarak nitelendirilen sanatçı, üç devrim şehidini konu aldığı tablolarını bu sıralarda yapmıştır. *Lepeletier'nin Ölümü* adlı birinci yapıtı bugün yalnızca

P.A.Tardieu'nün (1786-1844) bu resmi konu alan çizimleri yoluyla bilinmektedir. İkinci tablosu *Bara'nın Ölümü*'yse (Avignon) tamamlanmamıştır. Dizinin en önemli tablosu *Marat'nın Ölümü*'dür (1793, Kraliyet Güzel Sanatlar Müz., Brüksel). David'in yakın arkadaşı ve Paris halkının en sevdiği kişilerden olan Marat radikal bir devrimcidir. Bir gün banyosunda kendisine dilekçe vermeye gelen biri tarafından bıçaklanarak öldürülmesi üzerine David söz konusu tabloyu gerçekleştirmiş, yapıt o dönemde büyük ilgi uyandırmıştır. En aza indirgenmiş ayrıntılar, soğuk renklerin oluşturduğu "ölüm" kokan bir atmosfer içinde sanatçı, arkadaşına saygısını en etkili bir biçimde dile getirmiştir. Bu arada Robespierre'in düşüşüyle David'in de toplumsal konumu sarsılmış ve bir süre için Lüksemburg Sarayı'nda gözaltında tutulmuştur. Akademinin yerine geçecek yeni bir enstitünün kurulması için harcadığı çabalar da böylece yarım kalmıştır. Ender sayıdaki manzara yapıtlarından biri olan *Lüksemburg Bahçeleri*'ni, gözaltında bulunduğu saray odasının pencerelerinden bakarak gerçekleştirmiştir. Manzaraya yaklaşımı da klasik olmuş, herhangi bir zorlamanın bulunmadığı gerçekçi bir anlatım ortaya çıkmıştır.

David, tutukluluğundan sonra gerçekleştirdiği *Sabinli Kadınların Kaçırılışı* (1794-99, Louvre) adlı resmiyle yeniden ün ve saygınlık kazanmıştır. Bu yapıtta klasik anlatım artık doruk noktadadır. Gerek giysiler ve duruşlar, gerek tüm düzenleme ilkçağ sanat biçimlerinden esinli bir KLASİKÇİLİK'i olanca görkemiyle sunmaktadır. Çoğu yapıtlarında kadınlarla vurguladığı duygusallık bu resimde de söz konusudur. David bir PORTRE sanatçısı olarak da ün yapmış, Fransa'nın o dönemdeki gözde hanımlarından birinin portresi olan *Madam Récamier* (1800, Louvre), ayrıntıdan arınmış bir arka plan önünde asil bir anlatımla öne çıkmıştır. Napoléon'un başa geçmesiyle David, Napoléon'un ressamı olmuş ve onun yüceliğini, asaletini vurgulayan yapıtlar üretmeye başlamıştır. *Napoléon St. Bernard Dağı'nda* (1800, Versailles Müz., Paris) adlı tablosu hem tarih açısından en erkenlerinden hem de David'in klasik anlatımına en çok uyanlardandır. Ama yine de belli bir idealizasyon ve süsleme söz konusudur. Bu dönem yapıtları gerek sanat anlayışı, gerek teknik açıdan devrim dönemi yapıtlarından oldukça farklıdır. Kahramanlığın vurgulandığı anlatım, yerini belli bir yüceleştirme kaygısına bırakmış, duru ve yalın anlatımın yerini de görkemi vurgulayan süslemeci bir anlayış almıştır. *Napoléon ile Josephine'in Taç Giymesi* (1805-07, Louvre) adlı yapıtı tüm bu değişimi (→AMPİR) olanca açıklığıyla gözler önüne serer. Napoléon'u papa huzurunda karısına taç giydirirken betimleyen resim, önemini, tarihsel olmasının yanında, ayrıntılardaki incelikli işçilik ve yüzlerin ruhani ifadesinden de alır. Napoléon'un düşüşüyle birlikte David'in ünü sönmüş, sanatçı Brüksel'e sürgüne yollanmıştır. Burada Napoléon dönemi resimlerindeki anlayışı bırakarak, erken dönem üslubuna ve gözlemci tutumuna dönmüştür. *Üç Yaşlı Kadın* (1816, Louvre) adlı yapıtı bu dönemin en etkileyici portrelerindendir. Dönemin ünlü ressamlarından GÉRARD, David'in yanında yetişmiş, 1791'den sonra da onun yardımcısı olmuştur.

1315, 1632, 1665, 2148, 3467. *U.Tükel*

DAVIE, Alan (1920, Grangemouth, Stirlingshire) İngiliz ressam.

SOYUT DIŞAVURUMCULUK akımını İngiltere'de ilk uygulayan ve kendine özgü bir anlatıma ulaştıran sanatçıdır. Babası ressam ve gravürcü olan Davie, 1937-40 arasında Edinburgh Sanat Koleji'nde eğitim görmüştür. Öğrenciliği sırasında Edinburgh ressamlarının renk kullanımlarından etkilenerek çalışmıştır. 1941-46 arasında askerlik görevini tamamladıktan sonra 1948'de bir yıl için Venedik'e gitmiş ve burada gördüğü POLLOCK ve DE KOONING'in yapıtlarından etkilenmiştir. İngiltere'ye döndükten sonra önce Londra Sanat ve El Sanatları Merkez Okulu'nda takı tasarımı dersleri vermiş, 1957-59 arasında da Leeds Üniversitesi'nde resim öğretmenliği yapmıştır. Polllock'un yapıtlarının yanı sıra Davie'nin profesyonel caz müzikçisi olması ve takı tasarımları yapması, onun rengi ritme benzeterek, resmi yaşamın bir ifade biçimi olarak kabul etmesine yol açmıştır. Soyut Dışavurumculuk'un büyülü ve karmaşık soyut imgelerini, zengin bir renk kullanımıyla birleştirerek kendine özgü bir resim anlayışı yaratan sanatçı, *Sarı ve Yeşilde Resim* (1955) adlı yapıtında bu birleşimde serbest biçimli imgeler betimlemiştir. Erken dönem yaptılarında bu akımın New York Okulu'nu anımsatan iri formlar ve jestüel bir tavır egemenken giderek kendine özgü formlar ve yoğun çile yumaklarını andıran fırça vuruşlarıyla çalışan Davie'nin geç dönem yapıtlarındaysa renk aracılığıyla elde edilen olgunlaşmış bir mekân anlayışı egemen olmuştur.

0566. *U.Tükel*

DAVIOUD, Jean-Antoine-Gabriel → **SERGİ**

DAVIS, Stuart (1894, Philadelphia-1964, New York) ABD'li ressam.

Avrupa Kübizmi'ni (→KÜBİZM) en iyi özümseyen ve Amerikan yaşam biçimini bu gözle yorumlayan en önemli sanatçılardan biridir.

Philadelphia'da yayımlanan *Philadelphia Press*'in yayın yönetmeninin oğlu olan Davis, gençlik yıllarında aynı gazetede LUKS, GLACKENS, SLOAN ve Everett Shinn'le (1876-1953) birlikte gazete ressamlığı yapmış, 1910'da 16 yaşındayken New York'a giderek HENRI'nin öğrencisi olmuştur. Eğitimi sırasında hocasının geniş bakış açısını överken toplumsal konuları ön plana almasına tepki duymuştur. 1913'te eğitimini tamamladıktan sonra Masses adlı dergi için illüstrasyonlar yapmış, ama 1916'da çizimlerine siyasal ya da toplumsal bir içerik kazandırması istenince dergiden ayrılmıştır. Bu sıralarda gerçekçi bir üslupta çalışan Davis, birkaç suluboyayla katıldığı ARMORY SHOW'dan çok etkilenmiş, hatta bu sergiyi üzerindeki tek ve en önemli etki olarak değerlendirmiştir. Serginin hemen ardından GAUGUIN ve Van GOGH gibi Ard-İzlenimciler'in (→ARD-İZLENİMCİLİK) üslubunda, rengin anlatımcı niteliklerini ön plana aldığı manzaralar yapmaya başlamış, bir süre sonra da *Başkan*'da (1917, Munson-Williams-Proctor Ens., Utica) olduğu gibi, soyut denemelere yönelmiştir. Daha sonra *Lucky Strike* (1921, Modern Sanat Müz., New York) gibi Kübist KOLAJ'larında, sonradan sık sık kullandığı GÖZ ALDATIMI'ndan *(trompe l'œil)* yararlanmış; harfleri, resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulayacak biçimde kullanarak Kübist ilkeleri Kübik-Gerçekçiler'den (→KÜBİK-GERÇEKÇİLİK) daha iyi kavradığını ortaya koymuştur. 1928-29'da bir yıl kaldığı Paris'te Bireşimsel Kübizm'e ilgi duymuş, özellikle Amerikan yaşam biçimine özgü nesnelerden hareketle, *Ev ve Sokak* (1931, Whitney Amerikan Sanatı Müz., New York) ve *Garaj Işıkları* (1931, Rochester Memorial Sanat Gal.) gibi, afiş benzeri resimler yapmıştır. Davis, 1931'de Sanat Öğrencileri Birliği'nde (New York) ders vermiş, 1934'te FEDERAL SANAT



DAVIE, Alan, *Mavi Elmas Altarı*, 1950.



DAVIS, Stuart, *Yumurta Çırpıcısı No.4*, 1928, tuval üzerine yağlıboya, 68x97 cm.



DAVUD AĞA, *Yeni Cami*, 1664, Eminönü, İstanbul.

PROJESİ'ne (WPA-FAP) katılmıştır. 1936'dan sonra Sanatçılar Kongresi'nin etkinliklerine katılan sanatçı, 1940'tan sonra da New York Sosyal Bilimler Okulu'nda *(School for Social Research)* dersler vermiştir. Bu sıralarda daha parlak ve zengin renklere yönelerek cazı çağrıştıran uyumsuz renkler ve tekrarlayan ritimler kullanmıştır. Davis, *Küçük Dev Ölüdoğa* (1950, Virginia Güzel Sanatlar Müz., Richmond) gibi, en önemli yapıtlarını bu dönemde üretmiştir.

Davis, Kübist bir anlatıma sahip olmakla birlikte, kullandığı her imgenin temelde doğadan kaynaklandığını söyler ve kendisini AMERİKAN YAŞAM RESMİ sanatçılarıyla benzer konuları işleyen gerçekçi bir sanatçı olarak değerlendirir. Bu bağlamda Davis, Amerikan Gerçekçiliği'yle yeni gelişmekte olan SOYUT SANAT arasındaki en önemli bağdır.

Z.Rona

DAVLUMBAZ

İng.*chimney hood*, Fr.*hotte*, Alm.*Abzugshaube*.

"Ocak yaşmağı" da denir. OCAK, şömine ve fırınlarda, dumanı ve kokuyu bacaya yönelten metal, cam, beton vb malzemeden yapılmış eteklik.

Çizim → OCAK

DAVUD AĞA (16.yy)

Osmanlı mimar.

Klasik OSMANLI mimarlığının ünlü başmimarlarındandır.

Nerede ve ne zaman doğduğu bilinmeyen Davud Ağa, Mimar SİNAN'ın yanında yetişmiş ve onun ölümünden sonra 1587-98 arasında HASSA MİMARLARI OCAĞI'nın başında bulunmuştur. Daha önce 1575'te suyolu nazırlığı yapmış ve uzun yıllar Mimar Sinan'la birlikte çalışmıştır. Bu görevi sırasında İstanbul'un suyollarının bakım ve onarımında çok başarılı olmuş ve kent için günümüze değin ulaşan bir suyolu haritası hazırlamıştır. Tarihi belgelerde 1582'de "Dergâh-ı âlî Çavuşu" olduğu belirtilmiş ve ardından İran'a karşı açılan bir sefere 100 kadar ustayı da yanına alarak gittiği kaydedilmiştir. İki yıl kadar süren İran seferinden sonra İstanbul'a dönüp Mimar Sinan'ın yanında çalışmaya başlayan Davud Ağa, *Topkapı Sarayı*'ndaki Has Oda ve Hamam'ın yapımını yürütmüştür. Mimar Sinan'ın ölümüyle başmimarlık görevini üstlenen Davud Ağa'nın ilk önemli yapıtı, 1587'den önce yapımı kendisine verilen, Fatih, Çarşamba'da *Mehmed Ağa Cami, Hamam ve Türbesi*'dir (1585-86). Yeni görevindeyse daha bir yılı dolmadan, Sarayburnu sahilindeki *İncili Köşk*'le (1588) Sirkeci'deki *Sepetçiler Köşkü* gibi iki yapıyı tamamlamıştır. Mimar Sinan'ın izinde yürüyerek Klasik Osmanlı mimarlığına birbirinden güzel yapılar kazandıran Mimar Davud'un önemli yapıları, Divanyolu'nda *Sinan Paşa Türbe, Sebil ve Darülhadisi, Ayasofya* yakınında *III.Murad Türbesi* (1599) ve Eminönü'nde yapımını tamamlayamadığı *Yeni Cami*'dir (1664). Yaşadığı dönemin belgelerine adı "Sermimar-ı âlem Davud Ağa" olarak geçen mimar, başta Dalgıç AHMED AĞA olmak üzere birçok mimarın yetişmesine de katkıda bulunmuştur.

0109, 0114, 1109. ***Z.Sönmez***

DAY, Robin → **MOBİLYA (II.Dünya Savaşı'ndan Sonra)**

DAYANAKLAR / YÜZEYLER *(Supports/Surfaces)* → **BİÇİMLENMİŞ TUVAL; VIALLAT, Claude**

DAYANMA KULESİ = **AĞIRLIK KULESİ**

DAYR = **DEYR**

DE BROSSE, Salomon (yks.1571, Verneuil-sur-Oise-1626, Paris)

Fransız mimar.

17.yy başında Fransa'da KLASİKÇİLİK doğrultusundaki yapılarıyla tanınır.

Ünlü DU CERCEAU ailesinden I.Jacques Androuet'nin ana tarafından torunu olan De Brosse, ilk mimarlık eğitimini *Verneuil Şatosu*'nda çalışan babasından almış olmalıdır. Onun ölümünden (yks. 1585) sonra Meaux yakınındaki *Montceaux Şatosu*'nda II.Jacques Androuet du Cerceau'yla birlikte çalışmaya başlamış; 1600'de Verneuil'e dönerek yarım kalmış olan şatoyu tamamlamıştır. Bu çalışmasında dedesi I.Jacques'ın yanı sıra VIGNOLA'nın ünlü kitabındaki oymabaskıların da etkisi görülür. 1608'de bu kez *Montceaux Şatosu*'nu tamamlamakla görevlendirilen De Brosse, SERLIO'nun izlerini taşıyan bu çalışmasını yks.1615'te tamamlamış; 1609'da Bourges yakınındaki ideal kent Henrichemont için cepheler tasarlamış; 1608-18 arasında da Paris'te pek çok konağı genişletmiştir. Aralarında *Hôtel de Soissons* (1611-12), *Hôtel de Bouillon* (1612) ve *Hôtel Bégnine-Bernard* da (1615) bulunan bu yapılardaki uygulamaları bugün büyük oranda yok olmuştur. 1611-12'de Aisne'de, daha sonra Charles Louis Du Ry (1692-1757) tarafından tamamlanmış ve İtalyan klasikçiliğinin etkisinde "H" planlı büyük bir tek blok olarak biçimlendirilmiş *Blérancourt Şatosu* (I.Dünya Savaşı'nda yık.) için tasarımlar yapan De Brosse, ardından Longueville düşesi için Seine-et-Marne'da gerçekleştirdiği *Coulommiers-en-Brie Şatosu*'nda (1613) Verneuil tipi plana geri dönmüş, özellikle giriş yapısında Jean Bullant'ın (1515/20-78) Saint Denis'deki *Valois Anıtmezarı*'nı (1572-78) model almıştır. Bu sıralarda Paris'te XIII.Louis'nin (hd.1610-43) naibesi Kraliçe Marie de'Médicis'nin *Lüksemburg Sarayı* için bir yarışma açılmış ve 1614'te De Brosse yapının gerçekleştirilmesiyle görevlendirilmiştir. Kraliçenin isteği doğrultusunda Medici ailesinin Floransa'daki *Pitti Sarayı*'ndan bazı öğelere yer verilen tasarımda, ana yapı *Blérancourt Şatosu* planında, ama avlulu olarak çözümlenmiştir. Günümüze değin pek çok değişiklik geçiren bu sarayda De Brosse'un uygulamaları, giriş ve yan kanatlar dışında seçilmez olmuştur. 1618'de Paris'te *Adalet Sarayı*'nın yeni bölümünün yapımına başlayan De Brosse, ayrıca 1616'da *Saint-Gervais Kilisesi*'nin batı cephesi için klasik bir tasarım yapmıştır. Yüksek bir GOTİK nefi klasik öğelerle biçimlenmiş bir cepheyle birleştirmesi, Fransa'da o güne değin ulaşılamamış bir başarıyla sonuçlanmıştır. Son önemli çalışması Rennes'de, yapımına 1609'da başlanmış olan *Parlamento Binası*'nın tamamlanması olmuştur. De Brosse'un planlamadan çok cephe düzenlerinde dikkati çeken yaratıcılığı bir sonraki kuşağın ünlü mimarı François MANSART'ı etkilemesi açısından önemlidir.

0496, 0827.

DE CARLO, Giancarlo (1919, Cenova)

İtalyan mimar ve kent plancı.

İtalya'da II.Dünya Savaşı sonrasının en önemli mimarlarındandır.

Milano Politekniği'nde inşaat mühendisliği, Venedik Üniversitesi Mimarlık Enstitüsü'nde de mimarlık okuduktan sonra 1950'de Milano'da mimarlığa başlamıştır. 1970'te Venedik'teki fakültede öğretim üyesi olarak görev alan De Carlo, mimari kompozisyon ve yöresel kent planlaması konularında çalışmalar yapmış; MIT, Yale, Cornell ve California

üniversitelerinde dersler vermiştir. 1979'da *Spazio e Società* adlı mimarlık dergisinin yöneticiliğini üstlenmiştir. De Carlo, TEAM 10'in bir üyesi ve kurucusu olarak 1950'lerde MODERN MİMARLIK içinde biçimsel ve ahlaki bir yenileme arayan hareketin en önemli savunucusu olmuştur. İlk önemli yapısı Urbino'daki *Öğrenci Yurdu*'nda (1962-66) tarihsel ve fiziksel çevre koşullarına başarılı biçimde yanıt veren ve Yeni-Brütalizm'in (→BRÜTALİZM) tüm niteliklerini içeren bir çözüm geliştirmiştir. Terni'de, ilk aşaması 1970-74'te tamamlanan işçi lojmanlarında *(Matteotti Mahallesi)* planlamayı kullanıcılarla birlikte oluşturan De Carlo, üç katlı evleri farklı planlarda ve her konuta bahçe ya da bahçe terasları sağlanacak biçimde tasarlamıştır (F.Colombo ve V.Fossati'yle). Gerçekleştirdiği pek çok KENT PLANLAMA çalışması arasında, 1971-74'te Bologna, Milano, Padova, Palermo, Pavia, Rimini ve Siena kentleri için geliştirdiği nazım planlar ön sırada yer alır.

0801. *E.Balkan*

DE KOONING, Willem (1904, Rotterdam-1997, New York)
Hollandalı ressam.
ABD'de ARD-İZLENİMCİLİK, GERÇEKÜSTÜCÜLÜK ve Amerikan yöreselciliğinin ötesinde, yeni anlatım ve biçim olasılıkları arayan sanatçılar grubuna katılarak SOYUT-DIŞAVURUMCULUK akımının en güçlü ve dinamik ressamlarından biri olan De Kooning, renklerin, özgür fırça vuruşlarının ve anlatımcı karşıtlıkların egemen olduğu resimlerinde, belirgin bir soyut espri içinde genellikle konu olarak kadın figürünü ele almıştır.

On iki yaşında okulu bırakmış, reklam grafikçisi olarak çalışırken geceleri resim kurslarına devam etmiş, 1920'de DE STIJL akımının ressamlarıyla tanışmıştır. 1925'e değin kurslarla resim eğitimini sürdüren sanatçı ertesi yıl ABD'ye göç etmiş ve 1927'de GORKY'yle tanışarak bir süre aynı atölyeyi paylaşmıştır. Resminin gelişmesinde bu dostluğun büyük etkisi olan De Kooning'in sanatında, 1930'larda MATISSE'in, De Stijl akımının, KÜBİZM ve Gerçeküstücülük'ün etkilerini görmek olasıdır. 1935'te ABD hükümetinin desteklediği FEDERAL SANAT PROJESİ'nde (WPA-FAP) çalışan ve 1937'de New York Dünya Sergisi'nde bir duvar resmi yapan sanatçı, asıl 1948'de açtığı kişisel sergisiyle ünlenmiştir. 1942 dolayında resminde giderek ana örgeyi oluşturan büyük ve güçlü kadın figürlerini görmek olasıdır. Ertesi yıl yapıtlarındaki statik ve oval biçimler daha özgürlük kazanmış, fırça darbeleri akıcı ve hareketli olmuştur. Bu yıllarda Soyut-Dışavurumculuk'u oluşturacak sanatçılarla ilişki kurması, resmindeki gelenek dışı yöntemlerin uygulanmasını hızlandırmıştır. Büyük kağıtlara yaptığı hareketli çizimleri yırtarak birbiri üstüne yapıştırıp yeni imgeler oluşturan ve soyutlamaya yönelen De Kooning, tuvallerini baş aşağı çevirip boyamış ve çeşitli yöntemlerle, alışılagelmiş kompozisyon kısıtlamalarının dışına çıkabilmiştir. 1954'te Venedik Bienali'nde büyük bir retrospektif sergisi açılan sanatçı, zaman zaman kadın temasına dönmüş, 1955-60 arasında tümüyle soyut, renklerin vurgulandığı resimler yapmıştır. Soyut-Dışavurumculuk'un amaçlarına koşut olarak De Kooning'in resimlerinde de içten ve kendiliğinden oluşan bir yaklaşımla bilinçaltını ve ruh hallerini açığa vurmak, jestüel, kaligrafik bir fırça kullanımıyla boya dokularını ruhsal güçlerin simgeleri olarak ele alma eğilimi vardır. Resimler önceden yapılmış bir tasarıma göre değil, anlık ruh haline ve resmin kendi çağrışımlarına göre gelişir. Fırça darbelerinin hareketliliğiyle birlikte De Kooning'in çoğu resminde egemen olan sarı, pembe ve siyah gibi renklerle kalın ve ince boya kullanımının karşıtlığı anlatıma belirli bir gerginlik sağlar.

De Kooning'in sanatı 1940'lardaki yaklaşımından bugüne dek fazla değişmemiş, giderek renklerindeki berraklık ve boyasındaki akıcılık artmıştır. 1970 ve 80'lerde yine kadın figürlerini konu alan, yüzeyin kabartmalı ve özgürce işlendiği heykeller de yapmış olmasına karşın, çağdaş anlatımcı geleneğin en önemli ressamlardan biri olarak tanınır.

3268. *J.N.Erzen*

DE MANGO, Leonardo (1843, Bisceglie-1930, İstanbul)
İtalyan ressam.
1883-1930 arasında İstanbul'da yaptığı semt görünümleriyle tanınan oryantalist bir ressamdır.

Çocukluğunda resim yapmaya başlayan sanatçı, 20 yaşına kadar kendi kendine resim çalışmış, 1862'de bir çizim yarışmasına katılmıştır. Birincilik Ödülü'nü aldığı bu yarışmanın ardından Napoli Akademisi'ne girmiş, öğrenimini tamamladıktan sonra sanat bilgisini geliştirmek için, özellikle dönemin modasına uygun olarak Doğu ülkelerini gezmiştir. 1874'te Suriye'ye giden sanatçı ülkeyi baştan başa dolaşmış, sonunda Beyrut'a yerleşmiştir. Buradaki dokuz yılı boyunca gerçekleştirdiği portreler, dinsel konulu resimler ve manzaraların yanı sıra Beyrut Cizvit Okulu'nda çizim hocalığı yapmıştır. Suriye'den sonra Kahire'ye giden De Mango, kenti yansıtan resimler yapmış, daha sonra geçtiği Trablus'ta aylarca kalmıştır. Sultan II.Abdülhamid döneminde (1876-1909) 1883'te İstanbul'a gelen sanatçı burada yerleşmiş, kentin Fener, Eyüp, Adalar, Büyükdere ve Göksu gibi semtlerinden görünümler yapmış ve bunları daha çok Avrupalılar'a satmıştır. İstanbul Salonları'nın dördüne katılmış olan De Mango, 1911'de Trablus Savaşı sırasında kısa süre Türkiye'den ayrılmışsa da, tekrar geri dönmüş ve ölene dek İstanbul'da yaşamıştır.

1862, 3337. *Z.İnankur*

DE MARIA, Walter (1935, Albany, Cal.)
ABD'li heykelci ve deneysel sanatçı.
MİNİMAL SANAT'ın ilk temsilcilerinden olan ve sonraları KAVRAMSAL SANAT doğrultusunda ürünler veren De Maria, California Üniversitesi'nde öğrenim görmüş; Minimalizm'in henüz kesin tanım kazanmadığı 1960 dolayında bu tür yapıtlar gerçekleştirerek akımın öncüleri arasında yer almış, 1966'da New York'taki Yahudi Müzesi'nde açılan ilk BİRİNCİL KURGULAR sergisine katılmıştır. 1968'de Mojave Çölü'nde (Cal.) tebeşirle yaptığı ve 3.5m aralıkla yerleştirdiği yks.3km uzunluğundaki paralel iki çizgiden oluşan *Bir Mil Uzunluğundaki Çizim* ve Münih'teki Heiner Friedrich Galerisi'nde yks.45m³ toprağı bir odaya doldurduğu çalışması, YERYÜZÜ SANATI'nın özgün örnekleri arasındadır. De Maria bu tür yapıtlarında KARŞI-BİÇİM anlayışını temel almıştır. *Z.Rona*

DE STIJL
1920'lerde tasarım, sanat ve mimarlık alanlarında etkili olan ilk önemli "modern hareket"lerden biri. De Stijl, ne KÜBİZM, GELECEKÇİLİK ya da GERÇEKÜSTÜCÜLÜK gibi bir "izm" ya da homojen bir grup, ne de BAUHAUS benzeri bir sanat ve tasarım okuludur. Ressam, tasarımcı, yazar ve propagandacı Van DOESBURG öncülüğünde gelişen ortak bir proje ya da girişim niteliğindedir ve Van Doesburg'un 1917'de kurduğu, ayrıca yayın yönetmenliğini de üstlendiği *De Stijl* dergisi çevresinde oluşmuştur.



DE KOONING, Willem, *Kadın*, 1965, ahşap üzerine yağlıboya, 203.2x91.4 cm.

Bu projeye katılan ya da ilgi duyanlar genellikle birbirlerini pek tanımamış, ender olarak biraraya gelmiş ve çalışmalarını pek az birlikte sergileyebilmişlerdir. De Stijl üyelerinin ortaklaşa yer aldığı tek etkinlik 1920'lerin ortasında Paris'te düzenleyip yalnızca mimarlık ve dekorasyon işlerine yer verdikleri bir sergidir. Bu dağınık yapıya karşın De Stijl ile ilişkileri boyunca MONDRIAN, HUSZÁR, Bart van der Leck (1876-1958) ve Van Doesburg gibi ressamlar genellikle birbirlerinin yaptıklarından haberdardılar ve ürettikleri resimlerde ortak üslup ile düşünce özellikleri bulunuyordu. İlk kez biraraya geldikleri 1916'da Mondrian, "Rıhtım ve Okyanus" adıyla anılan doğa kaynaklı ilk geometrik soyut yapıtları üzerinde çalışıyordu. Van Doesburg, KANDINSKY etkilerinin sezildiği soyut anlatımcı üslubunu gerilerde bırakmış, geometrik biçimlerden yararlandığı geç KÜBİZM etkili bir soyutlamaya yönelmişti. Van der Leck ise figüratif olmakla birlikte düz alanlara ve saf renklere yer verdiği şematik kompozisyonlar gerçekleştiriyordu. Huszár da dahil olmak üzere hepsi doğadan ya da figürden ve gerçek nesnelerden hareket ediyor, imgeleri aşamalı biçimde soyutlayarak kare ve dikdörtgen gibi dik açılı geometrik biçimlerle kurulu kompozisyonlara indirgiyorlardı. Ayrıca bu sanatçılar, çok daha bağımsız çalışan, ama başlangıçta De Stijl ile ilişkili olan OUD, Robert Van t'Hoff (1887-1979) ve Jan Wils (1891-1972) gibi mimarlarla da aynı amaca yönelik pek çok konuda ortak görüşlere sahiptiler. Birleştikleri bir başka konu, ABD'li mimar WRIGHT'ın düşünce ve çalışmalarına duydukları ilgiydi. De Stijl'in bu ilk evresinde heykelci ve ressam VANTONGERLOO ile mobilya tasarımcısı ve mimar RIETVELD de grupla yakın ilişki içindeydi.

De Stijl, Hollandaca'da "stil, tarz" anlamının yanı sıra "dikme, söve, destek" anlamına da gelir. Bu kavram Van Doesburg ile gruba ilk katılan öbür sanatçı ve mimarların dekorasyon ya da bezeme yüzeyinde gördüğü şey değil, toplumun ahlaki değerlerinin simgesel ifadesini taşıyan bir düzen anlayışı olarak algılanmıştır. Tek öğe ile bütün olarak algılanan karmaşık öğeler, kişi ve toplum arasındaki ilişkileri simgelemekteydi. Bu öğelerin yeni ve alışılmamış bir biçimde ayrılması ya da birleştirilmesi De Stijl anlayışının dönüm noktası olmuş, söz konusu öğeler mobilya, heykel, iç mimarlık ve mimarlık alanlarında ideal bir model yaratılması için kullanılmış, ayrıca resim ve grafik (→GRAFİK TASARIM) gibi iki boyutlu düzlemlerde de yer almıştır. De Stijl, bir dergi çevresinde oluşmakla birlikte etkinlikleri her zaman dergiyle benzer ve aynı paralelde değildi. *De Stijl* dergisi, sanatçılar ve mimarlar arasında ÜSLUP ve anlayış ilişkilerinin değerlendirilip üretilmesi yoluyla De Stijl'in bir ideoloji ve üslup girişimi olduğu düşüncesinin yayılmasında önemli bir rol oynamış; az sayıda satılan *avant-garde* bir dergi olmasına karşın De Stijl'in etkisinin ve adının hem Hollanda'da hem de dışarıda yayılmasını sağlamıştır. 20.yy'ın başlarında MODERN MİMARLIK ya da Modernizm olarak kurumlaşmaya başlayan avant-garde çalışmalarda, 1930'larda De Stijl önemli bir bütünleştirici rol oynamıştır.

Önceleri Hollanda'da yaratılmış yeni ve modern ulusal bir üslup olarak ele alınan De Stijl, 1921'de Van Doesburg'un gezileri sonucu ülke dışında da tanınmaya başlamış, Van Doesburg ve De Stijl'e ilk katılanların ortaya attığı düşünceler yeni ULUSLARARASI ÜSLUP'un oluşmasına katkıda bulunmuştur. De Stijl'in I.Dünya Savaşı yıllarında Hollanda'da oluşmasının nedeni, hepsi Hollandalı olmamakla birlikte aynı düşünce ve ideallerde birleşen birçok mimar ile sanatçının bu ülkede bulunmasıydı. O tarihlerde Hollanda'yı terk etmek ya da öbür Avrupa ülkeleriyle ilişki kurmak kolay değildi. Buna bağlı olarak Hollandalı sanatçı ve aydınlar, ülkelerinin modern Avrupa üzerinde yaratabileceği etkiyi ve bu kültür içindeki yerlerini pekiştirmeye yönelmişlerdi. Van Doesburg da De Stijl'i Modernizm'e Hollanda katkısı olarak kurgulamaya ve tanıtmaya başlamıştır. Bu dönemde *De Stijl* dergisinde savunulan ilkeler şöyle özetlenebilir: a) Mimarlığın, resmin, mobilyanın ya da heykelin geleneksel biçimlerinin arındırılarak basit "temel" geometrik bileşenlere ya da öğelere dönüştürülmesi, b) Kompozisyonda, kişisel ve bağımsız unsurlardan oluşmalarına karşın, bu dağınık öğelerin bir bütün olarak algılanacak biçimsel birleşmelerinin sağlanması, c) Tasarım ve kompozisyonda bazan aşırı düzeyde asimetrinin vurgulanması, d) Birbirine dik çizgilerin yanı sıra kırmızı, sarı, mavi ve nötr renklerin (beyaz, gri, siyah) çok kullanılması. Aslında bu ilkeler De Stijl örneklerinde her zaman tam olarak kullanılmamış, pek çok uygulamacı bu ilkeleri değiştirerek diyagonal çizgilerden, ara renklerden ve simetrik biçimlerden yararlanmıştır.

De Stijl dergisinin önemli işlevlerinden biri de, özellikle ilk dönemlerde anahtar sayılabilecek çalışmalara sayfalarında yer vermesi olmuştur. Böylece bu çalışmaların içerikleri ve kuramsal düşünceleri tanıtılıp yaygınlaştırılmıştır. 1920'lerin sonuna doğru Van Doesburg "üslupsuzluk"tan söz etmeye başlamıştır: Üslubun kaldırılması pek olası değildi, ancak Van Doesburg değiştirilmiş geometrik biçimlere sahip bir Uluslararası Üslup'un mimarlıkta, resimde ve heykelde kullanılmasının giderek "üslupsuz bir üslup" yaratacağı inancını taşıyordu. Öte yandan De Stijl yalnızca üslup konusunda değil, sanat, tasarım ve mimarlığın toplumsal rolü üzerinde ısrarla durulması; kişisel-özel ile toplumsal-genel arasındaki dengenin oluşturulması; yeni teknoloji ve makineleşmenin değişen değerlerine ütopik bir anlayışla yaklaşılması; sanat ve tasarımın geleceği değiştirme gücüne bağlılık gibi, sanat, toplum, üretim, tüketim vb alanlarda da ilkeler koymuştu. Bu ilkeler aynı zamanda Avrupa'nın başka ülkelerindeki *avant-garde* sanatçı ve tasarımcıların inanış ve düşüncelerine de çok yakındı. Örneğin, devrimden sonraki ilk yıllarda Rusya'da ve Almanya'daki Bauhaus tasarım okulunda bu ilkeler yaygındı.

1920'lerin başında Oud, Vantongerloo ve Wills gibi ilk De Stijl üyelerinin Van Doesburg'la anlaşmazlığa düşerek gruptan ayrılmalarıyla başlayan ikinci evrede Van Doesburg, Hollandalı mimar ve kent plancı Cornelius van Eesteren (1897-1988), Avusturyalı mimar Frederick Kiesler (1890-1965), ressam DOMELA, Rus sanatçı ve tasarımcı El LİSSİTSKİ, Romanyalı heykelci BRANCUSI ve İsviçreli ressam TAEUBER-ARP'la yakın ilişkiye girmiş, bu sanatçıların *De Stijl* dergisine katkıda bulunmasını sağlamış ve onlar için "birlikte çalışan" ya da "katılımcı" anlamındaki *medewerkers* sözcüğünü kullanmıştır. 1920'lerin ortalarında Van Doesburg'un "karşıt-kompozisyonlar" (→ÖĞECİLİK) olarak adlandırdığı yapıtlarında diyagonal çizgileri kullanmaya başlaması, Mondrian'ın De Stijl içinde savunduğu YENİ-PLASTİSİZM ilkelerine ters düşmüş ve Mondrian 1925'te gruptan ayrılmıştır. Böylece De Stijl'in üçüncü evresi başlamış, bu tarihten sonra grup hızlı biçimde YENİ NESNELLİK'le Modern Mimarlık akımının etkisi altına girmiş, Van Doesburg'un 1931'de ölmesiyle de dağılmıştır.

De Stijl de, aşağı yukarı çağdaşı Bauhaus gibi tasarım, mimarlık, uygulamalı sanatlar, heykel ve res-

mi biraraya getiren evrensel bir amaca yönelmiş, derginin ilk sayılarında ressamlarla mimarların çalışmaları birarada sunularak disiplinler arası bir yardımlaşma ve genel üslup birlikteliğinin vurgulanmasına özen gösterilmiştir. Bu çabaya karşın mimar ve sanatçılar arasında ortaya çıkan büyük görüş ayrılıkları, tartışmalar ve acımasız eleştiriler, sonuçta klikleşmelere, erken bölünmelere ve gruptan kopmalara neden olmuştur. Rietveld'in *Kırmızı-Mavi Koltuk*'u (1918) ve Utrecht'teki *Rietveld-Schröder Evi* (1924), Van Doesburg ve Van Eesteren'in renkli aksonometrik mimari çizimleri (1923), Oud'un Rotterdam'daki *Café de Unie*'nin cephesi (1924-25; 1940'ta yık.) ve Mondrian'ın 1920'lerdeki asimetrik resimleri, De Stijl'in en önemli örnekleri arasında gösterilebilir. De Stijl günümüzde yalnızca tekrarlanan ve basılan örnekleriyle "Modernizm'in klasikleri" olarak kabul edilmesi açısından değil, görsel ve düşünsel yaratıcılığın canlı bir kaynağı olması açısından da ilgi odağı konumunu sürdürmektedir. 1980'lerdeki sanat, mimarlık ve tasarım alanlarında post-modernist kuram ve uygulamanın (→POST-MODERNİZM) meydan okurcasına ortaya çıkmasında ve yeni malzemelerin kullanılmasında De Stijl'in yenilikçi tavrının büyük etkisi olmuştur.

0311, 0936, 1572, 1573, 1803, 2540. *E.Balkan*

DE-RESTORASYON → **RESTORASYON**

DEACON, Richard (1949, Wales)
İngiliz heykelci.
Farklı endüstriyel malzemelerle oluşturduğu organik biçimli heykelleriyle tanınan Deacon, sırasıyla Somerset Sanat Yüksekokulu'nda, Londra'da St.Martin Sanat Okulu'nda, Kraliyet Sanat Yüksekokulu'nda ve Chalsea Sanat Okulu'nda sanat öğrenimi görmüştür. Heykelleri, bitki biçimlerinin ya da insan vücudunun çeşitli parçalarının büyütülmesiyle elde edilen tanıdık ama bu halleriyle yeni ve yabancı görünen imgelerden oluşur. Sanatçı genellikle duralit, alüminyum, ondülin gibi endüstriyel malzemeleri, biçime de katkıda bulunan vida ve çivilerle birleştirir. Çizgisel öğelerle biçimlenen bu heykeller, mekân içinde farklı açılardan bakıldığında farklı geometriler ve düzenler sunar. Deacon heykellerine çoğu kez sıradan adlar vererek gizemli anlamlarını vurgulamıştır. Örneğin, kulak biçiminde bir heykeli *Başkaları İçin Sanat*, ampul biçimindeki bir yapıtı da *Gözleri Olanlar İçin* adlarını taşır. *J.N.Erzen*

DEAMBULATORIUM / DEAMBÜLATUAR = **AMBÜLATUAR**

DECORATED STYLE (İng.) = **BEZEMELİ GOTİK**

DEESİS (Gr.)
Yunanca'da "yakarış" anlamına gelir. Ortodoks Hıristiyan sanatında Hz.İSA, MERYEM ANA ve Vaftizci Yahya'nın birlikte betimlendiği dinsel sahne. Çoğu kez tahtta oturan Hz.İsa'nın iki yanında yer alan Meryem Ana ve Vaftizci Yahya, günahkârların bağışlanması için peygambere yakarırken betimlenmiştir. Bu üçlü grup genellikle Hz.İsa'nın İkinci Gelişi'nde insanları ve ölüleri yargıladığı, iyilerle (koyunlar) kötüleri (keçiler) birbirinden ayırdığı Son Yargı (Mahşer) sahnesinin ortasında kullanılmıştır. Son Yargı sahnesinde Hz.İsa'nın üstünde oturacağı tahtın hazırlanması BİZANS ikonografisinde *Etimasia* olarak bilinir. 10.yy'dan başlayarak görülen *Deesis* sahnesi en çok MOZAİK'lerde, MİNE ve FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ'nde kullanılmıştır. En önemli *Deesis* sahnesiyse İstanbul'da *Ayasofya*'nın güney galerisindeki yk.ş.1300 tarihli mozaiklerde yer almaktadır. *Z.Rona*

DEFNEDALI
İng.*laurel*, Fr.*laurier*, Alm.*Lorbeer*.
Defne dalı ya da defne dalından çelenk biçiminde BEZEME örgesi. Antik YUNAN'dan itibaren başarı ve onur simgesi olarak kullanılmıştır.

DEFORMASYON (Fr.*déformation*) = **BİÇİMBOZMA**

DEFTER EMİNİ
OSMANLI İmparatorluğu'nda tapu ve kadastro işlerine bakan en yüksek memur. Defter Eminliği'yle ilgili ilk kanun Orhan Gazi döneminde (1324-62) yürürlüğe girmiştir. 1840'ta görevleri Maliye Nezareti'ne (b.Maliye Bakanlığı) devredilen Eminlik, 1848'de yeniden kurulmuş, ancak 1871'de Defter-i Hakani Nezareti'nin kurulmasıyla kaldırılmıştır.

DEFTER-İ HAKANİ
OSMANLI İmparatorluğu'nda resmî kayıtları tutan ve koruyan daire. 1871'de kurulan Defter-i Hakani Nezareti, bu tarihte kaldırılan Defter Eminliği'nin görevlerini devralmış; Cumhuriyet döneminde de bu görevler 1927'de kurulan Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü'ne verilmiştir.

DEFTERHANE (Ar.*defter*, Far.*hane:* ev'den)
OSMANLI İmparatorluğu'nda tapu ve kadastro dairesi.

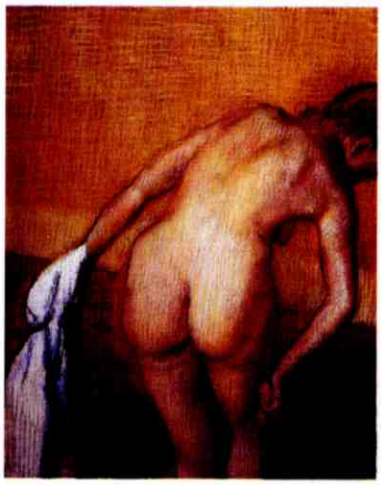
DEGAS, Hilaire-Germain Edgar (1834, Paris-1917, Paris)
Fransız ressam.
Dansçılar, salon görünümleri gibi kendine özgü temaları İZLENİMCİLİK anlayışıyla resimlemiş ve üslubuyla 20.yy sanatını derinden etkilemiştir.

1855'te hukuk öğrenimini bir yana bırakarak Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda INGRES'in öğrencisi Louis Lamothe'un sınıfına giren Degas, 1856'da ailesinin yaşadığı Napoli'ye gitmiş, bu arada öteki İtalyan kentlerini gezmiş, üç yıl da Roma'da kalmıştır. İtalya'da LEONARDO DA VINCI anlayışıyla çalışmış, 15. ve 16.yy sanatçılarının çizim ve fresklerini kopya ederek sanatsal yeteneğini geliştirme olanağını bulmuştur. 1861'de Paris'e döndükten sonra benzer çalışmaları Louvre'da da sürdürmüştür. Sanatçının bu dönem yapıtları Ingres'in akademik geleneğine bağlı tarihsel resimler ve aile portreleridir. *Bellelli Ailesi* (1859, Orsay Müz., Paris) adlı tablosu Ingres etkili yapıtlarının en ünlülerindendir. Degas, Louvre'da MANET'yle karşılaşmış ve onun aracılığıyla Genç İzlenimciler grubuna katılmıştır. 1862'de ilk yarış resimlerini yapmaya başlayan sanatçı, bundan sonra tarihsel konuları tümüyle bırakarak, yarış, opera, sirk ve tiyatro sahnelerini resimlemiştir. Bu değişim bir olasılıkla Manet ve yazar Edmond Duranty'nin etkisiyle olmuştur. *Yarış Pisti* (1869, Orsay) adlı yapıtı, onun bu alandaki resimleri arasında önemli bir yer tutar. Abartılı renk kullanımına karşın kompozisyon tüm yapısıyla gerçeğe uygunluk gösterir. 1870-71 Fransız-Alman Savaşı sırasında Paris'te kalan Degas, 1872-73 arasında, ABD'de New Orleans'a gitmiş ve orada yaptığı resimlerde tümüyle güncelik konulara yer vermiştir.

Degas, sekiz İzlenimci serginin yedisinde yer alarak bu akımın önde gelen sanatçılarından olmuştur. Ancak öteki İzlenimciler gibi manzara görüntü-



DEACON, Richard, *Sudan Çıkmış Balık*, 1986-87, ahşap, eni 350 cm.



DEGAS, Hilaire-Germain Edgar, *Yıkanan Çıplak*, 1886-90.

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ

lerinden hoşlanmamış, onlara ancak yarış ve figürlü sahnelerinin arka planlarında yer vermiştir. Ayrıca İzlenimciler'in değişen ışık ve atmosfer anlayışını da paylaşmamıştır. 1873'ten başlayarak resimlediği balerinler, çalışan kızlar giderek onun özel konusu olmuştur. Özellikle balerinler, değişik duruşları, yetkin biçimleriyle başlıbaşına bir Degas üslubu oluşturmuşlardır. *Operada Dans Fuayesi* (1872, Orsay) adlı yapıtı, onun bu konudaki özgür çalışmalarının bir tabloda toplanması sonucu gerçekleşmiştir. İzlenimci anlayış doğrultusundaki renklendirme, uçucu bir atmosfer, tüm gücünü konudan alan bir yetkinlik, sanatçının bu temayı resimlediği hemen hemen tüm yapıtlarındaki niteliklerdir. Degas, yapıtlarıyla sanki başka bir evrende yer alan bir toplumun yaşama biçimini ve devinimlerini görsel kılmaktadır. *Selam Veren Balerin*, uçucu pembe ve mavileriyle düşsel bir atmosfer sunar. İlk dönemin katı akademizmi yerini İzlenimci anlayıştan kaynaklanan bir hafifliğe bırakmıştır. Sanatçı salt YAĞLIBOYA'yla da sınırlı kalmamış, tüm bu konuları yumurtalı boya, kazıma, KURŞUNKALEM, SULUBOYA ve inceltilmiş boya gibi çok değişik tekniklerle resimlemiştir. KÖMÜRKALEM kullanarak gerçekleştirdiği jokey çizimlerinde figürleri oldukça kalın bir dış çizgi çevreler. Degas'nın İzlenimciler'le paylaştığı en önemli olgu, rastlantısal, kendiliğinden oluşan sahnelerin önceden planlanmamış görüntüsüdür. Ama tüm anlayış teknik açıdan İtalyan RÖNESANS sanatının etkisindedir. Degas da İzlenimciler gibi yeni bir sanat olan fotoğrafın teknik olanaklarından ve Japon renkli baskılarından (→JAPONYA) etkilenmiş, ama hiçbir zaman açık havada, doğrudan doğadan çalışmamıştır. Zaten yapıtlarındaki rastlantısallık ve kendiliğindenlik yalnızca görünüşte söz konusudur. Gerçekte bunlar özenli bir biçimde düzenlenmiştir. Degas, balerin ve dansçıların karakteristik görünümlerini yansıttığı yapıtlarını da, salonlarda çizdiği desenlere dayanarak atölyede gerçekleştirmiştir. 1880'lerden sonra pastel kullanmaya başlayan sanatçı, gözlerinin giderek zayıflaması nedeniyle daha geniş ve özgür bir biçim kullanımına gitmiştir. Yıkanan, kurulanan, saçlarını tarayan kadınları betimlediği resimlerindeki renkler daha güçlenmiş, düzenlemelerse daha yalınlaşmıştır.

Degas, sanat yaşamı boyunca önemli heykel denemeleri de yapmış, iki boyutlu bir düzlem üstünde belirtilmesi zor olan biçim ve hareket olgularına çözüm bulma amacı onu heykele yöneltmiştir. Bu çabasıysa onu, teknik açıdan RODIN'in sanatına yaklaştırmıştır. Rodin'in *İris*'iyle (1890), Degas'nın *Dansçılar*'ı (1882-95, Tate Gal., Londra) aynı sorunları çözmeyi amaçlayan benzer yapıtlardır. Ama Degas'nın *On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı* (1881, Tate) adlı heykeli, resimlerindeki temanın hacim kazanmasıdır. Ayrıca figür boyalı giysileriyle dönemin yenilikçi atılımlarındandır. Tuncun sertlik niteliği İzlenimci bir anlayış içinde yumuşatılarak Degas'nın heykellerine resimlerindekine benzer bir yetkinlik kazandırmıştır. Bu arada gerecin dokunsal niteliği de izleyiciyi tüm yoğunluğuyla sarmaktadır. Degas'nın *Leğen* (1886) adlı yapıtı, yıkanan kadın temasını bu özellikler içinde betimler. Tuncun tüm sertliği gitmiş, heykel sanki çamurdan yapılmışcasına yumuşak bir görünüm kazanmıştır. İzlenimci anlayış, Degas'nın resimlerini olduğu kadar heykellerini de biçimlendirmiştir. Onu öteki İzlenimciler'den ayıran en önemli nokta, kendisinin bir açık hava ressamı olmaması, gündelik yaşamın belli konularını aydınlık renkler içinde vermesidir. Bu yönüyle Degas, İzlenimciler içinde bireysel tutumunu başarıyla ortaya koyan ender sanatçılardandır.

2848, 2851, 2852. *U.Tükel*

DEGENERATE ART (İng.) = **YOZ SANAT**

DEGLANE, Henri → **SERGİ**

DEĞER

İng.*value*, Fr.*valeur*, Alm.*Wert*.

Bir nesnenin maddi ya da parasal karşılığı, değişim ortamı ya da benzeri bir standarda göre tahmin edilebilen miktar; ayrıca, nesnenin gerçek ya da olması gereken kıymetine, YARARLIK'ına ya da önemine göre göreceli statüsü. Felsefe, hukuk, işletme, matematik, dilbilim, psikolinguistik, resim, müzik, sibernetik, televizyon gibi alanlarda "değer" sözcüğü değişik anlamlar taşımakta ve farklı tanımlanmaktadır. Felsefenin bir dalı olan "aksiyoloji", değerlerin estetikte, dinde, ahlakta ve metafiziksel alandaki tip ve nitelikleriyle ilgilenmektedir. Değer kuramıysa kıymetleri önem sırasına göre ayırıp sınıflandıran bir görüştür. Değerlerin nicel olarak ölçülebilme durumuna göre nesnel ve öznel değerlerden söz edilmektedir. Sanat ve mimarlık alanında, mimari bir yapıya, bir sanat nesnesine ya da endüstri ürününe ilişkin iki tür değer tanımlanmaktadır: Kullanıcının gereksinimini karşılamaya yönelik, ürünün faydasıyla tanımlanan "kullanım değeri" ve mimarlık ya da sanat ürününün özellikle pazarlama ürünü olarak ortaya çıkmasıyla belirlenen "değişim değeri". Kullanım değerine ilişkin değer yargıları kişiden kişiye, gruptan gruba değişebilmektedir. Örneğin, bir sanat nesnesinin ESTETİK değerinden söz edildiğinde, o ürünü oluşturan bileşenlerin KOMPOZİSYON'u, BOYUT'ları, ölçeği, RENK'i, DOKU'su, UYUM'u vbg sanat ve estetik kavramlarıyla ifade edilen, öznel nitelikli, göreceli kıymeti anlaşılmalıdır. Bir mimarlık ürününün ön kullanım değeriyse o ürünün PERFORMANS'ı yani kullanma sırasında ortaya çıkan fiziksel, psikolojik, fizyolojik, örgütsel, estetik vb gereksinimlere yanıt verebilme durumuyla tanımlanabilmektedir. Ayrıca herhangi bir ürünün bir meta olarak ekonomik değerinden (değişim değeri) söz edilebilir.

3116, 3310. ***N.Altaş***

DEĞİRMENTEPE

1986'da, Fırat üstünde kurulan Karakaya Baraj Gölü altında kalmadan önce, Malatya'nın 24km kadar kuzeydoğusunda, İmamlı ve Adagören köylerini birbirine bağlayan yolun hemen kuzey kenarında, Fırat Irmağı'nın 50m kadar güneyinde yer alan bir höyüktü. Eski Fırat taşkınlarının oluşturduğu çakıl dolgulu, konglomeratik, doğal bir yükseltinin üstünde bulunan Değirmentepe'de ilk yerleşmeler başladığı sırada, höyüğün doğrudan Fırat kıyısında olduğu jeomorfolojik araştırmalarla anlaşılmıştır. Höyükle Fırat arasındaki alüvyon dolgusu zamanla oluşmuştur. Değirmentepe güneyde yoldan 4.5m, kuzeyde Fırat kıyısındaki tarlalardan 8-11m yüksekliğindedir ve doğu-batı yönünde yks.200m, kuzey-güney yönündeyse 125m'lik bir alanı kaplamaktadır. İlk kez ODTÜ Tarihi Eserleri Kurtarma ve Değerlendirme Enstitüsü Araştırma Merkezi'nin (TEKDAM) Aşağı Fırat Projesi (AFP) yüzey araştırmaları sırasında saptanmış ve 1978'de arkeolojik kurtarma kazıları başlatılmıştır. 1986'da Değirmentepe'nin baraj gölü altında kalmasıyla son bulan çalışmalar, AFP'ye bağlı olarak, İÜ Edebiyat Fakültesi'nden Ufuk ESİN'in başkanlığında sürdürülmüştür. Değirmentepe'de bugüne değin gün ışığına çıkarılan tabakalarda ele geçen kültür çağlarının başlıcaları yukarıdan aşağıya doğru şunlardır: Or-

YEM YAYIN

taçağ/Bizans-Son Roma Dönemi (MS yks.1.binyıl); Demir Çağı (MÖ 1.binyıl); İlk Tunç Çağı I (MÖ 4.binyıl sonu/3.binyıl başı); Kalkolitik Çağ (MÖ 5.binyıl 2.yarısı/4.binyıl 1.yarısı); ayrıca, MÖ 2.binyıl Orta ve Son Tunç Çağları'na (HİTİT dönemine) ait tek tük buluntular varsa da, bunlar ortaçağa ve Demir Çağı'na ait çöp çukurlarında karışık olarak bulunmuştur.

Höyük üstünde yukarıdan aşağıya doğru 11 tabaka vardır. İlk dört yerleşme tabakası Demir Çağı'na (→PREHİSTORYA) aittir. Ancak bunlardan üstteki iki tabaka Son Roma/BİZANS (?) döneminde yeniden kullanılarak harap olmuş ve karışmıştır. Toprak mezarlar ve büyük çöp çukurlarıyla temsil edilen ortaçağ buluntuları fazla değildir. MÖ 1.binyıla ait Demir Çağ tabakalarından 3. ve 4.'sünde daha çok höyüğün güneybatısında yer alan taş temelli, kerpiç duvarlı, dikdörtgene yakın planlı ve kısmen bitişik düzende konut ve konut parçaları saptanmıştır. Bazılarının içlerinde, kerpiç bölme duvarları, sekiler, tandır ve yuvarlak ocak yerleri vardır. Höyüğün kuzeydoğusunda gene aynı çağa (MÖ 7.yy'a) ait yuvarlak planlı küçük bir kale bulunmaktadır. Kalenin temel duvarları, üstte dar, ince ızgaralar oluşturan çakıl taşları ve onların altına ocak taşlarının döşenmesiyle meydana gelmiştir. Izgaraların içine yatay ahşap hatılların (ağaçların) konduğu kalan izlerden anlaşılmıştır. Temellerin üstünde kerpiç duvarlar yükselmektedir. Kalenin dörtgen planlı burçlarından yalnızca batı ve güneydeki burçlar ele geçmiş, ötekiler höyük yamacından aşınarak yok olmuştur. Batı burcunun içine kale kapısı açılmıştır. Kapının arkasında küçük bekçi odaları vardır. Ayrıca güneybatıda kerpiç bölmelerle küçük oturma odaları yapılmış, kalenin içi düzenli bir biçimde çakıl taşlarıyla döşenmiştir. Daha sonra Son Roma/Bizans dönemlerinde de kullanılmış olan bu kalenin güneyinde, kerpiç döşeli bir alanda yer alan Demir Çağı'na ait mezarlık bulunmaktadır. Kerpiç döşemenin içine büyük çukurlar kazılarak, buralara küp-mezarlar yerleştirilmiştir. Ölüler bazan, dipleri kırılıp yatay olarak birbirinin arkasına dizilmiş iki ya da üç küpün içine sırt üstü yatırılmış, bazan da tek bir küpün içine ayakları karna çekik *(bocker)* durumda yan yatırılmıştır. Bunların dışında ASUR tipinde kerpiç sanduka mezarlar da kullanılmıştır. Az sayıda taştan, pişmiş ve pişmemiş topraktan, madenden (bakır/tunç, demir) aletler, silahlar ve ÇANAK-ÇÖMLEK, Değirmentepe'de Demir Çağı'nda yerleşenlerin yine Malatya'da ARSLANTEPE'de Geç Hitit Prenslik Dönemi (→GEÇ HİTİT) topluluğuyla yakın ilişkisini ortaya koymaktadır. Ayrıca Asur tipi demir ve tunçtan ok uçları, Urartular'ın kullandığı deve tüyü renginde hamurlu, üstü kazı ve baskı bezekli kaplar, Değirmentepe'de yerel Geç Hitit Prenslik Dönemi topluluğuyla birlikte Asur ve Urartular'ın da (→URARTU) zaman zaman bulunduğunu göstermektedir. Bu yüzden küçük kalenin sözü geçen bu toplulukların Fırat kıyısındaki savaşları dolayısıyla yapıldığı anlaşılmaktadır.

Değirmentepe'de Demir Çağ tabakalarıyla Kalkolitik Çağ tabakaları arasında höyüğün ortalarında karışık bir kültür tabakası (5.tabaka) yer almakta, buna karşın özellikle güney bölümde Demir Çağ tabakaları doğrudan Kalkolitik Çağ tabakalarının üstünde yükselmektedir. Ancak MÖ 4.binyıl sonu/3.binyıl başı İlk Tunç Çağı I'e ait bir buğday silosu, höyüğün güneybatısında ele geçmiştir. İçi karbonlaşmış buğdayla dolu olan bu silo çukurunun içinde ayrıca KARAZ (Khirbet Kerak) kültürüne özgü çok sayıda kap bulunmuştur. Bu durum Değirmentepe'de Tunç Çağı yerleşmelerinin var olduğunu; ancak, gerek MÖ 3., gerek MÖ 2.binyıla ait yerleşmelerin Fırat'ın neden olduğu su taşkınlarıyla akıp gittiğini göstermektedir. Demir Çağ tabakalarıyla Kalkolitik Çağ tabakaları arasında izlenen çakıl dolgular da bu su taşkınlarının varlığına işaret etmektedir.

Değirmentepe'nin 6.-11.tabakalarındaki Kalkolitik yerleşmeleri, höyüğün en önemli kültür dönemini teşkil etmektedir. Bu tabakalarda, Güney Irak'taki ilk buluntu yerinden adını alan Obeyd kültürüyle karşılaşılmıştır. Değirmentepe, bu MEZOPOTAMYA kültürünün şimdilik Anadolu'da Toroslar'ın kuzeyinde bulunan en iyi temsilcisidir. Obeyd kültürünün ayrı bir özelliği de SÜMER uygarlığının kökenini oluşturmasından ileri gelmektedir. Kalkolitik Çağ Obeyd kültürü yerleşmeleri Değirmentepe'de altı tabaka olarak saptanmıştır. Ancak höyüğün güneyinde ve ortasında bu kültüre ait dört tabaka bulunmuştur. Bunlar içinde geniş çapta gün ışığına çıkarılan, dolayısıyla Obeyd kültürünü en iyi temsil eden 7.tabakadır. Yapılar bitişik düzende, genellikle dörtgen planlı ve kerpiçten yapılmıştır. Bunlardan bazıları, dikdörtgen planlı büyük bir orta mekânın iki yanında, çift kanat biçiminde yapılmış daha küçük mekânlardan meydana gelmiştir. Yaklaşık simetrik planlı yapı birimlerine bazan arı kovanı biçiminde gelişen yeni mekânlar eklenmiştir. Bunlardan güneybatı yapı biriminde büyük orta mekânın kuzey duvarına bitişik at nalı biçiminde büyük bir fırın ve onun iki yanında pişmemiş topraktan yapılmış kaplar içinde (yerel ağızda "petek") çocuklar ve köpek türünden bir hayvan gömülmüştür. Doğu ve batı kanatlara dar ve alçak kapılarla açılan orta mekânın duvarları beyaz sıvayla kaplıdır. Sıvanın üstüne, kırmızı renkte aşıboyasıyla çok şematik duvar resimleri yapılmış ve bunlar bozuldukça yenilenmiştir. Benekler, bitki örgeleri ve şematik bir Güneş tasvirinden oluşan bu resimlerin bazıları, siyah ve kırmızı ince çizgilerden yapılmış çerçeveler içine alınmıştır. Orta mekânda ayrıca, taban altında, ana toprak içine açılmış büyük ve derin çukurlara ölüler *bocker* durumda gömülmüştür. Kanatlardaki odaların bazılarının kapı ve pencereleri sonradan kerpiç tuğlayla örülerek depo odasına dönüştürülmüştür. Birçok odada taban altında ya da üstünde pişmemiş topraktan kaplara bebekler, çömleklere küçük çocuklar gömülmüştür. Bazıları da duvarlar içine açılmış yatay nişlere bırakılmıştır. Büyük yapı birimlerinin içinde günlük kullanıma yarayan pişmiş topraktan, taştan ve ÇAKMAKTAŞI'ndan yapılmış alet ve araç-gerecin yanı sıra çok sayıda sabuntaşından damga mühür ve kil üstüne mühür baskı (→BULLA) ele geçmiştir. Mühürlerin üstünde geometrik, şematik bitki ve hayvan tasvirleri vardır, kilden mühür baskılarında ayrıca insan figürleri de görülür. Mühürlerin üstündeki betimlerin yapımında çakmaktaşından yapılmış deliciler ve kalemler kullanılmıştır. Yapılarda, işlik ve avlularda minik boyutlu binlerce çakmaktaşı bulunmuştur. Gerek damga mühürler, gerek mühür baskılarının simetrik planlı güneybatı yapı birimlerinde çok sayıda bulunuşu, burasının belki bir bey konağı ya da tapınak gibi, yerleşmenin yönetimiyle ilgili bir yapı olduğuna ve Değirmentepe'de bu dönemde yaşayanların yoğun olarak ticaretle uğraştıklarına işaret etmektedir. Höyüğün Kalkolitik Çağ Obeyd kültürü mühür ve mühür baskıları, şimdilik Anadolu'da bu çağa ait MÜHÜR sanatının en büyük ve en eski koleksiyonlarından birini oluşturmaktadır.

Değirmentepe'de Kalkolitik Çağ topluluklarının kullandığı çanak-çömlek genellikle yeşilimsi, bej, pem-

bemsi açık renkli kilden yapılmıştır. Çoğu kısmen çarkta çekilmiştir. Küçük bir grubun üstünde kırmızı bir astar vardır. Bir başka grup Obeyd kültürüne özgü bir biçimde boya bezeklidir. Çoğunlukla geometrik, bazan da şematik yaprak ve dal örgelerinden oluşan bezekler açık renk zemin üstüne, morumsu siyah, kahverengi, kırmızı boyayla yatay şeritler biçimindedir. Açık renkli çanak-çömlek içinde büyük bir grubun yüzeyleri dipten gövde ortasına kadar, kaplar daha fırınlanmadan sert bir cisimle, belki bir çakmaktaşıyla, düzensiz bir biçimde kazınmıştır. Bu tür kaplar, "Coba tipi" ya da "çakmaktaşı kazıntılı kaplar" olarak tanınmaktadır. Kaba mutfak kaplarıysa siyah, kahverengi tonlarda, elde yapılmıştır ve üstleri AÇKI'lıdır (perdah). Bunlar, Koyu Yüzlü Açkılı Çanak-Çömlek grubuna girer. Kalkolitik yerleşmelerde özellikle at nalı biçimli büyük fırınların ağız ve yakın çevrelerinde bakır cürufu bulunmuştur. Bu, fırınların maden eritmede de kullanıldığını göstermektedir. Fırınlardan birinden alınan bir taban parçası Yeter G.Ögelman tarafından *Termoluminesans* yöntemiyle (→TARİHLENDİRME YÖNTEMLERİ) analiz edilmiş, fırın ve içinde bulunduğu Değirmentepe'nin Kalkolitik 7.tabakası MÖ 4492'ye tarihlendirilmiştir. Bazı toprak ve bitki analizleri bu çağda Değirmentepe'de buğday ve arpa tarımı yapıldığını; hayvan kemiği analizleriyse gene Kalkolitik'ten başlayarak sığır, koyun, keçi, domuz, at, eşek ve köpeğin evcilleştirilmiş olduğunu ortaya çıkarmıştır. Değirmentepe'nin Kalkolitik yerleşmeleri, MÖ 5.binyıldan başlayarak, geçimi tarıma ve hayvan üretimine bağlı, karma besin ekonomisi olan, maden işleyecek derecede tekniği gelişmiş (→MADEN sanatı), yoğun biçimde ticaretle uğraşan, mimarlık, çanak-çömlek ve mühür sanatı alanlarında ileri düzeyde toplulukların meydana getirdiği, kent-uygarlıklarının öncüsü (proto-urban) bir kültürü yansıtmaktadır.

1152, 1155, 1156, 1164, 1167, 2584, 3098. ***U.Esin***

DEĞİRMENTEPE (Giriktepe) → **PATNOS**

DEHLİZ (Far.)
Üstü kapalı, dar uzun geçit; koridor. Ortaçağ SARAY ve ŞATO'larında, bazı odaların yanında, düşman saldırılarından korunma amacıyla dehlizler yapılmıştır. 15.yy'dan başlayarak yapı içinde dolaşımı sağlayan, duvarlarının resim ve heykellerle bezenmesiyle giderek koleksiyon mekânlarına dönüşen dehlizler, bazı büyük yapıların zemin katlarında da dar uzun GALERİ'ler biçiminde düzenlenmiştir. Türk mimarlığında iki mekânı birleştiren küçük, dar bir SOFA niteliğindedir. İstanbul *Topkapı Sarayı*'nda çok sayıda örneğine rastlanmaktadır.

DEHŞET SANATI *(Funk Art / Cick Art / Freak Art)*
DADACILIK'la POP SANAT'ın bir bileşimi olmakla birlikte tavır olarak MACABRE ve nörotik bir teşhircilik içinde olan bu sanat, 1960'ların geçerli düzen dışı inançlarını, anarşist tavırlarını benimseyen yeraltı kültürlerinin bir uzantısı olarak ortaya çıkmıştır. 1960'ların ortalarında gücünü çeşitli alanlarda duyuran gençlik, görsel sanatları da etkileyerek, bilinci değiştirici uyuşturucuların etkisi altında yapılan resimlerin, gösterilerin ve yoz beğeniyi yücelten, biçimden çok içeriğe önem veren yapıtların ortaya çıkmasına ve hızla yayılmasına neden olmuştur. Bu tür uygulamalar yerleşmiş toplum yapısının dışında kalmayı amaçlayarak ona karşı bir savaşıma girmiş olan bir inanç grubunun yansımaları olmakla birlikte, giderek estetik nitelikleri de tümüyle dışlamayan, ses, renkli duman, saydam (dia) gösterileri, stroboskobik ışıklandırmalarla birçok duyuyu eşzamanda harekete geçiren "sinestetik" (farklı duyular arasında ilişki kuran) sanat yöntemlerine yol açmışlardır. USCO, Mark Boyle'un (d.1934) Duyum Laboratuvarı *(Sensual Laboratory)* gibi gruplarla KIENHOLZ, deneysel sanatçılar Bruce Conner (d.1933) ve Paul Thek (d.1933), İngiliz Pop sanatçı Colin Self (d.1941) heykelleriyle insana dehşet veren "tablolar" yaratmışlardır. Bu sanatçıların yanı sıra Alan Aldridge, Michael English, Martin Sharp ve Robert Crumb adlı yeraltı kahramanlarının bazıları 1960'ların ortalarındaki günlük modanın ötesine geçebilmişler ve üne kavuşmuşlardır. Dehşet Sanatı önce California'da (San Francisco) ortaya çıkmış, 1967'de Berkeley'deki California Üniversitesi'nde açılan "Dehşet Sanatı" adlı sergide David Gilhooly ile Robert Arneson (1930-92) bu akım doğrultusunda ürettikleri SERAMİK'lerle dikkati çekmişlerdir. Dehşet Sanatı sonra New York, ardından da sırasıyla İngiltere, Almanya, Fransa ve Hollanda başta olmak üzere bütün Avrupa ülkelerinde yaygınlaşmıştır. Avusturya'da Gunter Brus (d.1938) bu akımın dehşet ve pornografi dolu örneklerini üretmiştir. 1970'lerin sonuna doğru özellikle müzik, tiyatro ve deneysel sinema dallarına yayılan akımın bazı yapıtları ve bazı abartılmış biçimlemeler, aynı yıllarda ortaya çıkan YENİ-DIŞAVURUMCULUK eğilimlerine çağrışım yapmaktadır.

2041, 3513. ***J.N.Erzen***

DEİNOKR(ATES) (MÖ 5.yy'ın ikinci yarısı)
Yunan heykelci.
Attika kökenli olduğu sanılan sanatçının bilinen tek yapıtı Atina Akropolisi'nde, MÖ 430-425 arasına tarihlendirilen altın *Nike* heykelidir. *M.Beykan*

DEİNOKRATES (ykş.MÖ 4.yy'ın ikinci yarısı)
Yunan mimar.
Makedonyalı ya da Rodoslu olduğu sanılan sanatçı, kaynaklarda Kheirokrates, Deinokhares, Hermokrates ve Timokhares adlarıyla karıştırılmıştır. Makedonya kralı Büyük İskender döneminde (MÖ 336-323) saray mimarlığı yaptığı bilinmektedir. Yapıtları arasında Mısır'da Aleksandria (İskenderiye) kentinin kuruluş planı; Khalkidikia'da (Yun.) Athos Dağı'nın bir elinde bir kent, ötekisinde dağ sularının toplanıp denize döküldüğü bir kadeh tutan dev boyutlarda bir İskender heykeline dönüştürülmesi projesi ve Babil'de *Hephaistion* için defin yeri sayılmaktadır. *M.Beykan*

DEİNOMENES (MÖ 5.yy sonu)
Yunan heykelci.
Argoslu olduğu ve POLYKLEİTOS okulundan yetiştiği sanılan sanatçının yapıtları arasında, yeri bilinmeyen ancak MÖ 430'a tarihlendirilen ve kopyalarından tanınan *Protesilaos*'la Atina Akropolisi'nde *İo* ve *Kallisto* heykelleri sayılmaktadır. Sonuncuların bazı kaynaklarda, aynı adı taşıyan bir Helenistik Dönem (→YUNAN) sanatçısı tarafından yapıldıkları ileri sürülmektedir. *M.Beykan*

DEİNOS = **LEBES**

DEİR = **DEYR**

DEJENERE SANAT *(Degenerate Art)* = **YOZ SANAT**

DEKALKOMANİ (Fr.*décalcomanie*'den)
1930'larda Oscar Dominguez'in (1906-58), GERÇEKÜSTÜCÜLÜK akımının OTOMATİZM kavramından yola çıkarak oluşturduğu teknik. Bu tek-

nikte boya kalın bir fırçayla ince bir kağıdın üstüne sıçratılır ve kurumadan ikinci bir kağıtla yavaşça sürtülerek gelişigüzel dağılması sağlanır. Daha sonraları ERNST tarafından YAĞLIBOYA'ya uygulanan bu tekniğin en önemli özelliği, yapıtın ön tasarımsız oluşturulmasıdır.

DEKASTİL → **DEKASTYLOS**

DEKASTYLOS (Gr.*deka:* on, *stylos:* sütun'dan) Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, ön cephesinde on SÜTUN bulunan yapı tipi. Anadolu'da DİDYMA'daki *Apollon Tapınağı* bir *dekastylos*'tur.

DEKOLAJ (Fr.*décollage*'dan)
Duvarlara üst üste yapıştırılmış afiş ya da benzerlerinden koparılan parçalarla yapılmış bir tür KOLAJ. İlk kez 1950'lerde Alman sanatçı Wolf Vostell (d.1932) bu türde çalışmalar yapmış, ayrıca Fransa'da AFİŞÇİLER de bu tekniği uygulamıştır.

DEKONSTRÜKTİVİZM
Özellikle 1980'lerde mimarlık tartışmaları içinde yerini alan Dekonstrüktivizm'i bir mimari akım ya da üslup olarak nitelemekten çok, bir "adlandırma" olarak ele almak daha doğru görünmektedir. Çünkü, dekonstrüktivist olarak adlandırılan mimarlar arasında onları birbirine bağlayan ortak biçimsel tercihler olmadığı gibi, bu mimarlar kimi ortak ilkeleri paylaşmak üzere bir bildirge oluşturmuş da değillerdir. "Dekonstrüktivist Mimarlık" adı altında 1988'de New York'ta düzenlenen bir sergide biraraya getirilen mimarların her biri kendi ARKİTEKTONİK dillerini geliştirmiş kişilerdir. Örneğin, GEHRY'nin mimarlığı, Zaha M.Hadid (d.1950) ya da Bernard Tschumi'ninki (d.1944) Daniel Libeskind (d.1946) ile üslup açısından hiçbir ortaklık göstermez. İkisi birlikte çalışan sekiz mimarın 10 projesinin yer aldığı New York Modern Sanat Müzesi'ndeki sergide (23 Haziran-30 Ağustos 1988) Gehry'nin Santa Monica'daki (Cal.) *Kendi Evi*'yle (1978-88) *Aile Evi*'ne (1978); EISENMAN'ın Frankfurt Üniversitesi için *Biyomerkez* projesine (1987); Libeskind'in Berlin'de Tiergarten bölgesindeki büro-konut yapısı *Şehir Kenarı*'na (1987); Hadid'in Hong Kong'taki spor kulübü *Zirve*'ye (1982); Wolf D.Prix (d.1942) ile Helmut Swiczinsky'nin (d.1944) oluşturduğu Coop Himmelblau bürosunun (→AVUSTURYA, Mimarlık, 20.yy) Viyana'daki çatı yenilemesine (1985) ve apartman projesine (1986), ayrıca Hamburg'da beş binadan oluşan projedeki gökdelene (1985); Tschumi'nin Paris'teki *La Villette Parkı*'na (1982-85); Rem Koolhaas'ın (d.1944) çok katlı bir apartman ve bir gözlem kulesi içeren Rotterdam projesine (1982) yer verilmiştir. Sergide oluşturulan duvar metninde de bu projelerden "mimarlıkta yeni bir duyarlılık" olarak söz edilmiş; yapıtların MODERN MİMARLIK ve YAPIMCILIK'ın (Konstrüktivizm) izlerini taşıdığı öne sürülmüştür: Mimarlığa daha çok tek bina ölçeğinde ya da çevre yapılardan bağımsızlaştırılmış olarak yaklaşılması, soyut ve bezemesiz biçimlerin yeğlenişi ve yenilikçi, geçmişi reddedici bir tavır benimsenmesine dayalı olarak Modernizm'le; yapısal kurguya ağırlık tanınması, kütle yerine çizgi ve yüzeylerin ağırlık kazanması ve dinamik ritimlerin ön plana çıkartılması açısından da Yapımcılık'la bağlar taşıdıkları söylenebilir.

Dekonstrüktivist olarak nitelenen projelerin ortak özellikleri, 1) Post-Modern dil içinde bir yere oturtulamamaları (Ne geçmişe ne de herhangi bir nesne ya da düşünceye gönderme yapmayan binalar kendileri olarak vardırlar), 2) Yapısal kurgunun ya da bir başka deyişle arkitektonik elemanların biraraya getirilişinin önem kazanması, öncekilerden ve güncel olandan farklı olması, 3) Birbirini dik açıyla kesmesi gerekmeyen ve genellikle de kesmeyen çok sayıda eksenin varlığı ve sonuç olarak Kartezyen mekân anlayışının dışına çıkılması, 4) Dinamizm-hareketlilik-bitmemişlik imgesi: Binaların değişik eksenler doğrultusunda hareket ediyormuş ve dolayısıyla parçalanıyormuş ya da elemanlarına ayrışıyormuş imgesini vermesi, 5) Saf geometrilerin değil, bozulmuş, saptırılmış, parçalanmış, patlatılmış ya da eğrilmiş biçimlerin kullanılması, 6) Malzeme ya da dekoratif öğelerle yaratılmış bezemenin yerini, yapının biçimlenişiyle oluşturulan bir bezeme türünün alması; arkitektonik elemanların boşluk içinde konumlandırılışının bezemenin kendisi olması, 7) Organik anlamda kentle bütünleşme endişesinin yerine içerik olarak ilişkilendirme (Bütünleşme ya da reddetme olabilir) anlayışının egemen olması, 8) Binanın heykelsi bir eleman olarak çevre içinde yer alması ve ondan farklılaşması, 9) Geçmiş kültürlerin ya da yerel/yöresel oluşumların diliyle herhangi bir ilişkinin aranmaması, 10) Popülist bir tavır sergilenmemesi olarak sıralanabilir.

Dekonstrüktivist düşüncenin temeli Post-Modern kuramda (→POST-MODERNİZM) aranmalıdır. Ancak, Post-Modern kuramın mimari alanda var oluşu, ya geçmişe gönderme yapan ve kendi bağlamlarından bağımsızlaştırılmış ARKETİP'lerin farklı biçimlerde biraraya getirilişi ya da daha çok mesaj iletme ağırlıklı imgelerin üretilmesi biçiminde gerçekleşmiştir. Dekonstrüktivist mimarlık ise, Post-Modernist tartışmalar içinde yer alan "poststrüktüralist" kuramla bağdaştırılabilir."Dekonstrüksiyon" kavramı Gilles Deleuze, Jacques Derrida (d.1930), Michel Foucault (1926-84) gibi Fransız post-strüktüralist düşünürlerce işlenmiş olmakla birlikte, "Dekonstrüktivist Mimarlık" adlandırmasıyla mimari alana taşınması ve yaygınlık kazanması ilk olarak New York'taki sergiyle gerçekleşmiştir. Dekonstrüksiyonu savunanlar mutlak bilginin yerine çoğul gerçekliği, akıl yerine de metnin kendisini yerleştirmektedirler. Böylece söz, düşüncenin anlatım aracı olarak değil, farklı kişilerce farklı okunuşlarıyla vardır. Yani, söz ve içerik birbirinden bağımsızlaştırılmıştır. Dekonstrüksiyon düşüncesine dayalı olarak gerçeğin parçalanışı, dekonstrüktivist mimarlıkta arkitektonik elemanların parçalanması ya da ayrıştırılması; biçim ve içeriğin birbirinden bağımsızlaştırılması, arkitektonik elemanların alışılagelenden farklı biçimlerde kullanılması (ör.Duvar yere dik, döşeme ise paralel olmak zorunda değildir); mutlak ve merkezî olandan kaçış da binalarda parçalanış, eğriliş, saptırılmışlık olarak biçim bulmaktadır. Ayrıca →YENİ-MODERNİZM.

0941, 1150, 1845, 2777. ***B.Uluoğlu***

DEKOR → **TİYATRO, SAHNE TASARIMI VE KOSTÜM**

DEKORASYON → **İÇ MİMARLIK**

DEKORATİF SANATLAR
İng.*decorative arts*, Fr.*arts décoratifs*, Alm.*dekorative Künste*.
UYGULAMALI SANATLAR'ın bir dalı olan dekoratif sanatlar GÜZEL SANATLAR'dan farklı olarak, kullanım eşyalarını bezeme sanatıdır. Önceleri mücevhercilik, MİNE işçiliği, metal işçiliği (→MADEN sanatı), halıcılık (→HALI), nakışçılık (→İŞLEME) ve öbür DOKUMA sanatları, mobilyacılık ve teknikleri (→MOBİLYA), seramikçilik (→SERAMİK), CAM



DELACROIX, Ferdinand-Victor-Eugène, *Sedirde Sigara İçen Türk*, 1830, tuval üzerine yağlıboya, 24.8x30 cm.

işçiliği, FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ, TEZHİP, altın ve gümüş kaplama, ahşap işçiliği, deri işleme vb'yi içeren dekoratif sanatlar, 19.yy başlarında "endüstri estetiği"nin gündeme gelmesiyle, 20.yy'da İÇ MİMARLIK, tekstil (dokuma) tasarımı, sahne tasarımı (→TİYATRO), GRAFİK TASARIM gibi TASARIM'ın ön planda olduğu sanatlar için de kullanılmaya başlamıştır. Önceleri dekoratif sanat ürünlerinin kullanım amacı göz önünde tutularak tasarlandığı, ayrıca BİÇİM ile İŞLEV arasında tam bir denge sağlandığı görülmektedir. Ancak, zaman içinde bezemeci yaklaşımın önem kazanmasıyla işlev geri plana itilmiş, bu tür ürünlerde biçim-işlev dengesi ancak 19.yy'da yeniden gündeme gelmiştir. 1863'te yks.130 zanaatçının biraraya gelmesiyle Fransa'da bugün Dekoratif Sanatlar Birliği adıyla anılan Endüstride Uygulanan Sanatlar Birliği kurulmuş; bu birlik daha sonra Dekoratif Sanatlar Müzesi'ni ve kitaplığını oluşturmuştur.

19.yy sonunda ARTS AND CRAFTS hareketi endüstrileşmeyi ve bunun dekoratif sanatlar alanındaki etkisini reddetmiş; SANAT ve ZANAAT ayrımını ortadan kaldırmayı ve endüstrileşmenin karşısında el emeğine dayanan üretimi yeniden canlandırmayı savunmuştur. BAUHAUS'la birlikte dünyanın pek çok yerinde uygulamalı sanat okulları açılmaya başlamış, Türkiye'de de 1957'de ilk kez İstanbul'da Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) açılmıştır. Ayrıca →EL SANATLARI; KÜÇÜK EL SANATLARI.

F.Tepeci

DEKUPAJ (Fr.*découper*: kesmek'ten *découpage*)
1. Bir şeyin çevresini kesip oyma; çevre kesme.
2. Ahşap, metal ya da cam bir yüzeye kesilmiş kağıt parçaları yapıştırarak resimsel bir görünüm verme sanatı. Çok çeşitli teknikleri olmakla birlikte hepsinde dört aşama söz konusudur: Önce resimler kesilir; kesilen bu parçalarla bir düzenleme oluşturulur; ardından parçalar yüzeye yapıştırılır ve üstlerine altı-yedi kat ince vernik sürülür. Dekupaj, 17.yy'da FRANSA'da MOBİLYA alanında ortaya çıkmış, 18.yy'da İtalya, Fransa ve İngiltere saraylarında soyluların bir uğraşı haline gelerek mobilyanın yanı sıra yelpaze, PARAVANA ve tuvalet eşyasına uygulanmıştır. 1960'larda özellikle ABD'de kutu, tepsi, çöp sepeti, abajur vb eşyanın süslenmesinde yaygınlaşmıştır. İSLAM sanatında özellikle kitap bezemede görülen, kağıt ve deriyle yapılmış dekupajlar KATIA adıyla anılır.

DELACROIX, Ferdinand-Victor-Eugène (1798, Charenton-Saint Maurice-1863, Paris)
Fransız ressam.
KLASİK bir resim anlayışını da özümsemiş olan Delacroix, renk ve biçim kullanımı, konulara yaklaşım biçimiyle ROMANTİZM'in güçlü bir temsilcisidir.

Fransız Devrimi'ne katılmış ve bir ara Dışişleri Bakanlığı yapmış olan Charles Constant Delacroix'nın oğludur. 1816'da Pierre Guérin'in (1774-1833) atölyesine girmiş, o dönemde yeni yeni gelişmekte olan Romantik anlayışa bağlı sanatçıların bulunduğu bu atölyede GÉRICAULT'nun öğrencisi olmuştur. Delacroix, Louvre'daki eski ustaların, özellikle de RUBENS ve VERONESE'nin yapıtlarını kopya etmeye başlamış, müzedeki yapıtlarla VENEDİK OKULU'nu tanımıştır. Arkadaş olduğu İngiliz ressam Richard Parkes Bonington (1802-28) yoluyla İngiliz renkçiliği, özellikle de SULUBOYA resim anlayışıyla tanışmıştır. Ayrıca Shakespeare'i de tanıyan sanatçı, Romantik akımın yazınsal ilkelerini de Scott ve Byron'ın yapıtlarında bulmuştur. Ancak bu yıllarda sanatçının üzerinde en büyük etkiyi Géricault bırakmıştır. Géricault yoluyla Delacroix, klasik biçimlere ve temalara karşı olan isyanı görmüş ve onun hayvan resimlerinden derinden etkilenmiştir. 1822'de resmî Salon Sergisi'nde yer alan *Dante'nin Kayığı* ya da öteki adıyla *Dante ve Virgilius Cehennemde* (Louvre Müz., Paris), hem üslup hem tema açısından Géricault'nun *Medusa'nın Salı*'nın (1817, Louvre) etkisi altındadır. Yapıt, diplomat Talleyrand'ın da gizli etkisiyle Fransız hükümeti tarafından satın alınmıştır. Sanatçı aynı yıl 1854'e değin sürecek olan günlüğünü *(Journal)* yazmaya başlamıştır. Bu günlük, ileriki yıllardaki duygulu anlatımıyla modern bir sanatçının görüşünü özgün bir biçimde ortaya koyacak ve sanat tarihinin sayılı belgeleri arasında sayılacaktır. 1824'te *Sakız Adası Katliamı* (Louvre) adlı tablosu Salon Sergisi'nde gösterildiğinde bir skandala neden olmuştur. Oysa ki yapıt, Romantik akımla birlikte gelişmeye başlayan ULUSALLIK bilincinin etkileriyle gerçekleştirilmiştir. Bu, Byron'ınki gibi koyu bir YUNAN hayranlığı da değildir. Dramatik konunun zenginleştirilmiş anlatım araçlarıyla sunuluşudur. Bu anlayış, Delacroix'nın hemen tüm yapıtları için geçerlidir. Konunun izleyici üzerinde en etkili olacak sahnesi seçilir ve bu sahne resimsel araçların güçlü anlatımıyla sunulur. Duygu, hem konunun hem de resimsel araçların ustalıklı bir biçimde birleştirilmesi sonucunda ortaya çıkar. Hükümet *Sakız Adası Katliamı*'nı da satın alınca Delacroix 1825'te İngiltere'ye bir gezi yapma olanağını bulmuş ve bu ülkede David Wilkie (1785-1841) ve Thomas Lawrence'la (1769-1830) tanışmış, GAINSBOROUGH ve William Etty'nin (1787-1849) yapıtlarının etkisinde kalmıştır. Aynı zamanda yoğun biçimde tiyatro ve edebiyat dünyasıyla ilgilenmiş, Shakespeare oyunlarını izlemiş ve İngiliz şairlerini okumuştur. Edebiyat ve taş baskıyla olan sıkı ilişkisi sonucunda, Fransa'ya döndüğünde *Hamlet* ve Goethe'nin *Faust*'u için resimlemeler yapmıştır. 1827 Salon Sergisi'nde sergilediği 12 yapıtın arasında Byron'ın bir şiiri üzerine gerçekleştirilmiş olan *Sardanapalus'un Ölümü* de (1827, Louvre) vardır. Zengin renk kullanımı, iç içe geçen biçimleri, girdap biçimindeki devinimiyle bu yapıt, Rubens'te de görülen resimsel enerjiyi Romantik bir anlayışla vermektedir.

1830 Devrimi sanatçıya, ünlü yapıtı *Barikatlar Üzerinde Özgürlük (Halka Önderlik Eden Özgürlük*, 1830, Louvre) için esin kaynağı olmuştur. Sıcak renklerin kullanıldığı yapıtta yine, konunun en etkili anı seçilmiştir. Alegorik bir anlatım da (→ALEGORİ) sunan resim, Fransa'daki özgürlük ateşinin görsel bir bildirisi sayılmıştır. 1832'de Kont Mornay'nin Fas sultanına giden elçilik grubunun bir üyesi olarak İspanya, Fas ve Cezayir'i dolaşan Delacroix, bu gezide, zengin bir görsel imgelem kazanmış, renk dünyası Afrika'nın bir Avrupalı için düşlenemeyecek tonlarıyla zenginleşmiştir. Aynı yıllarda özel bir fırça tekniğiyle titreşen tonların yer aldığı ve DİVİZYONİZM'i andıran renk etkileri yaratan sanatçı, bu gezi yardımıyla rengin önemini kavramıştır. Daha önce hiç denenmemiş bir biçimde rengi, resmin yapısına ilişkin bir öğe olarak benimsemiştir. Renk konusundaki bu ustalıklı yaklaşımı, yapısal açıdan SEURAT'ya, Dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) açıdan da Van GOGH'a öncülük etmiştir. 1834 tarihli *Cezayirli Kadınlar* (Louvre) adlı resmi egzotik renklerin kullanıldığı bir yapıttır. Delacroix'nın Doğu'ya olan ilgisi (→ORYANTALİZM) 1824'te gerçekleştirdiği *Sakız Adası Katliamı*'ndan başlayarak yaşamının sonuna değin sürmüştür.

Delacroix, BAROK bir anlayış içinde gerçekleştirilen mimari bezeme alanında da yetkin örnekler vermiştir. 1833-36 arasında *Bourbon Sarayı Krallık Salonu*'nun alegorik resimlerini yapmış; 1838-47 arasında aynı sarayın kitaplığını, 1840-47 arasında Lüksemburg Kütüphanesi'ni, 1849-61 arasında da *St.Sulpice Kilisesi Melekler Şapeli*'ni resimlemiştir. Sanatçı bu yapıtlarında mitolojik, tarihsel ve dinsel temaları korkusuzca yorumlamış, olgun anlatımını dekoratif anlamda bir renk çeşitliliğiyle zenginleştirmiştir. Delacroix son dönemde Doğu konularını, aslan ve kaplan avlarını resimlemeyi sürdürmüştür. Ayrıca, *İsa Galile Denizi'nde* (1853) gibi dinsel, *Medea* (1862) ile *Orpheus ve Eurydike* (1862) gibi klasik ve mitolojik konulu (→MİTOLOJİ) resimler de yapmıştır.

Delacroix, Devrim Fransa'sında J.L.DAVID'in kurduğu Klasik anlayışın karşısında, o dönemde özgürlük, sınır tanımama anlamına gelen Romantik bir anlayışla çalışmıştır. David geleneğini sürdüren INGRES'le yaşamı boyunca karşı uçlarda yer almıştır. Bu durum, sanat tarihinde iki karşıt geleneğin aynı yoğunlukta, aynı dönemde yer almasının tipik bir örneğini doğurmuştur.

0947, 3467. *U.Tükel*

DELAHAUT, Jo → **BELÇİKA (Resim)**

DELAUNAY, Robert (1885, Paris -1941, Montpellier)

Fransız ressam.

YENİ-İZLENİMCİLİK akımıyla Michel-Eugène Chevreul'ün (1786-1889) RENK kuramlarından etkilenen ve KÜBİZM ilkelerini renk alanında uygulayarak APOLLINAIRE tarafından ORFİZM adı verilen akımı başlatan Delaunay, tüm sanat yaşamı boyunca soyut renk denemelerini sürdürmüş; biçimle mekân öğelerinin tuvale aktarılmasının yalnızca renk kullanımı yoluyla gerçekleştirilebileceğini savunan ve "eşzamanlılık" *(simultanisme)* adını verdiği kuramını geliştirmiştir.

Dekorasyon dalında eğitim gördükten sonra, 1904'te resim yapmaya başlayan sanatçı, 1906'da SEURAT'nın Noktacılık tekniğine (→DİVİZYONİZM) ve Chevreul'ün renk ilkelerine ilgi duymaya başlamış, bu ilgiyi kişisel bir tekniğe dönüştürerek, Divizyonizm'in küçük fırça vuruşları yerine yan yana gelen daha geniş karşıt renk alanlarına yönelmiş ve renkle devinim arasında ilişki kurmuştur. Bu araştırmalarının ürünlerinden olan *Saint-Séverin Kilisesi* (1909) dizisi temelde Kübist üsluptadır ve renk kullanımı henüz sınırlıdır; oysa *Eiffel Kulesi* (1909-10) adlı dizisinde egemen öğe renktir ve *Eşzamanlı Pencereler*'de (1911-12, Tate Gal., Londra ve Guggenheim Müz., New York) ışık ve renk özdeşleşerek Orfizm tekniği belirmeye başlamıştır. 1910'da Sonia Terk'le (DELAUNAY-TERK) evlenen, 1911-12'de Kübistler'in ve ALTIN KESİT grubunun,1913'te Berlin'de Der STURM Galerisi'ndeki Alman Dışavurumcular'ın sergilerine katılan Delaunay'nin renk tekniği, bu gruptan MACKE ve KLEE'yi etkilemiştir. 1912-13'te yaptığı *Diskler* (Guggenheim) ve *Dairesel Kozmik Biçimler* adlı dizilerinde, artık görsel izlenimler ve nesnel örgelerden tümüyle vazgeçerek, salt renk soyutlamaları yoluyla perspektif ve devinimi birleştirmeye çalıştığı görülmektedir. Uyumlu renklerin yavaş devinimi ve karşıt renklerin hızlı devinimi yansıttığı görüşüne dayanan, resimde devinim kavramı için Delaunay'nin bulduğu "eşzamanlılık" terimi, GELECEKÇİLİK akımının bu terime verdiğinden farklı bir anlam taşımaktadır. I.Dünya Savaşı'nda İspanya ve Portekiz'e giden ve 1921'de Paris'e dönen sanatçının, ikinci bir *Eiffel Kulesi* dizisinden sonra yaptığı *Koşucular* adlı yapıtında basit, nesnel bir biçim anlayışı görülmektedir. Sanatçı, 1930'dan sonra yine soyut renk etkileşimlerine dayanan *Çokrenkli Diskler* ve *Ritimler* adlı bir dizi yapıt verdikten sonra Paris'teki birkaç önemli yapıya da büyük, renkli alçı kabartmalar yapmıştır. Delaunay'nin renk çalışmaları SOYUT SANAT akımının, özellikle de SOMUT SANAT'ın gelişmesine önemli katkıda bulunmuş ve devinimin renk karşıtlığı yoluyla tuvale aktarılması kavramı KİNETİK SANAT'ın gelişmesine bir temel oluşturmuştur.

2070, 3039. *İ.Babacan*

DELAUNAY-TERK, Sonia (1885, Ukrayna-1979, Paris)

Fransız kadın ressam ve desinatör.

Özellikle gerçekleştirdiği kumaş desenleriyle moda dünyasında uluslararası ün kazanmıştır.

Çocukluğunu St.Petersburg'da geçirmiş, Karlsruhe'de Schmidt-Reutter'den resim dersleri almış ve 1905'te Paris'e giderek Palette Akademisi'ne girmiştir. Önceleri Van GOGH, GAUGUIN ve FOVİZM etkisinde çalışan Delaunay-Terk, 1910'da DELAUNAY'yle evlendikten sonra ORFİZM'in oluşmasına katkıda bulunmuş ve "eşzamanlılık" *(simultanisme)* ilkelerini uygulamalı sanatlara ve kumaş desenlerine uygulamıştır. Blaise Cendrars'ın bir şiir kitabı için hazırladığı kitap resimleri, sanatçının en önemli "eşzamanlılık" örneklerindendir. Delaunay-Terk'in dramatik ve süsleyici renk kullanımı Rus halk sanatının izlerini taşır. Savaş yıllarını İspanya ve Portekiz'de geçiren Delaunay çifti, 1918'de Japonya'da Rus bale emprezaryosu Sergey Diaghilev'in (1872-1929) *Kleopatra* balesinin dekor ve kostümlerini çizmişler, 1920'de Paris'e dönmüşlerdir. Delaunay-Terk, bir süre Gerçeküstücüler'e (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) katılmış, daha sonraysa yoğun bir biçimde kumaş desenleri üzerinde çalışmış, 1925'te bu kumaşlardan oluşan bir de sergi açmıştır. 1930'dan sonraysa resme ağırlık vermiş, SOYUTLAMA-YARATMA grubuna katılmış, 1937 Paris Dünya Sergisi'nde yaptığı panolarla Altın Madalya almıştır. 1941'de eşinin ölümünden sonra ressam ve tasarımcı olarak çalışmalarını sürdürmüş ve yapıtları yaşamı sırasında Louvre Müzesi'nde sergilenen ilk kadın sanatçı olmuştur.

0787, 0905. *İ.Babacan*



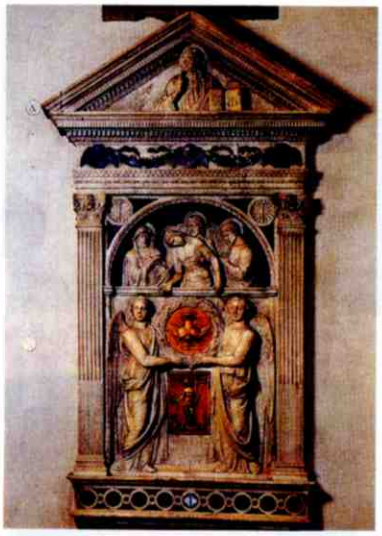
DELAUNAY, Robert, *Dairesel Kozmik Biçimler*, 1913.



DELAUNAY-TERK, Sonia, *Karşıt*, 1979.

DELFT İŞİ

İng.*Delftware*, Fr.*faïence de Delft*, Alm.*Delfter Porzellan*. HOLLANDA ve İNGİLTERE'de üretilen kalay sırlı SERAMİK ve ÇİNİ. Bu tür seramiklere Fransa, Almanya, İskandinavya ve İspanya'da FAYANS, İtalya'da da MAJOLİKA adı verilir. İlk kez 17.yy'ın başlarında Hollanda'nın Delft kentinde üretildiğinden bu adla anılan seramiklerin çoğu mavi-beyaz ÇİN porselenlerinin kopyalarıdır. Çok renkli örneklerde de, gene Çin kaynaklı *famille verte* (yeşil aile) olarak bilinen yeşil zeminli desenlerle, *famille noire* (siyah aile) olarak bilinen siyah zeminliler ve "İmari" adıyla anılan 17.yy mavi-beyaz Japon porselenlerinin etkileri görülür. Ender olmakla birlikte Kakiemon (→PORSELEN) taklitlerine de rastlanır. 18.yy'dan sonra Delft işleri arasında, gene Çin kaynaklı çiçek örgeleriyle bezeli, pembe ve kırmızı tonlu *famille rose* (pembe aile) örnekleri yaygınlaşmış, giderek bu tür seramiklerde ROKOKO üslubu ağırlık kazanmıştır. İngiltere'de 17. ve 18.yy'larda Bristol, Liverpool ve Londra yakınlarındaki Southwork'la Lambeth en önemli kalay sırlı (→SIR) seramik merkezleriydi. *Z.Rona*



DELLA ROBBIA, Luca, *S. Maria Nuova Kilisesi Aziz Luka Şapeli Tabernaculumu*, 1441-43, Floransa yak., çok renkli sırlı seramik.

DELİKİŞİ
İng.*pierced work*, Fr.*ajour*, Alm.*durchbrochene Arbeit*. "Ajur" da denir. METAL İŞÇİLİĞİ'nde, AHŞAP ve TAŞ bezemede, DANTEL ve İŞLEME'de yüzeyde delikler oluşturan BEZEME tekniği.

DELLA QUERCIA, Jacopo = **QUERCIA, Jacopo della**

DELLA ROBBIA, Luca (1399/1400, Floransa-1482, Floransa)
İtalyan heykelci.
Floransa'da RÖNESANS heykelciliğinin öncülüğünü yapmış, ayrıca ilk kez 1440 dolayında üretmeye başladığı SERAMİK heykelleriyle ünlenmiştir.

Tam adı Luca di Simone di Marco Della Robbia olan sanatçının 1433'te taş ustaları ve ahşap oymacıları loncasına girdiği bilinmektedir. Robbia 1480'lere değin bu loncada etkin görevler almış, 1472'de de Aziz Luka Derneği'ne girmiştir. Kesin kanıtlar bulunmamasına karşın, hekim ve eczacıların loncasında da görev yaptığı sanılır. Sanatçının belgelenmiş ilk yapıtı *Floransa Katedrali* için 1431-38 arasında yaptığı kuzey SAKRİSTİ'nin kapı üzeri heykelleridir (Floransa Katedrali Yapıtlar Müz.). Galeri üzerinde yer alan sekiz kabartma, BRUNELLESCHI'nin üslubunu anımsatacak biçimde, bezeli bir mimari çerçeve içinde iki sıra halinde düzenlenmiştir. Della Robbia'nın kişilik özellikleri olan ağırbaşlılık, haz duygusuna açıklık, insan duygularını ön planda tutma ve idealizm bu yapıtta açıkça görülür. Figürlerin sıkışıklığına, bezemenin de ağırlığına karşın, netlik, simetri ve güçlü bir arşitektonik hava egemendir. Della Robbia, sakristi kapı heykelleri üzerinde çalıştığı sürede katedralde başka işler de üstlenmiştir. 1434'te katedralin ana kubbesinde kilittaşı olarak kullanılmak üzere bir baş yapmış, 1437-39 arasında da çan kulesinin kaidesindeki kabartmaları gerçekleştirmiştir. Kaidenin kuzey yüzünde yer alan altıgen levhalarda QUERCIA ile Nanni di Banco'nun (yks.1384-1421) GOTİK etkileri açıkça görülür.

Della Robbia çokrenkli sırlı seramiği ilk kez 1441'de *S.Maria Nuova Kilisesi Aziz Luka Şapeli*'nin TABERNACULUM'unda kullanmıştır. Robbia'nın *Pazzi Şapeli* seramik bezemelerinde Quercia'nın, *Floransa Katedrali* portallerinin üstündeki *Yeniden Diriliş* (1442-45) ve *İsa'nın Göğe Yükselişi* (1446-51) adlı yapıtlarında da GHIBERTI'nin etkileri görülür. Sanatçının Urbino'da *S.Domenico Kilisesi* girişi üzerindeki LÜNET içine yaptığı bir KUTSAL KONUŞMA sahnesi (1449) önceki yapıtlarında görülmeyen Rönesans'a özgü kompozisyon şemasına uygundur. Bu örnekteki MADONNA dışında Della Robbia gene seramikten *Elmalı Madonna* (Ulusal Müze, Floransa), *Madonna Gül Bahçesinde* (Ulusal Müze, Floransa), *Altman Madonnası* (Metropolitan Sanat Müz., New York) ve her ikisi de Berlin Devlet Müzesi'nde bulunan *Mugello Madonnası*'yla *Frescobaldi Madonnası*'nı yapmıştır. Bütün bu heykellerin ortak noktası zarif pozları ve yüzlerde yansıyan annelik duygusudur. Sanatçının Federighi mezarı için gerçekleştirdiği *Pietà* adlı yapıtta üç figürün ayrı çerçeveler içinde yerleştiriliş biçimi bir anlamda Gotik etkiler taşısa da figürler mimari arka planla bütünleşebilmiştir. Della Robbia'nın *Floransa Katedrali Yeni Sakristisi* için 1469'da tamamladığı tunç kapı kabartmaları Ghiberti'nin *Floransa Vaftizhanesi* için ilk yaptığı tunç kapılarla DONATELLO'nun *S.Lorenzo Kilisesi* kapılarını anımsatmakla birlikte, ne Ghiberti'ninkiler kadar zarif ne de Donatello'nunkiler kadar güçlüdür. Sanatçının 1461-66 arasında *S.Miniato al Monte Kilisesi Portekiz Kardinali Şapeli* çokrenkli tavan bezemeleri ise sanatçının, ileri yaşına karşın, kutsal alanla dünyevi alan arasında kurduğu dengeyle dikkat çekici bir tazeliğe sahiptir.

Luca'nın ölümünden sonra atölyenin başına yeğeni Andrea (1435-1525), Andrea'nın ölümünden sonra da oğlu Giovanni (1469-1529) geçmiş ve Della Robbia atölyesi uzun yıllar seramik üretimini sürdürmüştür. *Z.Rona*

DELORME, Philibert (yks.1510, Lyon-1570, Paris)
Fransız duvar ustası ve mimar.
FRANSA'da 16.yy'ın en önemli mimarlarından biridir.

Babası da bir duvar ustası olan Delorme, 15 yaşında şantiyelerde işçilerin denetimiyle ilgilenmeye başlamıştır. 1533-36 arasında Roma'da bir yandan antik yapıtları inceleyerek ölçümler yapmış, bir yandan da çağdaş mimariyi tanımış, SERLIO ve VIGNOLA gibi dönemin ünlü mimarlarının yanı sıra yazar François Rabelais ve Kardinal Jean du Bellay gibi hümanistlerle arkadaşlık etmiştir. İlk önemli yapısı kardinal için 1541-45 arasında tasarladığı *Saint Maur-des-Fossés Şatosu*'dur. Bu şato İtalyan tarzını yansıtan özellikleriyle dikkati çeker. II.Henri'nin 1547'de Fransız tahtına geçmesi üzerine Delorme kralın hizmetinde görev yapmaya başlamış ve bu dönemde *Louvre Sarayı* dışındaki tüm kraliyet yapılarının inşasını yürütmüş, *Fontainebleau Şatosu*'nda *II.Henri Galerisi*'nde *(Balo Salonu)* PRIMATICCIO ile birlikte çalışmıştır (→FONTAINEBLEAU OKULU). Yapılarının çok azı günümüze ulaşabilen Delorme'un bu ender yapıtları arasında Kral II.Henri'nin (hd.1547-59) gözdelerinden Diane de Poitiers için tasarladığı *Anet Şatosu* (1547-55) ile Kral I.François'nın (hd.1515-47) St.Denis'deki anıtmezarı (1547-58) bulunmaktadır. Paris'teki *St.Êtienne-du-Mont Kilisesi*'nin altar panosu da Delorme'a atfedilir. Kralın 1559'da ölümü üzerine Delorme gözden düşmüş ve mimarlık üzerine yazılar yazmaya başlamıştır. 1561'de Paris'te yayımlanan ilk kitabı *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits fraiz* (İyi ve Ucuz İnşaat Yapmak İçin Yeni Buluşlar), ahşap tonoz ve çatı inşası konusunda Delorme'un kendi buluşlarını aktaran bir yapıttır. İlk cildi Paris'te 1567'de *Le Premier tome de l'architecture de Philibert de L'Orme* (Philibert de L'Orme'un Mimarlığı, Birinci Cilt) adıyla yayımlanan ve dokuz ciltte tamamlanan ikinci kitabı ise mimarlığa ilişkin kuramsal ve pratik sorunları kapsar. Bu yapıt RÖNESANS mimari yazınının en modern ürünü olarak kabul edilmektedir. Catherine de'Médicis'ye ithaf edilmiş olan ve toplam 205 ağaç baskı mimari çizim içeren bu kitap ayrıca, Delorme'un VITRUVIUS, ALBERTI ve Serlio'dan çok etkilendiğini kanıtlar, çağdaş hümanistlerin çalışmalarından izler taşır, mimarın kendi yapıtlarına ışık tutar, mimarlık mesleğine ilişkin tavrını açıklar ve gününün mimarlık alanında önde gelen yapıtlarını tanıtır. Kitabın taş işçiliğiyle ilgili bölümleri, karmaşık taş yapı biçimlerinin geometrisi, üç boyutlu algılama ve hesaplama yöntemlerine ait (stereotomi) teknik açıklamalar, Delorme'un ortaçağ Fransa'sının taş işçiliği geleneğiyle olan bağını ve kendi buluşu olan Fransız mimari tarzı (özellikle tromplar) konusundaki açıklamalarını içerir. Ortaçağ tarzında yapılmış alegorik üç ağaç baskı mimari çizimiyle de Delorme, mimarlık mesleğini hicvederek yorumlamaktadır. Delorme, zaman zaman Eski Ahit'te söz edilen "kutsal oranlar"la ilgili bir ikinci cilt planladığını söylerse de, bu projenin ölü-

müyle yarıda kaldığı anlaşılmaktadır. 1568 ve 1576'da *Architecture*'ün ikinci ve üçüncü basımları yapılmıştır. 1626 baskısına Delorme'un *Nouvelles inventions...* adlı kitabı da 10. ve 11.ciltler olarak eklenirken, 1648 tarihli son baskısında, çoğunluğu Fra Giovanni Giocondo'nun (yks.1433-1515) 1511'de yaptığı Vitruvius baskısı ile Serlio'nun kitabından alınmış 40 adet yeni görsel malzeme yer almıştır.
0496, 3595. *T.Artan*

DELVAUX, Laurent (1696, Gent-1778, Nivelles) Belçikalı heykelci.
Flaman heykelinin (→BELÇİKA) Fransız Klasikçiliği etkisi altında geliştiği dönemde yaşayan sanatçı, özellikle yaptığı vaaz kürsüleriyle seçkinleşmiştir.

Gentli heykelci J.B.van Helderberghe'nin öğrencisi olmuş, 18 yaşındayken heykelci Pierre Denis Plumier'nin (1688-1721) Brüksel'deki atölyesine girmiştir. Delvaux'nun 1717'de gittiği Londra'da Buckingham dükünün *Westminster Abbey*'deki mezar anıtının yapımında çalıştığı bilinmektedir. Sanatçının en önemli çalışmaları arasında yer alan vaaz kürsüleri arasında, Nivelles için gerçekleştirdiği *Çöldeki Elias* (1739-49) ve Hz.İsa'nın doğumunu anlatan alegorik düzenleme *Zaman Doğruyu Buluyor* (1741-45, St.Bavon, Gent), bu alandaki başarılı örneklerdir. İtalya'ya da giden sanatçı, burada BERNINI'nin yapıtlarından etkilenmiş ve bu etkileri, özellikle dinsel konulu yapıtlarında yansıtmıştır. Delvaux'nun yapıtlarındaki bir başka etki de CANOVA'nın Yeni-Klasikçiliği'dir. Bu etkiler, *Herakles* (Kraliyet Güzel Sanatlar Müz., Brüksel) adlı heykelinde açıkça görülür. Yumuşak bir form anlayışı ve yetkin bir anatomik tanımlama, onun bu etkiler altında gerçekleştirdiği yapıtlarının temel özellikleridir.
1391. *U.Tükel*

DELVAUX, Paul (1897, Antheit-1994, Veume) Belçikalı ressam.
İnsan öğesinin ağırlıklı olduğu, düşsel bir uzamı erotik özellikleri de vurgulayarak yansıtan ve GERÇEKÜSTÜCÜLÜK akımı içinde değerlendirilen yapıtlarıyla tanınır.

Brüksel'de Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim ve mimarlık eğitimi gören Delvaux, daha sonra Ulusal Yüksek Mimarlık ve Dekoratif Sanatlar Enstitüsü'nde ders vermiştir. Erken döneminin Gerçekçi manzara resimlerini Yeni-İzlenimci (→YENİ-İZLENİMCİLİK) manzaralar izlemiştir. Delvaux, 1920'den başlayarak önce PERMEKE'nin DIŞAVURUMCULUK anlayışının, sonraları da MAGRITTE'in Gerçeküstücülük'ünün ve De CHIRICO'nun METAFİZİK RESMİ'nin etkisi altına girmiş; özellikle De Chirico'nun *Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi* (1914) adlı yapıtı Delvaux üzerinde derin etkiler bırakmıştır. 1934'ten sonra daha yoğun bir biçimde Gerçeküstücü temalara yönelen sanatçı, gerçek olmayan düşsel bir evrenin kendine özgü doğasını, öteki Gerçeküstücüler'i de etkileyecek bir biçimde doğru ve gerçek bir betimleme anlayışı içinde vermiştir. Bu yaklaşımına karşın Delvaux, Gerçeküstücü akımın bir üyesi olmadığı gibi, Geçeküstücüler'in politik görüşlerine de katılmamıştır. Amacı insan figürünün yalnızlığı içinde gizemli güzelliğini yansıtmaktır. Bu anlatım, özellikle resimlerindeki kadın figürleriyle görselleşmiştir. *Şafak Vakti* (1937) adlı yapıtı bu idealizasyonun yanı sıra, yapısında barındırdığı görsel imgelerle de simgesel anlatımı olanaklı kılmıştır. Ön planda çıplak bir kadın göğsünü gösteren ayna, arka planda Apollon'dan kaçan Daphne figürü ve giyinik adam, Delvaux'nun gerçek öğelerden yararlanarak gerçek olmayan bir uzamı nasıl tanımladığını kanıtlamaktadır. *Eller*'se (1941) kadın figürüne verdiği önemi göstermesinin yanında De Chirico etkili uzam tanımlamasıyla da sanatçının dikkati çeken yapıtları arasındadır. Tüm bu yapıtlarda, kadın figürünün betimlenmesindeki bazı özellikler yoluyla erotizm vurgulanmıştır. Sanatçı resimlerini, RÖNESANS'tan beri gündemde olan belli bir DOĞALCILIK anlayışı doğrultusunda gerçekleştirmiştir. Tüm öğeler ve giderek konular KLASİK sanatın kullandıklarıdır. Ama Delvaux, bunların düzenlenişi, belli bir anlatım amacıyla renklendirilişi sonunda gerçek olmayan düşsel bir evren yaratmıştır. *Uyuyan Venüs* (1944), klasik sanatın çokça kullandığı bir temayı ele alır. Venüs, rahatsız edici bir ortam içinde antik tapınakların önünde betimlenmiştir. Yandaki iskelet Delvaux'nun sanatına ENSOR yoluyla 1940'ların ortasında girmiştir. Bu tema daha sonraki yapıtlarında, örneğin *Çarmıha Geriliş*'te de (1951) görülür. Sanatçı 1947'de Jean Genet'in *Adame Miroire*'ı için sahne tasarımı, 1950'lerin başında da Belçika'da bir dizi duvar resmi yapmıştır. 1956-66 arasında Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nde başkanlık ve yöneticilik görevinde bulunmuş, ilk taş baskılarını da bu yıllarda gerçekleştirmiştir. 1977'de Fransa Güzel Sanatlar Akademisi'nin üyesi olan Delvaux, gözlerinin zayıflamasından ötürü 1983'te büyük boyutlu resim yapmayı bırakmış, sürdürdüğü suluboya çalışmalarını ise 1989'dan sonra yapamayacak duruma gelmiştir.
0668, 0929. *U.Tükel*



DELVAUX, Laurent, *Zaman Doğruyu Buluyor*, 1741-45, ahşap vaaz kürsüsü, St.Bavon Kilisesi, Gent.



DELVAUX, Paul, *Uyuyan Venüs*, 1944, tuval üzerine yağlıboya, 173x199 cm.

DEMET SÜTUN = **DESTE SÜTUN**

DEMİR (E.Tr.*temür*'den)
İng.*iron*, Fr.*fer*, Alm.*Eisen*.
Ağır metaller sınıfından, dövmeye, alaşıma ve döküme elverişli kimyasal element (Fe). Çok yumuşak olması açısından kimyasal saf demir uygulamada kullanılmamaktadır. Teknolojide karşılaşılan demir, karbon, silisyum, mangan, fosfor, kükürt gibi elementlerle ya da amaçlanan özelliğe göre daha farklı elementlerle bileşik halindedir. Doğada da çoğunlukla saf değil, oksijen ve başka elementlerle birleşmiş, cevher halinde bulunur. Demir cevherinin yüksek fırınlarda maden kömürü aracılığıyla redüksiyon işleminden geçirilmesiyle ya da sonraları geliştirilen daha ekonomik yöntemlerle çeşitli oranlarda karbon içeren demir bileşikleri üretilmektedir. Uygulamada kullanılan demir, az miktarda karbon içeren bir bileşik olmasına karşın, yalnızca demir olarak adlandırılmaktadır. Demir normal sıcaklıklarda uzamaya, mekanik işlemlerle biçimlendirilmeye elverişli olup belirli bir plastisiteye (yoğurulabilirlik) sahiptir. Yaklaşık 800-1000°C arasında kırılganlaşan demir, 1000-1300°C sıcaklıklarda dövülerek biçim verilebilir bir yapı kazanır. Kaynakla birleştirme, eğeleme ve tornalama gibi mekanik işlemlere son derece elverişlidir. Bulundurduğu karbon oranına göre %0.15'ten az karbon içeren demir, "yumuşak demir"; karbon oranı %0.15-%1.7 arasında olanlar ÇELİK; %1.7'den yüksek olanlar "dökme demir" (*font*) olarak adlandırılır. Demir-karbon alaşımları, değişen sıcaklığa bağlı olarak bünyelerinde ve özelliklerinde değişiklikler göstermeleri nedeniyle, gerektiğinde özelliklerinin denetimi açısından ısıl işlemlerden geçirilirler. %0.2'den fazla karbon içeren demirin cinsine göre 800-1300°C sıcaklığa kadar ısıtılarak aniden soğutulmasıyla (daldırma yöntemi) malzemenin sertliği artmaktadır. Aynı biçimde daldırılarak sertleştirilen malzeme, yks.750°C sıcaklığa kadar ısıtılarak ve ya-



DEMİRCİ, İlhami, *Peyzaj*, tuval üzerine yağlıboya, 46.5x55.5 cm.

vaşça soğumaya bırakılarak, "tavlama" adı verilen bir işlemle yumuşatılabilir. Gene demirin 250°C sıcaklığa kadar ısıtılıp soğutulmasıyla yapılan "menevişleme" işlemiyle kırılganlığının giderilmesi olanaklıdır. Birçok metal türü gibi demir de bulunduğu ortamda elektrokimyasal olaylar sonucunda korozyona uğrayarak, zamanla zarar görür. Paslanma, demirin oksidasyonudur ve ortam koşullarına bağlı olarak süreklilik gösterir. Demir üstünde çeşitli tuzlar ve asit karakterli ortamın da korozif etkisi vardır. Büyük sıcaklık değişmelerinde, sıcaklık farkına bağlı olarak boyut değişiklikleri gösteren malzeme, sıcaklığın artması, özellikle 1000°C'nin üstüne çıkmasıyla biçimini ve dayanımını kaybedebilmektedir. Demir alaşımları, türleri ve özelliklerine göre ısıtıldıktan sonra, dövülerek (dövme işlemi), çekilerek ve kalıplama (döküm) yöntemleriyle biçimlendirilmektedir. Ayrıca tornalama, frezeleme, aşındırma gibi işlemler aracılığıyla işlenmekte, kaynaklama, perçinleme, vidalama gibi işlemlerle birleştirilebilmekte, kesilmekte ve preslenerek biçimlendirilebilmektedir.

Yapıda Kullanımı:

Çok eski çağlardan beri MISIR, MEZOPOTAMYA ve çevresinde tanınan demirin (→MADEN sanatı), demir filizlerinin odunkömürüyle birlikte yakılarak, elde edildiği bilinmektedir. Yapılan incelemeler, demir kullanımının MÖ 12.yy'dan başlayarak Anadolu ve çevresinde görüldüğünü, üretimin önceleri döküm, daha sonra dövme ve başka işlemlerle yapıldığını, Avrupa'daysa kullanımın ancak MÖ 10.yy'dan sonra yaygınlaştığını göstermektedir. Demir YAPI'larda ilk kez kenet ve bağlayıcı öğeler biçiminde kullanılmış, ardından 14.yy'da gerçek anlamda dökme işlemine geçilmesi ve 18.yy'da pota yöntemiyle üretime başlanmasıyla yapıdaki kullanım alanı genişlemiştir. Üretimin ve işleme yöntemlerinin yaygınlaşmasıyla KEMER'lerde gergi olarak kullanılan demir, KUBBE yapımında da belirli konstrüktif sorunların çözümünü kolaylaştırmıştır. Demir profillerin, putrellerin üretime girmesiyle demir ve alaşımlarından taşıyıcı iskeletin oluşmasında, açıklık geçmede yararlanılmaya başlanılmış; bu malzeme, PREFABRİKASYON uygulamalarına yeni olanaklar getirmiştir. 1775-79'da Severn üzerindeki ilk demir köprüyü (Coalbrookdale), 1796'da Wear Irmağı üzerinde yapılan *Sunderland Köprüsü* izlemiştir. Dökme demir kullanılan bu tür yapımlar 19.yy'ın ilk çeyreğine değin sürmüş, ayrıca yapılarda türlü amaçlarla dökme demir kullanımı da giderek yaygınlaşmıştır. Demir kullanımı öncelikle büyük ve geniş açıklıklar gerektiren endüstri yapılarında görülür. 19.yy başlarına tarihlenen *Philip & Lee Pamuklu Kumaş Fabrikası* (1801) bu alandaki ilk uygulamalardan sayılır. Bunu 1818'de, strüktüründe dökme demir öğelerin kullanıldığı *Brighton Kraliyet Pavyonu* izlemiştir. Giderek dökme demirden parmaklık, korkuluk ve merdiven basamaklarıyla bezemesel öğeler üretilmeye başlanmış; aynı yıllarda Fransa'da *Pont de Arts* olarak adlandırılan köprü, 1811'de Paris *Tahıl Hali*'nin yuvarlak salonunun 40m çapındaki kubbesi yapılmış; çeşitli yapı öğelerinin üretiminde ve dekoratif uygulamalarda da demir kullanılmıştır. Daha sonraki yıllarda da dökme demirden ÇATI kuruluşları, köprü yapımları gibi uygulamalar sürdürülmüş; 1836'da demir inşaatı ve teknikleriyle ilgili bir kitabın yayımlanmasını ertesi yıl metal çatı makaslarının yapılması izlemiştir. 1851'de İngiltere'de PAXTON'un dökme demir öğeler kullanarak yaptığı *Kristal Saray*, kurulup sökülebilir bir prefabrikasyon uygulamasıdır. 18.yy'ın sonunda yapılan birkaç köprüden sonra, 1843'te LABROUSTE tarafından Paris'te yapılan çelik KARKAS *Sainte-Geneviève Kütüphanesi*, 1889'da 2.Paris Dünya Sergisi için yapılan kapalı salonlar ve EIFFEL'in 300m yüksekliğine ulaşan *Eiffel Kulesi* ilk büyük boyutlu ve önemli uygulamalardan bazılarıdır (→ÇELİK). Endüstrinin gelişmesine paralel olarak, çok çeşitli demir alaşımları, bu arada kaliteli çelikler üretilmiş, çelik karkas sistemin uygulamaya girmesiyle malzemenin özellikle CAM'la birlikte kullanılması yapıya yeni boyutlar getirmiştir. BETON teknolojisinin gelişmesiyle birlikte betonun donatılarak kullanılması zorunluluğunun ortaya çıkması, bir yandan da demir özelliklerinin betonla birlikte kullanılmaya uygun oluşu ve beton içinde korozyona uğramaması malzemeye yeni kullanım alanları açmıştır (→BETONARME). Günümüzde demir kökenli malzeme yapıda taşıyıcı olarak çelik karkas sistemlerin oluşturulmasında, betonarmede DONATI olarak, kafes kirişlerin (→KİRİŞ), asma-germe strüktürlerin (→ASMA SİSTEMLER) yapımında; yapıda kaplama malzemesi olarak sac ve galvanizli sac biçiminde duvar ve çatı kaplamalarında; demir profiller doğrama öğelerinin yapımında, ayrıca çeşitli türleriyle tesisat ve ince yapı öğelerinin üretiminde kullanılmaktadır.

0184, 3305.

H.Y.Ersoy

DEMİRCİ, İlhami (1908, İstanbul-1976, İstanbul) Türk ressam.

Kübist İNŞACI anlayışta gerçekleştirdiği MANZARA ve ÖLÜDOĞA'larıyla tanınan Demirci, sanat eğitimini 1925-31 arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde (b.MSÜ) Hikmet ONAT ve İbrahim ÇALLI atölyelerinde, 1936-38 arasında da Berlin'de Max Dungert'in yanında yapmıştır. Resim öğretmenliğine henüz öğrenciyken başlamış, çeşitli ortaöğrenim kurumlarının yanı sıra 1944-59 arasında Robert Kolej'de, 1948'den başlayarak da Atatürk Yüksek Öğretmen Okulu'nda (b.MÜ Atatürk Eğitim Fak.) resim dersleri vermiş, 1967-68'de bu okulda Resim Bölümü'nü kurarak, emekli olduğu 1973'e değin aralıksız hocalık yapmıştır. 1942'de Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programı çerçevesinde Mardin'de bulunan Demirci, gerek ölüdoğalarında, gerek *Adalar'dan Peyzaj* gibi, çoğunlukla İstanbul'u konu alan manzaralarında kütleyi inşacı bir yaklaşımla oluşturmuş, bu tavrını tüm yaşamı boyunca geliştirerek sürdürmüştür. Sanatçının yapıtlarında renk, leke ve desen her zaman uyum içindedir.

Z.Rona

DEMİRCİHÜYÜK

Bilecik-Eskişehir il sınırında, Zemzemiye köyünün güneyinde yer alan Demircihüyük [Demircihöyük], deniz seviyesinden 855m yüksekliktedir. Bu tarihöncesi yerleşim yeri, Kurt Bittel'in Alman Arkeoloji Enstitüsü adına 1937'de gerçekleştirdiği 10 günlük kazı çalışmasından bu yana, Kuzeybatı Anadolu'da İlk Tunç Çağı kültürünün (→PREHİSTORYA) temsilcisi olarak kabul edilir. Daha sonra Alman Arkeoloji Enstitüsü ve Alman Araştırma Derneği'nin parasal desteğiyle Manfred Korfmann başkanlığında yürütülen kazılar (1975-78) sonucunda, Anadolu'daki küçük, müstahkem İlk Tunç Çağı yerleşimlerinin en iyi örneklerinden biri ortaya çıkarılmıştır. Buradaki yerleşim planı "Anadolu tipi yerleşim modeli" olarak anılmaktadır.

Ankara-İstanbul arasındaki, tarihöncesi dönemlerden beri kullanılan yol üzerinde bulunan Demircihüyük, Anadolu yaylasıyla Sakarya Irmağı ya da Marmara Denizi çöküntüsü arasındaki coğrafi bölgededir. Höyük, bugünkü ova düzeyinden yalnızca

5m kadar yüksektir. Ancak kalıntılar, yeraltı sularına, ova düzeyinden 7m aşağıya inmektedir. İlk Tunç Çağı evlerinin yapımında kullanılan kerpiç içindeki çanak-çömlek parçaları, yakın çevrede daha eski yerleşim yerlerinin olabileceğini göstermiştir. Ele geçen bu parçalar Eskişehir Ovası'nda İlk Tunç Çağı'ndan çok daha önceleri yerleşilmeye başlandığını belgelemektedir. Aralarında HACILAR boyalıları, FİKİRTEPE çizi bezekli çanak-çömleği, ayrıca değişik kazıma ve baskı bezekli parçalar olan bu malzeme, Erken Neolitik Çağ ve Kalkolitik Çağ yerleşimlerinin göstergesidir.

Demircihüyük'te İlk Tunç Çağı kültürü birkaç yüzyıl boyunca yapı tekniğindeki süreklilikle kesintisiz izlenebilmektedir. Düzenli bir dizilim gösteren yapılardan oluşan dairesel planlı yerleşim, yks.80m çapındadır. Yerleşimin iki girişi ortaya çıkarılmıştır. Kalıntıların simetrisinden yola çıkılarak dört girişin bulunduğu varsayılabilir. Yerleşim yeri, yüksekliği 7m'ye ulaştığı sanılan, alt bölümü şevli bir sur duvarıyla çevrilmiştir. Testere dişi tekniğinin kullanıldığı duvarda ayrıca burçlar da saptanmıştır. Surla çevrili alan içinde yamuk planlı evler yer alır. Yaklaşık 50m²'lik bir alana oturan evler ikişer odadan oluşmaktadır. Çoğunlukla üstü örtülü olan giriş bölümünde zemine kazılmış ve üstü tahtalarla kapatılmış, yks.5m³ hacminde bir erzak kuyusu vardır. Eve bu kuyunun üzerinden geçilerek girilir. Ön odada yatak yerleri, arka odadaysa sol köşede bir fırın yeri saptanmıştır. Demircihüyük'te 26 evden 13'ü rekonstrüksiyona uygun biçimde günışığına çıkarılmıştır. Toplam nüfusun 130 kişiyi bulabileceği hesaplanmaktadır. Her yeni yapı katıyla birlikte bütün evlerin yenilendiği belirlenmiştir. Evler arasında tek bir ara duvarı olduğundan, birinin yapımı, komşu evi de etkilemiş ve böylece zincirleme reaksiyona benzeyen bir çalışma olmalıdır. Yerleşimin dairesel yapısı ve moloz birikintileri nedeniyle yerleşim alanı, yenileme dönemleri boyunca yükselmiştir. Aşağıdan yukarıya doğru harflerle işaretlenen 17 yapı katı saptanmıştır. Bunlardan E1, E2 ve H yapı katlarında yerleşim tamamen ya da kısmen bir yangın sonucunda harap olmuş; L yapı katındaysa büyük olasılıkla başka türden bir felaket meydana gelmiştir.

İlk Tunç Çağı başlarında Demircihüyük'te duvarlar ahşap malzemeden yapılmış ve iki yüzleri de çamurla sıvanmıştır. H yapı katındaki yangından sonra, taş temel-kerpiç duvar tekniği kullanılmaya başlanmıştır. Böylece yerleşimin mimari yapısı değişmeden yüzyıllar boyu kalabilmiştir. Birbirinden çok iyi ayrılabilen yapı katlarında ele geçen buluntular, her yönden ayrıntılı araştırmaya olanak vermektedir.

Bütün ÇANAK-ÇÖMLEK el yapımı olup, genelde kırmızı renkli ve yuvarlak diplidirler. Özellikle kâseler ve çanaklar yaygın formlardır. Bunlarda Kuzeybatı Anadolu'ya özgü yüksek kulplar dikkat çekicidir. Mutfak kapları gibi, kaba yapımlı kapların çoğunlukla kulak biçimli tutamakları vardır. AÇKI'lı (perdahlı) koyu renkleri ya da bu tür bir işlemden geçmiş kaplar gibi gaga ağızlı testiler de yaygın buluntular arasındadır. Tören kabı olduğu sanılan kapların üstünde beyaz ve kırmızı dolgu bezek biçiminde çapraz bant bulunmaktadır. Bu bağlamda Demircihüyük'e özgü 200 İDOL'den söz edilebilir. Bunlar, önemli bir kişiliği canlandırdığı düşünülen çıplak kadın betimleridir. Hemen göze çarpan takıları arasında, göğüs üstündeki çapraz bant örgesi ilginç bir özelliktir. Benzer biçimde tapınmayla ilgili olabilecek, yaklaşık aynı sayıda, kilden hayvan HEYKELCİK'i de bulunmuştur. Bunlar çoğunlukla boğa heykelcikleridir ve tapınmada büyük olasılıkla erkeği simgelemektedir. Küçük buluntular arasındaki taştan yapılma bir döküm kalıbı, burada metal buluntuların yaygın olmamasına karşın MADEN işlemeciliğinin varlığını kanıtlamaktadır. Söz konusu çağa ait her yerleşimde bulunabilen tipik aletlerin yanı sıra bazalt zımpara taşı ve diskler, kilden dokuma ve eğirme araçları, fırça sapları, her türden kemik alet, taş baltalar, ÇAKMAKTAŞI ya da OBSİDYEN alet ve yongalar ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca Demircihüyük kazılarında kapsamlı paleobotanik ve zoolojik bilgiler de elde edilmiştir. Yerleşim bölgesinde yaşayanların gereksinimlerinden fazlasını depolamaya elverişli erzak kuyularında Emmer ve Einkorn buğdaylarıyla mercimek saklanıyordu. Evcil hayvan olarak koyun, sığır, keçi ve domuz beslenmekteydi.

Eldeki buluntuların incelenmesi sonucunda Demircihüyük'ün Kuzeybatı Anadolu'da özgün bir arkeolojik kültürü temsil ettiği açıklığa kavuşmuştur. "Demircihüyük Kültürü" olarak adlandırılan bu kültür, BEYCESULTAN, Semayük-Karataş (→ELMALI) ve YORTAN, dolaylı olarak Troia I (→TROİA) kültürleriyle ilişkilidir. Kronolojik sıralamaya göre Demircihüyük'te bulunan toplam 17 yapı evresi, Troia I'in 11 yapı katının oluştuğu zaman dilimiyle aynıdır. Bunun da başlangıcı, Troia'daki son kazı sonuçları göz önüne alındığında, MÖ 3.bin yıldır. Bu yerleşim süreci, *depas amphikypellon* ve çömlekçi çarkı tarih sahnesine çıkmadan bitmiş olmalıdır. *Depas amphikypellon* tipi çift kulplu içki kapları, Batı Anadolu'dan Suriye sınırına kadar uzanan bölgede ve Orta Anadolu'da yaygındır. Demircihüyük'ten yalnızca 20km uzaklıktaki Bozüyük ören yerinde de aynı tip kaplara rastlanmıştır. Böylece, Demircihüyük yerleşiminin bitiş tarihinin Troia'da *depas*'ların görülmeye başladığı Troia IIc döneminden önceye rastlaması gerekir. Troia ile yapılan karşılaştırmada Demircihüyük'ün İlk Tunç Çağı'na yks.MÖ 2900-2500'e tarihlendirilmesinin başka önemli nedenleri de vardır. Tarihleme sorunu, ömrü ortalama 30 yıl olan kerpiç evler yönünden ele alındığında, ortalama bir yerleşim süresi saptanabilmektedir. Tüm yerleşimde, 17 yapı evresinden üçü yangın, biri de başka bir felaket nedeniyle harap olduğundan dört kesinti dönemi söz konusudur. Buradan yola çıkılarak (13x30) + (4xX) yıllık bir yerleşim süresi hesaplanabilir. Buna göre Demircihüyük'te en fazla 500 yıl yerleşilmiş olmalıdır. Söz konusu sonuç, Karbon-14 yöntemi (→TARİHLENDİRME YÖNTEMLERİ) kullanılarak elde edilen tarihlerle uyumludur. Demircihüyük, 80 adet Karbon-14 ölçümüyle Anadolu'daki buluntu yerleri arasında en kapsamlı ölçüm serisine sahiptir.

İlk Tunç Çağı yerleşiminin bitiminden 500 yıl kadar sonra höyüğün yamacına, ovaya kadar uzanan ve büyük dörtgen yapılardan oluşan küçük bir yerleşim kurulmuştur. Bu yerleşimde de çok sayıda yapı evresi vardır. En alt evrede *apsis* biçimli arka duvarı olan bir yapı bulunmuştur. MÖ 1700-1500'e ait buluntulara dayanılarak ilk kez Eski HİTİT Dönemi yanı sıra Erken ASUR Ticaret Kolonileri Dönemi gibi Orta Anadolu kültürlerinin Eskişehir bölgesine kadar yayılmış olduğu ve Avrupa'nın sınır bölgelerini de etkilediği ortaya konmuştur. Demircihüyük'ün dışında MÖ 4.yy'ın sonuna ve 3.yy'ın başına ait bir yerleşimin izlerine rastlanmıştır. Yanmış kerpiç bir evin yüzeyindeki kalıntılar, yerleşime "Demircihüyük" adının verilmesinin nedeni olabilir.

1057, 1965, 1971, 3076.

M.Korfmann



DEMİRTAŞ, Server, *Gürman'a Saygı 1*, 1990, PVC yığma, 220x33x10 cm., 180x35x38 cm.



DEMUTH, Charles, *Benim Mısırım*, 1927, mukavva üzerine yağlıboya, 90.8x76.2 cm.

DEMİRTAŞ, Server (1957, İstanbul)
Türk sanatçı.
PVC ve oluklu mukavvayla gerçekleştirdiği üç boyutlu yapıtlarıyla tanınır.

Sanat eğitimini 1976-84 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Resim Bölümü'nde Devrim ERBİL atölyesinde yapmış, bu yıllarda önce Kübist eğilimli (→KÜBİZM), sonra da Dışavurumcu anlatımın (→DIŞAVURUMCULUK) egemen olduğu tuvaller üretmiştir. 1984'ü izleyen yıllarda Adnan ÇOKER'le yaptığı SOYUT SANAT çalışmalarının etkisiyle yeni arayışlara yönelmiş, yıllardır yaşamını kazandığı matbaa işleriyle PVC kaplamalarından hareketle malzeme olarak PVC kullanmaya başlamıştır. 1987-88'de gerçekleştirdiği *Yüzeyler* gibi çalışmalarında gazete sayfalarını da kullanarak, PVC üzerine ipek baskıyla (→ELEK BASKI) elde ettiği çok katlı saydam yüzeylerle üçüncü boyuta ulaşmış, böylece resimle heykel arasındaki sınırları aşmıştır. 1991'den başlayarak kat kat PVC'yle gerçekleştirdiği yapıtlarına, her birinde kullandığı malzeme katlarının sayısına göre adlar veren sanatçı *İkibinyüzseksenbeş* dizisinde bir sıvının akmasıyla oluşmuş gibi organik biçimlere yönelerek yalın ve doğrudan ilişkiye girilebilecek bir biçim anlayışına ulaşmıştır. Sanatçı malzemesinin aynı tekniği uygulayarak farklı biçimlere dönüşmesini sağlamıştır. Örneğin *Binsekizyüzelli*'de monolitik bir biçim elde ederken, *Altıyüzelli*'de kendi içinde dönüp kıvrılan, sarmallaşan nesneler yaratmıştır. Demirtaş için sergi mekânı büyük önem taşır. Sanatçı kimi zaman duvarı, kimi zaman tabanı temel almış, kimi zaman da duvardan boşluğa, tabana ulaşan biçimlerle mekânın boşluklarından da yararlanmıştır. Demirtaş 1994'te PVC'ye uyguladığı teknikleri daha doğal, yumuşak ve sıcak bir malzeme olan oluklu mukavvaya uygulamaya başlamış, bu yöntemle *Sekizyüzelli* gibi serbest heykellerin yanı sıra *Altıyüzelli* gibi lacivert, kırmızı, sarı ya da siyaha boyadığı, oluklu mukavva şeritlerin kendi etrafında sarmallaşmasıyla oluşan duvar panoları yapmıştır. 1995'te aynı teknikle, sergi mekânının bir duvarını bütünüyle kaplayan *Beşbinikiyüz* adlı 16x2.45m boyutlarında, yere özel *(site specific)* bir duvar kaplaması gerçekleştirmiştir. Sanatçı, merkezden başlayarak sarmallaşan bu siyaha boyalı çok parçalı pano ile sonlu-sonsuz kavramlarını irdelemiş; yapıt, üstünde yer aldığı duvarın sınırlarını yok ederken bir yandan da kendi sınırlarını oluşturmuştur. Demirtaş, 1987'de İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi'nde Başarı Ödülü'nü, 1989'da da Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi'nde Jüri Ödülü'nü almıştır. *Z.Rona*

DEMOKOPOS = **DAMOKOPOS**

DEMRE = **MYRA**

DEMUTH, Charles
(1883, Lancaster, Penn.-1935/39, Lancaster, Penn.)
ABD'li ressam.
Bir süre PRESİZYONİZM akımına katılmakla birlikte, onlardan daha nesnel bir bakış açısı benimsemiştir.

Topal ve hastalıklı bir kişi olan Demuth sanata, çocukluk yaşlarında ailesince yönlendirilmiştir. Babasının amatör fotoğrafçılık, halası ve büyükannesinin suluboya ressamlığı yaptığı bir ortamda yetişmiş, önce Philadelphia Endüstri Sanatları Okulu'na girmiş, 22 yaşında da Pennsylvania Güzel Sanatlar Akademisi'ne geçerek, Thomas Pollock Anshutz'un (1851-1912) yanında eğitim görmüştür. 1907-08'de Paris'te kalan sanatçı, burada CÉZANNE'ın, TOULOUSE-LAUTREC'in resimlerini, Japon baskılarını (→JAPONYA) ve RODIN'in suluboya çalışmalarını incelemiştir. Philadelphia'daki eğitimini tamamladıktan sonra, yeniden Paris'e gitmiş, 1912-14 arasında Julian ve Colarossi akademilerinde eğitim görmüştür. Bu dönemde GLEIZES ve METZINGER'in KÜBİZM anlayışlarından etkilenmiştir. 1915'te New York'ta DUCHAMP'la karşılaşan ve STIEGLITZ'in 291 GRUBU'na katılan Demuth, en üretken dönemini 1914-20 arasında yaşamıştır. Sanatçının en tanınmış yapıtları 1914'ten sonra yaptığı suluboya çalışmalarıdır. Bu arada, Emile Zola'nın *Nana*'sına ve Henry James'in *The Turn of the Screw*'üne (1898; *Yürek Burgusu*, 1988) kitap resimleri yapmıştır. Bu tür çalışmaları, daha bağımsız ve serbest bir anlayışla gerçekleştirilmiştir. 1917-19 arasında vodvil ve sirk oyuncularını betimlediği resimlerinde ince ve kıvrak çizgilerle ritmik biçimler yaratan Demuth, çiçekleri ele aldığı çalışmalarındaysa uçuculuk, zerafet ve canlılık izlenimi vermeyi amaçlamış, bu yapıtlarında değişik türde fırça vuruşlarını biraraya getirerek benekli bir doku yaratmıştır. 1917'de HARTLEY'le birlikte Bermuda'ya bir gezi yapan sanatçı, bu tarihten sonra KÜBİK-GERÇEKÇİLİK'in yalın biçim anlayışına yönelmiş; SHEELER ve öteki Presizyonistler'den daha çok GELECEKÇİLİK akımının etkilerini yansıtmıştır. Bu dönemde ayrıca makine dünyasına ilgi duyarak konusuna duygusal bir biçimde yaklaşmaktan kaçınmıştır. 1919'da TEMPERA tekniğiyle çalışmaya başlamış ve çok sayıda mimari manzara çalışması yapmıştır. Bu yapıtlarda biçimleri iç içe geçmiş diyagonal yüzeylerden oluşturan sanatçı, bu yüzeyler üstünde ışık-gölge oyunlarına da yer vermiştir. 1920'de çeşitli endüstri yerleşmelerini ve fabrika görünümlerini ele aldığı yağlıboya resimler yapmıştır. Demuth, 1920'den sonra Presizyonizm'den uzaklaşarak Simgeci bir yaklaşımla (→SİMGECİLİK) ele aldığı portreler yapmaya başlamış ve bunları "afiş portreler" olarak tanımlamıştır. Sanatçı bu tür yapıtlarında Kübistler'e özgü sözcük, harf ve sayı gibi imgelere de yer vermiştir. Şair William Carlos Williams'ın bir şiirinden esinlenerek yaptığı *Altın 5 Rakamını Gördüm* (1928, Metropolitan Sanat Müz., New York) adlı resim ozanın simgesel bir portresidir.
1203, 2889. *U.Tükel*

DENDAN (Far.) = **DİŞ DİZİSİ**

DENEME BASKISI → **ÖZGÜN BASKI**

DENEYSEL GRUP *(Experimental Group)*
1948'de Hollandalı sanatçılar APPEL, Anton Rooskens (1906-?), Constant (d.1920), CORNEILLE, Eugène Brands ve Theo Wolvecamp tarafından kurulan grup. *Reflex* adıyla yayımladıkları dergide SERBEST BİÇİMLİ SANAT'ın ilkelerine yakın bir SOYUT SANAT'ı savunmuş, bir süre sonra Paris'te kurulan KOBRA grubuyla birleşmişlerdir.
3026.

DENGE
İng.*balance*, Fr.*balancement*, Alm.*Gleichgewicht*.
Genelde, karşıt iki gücün denk gelmeleri ya da birbirlerine egemen olamamalarından doğan göreli ve geçici durum. Bir KOMPOZİSYON'da, RENK, ölçek, açı, yön ve ışık tonu gibi BİÇİM öğelerinin birbiriyle çelişki içinde algılanmalarını sağlayan, bunların karşıt değerlerini yumuşak geçişlerle birbirine yaklaştıran ya da bir bütün olarak algılatan bir tasarım sonunda elde edilmiş niteliktir. ***J.N.Erzen***

Özel olarak ÇİZİM'de, çoğunlukla da mimari konstrüksiyon çizimlerinde kullanılan bir terimdir. Örne-

gin, merdiven dengelemesi deyince, dar bir kova (merdivenin çevresinden dolandığı boşluk) çevresinde basamak genişliklerinin ayarlanması için yapılan dengeleme çizimi anlaşılmaktadır. Bu özel kullanışa "balansman" da denmektedir. Gerek mimarlıkta, gerek resim kompozisyonunda, boşluk-doluluk ve DOKU'ların dengelenmesi yoluyla kütlelerin istifi olarak kullanılır. Örneğin, bir yapının cephesinde denge bulunduğu söylendiğinde boşluk-doluluk oranının uygunluğu, yani pencere boşluklarının sağır duvarların kapladığı alana göre ne çok fazla, ne de az olduğu anlaşılmaktadır.

Y.Dülgeroğlu

DENIS, Maurice (1870, Granville-1943, Paris)
Fransız ressam.
Felsefeye duyduğu tutkuyla dinsel bir saflığı ve ince bir duyarlığı birleştirmeyi başarabilmiştir.

Sanat öğrenimini Julian Akademisi'nde VUILLARD, Ker-Xavier Roussel (1867-1944), BONNARD ve SÉRUSIER'yle birlikte yapmış ve 1889'da bu sanatçılarla birlikte NABİLER grubunun kurulmasında, grubun ruhsal önderi ve kuramcısı olarak etkin olmuştur. Ayrıca İZLENİMCİLİK'e karşı bir tavır olan SİMGECİLİK akımının öncüleri arasında yer alan sanatçı bu akımın sanat anlayışının savunuculuğunu da yapmıştır. 1890'da yayımladığı kuramsal bir yazıda, resimde yansıyan görüntünün bir anlam ve bütünlük kazanmadan önce yalnızca belli bir düzen içinde biraraya getirilen renklerden bir yüzey olduğunu belirten Denis, sanat yaşamının ilk döneminde açık ve duru renklerle düz yüzeyler ve yalın biçimlerle, duyarlı ve dengeli kompozisyonlar yaratmıştır. Manzara çalışmalarında düşler dünyasıyla bilinçle algılanan dünya arasında eşsiz bir bileşim kurarak Simgecilik akımına uygun yapıtlar vermiştir. 1901'den başlayarak çeşitli sergilere katılan sanatçı 1908-19 arasında Ransom Akademisi'nde öğretmenlik yapmıştır. Ünlü yapıtları arasında *Cézanne'a Saygı* (1900, Ulusal Modern Sanat Müz., Paris) ve *Champs-Élysées Tiyatrosu*'nun tavan resimleri (1912) sayılabilir. Dindar bir kişi olan Denis, dinsel resim alanındaki yeni ve reformcu görüşlerini 1917'de gerçekleştirdiği Cenevre *St.Paul Kilisesi* fresklerinde yansıtmıştır. Sanatçının sanat kuramı ve kutsal sanat konularında birçok yazısı vardır. *Théories, 1890-1910* (1920; Kuramlar, 1890-1910), *Nouvelles théories* (1922; Yeni Kuramlar), *Histoire de l'art religieux* (1939; Dinsel Sanatın Tarihi), *Sérusier, sa vie, son œuvre* (1943; Sérusier, Yaşamı, Yapıtları).
0293, 1809. *İ.Babacan*

DENİZHAN, Namık (1937, Gelibolu, Çanakkale)
Türk heykelci.
FİGÜRATİF anlayıştaki heykelleriyle tanınır.

1955-60 arasında Güzel Sanatlar Akademisi (GSA, b.MSÜ) Heykel Bölümü'nde öğrenim görmüş, burada Şadi ÇALIK ve Hüseyin GEZER'in öğrencisi olmuştur. Bu sıralarda figüratif anlayışa yönelen sanatçı 1967'de açılan Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gitmiş, burada heykel çalışmalarının yanı sıra William Stanley Hayter'la (1901-1988) oymabaskı çalışmıştır. 1971'de Türkiye'ye dönmüş ve aynı yıl İDGSA (e.GSA) Heykel Bölümü'ne asistan olarak atanmıştır. 1970'lerin başında da figüratif çalışan Denizhan, daha sonra yavaş yavaş soyuta yönelmiş ve tunç, keten, alçı, ahşap, beton vb gibi çok çeşitli malzemelerden yararlanmıştır. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan *İkimiz* (alçı kompozisyon) adlı yapıtıyla Afyonkarahisar'daki *Atatürk Kocatepe'de* adlı anıt heykeli önemli çalışmalarındandır. Denizhan 1961'de Eskişehir Atatürk Anıtı, 1971'de de Şair Eşref Büstü yarışmalarında İkincilik, 1973'te İzmir Kâzım Dirik Paşa Büstü ve Samsun İlk Adım Anıtı yarışmalarında da Birincilik ödüllerini almıştır. *N.Arslan*

DENİZKÖPÜĞÜ – **LÜLETAŞI**

DENİZLİ
İç Ege Bölgesi'nde yer alan ilin adı eski kaynak ve belgelerde "Tonguzlu", "Donguzlu", "Tonuzlu", "Tunuzlu" gibi biçimlerde geçmektedir. Bu adlar 11.yy'dan başlayarak Anadolu'ya gelen Türkler'ce kullanılmıştır. Ayrıca Selçuklu döneminde, yöredeki en eski antik yerleşmelerden olan Laodikeia'nın adından türediği varsayılabilecek "Ladik" ve "Lazik" adları da kullanılmıştır. Bu adların Osmanlı döneminde "Lazkiye" biçiminde geçtiği görülmektedir. 16.yy'dan sonra kentin adının giderek "Dinüzlü" biçimine dönüştüğü, yabancı kaynaklarda "Denisley", "Denisli" biçimlerinde yazıldığı izlenmektedir.

Beycesultan kazılarında edinilen bilgilere dayanarak Denizli yöresindeki ilk yerleşme MÖ 4000'lere, yani Kalkolitik Çağ sonlarına (→PREHİSTORYA) tarihlenmektedir. Aynı yerleşme MÖ 3.binle 2.bin arasındaki İlk Tunç Çağı'nda da varlığını sürdürmüştür. Kazılarda ele geçen yapıtlar, bütün bu sürede Denizli yöresinin çok ileri ve parlak bir uygarlığa sahne olduğunu göstermektedir. PİSİDİA yöresinin batı ucunda yer alan Denizli MÖ 2.binyıl içinde buraları egemenliği altında tutan Arzava Krallığı'nın etki alanında kalmış, zaman zaman Hititler'den de etkilenmiştir. MÖ 1200'lerde HİTİT Devleti'nin yıkılmasından sonra, bütün Batı Anadolu gibi Denizli de LYDİA egemenliğine girmiş, MÖ 6.yy'ın ortasında da, Anadolu'yu işgal ederek Lydialılar'ı yenen Persler'in yönetimine geçmiştir. Makedonya kralı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323), Asya Seferi sırasında MÖ 334'te Denizli yöresini Persler'den almış, daha sonra buraları Selevkoslar, PERGAMON Krallığı ve Romalılar arasında zaman zaman el değiştirmiştir. MS 395'te ROMA'nın ikiye bölünmesiyle Doğu Roma (BİZANS) etki alanı içinde kalan Denizli'yi 11.yy sonlarında Türkler'in buralara ulaşmasına değin Bizanslılar ellerinde tutmuşlardır. Türkler Denizli'yi ilk kez 1077'de almışlar, ancak yöre 13.yy'ın ortalarına değin Bizans'la ANADOLU SELÇUKLU arasında pek çok kez el değiştirmiştir. Selçuklular'ın Moğol İlhanlılar'a yenilmesi üzerine Denizli'de yerel bir beylik olan Germiyanoğulları 13.yy sonlarında egemenlik kurmuş, onları 1300'de İnançoğulları yönetimi izlemiş, 1368'de Germiyanoğulları yöreyi yeniden ele geçirmişlerdir. 1391'de Yıldırım Bayezid (hd.1389-1402), Denizli'yi OSMANLI topraklarına katmışsa da Ankara Savaşı'nda Moğollar'a yenilince, Timur bu yöreyi yeniden Germiyanoğulları'na vermiştir. 1429'da Denizli kesin olarak Osmanlı yönetimi altına girmiştir. Önce Aydın iline bağlı bir ilçe olan kent 1883'te sancak, 1910'da mutasarrıflık yapılmıştır. Kurtuluş Savaşı sırasında Yunanlılar Buldan'a ve Çal'ın bazı köylerine, bir süre sonra da Çivril'e girmişlerse de, 30 Ağustos 1922'de Büyük Taarruz ile önce Çivril, 4 Eylül 1922'de de Buldan ve Çal işgalden kurtarılmıştır.

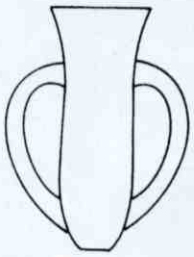
Tarihsel Yapılar:
Merkez İlçe: Denizli'de eski kenti çevreleyen, ortaçağda yapılmış surlardan pek az iz kalmıştır; onlar da bugünkü kentin yapı dokusu arasında sıkışmış durumdadır. Kentteki *Ulucami*, Germiyanoğulları dönemi (14.yy) yapısıdır; ama, 20.yy başında yeniden yapılmışcasına onarılmıştır. Bayramyeri



DENIS, Maurice, *Yvonne Lerolle'nin Portresi*, 1897, tuval üzerine yağlıboya, 166x78 cm.



DENİZHAN, Namık, *İkimiz*, 1965, alçı, 51x35x20 cm.



Depas Amphikypellon.

alanında bulunan, duvarları BAROK üslupta bezeli ahşap karkas cami son zamanda yıkılmış, yerine bugünkü yeni cami yapılmıştır. Kentteki 20.yy yapılarının önemlileri olarak I.Ulusal Mimarlık üslubundaki (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Mimarlık) *Gazi İlkokulu; Sanat Okulu* (S.Milar), *Merkez Bankası Şubesi, Kuyumcu Oteli* ve *Babadağlılar Çarşısı* (Cengiz BEKTAŞ) sayılabilir. Denizli kentinde henüz bir müze yoktur; yörede ele geçen yapıtlar bir müze deposunda saklanmaktadır. Ayrıca Gazi İlkokulu'nun bahçesi de bazı arkeolojik buluntuların sergilendiği bir açıkhava müzesi biçiminde düzenlenmiştir.

Denizli'nin yakınında, Goncalı ve Eskihisar (Akköy ilçesindeki) köyleri arasında, Helenistik Dönem'den (→YUNAN) kalma LAODİKEİA bulunmaktadır. Burada ele geçen yapıtlar Eskihisar köyü ilkokulunun bahçesinde sergilenmektedir. Ayrıca, Denizli-Eğirdir yolu üzerinde, Goncalı köyünde 13.yy'dan kalma bir Selçuklu yapısı olan *Akhan* bulunmaktadır.

Acıpayam ilçesinin eski adı Garbikaraağaç'tır. Yazır köyündeki 19.yy yapısı cami, Barok üsluptaki bezemeleriyle ilginçtir.

Akköy ilçesinde Denizli'ye 17km uzaklıkta yer alan HİERAPOLİS, Helenistik Dönem'den kalma önemli bir yerleşme merkezidir. İtalyan arkeologlarca yönetilen kazılarda ortaya çıkartılan buluntular *Büyük Hamam*'da kurulan Hierapolis Müzesi'nde sergilenmektedir. Hierapolis'in üstünde yer aldığı yüksek düzlüğün eteklerinde, eni ve boyu yks.4km olan geniş bir alana sekiler halinde yayılmış TRAVERTEN'ler bulunmaktadır. 33-35°C sıcaklıktaki, kalker içerikli madensularının yüzeye çıkınca karbondioksit gazının uçması ve kirecin bir bölümünün çökelmesiyle pamuk yığınlarını andıran oluşum gerçekleşmektedir. Günümüzde çevre kirliliğine uğrayan bu çanakçık ve saçaklar yöreye "Pamukkale" adının verilmesine yol açmıştır. Pamukkale'nin yks.5km kuzeybatısında, Karahayıt köyü yakınında da, karbonik asitli suların derinlerde erittiği minerallerin yüzeyde çökelmesiyle oluşmuş rengârenk travertenler vardır.

Baklan ilçesinin mezarlığındaki *Yatağan Baba Türbesi*'nin 16.yy yapısı olduğu sanılmaktadır.

Bekili ilçesinin hemen dışındaki *Eski Pazaryeri Camisi*, yapım tarihi belli olmayan bir Osmanlı yapısıdır. Çoğaşlı köyünde de 18.yy'dan kalma bir çeşme bulunmaktadır.

Buldan ilçesinin Yenice köyünde kalıntıları bulunan Tripolis kentinin MÖ 2.yy'da kurulduğu sanılmaktadır. Henüz önemli bir inceleme yapılmamış olan kentte sur, tiyatro, hipodrom, suyolu, mezar ve kilise kalıntıları bulunmaktadır.

Çal ilçesi sınırları içinde Roma kenti Asar'ın kalıntıları vardır.

Çardak ilçesi sınırları içindeki en önemli tarihsel anıt, bugün çok yıkık durumda olan *Çardakhan Kervansarayı*'dır.

Çivril ilçesindeki en önemli tarihsel kalıntıysa, İngiliz arkeologları Seton Lloyd ve James Mellaart'ın kazı yaparak üst üste 40 kat saptadıkları, Kalkolitik Çağ'a değin inen bir yerleşme merkezi olan BEYCESULTAN Höyüğü'dür. İlçede bundan başka Eoropolis, Dionysopolis ve Eumeneia kentlerinin kalıntıları bulunmaktadır. İlçeye bağlı *Savranşah Köyü Camisi* 19.yy'dan kalmadır. Emirhisar bucağında, yanında bir de küçük türbe bulunan yıkık *Dedeköy Camisi*'nin yapım tarihi belli değildir.

Honaz ilçesinde, 15.yy'dan kaldığı sanılan *II.Murad Camisi* yıkık durumdadır.

Kale ilçesinde yıkıntıları bulunan Herakleia Selbake kenti Roma döneminde kurulmuştur.

Sarayköy ilçesi sınırları içinde bulunan antik Aktandea kenti kalıntıları henüz araştırma ve kazı konusu yapılmamıştır. İlçenin Ahmetli köyü yakınında Büyük Menderes Irmağı'nı aşan *Akköprü*'nün bir Roma mı, yoksa Selçuklu yapısı mı olduğu bilinmemektedir.

Tavas ilçesinde Didimen, Tabea, Sebastapolis, Apollonia, Heraklies gibi antik kent kalıntıları bulunmaktadır. Bunların hiçbirinde henüz kazı yapılmamıştır.

Sivil Mimarlık:
İki yüzyıl kadar önce büyük bir deprem geçirerek hemen hemen tümüyle yıkılan Denizli'de, bu nedenle bu tarihten daha eski yapıyla karşılaşılmaz. Geleneksel sivil mimarlık örnekleri olan EV'ler genellikle iki katlı, nemi önlemek amacıyla yerden 1m'ye kadar yükseltilmiş olarak yapılmıştır. Kentin en önemli yerleşmesi olan ve bir derenin iki kıyısında yer alan evlerden oluşan ilginç dokusuyla Çaybaşı Mahallesi, son 30 yılda gerçekleşen yapılaşmalarla giderek bozulmuş, yok olmuştur.

El Sanatları:
İlin en önemli el sanatı, kökleri Phryg (Frig) dönemine (→PHRYGİA) değin inen dokumacılıktır. Geçmişte bazı dönemlerde gerilemiş olmakla birlikte DOKUMA sanatı günümüzde de, başta kent merkezi olmak üzere Buldan, Babadağ, Sarayköy, Tavas, Kızılcabölük ve Kale yörelerinde çok yaygındır. Dokunan ürünler arasında yatak çarşafları, alacalar, "kılçar" adı verilen şalvarlık kumaşlar en başta gelmektedir. Bundan başka bez üstüne İŞLEME, KİLİM türü düz dokumalar ve HALI dokumacılığı yanı sıra saraçlık da Denizli'nin küçük el sanatlarındandır. *H.Kuruyazıcı*

DENİZLİK
İng.*sill*, Fr.*appui, rebord*, Alm.*Fensterbank*.
Suların DUVAR içine sızmasını ya da duvar yüzeyinden süzülmesini önlemek için PENCERE eteğinin üstünde, içte ve dışta yapılan bölüm. Pencerenin iç tarafında, camdan süzülen terleme sularıyla pencere aralıklarından içeriye sızabilecek suları toplayan ahşap ya da taş öğeye "iç denizlik" denir. Pencerenin dış tarafında, pencere yüzeyinden süzülen yağmur vb suları toplayarak, duvardan dışa taşan bölümündeki damlalığı aracılığıyla yapıdan uzağa atan dışa eğimli öğe ise "dış denizlik" adıyla anılır. Dış denizliğin, ALÜMİNYUM, çinko vbg metal türlerinin yanı sıra doğal ya da yapay taştan yapılan örnekleri de vardır.

DENNY, Robyn → **POP SANAT**

DENTİL (Lat.*denticulus*) = **DİŞ DİZİSİ**

DEPAS AMPHİKYPELLON (Gr.)
Homeros'un *İlyada* destanında sözünü ettiği; uzun boyunsuz silindirik gövdeli, çift yüksek ilmek kulplu, dar ve derin bardaklara verilen ad. TROİA'da, yukarıdaki tanıma uyan kap tiplerine H.Schliemann bu adı vermiştir. Troia'da ilk *depas*'lar, IIc tabakasında bulunmuştur. Düz olarak daralan gövdesi ve basit dik ağız kenarına sahip olan *depas*'lar Troia'da ETÇ III içinde daha geç bir safhaya tarihlendirilir. Bu kap türü için Troia'nın yanı sıra PİSİDİA'nın da bir üretim merkezi olduğu saptanmıştır. Burada Troia'dan bağımsız bir üretim geleneği

gözlemlenir. Bu bölgede bulunmuş *depas*'ların hamurları genellikle gri renklidir; astarları ise siyah ya da gri olup perdahlıdır. *Depas*'ların genellikle gri oluşları ve bezemeleri onların belki de madeni kaplarının taklitleri olabileceklerini akla getirir. *Depas*'lar bezemeli ya da bezemesiz olabilirler. Bezemeli *depas*'lar da, yatay yivlerle bezenmiş ve kulpların gövdeye birleştiği yerde yatay yivler, daha aşağıda ise dikey oluklarla bezemeli olmak üzere iki gruba ayrılır. Kulpların birleştiği yerlerde yatay, aşağı doğru dikey oluklu *depas*'lara genellikle Afyon ve çevresinde, Göller Bölgesi'nde ve APHRODİSİAS'ta yalnızca yatay yivli kaplara Göller Bölgesi ve Afyon'u içine alan geniş bir alanda; bezemesiz *depas*'lara ise Samos, Troia, Pisidia bölgesi, GORDİON, ALACAHÖYÜK ve Karataş'ta rastlanmıştır.

M.Orbon

DERAIN, André (1880, Chatou - 1954, Garches)
Fransız ressam ve heykelci.
FOVİZM akımının içinde yer alan sanatçı, aynı zamanda parlak renk kullanımıyla kendine özgü bir üslup da oluşturmuştur.

1895'te resim yapmaya başlayan Derain, 1898'de gittiği Camillo Akademisi'nde MATISSE'le, 1900'de de VLAMINCK'le tanışmıştır. 1901'de gördüğü Van GOGH sergisinden sonra resim anlayışı da belli bir değişime uğramış, askerlik görevini tamamlayıp 1904'te yeniden resim yapmaya başladığında Fovist bir anlayışa yönelmiştir. Bu yılın yaz aylarını Matisse'le birlikte Güney Fransa'da resim yapmakla geçiren sanatçı, 1905'te Güz Salonu'nda *(Salon d'Automne)* Fovistler'in ilk sergisine katılmıştır. 1905 ve 1906'da gittiği Londra'da yaptığı resimler Fovist döneminin tipik yapıtları arasında yer alır. 1906'da PICASSO'yla tanışmasından sonra resimlerinde çok hafif de olsa KÜBİZM etkileri sezilir. Ancak Derain'in sanatı asıl gücünü renksel yoğunluktan almıştır. Bu dönem yapıtlarının hemen hepsinde resim yüzeyini çeşitli renkler doldurmuştur. Bu renkler bir yandan biçimleri tanımlarken, bir yandan da birbiriyle ilişkiye girer ve resim yüzeyinde güçlü bir titreşim olgusu oluşturur. Ünlü yapıtı *Westminster Köprüsü* (1907), bu anlamda renksel bir devinim sunar. 1909'da Derain, APOLLINAIRE'in *L'Enchanteur pourissant*'ını (Kokuşmuş Büyücü) resimlemeye başlamış ve yapıt için ağaç baskılar yapmıştır. Bu alandaki başka bir çalışması da 1912'de Max Jacob'un bir kitabı içindir. 1914'te I.Dünya Savaşı çıktığında Picasso ve BRAQUE'la birlikte Avignon yakınlarına yerleşen sanatçı yoğun bir biçimde Kübizm'le ilgilenmiştir. Tümüyle bu akımın etkisi altına girmemekle birlikte *Cadaqués* (1910) ve *Masa* (1911) gibi yapıtlarında Kübist etkiler kendini gösterir. Derain, 1911'de Kübizm'den uzaklaşmış, "Gotik dönemi" olarak adlandırılan, İtalyan ve Fransız Primitifleri'nin (→İLKEL SANAT) etkilerinin sezildiği bir üslupta çalışmaya başlamıştır. 1919'da Rus bale emprezaryosu Sergey Diaghilev'in (1872-1929) *La Boutique Fantasque* (Acayip Dükkân) adlı balesinin Londra'daki gösterimi için kostüm ve sahne tasarımı yapmış; bu deneyimden sonra da, kostüm ve sahne tasarımı konusundaki (→TİYATRO, SAHNE TASARIMI VE KOSTÜM) çalışmalarını sürdürmüştür. Sanatçı 1920'den sonra akademik bir kuruluğa düşmeden klasik bir anlayış içinde yaptığı resimlerinde daha çok kahverengi ve yeşil kullanmıştır.

Derain'in heykelleri resimleriyle benzerlikler göstermez. 1905'te taşı yontarak yaptığı geometrik figürler KARYATİD'leri anımsatır. Savaş yıllarındaysa "ilkelci" bir tavrın egemen olduğu bloksu figürlerle granit maskeler denemiştir. Uzunca bir süre heykelle ilgilenmeyen Derain, 1939'da bu kez de ilkel oymalarla ROMANESK üslubu çağrıştıran figürler, başlar ve kabartmalar yapmıştır.
0978. *U.Tükel*

DERBENT (Far.*der:* kapı, *bent:* bağlama'dan)
1. Dar geçit; boğaz. Böyle yerlerde bulunan karakol benzeri yapılar.
2. Küçük sınır kalesi.
OSMANLI İmparatorluğu'nda özellikle II.Murad ve II.Mehmed dönemlerinde (1421-81) önemli yol kavşaklarıyla geçitlerinde güvenliğin sağlanması ve yolların bakımı için düzenli bir derbent teşkilatı kurulmuştur. 18.yy'ın başında bozulmaya başlayan bu teşkilat, Tanzimat'ta (1839-76) yeni kurulan Zaptiye İdaresi'ne ve Nafıa Nezareti'ne bağlanmıştır.

DERC (Far.)
İslam yazı sanatında (→İSLAM) nakışlı, süslü bir zemin üstüne yazılan yazı (HAT). Hattatlıkta yazı yazılacak kağıdın ayrı bir önemi vardır. Beyaz renk gözü yorduğu için yazı genellikle krem rengine boyanmış kağıtlara yazılırdı. Birçok değerli yapıt bu tür renklendirilmiş kağıtlara yazılmıştır. Bu yöntem ayrıca yazının süslü bir zemin üstünde daha güzel görünmesini ve zemindeki boşlukların bir ölçüde kapanmasını sağlar. Güzel yazı sanatında en fazla başvurulan süsleme yollarından biri zemine altın zerreleri serpmektir (ZEREFŞAN). Süslü bir zemin elde etmek için TEZHİP sanatından da yararlanılır. MÜZEHHİP, pastel renklerden yararlanarak kağıtta çiçek, yaprak ve dallarla bezeli bir fon oluşturur. Kimi zaman önce yazı yazılmış, zemin sonradan bezenmiştir. Bu tür yazılarda çiçek, yaprak ve ince dal örgeleri harflerin arasına serpilerek, bezeli bir zemin üstüne yazıldığı görünümü verilir. Süslü bir zemin elde etmenin en kolay yolu EBRU'lu kağıttır. Ancak ebrulu kağıtlarda yazının kaybolmaması için çok soluk renklerin kullanılması gerekir.

A.Alparslan

DERELİ, Cevat (1900, Rize-1989, İstanbul)
Türk ressam.
İnsanı konu aldığı resimleri ve manzaralarıyla tanınır.

1907-14 arasında ilk ve ortaöğrenimini İstanbul'da yaptığı sıralarda Nazmi Ziya GÜRAN'dan yakın ilgi görmüş ve onun önerisiyle 1915'te Sanayi-i Nefise Mektebi'ne (s.GSA, b.MSÜ) girmiştir. Okulda önce Hikmet ONAT atölyesinde çalışan sanatçı bir yıl sonra İbrahim ÇALLI atölyesine geçmiştir. Öğrenciliği sırasında 1922'de arkadaşlarıyla birlikte Yeni Resim Cemiyeti'ni kurmuş, 1923'te de hem okuldan mezun olmuş hem de Avrupa sınavını kazanarak Paris'e gitme hakkını kazanmıştır. 1924-28 arasında Julian Akademisi'nde Paul-Albert Laurens'in (1870-1934) öğrencisi olan sanatçı, 1928'de Türkiye'ye dönerek GSA'ya öğretim üyesi olarak atanmıştır. Aynı yıl, MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ'nin kuruluş çalışmalarına katılmış, 1932'de akademideki görevinden ayrılarak 1939'a değin Tıp Fakültesi'nde desinatör olarak anatomik çizimler yapmıştır. Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezisi programları dahilinde 1939'da Sinop'a giden sanatçı burada yaptığı resimlerle aynı yıl İzmit'te düzenlenen Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği Sergisi'nde Birincilik Ödülü'nü almış, aynı yıl yeniden akademiye öğretim üyesi olarak girmiştir.

Sanatçının 1940'a değin gerçekleştirdiği resimleri kübik çizgi ve hacim özellikleri yansıtmakla birlik-



DERAIN, André, *Ağaçlı Yol*, tuval üzerine yağlıboya, 46x56 cm.



DERELİ, Cevat, *Balıkçı Dükkânı*, tuval üzerine yağlıboya, 113x76 cm.

te KÜBİZM'in katılığını yöresel bir dille yumuşatma eğilimi gösterir. Bu yıllarda özellikle Kayseri, Bursa ve Ürgüp'le Dolmabahçe, Sarayburnu, Çamlıca'yı betimlediği İstanbul manzaralarına ağırlık veren sanatçı söz konusu çalışmalarında sert ve kübik anlayıştaki çizgileri bırakarak daha yumuşak biçimlere yönelmiştir. Aynı dönemde 1940 Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde *Peyzaj* adlı yapıtıyla Birincilik Ödülü'nü almıştır. 1950'lerden başlayarak, *Buğday Eleyenler*'de (1956) olduğu gibi, resimlerinde yer yer geleneksel MİNYATÜR'ün izlerine rastlanmaktadır. Çizgi tekniği, figürlerin kompozisyon içine yerleştirilişi ve biçimlerde izlenen sadeleştirme ve üsluplaştırma eğilimi genelde bir yalınlaştırmayı gösterirken, gerek anlatım biçimi, gerek açık-koyu farklılıklarıyla yaratılan düzlemler resme derinlik sağlamaktadır. 1957 tarihli *Balık Tutan Adam* adlı yapıtı bu gelişmenin bir sonucudur. 1960'tan sonraki yapıtlarında çizginin daha yalın, renklerinse daha açık ve tatlı tonlarda olduğu görülür. Bu gelişim doğrultusunda sanatçı 1970'ten sonra daha da yalın bir anlatıma ulaşmış ve yeni bir biçimlendirme anlayışıyla üslubunu sürekli olarak aynı doğrultuda geliştirmiştir. Derinlik ve yüzey, Dereli'nin yapıtlarında birbirini tamamlayarak bir bütün oluşturmaktadır. Sanatçı 1977'de Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü heykelci Zühtü MÜRİTOĞLU'yla paylaşmış, 1981'de de Atatürk Sanat Armağanı'nı almıştır. *N.Arslan*

DERGÂH (Far.)
Farsça'da "kapı" anlamına gelir. TEKKE terminolojisinde, çeşitli tekke yapıları içinde ikinci derecede önemi olan zikir ve toplantı yapılarına denir. Tarikatın merkez tekkesine ASİTANE ve HANKÂH, küçüklü büyüklü tüm şube yapılarına dergâh adı verilir. Ancak gerek kitabelerde, gerek halk arasında bu ayırım her zaman geçerli olmamıştır. Konya'da Mevlânâ'nın türbesinin içinde bulunduğu ve tüm MEVLEVİHANE'ler arasında en kutsalı sayılan yapı, Huzur-ı Pir, Merkad-i Mevlânâ, Dergâh-ı Mevlânâ gibi adlarla anılmaktadır. Benzer durum Bektaşi tekkeleri için de geçerlidir. *Hacı Bektaş Tekkesi*'nden asitane, hankâh ve dergâh olarak söz edilir. Tekke ve hankâh işlevsel özellikleri belirten sözcüklerdir. Asitane ve dergâh'sa daha çok manevi bir içerik taşır; bir şeyhin yolunda olmayı, onun kapısına, eşiğine başkoymayı, mürşidin makamına tevazu ve teslimiyetle yaklaşmayı anlatırlar. ***A.Ödekan***

DERİÇE (Far.*der:* kapı, *-çe:* küçültme eki'nden)
1. Küçük KAPI; büyük kapı kanatlarına açılan yavru kapı.
2. Küçük PENCERE.

DERİNLİK
İng.*deptb*, Fr.*profondeur*, Alm.*Tiefe*.
20.yy'da HEYKEL'deki kütle anlatımı merkezilikten uzaklaşarak derinlik kavramını içermeye başlamışsa da, derinlik mimarlıktaki somut anlamı dışında en çok RESİM'de sözü edilen bir niteliktir. Resimde derinlik PERSPEKTİF ve öteki yöntemlerle sağlanan bir yanılsamadır. KOMPOZİSYON'da öğelerin üst üste yerleştirilmesi, rengin yakınlaştıkça açılması ve sıcaklaşması, yakın nesnelerde ışık tonlarının zıt olup, uzaklaştıkça zıtlığın azalması, yakın ve uzak arasında ölçü farkları gibi işlemler derinlik yanılsaması yaratır. ***J.N.Erzen***

DERMAN, Gül (1942, Ankara-1994, Aydın)
Türk ressam ve özgün baskı sanatçısı.
Yöresel duyarlıkla geleneksel Türk tasvir sanatından esinlenen yağlıboya, TAŞ BASKI ve ipek baskılarıyla (→ELEK BASKI) tanınır. Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'ni bitiren ve 1971'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Resim Bölümü'nde Bedri Rahmi EYUBOĞLU atölyesinden mezun olan sanatçı, 1976'da İÜ Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nde başladığı doktora çalışmasında halk öykülerini süsleyen resimler üzerinde yoğunlaşmış, 1982'de *Resimli Taşbaskısı Halk Hikâyeleri* (1989) başlıklı tezini tamamlamıştır. 1970'ten başlayarak ölümüne değin belirli aralıklarla Avusturya hükümetinin bursuyla Salzburg Yaz Akademisi'nin oymabaskı ve taş baskı atölyelerinde araştırma ve çalışmalarda bulunmuş; Süleyman Saim TEKCAN'ın kurduğu Çamlıca Sanat Evi'nde baskı çalışmaları yapmıştır. Derman'ın sanatçı kişiliği hocası Bedri Rahmi'den kazandığı geleneksel sanatlara ve yerel özelliklere ağırlık veren sanat anlayışıyla oluşmaya başlamış, yerel resim kavramları üzerindeki çalışmaları sonucunda bir sentez oluşturan sanatçı çağdaş ve geleneksel kavramları özümseyerek evrensel değerlere ulaşmaya çalışmıştır. Yağlıboyaların yanı sıra ağırlıklı olarak yaptığı ÖZGÜN BASKI'larında Türkiye'nin, özellikle de İstanbul'un çeşitli görüntülerinin kendisinde bıraktığı izlenimleri yansıtmıştır. Resimlerinde FİGÜRATİF öğeler bulunmasına karşın, soyuta yaklaşan bir tavır da sezilir; çoğu yapıtında düşle gerçeği biraraya getirmek istemiştir. Günlük gerçeklerden arınmış, daha çok imgelerde yaşayan Haliç, Süleymaniye, Köprü'de gün batımları ile İstanbul'u neredeyse bir düş kentine dönüştürmüştür. Yer yer NAİF resme yaklaşan çalışmalarında çocuk resminden MİNYATÜR'e, Anadolu halk resminden Okyanusya ve Afrika'nın ilkel imgelerine (→İLKEL SANAT) uzanan bir çizgi vardır. Derman'ın perspektif gibi klasik resim öğelerine yer vermemesi, renkleri ve biçimleri özgürce kullanma isteği, Bedri Rahmi'den ve geleneksel minyatür resmiyle kurduğu yakınlıktan kaynaklanmaktadır. 1990'ların başında "İstanbul Efsaneleri"ni konu alan *Bakır Gemi* (1991), *Kız Kulesi Efsanesi I* (1992), *Hamsin Balığı Efsanesi* II (1992), *Sabire Kadınlar I* (1992) gibi yağlıboya ve akrilik çalışmalarının yanı sıra "Türk Hamamları ve Çıplaklar" gibi resimleri ile "Seyahatname" gibi özgün baskılarında konusunu masalsı bir anlatımla işlemiştir. Sanatçı, 1976 ve 1979'da Fransa'da kurulan UFACSI'nin (*Union Féminine Artistique et Culturelle-Salon International* / Uluslararası Kadın Sanat ve Kültür Birliği Sergisi), 1986 Milano II.Trofeo Raffaello Uluslararası Yarışması ve 1987 Milano XVII.Trofeo Dürer Uluslararası Yarışması'nda ödül almıştır. Derman, bir trafik kazası sonucunda yaşamını yitirmiştir. *N.Ulaba*

DERVAZE (Far.)
KALE ya da SUR kapısı; büyük KAPI.

DERVİŞ MUHAMMED (15.yy sonu)
İranlı nakkaş.
İRAN'da yapıt veren Akkoyunlu dönemi (1378-1508) nakkaşlarındandır. ŞEYHİ'yle birlikte, bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan bir Nizami *Hamse*'sinin (H.762/1360) resimlenmesinde çalışmıştır. 1478'de bir yıl hükümdar olan Şiraz valisi Sultan Halil tarafından ısmarlanan ve 1481'de Sultan Yakub döneminde (1478-90) hattat Abdülrahim-el-Yakubi tarafından tamamlanan bu yapıtın *Hüsrev ü Şirin* ve *Mahzen-ül-Esrar* bölümlerindeki 10 minyatürü Derviş Muhammed yapmıştır (→MİNYATÜR, Türk-İslam Minyatürü). ***G.İnal***

DERZ (Ar.)
İng., Fr.*joint;* Alm.*Fuge*.

"Fuga" da denir. YAPI'da iki malzeme, öğe ya da bölüm arasındaki aralık bölge. Yapılarda, nitelikleri açısından başlıca iki tür derzle karşılaşılmaktadır: **1)** Yapıdaki hareketlerin herhangi bir tahribata neden olmaması amacıyla oluşturulan "ayırma derzleri"; **2)** Sınırlı boyutta yapı malzeme ve elemanlarının birleşmesiyle oluşan "birleşme derzleri". Ayrıca, sürekli bir işin (ör.beton dökümünün) çeşitli aşamalarında türlü nedenlerle çalışmaların kesilmesi durumunda işin devamını sağlayacak biçimde oluşturulan özel bir derz türü de "iş derzi" olarak adlandırılır. İki ana derz türü arasındaki fark, adlarından da anlaşılacağı gibi, birincisinin ayırıcı, ikincisininse birleştirici nitelikte olmasıdır.

Ayırıcı nitelikteki derzler, ısı genleşmeleri, BETON'da görülen boyut değişimleri, deprem etkisi vb nedenlerle oluşan titreşimlerin alınması, zemin oturmaları gibi olaylara karşı zorunlu olarak düşünülerek yapılanlardır. Bunlar, önlem olarak yapıldıkları etki göz önüne alınarak, "genleşme derzi", "hareket derzi", "oturma derzi" gibi adlarla anılır. Yabancı dillerdeki karşılığından alınarak "dilatasyon derzi" de denen genleşme derzlerine, yapıda kullanılan malzemenin davranışları nedeniyle gereksinim duyulmasına karşın, hareket ve oturma derzleri yapının ve çevrenin özel koşulları nedeniyle gereksinim durumunda yapılmaktadır. Yapının farklı yüklenmesi, titreşimler, zemin oturmaları, yapının işlevinden ve kullanımından kaynaklanan özel etkiler dikkate alınarak oluşturulan bu tür derzler için önceden nicel değerler vermek olanaksızdır. Ayırıcı karakterdeki derzler, yapıda detaylandırma ve uygulama açısından kritik noktaları oluştururlar. Bu bölgelerde ısı, su, ses gibi unsurlara karşı geçirgenliğin önlenmesi amacıyla, derzin örtülmesinde "derz bantları" ve "derz dolgu maddeleri" olmak üzere başlıca iki tür malzeme kullanılmaktadır. Su geçirimsizliğinin önem taşıdığı, sürekli hareketlerin olduğu BETONARME derzlerde derz bantları kullanılır. Bunlar genellikle sentetik temelli, özellikle yumuşak PVC, bazı özel durumlarda suni kauçuk olmakla birlikte, bakır gibi yumuşak metaller, bitüm emdirilmiş kağıt bantlar gibi malzemeler de olabilir. Derzlerin örtülmesinde kullanılan ikinci tür malzeme, derz dolgu malzemeleridir. Macun karakterindeki bu maddeler, elastik, yarı elastik ve plastik derz malzemesi olarak özelliklerine göre üç gruba ayrılmaktadır. Ancak, bunlardan en yaygın olarak kullanılanı, elastik derz dolgu maddeleridir.

Birleştirici nitelikte olan, sınırlı boyutta yapı malzeme ve elemanlarının birleşmesinde yer alan ikinci derz grubu, bu malzeme ve elemanların nitel ve nicel çeşitliliği, uygulama biçimleri, görsel etki ve bezemesel kaygılar, teknik gereklilikler gibi bir dizi faktörün etkisinde tasarımlanıp uygulandıklarından çeşitlilik gösterirler. Bunun sonucunda da yapıdaki yerleri, durumları, uygulama biçimleri gibi özelliklere bağlı olarak "dik derz", "düzensiz derz", "yatay derz" gibi adlarla anılırlar. En yaygın olanları malzeme yüzeyinden içeride olan "oyuk derz", dışa taşan "kabarık derz" ve doldurularak malayla düzeltilen "mala derzi"dir. İki eleman arasındaki derzin genişliği ya da bağlayıcı malzemenin kalınlığı "derz genişliği" ya da "derz kalınlığı"; çeşitli nedenlerle yüzeyde kalan ya da özellikle bırakılan oyuk çizgi de "derz çizgisi" olarak anılır. Ayrıca derz yapımında kullanılan HARÇ "derz harcı", derz doldurulan harç "derz dolgu harcı", derz dolgusunda kullanılan her türlü malzeme "derz dolgu malzemesi" ya da yalnızca "derz dolgusu", derzlerin üstünün sıva türü malzemelerle örtülmesinde kullanılan donatı malzemesi "derz donatısı", derzlerin gizlenmesinde kullanılan metal ya da plastik temelli malzeme "derz kapama profili", derz yapımında yararlanılan profiller "derz profili" olarak adlandırılır.

H.Y.Ersoy

DES VINGT (Alm.) = **YİRMİLER GRUBU**

DESEN

1. ÇİZİM (İng.*drawing*, Fr.*dessin*, Alm.*Zeichnung*).
2. DOKUMA, ÇİNİ, SERAMİK, MOZAİK, ALÇI, AHŞAP ya da METAL'den yapılmış küçük el sanatı ürünlerinin bezenmesinde örgelerle oluşturulan KOMPOZİSYON düzeni (İng.*pattern*, Fr.*dessin*, Alm.*Muster*).

DESIDERIO DA SETTIGNANO (yks.1430, Settignano-1464, Settignano)
İtalyan heykelci.
FLORANSA OKULU'na bağlı bir sanatçı olan Desiderio, özellikle basık kabartma tekniğinden *(rilievo schiacciato)* yararlanarak alçak KABARTMA tekniğiyle gerçekleştirdiği yapıtlarında DONATELLO'nun dramatik anlatımının tersine incelmiş, yetkin biçimlerle daha değişik, biçimsel bir yaklaşımı benimsemiştir.

Taşçı ustalığı yapan bir ailenin çocuğudur. Başlangıçta bir mermer oymacı olarak etkinlik göstermeye başlamış ve 1453'te Floransa Taş ve Ahşap Oymacılar Loncası'na kaydolmuştur. Eğitimiyle ilgili hemen hiçbir bilgi yoktur; yalnızca ROSSELLINO'ya olan yakınlığı ve dolaylı olarak Donatello'dan etkilendiği bilinmektedir. Donatello'nun özellikle 15.yy'ın ilk yarısında Floransa'da gerçekleştirdiği yapıtlar, hemen tüm çağdaşları gibi Desiderio'nun üslubunda da etkisini göstermiştir. 1453'te Andrea di Lazzaro Cavalcanti'nin *S.Maria Novella*'da gerçekleştirdiği öyküsel kabartma konusunda Rossellino'yla birlikte danışman olarak görev yapan Desiderio, 1461'de de *Orvieto Katedrali*'nde bulunan *Tavola Madonnası* adlı yapıt için açılan yarışmaya katılmıştır. Sanatçının yalnızca iki yapıtı, Floransalı devlet adamı ve hümanist Carlo Marsuppini'nin *S.Croce*'deki mezar anıtıyla *S.Lorenzo Kilisesi*'ndeki *Kutsal Ayin Anıtı* (bit.1461) kesin olarak tarihlendirilebilmektedir. Rossellino'nun yine *S.Croce*'deki *Bruni Mezar Anıtı* (yks.1444/50) örnek alınarak gerçekleştirilen *Carlo Marsuppini Mezar Anıtı*, 15.yy sonunun daha zarif ve yumuşak biçimlere dayalı sanat anlayışı doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Yapıt aynı zamanda, sanatçının yumuşak yaklaşımını, süslemeci zenginliğini de göstermektedir. Bunların yanı sıra özgün olduğu bilinen, ancak tarihlendirilemeyen mermer bir CIBORIUM parçası da bugün Washington Ulusal Sanat Galerisi'ndedir. Ayrıca sanatçının, Donatello'nun bu alandaki deneyimlerinden yararlanarak geliştirdiği alçak kabartma tekniğindeki bazı yapıtları da günümüze gelmiştir. Bunlar arasında *Genç Vaftizci Yahya* (Ulusal Müz., Floransa) ve *Çarmıhın Önündeki Aziz Hieronymus* da (Ulusal Sanat Gal., Washington D.C.) bulunmaktadır. Öte yandan Floransa'daki Ulusal Müze'de bulunan mermer bir büstten esinlenilerek Desiderio'ya bağlanan çeşitli kadın portrelerinin yanı sıra, bir dizi çocuk başı da onun yapıtları arasında sayılmaktadır. Bu tür yapıtlarında, yetkin biçimlerle dile getirdiği duygusal ve şiirsel anlayış açıkça görülmektedir.

Aynı zamanda usta bir zanaatçı da olan Desiderio, tasarım alanındaki gücünü, virtüözlük düzeyine ulaştırdığı mermer oyma tekniğiyle ustalıklı bir biçimde birleştirmiş, ayrıca matkap kullanımı ve de-



DESIDERIO DA SETTIGNANO, *Kadın Büstü*, 1460-64, mermer, yük.45.72 cm.

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ



DESPIAU, Charles, *Assia*, 1937, tunç, yük.189.8 cm.



DEVRİM, Nejat, *Soyut Kompozisyon*, tuval üzerine yağlıboya, 130x162 cm.

rin oyma yöntemiyle yüzey üstünde güçlü ışık-gölge etkileri ve tonal karşıtlıklar yaratmıştır.
0691, 2417. *U.Tükel*

DESNOYER, François (1894, Montauban-1972, Paris)
Fransız ressam ve heykelci.
Hiçbir AVANT-GARDE akım ya da gruba bağımlı olmadan, döneminin yaşam biçimini ve ortamını tuvale aktarmıştır.

1912-13'te Paris'te, daha sonraları öğretmenlik de yaptığı Dekoratif Sanatlar Yüksekokulu'nda öğrenim gören sanatçı, FOVİZM ve KÜBİZM'den izler taşımakla birlikte, temelde TIZIANO, VERONESE, DELACROIX ve El GRECO gibi geçmişin ünlü renk ustalarına dayanan olgun kişisel bir üslup geliştirmiştir. Derin gölgelemelere başvurmadan, açık ve parlak renklerle birbirinden ayrılan ve sınırları tanımlanan yüzeyler kullanarak daha çok manzaralar yapmıştır. Bu çalışmaları anlatımcı bir yaklaşım taşımakla birlikte, yetkin ve güçlü bir biçimde inşa edilmişlerdir. *Marsilya Limanı* (1940) adlı tablosunda olduğu gibi, sanatçı özellikle liman görünümlerini yeğlemiş, bundan başka tek ve grup halinde insan figürlerini ele aldığı resimler yapmıştır. Resim çalışmalarının yanı sıra kuru akademik sanat anlayışını aşarak, kendi sıcak kişiliğini yansıtan ve yaşamın tensel niteliğini vurgulayan heykeller de gerçekleştirmiştir. Desnoyer, 1922'den başlayarak sergiler açmış, 1924'te Blumenthal Ödülü'nü, 1937 Paris Dünya Sergisi'nde de Altın Madalya kazanmıştır.
0560, 1005. *İ.Babacan*

DESPIAU, Charles (1874, Mont-de-Marsan-1946, Paris)
Fransız heykelci.
En çok gerçekleştirdiği portre-büstlerle tanınan Despiau, 1904-14 arasında RODIN'in yanında çalışmış, ama kısa sürede Rodin'in ROMANTİZM'inden uzaklaşarak MAILLOL'ü anımsatan duyarlı bir KLASİKÇİLİK'e ulaşmıştır. Çoğunlukla tunçla çalışmakla birlikte, pişmiş topraktan figürler de yapmıştır. *Paulette* (1910, Ulusal Modern Sanat Müz., Paris) ve *Madam Derain Başı* (1922, Phillips Kol., Washington D.C.) gibi duyarlı portre-büstleriyle tanınmakla birlikte sanatçı, gerçek boyutlarda çıplak figür heykelleri de yapmış; ayrıca, Mont-de-Marsan için bir savaş anıtı (1920-22) gerçekleştirmiştir.
Z.Rona

DESTE SÜTUN
İng.*clustered column*, Fr.*colonne fasciculée*, Alm.*Bündelsäule*.
"Demet sütun" da denir. Birçok ince sütunun yan yana kullanılmasıyla oluşturulan birleşik SÜTUN. Özellikle GOTİK mimarlıkta, kaburgalı tonozların (→TONOZ) görsel etkisini düşeyde sürdüren zengin örneklerine rastlanır.
Çizim → AYAK

DESTEK (Far.)
İng., Fr.*support*; Alm.*Stütze*.
1. YAPI'da yatay ya da düşey öğeleri sağlamlaştırmak için yanlarına yerleştirilen öge; bir tür PAYANDA.
2. ELİBÖĞRÜNDE, KONSOL, FURUŞ vb öğelerden her biri.
3. AYAK, SÜTUN ve direk gibi taşıyıcı yapı öğesi.

DESTGÂH → **KARAGÖZ**

DETRAMP (Fr.*détrempe*) = **TEMPERA**

DEVRİM, Nejat (1923, İstanbul - 1995, Nowy Sacz, Pol.)
Türk ressam.
Soyut çalışmalarıyla (→SOYUT SANAT) tanınır.

Tam adı Mehmet Nejat Melih Devrim olan sanatçı, yazar İzzet Melih Devrim'le ressam Fahrelnissa ZEİD'in oğludur. Ortaöğrenimini Galatasaray Lisesi'nde tamamlamış, 1942'de Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Resim Bölümü'ne girmiştir. Akademide bir süre LÉVY'nin öğrencisi olan sanatçı bu yıllarda Ayasofya'daki BİZANS mozaiklerini incelemiş, Arap harflerine ve soyut İSLAM sanatına ilgi duymuştur. Devrim, öğrencilik yıllarında YENİLER GRUBU'na katılmış, 1946'da burslu olarak gittiği Paris'e yerleşmiştir. 1946-50 arasında *Chartres Katedrali*'nin vitraylarını, Ravenna'daki Bizans kiliselerinin mozaiklerini incelemiş, bir süre İtalyan Primitifleri'nin (→İLKEL SANAT) etkisinde kalmıştır. 1947'de Paris'te açtığı ilk sergisinden sonra ANLATIMCI-SOYUTLAMA'ya yönelen sanatçı KALİGRAFİ, HAT ve eski Türk sanatlarından özümsediği özgün bir üslup yaratmıştır. 1951'de İspanya'ya yaptığı bir geziden sonra siyah-beyaz yöntemi üzerinde yoğunlaşmış ve 1952'de Yeni Paris Okulu'nun (→PARİS OKULU) sergisine bu yapıtlarıyla katılarak adından söz ettirmiştir. Aynı yılın ekim ayında geometrik resme karşı duyduğu tepki sonucu bir grup sanatçıyla birlikte Ekim Salonu *(Salon d'Octobre)* topluluğunu kurmuş, ancak bir süre sonra kuruluş ilkelerinden sapması nedeniyle gruptan ayrılmıştır. Nejat Devrim bu yıllarda geometrik olmayan Yapımcı bir anlayışla (→YAPIMCILIK) çalışmıştır. 1956'da bir sergi açmak üzere New York'a giden sanatçı çağdaş Amerikan mimarlığından etkilenerek resimlerinde şiddet ve ritim örgelerine yer vermeye başlamıştır. 1955'te Dadacılar'dan Tristan Tzara'nın *Le Temps Naissant* (Doğan Zaman), 1960'ta da Paul Éluard'ın *Sens de Tous Les Instants* (Tüm Anların Anlamı) adlı şiir kitaplarına desenler yapmıştır. 1960'tan sonra Soyut-Dışavurumcu anlayışa (→SOYUT- DIŞAVURUMCULUK) yönelen Devrim'in, 1965-68 arasında yaptığı İspanya, Mısır, Polonya ve İstanbul gezileri sonucunda resim anlayışı daha yumuşamıştır. Çeşitli kent izlenimlerinden oluşan bu dönem resimlerinde sanatçı, Soyut-Dışavurumcu anlayışla canlı ve gözalıcı renkleri biraraya getirmiştir. Yinelenen ya da ustaca kırılan uyumların art arda getirilmesiyle oluşturulan kompozisyonlardaki renk lekeleri soyutlanmış bir düş dünyasını, şiirsel bir anlamı çağrıştırmaktadır. Sanatçı, özellikle Mısır ve İstanbul gezilerinin izlerini taşıyan, yer yer şiirli kaligrafik düzenlemelerinde coşkulu fırça vuruşları ve renkçi tavrıyla Soyut-Dışavurumculuk'un özgün bir yorumunu yapmıştır. 1970'lerde lekeci (→TAŞİZM) bir yaklaşımla lirik soyut bir anlatımı benimsemiştir. Geniş ve yuvarlak fırça vuruşlarıyla uyguladığı kalın boya hamuru, lekelerin yumuşak, yuvarlak yapısı ve birkaç hafif fırça vuruşuyla oluşturduğu ince boya tabakası karşıtlık yaratmaktadır. Devrim, yaşamının son birkaç yılını 1990'ların başında yerleştiği Polonya'da geçirmiştir.
N.Arslan

DEVŞİRME
İng.*spolies*, Fr.*spolier*, Alm.*Spolien*.
"Spoli" de denir. Özellikle mimarlıkta, yeni bir yapıda kullanılan, eski yapılara ait mimari öğeleri niteler. Antik Çağ anıtlarına ait pek çok yapı öğesi, Erken İSLAM ve Erken Hıristiyanlık (→GEÇ ANTİK) dönemlerinde, benzer ya da farklı amaçlarla yeniden kullanılmıştır. Örneğin, Bodrum'daki (a.HALİKARNASSOS) *St.Peter Kalesi*, 1402'de deprem sonucu yıkılan *Mausoleum*'un yapı bloklarının

YEM YAYIN

yanı sıra kabartma ve heykelleriyle yapılmıştır. Benzer biçimde, pek çok antik yapının malzemesi ortaçağ surlarının beden duvarlarında yapı taşı olarak değerlendirilmiştir. İstanbul'da *Ayasofya*'nın (bit.537) zengin mermerlerinin kısmen devşirme olduğu bilinmektedir. Ayrıca, depremler sonucu yıkılmış BİZANS yapılarına ait sütun ve başlıkların, daha sonraları OSMANLI yapılarında yeniden kullanılması da sıkça görülen uygulamalardır.

DEWING, T.W. → **ONLAR**

DEYNEKA, Aleksandr (1899, Kursk-1969)
Rus ressam, heykelci ve mozaik sanatçısı.
Ülkesinde TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK akımının en önemli temsilcilerinden olan sanatçının, Rusça adı Deyneka Aleksandr Aleksandroviç'tir. 1921-25 arasında VKHUTEMAS'ta Vladimir Favorski (1886-?) ve İgnatiy Nivinski'den (1880-1933) ders almıştır. İlk dönem yapıtları Alman DIŞAVURUMCULUK akımının etkilerini taşımakla birlikte Gerçeküstücü öğeler de (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) göze çarpar. 1925'te Tuval Sanatçıları Birliği'nin (OST) kurucuları arasında yer almış, 1928'de de Ekim (Oktyabr) grubuna katılmıştır. Yaklaşık 1930'ların ortalarında Gerçeküstücü öğelerden tümüyle arınarak Toplumcu Gerçekçilik'i benimsemiştir. 1941-45 arasında *Sivastopol Savunması* (1942) gibi çok sayıda savaş resmi yapan Deyneka, savaştan sonra Kızıl Ordu'yu, spor gösterilerini ve toplu üretim yapan çiftlikleri konu alan yapıtlar üretmiştir.
Z.Rona

DEYR (Ar.)
"Dayr" ya da "deyrhane" de denir. *Der, deir* ya da *dair* (Aramice) olarak da yazılır. MANASTIR ya da KİLİSE anlamlarına gelir. Ayrıca halk arasında "meyhane" anlamında kullanılmıştır. Güneydoğu Anadolu'da, Suriye ve Mısır'da MS 5.yy'dan sonra deyrler yapılmıştır. Örneğin, Mardin'in Eskikale köyündeki *Deyr-al-Za'farân (Der-üz-Zafaran/Deyrulzafaran/Der-az-Zaferan)* Süryaniler'in ziyaret yeridir ve çevresinde Süryani azizlerine ait çok sayıda mezar vardır.

DIAZ, Narcisse-Virgile → **BARBIZON OKULU**

DIEBENKORN, Richard (1922, Portland, Oregon-1993, Berkeley, Cal.)
ABD'li ressam.
New York'ta gelişen SOYUT-DIŞAVURUMCULUK akımının Batı Kıyısı'ndaki en önemli temsilcilerindendir.

Eğitimini 1940-43 arasında Stanford, 1943-44'te de California Üniversitesi'nde yapan Diebenkorn, II.Dünya Savaşı sırasında Washington D.C.'de görev yaparken Ard-İzlenimciler'in (→ARD-İZLENİMCİLİK) yanı sıra BONNARD, PICASSO, BRAQUE ve MATISSE gibi Fransız ressamlarının yapıtlarını görmüş ve sanata bakış açısı değişmiştir. Savaştan sonra 1947-50 arasında San Francisco'daki California Güzel Sanatlar Okulu'nda dersler verdiği sırada New York Okulu'ndan ROTHKO ve STILL gibi sanatçılardan etkilenerek ölüdoğa ve iç mekân resminden uzaklaşıp soyuta yönelmiştir. Bir süre Soyut-Dışavurumculuk'un geometrik soyutlamasını denedikten sonra kendine özgü bir HAREKETLİ SOYUT anlatım geliştirmiş; DE KOONING'in kaligrafik üslubunu anımsatan serbest ve anlatımcı fırça vuruşlarıyla Batı Kıyısı'na özgü bir Soyut-Dışavurumculuk'un öncüsü olmuştur. 1955'ten sonra bu doğrultuda figüratif soyut resimler yapan sanatçı özellikle asimetrik kompozisyonlarında geniş boş renk alanlarıyla figüratif küçük alanları dengeli bir biçimde kullanarak sakin ve her şeyden uzak bir hava yaratmıştır. 1970'lerde figürden uzaklaşmışsa da, gene betimsel öğelerden hareketle soyut mimari görünümler yaratmıştır. 1975'ten sonra gerçekleştirdiği *Okyanus Parkı* adlı dizisinde son derece duyarlı bir ışık kullanımıyla düzeysel tasarımın sunduğu perspektif olanaklardan yararlanarak yanılsamalı bir resim mekânı elde etmiş, ayrıca rengi çukur (geri çekilmiş) ve kabarık (öne çıkmış) etkisi yaratacak biçimde kullanmıştır. Bu resimler söz konusu dönemde ABD'de üretilen en karmaşık ve başarılı soyutlamalar olarak değerlendirilmektedir.
Z.Rona

DIMIŞKI = **DAMASKO; ŞAM KAKMASI**

DINE, Jim (1935, Cincinnati, Ohio)
ABD'li ressam.
Gerçekleştirdiği OLUŞUMLAR ve ÇEVRESEL SANAT türünde düzenlemeleriyle önem kazanmıştır.

Sanat öğrenimini sırasıyla Cincinnati Üniversitesi, Boston Müze Okulu ve Ohio Üniversitesi'nde yapmış, 1950'lerden başlayarak resme yönelmiştir. *Gülümseyen İşçi, Araba Kazası* ve *Jim Dine'ın Vodvili* gibi ilk çevresel düzenlemeleriyle Oluşumlar'ını 1959'da New York'a taşındıktan sonra gerçekleştirmiş ve bu dönem çalışmalarını büyük ölçüde OLDENBURG'la birlikte oluşturmuştur. 1960'tan sonra yeniden resme başlayan Dine, bu yapıtlarında büyük ölçüde RAUCHENBERG ve JOHNS gibi Pop öncesi sanatçıların gerçek nesnelerle resmi birarada kullanma konusundaki düşüncelerinden etkilenmiştir. Bu yaklaşımından ötürü kimi eleştirmenlerce POP SANAT içinde değerlendirilmiştir. Ayrıca bornoz, kravat, ot biçme makinesi ve ev aletleri gibi HAZIR-NESNE'leri DUCHAMP'ı anımsatır biçimde, bulunduğu ortamdan soyutlayarak kullanmış ve sanat yapıtının estetik sınırlarını zorlamıştır. *Beynimde Yürüyen Ayakkabılar* (1960) bu tür yapıtlarına örnektir. Dine'ın hazırnesnelerden yararlanarak gerçekleştirdiği yapıtlarından büyük boyutlu olanlar Çevresel Sanat, küçükleriyse üç boyutlu KOLAJ'lar gibi durur. 1960'ların sonuyla 1970'lerde Dine, gösteri sanatları alanında da verimli çalışmalar yapmıştır.
1836, 2167.
Z.Rona

DISPLUVIATUM → **CAVAEDIUM**

DIŞ ÇİZGİ
İng., Fr.*contour*; Alm.*Kontur*.
"Kontur" da denir. Bir nesnenin dış hatları, sınırları anlamına gelen terim, RESİM ve ÇİZİM'de nesnelerin siluetlerinin ya da kütle içindeki biçimlerinin ÇİZGİSEL olarak belirlenişi için kullanılır.
J.N.Erzen

DIŞAVURUMCULUK
"Ekspresyonizm" ya da "Anlatımcılık" da (İng.*Expressionism*, Fr.*Expressionnisme*, Alm.*Expressionismus*) denir. 20.yy'ın başlarında Avrupa'da ortaya çıkan sanat ve mimarlık akımı. Güzel sanatlarda RÖNESANS'tan beri hüküm sürmüş doğaya uygun betimleme anlayışından bir kopuş olan Dışavurumculuk'ta, sanatın asıl amacı, sanatçının duygularını ve iç dünyasını, RENK, ÇİZGİ, düzlem ve kütle aracılığıyla dışa vurmasıydı. Bu duyguları daha güçlü yansıtabilmek için sanatçılar tasarımda denge ya da güzellik gibi geleneksel kavramlardan uzaklaşarak BİÇİMBOZMA yöntemini yaygınlıkla uygulamışlardır. Bu bağlamda Norveçli ressam MUNCH'un 1893 tarihli *Çığlık* (Munch Müz., Os-



DEYNEKA, Aleksandr, *Kasım Ayında Moskova'da Bir Kenar Mahalle*, 1941, tuval üzerine yağlıboya, 92x136 cm.



DIEBENKORN, Richard, *Okyanus Parkı No.67*, ykş.1975, tuval üzerine yağlıboya, 254x205.5 cm.



DINE, Jim, *Araba Kazası*, 1959-60, çuval bezi üzerine yağlıboya ve karışık malzeme, 152x160 cm.

lo) adlı taş baskısı, akımın öncü örneği olarak kabul edilir.

Dışavurumculuk akımı ilk kez 1905 dolaylarında FRANSA'da FOVİZM, ALMANYA'da da Die BRÜCKE ile gündeme gelmekle birlikte, Avrupa'nın pek çok ülkesinde aynı yıllarda yeşermeye başlamış, ama en yetkin ifadesini Almanya'da bulmuştur. Terim olarak ilk kez 1911'de Almanlar tarafından, İZLENİMCİLİK akımına ve doğayı kopya etmeye karşı çıkan Fovistler ve ilk Kübistler (→KÜBİZM) için kullanılmıştır. İç dünyasını renk ve çizgiyle dışa vurmuş sanatçıların başında gelen Van GOGH'a, Fransa'da Dışavurumcu anlatımın öncüsü gözüyle bakılır. Belçikalı ENSOR ile İsviçreli Ferdinand Hodler de (1853-1918) ilk Dışavurumcu sanatçılar olarak nitelendirilir. Fovistler'den sonra Fransa'da Dışavurumcu anlatımı benimseyen sanatçılar arasında ROUAULT, PASCIN, DUNOYER DE SEGONZAC, GROMAIRE ile SOUTINE ve CHAGALL gibi PARİS OKULU sanatçıları yer alır.

Almanya'da Dışavurumculuk bir varoluş sorunsalından kaynaklanmaktaydı. Sanatçılar yeni bir dünya düzeni kurma çabasındaydılar ve "sanat" genç kuşağın bir önceki kuşağa karşı verdiği savaş olarak algılanmaktaydı. Genç kuşak, tinsel düşünceye olan inancıyla geleneksel tavırları yıkabileceğine inanıyordu. Bu bağlamda akademik İzlenimcilik'le Romantik MANZARA resmine bir tepki olarak gelişen Dışavurumculuk, Die Brücke ve Der BLAUE REITER'in yanı sıra BARLACH, BECKMANN, NOLDE ve Christian Rohlfs (1849-1938) tarafından da benimsenmiştir. Fovistler'in en şiddetli yapıtlarında bile belli bir tasarım uyumuna bağlı kalarak rengi lirik ve bezemesel nitelikte kullanmalarına karşın, Alman Dışavurumcuları şiddeti, şiddet uğruna irdelemiş, renk ve biçime psikolojik ve simgesel anlamlar yükleyerek var olan düzene karşı çıkmayı amaçlamışlardır. Ayrıca Fransız sanatçılar biçimsel mantığa bağlı kalırken, Almanlar toplumsal tepkiden coşkulu bir tinselliğe kadar her türlü duygusal çalkantının özgürce dışa vurmasına olanak tanımışlardır. Sanatçılar Dışavurumcu olmak koşuluyla farklı anlatım dilleri geliştirmişlerdir. Örneğin, Almanya'da Die Brücke sanatçıları figüratif bir dil benimsemişler; öte yandan, Der Blaue Reiter sanatçıları soyut anlatımı yeğlemişlerdir. Figüratif anlatımda amaç gerçek yaşamın karmaşık ve acı dolu duygularını yansıtmak, soyut anlatımda da mutlak özü ve yaşamın şiirselliğini yansıtacak yeni biçimler bulmaktı. Akım, uzmanlarca da farklı farklı yorumlanmıştır. Örneğin, sanat tarihçisi Werner Haftmann, MODERSOHN-BECKER'i Dışavurumculuk içinde değerlendirirken Wolf-Dieter Dube, Becker'i duygularını yansıtmadığı ve düzene karşı çıkmadığı için akımın dışında tutmuştur. Dube ayrıca, *The Expressionists* (1972; Dışavurumcular) adlı kitabında KANDINSKY ve JAWLENSKY gibi Rus sanatçıları Dışavurumcular arasında saymış, ama Soutine ve Chagall'dan hiç söz etmemiştir. Dışavurumculuk, 20.yy'ın başında tüm Avrupa'da başgösteren huzursuzluk, şaşkınlık ve değişiklik isteğinin bir sonucuydu ve bir ölçüde, şair Georg Büchner, felsefeciler Soren Kierkegaard, Martin Heidegger ve Karl Jaspers, psikolog Sigmund Freud, oyun yazarları August Strindberg ve Frank Wedekind gibi devrimci yazar ve düşünürlerin yarattığı fırtınalı kültürel ortamla ilişkiliydi. TAŞİZM ve SOYUT-DIŞAVURUMCULUK gibi çağdaş sanat eğilimlerinin oluşumunu etkileyen Dışavurumculuk akımı, 1920'ler boyunca Almanya'da etkin olmuş, ama 1930'larda Nasyonal Sosyalizm tarafından bütün modern eğilimlerle birlikte YOZ SANAT olarak reddedilmiştir. 1980'lerde Avrupa ve ABD'de genç kuşak sanatçıların oluşturduğu YENİ-DIŞAVURUMCULUK da, benzer biçimde, 1970'lerin bunalımlı koşullarının sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

1030, 1110, 1383, 2035, 3580. *Z. Rona*

Mimarlıkta Dışavurumculuk:
Genel olarak, 19.yy'ın başından itibaren Avrupa toplumlarını adım adım kuşatan endüstrileşme ve modernleşme olgusuna karşı Avrupalı aydınların verdiği negatif tepkilerden biri biçiminde tanımlanabilecek Dışavurumculuk, 20.yy'ın ilk çeyreği boyunca geçerliğini korumuş ve mimarideki mekânı Almanya ve HOLLANDA olmuştur. Birbirleriyle yakın temasta olmalarına, karşılıklı etkileşimlerine ve tepkilerinin benzerliklerine karşın, her iki ülkedeki Dışavurumcu mimarlık, farklı hatta karşıt toplumsal koşullardan ve ruh hallerinden beslenmiştir.

Almanya: Alman Dışavurumcu mimarlığı, I.Dünya Savaşı öncesi ve sonrasındaki karamsar ortamın ve boşluk duygusunun ifadesi olmuştur. 1910'lara gelindiğinde Alman mimarlığı genel olarak iki eğilimin egemenliği altındaydı: Birincisi, Wilhelm dönemi resmî YENİ-KLASİKÇİLİK'i, Yeni-Biedermeier gibi eklektik (seçmeci →EKLEKTİSİZM) tavırlar, ikincisi de mimarlığı modern endüstriyle uyumlu duruma getirmeye çalışan nesnellik eğilimiydi. Birinci eğilim BONATZ, FISCHER, Richard Riemerschmid (1868-1957), Georg Metzendorf (1874-1934) gibi ustaların elinde arayışa ve yeni deneyimlere kapalı, tamamlanmış bir akademizme dönüşmüş; ikincisiyse MUTHESIUS'un öncülüğünde çağa uyumu endüstriye alelacele boyun eğmeye indirgemişti. İki ana çizginin dışında kalan çıkışlar da Alman mimarlarının aradığı mutabakat ortamını sağlayacak güçte görünmüyordu. Örneğin, modern malzemeleri süslerinden arındırdıktan sonra ağır bir klasisist ifadeyle toprağa bağlayan BEHRENS'in sentezi fazla statükocu; uyumla kakışım, gelenekselle modern, doğayla kültür, büyük kentle köy, burjuvaziyle proletarya arasındaki boşluktan konuşmaya çalışan TESSENOW'un şiirselliği de fazla muğlak ve sessiz kalıyordu. Dolayısıyla 1910'ların başında Alman mimarlığı, her biri sonuna kadar götürülmüş, ancak olgunlaştıkça ötekilerle arasındaki mesafeyi açmış ve birbirinin önünü kesmiş davranışlardan oluşuyordu. Öte yandan Alman aydınları kendilerini 100 yıldır kilitlenmiş sorunları çözmenin eşiğinde görüyorlardı. Ancak bu yenilenme ve hamle yapma enerjisi de, yönünü kendi başına çizemeyecek çelişik motivasyonlardan (bireyin hazzı-toplumun yararı, geleneğin hakkı-çağın gereği, endüstrinin olanakları-zanaatin vazgeçilmezliği, Alman ulusunun çıkarı-insanlığın selameti vbg) besleniyordu. Dolayısıyla bir yandan biriken enerjiyi tüketemeyen bir ortam, öte yandan da ortamı yönlendiremeyen bir yenilenme enerjisi söz konusuydu. Savaşın yıkıcılığı, Almanya'nın yenilgisi ve Alman ekonomisinin 1920'lerin ortalarına kadar süren krizi de, bu olguyu pekiştirmişti. Dışavurumculuk tam da bu boğulmuş enerjinin, bir gelecek ufkuna dönüşemeyen ortamın, gerçekleşmemiş vaatlerin dışavurumu oldu.

Dışavurumculuk'un habercisi olarak yorumlanan POELZIG'in erken dönem binaları, yerleşik ESTETİK değerleri oluşturan gelenekleri karşısına alıyor, kaynaklarını kurumlaşmış estetiğin kaydetmediği bir geçmişten seçiyordu. Posen'deki su kulesi (1911) ve Luban'daki fabrika (1912), o zamana dek estetik dağarcık içine alınmamış bir geleneği, orta-

çağın değirmen, depo gibi sıradan binalarını, Breslau'daki (b.Wrocław) değirmen projesi de (1906) Roma'nın mütevazı mühendislik yapılarını andırıyordu. Grotesk ve hantal duruşlarıyla bu binalar, estetiğin güzellik, ORAN, UYUM, ölçü gibi kategorilerine açıkça meydan okuyorlardı.

Ancak Dışavurumculuk ne unutulmuş geleneklerin mimarlığı ne de boşluk ve eksiklik duygusunun dolaysızca dışavurumuydu. Tersine, ortak dil, kaygı uyandıran gerçeklikten, bastırılmış tinsel değerlere ve dolaysız duyumlara doğru kaçarak kurulmuş; karamsarlık, aşırı iyimser ve naif metaforlarla giderilmeye çalışılmıştı. Saydamlığın, berraklığın, arınmışlığın simgesi olarak "cam", 1910'larda hamasi şair Paul Scheerbart'ın da katkılarıyla Dışavurumcu ruh halinin anahtar imgesi haline gelmişti. Dışavurumculuk'un ilk binası olarak kabul edilen ve TAUT tarafından 1914 Werkbund sergisi için yapılan cam sarayı Scheerbart, "kurak çöl üzerine serpiştirilmiş ve melekler gelip toplayıncaya kadar barınılabilecek sığınakların prototipi" olarak sunuyordu. Taut da savaş sırasında kentleri, dağları taçlandıran devasa cam sarayların resimlerini yaptı. Scheerbart'a göre bu cam saraylar, bütünlüğü ve ahengi kaybolan bir dünyada, ışığı, rengi, müziği ve sözü birleştiren sığınakları simgeliyorlardı. Dışavurumcular'ın asıl idolü camın mükemmel hali olan "kristal"di. Kristal, yetkinliğin, tamamlanmışlığın, dayanıklılığın, pırıltının, ışığın ve rengin simgesiydi. Ancak kristal, Dışavurumcular'ın elinde bu özelliklerinin karşıtına dönüşerek kırılganlığın, belirsizliğin, tekinsizliğin işareti oldu. Taş, tuğla ve sıva gibi başka malzemelerle tekrarlandığında saydamlığını ve ışığını yitiren kristal biçimi, beklenmedik açılarıyla, sert köşeleriyle, asimetrisiyle ve dikey vurgularıyla bilinçaltı karanlığının ve bilinmezliklerinin dışavurumuna dönüştü. Dışavurumcular, dolaysız duyumlarının ışığıyla dış dünyanın karanlığından kurtulmak isterken, kurdukları ortak dil onlara iç dünyalarının karanlığını gösterdi. Pölzig'in, Hermann Finsterlin'in (1887-1973), Max Taut'un (1884-1967), SCHAROUN'un ve Otto Bartning'in (1883-1959) savaş sonrasında gerçekleştirdikleri binalar ve projeler, kütle kompozisyonlarından cephe düzenlerine, iç mekân kurgularından ayrıntılarına kadar, karamsarlığa gönderme yapan bu kristal taklidi sert, sivri, gizemli, ikircikli, amorf biçimlerle kurulmuşlardı. Ancak Alman Dışavurumculuğu bu binalardan çok, 1920'de B.Taut tarafından örgütlenen "cam zincir" grubunun içinde takma adlarla dolaştırılan mektupları ve mimari eskizleri yayımlamış *Frühlicht* (Tan) dergisiyle tanınır. Çünkü savaş sonrasında yaşanan ekonomik bunalım inşaat yatırımlarını da durdurmuş, mimarların bina yapma şansı iyice azalmıştı. Bu nedenle Alman Dışavurumculuğu gerçekleşmiş binalardan çok, eskizlerde kalan bir mimarlık olmuştur. 1925'lere doğru, artık Dışavurumculuk'un maniyerist bir ifadeye dönüşmeye başladığı, stilize edildiği görülür. Sivri köşeler, düşey vurgular ve taçlandırılmış bölümler belirli bir ruh halinin telaşla dışa vurulmuş ifadeleri olmaktan çıkıp, soğukkanlılıkla oluşturulmuş dengeli bir üslubun öğelerine dönüşmüşlerdi. Edmund Körner'in Essen'deki borsa binası (1922-24) ve Fritz Höger'in (1877-1949) Hamburg'daki ünlü *Chile Büro Binası* (1922-23), Dışavurumculuk'un bu geç döneminin örnekleridir. Bu dönemde Berlin'in *avant-garde* kahveleri de, tıpkı 1900'lerin başında *Jugendstil*'le (→ART NOUVEAU) dekore edilmeleri gibi, Dışavurumcu üslupla biçimlendirilmişlerdi. 1924, Alman ekonomisinin savaş sonrası bunalımını atlatıp yeniden büyümeye başladığı yıl olarak kabul edilir ve 1925'ten sonra Almanya'da artık Dışavurumculuk'tan bir moda olarak bile söz edilmez. Bunalım ve belirsizlik döneminin sona ermesiyle birlikte Dışavurumculuk da gündemden düşmüştür.

Hollanda: Hollanda'daki Dışavurumcu mimarlık ise geçmişle gelecek arasında kalmanın, tıkanmanın ifadesi olan Alman Dışavurumculuğu'nun tersine, kendini 19.yy'ın sonundan devralınan sorunsuz bir mirasın vârislerinden biri olarak kurmuştur. Devralınan miras, öncülüğünü Eduard Cuypers (1827-1921) ve BERLAGE'nin yaptığı ve yüzyıl dönümü (1890-1905) Hollanda mimarlığının egemen eğilimi olan *Nieuwe Kunst*'tu (Yeni Sanat). *Nieuwe Kunst*'un öncüleri de, tıpkı Avrupa'nın öteki ülkelerindeki Art Nouveau, *Jugendstil* ya da *Stile Liberty* gibi, modern dünyanın bir potada eritilemeyen sorunlarına; yani ortaya çıkan endüstrileşmeyle birlikte bir yandan her türlü formu ve ifadeyi mümkün kılan sınırsız bir kuralsızlık ve keyfilik ortamına (19.yy'ın bütün "yeni" akımları ve KITSCH'leri) ve sınırların, etik (iyi-kötü) ve estetik (güzel-çirkin) değerler oluşturmadan, ekonominin ve piyasanın işleyişi doğrultusunda tek taraflı olarak çizilmesi sorunlarına çare arıyorlardı. Ne kuralsızlıktan özgürlük ve yaratıcılık, ne kuraldan ortak değerler türüyordu. *Nieuwe Kunst* bu açmazları birarada dile getirirken, 1920'lere doğru farklı vurgulara ağırlık veren karşıt iki çizgiye; Rotterdam kaynaklı "De Stijl" ile Amsterdam Okulu olarak da adlandırılan "Dışavurumculuk"a dönüştü.

DE STIJL evrensel olanı arıyordu; bunun için de tekil nesneden ve özneden, yere bağımlılıktan, somuttan kurtulmak ve bütün şeyler, bütün yerler, bütün tekiller için birden geçerli olacak, somut dünyanın tümünü birden kapsayacak soyut bir düzleme sıçramak istiyordu. Somut dünyanın sorunları, içinde kalınarak değil, soyut bir düzlemde yeniden kurularak çözülebilirdi ancak. De Stijl'in soyut düzlemi de, nesnelere (binalara, mobilyalara, malzemelere vbg) bağımlı olmayan elemanter bilgilerden ve kompozisyon ilkelerinden oluşuyordu. Bireyin, sanatçının özgürlüğü ve yaratıcılığı, ancak bu düzlemde yeniden ifadesini bulabilirdi.

Amsterdam Okulu ise tersi bir yol izliyor, toplum için anlamlı olacak ortak zeminin, bireyin somut nesne üzerinde yoğunlaşan çabası ve yaratıcılığıyla oluşturulabileceğine inanıyordu. Bu eğilim, içe kapalı ve yalnızca kendine karşı sorumlu bir bireyciliğe dönüşmemesini, yine *Nieuwe Kunst*'tan devraldığı bir temaya, "topluluk sanatı" *(Gemeenschapskunst)* temasına bağlanabilmesine borçluydu; bireysel yaratıcılık, toplumsal düzlemde karşılığını bulabilirse anlamlı olabilirdi ancak. P.U.Lauweriks, K.P.Cornelius de Bazel, J.M. van der Mey gibi öncüler *Wendingen* dergisinde (1918-36) yazdıkları yazılarla *Nieuwe Kunst*'la Dışavurumculuk arasındaki köprüyü kurdular. 1918-25 arasında Amsterdam Okulu'nun sesi olan dergi, bireysel yaratıcılıkla toplum katındaki anlamı ilişkilendirmeye çalışan temalara ağırlık veriyordu.

Hollanda Dışavurumculuğu'nun söylemini pratikle, bireysel yaratıcılığını toplumsal gereksinimlerle buluşturan zemin ise Amsterdam Konut İdaresi'nin savaş sonrasında uyguladığı etkin sosyal konut programıydı. Hollanda savaşta tarafsızlığını koruyabildiği için Alman ekonomisinin yaşadığı ekonomik krizle karşılaşmamış ve hemen savaş ertesinde yaygın bir kamusal konut üretimi programını gerçekleştirebilmişti. Kentin kuzeybatısındaki Spaarndammerplantsoen bölgesiyle, imar planı Berlage tarafından yapılan ve kentin tüm güney bölgesini



DIX, Otto, *Skat Çalgıcıları, Yedi Büyük Günah*, 1933.

kapsayan Güney Amsterdam savaş sonrası toplu konutlarının projeleri, Michel de Klerk (1884-1923), Pieter Lodewijk Kramer (1881-1961), Hendricus T.Wijdeveld (1885-?) ve Frits Staal (1879-1940) gibi genç Dışavurumcu mimarlara yaptırılmıştı. Konut İdaresi'yle Amsterdam Okulu arasındaki köprü, politik çevrelerle yakın ilişkisi olan, *Wendingen* yayın kurulu üyesi Roland Holst tarafından kurulmuştu. Ayrıca kentin imarının bir başka etkin kurumu olan Güzellik Komisyonu da *Nieuwe Kunst*-Amsterdam Okulu çizgisine bağlı kişilerden oluşuyordu.

Hollanda Dışavurumculuğu böylece Alman Dışavurumculuğu'nun karşıtı olan bir tarihsel ortamda biçimlenmişti; yakın geçmişle barışık bir ilişki kurabilmiş olmanın yanı sıra, Amsterdam kentinin imar etkinliklerinde ağırlığını koyma şansını da elde etmişti. Dolayısıyla, Amsterdam Okulu'nun modern toplum karşısındaki direnci de Almanlar'dan farklı oldu. De Klerk'in ve öteki mimarların yapıları, kaçınılmaz düşüşün bilincini taşıyan Alman Dışavurumcuları'nın tersine, şeylerin görünüşünü henüz olmayan sevincin resimlerine dönüştürme coşkusundan besleniyordu. Bu nedenle endüstri toplumunun çelişkilerine karşı geliştirilen fanteziler daha şenlikli biçimlere büründürüldü. Resmî mimarlık tarihinin biçimlerine ve çağdaş aklın kuşatıcılığına karşı çaresiz ve savunmaya dönük bir ürkeklikle değil, onlara meydan okuyan atak bir anlam ütopyasıyla yanıt verildi. Malzemenin direncini ve yerçekimini hiçe sayan kıvrımlar, beklenmedik yerlerden taşan eğrisel biçimler, kabuğunun içinde kendi iç ivmesiyle büyüyen deniz hayvanlarını andırıyordu. Metafor olarak kasılmış ve tamamlanmış biçimiyle "ya her şey ya da hiçbir şey" olan kristalin yerine, esnekliğin, yumuşaklığın, kendiyle barışık bir coşkunun ifadesi olan organik biçimler yeğlendi. Her bina ayrıntılarıyla ve tekrarlanamaz biçimiyle parçalanmaz bir bütündü. Alçı ya da çamurdan yapılan maketler bu heykelsi bütünlüğün ve tekilliğin simgeleri oldular.

Hollanda Dışavurumculuğu kamu inisiyatifindeki sosyal konutların mimarisi olmuştu. 1920'lerin ortalarına doğru özel sektörün konut sektöründe yeniden ağırlık kazanmaya başlamasıyla da geriledi. Özel sektörün, piyasa kârları yerine kamu vicdanına yönelmiş Dışavurumcu ütopyanın maliyetini ödemesi için bir neden yoktu. Dışavurumculuk böylece tıpkı Almanya'da olduğu gibi Hollanda'da da 1925'ten sonra gündem dışı kalmıştır. *Wendingen* dergisindeki temalar da artık yön değiştirmişti. Böylece Dışavurumculuk her iki ülkede de savaş sonrasının kendine özgü koşullarının ifadesi olarak parladı ve hızla kayboldu. Mimarlıkta yeni arayışların gündeme geldiği 1950'lerin sonunda "cam zincir" grubundan Scharoun tarafından yapılan *Berlin Filarmoni Orkestrası Konser Salonu* (1959-63, Tiegarten), Dışavurumculuk'un yeniden canlanışı değil, yalnızca anakronik bir imge olmuştur.

0937, 1274, 2753, 3328. ***İ.Bilgin***

DIŞLIK → **VİTRAY**

DIX, Otto (1891, Gera-1969, Hemmenhofen)
Alman ressam.
Sanatsal amaçlardan çok TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK'in ağır bastığı yapıtlarında, alt tabaka insanlarının yaşamlarından aldığı konuları nesnel bir tutumla işlemiş, ayrıca KARŞI SANAT, KITSCH ve montaj türünde örnekler de vermiştir.

1905'ten 1909'a değin Gera'da süslemeci bir ressam olarak çalışan Dix, 1909'da Dresden Akademisi'nde Richard Müller'in yanında çalışmaya başlamıştır. Bu yıllardaki yapıtları İZLENİMCİLİK'ten Ferdinand Hodler (1853-1918) türü süslemeci bir soyutlamaya, KÜBİZM'e ve giderek bir başkaldırı olan DADACILIK'a kadar uzanan bir çeşitlilik gösterir. 1914-18 arasında orduda bulunan Dix, bu dönem yapıtlarında toplumsal eleştirel bir tutumla savaşın korkunçluğunu ve savaş sonrası insanın ruhsal bunalımını yansıtmıştır. Askerden döndükten sonra 1922'ye değin Düsseldorf Akademisi'nde öğrenim görmüş, 1922-25 arasında aynı okulda ders vermiştir. Bu yıllarda GROSZ'la birlikte lirik, bireysel ve mistik DIŞAVURUMCULUK'a karşı bir tepki olan YENİ NESNELLİK akımını oluşturmuştur. Bu dönemin ünlü yapıtlarından *Sanatçının Annesi ve Babası*'nda (1921, Basel Sanat Kol.) kullandığı dış çizgiler ve renklerle abartılmış bir gerçekçilik etkisi yaratmıştır. Biçimlerin tüm katılıklarıyla verilmesi nesnellik yolunda ana amaçtır. Renkli taş baskı *Çöpçatan Kadın* (1923) adlı yapıtıysa yergisel ve eleştirel nitelikleriyle Grosz'u anımsatır. Sanatçı bu yıllarda daha güncel temalara yönelmiş ve gelişimi eskisine oranla daha gerçekçi bir yol izlemiştir. 1923-24'teyse yapıtlarında zaten var olan romantik eğilimler güç kazanarak 16.yy Alman ve Hollandalı ustaların da etkisiyle yeni bir üslup oluşturmuş; yapıtlarına Hans Baldung-Grien (1484/85-1545), CRANACH gibi ustalardan kaynaklanan grafik bir açıklık egemen olmuştur. Yetkin bir çizgisel yapıya ve saydam bir renklendirmeye sahip biçimleriyle Dix, abartılmış bir tür yapmacıklı Gerçekçilik yaratmıştır. Çok sayıdaki portresinde ruhsal çözümlemelere yer vermiş ve bu yaklaşımı giderek, *Bayan Lange Portresi*'ndeki (1925) gibi, KARİKATÜR sınırında tiplemelere yol açmıştır. *Dr.Mayer-Hermann'ın Portresi*'ndeyse (1926) açık bir DOĞALCILIK'la, kişiyi tüm acımasızlığıyla yansıtmıştır.

Sanatçı, 1927'de öğretmen olarak Dresden Akademisi'ne girmiş, 1931'de Prusya Akademisi'ne seçilmiş, ancak Nazi Partisi'nin yönetime gelişiyle 1933'te görevine son verilmiştir. Bunun üzerine Randegg'e giderek burada romantik Alman ressam Philipp Otto Runge'nin (1777-1810) etkilerinin sezildiği manzara çalışmaları yapmıştır. 1934'te sergi açması yasaklanmış, sekiz yapıtı Nazi Partisi'nin 1937'deki YOZ SANAT sergisinde yer almış, ayrıca 260 kadar yapıtı da Alman müzelerinden çıkartılarak devlet tarafından kamulaştırılmıştır. II.Dünya Savaşı'nda da çarpışan Dix, 1945-46'da bir süre Fransa'da tutuklu kalmış, savaşın sona ermesiyle Hemmenhofen'e dönerek ölümüne değin burada yaşamıştır. Savaştan sonra gerçekçi yaklaşımını bırakıp NOLDE'yi anımsatan ve tümüyle Dışavurumcu bir biçimde dinsel konuların bireysel yorumunu sunan yapıtlar üretmiş, bunlarda dinsel konuların yanında alegorik (→ALEGORİ) çalışmalara ve ÖLÜDOĞA'lara da yer vermiştir.

0820, 2194, 2439. *U.Tükel*

DİAKONİKON (Gr.)
Lat.*diaconicum*.
Ortodoks kilisesinde APSİS'in güneyindeki oda. Burada kutsal kap ve giysiler gibi dinsel tören eşyası saklanır. *Diakonikon*, kutsal ekmeğin ve şarabın korunduğu kuzeydeki oda *prothesis*'le birlikte *pastoforion* olarak adlandırılır.
Çizim → BAZİLİKA

DİASTİL = **DİASTYLOS**

DİASTYLOS (Gr.*dia:* arasında, *stylos:* sütun'dan)
Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS'un *De Architectura* (*Mimarlık Üzerine On Kitap*, 1990) adlı yapı-

tında verdiği *intercolumnium* ölçülerine göre, iki sütun arasındaki uzaklığın, sütun çapının üç katı olduğu antik TAPINAK tipi.

DİAZOMA → **TİYATRO, SAHNE TASARIMI VE KOSTÜM (Tiyatro)**

DİDİM – **DİDYMA**

DİDYMA

Brankhidai ya da Didyma (b.Yenihisar) Aydın ilinde, MİLETOS'un yks.20km güneyinde, İassos (b.Akbük) Körfezi'nde, üstünde kireçtaşı bir plato bulunan bir yarımadanın güney kesiminde yer alır. Son araştırmalara ve bulgulara göre yörede insan varlığına ilişkin izler Neolitik Çağ'a (→PREHİSTORYA) dek inmektedir. Altınkum Plajı'nın bulunduğu yarımadanın güney kıyı şeridinde bu dönemden OBSİDYEN buluntular ele geçmiştir. Ancak, söz konusu çağa ilişkin başka bir veri yoktur. Didyma, kehanetle (bilicilik) bağlantılı olan Apollon kültüyle üne kavuşmuştur. Sonraki dönemlere ait yazılı belgelere göre Didyma'da Apollon kültünün kuruluşu YUNAN öncesi döneme rastlamaktadır. Coğrafyacı Pausanias ise (MS 143-176) Apollon kültünün burada, İonialılar (→İONİA) yöreyi ele geçirmeden önce kurulduğunu yazar. Dolayısıyla kültün kuruluşunun MÖ 2.binde olduğu yolunda bir tahmin yapılabilir. Apollon kültünün Yunan öncesi dönemde kurulduğu görüşünü destekleyen bir başka ipucu da izleyen dönemlerde kehanet merkezi olarak ünlenecek kaynağın bulunduğu yerde Leto'nun Zeus'tan Apollon'a hamile kaldığı yolundaki kült efsanesidir. Bir Titan kızı olan Leto, Olympos öncesi tanrılardandır. Apollon, Brankhos adında yerli bir çobanı kaynağın korunmasıyla görevlendirmiş ve ona kâhinlik vermiştir. Brankhos, Apollon kültü rahiplerinin ve kâhinlerinin kökenini oluşturur.

Didyma'da ilk araştırma gezisini 1765'te Richard Chandler, Nicholas Revett ve William Pars, İngiliz Dilettanti Derneği adına gerçekleştirmiştir. 1812'de Dilettanti'nin ikinci araştırma gezisini yapan William Gell'in ardından 1856/57'de Charles T.Newton'ın Kutsal Yol'daki ilk araştırmaları, 1873 ve 1895/96'da Olivier Rayet, Albert Thomas, Bernard Haussoullier ve Emmanuel Pontremoli'nin *Apollon Tapınağı*'ndaki ilk kazıları gerçekleşmiş; 1906-13 arasında ve 1924'te Berlin Prusya Kraliyet Müzeleri (b.Berlin Devlet Müzeleri) adına Theodor Wiegand, Hubert Knackfuss, Arnim von Gerkan ve Martin Schede tapınakta kazı çalışmaları yapmışlardır. 1962'den başlayarak Alman Arkeoloji Enstitüsü adına Rudolf Naumann'ın, 1978'den bu yana da Klaus Tuchelt'in başkanlığında sürdürülen kazılarda kutsal alanın, *Apollon Tapınağı* dışında kalan bölümleri araştırılmaktadır.

Didyma'nın bilinen en eski yapıları MÖ 700'lere tarihlenmektedir. Bunlar üç taraftan kerpiç tuğla duvarla çevrili ve kült simgesi kaynağı içinde barındıran bir avlu ya da *sekos* ile varlığı son yıllarda saptanan, çekirdeğini kayalar arasındaki bir kaynağın oluşturduğu ve Artemis Kutsal Alanı olduğu belirlenen yapıdır.

Apollon'un kehanet merkezi olarak Didyma'nın ünü MÖ 7.yy'dan itibaren yerel sınırların dışına taşmış ve 6.yy'da yöre, Delphoi ile birlikte antik dünyanın en ünlü kehanet merkezlerinden biri durumuna gelmiştir. Bu dönemde Didyma'ya iki kralın, Delphoi'a yaptıklarıyla eşdeğer nitelikte bağışta bulunduğu bilinmektedir: Bunlar, MISIR firavunu Neko (hd.MÖ 610-595) ile LYDİA kralı Kroisos'tur (hd.MÖ yks.560-546). MÖ 5.yy'ın başlarındaki Pers Savaşları'na değin Didyma, burada Brankhidler'e görev veren Karialı yerli bir ailenin elindeydi. Brankhidler'in yörenin önemli kişilerinden oldukları kabul edilebilir. Kutsal alanın "Brankhidai" adıyla anılması bir yandan bu görevlilerin taşıdığı önemi vurgulamakta, öte yandan da Brankhidai-Didyma'nın o dönemde Miletos tarafından yönetilmeyip yerel anlamda bağımsız olduğunu göstermektedir. Kroisos'un parasal açıdan büyük değer taşıyan bağışı, kutsal alanın saygınlığının artmasına katkıda bulunmuştur. MÖ 6.yy'da Apollon Kutsal Alanı'nda yeni tapınak yapımına girişilmesi, Kroisos'un bağışının ya da bir olasılıkla inşaata katılımının önemini ortaya koymaktadır. Bu yeni yapım sürecinde eski kült avlusu sütunlu bir çevre galerisiyle genişletilmiş ve günümüze dek ulaşacak olan biçimine kavuşmuştur. Didyma'nın bu yükselme döneminde Miletos, 6.yy boyunca bu merkezle ilişkilerini artırmıştır: Bu çerçevede Didyma'ya, Apollon'un tunç bir heykelinin hediye edildiği ve sonradan Kutsal Yol olarak anılacak 24km uzunlukta ve 6m genişlikteki dinsel tören yolunun yaptırıldığı bilinmektedir. Miletoslular bu tören yoluyla kentlerindeki Apollon Delphinios Kutsal Alanı'nı Didyma'nın Apollon Kutsal Alanı'na bağlamış oluyorlardı.

MÖ 5. ve 4.yy'lardan günümüze ulaşan antik kayıtlar oldukça azdır ve bir felâket haberiyle başlar. Üzerinden bir kuşaktan daha uzun bir süre geçtikten sonra bu olayla ilgili bilgi veren tarihçi Herodotos, İon ayaklanmasının bastırılması sırasında Persler'in Didyma'daki kutsal alan, tapınak ve kehanet merkezini yağmalayıp yaktıklarını yazar. Ancak Didyma'da büyük boyutlarda bir yangını kanıtlayacak herhangi bir arkeolojik bulguya bugüne dek rastlanmamıştır. Araştırma sonuçları ve öteki yazılı kaynaklarda da buna ilişkin bir ipucu yoktur. MÖ 5. ve 4.yy'larda Didyma'nın görüntüsü, temelde PERS öncesi dönemdeki gibi olmalıdır: Arkaik ve yerel özelliklerle biçimlenmiş bir kutsal alan. 19.yy'a değin özgün yerlerinde duran ve Didyma kazılarıyla ortaya çıkarılan, Anadolu'nun en zengin buluntuları niteliğindeki çok sayıda arkaik heykel de bu bütün içinde yer almaktaydı.

MÖ 334'te Makedonya kralı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323) Miletos'taki Pers egemenliğine son verdiğinde kent, Didyma'ya kehanet merkezi olarak ününü yeniden sağlayacak güce sahipti. Bu dönemde, Apollon Kutsal Alanı'nı Antik Çağ'ın en önemli anıtsal yapılarından biri durumuna getirecek boyutlarda (yks.118x60m) yeni bir yapı tasarlanmış, eski tapınak tesviye edilmiştir. Yazıtlarda *adyton* olarak geçen kült avlusuna, içinde kehanet kaynağının bulunduğu bir yapı (NAİSKOS) eklenmiş ve 600 yıllık (MÖ 4.yy-MS 3.yy) yapım süreci sonunda bile bitirilemeyecek olan, çift sütun dizisiyle tapınağı çepeçevre saran 108 sütunlu galerinin yapımına girişilmiştir. Böylesine büyük bir girişimin parasal boyutlarını ve yasal çerçevesini kimlerin yarattığı bilinmemekle birlikte, Miletos'un katkıda bulunduğu kesindir. Didyma, üçüncü kral bağışını MÖ 300'lerde Selevkos Nikator'dan almıştır. Didyma'daki kehanet merkezinin Selevkos Krallığı'nca desteklenmesini ve krallığın yeni *Apollon Tapınağı* tasarımına büyük ölçekli katkısıyla projenin hızlandırılmasını da gene Miletos sağlamıştır. Kalıtsal yöntemle işbaşına gelen rahiplerin yerini, Pers Savaşları'nın ardından, Miletos'un atadığı yıllık memurlar almış, başka bir deyişle kutsal alanın yönetimi Miletos halkına geçmiştir. Günümüze ulaşan ilk inşaat kayıtları ve MÖ 250'lerde yapılmış



DİKMEN, Halil, *Köylü Kadınlar*, 1948, tuval üzerine yağlıboya, 130x97 cm.

olan plan çizimleriyle Selevkos'un tapınak inşaatını desteklemesi arasında doğrudan zamansal bir bağlantı yoktur. Tapınak kazısından 70 yıl sonra kült avlusunun iç duvarlarında, L.Haselberger tarafından saptanan (1979) bu çizimler, son derece ince kazıma çizgileriyle yapılmış olup duvar yüzeyinde yks.200m²'lik bir yer tutmaktadır. Bu türdeki çizimlerin günümüze eksiksiz ulaşan tek örneğidir ve büyük bir antik yapının taslağını gözler önüne seren büyüleyici, eşsiz bir buluntudur.

Son 10 yıl içinde *Apollon Tapınağı*'nın kuzeybatısındaki büyük bir alanda yoğunlaştırılan kazılarla Kutsal Yol araştırılmış ve 200m'nin üzerindeki bir bölümü ortaya çıkarılmıştır. Sonuçlar kutsal alanın *Apollon Tapınağı*'ndan çok daha uzaklara yayıldığını ve bugün Yenihisar'daki Eski Mahalle'nin altında kaldığını göstermektedir. Yazıtlardan da bilinen öteki yapılar, bir *emporion* (ticaret agorası), bir *khresmographion* (kehanet odası), Aphrodite'ye ait bir kutsal alan, toplantı binaları (PRYTANEİON ve *presbytikon*) ve Roma İmparatorluk Dönemi'ne dek yapılmış olan binalardır. Araştırmaların başka bir sonucu da kutsal alanın irdelenmesine yardımcı olan, Yunanlaştırılmış yerel Anadolu özelliklerinin tüm açıklığıyla ortaya çıkmasıdır.

Didyma'nın çöküşü MÖ 3.yy'da başlamış, *Apollon Tapınağı*'nın cephesi, tapınak hazinelerini Got saldırılarıyla beliren çapulcu çetelere karşı korumak için duvarla kapatılmıştır. Yüz yıl sonra da Artemis Kutsal Alanı ve Kutsal Yol'daki yapılar deprem sonucu yıkılmıştır. Didyma'da Hıristiyanlık'la ilk olarak 4.yy'da (Havari Paulus'un Miletos'u ziyaretinden 300 yıl sonra) karşılaşılmaktadır. Pagan kült görüşü Anadolu'nun başka birçok yeri gibi Didyma Kutsal Alanı'nı ortadan kaldıramamıştır. 5. ve 6.yy'larda Kutsal Yol'a arkadlı bir galeri eklenmiş ve Apollon Kutsal Alanı üç nefli bir kiliseye dönüştürülmüştür. Didyma, "1493'teki büyük depremin ardından kalan son insanların da buradan ayrılmasına dek" (Müller-Wiener) birkaç kilisesiyle bir piskoposluk merkezi olarak varlığını sürdürmüş, 18.yy'ın sonunda Ege Adaları'ndan gelenlerle yeniden iskân edilmiş ve bu yerleşim Yenihisar adıyla günümüze dek gelmiştir.

2699, 3386, 3571. ***K.Tuchelt***

DİGLİF (Gr.*di:* iki, *glyphein:* oymak'tan)
İtalyan RÖNESANS mimarlığında bezeme örgesi olarak geliştirilen iki oluklu bir tür TRİGLİF. Bir *triglif*'in her iki yanında bulunan yarımşar oluk, *diglif*'te yoktur.

DİKİLİTAŞ
İng., Alm.*Obelisk;* Fr.*Obélisque.*
"Obelisk" de denir. Önemli bir olayın, zaferin ya da kişinin anısına dikilmiş, genellikle kare planlı, yükseldikçe incelen ve konik bir tepelikle son bulan yüksek taş. Çoğunlukla tek parça taştan (MONOLİT) yontulmuş olan dikilitaşların ele geçen en eski örnekleri Eski MISIR'da 5.Sülale döneminde (MÖ 2494-2345) Güneş tapınaklarının önüne dikilenlerdir. Bunlar ancak 3.30m'ye varan yüksekliklerıyle bodur anıtlarken, giderek daha yüksekleri yapılmıştır. Örneğin, I.Tutmosis'in krallığı döneminde (yks.MÖ 1525-1512) Karnak'ta diktirdiği 143'er tonluk bir çift dikilitaş 24m'lik yükseklikleriyle ince uzun bir görünümdedir. Dikilitaşların yüzeylerinde Güneş Tanrısı'nı ya da bu taşı diktiren kralı öven HİYEROGLİF'ler yer alır. Güneşe göre saatin belirlenmesinde de kullanıldıkları sanılan bu anıtlar, Mısır'ın Assuan ocaklarından çıkarılan pembe granitten yapılmış, konik tepelikleri elektrum denen altın ve gümüş alaşımıyla kaplanmıştır. Ancak günümüze bu kaplamaların hiçbir örneği ulaşamamıştır. Dikilitaşların ocaktan kesilip yerlerine taşınmasını gösteren duvar resimleri ve kabartmalar bulunmaktadır. Başka kültürlerde tek tük uygulamalarına rastlansa da Mısır kültürüne özgü anıtlar olarak kabul edilmektedirler. ROMA imparatorları pek çok dikilitaşı Mısır'dan Roma kentine taşıtmışlardır. Bunların en büyüğü günümüzde *S.Giovanni in Laterano Kilisesi* meydanında bulunan, 32m yüksekliğindeki dikilitaştır. Bu anıt III.Tutmosis adına (hd.MÖ 1504-1450) Karnak'ta diktirilmiş, Büyük Konstantinos (I.Constantinus; hd.MS 306-337) tarafından BİZANS'a gönderilmek üzere yola çıkarılmış, ancak onun ölümüyle bir süre İskenderiye'de kaldıktan sonra II.Konstantinos (hd.337-361) tarafından Roma'ya getirtilmiş ve önce yks.357'de *Circus Maximus*'un SPİNA'sına dikilmiş, 1588'de de bugünkü yerine taşınmıştır. San Pietro Meydanı'ndaki *Vatikan Dikilitaşı* (26m), *Caracalla Dikilitaşı* (25m), Montecitorio Meydanı'ndaki *Campus Martius Dikilitaşı* (22m), Roma'daki öteki önemli örneklerdendir. Ayrıca Luksor'daki *Amon Tapınağı* girişine II.Ramses (hd.MÖ 1304-1237) tarafından diktirilen iki anıttan biri, bugün Paris'te Concorde Meydanı'ndadır. *Kleopatra'nın İğneleri* adıyla anılan ve aslında III.Tutmosis'in Heliopolis'te diktirdiği bir çift dikilitaştan biri 19.yy sonunda Mısır hükümetince New York'a (Central Park'ta), öteki de Londra'ya (Thames kıyısında) gönderilmiştir. Günümüzde İstanbul'da, Sultanahmet Meydanı'nda yer alan dikilitaş da gene aynı kralın Asya zaferleri anısına Heliopolis'te diktirdiği bir başka anıttır. I.Theodosius (hd.379-395) tarafından *Hipodrom*'un *spina*'sı üstüne, dört yüzü kabartmalarla bezeli mermer bir kaideye oturtulmuştur (→HİPODROM).

DİKME
1. Boyutları 5x5 ya da 5x10cm olarak biçilmiş KERESTE (İng.*post,* Fr.*tournisse,* Alm.*Holzstütze).* Özellikle AHŞAP yapılarda düşey taşıyıcı direk olarak kullanılır.
2. SEREN.
3. ÇATI'larda, üstlerine çatı AŞIK'larının çakıldığı BABA'ların her biri (İng.*king-post,* Fr.*poinçon,* Alm.*Stuhlsäule).*

DİKMEN, Halil (1906, İstanbul-1964, Ankara)
Türk ressam.
Klasik anlayışla yaptığı FİGÜRATİF resimlerle tanınmıştır.

1927'de Sanayi-i Nefise Mektebi'nden (s.GSA, b.MSÜ) mezun olduktan sonra Avrupa sınavını kazanarak 1928'de Paris'e gönderilmiştir. Paris'te Julian Akademisi'nde üç yıl Paul-Albert Laurens (1870-1934) atölyesinde çalışmış ve 1931'de İstanbul'a dönmüştür. Dikmen, 1931-36 arasında Kayseri Lisesi'nde resim öğretmenliği yapmış, 1937'deyse öğretmenliğe Galatasaray Lisesi'nde devam etmiştir. Galatasaray Lisesi'ndeki görevi sırasında Dolmabahçe Sarayı'nın Veliaht Dairesi'nde Atatürk'ün emriyle açılan ilk Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nin (b.İRHM) müdürlüğüne atanmıştır. 1961'de Milli Eğitim Bakanlığı güzel sanatlar genel müdürlüğüne getirilen Dikmen, ölümüne değin bu görevde kalmıştır. Resim çalışmalarını 1933'te kurulan D GRUBU'nda da sürdüren sanatçı, bu gruba 1939'daki 7. sergilerinde katılmıştır. Daha sonra gruptan ayrılarak çalışmalarını kişisel olarak sürdürmüştür. Dikmen'in güzel sanatlar genel müdürlüğü görevi sırasında *Akademi* dergisi çıkartılmaya başlanmıştır. Sanatçı Paris'te Laurens atölyesinde çalıştığı süre içinde RÖNESANS ressamlarının tek-

niklerini incelemiş, ışık-gölge dağılımı üzerine araştırmalar yapmıştır. D Grubu'na katılmasına karşın sanatsal kişiliği grubun savunduğu anlayışlarla uyuşmamaktadır. Klasik diye nitelenebilecek MANZARA, ÖLÜDOĞA ve FİGÜR çalışmaları vardır. Geometrik-figüratif bir çalışma olan *Köylü Kadınlar* (İRHM) gibi birkaç soyut araştırmasının dışında resimleri Gerçekçi geleneğe dayanmaktadır.

0020, 0415, 0417, 0571, 1798. ***E.Dal***

DİKMEN, Şükriye (1918, İstanbul)
Türk ressam.
Stilize PORTRE ve ÖLÜDOĞA'larıyla tanınır.

TİRAJE'nin (Dikmen) kardeşi olan sanatçı 1948'de Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Yüksek Resim Bölümü'nü bitirdikten sonra 1949'da Paris'e gitmiş, burada 1953'e değin Louvre Müzesi Okulu'nda sanat tarihi öğrenimi görmüş, ayrıca üç yıl LÉGER'nin, iki yıl da Ransom Akademisi'nde Singier ve Roger Chastel'in yanında resim çalışmış, ilk sergisini de Paris'te açmıştır. Dikmen akademideki öğrencilik yıllarında D GRUBU'ndan Nurullah BERK ve Cemal TOLLU'dan, Paris'te de MATISSE, PICASSO, GAUGUIN ve MODIGLIANI'den etkilenmiştir. ÇIPLAK ve MANZARA'lar da yapmakla birlikte en çok portre, özellikle de kadın portreleri, ağaç ve çiçek resimleri üzerine yoğunlaşan sanatçı, genellikle duralit üstüne resim yapmış ve boyayı ince bir kat halinde uygulayarak zemin dokusunu da kompozisyona katmıştır. Dikmen'in çizgi ve renge dayalı resimlerinde boya, hiçbir fırça izi taşımayan düzgün bir kat olarak uygulanmış, böylece tek renkli bir fon üstüne çizgiyle ana hatları verilen portre geniş mat ya da canlı renk alanlarıyla oluşturulmuştur. Birkaç portre örneğinde zemin çiçek örgeleriyle bezenmiştir. Dikmen çoğu kez cepheden, bazan da 3/4 profilden betimlediği modellerinde özellikle gözleri, kimi örnekteyse Modigliani'yi anımsatan ince uzun boyunları bir gerdanlık, kolye ya da bantla vurgulamıştır. Sanatçının özellikle 1950'lerin ortalarında gerçekleştirdiği bazı çıplak çalışmaları da portreleriyle benzer özellikler gösterir. Dikmen'in Matisse ve dolaylı olarak Japon baskılarını (→JAPONYA) çağrıştıran çiçek ve ağaç resimlerinde de stilizasyon egemendir. Sanatçı bu yapıtlarında en çok vazoda çiçeklerle ağaç ya da çiçek dallarını betimlemiştir. 1961'de São Paolo Bienali'ne katılan Dikmen, 1970 sonuyla 1980 başlarında *Yol, Peyzaj* ve *Abstre* adlarını verdiği, soyuta varan bir dizi stilize manzara resmi de yapmıştır.

0415, 0417, 1798, 3304. *Z.Rona*

DİKMEN, Tiraje = **TİRAJE**

DİLKAYA → **VAN BÖLGESİ KAZILARI**

DİMAKSİYON → **FULLER, Richard Buckminster**

DİNAMİK KENT → **DOXİADİS, Konstantinos; KENT PLANLAMA (Kentin ve Kent Planlamanın Evrimi, Son Çağlar)**

DİNÇ, Osman (1948, Denizli)
Türk sanatçı.
İnsan ve doğal elementler ilişkisini vurgulayan, sanat nesnesi olma dışında işlevi bulunmayan, minimalize edilmiş heykelleriyle tanınır.

1966-69 arasında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü (b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) Resim-İş Bölümü'nde eğitim gören Dinç, bir süre Türkiye'de öğretmenlik yaptıktan sonra 1977'de Paris'e yerleşmiştir. Türkiye'de 1987-93 arasında Öncü Türk Sanatından Bir Kesit ve A, B, C, D sergilerine verdiği işlerle tanınan Dinç demircilik yapan bir aileden geldiğinden, kapağı demir, sayfaları camdan kitap (1977) gibi ilk işlerinde demir-cam-insan birlikteliğini vurgulamıştır. Sanatçının hiçbir döneme tarihlenemeyen, tüm zamanları kapsayan heykelleri *Yer Demir Gök Bakır, İlaman Dağı Efsanesi* gibi adlarıyla inançların ve efsanelerin izlerini taşıdığı kadar, tarihöncesinin ilkel araç ve heykellerini de anımsatır. Dinç'in öncelikle malzemenin özelliklerini öne çıkaran, yalın ve anlatımcılıktan uzak heykelleri, günlük yaşamda örnekleri görülmeyen nesne ve biçimlerdir; kendi varlıklarından öte anlamları yoktur; yalnız zihinde canlandırılabilecek imgelerdir; izleyiciye pek çok şeyi anımsatabilirler, ancak tümüyle algılanıp adlandırılamazlar. 1982 sonrasında Bourges Güzel Sanatlar Okulu'nda öğretim üyeliğine başlayan Dinç'in heykellerinin en dikkat çekici özelliği durdurulmuş harekettir. Sanatçının çoğu zaman demirle birlikte kullandığı cam, ışığı yakalayan, içine alan ve sabit kılan bir öğedir. Demirin siyahı ışığı yutarak yok ederken, cam içine alarak yansıtmaktadır. *Masumlar Çeşmesi, Bir Anın Çeşmesi* gibi işlerinde, demirden kap benzeri oyuklara ateşte eritilerek dökülen cam, su ile özdeşleşmiştir. Dinç'in YERLEŞTİRME'leri çoğu kez tekrarlanmış biçimlerin sıralı dizimiyle gerçekleşmiştir. Özellikleri en aza indirgenmiş biçim ya da kütlelerin sistematik dizgeler oluşturacak biçimde yerleştirilmesi ÇOĞALTILMIŞ NESNELER düşüncesini de çağrıştırır. Sanatçı, sanat nesnesi olmak dışında hiçbir işlev yüklenmemiş heykellerini minimalize etmekle birlikte Minimalist (→MİNİMAL SANAT) olarak nitelenemez, çünkü işleri yoğun duygu yüklüdür. Son derece içsel ifadeler taşıyan heykelleri, tarihöncesi dönemden teknoloji çağına kadar insanın doğaya ve onun elementlerine olan gereksinimini sergilemektedir. Dinç, 1989'da 7.Ivry Anıtsal Sanat Bursu Birincilik Ödülü'nü almıştır.

0955. ***N.Özayten***

DİNO, Abidin (1913, İstanbul-1993, Paris)
Türk ressam ve yazar.
Soyut anlatımı ön plana alan resimleri, heykelleri, İLLÜSTRASYON'ları ve KARİKATÜR'leri sanatçının toplumsal sorunlara öznel yaklaşımıyla beslenir.

Yaşamındaki resim tutkusu lise yıllarında başlayan Dino, Robert Kolej'den ayrılarak resim ve karikatüre yönelmiş; akademik bir resim öğrenimi görmeden, gazete ve dergi çalışmaları sırasında bir yandan da resim yapmıştır. Karikatürleri ilk kez 1930'da *Yarın* gazetesinde, yazıları ise 1931'de Fikret Adil'in *Artist* dergisinde yayımlanmaya başlamıştır. Dino bu yıllarda, aralarında Nazım Hikmet'in *Sesini Kaybeden Şehir* (1931) ve *Bir Ölü Evi* (1932) adlı kitaplarının da bulunduğu çok sayıda kitabı resimlemiş ve kapak resimlerini yapmıştır. 1934'te sinema konusunda öğrenim görmek amacıyla devlet bursu ile Leningrad'a (b.St.Petersburg) giden Dino, burada Sergey Yurtkeviç'in yanında çalışmış ve Cumhuriyet'in 10. Yılı nedeniyle hazırlanan *Türkiye'nin Kalbi Ankara* filmi ile Moskova, Kiev, Leningrad ve Odessa'da *Madenciler* filminin çekimlerine katılan Dino, 1937'de Londra ve Paris'e gitmiş, bu kentlerde sanat araştırmaları yaparak dönemin ünlü sanatçılarıyla tanışmıştır. Dino, 1938'de Türkiye'ye dönünce Güzel Sanatlar Akademisi'nde LÉVY'nin öğrencileri arasında yeni bir resim hareketinin başladığını fark etmiş ve 1933'ten beri üyesi olduğu D GRUBU'ndan ayrılarak Selim TURAN, Nuri İYEM ve Avni ARBAŞ'ın başlattığı bu eğilim içinde yer almıştır. Sonradan



DİKMEN, Şükriye, *Figür II*, kontrplak üzerine yağlıboya, 122x54 cm.



DİNÇ, Osman, *Masumlar Çeşmesi*, 1988, demir, uranyum dioksitle renklendirilmiş cam.



DİNO, Abidin, *Antibes Resimleri*, tuval üzerine yağlıboya, 73x92 cm.

YENİLER GRUBU olarak anılan bu topluluk Türkiye'de ilk kez toplumsal sorunları yansıtan eleştirel resimlere ağırlık vermiştir. Dino da bu sanatçılarla birlikte liman işçilerini konu alan resimler üretmeye başlamış, bu resimleriyle 1940'taki "Liman Sergisi"ne katılmıştır. Sanatçı 1941'de Yeniler'den ayrılmıştır.

1939 New York Dünya Sergisi'ndeki *Türk Pavyonu*'nun düzenlenmesi çalışmalarına katılan Dino, aynı dönemde Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programı çerçevesinde Balıkesir'e gitmiştir. Balıkesir'de yaptığı dokuz resimden *Balıkesir Testisi* adlı çalışması Dino ve Nurullah Ataç arasında soyut resim-somut resim anlayışını irdeleyen tartışmalara neden olmuş, bu tartışmalar *Uyanış* ve *Yeni Adam* dergilerine de yansımıştır. Dino, *Ses, Yeni Ses, Yeni Edebiyat, Servet-i Fünun* gibi dönemin kültür ve sanat dergilerinde yazmış, 1940'larda *Yeni Adam* ve *Ses* dergileri için çini mürekkebi desenler de çizmiştir. 1941'de siyasal içerikli resimlere ağırlık veren sanatçı, kardeşi Arif Dino ile birlikte büyük boyutlu kompozisyonlar yapmıştır. II.Dünya Savaşı'ndan esinlenen bu resimler soyut ve somut anlayışın çatıştığı anlatımlardır. Aynı yıl, siyasi görüşleri nedeniyle Sıkıyönetim Komutanlığı tarafından tutuklanıp Adana'ya gönderilen Dino, burada bir yandan Çukurova insanının yaşam koşullarını Toplumsal Gerçekçi bir yorumla (→TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK) aktaran resimler üretirken, bir yandan da *Türk Sözü* gazetesini çıkarmış, bir de oyun yazmıştır. *Kel* adlı oyunu 1944'te yayımlanmış ve aynı yıl toplatılmıştır. Sanatçı ilk heykel çalışmalarını da 1945'e kadar kaldığı Adana'da gerçekleştirmiştir.

1950'lerde Cemal TOLLU gibi Abidin Dino da Anadolu uygarlıklarının sanat verilerine ilgi duymaya başlamış ve bunlardan esinlenerek seramikler üretmiştir. 1952'de bir daha geri dönmemek üzere Paris'e yerleşen Dino, 1955'ten başlayarak destansı resim dizileri üzerinde yoğunlaşmaya başlayarak *İşkenceler, Atom Korkusu, Uzun Yürüyüş* gibi yapıtlarını gerçekleştirmiştir. Bu dönem yapıtlarının teması acı çeken insandır. 1956'dan başlayarak yaptığı *Vazoda Çiçek* dizisinde yalın simgesel bir anlatım soyut bir duyarlılıkla ele alınmıştır. Dino, *El*'ler dizisine de aynı yıllarda başlamıştır. Abartılmış biçimsel yorumların egemen olduğu bu dizi yalın ve tek çizgi düzenin ritmini yansıtır. Ellerin soyut kütleselliğini anımsatan figüratif heykellerinde ise iri gözler önem kazanmıştır. 1961'de *Açı* adını verdiği dizileriyle soyut resme ağırlık veren sanatçı, 1980'lerde düşsel ya da gerçek kentlerle ada resimleri gerçekleştirmiştir.

Dino, Paris'te de Türk yazarlarının kitaplarına illüstrasyonlar yapmış, 1953'te Pertev Naili Boratav'ın Wolfram Eberhard ile birlikte hazırladığı *Typen Türkischer Volksmärchen*'ini (Türk Halk Masalları'nın Tipleri), 1968'de Nazım Hikmet'in *Kuvâ-yı Milliye Destanı*'nı, 1979'da da Yaşar Kemal'in *Deniz Küstü* adlı kitabını resimlemiştir. Ayrıca, fotoğraf sanatçısı Ara GÜLER'le birlikte 1980'de *Fikret Muallâ* kitabını hazırlamış, 1984'te kendi desenlerini *El* adlı kitapta toplamıştır. 1985'te Rasih Nuri İleri ile birlikte düzenlediği *Yüzler* adlı kitapta, kardeşi Arif Dino'nun resim ve desenlerini, *Çok Yaşasın Ölüler* adlı kitapta da şiirlerini yayımlayan Dino'nun 1986'da Ferid Edgü ile hazırladığı *Abidin*, desen çalışmalarını tanıtan ikinci kitabıdır. Sanatçının *El*'lerden hareketle tasarladığı bir heykel çalışması 1993'te Şişli Belediyesi tarafından Maçka'da (İstanbul) Spor Caddesi ile Maçka Caddesi kavşağına yerleştirilmiştir. Abidin Dino'ya 1991'de PLASTİK SANATLAR DERNEĞİ tarafından Onur Belgesi verilmiştir.

0020, 0415, 0571, 1798. ***K.Giray***

DİNOS = **LEBES**

DİNSEL KONULAR

İng.*religious subjects*, Fr.*thèmes religieux*, Alm.*Sakralthemen*.

Batı'da özellikle Kitab-ı Mukaddes'ten sahneler 19.yy'a değin güzel sanatların temelini oluşturmuştur. Dinsel konular Roma İmparatorluğu'nun yıkılışıyla 14.yy'da başlayan RÖNESANS arasında yer alan ortaçağda RESİM ve HEYKEL'in yanı sıra MOZAİK, İKONA, İLLÜSTRASYON ve kitap resimlerinde (→KİTAP BEZEME) görülürken, Rönesans'tan başlayarak DUVAR RESMİ ve FRESK'in ana konusu haline gelmiştir. Bu örneklerde en çok Hz.İSA, MERYEM ANA ve Azizler'in yaşamına ve Hıristiyanlık'a ilişkin konu (→KUTSAL AİLE; KUTSAL KONUŞMA vb) ve söylenceler ele alınmıştır. Hıristiyanlık'ın dışında Doğu'da BUDACI sanat ile MISIR, MEZOPOTAMYA ve HİTİT başta olmak üzere çeşitli uygarlıkların MİTOLOJİ'lerine dayalı yapıtlar da bu bağlamda değerlendirilir. İSLAM sanatında da MİNYATÜR'lerdeki örneklerin dışında dinsel konuların betimlenmesi yerine Müslümanlık'la ilgili HAYAT AĞACI gibi simgesel anlamlı örgelere yer verilmiştir.

1088, 1655.

DİNSEL MİMARLIK

İng.*religious architecture*, Fr.*architecture religieuse*, Alm.*Sakralarchitektur*.

Dinsel amaçla kurulmuş her tür yapının genel adı. CAMİ, MESCİT, MEVLEVİHANE, TEKKE, TÜRBE, KİLİSE, KATEDRAL, MANASTIR, SİNAGOG, TAPINAK, KATAKOMP, ANITMEZAR, STUPA, PAGODA, VİHARA vb bu sınıflamaya girer.

DİOCAESAREA

İçel'de Silifke'nin 30km kuzeyinde, Silifke-Kırobası yolu üzerinde, günümüzde Uzuncaburç olarak adlandırılan bir antik KİLİKİA kentidir. Ele geçen bir yazıttan ve ROMA dönemi SİKKE'lerinden, kente Roma imparatoru Vespasianus'un yönetimi sırasında (MS 69-79) Diocaesarea adının verildiği anlaşılmıştır. Yakınındaki OLBA'nın kutsal alanı konumundaki Diocaesarea, İmparator Domitianus'un (hd.MS 81-96) yaptığı düzenlemelerden sonra bağımsız bir kent olmuştur. En eskisi MS 75-76'ya, öbürleriyse MS 197-308'e tarihlenen kilometre taşlarıyla işaretlenmiş taş döşeli bir yolla birbirlerine bağlanmış olan Olba ve Diocaesarea'nın, topraklarının nasıl ayrıldığı ve her birinin nereleri denetimleri altında bulundurdukları bilinmemektedir. Roma İmparatorluk Dönemi'ne ait sikkelerde ikisi de, yerel bir halk olduğu anlaşılan Kennateis'in metropolisi olarak adlandırılmıştır. Bu bilgilerin dışında kentin tarihi belirsizdir.

Denizden 1200m yükseklikteki bir düzlükte kurulmuş olan Diocaesarea'ya ait kalıntılar, doğu-batı doğrultusunda 700m, kuzey-güney doğrultusunda 500m uzunluğundaki oval bir alana yayılmıştır. Bu alan modern yerleşmeyle çevrilidir. Kentin en ilginç ve önemli yapısı, Korinth düzenindeki (→DÜZEN) tapınakların en eskisi olduğu bilinen *Zeus Olbios Tapınağı*'dır. Yapı, 6x12 sütunlu bir PERİPTEROS'tur. 1960'ta Yusuf Boysal ve ekibi tarafından gerçekleştirilen temizleme çalışmaları sırasında iç düzeniyle ilgili bazı kalıntılar ortaya çıkarılmışsa da, bugün bunların tümü yakını yok olmuştur. Ta-

pınağın, tüm yüksekliğinin dörtte biri düz bırakılmış, buna karşın üst bölümü yivlerle bezenmiş olan sütunlarının bazıları halen ayaktadır ve STYLOBAT'ı 33.70x21.20m boyutlarındadır. Doğusu dışında üç yanı kesme taştan yüksek bir duvarla çevrilidir. Bu duvarın batı bölümündeki bir yazıttan, tapınağın I.Selevkos Nikator (hd.MÖ 305-281) tarafından yaptırıldığı öğrenilmektedir. Bu bilgiye dayanarak yapının MÖ 3.yy'ın başına ait olduğu kabul edilebilirse de, biçimsel nitelikleri MÖ 2.yy'ı anımsatmaktadır. MS 5.yy'da, Hıristiyanlık döneminde kiliseye çevrilmiştir. Bu arada sütunlar bir duvarla birbirine bağlanmış ve doğu yanda, APSİS'e yer açmak amacıyla, ortadaki iki sütun kaldırılmıştır. MS 1.yy'da kentin ana caddeleri sütunlarla bezenmiştir. *Zeus Olbios Tapınağı*'nın kuzeyinde, doğu-batı doğrultusundaki sütunlu cadde batıya doğru izlendiğinde, kent surlarının yakınlarında, ARŞİTRAV'ı üstündeki yazıttan Kader Tanrıçası Tykhe'ye sunulduğu anlaşılan bir tapınağa *(Tykhaion)* varılır. Yapı, uzun ve dar bir platformla, bu platformun batı yanında bulunan ve doğuya açılan kare biçiminde bir *cella*'dan oluşmaktadır. Platformun doğu yanında bulunan ve her biri tek parça granitten yapılmış yivsiz altı sütun içeren dizinin sütunlarından birkaçı halen yerinde durmaktadır. Tapınak, Korinth düzenindeki sütun başlıklarının tipine dayanılarak, bir olasılıkla MS 1.yy'ın ikinci yarısına tarihlendirilmektedir. *Zeus Olbios Tapınağı*'nı çeviren duvarın kuzeybatı köşesine yakın bir yerde, doğu-batı doğrultusundaki sütunlu caddeye, kuzey-güney doğrultusunda uzanan bir başka sütunlu cadde bağlanır. Bu caddenin bitimindeyse, kentin ana girişlerinden birini oluşturan ve bir olasılıkla MS 2.yy'da yapılmış, üç kemerli bir kapı yer almaktadır. Üstünde bulunan yazıtta, Arcadius ve Honorius'un yönetimleri sırasında (MS 398-405) kapının ve surun onarıldığı belirtilmektedir. Doğu-batı doğrultusundaki sütunlu cadde doğuya doğru izlendiğinde, *Zeus Olbios Tapınağı*'nın hemen doğusunda, her birinde Korinth başlıklı ve yivsiz altışar sütun bulunan birbirine paralel iki sıradan oluşmuş anıtsal bir kapıya ulaşılır. Güney uçtaki beş sütun bugün de yerinde durmaktadır. Sütunların gövdelerinin ortalarına yakın bir yerden, sütun tamburlarıyla birlikte tek parça olarak işlenmiş ve heykel ya da büst taşımak için yapılmış konsollar çıkmaktadır. Sütunlu cadde bu anıtsal kapıdan sonra genişleyerek batıya doğru uzanır. Gene tapınağın doğusunda, doğu-batı doğrultusundaki caddenin güneyinde kentin TİYATRO'su yer almaktadır. Oturma sıralarının *(cavea)* bir bölümü, *diazoma*'lardan (*cavea*'yı yatayda bölen geçit) biri ve *vomitorium* (*cavea*'nın kapalı geçitlerinin girişi) halen ayaktadır. Buna karşın sahne binası *(skene)* tümüyle yok olmuştur. Bir olasılıkla *proscenium*'a (*skene*'nin ön bölümü) ait olan bir arşitrav parçası üstündeki yazıttan, yapının Marcus Aurelius (hd.161-180) ve Lucius Verus'un (hd.161-169) ortak yönetimleri döneminde yapıldığı anlaşılmaktadır. *Tiyatro*'nun güneyinde, vadi içinde, GYMNASİON ya da HAMAM olabilecek, dikdörtgen planlı, büyük bir Roma dönemi yapısı vardır. Kentin en ilginç yapılarından biri de, kent surunun kuzey ucunda yer alan ve kente bugünkü adını (Uzuncaburç) veren, 22.5m yüksekliğinde, beş ya da altı katlı kuledir. Üstündeki yazıtlardan birinden, yapının MÖ 3.yy'ın sonlarında ya da MÖ 2.yy'ın başlarında Tarkyaris'in oğlu Rahip Tencer tarafından yaptırıldığı, bir başkasından da MS 3.yy'da onarıldığı anlaşılmaktadır. Diocaesarea'nın 1-1.5km güneyinde bir tepe üstünde, kare planlı, köşelerinde Dor başlıklı pilastrları bulunan ve üstü basamaklı piramit biçiminde bir çatıyla örtülü bir başka kule daha görülür. Tipine dayanılarak Helenistik Dönem'e (→YUNAN) tarihlenen bu anıtın bir rahibin mezarı olduğu düşünülmektedir. Kent surlarının dışında, kentten kuzeydoğu yönüne devam eden yol boyunca, Roma ve Hıristiyanlık dönemlerinden kalma KAYA MEZAR'lar ve LAHİT'ler içeren geniş bir *nekropolis* (mezarlık) uzanmaktadır. Ayrıca →OLBA.

0055. *S.Tugay*

DİONYSİOS (Argoslu) (MÖ 5.yy ortası)
Yunan heykelci.
Olympia'da çalışmış olan sanatçının bilinen yapıtları: Aiginalı SİMON'la birlikte Mainaloslu Phormis için *At ve Binicisi*; Argoslu GLAUKOS'la birlikte Rhegionlu Mikythos için çeşitli adak heykellerinden oluşan bir gruptur. İmparator Neron (MS 37-68) tarafından Roma'ya götürülen bu grup heykellerinden bazıları, bugün Roma'daki *Zeus Tapınağı* kuzey kenarında durmaktadır. *M.Beykan*

DİOTA (Gr.)
Antik Çağ'da, su, yağ ve şarap depolamada kullanılan kap türlerinden biri. AMFORA benzeri çift kulplu olan bu kaplar ayaksız, sivri dipli olup bir ayak üstüne oturtulurdu.

DİPİL = **DİPYLON**

DİPOİNOS ve SKYLLİS (MÖ 7.yy?)
Yunan heykelci kardeşler.
Söylenceye göre Gortynalı (Girit) olan kardeşler mitolojik sanatçı DAİDALOS'un oğulları ya da öğrencileri; ANGELİON ve TEKTAİOS ile Theokles, Klearkhos, Medon ve Spartalı Dorykleidas'ın (MÖ 6.yy'ın ilk yarısı) ustalarıdırlar. Mermerin kullanım olanaklarını geliştirdikleri anlatılan sanatçıların birlikte gerçekleştirdikleri yapıtlar arasında SARDES'te yaldızlanmış tunç *Herakles*; Sikyon'da (Yun.) *Apollon, Artemis, Herakles* ve *Athena*; Tiryns'te (Yun.) *Herakles*; Kleonai'de (Khalkidikia, Yun.) *Athena*; Argos'ta (Yun.) abanoz ve fildişinden, Dor ırkının temsilcileri *Dioskouroi ve Torunları*; Lindos'ta (Yun.) *Athena; Artemis Mounykhia Ksoanonu; Tykhe Akraia Ksoanonu; Sikyon Agorası*'nda oturan erkek figürü ve Ambrakia'da (Yun.) tanımlanamayan iki heykel sayılmaktadır. *M.Beykan*

DİPTER = **DİPTEROS**

DİPTEROS (Gr.*di:* iki, *pteron:* sütun sırası, kanat'tan)
Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, kapalı kutsal mekânı *(cella)* iki sıra sütun dizisiyle çevrili TAPINAK tipi. Yapının ön cephesinde en az sekiz sütun bulunabilir. Genellikle İon düzeninde (→DÜZEN) yapılan *dipteros*'un kökeni İONİA'dır ve Batı Anadolu'yla Ege Adaları'nda oldukça yaygın kullanılmıştır. Örneğin, Samos (Sisam) Adası'ndaki *Heraion* (geç evreleri), EPHESOS'taki *Artemision* ve DİDYMA'daki *Apollon Tapınağı* birer *dipteros*'tur. Anadolu dışında *dipteros*'a, İtalya ve Sicilya'da hiç rastlanmaz. Yunanistan'daysa Atina'daki *Olympeion*'da görüldüğü gibi seyrek de olsa kullanılmıştır. Daha geç dönemlerde, *dipteros* görünümü veren ancak *cella*'sı tek sütun sırasıyla çevrili *pseudodipteros* (Gr.*pseudo:* sahte) tapınaklar da inşa edilmiştir. Bunların *cella* duvarıyla sütun sırası arası (PTERON/*pteroma*) bir sütun dizisi daha yerleştirilebilecek kadar açıktır. MAGNESİA AD MEANDRUM'da mimar HERMOGENES tarafından yapılan *Artemis Tapınağı*, oranları yetkinleştirilmiş bir *pseudodipteros*'tur ve tipin en ünlü örneklerindendir. Bu plan tipinde *dipteros* düzendeki iki sütun sırasından içtekinin kaldırılmasıyla yazın gölgelik,



DİREN, Sadi, 1990, seramik rölyef, 30x40 cm.

kışınsa kötü hava koşullarından korumalı geniş bir portik *(pteron)* ortaya çıkmış ve büyük boyutlu yapılara doğru bir adım atılmıştır. Lesbos (Midilli) Adası'nda, Messa'daki *Aphrodite Tapınağı*, Anadolu'da, TROAS bölgesinde SMİNTHEİON'daki *Apollon-Smintheus Tapınağı*, SARDES'teki *Artemis Tapınağı*, APHRODİSİAS'taki *Aphrodite*, KARİA'da LAGİNA'daki *Hekate* ve AİZANOİ'daki *Zeus Tapınakları* da birer *pseudodipteros*'tur.
Çizim → TAPINAK

DİPTİK (Gr.*di:* iki, *ptykhe:* katlanabilir tablet'ten Lat.*diptycha)*
İng.*diptych*, Fr.*diptyque*, Alm.*Diptychon*.
1. ROMA döneminde birbirine menteşeyle bağlı, kutu gibi üst üste kapatılan ikiz levhalar. Levhaların oyuk iç yüzeyi, sivri uçlu bir kalemle üstüne yazı yazılan balmumuyla kaplıdır. Günlük kullanımda ahşaptan, metalden ve fildişinden yapılan diptiklerin özellikle fildişinden (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ) olanları, Geç İmparatorluk Dönemi'nde konsüller tarafından imparatora ve önemli kişilere armağan olarak verilmiştir. Sunuldukları kişinin önemine bağlı olarak levha dış yüzeyleri az ya da çok bezenen bu diptikler, 4.yy'la 541 arasında üstleri tarihli bir dizi halinde yapılmıştır. Erken Hıristiyanlık döneminde (→GEÇ ANTİK) ayinlerde okunmak üzere içine azizlerin, piskoposların ve hayırseverlerin adı yazılmış dinsel amaçlı diptikler, 6.yy'da fildişinden kitap kapaklarına (→CİLT) model olmuştur.
2. Ortaçağda içine kutsal resimlerin konduğu yassı kutu. Kanat içlerinde İncil'den sahnelerin ya da kutsal kişilerin betimlendiği bu ahşap diptikler, BİZANS kilisesinde taşınabilir İKONA'lar olarak kullanılmıştır. 13.yy sonrasında da bu tür diptik örnekleri bulunmaktadır.
3. Özellikle GOTİK dönemde Hıristiyan kilisesinde liturjik amaçlı (→LİTURJİ), taşınabilir, iki kanatlı ALTAR PANOSU.
4. Genelde, üst üste kapanan ikili resim.

DİPYLON (Gr.*di:* iki, *pylon:* kapı'dan)
1. Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, ön yüzünde iki kapı bulunan TAPINAK tipi.
2. İki taşıyıcı ayak üstüne oturan tek kemerli Roma ZAFER TAKI tipi.

DİREKTUVAR
1789-1804 arasında FRANSA'da egemen olan iç mimarlık ve mobilya üslubu. 1789 Fransız Devrimi'nden Napoléon'un imparator olmasına değin geçen sürede Devrim, Direktuvar (1795-99) ve Konsüllük (1800-04) yıllarının üslubunu kapsayan bu dönem, YENİ-KLASİKÇİLİK ile AMPİR arasında bir geçiş dönemidir. Ayrıca →İÇ MİMARLIK; MOBİLYA.

DİREN, Sadi (1927, İstanbul)
Türk seramik sanatçısı.
Heykelsi nitelikteki SERAMİK çalışmalarıyla tanınır.

Diren 1949'da girdiği Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Seramik Bölümü'nden 1953'te mezun olmuştur. Okuldaki eğitimi sırasında Anadolu'da kurulmuş olan eski uygarlıkların, özellikle de HİTİT ve Phryg (Frig →PHRYGİA) sanatlarının biçim ve örge anlayışından etkilenmiş ve bu etkiye çağdaş bir anlam kazandırarak özgün yapıtlar üretmiştir. Bu yapıtlardan oluşan ilk sergisinin olumlu eleştiri almasının ardından 1955'te Alman hükümetince Almanya'ya davet edilmiş ve bu ülkeye giderek endüstriyel seramik alanında tasarımcı ve sanatçı olarak çalışmıştır. Almanya'da bulunduğu ilk yıllarda yüzeyleri bezenmiş yalın biçimli yapıtlar gerçekleştirmiştir. 1960'tan sonra duvar panolarına yönelmiş, bu panolarda kendi bulduğu özel bir SIR tekniği kullanmıştır. 1964'te Türkiye'ye dönen sanatçı mezun olduğu okula öğretim üyesi olarak atanmış, aynı yıl Eczacıbaşı Seramik Fabrikası'nın süs ve mutfak eşyası bölümünde sanatçı ve müdür olarak görev yapmaya başlamıştır. Bu dönemde süs eşyası üretimiyle birlikte özel yapı seramiği alanında da çalışmalar yapmıştır. 1964-66 arasında seramikten büyük duvar resimleri gerçekleştiren sanatçı 1960'ların sonuna doğru heykelsi niteliği ağır basan plastik yapıtlar üretmiştir. 1970'lerin başında bu plastik yapıtlarında seramiğin doğal rengini gizlemek amacıyla üstüne beyaz bir sır sürdüğü ve "angob uygulamaları" (astar; →SLİP) adını verdiği çalışmaları ağır basmaya başlamış, 1973'ten sonraysa duvar resimlerinde, plastik uygulamalarında ve öbür yapıtlarında ayrıntı çalışmaları belirginlik kazanmıştır. Diren 1982'den, emekli olduğu 1994'e değin MSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi dekanlığı, 1974-93 arasında da Seramik Bölümü başkanlığı yapmış, bu dönemde bir cam atölyesinin kurulması konusunda önemli adımlar atmıştır. Sanatçının, İstanbul'da *Tarabya Oteli, Fruko Fabrikası, Atatürk Kültür Merkezi, Manifaturacılar Çarşısı, Pe-re-ja Fabrikası, Fitaş Sineması, Marmara Etap Oteli* (The Marmara); Ankara'da *Etap Oteli, Cep Sineması, Şekerbank*; Adana'da *Coca Cola Fabrikası*; Strasbourg'da *Avrupa Konseyi Binası* (TC'nin armağanıdır), Biefeld *Nord-West Şirketi* binalarında mimari seramik kaplamaları ve panoları bulunmaktadır. Diren, 1991'de Devlet Sanatçısı unvanını almıştır.
N.Arslan

DİRHE → **HAKKÂRİ**

DİSK (Gr.*diskos:* tabak'tan) = **KURS**

DİSKOBOLOS (Gr.*diskos:* disk, *bolos:* fırlatan, atan'dan)
Disk atan genç atlet heykeli. Bu heykel tipi, iki çemberin kesiştiği bir geometrik düzenleme içinde anlık bir hareketi betimler. Özellikle Antik YUNAN heykelciliğinin klasik döneminde, MÖ 450'de heykelci MYRON tarafından yapılmış tunç heykeli tanımlar. Orijinali kayıp olan bu ünlü örnek, Yunan hatip ve yergi yazarı Lukianos'un (MS yks.120-180'den sonra) ayrıntılı tanımı ve ROMA dönemi kopyalarından tanınmaktadır. Roma Ulusal Müzesi'ndeki başlı *Lancellotti Diskobolosu* ve gene aynı müzedeki başsız *Castel Porziano Diskobolosu* iki önemli kopyadır. Ayrıca British Museum, Vatikan Müzeleri ve Capitoline Müzesi'nde de ünlü kopyalar bulunmaktadır.

DİSTİL = **DİSTYLOS**

DİSTYLOS (Gr.*di:* iki, *stylos:* sütun'dan)
Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, ön cephesinde iki SÜTUN bulunan yapı tipi. İtalya'da Selinus'taki *B Tapınağı* bir *distylos*'tur.

DİŞ DİZİSİ
İng.*dentil*, Fr.*denticule*, Alm.*Zahnfries*.
Geisipodes ya da "diş kesimi" de denir. Diş gibi çıkıntı yapan mimarlık öğelerinin oluşturduğu bant. Örneğin, KALE'lerin BARBATA'sındaki "BARU kalkanları" diş dizisi görünümündedir. Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında da FRİZ ve SAÇAKLIK bloklarında diş dizileri (dentil dizileri) bezeme SİLME'si olarak yaygın kullanılmıştır.
Çizim → DÜZEN

DİVAN ODASI → **ODA**

DİVANHANE (Far.)
1. Özellikle Konya bölgesinde EV'in HAYAT bölümüne verilen ad. "Yazlık" da denir.
2. OSMANLI sarayında devlet büyüklerinin yönetime ilişkin konuları tartışmak için toplandığı bölüm.

DİVANİ (Ar.)
Arapça *divânî*, "divan'a ait" anlamına gelir. 15.yy'ın başlarında Türkler tarafından bulunan bir yazı (HAT) türü. Görünümü açısından İRAN'da 15.yy'a değin kullanılan ve NESTALİK'in ilk biçimi olan TALİK yazının etkisiyle oluştuğu sanılan divani'nin eldeki en eski örnekleri Fatih Sultan Mehmed dönemine (1451-81) ait olanlardır. Zaman geçtikçe daha karmaşıklaşan ve Cumhuriyet dönemine değin Divan'dan çıkan emirlerin, ferman ve beratların yazılması için kullanılan bu yazı, en güzel biçimine 19.yy'da Bâbıâli kalemlerinde ulaşmıştır. Divani'nin kendine özgü alfabesi ve harflerinin kendine has birleşme biçimleri dolayısıyla herkes tarafından okunması olanaklı değildir. Bu okuma güçlüğü, özellikle bir sonrakiyle bağlanmayan harflerin, hem kendi cinsinden hem de birleşen harflere bağlanarak ortaya çıkardığı karmaşık biçimlerden kaynaklanır. Bu karmaşık biçimlerin, devlet yazışmalarında gizliliği korumak için benimsendiği kabul edilir. Divani, belirli kimseler tarafından öğrenilmiş ve bu yazının kullanıldığı resmî yazılar yeminli HATTAT'lara yazdırılmıştır. Büyük boyda kağıtlara yazılan ve satırlarının sonu genellikle sola yukarıya doğru yükselen bu yazı, sanki devletin gücünü ve büyüklüğünü simgeleyen bir niteliğe sahiptir. Bu resmî yazılara imza atmak âdet olmadığından 19.yy'a değin gelip geçen tanınmış divani hattatlarını tanımak olanaksızdır. Bu tarihten sonra yazılan ve günümüze ulaşanlar ancak tarihi kaynaklar yardımıyla tanınabilmektedir. 20.yy'ın en tanınmış divani hattatları arasında, Sâmi Efendi (1838-1912), Kâmil Akdik (1861-1941), İsmail Hakkı ALTUNBEZER, Halim Özyazıcı (1898-1964) ve Hamid Aytaç (1891-1982) sayılabilir.
Çizim → İSLAM
A.Alparslan

DİVİZYONİZM
"Bölmecilik" de denir. Boya maddesinin palette karıştırılmadan saf renkler olarak tuvale küçük fırça vuruşlarıyla uygulanması. Ayrı ayrı uygulanan saf renkler yapıta uzaktan bakıldığında görsel olarak birleşerek istenen RENK ve TON'ları oluşturur. Bu birleşme bilimsel olarak seçilen karşıt renklerin tuval üstünde yan yana kullanılmasıyla sağlanır. Yeni-İzlenimciler'in (→YENİ-İZLENİMCİLİK) temel ilkesi olan ve SEURAT'yla SIGNAC tarafından geliştirilen bu teknik kimyacı Michel-Eugène Chevreul'ün (1786-1889) 1839'da ortaya attığı karşıt renk kuramından kaynaklanmıştır. Chevreul'ün 72 parçadan oluşan renk diyagramından yararlanan Divizyonistler bu diyagramdan seçtikleri bir rengi (ör.kırmızı) tam karşısındaki renkle (yeşil) birlikte yan yana kullanıyorlardı. Buradaki seçim herhangi bir yeşil değildi, seçilen kırmızının diyagramda tam karşısına düşen yeşil tonuydu. Palette karıştırılarak tuvale uygulanan BOYA, resmin ışıltısını azaltırken Divizyonizm tekniği yapıta olağanüstü bir ışıltı kazandırır.

WATTEAU'yla DELACROIX'nın yapıtları Divizyonizm'in ilk örnekleri sayılır. İZLENİMCİLİK'te de RENOIR'ın "gökkuşağı paleti"ni benimseyenler bu tekniği deneysel olarak kullanmışlardır. Tekniği bilimsel yöntemler doğrultusunda geliştiren Signac, Divizyonizm'in temel kurallarını şöyle tanımlar: 1) Bütün renklerin palette karıştırılmadan ayrı ayrı uygulanması, 2) Yerel renklerin (nesnenin öz rengi) ışığın renginden ve yansımalardan ayrılması, 3) Denge ve ilişkilerin karşıtlık temeline oturtulması (ör.açık-koyu gibi ton, sıcak-soğuk gibi renk ve yatay-dikey gibi çizgi karşıtlıkları), 4) Fırça vuruşlarının büyüklüğünün resmin boyutlarına uygun oranlarda belirlenmesi. Divizyonizm'i en üst noktasına ulaştıran sanatçı Seurat olmuştur. Fırça vuruşlarını ancak çok yakından bakıldığında seçilebilecek kadar küçültmesi ve noktalara dönüştürmesi nedeniyle Seurat'nın resimleri "noktacı" olarak nitelendirilir. Kimi kaynaklar Divizyonizm (Bölmecilik) ve *Pointilism*'i (Noktacılık) eşanlamlı kullanırken, bazı kaynaklar da Noktacılık'ı Divizyonizm'in en ileri aşaması olarak niteler. İtalya'da 1880'lerin sonuyla 1890'ların başında Giovanni Segantini (1858-99), Gaetano Previati (1852-1920), Vittore Grubicy de Dragon (1851-1920), Angelo Morbelli (1863-1919) ve Guiseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907) bu tekniği uygulamış ve GELECEKÇİLİK'in birinci evresini (1908-10) etkilemişlerdir.
Z.Rona

DİYARBAKIR
Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan yörenin bilinen en eski adı "Amidi", MÖ 13.yy'da Asur belgelerinde görülmektedir. Aynı ad Yunan ve Latin kaynaklarında "Amido" ve "Amida" olarak geçmektedir. "Amid", bu adın Araplar'ın yöreye gelmesinden sonra aldığı biçimdir. Türkler'se bunu "Kara Amid" olarak kullanmışlardır. Bir süre buralarda egemenlik süren Bekr adındaki bir Arap aşiretinden ötürü bütün yöreye "Bekir diyarı" anlamına "Diyar-ı Bekr" denmiştir. Cumhuriyet'ten sonra, bölgede bakırın bol olmasının da çağrıştırmasıyla bu ad Diyarbakır'a dönüşmüş ve 1937'den başlayarak resmen kullanılmıştır.

Diyarbakır yöresindeki en eski toplu yerleşmenin MÖ 8.binyılın sonlarına, yani Neolitik Çağ'a (→PREHİSTORYA) değin indiği saptanmıştır. Ergani ilçesi yakınındaki Çayönü Tepesi'nde yapılan çalışmalar burada MÖ 5. ve 4.binyıllarda Kalkolitik Çağ'ın, 3.binde de Tunç Çağı'nın yaşandığını ortaya koymuştur. MÖ 2.binin ilk yarısı süresince Diyarbakır yöresi Hurri ve Mitanniler'in egemenlik alanları içinde kalmış, daha sonra güneyden saldıran Asurlular'ın (→ASUR), onların zayıflaması üzerine de MÖ 600'e değin URARTU yönetimi altında bulunmuştur. MÖ 7.yy içinde kuzeyden inen İskitler ve Kimmerler de (→KİMMER) buraları kısa sürelerle ellerine geçirmişlerdir. MÖ 6.yy'ın ortasında tüm Anadolu'ya egemen olan Persler (→İRAN), MÖ 331'de Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) gelmesine değin Diyarbakır yöresini yönetimleri altında tutmuşlardır. İskender'in ölümünden sonra yöre Selevkoslar'ın sınırları içinde kalmış, daha sonra Partlar'ın eline geçmiş ve MÖ 69'da ROMA topraklarına katılmıştır. MS 395'te BİZANS Devleti Roma'nın yerini alınca Güneydoğu Anadolu Bölgesi de Bizans toprağı haline gelmiştir. 7.yy'ın ortalarına doğru Anadolu'ya akınlar düzenleyen Araplar Diyarbakır'ı Bizanslılar'dan almışlar, daha sonraları sırasıyla EMEVİ, ABBASİ, Şeyhoğlu, Büveyhoğlu ve Mervani egemenliği yaşanmıştır. 11.yy'ın ortalarında Anadolu'ya girmeye başlayan Türkler 1085'te Diyarbakır'ı almışlardır. Yörede Türk beyliklerinden (→BEYLİKLER DÖNEMİ) sırasıyla İnanoğulları, Nisanoğulları, Artukoğulları (→ARTUKOĞLU) egemenlik sürmüşlerdir. Diyarbakır 1232'de Eyyubiler'in (→EYYUBİ) eline geçmiş, 1240'ta da Anadolu Selçukluları tara-

fından alınmıştır. ANADOLU SELÇUKLU yönetimini 14.yy'da Mardin Artukluları, onu da 15.yy'da Akkoyunlu dönemleri izlemiştir. 16.yy'ın başlarında bir süre SAFEVİ yönetiminde kalan Diyarbakır kenti 1515'te OSMANLI ordusu tarafından alınmış ve yöre Diyarbekir Eyaleti olarak bütünüyle Osmanlı topraklarına bağlanmıştır.

Tarihsel Yapılar:

Merkez İlçe: Kent içindeki en eski yapı kaledir. Fis Kayası'ndaki İç Kale'nin Hurriler'ce yapıldığı sanılmaktadır. Kent surları Roma döneminin sonlarında, 4.yy'ın ortasında yapılmış, bir süre sonra batı bölümünün genişletilmesiyle genelde günümüzdeki biçimini almıştır. Bugün sur dışına taşan kent dokusu içinde sıkışmış olmakla birlikte *Diyarbakır Kalesi*, Anadolu'da bütünlüğünü koruyabilen en önemli KALE niteliğindedir. İç Kale'deki *Nestorian Kilisesi* 6.yy'dan kalma bir Bizans kubbeli bazilikasıdır. Kentin en eski camisi enine üç sahınlı planıyla *Ulucami*, 7.yy'da bir kilise yapısından yararlanılarak oluşturulmuş, son biçimini 11.yy'da almıştır. 11.yy'dan kalma *Mervani Mescidi*; 12.yy'dan kalma *Hazreti Ömer* adıyla da bilinen *Ömer Şeddad Camisi* (1150/51), *Hazreti Süleyman* adıyla da anılan *Kale/Nasiriye Camisi*, *Ulucami* külliyesi içinde yer alan ve mimar İSA EBU DİRHEM'in yaptığı bilinen tek katlı *Zinciriye/Sincariye Medresesi* (1198); 13.yy'dan kalma, gene *Ulucami* çevresindeki bir Artukoğlu yapısı olan, iki katlı, açık avlulu ve tek eyvanlı *Mesudiye Medresesi* (1198/99-1223) çeşmesiyle birlikte, kare gövdeli, dışta piramit, içte kubbe çatısıyla *Sultan Şüca Türbesi*; 15.yy'da yapılmış *Nebi/Peygamber, Safa/İparlı, Hoca Ahmed/Ayni Minare* (1489) *Camileri, Taceddin* ve *Hacı Büzürk Mescitleri*; 16.yy'dan kalma *Şeyh Matar/Mutahhar Camisi* (1500), kentteki ilk Osmanlı yapısı olan ve ana mekânı dört sütuna oturan bir orta kubbe ve dört yarım kubbeyle örtülü *Fatih Paşa/Kurşunlu Camisi* (1516-20), MEDRESE olarak yapıldığı için *Hüsreviye Medresesi* olarak da anılan, "ters T" planlı (→CAMİ) *Hüsrev Paşa Camisi* (1521-28), *Ali Paşa* (1534-37), *Defterdar* (1594) ve türbesiyle birlikte *İskender Paşa* (1551) *Camileri*, külliyesinden yalnızca hamamı kalmış *Behram Paşa Camisi* (1564-72), Mimar SİNAN'ın yapmış olabileceği *Melek Ahmed Paşa Camisi* (1587-91), *Cağaloğlu, Salos, Kavvas-ı Kebir* ve *Kavvas-ı Sagir Mescitleri, İbariye/Parli Medresesi* diye de anılan tek katlı *Muslihiddin Lari Medresesi* ve tek katlı, revaksız avlulu *Ali Paşa Medresesi* (1543-47), *Fatih Paşa, Özdemiroğlu Osman Paşa* (1585) *Türbeleri, Hüsrev Paşa Hanı* (1527), *Çifte Han* ve *Hasan Paşa Hanı* (1574-75), *Melek Ahmed Paşa, Behram Paşa* ve *Çardaklı Hamamları*, harap durumdaki *Ali Paşa, Kürtler*, bir bölümü mevcut *Çimşid Bey Hamamları*, ilginç bir planı olan ve şimdi yıktırılmış bulunan *Suakar Hamamı*, ayrıca gene bu yüzyılda yapıldığı kabul edilebilecek olan *Lala/Lâle Bey Camisi ve Türbesi, Şeyh Yusuf Camisi, İbrahim Bey Mescidi, Şeyh Abdülcelil Türbesi*; 17.yy'dan kalma *Nasuh Paşa Camisi* (1606-11), türbesiyle birlikte *Arap Şeyh Camisi, Dabanoğlu Mescidi, Sahabeler Türbesi*; 18.yy'da yapılmış *Yeni Han* (1788/89); 19.yy'dan kalma *Meded Bey* ve *Kışla Camisi* adıyla da anılan *Kurt İsmail Paşa Camisi* (1869-75), *Namazgâh*; ayrıca yapım tarihleri kesinlikle belli olmayan *Molla Bahaddin Mescidi, Şeyh Yusuf Hemedani, Sarı Saltık, Zincirkıran, Karadeniz/Mir Seyyaf*, yıkılmak üzere olan *Dabanlıoğlu Türbeleri, Vahap Ağa, Deve* ve gazhane olarak kullanılan *İpekoğlu Hamamları* kentin içinde yer alan tarihsel yapıların başlıcalarıdır. İç Kale'deki kazı sonucunda kalıntıları ortaya çıkarılmış saray 13.yy'dan, Artukoğlu döneminden kalmıştır. Yapının bezeme ve tasarım yönünden birçok niteliğinin Diyarbakır'ın günümüzdeki geleneksel konutlarında da bulunması ilgi çekicidir.

Kentin yakın çevresindeki tarihsel yapıtlar arasında; Silvan yolu üzerinde yer alan ve Anadolu'da bugün için bilinen en eski İSLAM yapısı köprü olan, 10 gözlü *Dicle Köprüsü* (1065), Devegeçidi Suyu üzerinde 13.yy'dan kalma bir Artuklu yapısı olan, yedi gözlü *Devegeçidi Köprüsü* (1218), bugün ancak temelleri görünen, gene 13.yy Artuklu yapısı *Ambarçayı Köprüsü*, Devegeçidi Suyu üzerindeki 17.yy'dan kalma *IV.Murad Köprüsü* sayılabilir.

Diyarbakır Arkeoloji Müzesi ilk kez 1934'te *Zinciriye Medresesi*'nde açılmış, 1974'te bugünkü yeni yapısına taşınmıştır. Müzede başta HİTİT, Asur ve Roma olmak üzere, Osmanlı dönemine değin çevrede ele geçmiş yapıtlar sergilenmektedir. Diyarbakırlı düşünür Ziya Gökalp'in doğduğu ev, eşyasıyla birlikte Ziya Gökalp Müzesi'ne dönüştürülmüştür. Gene Diyarbakırlı olan şair Cahit Sıtkı Tarancı'nın doğduğu ev de yazara ait eşya ve belgelerin sergilendiği bir müze durumuna getirilmiştir.

Çermik ilçesinde, yalnız duvar kalıntıları bulunan *Çermik Kalesi* ortaçağdan kalmıştır. *Ulucami* bir 12.yy Artuklu yapısıdır. 16.yy'dan kalan tek kubbeli *Şah Ali Bey Camisi, Saray Hamamı* ve 18.yy'da yapılmış ve günümüzde camiye dönüştürülmüş olan *Abdullah Paşa Medresesi* (1756/57) ilçenin öteki önemli yapılarıdır. Çermik dışında, Sinek Çayı üzerindeki üç gözlü *Haburman* (1179) ve iki gözlü *Sinek Çayı Köprüleri* Artuklular'dan kalmıştır.

Çınar ilçesinde bulunduğu bilinen *Zerzevan* ve *Mirbıdır Kaleleri*'nden bugüne hiçbir iz kalmamıştır.

Çüngüş ilçesindeki yıkık kalenin hangi dönemde yapıldığı bilinmemektedir. *Cami-i Kebir* bir 13.yy kilisesinden camiye dönüştürülmüştür. *Ali Bey Camisi*'yle (1688) *Çüngüş Hamamı* 17.yy yapılarıdır. İlçenin sınırları içindeki manastır ve büyük kilise yıkıntısı 15.yy'dan kalmadır.

Dicle ilçesi, adı bilinen ancak günümüze ulaşmamış ünlü *Amidi Kalesi*'nin bulunduğu yerdir.

Eğil ilçesindeki kaleden yalnızca sur, temel ve sarnıç kalıntıları günümüze ulaşmıştır. İlçe ve yakınındaki başka önemli yapılar, 12./13.yy'a ait olduğu sanılan, yıkık durumdaki *Ulucami* ya da *Taciyan Camisi*, 14./15.yy'dan kalma *Eğil Tekkesi*, 15.yy yapısı *Zat-ı Ali Kümbeti* ve 15./16.yy'dan kalma *Nişanoğlu Türbesi*'dir.

Ergani ilçesi eski dönemlerde "Akania" ve "Arsinia" adlarını taşımıştır. Diyarbakır yöresinin bilinen en eski yerleşim merkezi buradaki Çayönü Tepesi'nde yapılan kazılarda ortaya çıkarılmıştır (→ÇAYÖNÜ). İlçe sınırları içindeki yıkık *Osmaniye Kalesi*'nin yapım tarihi belli değildir. Zülküfül Dağı'nın doğusunda bulunan *Meryem Ana Kilisesi* yıkık durumdadır.

Hani ilçesindeki *Ulucami*'nin yapım yılı bilinmemektedir. Çok yıkık durumdaki *Hatuniye Medresesi*'nin 13.yy yapısı olduğu sanılmaktadır.

Hazro ilçesindeki *Ulucami*'nin 13.yy'da mı, yoksa daha sonra Osmanlı döneminde mi yapıldığı konusunda kesin bilgi yoktur. İlçe sınırları içinde çeşitli yerlerdeki *Tercil, Ayındar* ve *Mibrani Kaleleri*'nden günümüze yalnızca sur ve sarnıç kalıntıları ulaşabilmiştir.

Kulp ilçesinin güneydoğusunda yıkık *Kefrum Kalesi* bulunmaktadır.

Lice ilçesindeki *Ulucami* ya da *Vakıf Ahmed Bey*

Camisi'nin kesin yapım tarihi bilinmemekte, ancak 13.yy'da yapıldığı düşünülmektedir. İlçenin 18km kadar batısında, Helenistik ya da Roma döneminden kaldığı sanılan Dakianus kentinin yıkıntıları bulunmaktadır. Burada çeşitli yapı kalıntıları ve bunların arasında sokak dokusu görünmektedir. Kentin dışında bir de kilise yıkıntısı vardır. İlçeye bağlı Hezan bucağı yakınlarındaki Atak ya da Antak kentinde sur ve temel izleriyle tümü yıkık durumda olmak üzere *Akkilise* diye bilinen bir yapı, Artuklular döneminden bir cami ve *Akminare* bulunmaktadır. Bir Artuklu yapısı olan *Atak Kalesi* de yıkıktır. Ayrıca Lice-Hani arasında Çeper köyü yakınında, Büyük İskender döneminden kaldığı sanılan *Zülkarneyn Kalesi* bulunmaktadır.

Silvan ilçesi Asur döneminden beri önemli bir yerleşim merkezi olagelmiş, geçmişte "Meyyafarıkin", "Mafarkin", "Farkın" ve "Martyropolis" adlarını taşımıştır. *Silvan Kalesi*, yapım tarihi bilinmeyen, gerek Bizanslılar, gerek Araplar ve Türkler tarafından kullanılmış bir yapıdır. İlçenin önemli yapıları *Salaheddin Eyyubi Camisi* adıyla da anılan ve 11.yy'da yapıldığı sanılan *Ulucami*, 13.yy'da yapılmış ve bugün yalnız minaresi ayakta olan *Eyyubiler Camisi*, 16.yy'dan kalmış *Kara Behlül Bey Camisi*'dir. İlçe sınırları içindeki Malabadi köyü yakınında Batman Çayı'nı geçen beş gözlü *Malabadi Köprüsü* 12.yy'da yapılmış bir Artuklu yapısıdır. Kırık çizgiler halinde uzanan üç bölümden oluşur ve çok yüksek sivri kemerli orta gözüyle Anadolu'daki en ilginç KÖPRÜ'lerden biridir. Gene Batman Çayı üzerindeki yuvarlak kemerli *Kemkük/Kenok Köprüsü*'nün 12.yy'da daha eski bir köprünün kalıntıları üstüne yapıldığı sanılmaktadır.

Sivil Mimarlık:
Diyarbakır'da geleneksel konut yapıları, iklim koşullarından ötürü genellikle yazlık ve kışlık olmak üzere iki ana bölümden oluşturulmuştur. Yazlık bölümde AVLU'ya açılan bir EYVAN bulunur. Kenti çeviren surların sınırlaması nedeniyle eski kent dokusu içindeki sokaklar dardır. Duvarlar yöredeki siyah renkli BAZALT taşından yapılmıştır. Damlar toprak örtülü ve düzdür. Bugün pek çoğu yok edilmiş olan geleneksel Diyarbakır EV'lerinden arta kalanlar arasında en önemlileri olarak yapım tarihi bilinmeyen, iki bölümü sağlam durumdaki *Şeyhoğulları Evi*, gene tarihi bilinmeyen *İskender Paşa Konağı*, 18.yy'dan *Behram Paşa Evi*, 19.yy'dan *Gökalpler, Gevraniler, Pirinççiler Evleri, Cemil Paşa Konağı* ve Trahom Hastanesi olarak bilinen ev sayılabilir. *Mardin Kapısı* dışındaki 15.yy Akkoyunlu dönemi yapısı olan ve bugün *Atatürk Köşkü* diye bilinen *Seman Köşkü*'yle Dicle'nin karşı kıyısındaki 16./17.yy'dan kalma *Cihannüma Köşkü*, çevrelerindeki doğa güzelliklerinin izlenebilmesi amacıyla geleneksel tutumun tersine, dışa yönelik olarak biçimlendirilmiş olmakla birlikte, Diyarbakır evlerinin özelliklerini taşımaktadır.

El Sanatları:
Diyarbakır'da geleneksel kuyumculuk sanatı bugün de sürdürülmektedir. Birçok ilçede ipekböcekçiliği yapılmakta, buna bağlı olarak da el tezgâhlarında ipek DOKUMA üretilmektedir. Gümüş işlemeli peştemal, peşkir, namaz örtüsü ve poşular yörenin ünlü küçük el sanatı ürünleridir. Bakırcılık, ayrıca testicilik başta olmak üzere toprak işleri de yaygındır. *H.Kuruyazıcı*

DİYARBAKIRLI TAHSİN = **TAHSİN** (Diyarbakırlı)

DİZAYN (İng.*design*) = **TASARIM**

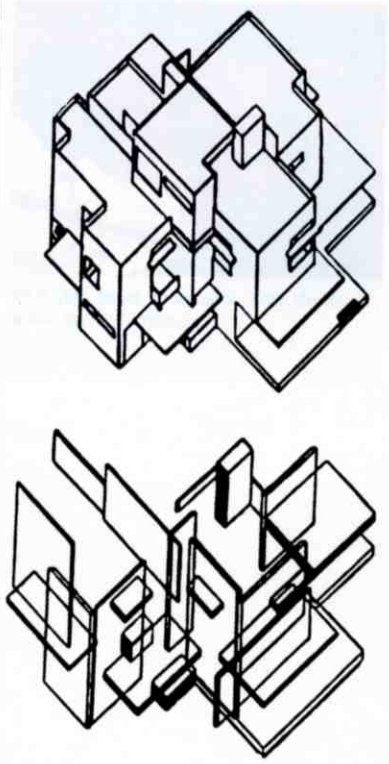
DİZME
Giresun köylerinde duvarların iç yüzündeki TAHTA kaplama.

DODEKASTİL = **DODEKASTYLOS**

DODEKASTYLOS (Gr.*dodeka:* on iki, *stylos:* sütun'dan)
Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, ön cephesinde 12 SÜTUN bulunan yapı tipi. Yunanistan'da Eleusis'teki *Telesterion* bir *dodekastylos*'tur.

DOESBURG, Theo van (1883, Utrecht-1931, Davos)
Hollandalı ressam, mimar ve sanat eleştirmeni. DE STIJL grubunun kurucularından olan Doesburg, 1920'lerin ortalarında geliştirdiği ÖĞECİLİK'le de tanınır.

Bir Alman fotoğrafçının oğludur ve asıl adı Christiaan Emil Marie Küpper'dir. Baba adını bırakarak Amsterdamlı küçük bir sanayici olan üvey babasının adını almış, zaman zaman da I.K.Bonset ve Aldo Camini adlarını kullanmıştır. Önceleri tiyatro ve edebiyatla ilgilenmiş, tiyatro oyunları ve şiirler yazmıştır. Resim yapmaya 16 yaşında başlayan Doesburg, 1908'de Lahey'de ilk sergisini açmış; 1912'de çeşitli dergi ve gazetelerde Asya sanatı, KÜBİZM ve GELECEKÇİLİK üzerine yazılar yazmaya başlamıştır. Çalışmaları bu tarihe değin ARD-İZLENİMCİLİK ve FOVİZM akımları çizgisindeyken, 1912'den sonra KANDINSKY kaynaklı bir soyut anlatımcılığa, MONDRIAN'la tanıştığı 1915'ten sonra da hızla soyuta (→SOYUT SANAT) yönelmiştir. Örneğin, 1917'de gerçekleştirdiği *İnek*'te imge, aşamalı bir biçimde soyutlanarak birbiriyle ilişkili ya da bağımsız kare ve dikdörtgenlere dönüştürülmüştür. 1917'de Mondrian, Bart van der Leck (1876-1958), HUSZÁR, VANTONGERLOO ve şair Antony Kok'la birlikte, Mondrian'ın 1914'ten sonra geliştirmeye başladığı YENİ-PLASTİSİZM akımını savunan *De Stijl* dergisini çıkarmaya başlamıştır. Yeni-Plastisizm ilkelerini yalın geometrik öğeler ve asal renklerle mimarlığa uyarlayabileceğini düşünen Doesburg, 1916'da OUD ve Jan Wils'le (1891-1972) birlikte kısa ömürlü bir grup olan *De Sphinx*'i kurmuş, 1917'de Oud'la *De Vonk Yazlık Evi*'ni (Noorwijkerhout) tasarlamıştır. 1922-24 arasında Weimar'daki Bauhaus Okulu'nda (→BAUHAUS) aralıklarla dersler vermiş, 1919'da yayımladığı *Grondbegrippen der beeldende Kunst* (Güzel Sanatların Temel Kavramları), 1924'te bir Bauhaus kitapçığı olarak yeniden yayımlanmıştır. Bu dönemde Dadacılar'la da (→DADACILIK) yakın ilişkiler kuran Doesburg, 1922'de *De Stijl* dergisinde ARP, şair Tristan Tzara ve SCHWITTERS'le birlikte bir Dada eki yayımlamıştır. 1924'ten başlayarak resimlerindeki yatay ve dikey öğelere kompozisyona hareket kazandıran eğik yüzeyleri de eklemiş ve bu resimlere "karşıt-kompozisyonlar" *(counter-compositions)* adını vermiştir. Bu yeni gelişme çerçevesinde Mondrian, Doesburg'la anlaşmazlığa düşmüş ve gruptan ayrılmış; ardından Doesburg resim anlayışındaki bu değişikliğe koşut olarak Yeni-Plastisizm ilkelerini değiştirip Öğecilik kavramını ortaya atmış, 1926'da da *De Stijl* dergisinde Öğecilik Bildirgesi'ni yayımlamıştır. Cornelis van Eesteren'le (1897-1988) birlikte kent tasarımı üzerine de çalışmalar yapmış, 1926-28 arasında Arp ve Sophie TAUBER-ARP'la birlikte Strasbourg'da *L'Aubette Restoranı*'nın iç mekânlarını düzenlemiş, De Stijl ilkelerinin yansıdığı *Aubette*'i yeniden düzenlemiştir. Yaşamının son yıllarında da Paris yakınlarında Meudon'da LE CORBUSIER'nin *Citroban Evi*'ni anımsatan *Van Doesburg Evi ve İşliği*'ni yapan sanatçının, ayrıca *De*



DOESBURG, Theo van, *Konut Çalışmaları*, 1923.

Nieuwe Beweging in de Schilderkunst (1917; Sanatta Yeni Akımlar), *Drie voordrachten over de nieuwe beeldende Kunst* (1919; Yeni Sanat Üzerine Üç Konuşma), *Klassiek, barok, modern* (1920; Klasik, Barok, Modern) ve *L'Architecture vivante* (1925; Yaşayan Mimarlık) adlı kitapları bulunmaktadır.
0276, 2540. *M.Aydın*

DOĞALCILIK

"Natüralizm" olarak da bilinir. Genel bir terim olarak ilk kez MISIR sanatının stilizasyon eğilimine karşı YUNAN sanatının Klasik Dönem ürünlerindeki doğalcı yaklaşım için kullanılmıştır. Bu bağlamda Doğalcılık, RÖNESANS döneminde yeniden canlandırılmış ve doğayı doğrudan kopya etme anlamında yaygın kullanılan bir terim haline gelmiştir.

Doğalcılık, özel bir terim olarak, 19.yy'ın ikinci yarısında tüm Avrupa'da hem edebiyatta hem de güzel sanatlarda etkin olan ve günlük yaşamın betimlenmesini amaç edinen sanat akımı için kullanılır. DEGAS, Adolf von Menzel (1815-1905) ve REPIN gibi aslında birbirinden çok farklı ressamları etkilemiş olan bu akım, kavram olarak FRANSA'da İkinci İmparatorluk Dönemi'ndeki (1852-70) GERÇEKÇİLİK akımının devamıdır ve ancak 1870'ten sonra, Üçüncü Cumhuriyet Dönemi'nde (1871-1940) yaygınlaşmıştır. 18.yy'da felsefi açıdan, Spinozacı materyalizmle eşanlamlı olan kavram, 19.yy boyunca bu içeriğini korumuş, 1839'da Fransız eleştirmen Charles-Augustin Sainte-Beuve tarafından materyalizm ve panteizm ile eşanlamlı kabul edilmiştir. Aynı tarihlerde "natüralist" terimi doğa bilimleriyle ilgilenen bilim adamlarını tanımlamak için de kullanılmıştır. Böylece eski felsefi anlamıyla kabul edilen, ancak daha güncel bilimsel çağrışımlar da kazanan "doğalcılık" sözcüğü, sanat eleştirisine Gerçekçilik akımının savunucusu olan yazar Jules Castagnary tarafından sokulmuştur. Gerçekçilik'in 1848 Devrimi'yle ilk önce Fransa'da, daha sonra da pek çok Avrupa ülkesinde yaygınlaştığı sırada, yine Fransa'da birçok toplumsal düşün yıkılması ve Pozitivizm'in yerleşmesi, daha tarafsız ve kötümser bir gerçeklik anlayışına ve yeni bir sanat felsefesine yol açmıştır. Bu yeni felsefeye *naturalism* adını veren Castagnary'nin, 1863 resmî Salon Sergisi'ne (→SALON SERGİLERİ) ilişkin yazısında belirttiği gibi Doğalcılık akımına göre, sanat, yaşamın her biçim ve düzeyinin bir ifadesidir ve tek amacı doğayı en güçlü ve en yoğun haliyle yeniden temsil etmektir. Bu, bilimle dengelenen gerçektir. "Doğalcılık" terimi Üçüncü Cumhuriyet'in radikal kentsoylularına özgü, sanatın bilim ve demokrasi yoluyla yeniden canlandırılması idealine daha uygun olduğu için zamanla "gerçekçilik" teriminin yerini almaya başlamıştır. Nitekim Saint-Beuve 1863'te Doğalcı sanatçıların her şeyde bilimin yöntemlerini ve sonuçlarını etkin kılmak ve kendileri özgür oldukları için, insanlığı da düşlerinden, belirsiz tartışmalardan, boş çözümlerden, idollerden ve aldatıcı güçlerden kurtarmak istediklerini belirtmiştir. Yazar Émile Zola'nın yapıtlarıyla "doğalcılık" terimi kısa sürede "gerçekçilik"e egemen olmuş ve 1880'lerde kendini iyice kabul ettirerek Pozitivizm'in tüm estetik, siyasal ve toplumsal idealler bütününü tanımlamak için kullanılmaya başlamıştır. Zola'nın yanı sıra Guy de Maupassant ve Joris Karl Huysmans gibi yazarlardan oluşan Médan grubu (bu yazarların 1880'de birlikte yayımladıkları *Les Soirées de Médan*'a [Médan Akşamları] bağlı olarak) İzlenimci ressamları (→İZLENİMCİLİK) desteklemekle birlikte, sanatı her şeyden önce bir yaşam dilimi, toplumsal bir belge olarak değerlendirmekte ve plastik deneyimlerden çok konunun çağdaşlığına önem vermekteydiler. Nitekim MANET ve CÉZANNE'ın savunucusu olan Zola, bir süre sonra onları artık anlayamadığını görmüş ve 1896'da *Figaro*'da yayımladığı "Nouvelle Campagne"da kendi düşüncesine göre Doğalcı ideale daha yakın olan bazı akademik ressamları övmüştür. Bunlar İkinci İmparatorluk Dönemi'nde Paris'teki yüksek sosyetenin ve zenginlerin yaşantısını betimleyen Belçikalı Alfred Stevens (1823-1906), çok dikkatli ve ince bir biçimde betimlediği askeri ve tarihsel konulu resimleriyle Édouard Detaille (1848-1912) ve taşra yaşamına ilişkin resimleriyle ün yapan Alfred Philippe Roll'dür (1846-1919). Sanat eleştirmeni Louis Édmond Duranty ise 1876 tarihli *La Nouvelle Peinture* (Yeni Resim) adlı yapıtında sanatta Doğalcılık'ın programını şöyle tanımlamıştır: "Bize gereken modern bireyin giysilerindeki, toplumsal davranışlarındaki, evindeki ve sokaktaki o kendine özgü niteliktir. Ben toplumdaki insanlara, rahiplere, askerlere, köylülere, işçilere, esnafa ilişkin büyük diziler gerçekleştirecek bir resim sanatı görüyorum. Bu sanatta figürler işlerine göre çeşitlilik gösterecek ve düğünler, vaftiz törenleri, doğumlar, kutlamalar, aile yaşamından sahneler gibi hepsi için ortak olan sahnelerde, özellikle çok yaşanan ve dolayısıyla o ülkenin genel hayatını yansıtan sahnelerde benzeşeceklerdir." Médan grubunun en önemli üyelerinden biri olan Huysmans ise Doğalcılar'ın destekleyecekleri çok az ressam olduğundan yakınmış ve resmin, toplumsal yaşamın her yönüyle ilgilenmesi gerektiğini söylemiştir. Manet'de beklediğini bulamayan ve COURBET'den hiç hoşlanmayan Huysmans, Gustave Caillebotte'u (1848-94), Jean-François Raffaelli'yi (1850-1924), Albert Bartholomé'yi (1848-1928), Jean-Louis Forain'i (1852-1931) ve FANTIN-LATOUR'u övmüştür. Bu sanatçılardan Caillebotte, İzlenimciler'in en önemli koruyucularından biridir. Sanatçının çalışan insanların yaşantısına ilişkin gerçekçi sahnelerden oluşmuş resimleri, çok kişisel bir anlatıma sahiptir. Raffaelli kendi döneminin yaşamına ve tiplerine, özellikle de yoksullara ilişkin İLLÜSTRASYON'larıyla tanınmıştır. Sanatçı kısa bir süre GÉRÔME ile çalışmakla birlikte, aslında bir İzlenimci'dir ve açık havada doğrudan doğadan resim yapmıştır. Huysmans'ın "modern yaşamı anlayan ender ressamlardan biri" diye övdüğü Bartholomé ise sanat yaşamına ressam olarak başlamış; ancak, 1886'da Edgar Degas'nın önerisiyle heykele yönelmiş ve Paris'in en ünlü heykelcilerinden biri olmuştur. Ressam ve grafik sanatçısı Forain, Paris'teki çağdaş yaşam tarzını eleştirel bir biçimde yansıtmış, resimlerinde hukuk, politika ve tiyatro dünyasından olayları betimlemiştir. Fantin-Latour ise İzlenimciler'le dost olmakla birlikte, yapıtlarıyla onlardan ayrılır. Sanatçı açık havadan çok atölyesinde yaptığı resimlerinde gerçekçi bir tarza bağlı kalmıştır. Ancak Huysmans'ın, tüm bu sanatçılar içinde en çok beğendiği Edgar Degas'dır. Nitekim gerek Duranty'nin gerek Huysmans'ın resimsel Doğalcılık'tan beklediklerini, yani her zaman gerçeğin vurgulandığı gündelik yaşam betimini en iyi uygulayan sanatçı Degas olmuştur. Yeni bir tanımlama kazanan resimde Doğalcılık, bundan böyle insanlık durumunun bütün yalınlığıyla betimlenmesi anlamına gelmiş ve fon olarak genellikle işyerleri ile dinlenme yerleri kullanılmıştır.

Zamanla Fransa'dan tüm Avrupa'ya yayılan akım, değişik ülkelerde pek çok yandaş bulmuş, ALMANYA'da Adolf von Menzel, Wilhelm Leibl (1844-1900), LIEBERMANN, BELÇİKA'da Constantin Meunier (1831-1904), Rusya'da Repin, Ma-

caristan'da Mihály Munkácsy (1884-1900) ve İNGİLTERE'de GLASGOW OKULU, özellikle de John Lavery (1856-1941), akımın savunucuları olmuştur. Fritz Novotny'nin, *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880* (1780-1880 Arasında Avrupa'da Resim ve Heykel) adlı kitabında belirttiği gibi, 19.yy Fransız resminde aynı yüzyılın Alman resminde var olan ve Menzel'le doruk noktasına ulaşan aşırı Doğalcı yaklaşımın bir paraleli yoktur. Sanat yaşamına illüstratör olarak başlayan Menzel'in en önemli grafik yapıtı Alman tarihçi Franz Kugler'in (1805-58) *Geschichte Friedrichs des Grossen* (1840; Büyük Friedrich'in Yaşamı) adlı kitabı için yaptığı resimlerdir. Degas'nın da çok beğendiği bu resimlerde sanatçı geçmişi, kendisinin de görgü tanığı olduğu yaşayan bir gerçek olarak yansıtmıştır. Ancak Menzel'in grafik sanat alanındaki bu başarısı onu resimden uzaklaştırmamış, sanatçı resimlerinde dikkatini çeken gündelik yaşam nesnelerini betimlemiş, İzlenimcilik'ten izler taşıyan bir dizi MANZARA ve İÇ MEKÂN RESMİ'nin yanı sıra 1876'dan başlayarak fabrikalardaki yaşantıyı da işlemiştir. Sanatçı bu resimlerinde hiçbir idealizasyona başvurmadan gerçekleri yansıtmıştır. Menzel'in gerçek bir izleyicisi olan Liebermann, Berlin ve Weimar'da okumuş, daha sonra Paris'e ve Barbizon'a gitmiş ve J.F.MILLET'den (1814-75) çok etkilenmiştir. 1878'de Almanya'ya dönen sanatçının yapıtları Berlin'de Menzel ile başlayan duygusallıktan uzak gerçekçilik geleneğine bağlı olmakla birlikte, Liebermann, Fransız resmindeki Doğalcılık'tan İzlenimcilik'e kadar uzanan yenilikleri Almanya'ya getiren ilk sanatçı olmuş, resimlerinde işçi sınıfının yaşantısı, doğanın büyüklüğü ve insanın yalnızlığı gibi konuları ele almıştır. Eğitimini Münih Akademisi'nde Karl Theodor von Piloty'nin (1826-86) yanında yapan Leibl ise doğa ve gündelik yaşam sahnelerinin sanat yapıtları için yeterince önemli konular olduğuna inanmıştı. 1869'da Münih'te Courbet ile tanışan ve daha sonra Paris'te altı ay geçiren sanatçı, gerçekçi tarzda yaptığı resimlerinde ayrıntıya aşırı dikkat göstermiştir. Bavyera köylerinde yaşayan ve köylü modeller kullanan Leibl, Hans Thoma (1839-1924) ile Münih okulunu büyük ölçüde etkilemiştir. Belçikalı ressam ve heykelci Meunier 1854-57 arasında Brüksel Akademisi'nde okumuştur. Sanatçı 1880 dolaylarında Cockerill fabrikalarına ve Borinage madenlerine yaptığı gezilerden sonra işçi sınıfını konu alan resimler yapmaya başlamıştır. Meunier gerek heykellerinde ve alçak kabartmalarında, gerek resimlerinde işçi figürünü yüceltmiş, onlara anıtsallık ve soyluluk kazandırmıştır. Meunier'nin, işçilerin güç yaşam koşulları, çekilen acılar ve toplumdaki eşitsizlik karşısında duyduğu sempati ve acı onu, tıpkı Millet gibi, çalışmanın soyluluğunu vurgulayan bir sanatçı yapmıştır. Budapeşte, Viyana, Münih ve Düsseldorf akademilerinde eğitim gören Macar ressam Munkácsy 1872'de Paris'e yerleşmiş, 1874'te Barbizon'da çalışmıştır. Münih okulu tarzındaki eğitimine karşın sanatçı, Courbet ve BARBIZON OKULU ressamlarından çok etkilenmiş ve Fransız sanatının etkileri, onun yapıtlarıyla Macar sanatına girmiştir. Munkácsy özellikle Courbet'nin resimlerindeki toplumsal mesaj ile onun alt sınıflara karşı duyduğu yakınlık ve anlayıştan çok etkilenmiştir. Sanatçının insanlık trajedilerini biraz da psikolojik bir yorumla yansıttığı tür resimlerinde ROMANTİZM'in de izleri vardır. Munkácsy, bu resimlerin yanı sıra gerçekçi manzara resminde de çok başarılı olmuştur. Slav ressamları arasında en ünlüsü olan Repin, Rus ulusunu sanat konusunda eğitmek amacıyla kurulan GEZGİNLER'in en saygın üyelerinden biriydi. Onun yapıtları Rusya'da 1930'ların TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK okulu için model olarak alınmıştır.

1561, 2499.

Z.İnankur

DOĞAN, Ferruh (1932, İstanbul)
Türk karikatürcü.
Resimsel ayrıntılardan arınmış yalın bir çizgi dünyasına sahip olan Doğan, çağdaş Türk karikatürünün (→KARİKATÜR) önde gelen ustalarındandır.

Tam adı Ferruh Doğan Akdilek olan sanatçı, yükseköğrenimini İÜ Hukuk Fakültesi'nin son sınıfına kadar sürdürmüştür. İlk karikatürü 1945'te *Şaka* adlı mizah dergisinde yayımlanmış; onu *Bilmece, Çocuk Haftası, Çocuk Gözü* dergileri ile *Hürses* gazetesi, daha sonra da *Doğan Kardeş, Boşboğaz* ve *Akbaba* dergilerindeki karikatürleri izlemiştir. Doğan, 1947'de Burhan Felek'in yazılarını resimlemeye başladığı *Cumhuriyet* gazetesinde 1951'e dek çalışmıştır. ABD'li karikatürcü Saul Steinberg'den (d.1914) etkilenen arkadaşlarıyla birlikte "çizgide mizah" anlayışına yönelmiş; Türk karikatüründe 1950 Kuşağı'nın en önemli yayınları olarak bilinen *41 Buçuk, Tef, Taş, Dolmuş* gibi mizah dergilerinde karikatürleri yayımlanmıştır. Mizah dergilerinde yer alan "Asrileşen Köy" başlıklı karikatür dizisini 1956'da aynı adla albüm yapmıştır. Cemal Nadir GÜLER ve Ramiz Gökçe'nin (1900-53) ölümünden sonra yeni karikatür anlayışına kapılarını açan *Akbaba*'nın yanı sıra *Vatan, Dünya, Akşam, Ulus, Ant, Halkçı, Özgür İnsan, Toplum ve Politika* ile *Cumhuriyet* gibi yayın organlarında karikatürleri yayımlanmış; 1969'da *Çizgili Dünya*, 1974'te *Sergi*, 1979'da eski karikatürlerini içeren *Politika*, 1985'te 40. sanat yılı için *Bir Çizgide* ve 1990'da da *Paramani* adlarıyla karikatürlerinden seçkileri hazırlamıştır. 1970'lerde birkaç karikatürcüyle birlikte Canlı Karikatür Stüdyosu'nun kuruluşuna katılmış; bu stüdyoda *Ciban Şampiyonları: Koca Yusuf, Direklerarası, Bu Şehr-i İstanbul ki* gibi önemli canlandırma filmleri gerçekleştirilmiştir. Doğan, karikatürlerinde toplumsal sorunlara yönelmiş, insanın çevresiyle yabancılaşmasını duru bir anlatım içinde incelemiş ve birçok yapıtında kara mizaha ulaşmıştır. Sanatçı, 1955'te İstanbul Gazeteciler Sendikası'ndan gazete resmi dalında Birincilik, karikatür dalında İkincilik Ödülü'nü; İtalya'da Uluslararası Bordighera Karikatür Yarışması'nda 1962'de Senato Ödülü'nü, 1971'de Gümüş Hurma'yı, 1972'de Özel Ödül'ü, 1973'te Altın Palmiye'yi; Yugoslavya'da Uluslararası Üsküp Karikatür Şenliği'nde 1969'da Özel Ödül'ü, 1972'de İkincilik Ödülü'nü; 1970'te İtalya'da Uluslararası Marostica Karikatür Şenliği'nde Özel Ödül'ü; 1972'de Belçika'da Uluslararası Knokke Heist Karikatür Şenliği'nde Birincilik Ödülü'nü ve Yugoslavya'da Uluslararası Saraybosna Karikatür Yarışması'nda Özel Ödül'ü; 1973'te İtalya'da Uluslararası Bologna Karikatür Yarışması'nda Birincilik Ödülü'nün yanı sıra Uluslararası Tolentino Karikatür Yarışması'nda Özel Ödül'ü; 1987'de de Yugoslavya'da Uluslararası Yej Mizah Dergisi Karikatür Yarışması'nda Üçüncülük Ödülü'nü kazanmış; 1974'te de *Milliyet Sanat Dergisi* tarafından "Yılın Karikatürcüsü" seçilmiştir.

T.Çeviker

DOĞAN, İsmet (1957, Adıyaman)
Türk ressam.
Resimde yapısal ve kavramsal sorunları irdeleyen çalışmalarıyla tanınır.

Sanat eğitimini 1978-82 arasında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda (b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) yapmış, 1988'de Fransız hü-



DOĞAN, İsmet, *Orientalux*, 1995, dışbükey ayna, hareketli oyuncak.



DOĞANÇAY, Burhan, *Soyut Kompozisyon*, 1980, tuval üzerine akrilik, 150x150 cm.

kümetinden aldığı bir bursla Paris'e giderek çalışmalarını bir süre bu kentte ve Nîmes'de sürdürmüştür. Doğan, henüz öğrencilik yıllarında yazının egemen olduğu yazı-resimler yapmış, 1980'lerin başında OSMANLI'dan kaynaklanan geleneksel resme yönelerek, bu kaynağı belli bir gelenek boyutu içinde çağdaş bir bakış açısıyla yorumlamıştır. Bu bağlamda 1985'e değin eski ile yeni arasındaki bocalamalara dayalı bir kimlik sorununu irdeleyen yapıtlarında parçalanmış yaşamları dekupe edilmiş (→DEKUPAJ) figürler ve KOLAJ tekniğiyle vermiş; FİGÜR'ü, özellikle de kadın imgesini soyut renk lekelerinden oluşan bir fon önünde gerilimli bir kurgu içinde ele almıştır. 1980'lerin sonunda hacim araştırmalarına giren Doğan, malzemeyle doğrudan ilişkiye geçtiği ve "nesne resimleri" adını verdiği yapıtlar üretmeye başlamış; bunlarda ilaç kutularını, şişeleri ve kerpetenleri aralarındaki ilişkilerin yarattığı anlamsal değerler çevresinde biraraya getirerek üstlerini boyamıştır (ör.*Kargaların Tarihi*). Doğan, madde ile ilişkisinin onu malzemenin iç dünyasına, kültürüne ve tarihine götürdüğünü söyler. Sanatçı 1991'de Fuat Acaroğlu (d.1951), Arzu Başaran (d.1962) ve Haluk Gedik'le (d.1961) birlikte düzenlediği "Çıplak Maya-Aktarımlar" adlı sergide GOYA'nın *Çıplak Maya*'sından (yks.1800-05, Prado Müz., Madrid) hareketle gerçekleştirdiği yapıtında; söz konusu tablonun bir fotoğrafını içi su dolu, önü cam bir metal kutuya yerleştirerek çerçevelemiş ve zamanla fotoğrafın su içinde bozulma sürecini vurgulamıştır. Doğan'ın YERLEŞTİRME niteliğinde düzenlemeleri de vardır. 1983'te MİMARLAR ODASI'nın düzenlediği "Sorunlarımız" konulu Görsel Anlatım Yarışması'nda resim dalında Birincilik Ödülü'nü alan sanatçı, 1983 ve 1985 DYO Ödüllü Resim yarışmalarında da birer Başarı Ödülü kazanmıştır. *Z.Rona*

DOĞANÇAY, Burhan (1929, İstanbul)
Türk ressam.
Duvarlardan gelişigüzel sökülmüş afişlerden esinlenerek gerçekleştirdiği KOLAJ'ları anımsatan yapıtlarıyla tanınır.

Ankaralı ressam Adil Doğançay'ın (1900-90) oğludur ve ilk resim derslerini babasından almıştır. Paris Üniversitesi'nde hukuk ve iktisat öğrenimi gören ve 1953'te iktisat dalında doktora çalışmasını tamamlayan Doğançay aynı yıllarda Grande Chaumière Akademisi'nde de sanat çalışmaları yapmıştır. Bir süre Ticaret Bakanlığı'nda görev aldıktan sonra turizm alanına geçmiş ve 1962'de bu amaçla New York'a gönderilmiştir. Küçük yaşta başlayan resim tutkusunun Amerika'da ağır basmasıyla 1964'te görevinden ayrılmış ve bütünüyle resim çalışmalarına yönelmiştir. Bu yıllarda Guggenheim Müzesi müdürü Thomass Messer'in sanatçıyı destekleyerek, 1969'da Los Angeles'ta Tamarind Atölyesi'nin bir bursunu almasına yardım etmesi, Doğançay'ın yaşamında önemli bir dönüm noktası olmuştur. Sanatçının resimlerinin çıkış noktası duvarların üstündeki yazılardır. Doğançay'a göre günlük yaşamın bir parçasını oluşturan bu yazılar, resimler, sloganlar, çocuk çizimleri ve aşk öyküleri bir ülkenin, bir kentin hatta bir köyün ekonomik, tarihsel ve kültürel niteliğini ortaya koyar. 1965'ten başlayarak pek çok ülke dolaşan Doğançay gezdiği yerlerdeki duvarları incelemiş, içeriklerini saptamış, fotoğraflarını çekmiş, bunları çeşitli biçimlerde sanatının hammaddesi olarak kullanmıştır. Hem duvarların kalıcı olmayan görüntüleri, hem ortak özellikleri hem de birbirleriyle olan ilişkileriyle ilgilenmiş ve duvarların görsel niteliğini yakalamaya çalışmıştır. Duvar sanatının sunduğu olanakları soyut resim anlayışı içinde çözümleyerek bütünsel bir temele oturtmuş, bunu yaparken de somut olaylardan yola çıkarak özgün bir duyarlık içinde, gerçekle ilişkisini koparmamıştır. Duvar resimlerinden esinlenirken kolajdan büyük ölçüde yararlanan sanatçı, duvarlardan sökülmüş afişleri, metal ve tahta parçalarını, işaret levhalarını çıkış noktasının başlangıcı saymaktadır. Bu resimlerde kat kat yırtılarak açılan yüzeyler, bu yırtıkların altından çıkan yüzeyler, bunların arasında beliren imgeler, sloganlar, afiş parçaları ve fotoğraflar zengin bir görsel dil oluşturmaktadır. Resimleri 1974'te UNICEF kartlarında kullanılmak üzere seçilen Doğançay 1976'da İsviçre'ye giderek bir süre burada çalışmış, 1983'te Fransa'nın ünlü Aubusson Fabrikası, sanatçının dört desenini dört ayrı duvar halısında kullanmıştır.

"Dünya Duvarları" projesi için 1976'dan başlayarak duvarlardan çektiği diapozitiflerin büyük bir bölümünü ilk kez 1982'de Paris'te Georges Pompidou Merkezi'nde sergileyen Doğançay, bu amaçla toplam 70 ülke gezmiş ve 25 bin dolayında diapozitif çekmiştir. Doğançay, 1990'ların başında gerçekleştirdiği "İkili Realizm" dizisinde elbise, cansimidi, sepet, ayakkabı, terlik, anahtar ve çivi gibi gerçek nesneleri bir kompozisyon oluşturacak biçimde tuvale yapıştırarak bunların gölgelerini boyamış; "Ev Boyacıları" dizisinde badanacıların duvar üstüne sürdükleri deneme boyalarından esinlenerek tuvale dikdörtgen renk lekeleri yaparak bunları numaralandırmış ve aralarına metrekare ve fiyat hesapları yapmış; "Formula I" dizisinde Formula I araba yarışları sırasında çevredeki ilan tahtalarının sürücünün dikkatini dağıtmaması için siyah naylonla kapatılmasından esinlenerek tuval üstüne betimlediği figüratif ya da soyut imgelerle, yapıştırdığı gerçek nesnelerin bir bölümünü saklayacak biçimde siyah naylonla kapamış; "Grego'nun Duvarları" dizisindeyse New York'un tuğla duvarları üstündeki Grego imzalı duvar yazılarından esinlenmiştir. Doğançay, 1992'de St.Petersburg'daki Rus Devlet Müzesi'nde açtığı sergiyle bu müzede gösterilen ilk yabancı sanatçı olmuş, sergi daha sonra Moskova Sanatçılar Birliği'nde de gösterilmiştir. *N.Arslan, Z.Rona*

DOĞRAMA
İng.*carpentery, joinery*, Fr.*charpenterie*, Alm.*Zimmerarbeit*.
Bir YAPI'da kapı, pencere, yerli dolap gibi, mobilyadan daha kaba ahşap bölümlere verilen genel ad. Ancak bu sözcük daha çok PENCERE ve KAPI için kullanılmakta ve günümüzde bu öğelerin metal ya da plastikten yapılanlarına da doğrama denmektedir; metal doğrama, plastik doğrama gibi.

DOĞRAMACI → **DÜLGER**

DOĞRUSAL KENT → **KENT PLANLAMA (Kentin ve Kent Planlamanın Evrimi, Son Çağlar); SORIA Y MATA**

DOİDALSAS (Bithynialı) (yks.MÖ 3.yy)
Yunan heykelci.
"Doidalses" olarak da tanınır. Sanatçının bilinen yapıtları *Yıkanan Aphrodite* ile 264'te kurulan Nikomedia kentinde (b.İzmit →KOCAELİ) *Zeus Stratios* kült heykelidir. İlki ROMA dönemi kopyalarından ve SİKKE'lerdeki betimlerinden; ikinciyse Rodos'ta bulunan bir HEYKELCİK ile 237-291 arasında kullanılmış olan BİTHYNİA sikkelerinden tanınmaktadır. *M.Beykan*

DOKU

Lat.*textura;* İng., Fr.*texture;* Alm.*Textur.*

Dokubilim (histoloji) alanında, bir vücudun ya da organın yapı özelliklerini oluşturan hücreler katışmacına (aynı cins şeylerin bitişip yapışmasından oluşan küme) denir. Kimi canlılar, kendilerini oluşturan hücreler aynı olup, aralarında bağımlılık bulunmadığı için, katışmaçtan başka bir şey değildir. Hücreler ayrımlaşıp aralarında bir görev bölümü ve uyumu kurulursa oluşturdukları bu bütün, "örgenlik" (organizma) adını alır.

Sözlük anlamında, bezin dokusu, dokunma tarzı, dokunuş özelliği anlamına gelir. DOKUMA sanatlarındaki adıyla atkı ve çözgülerin (düşey ve yatay iplikler) belli dizgilerle birbirlerini kavrayarak, kendilerinden başka, kendi tekil durumlarını aşkın ve güçlü bir bütünü oluşturmalarıdır. Dokubilime ilişkin tanıma koşut olarak, ipliklerin belli yönde görev bölümüne yönelmelerinden sonra, bir tuğla yığınıyla tuğla duvar arasındaki fark gibi, dokusal olgu söz konusudur. Genel bir tanımlamayla, doku, aynı cins teklerin belli dizgelere bağlı olarak ve belli dizgi özellikleriyle, kendilerinden başka, aşkın ve güçlü bir bütünü oluşturmak üzere örgütlenmeleridir.

Mikro ortamlarda (mineroloji, milerobioloji vb) çoğu kez *texture* (doku) ve *structure* (strüktür) ayrımı yapılmaz; koşut anlamda, kimi kez de eşanlamda kullanılır. Makro ortamda dokuyu adlandırabilmenin ölçütü, çıplak gözün algılayabilme yeteneğidir. Canlı doğada dokusal işlev yaşamsal önem taşır. Dokusal olgu, özümleme, sindirim, solunum, büyüme, koruma vbg yaşam gereklerinden kaynaklanıp ona göre biçimlenir. Cansız doğadaysa işlev değil ama kırılganlık, esneklik, iletkenlik, yalıtkanlık, yansıtıcılık vbg dokusal özellikler söz konusudur. İşitsel, görsel ve tinsel yönde doku sözcüğünün, kumaşın dokusu, duvarın dokusu, müziğin, destanın ya da bir toplumun dokusu gibi kullanımları da yaygındır.

Görsel alanda dokusal etki, bakış açısına, bakış uzaklığına ve algılama koşullarına bağlı olarak, aynı cins şeylerin çok sayıda ve dizgisel özelliklere dayanarak yan yana gelmeleriyle izleyicide bıraktıkları ve görsel yolla algılanan etkidir. Bu etkinin oluşumunda görecelik kavramı vazgeçilmez olgudur. Örneğin, bir sokak, kaplama taşlarının teker teker algılanabileceği bir yakınlıkta gözlendiğinde, dokusal etki çok zayıftır; belki de yoktur. Bakış uzaklığı arttıkça taşların tek tek özelliklerini izlemek güçleşmeye ve dokusal etki oluşmaya başlar. Bir noktada dokusal etki yoğunlaşır, taşların tek olma durumuysa gözden yitirilir. Hiç algılanamayacak denli gözden yitirildikleri bir uzaklıkta da tek bir alan etkisi yaparlar. Ancak bu kez, teklerin yanı sıra dokusal etki de yitirilmeye başlanır.

Tek'in dokusal olguda tek olarak varlığını sürdürmesi, göze çarpması, dokusal bütündeki göreviyle çelişir, bütünü zedeler. Denebilir ki, tek'in tek olarak algılanabilmesi, dokusal etkiye görsel açıdan katkısıyla ters orantılıdır. Hiç algılanmaması durumunda da dokusal etkiye katkısı olamayacaktır. Görsel ortamda, doku öğesi genellikle bir yüzey değeri olarak yer alır. Gerçek doku diye adlandırılanlar, dokunarak algılanabilen gerçek yüzey pürtükleridir. Ayrıca görsel yanılsamayla, gerçekte pürtükleri olmamasına karşın pürtük etkisi yapanların "optik doku" ya da "görsel doku" diye adlandırılmaları yaygındır.

Sanatsal açıdan doku, resim ve türevi dallarda renk ve değer öğesinin yanı sıra DİVİZYONİZM'de de görüldüğü gibi zenginleştirici bir başka öğe olarak yer alır. MOZAİK sanatında optik doku kurgunun temel öğesidir. Fazla renk farklılaşımı gerektiğinde sanatçı, *Kariye Camisi* ve *Ayasofya*'da olduğu gibi aynı cins taşları farklı açılarla dizerek, aynı gereçle çeşitli farklılaşımlar yakalayabilir. Bu yönde tüm dokuma sanatları da sayılabilir. Bir heykelde, birbirini izleyen yüzeylerin pürtüklülük ve pürtüksüzlük zıtlaşmaları ya da farklı pürtüklükte yüzeylerin aralarındaki ilişkiler dokuyu oluşturur. Sanatçı genellikle gerçek dokulardan yararlanır. Örneğin, MICHELANGELO'nun *Musa*'sında sakal, saç, kumaş ve et, kimi yerde etin altındaki kemik aynı gereçten yontulmuş olmasına karşın izleyicide farklı madde etkisi bırakır. Burada dokusal düzenleme, biçimsel düzenlemeyle eşgüdüm içinde tasarlanmış ve yorumlanmıştır. Öte yandan, üçüncü boyut en aza inerken, sanatçı görsel zenginliği artırmak için gene doku öğesinden yararlanır. Bunun en özgün örnekleri de MISIR, MEZOPOTAMYA, Maya (→AMERİKA KÜLTÜRLERİ) vb uygarlıkların alçak kabartmalarında *(bas-relief)* gözlenmektedir.

A.T.Germaner

Mimarlıkta Doku:

Bir ortamı, malzemeyi ve benzerini yerleştirirken, işlerken ya da biçime sokarken ortaya çıkan nitelik, kalite olarak tanımlanabilecek doku, "yapı, bünye" anlamında kullanılmaktadır. Örneğin taşçılıkta, bir yapı gereci olan MERMER'in bünyesindeki yabancı maddelerin oranını, homojenlik derecesini ve yabancı maddelerin birbirleriyle kaynaşma durumlarını ve mermer hamurunun dokusunu belirleyen terimdir. Kayanın görünen parçalarının mutlak ve göreli büyüklük ve biçimlerini tanımlayan doku, ayrıca parçacıkların dokunsal karakteristiğini de belirler. Doku, bulunduğu ortama göre çeşitlenir. Örneğin, KENT PLANLAMA'da "KENT dokusu", MİMARLIK'taysa "MEKÂN dokusu" olarak geçer. Sanat eğitiminde olduğu gibi mimarlıkta kullanılan görsel nitelikli kompozisyonda doku denince çizgilerin yön değiştirmesi anlaşılır. Mekân dokusuna örnek olarak bir yapının iç ve dış mekânları arasındaki ilişki düşünülebilir. İç ya da "kapalı" mekânlarla (ör.odalar) dış ya da "açık" mekânlar (ör.bahçe) ve "yarı açık" ya da "yarı kapalı" mekânların (ör.balkon, teras) oluşturduğu düzen yani birbirini izlemesi, göreli büyüklükleri ve biçimleri, o mekân bütününün dokusunu oluşturur. Dokunun mimarlıkta kullanılışına bir yapının CEPHE öğelerinden de örnek verilebilir. PREKAST yapı bileşenlerinin yatay ve düşey konumlarının değişimi cephe dokusunu yaratır. Kentsel doku denince de çeşitli yapıların, park vb açık alanların dizini anlaşılır. Kentsel alanda yapı ve yapılaşma yoğunluğuyla yakından ilişkilidir. Kent kuramı üzerine çalışan Kevin Lynch'e göre kentleri birbirinden ayıran özellikler bulunmasına karşın sınırlar, bölgeler, odak noktaları, yollar ve nirengi noktaları olmak üzere beş ortak özellikleri vardır; bunlar yoluyla bir kentin dokusu belirlenebilir. Sınırlar çalışma, eğlenme ve yaşama bölgelerini belirlerken, odak noktaları bölge içindeki önemli yerlerdir. Yollar bu yerler arasındaki bağlantıyı sağlar, nirengi noktalarıysa bir kente yaklaşırken onu algılamayı kolaylaştıran yapılardır.

Y.Dülgeroğlu

DOKUMA

İng.*textile,* Fr.*textiles,* Alm.*Textillen.*

Doğal ya da yapay liflerle oluşturulan yüzey, bez ya da kumaş. İnsanlar ilk çağlardan beri gerek hava koşullarından korunmak, gerek örtünmek ve sosyal yaşama uymak amacıyla önce hayvan postundan daha sonraları da çeşitli bitki liflerinden yapılan dokumalardan yararlanmışlardır.

Malzeme:
Dokumacılık için gerekli ilk örnek ve malzemeler doğadan seçilmiştir. Dokuma düşüncesine varan insan, doğal çevresinde amacına uygun, hayvansal, bitkisel ve madensel kökenli; post, deri, saç, kıl, yün, bağırsak, dal, sap, lif, yaprak, ot ve taş, taş lifleri ve metal levha gibi pek çok maddeyi endüstrileşmenin başlarına değin kullanmıştır. Bu malzemeler daha sonra kimyasal kökenli yeni dokuma maddelerine örnek olmuştur. Doğal dokuma maddeleri, hayvan postu, tüy, kıl, yün ve ipek gibi "hayvansal kökenli" ya da ağaç dalları, lif, keten, kendir, hasırotu, pamuk, sisal ve kauçuk gibi "bitkisel kökenli"dir.

Yün: Koyundan yapağı olarak yılda iki kez kırpılır. Koyun türüne göre; ince, çok kıvrımlı elyafı olan merinos ve uzun, az kıvrımlı, kaba iplik ve kumaş yapımına elverişli yerli yün çeşitleri vardır. Yün kalitesi, koyun türü ve hayvanın yetiştiği ortama göre farklı olduğu gibi kırpılan yapağının hayvanın bacak, baş, kuyruk, karın ve sırt bölümlerinden olmasına göre de farklılık gösterir. Ayrıca, yapağının canlı, sağlıklı, genç koyunlardan kırkılmış olması da kalitesini yükseltir. Yün, değerli bir dokuma malzemesi olduğu için, deri ve tabakhane yünüyle yünlü dokuma artıkları atılmaz, yün ipliği yapımı sırasında yapağı içine katkı maddesi olarak harmanlanarak tekrar kullanılır. Uluslararası değerlendirmede, "has yeni yün", "yünlü" ve "kombi" (karışık) yün elyafını belirleyen değerler ve bunları belirten özel damgalar vardır. Endüstriyel yün ipliği yapımında, kaba yün ipliği (*Streichgarn*) ve ince yün ipliği (*Kammgarn*) yöntemleri kullanılır. Yün elyafı, morfolojik yapısından ötürü esnek ve dayanıklıdır, arasında hava bulunur, yalıtkandır, çabuk kırılmaz, yanmaz, iyi boya tutar, normal koşullarda statik elektriklenmeyle manyetik olarak tozları çekmez, bu nedenle temizlenmesi kolaydır. Yün, ağırlığının %33'üne kadar nemlenebilen (higroskopik) yapıya sahiptir. Güve ve benzeri böcekler yün elyafını yer. Ayrıca yün elyafı keçeleşir.

İpek: Öteki dokuma maddelerinden farklı olarak, ipek kozasından iplik olarak elde edilir. Kelebeklerin belirli türlerinin kurtçuk durumlarında oluşturdukları kozalardan elde edilen ipek ipliği Çin kökenli çok değerli bir dokuma maddesidir. İpekböceği 30-35 gün dut ağacının taze yapraklarını yiyerek koza örmeye başlar. Koza içinde kalan böcekten 10-20 gün içinde kelebek oluşur. İpek üretimi için, koza içindeki böcek aşırı ısı farkıyla öldürülür. Kozayı oluşturmuş olan ipek ipliğinin ucunu bulmak için, kozalar sıcak suda fırçalanır. İstenen kalınlıkta iplik için 8-10 kozanın iplik ucu birleştirilerek, ham ipek ipliği çileleri oluşturulur. Ham ipekteki sert ve yapışkan fibroin ve serisin maddeleri sabunlu suda pişirilerek giderilir ve ipek, bilinen beyazlığını, parlaklığını kazanır.

Pamuk: Hindistan'da yetişen bir bitki meyvesinin kuzu yününden daha ince olduğunu Batı'ya yazılı olarak haber veren HALİKARNASSOS'lu (b.Bodrum) tarihçi Herodotos'tur. Eski çağlarda Hindistan, Çin, Babil ve Meksika, pamuğu biliyor ve onu işleyip dokusal yüzeyler yapıyorlardı. Avrupa'da'ysa 19.yy'ın başına değin, dokumaların %90'ı keten ve yünden yapılmıştır. Ortaçağın dokuma maddeleri keten ve yündü. İpek ve pamuklu dokumalar sosyal, ekonomik ve yasal nedenlerle kolay kolay erişilemeyen bir lüks belirtisiydi. 14.yy'da Venedik, Cenova gibi merkezler, çoğunluğu ipekle pamuklu olan ve Doğu ülkelerinden getirtilen dokuma ürünlerinin ticaretiyle zenginleşmişler; hatta Venedikli tüccarlar pamuk ve ipek üretimi hakkında bilgi edinmesi için Marco Polo'yu bu tür dokumaların yapıldığı Doğu ülkelerine yollamışlardı. Almanya, Rusya, Fransa, İngiltere 18.yy'da Hindistan'dan pamuklu el dokumaları ithal ediyorlardı. Bu ülkeler artan gereksinimlerini karşılamak için Amerika, Afrika ve Asya'da sömürgeler edinip, esir ticareti yaparak pamuk üretimlerini artırmışlardır. Afrika'dan Amerika'ya köle gönderilmesi, pamuk tarlalarının işgücü gereksinimine dayanır. Pamuk bitkisi, 37°-40° enlemlerinde yetişen Hindistan kökenli bir bitkidir. Bitkinin kapsülündeki (koza) tohumlardan elde edilen pamuk elyafı, bitki türü yanı sıra elyaf uzunluğuna, inceliğine, yumuşaklığına, sağlamlığına, parlaklığına, esnekliğine, renk ve temizliğine göre değerlendirilir. Tarlada olgunlaşan kapsüllerden toplanan pamuk elyaflı tohumlar, çırçır makinelerinde elyaflardan ayrılır. Pamuk elyafının dokumacılıkta kullanılamayan kısa ve ham olanları (*linters*), kağıt ve dumansız barut yapımında kullanılır.

Keten, Kendir, Kenevir: Eski çağlardan beri kullanılan bitkilerdir. Mısır mumyaları keten bezlere sarılmış olarak bulunmuştur. Hatta keten bitkisinin işlenmesini gösteren Mısır kabartmaları vardır. İplik bükümüne ve dokumaya elverişli lifler, bitkinin sapından elde edilir. Olgunlaşan bitkiler demetlenir, tohumlar yağ çıkarmak için ayrılır. Lif elde edilecek saplar çürütülür ve odunsu bölümler ayrılır, temizlenip taranır; iplik büküme hazırlanır. Keten elyafı, beyaz, açık sarı ve çelik grisi renginde, parlak, sağlam, dayanıklı, kalın, çabuk buruşur, çabuk kurur ve kolay temizlenir.

Dokumacılığın geleneksel doğal malzemeleri yanı sıra *pinna aobilis* adlı Akdeniz midyesinin, uzunluğu 5-6cm olan çok parlak, yeşilden kahverengiye geçişli, farklı renklerdeki "midye ipeği" denilen elyafları iplik olarak kullanılır. Ayrıca asbest (amyant) gibi taş lifleri, altın, gümüş gibi değerli metaller ip gibi inceltilip altın sırma, gümüş sim yapılıp, fantezi dokuma malzemeleri olarak kullanılmıştır. Öte yandan 17.yy'dan başlayarak doğal dokuma maddeleri örnek alınarak yapay elyaf ve iplik araştırmaları da yapılmış; 1884'te Graf Hilaire de Chardonet ilk kez Fransa'da bir suni ipek fabrikası açmıştır. Günümüzde dokuma maddelerine olan gereksinimin %80'i kimyasal yöntemlerle karşılanmaktadır. Bu malzemeler, selüloz ve protein çıkışlı artıklarla oluşturulan poliamid, poliyester, poliakril, poliüretan gibi yapay polimer kökenlidir.

İplik Eğirme: Dokuma hammaddelerini dokusal yüzey oluşturmada kullanılan biçime getirmek için elyaf ve iplik yapımında bir dizi işlem uygulanır. İplik eğirme, basit olduğu kadar esrarlı bir iştir. Tarih boyunca kadınların en temel görevlerinden biri iplik eğirmek olmuştur. Birçok tanrıça iplik eğirirken betimlenmiş, ortaçağ Hıristiyan inancına göreyse ilk iplik eğirenin Havva olduğu kabul edilmiştir. İplik eğirme, elyaflardan iplik oluşturmaktır. Yıkanmış, temizlenmiş elyaflar didilip açılır, taranarak düzgünleştirilir. Bu malzemenin bir bölümü öreke ucuna takılarak bir tutam çekilir; ucu bükümle inceltilir ve iğ ya da kirman ucuna ilmelenir. İğ hızla döndürülüp serbest bırakılınca, çekim ve büküm sonucu iplik oluşur. Elle eğirme yöntemi 200 yıl öncesine değin bütün dünyada kullanılıyordu. 1769'da Richard Arkwright adlı bir İngiliz berber iplik büküm çıkrığını geliştirerek mekanik iplik büküm aletini yapmıştır. Günümüzde iplik bükümü için vargel, taçlı, kelebekli, bilezikli, şapkalı, apronlu, rotor ve çanak içinde iplik oluşturan sistemler geliştirilmiştir. Sağlamlık, dayanıklılık için iki ve daha çok katlı iplik bükümleriyle değişik etkide do-

kusal yüzeyler için fantezi iplik bükümleri yapılır. İplik bükümleri genellikle; "S", "Z" harfleri yönünde, çok bükümlü, az bükümlü, *mélange* (Fr.'da karışık, elyafları farklı renkte) iplik bükümü ya da *muline* (renkleri farklı ipliklerin birlikte bükümü) gibi çok çeşitli olabilir.

İplik kalınlığı, belirli sistemlerle bulunan iplik numarasıyla anlatılır. İplik numarası, iplik uzunluğuyla ağırlığı arasındaki orandır. Bir ipliğin metre olarak uzunluğu, gram olarak ağırlığına bölündüğünde metrik numarası bulunur. 1000m uzunluğu, 1000gr ağırlığı olan ipliğin metrik numarası 1'dir. 200m uzunluğu, 10gr ağırlığı olan ipliğin metrik numarası 20'dir. "Nm 120/3" demek, 120 metresi 1 gram gelen 3 katlı iplik demektir. Doğal ve yapay ipek ipliği kalınlıkları "denye" birimiyle numaralanır. Denye, 9000m ipek ipliğinin gram olarak ağırlığıdır. 9000m ipek ipliği 20gr ise, o ipliğin numarası "20 den" olur.

Dokusal Yüzey Oluşturma Teknikleri:

Keçe: Yün elyafının yapısı pulcukludur; belirli ısı, sıvı ve basınçla keçeleşir. Mağara döneminde keçe, yün artıkları, ısı, sıvı, basınç gibi etmenlerle, yün elyafının yapısından kaynaklanan keçeleşme özelliğinden ötürü kendiliğinden oluşmuştur. Geleneksel keçe yapımı için, hasır üzerine kalın keçe bezi serilir, dikili ucundan yuvarlak sopa (orta direk) geçirilir. Eğer desenli keçe yapılacaksa istenilen örnek keçe bezine çizilir, renkli yünler buna göre yerleştirilir. Bezin üstüne düşük kaliteli yünler yayılır ve sabunlu sıcak su serpilir. Keçe bezi yünlerle birlikte sıkıca sopaya sarılır, yuvarlanarak ayakla ezilir. Sonra açılır, kenarlar düzeltilir, ince yerler yünle beslenir, tekrar su serpilip sarılır, yuvarlanır ve ezilir. Bu işlem üç dört kez tekrarlanır. Son olarak hamam gibi nemli, sıcak bir ortamda "keçe pişirme" işlemiyle keçe yüzey oluşturulur. Günümüzde çok yaygın kullanım alanı olan keçenin yapımında geleneksel yöntemler yanında, yeni elyaflara uygun iğneleme ve kimyasal yöntemler uygulanarak keçe yüzeyler oluşturulmaktadır.

Düğüm: İki ya da daha çok ipliğin birbirine çeşitli ilmeleme (gevşekçe bağlama) ve düğümlenmeleriyle DÜĞÜM'lü dokusal yüzeyler oluşturulur. İlme ve düğümlerin sabit, hareketli, sık ya da seyrek atılmalarıyla, file (ağ), makrame gibi çeşitli değerlerde yüzeyler meydana getirilir.

Örgü: Tığ, şiş, mekik, iğne gibi gereçler yardımıyla oluşturulan ilmelerin birbirlerine eklenmesiyle tek iplik sistemli dokumalar elde edilir. Günümüzde örgü dokusal yüzeyler, otomatik makinelerde özel iğnelerle, atkı örme, çözgü örme, çok iplik sistemli, çift kat jarse gibi çeşitli adlarla geliştirilen sistemlerle üretilmektedir.

Dokuma: Genellikle iki iplik ya da benzeri malzemenin birbirini dik açıyla düzenli kenetlemesi sonucu oluşan dokusal yüzeydir. Dokuma yüzeyi uzunluğunca giden paralel iplikler sistemine "çözgü" (arış); bunlara dik paralel iplikler sistemine "atkı" (argaç); bu iki iplik sisteminin birbirini düzenli olarak kenetlenmesine de "dokuma örgüsü" denir. Dokumanın tek katlı, çok katlı ve özel yapıda olmak üzere pek çok çeşidi geliştirilmiştir. İstenilen dokuma çeşidine göre örgünün seçimi, çözgü ve atkı ipliklerinin hazırlanması ve bunların dokuma tezgâhına aktarılmasını kapsayan bir dizi işlemin dokuma öncesi hazırlanması gerekir.

Dokuma Ön Hazırlık İşlemleri:

Şiş örgüsüne başlamadan önce iplik çilelerinin elemne (çile açma aleti) yardımıyla yumak haline getirilmesi gibi, dokuma için de uygun malzemelerin, uygun alet ve tezgâhın belirli düzen ve işlemlerle hazırlanması gerekir.

Çözgü hazırlama: Çözgü ipi olarak kullanılacak iplerin bulunduğu "çağlık"tan, çözgü renk planına göre çekilen iplerin birbirine dolaşmalarını önlemek için çapraz verilerek, çözgü dolabı ya da çubukları arasında istenilen uzunlukta hazırlanmasıdır.

Çözgü çekme: Hazırlanan çözgü iplerinin dokuma örgü taharına göre tezgâha bağlanmasıdır. Çözgü, çözgü levendi'ne sarılır. Çözgü ipleri çapraz ve tahar sırasına göre, önce çerçevelerdeki gücü telleri'nden tek tek geçirilir; sonra tarak planına, dokumanın sıklığına göre tarak dişleri arasından geçirilip, gruplar halinde gerdirilerek dokuma levendi'ne bağlanır.

Tahar: Çözgü ipliklerinin, yapılacak dokuma örgüsüne göre, ağızlık açmaları'nı sağlayacak biçimde, dokuma örgü resminde verilen tahar planına göre çerçevelerdeki gücü telleri'nden sırayla geçirilmesidir. Taharlanan çözgü iplikleri yapılacak olan dokumanın sıklığına göre, tarak planına uygun olarak tarak bıçağıyla tarak dişleri arasından geçirilir.

Tahar planı: Dokuma örgüsünde aynı hareketi yapan çözgü iplikleri aynı çerçeveden geçer. Yani farklı hareket yapan çözgü iplikleri farklı çerçevelere bağlanır. Bu ilkeyle oluşturulan tahar planı, çözgü iplerinin hangi çerçeveden geçeceğini kareli kağıt üzerinde gösteren plandır. Bu plan kareli desen kağıdında, dokuma örgü resmi ve tarak planı üstünde gösterilir. Planda dikey bölümler çözgü ipliklerini, yatay bölümler çerçeveleri simgeler. Farklı dokuma örgüleri için; düz-sıra tahar, amalgam-sıçramalı-saten tahar, ters-uçlu-cam sivri tahar, karışık tahar, birleştirilmiş tahar, grup tahar gibi, çok çeşitli taharlar geliştirilmiştir.

Armür: Dokuma örgüsüne göre çözgü ipliklerine hareket sağlayan çerçevelerin hareket sırasını gösterir. Tahar planına göre; dokuma örgüsündeki farklı hareketlerin yan yana yazılmasıyla oluşan armür, kareli kağıtta dokuma örgü resminin sağ tarafında gösterilir.

Örgü birimi (rapport): Her örgüde, belirli bir yerden sonra, başlangıçtaki çözgü ve atkı ipliği hareketinin tekrarlandığı görülür. Başlangıç hareketinden tekrara kadar olan bölüm, o örgünün birimidir. Örgü birimi boyu, çözgü ve atkı yönünde eşit ya da farklı olabilir. Kareli kağıt üzerinde örgü birimi siyah ya da mavi, en az üç birim tekrarıysa kırmızı renkle işaretlenir.

Dokuma Tezgâhı:

Kumaş ve benzeri dokusal yüzeyleri dokumak için gerekli alet ve tezgâhlara ilkçağlardan beri bütün insan topluluklarında rastlanır. Dokuma yüzeyinin oluşması için, birbirine paralel olarak gerilmiş çözgü iplikleri, bu iplikleri hareket ettirip ağızlık denilen ve içinden, atkı ipliğini taşıyan mekiğin geçmesini sağlayan sistemler gereklidir. Dokuma tezgâhları çözgü ipliklerinin yatay ya da dikey durumuna göre geliştirilmişlerdir. En basit dokuma çerçevesinden geliştirilen penelope, ıstar, üç ayak, goblen, çukur, ip çekmeli (askılı) Çin tezgâhı gibi karmaşık dokuma tezgâhları, yatay ya da dikey çözgü sistemli olup çözgü iplerine ağızlık açma sistemlerinde farklılık gösterirler. Örneğin, dokuma çerçevesinde gerilmiş ipler arasından el ve iğne yardımıyla geçirilen atkı ipliği, Anadolu'da halı ve kilim dokumaları için kullanılan ıstar tezgâhında ağızlık, çapraz çubuğu ve gücü tahtası sistemiyle açılır. Çukur dokuma tezgâhındaysa çözgü ipliklerine hare-

ket, gücü çerçeveleri ve onları hareket ettiren ayak pedallarıyla sağlanır. Geleneksel dokuma tezgâhları, 1784'te İngiliz Edmond Cartwright'ın geliştirdiği ve mekiği daha hızlı atabilen, kamçılı dokuma tezgâhıyla çözgü ipliklerinin bağlı olduğu gücü çerçeveleri, delikli kartonlar yardımıyla hareket edebilen, armürlü dokuma tezgâhı ve 1805'te Fransız mucit Joseph-Marie Jacquard'ın geliştirdiği, motif oluşturmak için çözgü ipliklerini tek tek hareket ettiren *Jacquard* (Jakar) sistemli dokuma tezgâhı dışında farklılık göstermez. Günümüzde dokuma tezgâhlarının; çözgü ipliklerini germe, ağızlık açma, mekik atma ve atkıyı sıkıştırma hareketleri geleneksel sistemler temelinde geliştirilerek hızları çok artmıştır. Açılan ağızdan, atkı ipliğini hava ve su basıncıyla mekiksiz atan dokuma tezgâh tipleri geliştirilmiştir.

Çarpana Kartlarıyla Yapılan Dokuma: Günlük yaşantıda pek çok kullanım alanı bulunan dar dokumaları yapmak için birçok alet ve gereç geliştirilmiştir. Çarpana kartları, avuç içine sığabilen büyüklükte, kösele gibi sert ve yassı malzemeden, kenarları dörtgen ya da çokgen olarak kesilmiş, köşeleri delik levhacıklardır. Çözgü iplikleri bu deliklerden geçirilir. Çözgü gerilince yanyana getirilen kartlar dokuma ağzını oluştururlar. Atkı atılır, kartlar istenilen desene göre döndürülerek ağızlık değiştirilir; tekrar atkı atılır, sıkıştırılır ve özel yapıda sağlam ve dayanıklı çarpana dokuması oluşturulur.

Dokuma Örgüleri:
Dokumayı oluşturan atkı ve çözgü ipliklerinin birbirlerine göre iki farklı durumu vardır: Çözgü ipliği ya atkı ipliğinin altında ya da üzerinde olur. Dokumada iplik sistemlerini birbirine kenetleyen ve sonsuz sayıdaki dokuma örgüsünün temeli olan bu durumların görselleştirilmesi için, birbirini tamamlayan çeşitli yöntemler geliştirilmiştir.

Dokunacak örgünün yüzey görünümü yapılır. Dokunacak örgü matematiksel olarak gösterilir. Örgü formülü, örgü adının başharfi hizasına bayağıkesir gibi yazılır. Çözgü ipliğinin yukarıda olma sayısı pay'a (çizgi üstüne), çözgü ipliğinin atkının altında olma sayısı payda'ya (çizgi altına) yazılır. Dokunacak örgünün kareli kağıda resmi yapılır. Bu kağıtta dikey boşluklar çözgü ipliklerini, yatay boşluklar atkı ipliklerini simgeler. Çözgü ipliklerinin, atkı ipliklerinin üzerinde olduğu durumlarda kare işaretlenir. Çözgü ipliğinin, atkı ipliğinin altında olduğu yerdeki kare boş bırakılır. Örgü resminin üstüne sırayla, çözgü renk planı, tarak planı ve tahar planı; örgü resminin sağ tarafına, örgünün çözgü yönünde kesiti ve armür; sol tarafına, kenar örgüsü ve atkı renk planı; örgü resminin altına da örgünün atkı yönünde kesiti gösterilir.

Örgü Türleri: Bezayağı, dimi ve atlas ya da saten temel dokuma örgüleridir. Bu üç ana örgünün türevleri ve birlikte kullanımları sonucu, sonsuz sayıda dokuma örgüsü oluşmuştur. Dokuma örgüleriyle oluşturulan tekstil yüzeyleri, kullanılan malzemenin niteliği dışında, o örgünün kenetlenme karakterine göre; sık, sağlam, yumuşak, akıcı, kalın, esnek, parlak ve bunların karşıtları olan seyrek, zayıf, sert, tutumlu, ince, mat gibi sıfatlarla değerlendirilen yapısal özellikler gösterirler. Keçe ve kağıtta olduğu gibi elyaf yapıdaki dokusal yüzeyler dışında; örgü, file, tül, tığ, mekik, iğne ve düğüm gibi genellikle tek ipliğin, çeşitli alet ve gereçlerle ilmelenme sonucu oluşturulan tek iplik sistemli dokusal yüzeyler; iki ya da çok iplik sistemli dokusal yüzeyler; tek kat ve tek yüzlü ya da tek kat ve çift yüzlü yapıda olan dokumalar; çok katlı yapıda, en az dört iplik sistemli dokumalar; çarpana, döner gücülü (lino, gauze, ajurlu), havlu, HALI, KİLİM ve kilim türevleriyle *Jacquard* diye adlandırılan özel yapıda dokumalar vardır. Battaniye, perde, havlu, halı gibi çeşitli gereksinimler için dokunan özel yapıdaki dokumalar için, temel dokuma becerileri yanında dokuma tezgâhlarında da özel donanımlar gerekir.

Anadolu'da Dokumacılık:
Anadolu, Paleolitik Çağ'dan (→PREHİSTORYA) beri sürekli yerleşim gösteren bir alandır. Kazılarda bulunan iğ, ağırşak, kirman, öreke, kirkit, makas, iğne, şiş, tığ ve gergef gibi aletlerle taş kabartma ve heykellerde görülen ayrıntılar, Anadolu insanının, yaşadığı mekânları ağaç dallarından ördüğü çitlerle koruduğunu, bu çit örgüleri toprakla sıvayıp "huğ" denilen bir tür bağdadi duvar yaptığını; hasır, keten, kendir, kıl ve yün dokumalarla sepet, ip, halat, hamak ve çarpana kullandığını; dokumalarını KÖKBOYA ve purpur'la renklendirdiğini ve BATİK, ikat, kalıp baskı gibi tekniklerin yanı sıra boncuk, değerli metal ve deniz kabuklarıyla bezediğini kanıtlamaktadır. Anadolu'da günümüze kalmış en eski dokuma örneği, Frigler'e (Phrygler →PHRYGİA) ait GORDİON kentinde yapılan kazıda ortaya çıkarılan ve MÖ 6000'e tarihlenen dokuma parçalarıdır. Ayrıca LAODİKEİA, TROİA, Sinope (→SİNOP) ve MİLETOS gibi Eski Yunan kolonilerinde, Van, Kayseri, Maraş, Urfa ve Mardin gibi çeşitli uygarlıklara ait bölgelerde kadınların kutsal bir uğraş olarak büktükleri iplikler ve çeşitli dokuma teknikleriyle çizgili, ekose, motifli kumaşlar, kilim, kilim türleri, çarpana, tığ, şiş, DANTEL ve düğüm örgüleri yapıldığı bilinmektedir. Anadolu'da pamuk, Büyük İskender döneminde (MÖ 336-323) yaygınlaşmış, BİZANS yönetimi sırasındaysa MS 552'de Aynaros Manastırı'na bağlı iki din adamının Çin'den kaçırdıkları ipekböcekleriyle, başta İstanbul, İzmit, İznik ve Bursa olmak üzere Anadolu'da birçok kentte ipek ipliği üretimi başlamıştır. Çocuk ve kadınların eğirdiği ince ipliklerle motifli, desenli, altın sırma ya da gümüş simle işlemeli kumaşlar dokunan bu dönemde boyacı ve dokumacı loncaları oluşturulmuş, zamanın dokuma üretimi devlet denetimi altına alınmıştır. Bizans'ın kurduğu dokumacılık düzeni Haçlılar'ın saldırılarıyla bozulmuştur. Antik Çağ'dan beri Yunan, Roma, Pers, Bizans ve Arap yönetimleri altında zenginleşen Anadolu dokumaları; süslü, püsküllü, dantelli ve gösterişli aksesuarlarıyla ya bir tür üstünlük ve otorite aracı olarak ya da namus kavramını düşünceyle değil örtünmeyle ölçen Sami toplumlarının kullandıkları gibi, kapanmak, örtünmek amacıyla kullanılmıştır.

Göçebe bir toplum olarak Anadolu'ya gelen Türkler günlük gereksinimlerine göre dokuma yapar ve kullanırlardı. Keçi kılı ve yünle dokudukları kalın dokumalar, keçe ve çarpana çeşitleriyle dokuma-mekânlar (ÇADIR, OBA vb) oluştururlar, bu mekânlara halı ve kilim yayarlar, işlevsel ve pratik giysiler giyerlerdi. Türkler Anadolu'ya dokuma sanatı alanında kendi yaşamlarıyla ilgili inanç ve gelenekleri de beraberlerinde getirmişlerdir. Aşırı süslü, abartılmış dokuma ve giysilerin otorite ve baskı aracı olarak kullanılmasına karşı, akılcı yaklaşımlar aranmıştır. Hatta şık ve gösterişli giyimi seven Kanuni Sultan Süleyman (hd.1520-66) bir gün çok süslü bir elbiseyle babası Yavuz Sultan Selim'in (hd.1512-20) huzuruna çıkınca, görünümüne sinirlenen babasının onu, "Süleyman, anan ne giyecek?" diye azarladığı bilinmektedir. Anadolu'da YUNAN ve ROMA döneminde dokumacılar, Tan-

rıça Athena; Hıristiyan-Bizans döneminde Meryem Ana koruyuculuğunda çalışırlardı. Pers döneminde yse Cemşid aşkına dokunurdu. Türkler'de ilk dokuma yapan ve giyenin Adem'le Havva olduğuna inanılmış ve dokumacılık onların koruyuculuğunda kutsal bir meslek sayılmıştır. Türkler'in Anadolu'ya gelmesinden sonra dokuma sanatının yaygınlaştığı; LONCA ve Ahi kuruluşlarıyla düzenli üretim yapıldığı; yün, pamuk ve Ankara keçisinden elde edilen tiftik üretiminin arttığı bilinmektedir. Tiftik keçisi türünü Anadolu'ya göçebeler getirmiştir. Her toplum elindeki doğal değerleri korumak istemiş; ipekböceğini Çin, merinos koyununu İspanya dışına çıkarmayı yasaklayan yasalar gibi, tiftik keçisinin de Anadolu dışına çıkarılması yasaklanmıştır. Ama 1800'lerde bu keçinin gerek hediye amacıyla gerekse gizli yollarla yurt dışına kaçırılması önlenememiştir. Kılları kesilip siyaha boyanarak, adi kara keçi diye yurt dışına çıkarılan tiftik keçileri İngiliz sömürgelerinde, Anadolu tiftiğine rakip tiftik üretiminin başlamasına neden olmuştur. Türkler'in doğal boya (→BOYA) konusunda bilgileri çoktu. Boyama kökboyalarla yapılırdı. Saray ve devlet ileri gelenlerinin dokumaları sembolik renklerle boyanır; çeşitli örgelerle, çiçek ve RUMİ desenleriyle bezenir; üstlerine altın ya da gümüş ipliklerle ayetler işlenirdi. Halk ise dokumalarını basit tezgâhlarda düz, çizgili, ekose gibi desenlerle bezer; ikat, bürümcük, havlu gibi geliştirdiği özel tekniklerle farklı yapıda dokumalar üretirdi. Keçe, aba, savak, mora bezi, yelken bezi, çuha, müslin ve Şam dokumaları, alaca, fıta, kutni, tülbent, kemha, seraser, canfes, çatma, halı, cicim, sumak, zili, kilim, atkı ve çözgü işlemeli, çok mekikli, yüzey değişmeli, desenli, özel yapılı dokuma çeşitleri Anadolu'da dokunurdu.

Dokumacılık, tarihsel gelişimi içinde dokumacının becerisiyle zanaatlaşmış, aletle teknikleşmiş, bilgi yönündeyse bilimleşmiştir. Osmanlı yönetiminde geleneksel ölçülere dayalı olan dokumacılık düzeni, eskiden yapılmış olanı tekrarlayarak ve gün geçtikçe kalite yitirerek sürmüştür. Osmanlı dokumacılığı, zanaat aşamasında kalmış, Batı'dan taşınan örnekler yüzeysel olmuştur. Orhan Gazi (1324-62), I.Bayezid (1389-1402), II.Murad (1421-44, 1446-51), I.Mahmud (1730-54), III.Selim (1789-1807) dönemlerinde devlet otoritesini yenilemek için yapılan düzenlemeler hep kılık kıyafetle başlatılmıştı. II.Mahmud döneminde (1808-39), kaftan, cepken, entari, şalvar, çakşır, potur, kavuk, külah giyilmesi yasaklanmış, pantalon ve fes giyme zorunluluğu getirilmiştir. Bunun sonucunda yeni kılık için Avrupa'dan kumaşlar getirtilmiş ve dolayısıyla geleneksel üretim azalmıştır. Ayrıca kaftanlık kumaşlar da perde ve döşemelik olarak kullanılmaya başlanmıştır. Ahi terbiyesi alan Osmanlı zanaatçısı kumaşını hilesiz, ustasından gördüğü gibi sabırla dokurdu. Batı'dan gelen kumaşlar yeni değerler oluşturmuşlardı. İpek, altın ve gümüş gibi değerli malzemeler yerine benzerleri kullanılmaya başlanmıştı. Bu konuda, 19.yy'da İstanbul'a gelen Th.Gautier, Anadolu dokumacılığının Batılılaşma adına yozlaştırılmasını şöyle belirtir: "Şark zevkini okşamak için acı ve parlak renklerle dokunmuş, sırma kenarlı ecnebi çuhaları her tarafta göze batıyor... Bu kadar acı kırmızıları, bağıran sarıları, küstah mavileri ticaret kastıyla kullananları, gelip buranın ahenktar zevkini bozdukları için mes'ul tutuyor ve onlardan nefret ediyorum." Anadolu'da iplik bükümü için ilk kez III.Ahmed döneminde (1703-30) fabrikaya benzer bir imalathane kurulmasına izin verilmiştir. Kadırga'da kurulan Feshane 1839'da eskiden beri iplik bükümü, sırma ve kılaptan yapılan Eyüp'e nakledilmiştir. 1843'te dolapları beygirle döndürülen Feshane'ye Avrupa'dan makineler getirtilmiş; fabrika görünümü alan bu tesis 1866'da yanmıştır. 1843'te kurulan kemha, canfes, çulha, halı gibi çeşitli dokumaların yapıldığı Hereke'deki fabrika *Jacquard* el dokuma tezgâhları ve Demirci'den getirilen dokumacı ustalarıyla genişletilmiştir. Endüstri Devrimi sonucu dokuma gereksinimleri otomatik dokuma tezgâhlarıyla kolayca karşılanır olmuştur. Geleneksel dokumalar günümüzde, farklı kültür düzeylerine bağlı olarak ya "eski" diye atılmakta ya da "antika sanat yapıtı" olarak değerlendirilmektedir.

A.Uğurlu

Uzakdoğu ve Doğu'da Dokumacılık:

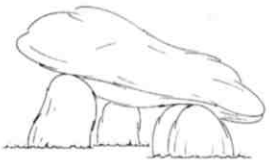
Uzakdoğu'da ilk dokuma tezgâhlarının MÖ 3.binyılda ÇİN'de kullanıldığı söylenmekle birlikte ele geçen ilk ipek dokumalar Han Hanedanı dönemine (MÖ 206-MS 220) tarihlenir. Nangnang askeri kolonisi mezarlarında mumya örtüsü olarak kullanılan ve kazılarda ele geçen parçalar arasında stilize manzara, kuş, ejderha benzeri hayvan ve bulut örgeli olanlar vardır. Tang Hanedanı dönemine (618-907) tarihlenen bazı ipek parçalar bugün Nara'da (Japonya) *Todai* ve *Horyu Tapınakları*'nda bulunmaktadır. Bu örneklerdeki HAYAT AĞACI örgesi Sasaniler'in (→SASANİ) av sahnelerini betimleyen dokumalarıyla benzerlikler gösterir. Geç Tang dönemiyle Song Hanedanı dönemine (960-1279) ait hiçbir buluntu olmamakla birlikte Yuan Sülalesi dönemine (1260-1368) ait Moğol dokumaları ortaya çıkarılmış, bu dokumalar Moğol istilaları sırasında Yakındoğu'ya ulaşmış ve üretim bu bölgelerde de yaygınlaşmıştır. Bugün Avrupa'da birçok kilise hazinesinde bu dönemde üretilen ipek dokumalar özellikle de brokarlar bulunmaktadır. Çin'de nitelikli DAMASKO dokumalar da bu sıralarda yapılmıştır. Ming Hanedanı döneminde (1368-1644) Moğollar'ın Çin'de etkisini yitirmesinden sonra 16.yy'da Batı'yla artan ticaret sonucu PORSELEN'lerin yanı sıra ipek dokumalar da Avrupa'da değer kazanmıştır. Bu dönemde işlemeli dokuma ve brokarlarda görülen çiçek, hayvan, ejderha, kuş, bulut, dalga ve benzeri örgeler, porselenlerde aynen yinelenmiştir. Qing (Mançu) Hanedanı döneminde (1644-1911/12) dokumalar daha zenginleşmiş, kadifenin yanı sıra ipek üstüne işleme yaygınlaşmıştır. Ayrıca 18.yy'da, Kang Xi (1662-1722), Yong Zheng (1723-35) ve Qian Lung (1736-95) gibi imparatorlar saray imalathaneleri kurarak üretimi ve ihracatı desteklemişlerdir.

JAPONYA'daysa dokumacılık 6.yy'da Budacılık'la birlikte gelişmiştir. İpek kumaşlara ilişkin bilgiler çoğu kez resimlerde işlenen sahnelerden edinilmektedir. Günümüze ulaşan en güzel örnekler arasında 15.yy No tiyatrosu oyuncularının kostümleri bulunmaktadır. Bunların bir bölümü işlemeli olmakla birlikte yalın ipek brokardan yapılanları da vardır. Japon dokumaları asimetrik kompozisyonun egemen olduğu doğalcı desenleriyle tanınır. 16.yy ortalarında Japonya'dan da Avrupa'ya ipek dokuma ticareti yapılmıştır. HİNDİSTAN'da özellikle keten ve pamuklu dokumalara ilişkin çok sayıda yazılı belge bulunmasına karşın günümüze ulaşan örnek yoktur. Boyalı dokumaların, batik, basma ve şintz'in *(chintz)* yaygın olduğu ve çoğunun pamuklu ve ipek sari kumaşlarında, kare ve baklava örgesiyle zikzak bantların işlendiği görülür. İpeğin Hindistan'a Moğollar'la girdiği ve buradan da 18.yy'dan başlayarak bütün Avrupa'ya gönderildiği bilinir.

İRAN'da ipek dokuma da HALI gibi en yetkin örneklerini vermiştir. İlk ipek dokumalar, aynı za-



Dolamadal



Dolmen

manda ipek ticaretinde de ileri olan Sasaniler dönemine (226-637) tarihlenir. Üstünde av sahneleriyle hayat ağacı bulunan bazı örnekler ortaçağdan başlayarak kiliselerde kullanılmıştır. Arap istilalarından sonra İran'da organik biçimli bezemenin yerini soyutlama almış, Moğol istilasından sonra da Çin kaynaklı anka kuşu ya da başka efsanevi hayvan örgeleri yaygınlaşmıştır. İpek dokumacılığı İran'da SAFEVİ döneminde (1502-1736) doruk noktasına ulaşmış; çok değerli ipek dokumalar ve kadife brokarlar Avrupa saraylarının gözdesi olmuştur. Bazılarında sanatçının imzasının da bulunduğu bu örneklerde çoğunlukla Leyla ile Mecnun gibi eski efsaneler ya da içinde doğancılar, balıkçılar, münzeviler gibi figürlerin bulunduğu sahneler işlenmiştir. 18.yy'a gelindiğinde desenler yeniden yalınlaşarak baklavalar içinde ya da yan yana dizili çiçek örgeleri yaygınlaşmıştır. İran'da ipek, sanduka örtüsü ve seccade olarak da kullanılmıştır. ABBASİ döneminde (750-1258) Bağdat, FATIMİ döneminde de (907-1171) Kahire önemli dokuma merkezleri olmuş; keten üzerine işleme ve yazılı ipek duvar halıları yaygınlaşmıştır. MEMLÛK döneminde (1382-1517) Mısır'da Fustat seramikleri üstünde rastlanan baklava içinde tavuskuşları ipek dokumalarda da kullanılmıştır. Ayrıca yazı, yazı kuşakları, bitki ve hayvan örgeleri de yaygındır. İtalya'ya ihraç edilen bu dokumalara birçok İtalyan ressamın yapıtında rastlamak olanaklıdır. Memlûklar özellikle damasko dokumada çok ünlenmişlerdir. Bu örneklerde grifon, çita, tavşan, balık, tavuskuşu ve atmaca gibi yerel hayvan örgelerinin yanı sıra Çin kaynaklı krizantem ve gösterişli hayvan örgelerine de rastlanır. Adını Şam'dan alan damaskonun (Şam işi) Suriye'de de üretildiği yazılı kaynaklarda belirtilmekle birlikte, bu bölgede ipek dokumacılığının Geç Antik Çağ'da Samarra'daki Erken İslam etkisiyle başladığı düşünülür. Bu dokumaların büyük bir bölümü de OTTO DÖNEMİ'nde Alman kiliselerinde törensel giysi yapımında kullanılmıştır.

Anadolu'da Selçuklular'la (→ANADOLU SELÇUKLU) gelişmeye başlayan ipek dokumacılığı OSMANLI döneminde de desteklenmiş, Bursa ve İstanbul en önemli üretim merkezleri olmuştur. Bulut ve LOTUS gibi Çin kaynaklı örgeler de kullanılmakla birlikte Osmanlı dokumaları öbür küçük el sanatlarına, örneğin seramiğe paralel olarak girift bezemeye, yıldız örgesine ve lale, gül, karanfil ve sümbül gibi doğalcı çiçeklere ağırlık vermiş, ayrıca baklava gibi sivri uçlu oval biçimlerden de yararlanmıştır. Aynı dönemde Avrupa brokarlarının simli ipliklerinde yüksek oranda bakır kullanılırken Osmanlı, İran ve Hint brokarlarında saf gümüş kullanılmıştır. Osmanlılar'da ipeğin yanı sıra üstün nitelikli kadife brokarlar da üretilmiştir. Bu dokumalarda parlak renkler ve doğalcı çiçekler yaygındır. BAROK dönemde de İslam etkileri Avrupa'ya Osmanlılar aracılığıyla girmiştir.

Bizans imparatorları 4.yy'dan başlayarak Konstantinopolis'te (→İSTANBUL) saraya bağlı ipek dokuma atölyeleri *(gynecaliae)* kurmuş, ama hammadde dışardan getirtildiği için üretim sınırlı kalmıştır. Justinianos döneminde (527-565) hammadde Anadolu topraklarında üretilmeye başlanınca ipek dokuma da hızla gelişme kaydetmiştir. Bizans ipek dokumacılığında bezeme olarak Doğu ve İran etkili hayvan örgelerine rastlanır. Bizans imparatorları için üretilen tek ya da iki başlı kartal ve aslan örgeli eflatun ipek dokumalar birçok Avrupa kilisesinde giysiye dönüştürülmüştür. 10.yy ile 11.yy başlarında Anadolu ve Yakındoğu'yla ilişkilerin sıklaşması sonucu Selçuklu kaynaklı bitki ve hayvan örgeleriyle Samarra alçı işçiliğini anımsatan girift bezeme yaygınlaşmıştır. Ancak 14.yy'a gelindiğinde Bizans dokumacılığı gerilemeye başlamıştır.

Batı'da Dokumacılık:

İtalya'da dokumacılık ilk olarak bir Yunan-Roma kolonisi olan Sicilya'da başlamıştır. Sırasıyla Bizans (6.-9.yy), İslam (10.-11.yy), Norman ve İspanyol (11.-13.yy) yönetimi altında yaşayan bu adada Bizans ve İslam etkileri ilginç bir bireşim sunar. Normanlar döneminde Palermo, sonra da Lucca önemli dokumacılık merkezleri olmuş; 1315'te Kutsal Roma-Germen imparatorlarına yakınlık duyan Floransalı Ghibellinolar'ın Lucca'yı almasından sonra birçok dokumacı Floransa, Venedik ve Bologna'ya yerleşmiştir. Ortaçağın sonlarında Lucca'da 3 bin tezgâh, 16 bin ipek, 30 bin kadar da yün dokumacının bulunduğu söylenmektedir. Asya, İran, Suriye ve Mısır'dan hammaddenin yanı sıra ipek dokumalar da ithal edilmiş; bunun doğal sonucu olarak da lotus, av hayvanları, efsanevi yaratıklar ve girift bezeme gibi Doğu kaynaklı BEZEME örgeleri yaygınlaşmıştır. Venedik'te daha 15.yy'da kadife üretimi yapılıyordu; ama, Venedik 16'yy'da Doğu'yla ilişkileri sonucunda önemli bir dokuma merkezi haline gelmiştir. Bu dönemde Avrupa'da Van EYCK, MASACCIO ve Giovanni BELLINI resimlerinde 14. ve 15.yy ipek dokumalarını betimlemişler, ayrıca PISANELLO ve Jacopo BELLINI ipek ve kadife dokumalar için desenler hazırlamışlardır. 15.yy'dan başlayarak Floransa da damasko, kadife ve ipek üretiminde önemli bir merkez olmuş; bunu Milano ve Cenova izlemiş; dokumacılık 18.yy'a kadar, Lucca da dahil olmak üzere bu kentlerde sürdürülmüştür. İstanbul'un alınmasından sonra da Venedik Doğu'yla olan ticaretini aksatmamıştır.

İspanya'da dokumacılık büyük ölçüde İslam etkisi altında gelişmiştir. Müslümanlar'ın ülkeden çıkarılmasından sonra da uzun süre bu etkiler sürmüştür. Ortaçağda Almeira, Sevilla ve Granada önemli merkezler olarak ün kazanırken sonraları Valencia ve Toledo öne çıkmış, 18.yy'dan sonraysa ipek dokuma Fransa'dan ithal edilmiştir.

Fransa'da XI.Louis (hd.1461-83) 1466'da Lyon'da, 1470'te de Tours'da ipek üretimini başlatmış; ama, üretimde daha çok İtalyan dokumacıları çalıştığı için uzun süre İtalya etkili dokumalar üretilmiştir. Yerel üretim ancak XIV.Louis döneminde (1643-1715) Kraliyet Taht Mobilyaları İmalathanesi'nin kurulmasıyla başlamış; ancak, 1685'te kralın Nantes Fermanı'nı yürürlükten kaldırmasıyla birçok Protestan dokumacı İngiltere, Hollanda ve Almanya'ya göç etmiştir. 1745'te mucit Jacques de Vaucanson'un, 1805'te de Joseph-Marie Jacquard'ın geliştirdikleri tezgâhlar Fransa'da dokumacılığın ilerlemesine büyük katkıda bulunmuştur. Bu dönemde Simon Vouet (1590-1649), Claude Bérain, Daniel Marot (1663-1752), Jean Revel, Jean Pillement (1727-1808) ve Philippe de Lasalle gibi tasarımcıların desenleri kullanılmış; ayrıca, WATTEAU, C.LEBRUN ve BOUCHER gibi önemli sanatçılar resimlerinde değerli ipek brokar giysili figürler betimlemişlerdir. Fransız Devrimi'nden sonra Lyon'daki ipek üretimi hızlı bir düşüş göstermiş; ama, 19.yy'ın başlarında Napoléon'un desteğiyle yeniden canlanmıştır. 18. ve 19.yy'larda İtalya ve İspanya'da ipek dokumacılığı gerilerken Fransa gelişimini sürdürmüştür.

Z.Rona

DOLAMADAL

İng.*scroll*, Fr.*enroulement*, Alm.*Schnörkel*.

Sarmal biçiminde kıvrılmış bitkilerden oluşan BEZEME örgesi.

DOLMA = **HIMIŞ**

DOLMEN
Keltçe'de "taş masa" anlamına gelir. Galce *cromleç* (kromlek) adıyla da bilinir. Tarihöncesi çağlarda (→PREHİSTORYA) Avrupa'da görülen, kaba yontulmuş iki dikey taş ve üzerlerine konmuş yatay bir üçüncü taştan oluşan megalitik anıt. Özellikle Neolitik Çağ Avrupa'sı için tipik olan ve Bretanya Adaları'yla Kuzey Afrika'da örnekleri bulunan dolmenlerin mezar yapıları olduğu anlaşılmıştır.

DOMELA, César (1900, Amsterdam-1992, Paris) Hollandalı ressam ve heykelci.
YAPIMCILIK doğrultusunda ürettiği soyut yapıtlarıyla (→SOYUT SANAT) tanınır.

1919'da Hollanda'dan ayrılarak bir süre Ascona ve Bern'de kaldıktan sonra 1923'te Berlin'e giden sanatçı, burada KASIM GRUBU'nun (*Novembergruppe*) sergilerine katılmış; 1924-25'te Van DOESBURG ve MONDRIAN'la tanıştığı Paris'te DE STIJL grubuna girmiş; hem resimlerinde hem de plastikten ve pleksiglastan yaptığı konstrüksiyonlarında Van Doesburg'un diyagonal çizgilerini benimsemiştir. Domela, 1927-33 arasında Berlin'de bulunduğu sırada GABO'nun farklı malzemeleri birarada kullanma yönteminden etkilenerek bu tekniği resme uygulamış, bu yolla farklı malzemelerin doku ve renk karşıtlıklarını irdelemiştir. 1933'te Paris'te SOYUTLAMA-YARATMA grubuna katılmış, 1939'da Yeni Gerçeklikler (*Réalités Nouvelles*) sergisine yapıt vermiştir. II.Dünya Savaşı'nın ardından Paris'te açılan SOMUT SANAT sergisine ARP, Mondrian, A.PEVSNER ve HERBIN gibi öbür geometrik-soyut sanatçılarla birlikte katılan sanatçı ertesi yıl *Centre de Recherche* (Araştırma Merkezi) adlı soyut sanat grubunun kuruluşunda yer almıştır. Domela'nın yapıtları 1950'lerde eski katılığını bir ölçüde yitirerek eğrisel çizgileri ön plana çıkartmıştır.
2398. *Z.Rona*

DOMENICHINO (1581, Bologna-1641, Napoli) İtalyan ressam.
BOLOGNA OKULU sanatçılarından olan Domenichino, öğrencisi bulunduğu CARRACCI ailesinin RAFFAELLO ve KLASİKÇİLİK'e dönük sanat anlayışlarına bağlı kalmış, aynı zamanda Annibale Carracci ve Kuzeyli Adam Elsheimer'le (1578-1610) birlikte gerçek anlamda MANZARA ressamlarının öncüsü olmuştur.

Asıl adı Domenico Zampieri olan sanatçı, ilk eğitimini Calvaert ve Ludovico Carracci'den almış, 1602'de Roma'ya giderek Annibale Carracci'nin Farnese Sarayı'ndaki çalışmalarına yardımcı olmuştur. 1608-15 arasında Roma yakınındaki birçok villa, saray ve şapelin süslenmesinde önemli görevler üstlenmiştir. 1615-17 arasında *S.Luigi dei Francesci Kilisesi*'nde gerçekleştirdiği *Azize Cecilia'nın Yaşamından Sahneler*'de, POUSSIN'i etkileyen yeni bir Raffaello yorumlamasına yönelmiştir. 1619'da Bologna'ya dönmüş, ama iki yıl sonra yeniden Roma'ya giderek yeni papa seçilen XV.Gregorius'un (pd.1621-23) emrinde çalışmaya başlamıştır. Bu dönemdeki en önemli çalışması, *S.Andrea della Valle*'nin PANDANTİF ve KORO YERİ süslemeleridir (1624-28). Dört İncil yazarının resimlendiği pandantiflerde sanatçı daha BAROK bir anlatıma yönelmiştir. 1631'de Napoli'ye giden Domenichino, *Napoli Katedrali*'nde *San Gennaro Şapeli*'nin süslemesini gerçekleştirmiş, burada da gözde bir Barok anlayışla çalışmıştır. Ancak büyük bir düşmanlık gördüğü için 1634'te yapıtını tamamlamadan Napoli'den ayrılmıştır. Özellikle abartılı Barok anlayışın temsilcisi Giovanni Lanfranco'yla (1582-1647) çekişmeleri, sanatçının ölümüne değin sürmüştür. Vatikan'da bulunan önemli altar resmi *Aziz Hieronymus'un Son Söyleşisi* (1614), içerdiği Barok öğelerin yanı sıra, Domenichino'nun KLASİK sanata olan eğilimini de gözler önüne sermektedir. Sanatçı güçlü desen anlayışını hiçbir zaman daha ressamca etkiler için gözden çıkarmamıştır. Bu yapıtta da önemli bir yer tutan manzara görünümü, sanatçının tuval çalışmalarının temel konusudur. *Tobias* (Ulusal Gal., Londra) adlı yapıtında olgun bir anlatım bulan manzara anlayışı, Annibale Carracci'den Poussin ve CLAUDE LORRAIN'e uzanan çizgiyi oluşturmasıyla önem kazanmaktadır.
0530, 2754. *U.Tükel*

DOMENICO VENEZIANO (?-1461, Floransa) İtalyan ressam.
VASARI'ye göre 56 yıl yaşayan Domenico, ULUSLARARASI GOTİK üslubun en önemli temsilcilerinden ve Floransa RÖNESANS'ının öncülerindendir (→FLORANSA OKULU).

Domenico'yla ilgili ilk yazılı kaynak sanatçının 1438'de o sıralarda Ferrara'da olan Cosimo de'Medici'ye yazdığı bir mektuptur. Sanatçının 1438 öncesi yaşamına ilişkin kesin bilgiler bulunmamakla birlikte uzmanlar, 1422-25 arasında Domenico'nun Floransa'da GENTILE DA FABRIANO ile birlikte olduğu ve sanatçıyla birlikte 1426-27'de Roma'ya gittiği görüşündedir. Gentile'nin ölümünden sonra ise Roma'da bir süre daha kaldığı ve Masolino'ya (yks.1383-1447?) *S.Clemente Kilisesi* fresklerinde (1428-30) yardım ettiği sanılır. Uzmanlar sanatçının üslubunun Fra ANGELICO'nun etkisiyle Floransa'ya geri döndüğü 1435 dolaylarında olgunlaştığı, 1438'deyse kendine özgü belirgin nitelikler kazandığı inancındadırlar. Bunun en önemli kanıtı da Medici'ye yazdığı mektupta, yaptırılması düşünülen bir altar panosuna talip olacak kadar kendini yetkin hissetmesidir. Sanatçının ilk yapıtı sayılan *Carnesschi Tabernaculumu* (Ulusal Gal., Londra) büyük olasılıkla bu mektuptan hemen önce ya da hemen sonra (1437-39) yapılmıştır. Bu resimde, figürlerdeki idealizasyon (→İDEALİZM) eğilimi Fra Angelico'yu, PERSPEKTİF denemeleri de UCCELLO'yu anımsatır ve resim Fra Angelico'nun 1437 tarihli *Perugia Poliptiği* (Umbria Ulusal Gal., Perugia) ile Fra Filippo LIPPI'nin *Barbadori Altar Panosu*'yla karşılaştırılır. Resim aynı zamanda ALBERTI'nin *Della pittura* (1436; Resim Üzerine) adlı kitabında sözü edilen kuralların ilk kez uygulamaya konulduğu örnek ve ilk Rönesans resmi olarak nitelendirilir.

Domenico 1439-45 arasında, belli aralıklarla Floransa'daki *S.Egidio Kilisesi*'nde *Maggiore Şapeli* freskleri üzerinde çalışmıştır. Günümüze tam ulaşamayan bu fresklerden *Meryem'in Evlenmesi* üzerinde 1451-53 arasında ANDREA DEL CASTAGNO çalışmış, fresk 1461'de Alesso Baldovinetti (yks.1425-99) tarafından bitirilmiştir. Sanatçı *Müneccim Kralların Tapınması* (1439-45?, Devlet Müz., Berlin) adlı yuvarlak resminde (*tondo*) bir yandan dönemin Flaman sanatı (→BELÇİKA) etkili anıtsallığına bağlı kalmış, bir yandan da Alberti'nin önerdiği ayrıntılı, zarif öyküsel anlatımı benimsemiştir. Yapıt ayrıca MASACCIO'nun mekân anlayışının da izlerini taşır. Bu nedenle, Berlin *tondo*'suyla, 1445-48 arasında yapıldığı sanılan *S.Lucia dei Magnoli Kilisesi* (Floransa) altar panosu (Uffizi Gal., Floransa) arasında, özellikle kayalıkların işlenişi ve figürlerin verilişi açısından belirgin benzer-



DOMELA, Cesar, *Kabartma No.12-A*, 1936, bakır, pirinç, pleksiglas ve ahşap.



DOMENICHINO, *İsbak'ın Kurban Edilişi*, yks.1602-21, tuval üzerine yağlıboya, 147x140 cm.



DOMENICO VENEZIANO, *Meryem'le Çocuk İsa Dört Azizle Birlikte*, 1445-48, S.Lucia dei Magnoli Kilisesi altar panosu, tempera, 209x216 cm.



DONATELLO, *Davud*, yks.1433, tunç, yük.159 cm.

likler göze çarpar. Bu yapıtta sabah ışığı aracılığıyla renkler uyumlu olarak birleştirilmiş, ayrıca figür düzlemiyle mimari öğeler daha gelişmiş bir perspektif içinde ele alınmıştır. *Magnoli Altar Panosu* 15.yy'ın ikinci yarısında birçok Floransalı sanatçı, özellikle de Andrea del Castagno için bir örnek oluşturmuştur. Sanatçı Rönesans resminin ilkelerinin uygulanmasında Fra Filippo Lippi, Uccello ve Andrea del Castagno ile eş tutulmuş ve öğrencisi PIERO DELLA FRANCESCA'yı önemli ölçüde etkilemiştir. Sanatçıya atfedilen resimler arasında *Cedri Madonnası* (yks.1430, Ulusal Müz., Piza), *Merhametli Madonna* (yks.1438, Umbria Ulusal Gal.) gibi dinsel resimlerin yanı sıra bazı soylu hanım portreleri de bulunmaktadır. *Z.Rona*

DOMINGUEZ, Oscar → **DEKALKOMANİ**

DOMUS (Lat.)
ROMA döneminde varlıklı ailelere ve imparatorlara ait kent içi konutu. Genelde tek katlı olan DOMUS'larda, odalar bir ATRIUM ya da PERİSTİL'li AVLU çevresinde simetrik ya da aksiyel olarak yerleştirilmiştir. Ailenin günlük yaşamının geçtiği atrium'a sokaktan *protyrium* adı verilen giriş mekânından ulaşılır. *Atrium* ile peristil arasında açık bir yaşam mekânı olan TABLINUM bulunur. Tüm mekânlar içe dönük olup, dış cephe genelde sağır biçimlendirilmiş, bazan da Pompei'deki kimi uygulamalarda olduğu gibi dükkân olarak düzenlenmiştir. Pompei'deki *Vetti* ve *Pansa Evleri* gelişmiş *domus* örneklerindendir. *Vetti Evi*'nde peristil'e, ailenin özel yaşamının geçtiği *oecus* (kabul odası), CUBICULUM (yatak odası), *ala* (özel konuşmalar için niş) ve TRICLINIUM (yemek odası) gibi mekânlar açılır. İmparatorların *Domus Augustana, Domus Aurea* (Altın Ev), *Domus Augusti* (*Livia Villası*) ve *Domus Tiberiana* gibi SARAY tipindeki büyük evleri Roma'da Palatium Tepesi üstünde kurulmuştur. Palatium'da mimar Rabirius (MS 1.yy) tarafından Roma İmparatorluğu'nun resmî konutu olarak tasarlanan *Domus Augustana* (*Dominitianus Sarayı;* MS 92) ile *Domus Flavia*, odaları peristil çevresinde yer alan *domus* tipinin önemli örneklerindendir. İmparator Neron'un (hd.54-68) kent merkezinde yks.80 hektarı yakarak açtığı alanda MS 65-68 arasında, Romalı mimarlar Celer ve Severus'a yaptırdığı *Domus Aurea* da görkemli bir saray ve bahçeler topluluğudur. Bu kompleks, daha sonra yapılan *Traianus Hamamları*'nın altında kalmıştır (→CELER ve SEVERUS).

DOMUZTEPE
Adana'nın Kadirli ilçesi sınırları içinde, Ceyhan Irmağı'nın doğu kıyısında, KARATEPE'nin hemen karşısında kurulu bir yerleşmedir. Yoğun bitki örtüsü altındaki Domuztepe 1947-52 arasında Karatepe-Aslantaş kazılarına koşut olarak U.Bahadır ALKIM tarafından araştırılmış ve tepenin akropolis olarak tanımlanan yüksek kesiminde küçük bir sondaj açılarak ROMA, Helenistik (→YUNAN), Son Tunç Çağı (→PREHİSTORYA) kültür sıradüzeninin varlığı saptanmış, en altta anakaya üstünde de Prehistorik Çağ'a ait ÇAKMAKTAŞI alet ve yassı balta ele geçirilmiştir. Orman içindeki araştırmalarda Karatepe-Aslantaş'la çağdaş, MÖ 8.yy'a ait üç ORTHOSTAT bulunmuştur. Bunlardan "hayat ağacı" kabartmasının üslup bakımından Karatepe'de çalışan ustalardan birinin elinden çıkmış olması ilginçtir. Üç tane kapı aslanı ve üstünde silik HİYEROGLİF işaretlerin görüldüğü kabartmalı kaide, GEÇ HİTİT Dönemi'ne ait öteki önemli yontulardır. Domuztepe'nin Ceyhan Irmağı üzerinde yapılan Aslantaş Barajı'nın gölü altında kalacak bölümünde 1983'te Halet ÇAMBEL ve Mehmet Özdoğan tarafından yürütülen kazılar ve o tarihten bu yana baraj gölü dışında kalan *akropolis* ve platoda sürdürülen çalışmalar daha geniş bir araştırmaya olanak vermiştir.

Domuztepe'nin sarp kayalıklı oldukça dik (60° eğimli) yamacındaki kazılarda büyük yapılar ve savunma sistemlerini içeren ve yer yer 4m'yi bulan, kalın arkeolojik bir dolguyla karşılaşılmıştır. Bu eğimin, Ceyhan Irmağı'nın yüksekten aktığı dönemlerde oyduğu taraçaların zamanla yukarıdan inen molozla dolması sonucu oluştuğu anlaşılmaktadır. Dolgunun en altında çok az yerde korunmuş, küçük taş dizileriyle çevrili kulübelere, MÖ 7.bin sonu-6.bin başına tarihlenen Neolitik çanak-çömleğe, OBSİDYEN (doğal cam) ve çakmaktaşı aletlere rastlanmıştır. Az sayıda ÇANAK-ÇÖMLEK ve bir duvar parçasıyla belirlenen Son Kalkolitik-İlk Tunç Çağı geçiş dönemine ait ikinci kültür katı daha sonraki büyük yapılar tarafından oldukça tahrip edilmiştir. Domuztepe'nin esas büyük yerleşmesi MÖ 2.bin başıyla 6.yy'ın ilk yarısını kapsayan dönemdedir. MÖ 2.bin başlarında (Orta Tunç Çağı →PREHİSTORYA) tüm yamacı kaba bazalt bloklardan kuru olarak örülmüş 2.5m kalınlığında kazamatlı bir sur çevrelemektedir. Surun içindeki alanda, küçük taşlardan kuru olarak örülmüş duvarlı, arazinin eğimine uygun yerleştirilmiş birbirine bitişik büyük odalı yapılar yer alır. Son Tunç Çağı'nda yerleşmenin yamacın üst kısımlarında dar bir alana doğru çekildiği gözlenmektedir. Orta Tunç Çağı surunun 20m kadar gerisindeki sur, "sandık duvar" tekniğinde bazalttan örülmüş, bölmelerin içiyse kalkerli moloz taşla doldurulmuştur. Yamaçtaki, İlk Demir Çağı (→PREHİSTORYA) olarak tanımlanan MÖ 10.-8.yy'a ait yapı katları daha önce B.Alkım tarafından bulunmuş olan kabartma ve yontularla aynı döneme aittir. Yerleşme, yamaçta oldukça dik ve dar bir alana çekildiğinden sık sık taraçalar yapma zorunluluğu doğmuştur. Duvarlarda daha önceki dönemlerden farklı olarak kireçli bir harç ve sıva kullanılmıştır. 170cm kalınlığındaki Demir Çağı suru doğrudan doğruya anakayaya oturtulmuş, iri kalker ve bazalt bloklarından karışık olarak örülmüştür. Kuzey kesiminde, Karatepe-Aslantaş yerleşmesinin tam karşısına gelen yerde geçitli bir kapı yapısı yer almaktadır. Orta Demir Çağı'na, MÖ 7.yy sonu-6.yy başına tarihlenen kalıntılar yamacın üst kesimlerinde sınırlı bir alanda bulunmuştur. Çok odalı bir yapıya ait bu kalıntının içinden çıkan ASUR ve boyalı Kıbrıs çanak-çömleği Domuztepe'nin öteki bölgelerle olan ilişkisi açısından önem taşımaktadır. Yamaçta daha geç dönemlere ait bir yerleşme yoktur. Tepenin üstünde Son Tunç Çağı yerleşmesini tahrip ederek ve bu yerleşmenin taş ve kabartmalarından yararlanılarak yapılmış Roma dönemine ait bir çiftlik evi ve başka büyük yapı kalıntıları vardır. Domuztepe'nin 1km uzağındaki Çerçioğlu Pınarözü Mahallesi'nde MS 6.yy'a tarihlenen MOZAİK döşemeli bir BAZİLİKA'nın bulunması Roma döneminde geniş ve önemli büyük bir yerleşmenin varlığını göstermektedir.
0082, 0878, 0879, 0881, 0882. ***M.Özdoğan***

DONATELLO (1386, Floransa-1466, Floransa)
İtalyan heykelci.
15.yy İtalya'sında Floransa bölgesinde ortaya çıkan sanat devriminin heykel alanındaki bu güçlü temsilcisi, yarattığı ölçülü biçimler ve düzenlemelerle hümanist RÖNESANS düşüncesinin sanat alanında en tipik örneklerini vermiştir.

Donatello'nun eğitimi konusunda kesin bilgiler yoktur. Ancak sanatçının GHIBERTI'nin atölyesin-

de çalıştığı ve bu dönemde *Floransa Vaftizhanesi*'nin tunç kapılarının yapımına katıldığı bilinmektedir. Aynı zamanda *Floransa Katedrali*'nin *(S.Maria del Fiore Kilisesi)* heykelleri için de Nanni di Banco'yla (yks.1385/90-1421) birlikte çalışmıştır. Bu yapıdaki çalışması 30 yıl kadar sürmüş, katedralin doğu cephesine *İbrahim ve İzhak* grubunu, batı cephesine de *Zuccone* (*Habakuk* ya da *Yeremya* adıyla da bilinir) heykelini yapmıştır. Gerek bu katedralin, gerek *Or San Michele Katedrali*'nin nişleri için gerçekleştirdiği yapıtlarla heykel alanında Rönesans'ın devrimci örneklerini vermiştir. 1408/09'da, 1416'da üstünde yeniden çalışacağı *Davud* (Ulusal Müze, Floransa) adlı yapıtını gerçekleştirmiştir. Bu çalışma onun hâlâ GOTİK anlayışın etkisi altında olduğunu gösterir. 1409'da BRUNELLESCHI'yle birlikte bir süre Roma'da kalan sanatçı, burada sonraki yapıtlarında etkisini gösteren Antik Çağ kalıntılarını incelemiştir. 1416'da ikinci kez ele aldığı *Davud* heykeli Rönesans'ın ilk çıplak figürü olarak belirginlik kazanır. Donatello, bu dönemde kişisel üslubunu bulmuş ve ünlenmeye başlamıştır. *İncil Yazarı Yahya* (1410-15, Floransa Katedrali) gibi çalışmaları, Roma senatörlerinin figürleriyle karşılaştırıldığında insan vücudunun ortaya çıkarılışı konusunda benzer bir yaklaşım gösterir. Ama Donatello'nun figürleri, gerek yüzlerindeki anlatım, gerek duruşlarıyla her biri kendine özgü nitelikleri olan yaşam dolu kişiliklerdir. Yaklaşık 1416-20 arasında *Aziz Giorgio* (Ulusal Müze, Floransa) figürü üzerinde çalışmaya başlayan sanatçı *Or San Michele Katedrali* için yaptığı bu çalışmada, Aziz Giorgio'yu bir Hıristiyan kahramanı olarak tanımlamıştır. *Aziz Giorgio'nun Ejderhayı Öldürmesi* (yks.1417, Or San Michele Katedrali) adlı kabartma çalışmasında yeni perspektif araştırmalarını, figürlerin yer aldığı, belirli ölçüleri bulunan mekânı tanımlamak için ele almış, böylelikle bu konudaki en erken örneklerden birini gerçekleştirmiştir.

Sanatçı, 1425-38 arasında mimar ve heykelci MICHELOZZO'yla aynı atölyede çalışmaya başlamış ve bu sanatçıyla birlikte bir dizi mezar çalışması yapmıştır. Aynı yıllarda tuncu kullanarak gerek büst, gerek kabartma birçok yapıt vermiştir. Hem *Brancacci Mezarı*'ndaki mermer çalışmalarında, hem de *Salome* adlı tunç alçak kabartmasında yeni PERSPEKTİF etkilerinin vurgulandığı anlayışa yer vermiş, bunun yanında dramatik etkileri de güçlü bir biçimde gündeme getirmiştir. Donatello'nun çizi bezemelerden de yararlandığı bu alçak KABARTMA'ları *rilievo schiacciato* (basık kabartma tekniği) adıyla anılır. Donatello, 1431-33 arasında Michelozzo'yla birlikte Roma'da kalmış, Floransa'ya döndükten sonra *Floransa Katedrali* için bir galeri yapma konusunda anlaşmaya varmıştır. 1433-39 arasında gerçekleştirilen bu çalışmadan sonra sanatçı, *S.Lorenzo Katedrali*'nde tunç kapıları da içeren yeni bir çalışmaya başlamıştır. Buradaki yapıtları, insan niteliklerinin yorumlanması konusunda çok başarılı örneklerdir. 1443'te atölyesini Padova'ya taşıyan Donatello bu dönemde Antik Çağ sanatının ilkelerine karşı bir tavır geliştirmeye başlamıştır. Burada, Roma Campidoglio Meydanı'ndaki *Marcus Aurelius Anıtı*'na benzer bir heykel yapmıştır. Erasmo da Narni'nin at üstünde betimlendiği bu yapıt *Gattamelata* (1447-53) adıyla bilinmektedir. *S.Antonio Kilisesi*'nin önündeki meydanda yer alan çalışma, Donatello'nun Antik Çağ yapıtlarıyla hesaplaşmasının bir sonucudur. Tüm klasik etkilere karşın yapıt, herhangi bir idealizasyonun bulunmadığı yeni bir anlayışın ürünüdür. Sanatçının Padova'daki önemli çalışmalarından biri de *S.Antonio Kilisesi* için yaptığı büyük boyutlu altardır. Bu düzenleme yedi tunç heykel ve 22 kabartmayı içermekteydi. Erken dönem kabartmaları da içinde olmak üzere, Donatello'nun bu alandaki çalışmaları üstün bir teknik ustalığın yanı sıra dramatik bir anlatım ve mekân bütünlüğünü de birarada sunar. Sanatçı Padova'daki altar heykellerinin dördünde Aziz Antonius'un mucizelerini tanımlamış ve bunlarda Brunelleschi'ye özgü merkezî bir perspektif anlayışına yer vermiştir. Donatello'nun Padova'daki çalışmaları tüm Kuzey İtalya'da model olarak benimsenmiş, etkileri salt heykel alanına değil, aynı zamanda resme de yansımıştır. Özellikle MANTEGNA ve Giovanni BELLINI, Donatello'nun yapıtlarından yoğun bir biçimde etkilenmiştir.

1453'te Floransa'ya döndükten sonra sanatçı, yapıtlarında dramatik etkilere daha çok yer vermeye başlamış, gerek tek tek biçimlerde gerek düzenlemenin bütünü içinde belli bir duygusal yoğunluğa ulaşmaya çalışmıştır. *Floransa Vaftizhanesi*'ndeki ahşap *Mecdelli Meryem* (1456) heykeli tövbe etmiş bir günahkâr anlatımını tüm yoğunluğuyla vermektedir. Bu tür çalışmaları arasında *Siena Katedrali* için tunçtan *Vaftizci Yahya* ve *Vecchio Sarayı* için ısmarlanmış olan *Yudit ve Holofernes* (1457-60) önemlidir. *Mecdelli Meryem* heykeli, ayrıca dış çizginin anlatımcı nitelikleri ve yarattığı dramatik hava açısından da Floransalı ressamlar üzerinde etkili olmuş, CASTAGNO ve BOTTICELLI bu açıdan Donatello'yu izlemişlerdir. Bu son yapıtlarında yoğun bir duygusallık ve tinsel anlatımla erken yapıtlarına oranla daha özgün bir üslup oluşturan sanatçının ölümü nedeniyle *S.Lorenzo Kilisesi* için yapmayı tasarladığı iki vaaz kürsüsü, daha sonra öğrencilerinden Bertoldo di Giovanni (yks.1420-91) tarafından tamamlanmıştır.

Gerek anıtsal boyutlu heykellerindeki, gerek büstlerindeki, gerekse kabartma çalışmalarındaki uyumlu oranlar ve öncelikle insancıl bir anlatımla Donatello, İtalya'da Erken Rönesans'ın en etkili sanatçılarından biri olmuştur. Gotik üslubun idealize edilmiş soyut anlatımı yerine, köklerini Antik Çağ yapıtlarında bulmakla birlikte tümüyle yeniçağın düşünsel ortamına uygun, hümanist anlatımların yer aldığı heykelleri, öteki sanat dallarınca da model olarak benimsenmiş, giderek yeni gelişen anlayışın görsel bildirileri durumuna gelmişlerdir.

0710, 1471, 1813. *U.Tükel*

DONATI

İng.*reinforcement*, Fr.*armature*, Alm.*Bewehrung*.

Bir malzeme bünyesinde, gerilmeleri karşılayarak mukavemeti (dayanım) yükseltmek amacıyla yer alan eleman; teçhizat. Genellikle bütün oluşturabilme yeteneği olan malzemenin mekanik dayanımını yükseltmek ve özellikle zayıf olduğu yönlerden gelen gerilmeleri karşılamak üzere, söz konusu gerilmeler karşısında dayanımı daha yüksek bir malzemeyle donatılması yoluna gidilmektedir. Bu tür bir kompozit sistemde tüm kütle içerisinde yer alan donatı sürekli ya da kısa çubuk, tel ya da elyaf gibi süreksiz de olabilmektedir. Konuyla ilgili ilk araştırmalar 19.yy'ın ikinci yarısında (1860) görülmektedir. Ancak çok daha eski dönemlerden beri, örneğin KERPİÇ yapımında ot ya da samanın, ALÇI sıvalarda bitkisel, özellikle hayvansal kılların donatı olarak kullanılması erken uygulamalar olarak kabul edilmektedir. Kullanım açısından donatının YAPI'daki en yaygın alanı, BETON'la birlikte ÇELİK donatı da kullanılarak yapılan BETONARME'dir. Taşıyıcılık açısından değerlendirilecek olursa, yeterli basınç dayanımına karşın çekme dayanı-



DONG QİCHANG, *Hasır Kulübeli Manzara*, 1597, kağıt üzerine mürekkep.



DONGEN, Kees van, *Dolly'nin Portresi*, yks.1911, tuval üzerine yağlıboya, 55x46 cm.

mı düşük olan beton malzemenin bu yönünün iyileştirilmesi için, çekme bölgelerine çelik çubuklar yerleştirilerek takviye edilmektedir. Çekme bölgesindeki bu donatıya "çekme donatısı", çeşitli nedenlerle basınç dayanımının yetersiz kaldığı durumlarda basınç bölgesinde kullanılan donatıya "basınç donatısı" adı verilmektedir. Ayrıca beton malzemenin özellikleri nedeniyle taşıyıcı betonlarda bütünlüğün sağlanabilmesi amacıyla belirli bir gerilme etkisi söz konusu olmaksızın "tevzi donatısı"na yer verilmektedir. Düz ya da nervürlü çelik çubuklarla yapılan bu uygulama sürekli donatı niteliğindedir. Ayrıca, birbirine dik iki yönde kaynakla birleştirilerek meydana getirilen "hasır çelik" de iki yönde sürekli, özel bir donatı türüdür. ÇİMENTO ve başka inorganik bağlayıcılar içinde ya da sentetik reçinelerle kullanılan bir başka donatı malzemesi de belirli boylarda kesilmiş, yüksek çekme dayanımı olan liflerdir. Bunlar genellikle bir düzleme yayılı olarak ya da karışıma doğrudan katılarak, bütün içinde gelişigüzel dağılı bir biçimde kullanılmaktadır. Çeşitli teller, cam, ASBEST, karbon lifleri, bitkisel lifler ve naylon, polipropylen vb başka sentetik lifler de donatı malzemesi olarak değerlendirilebilmektedir. ***H.Y.Ersoy***

DONATI, Enrico → **MEKÂNSALLIK**

DONATILI BETON – **BETONARME**

DONG QİCHANG (1555, Huating-1636)
Çinli ressam, kaligrafi ustası ve sanat kuramcısı. Ming Hanedanı döneminde (1368-1644) sanat konusunda önde gelen otoritelerden olan Dong Qichang'ın (Wade-Giles yazımında Tung Ch'i-ch'ang) resim kuramları, sonraki 200 yıl içinde geleneksel anlayışla çalışan WENREN RESSAMLARI (aydın-ressamlar) için birer öğreti olarak kalmıştır.

Sanat tarihçisi Mo Shilong'la (ö.1587) birlikte ÇİN manzara resmini Kuzey ve Güney okulları adı altında sınıflayan sanatçıya göre, WANG WEİ'nin tek renkli mürekkep manzaralarından kaynaklanan Güney Okulu tüm amatör aydın-ressamları; Lİ SİXUN'la Li Zhaodao'nun (etk. yks.700-740) dekoratif saray üslubundan kaynaklanan Kuzey Okulu'ysa profesyonelleri kapsıyordu. Aslında bu iki okulun üslup farklılıkları bir bakıma yerel özelliklerden kaynaklanmaktaydı. Kuzey Okulu sanatçıları Kaifeng'de toplanmış ve Kuzey Çin'in sert ve karanlık doğasını; Güney Okulu sanatçıları da Nanjing'de çalışmış ve özellikle Yangtze Vadisi'nin yumuşak eğimli doğasını ve buğulu atmosferini betimlemişlerdi. Üslup açısından da Kuzey Okulu dış çizgiyi, köşeli, sert biçimleri, sağlam bir kuruluşu ve çizgiyle rengin dramatik karşıtlığını vurgularken; Güney Okulu çarpıcı etkilerden kaçınmış, daha yumuşak bir çizgiyle, yuvarlatılmış biçimlere yönelerek, dramatik karşıtlıklar yerine sis ve bulutlarla elde edilen mistik bir derinlik anlayışını benimsemiştir. Bu bağlam içinde Lİ CHENG, FAN KUAN, Lİ TANG ve ZHE OKULU'yla aslında akademik geleneği sürdüren MA YUAN ve XİA GUİ, Kuzey Okulu içinde değerlendirilir. Güney Okulu geleneksel olarak DONG YUAN ve izleyicisi Juran (10.yy'ın 2.yarısı) tarafından geliştirilmiş, Güney Song Hanedanı döneminde de sona ermiştir. Daha sonra Yuan Hanedanı yıllarında (1260-1368) yeniden canlandırılan bu geleneğin bu dönemdeki en önemli temsilcileri Mİ FEİ, Nİ ZAN, HUANG GONGWANG, WU ZHEN ve WANG MENG olmuştur. Ming döneminin sonlarıyla Qing (Mançu) döneminde de (1644-1911/12) Dört WANG'lar ve WU OKULU bu geleneği sürdürmüştür.

Doğaya yakınlığın önemli olmadığını söyleyen Dong Qichang, betimlemenin, doğal nesnelerden edinilen izlenimin sonucu değil de, eski ustaların yapıtlarından çıkarılacak belirli birtakım simgeler yardımıyla verilmesi gerektiğini öne sürmüştür. Yuan Hanedanı'nın Dört Büyük Ustası, Ni Zan, Huang Gongwang, Wu Zhen ve Wang Meng'e özel bir değer veren sanatçı, resimlerinde özellikle Ni Zan'ın yapıtlarına dayanılarak gerçekleştirilmiş aşırı bir şematizasyona yönelmiştir. Bu yaklaşımından, gerçek bir doğa duygusundan yoksun bir resim üslubu ortaya çıkmıştır. Ayrıca sulandırılmış mürekkep tekniğinin esnekliği ve yumuşaklığıyla kuru fırçanın dokusal özelliklerini birleştiren eklektik (seçmeci) bir üslup geliştirmiştir. 1597'de yaptığı *Hasır Kulübeli Manzara* (C.C.Wang Kol., New York) adlı yapıt, sanatçının entelektüel anlayışını açıkça ortaya koymaktadır. Yapıtlarında, doğaya bir ozanın duygusal yaklaşımının tersine, entelektüel ve kuramcı bir kişinin soğuk ve durgun yaklaşımı sezilmektedir. Sanatçının çoğu yapıtları, alışılmış anlamda manzaralar olmaktan çok, bir sanat tarihi kuramının bildirileri gibidir. *U.Tükel*

DONG YUAN (etk.947-970)
Çinli ressam.
ÇİN'de Beş Hanedan döneminin (907-960) en önde gelen ressamlarından sayılan Dong Yuan (Wade-Giles yazımında Tung Yüan), Güney Okulu'nun (→DONG QİCHANG; WENREN RESSAMLARI) kurucularından sayılır.

Yaşamının önemli bir bölümünü Nanjing'de geçirmiş, ayrıca Beş Hanedan döneminde Güney Tang Hanedanı'na bağlı olarak küçük bir resmî görev de almıştır. Bir MANZARA ressamı olarak ünü daha erken tarihlerde artmış, sanatçı bölge içinde hemen seçkinleşmiştir. Nanjing bölgesinden görüntüleri ele aldığı manzaraları zengin ve gözalıcı yapıtlardır. Biri kaba ve geniş, öteki zarif olmak üzere iki ayrı fırça tekniğini kullanan Dong Yuan'ın kaba ve geniş fırça vuruşlarıyla gerçekleştirdiği yapıtlarına uzaktan bakıldığında daha yetkin bir anlatım sunarlar. Sanatçı özellikle yüksek dağlar arasındaki derin vadilere yerleştirdiği bulut kümeleriyle başarılı bir derinlik ve uzaklık etkisi yaratmıştır. Batı dünyasında en bilinen yapıtı *Vadideki Temiz Hava* (Güzel Sanatlar Müz., Boston) adlı el rulosudur. Ancak üstün bir fırça ustalığı sergileyen bu yapıtın özgünlüğü konusunda kuşkular vardır. Resim önceleri Dong Yuan'ın bir yaratısı olarak benimsenmişse de, günümüzde daha geç bir dönemin ürünü olarak kabul edilmektedir. Çok uzun süredir ona bağlanan bir başka yapıt da, Formoza'da Sun Yatsen Müzesi'ndeki büyük bir duvar rulosudur. Bir bayram görünümünü betimleyen yapıt, Dong Yuan'ın bazı özelliklerini göstermesi açısından ilgi çekicidir. *U.Tükel*

DONGEN, Kees van (1877, Delfshaven-1968, Monte Carlo)
Hollanda kökenli Fransız ressam.
Sanat yaşamının başlarında FOVİZM doğrultusunda çalışmıştır. 1892-97 arasında Rotterdam Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanat öğrenimi gördükten sonra bir süre Nieuwsblad için yergici illüstrasyonlar çizmiş, ilk kez 1897'de gittiği Paris'e 1900'de yerleşmiştir. Kısa sürede eleştirmen Félix Fénéon ve ressam Maximilien Luce'le (1858-1941) yakın dostluk kuran sanatçı, burada da bazı magazin nitelikli dergiler için İLLÜSTRASYON'lar yapmıştır. 1904'te Bağımsızlar Salonu'nda (*Salon des Indépendants*) resimlerini sergilerken DERAIN ve VLAMINCK'le tanışmış ve ertesi yıl Fovistler'e katıl-

mıştır. Bu yıllarda *Mısır ve Afyon* (1905) gibi Dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) manzaralar ve portreler yapan sanatçı I.Dünya Savaşı'ndan sonra eski dinamizmini ve yaratıcı gücünü yitirmiş; bu tarihten sonra yalnızca sosyete portreleri yaparak, özellikle 1920'ler boyunca bir portreci olarak ünlenmiştir. *Z.Rona*

DONKEY'S TAIL (İng.) = **SIPANIN KUYRUĞU**

DOOM ARTISTS (İng.) = **YAZGI SANATÇILARI**

DOR düzeni → **DÜZEN**

DOU, Gerrit (Gerard) → **TÜR RESMİ**

DOURİS (MÖ 6.yy sonu-5.yy başı)
Yunan vazo ressamı.
Kırmızı figür tekniğinin (→VAZO RESMİ) en ünlü ustalarındandır.

MÖ 6.yy sonlarından başlayan ve 5.yy'ın en azından 30 yılını kapsayan oldukça uzun bir dönemde yapıtlar vermiştir. İmzasını taşıyan 30'dan fazla kabın yanı sıra 200 kadar kabı da ona atfetmek olanaklıdır. Tümü mütevazı oranlara sahip ve çoğunluğu kâse olan bu yapıtlara, Douris genellikle ressam olarak imza atmıştır. Kleophrades, Kalliades ve Pyrhon adlı çömlekçilerle birlikte de çalıştığı bilinen Douris'in çömlekçi olarak imzasını taşıyan iki vazodan biri, Brüksel'de Kraliyet Sanat ve Tarih Müzesi'ndeki *Amazon Kantharosu* (yüksek ayaklı, yüksek kulplu içki kabı), öteki ise Atina Ulusal Müzesi'ndeki *Atina Aryballosu*'dur (küçük parfüm kabı). Douris, kırmızı figürlü Attika vazolarındaki ustalığı nedeniyle Kartellino Ressamı ve yapıtlarında onun imzasını kullanacak kadar ileri giden Triptolemos Ressamı gibi genç sanatçılarca taklit edilmiştir. Kendi imzasını taşıyan çok sayıdaki yapıtın yanı sıra özgün üslubu nedeniyle de Douris, uzmanlarca ilk vazo ressamları arasında sayılmaktadır. En önemli özelliği, uzun ve verimli sanat yaşamı sırasında kendini durmadan yenileyebilmesidir. EKSEKİAS, EUPHRONİOS ve Panaitios Ressamı gibi serbest üsluplu sanatçıların tersine Douris, her zaman vazo ressamlığının sınırlarına sadık kalmıştır. Genellikle, yoğunlaştırılmış tasvirler ya da kâsenin iki yüzünde görülen frizler kullanmış; tek ya da çift figürleri yüzeye uyum içinde dağıtmıştır. Atina'nın Dor kökenli kahraman Herakles'ten örnek aldığı efsanevi kişilik Theseus'un, haydut Skiron'u yüksek bir tepeden denize fırlatırken aldığı dönüşlü formu sanatçı, iki yapıtında (Berlin Devlet Müz., no.2288; Louvre Müz., G.126) işlemiştir. Lirik ve ölçülü anlatımı en çok köy yaşamına ya da gündelik yaşama ilişkin kompozisyonlarda, aşk ve şölen sahnelerinde kendini gösterir. Atletlerin vücutlarını, kahramanların parlayan zırhlarını ve ışık dolu kadın yüzlerini ustalıkla betimlemiş; özellikle profilden figürlerde büyük başarıya ulaşmıştır.

Douris için kahramanlar dünyasının karşı koyulamaz bir çekiciliği vardı. Akhilleus efsanesinde adı geçen Amazon Penthesileia ve kollarında oğlu Memnon'un cesedini taşıyan Şafak Tanrıçası Eos figürlerine yapıtlarında sıkça yer vermiştir. Vatikan Müzesi'ndeki (no.578) *kyliks*'inde (şarap kabı) Athena'nın ayakları dibine atılmış ejderin boğazından doğan İason tasviri, British Museum'daki (Londra) bir kapta da (E.48) panter gibi benekli, insan bedenli, boğa başlı canavar Minotauros'la mücadele sahnesi izlenir. Sanat yaşamı üç farklı döneme ayrılan Douris'in özellikle son dönem çalışmalarında kompozisyonlarının daha az çeşitli oluşu, giyimli figürlerin ağır, tekdüze bir sıralanışta ele alınması, görme bozukluğu gibi, sanatçının yaşlılığından ileri gelen fiziksel bir nedene bağlanmaktadır. Öte yandan, Douris'in sanatında dış etkilerden söz etmek neredeyse olanaksızdır. Yalnızca, Panaitios Ressamı ile sınırlı bir ilişki gözlenir. Dolayısıyla, sanat dönemlerinin ayırımında, yapıtlarında sıklıkla ortaya çıkan "sevgi adları"ndan yararlanılmaktadır. Kapların kenarlarında yer alan ve sanatçının güzelliğinden etkilendiği genç erkeklere ait olan bu adlardan Chairestratos, ilk dönemine ve ikinci dönemin başlangıcına, Hippodamos, bazan Polyphrasmon ve başkaları da daha geç dönemine rastlar. Ayrıca, Douris'in yapıtlarında iki kez ortaya çıkan Athenodotos adına Panaitios Ressamı'nın ve Peithinos'un kâselerinde de rastlanması, bu üç sanatçının çağdaş olduklarını kanıtlamaktadır.
F.Demirkök

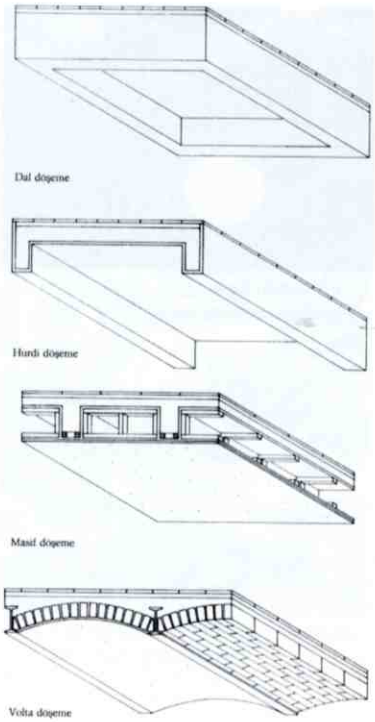
DOVE, Arthur Garfield (1880, Canandaigua, N.Y.-1946, Huntingdon, N.Y.)
ABD'li ressam.
ABD'de çağdaş sanatın ilk temsilcilerindendir.

New York'ta Hobart College ve Cornell Üniversitesi'ni bitirmiş, babasının onaylamamasına karşın ressam olmuş ve yaşamını bu yolla kazanmaya karar vermiştir. Bir süre reklam illüstrasyonuyla uğraşan Dove, 1907-09 arasında Avrupa'ya gitmiş ancak bu tür gezilerin resme ayırdığı zamanı ve gücü yitirdiğine inanarak ülkesine geri dönmüştür. Sanatçı, MARIN, HARTLEY ve O'KEEFFE gibi ressamlarla birlikte 1910'lardan başlayarak doğa soyutlamaları yapmaya başlamış ve STIEGLITZ'in New York'ta açtığı Galeri 291 ve An American Space galerisinde bu sanatçılarla birlikte Amerika'nın ilk soyut resimlerini sergilemiştir. GRUP 291'e dahil olmasına karşın Dove'un resimleri ve sanata yaklaşımı çok özgündür ve kişiliğine bağlı nitelikler içerir. Dove bu grup sanatçılar içinde en yumuşak kişilikli, en az hırslı olan ve yaşamının zor koşullarına en alçakgönüllü uyum gösteren kişidir. Bu yumuşaklığı resimlerinde de onu öteki Stieglitz grubu sanatçılarından ayıran bir nitelik yaratmıştır. Marin, Hartley ve O'Keeffe gibi Dove da esin kaynağı olarak doğaya yönelmiş, ancak onda geleneksel kompozisyon kuralları dışında oluşabilen bir biçimsel gizilgüç ve Avrupa'daki soyut akımların "izm"lerinden farklı görüş olanakları yakalamıştır. *İnek, Martı, Un Değirmeni, Trenden Görünen Tarlalar* adlı resimlerinde olduğu gibi, Dove'un kullandığı biçimler çarpıcı, akıcı ve güçlü olmakla birlikte bunların oluşturduğu renk ve ton ilişkileriyle çizgisel düzenler sonuçta yumuşak, rahat ve gerilimi olmayan bir bütün oluşturur. Kullandığı renkler genellikle bej ve grilerle yumuşatılmış, biçimler tuvalin tüm yüzeyine serbestçe serpiştirilip büyütülmüştür. Dove'un resimlerinde, yumuşaklığa karşın bireysel inançlarının sarsılmayan güçlülüğü ve özgürlüğü duyulur; çocuksu serbestlik, tüm zamanların sanat kuramlarına aldırmazlık, gerçekten de onu, gerek 20.yy başı Avrupa akımlarının gerek Stieglitz grubunun dışında bırakmaktadır.

Amaçladığı biçimde resim yaparak yaşamını sürdüremediğini anlayan Dove, 1920-38 arasında kıyı motellerinde ve ailesinin çiftliğinde çiftçilik yaparak geçinmeyi denemiş, ancak pek başarılı olamamıştır. Son yıllarında yaptığı resimlerde ton ayrımlarıyla hacim ve kütle anlatımını tümüyle bırakmış ve daha yalın, anlatımcı biçimlere yönelmiştir. Yaklaşık yarım yüzyıllık ressamlık yaşamında 20.yy sanatının tüm değişimlerine ve tarihine sırtını dönen Dove, kendi çağdaş ve bireysel anlayışını, biçimsel olarak çok az değiştirdiği, tutarlı ve kararlı üslubuyla ger-



DOVE, Arthur Garfield, *Ay ve Ben*, 1937, tuval üzerine balmumu emülsiyon, 46x66 cm.



Döşeme tipleri

çekleştirdiği doğa soyutlamalarında işlemeyi sürdürmüştür. Bugün, sanatı üzerine yapılan araştırmalardan anlaşıldığı gibi Dove, Amerikan resminin çağdaş ve özgün temellerinden birini oluşturmaktadır.
3001. *J.N.Erzen*

DOXİADİS, Konstantinos (1913, Steinimakhos, Bul.-1975, Atina)
Yunanlı mimar, düşünür ve kent plancı.
İnsan yerleşmelerini inceleyen ekistik biliminin kurucusu olan Doxiadis, 20.yy'ın KENT PLANLAMA alanındaki en önemli düşünür ve uygulamacılarındandır.

Tam adı Apostolos Konstantinos Doxiadis'tir. 1935'te, Atina'daki Ulusal Metsovion Teknik Üniversitesi'nden mimar-mühendis olarak mezun olmuş, iki yıl sonra Berlin'deki Charlottenburg Teknik Üniversitesi'nde inşaat mühendisliği alanında doktora yapmıştır. Bu yıllarda büyük ölçekli planlamaya ilgisi artmış ve mimarlığın yanı sıra kent planlama alanında da çalışmayı hedefleyerek ülkesine dönmüştür. 1937-38'de Atina ve çevresinin kent planlama müdürü olarak Büyük Atina Projesi'ni yürütmüştür. 1939'da, sonradan büyük ölçekli bölgesel planlamalarla ilgilenecek olan Ulusal, Bölgesel, Kentsel Planlama, Çalışma ve Araştırma Bürosu'nu kurmuş, bu büro aracılığıyla Yunanistan'ın ilk iskân sayımını gerçekleştirerek 11 bin yerleşmeyi kapsayan Yunan Yerleşmeleri Arşivi'ni oluşturmuştur. Savaş yıllarını, bölgesel ve global planlama alanında araştırma ve kuramlarını geliştirmekle geçiren Doxiadis, 1939-43 arasında Atina'daki Teknik Üniversite'de kent planlama dersleri vermiştir. II.Dünya Savaşı'ndan sonra Yunanistan'daki savaş hasarının belirlenmesi ve ülkenin yenilenme planlarına katkıda bulunmuş; 1939-44 arasında Halkla İlişkiler Bakanlığı'nın Bölge ve Kent Planlama Bölümü başkanlığını, 1945-48'deyse Konut Bakanlığı danışmanlığını yürütmüştür. 1949-51 arasında da Yunanistan Kalkınma Programı'nın hazırlanmasında önemli bir görev üstlenmiştir. Uluslararası konferanslara da katıldığı bu savaş sonrası yıllarında, karşılaştırmalı bir bakış ve bütünsel bir kavrayış geliştirme olanağı bularak ekistik kavramını formüle etmiştir. 1951'de resmî görevlerinden ayrılan Doxiadis, bazı meslektaşlarıyla birlikte kent planlama konusunda uluslararası danışmanlık yapmak üzere Doxiadis ve Ortakları adıyla bir şirket kurarak 1972'ye değin, 30'dan fazla ülkede danışmanlık yapan bu şirketin başkanlığını yürütmüştür. Yunanistan kıyı şeridinin geliştirilmesi, Irak'ın kırsal ve kentsel yenilenmesi, ABD'de Washington, Cincinnati, Ohio, Detroit ve Michigan gibi pek çok eyalette bölgesel yenileme projelerinin geliştirilmesi, Atina'nın yanı sıra Bağdat, Rio de Janeiro ve Riyad gibi eski kentlerin yeni düzenlemeleri, ayrıca Zambia'daki Kafue ve Gana'daki Tema gibi yeni kurulmakta olan kentlerin planlanması bu şirketin çalışmaları arasında sayılabilir.

Çeşitli uluslararası mimarlık ve kent planlama kurumlarının üyesi olan ve pek çok ödül kazanmış olan Doxiadis'in mimarlık ve planlama alanına en büyük katkısı, Eski Yunanca'dan türeterek "ekistik" adını verdiği insan yerleşmeleri bilimini geliştirmesidir. Göçebe ve yerleşik toplulukları inceleyerek elde ettiği sonuçları, köyden, *ekumenopolis* adını verdiği evrensel kente kadar bütün yerleşme biçimlerine uygulamış, geleceğin kenti (Dinamik Kent) üzerine görüşler üretmiştir. Ekistiğin amacı, her çeşit insan yerleşimini inceleyerek insanların fiziksel ve sosyokültürel çevreleriyle uyum içinde yaşamalarını sağlayacak genel sonuçlara ulaşmaktır. Bu doğrultuda beş temel öğe araştırılır: 1) Fiziksel coğrafya, bitki örtüsü, hayvan yaşamı, toprak ve su kaynakları, iklim, 2) İnsanın biyolojik ve duygusal gereksinimleri, duyu, algı ve değerleri, 3) Toplumsal demografi, katmanlaşma, kültür, ekonomi, eğitim, sağlık, hukuk ve yönetim, 4) Her türlü yapı ve mekân, 5) Yapıların, ulaşım ağının, su, enerji ve iletişim sistemlerinin yerleşme düzeni. Bu araştırmanın sonunda yerleşimler, büyüklükleri ve içerdikleri birimlerin sayısına, kalıcılık ya da süreklilik derecelerine, kendiliğinden ya da önceden tasarlanarak oluşmalarına ve amaç ya da işlevlerine göre sınıflandırılır. Yerleşmelerin anatomik incelemesini de yapan ekistik, öteki bilim dallarından geniş ölçüde yararlanır. Planlamacı, mimar, mühendis vb girişimcilerin başvurabileceği kuram ve kurallar belirler; böylece yeni yerleşimlerde, var olanlardaki aksaklıkların giderilmesini hedefler. Doxiadis, Atina Teknoloji Enstitüsü bünyesinde kurduğu Ekistik Yüksekokulu'nda dersler vermiş, Atina Ekistik Merkezi'nin başkanlığını yapmış, aynı zamanda ABD'de ve Yunanistan'da yayımlanan *Ekistics* dergisini yönetmiştir. Yale, Chicago, Harvard ve Trinity üniversiteleri gibi pek çok üniversitede konferanslar veren Doxiadis'in yayımlanmış önemli yapıtları arasında *Architecture in Transition* (1963; Geçiş Dönemi Mimarlığı), *Between Dystopia and Utopia* (1966; Anti-Ütopya ve Ütopya Arasında), *Ekistics, An Introduction to the Science of Human Settlements* (1968; Ekistik, İnsan Yerleşmeleri Bilimine Giriş), *Architectural Space in Ancient Greece* (1972; Eski Yunan'da Mimari Mekân), *Anthropopolis* (1974), *Ecumenopolis* (1974) ve *Action for Human Settlements* (1976; İnsan Yerleşmeleri İçin Eylem) sayılabilir. *EA*

DÖKÜM → **HEYKEL sanatı; MADEN sanatı**

DÖNBABA
İng.*cranesbill*, Fr.*bec de bêron*, Alm.*Storchschnabel*.
Itır ya da sardunya çiçeği biçiminde BEZEME örgesi.

DÖNME DOLAP
OSMANLI döneminde, büyük EV'lerde servis sırasında kadınlarla erkeklerin birbirlerini görmeksizin yemek ve eşya geçişini sağlayabilmeleri için, HAREM'le SELAMLIK bölümü arasındaki duvara yerleştirilen döner dolap.

DÖRDÜLLEME → **ORAN**

DÖRT WANG'LAR → **WANG**

DÖŞEM = **TESİSAT**

DÖŞEME
İng.*floor*, Fr.*sol*, Alm.*Fußboden*.
MEKÂN'ların tabanını oluşturan, çok katlı yapılarda katları ayıran yatay YAPI öğesi. Genel anlamıyla üstüne basılan, mekânı alttan sınırlayan bu öğe, doğrudan zemine oturabildiği gibi (ör.bahçelerde ve ön teraslarda), çok katlı yapılarda katları oluşturan yatay yapı elemanının üstünde yürünen yüzeyi olarak da kabul edilmektedir. "Döşeme kaplaması", döşemenin yüzeyini kaplayan katman; "döşeme kirişi", döşemeyi taşıyan KİRİŞ'tir. BETONARME sistemlerde katları oluşturan yatay elemanlar, "döşeme plağı" olarak adlandırılır. Döşemeler, yapıda bulundukları yere göre, "bodrum döşemesi", "zemin kat döşemesi", "kat döşemesi", "teras döşemesi", "balkon döşemesi", "bahçe döşemesi"; bir konutta farklı İŞLEV'lerdeki mekânlara göre "mutfak", "banyo",

"oda" ya da "salon döşemesi" olarak adlandırılır. Ayrıca, yapıyı düşeyde bölerek katları oluşturanlara "taşıyıcı döşemeler"; zemin ya da bodrum katlarda ya da ön teraslarda doğrudan toprağa oturtulmuş olanlara "taşıyıcı olmayan döşemeler" denir. Kullanılan malzemeye göre sınıflandırıldığında, "ahşap döşeme", taşıyıcı duvar ya da kirişe oturtulan AHŞAP kirişlerce taşınan, ahşap kaplı; "kâgir döşeme", TUĞLA, TAŞ gibi yapı malzemesi ve bazı türlerinde metal kirişler kullanılarak oluşturulan betonarme PLAK biçimindeki döşeme türleridir. Yapım tekniği ve türüne göreyse, taşıyıcı plağı dört taraftan kirişlenmişse "dal döşeme"; genellikle dikdörtgen biçimde, iki yandan taşıtılan biçimdeyse "hurdi döşeme" adını alır. Döşemeyi taşıyan kirişlerin arasının doldurulmasıyla "masif döşeme" elde edilir. Asıl döşemeyle arasında ses, ısı geçişi gibi nedenlerle boşluk bırakılarak yapılan döşemelerde basılan bölüme "üst döşeme" adı verilir. Gene özellikle ses yalıtımı nedeniyle taşıyıcı plakla ilişkisi bulunmayan "yüzer döşeme" yapılmaktadır. "Volta döşeme", sık yerleştirilmiş "I" putrel kirişler arasına, genellikle kâgir basık tonozlu olarak yapılan bir döşeme türüdür (→TONOZ). Döşeme plağının atılan kiriş ya da kirişlere taşıtıldığı döşeme, "kirişli döşeme"dir. Özellikle betonarme sistemlerde geniş açıklıkların geçilmesi gerektiğinde, bir yönde sık kirişleme yapılarak arada kalan plak parçalarının hurdi olarak çalıştığı döşemeler "nervürlü döşeme"; her iki yönde de kirişleme yapılarak taşıtılan döşemeler "kaset döşeme"; ASMOLEN blokların yerleştirilerek, aralarında kalan boşlukların kiriş gibi donatılmasıyla yapılan, alttan düz bir görünüş veren döşemeler "asmolen döşeme"; özel parçaların içinden çelik çubuklar geçirilerek sık kirişlemenin oluşturulduğu ve bu kirişlere taşıtılan döşemeler "rapit döşeme" olarak adlandırılır. "Hafif beton blok döşeme", tek ya da iki yönde kirişler ve aralarında Hafif BETON bloklarla oluşturulan; "prefabrike döşeme", önyapımlı (→PREFABRİKASYON) döşeme plakları kullanılarak yapılan döşeme türleridir.

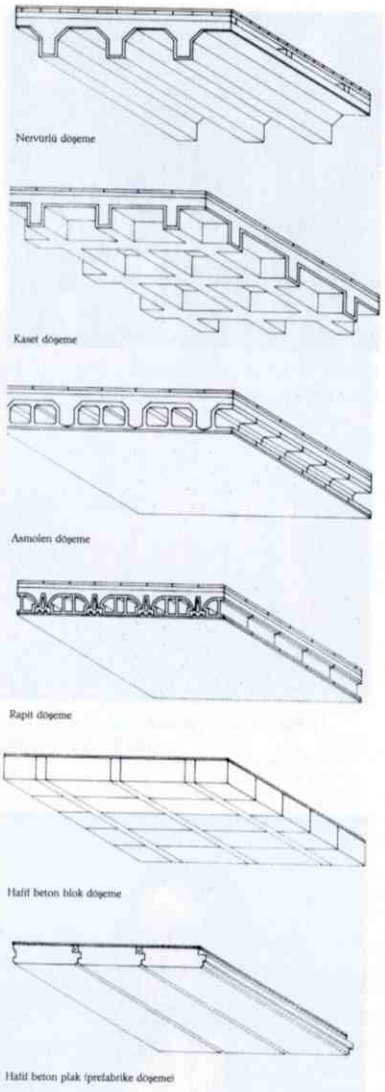
Yapısı:

Zemine oturan döşemeler, sıkıştırılmış zemine yapılan blokaj üstüne grobeton (→BETON) dökülerek ve üstü gereksinime göre zemin nemine karşı yalıtılarak ve kaplanarak oluşturulur. Ahşap döşemeler, taşıyıcı duvar ya da taban üstüne yks.50cm arayla oturtulan ahşap kirişler tarafından taşınır. Ahşap kirişlerin belirli sınırları aşan açıklıkları geçmesi durumunda, taşıyıcı duvarlara "kılıç"la bağlanan, gerektiğinde çift parçalı bileşik kiriş biçiminde oluşturulan "ana kirişler" yapılarak, döşeme kirişleri ortadan oturtulur. Ana kiriş açıklığının çok fazla olması durumunda, başlık, göğüsleme, destek gibi öğelerle açıklık küçültülür ya da kiriş dikmelerle desteklenir. Kirişler alttan TAVAN, üstten döşeme kaplamasıyla kaplanır. Gerekli durumlarda ses ve ısı yalıtımıyla ilgili önlemler alınır. Ahşap döşemeler genellikle ahşap kaplamayla ya da üstü LİNOLYUM türü malzemeyle kaplanarak kullanılır. Kâgir döşemelerin tuğla vb elemanlar kullanılarak yapılanlarında, taşıyıcı sistemi duvarlar ve çelik putreller oluşturmaktadır. Taşıyıcı çelik putrel kirişlerin ara açıklıkları, seçilen sistem, kirişin boyutları ve döşemenin kalınlığı gibi etmenlere bağlıdır. Genellikle "volta döşeme" olarak adlandırılan bu döşemelerde kiriş araları tuğlayla basit TONOZ ilkesinde ya da özel bloklarla örtülür. Alttan sıvanarak, üstten bir HARÇ'la tesviye edilip seçilen bir döşeme kaplamasıyla kaplanır. Betonarme döşemeler, duvar, kiriş gibi taşıyıcılar tarafından dal ya da hurdi olarak taşınan betonarme plaklardır. Geniş açıklıkların geçilmesi durumunda tek yönde atılmış sık betonarme kirişlerle (nervürlü döşeme) ya da çift yönde sık kirişlerle (kaset döşeme) oluşturulur. Bu türden sık kirişli döşemelerde düz bir tavan görme isteği ve kalıp, işçilik sorunları nedenleriyle kiriş araları asmolen ya da hafif beton bloklarla doldurularak, "asmolen döşeme" olarak tanınan döşemeler de yapılmaktadır. Döşeme betonu tesviye edilerek, gerekliyse kullanıma göre yalıtılarak ve eğim verilerek, kaplama malzemesiyle kaplanır.

Yapıda kullanılan döşeme kaplamaları, doğal taş plaklar, karosiman (20x20x2-2.5cm boyutlarında, renkli çimento esaslı, yüzeyi oluklu olabilen döşeme karosu), karo mozaik, fırlama (30x30x3cm boyutlarında, iri AGREGA daneli döşeme plağı), palladyen plaklar (30x30x4cm boyutlarında, üst tabakayı oluşturan betonun içine doğal taş ya da mermer parçalarının elle yerleştirildiği döşeme kaplaması), beton plaklar ve suni mermerler gibi yapay taş kaplama malzemesi, sırlı seramikler ve gre (yüksek pişirimli, gözeneksiz sert seramik / *stoneware*) SERAMİK karolardır. Bunların dışında çeşitli ahşap kaplamalar, parkeler, linolyum türü örtüler, PVC esaslı ve PVC asbest karolar da kullanılmaktadır. Ayrıca döşemeler şaplanarak, dökme mozaikle ya da polimer katkılı çok ince harç karakterinde kaplama malzemesiyle ya da sentetik halı ve keçelerle kaplanabilmektedir.

Yapıda Kullanımı:

Toprak üstünde yapılan ilk döşemeler, toprağın sıkıştırılması ve/ya da üstünün taş ve tuğla türü malzemeyle kaplanması biçimindedir. Anadolu'da ÇAYÖNÜ'nde ortaya çıkarılan, Neolitik Çağ'a (→PREHİSTORYA) ait döşemeler bilinen en erken örneklerdir. Daha sonra Kalkolitik Çağ'da yapılmış, döşeme niteliğinde pek çok taban bulunmuştur. Örneğin, MEZOPOTAMYA'da tabanların kum da kullanılarak tuğla ve taşlarla kaplandığı bilinmektedir. Eski MISIR'da kil zeminler dövülüp, tesviye edilerek ya da bunun üstü tuğla kaplanarak, özel durumlarda dövülen zemin KERPİÇ döşenerek ve harçla tesviye edilerek MOZAİK yapıldığı, taş plaklar ya da sırlı tuğlalarla kaplandığı anlaşılmaktadır. İnsanların ilk çağlardan başlayarak daha çok su kenarlarında direkler üstüne kurdukları kulübelerdeki ilkel ahşap döşemeler hariç tutulursa kat döşemeleri, döşeme plakları, YIĞMA sistemlerle birlikte ortaya çıkmıştır denilebilir. Eski Mısır ve YUNAN'da örnekleri görülen kirişli-lentolu sistemlerde sık kolonlar üstüne kirişler konularak, üstleri taş plaklarla kaplanmıştır. Bu kirişlerin aralarının ahşapla geçildiği, üstünün kille doldurularak sıkıştırıldığı ve böylelikle döşemelerin oluşturulduğu bilinmektedir. Anadolu'da daha Hurriler ve Mittaniler döneminde çaprazlama ahşap kirişler ve ahşap LENTO'larla, İRAN'da taban kirişleri ve ahşap sık kirişlemeyle üst kat döşemeleri oluşturulmuştur. Ahşap KARKAS sistemlerin zamanla gelişmesiyle, ahşabın yatayda kullanılabilirlik özelliğinden yararlanılarak, ahşap döşeme teknikleri de gelişmiş ve günümüze değin uygulanagelmiştir. Yığma sistemlerle birlikte KEMER, tonoz vb örtü sistemlerinin geliştirilmesiyle tonoz yüksekliğine bağlı olarak, kalın döşemeler oluşturulmuştur. Kâgir volta döşemelere temel olan bu sistem, zaman içinde açıklıkları geçebilecek metal kirişlerin yapılabilmesi ve daha nitelikli tuğlalarla gerçekleştirilen çok basık, dar açıklıklı tonozlarla uygulanabilirlik kazanmış, böylelikle döşeme kalınlıkları olabildiğince azaltılabilmiştir. Betonarmenin kullanılmaya başlanması döşeme yapımına yeni olanaklar getirmiş,



Döşeme tipleri



DUBUFFET, Jean, *Blues Cazcılar*, 1944, tuval üzerine yağlıboya, 97x130 cm.

geniş açıklıklar kolaylıkla geçilebilmiştir. Boyutların zorlanması, nervürlü ve kaset döşemelerin uygulanmasına neden olmuş, döşemenin hafif olmasının gerekliliği, yapım kolaylığı, ekonomi gibi nedenlerle hafif beton ya da tuğla bloklarla dolgulu sistemler geliştirilmiştir. Çok katlı sistemlerde döşemeden ışık geçmesinin istendiği durumlarda, oluşturulan çelik iskelet arasına CAM döşeme blokları yerleştirilmiştir. Gene betonarmenin getirdiği olanaklarla, prefabrike döşeme elemanları ya da tek parçalı döşemeler üretilmiştir. Günümüzde, taşıyıcı karkas sistem içinde betonarmenin yanı sıra cam ve metal türü malzeme de döşeme yapımında kullanılmakta, ahşap, seramik, yapay ve doğal taş, her türlü sentetik malzeme kaplamada yer almaktadır. ***H.Y.Ersoy***

DÖVME → **MADEN sanatı**

DRENAJ (Fr.*drainage*'dan)
İng.*drainage*, Alm.*Entwässerung*.
Topraktaki suların kapalı ya da açık kanallarla yapılardan uzaklaştırılma işlemi; akaçlama. Hafriyat sırasında temel düzeyindeki suların topluca uzağa akıtılması için en eğimli yönde kanallar açılır. Bunlara 1m'de ortalama 3mm'lik meyille künkler döşenir. Künkler de, emici bir kuyuya ulaşan ve kolektör denen büyük bir su kanalına bağlanır.

DREW, Jane Beverley → **FRY, Edwin Maxwell**

DROMOS (Gr.)
1. Eski Önasya ve Antik YUNAN mimarlıklarında, bir mekâna, özellikle de THOLOS ya da yeraltı mezarlarına giriş koridoru. Örneğin, Mykenai'daki *Atreus'un Hazine Binası*'na; MEZOPOTAMYA'da Tel Halaf ve Arpaçiya'daki *tholos*'lara, *dromos*'lardan girilir.
Çizim → THOLOS
2. Koridor anlamının yanı sıra "koşu, yarış" anlamına da gelen sözcük, Antik Yunan GYMNASİON'unun pisti için de kullanılır.

DU CERCEAU
Fransız mimar aile.
Mimarlığın yanı sıra oymabaskı ve dekoratif sanatlar alanında da çalışan Du Cerceau ailesi, Fransız mimarlığının İtalyan kökenli RÖNESANS yapılarından yola çıkıp ulusal bir klasikçi üsluba ulaşma süreci olan 16. ve 17.yy'larda etkinlik göstermiştir.

Jacques Androuet DU CERCEAU, I. (yks.1515, Paris-yks.1585, Annecy)
1530-33 arasında İtalya'da bulunmuş, Antik ROMA mimarlığı kalıntılarını inceleyerek resimlerini çizmiştir. Ülkesine döndükten sonra da hem antik mimarlık konusundaki bilgileri artırmak hem de dönemin yeni üslubu İtalyan Rönesansı'nı yaymak amacıyla oymabaskılar çizmeye, bunlara yer verdiği kitaplar yayımlamaya başlamıştır. Mimarlık tarihinde de, gerçekleştirdiği yapılardan çok kitaplarıyla tanınır. Bunlardan 1549 tarihli *Exempla Arcuum*'da düşsel zafer takı çizimleri; 1551 tarihli *Vues d'optiques*'te (Perspektif Görünüşler) çapraşık PERSPEKTİF görünüşler yer alır. 1559, 1561 ve 1572 tarihlerinde üç cilt olarak yayımlanan *Livre d'architecture*'de ise (Mimarlık Kitabı) çeşitli yapılardan plan, kesit ve ayrıntılar vermiş; Fransız Rönesans mimarlığının en iyi yansıtıldığı kaynak sayılan ve 1576-79 arasında yazılan iki ciltlik *Les plus excellents bastiments de France*'ta (Fransa'nın En Yetkin Yapıları) ülkedeki 30 ŞATO'yu yazı ve çizgiyle anlatmış; 1584 tarihli son kitabı *Livre des édifices antiques romains*'deyse (Eski Roma Yapıları Kitabı) Roma mimarlığının bellibaşlı yapılarını tanıtmıştır. Sayısız oymabaskının yanı sıra kendi adıyla tanınan Paris planı da ünlüdür. Kesin kanıt bulunmamakla birlikte mimar olarak 1568'de *Verneuil Şatosu*'nu, 1570'te *Charleval Şatosu*'nu yaptığı sanılmaktadır.

Baptiste Androuet DU CERCEAU (1544/47-1590)
Jacques Androuet'nin büyük oğludur. *Verneuil* ve *Charleval*'de babasıyla birlikte çalışmış, 1575'te Kral III.Henri'nin (hd.1574-89) hizmetine girmiş, 1578'de LESCOT'dan sonra *Louvre Sarayı*'nın mimarlığına getirilerek *Büyük Galeri*'nin uzatılmasını gerçekleştirmiştir. Çeşitli yerlerdeki krallık yapılarını yönetmiş, 1578'de Paris'teki ünlü *Pont Neuf*'ü (Yeni Köprü; bit.1604) tasarlamıştır. Daha sonra kralın danışmanlığına ve mimarlığına atanan, ölümünden kısa bir süre önce de Paris kentinin düzenlenmesiyle görevlendirilen Baptiste'in, Paris'teki *Hôtel d'Angoulème*'in de (b.Lamoignon; 1584) mimarı olduğu sanılmaktadır.

Jacques Androuet DU CERCEAU, II. (1550-1614)
Jacques Androuet'nin ortanca oğludur. 1570'lerde *Charleval Şatosu*'nda çalışmış, Anjou ve Alençon düklerinin hizmetinde bulunduktan sonra 1594'te Kral IV.Henri'nin (hd.1589-1610) mimarı olmuştur. Önemli yapıları arasında, 1598'de gerçekleştirdiği *Pau* ve *Nérac Şatoları*, Paris'te Tuileries Bahçeleri'yle *Louvre*'u birleştiren *Büyük Galeri*'nin ikinci bölümü (1602-08), *Hôtel de Mayenne* (d'Ormesson; 1605-13) ve *Hôtel de Bellegarde* (1611-14) bulunmaktadır.

Charles Androuet DU CERCEAU (?-1606)
Jacques Androuet'nin küçük oğludur. Anjou dükünün hizmetinde bulunmuştur. Kayıtlarda adı kral mimarı olarak geçmektedir. 1594'te Châtellerault'da *Hôtel de Roubet*'yi ve *IV.Henri Köprüsü*'nü gerçekleştirmiştir.

Jean Androuet DU CERCEAU (yks.1585/90-1649)
Baptiste Androuet'nin oğludur. 1617'de Kral XIII. Louis'nin (hd.1610-43) mimarlığına getirilmiştir. Orléans'taki *Sainte-Croix Katedrali*'nin *transept*'i (1624), Paris'teki *Hôtel de Sully* (1624-29), Fontainebleau'daki *Cour de Cheval Blanc*'ın merdiveni (1632), Charles du Rys ve Paul de Brosse'la birlikte çalıştığı Paris kenti tabyaları (1632), her ikisi de Paris'te bulunan *Hôtel de Bretonvilliers* (1635-38; LE VAU tamamlamıştır) ve *Pont au Change* adlı köprü (1639-45; s.yeniden yapılmıştır), başlıca yapıtlarıdır.
0753, 2356, 3362. *H.Kuruyazıcı*

DUBUFFET, Jean (1901, Le Havre-1985, Paris)
Fransız ressam.
Geleneksel resim gereçleri de dahil olmak üzere sanatta geleneksel olan her şeye karşı gelmiş bir sanatçıdır.

Bir şarap tüccarının oğlu olan Dubuffet resme erken yaşlarda başlamış ve karikatür alanındaki yeteneği bu sıralarda ortaya çıkmıştır. 1918'de Paris'e giderek Julian Akademisi'ne girmişse de burada ciddi bir eğitim yapmamıştır. 1924'e değin arada sırada resim yapmış ve sanatla eğlence boyutunda ilgilenmiştir. 1925'te babasının Le Havre'daki şarap işinde çalışmaya başlamış, 1930'daysa Paris'te kendi şarap satış bürosunu açmıştır. Zaman zaman resim yapmayı sürdürmekle birlikte, resmi ciddi bir uğraş olarak ancak 1942'den sonra benimsemiş ve çalışmalarını bundan sonra yoğunlaştırmıştır. Dubuffet, çocuk resimlerinden, delilerin yapıtlarından, duvarlardaki resim ve çizimlerden etkilenmiş, kendi yapıtlarını da bu doğrultuda geliştirmiştir.

Ayrıca ilgi duyduğu bu yapıtları toplayarak 1947'de bir HAM SANAT sergisi düzenlemiş, yaygınlaştırdığı Ham Sanat kavramıyla geleneksel anlamdaki sanata karşı çıkmıştır. 1950 tarihli *Kadın Gövdesi* adlı suluboya çalışması onun resmi ilkel anlamda bir oyun olarak gördüğünü anlatır. Sanatçı, geleneksel resim gereçlerini kullanmamış; yapıtlarını alçı, yapışkan ve asfalt gibi gereçlerle gerçekleştirmiştir. Bu gereçler yapıtlarına çekici bir nitelik kazandırmıştır. Tümüyle kişisel olan bu üslup, bazı çalışmalarında gereçlerin belki de ilk kez yan yana gelmeleriyle, deneysel bir nitelik de kazanmıştır. *Georges Dubuffet Bahçede* (1956) adlı yapıtı çocuksu bir anlayış içinde serbest biçimlerle gerçekleştirilmiştir. 1960'larda *Paris Sirki*, *Hourloupe* (1964) adlı dizilerini gerçekleştirmiştir. Anıtsal boyuttaki bu yapıtlar mimari denebilecek büyüklüktedir. *Hourloupe* dizisinin bir yapıtı olan *Dört Ağaç*, New York'un kaldırımları üstünde yer alır ve en küçüğü 7m, en büyüğü 12m yüksekliğindeki dev biçimlerden oluşmuştur. Bu türdeki yapıtları çevresel düzenlemeler içinde değerlenerek çağdaş insanın yaşantısına katılmışlardır. Hollanda'daki *Emay Bahçe* ve Brüksel'deki *Balerin Kulesi* de geometrik olmayan, çeşitli renklerle boyalı dev biçimleriyle rahatça mimari olarak adlandırılabilir. Bu üç boyutlu ürünlerinin yanında bunlarla aynı anlayışı yansıtan, yani geometrik olmayan, organik biçimlerin yer aldığı resimleri de vardır. *Müfettiş Sinoque* (1967) renkli anlatımıyla bilmecemsi bir oyun olarak da değerlendirilebilir. Bunların hepsi, Dubuffet'nin sanatı farklı bir alana taşıma yolunda gösterdiği çabaların ürünleridir. Sanat artık, yaratıcısının zekâ oyunlarına açık bir olgu durumuna gelmiştir. Dubuffet 1967'de *Écrits de Jean Dubuffet* (Jean Dubuffet'nin yazıları), 1968'de de *Asphyxiante Culture* (Boğucu Kültür) adlı kitapları yazmıştır.

1053, 1054, 1055. *U.Tükel*

DUCCIO (yks.1255/60, Siena-1315/19, Siena)
İtalyan ressam.
13.yy sonu-14.yy başı SİENA OKULU'nun en güçlü temsilcilerinden olan Duccio, GIOTTO'nun etkili DOĞALCILIK'ının tersine, BİZANS geleneğine bağlı bir anlayışla çalışmıştır.

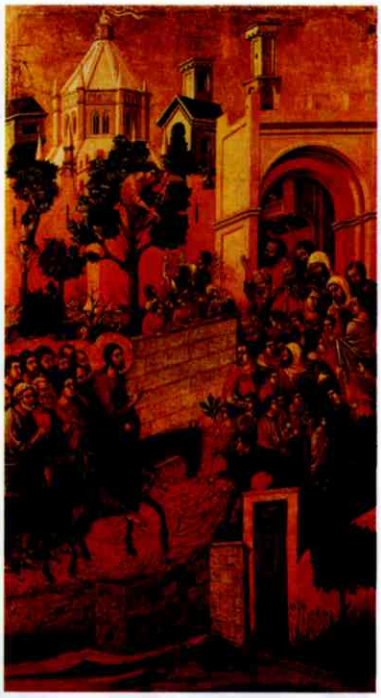
Tam adı Duccio di Buoninsegna'dır. Yaşamı hakkında çok az şey bilinen sanatçının adına, ilk kez 1278 ve 1279 kayıtlarında rastlanmaktadır. Sanatçı, 1285'te Floransa *S.Maria Novella Kilisesi* için büyük boyutlu bir Meryem resmi yapmıştır. Bu yapıt bir olasılıkla, bugün Uffizi Galerisi'nde yer alan *Rucellai Madonnası*'dır. Duccio'ya ait olduğu kabul edilen bu resmi VASARI, CIMABUE'ye atfetmektedir. Duccio 1302'de Siena yerel yönetiminden yeni Halk Sarayı'nın PREDELLA bölümü için bir Meryem resmi; 1308'deyse, *Siena Katedrali*'nin altarındaki eski bir resimle değiştirilmek üzere MAESTÀ diye bilinen ve Meryem'in Taç Giymesi sahnesini işleyen resmin siparişini almıştır. 1311'de tamamlanan ve bugün Katedral Yapıtları Müzesi'nde bulunan ikinci yapıtın, Hz.İsa ve Meryem'in yaşamından sahnelerle süslenmiş *predella* bölümlerinden bazıları da İtalya dışındadır. Resim, Duccio'nun tüm ayrıntılarıyla günümüze gelmiş tek yapıtıdır ve sanatçının elinden çıktığı sanılan öteki resimlerin üslup açısından karşılaştırılmasına da yardımcı olmaktadır. Resim bittiğinde sanatçının atölyesinden katedrale törenle götürülmüştür. Ana panoda tahtta kucağında İsa'yla oturan Meryem'in çevresinde melek ve aziz figürleri yer almaktadır. Bu düzenlemede Bizans kalıpcılığından kurtulma çabaları sezilmektedir. Gerek Hz.İsa'nın, gerek Meryem'in vücutları giysilerin altından belli olmaktadır. Az da olsa, figürlere bir hacim değeri verilmeye çalışılmıştır. Önden bakıldığında tümüyle bir İKONA niteliği taşıyan panonun arka yüzündeyse, İsa'nın Çektikleri'nden (→PASSION) 26 sahne yer almıştır. Bu öyküsel resimler, sanatçının eski ikonografik düzene bağlı kalmasına karşın Giotto ölçüsünde bir anlatı ustası olduğunu gözler önüne sermektedir. Duccio, bu sahnelerin çoğunda Bizans'a özgü modelleri kullanmıştır. Bu nitelikler, büyük olasılıkla *Maestà*'yla aynı dönemin yapıtı olan *Meryem, Çocuk İsa ve Azizler* (Ulusal Gal., Londra) adlı panoda daha açık bir biçimde görülmektedir. Altın sarısı ve mavinin Bizans'a özgü kullanımı, Meryem'in yüzünün donuk anlatımı sanatçının geleneksel kalıplara olan bağlılığını ortaya koymaktadır. *Fransiskenler Madonnası* (yks.1290, Ulusal Resim Gal., Siena) adlı resim de onun, yoğun bir altın sarısını ve parlak renkleri hem süsleme, hem de düzenleme öğesi olarak ne tür bir anlayışla ele aldığını göstermektedir.

Duccio, Floransalı çağdaşı Giotto gibi resimsel bir devrime yönelmemiş, hareketi bir ritüel sayan Bizans anlayışına bağlı kalarak duyguyu yüzlerle, renkli alanlarla ve sahnenin düzenlenişiyle vermeye çalışmıştır. Buna karşılık Giotto'da gelişmiş bulunan hacim ve mekân olgusu, Duccio'da olgun bir biçimde dile gelmemiştir. GOTİK anlayışın doruğa ulaştığı bir dönemde yaşayan sanatçı bazı yapıtlarındaki giysi kıvrımları ve mimari ayrıntılarla Gotik beğeniye bağlı düzenlemelere gitmiştir. Üslubu, özellikle de çizgi ve renk anlayışı yaklaşık 200 yıl Siena Okulu'nun temel niteliklerini oluşturur. Özellikle SIMONE MARTINI ve A.LORENZETTI, sanatçının yapıtlarını temel almışlardır.

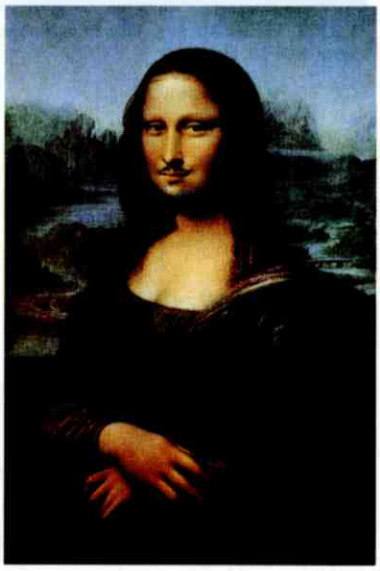
1273. *U.Tükel*

DUCHAMP, Marcel (1887, Blainville-1968, Neuilly)
Fransız ressam ve heykelci.
Önceleri Kübist anlayışla (→KÜBİZM) resimler yapmış, giderek DADACILIK akımı içinde KARŞI-SANAT anlayışıyla çalışmış ve HAZIR-NESNE'ler yaratmıştır.

Duchamp'ın dedesi ressam, kardeşlerinden VILLON ressam, DUCHAMP-VILLON da heykelciydi. 1902'de resme başlayan sanatçının Blainville Manzarası, ilk çalışması olarak bilinir. Duchamp, Julian Akademisi'nde 1905'e değin resim çalışmış ve ARD-İZLENİMCİLİK anlayışı içinde manzaralarla *Satranç Oyunu* (1910, Philadelphia Sanat Müz.) gibi aile resimleri yapmıştır. 1905-10 arasında *Courrier Français* ve *Le Rire* gibi yayınlar için karikatürler çizmiştir. Giderek daha özgür ve Dışavurumcu bir teknikle (→DIŞAVURUMCULUK) çalışmaya başlayan Duchamp, bu sıralarda APOLLINAIRE ve başka Kübist ressamlarla tanışmıştır. 1911'de devinim halindeki tek bir figürün ardışık imgelerini resimlediği Kübist çalışmalarına başlamış ve *Merdivenden İnen Çıplak*'ın (Philadelphia Sanat Müz.) ilk çizimleriyle yağlıboya ön çalışmalarını yapmıştır. 1911 tarihli *Merdivenden İnen Çıplak 1* adlı yapıtta insan imgesi çeşitli öğeleriyle sezilebilmektedir. Ancak 1912'nin *Merdivenden İnen Çıplak 2* yapıtı, devinen insan figürünün birkaç saniyelik görüntülerinin bir düzlemde üst üste oturtulmasıyla oluşmuştur. Bu yapıt sonradan ARMORY SHOW'da da büyük yankılar uyandırmıştır. 1913, Duchamp'ın sanat yaşamı içinde önemli bir yıldır. Sanatçı artık alışılmış çizim ve resim yöntemlerini tümüyle bırakmış, makinelerin devingenliğiyle ilgilenmeye başlayarak ölçülere, mekân-zaman hesaplamalarına dayalı, kişisel bir sistem geliştirmiştir. Matematik ölçümlemeye dayalı olarak üç boyutlu



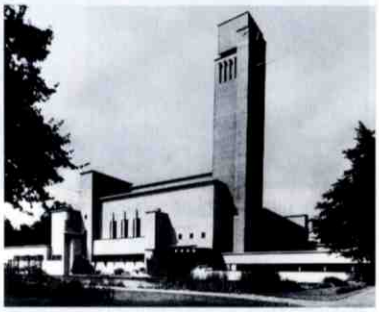
DUCCIO, *İsa'nın Kudüs'e Girişi*, 1308-11, pano, 102x53.5 cm.



DUCHAMP, Marcel, *L.H.O.O.Q.*, 1920.



DUCHAMP-VILLON, Pierre-Maurice-Raymond, *At*, 1912-14, tunç, yük.100 cm.



DUDOK, Willem Marinus, *Hilversum Belediye Binası* 1928-30, Hollanda.

nesneleri kullanmaya ve toplamaya yönelen sanatçı, aynı yıl ilk hazır-nesnesi *Bisiklet Tekerleği*'ni gerçekleştirmiştir. Bir tekerlek, içinde bulunması gereken ortamdan soyutlanarak tabure üstüne konmuştur. Burada, tabure de, bisiklet tekerleği kadar soyutlanmış ve kendi içinde ayrı bir tutarlılığı bulunan bir yapı oluşturmuştur. Ancak bu tutarlılık işlevsel değildir, çeşitli öğelerin biraraya gelmesiyle oluşmuş bir yapının tutarlılığı söz konusudur. Duchamp, 1915'te bir stüdyoya yerleşmiş ve *Büyük Cam ya da Bekârların Çırılçıplak Soyduğu Gelin, Eşit* (1915-23, Philadelphia Sanat Müz.) üzerinde çalışmaya başlamıştır. Bu yapıt, bir cam tabakasına eklenmiş metal tabakası ve kurşun telden oluşmuştur. Yüksekliği 2.7m, genişliği 1.7m olan yapıt tamamlanmadan, 1923'te sanatçı tarafından bozulmuş, 1936'daysa camsız olarak onarılmıştır. Duchamp, 1915'te bir pisuarı ortamından çıkararak ters yerleştirmiş ve bunu R.Mutt imzasıyla *Çeşme* adıyla sergilemiştir. Aynı yıl RAY ve New York'ta bulunan PICABIA'yla birlikte New York Dada'nın kuruluşunda etkin olmuştur. 1920'de Dada geleneğinde *L.H.O.O.Q.* adıyla *Mona Lisa*'nın bıyık ve sakal eklenmiş renkli bir tıpkıbasımını gerçekleştiren Duchamp, 1923'te sanatçı olarak çalışmayı bırakmış ve kendini tümüyle satranca vermiştir. Bir yandan da Man Ray'le birlikte deneysel filmler yapmış, sergiler düzenlemiştir. Optik deneylere olan ilgisiyle, 1930'ların ortalarında *Rotoreliefs* diye adlandırılan örnekleri üretmiştir. Renkli çizgilerle süslenmiş bu diskler, bir plak gibi döndürüldüklerinde YANILSAMA sonucu üç boyutlu nesne izlenimi yaratmaktadır. 1936'da *Büyük Cam*'ın onarımı için New York'a gitmiş, burada çeşitli Gerçeküstücü sergilerin düzenlenmesinde ve kataloglarının yazılmasında çalışmış, 1947'de de Gerçeküstücüler'in (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) Paris sergisinin hazırlanmasında önemli rol oynamıştır.

Duchamp, yaşarken mit haline gelmiş sanatçılardandır. Sanatın kavramsal yanına ilişkin yeni önerileriyle, 20.yy'ın araştırıcı, kalıpları kırıcı ve deneysel ürünler veren sanatçıları arasında yer almıştır.

0312, 1565, 2120, 2657, 2658, 3064. *U.Tükel*

DUCHAMP-VILLON, Pierre-Maurice-Raymond (1876, Rouen-1918, Cannes)
Fransız heykelci.
KÜBİZM akımının en önemli heykelcilerindendir.

VILLON ve DUCHAMP'ın kardeşi olan sanatçı tıp öğrenimi gördükten sonra 1898'de heykele yönelmiş; önceleri RODIN'in etkisini aşma arayışları içinde Doğalcı nitelikte (→DOĞALCILIK) heykeller yapmış, 1910'dan sonraysa Kübizm'i benimsemiştir. Duchamp-Villon'un geçirdiği evreler üç ayrı büst çalışmasında kolaylıkla izlenebilmektedir: *Baudelaire* (1911) adlı tunç büst Doğalcı bir üslupta olmakla birlikte yüzey ve kütle vurgulanmış; *Maggy*'de (1912) kütle yalınlaştırılmış, yüzeylerin köşeleri daha belirginleşmiş; *Profesör Gosset*'deyse (1917) yalınlaştırma eğilimi daha da öteye götürülerek Doğalcı benzerlik tümüyle yok edilmiş, büst birkaç kütleye indirgenmiştir. Sanatçı Kübist döneminde doğrusal *(rectilinear)* yapıtlar vermiş, 1914'teyse sanat yaşamının doruğuna yaklaşırken yaptığı *Oturan Kadın* (1914, Yale Ün. Sanat Gal.) adlı tunç heykelinde doğrusal çizgilerden vazgeçerek yuvarlak kütleleri biraraya getirmiştir. En ünlü yapıtı ve Kübist heykel anlayışının en iyi örneği sayılan *At* (1912-14, Ulusal Çağdaş Sanat Müz., Paris ve Çağdaş Sanat Müz., New York) adlı yapıtındaysa BOCCIONI'nin etkisi ve GELECEKÇİLİK akımının izleri belirgindir. Bu heykelinde sıçrayan bir atın kaslarındaki gizli devinim, soyut ve başarılı bir yüzey-kütle kompozisyonu halinde, statik bir biçime indirgenmiştir. Sanatçı ayrıca Gelecekçiler gibi makinelere ve makinelerle canlıların hareketlerindeki ritim arasındaki benzerliğe ilgi duymuştur. ALTIN KESİT grubuna katılmış olan Duchamp-Villon, I.Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle silah altına alınmış ve 42 yaşında septisemiden ölmüştür.

1564, 2618. *İ.Babacan*

DUDOK, Willem Marinus (1884, Amsterdam-1974)
Hollandalı mimar.
Geometrik biçimlere dayalı, ancak kendine özgü yorumlar taşıyan çağdaş mimarlık diliyle ülkesi dışında da tanınmıştır.

Breda'da Askeri Kraliyet Akademisi'nde eğitim gören Dudok, 1915'te Amsterdam yakınındaki Hilversum kenti belediyesinde çalışmaya başlamış, 1927'de kentin mimarı olmuştur. Pek çoğu bu kentte bulunan okullar, hamamlar, mezbaha ve mezarlık gibi kamu yapıları tasarlamıştır. *Vondel Okulu* (1928), mimarın üslubunun bütün özelliklerini taşıyan bir örnektir: Özenle düzenlenmiş asimetrik kütleler, derinleştirilmiş yatay derzlerle belirginleşen çıplak tuğla işçiliği, doluluk ve boşlukların karşıtlığını gözeten sürekli yatay pencereler, derin kemerli bir giriş ve cam yüzeyli yassı bir kule. Dudok'un hemen her yapısında ana kütleyle birleşme noktası çok titiz çalışılmış benzer bir kule yer alır. 1927-28'de Paris Üniversite Sitesi'nde *(Cité Universitaire) Hollanda Binası*'nı tamamlayan Dudok'un uluslararası etki yaratmış en ünlü yapıtı, *Hilversum Belediye Binası*'dır (1928-30). Yassı bir kulesi bulunan yapı, geometrik havuzlar ve bitkiler arasına yerleştirilmiş tuğla kütlelerden oluşmuştur. Yalın planına karşın farklı tavan yükseklikleriyle zenginleştirilmiş sürprizli bir iç mekânı vardır. Dudok, 1929'da Rotterdam'da çok katlı *Bijenkorf Mağazası*'nı gerçekleştirmiştir. Geniş bir cam yüzeyin çıplak tuğlayla karşıtlıklar yarattığı, keskin yatay çizgiler oluşturan balkonların bir kuleyle sonlandığı yapı II.Dünya Savaşı'nda yıkılmıştır. Mimarın geç dönem yapıları arasında dikkati çekenler, *Utrecht Tiyatrosu* (1938-41) ve Velsen'de *Hollanda Kraliyet Çelik Fabrikası*'dır (1948, Ijmuiden).

1456, 2221. *M.Beykan*

DUFRESNE, Charles (1876, Seine-et-Oise-1938, Seyne-sur-Mer)
Fransız ressam.
FOVİZM ve KÜBİZM'den etkilenerek bu akımların özelliklerini kişisel üslubuyla bütünleştiren Dufresne, dönemin AVANT-GARDE akımlarına katılmamıştır.

Gençlik yıllarında bir oymabaskı ustasının yanında çalışmış ve akşamları güzel sanatlar alanındaki derslere devam etmiştir. Daha sonra Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun madalya kazıma bölümüne girmiş, aynı zamanda da Alexandre Charpentier'nin heykel atölyesinde çalışmıştır. Dufresne 1910'da Kuzey Afrika Ödülü'nü kazanmış ve iki yıl Cezayir'de kalmıştır. İçinde yaşadığı bu egzotik uygarlık sanatçının renk duyarlığını etkilemiş ve sonraki yıllarda geliştirdiği düşsel öğelere kaynak olmuştur. Sanatçının renk kullanımı DELACROIX'nın renk anlayışını anımsatmaktadır. Savaş yıllarında DUNOYER DE SEGONZAC, Luc-Albert Moreau (1882-1948) ve Jean-Louis Boussingault'yla (1883-1943) çalışmış, bir süre Paris'teki İskandinav Akademisi'nde hocalık yapmış ve Francis Gruber

YEM YAYIN

(1912-48) gibi genç sanatçıları etkilemiştir. 1924'ten sonra kumaş desenleri üzerinde de çalışan sanatçı, yaşamı süresince oymabaskıcılığı bırakmamıştır. Dufresne, dinsel resimler ve portreler de yapmıştır. Ancak en önemli yapıtları egzotik izler taşıyan ve derin bir hayal gücünü yansıtan YENİ-GERÇEKÇİLİK *(Néo-Réalisme)* anlayışı içinde yaptığı düşsel manzaralardır. Segonzac'la birlikte anlatımcı ve düşsel gerçekçiler arasında anılır. *İ.Babacan*

DUFY, Raoul (1877, Le Havre-1953, Forcalquier) Fransız ressam.
Önceleri bir tür İZLENİMCİLİK anlayışıyla çalışmış, daha sonra FOVİZM'in de etkisiyle parlak renklerle tanımlanmış yalın biçimlerin oluşturduğu yapıtlar üretmiştir.

1892'de Le Havre'da Belediye Güzel Sanatlar Okulu'nun akşam bölümüne giren Dufy, burada FRIESZ ve BRAQUE'la tanışmıştır. 1900'de Paris'e giderek Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Léon Bonnat'nın (1833-1922) sınıfına girmiş, bundan sonraki yıllarda özellikle Eugène Boudin (1824-98) ve PISSARRO'nun etkisiyle Geç İzlenimci türde yapıtlar vermiştir. 1905'te MATISSE'in Güz Salonu'nda *(Salon d'Automne)* sergilenen bir yapıtını gördükten sonra üslubunu değiştirerek Fovist bir anlayışa yönelmiştir. 1908'de Braque'la birlikte L'Estaque kasabasına giden Dufy, burada CÉZANNE'ın da etkisiyle daha yapısal sorunlar üzerinde durmuş ve düzenleme kaygısını ön planda tuttuğu yapıtlar üretmeye girişmiştir. Bir süre kumaş desenleri üzerinde de çalışmış, I.Dünya Savaşı yıllarında özellikle kahramanlık temalarını işlediği ağaç baskılar yapmıştır. 1920'de Vence'a yerleşerek manzaraya ağırlık vermiş, ağaç baskıyı bırakarak taş baskıyla ilgilenmiştir. 1922-23'te Roma, Floransa ve Sicilya'yı da kapsayacak bir İtalya gezisine çıkan sanatçının renkleri, bu dönemde daha parlak ve süslemeci bir nitelik kazanmış, çizgisiyse özgürleşerek ARABESK denebilecek bir anlayışta gelişmiştir. 1920'lerin sonuna doğru yapıtlarında renk temadan kopmuş ve daha parlaklaşarak üstüne canlı ve neşeli konuların çizildiği bir fon durumuna gelmiştir. Bu anlayış Dufy'nin SULUBOYA yapıtlarında daha güçlü bir biçimde ortaya çıkar. 1930'ların sonuna doğru büyük boyutlu süslemelere ilgi duymaya başlayan Dufy, 1937 Paris Dünya Fuarı'nda *Elektrik Sarayı*'na *(Palais de l'Électricité)* 10x60m'lik bir süsleme yapmış, ayrıca Friesz'le birlikte *Chaillot Sarayı*'nın tiyatrosu için de benzer bir çalışma gerçekleştirmiştir. II.Dünya Savaşı sırasında Güney Fransa'da Perpignan'a yerleşmiş ve burada resmin yanı sıra halı KARTON'ları üretmiştir. 1949'da Paris'e dönen sanatçı sağlık nedenleriyle ertesi yıl gittiği ABD'de felç inen ellerinden ameliyat olmuş, son yıllarını 1952'de yerleştiği Forcalquier'de geçirmiştir. Dufy, 1952 Venedik Bienali'nde Uluslararası Büyük Resim Ödülü'nü almıştır.
0650, 0840, 2073, 2097. *U.Tükel*

DUIKER, Johannes (1890, Lahey-1935, Amsterdam) Hollandalı mimar.
MODERN MİMARLIK akımının HOLLANDA'daki temsilcilerindendir.

Öğrenimini Delft Teknik Yüksekokulu'nda yapmış ve öğretmeni Henri Evers'ten büyük ölçüde etkilenmiştir. Evers, derslerinde bir yandan O.WAGNER, LOOS ve HOFFMANN'ın yapıtlarını överek çağdaş bir tutum yansıtırken, öte yandan Rotterdam'daki İtalyan etkili *Belediye Binası*'nı övmek gibi oldukça tutucu bir tavır içindeydi. Duiker, öğretmeninin tutucu tavrına uzak kalmış ve ilk çalışmalarında WRIGHT'ı örnek almıştır. Bu yapıtlarından biri, ortağı Bernard Bijvoet'le birlikte Birincilik kazandığı *Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi Binası* (1918) tasarımıdır. Güçlü eksenler ve yatay çizgilerde görülen Wright eğilimiyle birlikte, bu yapıda *Larkin Binası*'na (1904) ve Illinois'taki *Unity Kilisesi*'ne (1906) benzerlik dikkati çeker. Daha sonra tasarladığı altı yapı, Aalsmeer'deki *Kır Evi* (1924), *Zonnestraal Sanatoryumu* (1926-28, Hilversum), Clostraat *Açık Hava Okulu* (1929-30), *Nirvana Apartmanları* (1927-30, Lahey), *Goviland Oteli* (1934-36, Hilversum), en son ve en önemli olarak da Amsterdam'daki *Cineac Sineması* (1934) modern akımın bağımsız ve güçlü örnekleri olarak öne çıkmışlardır. Aalsmeer'deki *Kır Evi*'nde, yatay ahşap sıraları, silindirik merdiven evinin hafif dalgalı çakıllı dokusuyla yan yana kullanılmıştır. Daha sonra Duiker'in kullandığı yapı gereci, *Goviland Oteli*'ndeki koyu sarı cephe kaplaması dışında, hemen her zaman betonarme olmuştur. *Zonnestraal Sanatoryumu*'nun en çarpıcı özelliği kesin simetri olmakla birlikte, ana yapının, özellikle de baca ve silindirik su deposunun asimetrisi dikkat çekicidir. *Cineac Sineması*'ndaysa, tüm cephe boyunca devam eden çizginin köşede değişmesi ve ana düşünce olarak grafiğin kullanılması gibi, biçimlerin Yapımcı ilkelerle (→YAPIMCILIK) düzenlenmesindeki sezgi gücü ilginçtir. Duiker'in bu tasarımının en önemli yanı LE CORBUSIER'nin Cambridge'teki *Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi*'nde yaptığına benzer anlamda, sınırlı kentsel doku içinde mekân bakımından yoğun bir yapının gerçekleştirilmesidir. Duiker, beton ve çelik kullanmakla birlikte, maddeciliğin aşırı etkisine karşı sezgilere olan güçlü inancıyla sanatın soyut içeriğini vurgulayarak romantik görüşünü ortaya koymuştur. *A.Erktin*

DULKADIROĞLU mimarlığı ve sanatı
Doğu Anadolu'da, Elbistan-Maraş-Malatya yöresinde 1337-1522 arasında egemen olan Dulkadıroğlu ya da Zulkadiroğlu Beyliği, MEMLÛK hizmetindeki Bozok Türkmenleri'nin önderi Zeyneddin Karaca Bey (hd.1337-53) tarafından kurulmuştur. Toprakları OSMANLI'yla Memlûk arasında bir çekişme alanı olan beyliğin mimarlık yapıtları özellikle Maraş'tadır (→BEYLİKLER DÖNEMİ; KAHRAMANMARAŞ).

DUNOYER DE SEGONZAC, André (1884, Boussy-Saint-Antoine - 1974)
Fransız ressam.
Resimlerinin yanı sıra sahne tasarımı ve kitap resimleriyle de tanınır.

Sanat eğitimine 1902'de Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda başlamış, ama kısa bir süre sonra bu okuldan ayrılarak Palette Akademisi'ne girmiştir. 1906'da kendi başına çalışmaya karar vermiş ve Jean-Louis Boussingault'yla (1883-1943) birlikte bir atölye tutmuştur. 1910'da Güz Salonu'nda *(Salon d'Automne)* ve 1911'de Bağımsızlar Salonu'nda *(Salon des Indépendants)* sergilediği iki resmi, genç bir sanatçı için son derece gelişmiş, yoğun anlatım gücüne sahip yapıtlar olarak değerlendirilmiştir. Savaş sırasında çalışmalarını DUFRESNE, Boussingault ve Luc-Albert Moreau'yla (1882-1948) birlikte sürdüren Dunoyer de Segonzac, savaştan sonra, eskiden kullandığı koyu toprak renkleri yerine İzlenimciler'e (→İZLENİMCİLİK) yaklaşan açık ve parlak renkleri yeğlemiştir. Bu dönemde Provence'ta gerçekleştirdiği manzaraları son derece doğalcı olmakla birlikte YENİ-GERÇEKÇİLİK *(Néo-Réalisme)* anlayışı içinde değerlendirilen şiirsel öğeler taşır. Yaklaşık 1909'da başladığı SULUBOYA çalışmalarını savaştan sonra da sürdürerek *Gömlekli Ka-*



DUFY, Raoul, *Deniz Manzarası Önünde Çıplak*, çukur baskı, 37.5x51.5 cm.



DURAN, Feyhaman, *Ressamlar Grubu*, (Soldan sağa: Sami Yetik, İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Şevket Dağ, Hikmet Onat), 1921, tuval üzerine yağlıboya, 133x162 cm.

dın (1925, Ulusal Modern Sanat Müz., Paris) ve *Vermenton Çan Kulesi* (1934, Ulusal Modern Sanat Müz., Paris) gibi çalışmalarında bu tekniği yetkinleştirmiştir. 1920'lerde bir dizi çıplak figür çalışması yapan sanatçı, Rus Balesi ve dansçı Isadora Duncan için sahne tasarımlarıyla (→TİYATRO) kitap resimleri de gerçekleştirmiştir. *Z.Rona*

DUPERO, Fortunato → **KİNETİK SANAT**

DUPRÉ, Jules → **BARBIZON OKULU**

DURAN, Feyhaman (1886, İstanbul-1970, İstanbul) Türk ressam.
1914 KUŞAĞI (Çallı Kuşağı) ressamları arasında özellikle portre alanındaki başarısıyla ünlenen Feyhaman Duran, ilk Türk PORTRE ressamı olarak nitelenir.

Resme ilgisi Mekteb-i Sultani'de (b.Galatasaray Lis.) okuduğu yıllarda başlamıştır. 1908'de mezun olduktan sonra aynı okulda güzel yazı öğretmenliğine başlamış, kızının portresiyle dikkatini çektiği Mısırlı Prens Abbas Halim Paşa tarafından resim öğrenimi için 1911'de Paris'e gönderilmiştir. Önce Güzel Sanatlar Yüksekokulu'na gitmiş sonra da Julian Akademisi'nde Jean-Paul Laurens (1838-1921) ve Paul-Albert Laurens'in (1870-1934) öğrencisi olmuştur. 1913-14 arasındaysa Fernand Cormon'un (1845-1924) atölyesinde çalışan Duran, I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla Avni LİFİJ, Hikmet ONAT, NAMIK İSMAİL, Nazmi Ziya GÜRAN ve İbrahim ÇALLI gibi öteki Türk sanatçılarıyla birlikte İstanbul'a dönmüştür. 1917'de Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın Şişli'de açtığı atölyede çalışmamasına karşın 1918 Viyana ve Berlin sergisine sekiz yapıtını vermiştir. 1919'da İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi'nde öğretmen olmuş, bu okulun 1927'de Sanayi-i Nefise Mektebi (s.GSA, b.MSÜ) bünyesine alınmasıyla öğretmenliğe bu kurumda 1951'e değin devam etmiştir. Duran, Çallı Kuşağı'ndan öteki arkadaşları gibi Fransız İZLENİMCİLİK'inin etkileriyle donanmış, ancak bu etkilere yerel bir ışık ve renk atmosferini katabilmeyi başarmıştır. Manzara ve ölüdoğalar da yapmasına karşın portreleri ağırlıktadır. Yumuşak bir anlatım ve abartılmamış bir teknikle yaptığı bu resimlerinde sağlam bir desen anlayışı vardır (*Dr.Âkil Muhtar Portresi*, 1916, İÜ; *Güzin'in Portresi*, 1923, İRHM ve *Kerime Salabor*, 1924). Duran, 1944-47 arasında Topkapı Sarayı'ndan bir dizi iç görünüş çalışmıştır. Daha çok etüd niteliğinde olan bu küçük boyutlu resimlerde MİNYATÜR havası sezilir. Yaşamının sonuna doğru figür ve portreyi bırakmış, daha çok çiçekleri betimlediği ölüdoğalar yapmıştır. ***S.Tansuğ***

DURAND, Asher → **HUDSON IRMAĞI OKULU**

DURAND, Jean Nicolas Louis (1760, Paris-1834, Paris)
Fransız mimar.
FRANSA'da 19.yy başında etkin bir eğitimci olan Durand, modüler elemanlara dayalı tasarım konusundaki öncü düşünceleriyle ülkesi dışında da tanınmıştır.

Collège de Montaigu'de eğitim görmüş, önce heykelle ilgilenmesine karşın sonra mimarlık okumuştur. On altı yaşında BOULLÉE'nin bürosuna teknik ressam olarak giren Durand, bu arada Paris Kraliyet Akademisi'ne devam etmiş, 1779 ve 1780'deki Roma Ödülü yarışmalarında İkincilik kazanmıştır. 1795'te yeni kurulan Politeknik Okulu'nda başlayan öğretim üyeliği görevini yaşamının sonuna dek sürdüren Durand, mimarlık üzerine verdiği derslerin notlarını, daha sonra 1802-05 arasında *Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique* (Politeknik Okulu'nda Verilen Mimarlık Derslerinin Özeti) adı altında yayımlamıştır. 1787'de, Bernard Poyet (1742-1824) tarafından Paris yakınlarında La Roquette'te uygulanmak üzere tasarlanan, ama tamamlanmadan kalan hastanenin yenileme projesini yapmıştır. Durand'ın, dünya mimarlık tarihi üzerine ilk çalışma sayılan ve 1800'de yayımlanan *Recueil et parallèle des édifices de tout genre* (Çeşitli Türde Büyük Yapılar Hakkında Derleme) adlı kitabında da yer verdiği bu proje, Paris'te daha sonra tasarlanan birçok büyük hastanenin de temelini oluşturmuştur. Durand, mimarlık tarihi kitabında, yapıları tiplere ayırıp aynı ölçekte çizmiş, birçok illüstrasyonu basitleştirerek modüler bir kompozisyona uydurmayı amaçlamıştır. Durand'ın RÖNESANS ve ROMANESK öğeler içeren YENİ-KLASİKÇİLİK'i, Boullée'ninki gibi simgesel anlamlar taşımamaktadır. Durand klasik ORAN'ları kabul etmiş, ama insan bedeninin oranlarıyla biçim arasında herhangi bir bağ kurulmasını reddetmiş; ayrıca ekonomik olmalarından dolayı simetrik ve basit geometrik biçimleri yeğlemiştir.
0580. *G.Yalçıner*

DURLUK
Türkmen ÇADIR'larının çevresine sarılan keçe; turluk.

DURUM *(Situation)*
Adını 1960'ta Londra'daki Kraliyet Akademisi Galerileri'nde düzenlenen sergiden alan grup. Bu sergiye katılma koşulu yapıtın bütünüyle soyut olması ve $9m^2$'den küçük olmamasıydı. Katılan 20 sanatçı arasında TURNBULL ve R.SMITH'in yanı sıra Bernard (d.1933) ve Harold (d.1928) Cohen, Robyn Denny (d.1930), John Hoyland (d.1934), Gillian Ayres (d.1930) gibi sanatçılar vardı. Grubun amacı, ABD'deki RENK ALANI RESMİ doğrultusunda tek renkli ve soyut bir anlatımın egemen olduğu tuvalin, izleyicinin bir "olay"a ya da "durum"a katılımını sağlayacak biçimde bütün görsel alanını kaplamasıydı. Böylece izleyici olaya dışarıdan bakmak yerine estetik "durum"a katılabiliyordu. Daha sonraları İngiltere dışında da yaygınlaşan benzeri bir anlatım, bağımsız olarak heykel alanında da uygulanmıştır. Örneğin, ANDRÉ'nin bazı büyük boyutlu Minimalist (→MİNİMAL SANAT) çalışmaları "durum heykeli" olarak anılır.

DUTERT, Charles Louis Ferdinand → **HIGH-TECH; SERGİ**

DUVAR (Far.*divar*'dan)
İng.*wall*, Fr.*mur, muraille, paroi*, Alm.*Mauer, Wand*.
Belirli bir MEKÂN ya da alanı çevreleyen düşey YAPI öğesi. Değişik teknikler ve farklı malzeme kullanılarak meydana getirilen duvarlar, çevreleyici, taşıyıcı ve bölücü işlevlerden birine ya da birkaçına sahiptir. Yapıdaki kullanım yerlerine göre "iç" ve "dış" duvarlar olarak ikiye ayrılır; bunun dışında "temel duvarı" ve yapıdan bağımsız olarak, örneğin "bahçe duvarı" gibi bulundukları yere göre de ad alırlar. Taşıyıcı işlevi bulunsun ya da bulunmasın, yapı dış duvarlarının mekânı örtücü işlevi dışında, oluşturduğu hacimleri dış etkilerden koruyabilecek özelliklerde olması da beklenir. Dış duvarlar, günümüzde "yapı dış kabuğu"nun bir bölümü olarak, yapı fiziği ölçütleri doğrultusunda ısı, nem, su, ses gibi fiziksel olaylardan doğan sorunlara çözüm getirici özelliklerde tasarımlanmakta ve yapılmaktadır. Buna karşın iç duvarlarda bu türden sorunlar bir ölçüde daha azdır ve genelde temel so-

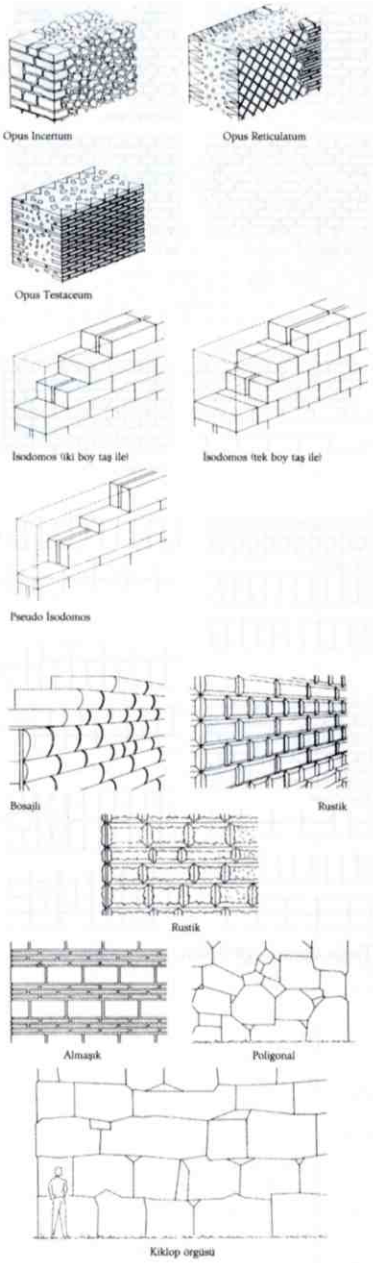
runu, AKUSTİK konfor düzeyinin sağlanabilmesiyle ilgili olarak ses geçirmezlik oluşturmaktadır. Duvarlar işlevlerine göre genelde "taşıyıcı", "bölücü", bir ara "sınırlayıcı" ve "koruyucu duvarlar" olarak sınıflandırılır. Geleneksel YIĞMA sistemlerde görülen taşıyıcı duvarlar, günümüzde yapı teknolojisi ve endüstriyel gelişmenin sonucunda, giderek içte bölücü, dışta sınırlayıcı ve koruyucu bir nitelik kazanmıştır. Yapı dışında, bahçe, AVLU gibi toprak parçalarını sınırlayan duvarlar, "ihata" ya da "çevre duvarı"; özellikle bitişik düzendeki ahşap yapılarda iki yapı arasında yangın atlamasını önlemek için çatı kotundan yks.30-50cm kadar daha yüksek yapılan boşluksuz duvarlar, "yangın duvarı" olarak adlandırılır. "İstinat duvarları", araziye yapılan müdahalelerde, çok dik şevler oluşması durumunda, arkadaki toprağa yaslanarak onu tutan ağır gövdeli duvarlardır. Duvarlar ayrıca, taş, tuğla, kerpiç ya da briket duvar gibi yapıldıkları malzemeye göre de adlar alır. Öte yandan, gerek kullanılan malzemenin üretim tekniği ve özelliklerine, gerek yapım tekniğine göre de farklılıklar gösterir. Özellikle taş duvarlarda taşın özelliklerine bağlı olarak verilen adlar, yapım tekniğini de bir anlamda içermektedir. "Moloz taş duvar", genellikle ocaktan çıkartılan, bazı durumlarda doğadan toplanan taşlara biçim verilmeden oluşturulan; "mozaik taş duvar", yüzeyleri kısmen düzeltilmiş, yatay yüzeyi olmayan taşlarla yapılan; "kaba yonu kırma taş duvar", tabakalar halinde yonulabilen taşlar kısmen yonularak; "ince yonu taş duvar", sert olmayan KALKER temelli taşların yüzeylerinin ve derz satıhlarının 5-10cm kadar işlenerek kullanıldığı; "kesme taş duvar", düzgün kesilen taşlarla yapılan duvarlardır. Arası dolgu duvarlar, iki yüzü taş ya da herhangi bir örgü malzemesiyle düzgün olarak örülerek, arası dolgu yapılan kalın duvarlardır. "Perde duvar", KARKAS sistemlerde düşey yükleri almak ve sistemin rijitliğini (burulmaya karşı dayanıklılık) sağlamak üzere tümü BETONARME'den yapılan taşıyıcı duvarlardır. Prefabrike duvar elemanları, genellikle bölücü ve örtücü nitelikte, endüstriyel bir ürün olarak yapıya getirilerek monte edilen, yapı fiziği sorunları açısından çözümlenmiş parçalardır. Bunlar dışında, iki yapının ortak duvarı "ara duvar", yığma yapılarda yapıyı çevreleyen ve üst örtüyü taşıyan duvarlardan her biri "beden duvarı"; CEPHE duvarının, ardında ÇATI örtüsünü gizleyecek biçimde yükselen bölümü KALKAN DUVARI; beşik çatının üçgen yüzeyini kapayan duvar ALIN DUVARI olarak adlandırılır. "Havalandırmalı ya da soğuk duvarlar", genellikle karkas yapı cephelerinde yapı fiziği sorunlarının çözümü açısından, en dış örtücü katmanla duvar arasında hava akımının sağlandığı duvarlardır.

Yapısı:

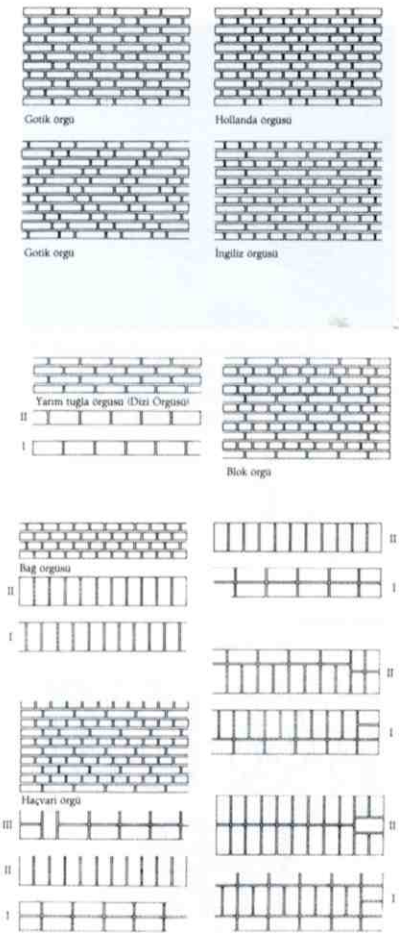
Duvarlar, arazide sürekli sömel (PABUÇ) ya da temel üstüne yapılır. Taş duvarlarda, taş sömeller de kullanılmaktadır. Moloz taş duvarların yapımında, duvardaki oturmaların önüne geçebilmek ve sistemi yatayda daha iyi bağlayabilmek için, 1-1.5m yükseklikte bir "yatak sathı" bırakılır. Kullanılan taş biçiminin uygun olmadığı ya da duvar yüksekliğinin ve yükünün fazla olduğu taş yığma duvarlarda, gene aynı amaçla AHŞAP, TUĞLA, BETON ya da betonarme hatıllar 1-1.5m aralıklarla yapılır. Günümüzde beton hatıl da çokça kullanılmaktadır. Duvar örülürken, derzlerin olabildiğince üst üste gelmemesine, şaşırtılmasına dikkat edilir. Kesme taş duvarlarda, gerekli durumlarda taşlar özel metal kenetlerle bağlanır ve bu duvarlar HARÇ'ın yanı sıra KURŞUN'la da derzlenebilir. Harçla yapılan uygulamalarda duvarın doğru derzlenmesi, zaman içindeki tahrip edici unsurlara dayanabilmesi açısından önem taşır. Üstü açık olan duvarlar, yağmur ve sızıntılardan korunmak üzere HARPUŞTA olarak adlandırılan bir öğeyle bitirilir. Duvar kalınlıklarının fazla olduğu, özellikle ince yonu ve kesme taş duvarlarda, iki yüzeyi oluşturan taşlar arasındaki bölüm harç ve taşlarla doldurulur. Taş duvarlar tuğlayla birlikte hatıllı ve karma örgü biçiminde ya da bir yüzeyi taş, öbür yüzeyi tuğla olarak biçimlendirilebilir. Duvarlarda gerektiğinde yüzey kaplama malzemesi olarak doğal ya da yapay taş plaklar, pişmiş toprak, ahşap, metal, plastik temelli malzeme ve SIVA kullanılmaktadır. Ahşap karkas sistemlerde, yüzeyin çıtalar çakılarak sıvanması (BAĞDADİ) ya da ahşap kaplanmasıyla duvarlar oluşturulur. Duvarlarda pencere, kapı gibi açıklıkların geçilmesi, tarih içinde önceleri basit LENTO'lar, sonra KEMER, günümüzde de betonarme ve çelik lento-KİRİŞ'lerle sağlanmaktadır.

Yapıda Kullanımı:

İnsanların ilk yığma strüktürleri oluşturmalarıyla duvarın tarihinin başladığı kabul edilebilir. Duvarın tarih içindeki gelişmesi, malzeme teknolojisiyle doğrudan ilişkili olmuştur. Duvarcılıkta ilk kullanılan malzeme TAŞ ve KERPİÇ'tir. Neolitik öncesi çağda (→PREHİSTORYA) kullanıldığı bilinen kerpiçin en yaygın olarak uygulandığı bölge MEZOPOTAMYA'dır. Harçlı kuru kerpiç ve harçsız iyice kurumamış kerpiçle duvar yapma tekniklerinin yanı sıra, duvarın yatay hatıllarla bağlanması yoluna gidilmiştir. Zaman içinde tuğla duvar yapımına başlandığı, taş örgü sistemlerinin geliştiği, gerekli durumlarda metal kenetlerin kullanıldığı, hatta taşların birbirine geçebilecek biçimde hazırlandığı izlenmektedir. Eski MISIR ve YUNAN'dan beri, duvarların çok kalın olması gerektiğinde dolgu duvarlar uygulanmıştır. Duvarlarda pencere, kapı vb boşluklar oluşturulması da her dönemde çözüm aranan bir sorun olmuştur. Önceleri tek parça taş lentolarla geçilen bu açıklıklar, giderek kullanılan taş, tuğla, kerpiç gibi duvar örgü elemanlarının bindirilmesi ve sonuçta kemer kullanılmasıyla çözülmüştür. Uygulamada teknik ve mimari nedenlerle sivri kemerden düz kemere kadar birçok kemer biçimi kullanılmıştır. Ayrıca, üst örtüden gelen yüklerin karşılanabilmesi için, özellikle TONOZ ve KUBBE türü geleneksel örgü örtülerin yan yüklerinin karşılanmasında ve duvarın düşey rijitliğinin sağlanabilmesi açısından, duvarlar payandalarla desteklenmiştir. Ancak, geleneksel yığma sistemlerdeki duvarın taşıyıcı özelliği, karkas sistemlerin gelişmesiyle giderek kaybolmuş ve duvarlar yapıyı çevreleyen, saran, hacimleri oluşturan ve bölen bir karakter kazanmışlardır (→YAPI). İlk karkas sistem uygulamalarıyla, örneğin GOTİK üslupta olduğu gibi, duvarlar taşıyıcı özelliklerini giderek kaybetmişler, incelmişler ve boşlukları artmıştır. Geleneksel örtülerden gelen yüklerin belirli noktalarda toplanması, duvarlarda neredeyse düğüm noktaları biçiminde ayakların doğmasına neden olmuştur. Taşıyıcı sistemi oluşturan malzemenin tür ve özelliği de duvarın oluşumunu etkilemektedir. Yığma kerpiç ve tuğla duvarların ahşap elemanlarla hatıllanmasına karşın, ahşap elemanlar HIMIŞ yapı sistemlerinde düşey taşıyıcılar olarak kullanılmakta, aradaki kerpiç ya da tuğla dolgu hem duvarı oluşturmakta hem de doğrudan duvarın rijitliğini sağlayarak taşımaya katılmaktadır. Anadolu'da geleneksel ahşap karkas sistemde dış duvarların dış yüzü genellikle ahşapla kaplanır. İç yüzeyse çakılan ahşap çıtaların üstünün sıvanmasıyla oluşturulan bağdadi sıvayla örtülür. İç duvarların genellikle her iki yüzü sıvalıdır.



Duvar örgü tipleri



Tuğla duvar örgü tipleri

Günümüzde, taşıyıcı özelliğini artık yitirmiş olan duvarın, dış yüzeyde kullanıldığında yapıyı dış etkilerden koruması beklenmekte, bu nedenle de genellikle farklı işleve sahip birkaç katmandan oluşturulmaktadır. İç ve dış koruyucu katmanlar, duvar taşıyıcı ana katmanı (çekirdek) ve yalıtım katmanından oluşan dış duvarların özellikleri, çeşitli standartlara uygun olmak durumundadır. İç duvarlarsa genellikle bölücü ve ses denetimini sağlayıcı nitelikte üretilmektedir. Yapı sektöründe endüstrileşmenin getirdiği olanaklarla üretim tekniklerinin gelişmesi, başka yapı bileşenleri gibi duvar elemanının da prefabrike olarak üretilmesine (→PREFABRİKASYON) olanak tanımıştır. Bu yöntemle yapı fiziği ve statik sorunları çözülmüş, beton, metal, cam gibi malzemeyle üretilen çok katmanlı "sandviç plaklar" üretilmeye başlamıştır. Günümüzde, mimari anlayışa da bağlı olarak, endüstri, kültür ve büro yapıları gibi büyük boyutlu yapılarda taşıyıcı karkas sistem üstüne yapılan "giydirme cepheler", iç mekânlardaysa taşıyıcı sisteme en az yük bindirecek nitelikteki hafif ALÇI, bimsbeton vb bloklar, ahşap, plastik, cam temelli malzemeyle oluşturulan bölme elemanları, geleneksel örgü duvarın ulaştığı uç noktalardır. Ayrıca →YAPIM TEKNİKLERİ.

0473, 3550. ***H.Y.Ersoy***

DUVAR GÖZÜ = **TAKÇAGÖZ**

DUVAR HALISI

İng.*tapestry*, Fr.*tapisserie*, Alm.*Wandteppich, Bildteppich*. "Goblen" de denir. Özellikle duvara asılan, el yapımı, bazan üzeri İŞLEME'li olan, ağır ve iki yüzü de kullanılabilir DOKUMA. Döşemelik olarak da kullanılabilen duvar halıları, ya tek parça ya da duvarın boyutlarına bağlı olarak çok parçalı bir dizi halinde üretilmiştir. Örneğin, ressam C.LEBRUN'ün XIV.Louis'nin (hd.1643-1715) yaşamını konu aldığı duvar halısı dizisi, 14 parçadan oluşmaktadır. 19.yy'a değin duvar halıları bütün bir odayı donatacak biçimde, duvarlardan başka yatakların üzerindeki SAYVAN'larda, mobilya döşemelerinde ve şiltelerde de kullanılmış ve bütün bir oda aynı dokumayla dekore edilmiştir. Çoğu kez ressam ya da tasarımcının hazırladığı ve bir resim gibi boyadığı örneğin (→KARTON) bir dokumacı tarafından gerçekleştirilen duvar halıları, RÖNESANS döneminde resimlerden kopya edilmeye başlanmış, böylece dokumacı, ressama gereksinim duymadan çalışabilmiştir.

Malzeme:

Duvar halılarında çoğu kez hem atkılar hem de çözgüler yün olmakla birlikte, kimi örnekte atkılar keten, ipek ya da pamuk ipliğinden de yapılmıştır. Farklı malzemeler özellikle doku çeşitliliği elde etmek için ya da ayrıntıları vurgulamak için kullanılmış; örneğin, resimsel etki yaratan ton geçişleri açık renkli ipekle, ışıltılı etkiler de yünün donuk koyu renkleri yanında parlak ipekle elde edilmiştir. 18.yy'da Avrupa'da duvar halısı dokumacılığında ipek kullanımı artarken (Beauvais Fabrikası), ÇİN ve JAPONYA ile Yakındoğu ve BİZANS'ta bütünüyle ipek dokumalar yaygındı. Keten dokumalar Eski MISIR'da, pamuk ve yün karışımı da Kolomb öncesi Peru sanatında ve ortaçağ İslam örneklerinde görülür. 14.yy'dan başlayarak Avrupalı dokumacılar pırıltılı etkiler elde etmek için yünle birlikte sırma (altın yaldızlı gümüş tel) ve simden (gümüş tel) yararlanmışlardır.

Teknik:

Duvar halılarının standart dokumadan farkı, atkıların kumaşın eni boyunca sürekli olmamasıdır. Atkılar ancak desen boyunca süreklidir ve her desen değişik renkteki atkılarla oluşturulur. Giderek atkıların sıklaşması sonucu çözgüler hemen hemen seçilemeyecek duruma gelmiştir. Duvar halısının kalınlığı çözgü iplerinin kalınlığına bağlıdır. Ortaçağda 1cm'de 5 çözgü kullanılırken, resimlerin kopya edilmeye başladığı 16.yy'da çözgüler incelmiş, 17.yy'da 1cm'de 6-7, 18.yy'da 7-8, 19.yy'da da Fransa'daki Beauvais Fabrikası'nda 10-16 çözgü kullanılmıştır. Çözgülerin bu denli incelmesiyle dokuma yüzeyi, tuval resmini andırır biçimde düzgün bir görünüm kazanmıştır. 20.yy'da çözgülerin gene kalınlaşmaya başladığı, Gobelins Fabrikası'nda 1cm'de 5-6 çözgü kullanıldığı görülür. İpek dokumalarda ipliklerin yün ya da pamuğa oranla ince olmasından ötürü 1cm'de 24 çözgü yer alabilmiştir.

Tarihsel Gelişim:

Duvar halısının en erken örneklerinin MÖ 1483-1411 arasında Mısır'da yapıldığı, IV.Tutmosis'in (hd.MÖ 1425-1417) mezarından çıkan parçalardan anlaşılmaktadır. Günümüze hiçbir örnek ulaşmamış olsa da Antik Çağ yazarları ASUR ve BABİL'in duvar halılarından söz eder. Kırım Yarımadası'nda Kerç yakınlarındaki mezarlarda ortaya çıkarılan MÖ 4. ve 3.yy'lara ait parçalarla, bugün Sinkiang-Uygur özerk bölgesinde yer alan Loulan'da bulunmuş Han dönemi (MÖ 206-MS 220) örnekleri de, en eski duvar halıları sayılmaktadır. Suriye'de Palmyra ve Dura-Europos'ta da bazı parçalar ele geçmiştir. YUNAN ve ROMA dönemlerinde üretilen duvar halılarıyla ilgili bilgiler de gene yalnız antik kaynaklardan edinilebilmektedir.

Çin'deki ilk duvar halısı örnekleri Tang Hanedanı dönemine (618-907) tarihlenen Turfan ve Dunhuang buluntularıdır. Song Hanedanı döneminde (960-1279) sarayın resimle birlikte duvar halısı yapımını da desteklediği görülür. İlk saray imalathanesi Yuan Hanedanı döneminde (1260-1368) Hangzhou'da açılmış, özellikle altın ve gümüş iplikle dokunan örnekler yaygınlaşmıştır. Ming Hanedanı döneminde (1368-1644) ve Qing (Mançu) Hanedanı'nda (1644-1911/12) İmparator Kangxi döneminde (1661-1722) üretilen örnekler olağanüstü bir işçilik sergiler. Duvar halısı Japonya'ya Aşikaga (Muromaçi) döneminde (1336-1573) Çin yoluyla girmiştir. Ancak burada, üstü ipek, altın ya da gümüşle sarılmış kalın pamuk ipliği kullanıldığından dokumalar Çin örneklerinden daha kabarık dokuludur. Bir tür brokar tekniği olan ve *tsuzure* tekniği olarak bilinen bu yöntem, Tokugava (Edo) döneminin (1600-1868) ortalarına değin sürmüş, 19.yy'da bir süre gerilemişse de 20.yy'da yeniden canlandırılmış ve Kyoto ile Osaka önemli merkezler olmuştur.

Ortaçağda Mısır'da özellikle Koptlar tarafından dokunmuş ve Ahmim (Ehmin), Antinoopolis (b.Şeyh Abade) ve Sakkara'daki mezarlarda, içine ölü sarılmış örnekler bulunmuştur. Antik Çağ'la ortaçağ arasındaki geçiş dönemini belgeleyen bu dokumalar, 3.-12.yy arasına tarihlendirilmektedir. Kopt duvar halıları daha çok keten çözgü üzerine yün atkıyla yapılmıştır; ama, ipek atkının kullanıldığı örnekler de vardır. 7. ve 8.yy'larda bordürlerde MEANDR vb geometrik örgelerin yanı sıra asma yaprağı ve AMFORA örgelerine de rastlanır; ayrıca, çoğunun bordürlerinde işleme kullanılmıştır. At üstünde avcı, savaşçılar, aslan ve tavşan gibi çöl hayvanları, mitolojik yaratıklar, dans sahneleri ve meyve, çiçek sepetleri en yaygın konulardır. Aziz figürlü örnekler ise daha geç tarihlidir. Mısır'ın 640'ta Müslümanlar'ın eline geçmesinden sonra Kopt dokuma-

cılığı gerileme gösterirken İslam dokumacılığı gelişmiştir. Girift geometrik bezemenin egemen olduğu bu dönemde stilize kuş, hayvan ve çiçek örgeleri ile HAT örnekleri yaygınlaşmış, keten yerine ipek kullanılmaya başlamıştır. 6.-8.yy'lar arasında Suriye'de kırmızı zemin üzerine, içinde stilize hayvan ve kuş örgelerinin bulunduğu madalyonlu ipek örneklere paralel yün duvar halıları yapılmıştır. 11.-13.yy'lar arasındaysa Antik Çağ kaynaklı pagan öğelerin yer aldığı ipek-altın iplikli örnekler üretilmiştir. Bu dönemden günümüze ulaşan İran duvar halılarıysa sayıca azdır.

8.yy'a ait yazılı kaynaklardan Batı'da figürlü duvar halılarının en çok kilise ve manastırlarda kullanıldığı öğrenilmektedir. Bunlardan günümüze ulaşan örnek bulunmadığı için uygulanan teknikler de belirsizdir. 11.yy'a tarihlenen ve Norman İstilası'nı betimleyen *Bayeaux Duvar Halısı* (Reine-Mathilde Duvar Halısı Müz., Bayeaux) aslında dokuma değil işlemedir. Aynı yüzyıldan kalan ve Köln'deki *St.Gereon Kilisesi* için yapılmış olan bir örneğin parçaları, bugün birçok müzeye dağılmış durumdadır. *Halberstadt Katedrali*'nin, 12.yy'ın sonlarıyla 13.yy'ın başlarına tarihlenen *İbrahim ve Melek Mikhael, İsa Havariler Arasında* ve *Charlemagne Dört Antik Çağ Filozofu ile Birlikte* adlı üç duvar halısı öyküsel niteliktedir. Bunlardan ilk ikisi, koro yerine asılmak üzere yapıldığından ince, uzun dokunmuştur. ROMANESK dönem dokumacılığının bir başka örneği de Norveç'te Hedemark'taki *Baldishol Kilisesi* için yapılan ve 12 ayı konu alan yün duvar halısıdır.

GOTİK dönemin en önemli merkezlerinden biri olan Paris, 14.yy'ın ikinci yarısında en parlak yıllarını yaşamış ve burada kurulan atölyeler Kral V.Charles ile kardeşleri Berry ve Burgonya dükleri tarafından korunmuştur. Dönemin en önemli dokuma ustaları Nicolas Bataille (etk.yks.1363-1400), Jacques Dourdin (etk.yks.1380-1407) ve Pierre de Beaumetz'dir (etk.yks.1383-1412). Yazılı belgelerden bu ustaların özellikle alegorik sahneler, kahramanlık ve av sahneleri, dinsel ve mitolojik konular betimledikleri anlaşılmaktadır. Dönemin en önemli duvar halısı, Bataille tarafından Anjou'lu Louis için *Angers Şatosu*'nun şapeline asılmak üzere yapılan *Son Yargı* adlı dokumadır. Her biri yks.5x24m boyutlarındaki yedi parçadan oluşan ve 105 sahneden meydana gelen bu yapıtın (günümüze 67 sahnesi ulaşmıştır) kartonları büyük olasılıkla V.Charles'ın saray ressamı Brugge'lu Jean de Bandol (etk.yks.1368-81) tarafından hazırlanmıştı. 14.yy'da Flandre'daki Arras da bir başka önemli dokuma merkeziydi. Bu niteliğini 15.yy'da da sürdüren Arras, özellikle Burgonya düklerinin desteğiyle gelişmiştir. Kaynaklarda 1423-67 arasında yaklaşık 60 ustanın çalıştığı belirtilen kentte en önemli ustalar, Vincent Boursette (?-1376), Huart Walois (?-1414), Jehan Cosset (Gosset), Andreas de Mouchi (Monchy) ve Colart d'Auxy'dir (d'Ainsi/d'Inchy). 1450'den sonra Burgonya düklerinin Arras yerine Tournai'yi desteklemeye başlaması, yüzyılın sonuna doğru da XI.Louis'nin Arras'a saldırılar düzenlemesi bu kentteki üretimin giderek yok olmasına yol açmıştır. Burgonya dükleri yks.1440'ların ortalarından başlayarak Tournai'deki atölyelere duvar halıları ısmarlamaya başlamıştır. *Gideon'un Öyküsü* ya da *Swan Şövalyesi* (St.Katherine, Krakov ve Avusturya El Sanatları Müz., Viyana) ile *Büyük İskender'in Öyküsü* (Doria-Pamphili Gal., Roma) gibi örnekler erken tarihli Tournai ürünleridir. Bunlar daha çok Arras etkilerini yansıtmakla birlikte, yüzyılın ikinci yarısında üretilen *Clovis Tarihi* (Güzel Sanatlar Müz., Reims) ve *Caesar'ın Öyküsü* (Tarih Müz., Bern) gibi örnekler Arras'ın düş ürünü kompozisyonlarının tersine ağırbaşlı ve anıtsal bir hava taşır. 15.yy'ın ikinci yarısında Burgonya'nın Habsburglar'ın eline geçmesinden sonra yöneticilerin Brüksel'deki üretimi desteklemesiyle, bu kez de Tournai'deki üretim gerilemeye, Brüksel'deki atölyeler gelişmeye başlamıştır. Brükselli ustalar daha çok Felemenkli gerçekçi Gotik ressamların dinsel konulu resimlerini dokumuşlardır. *Müneccim Kralların Tapınması* (1466-88, Sens Katedrali) gibi duvar halıları genellikle kilise ya da şapeller için yapıldığından altar panosu olarak anılır. Altar panosunun yanı sıra altar alınlığı *(antependium)* işlevi de görmüş olan bu örneklerde, doğalcı bir anlatım yaratabilmek için çoğu kez ipek kullanılmıştır.

15.yy'ın sonuyla 16.yy'ın başında Brüksel, *Mazarin Duvar Halısı* (yks.1500, Ulusal Sanat Gal., Washington D.C.) gibi *tapis d'or* olarak bilinen sırmalı ve *Tekboynuz Avı* (Metropolitan Sanat Müz., New York) gibi binçiçek *(mille-fleurs)* duvar halılarıyla da ünlenmiştir. Dönemin dinsel konulu resimlerini anımsatan simli duvar halıları çoğu kez çok kanatlı altar panosu (→POLİPTİK) gibi kullanılmıştır. Adını kırmızı ya da koyu mavi üzerine binlerce çiçeğin serpildiği bir zemin düzeninden alan binçiçek duvar halılarındaysa çoğunlukla din dışı konularla alegorik sahneler işlenmiştir. Bu türün tam olarak nerede ortaya çıktığı kesinlik kazanmamışsa da, daha çok Brüksel ve Brugge'daki atölyelerde ve Loire Vadisi'nde çalışan gezgin Felemenkli ustalar tarafından uygulandığı sanılmaktadır. Gezgin ustalar çoğu kez geçici olarak tezgâh kurdukları kentlerde üretim yapmışlardır. Böyle geçici atölyeler İngiltere'den İtalya'ya kadar yayılmıştı. Örneğin, Brüksel'li Pieter van Aelst, kartonlarını RAFFAELLO'nun yaptığı *Havarilerin İşleri*'ni (1514-16) dokumuş; Rinaldo Duro 1500-08 arasında Correggio'da, 1511-12'de de Bologna'da; Dionys Martensz Cenova'da; Egidio da Castello ve Pietro Bervet de Verona'da çalışmışlardır. 1528'den başlayarak Brüksel'de üretilen duvar halıları iki B (Brüksel, Brabant) arasında kırmızı bir kılıçla işaretlenmeye başlamış, ayrıca dokuma ustalarının adları ya da adlarının başharfleri de belirtilir olmuştur. Bu işaretlere dayanarak belirlenen atölyeler arasında Willem Pannemaker (etk.1535-78), Frans Guebels (etk.1540-90) ve Leynier ailesininkiler vardır. 16.yy'da en sık işlenen konular av sahneleri, kır sahneleri ve mitolojik konular olmuş, 1600'e doğru girift bitkisel bezemeler arasına gizlenen alegorik figürler ortaya çıkmıştır. İtalya'da ilk yerli İtalyan dokuma ustalarından Benedetto da Milano, yks.1503'te Bramantino'nun bir yapıtından esinlenerek *Aylar*'ı (Castello Sforzesco Müz., Milano); Antonio de Bazolo da (etk.1533-37) Bernardino Luini'nin bir yapıtından esinlenerek *Vaftizci Yahya'nın Tarihi*'ni (Monza Katedrali hazinesi) dokumuştur. Kuzey sanatının etkilerini yansıtan Ferrara'da da Brugge'lu Lieven Gillisz; Tournai'li Jehan Mille ve Renauld Grue; Brüksel'li Jan ve Nicolaus Carcher (Karcher) ile Jan Rost (Rostel/Rosto) gibi gezgin ustalar, PONTORMO, Francesco Salviati (1510-63), Bronzino (1503-72) ve Bachiacca (1494-1557) gibi İtalyan sanatçıların hazırladığı kartonları uygulamışlardır.

Duvar halısı yapımcılığındaki ününü 17.yy'da da koruyan Brüksel'de RUBENS, hazırladığı kartonlarda ön plana büyük boyutlu figürler yerleştirerek anıtsal nitelikli duvar halılarını yeniden canlandırmıştır. Dönemin önemli dokuma ustaları Jan Raes (etk.1593-1649) ve Frans van den Hecke'dir (etk.yks.1614-65). Ancak, 17.yy'ın ikinci yarısında Fransa'da Gobelins

Fabrikası'nın kurulmasıyla Brüksel önemini yitirmeye başlamıştır. Fransa'da 17.yy'ın başında IV.Henri'yle başlayan duvar halısı üretimi önceleri Franz van den Planken (1573-1627) ve Marc de Comans (1563-1650'den sonra) gibi gezgin Felemenkliler tarafından yürütülürken, 1667'de XIV.Louis'nin maliye bakanı Colbert'in girişimiyle Gobelins Fabrikası kurulmuş ve duvar halısı üretimi Fransızlar'a geçmiştir. Colbert, Planken ve Comans'ın ölümünden sonra dağılan atölyelerinin çalışanlarını Gobelins'e almıştır. Bu yıllarda Gobelins üretimi büyük ölçüde, o dönemde fabrikanın başında bulunan ressam Lebrun'ün kartonlarından yapılıyordu. Lebrun'ün ölümünden sonra sırasıyla fabrikanın yönetimini üstlenen Pierre Mignard (1612-95), III.Claude Audran (1658-1734), Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), BOUCHER ve Charles-Antoine Coypel de (1694-1752) Gobelins'de üretilen duvar halıları için kartonlar hazırlamışlardır. Boucher ve Coypel, bir resmin yaldızlı çerçevesiyle birlikte dokumaya aktarıldığı *alentours* adlı türün öncüleri olmuştur. Gobelins'in halı kartonlarını 18. ve 19.yy'larda da J.L.DAVID, Carle Vernet (1758-1836) ve Anne-Louis Girodet-Trioson (1767-1824) gibi Yeni-Klasikçi ressamlar hazırlamışlardır. Gobelins Fabrikası yalnız Fransız sarayı için üretim yaparken, 1664'te Louis Hinart ve Philippe Behagle adlı iki Felemenkli tarafından kurulan Beauvais Fabrikası saray koruması altında olmakla birlikte asillere ve zengin burjuvaya hizmet ediyordu. Beauvais'de üretilen iki önemli duvar halısı grubundan biri mimari kompozisyonlar, öbürü de düşsel grotesk kompozisyonlardı. Oudry ve Boucher de grotesk kompozisyonlar için kartonlar üretmişlerdir. Beauvais, özellikle bitkisel desenli ipek duvar halılarıyla ünlenmiş ve daha çok döşemelik kumaşlarla paravana dokumaları üretmiştir. Beauvais'deki üretimin 19.yy'ın sonunda özellikle sanatsal açıdan gerilediği görülür. Öte yandan, yüz yıldan fazla zamandır özel bir imalathane olarak çalışan Aubusson 1665'te, Felletin de 1662'de kraliyet fabrikalarına dönüştürülmüştür. Aubusson özellikle ROKOKO döneminin modası olan CHINOISERIE'de (Çin tarzı) çalışmıştır.

Almanya'da ilk kez 1604'te Münih'te açılan bir imalathanede 11 yıl kadar Flaman sanatçı ve dokumacılar, 1686'da Berlin'de açılan imalathanede de Nantes Fermanı'nın (1685) ilan edilmesinden sonra Fransa'yı terk eden Aubusson'lu ustalar çalışmıştır. Kopenhag ve Stockholm'de saray için kurulan atölyelerde de daha çok Flaman ve Fransız ustaların üretim yaptıkları görülür. Aynı dönemde İsveç ve Norveç'teki kırsal bölgelerde kaba dokulu, şematik desenli çok sayıda yerel dokuma üretilmiştir. İngiltere'de ilk kraliyet fabrikası 1619'da Londra yakınlarında Mortlake'de kurulmuştur. 1703'te kapanan bu fabrikada da Flaman ustalar çalışmıştır. İtalya'daki ilk fabrika 1633'te Roma'da Kardinal Francesco Barberini tarafından açılmış, bunu 1710'da açılan ikinci fabrika izlemiş, ama her ikisi de uzun ömürlü olmamıştır. İspanya'da da Flaman ustaların etkin olduğu görülür. İlk kraliyet fabrikası 1720'de Madrid'de açılmış, önceleri Genç TENIERS ve Philips Wouwerman (1619-68) gibi Flaman ressamların kartonlarıyla Raffaello ve RENI gibi İtalyan ustaların yapıtlarının kopyaları dokunmuş; MENGS'in yönetimi sırasında üretim doruk noktasına ulaşmış, 1777-90 arasında da Francisco Bayeu (1734-95) ve GOYA gibi İspanyol sanatçıların hazırladığı Rokoko üsluplu kartonlar uygulanmıştır.

19.yy'da Avrupa duvar halılarında daha çok önemli resimler ve geçmiş dönemlerde dokunan desenler kopya edilmiş, Endüstri Devrimi'nin başlamasıyla da makine üretimi el yapımının yerini almaya başlamıştır. Duvar halısı dokumacılığı bir kez daha İngiltere'de ARTS AND CRAFTS hareketiyle canlandırılmış, akımın öncülerinden W.MORRIS Londra yakınlarındaki Surrey'de (Merton Abbey) bir fabrika kurmuş ve 15 yıl kadar Walter Crane (1845-1915) ve BURNE-JONES'la birlikte kartonlar hazırlamıştır. 1882'de Yüzyıl Loncası *(Century Guild)* adlı grubu kuran MACKMURDO da 1880'ler boyunca çok sayıda duvar halısı tasarımı yapmıştır. Aynı dönemde İskandinavya'da özellikle de Norveç'te halk sanatı geleneği doğrultusunda ürünler sürmüştür.

20.yy'da İngiltere'de SUTHERLAND, İsveç'te Märta Måås-Fjetterström (1873-1941), Finlandiya'da Martta Taipale, Laila Karttunen, Dora Jung (1906-?), Norveç'te de Gerhard Munthe (1849-1929) ve Frida Hansen (1855-1931) duvar halısı tasarımları yapmışlardır. Yüzyılın başında Almanya'da önce Scherrebek'te (1896-1903), ardından da Kiel ve Meldorf'ta atölyeler açılmış, ancak en önemli atılım 1920 ve 30'larda BAUHAUS'la olmuştur. Malzemenin niteliklerini öne çıkaran bu örneklerin çoğu soyut kompozisyonlardı. Bauhaus sanatçılarından Josef Albers'in karısı Anni Albers, sanatsal üretimin yanı sıra dokuma sanayisi için de tasarımlar yapmıştır. Fransa'da Arts and Crafts hareketinden etkilenen GAUGUIN ve BERNARD duvar halısı tasarımıyla ilgilenmekle birlikte karton üretmemişlerdir. I.Dünya Savaşı'ndan sonra MAILLOL kartonlar yapmış, PICASSO, BRAQUE, MATISSE, LÉGER ve MIRÓ gibi sanatçılar yapıtlarının dokunmasına izin vermişlerdir. Bunların çoğu Aubusson Fabrikası'nda üretilmiştir. 20.yy'ın en önemli duvar halısı sanatçısı J.LURÇAT'dır. İlk kez 1916'da duvar halısına ilgi duyan Lurçat, 1930'larda üretime başlamış ve halıları Aubusson'da çalışan dokumacı François Tabard tarafından dokunmuştur. Böylece bir kez daha duvar halısı üretiminde sanatçı-dokumacı işbirliği gündeme gelmiştir. 1947'de Lurçat'nın kurduğu Duvar Halısı Karton Ressamları Birliği'nde Marc Saint-Saëns (1903-?) ve Jean Picart Le Doux (1902-?) gibi önemli duvar halısı tasarımcıları etkin olmuştur. Fransız sanatçılarından GROMAIRE ve Matisse ile mimar LE CORBUSIER de duvar halısı tasarımları yapmıştır. II.Dünya Savaşı'ndan sonra soyut kompozisyonlu duvar halısı tasarımcıları arasında heykelci ve özgün baskı ustası Henri-Georges Adam (1904-67), ARP ve VASARELY vardır. Öte yandan, Fransız dokuma endüstrisinin etkisiyle Belçika'da, Louis Deltour (d.1927), Edmond Dubrunfaut ve Roger Somville (d.1923), 1945'te Tournai'de Forces Murales'i kurmuşlar; aynı kentte 1947'de kurulan Duvar Halısını Canlandırma Merkezi de 1951'e değin etkin olmuştur. Günümüzde Belçika'da Tournai'nin yanı sıra Brüksel ve Malines'de de üretim yapılmaktadır.

Türkiye'de bu alanda etkinlik gösteren sanatçıların başında Zeki Faik İZER gelir. Öğrencilerinden Özdemir ALTAN da bu alanda çalışan bir sanatçıdır.

0012, 0977, 1816, 1904. *Z.Rona*

DUVAR RESMİ

İng.*mural, mural painting, wall painting,* Fr.*peinture murale,* Alm.*Wandmalerei.*

İç ve dış mekânların düşey yüzeylerine, duvar ve tavanlara yapılan genellikle bezemesel ve açıklayıcı nitelikli RESİM. KABARTMA, MERMER ve ÇİNİ kaplama gibi öteki mimari bezeme türlerinden

farklı olarak duvar resmi, duvarın sıvası üstüne dolaysız olarak yapılan resim türüdür. Yaygın teknikler; yaş alçı yüzeye sulu boya olarak uygulanan FRESK; kuru alçı yüzeye yumurta akı, bal, yapıştırıcı ya da suyla uygulanan TEMPERA ya da keten yağıyla uygulanan YAĞLIBOYA'dır. Ancak tarihöncesi mağara resimleri TEBEŞİR, KÖMÜRKALEM ve MUMBOYA gibi gereçlerle uygulanmış, bazan biçimlerin çizgileri yüzeyde çentikler kazınarak belirlenmiştir. Daha modern dönemlerde resimlenmiş panoların duvara yerleştirilmesi, SERAMİK ve MOZAİK'le uygulamaların yanı sıra plastik boyalar da kullanılmaktadır. Toplumlar, günlük yaşam biçimlerini, toplumsal ilişkilerini, törenlerini ve yaşamın çeşitli görüntülerini duvara işleyerek kültürel özelliklerini saptamış ve bunların kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlamışlardır. Öte yandan özellikle okuma yazması olmayan topluluklar için duvar resimleri dinsel, tarihsel ve siyasal eğitim aracı olmuştur.

Duvar resmi, iç duvar ve dış duvar olarak ikiye ayrılabilir. Mimari yapı, biçim ve yüzey koşullarına olan bağımlılığı iç ve dış duvar resimleri arasında ölçek, yanılsama özellikleri, anlam, içerik, biçim ve teknik açısından farklılıklara neden olmaktadır. Bunun ötesinde yapının türü ve karakteri duvar resimlerinin içerik ve biçimlerini etkileyen öğelerdir. Örneğin, konut yapılarının dış duvarlarında daha geometrik bezemesel resimlere rastlanırken, iç duvarlarda MANZARA ve ÖLÜDOĞA gibi konular daha sık kullanılır. 19.yy Türk mimarlığında yaygın duvar resimleri buna örnek gösterebilir. Genellikle kırsal alanlarda dış duvarlarda çarpıcı örgeler pencere ve kapı gibi öğeleri vurgularken, tapınaklarda ve öteki dinsel yapılarda simgesel biçimler egemendir. Örneğin, Okyanusya ve Yeni Gine mimarlığında çatı altı alınlıklarında dinsel figür ve maske örgeleri vardır. Gene dış duvar resimlerinin yaygın olduğu Orta Avrupa'da kentin tarihi kişilerini betimleyen ya da yapının işlevini belirleyen duvar resimlerine rastlanır.

Tarihsel Gelişim :

İnsanoğlu TUVAL, kağıt gibi gereçlerin bulunmasından çok önce duvarları resim yüzeyi olarak kullanıyordu. İnsanların yaşadıkları mekânları bezeme içgüdülerinin bir ürünü olan duvar resimleri, duygu, düşünce ve inançların yansıtılmasına da yardımcı oluyordu. İlk örneklerine FRANSA'nın güneyiyle İSPANYA'nın kuzeyindeki mağaralarda rastlanan bu resimler Üst Paleolitik Çağ'a (yks.MÖ 40.000-10.000; →PREHİSYORYA) tarihlenmiştir. En önemlileri arasında sayılan Gargas Mağarası 1887'de bulunmuştur. Ne olduğu belirsiz karmaşık çizgilerden oluşan bu resimlerde çok sayıda gerçek el izine de rastlanmıştır. Renk olarak yalnızca siyah ve kırmızı (→AŞIBOYASI) kullanılmıştır. 1914'te bulunan Trois Frères Mağarası'nda hayvan figürlerinin yanı sıra insan ve yarı hayvan yarı insan figürlere de rastlanır. Lascaux Mağarası'ysa duvar resimlerinin ilk örnekleri arasında en zengin olanlardan biridir. Hem kazıma hem de boyama tekniğinin uygulandığı bu resimlerde hayvan figürleri öykünsel bir KOMPOZİSYON anlayışı içinde verilmiştir. Yer yer oklara ve tuzaklara rastlanması bu mağaranın av ve büyü törenleri için kullanıldığını düşündürür. Kırmızı ve siyahın yanı sıra sarı ve kahverengi de görülür. Ziyarete açıldıktan sonra hızla renklerin solmaya başlaması nedeniyle mağara 1963'te ziyarete kapatılmıştır. İspanya'daki en önemli örnekse Altamira Mağarası'dır. 1868'de bir avcı tarafından bulunan mağaradaki resimlerde hayvan figürlerine hacimsel değerler kazandırılmak üzere yüzeydeki doğal kabarıklıklardan yararlanıldığı görülür. Kırmızı ve siyahın yanı sıra eflatunun canlı tonları da kullanılmıştır. Çoğu mağara resminde figürler ya da simgeler bir kompozisyon kaygısı olmadan gelişigüzel boş alana serpilmiştir. En yaygın hayvan figürleri bizon, yabandomuzu, at, geyik ve öküzdür. Tarih içinde yapıların işlevleri açıklık kazandıkça resimler de biçimsel tanımlar kazanmaya başlar; genellikle duvar yüzeyi yatay ve dikey bantlar ya da pano benzeri bölmelere ayrılır ve resimler bu alanların içine yapılır. MISIR'da duvar resimlerine Eski Krallık 3.Sülale döneminden (MÖ.yks.2686-2613) başlayarak özellikle mezar odalarında rastlanır. Yeni Krallık 18.Sülale döneminde (MÖ yks.1570-1320) doruk noktasına ulaşan duvar resimlerinde kişilerin yaşamlarına ilişkin sahneler (→TARİHSEL KONULAR) şematik ve çizgisel özellikleri vurgulanarak işlenmiştir. Figürler profilden ve iki boyutludur. Batı'da ilk kez Minos uygarlığında MÖ 17.-15.yy arasında görülen duvar resimlerinin en güzel örnekleri fresk tekniğiyle yapılan *Knossos Sarayı* resimleridir (→MİNOS). YUNAN sanatından günümüze ulaşan örnekler bulunmamasına karşın gerek yazılı kaynaklar, gerek Yunan sanatından izler taşıyan Roma dönemi resimleri böyle bir türün varlığını belirtir. MÖ 5.yy'ın sonlarında yaşayan ZEUKSİS'in pano resmi, aynı yüzyılın ortalarında yaşayan POLYGNOTOS'un da duvar resmi yaptığı bilinir. ROMA döneminden günümüze ulaşan en önemli örnekler Pompei ve Herculaneum'daki çeşitli VİLLA'ların *(Misterler Evi, Vetti Evi)* duvarlarını bezeyen resimlerdir. Yaklaşık MÖ 2.yy'a tarihlenen ilk örneklerde figür görülmez. Duvarlar mermer kaplamaları anımsatır biçimde yatay ve dikey bantlar halinde boyanmış, stilize FESTON'larla, GROTESK ya da soyut örgelerle bezenmiştir. Daha sonra bütün mekânı geniş yatay bir bant halinde çepeçevre dolanan figürlü frizlere rastlanır; görsel YANILSAMA bu dönemde ortaya çıkar ve figür frizi yer yer öne çıkan sütun betimlemeleriyle bölümlere ayrılır. Pompei duvar resimlerinin son evresinde yüzeyler çeşitli panolara ayrılarak içleri manzara, FİGÜR, PORTRE, ölüdoğa ya da alegorik temaların (→ALEGORİ) işlendiği resimlerle bezenmiştir.

HİNDİSTAN'da Maharashtra eyaletindeki Ajanta Mağaraları'nda MS 1.-7.yy arasında yapılan BUDACI duvar resimlerinde çeşitli efsaneler ve dinsel figürler son derece simgesel bir anlatımla işlenmiştir. ÇİN'de 1.yy'da başlayan duvar resmi geleneği 14.yy'da Budacılık'ın gelişmesiyle yaygınlaşmış, birçok tapınağın duvar ve tavanları resimlerle bezenmiştir. Gansu yönetim bölgesindeki Dunhuang'da Bin Buda Mağarası *(Mogaoku)* olarak bilinen çok sayıdaki mağara-tapınağın içi resimlerle donatılmıştır. Biçim-mekân ilişkisinin ustaca çözümlendiği bu resimler gerçekçi olmaktan çok anlatımcı ve simgeseldi. 14.yy'dan sonra Çin'de duvar resminin yerini pano ve RULO RESMİ almıştır. JAPONYA'da Nara Dönemi'nde (710-784) *Horyuci*'nin (Ja. *ci:* tapınak) Altın Salon'undaki resimler gibi Çin etkilerini yansıtan duvar resimleri yapılmıştır. Kore'deyse Üç Krallık Dönemi'nde 5.yy'dan başlayarak Kogurya krallarının mezar odaları freskle bezenmiştir. Hıristiyanlık'ın ilk dönemlerinde Roma KATAKOMP'larında görülen duvar resimleri daha sonra imparatorluğun bütün merkezlerinde yaygınlaşmış, birçok yapı fresklerle bezenmiştir (→GEÇ ANTİK). Bu resimlerde figürlerin anlatımcı özellikleri vurgulanmış, derinlik ve kütle duygusu da ölçek farklılıkları ve dış çizgilerin abar-

tılmasıyla yansıtılmaya çalışılmıştır. Anadolu'da KAPPADOKİA bölgesindeki kilise resimleri de bu özellikleri yansıtan örneklerdir. BİZANS döneminde İKONOKLAZM (717-867) dışında anıtsal yapıları mozaik ve fresklerle bezeme geleneği sürmüştür.

Batı'da resim sanatının ilerlemesi bir ölçüde duvar resmindeki büyük gelişmelerle birlikte olmuştur. 14.yy'ın ünlü fresk ressamı GIOTTO'nun Padova ve Assisi kilise ve bazilikalarındaki dinsel duvar resimlerinde RÖNESANS resminin ilk büyük aşamaları gerçekleşmiş; mekân anlatımı figürlerdeki kütlesellik, kişilik ifadesi ve kompozisyon bütünlüğü sonraki birçok Rönesans ustasına esin kaynağı olmuştur. 15.yy'da Floransa *S.Maria del Carmine Kilisesi Brancacci Şapeli*'nde Hz.İsa'nın yaşamını resimleyen MASACCIO da Rönesans duvar resminin en büyük ustalarındandır. RAFFAELLO'nun *Vatikan Sarayı* ve MICHELANGELO'nun *Sistina Şapeli* duvar resimleri 16.yy Rönesans resminin en büyük örnekleridir ve fresk tekniğiyle uygulanmışlardır. LEONARDO DA VINCI'nin Milano'da bir kilise yemekhanesinde yaptığı *Son Akşam Yemeği* adlı yapıtı, tabanı iyi hazırlanmamış yüzeye yağlıboya tekniği uygulandığından tabaka halinde dökülmüş, birçok onarım geçirmiştir. BAROK dönemin görkemli kilise ve sarayları, CORREGGIO'nun *Parma Katedrali*'nin kubbesine yaptığı son derece hareketli ve derinliği olan freski ya da NEUMANN'ın Almanya'da *Vierzehnheiligen Hac Kilisesi*'ne (baş.1742, Franconia) yaptığı karmaşık duvar resimleri gibi, zengin uygulamalar gerektirmişlerdir. 18.yy'daysa Fransız saray ve villalarının odaları FRAGONARD ve BOUCHER gibi saray ressamlarının soyluların eğlence yaşamlarını dile getiren duvar resimleriyle bezenmiştir. 19.yy'ın en büyük ressamlarından olan GOYA'nın İspanya'da *San Antonio de la Florida Kilisesi* freskleri duvar resminin 20.yy'dan önceki en son önemli örnekleridir.

MODERN MİMARLIK'ın arı tutumu 20.yy başında bezemeye karşı gelerek bir süre duvar resminin azalmasına neden olmuşsa da, özellikle Fransız ressam LÉGER'nin bu konuda verdiği savaşım sonucu, Léger, MATISSE, CHAGALL ve MIRÓ gibi sanatçıların resimleri büyük kamu ve kültür yapılarının iç ve dış duvarlarını süslemiştir. Léger'nin resimleri toplumsal ve endüstriyel ilişkileri ele alırken, öteki çağdaş ressamlar çoğu kez soyut ve dekoratif biçimlerle, çarpıcı renklerle çalışmışlardır. Bunlar arasında Matisse dinsel yapı dekorasyonunu çağdaş bir espri içinde 20.yy'da sürdüren sanatçıların başında gelir. Amerika'da 1930'ların Büyük Bunalımı sonucunda işsiz kalan birçok sanatçıya destek olmak üzere FEDERAL SANAT PROJESİ (WPA-FAP) geliştirilmiş, ülke ölçeğinde birçok kamu binasına duvar resimleri yaptırılmıştır. Öte yandan duvar resimleri 20.yy'ın başında siyasal bir araç olarak ve halk eğitimi amacıyla da yaygın biçimde kullanılmıştır. Bunun en ünlü örneği Meksika Devrimi'nin ardından RIVERA, OROZCO, TAMAYO ve SIQUEROS gibi Batı eğilimli yerli ressamların büyük kamu yapılarının duvarlarına kolay okunur ve çarpıcı çizgi ve renklerle uyguladıkları, devrimi ve Meksika kültürünü anlatan devasa resimlerdir. Bunlar genelde TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK üslubu içinde değerlendirilmekteyse de KÜBİZM ve DIŞAVURUMCULUK akımlarından etkilenmeler gösterirler. Toplumsal Gerçekçilik'in en arı örneklerineyse 1917 Devrimi sonrası SSCB'de (b.BDT) rastlanır. Halk kitlelerini yeni ideolojiler yönünde eğitmek ve yüreklendirmek amacıyla yapılan bu duvar resimlerinde devrim ve endüstri konuları öncelikle yer almaktaydı. Bugün Çin Halk Cumhuriyeti'nde de bu tür duvar resimlerinin önemli bir sanat türü olduğu söylenebilir.

Yapıların dış cephelerini bezeme geleneği ortaçağdan başlayarak Orta Avrupa'da Mittewald, Oberammergau ve Innsbruck'ta, Kuzey İtalya'da Trento ve Treviso'da ve Kuzey Romanya'daki bazı kiliselerde görülür. İngiltere'de dinsel yapılardaki dış cephe resimleri 16.yy'da Reformcular tarafından yok edilmiş, sivil yapılardakilerse 1666'daki Londra Büyük Yangını'nda yok olmuştur. Kuzey İrlanda'da 17.yy'da Orange prensi Willem döneminde görülen siyasal içerikli cephe resimlerinin Orta Avrupa geleneğinden kaynaklandığı sanılır. 1920'lerin başında Londonderry'de Fountain Sokağı'ndaki *Derry Kabartması* İrlanda duvar resimlerinin bir devamı olarak nitelendirilir. 20.yy'da dış duvar resimleri kentlerde özellikle reklamcılığa hizmet etmekte, biçimlenmelerinde kent ölçeği ve trafik etkili olmaktadır. Yüzyılın ilk önemli örneği ABD'de Miami kentinde toprak üstündeki kanalizasyon borularını kapatan resimlerdi. John St.John tarafından yapılan bu proje 1950'lerde gerçekleştirilmiştir. Aynı yıllara ait bir başka proje de Les Grimes'in Los Angeles'ta bir et paketleme tesisinin yapıları üstünde betimlediği *Domuz Cenneti*'dir. 1960'larda birçok ülkede bir yandan çevre bilincinin artması öte yandan azınlıkların ve farklı ideoloji gruplarının seslerini duyurma çabaları, çağdaş bir duvar resmi hareketi yaratmıştır. Buna paralel olarak İngiltere, ABD ve Fransa'da birçok kentte boş duvarlar dekoratif amaçlarla resimlendirilmiş, hatta kent belediyeleri bu yönde destek vermiştir. ABD'de City Walls Inc. (New York) gibi gruplar ortaya çıkmış, Chicago'da 1970'te işçilerin oturdukları bir mahallede 30 duvar resimlenmiş, bunlar arasında *Saygı Duvarı* adı verilen duvar resminde William Walker'ın denetimi altında 20 siyah sanatçı çalışmıştır. Fransa'da Grenoble kentinde beş ressam biraraya gelerek "Malassise" adlı bir duvar resmi hareketi yaratmışlardır. Fransa'da duvar resmi hareketinin ünlü ressamları arasında Ernest Pignon'u da saymak gerekir. Paris'te Beaubourg Mahallesi'nin yenilenmesi gibi kent projelerinde geçici olarak boş ve harap duvarlara ya da şantiye perdelerine duvar resimleri yapılmış, bu uygulamalar son yıllarda tüm Batı ülkelerinde yaygınlaşmıştır. Siyasal hareketlerin arttığı 1970'lerde tüm dünyada politik kökenli, Dışavurumcu ve primitif üslupta (→İLKEL SANAT) duvar resimleri çoğalmıştır. *Graffiti* adı verilen çarpıcı duvar yazıları da (→SGRAFFITO) kent merkezlerinde duvarların doğal öğeleri durumuna gelmiş ve bu dönemin resim sanatını güçlü bir biçimde etkilemiştir. Güney Amerika'da Şili'de halk arasından çıkan duvar ressamları siyasal bilinçlenmede önemli rol oynamışlardır.

Türkiye'de 1960'lardan başlayarak duvar resmi özellikle kamu ve kültür yapılarında uygulanmaya başlanmış, Bedri Rahmi EYUBOĞLU bu alanda özellikle etkin olmuştur. İç mekânlarda, üniversite, hastane vb yapılarda uygulanan fresk türü resimler çok sayıda olmamakla birlikte, dış mekânlarda çeşitli tekniklerde, özellikle mozaik ve seramik pano biçiminde uygulanan dekoratif duvar resimleri yaygındır. Atilla GALATALI, Eren EYUBOĞLU, Arif KAPTAN, Nurullah BERK, Adnan TURANİ ve Neşet GÜNAL gibi sanatçıların bu türde çok sayıda uygulaması bulunmaktadır.

0157, 0244, 2967.

J.N.Erzen

DUYAR, Gürdal (1935, İstanbul)
Türk heykelci.
Anıt çalışmalarının yanı sıra özellikle BÜST ve FİGÜR'lerden oluşan serbest çalışmalarıyla tanınır.

Ortaöğrenimini Haydarpaşa Lisesi'nde tamamlayarak 1951'de Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Heykel Bölümü'ne girmiş, önce BELLING'in, ardından da Ali Hadi BARA'nın öğrencisi olmuştur. Öğrenimini 1959'da tamamlayan sanatçı bir süre Fransa ve İsviçre'de çalıştıktan sonra 1963'te Türkiye'ye dönmüş ve serbest çalışmaya başlamıştır. Duyar'ın doğa araştırma ve incelemelerinin ürünü olan serbest etütleri plastik bakımdan özgün çizgiler taşır. Büst çalışmalarında, figür ve kompozisyonlarında malzemenin özünü zorlamadan modelin karakterini yansıtmaktadır. *Bilge'nin Başı* (İRHM) adlı yapıtı bu özelliğin yansıdığı önemli büstlerinden biridir. Yenilikçi akımların sınırları içinde kalmak yerine malzemenin doğal akışına kendini bırakan sanatçı anıt çalışmalarında da aynı yolu izlemiştir. Cumhuriyet'in 50.Yılı kutlama programı içinde gerçekleştirdiği *Güzel İstanbul* (1973) klasik anıt heykel anlayışının dışındadır. Bu yapıtta İstanbul kenti doğal güzellikleri, kültür ve uygarlığıyla simgesel bir kadın figüründe yansıtılmıştır. Yapıt daha sonra müstehcen bulunarak Yıldız Parkı'na kaldırılmıştır. Maden Tetkik Arama Enstitüsü'nde bulunan *Atatürk ve Madencilik* (1971) adlı yapıtı da aynı anlayışı yansıtmaktadır. Sanatçının Uşak, İskenderun ve Burhaniye'de Atatürk heykelleri, çeşitli kuruluşlarda büst çalışmaları bulunmaktadır. Duyar, ayrıca yoğun bir boya hamuru ve atak fırça vuruşlarıyla belirginlik kazanan yarı-soyut yağlıboya resimler de yapmıştır.

N.Arslan

DÜĞÜM

İng.*knot*, Fr.*nœud*, Alm.*Knoten*.

1. İplik, ip, halat gibi gereçlerin kendi üstlerine ya da birbirinin arkasından ya da önünden dolandırılmasıyla oluşturulan bağ ya da boğum. Düğüm hiçbir araç kullanılmaksızın, elle yapılır. Kullanıldığı yerlere göre keten, pamuk, yün, merserize, ipek, ibrişim, floş, suni ipek, suni halat, tel halat, bitkisel halat gibi çeşitli malzemelerle değişik teknik ve biçimlerde yapılabilir. Tek iplikle yapılabileceği gibi çok sayıda ipliğin birbirine bağlanmasıyla da oluşturulabilir. Değişik amaçlarla kullanılan düğümlerde çok çeşitli bağlama biçimlerine rastlanır. Düğümlerle oluşturulan dokusal yüzeyler teknik olarak, tek iplikli, iki ya da çok iplikli, küçük, sık, seyrek, sıkı, gevşek, açılır, açılmaz, hareketli ya da hareketsizdir. Düğümler, yapılışlarına ve kullanım alanlarına göre dört grupta incelenebilir.

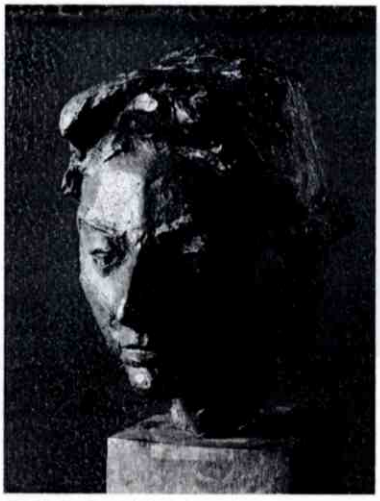
Dokumacı Düğümleri: İlkçağda insanlar, hayvan derisiyle giyinirlerdi. Yerleşik düzene geçip hayvanları evcilleştirdikten sonra kumaş dokumaya başlamışlardır. Zaman içinde, dokuma yaparken kopan ipleri bağlamak, sağlamlaştırmak amacıyla dokumacı düğümleri gelişmiştir. **1)** *Kocakarı Düğümü:* DOKUMA'da, kopan ya da kısa gelen ipliklerin birbirlerine bağlanarak, dokunan kumaşta bir potluk meydana getirmemesi için çözgü ya da atkı ipliklerine atılan düğümdür. Bağlanan ipler koparılmadan çekildiğinde düğüm çözülür. **2)** *Gül Düğüm:* Bu, dokumacılıkta sıkça kullanılan bir düğümdür. Tarağında kolayca işleyen ve sökülmesi olanaksız bir düğüm çeşididir. **3)** *İlmik Düğüm:* Dokumada yün el tezgâhlarında, gücü ve yün çözgü bağlamalarında kullanılır. **4)** *Sikeş* ya da *Tırnak Düğüm:* İpek ya da pamuk çözgülerin birbirlerine eklenmesi için kullanılır.

Makrame Düğümleri: Özel bir araca gereksinim duyulmadan elle yapılan ve iplerin birbirleri arasından geçirilmesiyle meydana getirilen yüzey değerlendirmeleridir. İnce, uzun, kısa, yuvarlak, kare, oval, dikdörtgen yüzeyler oluşturulabilir. Düzgün olması için ya bir tahta çubuğa ya da halkaya gereksinim vardır. MAKRAME'de kullanılan malzemeler; değişik bükümde inceli kalınlı bitkisel (pamuk, keten, merserize, kordon, şerit, kenevir, jüt, sisal), hayvansal (yün, ipek), metal (sim, sırma), sentetik (naylon, poliakrilonitril, polietilen, polipropilen) ve suni (reyon ve viskoz) ipliklerle boncuk, halka ve iğnedir. Yapılacak işe göre gerekli sayıda ve uzunlukta iplikler kesilir. Tek, çift, dörtlü ya da altılı olarak istenilen biçim ve kalınlıkta ipliklerle çeşitli teknikler uygulanarak değişik görüntü, boyut ve biçimde yüzeyler oluşturulur. Kullanılan bellibaşlı düğümler, kangal, saçak, sarma, zincir, zar, aşk düğümüdür. Sarma düğüm tekniğiyle dikey, sağdan sola, yatay, çapraz, kavisli görüntüler elde edilebilir.

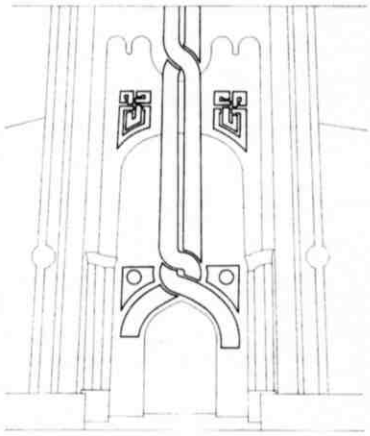
Denizci Düğümleri: Uzun deniz seferlerine çıkan denizciler kopan halatların bağlanması, donanımların makaralara bağlanması, yüklerin indirilip kaldırılması için birçok düğüm geliştirmiştir. Bunların sayısı 50'yi aşar. En çok kullanılanlar; camadan, izbarço, kolone ve sancak bağlarıdır. Hamaklarda, usturmaçalarda, ağlarda, balık oltalarında bu düğümler kullanılır.

Dağcı Düğümleri: Dağcılar da halatlarını bağlamak, yüklerini bağlayıp taşımak ve birbirlerini çekmek için kazık bağı, hırsız bağı gibi birçok düğüm geliştirmişlerdir.

Tarihçe:
Düğüm, ilk olarak lifleri birbirlerine birleştirmek ve iki ya da daha çok ipi birbirine eklemek gereksiniminden doğmuştur. İlk insanlar, yaptıkları düğümlerle lif ya da ipliklerin sağlamlık kazandığını ve değişik biçimler elde edebildiklerini gördükten sonra aynı yöntemle yük taşımada kullanılan fileler, yatmak için hamaklar, av tuzakları ve balık ağları yapmaya başlamışlardır. Düğümün eski çağlarda işlevsel amacının dışında bağlayıcı özelliğinden ötürü dinsel iki varlığın bağını simgeleme ve güçlendirmede; ayrıca uğur birleştirme, işleri çıkmaza sokma amacıyla büyü yapmada da kullanıldığı görülür. İlkel toplumlarda sayıları ve bilgileri kaydetmek ve haberleşmek için de kullanılmış olan düğümde ip kalınlıkları, renkleri, düğümleme çeşitleri ve sayıları, sıralanış biçimleri simgesel bir dilin göstergeleridir. Örneğin, beyaz ip, barışı; kırmızı, tehlikeyi ve savaşı; yeşil, bereket ve mutluluğu simgeler. Bu renkli ipliklerin değişik tarzda düğümlenmesi, sıralanması ve sayıları bazı önemli olayları arşivlemek için kullanılmıştır. Örneğin, Kuzey Amerika Yerlileri, düğümlenmiş ipleri, tarih düşmek için kullanmışlardır. Bu düğümler arasına koydukları değişik biçim, büyüklük ve renkteki deniz kabuk ve boncuklarının da ayrı ayrı anlamları vardı. Yerliler'in kullandığı, *wampum* denen ve deniz kabuğundan boncukların dizilmesiyle yapılan kemerler, ailelerinin toplumdaki yerini, başarılarını, şeref ve onurunu simgelerdi. *Wampum* kemerinde kullanılan düğüm tekniği *wampum* dokumasında da görülür. Bu dokuma 14.yy'da İtalya'da yayılan Cavandoli modasının öncüsü olmuştur. Söz konusu moda, bir açık hava okulunda makrame tekniğini çocukları eğlendirmek ve oyalamak amacıyla uygulayan Valentina Cavandoli'nin renkli ipliklerle desenli doku oluşturma tekniğine dayanan çalışmalarından (Cavandoli işi) kaynaklanmıştır. 18.yy'da İn-



DUYAR, Gürdal, *Bilge'nin Başı*, tunç, 41x20x30 cm.



Düğüm

ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ

giltere'de Kraliçe Victoria döneminde zarif düğümlerle oluşturulan yüzeylerin, DANTEL'ler gibi giyim ve iç dekorasyonda (→İÇ MİMARLIK) kullanılması moda olmuştur.

ORTA ASYA'da yapılan kazılarda ortaya çıkan at eğerlerinin uçlarındaki düğümlü saçaklar, Türkler'in düğümü çok eski yıllardan beri kullandıklarını göstermektedir. Kadın baş süslemesi, çarşaf, havlu ve peşkir kenar saçakları, kaftan, entari ve çepkenlerde kol, yaka ve etek uçları çeşitli düğümlerle zenginleştirilmiştir. Atkı iplikleri çekilerek, çözgü ipliklerinin bağlanmasıyla oluşan düğümlerden meydana gelen çarşafların sanatsal değeri çok yüksektir. Bu tür çalışmalar günümüzde, geleneksel dokumaların saçaklarında, kemer gibi giyim eşyasında ve dekoratif yüzeylerde kullanılmaktadır.

L.Girgök

2. Bir bandın ya da BEZEME şeridinin birbirinin içinden dolanarak oluşturduğu biçim. Örneğin, Konya *İnce Minareli Medrese*'nin (13.yy 2.yarısı) TAÇKAPI yüzeyi, yazı (→HAT) şeritlerinin düğümlenmesiyle bezenmiştir.

DÜHENK (Far.*dubnenk*: duman yeri, baca'dan) = **TÜTEK; TÜTEKLİK**

DÜKKÂN (Ar.)
Kapısı bir ÇARŞI'ya, ARASTA'ya, sokağa ya da PASAJ'a açılan ve içinde perakende satış ya da küçük imalat yapılan mekân. İlk örnekleri Antik Çağ AGORA'larında bulunan dükkânlar, 18.yy'a değin genellikle hem üretim hem de satış için kullanılmış, hatta dükkân sahibi bu mekânda ya da hemen yakınında yaşamıştır. Endüstri çağıyla birlikte dükkân, üretimin yapıldığı yer olmaktan çıkmış ve yalnızca alışveriş işlevini üstlenmiştir. OSMANLI döneminin en ünlü çarşılarından *İstanbul Bedesteni*, "dolap" denen dükkânlardan meydana gelmiştir (→BEDESTEN).

DÜKKÂNÇE (Ar.*dükkân*, Far.*-çe*: küçültme eki' nden) = Küçük **DÜKKÂN**

DÜLGER (Far.*dürudger*'den)
Eskiden, "köşker" denirdi. Yapıların kaba ağaç işlerini yapan usta. AHŞAP yapılarda dülgerlik işleri, İSKELET'in kurulmasının yanı sıra MERDİVEN, DÖŞEME, TAVAN ve ÇATI işlerini de kapsar. Yapıların KAPI, PENCERE, raf vbg kısımlarını yapana "marangoz", marangozun kapı, pencere işleriyle uğraşanına "doğramacı", ince işlerle uğraşanına da "mobilyacı" denir.

DÜNYANIN YEDİ HARİKASI
İng.*seven wonders of the world*, Fr.*sept merveilles du monde*, Alm.*Sieben Weltwunder*.
Antik Çağ'ın görülmeye değer (Gr.*theamaton*), görkemli yedi sanat yapıtı. Helenistik Dönem'de (→YUNAN) belirlendiği bilinen bu yapıtların listesi, çok daha geç dönemlerde çeşitli biçimler almıştır. Bilinen ilk belge, Mö 2.yy'da yaşamış olan şair Sidonlu Antipatros'a aittir. Günümüze kalan 80 *epigram*'ından (kısa şiir) birinde yedi harikayı anlatan Antipatros, bu yapıtlar arasında *Artemision*'u en üstün tutmuş ve *İskenderiye Feneri* yerine Babil surlarını saymıştır. Daha sonra MÖ 1.yy'da tarihçi Diodoros ve coğrafyacı Strabon (MÖ 64/63-MS 19/24) eksikliklerle birlikte bu yapıtlardan söz etmişler, bazı Romalı yazarlarsa Roma'da Capitolium Tepesi'ndeki *Jüpiter Tapınağı*'nı, *Colosseum*'u ve KYZİKOS'taki *Hadrianus Tapınağı*'nı da listeye eklemişlerdir. MS 2.yy'da yazar Hyginus'un *Persepolis Sarayı*'nı kattığı liste, BİZANS döneminde değişikliklere uğramış, 6.yy'da *Historia Francorum* (Franklar Tarihi) adlı yapıtı yazan piskopos Tours'lu Aziz Gregorius, Nuh'un gemisini, Kudüs'te Tapınak Dağı'ndaki ilk yapı olan *Süleyman Tapınağı*'nı ve Konstantinopolis'teki (→İSTANBUL) *H.Sophia*'yı *(Ayasofya)* harikalar arasında saymıştır. *İskenderiye Feneri* de ilk kez Gregorius'un bu listesinde ortaya çıkmıştır. Tarihsel kayıtlara önem veren İskenderiyeliler'in de Mısırlı yapıtların ağırlıkta olduğu bir liste hazırlamış olabilecekleri araştırmacılar tarafından öne sürülmekle birlikte, günümüze bu tür bir belge ulaşmamıştır. Bilinen son liste, 10.yy'da Byzantion'lu hatip Philon'un *Peri ton hepta theamaton* ya da *De septem mundi miraculus* (Dünyanın Yedi Harikası Üzerine) adlı yapıtındadır.

Yaygın bir etki yaratan güzellikleri, alışılmamış büyüklükteki boyutları ve dönemleri için teknik açıdan benzersizlikleriyle "harika" olarak nitelendirilen yapıtlar, genellikle aşağıdaki gibi sıralanmaktadır: **1)** *Babil'in Asma Bahçeleri*. Babil'deki (→MEZOPOTAMYA) kraliyet sarayında, yarı efsanevi Kraliçe Sammu-ramat'ın (Gr.Semiramis) ya da Kral II.Nabukadnezar'ın (hd.MÖ 605-562) Medialı karısı Amyitis'i avutmak için yaptırdığı söylenen bu teras bahçeleri, kademelenerek yükselen taraçalar üstüne kurulmuştur. Fırat Irmağı'ndan sulanan bahçeler, yazılı kaynaklarda ayrıntılı biçimde anlatılmaktaysa da günümüze izleri kalmamıştır. Alman mimar ve arkeolog Robert Koldewey (1855-1925), 1899-1917 arasında sarayın kuzeydoğusunda ortaya çıkardığı tuhaf alt yapının bu ünlü bahçelere ait olabileceğini ileri sürmüştür. **2)** *Artemision* (Yeni). Ephesos'ta MÖ 334-250 arasında inşa edilen ve günümüze çok azı ulaşabilmiş olan *Artemis Tapınağı*, Arkaik Çağ'da yapılmış olup MÖ 356'da yanan *Artemision*'un üstüne kurulmuştur (→KHERSİPHRON; EPHESOS). **3)** *Zeus Heykeli*. MÖ 5.yy'da ünlü heykelci Pheidias'ın Yunanistan'da Olympia *Zeus Tapınağı* için altın ve fildişinden yaptığı bu heykelde Zeus, tahtında otururken betimlenmiştir. Yapıt sikkeler üstündeki betimlerden tanınmaktadır (→PHEİDİAS). **4)** *Mausoleum*. Bir KARİA kenti olan HALİKARNASSOS'ta Kral Mausolos için karısı Artemisia'nın yaptırdığı anıtmezardır (→MAUSOLEUM). **5)** *Rodos Heykeli*. Rodos limanı girişine dikilmiş, 30m'den yüksek olduğu sanılan bu tunç heykel, Güneş Tanrısı Helios'u simgeliyordu. MÖ yks.292-280 arasında yapılan anıt, MÖ 225'teki bir depremde yıkılmıştır (→KHARES, Lindoslu). **6)** *İskenderiye Feneri*. MISIR firavunu I.Ptolemaios'un (hd.MÖ 323-285) tasarladığı ve II.Ptolemaios'un (hd.MÖ 285-246) MÖ yks.280'de İskenderiye (Alexandria) limanı girişindeki küçük Pharos Adası'nda Knidoslu Sostratos'a yaptırdığı bu deniz feneri, daha sonra inşa edilen tüm fenerlere örnek olmuştur. Yüksekliği 135m olan üç katlı fener, yukarıya doğru incelir, tepesinde geceleri ateş yakılırdı. İlk kat kare, ikinci kat sekizgen planlıydı. Silindirik gövdeli üçüncü katın Triton kabartmalarıyla bezeli olduğu ve dev bir Poseidon heykeliyle taçlandırıldığı anlatılmaktadır. 12.yy'da ayakta olduğu bilinen fener, daha sonra yıkılmış ve 1477'de MEMLÜK sultanı Kayıtbay, aynı yere yıkıntılardan bir kale yaptırmıştır. **7)** *El-Gize Piramitleri*. En ünlüleri 4.Sülale'nin (MÖ 2613-2494) üç kralı Keops, Kefren ve Mikerinos'unkiler olan bu piramitler birer ANITMEZAR'dır ve Yedi Harika'dan günümüze sağlam gelebilmiş tek örnektirler (→PİRAMİT).
1066. ***Ş.Anadol, M.Beykan***

YEM YAYIN

DÜRER, Albrecht (1471, Nürnberg-1528, Nürnberg) Alman ressam.

Çeşitli alanlardaki yapıtlarıyla Alman sanatında (→ALMANYA) gerçek anlamda bir RÖNESANS düşüncesinin yerleşmesine katkıda bulunmuş, Kuzey sanatının kendine özgü özelliklerini 16.yy başı modern sanat anlayışı içinde tanımlamış bir sanatçıdır.

Nürnbergli bir kuyumcunun oğlu olan Dürer, 15 yaşındayken Nürnberg'in ünlü ressamı ve kitap resimleyicisi Michael Wolgemut'un (1434-1519) yanına çırak olarak girmiştir. Wolgemut'un büyük atölyesi aynı zamanda Dürer'in büyükbabası, yayımcı Anton Koberger'in kitapları için de ağaç baskı kitap süslemeleri üretmekteydi. Çevresindeki bu kişilerin yanı sıra, o dönemin hümanisti Willibald Prickheimer'in de Dürer'in sanatsal gelişiminde önemli katkıları olmuştur. Bu arada sanatçı, babasından yalnızca çizimin temel ilkelerini öğrenmekle kalmamış, aynı zamanda Kuzey'in ayrıntılı anlatımını olanaklı kılan kuyumculuk tekniği üzerinde de ustalaşmıştır. Wolgemut'la da resim ve ağaç baskı üzerinde çalışan Dürer, çıraklık dönemini tamamladıktan sonra 1490'da Colmar, Basel ve Strasbourg'u kapsayan bir geziye çıkmıştır. Bu arada Almanya'nın önde gelen ressamlarından Martin Schongauer'in (yks. 1450-91) yanında eğitim görmek istemiş, ancak Schongauer'in ölümüyle bu isteği gerçekleşememiştir. Bir süre Basel ve Strasbourg'da kitap resimleyicisi olarak çalışan sanatçı, şair Sebastian Brant'ın *Das Narrenschiff* (1494; Deliler Gemisi) adlı yergisel yapıtı için ağaç baskılar yapmıştır. 1494'te Nürnberg'e dönmüş, aynı yıl Venedik'e yaptığı kısa gezinin ardından Nürnberg'de bir atölye açmıştır. Bu dönemde ressam olarak etkinlik göstermeye başlayarak *Kendi Portresi* (1500, Eski Pinakotek, Münih) ve *Paumgartner Altarı* (1504) gibi önemli yapıtlarını gerçekleştirmiştir. Özellikle OYMABASKI ve AĞAÇ BASKI alanında yapıtlar vermiş, bu arada canlı bir imgelemin, güçlü bir anlatımcılığın ve son derece yetkin bir el ustalığının ürünü olan *Mahşer* (1498) dizisi ortaya çıkmıştır. Düşsel düzenlemelerdeki dramatik gerilim bu dizideki yapıtların ortak özelliğidir. Dürer, aynı zamanda Rönesans'ın can alıcı sorunları olan PERSPEKTİF, mutlak güzellik (VENUSTAS), ideal ORAN'lar ve UYUM üzerine çalışmalar yapmaya başlamış, bu arada VITRUVIUS'u okumuştur. 1504 tarihli *İsa'nın Doğumu* adlı yapıtı bu araştırmaların ürünüdür. İnsan oranları konusundaki çalışmaları da LEONARDO DA VINCI üzerine yeterince bilgisi olduğunu göstermektedir.

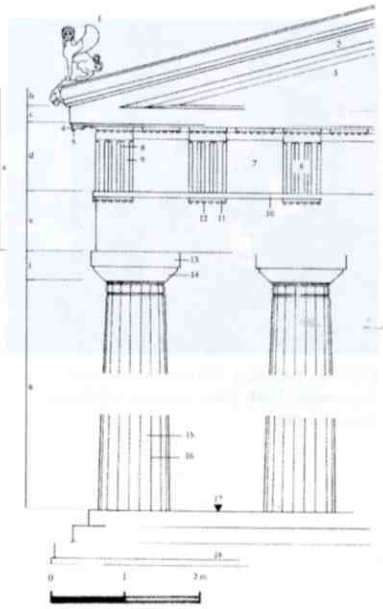
Sanatçı 1505'in sonuna doğru gittiği Venedik'te 1507'ye değin kalmış, burada BELLINI'yle tanışmış ve bir süre onun sanatından etkilenmiştir. Venedik'teki Alman tüccarlar için yapmış olduğu *Gül Çelenkleri Festivali* (yks.1506, Prag Müz.) adlı yapıtı, Bellini türü bir renk uygulamasına gittiği Venedik dönemi resimlerinin en yetkinlerindendir. Bu sıralarda grafik tekniği de gelişen Dürer, siyah ve beyaz arasındaki ton geçişleri ve karşıtlıklarını daha yetkinleştirmiştir. İtalya'dayken araştırmacı yanıyla matematik ve geometrinin yanı sıra Latince ve hümanist edebiyatını da öğrenmiş ve aynı dönemde manzarayı konu aldığı suluboya çalışmalar da yapmıştır. 1506 tarihli *Kendi Portresi* ortaçağın simgesel anlatımından tümüyle ayrılmış, insan oranlarının uygulandığı tipik bir Rönesans portresidir. İtalya dönüşünde oldukça ünlenmiş olan Dürer artık yalnızca kasabası Nürnberg'den değil, uzak kentlerden de siparişler almaktadır. Frankfurt'tan aldığı bir siparişle *Meryem'in Göğe Yükselişi* (1509) adlı bir altar resmi yapmıştır. Bugün yitik olan bu yapıt ancak Viyana'da Albertina Koleksiyonu'nda bulunan ve sanatçının yeteneğini ve el ustalığını açık bir biçimde ortaya koyan yetkin çizimlerinden bilinmektedir. Dürer, 1512'de İmparator Maximilian'ın saray ressamı olmuş ve imparator için tümü kendi atölyelerinde hazırlanan tarihsel ve alegorik sahnelerle dolu bir zafer takı tasarımı yapmıştır. Bu arada çok sayıda oymabaskı da üreten sanatçının özellikle *Melankoli I* (1514) ve *Aziz Hieronymus Odasında* (1514) adlı yapıtları, alegorik temaların (→ALEGORİ) bilmecesel bir biçimde düzenlenişiyle seçkinleşir. Bu yapıtlarda ortaçağın vaazcı geleneği de bir ölçüde sürdürülmüşse de gerek insan organlarının, gerek doğa nesnelerinin güçlü bir çizgisel anlayış içinde tanımlanması tümüyle modern anlayışa uygundur. Dürer, Maximilian'dan sonra tahta geçen Karl döneminde de saray ressamlığını sürdürmüştür. 1520'de taç giyme törenine katılmak üzere gittiği *Aix-la-Chapelle*'den (b.Aachen) sonra Anvers, Brüksel, Malines, Köln, Brugge ve Gent'i gezmiş, ertesi yıl ülkesine dönmüş ve ölümüne değin Nürnberg'de yaşamıştır.

Resim, oymabaskı ve ağaç baskı çalışmalarının yanı sıra, Dürer'in yazınsal ve kuramsal çalışmaları da bulunmaktadır. Hollanda'dayken kaleme aldığı günlüklerinden başka ağaç baskı ve oymabaskı çalışmalarıyla örneklediği, ölçüm, kent savunması ve insan oranları üzerine araştırmalar yapmış; *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheyt in Linien, Ebenen und ganzen Körpern* (1525; Çizgi, Düzlem ve Cisimlerin Pergel ve Mastarla Ölçülmesi Üzerine), *Etliche Unterrich zur Befestigung der Stett, Schloss und Flecken* (1527; Arazi, Saray ve Kentlerin Savunulması Üzerine Çalışmalar), *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (1528; İnsan Vücudunun Oranları Üzerine Dört Kitap) gibi kitaplar yazmıştır. İkinci kitabında Dürer, ideal bir kent planı önermektedir. Merkezde kral sarayının yer aldığı bu kent kare planlıdır ve sosyal sınıflanmaya göre oldukça katı bir biçimde bölümlere ayrılmıştır. Dürer, söz konusu yapıtlarıyla İtalya'da kökleşmiş olan gerçek anlamda araştırıcı Rönesans düşüncesinin Kuzey'de de benimsenmesini sağlamış, genelde Alman sanatına egemen olan bireysellik anlayışını bu evrensel düşünceyle kaynaştırmıştır. Bunun yanında Kuzey sanatında uzun bir süre varlığını duyuran GOTİK özellikler Dürer'de yeni bir bağlamda ele alınmıştır. Oymabaskı ve ağaç baskı alanındaki ustalığı, bu teknikteki örneklerin kolay ve ucuz çoğaltılabilmesi sonucunda tüm Avrupa'ya yayılmış; özellikle İtalya'da önemli etkiler yaratmıştır. Kuyumculuk geleneğinden gelen usta el işçiliği Dürer'in yapıtlarında, özellikle de oymabaskı ve oymalarında sanatsal bir boyut kazanmıştır.

Grafik yapıtlarıyla karşılaştırıldığında yağlıboya yapıtları oldukça az sayıdadır. Zaten resimleri daha geleneksel bir anlayışla gerçekleştirilmiştir. Ama özellikle İtalya gezisi sırasında yaptığı suluboya ve guvaş MANZARA'lar hem belgesellikleri hem de atmosferik etkileriyle Dürer'in sanatında önemli bir yere sahiptir. Sanatçı 1526'da bir olasılıkla KUTSAL KONUŞMA'nın bir parçası olarak tasarlanmış olan *Dört Havari* (Eski Pinakotek, Münih) adlı yapıtını Nürnberg'e armağan etmiştir. Yüzlerindeki güçlü anlatım, oranlarındaki uyum ve canlı renkleriyle bu azizler, Bellini'nin *Meryem Ana Azizlerle Birlikte* (S.Maria dei Frari Kil., Venedik) adlı altar panosundaki azizlerini anımsatırlar. Bu yapıttaki anlatım büyük oranda Reform hareketinin tinsel çekişmelerinin sonucunda doğmuştur. Luther ve



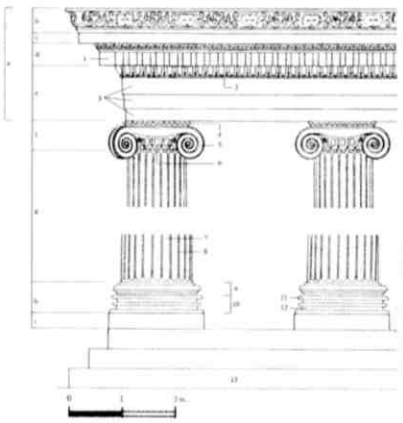
DÜRER, Albrecht, *Müneccim Kralların Tapınması*, 1504, pano üzerine yağlıboya, 99x113.5 cm.



1. akroter
2. eğik geison
3. tympanum
4. mutulus
5. guttae
6. triglif
7. metop
8. gluphos
9. tillet
10. taenia
11. regula
12. guttae
13. abacus
14. ekhinus
15. yiv
16 arris
17. stylobat
18. krepis

Dor Düzeni (*Apbea Tapınağı*, Aigina).

a. Saçaklık
b. Sima
c. Geison
d. Friz
e. Arşitrav
f. Sütun Başlığı
g. Sütun Gövdesi
h. Sütun Kaidesi
ı. Plinthos



1. dış dizisi
2. boncuk dizisi
3. fascia
4. abacus
5. volüt
6. yumurta dizisi (ekhinus)
7. yiv
8. arris
9. torus
10. spira
11. scotia
12. trokhilos
13. krepis

İon Düzeni (*Athena Tapınağı*, Priene).

Erasmus'u bilen bir kişi olarak Dürer, çoğu yapıtlarında bu hümanistlerin yaymaya çalıştıkları düşünceleri işlemiş, kendi de döneminin ilerici düşüncelerine her zaman açık kalmıştır. Büyük bir atölyeye sahip olmasına karşın herhangi bir ardıl bırakmamış; sanatı, evrensel olduğu kadar bireysel bir çaba olarak kalmıştır.
0375, 0732, 1942, 2418, 2646, 3616. *U.Tükel*

DÜSSELDORF OKULU
Wilhelm von Schadow (1788-1862) öncülüğünde NAZARENLER'den türemiş ve onların bir kolu olan 19.yy Alman resim okulu (→ALMANYA). Terim, 1830-50 dolaylarında Düsseldorf Sanat Akademisi'nde geçerli olan resim türüyle yakından ilgilidir. Bu dönemde Düsseldorf Akademisi BIEDERMEIER'in önemli merkezlerinden biri durumundadır. Düsseldorf Okulu 1826'da akademi yöneticiliğine getirilen Schadow'la ön plana çıkmaya başlamıştır. Okulun üslubu, Alman ROMANTİZM'inin geç döneminin, özellikle Nazarenler'in Romantik kahramanlık eğilimiyle, Biedermeier'in TÜR RESMİ arasında bir uzlaşma olarak tanımlanabilir. Tarihsel konulu resimlerde (→TARİHSEL KONULAR), bu uzlaşmanın sonucunda kahramanlık konularının işlenmesi önem kazanmıştır. MANZARA resmindeyse, doğa görünümleri "içsel anlamda" zenginleştirilmiştir. Temsilcileri mistik akademizmin savunucuları olan Düsseldorf Okulu, 19.yy'da Almanya'da olduğu kadar İskandinavya'da ve ABD'de de etkili olmuştur. Orta düzeyde bir tarihsel konular ressamı olan Karl-Friedrich Lessing (1808-80), *Wartburg Şatosu*'nun dekorasyonunu yapan Moritz von Schwind (1804-71), Aix-la-Chapelle (b.Aachen) *Belediye Binası*'nın Charlemagne (Şarlman) dönemini (800-814) anlatan tarihsel fresklerinin ressamı Alfred Rethel (1816-59) ve ülkesinin efsanelerini betimleyen ünlü manzara ressamı Ludwig Richter (1803-84) okulun en tanınmış ustalarıdır.
3016, 3020. ***S.Germaner***

DÜŞEY GOTİK *(Perpendicular Style)*
İNGİLTERE'de GOTİK üslubun son dönemi (yklş. 1350-1600). Terim, mimarlık tarihine İngiliz mimar Thomas Rickman (1776-1841) tarafından 1817'de sokulmuş ve İngiliz dinsel mimarlığının son evresini tanımlamak üzere kullanılmıştır. Rickman'a göre Düşey Üslup, 14.yy'ın sonlarında başlamış, ortaçağın sonlarına değin kullanılmış, hatta Oxford gibi kimi yerlerde 17.yy'a değin sürmüştür. Pencere kayıtlarının sınıflandırılmasından ortaya çıkan Gotik üslubun bu evresinde geniş ve yüksek pencereler, yapının dış görünüşünde çok etkili olacak biçimde düşey kayıtlarla bölünmüştür. Düşey çizgiler, zamanla pencerelerin çevresindeki doğrama işçiliğine ve duvarlara da sıçrayarak yapıda düşeyliğin egemen olduğu bir görünüm yaratmıştır. Bu üslubun başka bir özelliği de yelpaze tonozun (→TONOZ) uygulanmış olmasıdır. İlk kez *Gloucester Katedrali*'nin avlu dehlizlerinde (1357) kullanılmış olan üslubun öteki örneklerine *Sherborne Manastır Kilisesi*'nde (1475), Westminster *VII.Henry Şapeli*'nde (tonozlar, 1503) ve Cambridge *King's College*'da (tonozlar, 1508) rastlanmaktadır. Ayrıca → GOTİK; İNGİLTERE. ***S.Germaner***

DÜZ ATKI
KAPI, PENCERE gibi öğelerin üstüne ya da SÜTUN ve AYAK'lar arasındaki açıklıklara yatay olarak yerleştirilen YAPI öğesi. Kapı ve pencere üstündekilere LENTO ya da atkı, sütun vb arasındakilere ARŞİTRAV ya da KİRİŞ denir. Tek bir bloktan oluşan arşitrav gibi düz atkıların yanı sıra, KEMER örgüsü gibi küçük blokların yatay bir düzlemde yan yana getirilmesiyle elde edilmiş örnekler de vardır. ROMA mimarlığında TUĞLA'dan örülmüş düz atkıların kullanıldığı görülmektedir.

DÜZ BASKI → **ÖZGÜN BASKI**

DÜZ YANAŞMA
Dikdörtgen kesitli tahtaların geçmesiz olarak yan yana getirilmesi.

DÜZEN
İng.*order*, Fr.*ordre*, Alm.*Säulenordnung*.
"Mimari düzen" ya da "sütun düzeni" olarak da adlandırılır. Antik Çağ mimarlığında sırasıyla SÜTUN KAİDESİ, SÜTUN, SÜTUN BAŞLIĞI ve SAÇAKLIK'tan oluşan düzenleme. Başlıca mimari düzenler, YUNAN mimarlığının iki temel düzeni olan Dor ve İon düzenleriyle Helenistik Dönem'de (→YUNAN) gelişen Korinth düzenidir. Romalılar bu düzenleri kendi yorumlarını katarak kullanmaya devam etmiş; ayrıca, Toskan ve Kompozit düzenleri geliştirilmiştir (→ROMA). Daha sonra RÖNESANS döneminde Antik Çağ biçimleri, hümanistlerin araştırmaları ile Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS'un *De Architectura (Mimarlık Üzerine On Kitap*, 1990) adlı yapıtının ışığında yeniden ele alınmıştır. KLASİKÇİLİK temsilcileri sanatın da bilim gibi kendine özgü kuralları olduğu ve bunların Yunan ve Romalı sanatçılar tarafından geliştirildiği (→ALTIN ORAN) görüşündeydiler. Rönesans mimarları da özellikle yapıların bezenmesinde klasik düzenlerden yararlanmışlar; ama Antik Çağ oranlarında değişiklik yaparak bir dizi kural ortaya koymuşlardır. BAROK dönemde "Dalgalı Düzen" ve "Kolossal Düzen" gibi yeni düzenlemeler geliştirilmiş, geleneksel düzenlerse daha zengin ve karmaşık biçimlere sokulmuştur. Endüstri Devrimi'nin ardından Aydınlanmacı düşüncenin etkisi altında ortaya çıkan YENİ-KLASİKÇİLİK akımıyla birlikte Antik Çağ modelleri yeniden ele alınmış; 19.yy'da ise seçmeci (→EKLEKTİSİZM) yaklaşım içinde düzen öğeleri, bazan yalın, bazan coşkulu bir çerçevede özgürce biraraya getirilmiştir. Günümüzdeki teknolojik gelişmeler ve bilimsel arkeolojik araştırmalar, Antik Çağ'ın mimari biçimlerinin kullanımıyla ilgili KLASİK kuralların tartışılmasına neden olurken, POST-MODERNİZM gibi mimarlık yaklaşımları öteki dönemlerin biçimleriyle birlikte bu biçimleri de tümüyle farklı bütünler içinde seçmeci bir tutumla yorumlamaktadır.

Dor Düzeni:
MÖ 7.yy'da Yunanistan'da ilk olgun örneklerine rastlanan Dor düzeninde sütunlar, üç basamakla (KREPİS) ulaşılan bir platformun (STYLOBAT) üstüne kaidesiz olarak yerleştirilir. Yivli *(canalis)* olan sütun gövdesi aşağıdan yukarıya doğru, ortada bir şişkinlik (ENTASİS) yaparak incelir. Sütun yüksekliği sütun alt çapıyla orantılıdır ve sütun gövdesi üst üste koyulan tamburlardan oluşur. Dor sütun başlığı, dışbükey profilli şişkin, dairesel bir alt bölüm *(ekhinus)* ve yassı, kare bir tabladan *(abacus)* meydana gelir. Bezemesiz olan Dor ARŞİTRAV'ının belirleyici özelliği dışarıya doğru taşan üst kenar silmesi (TAENİA) ve her bir triglif'in altına gelecek biçimde yerleştirilmiş, altında altı tane "damla" (GUTTAE) bulunan bantlardır (REGULA). TRİGLİF ve METOP, Dor FRİZ'inin belirleyici öğeleridir. Her sütun eksenine bir triglif rastlar; dolayısıyla "köşe çelişkisi" ortaya çıkar. Dor düzenindeki yapılarda bu sorun farklı yaklaşımlarla dengelenerek çözülmeye çalışılmış; ya triglif, köşe sütunları-

nın düşey ekseninden dış kenarlara kaydırılarak yerleştirilmiş ya da, köşelere ötekilerden daha geniş dikdörtgen metop'lar eklenmiştir. Friz üstünde dışarıya doğru taşan KORNİŞ (GEİSON) yer alır. Kornişin altında, aşağıya doğru eğimli, üstünde üç sıra halinde altı damla *(guttae)* bulunan levhalar (MUTULUS) vardır. Her triglif ve metop'un üstünde birer *mutulus* bulunur. Korniş üstünde yağmur oluğu silmesi (SİMA) yer alır.

Dor düzenindeki kirişleme ve saçaklığın kökeni ahşap çatı konstrüksiyonudur. Erken Dor yapılarında sütun aralarının geniş olması da, saçaklıklarının ahşap olduğunu göstermektedir. Vitruvius, Dor saçaklık elemanlarının ahşap kökenleri hakkında bilgi vermektedir. Arşitrav, sütunları birbirine bağlayan ahşap kirişin karşılığıdır. Sütun açıklıkları geniş ise bu kirişin üstünde ona dik yönde yerleştirilen bağlayıcı kirişler, daha dar açıklıklarda ise aşıklar ve mertekler kullanılmıştır. Zamanla estetik kaygılardan dolayı bu bağlayıcı kirişlerin uçları kesilerek önlerine triglif levhalar yerleştirilmiş ve araları da yine PİŞMİŞ TOPRAK *(terra cotta)* levhalarla kapatılmıştır. Dor düzeninde triglif ve metop bu ahşap bağlayıcı kiriş düzeninin, *mutulus* da mertek uzantılarının taklididir. Bu nedenle *mutulus*'lar genellikle aşağıya doğru eğimlidir.

Vitruvius'a göre en eski Dor tapınağı Argos'taki (Yun.) *Heraion*'dur. Thermos'taki (Yun.) *Apollon Tapınağı*'na (MÖ 630/620) ait pişmiş toprak metop parçaları ve *geison*'a ait öteki pişmiş toprak buluntular bu tapınağın da Dor düzeninde inşa edildiğini göstermektedir. Verilere göre yapının ahşap dikmelerce taşınan ahşap bir saçaklığı vardı. Yunan mimarlar, taş malzemenin dayanımı hakkında deneyimleri olmadığı için bu malzemeye başlangıçta fazla güven duymamış; bu nedenle sütunları kalın biçimlendirmiş ve birbirine çok yakın yerleştirmişlerdir. Örneğin, Syrakusa'daki (b.Siracusa, Sic.) *Apollon Tapınağı* ile Syrakusa yakınlarındaki *Olympeion*'da sütun sırası o kadar sıkışıktır ki, sütunlar arasına rastlaması gereken triglif için yer kalmamıştır. Ancak MÖ 6.yy'da İon düzeninin de etkisiyle, Dor sütunları Aigina (Yun.ad.) *Aphaia Tapınağı*'nda olduğu gibi, incelmeye başlamıştır. ASSOS'taki *Athena Tapınağı* Anadolu'da Dor düzeninde inşa edilmiş az sayıdaki yapıdan biridir. Özellikle arşitravının kabartmalı oluşu dikkat çekicidir. Bu düzenin en ünlü yapısı ise Atina *Parthenon Tapınağı*'dır (MÖ 448/432). Alınlıkları ve metop'larındaki zengin kabartmalarıyla yalınlığın ön planda tutulduğu Dor düzeni için alışılmışın dışında bir örnek olan bu tapınakta sütunlar ince, *entasis* zayıftır. Optik düzeltme amacıyla alt yapı ve saçaklıktaki dışbükey eğrisellik *(curvatura)* ve özellikle köşe sütunlarının iç tarafa doğru eğimi çok hassas hesaplanmıştır.

Helenistik Dönem'in büyük tapınaklarında daha az kullanılmış olan Dor düzenine bu dönemde az da olsa yenilikler getirilmiştir. Dönemin Dor sütunları ince, *entasis* zayıftır. Yiv hatları belli edilmesine karşın tam işlenmemiştir. Selinus'ta (Sic.) Demeter Kutsal Alanı'nda yer alan *Propylon*, Helenistik Dor biçimlerinin güzel bir örneğidir.

İon Düzeni:

Dor düzeninde olduğu gibi bu düzende de sütunlar bir platform *(stylobat)* üstüne yerleştirilir. Farklı olarak basamak *(krepis)* sayısı daha fazladır ve sütunların kaideleri vardır. İki tip sütun kaidesi gelişmiştir: 1) "Attika-İon tipi" sütun kaidesi, 2) "Anadolu-İon tipi" sütun kaidesi (→SÜTUN KAİDESİ). Dor sütunundan daha ince biçimlendirilmiş İon sütununun gövdesi de yivlidir ve yivler arasında ince şeritler bulunur. Sütunlar aşağıdan yukarıya doğru, bazan *entasis* olmaksızın düzgün incelir. Bu düzende triglif olmadığından sütun aralıkları daha düzenlidir. İki VOLÜT ile aralarındaki YUMURTA DİZİSİ'nden (İon kymationu →KYMA) oluşan sütun başlığı, İon düzeninin belirleyici unsurlarından biridir. Arşitrav yüzeyinde birbirinin üstüne taşan iki ya da üç yatay bant *(fascia)* bulunur. Arşitravın üstünde, Attika-İon düzeni söz konusu olduğunda bir friz bandı, Anadolu İon geleneğinde ise DİŞ DİZİSİ yer alır. Helenistik Dönem'in ünlü mimarı HERMOGENES, friz, üstünde diş dizisi ve arada PALMET ya da yumurta dizisi olmak üzere, bu iki unsuru birarada kullanmıştır. İon saçaklığının en üst öğeleri *geison* bandı ile yağmur oluğu silmesidir *(sima)*.

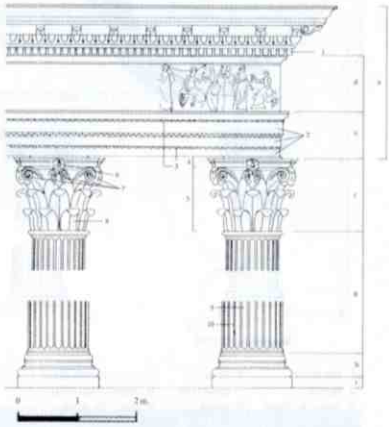
İon düzeni MÖ 6.yy başında Batı Anadolu ve Ege'de ortaya çıkmış ve gelişmiştir (→İONİA). Bu düzendeki taş yapıların da kökeni ahşap konstrüksiyondur; ama erken Doğu kültürlerine ait ahşap yapılarla ilgili bilgiler yetersizdir. Vitruvius, İon düzenindeki diş dizisinin ahşap çatı merteklerinin taklidi olduğunu belirtmektedir. Batı Anadolu'nun MÖ 6.yy'da inşa edilmiş İon yapılarıyla ilgili veriler yetersizdir. MÖ 6.yy başında İon düzeninde inşa edilmiş en önemli yapı EPHESOS *Artemis Tapınağı*'dır (Arkaik *Artemision*). İon düzeni MÖ 6.yy sonuna doğru Yunanistan'ı etkilemeye başlamış; MÖ 6.yy sonu ve MÖ 5.yy başına ait sütun kaidelerinde Attika-İon biçimi kullanılmıştır. MÖ 420'de inşa edilen Atina Akropolisi'ndeki *Athena Nike Tapınağı*, Attika-İon düzeninin en karakteristik örneklerinden biridir. MÖ 4.yy Anadolu-İon düzeninin en önemli örneği ise PRİENE'deki *Athena Tapınağı*'dır. Helenistik Dönem'de tapınaklarda genellikle İon düzeni tercih edilmiştir. MÖ 2.yy ortalarında MAGNESİA AD MEANDRUM'da mimar Hermogenes tarafından inşa edilen, *pseudodipteros* planlı (→DİPTEROS) *Artemis Tapınağı*'nda, *plinthos*'lu Attika-İon sütun kaidesi kullanılmıştır; saçaklık bölümünde diş dizisi altında figürlü friz bulunmaktadır.

Korinth Düzeni:

Mimari öğelerini İon düzeninden alan bu düzenin en önemli ayırt edici özelliği sütun başlığıdır. Korinth düzeni yapılarda genellikle KONSOL'lu korniş kullanılmış, mimari elemanlar yoğun olarak bezenmiştir. Korinth sütun başlığının sepet biçiminde yukarıya doğru genişleyen orta bölümü *kalathos* olarak adlandırılır. *Kalathos*, çepeçevre AKANT yapraklarıyla bezelidir. Klasik bir Korinth başlığında *abacus*'un altında stilize edilmiş bitki dalları (heliks) bulunur. Profilli *abacus*'un dört cephesinde, cepheyi ortalayan birer rozet yer alır. Korinth sütun başlığının en erken örnekleri, Yunanistan'da Bassae'deki *Apollon Tapınağı*'nda (MÖ 5.yy), Delphoi'da ve Epidauros'taki THOLOS'larda (MÖ 4.yy) kullanılmıştır. Helenistik Dönem'de Anadolu'da en gelişmiş biçimine kavuşan bu tür sütun başlığının önemli örnekleri *Belevi Mezar Anıtı*'nda (MÖ 3.yy; →BELEVİ) ve bu düzenin ayakta kalabilmiş en eski tapınak yapısı olan DİOCAESAREA'daki *Zeus Olbios Tapınağı*'dır (MÖ 3.yy). Zamanla bir düzen olarak gelişme gösteren Korinth sütun başlıkları özellikle Roma İmparatorluk Dönemi'nde sıkça kullanılmıştır.

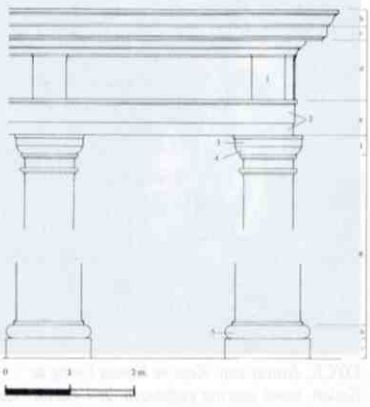
Toskan Düzeni:

Dor düzeninin Roma mimarlığında kullanılmış, ETRÜSK kökenli özel bir biçimi olan Toskan (Tos-



1. diş dizisi
2. fascia
3. boncuk dizisi
4. abacus
5. kalathos
6. rozet
7. heliks
8. akant yaprakları
9. yiv
10. arris

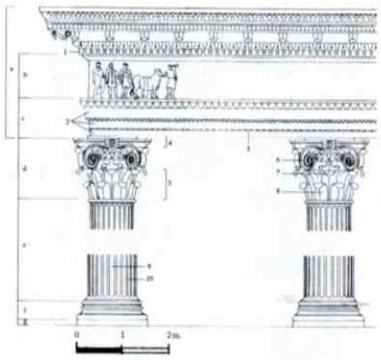
Korinth Düzeni (*Nerva Forumu*, Roma).



a. Saçaklık
b. Sima
c. Geison
d. Friz
e. Arşitrav
f. Sütun Başlığı
g. Sütun Gövdesi
h. Sütun Kaidesi
ı. Plinthos

1. triglif
2. fascia
3. abacus
4. ekhinus
5. torus

Toskan Düzeni.



1. diş dizisi
2. fascia
3. boncuk dizisi
4. abacus
5. kalathos
6. volüt
7. yumurta-ok dizisi
8. akant yaprakları
9. yiv - 10. arris

a. Saçaklık
b. Friz
c. Arşitrav
d. Sütun Başlığı
e. Sütun Gövdesi
f. Sütun Kaidesi
g. Plinthos

Kompozit Düzen (*Titus Takı*, Roma).



DYCK, Anton van, *Kont ve Kontes Derby ile Kızları*, tuval üzerine yağlıboya, 264.4x213.7 cm.

cana) düzeninde, Dor'dan farklı olarak sütunların kaideleri vardır ve sütun gövdesi yivsizdir. *Ekhinus*'un altında bilezik yer alır; köşe triglif'i köşe sütunuyla aynı eksendedir; kornişte *mutulus* yoktur, buna karşın diş dizisi bulunabilir. Orta İtalya'da bu düzende inşa edilmiş erken tapınak örneklerinden günümüze yalnızca bazı temel kalıntıları ve saçaklığa ait pişmiş toprak parçalar kalmıştır. Tüm bu malzeme Vitruvius'un "Toscana Tapınağı" betimlemesiyle yorumlanabilmektedir. Roma'da Capitolium Tepesi'ndeki *Jüpiter Tapınağı*, Falerii yakınlarındaki ve Orvieto'daki tapınaklar Toskan düzenindeki bellibaşlı örneklerdir.

Kompozit Düzen:

Sütun başlığıyla ayırt edilebilen bu düzende, farklı klasik düzenlerden alınan çeşitli unsurlar birarada kullanılmıştır. Kompozit sütun başlığı, Korinth başlığı ile İon başlığının birleşimidir. İki sıra akant yaprağıyla çevrelenmiş *kalathos* üstünde yumurtaok dizisi ve volütler bulunur. *Abacus*, Korinth başlığında olduğu gibi profilli ya da bezemelidir. Kompozit sütun başlığının ilk kez kullanıldığı yapı Roma'daki *Titus Zafer Takı*'dır. Bu düzen de Roma döneminde yaygınlaşarak kullanılmıştır.

0055, 0987, 1382, 2430, 3488. *A.Öztürk, EA*

DÜZLEM

İng.*plane*, Fr.*plan*, Alm.*Ebene*.

MEKÂN'ın iki boyutlu, düşey ya da yatay bir uzantısı. Mimari kompozisyonlarda somut değeri olsa da, RESİM'de mekân ve hareket yanılsamasının önkoşuludur. HEYKEL'deyse çok yalın geometrik biçimler dışında düzlem çokça ilgilenilen bir öğe değildir. Resimde tuvalin yüzeyi resimdeki mekânın en yakın boyutu olarak hissedilmekle birlikte, bu yüzeyin alt bölümü izleyiciye en yakın, en üstüyse en uzak mekânı içeren bir yer düzlemi olarak da yanılsanır. DERİNLİK yanılsamasını amaçlayan KOMPOZİSYON'larda ön plan, orta plan, arka plan anlatımları bunları algılatan farklı derinlik düzlemlerinin vurgulanmasıyla oluşturulur.

J.N.Erzen

DYCK, Anton van (1599, Anvers-1641, Londra) Flaman ressam.

Yapıtlarında yoğun olmayan bir renk kullanımıyla, özellikle portrelerinde modele soylu bir anlatım yükleme başarısıyla seçkinleşmiş ve İngiliz PORTRE ressamlığı üzerinde derin etkiler bırakmıştır.

1610'da Hendrik van Balen'in (1575-1632) yanında çıraklığa başlamış, yks.1615-16'dan sonra da bağımsız bir sanatçı olarak etkinlik göstermiştir. Bu tarihlerde yardımcılarla birlikte yapıtlar üretmiş, bu davranışı Anvers Aziz Luka Loncası'nın, loncaya üye olmayan hiçbir ressamın yardımcılara sahip olmayacağı ve yapıtlarını satamayacağı kuralına ters düştüğünden, loncaya ancak 1618'de katılabilmiştir. Bu tarihlerde RUBENS'in atölyesine giren Van Dyck, o dönemde başarısını tümüyle kanıtlamış yetenekli bir ressam olarak Rubens'in öğrencisi olmamıştır. Ancak sanatçının yanında kaldığı iki yıl, derin bir biçimde etkilenmesine neden olmuş, *Çarmıh Taşıyan İsa* (1617-20, St.Paul, Anvers) gibi, bu etkileri yansıtan resimler gerçekleştirmiştir. 1620'de İngiltere'ye gitmiş ve Kral I.James (hd.1603-25) için çalışmıştır. I.James onu saray ressamı olarak görevlendirmek istemişse de sanatçı yaklaşık dört ay sonra Anvers'e dönmüş, 1621'de de İtalya'ya gitmiştir. Roma, Floransa, Venedik ve Palermo'yu gören Van Dyck, gezi boyunca en çok Cenova'da kalmıştır. Burada, daha sonraki olgun üslubunu oluşturan portre ressamlığı konusunda büyük bir deneyim edinmiş, Anvers ve Londra'da kullanacağı örnekleri dağarına katmıştır. Bu dönemde İtalya'da DOMENICHINO, BERNINI, Guercino (1591-1666), CORTONA gibi sanatçılar etkindi ve BAROK anlayış büyük bir yoğunlukla gelişmekteydi. Van Dyck da bu ortamda kendisi için niteleyici olan gelişmiş ve yumuşak bir üsluba kavuşmuş, tümüyle Barok bir anlayış içinde Cenova soylularını resimlemiştir. 1624'te Palermo'ya giden Van Dyck, İtalya döneminin en önemli siparişini almış ve *Tespihli Madonna* adlı yapıtını gerçekleştirmiştir. Çıkan veba salgını nedeniyle kısa bir süre içinde yeniden Cenova'ya dönmüş, yks.1627'de döndüğü Anvers'te, 1632'de İngiltere'ye gidişine değin kalmıştır.

Sanatçı yaşamının sonuna değin İngiltere'de yaşamış, Avrupa'ya yaptığı kısa gezilerin dışında Kral I.Charles'ın (hd.1625-49) sarayında çalışmış ve bu arada *Sir* unvanına değer görülmüştür. Bu yıllarda son derece üretken bir sanat yaşamı sürmüş, özellikle portreleriyle ünlenmiştir. İngiltere'ye gittiği yıldan yaklaşık bir iki yıl sonra yaptığı *Kraliçe Henrietta ve Cücesi* (Ulusal Sanat Gal., Washington D.C.) adlı yapıtında parlak renkleri hafif ve uçucu bir fırça kullanımıyla uygulamış, sonuçta yumuşaklık ve soyluluk izlenimi egemen olmuştur. Van Dyck, İngiltere'de de Cenova'daki portre anlayışını sürdürmüştür. Kurduğu büyük atölyede çalışan yardımcılarıyla ilgili hiçbir bilgi yoktur, ancak sanatçının bu büyük atölyeyi yönetme konusunda Rubens'i örnek almış olduğu görülmektedir. En ünlü yapıtları arasında *Kralın Atlı Portresi* (yks.1638-39) ve *Richmond Dükü'nün Portresi* (Louvre Müz., Paris) yer almaktadır. Ayrıca, kralı atının yanında, bastonuna dayanmış bir biçimde resimlediği *İngiltere Kralı I.Charles Portresi*'nde (Louvre), gerekli soyluluk izlenimini büyük bir başarıyla vermiştir. İnce ipek giysilerinin kendine özgü nitelikleri, birçok yapıtında olduğu gibi burada da güçlü bir biçimde betimlenmiştir. Tüm bu yapıtlar izlerini, İngiliz manzara resmi geleneğinin sonuna değin sürdürmüş olan örneklerdir. William Dobson (1610-46), REYNOLDS, Peter Lely (1618-80) ve GAINSBOROUGH bu açıdan Van Dyck'ın sanatına çok şey borçludur. Sanatçı önce 1634, daha sonra da 1640'ta kendini yeniden Avrupa'ya benimsetmek için girişimlerde bulunmuş, ikincisinde Louvre'daki bir galerinin süslenmesini üstlenmiştir. Bu atılım, sanatçının İngiliz sarayındaki etkinliğinin bir ölçüde de olsa sınırlandığını göstermektedir. Van Dyck süsleme işi için Paris'e gitmişse de hastalık nedeniyle 1641'de yeniden İngiltere'ye dönmüş ve kısa bir süre sonra da ölmüştür.

Tüm ününü portre alanında kazanan Van Dyck'ın aynı zamanda dinsel ve mitolojik konulu resimleri ve suluboya manzara çalışmaları da bulunmaktadır. *İkonografi* adlı dizi çalışması, 1645'te ünlü çağdaşları tarafından oymabaskı olarak tamamlanmıştır. Van Dyck bu çalışmada 11 örneği gerçekleştirmiş, ötekiler başkalarınca tamamlanmıştır. Ölümünden sonra çoğunun yağlıboya taslak ve çizimlerine dayanılarak oymabaskılar gerçekleştirilmiştir. Sanatı, teknik açıdan Rubens'inkinden daha ince ve kuru olsa da, özellikle erken dönemde portre dışındaki resimlerinde yer alan hareketli biçimler onun etkilerini taşır. İngiltere dönemindeyse, modelin kişisel niteliklerini veren duyumsal bir anlayışla, aynı zamanda kendi iç melankolisini de yansıtmıştır.

2301, 2785, 3484. *U.Tükel*

E-MAKİMONO → **MAKİMONO;YAMATO-E**

EAKINS, Thomas → **İÇ MEKÂN RESMİ**

EAMES, Charles O. (1907, St.Louis, Miss.-1978, St.Louis)
ABD'li mimar ve mobilya tasarımcısı.
Mimarlıkla her konu arasında doğrudan ilişki kuran, kendisini her konuda mimarlığı uygulayan bir tasarımcı olarak nitelendiren Eames, tasarımın her dalında ürünler vermiş, KENT PLANLAMA, İÇ MİMARLIK, MOBİLYA ve sahne tasarımı (→TİYATRO), FOTOĞRAFÇILIK, sinema, GRAFİK TASARIM, endüstriyel ürünler ve eğitim alanında çalışmalar yapmıştır.

Mimarlık öğrenimine 1924'te St.Louis'deki Washington Üniversitesi'nde başlamışsa da, bir buçuk yıl sonra üniversiteyi bırakarak aynı kentteki Trueblood ve Graf Firması'nda çalışmaya başlamıştır. 1929'da Avrupa'ya yaptığı bir geziden sonra ULUSLARARASI ÜSLUP'u benimsemiş, bir yıl sonraysa St.Louis'de Gray ve Eames Firması'nı kurmuştur. Sanatçı, bu dönemde, içlerinde oldukça modern bir yaklaşımla gerçekleştirilen *John Phillip Meyer Evi* (yks.1935-38, St.Louis) ve bir çeşme için tasarlanan *Aloe Meydanı* da (yks.1938-40, St.Louis) olmak üzere birçok kilise yapısı, vitray ve mozaik çalışmasıyla, kumaş, mobilya, seramik ve sahne tasarımları gerçekleştirmiştir. Eliel SAARINEN'in yönetimi altındaki Cranbrook Sanat Akademisi'nden (Bloomfield Hills, Mich.) 1938'de öğretim görevi teklifi alması, sanatçının meslek yaşamında dönüm noktası olmuştur. Kendisi gibi öğretim görevlisi olan Eero SAARINEN'le tanışması da bu döneme rastlar. Eero'yla birlikte yürüttükleri çalışmaların ilki Cranbrook görevlilerinin yapıtlarının sergi düzenlemesi, ikincisiyse 1940-41'de, New York'taki Modern Sanatlar Müzesi'nin açtığı bir yarışmada iki birincilik alan KONTRPLAK sandalyelerdir. 1941'de California'ya yerleşen Eames, burada eşi, heykelci ve ressam Ray Kaiser'le birlikte çok sayıda mobilya tasarımı gerçekleştirmiştir.

Mimarlığı sistemci bir yaklaşımla inceleyen Eames, tasarım sorununu çözmek için en son teknolojilere başvurmuştur. Her ikisi de Pacific Palisades'te (Cal.) bulunan ve Eero Saarinen'le birlikte tasarlayıp gerçekleştirdiği *Eames Evi*'yle (1945-49) *John Entenza Evi* (1945-50), onu uluslararası üne kavuşturan yapıtlarıdır. Çelik iskeletli *Eames Evi*'nde MIES VAN DER ROHE'nin 1934'teki çiziminin etkisi görülmektedir. Sanatçının doğa saygısı ve duygusallığı, Uluslararası Üslup'un katı çizgilerinden çok WRIGHT hayranlığı ve yatkınlığını yansıtır. Wright'ta olduğu gibi, Eames'in yapıtlarında da JAPONYA etkileri göze çarpar. Eames 1940'ların sonunda kısa bir süre film yapımcılığıyla ilgilenmekle birlikte 1950 ve 60'larda gene mobilya tasarımına ağırlık vermiş, Herman Miller Mobilya Firması için çok sayıda sergi salonu hazırlamış; ayrıca, New York'ta *Time-Life Binası*'nın fuayesini tasarlayıp gerçekleştirmiştir. Bürosu sanatçının ölümüne değin, fiberglas ve alüminyum gibi yeni gereçlerin kullanıldığı mobilyalar tasarlamıştır.
1023. *A.Erktin*

EARLY ENGLISH STYLE (İng.) = **ERKEN İNGİLİZ GOTİĞİ**

EARTHWORKS (İng.) = TOPRAK SANATI → **YERYÜZÜ SANATI**

EBAT (Ar.*buud*: uzaklık, boyut'tan çog.)
Herhangi bir cismin boyutları (→BOYUT).

EBNİYE (Ar.*bina*'dan çog.)
BİNA'lar; YAPI'lar.
Ebniye-i Âliye: Önemli yapılar.
Ebniye-i Atika: Eski yapılar.
Ebniye-i Hassa/Seniyye: Padişah yapıları.
Ebniye-i Hayriye: VAKIF yapıları.
Ebniye-i Miriye: Devlet yapıları.
Ebniye-i Mürtefia: Yüksek yapılar.

EBOŞ (Fr.*ébauche*: kaba taslak'tan)
HEYKEL sanatında ayrıntıları tam olarak işlenmemiş, yani bütünüyle bitirilmemiş yapıt. Kimi örnekte bu bitirilmemişlik bilinçli olarak yapılır. Kilden kabaca biçimlendirilmiş, taslak nitelikli modellere de bu ad verilir. Ayrıca →TASLAK.

EBRU
Kitreli su üstüne serpilen boyaların buluta benzeyen biçimler alması ve çeşitli nakışlar haline dönmesi. Bu bulutumsu biçim ve nakışların suyun üstüne konulan kağıda geçmesiyle ebrulu kağıt elde edilir. Bununla birlikte pratik olarak genellikle, ebrulu kağıda da "ebru" denmektedir. İRAN kaynakları ebrunun bulunuşunu, Hindistan'a gidip yerleşen İranlılar'a bağlamakta ve Şah Tahmasb döneminde (1524-76) ilk olarak Hindistan'a giden Mir Muhammed Tahir tarafından bulunduğunu; Batılılar ve Türkler'se bu sanatın ilk önce Türkistan'da ortaya çıktığını ileri sürmektedirler. Bugün elde bulunan ebru örnekleri 16.yy'dan geriye gitmemektedir. 16.yy'ın önemli yapıtlarından olan ve yazı, TEZHİP ile HAT'tan söz eden, Osmanlı tarihçisi Gelibolulu Mustafa Âli'nin *Menâkıb-ı Hünerverân*'ında ebruyla ilgili herhangi bir bilgi yoktur.

Batı'da, ebruda mermer üstündeki damarları andıran biçimler bulunduğu için "mermeri andıran kağıt" anlamına gelen *papier marbré* (Fr.), *marbled paper* (İng.) ve *Marmorierung* (Alm.) sözcükleri kullanılmaktadır. Gerçekten de ebru hareli ve damarlı mermeri hatırlatır. Bazıları, ebrulu kağıt üstünde, kaşa benzeyen biçimlere bakarak sözcüğün, Farsça'da "kaş" anlamında olan ebru'dan geldiğini ileri sürerlerse de bu biçimlerin daha çok buluta benzediği bir gerçektir. İkinci görüşe göre sözcük, gene Farsça'da "bulut" anlamına gelen *ebr*'den gelmektedir ki bu akla daha yakındır. Sözcüğün sonundaki "ı" harfi ilişkinlik ekidir ve *ebrî* sözcüğü "bulut gibi, buluta benzer, bulutumsu" anlamlarını taşır. Şemseddin Sami'nin *Kamus-ı Türki* adlı sözlüğünde *ebrî* için, "Bulut renginde. Çağatayca ebre (elbise) yüzü, kürk kabı. Hare gibi dalgalı ve damarlı (kumaş, kağıt vb). Cüz ve defter kabı yapmak için kullanılan kağıt" yazılıdır.

Ebru yapımında kullanılan malzemenin başında geven (*Astragalus*) çeşitlerinin gövdesinden sızıp havada beyaz ya da krem renkli plakalar halinde katılaşan bir çeşit zamk olan kitre (kitre zamkı) gelir. Ayrıca keten tohumu, salep, ayva çekirdeği ve denizkadayıfından da yararlanılan ebruculukta özellikle toprak boya kullanılır (→BOYA, Doğal Boya). Boyalar yağlı olmamalı ve suda erimemelidir. Bu nedenle özellikle YAĞLIBOYA klasik ebruculukta kullanılmadığı gibi suda eriyen anilin boya da ebru için uygun değildir. Boyalar kullanılmadan önce "desteseng" denen altı düz bir taşla mermer üstünde toz haline gelinceye kadar ezilir. Ebruculukta kullanılan üçüncü malzeme sığır ödüdür. Bu madde, boyanın su üstünde batmadan yayılmasını sağlar. İçinde safra asitleri bulunan sığır ödü, bozulmaması için kullanılmadan önce kaynatılır. Ebrunun yapılacağı tekne dikdörtgen biçiminde olup çam tahtasından, çinkodan ya da galvanizden hazırlanır. Teknenin boyu istenen ölçüde yapılır, derinliğiyse aşağı yukarı 5-6cm kadar olur.

Ee



EAMES, Charles O., *Eames Evi*, 1945-49, Pacific Palisades, California.



EBÜZZİYA, Alev, *Çanak*, sert seramik.

Yapılışı:
100 ölçü su için 1 ölçü kitre oranı temel alınarak geceden bir kap su içine atılan kitre, ertesi sabah süzülüp ebru teknesine dökülür. Eğer kitreli su koyuysa salep kıvamına gelinceye kadar su eklenir. Bununla birlikte ebrunun renginin açıklık ve koyuluğuna göre, su ve kitre oranı da 1/100'den 1/400'e kadar değişebilir. Böylece elde edilen kitreli suya, önceden hazırlanmış boyalar at kuyruğundan yapılmış fırçayla serpilir. Eğer boyaların fazla yayılması isteniyorsa fazla öd, az yayılması isteniyorsa az öd eklenir. Böylece boyalar suyun üstüne yayılır ve birbirlerinin arasına girer. Elle karıştırmadan bu biçimde yapılan ebruya "battal ebru" adı verilir. Eğer su üstünde bu haliyle bulunan ebru bir iğne ya da tek bir at kuyruğu kılıyla sağa sola keskin hareketlerle yürütülürse "tarama ebrusu/gelgit ebrusu" elde edilir. Bu hareketler düzensiz olursa "şal ebrusu", eğer bir iğneyle kenardan merkeze doğru dairemsi biçimler yapılırsa "bülbül yuvası" adı verilen ebru elde edilir. Desen bakımından somaki mermere benzeyene de "somaki ebru" denir. Ayrıca bir tahta çubuğa sıkça dizilmiş iğneler boyalı suda dolaştırılırsa ona da "taraklı ebru" adı verilir. Ebru üstünde lale, karanfil, hercaimenekşe, gonca gül, sümbül de denenmiştir. 1918'den başlayarak bu çiçekleri ebruya uygulayan Mehmed Necmeddin OKYAY'ın bu çiçekli ebrularına "Necmeddin ebrusu" denmiştir.

Ebru böylece hazırlandıktan sonra, daha önce teknenin boyutlarından biraz küçük olarak kesilmiş kağıt yavaşça kitreli su yüzeyine, yani ebrunun üstüne yatırılır. Kağıtla su arasında hava kalmamasına dikkat edilir. Eğer kalmışsa bu hava, kağıdın o bölümü iğneyle delinerek alınır. Kağıt kapatıldıktan 8-10sn sonra kitreli sudaki nakışlar yani ebru, kağıda geçmiş olur. Bundan sonra kağıt yavaşça kaldırılır ve teknenin kenarına sürtülerek çekilir. Böylece kitrenin fazlası teknede kalır. Bu ebrulu kağıtlar çıtalar üstüne serilerek gölgede kurutulur ve daha sonra MÜHRE denen aletle düzeltildikten sonra kullanılmaya hazır duruma getirilir. Günümüzde bu sanatın tanınmış ustaları Mustafa Düzgünman (1920-90) ve Niyazi Sayın'dır (d.1927).
0967, 3275. ***A.Alparslan***

EBU ALİ BİN EBU RAHA (13.yy)
Anadolu Selçuklu mimarı.
13.yy'da ANADOLU SELÇUKLU Devleti'nin yoğun yapı etkinliklerinde görev almıştır.

Tam adı Ebu Ali bin Ebu Raha-el-Kettâni-el-Halebi olan mimarın adından, Suriye (Halep) kökenli olduğu anlaşılmaktadır. Günümüze değin gelen örneklerden daha çok savunma amaçlı yapılarda çalıştığı ve çok başarılı olduğu görülmektedir. Anadolu Selçuklu hükümdarı I.İzzeddin Keykâvus döneminde (1211-20) 1215'te, tanınmış devlet adamlarının katkısıyla yaptırılan *Sinop İç Kalesi*'nde birçok sanatçı görev almıştır. Ancak bunlardan yalnız Ebu Ali'nin adı iki yazıta ve kalenin belirgin yerlerine konmuştur. Bu durum adı geçen mimara, tüm yapımın teknik yönden ağırlıklı kişisi özelliğini kazandırmaktadır. Anadolu'ya kesin geliş tarihi bilinmeyen, ancak daha sonra Suriye'ye dönmeyerek Anadolu'ya yerleştiği sanılan mimarın ikinci ve en önemli yapısı, Anadolu Türk mimarlığının da başyapıtlarından sayılan Alanya *Kızıl Kule*'dir. Tarih yazıtı bulunmayan bu kule, Sultan I.Alâeddin Keykubad döneminde (1220-37) ve büyük olasılıkla 1231'de tamamlanmıştır. Mimar Ebu Ali, *Kızıl Kule*'yi yaparken bağlı olduğu taş mimari geleneğinin etkilerini Selçuklu mimarlığının temel öğeleriyle ustaca bağdaştırmayı başarmıştır.
1958, 2180, 3171. ***Z.Sönmez***

EBU'N-NEMA BİN MUFADDAL (12.yy sonu/13.yy)
Beylikler dönemi mimarı.
Doğu Anadolu'da Tercan yakınlarında bulunan ve *Mama Hatun Kümbeti* olarak anılan yapının mimarıdır.

Tam adı Ebu'n-Nema bin Mufaddalu'l-Ahval-el-Hılâti'dir. Adının sonunda Ahlatlı (Hılâti) olduğu özellikle belirtilen Ebu'n-Nema'nın bugüne değin yalnız bir yapısına rastlanabilmiştir. Türk mimarlık tarihinde zengin bezemeleri ve kaynağı çok tartışılmış değişik plan anlayışıyla tanınan *Mama Hatun Kümbeti*'nde, bezeme programı açısından Türk mimarlığının geleneksel örgeleri büyük bir ustalık ve başarıyla kullanılmıştır. Tarih yazıtının günümüze gelememiş olması nedeniyle kesin yapım yılı bilinmeyen bu BEYLİKLER DÖNEMİ kümbetinin 12.yy sonu ya da 13.yy başlarından kaldığı sanılmaktadır. KÜMBET'i yaptıran ve içinde yattığı kabul edilen Mama Hatun'un da kimliği kesin olarak belirlenememiştir. Ancak son yıllarda 12.yy'da yaşamış bir SALTUKOĞLU prensesi olduğu yolundaki görüş ağırlık kazanmıştır.
0430, 3171, 3639. ***Z.Sönmez***

EBUBEKİR BİN MUHAMMED (15.yy)
Osmanlı mimar.
Mimarlar yetiştirmiş bir ailenin üyesidir.

Tam adı Ebubekir bin Muhammed bin Hamzat-ül-Müşeymeş-el-Dımışki'dir. Günümüze gelen ve sanatçının adını da veren yazıtlarına göre OSMANLI dönemi mimarlık yapıtlarından Merzifon *Çelebi Mehmed Medresesi*'yle (1414-17) Amasya *Bayezid Paşa Camisi*'nin (1414-19) yapımını gerçekleştirmiştir. *Bayezid Paşa Camisi*'ndeki yazıtta da açıkça belirtildiği gibi, Şam kökenli (Dımışki) olan Ebubekir, bu yapıda bir grup sanatçıyla birlikte çalışmış ve büyük olasılıkla yönetici konumunda bulunmasından ötürü adı caminin en dikkat çekici bölümüne yazılmıştır. Mimarın bağlı olduğu aile, yalnızca günümüze gelen yazıtlardan saptanabildiği kadarıyla, birkaç kuşak boyunca ünlü mimarlar yetiştirmiştir. Aydınoğulları'nın Selçuk'taki *İsa Bey Camisi*'ni (1375) yapan ALİ BİN MÜŞEYMEŞ'le Ankara'daki *Karacabey Külliyesi*'ni (1427-44) yapan SİNANEDDİN AHMED BİN EBUBEKİR aynı aileden gelmektedir.
1342, 2304, 3171. ***Z.Sönmez***

EBÜZZİYA, Alev (1938, İstanbul)
Türk seramik sanatçısı.
Olağanüstü ince cidarlı çanaklarıyla tanınır.

Alev Ebüzziya Siesby, sanat eğitimini 1956-58 arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Heykel Bölümü'nde Ali Hadi BARA atölyesinde yapmış, aynı yıllarda bir yandan da FÜREYA'nın özel atölyesine devam etmiştir. Mezun olduktan sonra Almanya'ya giden sanatçı 1960'a değin Höhr-Grenzhausen'daki Dümler-Breiden Fabrikası'nın dekor bölümünde, daha sonra da sırasıyla Eczacıbaşı Seramik Fabrikası (1960-62) ve bugün Royal Copenhagen olarak bilinen Danimarka Kraliyet Fabrikası'nda (1963-68) sanatçı olarak çalışmıştır. 1969'da Kopenhag'da, 1989'da da Paris'te özel atölyesini açan sanatçı 1975'ten beri Selb'deki Rosenthal, 1984'ten beri de Royal Copenhagen için tasarımlar yapmaktadır. Ebüzziya, Dünya El Sanatları Konseyi (WCC) Danimarka Ulusal Komitesi, Grönningen Sanatçılar Grubu, Danimarka Sanatçılar Birliği ve Cenevre'deki Uluslararası Seramik Akademisi üyesidir. Seramik alanında kendi kendini yetiştiren sanatçı yüksek pişirimli, göze-

neksiz, sert seramik (*stoneware*) hamuruyla çalışmakta, ayrıca gerek hamur bileşimini, gerek sırlarını kendisi yapmaktadır. Çok küçük dipli, geniş karınlı, ağıza doğru hafifçe daralan ve bitiş noktasından belli belirsiz dışa açılan derin çanakları, eski Anadolu ÇANAK-ÇÖMLEK'lerinden izler taşır. İnce hamur bantlarının aşağıdan yukarı doğru üst üste konması ilkesine dayanan fitil ile biçimlendirme (*coiling*) tekniğiyle (→SERAMİK) çalışan Ebüzziya'nın çanakları, yumurta kabuğu inceliğinde, hafif ama son derece yoğun bir yüzey gerilimiyle yüklüdür. Diplerin çok küçük olması (çapı 50cm olan çanaklarının dibi 2-3cm'yi geçmez), hatta geç örneklerde çanağın yerle temasının neredeyse sıfıra indirilmesi hafiflik ve gerginlik duygusunu daha da artırır. Çanaklarında bu duyguyu pekiştiren bir başka özellik de sanatçının kullandığı tek renkli uçucu tonlardır. Önceleri yeşim yeşili, pembe, eflatun, mor, mercan kırmızısı ve sarı kullanan sanatçı son çalışmalarında mavi tonlarına ağırlık vererek siyaha kaçan lacivert, deniz mavisi, türkuvaz ve buz mavisini yeğlemiş, ayrıca yüksek pişirimde yapılması en zor olan sarı sırla çalışmaya başlamıştır. Yüzey bezemesine çok az yer verdiği çanaklarında tek bezeme öğesi ağız çevresinde ince bir şerit olarak bırakılan sırsız ya da başka renkteki ince banttan oluşan bölümdür. Sanatçı ender olarak yüzeyi stilize çizgiler ya da ok başı örgeleriyle oluşturulan ve çanağın dönerliliğini vurgulayan yatay bantlarla bezer.

Ebüzziya, Paris Uluslararası Çağdaş Sanat Fuarı'na (FIAC) yapıtları kabul edilen (1988) ilk ve tek (1994'e değin) seramik sanatçısıdır. Aldığı önemli ödüller arasında, Danimarka'da bugüne değin yalnızca iki seramik sanatçısına verilen Eckersberg Madalyası (1983) ile 1988 2.Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali Atatürk Sanat Ödülü (Altın Madalya) bulunmaktadır. Ebüzziya gerek form, gerek renk anlayışıyla özellikle Danimarka'da birçok sanatçıyı etkilemiştir. *Z.Rona*

ECCE HOMO → **PASSION**

ECEVİT, Nazlı (1900, İstanbul-1985, Ankara)
Türk ressam.
MANZARA, PORTRE ve ÖLÜDOĞA'larıyla tanınır.

Darülmuallimat'ı (Kız Öğretmen Lis.) bitirdikten sonra 1914-15'te Beşiktaş Numune Rüşdiyesi'nde jimnastik ve resim hocalığı yapmış, ardından 1915'te İnas (Kız) Sanayi-i Nefise Mektebi'ne (s.İGSA, b.MSÜ) girmiş ve MİHRİ MÜŞFİK, ÖMER ADİL, Feyhaman DURAN ile Hoca ALİ RIZA'nın öğrencisi olmuştur. Bu yıllarda daha çok modelden figür, portre ve ölüdoğa çalışan Ecevit, Hoca Ali Rıza ve Feyhaman Duran'la manzara da çalışmıştır. 1922'den Ankara'ya yerleştiği 1926'ya değin Anadolu'nun çeşitli yörelerinde bulunmuştur. Ankara'da çeşitli okullarda resim öğretmenliği yapan Ecevit 1922-47 arasında ara verdiği resim çalışmalarına, bu tarihten sonra yeniden başlamıştır. Sanatçı 1951'de Güzel Sanatlar Birliği'ne (→OSMANLI RESSAMLAR CEMİYETİ) katılmış, 1980'e değin birliğin üyesi olarak kalmış ve uzun bir süre başkanlık görevini yürütmüştür. 1918-20 arasında Galatasaray Sergileri'ne, 1948-75 arasında da Devlet Resim ve Heykel Sergileri'nin hemen hemen tamamına katılmıştır. Kısa bir süre Kadın Haklarını Koruma Derneği üyeliğinde bulunan Ecevit, İzlenimci (→İZLENİMCİLİK) renk anlayışıyla Gerçekçi anlayışı (→GERÇEKÇİLİK) birleştirerek yerel atmosferli resimler yapmıştır. Manzaralarında serbest bir tavır sergileyen sanatçı, portrelerinde Gerçekçi bir yaklaşım benimsemiş ve modelinin iç dünyasını ustaca yansıtmıştır. 1970'lerden başlayarak karanfil, lale, gül gibi çiçek resimlerine yönelmiş ve bunları doğal mekânlar ve yapay düzenlemeler içinde yansıtmıştır. Yağlıboyanın yanı sıra pastel, suluboya ve karakalemle de çalışmıştır. *N.Arslan*

ÉCHELLE, L'
1942'de Paris'te Jacques Busse (d.1922), Jean-Marie Calmettes (d.1918) ve Jean Cortot'nun (d.1925) oluşturduğu grup. Sanat yaşamlarının bir döneminde KÜBİZM'den etkilenen bu sanatçılar, 1950'lerde TAŞİZM tekniğini uygulamışlardır.

ECZACIBAŞI, Şakir (1929, İzmir)
Türk fotoğrafçı.
Türk fotoğrafına sanat estetiğini getiren öncülerdendir (→FOTOĞRAFÇILIK).

İstanbul Robert Kolej'deki öğreniminden sonra Londra Üniversitesi'nde eczacılık okumuş, Türkiye'ye dönünce bir süre gazetecilik yaparak *Vatan*'ın ünlü "*Sanat Yaprağı*"nın yayıncıları arasında yer almıştır. Eczacıbaşı İlaç kuruluşuna 1955'te katılan Şakir Eczacıbaşı, 1956-67 arasında bilim çevreleri kadar sanat ve kültür çevrelerinde de geniş yankılar uyandıran *Tıpta Yenilikler* dergisini yayımlamıştır. 1960-62 arasında Sabahattin Eyuboğlu ile birlikte, uluslararası şenliklerde ödüller alan Eczacıbaşı Kültür Filmleri dizisini hazırlamıştır. Bunlardan *Renk Duvarları*, 1964'te Avrupa Konseyi'nin Kültür Filmleri Ödülü'nü kazanmıştır. 1965'te Türk Sinematek Derneği'nin kuruluşuna öncülük eden Şakir Eczacıbaşı, 10 yıl süreyle bu derneğin başkanlığını yapmıştır. 1970'li yıllarda Eczacıbaşı İlaç kuruluşu Genel Müdürü, 1980'lerde Eczacıbaşı Topluluğu İcra Kurulu Başkanı ve Eczacıbaşı İlaç Grubu Başkanı, 1990'ların başındaysa Eczacıbaşı Holding Yönetim Kurulu Başkanı olmuştur.

Fotoğraf sanatıyla ilk kez 1960'larda ilgilenmeye başlayan Şakir Eczacıbaşı'nın ilk fotoğrafları, gerçekçi bir yaklaşımla ele aldığı Anadolu ve İstanbul görüntüleridir. Bu görüntüler renk seçimi, leke dengesi ve kompozisyon anlayışıyla şiirsel bir nitelik de taşırlar. 1980'li yıllara doğru, çizgileri yumuşayan fotoğraflar, renk ve ışık ilişkisiyle ilginç bir dinamizme bürünmüştür. Şakir Eczacıbaşı'nın fotoğraflarındaki her görüntü, gerçeklerden fantezi dünyasına doğru bir akış içinde, doğayla uyumu bozmadan, buğulu bir tül arkasına gizlenmiş gibidir. Türkiye'den anlık görüntüler sunan fotoğraflarında, yumuşayan çizgilerin ışık ve renk titreşimlerindeki estetik, evrenselliğe ulaşır. Şakir Eczacıbaşı, yapıtlarıyla yurt içinde ve dışında geniş ilgi uyandırmış, çağdaş fotoğraf sanatçıları arasında seçkin bir yer elde etmiştir. Türkiye'deki sergilerinin dışında, çeşitli Batı ülkelerinde de sergiler açan sanatçı bugüne kadar 31 kişisel fotoğraf sergisi düzenlemiştir. Şakir Eczacıbaşı'nın seçme fotoğraflarını içeren *Anlar/Moments* adlı yapıtı 1983'te yayımlanmış; kendisine 1985'te FIAP (Uluslararası Fotoğraf Sanatı Federasyonu) tarafından AFIAP (FIAP Sanatçısı) unvanı verilmiş; yapıtları nedeniyle FIAP Tarihsel Koleksiyonu Başarı Belgesi ile ödüllendirilmiştir. 1968'de Anadolu adıyla başlayan, her yıl değişik bir konu başlığı altında, Türk fotoğrafçılarının çektiği fotoğraflarla oluşturulan *Eczacıbaşı Renkli Fotoğraf Yıllıkları*, Türk fotoğraf tarihinin önemli belgelerindendir. *Türkiye: Bir Portre* (1994) ve *İstanbul Görüntüleri* (1995) adlarıyla, seçkin yazar ve fotoğraf sanatçılarının katkılarıyla iki kitap hazırlayan Şakir Eczacıbaşı'nın *Bernard Shaw: Gülen Düşünceler* (1995) seçkisi ilgiyle karşılanmıştır.



ECZACIBAŞI, Şakir, *Bodrum*, 1980.



ECEVİT, Nazlı, *Keriman'ın Portresi*, 1922, tuval üzerine yağlıboya, 138x100.5 cm.

Fransa'nın 1995'te "Sanat ve Edebiyat Şövalyesi Nişanı"yla onurlandırdığı sanatçıya, Türkiye Dışişleri Bakanlığı da 1997'de "Kültür Üstün Hizmet Plaketi"ni vermiştir. Şakir Eczacıbaşı, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın başkanlığını yapmaktadır.
0896. ***E.Özendes***

EDESSA = ANTİOKHEİA KALLİRHOE → **ŞANLIURFA (Merkez İlçe)**

EDGERTON, Harold E. → **FOTOĞRAFÇILIK (Fotoğraf Sanatının Gelişimi, Hareketin Fotoğraflanması)**

EDİKULA = **AEDİCULA**

EDİRNE

Trakya'da (a.THRAKİA) yer alan ilin belirlenebilen ilk halkı Thraklar soyundan gelen Odrisler'dir. Odrisler'in Edirne'nin bugün bulunduğu yerde bir yerleşim merkezleri vardı. Makedonyalılar döneminde kullanılan "Odris/Odrisia" adının değişimi sonucu "Orestia/Orestes" adını alan kent, Roma döneminde yerleşmeye *polis* (kent) statüsü veren İmparator Hadrianus'tan (hd.MÖ 117-138) ötürü "Hadrianapolis/Adrianapolis" adlarıyla anılagelmiştir. Kentin adı 16.yy başlarına değin değişime uğrayarak bu tarihten sonra "Edirne" olarak değişmiştir.

Edirne çevresindeki arkeolojik kazılarda elde edilen bulgular (Çardakaltı), Kalkolitik Çağ'a ve İlk Tunç Çağı'na (→PREHİSTORYA) aittir. Yörede bulunan DOLMEN'lerin MÖ 2000'den kaldığı sanılmaktadır. Bu tarihlerde Trakya kıyılarına yerleşen Thrak oymakları, Akhalar'ın Ege kıyılarında kurduğu kolonilerden etkilenmişlerse de, kendi kültürel özelliklerini korumuşlardır. Pers hükümdarı I.Dareios'un (hd.522-486) İskit Seferi'nden sonra (MÖ 513) Thrakia bölgesi PERS egemenliğine girmiş; bu dönemde Meriç'in aşağı kesimlerinde Tunca'yla Ergene Çayları arasındaki topraklarda yaşayan ve en güçlü Thrak oymağı olan Odrisler ilk Thrak devletini kurarak (MÖ 5.yy ortaları) özellikle Edirne yöresini etkilemişlerdir. Merkezinin Kipsela (b.İpsala) olduğu sanılan bu devlet, sınırlarını Varna'dan Meriç ağzına kadar genişletmiş, ancak MÖ 4.yy sonlarında Makedonya kralı II.Philippos (hd.MÖ 359-336) tarafından yıkılmıştır. Romalılar'ın, MÖ 168'de Makedonya krallığına son vermesinden İmparator Claudius'un (hd.MS 44-46) bölgeyi bir ROMA eyaleti haline getirmesine değin, yöre Roma'ya bağlı krallıklarca yönetilmiştir. Yeni eyaletin merkezi Marmara kıyısındaki PERİNTHOS (b.Ereğli) olmuştur. İmparator Hadrianus'un MS 123/124'te Orestia'ya "kent" statüsü vermesiyle ve yerleşmenin gerek ticari gerek askeri stratejik öneminden ötürü Orestia (Hadrianapolis), Roma'ya bağlı öbür Thrakia kent-devletleri Augusta Triana, Trianapolis, Plotinopolis, Serdica ve Bizye'nin (b.Vize) arasında parlamıştır. İmparator Konstantinos'un (I.Constantinus; hd.306-337) başkenti Roma'dan Byzantion'a (b.İSTANBUL) taşıması ve Hadrianapolis'in (b.Edirne) Avrupa'ya ulaşan yollar üzerinde bulunması, kentin ayrıca büyük önem kazanmasına neden olmuştur. Roma İmparatorluğu'nun son dönemlerinde Thrakia Gotlar'ın istilasına uğramış, bu akınlar sonucu gelen ekonomik çöküntü imparatorluğun bölünmesine neden olmuştur (MS 395). 5.yy sonlarına değin süren bu karışıklıklardan sonra yöreye Slav akınları başlamıştır. 914'te Bulgar kralı Simeon Edirne'yi ele geçirmiş, 11.yy'a değin kent Bulgarlar'la Bizanslılar arasında birkaç kez el değiştirmiştir. Bu tarihten sonra yöre Peçenekler (1050) ve Haçlı komutanlarından Alman imparatoru I.Friedrich (Barbarossa) tarafından ele geçirilmiştir (1189). 1204'te Konstantinopolis'te (→İSTANBUL) Latin İmparatorluğu kurulup Edirne'nin Venedikliler'e verilmesinden ötürü başlayan Thrak ayaklanması, Bulgarlar'dan ve Kuman Türkleri'nden yardım görmüştür. İmparator VIII.Mikhail döneminde (1261-82) Latin İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla yöre yeniden BİZANS'ın eline geçmiş; bu tarihten Orhan Bey'in 1361'de Edirne'yi almasına değin geçen sürede Osmanoğulları'nın yöredeki etkinliği giderek artmış, neredeyse tüm Trakya kentleri Osmanlılar'ın eline geçmiştir. I.Murad döneminde (1362-89) Edirne ve yöresi Anadolu kaynaklı yoğun nüfus kaydırmalarına sahne olmuştur. Yönetsel olarak Rumeli eyalet örgütlenmesi oluşturularak, 1364 Sırpsındığı zaferinden sonra Rumeli yönünde geliştirilecek fetih girişimlerinin art güvencesini sağlamak amacıyla başkent, Bursa'dan Edirne'ye taşınmıştır. Yıldırım Bayezid'in (hd.1389-1402) 1402'de Ankara Savaşı'nda Timur'a yenilmesinden sonra Anadolu'da başlayan Tatar yağmacılığı nedeniyle Rumeli'ye yeniden büyük göçler olmuş; Fetret Dönemi'nde (1402-13) Edirne'de bulunan Şehzade Süleyman Çelebi çeşitli çarpışmalar sonucu kardeşi Musa Çelebi'ye yenilerek öldürülmüş ve Musa Çelebi Edirne'de hükümranlığını ilan etmiştir (1410). Buna karşın Rumeli'ye geçen Çelebi Mehmed (hd.1402-21) Edirne'yi alarak kardeşini öldürtmüştür (1413). I.Murad'a karşı ayaklanan Yıldırım Bayezid'in oğullarından Mustafa Çelebi, Edirne'ye girerek hükümranlığını ilan ettiyse de, başarılı olamayarak Edirne'de asılmış; bu olaydan sonra Rumeli'de belirli bir düzen sağlanmış ve İstanbul'un alınışına değin Edirne, Bursa'dan sonra gelen ikinci önemli OSMANLI kenti durumunu korumuştur. Bu dönemde Rumeli'yi simgeleyen Edirne'yle Anadolu'yu simgeleyen Bursa toplulukları arasında, Edirne'nin giderek gelişmesi ve zenginleşmesi sonucu çekememezlikler başlamış, durumu idare etmek için padişahlar kimi zaman Bursa'da oturarak yönetimi buradan sürdürmüşlerdir. İstanbul'un başkent yapılmasından sonra da kent, gerek "Dar-ül-Cihad" olması, gerek Osmanlı padişahlarının sevdiği bir av alanı olması açısından önemini korumuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun 18.yy'da batıda gerilemesi sonucu Edirne karışıklığa düşmüş, Osmanlı ordularının üssü olduğu kadar, yitirilen topraklardan göçen Müslüman topluluklarının da yığıldığı bir kent durumuna gelmiştir. Fethinden sonraki 400 yıl boyunca yabancı işgaline uğramayan Edirne, önce 1828-29'da, ikinci kez de 1877-78'de Osmanlı-Rus savaşları sonunda Ruslar'ca işgal edilmiştir. Bu tarihten sonra "iç-vilayet" niteliğini yitiren kent, bir sınır karakolu durumuna gelmiş; Balkan Savaşı'nda Mart 1913'te Bulgarlar'ca işgal edilmiş, Enver Bey komutasındaki birliklerce Temmuz 1913'te kurtarılmıştır. I.Dünya Savaşı sonrası Mondros Mütarekesi'yle İtilaf Devletleri adına Batı Trakya'yı işgal eden Fransızlar sonradan mevzilerini Yunanlılar'a bırakınca, Doğu Trakya'da giderek yayılan Yunanlılar 25 Temmuz 1920'de Edirne'ye girmiştir. Kurtuluş Savaşı'nın sonunda Lozan Konferansı kararları uyarınca Karaağaç İstasyonu ve köyü 15 Eylül 1923'te boşaltılmış ve Trakya günümüz sınırlarına erişmiştir. Mütareke ve Kurtuluş Savaşı süresince Trakya-Paşaeli Müdafaa-i Hukuk Cemiyeti, yöredeki bağımsızlık mücadelesinde etkin rol oynamıştır.

Tarihsel Yapılar:

Merkez İlçe: İl merkezinin 5km kuzeybatısında, Çardakaltı'ndaki arkeolojik araştırmalarda elde edi-

len buluntular, yerleşmenin Kalkolitik'le Son Kalkolitik-İlk Tunç Çağı'na dek uzandığını ortaya koymuştur. Çardakaltı Kalkolitik yerleşimi Trakya ve Anadolu'da bu dönemin tarihiyle kültürünü yansıtan son örnektir. Edirne il merkezinde, varlığı yazılı kaynaklardan ve Roma SİKKE'lerindeki betimlemelerden anlaşılan birçok yapıdan günümüze iz kalmamıştır. İmparator Hadrianus'un yaptırdığı bilinen kaleden ancak birkaç sur kalıntısıyla, bugün yangın kulesi olarak kullanılan tek bir burç kalmıştır. Varlığı gene yazılı kaynaklardan anlaşılan Bizans dönemi yapıları da gerek deprem, gerek yanginlar nedeniyle yok olmuştur. Edirne kenti İstanbul'un alınışından önce Osmanlı Devleti'ne başkentlik yaptığı için, Erken Osmanlı mimarlığı ve sanatını (→OSMANLI) sergileyen bir yerleşme olarak önemlidir. Kentte 14.yy sonundan kalan en eski yapıt *Yıldırım Bayezid Camisi*'dir. 1400'de Yıldırım Bayezid'ce haç planlı bir Bizans kilisesinin temelleri üstüne yaptırılan yapı, dört kemerli kubbeli ve tek minarelidir. 1403'te Emir Süleyman'ca yapımına başlanıp 1414'te Çelebi Sultan Mehmed'ce tamamlanan *Eski Cami*'nin mimarı Hacı ALÂEDDİN'dir. Çok kubbeli ULUCAMİ tipindeki yapının yalnızca dört payeyle taşınan iç mekân örtüsünün sağladığı genişlik duygusu, Osmanlı CAMİ mimarlığındaki "mekânda birlik" arayışının ilk örneklerinden sayılır. 15.yy'dan günümüze ulaşan *Beylerbeyi Camisi*, 1429'da Rumeli beylerbeyi Sinaneddin Yusuf Paşa'ca yaptırılmıştır. Sivri kemerli mermer TAÇKAPI'sı ilgi çeker. Aynı yüzyıldan tek kubbe ve minareli *Gazi Mihal Camisi*'ni 1422'de Mihal Bey, özgün minaresi yeşil çinilerle kaplı olduğundan *Yeşilce* olarak da adlandırılan *Mezid Bey Camisi*'ni 1440-41'de Sancakbeyi Mezid Bey yaptırmıştır. Sultan II.Murad'ın (1421-44, 1446-51) 1436'da yaptırdığı sanılan *Muradiye Camisi* ZAVİYELİ CAMİ tipinin güzel bir örneğidir. Yapı, dış görünüşünün yalınlığına karşın iç mekânlarındaki zengin ÇİNİ bezemesiyle yüzyılın önemli yapıtlarından biridir. 1429'da yaptırılan tek kubbeli *Şah Melek Camisi*, taçkapısındaki taş işçiliğiyle ilgi çeker. 1433-47 arasında gene II.Murad'ın yaptırdığı *Üç Şerefeli Cami* sonradan Mimar SİNAN'ın İstanbul camilerinde geliştirerek uyguladığı enine genişleyen iç mekân anlayışının ilk örneklerindendir (→CAMİ). Revaklı AVLU da Osmanlı mimarlığında ilk kez bu yapıda görülür. Revak kubbelerindeki özgün KALEMKÂRİ bezemeler, türünün en eski örnekleridir. Yapıya adını veren 67.62m yükseklikteki minarenin her üç şerefesine de ayrı merdivenlerden çıkılmaktadır. Yapının KÜNDEKÂRİ tekniğiyle yapılmış ahşap pencere ve kapı kanatları da türünün önemli örneklerindendir. II.Bayezid'in 1484-88 arasında yaptırdığı *II.Bayezid Külliyesi*, cami, tıp medresesi, imaret, darüşşifa, hamam, mutfak ile erzak depolarından oluşur ve Edirne'nin en önemli yapıtlarından biridir. Büyüklü küçüklü 100'e yakın kubbeyle örtülü olan külliyenin mimarı HAYREDDİN'dir. Tek kubbeli, iki minareli anıtsal caminin batısında DARÜŞŞİFA ve tıp medresesi yer alır. Darüşşifada özellikle akıl hastalarının müzik ve su sesiyle iyileştirilmesi ilkesi ilginçtir. Dönemin öbür dinsel yapılarını *Kuşçu Doğan, Sarıca Paşa, Selçuk Hatun, Kasım Paşa, Sitti Sultan, Sofu Bayezid, Şahabeddin Paşa, Çakıraga, Gazi Hoca, İsmail Aga* ve *Hızır Aga Camileri* oluşturur. II.Murad'ın yaptırdığı *Üç Şerefeli Cami*'nin avlusundaki *Saatli Medrese*; Fatih Sultan Mehmed'in (hd.1451-81) yaptırdığı *Peykler Medresesi*; 1435'te II.Murad'ın yaptırdığı çifte hamam tipindeki *Tahtakale Hamamı*; 1442'de Mezid Bey'in yaptırdığı ve kendi adıyla anılan hamam; yıkık durumdaki *Beylerbeyi Hamamı*; 1422'de Mihal Bey'in yaptırdığı, zengin MUKARNAS'ları ve geniş mekânıyla ilgi çeken, çifte hamam planındaki *Gazi Mihal Bey Hamamı*; yıkık durumdaki *İbrahim Paşa, Saray, Tahtalı, Topkapı* ve *Yeniçeriler Hamamları*'yla 1417-18'de Çelebi Sultan Mehmed'in *Eski Cami*'ye VAKIF olarak yaptırdığı, günümüzde çarşı olarak kullanılan 14 kubbeli *Bedesten*; II.Murad döneminden *Araplar Hanı; İbrahim Paşa Çeşmesi* (1495) ve *Ayşe Kadın Sebili* de (1469) dönemin sivil mimarlık örnekleridir. Ayrıca Tunca, Meriç ve Arda ırmakları üzerine yapılmış köprüler önemli örneklerdendir. *Gazi Mihal Köprüsü*, Mikhail Palailogos'ca (hd.1261-82) Bizans döneminde Tunca üzerinde yaptırılan köprünün yerinde, 1420'de Gazi Mihal Bey'ce yaptırılmıştır. Uzunluğu 766m olan 27 gözlü köprünün ortasında, 1640'ta Kemankeş Kara Mustafa Paşa'nın yaptırdığı *Tarih/Kitabe Köşkü* bulunmaktadır. II.Murad döneminde Şahabeddin Paşa'nın 1451'de Tunca üzerinde yaptırdığı *Saraçhane/Şahabeddin Paşa Köprüsü*; yine Tunca üzerinde, Fatih döneminde 1452'de yapıldığı sanılan ve *Bönce, Cephanelik, Süvari* adlarıyla da bilinen *Fatih Köprüsü*; Mimar Hayreddin'e 1488'de II.Bayezid'in (hd.1481-1512) yaptırdığı sanılan *Bayezid Köprüsü* de bu dönem yapıtlarındandır. Yapımını 1450'de II.Murad'ın başlattığı *Saray-ı Cedid (Yeni Saray)*, Tunca Irmağı kıyısındaydı. *Topkapı Sarayı*'ndan sonra en büyük Osmanlı SARAY'ı olan bu yapı topluluğu Saray, Bâb-ı Hümayun, Alay Meydanı, Bâb-üs-Saade, Arz Odası, Cihannüma Kasrı (→CİHANNÜMA), Kum Kasrı, Harem ve Enderun gibi bölümlerden oluşuyordu. Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1520-66) saraya su getirmek için yapılan köprünün iki başındaki su terazisi ve odalar, *Terazi* ve *Adalet Kasırları* olarak anılmıştır. Edirne sarayı 1829 Rus işgalinde yakılmış, 1869'da cephanelik olarak kullanılırken yeniden yanmıştır.

Tek kubbeli ve merkezî mekânlı camilerin en yetkin örneği ve Mimar Sinan'ın başyapıtı olan *Selimiye Camisi*, Edirne'nin en önemli 16.yy yapıtıdır. 1569-75 arasında II.Selim'in (hd.1566-74) buyruğuyla yapılan bu dört minareli cami, konumunun seçimiyle de Sinan'ın KENT PLANLAMA konusundaki uzmanlığını kanıtlar. Mimar Sinan'ın sekiz ayaklı cami planının en başarılı örneği sayılan yapı, mimari özelliklerinin yetkinliğinin yanı sıra taş, mermer, çini, ahşap ve sedef bezemeleriyle de döneminin en önemli yapıtıdır. Caminin dış avlusunda SIBYAN MEKTEBİ, DARÜLKURRA ve DARÜLHADİS, cami terasının altında da günümüzde çarşı olarak kullanılan ARASTA yer alır. Aynı yüzyıldan günümüze ulaşan, gene bir Mimar Sinan yapıtı *Defterdar Mustafa Paşa Camisi*'nin yanı sıra *Lari, Kadı Bedreddin, Süleymaniye, Süle Çelebi, Şeyh Çelebi* ve *Yahya Bey Camileri* dönemin dinsel yapılarıdır. Sokollu Mehmed Paşa'nın Mimar Sinan'a yaptırdığı *Sokollu Hamamı* ya da *Çifte Hamam* 16.yy'ın en önemli HAMAM örneklerindendir. Çifte hamam planındaki yapı kesme taş ve tuğla işçiliğinin yanı sıra, kadınlar bölümündeki "gelin" ve "kaynana" kurnası olarak adlandırılan değişik biçimdeki kurnalarıyla ilgi çeker. Kanuni döneminin görkemli yapıtlarından biri olan *Rüstem Paşa Kervansarayı* da bir Sinan yapısıdır. Dikdörtgen avlu çevresindeki iki katta önü revaklı odalar sıralanmıştır. Üst katın pencere ve kapı kemerlerindeki TUĞLA işçiliği ilginçtir. Avlulu hanlar tipinde (→HAN) olan yapı Osmanlı-Rus Savaşı'nda yıkılmış, daha sonra onarılıp 1972'de otel olarak kullanılmaya başlamıştır. *Küçük Rüstem Paşa Hanı*, 1560'ta Kanuni'nin Tunca üzerinde yaptırdığı *Saray/Kanuni Köprüsü*'yle Kanuni'nin sadrazamlarından Hersek-

li Semiz Ali Paşa'nın 1569'da yaptırdığı *Ali Paşa Çarşısı*, II.Selim döneminde (1566-74) Tunca üzerinde yaptırılan *Yalnız Göz Köprüsü*, kentteki öbür Mimar Sinan yapıtlarıdır. 1525'te Çoban Mustafa Paşa'nın yaptırdığı *İki Kapılı Han*, *Köse Balaban Çeşmesi* (1544) ve *Nazır Çeşmesi* de (1574) aynı yüzyıla aittir.

Kentteki 17.yy yapıtları arasında, Sultan I.Ahmed'in (hd.1603-17) buyruğuyla Defterdar Ahmed Paşa'nın Sedefkâr MEHMED AĞA'yla Edirneli Hacı Şaban'a yaptırdığı *Ekmekçioğlu Ahmed Paşa Kervansarayı*, gene aynı paşanın yaptırdığı *Havlucular Hanı*; Çandarlı Halil Paşa döneminden *Halil Paşa Hanı*, 1647'de yapılan *Ayşe Kadın Camisi Çeşmesi*, Edirne çeşmelerinin en büyüğü olan *Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Çeşmesi* (1666), ayrıca *Sinan Ağa Çeşmesi* (1669), *Yıldırım Camisi Çeşmesi* (1669), *Valide Sultan Çeşmesi* (1696), *Ekmekçioğlu Ahmed Paşa Sebili* (1602), aynı paşanın 1608-15'te Tunca üzerinde yaptırdığı ve kendi adıyla anılan 10 gözlü köprü bulunmaktadır. *Amcazade Hüseyin Paşa Çeşmesi* (1701), *Eski Cami Sebili* (1781) 18.yy; *Rüstem Bekir Paşa Camisi Sebili* (1850), *Esat Mublis Sebili* (1850) ve Abdülmecid döneminde (1839-61) Meriç-Arda kavşağında yapılan 263m uzunluğundaki *Meriç Köprüsü* ya da *Yeni Köprü* (1842-47), *Abdülaziz Çeşmesi* ve *Kınalı Köprü Çeşmesi*, 19.yy yapıtlarıdır. 20.yy'da yapılan *Karaağaç Tren İstasyonu*, *Ticaret Lisesi* ve *Halk Eğitimi Merkezi*'yse I.Ulusal Mimarlık akımının (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Mimarlık) güzel örnekleridir.

Yöredeki arkeolojik buluntular önce 1925'te *Selimiye Camisi* avlusundaki darülkurrada toplanmış, 1936'daysa gene aynı avlu içindeki medrese, Etnografya Müzesi'ne çevrilmiştir. Daha sonra yeni inşa edilen Etnografya ve Arkeoloji Müzesi 1972'de hizmete açılmış, darülkurra ise Türk ve İslam Eserleri Müzesi olarak düzenlenmiştir. Arkeoloji ve Etnografya Müzesi'nde halı ve kilim bölümü, çorap, eldiven, peşkir-uçkur-havlu türü işlemelerin, yemeni ve örtülerin sergilendiği etnografik yapıtlar bölümü, prehistorik çağ Anadolu yapıtlarından taş İDOL ve ÇANAK-ÇÖMLEK örneklerin, Trakya prehistoryasından seramik ve tunç yapıtların ve sırasıyla Klasik YUNAN, Roma, Bizans ve Osmanlı dönemi seramiklerinden örneklerin bulunduğu arkeolojik yapıtlar bölümü yer almaktadır. Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nin giriş galerilerinde, Osmanlı dönemi taş işçiliğini örnekleyen, günümüzde var olmayan yapılara ait kitabeler sergilenmekte, el yazması Kuran'lar, silah ve cam eşya da bulunmaktadır. Büyük salondaki "Otağ-ı Hümayun", müzenin en ilgi çeken yapıtları arasındadır.

Enez ilçesi sınırları içinde yer alan Ainos (ENEZ) antik kentinde kazı çalışmaları sürdürülmektedir. Ayrıca *Enez Kalesi* yakınlarında KAYA MEZAR'lara rastlanmıştır. Kale, Bizans yapısıdır; ilk yapım tarihi belli olmamakla birlikte İmparator Justinianos'un (Iustinianos; hd.527-565) kaleyi onarttığı bilinmektedir. Kale giriş kapısı üstünde ve surların bazı kesimlerinde kullanılan DEVŞİRME antik yapı öğelerinde Trak süvarisi, Yunan-Amazon savaşlarıyla yıldız ve bitki örgeleri görülür. Kale içinde, yazıtından *Khrysopege* (Altın Kaynak) adıyla anıldığı anlaşılan tek nefli bir şapel ile ilçenin en önemli tarihsel yapıtı olan *Fatih Camisi* bulunmaktadır. Haç planlı bir Bizans kilisesinden (*Enez Ayasofyası*) çevrilen cami yıkıktır. Ayrıca ilçe içinde bir kilise yıkıntısıyla ilçe dışındaki mezarlıkta bir Bizans şapelinin üstüne 15.yy'da yapılan *Has Yunus Bey Türbesi* bulunmaktadır.

Havsa ilçesinde 1577'de Sokollu Mehmed Paşa'nın oğlu Kasım Paşa'nın Mimar Sinan'a yaptırdığı *Sokollu* ya da *Kasım Paşa Külliyesi*, iki kervansaray, bir cami, bir medrese, imaret, çifte hamam, tekke, köprü ve arastadan oluşmaktaydı. Günümüze bunlardan yalnızca cami, arastanın dua kubbesi, hamam ve 18.yy'da eklenmiş çeşme kalmıştır. Tek kubbeli kare planlı caminin ahşap pencere ve dolap kapaklarındaki bezemeler ilginçtir.

Lalapaşa ilçesi sınırları içinde rastlanan menhir ve dolmenler ilginç tarihöncesi yapıtlardır. Bunlar Avrupa'daki benzerlerine bakılarak MÖ 2000'lere tarihlendirilmektedir.

Uzunköprü ilçesi adını 1426-43 arasında II.Murad döneminde yapılan 1329m uzunluğundaki 174 gözlü köprüden almıştır. Ergene Irmağı'nı geçen köprünün mimarı İMADÜDDİN HACI İVAZ PAŞA'dır. İlçenin Kırkkavak köyündeki yıkık *Turhan Bey Camisi* de bir 15.yy yapıtıdır.

Sivil Mimarlık:
Uzun süre Osmanlı İmparatorluğu'nun İstanbul'dan sonraki en önemli kenti olan Edirne'den günümüze çok az sayıda konut örneği ulaşabilmiştir. 19.yy'da kentin birkaç kez işgale uğraması, en önemli örnekleri barındıran Kaleiçi Mahallesi'nde 20.yy başında çıkan yangın ve günümüzdeki çarpık kentleşme bu kaybın en önemli nedenidir. Gene de kentin çeşitli mahallelerinde 19.yy'dan kalma bazı ahşap evlere rastlanmaktadır. Geleneksel konut örneklerinin en sık bulunduğu Kaleiçi Mahallesi'ndeki evlerin hemen hepsi yangından sonra yapıldığı için, 80-85 yıldan daha eski değildir. Ayrıca eski dönemlerin gözde sayfiye yerlerinden Karaağaç'ta da çok değerli ahşap EV örnekleri bulunmaktadır.

El Sanatları:
Edirne'nin en önemli geleneksel el sanatları arasında yer alan AHŞAP işlemeciliği ve boyayla ahşap üstüne yapılan bezemeler (→EDİRNEKÂRİ) günümüze ulaşamamıştır. Yörenin, gene ancak eski örneklerde görülen bir el sanatı da kumaş üstüne yapılan İŞLEME'lerdir. Yalnız süpürgecilik, günümüzde küçük endüstri niteliğinde sürdürülmektedir.

D.Kınık

EDİRNE İŞİ = **EDİRNEKÂRİ**

EDİRNE KIRMIZISI = **ALİZARİN**

EDİRNEKÂRİ

"Edirne işi" olarak da bilinir. Genelde, Edirne'de yapılan bezemenin adı; özeldeyse, Edirne'de ahşap ve deri üstüne boyayla yapılan bezeme. Edirnekâri bir telvin (boyama, renk verme) sanatıdır. 14.yy'dan öteye Edirne konutlarında tavan, kapı ve dolap kanadı, saat, sandık, sanduka, çekmece, kalemdan, rahle vb eşyanın yapımı gelişmiştir. Bu tür eşyanın bezenmesinde uygulanan Edirnekâri tekniğinde doğal çiçeklerle oluşturulmuş örgeler en ince ayrıntılarına kadar işlenir; kullanılan boyalar çok dayanıklıdır. İstanbul *Topkapı Sarayı*'nda III.Selim'in (hd.1789-1807) altın yaldızlı yazıhanesi, Edirnekâri işçilikte görkemli bir yapıttır. Edirne'de yapılan çekmecelerin iç kapaklarında TUĞRA'lara rastlanır. II.Bayezid'den (hd.1481-1512) Abdülmecid'e (hd.1839-61) değin uzanan dönemde birçok padişaha özgü tuğralı çekmeceler görülür. 18.yy'dan sonra Avrupa sanatının etkisiyle BAROK öğeler çoğalmış, altın yaldız, yeşil ve kırmızı boyalı bezemeler LAKE olarak çalışılmıştır. Edirne'de yapılan lake işlerine "Edirne lakı" denir. Benzer teknik CİLT'lerde de uygulanmıştır. Altın yaldız ya da bo-

yayla yapılan bezeme ve resimlerin üstlerine lak sürülür. 18.yy'ın Edirnekâri lake cilt kapaklarında da stilize ve doğal çiçekler vardır. İnce ve özenli bir teknikle yapılmış olan Edirnekâri bezemede renk tonlarında yumuşaklık ve biçim yaratmada ileri bir beğeni düzeyi dikkat çekicidir. Lake ciltler İstanbul, Diyarbakır, Bursa gibi merkezlerde de yapılmış ancak en iyilerinin Edirne'den çıkması nedeniyle bu tür ciltlerin tümü Edirnekâri adıyla tanınmıştır. ***A.Ödekan***

EESTEREN, Cornelius van → **DE STIJL; DOESBURG, Theo van**

EFES = **EPHESOS**

EGAS, Enrique de → **PLATERESQUE**

EGEMEN, Ahmet Şemsettin (1876, İstanbul-?)
Türk ressam.
1894 Mekteb-i Harbiye çıkışlı olan Egemen, OSMAN NURİ PAŞA ve Hoca ALİ RIZA'nın öğrencisidir. İki yıl Selanik'te resim hocalığı yaptıktan sonra 1903'te haritacılığa başlamış, 1921'de Ankara'ya gelerek harita dairesini kurmuş ve harita matbaasının yeniden düzenlenmesinde etkin rol oynamıştır. Özellikle Kurtuluş Savaşı yıllarında bu alanda değerli çalışmaları olan Egemen, 1932'de emekli olunca İstanbul'a yerleşmiştir. Haritacı olarak görev yaptığı sıralarda yağlıboya ressamlığını da sürdüren sanatçı, güçlü perspektif bilgisiyle gerçekçi tablolar yapmıştır. Resimlerinin konusu *İstanbul Surları, Türbe Kapısı* ve *III.Ahmed Çeşmesi* adlı yapıtlarında izlendiği gibi büyük ölçüde mimari yapıtların görünümlerinden oluşmuştur. Hafif ve solgun renklerin egemen olduğu manzara resimleri mimari görünümlerinden daha sadedir. *Z.Rona*

EGLI, Ernst Arnold (1893, Viyana-1983, Zürich)
Avusturya kökenli İsviçreli mimar, kent plancı ve eğitimci.
Türkiye'de de uzun yıllar çalışan Egli, I.Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemin Modernist (→MODERN MİMARLIK) ve Rasyonalist Mimarlık (→RASYONALİZM) hareketi içinde yer alan mimarlardandır.

Annesi Avusturyalı, babası İsviçreli olan Egli, mimarlık eğitimini Viyana Teknik Üniversitesi'nde yapmış, 1924'te aynı okulda öğretim üyesi olmuş, bir yandan da kendi bürosunu açarak serbest mimarlık çalışmalarına başlamıştır. 1927'de Maarif Vekâleti (b.MEB) tarafından modern okul yapımı için danışman mimar olarak Türkiye'ye çağrılmış ve 1936'ya değin süren danışmanlığı sırasında okul yapılarının program çalışmalarına katılmasının yanı sıra birçok eğitim yapısını da projelendirip inşa etmiştir. Tümü Ankara'da bulunan, *Musiki Muallim Mektebi* (s.Devlet Konservatuvarı, b.Mamak Belediyesi; 1927-28), *Erkek Ticaret Lisesi* (1928-30), *İsmet Paşa Kız Enstitüsü* (b.Zübeyde Hanım Kız Teknik Ok., 1930), *AÜ Ziraat Fakültesi, Zootekni, Anatomi-Patoloji, Şarap ve Süt Enstitüleri* ve *Rektörlük Binası* (1933), *Mülkiye Mektebi* (b.SBF, 1935), *Gazi Lisesi* (1936) ve ayrıca İstanbul'daki *İÜ Botanik-Zooloji* ve *Anatomi-Patoloji Enstitüleri* danışmanlık döneminin yapılarıdır. 1930'da İGSA (b.MSÜ) Mimarlık Bölümü'nün eğitim programını yeniden düzenlemekle görevlendirilen Egli, Almanya'daki mimarlık eğitimini temel alarak yeni bir örgütlenme gerçekleştirmiş ve akademinin öğretim kadrosunda görev almıştır. Mimar Vedat TEK'in akademiden ayrılması üzerine tasarım atölyesini devralarak öğretimin ana yönelimini I.Ulusal Mimarlık'tan Akılcı-İşlevsel mimarlığa (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Mimarlık) döndürmüştür. Burada ilk Şehircilik Enstitüsü'nü de kuran Egli'nin Türkiye'deki etkisi, döneminin öteki yabancı mimarlarından daha derin ve önemlidir (→TÜRKİYE'DE YABANCI MİMARLAR). Uygulamalarının da örneklediği ve desteklediği öğretim görevine bağlı olarak bu etki sessiz ancak yaygın, öğretici ve kalıcı olmuştur. Egli, mimar olarak üslupçuluk karşıtı bir modernisttir ve işlevselciliği savunmuştur. Ama eğitici olarak esnek bir tutumu benimsemiştir. Ders ve yazılarında, yüzeysel bir aktarmacılık yerine Türkiye'nin koşullarını ve birikimlerini gözeten, çevre kaygısı taşıyan bir mimarlık önermiş, Anadolu mimarlığının bilimsel olarak araştırılmasına ve Milli Mimari Semineri'ne (→ELDEM, Sedad Hakkı) önayak olmuş, ayrıca Mimar SİNAN üzerine ilk bilimsel çalışmayı da o yapmıştır. Egli, 1936-40 arasında Türk Hava Kurumu başmimarı olarak çalışmış ve kurumun yönetim binasıyla Etimesgut Havaalanı'ndaki bazı binaların tasarımını da yapmıştır. Aynı yıllarda Edirne, Balıkesir, Niğde ve bazı küçük kasabaların imar planlarını hazırlayan Egli'nin Türkiye'deki öteki yapıları arasında Ankara'daki *Sayıştay Binası* (1928-30), *Irak* ve *İsviçre Büyükelçilik Binaları* (1936-38), *F.Bulca Evi*'yle (1936) İstanbul'daki *R.Devres Evi* (1932) dikkate değerdir.

Egli'nin yapıları Modernist ve Pürist (→PÜRİZM) mimarlığın başarılı örnekleridir. Gösterimci ve anıtsal tasarımları dışlayan ve gelişmekte olan bir ülkenin yeğlemesi gereken gerçekçi yaklaşımı arayan Egli mimarlığı, özellikle eğitim yapılarında ekonomik modeller ortaya koymuştur. Bu ekonomi, yapıların yalnız pahalı olmayan gereç seçimlerinde değil kayıp alanları bulunmayan plan ekonomilerinde de görülmektedir. Egli, Türkiye'ye bir kez daha 1953-55 arasında BM Teknik Yardım Örgütü görevlisi olarak gelmiş; kent ve bölge planlama konularında çalışmış, konferans ve seminerler vermiştir. 1937'de İsviçre uyruğuna geçen Egli, Türkiye dönüşü Zürich Teknik Üniversitesi'nde (ETH) kent planlama kuramı ve tarihi dersleri vermeye başlamış, 1963'e değin süren bu görevi sırasında 1947'de profesör olmuştur. Egli'nin Türkiye dışındaki tasarım ve uygulamaları arasında Viyana'da gerçekleştirdiği tek evler, apartman ve toplu konutlar (1919-27); Lübnan'da Beyrut ve çevresinin imar planları, Beyrut ve Sayda'da ilkokullar (1947-51); İsviçre'de *Furttal Eğitim Sitesi* bulunmaktadır. Ayrıca *Şehirciliğin ve Memleket Planlamasının Esasları* (1957), *Geschichte des Städtebaues* (1959-67; Kent Tasarımı Tarihi), *Sinan, Baumeister der Osmanischen Glanzzeit* (1976; Sinan, Osmanlı Yükselme Döneminin Mimarı) gibi kuramsal çalışmaları da bulunmaktadır.
0106, 0334, 1124. ***A.Batur***

EĞRİ KESİM → **AHŞAP (Bezeme)**

EHN, Karl → **TOPLU KONUT**

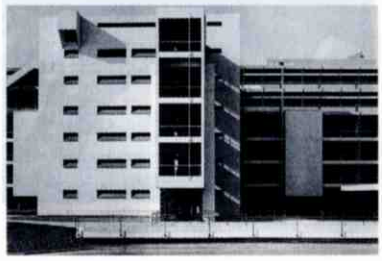
EHRAM (Ar.) = **PİRAMİT**

EIERMANN, Egon (1904, Berlin-1970, Baden-Baden)
Alman mimar.
1930'ların başından II.Dünya Savaşı'nın sonuna değin ulusalcı YENİ-KLASİKÇİLİK akımının etkisi altındaki Alman mimarlığının (→ALMANYA) yeniden çağdaş düzeye gelmesine çalışmıştır.

Berlin Teknik Üniversitesi'nde mimarlık eğitimi görmüş, bu sırada Dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) mimar POELZIG'in öğrencisi olmuştur. Önceleri Berlin'de çalışmış, 1947'den sonraysa Karlsruhe'de yerleşerek burada mimarlık yapmış;



EGLI, Ernst, *İsmet Paşa Kız Enstitüsü*, 1928-30, Ankara.



EIERMANN, Egon, *Joseph Neckermann KG Dağıtım Merkezi*, 1958-61, Frankfurt am Main, Almanya.



EIFFEL, Gustave, *Eiffel Kulesi*, 1887-89, Paris.



EISENMAN, Peter, *Wexner Görsel Sanatlar Merkezi*, Ohio Üniversitesi, 1985-89, Columbus, Ohio.

adının duyulmasını sağlayan yapıtlarını da bu dönemde tasarlamıştır. Bunların arasında endüstri yapıları önde gelir. Önemli yapıtlarından biri olan, 1958 Brüksel Dünya Sergisi için Sepp Ruf, Hans Schwippert ve Franz Erat'la birlikte tasarladığı *Alman Pavyonu*, İşlevselci (→İŞLEVSELCİLİK) yaklaşımı ve prizmatik biçimlenişiyle ULUSLARARASI ÜSLUP'un özelliklerini taşır. Washington D.C.'de yaptığı *Federal Almanya Büyükelçiliği* de (1958-64) bu çizgiyi korumaktadır. Eiermann 1960'tan sonra işlevselci ve yalın yaklaşımını sürdürmekle birlikte Eero SAARINEN'in öncülüğünü yaptığı, biçimlenmede plastik etkilere yönelen yaklaşım doğrultusunda yapıtlar da üretmiştir. Bu döneminin önemli yapılarından biri *Kaiser Wilhelm Kilisesi*'dir (1959-62, Berlin). Aynı yerde aynı adı taşıyan ve savaşta zarar görerek yalnız kulesi ayakta kalmış olan bir 19.yy kilisesinin yıkıntıları arasına sekizgen planlı bir prizma yerleştirmiş, dış görünümünün yalınlığına karşın duvarların içine yerleştirdiği renkli cam parçalarıyla etkileyici bir iç mekân elde etmiştir. Son yapıtlarından biri Frankfurt am Main kentindeki *Olivetti Binası*'dır (1970). Karlsruhe Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nde öğretim üyesi olarak da görev yapan Eiermann, 1967'de Münih Olimpiyat Oyunları için düzenlenen tasarım yarışmasında seçici kurul başkanlığı yapmış, daha sonra uygulanan ağ strüktürlü stadyumun seçilmesinde etkili olarak hem biçimsel, hem strüktürel yenilikleri, deneyleri destekleyen tutumunu burada da ortaya koymuştur.

1456, 2941. *Ü.Alsaç*

EIFFEL, Gustave (1832, Dijon-1923, Paris)
Fransız inşaat mühendisi.
Mühendislik alanında dökme demir yerine pik demir (→DEMİR) ve ÇELİK'i ilk yaygın kullananlardan olan Eiffel, Paris'te kendi adını taşıyan kulenin yaratıcısıdır.

1855'te Merkez Sanat ve Endüstri Okulu'ndan mezun olduktan sonra metal konstrüksiyonlar üstünde çalışmış, 1867'de kendi şirketini kurmuştur. Strüktürünü, ışığın ve havanın yapı içine serbestçe girmesine olanak sağlayacak biçimde gerçekleştirdiği ilk yapısı, mimar BOILEAU ile birlikte tasarlanan *Bon Marché*'dir (1876, Paris). İnce sütunların taşıdığı galerilerle çevrelenen, cam örtülü merkezî bir iç avlusu bulunan bu yapı, sonraları gerçekleştirilecek çok katlı mağazaların ilk örneği olmuştur. Özellikle demir köprüler üzerinde uzmanlaşan Eiffel, titizlikle ölçülendirilmiş hazır elemanlar kullanmıştır. 1877'de Portekiz'de Douro Irmağı üzerinde kurduğu, orta kemer açıklığı 160m'yi bulan köprüyü, Güney Fransa'da Truyère Irmağı'nı geçen, 162m'lik kemer açıklığı ve su yüzeyinde 200m'yi bulan yüksekliğiyle uzun yıllar dünyanın en yüksek köprüsü olarak kalacak *Garabit Viyadüğü* (1880-84) izlemiştir. 1886'da New York limanı girişine yerleştirilen *Özgürlük Anıtı*'nın çelik iskeletini de Eiffel tasarlamıştır. Metal konstrüksiyonlar konusundaki çalışmaları Paris sergileriyle (→SERGİ) gelişmiş; 1867 2.Paris Dünya Sergisi'nde, J.B.Krantz'ın eliptik sergi alanı onun düşüncelerine dayandırılmış, 1878 Sergisi'nin bazı bölümlerini Eiffel tasarlamıştır. 1889 Sergisi'nde ise hükümet tarafından Fransız Devrimi'nin simgesi olabilecek bir yapı tasarlamakla görevlendirilen Eiffel, ünlü kuleyi yaratmıştır. Yapım tarihinde önemli bir dönüm noktası sayılan *Eiffel Kulesi*, 300m'yi bulan yüksekliği, bütünüyle çelikten oluşu ve alışılmışın dışında biçimlenişiyle uzun tartışmalara neden olmuştur. 1928-30'da New York'ta *Chrysler Binası* yapılana kadar dünyanın en yüksek yapısı olarak kalan bu kule birkaç ayda, çok az bir işgücüyle ve oldukça ucuza tamamlanmıştır. Dört ayağa mesnetlenmiş kemerlere oturan yapı, metal konstrüksiyonların davranışları konusunda mühendislikte ve mimarlıkta devrim yaratan bir deney sayılmaktadır. Bu deneyimi sırasında aerodinamik problemleriyle de ilgilenen Eiffel, Paris dışındaki Auteuil'de I.Dünya Savaşı boyunca aralıksız çalıştığı bir aerodinamik laboratuvarı kurmuş, bunu 1921'de hükümete devretmiştir.

0424, 1600. *M.Beykan*

EIGHT, The (İng.) = SEKİZLER → **ASHCAN OKULU; HENRI, Robert**

EISENMAN, Peter (1932, Newark, N.J.)
ABD'li mimar.
Adını, özellikle 1960'ların sonu ve 70'lerde, MODERN MİMARLIK'a getirdiği yeni yorumun yanı sıra MEIER, Michael GRAVES, HEJDUK ve GWATHMEY-Robert Siegal ikilisiyle kurduğu NEW YORK 5 ile duyurmuş olan Eisenman, 1980'lerden sonra POST-MODERNİZM içinde yer alabilecek tasarımlar yapmıştır.

Cornell, Columbia ve Cambridge üniversitelerinde öğrenim gördükten sonra, 1957-58'de GROPIUS ve öğrencilerinin kurmuş olduğu mimarlık bürosu TAC'a katılmıştır (→TAC). Cambridge, Princeton ve Yale üniversiteleriyle 1967'den sonra New York Cooper Union'da öğretim üyeliği yapan Eisenman, 1982'ye kadar New York'ta Mimarlık ve Kent Planlama Çalışmaları Enstitüsü'nün başkanlığını ve 1970'lerin en önemli mimarlık yayınlarından olan *Oppositions* dergisinin yayın yönetmenliğini yürütmüştür. Mimari tasarım anlayışı açısından, 1920 ve 30'ların Modernizmi'nden yola çıkan New York 5 grubu içinde Eisenman, kuramsal yaklaşımıyla farklı bir yer edinmiştir. ABD'li ünlü dilbilimci ve düşünür Noam Chomsky'nin (d.1928) dilbilimsel görüş ve yaklaşımlarından yola çıkarak, en önemli teknik malzemesini aksonometrik perspektifin (→PERSPEKTİF) oluşturduğu, kendine özgü bir "mimari tasarım süreci" yaratmıştır. Bu anlamda, Modernizm'e getirdiği yenilik de geometriye önem kazandırması değil, tasarım sürecini tanımlamış olmasıdır. Eisenman için aksonometrik perspektif, yapılan tasarımı üç boyutlu ifade etmekten öte, çeşitli dekompozisyon yöntemleriyle yapı tasarlamada kullandığı bir teknik olarak önemlidir. Tasarladığı yapının farklı bölümlerini içeren perspektif çizimlerini geometrik bir bütünde yeniden kurgulayan dekomposizyon ve çevirimsel çizimlerinde mimarlığın üç temel olgusunu, doğru, düzlem ve kütleleri kullanan Eisenman için bu çizimler, yapının kendisinden daha önemlidir. Binalarda görülen oldukça karmaşık geometrik sistemler ise her zaman bir işlevi karşılamazlar ve iç mekân-strüktür ilişkisini kurmak kolay olmayabilir. Binalarına İŞLEV, müşteri beğenisi gibi kaygılar olmaksızın, salt ESTETİK kaygılarla, soyut öğelermiş gibi yaklaşması, Eisenman'ın mimarlığında önemli bir yer tutar. Bunun yanında yaptığı konutlara *Ev I,II,...X, Ev N*, gibi adlar vermesi, Modern Mimarlık'ta var olan, ama Eisenman'ın mimarlığında daha da önem kazanan "yabancılaşma"yı vurgular. Ancak Eisenman, New York 5 dağıldıktan sonra ve 1980'lere gelindiğinde bu tavrını bırakmış, daha çok eski üretimi olan biçimleri de kullandığı ve parçalanmış kütlelerin öne çıktığı tasarımlar yapmıştır. Önemli yapıları arasında *Ev I* (1967-68), *Ev II* (*Falk Evi*; 1969-70, Hardwick, Ver.), *Ev III* (*Miller Evi*; 1969-70, Lakeville, Conn.), *Ev IV* (1972), *Ev VI* (1972-76, Cornwall, Conn.), *Ev X* (1975, Bloomfield Hills,

Mich.), *El Even Odd Evi* (1978), Berlin'in yeniden inşasını hedefleyen Uluslararası Yapı Sergisi (IBA/*Internationale Bauausstellung*) kapsamındaki Kochstrasse sosyal konutları (1982-87), Ohio Üniversitesi'nde *Wexner Görsel Sanatlar Merkezi* (1985) ve Columbus'ta (Ohio) *Kongre Merkezi* (1989) sayılabilir.

0942, 0943, 1241, 1456, 1820, 1825. *Y.Salman*

EKHİNUS (Gr.*ekhinos*: deniz kestanesi'nden)
"Ekhinos" da denir. Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, Dor SÜTUN BAŞLIĞI'nın ABACUS'u altındaki dışbükey profilli şişkin bölüm. Daire ya da elips biçiminde bir yay çizen *ekhinus* profili, zaman içinde farklılık göstermiş; MÖ 6.yy'da yayvanken daha geç dönemlerde dikleşmiştir. Roma örneklerindeyse *kyma recta*'lıdır (→KYMA), yani üst bölümü içbükey, alt bölümü dışbükey kıvrım yapan, "S" biçiminde bir silme profili verir. Ayrıca İon sütun başlığının VOLÜT'leri arasında, YUMURTA-OK DİZİSİ'yle bezeli bölüm de *ekhinus* adını alır.
Çizim → DÜZEN, → SÜTUN BAŞLIĞI

EKİNNE (Ar.*kinan*, *kinn*'den çoğ.)
"Eknan" diye de bilinir.
1. Perdeler, örtüler.
2. EV'ler; ODA'lar.
3. ÇADIR'lar.

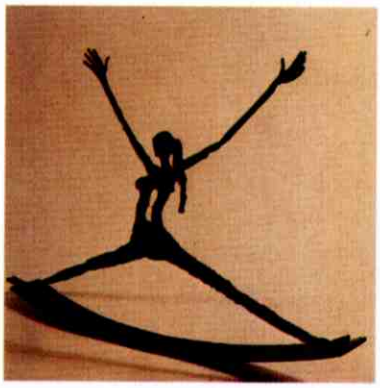
EKİSTİK → **DOXİADİS, Konstantinos**

EKİZ, Metin (1945, Giresun)
Türk heykelci.
Metal FİGÜRATİF heykelleriyle tanınan Ekiz, sanat eğitimini 1969-75 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Heykel Bölümü'nde Hüseyin GEZER atölyesinde yapmış, 1978'de aynı kurumun Heykel Bölümü metal atölyesine öğretim görevlisi olarak girmiştir. Çeşitli metalleri kullanarak figüratif heykeller yapan sanatçı, gerek kaynak tekniğiyle yaptığı demir heykellerinde, gerek tunç döküm işlerinde, dolu formları olduğu kadar iç boşluğu da bir anlatım öğesi olarak kullanmıştır. İnce uzun figürlerinde, yüzey dokusundan bir ritim öğesi olarak yararlanan Ekiz, dinamik ve açık kompozisyonlarıyla dikkati çeker. Ekiz, 1976'da Fahrettin Altay Büst Yarışması'nda İkincilik, 1986'da da ENKA Heykel Yarışması'nda Üçüncülük ödüllerini almıştır. *N.Ergin*

EKLEKTİSİZM (Gr.*eklegein*: seçmek'ten *eklektikos*)
İng.*eclecticism*, Fr.*éclectisme*, Alm.*Eklektizismus*.
"Seçmecilik" de denir. Felsefede birbirinden ayrı düşünce parçalarını yeni bir düşünce bütününde kaynaştırma, bütüne kavuşturma yöntemidir. Antik Çağ'da Aristoculuk'tan türeyen bir akım bunu benimsemiş, Cicero da yine bu yoldan Platonculuk'u Stoacı düşüncelerle birleştirerek onu Roma ruhuna uyarlamaya çalışmıştır. Fransız düşünür Victor Cousin'se (1792-1867) 19.yy'a damgasını vurabilecek nitelikte seçmeci bir felsefe okulunun kurucusu olarak, daha çok tarihçi bir anlayışın ışığında başka öğretilerden aktardığı ve kendince iyi sayılan düşünce parçalarını birbirine ekleme yöntemiyle yeni bir öğreti kurmayı denemiştir. Dünyada hiçbir şeyin sıfırdan başlamadığı bir gerçek olduğuna göre, her edim, her davranış ve her yapıtın ister istemez bir öncekinden esinleneceği açıktır. Böylece, eklektik sürekliliğin neredeyse kaçınılmaz bir zorunluluk halinde ortaya çıktığı gözlemlenir. Ne var ki, "eklektik" süreklilik doğal niteliğini kaybedip bilinçli bir aktarma haline dönüştüğü anda, söz konusu tutum "eklektisist", yani seçmeci bir karakter kazanır. Bu nedenle, özellikle 19.yy'da kendini açığa vuran düşünce ve sanat yapıtı üretme yöntemini eklektisizm olarak anlatmak yararlı ve yerindedir. Bir toplumun kendi özgün simgelerini yaratamayacak duruma gelerek, ya çağdaş yabancı ya da geçmişteki iç ya da dış simgelerden seçmeler, aktarmalar, alıntılar yapmaya kalkışması eklektisizmin özünü oluşturur.

Fransa'nın tanınmış sanat eleştirmenlerinden Michel Ragon, modern mimarlıkla ilgili bir kitabında, ilginç bir kıyaslama yapmıştır. Ragon, 17.yy'a ait resimlere değinerek, bunlarda Kral XIV.Louis'nin, kendi adıyla anılan üslupta yapılmış bir duvar halısının önünde, yine aynı dönemin damgasını taşıyan bir koltukta otururken gösterildiğini belirtir. Her zaman XVI.Louis üslubunda bir dekor (→İÇ MİMARLIK) içinde poz veren Kral XVI.Louis'nin portrelerinde de durum aynıdır. Ancak, bugünkü Fransa cumhurbaşkanlarını yaşadıkları çağın gerçek duygu ve eğilimlerini yansıtan bir çevrede görebilmenin hemen hemen olanaksız olduğunu söyleyen Ragon şöyle bir sonuç çıkartmıştır: "Üçüncü ve Dördüncü Cumhuriyetler başkanlarını Madam Pompadour'un evinde barındırmışlardır. Bakanlar, 1721'de inşa edilen bir konakta oturagelmişler, senatörlerse Marie de'Médicis'nin eski sarayında toplanmışlardır. İster Rambouillet'de, ister Versailles'da olsun, Cumhuriyet hemen her yerde krallık döneminden kalma mobilyaya kurulmuştur." 19.yy'ın Batı dünyasında büyük bir güçle ortaya çıkan bu sözler, o günden bu yana sınırlarını genişletip tüm ülkelere yayılan ve eklektisizme ortam hazırlayan kültürel kargaşayı, kısa ama özlü biçimde dile getirir. Kargaşanın bileşenlerinden en önemlisi, özellikle kırdan kente göç olayının (→KENTLEŞME) ortaya çıkarttığı toplumsal değişikliktir. Yapısal bir başkalaşıma uğrayan kentsel toplum, kültürel değerleri tanıma, ölçme ve yaratma bakımından da tehlikeli bir bunalıma girmiştir. Nitekim içinden çıktığı kırsal uygarlık ve kültürün niteliklerini benimseyemeden kendini kentte bulan kalabalık, basit işçiden giderek fabrikatöre, bankere kadar kademelenen bir toplumsal değişim sürecinin dinamiğinde, yeni katıldığı ortamın kültürel niteliklerine alışabilmekten de uzaktır. Böylece, 19.yy Batı burjuvazisi sanat ve mimariyi destekleyen, yaratan sınıf olarak eklektisizme son derece yatkın bir karaktere sahip olmuş, simgelerini ya doğrudan doğruya kendi dışındaki belirli bir kültürün, ya değişik kültürlerin değerlerinden aktarmış ya da büsbütün köksüz birtakım yakıştırmalara başvurmuştur.

CANLANDIRMACILIK (*revivalism*) diye tanınan ve eski üslupları diriltmeye özenen çabalar yukarıdaki birinci kategorinin çerçevesine girer. Bunların en önemlilerinden biri, Eski YUNAN'ı, Antik Çağ'ı diriltme savıyla ortaya atılan ve Batı yazınında *Greek Revival* (Yunan Canlandırmacılığı) ya da *Classical Revival* (Klasik Canlandırmacılık) diye adlandırılan eğilimdir. E.Friedell'in deyimiyle "Grekomani" 1760'larda yerleşmiş, bir kuşak sonra da Avrupa'da genel bir kültürel salgın niteliğine kavuşmuştur. Bu arada, kadın saçları *à la Diane* taranmış, eşyanın, ziynetlerin, hatta enfiye kutularının bile Grekimsi (*à la Grecque*) olmasına dikkat edilmiştir. Marie-Antoinette başında defne dallarından yapılmış bir tacla *Trianon*'da harp çalıyor, ünlü ressam VIGÉE-LEBRUN'ün verdiği ziyafetlere *peplos*'la Aspasya kılığında geliyordu. Bu anlamdaki toplantılarda divanlar üstüne uzanılmış, vazolardan içki içilmiş, esir kılığına sokulmuş kimseler hizmet etmiştir. Bahçelerdeyse antik ölü adaları, anıtmezarlar, kül kapları ve gözyaşı testileri yer al-



EKİZ, Metin, *Gerilim*, 1989, metal.

mıştır. Böylece, Grek tutkusu Batı burjuvazisini kendi özgün verilerinden kopartarak bir rüya âlemine götürmüş, ancak kısa süreli olabilecek yapay bir yaşam biçiminin sözde ilkelerinin esin kaynağı olmuştur. Eski Yunan'ı diriltme eğiliminin düşünsel yönden ilk ve en tanınmış temsilcileri ünlü Alman tarihçi ve arkeolog Johann Joachim Winckelmann (1717-68), Göttingenli filolog Chirstian Gottlob Heyne, Alman romancılardan Christoph Wieland, İngiliz mimarlardan STUART ve Nicholas Revett (1720-1804), Fransızlar'dan da yazar Marc Antoine Laugier, Le Roy ve Jean Jacques Barthélemy'dir. Winckelmann'ın başyapıtı *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764; Antik Çağ Sanatı Tarihi), eski terimlere dayanarak çağdaş sanatı kabullenmeyen ve kesinlikle Antik dünyaya dönülmesini savunan bir "estetik"tir. Bu görüşün çeşitli sanat alanlarına yansıyışı hem öz hem de biçim bakımından Eski Yunan'ın, Antikite'nin diriltilmesi ülküsünü gerçekleştirme çabası biçiminde ortaya çıkmıştır. Nitekim, müzik ve plastik sanatlarla ilgili pek çok yapıt başlık ve konusunu doğrudan doğruya Yunan mitolojisinden (→MİTOLOJİ) almıştır. Devrin ünlü kompozitörü Gluck ününün doruğuna *Iphigénie en Aulide* (1774) ve *Iphigénie en Tauride* (1779) operalarıyla erişmiş, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829), Heinrich Füger (1751-1818), Angelica Kauffmann (1741-1807), Asmus Jakob Carstens (1754-98), J.L.DAVID, PRUD'HON, Pierre-Narcisse Guérin (1774-1883) ve CANOVA gibi ressam ve heykelciler de ya Antik temaları işlemiş (→YENİ-KLASİKÇİLİK) ya da çağdaş konuları Eski Yunan'a ait bir espri ve görünüş içinde sunmuşlardır. Aynı anlayışın egemen olduğu mimarlıkta, çağdaş konuların işlevsel farklılığı Grek karakterinin yalnızca yüzeysel bir niteliğe sahip olmasını zorunlu kılmıştır. Avusturyalı sanat tarihçisi Hans Sedlmayr'ın (1896-?) dediği gibi, burada göze çarpan biçimsel bütünlük gerçekte "yüzeyde kalıp, estetik bir ideoloji karakterine sahiptir." Antik örneklerden kopya edilen sütun dizilerinin, tapınak alınlıklarının saraylarda, müzelerde, borsa binalarında, parlamentolarda, kahvehanelerde, hatta evlerde bile söz konusu "estetik ideoloji"nin temel belirtileri halinde ortaya çıktığı görülür. Paris'teki *Madeleine Kilisesi* (1806-42) Antik üslupları diriltme çabalarının ne gibi yapmacık, özgünlükten uzak sonuçlar doğurabileceğini açıkça gösteren bir örnektir. Burada, iki karşıt anlayış aynı konuya zorla uygulanmak istenmiştir. Anlamını her şeyden önce iç mekânında bulması gereken kilise, dış mekânıyla yaşayan Yunan tapınağının kısır kalıbı içine dökülmüştür. Binanın iç mekânıyla dış görünüşü, hacimsel düzeni arasındaki uyuşmazlık eklektisist anlayışın tipik bir niteliğidir.

Grekleştirme çabalarının karşısında, esinini ortaçağ dünyasında arayan *Gothic Revival* (Gotik Canlandırmacılık) akımı vardır. Öncüleri, yine romantik eğilimli birtakım yazar, şair ve filozoflardır. Ancak, bunlarınki ötekilerininki gibi rasyonel ve nesnel değil, irrasyonel ve özel karakterde olmuştur. Winckelmann'ın savunduğu "evrensel ve nesnel güzellik" savına, "bölgesel ve öznel güzellik" karşısavıyla yanıt vermek istemi bireyselliği, hayal gücünü, duygululuğu, hareket ve rengi de ön plana çıkartmıştır. Bu niteliklerse en belirgin anlatımlarını ortaçağın her türlü rasyonel etkiden, özellikle de endüstrinin getirdiği sonuçlardan uzak dünyasında bulabiliyordu. Ortaçağ mistikti, duygusaldı. Bu nedenle, kişinin doğal davranışlarına da daha organik bir anlayışla seslenebilirdi. Aşağı yukarı bu tema Goethe, Schlegel, Victor Hugo, Châteaubriand, Walter Scott gibi yazarlar tarafından toplumun bilincine işlenecektir. Ayrıca, daha pek çok yazar halk şairleri tarihine eğilerek, ortaçağ ile ilgili öyküler, kahramanlık romanları kaleme alarak bu konuda destekleyici rol oynamışlardır. Bunların yanı sıra, mimarlık alanında da ortaçağı tanıtıcı ve övücü nitelikte yapıtlar yayımlanmıştır: Batty Langley'den (1696-1751) *Gothic Architecture Restored and Improved* (1742; Islah Edilmiş ve Yetkinleştirilmiş Gotik Mimarlık), A.C.PUGIN'den *Specimens of Gothic Architecture* (1821-23; Gotik Mimarlık Örnekleri) gibi. Ortaçağı, Gotik dünyayı diriltme çabası çerçevesinde, sanatın çeşitli dallarına da PİTORESK bir anlayış egemen olmuştur. BLAKE, GIRODET-TRIOSON, Moritz von Schwind (1804-71), Carl Spitzweg (1808-85) ve Ludwig von Schwanthaler (1802-48) çeşitli ülkelerden akla gelen plastik sanatçılardır. Mimarlık alanındaysa, Gotik üslubu diriltme çabası özellikle dinsel yapılarda kendini güçlü olarak hissettirmiştir. *Köln* ve *Milano Katedralleri* gibi ortaçağdan henüz tamamlanmamış durumda çıkan yapıların bitirilmesi ya da Viyana'daki *Votivkirche* (*Adak Kilisesi*) örneği birçok kilisenin bu üslupta yeniden inşa edilmesi eklektisist tutumun belirgin özelliklerini yansıtır. Avrupa'daki bazı parlamento binaları için de Gotik ideal üslup olarak seçilmiş, bu arada BARRY ve A.W.N.PUGIN tarafından yapılan Londra *Parlamento Binaları* da (1836) aynı eğilime göre biçimlendirilmiştir. Başlangıçta özellikle iki ana kaynağa dayanan eklektisist (seçmeci) tutum bu arada geçmişteki öteki üsluplara da yayılmış, RÖNESANS'ı canlandırma çabasıysa Alman mimar SEMPER'le önemli bir savunucuya kavuşmuştur. Sırayla birbirini izleyen Grekleşme, Gotikleşme, Rönesanslaşma gibi denemelerin yanı sıra, Asya ve Afrika'nın çeşitli bölge ve ülkelerinin sanatından, mimarlığından seçmeler, aktarmalar yapmak ya da hayal ürünü birtakım benzetmelere başvurmak da egzotik eklektisizmin görevi olmuştur. Mimarlıkta J.NASH'ın Brighton'daki *Kraliyet Köşkü* (1815-23) her yönüyle bu konuda ilginç bir örnektir.

Sonunda, bütün bu üsluplardan seçilmiş ya da uydurulmuş parçalardan yeni bir bireşime gitme savıyla, 19.yy mimarlığı kargaşalı bir seçmeciliğin içine sürüklenmiştir. Kültürel kökleri bulunmamakla birlikte, Batı'daki gibi yapmak, davranmak istemi eklektisizmi Türkiye'ye de sokmuştur. Özellikle 19.yy başlangıcından itibaren açıkça fark olunmaya başlayan bu eğilim, *Nusretiye Camisi* (1822), *Dolmabahçe* (1853) ve *Yeni Çırağan* (1864) *Saraylarını*'yla daha birçok başka örnekte dış dünyaya yönelirken, ötekilerinde ya kendi geçmişimizdeki üsluplardan alıntılar yaparak bunları yeni bir bütünde birleştirmeye çalışmış ya da bazı benzetmelerle, yakıştırmalarla sözde özgün bireşimler gerçekleştirmeyi denemiştir.

MODERN MİMARLIK 19.yy'ın ortalarından başlayan kıpırdanmalarla eklektisist tutuma karşı savaş açmış ve çağdaş toplumun gerçek olanaklarıyla gereksinimlerinden kaynaklanan özgün bir sanat ve mimarlığın doğması için çalışmıştır. Büyük çabaların sonucunda elde edilen başarı, özellikle kültürel açıdan güçlü ülkelerde kendini iyice belli etmiş, kopyacılığın, taklitçiliğin, seçmeciliğin, eklemeciliğin, derlemeciliğin yerini özgün biçimlendirme almıştır. Ne var ki, kültürel dengesizliğe bağlı birtakım aldatıcı, yapay özlemlerden hareket eden toplumun son yıllarda peşinde koştuğu aldatıcı simge merakı, mimarlıkta POST-MODERNİZM diye adlandırılan ve öteki sanat-zanaat dallarında da açıkça gözlemlenen, çoğunlukla sözde tarihsel bir eklektisizmin yeşermesine olanak tanımıştır. Böyle-

ce, özellikle 1960'lardan sonra, sanat ve mimarlıkta özgün yaratma yeniden bir kriz dönemine girmiştir.

Kuramcılığını JENCKS'in yaptığı Post-Modernizm, Modern Mimarlık'ın bezemeyi reddeden karakterine karşı bir anti-tez olarak belirmiştir. Modern Mimarlık'ın temel ilkelerinin abartılı bir anlayışla yorumlanmasından, onların tamamen inkâr edilmesine kadar çok çeşitli eğilimleri içeren bu geniş yelpaze içinde 19.yy Eklektisizmi'ne sıcak bakan tarihçi görüş de bulunmaktadır. Böyle bir gelişmede Batı toplumlarının 1960'lardan başlayarak gerek ekonomik, gerek sosyokültürel açılardan 19.yy toplumlarına büyük yakınlık göstermesinin önemli rolü olmuştur. Bir başka deyişle, toplumların özgün olanak ve gereksinimleri arasındaki dengenin bozulduğunu fark eden bir grup mimar, tarihçi Post-Modernizm adı altında 19.yy ruhunun yeniden yerleşmesine öncülük etmişlerdir. Bunlar arasında VENTURI, Thomas Gordon Smith, C.MOORE ve BOFILL sayılabilir.

1398, 1702, 1826, 1827, 1828, 1829, 2589, 2590, 2684, 2690, 2867, 3067, 3490, 3567. ***Ö.Gülsen***

EKNAN (Ar.) = **EKİNNE**

EKOL (Fr.*école*) = OKUL → **ÜSLUP**

EKOLOJİ (Gr.*oikos*: ev, hane, yaşanan yer, *logos*: bilim, kuram'dan)
İng.*ecology*, Fr.*écologie*, Alm.*Ökologie*.
Doğabilimlerinde organizmayla çevresi arasındaki ilişkileri inceleyen bilim dalı. Sözcük ilk kez Alman doğabilimci Ernst Haeckle tarafından 1869'da ve daha sonra da Charles Darwin'in yazılarında kullanılmıştır. Yakın yıllara değin yalnızca biyolojinin bir dalı olarak bilinirken, 1970'ten sonra, çevre sorunlarının giderek önem kazanmasıyla, insan-doğa ilişkilerini de inceleme alanı kapsamına alarak genişlemiştir. Ekolojik incelemeler 1960'lara değin temelde iki eğilim gösterir: Bunlardan "antekoloji" ya da "otoekoloji" tek birey ya da türlerin çevreyle ilişkisini inceler; "sinekoloji" ise doğada birlikte bulunan organizmaların ortak çevresini birim olarak alır ve bu çevrede yaşayan türlerin birbirleriyle ilişkilerini araştırır. Antekoloji, türlerle ilgili ayrıntılı bilgi toplanması, sinekolojiyse daha ilerideki yıllarda ortaya çıkan sistem model çalışmalarına önayak olması yönünden ekolojinin gelişmesine katkıda bulunmuştur.

Ekolojinin temel kavramlarından biri eko-sistem kavramıdır. "Eko-sistem" sözcüğünü ilk kez 1935'te, ekoloji öğretisinin öncülerinden olan İngiliz botanikçi Arthur Tansley kullanmıştır. Eko-sistemler, değişik organizmaları ve onların çevrelerini bir bütün olarak ele alırlar. Bugün herhangi bir organizma, bitki ya da hayvanın yaşam çabasında çevresinden yalıtılmış olarak değil, bütünsel ilişkiler sistemi içinde var olduğu kabul edilmektedir. Eko-sistemin canlı ve cansız öğeleri üç temel işlevle birbirine bağlanır: Enerji akımı, kimyasal madde döngüleri ve nüfus denetimi. Son yıllarda, eko-sistem içindeki enerji akımları, besinlerin ve toksinlerin dönüşümlü olarak ne gibi süreçlerden geçtikleri, bir topluluk içinde bireylerin nasıl beslendikleri, bir başka deyişle, kimin neyi, nasıl, nerede ve ne zaman yediği ve bu enerjinin sistem içinde nasıl hareket ettiği, eko-sistemin işleyişini öğrenmek açısından yoğun biçimde araştırılmaya başlamıştır. Besin zincirinin anlaşılması, organizmaların yeniden dönüşümleri (*re-cycling*), çevre kirlenmesinin anlaşılmasına ve denetlemeye yönelik politikaların gündeme gelmesine neden olmuştur. Bir yandan soyut ve kuramsal bir bilim dalı olarak gelişen (ör.doğada sınanması güç olan sorunların modelleme ya da matematiksel yolla çözümlemesine gitmek gibi), öbür yandan da çevre ve insan sorunlarını içeren uygulamalı bir bilim dalı olarak gelişmektedir. Ekoloji, İnsan Ekolojisi ve Çevre Bilimleri birbirleriyle yakından ilişkili ancak ayrı dallardır. Ekoloji hâlâ biyolojinin bir alt dalı olarak tanımlanırken, İnsan Ekolojisi değişik bilim dallarında değişik biçimlerde tanımlanmaktadır. Örneğin, coğrafyada insan ekolojisi çoğu kez insan coğrafyasıyla eşanlamdayken, antropolojide ilkel toplumlarda insan-çevre ilişkilerini inceler. İnsan Ekolojisi kavramı ABD'de Chicago Okulu'nu kuran sosyologlar tarafından kent içi toplumsal davranışları açıklamak için, özellikle farklı sosyal sınıfların mekânda yer seçimlerini, dağılımlarını incelemede ortaya atılmıştır. İnsan Ekolojisi, Toplumsal Ekoloji ve Kültürel Ekoloji olarak da geliştirilmiş ve fiziksel olguların gerisinde yatan kültürel davranış biçimlerini, tutumları ve karşılıklı ilişkileri incelemiştir. Uygulamalı İnsan Ekolojisi, mühendislik, PLANLAMA, MİMARLIK, PEYZAJ MİMARLIĞI, koruma (→ONARIM VE KORUMA) ve çevre sağlığı dallarında işlev kazanmıştır. Toplumsal Ekoloji, mimarlıkta fiziksel koşulların ve çevrenin, o çevrede yaşayanlar üzerinde belirleyici bir etkisi olduğu görüşünün temelini oluşturmuş ve fiziksel koşulların toplum ilişkilerinde kısıtlayıcı ya da destekleyici olabilecek niteliklerinin araştırılmasına neden olmuştur. Aynı ekolojik görüş, KENT PLANLAMA ve çevre tasarımı alanlarında da mekânsal düzenlemelerin araştırılması yoluyla toplumsal ilişkileri anlama ve belirleme yaklaşımını getirmiştir.

Uygulamalı bilimlerde ekoloji, bir yandan doğanın kendini yenileme koşullarını belirleme, öbür yandan artan dünya nüfusu sorunlarına çözüm arama çabasında, kapsamını ve araştırmalarını "çevre sorunları"nı da kapsayacak biçimde genişletmiştir. Örneğin, ekolojik araştırmaların boyutları, çevrenin "taşıyabilme kapasitesi", "çevresel ekonomi", "sürdürülebilir kalkınma" gibi konuları da içermektedir. Bu doğrultuda, ekolojik sorunlar, disiplinlerarası bir alan olarak üniversite programlarının ve araştırma merkezlerinin açılmasını gerektirmiş, bazı siyasal ideolojilerin temelini oluşturmuş ve çevre politikalarının, programlarının geliştirilmesine neden olmuştur. Ayrıca, ekolojik çevrenin algılanması, bu konuda bilinçlenme ve koruma sanatsal etkinliklerin içeriklerini de belirlemeye başlamıştır. Ancak, insan ekolojisi her ne kadar Çevre Bilim'le eşanlamda kullanılabilirse de Çevre Bilim, çevre sağlığı, teknolojisi, koruma vb konuları da içererek kendi başına ayrı bir uygulamalı bilim dalı olarak gelişmektedir.

1636, 1788, 1929A, 1972, 3278. ***S.Osmay***

EKORŞE figür (Fr.*écorché*: derisi yüzülmüş'ten)
İng.*écorché*, Alm.*Muskelfigur*.
İnsan ya da hayvan figürünü, kas yapısını göstermek amacıyla derisi yüzülmüş olarak betimleyen anatomik çizim. 15.yy'da Batılı sanatçıların anatomiye ilgilerinin artmasıyla atölyelerde, bu türden yapma modeller kullanma geleneği yerleşmişti. Özellikle LEONARDO DA VINCI gibi birçok sanatçı böyle modellerden çizim yapmıştır. Ekorşe figür çalışmalarının en önemli örneği, George Stubbs'ın (1724-1806) *Anatomy of the Horse* (1766; Atın Anatomisi) adlı ASİDE YEDİRME BASKI dizisidir. Stubbs bu çalışması için yks.10 yıl boyunca hayvan kadavralarını incelemiş ve 18 ay da çizim yapmıştır. Özgün çizimleri bugün Londra Kraliyet Akademisi'nde bulunan bu dizi, özellikle ve-

terinerler ve hayvan ressamları arasında gerçeğe uygunluğuyla ün yapmıştır. 20.yy'da PARİS OKULU'ndan SOUTINE, *Derisi Yüzülmüş Öküz* (1920, Grenoble Müz.) adlı resminde olduğu gibi bazı yapıtlarında ekorşe figürler kullanmıştır. *Z.Rona*

EKOYLUM → **EKSEDRA**

EKSEDRA (Gr.*ex:* dışarı, dışarıda, *hedra:* oturma kısmı'ndan)
YUNAN ve ROMA mimarlığında yarım daire ya da dikdörtgen planlı, duvarı boyunca oturma sırası bulunan NİŞ. Konutlarda, kamu yapılarında, *propylon*'larda (sütunlu giriş) ve kutsal yapılarda bulunabilir. Sokak kenarlarında bağımsız bir yapı gibi düzenlenmiş örnekler de vardır. Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS, *De Architectura*'da (*Mimarlık Üzerine On Kitap*, 1990) PALAİSTRA'lardan söz ederken, oturma yeri bulunan oda biçiminde çıkıntıların (*exedrae*) filozoflarla hatipler tarafından düşünme ve tartışma mekânı olarak kullanıldığını belirtir. Roma yapılarında çok kullanılan *eksedra*'lar planlarının bir yansıması olarak yarım kubbeyle örtülüdür. Özellikle bu dönemde ana mekâna açılan yönde sütunlar ya da yarım sütunlarla sıralanmışlardır. Roma dönemi *eksedra*'larının en güzel örnekleri *Minerva Medica* ve *Pantheon*'dadır. *Pantheon*'da merkezî mekânı çevreleyen üç yarım daire, dört de dikdörtgen planlı *eksedra* vardır.

Eksedra sözcüğü, Erken Hıristiyanlık dönemi (→GEÇ ANTİK) ve ortaçağ kiliselerinde APSİS'le eşanlamlı kullanılmıştır. Örneğin, İstanbul'da *Aya İrini* ve *Küçük Ayasofya Kiliseleri*'nde *apsis*'ler *eksedra* biçimindedir. Ayrıca günümüzde kimi mimarlık tarihçileri, bu sözcüğü "ekoylum" biçiminde Türkçeleştirerek, CAMİ'lerde yarım kubbeli mekâna iki ya da üç yanından eklenen küçük yarım kubbeli mekânlar için de kullanmaktadır.

EKSEKİAS (MÖ 6.yy'ın ikinci yarısı)
Yunan çömlek ustası ve ressam.
Attika siyah figür tekniğinin (→VAZO RESMİ) en başarılı sanatçılarından olan Eksekias, bu teknikte mercan kırmızı zemini ilk kez kullanmıştır.

Attikalı olan sanatçının MÖ 6.yy'ın üçüncü çeyreği boyunca etkinlik gösterdiği bilinmektedir. Eksekias'ın genellikle *epoiese* olarak geçen imzası yalnızca vazoyu yaptığına işaret eder; ancak, onun hem çömlekçi hem de ressam kişiliğini belgeleyen *egrapse kapoieseme* imzasına da rastlanmıştır. İmzalı yapıtlarının yanı sıra bazı vazolar da ona mal edilmektedir. İngiliz arkeolog John David Beazley (1885-1970), Eksekias'ın üslubunu yansıtan bu tür yapıtları "Grup E" adı altında toplamıştır. Eksekias'ın çalışmaları trajedi ve ölümü ifade eder; tanrılara, kahramanlara ya da mitolojiye ilişkin sahneleri betimler. Figürleri, özellikle de at figürleri heybetli ve özenlidir; ayrıntılardaki incelik dikkati çeker. En güzel yapıtları AMFORA'lardır. Bunlar arasında Akhilleus ve Ajaks'ın dama oynarken betimlendiği amfora ile Akhilleus'un Penthesilea ile mücadelesinin yer aldığı amfora tanınmıştır. Eksekias'ın imzası bulunan öteki yapıtlar; tanrıların betimlendiği *kalyks-krater* (→KRATER); cenaze töreninde ağıt yakan kadınların betimlendiği *pinaks*'lar (özellikle mezar duvarlarına asılan PİŞMİŞ TOPRAK'tan resim levhası); Dioskurlar'ın savaşa gidişi ve Dionysos'un korsanları yunusa çevirmesinin çanak parçaları üstünde yer alan betimleri, olarak sayılabilir. İlk işlerinde *kalos* adı (MÖ 6.yy'ın üçüncü çeyreği-MÖ 5.yy'ın ikinci yarısı arasında kullanılan ve Atinalı soylu ailelerin çocuklarından ya da sporculardan alınan ad) olarak "Stesias *kalos*", olgunluk dönemi işlerinde ise "Onetorides *kalos*" görülür.
M.Orhon

EKSONARTHEKS → **NARTHEKS**

EKSPRESYONİZM = **DIŞAVURUMCULUK**

EL PASO (İsp.)
İspanyolca'da "Geçit" anlamına gelir. 1957'de Madrid'de CANOGAR, Luis Feito (d.1929), MILLARES ve SAURA öncülüğünde kurulan dernek. José Ayllón ve Manuel Condé gibi yazarları da içeren grup, 1958'de Manuel Viola (d.1919) ve Manuel Rivera'yla (d.1927) heykelci Martin Chirino'nun (d.1925) katılmasıyla genişlemiş ve benimsediği ANLATIMCI-SOYUTLAMA anlayışıyla İSPANYA'da SERBEST BİÇİMLİ SANAT'ın yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Dernek 1960'a değin düzenli olarak sergi açmıştır.
0728.

EL SANATLARI
İng.*handicrafts*, Fr.*artisanat*, Alm.*Handwerk*.
El ya da uygun bir alet kullanarak oluşturulan, taşınabilir boyutta, kullanım amaçlı ya da dekoratif ürünler. Terim ayrıca üretim yöntemini de belirtmektedir. El sanatları genellikle bir modelin tekrar tekrar üretilmesine dayandığı, estetik kaygı taşımakla birlikte RESİM, HEYKEL gibi büyük bir sanatsal yaratı gerektirmediği için GÜZEL SANATLAR'ın dışında tutulur; kimi zaman da KÜÇÜK EL SANATLARI kapsamında düşünülür. CAM, SERAMİK, metal (→MADEN sanatı), AHŞAP ve deri işleri, MOBİLYA, müzik aletleri, kukla ve bebekler, VİTRAY, STÜKO, MOZAİK, İŞLEME, DOKUMA, HALI ve DANTEL gibi çok çeşitli ürünleri kapsar. Bu ürünlerin birçoğu, eğer belli bir TASARIM sürecinin ürünüyse ve sanatsal kaygıyla oluşturulmuşsa DEKORATİF SANATLAR sınıflandırmasına girer.

EL YAZMASI
"Yazma" da denir. Matbaanın bulunmasından önce elle yazılmış kitaplara verilen ad. İlk yazma yapıtlar, MISIR'ın Nil Irmağı kıyılarında PAPİRÜS yaprakları üstüne yazılmış, daha sonra aynı amaç için PARŞÖMEN kullanılmaya başlanmıştır. Batı'da bu tip yapıtların ilk örnekleri rulo biçimindeydi ve bunlar iki sütun halinde yazılırdı. Genellikle bazı küçük boydaki yapıtlar, emirnameler baş ve son tarafından bir sopaya bağlanırdı. 4.yy'dan sonra bu yöntemden vazgeçilerek kitaplar azatlı köleler tarafından yazılmaya başlanmıştı. ROMA dönemindeyse bu işi MANASTIR'larda keşişler yapmış, bu yüzden özellikle dinsel yapıtlara büyük önem verilmiştir (→KİTAP BEZEME). Bunların bazılarının üstü altın ve gümüş mürekkeplerle yazılır, içleri de son derece süslü olurdu. Doğu'da İSLAM ülkelerinde de durum aynıydı. Kağıdın bulunuşuna değin bu ülkeler papirüs ve parşömenden yararlanmışlardır. Bugün, Dört Halife döneminden (632-661) kaldığı sanılan ceylan derisi üstüne yazılmış Kuran'lardan Türkiye müze ve kütüphanelerinde güzel örnekler vardır. Batı'daki örnekler gibi bunlar da paha biçilmez değerdedir. Yazma kitap, bir emek ürünü olduğu için her yerde her zaman değerli sayılmıştır. Kağıdın bulunuşuyla HAT, TEZHİP, MİNYATÜR ve CİLT gibi sanatların gelişmesi, yazmaların ayrı bir önem kazanmasına neden olmuştur. Varlıklı kişiler, HATTAT'lara yazdırdıkları kitapları tezhip ettirip güzel ciltlerle kaplatmışlardır. Özellikle padişahlar, sultanlar ve şehzadeler için hazırlanan yazmalar bu türdendir. Örneğin Tİ-

MURLU döneminde (1360-1510) Herat'ta saraya bağlı atölyelerde, çeşitli sanat erbabı bulunurdu. Kaynaklar, Timur'un torunu Baysungur Mirza'nın (15.yy) sarayında 40 sanatkârın yazma kitaplarla uğraştığını belirtir. OSMANLI döneminde Topkapı Sarayı NAKKAŞHANE'si aynı işleri yapardı. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan ve Kanuni Sultan Süleyman için AHMED KARAHİSARİ tarafından yazılan, süslemeleri için bol altın harcanmış yazma Kuran kendi türünde dünyada tektir. Böyle çeşitli sanatların biraraya geldiği yazmalarda, çeşitli yazılar (hatlar) kullanılırdı. Dinsel ve bilimsel kitaplarda NESİH, edebiyat ürünlerinde, divanlarda NESTALİK yazı yaygındır. El yazmasını her zaman usta bir hattatın yazması şart değildi. Bu işle özellikle hattat derecesine yakın kimseler (*müstensib*) ilgilenmişlerdir. ABBASİ döneminde (750-1258) bu işi *varrâk* denen kimseler yapardı. Bunlar müstensih olmakla birlikte bilgili kimselerdi.

El yazmaları, terbiye edilmiş yani üstüne AHAR denen sıvı nişasta ve yumurta akı sürülmüş kağıtlara yazılırdı. Bu iki sıvının kullanılmasının nedeni, yanlış yazılan sözcüğün kolayca silinip yeniden yazılmasına olanak tanımalarıdır. Ayrıca kullanılan kağıdın, okurların gözünü yormaması için nohudi renkte olmasına özen gösterilirdi. Renklendirme işleminde özellikle şekerci dükkânlarının bacalarından elde edilen kurum ya da isten yararlanılırdı. Bunlar kaynatılır ve kağıtlar suyuna batırılarak boyanırdı. Bazan soğan kabuklarının kaynatılmasıyla elde edilen suda renklendirme de yapılırdı. Boyanan ve aharlanan kağıtlar MÜHRE denen kaygan bir aletle düzeltilir ve yazı ondan sonra yazılırdı. Yerleşmiş geleneğe göre kopya edilen yazmalarda sahibinin "temellük" kaydı bulunur. Yapıtın ait olduğu kişiyi ya da kitaplığını bildiren bu kayıt, genellikle kitabın ilk yazılı sayfasından önceki sayfasında yer alır. Bu sayfaya "zahriye" adı verilir. Bir yazma önce "hamdele" (Tanrı'ya hamd etme) ve "salvele"yle (Hz.Muhammed'e yapılan dua) başlar, bunu "sebeb-i telif" (yazılış sebebi) izler. Burada yazmanın kaleme alınma amacı, kitabın ve yazanın adı yer alır. Medreselerde okumak için kaleme alınan kitaplarda yazarın adı anılmazdı. Yazmanın sonu, "hatime" bölümü denen, dua ve hamd bildiren cümlelerle biter. Yazmanın yazıldığı yer ve tarih de burada belirtilir. Değerli el yazmalarında satırlar dört yandan "cedvel" adı verilen altın çizgilerle çevrilir, böylece yazıyla sayfa kenarı ayrılmış olurdu. Cedvel tek çizgi ya da biri kalın, biri ince iki çizgiden oluşur. El yazmaları ciltlenirken, sayfaların kenarlarını korumaya ve aynı zamanda okunacak sayfayı göstermeye yarayan bir de "mikleb" yapılırdı. Bu, üst kapağa bağlı ve ucu sayfaların arasına giren sivri bir deri parçasıdır. Günümüzde mikleb, basma Kuran'larda hâlâ kullanılmaktadır.

A.Alparslan

ELAİUSSA-SEBASTE

İçel'de Mersin'in Erdemli ilçesinin Ayaş köyü yakınında, KORYKOS'un kuzeydoğusunda 3-5km'lik geniş bir alanı kaplayan antik Elaiussa kenti, Kilikia Trakheia'da (Dağlık KİLİKİA) Kalykadnos (b.Göksu) ve Lamos ırmakları arasında kurulmuştur. Antik Çağ'da kıyıya oldukça yakın bir ada bulunmaktaydı. Bugün yarımada durumuna gelmiş olan bu yerde de kalıntılar vardır. İlk kez MÖ 1.yy başlarında "kutsal ve özerk" bir kent olarak adı geçen Elaiussa, MÖ 20'de ROMA imparatoru Augustus (hd.MÖ 27-MS 14) tarafından Kappadokia kralı Arkhelaos yönetimine verilerek Büyük Kappadokia'ya katılmış; Arkhelaos da, Augustus'un şerefine kente Sebaste adını koymuştur. Yunan coğrafyacı Strabon'a (MÖ 64/63-MS 19/24) göre, Arkhelaos, Kilikia Trakheia'yı devraldığında bölgenin kara ve deniz bakımından korsanlığa uygun olması nedeniyle Elaiussa'ya yerleşmiştir. Kent, MS 41'de Kommagene kralı IV.Antiokhos yönetimine girmiş; SİKKE'lerden anlaşıldığına göre de, MS 194'te Roma imparatoru Septimius Severus (hd.193-211) ile Suriye valisi Pescennius Niger arasındaki savaşa karışmış; Severus'un rakiplerine sikke basmıştır. MS 5.yy ortalarında kentte bir piskoposluğun var olduğu bilinmektedir.

Elaiussa'nın kralın ikametgâhı olarak genişletilmesinin ardından pek çok bölge halkı buraya göç etmiş, dolayısıyla yerel yapı biçimleri gelenlerin üsluplarıyla karışarak yeni bir yapı sanatı oluşmuştur. Örneğin Elaiussa'daki mezar yapılarının benzerlerine yakın kentlerde rastlanmamaktadır. Yarımadanın üstünde, Mersin'e giden yolun yakınında bir TAPINAK yer alır. Roma dönemine tarihlenen yapı, 6x12 sütunlu Korinth düzeninde (→DÜZEN) bir PERİPTEROS'tur. Erken Hristiyanlık döneminde (→GEÇ ANTİK) bu tapınağın içine küçük bir kilise inşa edilmiştir. Kentte bir TİYATRO ve büyük bir sarnıcın yanı sıra, biri doğuda öteki batıda yer alan iki SUKEMERİ; eskiden ada olan tepede de bir BAZİLİKA bulunmaktadır. Sur, sarnıç ve sütunlu cadde kalıntıları görülen Elaiussa'da, Roma dönemine ait birçok değişik MEZAR tipi içeren dört *nekropolis* (mezarlık) alanı vardır. Birinci alanda, eski adayı çeviren koyun batısındaki teras üstünde bir grup ev tipi mezar, KAYA MEZAR ve LAHİT'ler görülür. Adanın kuzeybatısındaki koyda yer alan ikinci *nekropolis*'te ise, portikli, iki katlı bir tapınak tipi mezar ile basit bir tapınak tipi mezar tepede egemen konumdadır. Antik kentin yks.1km kuzeyinde, denizden yks.400m uzaklıkta, tepe üstünde yer alan üçüncü alan, bölgenin en önemli ve etkileyici "ölü kenti"dir. Üç tapınak tipi mezar, 20 ev tipi mezar, kuzeydoğuya doğru giden yolda 40 ev tipi mezar ve bol sayıda lahit; ayrıca yolun güneydoğu kenarında EKSEDRA'ya benzeyen bir mezar hücresi ve bir mezar anıtı bulunmaktadır. Daha küçük olan dördüncü *nekropolis* alanı, *Tiyatro*'nun yks.500m batısındadır ve üç tapınak tipi mezar, üç ev tipi mezar, birkaç küçük mezar yapısı ile lahitlerden oluşmaktadır. *Nekropolis* alanlarının en eskisi birincisidir; ilk kaya mezarların MS 1.yy'da burada yapıldığı sanılmaktadır. MS 2.yy'da büyük bir mezar yapım dönemi başlamış ve 3.yy'da da sürmüştür. Kentte yalnızca birkaç lahit, Bizans dönemine aittir.

0055, 2209, 3226. *Ş.Aydoğan*

ELASİPPOS (MÖ 5.yy sonu)

Yunan ressam.

Aiginalı olduğu sanılan ve ANKOSTİK RESİM tekniğini ilk kullananlardan olan sanatçının bilinen tek yapıtı Aigina'da *Asopos'un Kızı*'dır.

ELAZIĞ

Doğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan Elazığ'ın Osmanlı dönemindeki adı "Mezra"dır. 19.yy'da Sultan Abdülaziz'in kentteki bayındırlık girişimlerinden sonra buraya "Aziz'in bayındırlaştırdığı yer" anlamına "Mamuret-ül-Aziz" adı verilmişse de bu sözcük halk ağzında yuvarlanarak "Elaziz" biçimini almıştır. Cumhuriyet'ten sonra 1937'de Atatürk'ün önerisi ve Bakanlar Kurulu kararıyla kentin adı Elazık'a çevrilmiş, ancak bu ad, söylenişindeki zorluk göz önünde tutularak kısa bir süre sonra yeni bir Bakanlar Kurulu kararıyla Elazığ biçimine getirilmiştir.

Gerek yüzey araştırmalarından, gerek çeşitli höyüklerde yapılan kazılardan elde edilen bilgiler Elazığ yöresinin Paleolitik Çağ'dan (→PREHİSTORYA) beri çeşitli toplulukların oturduğu bir yer olduğunu göstermektedir. Gene bu araştırmalardan anlaşıldığına göre yörede MÖ 5000-3000 arasında Kalkolitik Çağ yaşanmış, bunu MÖ 3000'le birlikte başlayan Tunç Çağı izlemiştir. MÖ 2.binin ilk yarısı boyunca Elazığ yöresi, doğusundaki Hurri-Mitanniler'le kuzeybatısındaki Hititler arasında kalmışsa da, 1.binin ikinci yarısında HİTİT egemenlik alanı içine girmiştir. MÖ 1200'lerde Hitit Devleti'nin yıkılmasıyla bölgede Muşkiler, MÖ 9.yy'dan sonra da Urartular (→URARTU) etkili olmuşlardır. MÖ 6.yy'da Persler Anadolu'yu ele geçirince, Elazığ'ı da Fırat'tan Van'a kadar uzanan bölgede kurdukları Nairi Satraplığı'na katmışlardır. MÖ 4.yy sonlarında Makedonya kralı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323), Persler'i Anadolu'dan çıkartmış, Elazığ yöresi de bir süre, onun ölümü üzerine kurulan devletlerden Selevkoslar'ın toprakları içinde kaldıktan sonra MÖ 1.yy'da İran dağlarından KİLİKİA'ya kadar önasya'yı yönetimi altında tutan Tigran Devleti'nin eline geçmiştir. Daha sonra Anadolu'nun siyasal çalkantıları içinde bazan Partlar'ın, bazan Romalılar'ın egemenliği altına girmiş, bazan da küçük yerel devletlerce yönetilmiş, sonunda MS 3.yy'ın ikinci yarısında kesinlikle ROMA'ya bağlanmıştır. 395'te Roma'nın ikiye ayrılmasıyla Elazığ yöresi BİZANS Devleti'nin toprakları arasında kalmıştır. Ancak tam sınır bölgesinde bulunduğundan Bizanslılar Elazığ ve çevresini ellerinde tutabilmek için 5. ve 6.yy'da SASANİ, 7.yy'dan 10.yy ortalarına değin de EMEVİ ve ABBASİ devletleriyle savaşmak durumunda kalmışlardır. 11.yy'ın ikinci yarısında Türkler Anadolu'ya girdikten sonra Elazığ yöresini Çubukoğulları Beyliği ele geçirmiş, onları 12.yy'da ARTUKOĞLU, 1233'te de ANADOLU SELÇUKLU egemenliği izlemiştir. Selçuklu devleti Moğollar (İLHANLI) tarafından yıkılınca Elazığ da 13.yy boyunca İlhanlı yönetiminde kalmış, 14.yy'da yörede güçlenen Dulkadıroğulları'nın eline geçmiştir. 1465'te Akkoyunlular Elazığ'ı Dulkadıroğulları'ndan almışlar, 1507'de İran'dan Anadolu'ya doğru yayılan SAFEVİ güçleri bu yöreye de sahip olmuşlardır. Yavuz Sultan Selim'in (hd.1512-20) Çaldıran Savaşı'nda Safeviler'i yenmesi üzerine Elazığ da 1515'te OSMANLI topraklarına katılmıştır. 1834'te Doğu illerinde devlet gücünü sağlamak göreviyle vali atanan Reşid Mehmed Paşa Harput'a yerleşerek çalışmalarını oradan yönetmiştir. Ancak kısa süre sonra bu kentin bir merkez olma niteliğini yitirdiğini görerek, ordu müfettişliğini Harput'un hemen altında, ovada yer alan Mezra'ya taşımıştır. Mezra'nın 19.yy boyunca giderek gelişmesiyle bugünkü Elazığ kenti ortaya çıkmıştır.

Tarihsel Yapılar:

Merkez İlçe: Elazığ yöresi tarihsel kalıntılar bakımından çok zengindir. Keban Baraj Gölü altında kalan bölgelerde, 1966'dan 1975'e değin çeşitli üniversitelerle yerli ve yabancı kuruluşlar tarafından yürütülen yüzey araştırmaları ve kazılar Elazığ yöresinin kültür tarihinin ortaya çıkarılmasına büyük katkıda bulunmuştur (→KEBAN KURTARMA PROJESİ). Merkez İlçe sınırları içindeki AŞVAN, Fatmalı-Kalecik, Haraba-Şimşat Kalesi, HAN İBRAHİM ŞAH, KORUCUTEPE, NORŞUNTEPE, TEPECİK, TÜLİNTEPE, Körtepe ve Değirmentepe'de yürütülen kazılarda, Paleolitik Çağ'dan başlamak üzere her dönemden buluntular ele geçmiştir.

Bugünkü Elazığ kenti ancak 150 yıl kadar önce kurulduğu için, hemen hemen bütün tarihsel yapıtlar kentin 5km kadar kuzeyinde yer alan Harput'ta bulunmaktadır. Bugün (1994) yalnızca bir bucak olan Harput, kent olarak ağırlığın Elazığ'a kayması nedeniyle her ne kadar canlılığını yitirmişse de, tarihte hep önemli bir kent olagelmiştir. MÖ 19.yy'dan başlayarak adı ASUR, Hitit, Urartu yazılı belgelerinde geçmektedir. Kente Bizanslılar "Ziata Castellum", Araplar'sa "Hısn-ı Ziyad" (Ziyad Kalesi) adını vermişlerdir. Harput'un alt başında, ovaya bakan kayalığın üstündeki kale, Urartu döneminde yapılmış, zaman içinde birçok kez onarılarak kullanılmıştır. Bugün bazı burçlarıyla duvarları durmaktadır. Kalenin alt yanında, gene kayalar üstünde, yapım tarihi bilinmeyen *Meryem Ana Kilisesi* vardır. Harput'un Türk dönemi yapılarının başlıcaları arasında, yapım tarihleri bilinmeyen, Artuklular'dan kalma yıkık *Kale Hamamı*'yla *Mansur Baba Türbesi*; 12.yy'dan gene Artuklu yapıları *Alacalı Mescit*'le yıkıntı halindeki *Dere Hamamı*, Selçuklu yapısı *Arap Baba Camisi ve Türbesi*, günümüze yalnız TAÇKAPI'sı ulaşmış *Esadiye* ya da *Aslanlı Camisi*; 15.yy'da yapılmış bir Akkoyunlu yapısıyken daha sonraki onarımlarla özgünlüğünü yitirmiş olan *Sara Hatun Camisi*; gene bir Akkoyunlu yapısı olabilecek *Ahmed Bey Camisi*; 16.yy'dan Osmanlı yapıları *Ağa Camisi*, *Cemşit Hamamı*; gene Osmanlı döneminden olup kesin tarihleri bilinmeyen *Kurşunlu Cami*, *Hoca Hasan Hamamı*; ayrıca *Murad Baba*, *Nadir Baba*, *Üryan Baba Türbeleri*, kentin biraz dışında bulunan *Fetih Ahmed Baba Türbesi*; 20.yy'ın hemen başından *Üç Lüleli Çeşmesi* sayılabilir. 1965'te Harput'ta *Alacalı Mescit*, çevrede ele geçen buluntuların sergilendiği bir müzeye dönüştürülmüştür. Elazığ Müzesi'nde de gene yörenin çeşitli arkeolojik buluntularıyla etnografik eşya sergilenmektedir.

Ağın ilçesi Hititler'den başlamak üzere günümüze değin her dönemde çeşitli yerleşmelerin görüldüğü bir yer olmuştur. İlçe sınırları içinde bütün bu dönemlerden kalma birçok HÖYÜK ve KAYA MEZAR vardır. Hatta, Karasu Irmağı'nın doğu kıyısındaki Kalaycıktepe Höyüğü'nde ve çevresinde yapılan kazı ve araştırmalar yöre tarihini Kalkolitik Çağ'a değin indirmiştir (→KEBAN KURTARMA PROJESİ). *Hestek Kalesi*, Arapkir Çayı'nın kuzeydoğusunda, Roma döneminden kalmış olabilecek bir yapıdır. Gene Arapkir Çayı'nın üzerinde, Ağın'ın 10km kadar uzağında bulunan *Karamağra Köprüsü*'nün 5. ya da 6.yy'da yapıldığı sanılmaktadır.

Baskil ilçesinde İMİKUŞAĞI, HABİBUŞAĞI, ŞEMSİYETEPE ve KALEKÖY ören yerleri bulunmaktadır.

Keban ilçesindeki ERMENİ kilisesinin yapım tarihi belli değildir. Bir cami, bir kütüphane, bir çeşme ve çok yıkık durumdaki bir medreseden oluşan *Yusuf Ziya Paşa Külliyesi* 18.yy'da yapılmıştır. İlçede bir de yalnız taçkapısıyla bazı duvarları sağlam kalmış bir han bulunmaktadır. Keban'a bağlı Ulukent köyündeki *Surp Kevork Manastırı* bir 11.yy yapısıdır. Hacı İbrahim Şah köyündeki aynı adı taşıyan kervansaray Artuklu döneminde, *Vakıf Han* da denen *Denizli Kervansarayı* Selçuklu döneminde, Elazığ-Malatya yolu üzerindeki *IV.Murad Hanı* da 17.yy'da yapılmıştır. Öte yandan, ilçenin 25km kuzeyinde yer alan Pağnik Höyüğü yörenin Tunç Çağı'na ilişkin buluntular vermiştir (→KEBAN KURTARMA PROJESİ).

Palu ilçesindeki yapılar çoğunlukla Eski Palu'da toplanmıştır. Urartu döneminde yapılmış olan *Palu Kalesi* bugün yıkık durumdadır. Burada gene yı-

kık olan ve yapım tarihi kesinlikle bilinmeyen bir de kilise vardır. Türk dönemi yapılarından *Ulucami* ve *Merkez Cami*'yle *Alacalı Mescit*'in yapım tarihleri de belli değildir. Hamam yapısı 13.yy'da, *Cemşit Bey Mescidi ve Türbesi* 16.yy'da yapılmıştır.

Sivil Mimarlık:
Elazığ'da geleneksel sivil mimarlığa örnek gösterilebilecek EV'lerin sayısı çok azdır. Beş yapıdan oluşan ve üç tanesi bugün yıktırılmış olan *Beşkardeşler Konağı* 20.yy başında yapılmışsa da, kentin eski konut geleneğini sürdürdüğü izlenmektedir. Eski Palu'da bulunan düz damlı, iki katlı bir konak, saçaklarındaki ahşap işçiliğiyle ilgi çekmektedir. Eski Hüseynik köyündeki bir evin, yöre evlerinin çoğunda bulunan havuzbaşı bölümünde, duvarları bezeyen ilginç resimler 19.yy'dan kalmıştır.

El Sanatları:
Elazığ yöresinde HALI, KİLİM, zili, cicim ve sumak gibi düz DOKUMA yaygılar önemli el sanatları arasındadır. Giysilerde kullanılan barasor ve çarpana yöreye özgü el dokumalarıdır. KEÇE yapımı da yaygındır. Çömlekçilik ve ince bakırcılık bugün hâlâ ileri düzeydedir. Günümüzde gerilemiş olan AHŞAP işçiliğinin geçmişteki asıl olgun örnekleri yöredeki bazı camilerin MİHRAP ve MİNBER'lerinde görülmektedir. *H.Kuruyazıcı*

ELDEM, Halil Edhem (1861, İstanbul-1938, İstanbul)
Türk müzeci, arkeolog ve nümizmat.
Türkiye'de eski eserlerin korunması ve İstanbul müzelerinin çağdaş düzeye erişmesindeki katkılarıyla tanınır (→MÜZECİLİK).

Sadrazam İbrahim Edhem Paşa'nın en küçük oğlu, OSMAN HAMDİ Bey'in de kardeşidir. Kaptan İbrahim Paşa Rüştiyesi'nde öğrenim gördüğü sırada, babası Edhem Paşa'nın 1876'da sefir olarak Berlin'e atanması nedeniyle ortaöğrenimini burada tamamlamıştır. Tarih ve arkeolojiye olan yoğun sevgi ve merakına karşın babasının isteği üzerine üniversitede doğal bilimler öğrenimi görmüş; aynı dönem içinde arkeoloji derslerini de izlemiştir. Önce Zürich Üniversitesi'nde doğal bilimler, daha sonra da Viyana Politeknik Okulu'nda üç yıl süreyle doğal bilimler ve kimya okumuştur. 1884'te tekrar İsviçre'ye dönen Halil Edhem, Bern Üniversitesi'nde öğrenimini bitirerek felsefe doktoru olmuş, Almanca ve Fransızca'nın yanı sıra Arap ve Fars dili ve edebiyatıyla ilgilenmiştir. 1885'te Türkiye'ye döndükten sonra askeri görevler almış; Darüşşafaka, Mekteb-i Mülkiye (Mülkiye Mektebi), Darülmuallimin (Yüksek Öğretmen Okulu) ve Darülfunun'da (b.İÜ) doğal bilimler ve jeoloji öğretmenliği yapmış, Darüşşafaka'nın bahçesinde bütün masraflarını kendisinin karşıladığı bir kimya laboratuvarı inşa ettirmiştir. Halil Edhem'in uzun yıllar sürecek olan müzecilik yaşamı 1892'de ağabeyi Osman Hamdi Bey'in yardımcısı olarak Müze-i Hümayun'un (İmparatorluk Müzesi, b.İstanbul Arkeoloji Müzeleri) müdür muavinliği görevine atanmasıyla başlamıştır. 1909'da kısa bir süre şehreminliği (belediye başkanlığı) görevinde bulunan Halil Edhem, 1910'da Osman Hamdi Bey'in ölümü üzerine Müze-i Hümayun ve Sanayi-i Nefise Mektebi (s.GSA, b.MSÜ) müdürlüklerine atanmıştır. Sanayi-i Nefise Mektebi müdürlüğünden 1917'de çekilen Halil Edhem, müzedeki görevini 21 yıl sürdürmüş, 1931'de emekli olduktan sonra Atatürk'ün isteğiyle milletvekili seçilmiş ve ölümüne değin mecliste iki dönem görev yapmıştır.

Türkiye'ye âsâr-ı atika (eski eserler) ve müzecilik anlayışını ilk getirenlerden biri olan Halil Edhem göreve başladığı 1892'den itibaren Anadolu'nun çeşitli yerlerine seyahatler yapmış, tarihi eserlerin ülke dışına götürülmesinin engellenmesinde, korunmasında ve sınıflandırılmasında Osman Hamdi Bey'in en büyük yardımcısı olmuş, bütün Türkiye'de özellikle de İstanbul'daki eski yapıların yıktırılmayarak korunması için çaba harcamıştır. Müdürlüğü sırasında İstanbul Arkeoloji Müzeleri sürekli gelişerek çağdaş bir düzeye ulaşmış; Eski Şark Eserleri Müzesi kurulmuş; Topkapı Sarayı Müzesi hizmete açılmış; Hamid Z.Koşay ile birlikte Konya'daki *Mevlânâ Dergâhı ve Türbesi*'nin Âsâr-ı Atika Müzesi'ne dönüştürülmesinde önemli çalışmaları olmuştur. Ayrıca birçok bilim kuruluşunda, ülke ve insanlık yararını amaçlayan birçok heyette başkan ve üye olarak görevler üstlenen Halil Edhem, Tarih-i Osmanî, Eski Eserleri Koruma Sanayi-i Nefise Encümeni, İstanbul Muhibleri (İstanbul Dostları), Donanma, Hilâl-i Ahmer (Kızılay), Türk Cild ve Zührevi Hastalıklar Cemiyeti gibi bilim ve hayır kurumlarında çalışmış, Türk Tarih Kurumu'nda asbaşkanlık yapmıştır. Bilim çevrelerinde değişik dillerde yazdığı çok sayıda kitap ve makaleyle de tanınmış; ilk kitabı *İlm-i Maadin ve Tabakat-ül-Arz* (1889; Jeoloji Bilimi Üzerine) okullarda ders kitabı olarak okutulmuştur. 1905'te müze yayınları arasında çıkan *Kurşun Mühürler Kataloğu* adlı yayını Arap, Arap-Bizans ve Osmanlı kurşun mühürlerini içermektedir. Tarihsel yapıtların dışında kitabe ve sikkelerle de tarih araştırmalarının yapılabileceğini savunan Halil Edhem, bu doğrultuda çeşitli araştırmalar yapmış, müzelerin İslam dönemi sikkelerine ilişkin koleksiyonlarının tamamlanmasında büyük çaba göstermiştir. Müze-i Hümayun tarafından hazırlanan *Meskûkat-ı Kadîme-i İslamiye Kataloğu*'nun (Eski İslam Sikkeleri Kataloğu) altıncı bölümü olan *Meskûkât-ı Osmâniyye*'de (1915; Osmanlı Sikkeleri) Eldem, Orhan Gazi'den III.Murad'a kadar padişahlara ait sikkeleri yayımlamıştır. Yine kitap halinde *Tarih-i Osmani Encümeni* külliyatının beşinci cildi olarak yayımlanan *Kayseri Şehri Mebani-i İslamiyye ve Kitabeleri* (1915; Kayseri Kenti İslam Binaları ve Kitabeleri) kent tarihi için yazılan ilk Türkçe kitaplardan biri olup, coğrafi ve tarihi yönleriyle Kayseri'yi ele almakta, Selçuklular, Eretna Beyliği, Kadı Burhaneddin, Karamanlı Beyliği dönemlerine ait kitabeler ve kitabe sahipleriyle ilgili ayrıntılı bilgiler vermektedir. Halil Edhem İslam tarih ve nümizmatiğiyle (→SİKKE, İslam) ilgilenenler için bir ansiklopedi niteliğindeki *Düvel-i İslâmiyye*'yi (İslam Devletleri) 1927'de İngiliz nümizmat Stanley Lane-Poole'ün *The Mohammedan Dynasties* (İslam Hanedanları) adlı kitabından Türkçe'ye çevirerek geniş eklerle yayımlamıştır. İslam dönemi sikkelerine ait bir önsözle konuya ilişkin değişik dillerde yazılmış 508 kitap ve makalenin adını içeren *İslâmi Nümizmatik İçin Bir Bibliyografi Tecrübesi* (*Essai d'une Bibliogrphie pour la Numismatique Musulmane*, 1933) adlı kitabını ilk nümizmatikçilerden Suphi Paşa ile İsmail Galip Bey'e ithaf etmiştir. Halil Edhem'in en önemli yapıtlarından biri de 1924'te Maarif Vekâleti tarafından yayımlanan *Elvah-ı Nakşiyye Koleksiyonu*'dur (1924, 1970). Bu kitap dönemin resim (nakış) sanatına, Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşuna ve resim sergilerine ilişkin bilgiler içerir. *Topkapı Sarayı* (1931), *Yedikule* (1931) ve *Camilerimiz* (1932) gibi rehber niteliğindeki kitaplarından sonuncusu *Les Mosques de Stamboul* (1934; İstanbul Camileri) adıyla Fransızca'ya çevrilmiştir. Halil Edhem, bilimsel nitelikli makalelerinin birçoğunu *Tarih-i Osmani Encümeni* (s.Türk Tarih Encümeni) dergisinde yayımlamıştır.

Halil Edhem'e bilimsel yayınları, müzecilik ve arkeoloji bilimine hizmetlerinden dolayı İstanbul



ELDEM, Nezih ve Giray, Muhteşem, *Ziraat Bankası Binası*, 1971-72, Karaköy, İstanbul.



ELDEM, Sedad Hakkı, *Atatürk Kitaplığı*, 1973, Taksim, İstanbul.

Üniversitesi'nce fahri müderrislik (fahri arkeoloji profesörlüğü) payesi, Leipzig ve Bale üniversiteleri tarafından felsefe doktorluğu unvanı verilmiştir. Ayrıca Osmani ve Mecidi nişanları ile Almanya'nın ikinci rütbeden François Josèph nişanlarını almıştır. 1892'de Moskova doğal bilimler, antropoloji ve etnografi, 1895'te Berlin Eski Eserler Enstitüsü, 1899'da Viyana Eski Eserler, 1925'te Basel Üniversitesi (fahri), 1933'te ise Sidney Eski Eserler Cemiyeti üyeliklerine seçilmiştir. 1989'da yeniden basılan *Meskûkât-ı Osmaniyye* kitabının önsözünde H.Edhem Eldem'in yaşam öyküsüne ve bibliyografyasına yer verilmiştir.

1558. *N.Ulaba*

ELDEM, Nezih (1921, İstanbul)

Türk mimar ve eğitimci.

Mevcut çevreden yola çıkan ve işlevselliği öne çıkaran tasarımları genellikle Modernizm (→MODERN MİMARLIK) içinde değerlendirilen Eldem, mekân ve mekân örgütlenmesi konusunda da önemli bir eğitimcidir.

Babası (Sırrı Eldem) ressam ve resim hocası olan Eldem erken yaşta resim yapmaya başlamış, 1935-46 arasında, 15 yaşında üyesi olduğu Güzel Sanatlar Birliği'nin (→OSMANLI RESSAMLAR CEMİYETİ) tüm İstanbul ve Ankara sergileri ile Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne katılmıştır. 1944'te GSA (b.MSÜ) Mimarlık Bölümü'nü bitiren Eldem aynı yıl Yüksek Mühendis Mektebi (b.İTÜ) Mimarlık Bölümü'nde rölöve ve serbest resim dersleri öğretmeni olmuş, kurumun Teknik Üniversite'ye dönüştürülmesinden sonra Bina Bilgisi Kürsüsü'nde BONATZ'ın asistanlığını yapmıştır. 1952'de İtalya'ya giderek PONTI'nin Milano Politekniği'ndeki derslerinin yanı sıra bürosundaki bazı mimari ve endüstri ürünü tasarımlarına katılmıştır. İtalya'da kaldığı iki yıl boyunca *Anıtkabir*'in bu ülkede üretilen mozaik bezemelerinin ve tunç parmaklıklarının tasarım ve denetleme sorumluluğunu üstlenmiştir. 1954'te doçent, 1962'de profesör olan Eldem, üniversitedeki görevini 1988'de emekli olunca değin sürdürmüştür. 1949 tarihli ilk yapısı *Ankara Belediye Başkanlığı Binası* (bir işhanı olarak yarışmaya çıkarılmıştı) kendi deyimiyle "geleneksel taş yapı öğelerinin kalın kaplama taşlarıyla sadeleştirilerek kullanıldığı Yeni-Klasik bir deneme"dir. Eldem'in Sedad Hakkı ELDEM ve Bonatz etkisinde tasarladığı bu bina, mimarlığının kısa süren ilk dönemini simgeler. Daha sonraki uygulamalarının "temelinde çevre bütününden yola çıkarak ayrıntılarda odaklanan çok boyutlu ve titiz bir sorgulama alışkanlığının yaratılması amacı" vardır. Eldem, çıkış noktasını biçimden alan her türlü "üslupsal reçeteciliği" yadsır.

İstanbul'da *Eski Şark Eserleri Müzesi* düzenlemesi (1964-74, Sultanahmet), İTÜ Maden Fakültesi *G Amfisi* (1964, Maçka) ve *Taşkışla Binası*'ndaki *109 No'lu Salon* (konferans salonu) gibi, tarihi binalar içinde yeni bir işlev için düzenleme çalışmalarında, mevcut çevreye saygılı ekler ortaya koymuştur. 1971-72'de Karaköy'deki *Ziraat Bankası Binası*'na yaptığı ek bina ve eski *Harbiye Mektebi*'nin *Askeri Müze*'ye dönüştürülmesi ve ek yapısı (yarışma projesi, baş.1967, Harbiye, İstanbul) ise Eldem'in bu duyarlı yaklaşımının iç ve dış mekândaki ifadeleridir. Yapıtları genellikle Modern Mimarlık kapsamında değerlendirilen Eldem hiçbir zaman biçimsel kalıplara takılmamış ve bir akım izleyicisi olmamıştır.

MİMARLAR ODASI yönetim kurulu ve UNESCO Türkiye Milli Komisyonu üyeliği yapan ve Türk Tarihi Çevre Koruma (TAÇ) Vakfı kurucu üyesi olan Eldem'in öteki tasarım ve uygulamaları şunlardır: *Kınoğlu Apartmanı* (1949, Bebek), *Suphi Paşa Konağı* onarım ve yenilemesi, *İÜ Akademik Merkez Binası* (1977-80, Saraçhane; Atilla Yücel, Melih Kamil ile; 1983'te kısmen uygulandı); *Asmazlar Konağı* onarım ve yenilemesi (1978, Safranbolu; Doğan KUBAN, Muzaffer Sudalı, Kâni Kuzucular ile), Soğukçeşme Sokağı ve *Soğukkuyu Medresesi* çevresi koruma ve geliştirme projesi (1977-79, Sultanahmet, İstanbul; A.Yücel, M.Kamil ile), Kuşadası *Kongre Merkezi* projesi (1978; A.Yücel, M.Kamil ile), Süleymaniye ve Zeyrek Koruma-Sıhhileştirme Planları ve Pilot Projeleri (1980-84; İstanbul Belediyesi TASK Bürosu ile), Eyüp Merkezî Alan Düzenlemesi projesi (1985-87; Eyüp Belediyesi'nden M.Yılmaz, F.Ensari ile).

2779. *C.Yücel*

ELDEM, Sedad Hakkı (1908, İstanbul-1988, İstanbul)

Türk mimar ve eğitimci.

20.yy Türk mimarlığının en önemli temsilcilerinden biri olan Eldem, çalışmalarıyla özgün bir Türk mimarlığının oluşmasına katkıda bulunmuş, özellikle Türk sivil mimarlığı üzerine yaptığı araştırma, belgeleme ve arşivleme çabasıyla ulusal mimarlık kavramına yeni bir bakış açısı getirmiştir.

İlk ve ortaöğrenimini diplomat olan babasının görevi nedeniyle Cenevre ve Münih'te tamamladıktan sonra, mimarlık eğitimine 1924'te İstanbul Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (s.GSA, b.MSÜ) başlamış, 1928'de bu okulu bitirerek, kazandığı üç yıllık bursla Fransa, İngiltere ve Almanya'ya gitmiştir. Yurt dışındayken PERRET, JANSEN ve POELZIG'in, Türkiye'ye döndükten sonra da bir süre Ankara'da Holzmann ve MONGERI'nin bürolarında çalışmış; 1932'de EGLI'nin yardımcısı olarak GSA'da öğretim üyesi olmuş, aynı yıllarda kendi bürosunu açarak tasarım ve uygulama çalışmalarına da başlamıştır. Meslek yaşamı boyunca, biçim ve bezeme ayrıntılarını seçmeci bir anlayışla yinelemeksizin halk mimarlığından ve Batı kökenli üsluplara bağlı kalmaksızın çağdaş teknolojiden yararlanarak Türkiye'ye özgü bir mimarlık yaratılması gereğine inanmış ve bu doğrultuda çalışmıştır.

Eldem'in çağdaş Türk mimarlığında önemli bir yeri olan yapıtları her zaman dikkatleri üzerine çekmiş, bunların bazıları yeni bir dönemi başlatan yapılar olmuştur. Örneğin, New York Dünya Sergisi'ndeki *Türk Pavyonu* (1938-39) II.Ulusal Mimarlık döneminin (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Mimarlık) başlangıcı sayılmış, Emin ONAT'la birlikte tasarladığı İstanbul *Adalet Sarayı*'ysa (1948, Sultanahmet) yeni bir akılcı-işlevci dönemi başlatmıştır. 1952'de SOM firması ve BUNSHAFT ile birlikte gerçekleştirdiği İstanbul *Hilton Oteli* de (1952) 1950'lerde egemen olmaya başlayan daha serbest, uluslararası nitelikteki dönemin öncüsü olmuştur.

Eldem, GSA'da öğretim üyesi olmasından kısa süre sonra, 1934'te, ulusal mimarlık yapıtlarına ilişkin araştırmaların kapsamını genişletmek amacıyla "Millî Mimari Semineri" adıyla bilinen çalışmalara başlamıştır. Bu seminer o güne değin üzerinde durulmayan sivil ya da ANONİM MİMARLIK ürünlerinin dökümünü yapmayı ve bu alandaki boşluğu doldurmayı amaçlamış, Akademi yangınında tüm koleksiyonunu yitirene değin bu görevi sürdürmüştür. Eldem, ulusal mimarlık konusundaki düşüncelerini 1940'ta *Arkitekt* dergisinde yayımlanan "Yerli Mimariye Doğru" başlıklı yazısında ortaya koymuş, bir bildiri niteliği taşıyan bu kuram-

sal çalışmasında ulusal bir mimarlığın nasıl olması gerektiğini açıklamıştır. Öte yandan bu düşüncelerini küçük kapsamlı yapılarda, özellikle konutlarda, köşk ve yalılarda uygulamış, İstanbul Türk evinin sofa gibi plan ögelerini, ÇIKMA, saçak, KAFES vbg çeşitli ayrıntılarını yeni yaşam biçimlerine uyarlamıştır (→EV, Türk Evi). Bu yaklaşımının en iyi örnekleri Yalova'daki *Termal Oteli* (1934-37; 1983'te yık.), İstanbul'daki *Ağaoğlu Evi*, (1936-37, Maçka; b.yık.), *Tahsin Günel Yalısı* (1938, Yeniköy; 1978-80'de Eldem tarafından *Ilıcak Yalısı* olarak yeniden düzenlendi), *Ayaşlı Yalısı* (1938, Beylerbeyi), *Safyurtlu Köşkü* (1942, Yeniköy) ile Taşlık'taki *Şark Kahvesi*'nde (1947-48; 1988'de yık.) görülür. Geleneksel mimarlık biçimlerinin ve öğelerinin kullanılabileceği konut, kahve, pavyon gibi işlevlerde bunlardan yararlanmaya çalışan Eldem, otel, banka, işyeri, yönetim ve eğitim yapısı gibi işlevlerdeyse akılcı-işlevci biçimlendirmelere yönelmiştir. *İÜ Fen ve Edebiyat Fakültesi* (1942-44; E.Onat ile) ve *AÜ Fen Fakültesi* (1943-45; E.Onat, BONATZ ile) gibi büyük eğitim yapılarında ise işlev, malzeme ve taşıyıcı sistemin gereklerine öncelik verilmiş, geleneksel öğeler yalnızca biçimsel ayrıntılarda kullanılmıştır. İstanbul, Zeyrek'te yaptığı *Sosyal Sigortalar Kurumu Binası* (1962-64) ile başlayarak, içinde bulunduğu tarihsel çevreye uyum sağlayan, işlevleri bozacak bir biçimselliğe kaçmadan geleneksel Türk sivil mimarlığının yatay çatı çizgisi, geniş saçaklar, eş boyutlu dikdörtgen dizi pencereler ve çıkmalar gibi bazı yalın ögeleriyle oranlarını kullanan, bu yöndeki ilk çalışmalarından farklı olarak yeni gereç ve yapım yöntemlerini uygulayan çağdaş bir anlayış içine girmiştir. İstanbul'da gerçekleştirdiği, Boğaziçi'nin yeni biçimlenişinde etkin olan *Uşaklıgil* (1956-65, Emirgân), *Kıraç* (1965-66, Vaniköy), *Sirer* (1966-67, Yeniköy), *Komili* (1978-80, Kandilli) *Yalıları* ve *Rahmi Koç Evi* (1975-80, Tarabya) ile *Akbank Genel Müdürlüğü Binası* (1967-68, Fındıklı), *Atatürk Kitaplığı* (1973, Taksim), *Yıldız Mahallesi* (1976-78), *Alarko Blokları* (1976-79, Maslak) ve ayrıca Ankara'daki *Hindistan* (1965-68; Orhan Çakmakçıoğlu ile), *Pakistan* (1964-74) ve *Hollanda* (1973-77) *Büyükelçilikleri* bu doğrultudaki önemli yapıları arasında yer almaktadır.

Eldem'in titizlikle üzerinde durduğu bir konu da mimarlık eğitimi olmuştur. 1941-46 arasında Yüksek Mimarlık Bölümü başkanlığı yaptığı GSA'da 46 yıl boyunca mimari proje ve yapı bilgisi derslerini vermiş, bunlara Millî Mimari Semineri'ni eklemiş; daha sonra, 1978'de emekli olana değin bu çalışmaları bilimsel yöntemlerle sürdüren Rölöve ve Restorasyon Kürsüsü'nün yöneticiliğini üstlenmiş; emekliliğinin ardından da aynı okulda proje öğretmenliğine devam etmiştir. Geleneksel mimarlığın incelenmesine verdiği öneme karşın çağdaş konuları da göz ardı etmeyerek, proje atölyesinde Türkiye'nin güncel mimarlık sorunlarını ele alan çalışmalar da yaptırmıştır. 1979'da İDGSA tarafından kendisine onursal doktorluk unvanı verilmiştir.

Geleneksel mimarlığa ilişkin çalışmaları Eldem'i doğal olarak eski yapıların ONARIM VE KORUMA sorunlarına yöneltmiştir. Çoğu tasarımı tarihsel bir çevre içinde yer alırken, bir bölümü de var olan bir yapının onarılıp eklerle geliştirilmesi biçimindedir. İstanbul, Nakkaştepe'de Koç Holding yönetim merkezi olarak kullanılmak üzere restorasyon projesini (1978-87) yapmış olduğu *Mehmet Şerif Paşa Konağı*, 1991'de, Hollanda'nın Lahey kentinde açıklanan Europa Nostra Ödülü'ne layık görülmüştür. Özellikle İstanbul'u ve içindeki yapıları çok iyi tanıdığı bilinen Eldem, Eski Eserleri Muhafaza Encümeni (1941-45) ve GAYRİMENKUL ESKİ ESERLER VE ANITLAR YÜKSEK KURULU (1962-78) gibi kuruluşlarda üyelik ve başkanlık yapmıştır. Uluslararası Mimarlar Birliği'nin (→UIA) 1948'de Lozan'da yapılan ilk genel kurul toplantısında Türkiye temsilcileri arasında yer almış ve aynı yıl Ankara'da toplanan I.Yapı Kongresi'nin hazırlıklarına katılmıştır. Eldem, çağdaş Türk mimarlığındaki ulusalcılık-evrensellik tartışmasında kendine özgü çözümleriyle öne çıkarken, kitapları ve yazılarıyla da Türkiye'de mimarlık birikimine önemli katkılarda bulunmuştur. İlk kez 1929'da Paris'te Çağdaş Sanatçılar Sergisi'nde aldığı Bronz Madalya'dan sonra 1952'de Amerikan Mimarlık Enstitüsü'nün (→AIA) Bölgesel Tasarım Ödülü'nü, 1983'te Sedat Simavi Mimarlık ve Kent Planlaması Ödülü'nü, 1983'te Kültür Bakanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'nü kazanan; 1986'da Zeyrek *Sosyal Sigortalar Kurumu Binası*'yla Ağa Han Mimarlık Ödülü'nü paylaşan, 1988'de MİMARLAR ODASI Ulusal Mimarlık seçici kurulunca tüm yapılarından ve mimarlığa hizmetlerinden dolayı Büyük Ödül ve 1979'da İDGSA tarafından onursal doktorluk unvanı verilen Eldem'in Türk sivil mimarlık ürünlerini ele alan önemli kitapları arasında *Türk Evi Plan Tipleri* (1968 [1954]), *Yapı-Geleneksel Yapı Metodları* (1970 [1967]), *Rölöve I, II* (1968, 1977; Feridun Akozan ve Köksal Anadol ile), *Köşkler ve Kasırlar I, II* (1969, 1974), *Sa'dabad* (1977), *Türk Bahçeleri* (1976), *Türk Mimari Eserleri* (1976), *Köseoğlu Yalısı* (1978), *Boğaziçi Anıları* (1979), *İstanbul Anıları* (1979), *Topkapı Sarayı, Bir Mimari Araştırma* (1984; F.Akozan ile) ve *Türk Evi I, II, III* (1984, 1986, 1989) yer alır. 1983'te MSÜ, 50 yıllık meslek jübilesi armağanı olarak Eldem'in yaşamöyküsünü, uygulama, desen ve eskizleriyle mesleki makalelerinden seçmeleri içeren *Sedad Hakkı Eldem* adlı bir kitap yayımlamış, 1987'de ise ABD'de yayımlanmakta olan *Architects in the Third World* (Üçüncü Dünya Mimarları) serisinden, HOLLEIN'ın önsözüyle, gene Eldem'in mimarlığını yorumlayan, uygulama ve projelerini tanıtan, yaşamöyküsünü içeren *Sedad Eldem, Architect in Turkey* (Sibel Bozdoğan, Suha Özkan, Engin Yenal; Sedad Eldem, Türkiye'de Bir Mimar) adlı bir kitap çıkmıştır.

0106, 2774, 3075. *Ü.Alsaç, MK*

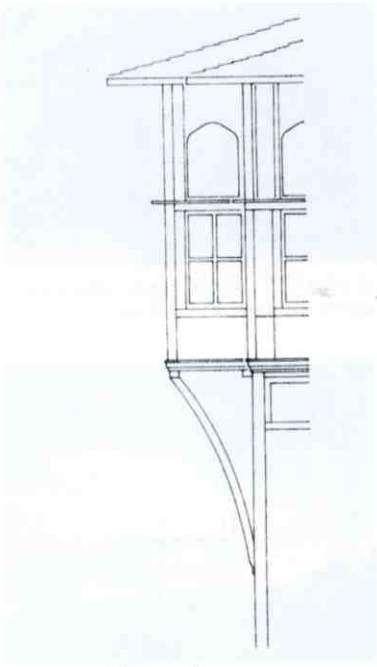
ELDEROĞLU, Abidin (1901, Denizli-1974, Ankara) Türk ressam

Kaligrafik çizgilerden (→KALİGRAFİ) hareketle gerçekleştirdiği soyut resimleriyle tanınır.

Resme Denizli Lisesi'ndeki öğrencilik yıllarında ilgi duymuş, 1919'da okulu bitirdikten sonra bir süre aynı lisede resim öğretmenliği yapmış, ardından İzmir ve İstanbul muallim mekteplerinde eğitim görmüştür. 1926'da mezun olduktan sonra Muğla ve Buca'da resim öğretmenliği yapan sanatçı 1930'da Fransa'ya gitmiş, Tours Güzel Sanatlar Okulu'ndaki eğitimden sonra Paris'te Julian Akademisi'nde Paul-Albert Laurens'in (1870-1934) ve LHOTE'in öğrencisi olmuştur. Elderoğlu 1932'de Türkiye'ye döndükten sonra başladığı eğitimcilik mesleğini emekli olduğu 1955'e değin kesintisiz sürdürmüş; Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programı kapsamında 1942'de Muş'ta çalışmıştır. Sanatçının *Ayrılış* (1935, İRHM) gibi ilk dönem resimlerinde yarı-Kübist bir anlatım (→KÜBİZM) görülür. *Dağlar* (1937) ve *Ağaç*'ta (1940) izlendiği gibi, bu tarihten başlayarak hızla Barok kıvrımları anımsatan bir biçim anlayışına yönelmiş, 1940'tan sonra renk lekelerinin egemen olduğu figüratif soyutlamalar yapmıştır. Sanatçı, kaligrafik çizgilerden yararlandığı yapıtlarını ilk kez 1959-60'ta üretmeye başlamıştır.



ELDEROĞLU, Abidin, *Minare*, 1961, tuval üzerine yağlıboya, 93.5x130 cm.



Eliböğründe

Sonbahar (1964), *Kompozisyon* (1964) ve *Gül Dalı* (1966) gibi yapıtlarında kalın siyah kaligrafik dış çizgilerle çalışmıştır. Elderoğlu, *İkili Kompozisyon* (1969) ve *Pembe Kompozisyon* (1969) gibi yapıtlarından da anlaşılacağı gibi 1960'ların sonunda gene kaligrafik çizgilerden hareketle ama çizgisellikten lekeciliğe yönelen bir soyutlama uygulamaya başlamış ve düş ürünü biçimler yaratmıştır. Sanatçının 1960'ların sonunda gerçekleştirdiği kimi halı desenleri de son resimlerine paralel bir üslup sergiler. Elderoğlu 1963'te São Paulo Bienali'nde Şeref Ödülü'nü, 1966'da da 5.Tahran Bienali'nde Şah Büyük Ödülü'nü almıştır. *Z.Rona*

ELEK BASKI

İng.*screen print, serigraphy*, Fr.*sérigraphie*, Alm. *Siebdruck*.

"İpek baskı" ya da "serigrafi" de denir. Bir şablon baskı tekniği olan elek baskıda desen, bir çerçeveye gerili ipek benzeri ince dokunmuş bir kumaş üstüne zamk ya da şablon kullanarak maskeleme yöntemiyle belirlenir. Boya, kumaş yüzeyine kauçuk bir merdaneyle sıvanarak gözeneklerden aşağı, kağıt yüzeyine geçmesi sağlanır (→ÖZGÜN BASKI). Elek baskı özellikle 1930'larda ABD'de DOKUMA üstüne kullanılmış, 1938'deyse FEDERAL SANAT PROJESİ (WPA-FAP) çerçevesinde Amerikalı sanatçılar bu tekniği ticari amaçların dışında sanatsal amaçlarla kullanmaya başlamıştır. Fransa'da VASARELY, İngiltere'de PAOLOZZI ve RILEY, ABD'de de DINE ve OLDENBURG elek baskıyı geliştirmişlerdir.

ELEMENTARİZM = **ÖĞECİLİK**

ELGIN, Thomas Bruce → **ESKİ ESER KAÇAKÇILIĞI**

ELIZABETH DÖNEMİ üslubu

İNGİLTERE'de I.Elizabeth döneminde (1533-1603) geçerli olan mimarlık üslubu. Ortaya çıkışı, VI.Edward ve Mary Tudor'un karışıklıklarla dolu yönetimlerinden sonra, ülkenin sömürgelere sahip olmaya başladığı, ekonomik açıdan gelişme gösterdiği ve güçlendiği yıllara rastlamaktadır. Elizabeth dönemi özellikle yazın alanında yapılan büyük atılımlarla ünlüdür. Dinsel alandaki reform hareketleri, plastik sanatların dinsel konulardaki çalışmalarını sınırlamıştır. Bundan dolayı resim sanatında PORTRE'ciliğin, heykel dalındaysa mezar heykellerinin yapımının artması üzerine bu dallarda gelişme görülmüştür. Pek çok Felemenkli sanatçının (→HOLLANDA) İngiltere'ye yerleştiği bu dönemde mimarlık alanında Fransa ve İtalya etkileri yerini Felemenk beğenisine bırakmıştır. Felemenk'ten getirtilen mimarlık ve bezeme örneklerinin bulunduğu çizimler ve elkitapları, gene Felemenkli olan kuramcıların yazılarıyla da desteklenmiştir. Ancak bunların da esin kaynağını, VIGNOLA, VITRUVIUS ve SERLIO gibi ünlü ustaların sanat anlayışı oluşturmaktadır. I.Elizabeth döneminde GOTİK ve RÖNESANS üsluplarının bezeme örgeleri ortaklaşa kullanılmış, simetrik plan tipi yaygın uygulanmıştır. Ağırbaşlı bir mimarlık üslubunu yansıtan *Hatfield Evi* (Hertfordshire), planında kesin bir simetrinin egemen olduğu *Longleat Evi* (1547-80, Wiltshire), *Burghley Şatosu* (1577-85, Northamptonshire) ve Robert Smythson'ın (1536-1614) 1588'de tamamladığı *Wollaton Şatosu* (1580-88, Nottinghamshire), dönemin ünlü mimarlık örnekleridir.

Bezeme alanında altın yaldız ve renkli taş kullanımından doğan çok renklilik, dönemin görkemini yansıtmayı amaçlamıştır. Felemenkli sanatçı Gerard Johnson'un yapıtı olan *Rutland Kontu Mezarı* (1591) ve Richard Pecksall'ın Westminster Abbey'de bulunan mezar anıtı (1571), bu alandaki başlıca örneklerdir. Resim dalında Hans Eworth (1545-75), portreleriyle ün kazanmış bir ustadır. O yıllarda Avrupa'da geçerli olan MANİYERİZM akımına uymaya çalışmıştır. Küçük boyutlu portreleriyle tanınan Nicholas Hilliard (yks.1547-1619), *Güller Arasında Genç Adam* adıyla ünlü yapıtında Elizabeth döneminin beğenisini ve Romantizm'ini yansıtmıştır. ***S.Germaner***

ELİBÖĞRÜNDE

Eski Türk evlerinde (→EV), ÇIKMA'ları destekleyen ahşaptan eğrisel GÖĞÜSLEME'lerin her biri.

ELİF NACİ (1898, Gelibolu, Çanakkale-1987, İstanbul)

Türk ressam ve yazar.

Ressamlığı, gazeteciliği ve Türk plastik sanatlar ortamında canlılık yaratmaya çalışan kişiliğiyle tanınmıştır.

1914'te girdiği Sanayi-i Nefise Mektebi'nde (s.GSA, b.MSÜ) İbrahim ÇALLI'nın öğrencisi olan sanatçı aynı yıl Yeni Resim Cemiyeti'nin kuruluşunda da yer almıştır. I.Dünya Savaşı'na katıldığı için öğrenimine ara vermiş, 1916'da *İfham* gazetesinde gazeteciliğe başlamış ve sonra sırasıyla *İleri, Son Posta, Son Telgraf, Milliyet, Tan, Cumhuriyet* gazetelerinde çalışmış, ara verdiği öğrenimini 1928'de tamamlamış ve 1929'da kurulan MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ'ne girmiştir. 1933'te altı sanatçının biraraya gelerek oluşturduğu D GRUBU'nun kurucularından biri olan Elif Naci, 1937'de Türk ve İslam Eserleri Müzesi müdür yardımcılığına, iki yıl sonra da aynı müzenin müdürlüğüne getirilmiş ve bu görevini 1956'ya değin sürdürmüştür. Elif Naci 1962-63'te de kısa bir süre Topkapı Sarayı Müzesi müdür yardımcılığı yapmıştır. 1940'ta Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programı kapsamında gönderildiği Samsun'da yöreyi betimleyen resimler yapmıştır. Elif Naci ilk kişisel sergisini 1930'da açmıştır. D Grubu'nun kurulduğu 1933'ten resmen dağıldığı 1947'ye değin düzenlenen tüm sergilere katılmış, bu tarihten sonra çalışmalarını kişisel olarak sürdürmüştür. 1939'da düzenlenen 1.Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne *Atatürk Portresi*'yle katılmıştır. Elif Naci'nin *On Yılda Resim, 1923-33* (1933), *Şark'ta Resim* (1943), *Elif'in 60 Yılı, Resimde ve Basında* (1976) ve *Anılardan Damlalar* (1981) adlı kitapları ve özellikle D Grubu'yla ilgili gazete ve dergilerde yayımlanmış yazıları vardır.

İlk çalışmalarında daha çok ev içi görünümleri (→İÇ MEKÂN RESMİ) yapan sanatçı, Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde çalıştığı yıllarda oradaki yapıtların etkisiyle Doğu ve Batı sanatına özgü öğeleri birleştirme çabası içinde olmuş, özellikle HAT sanatına plastik bir değer kazandırmaya çalışmıştır. Sanatçının 1960'lardan sonra gerçekleştirdiği geometrik-soyutlamalarda, renkçi bir yaklaşımdan çok siyah-beyaz değerlere dayalı bir yüzey parçalaması anlayışı izlenmektedir. Son dönem resimleri, özellikle de çiçekli ÖLÜDOĞA'ları, sanatçının soyutun dışındaki denemelere yöneldiğini göstermektedir.

0020, 0415, 0417, 1085, 1798. ***E.Dal***

ELMALI

Elmalı yerleşmesi, Antalya ve Fethiye arasında, Antalya'nın Elmalı ilçesinde, Toros Dağları'ndaki bir yaylanın ortasına kurulmuştur. Yerleşme, klasik

dönemlerde kuzey LYKİA'nın bir bölümünü oluşturmaktaydı. Neolitik Çağ'dan beri (→PREHİSTORYA) yerleşim alanı olarak kullanılan bu ova deniz düzeyinden yks.1100m yükseklikte bulunmaktadır. Bugün Elmalı'da ve çevresindeki hemen hemen bütün köylerde tarihöncesine ait HÖYÜK'ler vardır. Kentlerin sayısının çoğaldığı İlk Tunç Çağı'nda (yks.MÖ 3000-2000) Elmalı Ovası'nın nüfusu oldukça yoğundu. Ovayı, kuzeyindeki Gilevgi'den başlayıp güneydeki Gömbe'ye ve Avlan Gölü'ne kadar kesen ana yollar ile ve kuzeyde Seki ve OİNOANDA ovalarına bağlantı yapan Güğü Beli yolu üzerinde geniş İlk Tunç Çağı höyükleri bulunmuştur. MÖ 2000'lerde açık ovada yerleşim birimleri azalmıştı. Karataş'tan anlaşılacağı gibi bölge, Burdur ve Afyon dolaylarındaki HİTİT merkezleriyle sıkı ilişkiler içindeydi. Bu dönemlerde Elmalı sakinlerinin çoğu Luvi dilini konuşmaktaydı. Hitit sonrası dönemde Elmalı Ovası, Arykandos Vadisi üzerinden ARYKANDA ve LİMYRA, dağ yolları üzerinden de MYRA, KSANTHOS ve ANTİPHELLOS (b.Kaş) gibi kıyı kentlerine yerleşmiş Lykialılar'la yakın ilişkiler içindeydi. Kıyı şeridinde yaşayanlar, bugün de olduğu gibi, yazın Elmalı'nın yaylalarına göçerlerdi. Elmalı Ovası'nda bulunan bir kaya mezar üstündeki yazıt Lykia dilindedir. Bu dönemde Elmalı'da hâlâ Lykia diline bağlı Luvi lehçesinin konuşulduğu sanılmaktadır. Karaburun mezarındaki resimlerden de anlaşıldığı gibi PERS döneminde Elmalı bölgesi bir satrap tarafından yönetiliyordu. Persli yöneticilerle işbirliği yapan yerel soyluların zenginliği, pek azı yasal yollarla kazılıp ortaya çıkarılmış olan SİKKE definelerinden anlaşılmaktadır. ROMA ve BİZANS dönemi yüzey buluntularıyla belirlenmiştir. Choma (b.Hacımusalar) gibi kimi büyük höyüklerde yeniden yerleşilmiş, ama bugüne değin buralarda kazı yapılmamıştır.

Semayük (b.Bozhöyük) köyüne yakın Karataş bölgesinde ilk kazı 1963-76 arasında, Machteld J.Mellink başkanlığında Bryn Mawr College'den bir ekip tarafından yapılmıştır. Aynı ekip 1969'dan günümüze değin Elmalı'nın güneybatısında (Kızılbel) ve kuzeydoğusunda (Karaburun) bulunan, Arkaik ve Klasik dönemlere ait zarar görmüş iki TÜMÜLÜS'ün kazısını ve korumasını da üstlenmiştir.

Kalkolitik Çağ: Karataş'ın kuzeybatısındaki Bağbaşı bölgesinde bir dere ve kaynağa yakın doğal bir yükselti üstünde Geç Kalkolitik Çağ'a (MÖ 4000) ait evler bulunmuştur. Bunlar genelde samanlı çamur ve ahşaptan yapılmıştır. Bazılarıysa çamur sıvalı ahşap kulübelerdir. Çoğunda yuvarlak ocaklar vardır. Burdur çevresindeki KURUÇAY'da ortaya çıkarılanlara çok benzeyen ÇANAK-ÇÖMLEK ve öteki buluntular, Güneybatı Anadolu'nun tipik özelliklerini yansıtmaktadır. Elmalı bölgesinde pek çok tepede daha Kalkolitik Çağ kalıntılarına rastlanmıştır. Çoğu kısa süreli olan bu yerleşmelerde maden işlendiğini ve damga MÜHÜR kullanıldığını gösteren kanıtlar bulunmuştur.

İlk Tunç Çağı: Semayük'e yakın Karataş bölgesinde bir höyükle bitişiğindeki yks.350x400m'lik bir alan kazılmış durumdadır. Buradaki yerleşme alanı merkezî bir yapıyla çevresindeki köyden oluşmaktadır. Ana tabakalardan I-VI, İlk Tunç Çağı'nın I-III evrelerine aittir. Ayrıca, özellikle köyün güneyinde pek çok mezarlık alanı kazılmış ve yks.400 mezar ortaya çıkarılmıştır. Karataş I ve II tabakalarında (İlk Tunç Çağı I) bulunan merkezî yapı, dıştan 10.75x7.20m boyutlarında, iki katlı, dikdörtgen ve her iki yönden de girişi olan bir evdir. Depolarla belirlenmiş bir avluda yer alan bu evin zemin katı da, döşemedeki dolapların yanı sıra anakayaya oyulmuş şişe biçimindeki çukurlarla depo olarak kullanılıyordu. Üst kata ahşap bir merdivenle çıkılmaktaydı. Ev, taş temel üstüne kerpiçle inşa edilmiştir. Duvarlarının iki yanındaki ahşap direkler, çatıyı ve üst katı taşımaktaydı. Evin avlu duvarı, küçük dışbükey kerpiçlerle balıksırtı bir düzen içinde örülmüştür. Hem ev hem de çevre avlusu, izleyen dönemlerde de kullanılmıştır. Eve yapılan başlıca ek, merkezî yapıyı korumak için çevresine inşa edilen duvarlardır. Avlu duvarıysa bir set oluşturacak biçimde iki kez kalınlaştırılmıştır. Güney yamaca, denetimli bir geçiş sağlayan bir dış set duvarı inşa edilmişti. Samanlı çamur tekniğiyle yapılan evlerin oluşturduğu dış yerleşme koruyucu bir çember oluşturmaktaydı. Bir ana mekânla, küçük bir giriş mekânından oluşan bu evlerin hepsinde ocak ve seki ya da fırın gibi yerleşik öğeler bulunmaktaydı. Yaklaşık 60m çapındaki bu dış çember, hayvanların ve araç-gereçlerin korunduğu üstü açık, güvenli bir alan sağlıyordu. Kompleks yangından zarar görmüş ve pek çok kere onarılmıştır. Ancak, II.tabakadaki büyük yangından sonra III.tabakada bir olasılıkla bütünüyle ahşaptan yeniden inşa edilen merkezî yapının biçimine ilişkin somut ipuçları bulunamamıştır. Zamanla, çevresi hâlâ duvarla kuşatılmış durumdaki merkezî yapının etrafına tek tek evlerden oluşan bir köy kurulmuştur. MEGARON tipindeki bu yeni evler, yks.MÖ 2600'lere (İlk Tunç Çağı II), yani TROİA I'in bitiminden önceye rastlar. Girişleri kısa kenarın ortasındadır ve ANTE'li bir sundurmayla korunur. *Ante*'ler bazı evlerin arkalarında da bulunmaktadır. Yapı malzemesi olarak genellikle çeşitli yöntemlerle birleştirilen çamur ve ahşap kullanılmış olmakla birlikte bütünüyle ahşaptan evler de vardır. Ana mekânda bir ocağın yer aldığı bu evler, buluntulardan anlaşıldığı üzere beşik çatı örtülüydü. İlk Tunç Çağı II (Karataş III-V) ve İlk Tunç Çağı III'te (Karataş VI) köy evlerinin tümü *megaron* tipindedir. İlk Tunç Çağı III'te *megaron*'ların daha düzenli olduğu ve kalıplanmış kerpiç kullanıldığı görülür.

İlk Tunç Çağı I-II'de, kişi ya da aileye ait küp mezarların (PITHOS), doğu yönünde düzenli bir biçimde sıralandığı görülür. Yanlamasına yerleştirilen küp mezarların ağızları taş ya da pişmiş toprak kapaklarla örtülüp üstlerine taş yığılıyordu. Yer üstündeyse, ufak bir tepecik yapan gömü alanı taş bir duvarla çevrelenerek belirleniyordu. Bu mezarlar yeni ölülerin defnedilebilmesi için yeniden açılabiliyordu. Bir *pithos*'ta en fazla sekiz ölü bulunmuş, ancak sonuncunun *bocker* (dizleri karna çekik) pozisyonunu koruduğu görülmüştür. El yapımı çanak-çömlekçiliğin başyapıtları sayılan bu mezar küpleri, yüksekliği 1.80m'ye kadar varan, üst üste konmuş kil gövde halkalarından oluşur. Bu, ayaklı ya da düz dipli *pithos*'ların omuz ve ağız bölümü düzgün biçimlendirilmiştir; kulplarıysa halka ya da kulak biçimindedir. Kimisinin üstünde çizi ya da kabartma bezemeler vardır. Ölü armağanları, çanak-çömlek, tunç ya da gümüş (ender olarak da altın) takılar, iğneler, aletler, yüzükler, bilezikler, bıçaklar, kemer tokaları ve gümüş saplı ahşap eşyadan oluşmaktadır. Bunların yanı sıra taş topuz başları da bulunmuştur. Mezarlardan biri tipik KÜP MEZAR geleneğinden farklı olarak ahşaptan yapılmıştır ve taş bir levhadan oluşan sembolik bir kapıya sahiptir. Çok eskiden yağmalanan ve yeniden düzenlenen bu mezar, büyük olasılıkla Karataş II ya da III'te, Karataş köyünün reisine aitti.

Karataş çanak-çömlekçiliği özellikle İlk Tunç Çağı II'de (Karataş V) parlak kırmızı perdahlı (açkılı) kaplar mat beyazla bezendiğinde dikkat çekicidir. Bu kaplar arasında gaga ağızlı testiler, tek kulplu



ELMAS, Erdoğan ve GÜLÇUR, Zafer, *Şanlıurfa Toplu Konut Projesi*, 1996.

kaplar, kâseler, üç ya da dört kulplu, geniş boyunlu çömlekler bulunmaktadır. Ayrıca çömleklerin omuzunda özellikle madalyon biçiminde kabartma bezekler vardır. İlk Tunç Çağı II sonlarında, tek kulplu kırmızı cilalı maşrapalar ve matara biçiminde şişeler ortaya çıkmıştır. İlk Tunç Çağı III'te çark yapımı çanak-çömlekler dikkati çekmektedir. Ayrıca bu dönem evlerinde, Troia II ve TARSUS İlk Tunç Çağı III'te de görülen, kırmızı ve siyah perdahlı iki kulplu maşrapalar, çark yapımı tabaklar ve kırmızı perdahlı geniş düz tabaklarla birlikte ortaya çıkmıştır. Boncuklar ve dokuma ağırşakları gibi kilden yapılmış küçük el sanatı örnekleri, bazısı ince geometrik desenlerde çizi bezeklidir. Karataş'ta ele geçen çok sayıdaki kil damga mühür, merkezî yapı ve avluda bulunanların dağılımının gösterdiğine göre, büyük olasılıkla I. ve II.tabakadan çıkan eşyayı mühürlemek için kullanılmıştı. Çoğu basit bir haçla dörde bölünmüş örgeyle bezeli olmakla birlikte karmaşık desenli ve biçimli özel mühürlere de rastlanmış, bir de kurşun mühür bulunmuştur. Mezar buluntularından anlaşıldığına göre metal kullanımı nispeten yaygındı. Yabandomuzu başlı bir iğne ile küçük çifte balta biçiminde bir sarkaç, yerleşme alanında bulunan özel gümüş eşyadandır.

Orta Tunç Çağı, Demir Çağı: Karataş ve Bağbaşı'nda bu dönem yerleşim izlerine ve Eski Hitit dönemine ait az sayıda *pithos*-mezara rastlanmıştır. Çanak-çömlek, Orta Anadolu'nun Hitit özelliklerini gösteren çark yapımı deve tüyü hamurlu türdendir. *Pithos*-mezar geleneği Demir Çağ'da da sürmüş, ayrıca, 6. ve 7.yy'a ait Karataş bulgularına göre, ölü yakma geleneği de (→MEZAR) bu dönemde başlamıştır. Küller iki renkli boyanmış geniş kaplarda saklanmaktaydı.

Kızılbel (ykş.MÖ 525):
Kızılbel'de bulunan mezar yapısı gerek eski çağlarda gerek günümüzde tarımdan ve yağmalamalardan oldukça hasar görmüş küçük bir tümülüs içinde bulunmaktadır. 2x2.4m boyutlarındaki mezar odasının duvarları, iç yüzeyi taşçı kalemiyle işlenmiş, dışıysa kaba bırakılmış çokgen kireçtaşı bloklarından inşa edilmiştir. Oda dıştan taşlarla ve tümülüs dolgusuyla kaplanmıştır. Gömme işlemi tamamlandıktan sonra güneydeki giriş geniş bir taş levhayla kapatılmıştır. Odanın batı duvarında kireçtaşından bir *kline* (ölü sediri), kuzeydoğu köşesinde de ölü armağanlarının konduğu taş bir masa vardır. Kuzey duvarındaysa demir çivilere değerli metal kâseler asılmıştır. Bir ALABASTRON'la ufak çanak-çömlek parçaları dışında bütün buluntular kaybolmuştur. Mezar odasının tüm duvarları, tavanı ve tabanının bir bölümü resimlerle bezelidir. Batı duvarında, arabayla yola çıkan savaşçıya veda ve cenaze şölenini konu alan ana resimler yer almaktadır. Üst batı frizde veda ve kurban sahneleri; güney duvarındaysa mitolojik konulu iki resim bulunmaktadır. Bunların birinde Gorgolar, Medusa, Khrysaor ve Pegasos ile Akhilleus'un pusuya düşürdüğü Troilos (çok harap olmuş) görülmektedir. Öbüründeyse savaşçılar, atlar, güreş, geyik ve yabandomuzu avı konu edilmiştir. Kuzey duvarındaki resimde seçkin bir kişinin yaptığı deniz yolculuğunun öyküsü betimlenmiştir. Bunu izleyen resmî sahnedeyse tahta oturmuş bir kralın ayakları dibine çömelmiş yakaran bir figür bulunur. İon üslubundaki (→İONİA) bu duvar resimlerinde (ykş. MÖ 525) siyah, beyaz, leylak rengi dahil kırmızının çeşitli tonları, mavi ve ender olarak da yeşil kullanılmıştır. Doğrudan taşa uygulanan bir TEMPERA tekniğiyle yapılmış olan resimlerde ön çizimler kırmızıyla, bitmiş figürlerin dış çizgileriyse kalın siyahla yapılmıştır. Bugün IN-SITU durumda (ilk yerinde) korumaya alınmış olan bu mezar yapısı yeniden inşa edilen tümülüsün önüne yapılan modern bir yapı tarafından korunmaktadır.

Karaburun (ykş.MÖ 475):
Elmalı'nın kuzeydoğusunda bulunan Karaburun'daki bir tümülüste de daha geç döneme ait resimli bir mezar odası ortaya çıkarılmıştır. Dikdörtgen kireçtaşı bloklarından inşa edilmiş bu dik çatılı odanın iç duvarları iki kat sıvanmıştır. Arka duvara dayalı taş bir *kline* ile onun karşısında sol köşede taş bir masa bulunmaktadır. Kapısı bulunmayan, 2.61x3m boyutlarındaki bu odanın ön duvarı gömme işleminden sonra tümüyle kapatılmıştır. Mezar eski çağlarda yağmalandığı için hiç buluntu ele geçmemişse de sol, arka ve sağ duvarlardaki resimler günümüze ulaşmıştır. Figürler, ykş.MÖ 475'in Anadolu-Pers üslubundadır. Ana sahne, arka duvarda *kline*'nin üstünde yer almaktadır. Çok ayrıntılı bir üslubu olan bu duvar resminde metal bir *kline*'ye uzanmış sakallı bir soyluya, üç erkek hizmetkâr ellerindeki içki, havlu ve yelpazeyi sunmakta, arkasında da bir kadın ayakta durmaktadır. Kırmızının çeşitli tonlarıyla, siyah, beyaz ve bolca yeşil kullanılmış, ayrıca koyu mora da yer verilmiştir. Hizmetkârlar Pers, kadınsa Yunan giysileri içinde betimlenmiştir. Soylunun üstünde Yunanlar'a ait olmayan bir *khiton* ve mantoyla boncuklu bir taç ve takılar vardır. Sağ yan duvarda soylu mezar sahibi bu kez mor bir tünik, pantolon ve bir Pers başlığıyla at üstünde bir savaş sahnesi içinde betimlenmiştir. Öteki yan duvardaysa atlar, kapalı bir araba ve hizmetkârları eşliğinde tahtlı arabasında sakin bir yolculuk sırasında görülür. İkonografi açısından bu resimler Ergili-DASKYLEİON stellerine benzemekteyse de, çizgi ve renk açısından daha özenli ve ince ayrıntılara sahiptirler. Bu tür duvar resimleri büyük olasılıkla Pers dönemine ait başka mezarlarda da bulunabilecekti; ancak gerek eski çağlarda gerek günümüzde çok zarar gördüklerinden ele geçmemiştir. Karaburun mezar odası da günümüzde modern bir yapıyla korunmaktadır.
2325, 2326, 2327, 2330. ***M.J.Mellink***

ELMALIK
Özellikle Ege Bölgesi'nde Tire ve Denizli'de, sahan ya da meyve dizmek için ODA'ların duvarlarına, yetişilebilecek bir yükseklikte yapılan raf; SERGEN.

ELMAS, Erdoğan (1938, Ankara)
Türk mimar.
Çoğunu Zafer GÜLÇUR ve Ertur YENER'le birlikte gerçekleştirdiği kamu ve büro binalarıyla tanınır. İlk ve ortaöğrenimini Ankara'da yapan Elmas, 1962'de İTÜ Mimarlık Fakültesi'ni bitirmiş, aynı fakültenin Şehircilik Kürsüsü'nde bir yıl süreyle asistanlık yapmıştır. Bir süre kamu hizmetinde çalıştıktan sonra 1968'de kendi bürosunu kurmuştur. 1970-82 arasında kişisel uygulamaları yanında Z.Gülçur'la ikili ve Z.Gülçur, E.Yener'le üçlü ortaklık halinde yoğun bir proje ve mesleki kontrolluk faaliyeti yürütmüştür. Mesleki çalışmalarını 1982'den bu yana Z.Gülçur ve E.Yener'le birlikte kurdukları YEG Mimarlık, Müşavirlik, Ticaret Ltd.Şti.'de ve bunun yanı sıra 1992'den beri de Z.Gülçur'le Elmas-Gülçur Mimarlık ve Şehircilik Ltd.Şti.'de sürdürmektedir.

Çok sayıda proje yarışmasına katılan Elmas, Z.Gülçur ve E.Yener'le birlikte, *Vakıflar Bankası Genel Müdürlük Binası* (1972, Ankara), *TC Merkez Bankası Şube Binası* (1974, İzmir), *Ankara Emniyet Genel Müdürlüğü* (1979), *DSİ Genel Müdürlü-*

gü 5.Bölge Tesisleri (1979, Ankara), *Bayındırlık Bakanlığı Genel Müdürlük Binaları* (1980, Ankara), *Devlet Mühendislik Mimarlık Akademisi* (1980, Isparta; uygulanmadı), *TRT Genel Müdürlük Tesisleri-Stüdyo Yapıları ve Hizmet Evleri* (1982, Ankara), *DMO Genel Müdürlüğü Ek Tesisleri* (1984, Ankara; uygulanmadı), *Başbakanlık Toplu Konut ve Kamu Ortaklığı Başkanlığı Hizmet Binası* (1987, Ankara; uygulanmadı), *T.Sınai Kalkınma Bankası Genel Müdürlük Ek Binası* (1988, İstanbul) ve *Ödemiş Belediyesi Kültür ve Sanat Merkezi* (1989) yarışmalarındaki Birincilik ödüllerinin yanı sıra çeşitli yarışmalarda da altı İkincilik, iki Üçüncülük ve 12 mansiyon kazanmıştır. Ayrıca, *Sivil Savunma Koleji* (1970, Ankara; Sevinç Elmas, Beate Oğuz, Yalçın Oğuz ile) ve Z.Gülçur ile de *Kapıkule Gümrük Tesisleri* (1971, Edirne) ile *Dereköy Gümrük Tesisleri* (1972, Kırklareli) yarışmalarında Birincilik, *AÜ Ziraat Fakültesi Süt Teknolojisi Binası* (Erzurum) yarışmasında İkincilik; *Göğüs Hastalıkları Hastanesi* (1970, Muş; S.Elmas ile), *Fatih Anıtı Tarihi Çevre Düzenlemesi* (1969; S.Elmas ve Z.Gülçur ile; uygulanmadı) yarışmalarında Birincilik ve *Hava Kuvvetleri Komutanlığı Karargâh Binası* (Ankara; uygulanmadı) yarışmasında İkincilik ödüllerini almıştır. Elmas'ın Z.Gülçur ve E.Yener'le birlikte uyguladığı başlıca projeler ise şunlardır: Ankara'da *Devlet Yatırım Bankası ve Vakıflar Genel Müdürlük Binaları* (1969-73), *Azot Sanayii TAŞ Genel Müdürlük Binası* (1976), *T.Çimento Sanayii TAŞ Genel Müdürlük Binası* (1978-82) ve *Koray AŞ İş Hanı* (1978); İzmir'de *Petkim Genel Müdürlüğü Aliağa Kompleksi Çayağzı Eğitim Tesisleri* (1975-77) ve *T.İş Bankası Emekli Sandığı Konak Rant Tesisleri* (1978-82); İstanbul'da OTAŞ için beş villa restorasyonu (1988, Kuzguncuk), Vilpa AŞ için 41 villa (1988-91, Güzelce), *Kemer Yerleşim Projesi* (Kemer Country; 1989-91, Kemerburgaz), Basın Yayın Genel Müdürlüğü Uluslararası Basın Merkezi olarak *Sepetçiler Kasrı*'nın restorasyonu (1990-92), *Arman Minasyan Villası* (1991-93, Burgaz), *Ertekin Asbapoğlu Villası* (1991-94, Mercanyuvası) ve *Büyükada Su Sporları Kulübü Kapalı Yüzme Havuzu ve Sosyal Tesisleri* (1991-94).

M.Kazmaoglu

ELSAESSER, Martin (1884, Tübingen-1957, Stuttgart)
Alman mimar ve eğitimci.
ALMANYA ve Türkiye'deki mimarlık eğitimine katkısıyla tanınır.

FISCHER'in ve BONATZ'ın öğrencisi olan Elsaesser, mesleğine eğitimci olarak Stuttgart Teknik Üniversitesi'nde başlamış, 1907-12 arasında asistanlık görevinde bulunmuş, 1912'den 1920'ye değin de aynı okulda ders vermiştir. 1920'de Köln Sanat Okulu'nun müdürlüğünü yaparken öğretim üyeliğini de sürdürmüştür. 1935'te Türkiye'ye gelen Elsaesser, EGLI'nin yerine GSA'da (b.MSÜ) öğretim üyeliği görevine atanmış, Ankara'da *Sümerbank Genel Müdürlüğü Binası*'nı (1935-36) gerçekleştirmiştir. Uygulamasını yaptığı başlıca yapılar arasında, Stuttgart'ta *Geisburg Protestan Kilisesi* (1911), Köln ve Manheim'da *Kömür İşçileri Sendika Binaları* (1922-24) ve betonarme KABUK yapımla gerçekleştirilmiş *Frankfurt Merkez Hali* sayılabilir. Tasarımlarında yalın biçimler seçen Elsaesser, yapılarında çoğunlukla beşik çatılar ve ana yapı gereci olarak da tuğla kullanmıştır. Mimarlıkta geleneksel üsluplarla YENİ NESNELLİK arasında ilişki kurmaya çalışmış, mimarlık ilkelerini 1950'de *Einführung in das Entwerfen* (Tasarıma Giriş), 1955'te *Wohnung und Lebensgefühl* (Konut ve Yaşam Duygusu), 1957'de *Handbuch der modernen Architektur* (Modern Mimarlığın Elkitabı) adlı kitaplarında açıklamıştır. 1947'de Münih Teknik Okulu'nda tasarım profesörü olmuş, ölene değin bu görevini sürdürmüştür.

M.Aydın

ELVAN (Ar.*levn:* renk'ten)
Çokrenklilik (polikromi) anlamında kullanılan Osmanlıca sözcük.

EMAKİ / EMAKİMONO → **MAKİMONO**

EMÂKİN (Ar.*mekân*'dan çoğ.)
"Emkine" olarak da yazılır. Yerler, mahaller; MEKÂN'lar.

EMAY (Fr.*email*) = **MİNE**

EMAYE = Mineli

EMERSON, Peter Henry → **FOTOĞRAFÇILIK (Fotoğraf Sanatının Gelişimi, Gerçekçi ve İzlenimci Fotoğraf)**

EMET BİN OSMAN (14.yy)
Beylikler dönemi mimarı.
Tam adı El-hac (Hacı) Emet bin Osman'dır. Saruhanoğulları'ndan İshak Bey tarafından 1378'de Manisa'da yaptırılan *İshak Bey* ya da *Fethiye Medresesi*'ni inşa etmiştir. Yazıtlarında adı bulunmamasına karşın, medreseden 12 yıl sonra bitişiğinde yaptırılan *Ulucami*'yle Kemalpaşa ilçesinde bugün ortadan kalkmış olan *Emed Bey Camisi*'nin de aynı mimar tarafından yapılmış olduğu sanılmaktadır. *İshak Bey Medresesi*'nin giriş bölümündeki yazıt dışında hakkında bilgi edinilemeyen mimarın, BEYLİKLER DÖNEMİ'nde Kütahya'nın Emet ilçesinde yetiştiği düşünülebilir.
3171, 3178.

Z.Sönmez

EMEVİ mimarlığı ve sanatı
İSLAM sanatının oluşumunda en önemli olay Emevi (Beni Ümeyye) Hanedanı'nın (661-750) başa geçmesidir. Bu dönemde Suriye, İran, Irak ve Mısır'ı ele geçiren Araplar bu bölgelerde ileri bir kültür birikimiyle karşı karşıya gelmişler, bayındırlık eylemine ve sanat üretimine önem verme gereği duymuşlardır. ROMA ve BİZANS kültürlerinin egemen olduğu bu yörede Şam kentini başkent seçerek, kısa sürede bu kenti fiziksel olarak İslamlaştırmışlardır. İmparatorluğun çeşitli bölgelerinden çağrılan sanatçılar, Şam'da anıtsal İslam mimarlığının filizlenmesine katkıda bulunmuşlardır. Emevi döneminden kalan çok sayıda mimarlık ve el sanatları örneği dönemin sanat anlayışını belirleyecek niteliktedir. Emevi sanatının oluşumundaki iki temel kaynak Hıristiyan ve Sasani etkileridir. Bu etkilenme özellikle genel tasarım anlayışında, biçimlendirmede ve örge seçiminde kendini gösterir. Örneğin, bezeme sözlüğüne AKANT, asma gibi bitkisel örgeler Antik Çağ sanatından, PALMET gibi yarı soyut örgelerse SASANİ sanatından aktarılmıştır. Oluşumda, Hıristiyan sanatının, özellikle de Suriye-Hıristiyan sanatının etkisi önde gelir. Kopt sanatının (→MISIR) etkisinden de söz edilebilir.

Günümüze değin gelebilmiş Emevi dönemi camileri içinde özgünlüğünü yitirmemiş yapı Şam'da İslam nüfusunun çoğalması nedeniyle, I.Velid tarafından yaptırılmış olan Şam *Emeviye Camisi*'dir (706-714/715). Yapı, Antik Çağ'a tarihlenen Jüpiter Tapınağı'nın bulunduğu eski bir Roma *temenos*'unda yer alan bir Bizans bazilikasının üstünde kurulmuştur. Plan düzenini *temenos* belirlemiştir. Üç yönde revaklarla çevrili avludan simetri ekseni üzerinde bir Roma ZAFER TAKI'nı anımsatan girişten

geçilerek ibadet mekânına girilir. Kıble duvarına paralel uzanan ve ahşap çatıyı destekleyen iki katlı üç arkad dizisi geleneksel "çok ayaklı cami" plan şemasını yinelemekle birlikte simetri aksı üzerinde kıble duvarına dik uzanan bir mekânın yer alışı cami tasarımına yenilik kazandırmıştır. Yapının öbür bölümlerinden daha yüksek tutulan bu mekân, kıble duvarına paralel arkadların sürekliliğini kesmekte ve mihrap duvarı önünde serbest bir alan oluşmasını sağlamaktadır. Bugün bu bölümün ortasında bulunan kubbe Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde yapılmıştır. Yazılı kaynaklar burada I.Velid döneminde (706-715) yapılmış ahşap bir kubbeden söz eder. 11.yy'da ahşap kubbenin yerine kâgir bir kubbenin yapıldığı bilinmektedir. Mihrap ekseninin özel biçimlenişinin nedeni, MAKSURE olarak tanımlanan bu bölümün halife ve maiyetine ayrılan özel bir namaz kılma bölümü olarak düşünülmüş olmasıdır. Maksure, dış kütlede yüksek tutularak belirtildiği gibi avlu cephesindeki düzenlemeyle de vurgulanmıştır. Cami, iki katlı arkad dizisi, giriş düzenlemesi, sütun gövdeleri, Korinth başlıkları ve bazilikalardaki orta nefi anımsatan mihrap ekseni düzeniyle yapısal açıdan Suriye Geç Antik-Erken Hıristiyan geleneklerini (→GEÇ ANTİK) sürdürür. Yöresel süreklilik mozaik, mermer kaplama ve cam gibi mimari bezeme malzemelerinin kullanımında da belirir. Kaynaklar I.Velid döneminde avlu revaklarının, duvarların ve kubbenin yaldızlı zemin üstüne parlak yeşil ve kahverenginin egemen olduğu mozaiklerle kaplı olduğunu belirtmektedir. Sağlam kalmış yüzeylerde Antik ve Bizans sanatının izleri görülebilmektedir. Düğümlenmiş kıvrımlı perdeler, akant yaprağı, BEREKET BOYNUZU gibi örgeler Helenistik Dönem'in (→YUNAN) uzantılarıdır. Mozaik bezemede figüre yer verilmemiştir. Devasa ağaçlar, akarsular gibi doğa örgeleriyle birlikte mimarlık öğeleri düşsel bir yaklaşımla betimlenmişlerdir. Batı kaynaklı veriler dışında sekiz yapraklı rozet gibi MEZOPOTAMYA kaynaklı örgeler de bulunur. Zar biçiminde parçalardan oluşan renkli camlarla, mermer kaplama iç bezemeyi tamamlamaktadır. Arkad dizilerinde kullanılan at nalı kemerle geometrik bezeli alçı ve mermer pencere, İslam mimarlığı için bir yenilik sayılmaktadır.

Şam *Emeviye Camisi*'nin plan şemasının Emevi döneminden günümüze ulaşan sayılı örneklerinden en önemlisi *Doğu Kasr-ül-Hayr Camisi*'dir (728). Bu tip şema, BÜYÜK SELÇUKLU sultanı Melikşah döneminde (1072-92) Anadolu'da yapılan *Diyarbakır Ulucamisi*'nde de (1091-92) kullanılmıştır. Ayrıca, Şam *Emeviye Camisi*'nin genel düzeni de, daha geç tarihte yapılan Selçuk *İsa Bey Camisi*'nin (1374) planimetrisinde ortaya çıkmaktadır. Kıble duvarına paralel arkad dizileriyle oluşan plan şemasından farklı gelişim gösteren Kudüs'teki *Mescid-ül-Aksa* ve Tunus'taki *Kayrevan Camisi* zaman içinde yenilendiğinden Emevi dönemi özelliklerini yitirmişlerdir; ancak, günümüzde olduğu gibi ilk yapıldıklarında da kıble duvarına dik uzanan üstü örtülü bir namaz kılma mekânına sahip oldukları anlaşılmaktadır. Bu örneklerde de mihrap ekseni ayak aralıkları açık tutularak belirtilmiştir. *Mescid-ül-Aksa* ve *Kayrevan Camisi*'nde planimetride dikkati çeken bir özellik ayakların kıble duvarı önünde geniş bir açıklık oluşturacak biçimde kesilmesi ve mihrap ekseni üzerinde yer alan sahınla birlikte "T" biçiminde genişçe bir alan oluşturmalarıdır. "T"nin kesişme noktası kubbeyle örtülü bir mihrap önü hacmiyle belirtilmiştir. Ayrıca, bu yapılarda mihrap önü dışında kubbeyle örtülü mekân birimlerine yer verilişi "çok ayaklı cami" tasarımında yeni denemeler sayılabilir. *Mescid-ül-Aksa* ilk kez Kudüs'te *Meryem Bazilikası*'nın (527-565) bulunduğu Harem-üş-Şerif diye adlandırılan alanda Hz.Ömer tarafından kurulmuşsa da 780'de ABBASİ halifesi Mansur tarafından yeniden yapılmıştır. *Kayrevan Camisi*'yse Kuzey Afrika kumandanlarından Sidi Okba tarafından yaptırılmış (670), 836'da Aglebi hükümdarı Ziyadatullah (hd.817-838) tarafından yenilenmiştir. Yapı, genel özellikleriyle Afrika ve İspanya'daki İslam mimarlığına (→MAGRİP) öncülük etmiştir. Suriye'de dinsel mimarlık açısından ilgi çekici bir başka yapı da Kudüs'te *Kubbet-üs-Sabra*'dır. Kitab-ı Mukaddes'de adı geçen kutsal kaya Hacer-i Muallak'ın bulunduğu yerde Halife Abdülmelik bin Mervan (685-705) tarafından Peygamber'in anısına 691-692'de yaptırılmıştır. Hz.İbrahim'in burada İsmail'i kurban ettiği ve Hz.Muhammed'in göğe yükselirken ayağını son kez buraya bastığı söylenmektedir. *Kubbet-üs-Sabra*, Kerbela Savaşı'ndan sonra Halife İbn-üz-Zubayr'a karşı bir davranış olarak Suriye'de Mekke'ye göçü durdurmak amacıyla yaptırılmıştır. Merkezî planlı tasarlanan yapıda kutsal kayanın üstü, dört ayağa oturan ve 12 sütunla desteklenen yüksek kasnaklı bir kubbeyle örtülmüştür. Merkezî hacim kutsal kayayı tavaf için, kurşun kaplı ahşap örtülü sekizgen planlı iki çevre koridoruyla çevrilmiştir. Yapının ilginç özelliği belirli oransal ilişkiler içinde çözümlenmiş olmasıdır. Örneğin, kubbe çapı kubbe yüksekliğine eşit tutulmuştur.

Emevi döneminde toplumun siyasal örgütlenmesine paralel olarak saray yapımının başladığı görülür. Şam'da yerleşmiş olan halifeler, hem öteki aşiretlerle ilişkileri hem de ata binme ve ava çıkma gibi bedevi yaşantısını sürdürebilecekleri kent dışı alanlarda şato ya da av köşkü niteliğinde yapılar yaptırmışlardır. Ürdün ve Suriye'deki bu yapılar, bölgenin geleneksel yapım tekniklerini ve plan şemalarını yansıtır. Bazı örneklerdeyse yapı ve bezemede çeşitli İslam ülkelerinden gelen ustaların taşıdıkları teknik ve örge özellikleri dikkati çekmektedir. Bu yapılar arasında en ünlüleri; I.Velid döneminde yaptırılan av köşkü *Kasr Amre* (713-715, Ürdün), *Doğu Kasr-ül-Hayr* ve *Batı Kasr-ül-Hayr* (728), II.Velid döneminde (743-744) Ürdün'de yaptırılan çöl kasrı *Hirbet-ül-Mefcer* ve *Meşatta Sarayı*'dır. Küçük bir av köşkü olan *Kasr Amre* duvarla çevrili bir alan içinde oturma bölümü ve hamamdan meydana gelmektedir. Bölgenin tekniğine uygun olarak taş duvar ve tonozla yapılmış olan köşkün hamamı Roma geleneğini sürdürür. Soyunma yeri (*apodyterium*), ılıklık (*tepidarium*) ve sıcaklık (*caldarium*) olmak üzere üç odadan oluşan yapı, İslam hamam mimarlığına (→HAMAM) kaynak olmuştur. *Doğu Kasr-ül-Hayr* ve *Batı Kasr-ül-Hayr*, Şam'dan Palmyra'ya giden eski ticaret yoluyla Humus'tan Caf'a giden yolun kesiştiği kavşakta yapılmıştır. 160m (Doğu) ve 66m (Batı) boyutlarında birer duvarla çevrili bu kasırların çevresinde halifenin avlanması için, yeraltı kanallarıyla meydana getirilmiş bir sistemle sulanan geniş bir bahçe düzenlendiği anlaşılmaktadır. Kimi yerde tuğla olan sur duvarı yarım daire planlı kulelerle desteklenmiştir. Revaklı avlu çevresinde odalar bulunmaktadır. *Hirbet-ül-Mefcer* saray, cami, hamam ve pavyondan oluşur. Şam'ın güneyinde II.Velid döneminde yapımına başlanan *Meşatta Sarayı* Emevi saraylarının içinde en ünlüsüdür. Zengin bezemeli giriş cephesi bugün Berlin'de Kaiser Friederich Müzesi'ndedir. 144m kenar uzunluğunda olan saray alanı, ortadaki daha geniş olan üç bölüme ayrılmıştır. Ortadaki bölüm de enine üç bölüm olarak tasarlanmıştır. Birinci bölüm iç avlu çevresinde odalar ve camiden oluşur. İkinci

bölümden avluya geçilir. Üçüncü bölümde giriş ekseni üzerinde üçe ayrılmış üç nişle biten bir salon vardır. Erken Hıristiyan kiliselerinin planına benzeyen bu salonun tören salonu olması gerekir. Üç nişle açılan bölümün kubbe ya da piramidal çatıyla örtülü olduğu sanılmaktadır. Yanlarda *beyt* olarak adlandırılan avlu çevresinde dört odadan oluşan birimler bulunmaktadır. Bu dairelerin halife ve ailesine ait olduğu düşünülmektedir.

Emevi döneminden bazı savunma yapıları da kalmıştır. Hıristiyan ülkelerine yapılacak cihatlar için sınırda askeri barındırmak amacıyla yapılan RİBAT'lar bu türdendir. Saraylar gibi ribatlar da kalın bir savunma duvarıyla çevrilmiştir. İçerde mescit, odalar, ambarlar, ahırlar, gözetleme ve işaret kuleleri bulunur. Emeviler tarafından Suriye, Irak ve İran'da birçok yapı yapıldığı bilinmektedir. Suriye'de II.Mervan tarafından yaptırılmış *Harran Ulucamisi*'nin ancak bir bölümü günümüze kalmıştır (→HARRAN). Basra, Kûfe, Bağdat ve Samarra'da kare planlı ahşap ya da kâgir sütunlu düz örtülü tuğla yapımın yaygın olduğu anlaşılmaktadır. *Kûfe Ulucamisi* ilk kez 639'da yapılmış ve mozaiklerle bezenmiştir. Muaviye döneminde (661-680) yeniden yapılmıştır. Arabistan'da Medine'de, Tunus'ta Tunus ve Kayrevan'da, İspanya'da da Kurtuba'da (b.Córdoba) bu dönemde yapılmış camiler bilinmektedir, ancak zamanla yenilenmiş ya da değişikliğe uğramışlardır.

Emevi döneminde kullanılan temel yapı malzemesi kesme TAŞ olmakla birlikte geç dönemde TUĞLA da kullanılmıştır. Yapı malzemesindeki değişiklik Irak etkisinin varlığını gösterir. Emevi döneminde karşılaşılan yapı öğeleri yarım yuvarlak, at nalı, sivri, düz atkılı, yuvarlak boşaltma kemerleriyle (→KEMER), beşik TONOZ, ahşap ve taş KUBBE, eğik çatı, tonoz bingi ve küresel bingi (→ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ), yarım daire planlı kule ve kare planlı minaredir.

Bu dönemden günümüze ulaşan en önemli mimari BEZEME örnekleri mozaik, duvar resmi ve taş kabartmalardır. Arap coğrafyacı Mukaddesi (946-1000), I.Velid döneminde Şam *Emeviye Camisi*'nin içinin yeşil ve kahverengi yaldızlı mozaikle kaplı olduğunu anlatır. Batı revağın arka duvarı, kemer köşeleri ve kavsaralar mozaikle kaplıdır. Kıvrımlar çizen akantlar, bereket boynuzu ve vazolardan çıkarlar. Duvarların üst bölümlerini uzun ağaçlar, akarsular, saraylar ve evlerle doğalcı bir üslup özelliği gösteren manzaralar bezer. Mimarlık öğeleri Pompei duvar resimlerini anımsatır. *Kubbet-üs-Sabra* bezemelerinde Helenistik, Bizans ve Sasani özelliklerinin yan yana kullanıldığı görülür. KIVRIKDAL'lar arasında çift kanat örgesi Sasani etkisini, kirişlerin üzerindeki metal kaplamada yer alan akant deseni de Bizans etkisini yansıtır. MOZAİK sanatı açısından bir başka örnek de *Hirbet-ül-Mefcer Kasrı*'nın hamam kaplamalarıdır. Mozaikle bezeli derin bir nişte iri yapraklı ağaçla iki geyik panosu dönemin zengin bezeme üslubunu yansıtır. Stilizasyon egemen olmakla birlikte güçlü bir gözlem görülür. *Kasr Amre*'nin salonları DUVAR RESMİ'yle bezelidir. Büyük salonun batı duvarını bezeyen konu "İslamlığın Düşmanları" olarak adlandırılır. Arapça ve Yunanca yazılmış kişi adlarından, betimlenenlerin Bizans imparatoru ve Vizigot kralı olduğu anlaşılmaktadır. Buna göre duvar resminin 724-745 arasında yapıldığı saptanmıştır. Konu bakımından zengin olan hamamda çıplak rakkaseler, av, tazı sürüleri, taş yontucu ve dülger gibi zanaatçılar dışında simgesel betimlemeler, yaşam dönemleri, alegorik figürler yer alır. *Meşatta Sarayı*'nın cephesi İslam taş oyma bezemesinin öncüsüdür. Zikzak çizgilerle oluşan üçgen alanların ortasında birer GÜLBEZEK vardır. Üçgenlerin içlerini asma yaprak ve dallarıyla üzüm salkımları doldurmuştur. Ayrıca, kuş, aslan, ayı, GRİFON, santor, SFENKS gibi Helenistik ve ORTA ASYA ikonografisinde sık sık görülen hayvan figürleri kullanılmıştır. Boş alan bırakılmadan tüm yüzeyin bezenmesi Doğu'ya özgü bir özelliktir. Emevi döneminden günümüze minyatür, metal eşya ve dokuma gibi el sanatlarından örnekler kalmamıştır. SERAMİK sanatındansa bir grup büyük mavi ve yeşil sırlı kabın Emevi dönemine ait olabileceği düşünülmektedir. Şam Müzesi'nde bulunan KÛFİ yazılı bir parça, arkeolojik verilere dayanılarak 8.yy'a tarihlendirilmektedir. Biçim ve sır tekniği Part dönemine (MÖ 247-MS 224; →İRAN) değin iner.

0857, 0860, 1672, 2078, 3638. *A.Ödekan*

EMİN BABA (1835, Kandiye-1905, İstanbul)
Osmanlı ressam.

Yetişme koşulları üzerine fazla bir bilgi edinilemeyen Emin Baba yelkenli gemi resimleri yapan bir halk ressamıdır. İstanbul'un Unkapanı semtindeki atölye-dükkânında yaptığı resimlerden kendisine ait olduğu saptanan ve koleksiyonlarda yer alan herhangi bir örnek henüz saptanmış değildir. Kaynaklar, sanatçının çini mürekkebiyle çizip, sulubuyayla boyadığı gemi resimlerinin yanı sıra harita işlediğini de belirtmektedir. Bununla birlikte Emin Baba 19.yy'ın sanatta Batılılaşma ortamı içinde yetenekli gençlerin ilgi duyduğu ve hatta adını efsaneleştirdikleri bir kişiliktir. Batı sanatına yönelen üst tabakadan biri değildir; ancak Türk ressamları arasında deniz ve gemi konularının giderek önemli bir ilgi alanı oluşturması, Emin Baba'nın geleneksel NAKKAŞ dükkânına özel bir sevgi duyulmasını sağlamış olmalıdır. ***S.Tansuğ***

EMİR HALİL (15.yy başı)
İranlı nakkaş.

Mevlânâ Halil olarak da bilinir. TİMURLU döneminde (1360-1510) Herat'ta Baysungur'un (hd. 1397-1433) akademisinde çalışmıştır. GIYASEDDİN'in de çalıştığı bir *Gülistan*'ın (Chester Beatty Küt., Dublin, P.119) ve bir albümün resimlenmesinde çalıştığı bilinmektedir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan bir *Kelile ve Dimne* (H.362) yazmasının minyatürleri de (→MİNYATÜR) Halil'in elinden çıkmış olabilir.

G.İnal

EMKİNE (Ar.) = **EMÂKİN**

EMLAK (Ar.*mülk*'ten çoğ.)
Taşınmaz mülkler.
Emlâk ü Emval: Mülkler ve mallar.
Emlâk-i Hassa/Hümayun: Padişah mülkleri.
Emlâk-i Mevkufe: VAKIF mülkleri.
Emlâk-i Mîriye: Devlet mülkleri.

EMPRESYONİZM (Fr.*Impressionisme*) = **İZLENİMCİLİK**

EMÜLSİYON (Fr.*émulsion*'dan)
İng., Alm.*Emulsion*.

İki ya da daha çok sıvıdan elde edilen karışım. Biri öbürünün içinde zerrecikler halinde bulunan ve ilk karıştırıldığında kolayca çözülmeyen sıvıların karışmasını sağlamak için, çoğu kez sıvının bulunduğu kap çalkalanır. RESİM sanatında kullanılan en yaygın emülsiyon yumurta sarısıyla kazeindir. Yumurta sarısı ve kazein, bir kez karıştırıldığında artık suda erimez. Bunun dışında, yağ ile bitkisel kö-

kenli zamk, balmumu ile hayvansal kökenli tutkal ve zamk ile yumurta akından elde edilen emülsiyonlar da vardır. TEMPERA'nın BAĞLAYICI maddesi her zaman emülsiyondur.

ENDELL, August (1871, Berlin-1913, Breslau [b. Wrocław, Pol.])
Alman mimar.
Jugendstil'in (→ART NOUVEAU) en önemli tasarımcılarından olan Endell, yaşamını Almanya'da sürdürmüş, 1897'de Birinci Münih Grubu içinde yer almıştır. 1896-97 arasında gerçekleştirdiği *Elvira Fotoğraf Stüdyosu, Jugendstil*'in en özgün ve tartışmalı yapılarından biridir. Bugün yıkılmış durumdaki yapıda kullandığı soyutlanmış bitki örgelerinden oluşan dekorasyon, dönemi için önemli bir örnek olmuştur. Endell'in başlıca yapıları arasında Kuzey Denizi'ndeki Föhr Adası'nda yaptığı ve geometrik düzenin egemen olduğu dekorasyonuyla ilgi çeken *Sanatoryum* (1898) ile Mariendorf'ta strüktür yalınlığıyla öne çıkan *Seyirci Tribünü* (1910) bulunmaktadır. 1913'te Alman Werkbundu (→WERKBUND) tarafından açılan ve İstanbul'da yapılması öngörülen *Türk-Alman Dostluk Evi* yarışmasına katıldığı projesi, Endell'in son yapıtı olarak bilinmektedir. ***S.Özkan***

ENDERUN (Far.)
Sözlük anlamı "iç" ve "yürek" olan enderun, OSMANLI sarayında hazine ve harem bölümlerine verilen addır. Ayrıca büyük KONAK'ların içine ve SARAY'da bilim ve sanat öğretilen okula da enderun denir. Sarayda padişahın günlük yaşamını geçirdiği iç bölüm "Enderun-i Hümayun" adıyla anılır.

ENDOİOS (MÖ 6.yy)
Yunan heykelci ve ressam.
Atina'da doğduğu sanılan ve mitolojik heykelci DAİDALOS'un öğrencisi olduğu söylenen sanatçının bilinen yapıtları, Atina Akropolisi'nde oturan *Athena* heykeli (Akropolis Müz.); aynı kentte Phiier(mos) ile birlikte yazıtlı bir kaide; Atina'da yazıtlı iki kaide (biri figürlü); ERYTHRAİ'da ahşap *Athena* yanında mermer *Horai ve Güzeller*; Tegea'da (Yun.) fildişi *Athena Alea* ve EPHESOS'ta ahşap *Artemis* heykelleridir. *M.Beykan*

ENDÜLÜS EMEVİ → **MAGRİP**

ENDÜSTRİ KENTİ (*cité industrielle*) → **GARNIER, Tony; KENT PLANLAMA (Kentin ve Kent Planlamanın Evrimi; Son Çağlar)**

ENDÜSTRİ TASARIMI
İng.*industrial design*, Fr.*design industriel*, Alm.*Industriedesign*.
TASARIM sözcüğünün kökeninde, "bir nesneyi yeniden biçimlendirme" yaklaşımının varlığı görülür. Bu yaklaşımın gereği olarak, ilk insanın kendi çevresini oluşturduğundan bu yana tasarım durmaksızın süregelmektedir. Üretim koşullarının gelişimiyle birlikte tasarım işi de yeni biçimler almıştır. Her dönemin ve her kesimin tasarım açısından değişik istekleri ve koşulları olmuştur. İnsanlar çevrelerini bu değişik koşullara göre tasarlamış ve biçimlendirmişlerdir. Olanak ve koşullar arasında tasarımın gerçekleşmesi açısından ilginç ilişkiler vardır. Geçmişten bu yana, yaşanan çevrenin ve üretim koşullarının özellikleri, gereksinmeler, tasarımın oluşumundaki temel etkenlerdir. Bu açıdan bakılırsa genel olarak çevrenin biçimlendirilmesi, malzemenin işlenmesi, bütünüyle bir tasarım sorunu içermektedir.

Yeni oluşan ya da yeniden biçimlendirilmesi gereken her konu gibi endüstri tasarımı olgusu da kendi kavramlarıyla, bu kavramın içeriği ve sınırlarıyla birlikte ortaya çıkmıştır ve endüstriye bağlı olarak sürekli bir yenilenme içindedir. Geçmişteki genel tasarım kavramı, gelişen endüstriyle birlikte biçim değiştirerek "endüstri koşulları için özel tasarım" olarak süregelmektedir. Geçmişe bakılınca bugünkü anlamda endüstrinin oluşumundan önceki tasarımcı-üreticiyle kullanıcı kesimlerinin dolaysız olarak, karşı karşıya bulundukları görülür. Her türlü tasarım ve üretim sorunları yapımcıyla kullanıcının kendi aralarında gelişip çözümlenmektedir.

Endüstri tasarımı, yeni yeni gelişmeye başladığı 1940'larda daha çok "endüstri ve üretim koşullarına katkıları" açısından bir yenilik olarak kabul edilmektedir. O günlerin tanımı şöyledir: Tasarım, sanat yapıtının ya da makinenin planıdır. Ancak 1960'lara doğru gereksinmeler ve kavramlar büyük bir hızla değişmeye ve türlenmeye başlamıştır. Endüstri tasarımı sözü artık yalnız endüstri ürünleri için yapılan bir dizi yaratıcı çalışmadan daha da ötede, çevre düzenleme, İÇ MİMARLIK, GRAFİK TASARIM ve benzeri konular için de kullanılmaya başlamıştır. 1965'lerden sonraysa, endüstri tasarımcısının görevleri oldukça netleşmiştir. Artık tasarımcı, üretilecek çevrenin ya da araçların insana ve endüstri koşullarının özelliklerine uyumunu sağlayacak yaratıcı kişidir. Ama yine de birkaç değişik uygulama bugün bile geçerliliğini korumaktadır. Kimi görüşlere göre, endüstri tasarımcısı "genel anlamda" çalışmalıdır. Buna göre yaratıcı tasarımcı üretim araçlarının değişimiyle etkilenir. Ama önemli olan amaçlardır. Öyleyse tasarımcı genel ve geniş açılı bir kişidir ve kişisel yaratıcılığıyla zamana ve değişik konulara açık bir kişi olmalıdır. Teknoloji ve gereksinme ne kadar değişirse değişsin, o yine de konulara genel olarak bakıp tasarım yapabilmelidir. Oysa uygulamada hiçbir şey kolaylıkla yepyeni olarak ortaya konamayacağı için, tasarımcı bir başka görüşe göre, çözüme ulaşmayı sağlayacak ilginç soruları soran ve bunları yanıtlayıp biçimlendiren kişidir. Böyle bir kişi daha çok ürün geliştirme görevini yüklenmiş olmaktadır. Üçüncü bir görüşse endüstri tasarımcısını genel anlamdaki tasarımcıyla birleştirmektedir (→TASARLAMA). Dolayısıyla konular geliştikçe endüstri tasarımcısının kimliği de giderek çok değişik bir yapıya dönüşmektedir. Örneğin, İngiltere'deki Endüstri Sanatçıları ve Tasarımcıları Birliği, bu alanda profesyonel uzmanlık olarak benimsediği konuları altı ayrı bölümde toplamıştır. **1)** Üretim araçları tasarımı; endüstri üretimiyle yapı sistemleri; MOBİLYA; SERAMİK; CAM; süs takıları; gümüş, metal ve sofra araçları; fantezi nesneler; deri ve seyahat araçları; spor araçları, **2)** Giyim ve moda tasarımı; giyim için tamamlayıcılar; ayakkabı vb; tekstil (baskı ve dokuma); HALI ve çeşitli DOKUMA'lar; duvar kağıdı; levha ve sentetik elyaf, **3)** Sergi tasarımı; sergileme ve sergileme tamamlayıcıları; mağaza ve mağaza araçları; konut, işyeri ve endüstriyel iç mekân tasarımı; dekoratif yapı öğeleri; televizyon, film ve tiyatro dekoru tasarımı, **4)** Dergi, kitap ve broşür için tipografi; harf ve yazı; reklam tasarımı (afiş, basılı yayın); televizyon ve film grafiği; marka ve semboller; ambalaj tasarımı (grafik ve strüktür açısından); moda illüstrasyonu; genel illüstrasyon; teknik illüstrasyon; çizgi film, **5)** Genel tasarım danışmanlığı; sanat yönetmenliği; tasarım yönetmenliği, **6)** Tasarım eğitimi, öğretimi ve yönetimi.

Her endüstri ürününün tasarlanması ve üretilmesi, değişik sayıda uzmanların biraraya gelmesini gerektirir. Ancak bu kişilerin hangi uzmanlıklardan

oluşacağı konusunda kesin bir tanım yapmak çok zordur. Çünkü hemen her tasarımın değişik ve özel bir amacı, yapım yöntemi, üretim araçları, gereçleri ve ayrıntıları vardır. Bu nedenle tek bir tanımla tüm tasarım olayını tanımlamak doğru olmaz. Ama konunun özellikleri ne olursa olsun, değişmeyen ve her tasarlama işlemi için genellikle geçerli olabilen yönlendirici bir sıradüzen vardır. Pek çok biçimde gerçekleşebilen bu sıradüzen temel ilkeleriyle şöyle açıklanabilir. **1)** Sorunun ortaya konması: Herhangi bir endüstri tasarımı çalışmasının başlayabilmesi ve gelişebilmesi için, belirli bir amacı karşılayacak nesnenin yokluğu ortaya konmalıdır. Sonra bu sorunun nasıl çözüleceği ve ne tür bir nesne olabileceği üzerine varsayımlarda bulunulur. Şurası kesindir ki bir sorunun çözümlenebilmesi için önceden açık ve kesin bir biçimde belirlenmesi ve taraflarca iyice anlaşılması gerekir. Bu soruyu soran ve durumu ortaya koyan kesimde çok değişik kişilerin yer alması gereklidir. Bu aşamada tasarımcının katkısı genellikle çok azdır. Çalışmanın bu dilimi, tasarlama işinin çok geniş bir kapsam içinde "çerçevelenmesi" olarak tanımlanabilir. **2)** Sorunun çözümü için ön ilkeler (öngörüler): Bir sorunun sorulmasıyla birlikte, onu elden geldiğince çözebilecek varsayımlar da belirmeye başlar. Her sorun için öngörüler bulunur. Bunlar gözönüne alınarak üzerinde çalışılan konunun geçmişteki uygulamaları incelenir, eleştirilir. Değişik ve benzer uygulamalar değerlendirilir; ancak bunlara bağlı olarak, konunun yeni yaklaşım açısı aşağı yukarı ortaya konabilir. Bu yaklaşım açısına göre, üretim yönteminde bazı aşamalar gerekebilir ya da kullanıcı açısından yeni bir yorum gözönüne alınabilir. Her ikisi birarada da bulunabilir. Yeni yaklaşım açısı, kullanıcı istekleriyle birleşince, "pazarlama" ilişkileri evresi ortaya çıkar. Yapılacak bir pazar yoklamasıyla tasarımın yeni biçimiyle kullanıcıda ne gibi etkiler yapacağı yaklaşık olarak saptanabilir; bu arada sorunun, gerçek bir gereksinme olup olmadığı ortaya çıkar. Bu aşama, tasarlamanın başlangıcıdır. Tasarımcı soruna yaklaşmış, veriler geniş anlamda belirlenmiştir. Tasarımcıyla birlikte, planlamacı da devreye girmiştir. **3)** Öngörülerin değerlendirilmesi: Bu bir "ön tasarlama" işlemidir. Önceki aşamada ortaya konan öngörüler ve ön ilkeler arasında seçimler yapılır. Tasarım geliştirilmeye başlanmıştır. Bu aşamada tasarım özellikle ölçek, gereç ve ayrıntılar açısından gelişir, boyutları, gereci, alt bölümleri, parçaları ve ayrıntılarıyla ortaya konur. Tasarım kendi içinde birkaç değişim geçirebilir. Konunun özelliğine göre, her aşama içinde tek bir tasarımcı ya da teknik kişilerin tasarımcılarla işbirliği başlar. Üretim, pazarlama, satış ve bakım sorunları, ortaya çıkmaya başlayan tasarımın yönünü etkileyebilir. Sonuçta bu aşamaya kadar saptanan tüm öngörüler değerlendirilir ve böylelikle tasarımın özü oluşur. **4)** Değerlendirilen ilkelerin son eleştirileri: Artık tasarım belli bir ilkeye ve buna bağlı olarak bir biçime yönelmiştir. Ama yine de tasarımın gerçekçi ve bilimsel değerlendirmelerle son eleştirisinin yapılması gerekir. Bunun için kesin olarak deney ölçeğinde üretim yapılması ve üretilen ilk biçimin çeşitli deneylerle karşı karşıya bırakılması gereklidir. Bu aşamada yine tasarımcının yanında kullanıcı ve üretici kesimlerinden gelebilecek eleştirileri özetleyen anlamda kişiler vardır. Bunlar tasarımcının önerisini, bir üretici, bir kullanıcı gibi değerlendirerek, üretimden sonra ortaya çıkabilecek soruları önceden görmeyi ve tasarımın gelişimine olumlu yolda katkıda bulunmayı amaçlarlar. Böylece, deney ölçeğinden yapılan üretim denenmiş, tasarımın son ve kesin biçimi ortaya çıkmış olur. **5)** Tasarımın kesinleştirilmesi, öneri: Tasarımcı artık sorunu çözen önerisini kesin olarak ortaya koyabilecektir. Bunun için deneylerin özetlenmesi ve değerlendirilmesi gerekir. Böylece kesin üretime hazırlık olarak bu kez üretim koşullarını denemek üzere yarı teknik düzeyde bir üretim yapılır. Bütün bunların sonunda gerçekleştirilen tasarım son kez denenir. Bu aşamada aranan, tasarımın bu durumda üretildiği zaman sonucun nasıl olacağıdır. Böylece konu artık tasarımcıdan çıkmış, tasarımı üretilebilecek duruma getirecek olan kesime ulaşmıştır. **6)** Üretim hazırlıkları: Kesinleştirilen tasarımın üretim için düzenlenmesi ayrı bir uzmanlık alanıdır. Bu işte endüstri mühendisinin etkin rolü vardır. Üretimin programı yapılır, gereken en uygun üretim düzeni sağlanır, araç gereç sorunları çözümlenir ve pazarlama kesimi konuyu ele alır. Maliyet, pazarlama, stok, satış, satış sonrası ilişkileri çözüme ulaştırılır. Böylece artık tasarım süreci bitmiş, üretim süreci başlamıştır.

Tasarlanan bir endüstri ürünü çok çeşitli aşamalardan sonra, kullanıcıya ulaşır. Kullanıcı böyle bir ürünü tümüyle ya da belirli yönleriyle beğenebilir. Ama acaba, kullanıcı tasarımların ne kadarını tümüyle beğenebilir? Bu oran, daha yüksek bir sayıya nasıl ulaştırılabilir? Bir tasarımın, kullanıcının "kişisel, küçük, ama önemli" olan isteklerinin tümünü karşılaması nasıl sağlanır? Bu noktada iletişim sorunu bütün önemiyle ortaya çıkar. Gerçekte iletişim kavramını, üretici-kullanıcı ilişkileri olarak da tanımlamak ve bu ilişkilerin geçmişteki ve günümüzdeki durumu üzerinde durmak gerekmektedir.

Geçmişte, günlük kullanma araçları ve tasarımların büyük çoğunluğu tek tek, kişisel yapımcılar tarafında üretilmiştir. Bunlar "belli bir kullanıcı için" özel olarak tek tek tasarım ve üretim yapmışlardır. Bu durumda yapımcı, kullanıcının "gerçek ve kişisel" gereksinmesini karşılamaktadır. Küçük ve sınırlı çevrelerde bir tasarımın yapımcıdan kullanıcıya ulaşması zor çözümlü bir sorun değildir. Ayrıca o dönemde dağıtım, ulaştırma ve uzaklık kavramları önem taşımıyordu. Her tasarımda, yapımcı ve kullanıcı sonuç ürün üzerinde ortak bir görüşte birleşebilmekteydi. Aralarında gerçek bir anlaşma vardır. Her ikisi de karşısındakinin hangi konuda ne gibi bir görüşü ve isteği olduğunu açıklıkla bilebilirdi. Bu, tüm çevrenin kuruluşundan, günlük kullanım araçlarına kadar böyle olmuştur. Kullanıcı yapımcıya gerçek kişisel verilerini ulaştırır, yapımcıysa bunları alıp değerlendirir, inanarak ve duyarlıkla çalışarak tek çözümlere ulaştırırdı. Sonucun elde edilmesinde, kullanıcıyla yapımcı arasında bir anlamda işbirliği vardı. Bu nedenlerle, bu tür tasarım, hem yapan hem de kullanan için özel bir değer taşımıştır. Oysa günümüzdeki endüstri tasarımcısı el yapımı tek ürünleri gerçekleştiren kişiye göre çok ağır sorumluluklarla karşı karşıyadır. Büyük ölçüde işgücü, gereç, yatırım, üretim araçları, pazarlama, satış, satış sonrası gibi sorunların çözümlenmesi olayına katılmış bulunmaktadır. Bugün büyük sayıda üretim gerçekleştirildiğine göre, üreticiyle kullanıcı arasında eskiye oranla çok değişik ve kişisel olmayan bir ilişki vardır. En yalın biçimiyle kullanıcı tasarımcıyla, tasarımcı üreticiyle ilişkidedir. Ancak giderek pazarlayıcı her üçüyle ilişkili bir konuma yerleştiği gibi, tasarımcıyla kullanıcı, pazarlayıcı ve üretici arasına da yardımcı uzmanlar girmiştir.

Endüstri ürününün tasarlamasında, üretim açısından temel ilke, tasarımın birimlere ayrılması, yani tek bir kişinin, bir üretimin tümünün elde edilmesinde baştan sona kadar yer almamasıdır. Kullanı-

cı, bir endüstri ürünü alacağı zaman gerçekte ne ister? İşini en uygun biçimde ve tümüyle karşılayacak olanı arar. Bazan bu aradığını bulamaz ve bulabildiklerinden birini, eksikleriyle ya da fazlalarıyla alır. Elinden geldiğince, bu "beklemediği" yeni ürüne uyabilmek umudundadır. Çoğu zaman yeni aldığı bir koltuğa "uyabilmek" için alışkanlıklarını ve oturma düzenini değiştirmek zorunda kalabilir. Yeni bir aydınlatma aracına uyabilmek için alıştığı okuma biçimini, yeni bir kaleme uyabilmek için elini kullanışını, yeni elbisesine uyabilmek içinse oturmasını, yürümesini değiştirmesi gerekebilir. Bu açıdan bakıldığı zaman, tasarımcı ve üretici, gerçekleştirdikleri endüstri ürününün hangi eksikliği gidereceğini, kimler tarafından kullanılacağını ve hangi eleştirileri alabileceğini önceden bilmek zorundadır. Araştırmalar ve tasarımlar bir ileri aşamaya ulaştırılırken, o konuda yapılmış önceki tasarımın, kullanıcıda yarattığı tepkileri, sonuçtaki başarı açısından bilmek gereği vardır. Eğer tasarımcının bu soruları doğru olarak önceden yanıtlanabilirse, üretimi gerçekleştiren kesim, bir sonraki aşama için gerekli olan verileri saptayabilecektir.

Endüstri tasarımı çok geniş bir alanı içermektedir. Ama yine de kabaca bellibaşlı birkaç grup içinde toplanabilir. Bu grupları biraraya getiren en önemli özellik tasarımın insanla olan ilişkileridir. Bu ilişkiler şöyle sıralanabilir: **1)** İnsanın boyutlarına kesinlikle bağlı olmayan bir endüstri ürününün tasarımı: Böyle bir endüstri ürününde bütün çevre, insanın eylemlerine bağlı olarak kurulmuştur. Ama insanın boyutlarıyla kesin ilişkileri yoktur. Bir yapı, bir sergi gibi çevreler insanla böyle bir bağıntı içindedir. Bu durum, insan boyutlarından daha çok, doğruca o çevrenin kuruluşu ve düzeniyle, insanın algı sınırlarıyla yakın ilişki içindedir. **2)** İnsanın boyut ve eylemlerine kesinlikle bağlı olan çevrelerin, sistemlerin ve araçların tasarımı: Günümüzdeki tasarımcıların çalışma alanının önemli bir kesimini oluşturur. İnsanın yapısı ve özellikleri bu tasarımların oluşumunda büyük önem taşır. Ayrıntılarına inmek gerekirse, bu çevrenin iki alt bölüm olarak ele alınması gerekir. a) İnsanın bir bütün olarak tasarıma uyması: İnsanın bütünüyle ya da büyük bir bölümüyle bir tasarım ya da bir düzene uyması şöyle örneklenebilir: Bir yemek masası ve çevresindeki işlevler, insanın bu tasarımın oluşturduğu çevrenin "içine girmesini" gerektirir. Masaya yaklaşılır; iskemleye oturulur; dirsekler ya da kollar masaya dayanır. Bütün bunlar insanın bütün vücuduyla o çevreye uymasıdır. İnsan boyutları ve işlevleri sınırlıdır. Oturma, yeme, yatma, çalışma, dinlenme ve benzeri sistemler bu sınırlılık üzerine kurulmuştur. b) İnsanın küçük parçalarıyla bir küçük tasarıma ve düzene uyumu: İnsan eline çatal bıçağı aldığı anda değişik boyutta bir işe başlamış olur. Artık insanın doğal yapısını küçük, özel ve belirli hünerleri kazanmış parçaları, yemek işi için harekete geçmiştir. Kullandığı endüstri ürünü, organların verilerine bağlı olarak üretilmiş olmalıdır. Özellikle el ve ayakların çok değişik işlem yapabilmesi, sonsuz sayıda araç tasarlanabilmesini sağlamıştır. Bu nedenle, insanın küçük parçalarıyla kullanabildiği tasarımların, insanın verilerine kesinlikle bağlı olması bir zorunluluktur. Bunu daha iyi görebilmek için, çeşitli araçların kullanılmasında gerekli olan alışma sürelerinin ölçülmesiyle çok ilginç sonuçlar ortaya çıkarılabilir. Bir kalem, bir çakmak, bir kol saati ya da bir tıraş makinesi bu tür tasarımları gerektiren endüstri ürünleridir. Ayrıca bütün bu işleri gerçekleştiren tasarımların, endüstri tasarımcısının biçimlendirme olayına kişisel bakış açısını da yansıtması kaçınılmazdır. Ancak her durumda ürünün mutlaka titizlik ve sorumlulukla tasarımlanmış ve insanla ilişkilerinin doğru kurulmuş olması gereklidir.

2066A. ***Ö.Küçükerman***

ENEZ (Ainos)

Ege Denizi'nin kuzey kıyısında ve Meriç (a.Hebros) Irmağı'nın denize döküldüğü yerde, denizden 25m yükseklikte, Miyosen Bölüm'de (Tersiyer/Üçüncü Dönem'in orta bölümü) oluşmuş sarp, kalker bir yarımadanın üstünde kurulu, çok eski bir kenttir. Akropolis batıda, güneybatıda ve Meriç Irmağı'nın ağzına doğru olan yanda dik yamaçlarla son bulur. Bu yönden surlar her zaman iyi korunmuştur ve denizden bakıldığında, çok görkemli bir manzara gösterirler. Tarih boyunca düşman saldırılarının denizden geldiği düşünülür. Kentin tarihinde coğrafi etmenlerin çok büyük rolü olmuştur. Enez'in bugünkü topografik durumuyla eskiçağdaki durumu arasında epeyce farklılıklar vardır. Yüzyıllar boyunca çok miktarda alüvyon sürükleyen Meriç Irmağı, denize döküldüğü alanı ve limanı doldurarak bir delta oluşturmuş, dolayısıyla liman eski önemini kaybetmiş ve Enez bugün denizden 3.5km kadar içeride kalmıştır. Eski yazarların verdiği bilgilerden ve eski haritalardaki kayıtlardan, eskiçağda, bugünkü Meriç Irmağı'nın denize döküldüğü alanın büyük bir körfez, Enez'in de "çifte limanlı" tipik bir antik liman kenti olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim, Piri Reis'in *Kitab-ı Bahriye*'sinde Enez limanını gösteren haritada da durum açıkça görülmektedir. Enez, eskiçağda Taşoz (a.Thassos) Boğazı'ndan Çanakkale Boğazı'na (a.Hellespontos) kadar olan Kuzey Ege kıyılarında tek korunmalı liman olduğundan, bu bölge kentleri arasında büyük bir önem taşıyordu. Aynı zamanda doğu Trakya'nın (a.THRAKİA) en büyük akarsuyu olan Meriç'in ağzında kurulmuştu ve bu ırmak Enez'i verimli Trakya hinterlandına bağlayan doğal ve kolay bir su yolu rolünü de oynuyordu. Ayrıca Antik Çağ'da, aşağı Meriç Vadisi aracılığıyla Karadeniz'in Trakya kıyısındaki eski YUNAN kentlerine varmak için, Edirne ve Tunca Vadisi'nin kuzeyinden geçen yolu izlemek olanaklıydı. Böylece Karadeniz'le Ege Denizi arasındaki kısa ve belki de en emin yolun önemli bir bölümü Meriç Vadisi'nden geçerek Enez'de denize ulaşıyordu. İstanbul ve Çanakkale boğazlarının düşman elinde ve kapalı olduğu zamanlar göz önünde tutulacak olursa, Ege Denizi'ni Karadeniz'e bağlayan bu yolun ağzında bulunan Enez'in ne kadar önem taşımış olduğu anlaşılmaktadır.

Eskiçağda "Ainos" adını taşıyan Enez'in adına Homeros'un *İlyada* destanında rastlanmaktadır. Antik yazarlar Ainos'un ilk önce Aiolialılar (→AİOLİA), daha sonra Mytilene (Midilli) ve Kymeliler (→KYME) tarafından bir koloni olarak kurulduğunu yazmaktadır. Bununla birlikte, bu kolonizasyondan önce, daha eski dönemlere inen bir yerleşmeyi ve adlandırmayı gösteren kaynaklar da vardır. Yunan coğrafyacı Strabon (MÖ 64/63-MS 19/24) ve Bizanslı coğrafyacı Stephanos Byzantinos (MS 6.yy başı), Ainos'un efsanevi Thrak kralı Poltys'ten sonra ilk kez "Poltyobria" olarak adlandırıldığını yazmaktadır. Stephanos ayrıca Apsinthos adını da vermektedir. Bu ad büyük olasılıkla Meriç'in aşağı mecrasının doğusundaki bölgede oturan ve Apsinthoslular denen Thrak kabilesiyle ilgili olmalıdır. Buna göre, yörenin Yunan kolonizasyonundan önce yerli Thraklar'ın bir iskân yeri olduğu anlaşılıyor. Öte yandan "-nd" ya da "-nth" son ekli Apsinthos, tipik bir eski Anadolu yer adı olarak değerlendirilebilir. Bu durum Enez'in iskânını MÖ

3.binlere götürerek Anadolu kökenli olduğunu düşündürmektedir. MÖ 6.yy'ın sonlarında, PERS kralı Dareios'un 513'te yaptığı İskit Seferi'nden sonra, Trakya ve dolayısıyla Enez, Pers İmparatorluğu'nun egemenliği altına girmiştir. Salamis Deniz Savaşı'ndan sonra, Attika-Delos Deniz Birliği'ne katılmış (MÖ 478/477) ve böylece Atina'yla sıkı bir kültür ilişkisine de girmiştir. MÖ 454'ten başlayarak Enez, Deniz Birliği'ne 12 *talent* ödemekteyken, MÖ 439'da 10 *talent* ve daha sonra 4 *talent*'e kadar düşen ödemeler yapmıştır. Enez'in henüz MÖ 415 tarihlerinde Attika-Delos Deniz Birliği'nde olduğu ve Atinalılar'ın Sicilya seferine katıldığı görülmektedir. Kent, Pers Kral Barışı'yla (MÖ 386) bağımsızlığa kavuşmuşsa da, daha sonra Makedonya'nın egemenliği altına girmiştir. MÖ 474-341 arasında Enez'de basılmış olan sikkeler ve özellikle bunlar üzerinde betimlenen Hermes başları, kentin eskiçağda çok yüksek bir kültür düzeyine erişmiş olduğunu göstermektedir. Helenistik Dönem'de (→YUNAN) Mısır'daki Ptolemaioslar'ın yönetiminde kalan Enez, MÖ 190'da Romalılar tarafından yeniden bağımsızlığa kavuşturulmuş, GEÇ ANTİK Çağ'da da Küçük Rhodope bölgesinin başkenti olmuştur. Ortaçağda, Bizanslılar döneminde Semadirek (a.Samothrake) ve İmroz (a.İmbros) Adaları'nı da içine alan bir prensliğin müstahkem merkeziydi. Bizanslılar'ın son döneminde Enez'e Cenovalı Gattilusi ve Doria aileleri egemen olmuştur. Enez 1456'da Fatih Sultan Mehmed'in kumandanlarından Has Yunus Bey tarafından OSMANLI Devleti'ne katılmıştır. Henüz 19.yy'ın başlarında Enez'den emin ve elverişli bir liman olarak söz edilmektedir. 19.yy'ın sonunda ancak yedi bin nüfusu olan Enez'de yoğun ticaret yapıldığı *Kamus-ül-İslâm*'da belirtilmektedir. 20.yy'daki savaşlar ve istilalar nedeniyle çok gerileyen Enez 1953'ten beri ilçe merkezi olarak yeniden gelişmeye başlamıştır.

Enez'de bugüne değin yapılmış olan araştırmalar, daha çok topografya ve EPİGRAFİ çalışmalarıyla, toprak üstü mevcut yapıların incelenmesi ya da müzelerde korunan sikkeler üzerindeki çalışmalardan oluşur. Enez'e ait Antik Çağ yazıtları M.Müller, A.Dumont, G.Geure, Deville-Coguort ve Z.Taşlıklıoğlu tarafından yayımlanmıştır. Enez'de kazılara, İÜ Edebiyat Fakültesi tarafından Edirne'de kurulmuş bulunan Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Enstitüsü'nün etkinlikleri çerçevesi içinde ve Kültür Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü adına Afif ERZEN başkanlığında bir ekip tarafından ilk kez 1971'de başlanmıştır. Asıl yerleşim alanını, kaleyle birlikte bugünkü Enez kapladığından, önce kale içinde (*akropolis*'te) ve kasabanın uygun yerlerinde sondajlar yapılmıştır. 1971 ve 72'deki bu sondajlardan sonra ara verilen kazılara 1978'de yeniden başlanmıştır ve günümüzde de sürdürülmektedir.

Kale'de yapılan sondajlarda Osmanlı döneminden Arkaik Dönem'e (→YUNAN) kadar olan çeşitli kültür katları mimari ve başka buluntularla saptanmıştır. Bu iki dönem arasındaki bütün evrelere ait çok çeşitli SERAMİK buluntular, PİŞMİŞ TOPRAK (*terra cotta*) heykelcikler, ağırşaklar ele geçmiş ve Enez'de çok gelişmiş bir çömlekçiliğin varlığı kanıtlanmıştır. Gene aynı dönemlere ait elde ya da çarkta yapılmış tek renkli gri seramiklerin yerli Thrak seramiğini temsil ettiği düşünülmektedir. Ayrıca Taşoz kökenli, yazıtlı ve damgalı AMFORA kulpları da ele geçmiştir ki, bunlar MÖ 5.yy'dan beri Enez'le Taşoz arasında ticari bir alışverişin varlığını kanıtlar. Kasaba içindeki bir bahçede yapılan kazıda 125 tane Roma sikkesinin yanı sıra geniş bir taban mozaiği ve üç tunç heykel bulunmuştur. Bunlardan biri uçmakta olan Zafer Tanrıçası Nike, öbürü giyimli bir kadın heykeli, üçüncüsüyse Tanrı Serapis'in başıdır. Kasaba sınırları içinde ele geçen bir başka önemli buluntu da ortaçağ Bizans kilisesi kazısında bulunan 10 altın Bizans sikkesidir ki, bunlar 22 ayar olup 12.yy'a aittir. Son yıllarda kentin doğusundaki *nekropolis*'te (mezarlık) yapılan kazılarda da anıtsal mezarlar, LAHİT'ler, mezar STEL'leri ortaya çıkarılmıştır. Bunlar, Helenistik Dönem'den Geç Roma dönemine kadar tarihlenebilen pişmiş toprak HEYKELCİK'ler, seramik vazolar, kaplar, kandiller, gözyaşı şişeleri ve çeşitli adak eşyası gibi buluntuları içermektedir.
1135, 1136, 1139, 2302, 2329. **A.Erzen**

ENFRASTRÜKTÜR (Fr.*infrastructure*) = **ALTYAPI** (1)

ENGEL, Carl Ludwig (1778, Berlin-1840)
Alman mimar.
Yaşamının büyük bölümünü geçirdiği Finlandiya'da YENİ-KLASİKÇİLİK'i yerleştirmiştir.

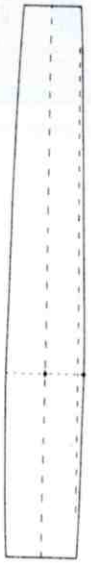
Berlin Mimarlık Enstitüsü'nde, etkili bir Yeni-Klasikçi olan GILLY'nin yanında eğitim görmüş, St.Petersburg'a taşınmadan önce, kısa bir süre için Estonya'daki Tallinn'in kent mimarı olarak çalışmıştır. 1812'de Rusya'dan Finlandiya'ya yaptığı bir gezi sırasında, Helsinki kent planından sorumlu sanatsever aristokrat Johan Albrekt Ehrenström'le tanışmıştır. 1809'da, Finlandiya'da yönetime gelen Ruslar'ın, eski başkent Turku'nun yerine başkent olarak seçtikleri Helsinki bir yıl önce çıkan bir yangından oldukça zarar görmüştü. Engel'in yeteneğinden etkilenen Ehrenström, Çar I.Aleksandr'ı, kentin yeniden yapımı için Engel'i atamaya ikna etmiştir. Engel, 1816'da bir daha Finlandiya'dan ayrılmamak üzere Helsinki'ye taşınmış ve ülkenin en önde gelen mimarı olmuştur. Helsinki'de Ehrenström'ün planına dayanarak yaptığı birçok yapı arasında en çok dikkati çeken, St.Petersburg'da geliştirdiği ve Senato Meydanı'nı çevreleyen Yeni-Klasik üsluptaki binalardır. Bunlar, *Senato Binası* (1818-22), *Helsinki Üniversitesi Merkez Binası* (1828-32), kubbeli *Üniversite Kütüphanesi* (1836-45) ve meydanın tüm kuzey kanadını kaplayan yüksek bir set üstündeki *Luther Katedrali*'dir (1830-40). Engel, *Belediye Binası* da (1827-33) dahil olmak üzere, Helsinki'nin birçok önemli yapısını tasarlamış; 1824'te Finli mimar Carlo Francesco Bassi'nin (1772-1840) ardından bayındırlık işleri denetçiliğine atanmış; dolayısıyla etkisi ve Yeni-Klasikçi anlatımı Finlandiya'da büyük bir hızla yayılarak ülkede yüzyıl boyunca etkisini sürdürmüştür. Engel, çeşitli kentlerde yapımcıların yerel gereksinmelere uyarlayarak uygulayacakları standart biçimler üreten bir büro kurmuştur. Ayrıca, *Pori* (1840), *Lappeenranta*, *Kajaani* ve *Kokkola Belediye Binaları*'nı tasarlamış ya da denetlemiş olan Engel, Helsinki dışında, aralarında, Lapua'daki haçvari, kubbeli kilise (1827) ve ölümünden sonra tamamlanan Turku ana meydanındaki *Ortodoks Kilisesi*'nin de (1840) bulunduğu birçok kilise tasarımının da başında bulunmuş ya da inşa etmiştir. Resmî görevlerine ek olarak, 1836'da Rauma yakınlarındaki Vuojoki'de, kendine özgü biçimsel Yeni-Klasik üslupta Finlandiya'nın en büyük konutunu tasarlayarak kişisel denemelerini de sürdürmüştür. Bu ülkede bulunan tek yapı taşının sert ve işlenmesi zor granit olması nedeniyle, Engel yapılarını, Tallinn ve St.Petersburg'da dikkati çeken bir yapım türü olan tuğla ya da ahşabın alçıyla örtülmesi tekniğine dayandırmıştır. Cephelerin güçlü renklerle boyanması ve ayrıntıların beyazla vurgulanması konusunda da mimar ge-



ENGEL, Carl Ludwig, *Luther Katedrali*, 1830-40, Helsinki.



ENSOR, James, *Asılmış Bir Adamın Bedeni İçin Kavga Eden İskeletler*, 1891, tuval üzerine yağlıboya, 59x74 cm.



Entasis

ne bu kentlerden esinlenmiştir. Engel, bayındırlık işleri denetim görevini ölümüne değin sürdürerek Fin mimarlığının karakteristik bir nitelik kazanmasını ve bu niteliği 19.yy'dan sonra da sürdürmesini sağlamıştır.
2868, 3570. *A.Erktin*

ENGELBRECHTSZ, Cornelis → **HOLLANDA (Resim ve Heykel, Rönesans ve Maniyerizm)**

ENGLISH DOMESTIC REVIVAL → **İNGİLTERE (Mimarlık); KRALİÇE ANNE ÜSLUBU; WEBB, Philip Speakman.**

ENGONOPOULOS, Nikos (1910, Atina-?)
Yunanlı ressam ve şair.
GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'ün Yunanistan'daki en önemli temsilcilerinden olan sanatçı, Akdeniz görünümlerinden ve halk sanatından izler taşıyan çalışmalarıyla tanınır. Sanat eğitimine Atina'da başlamış, Paris'te geçirdiği beş yıldan sonra Atina'ya dönmüş ve 1967'den başlayarak GHIKA, Yannis Moralis (d.1916) ve Yannis Tsarouchis'le (1910-?) birlikte Atina Ulusal Teknik Üniversitesi Mimarlık Okulu'nda öğretim üyeliği yapmıştır. Savaş sonrası Yunan sanatını yönlendirmiş eski kuşak sanatçılardan biri olan Engonopoulos'un başarılı sahne tasarımları ve gerçeküstücü şiir çalışmaları bulunmaktadır. *L.Kula*

ENSOR, James (1860, Ostend-1949, Ostend)
Belçikalı ressam.
DIŞAVURUMCULUK'un ve GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'ün en önemli öncülerinden biridir.

Brüksel'deki akademiye devam ettiği üç yıl (1877-79) ve birkaç gezi dışında tüm yaşamını doğduğu kent Ostend'de geçirmiştir. Başlangıçta koyu renklerin egemen olduğu deniz ve kent manzaralarıyla, *Ostend'de Öğleden Sonra* (Kraliyet Güzel Sanatlar Müz., Anvers) gibi orta sınıf yaşamını yansıtan iç mekân resimleri yapan Ensor, giderek daha canlı ve aydınlık renkler kullanmıştır. 1883'ten sonra konularını da değiştirmeye başlayan sanatçı, *Çiçekli Şapka* (Ensor Müz., Ostend) gibi resimlerine gerçekdışı ve korkunç öğeler sokmuş, karnaval maskeleri, acaip figürler ve iskeletlerden yararlanmıştır. Gerek yağlıboya, gerek grafik çalışmaları toplumsal ve dinsel eleştiri içeren öğretici ve yerici bir nitelik kazanmıştır. Sanatçının konu açısından BOSCH, BRUEGEL ve Jacques Callot'yu (1592/93-1635), teknik açıdansa RUBENS ve MANET'yi anımsatan bu yapıtları başlangıçta büyük bir tepkiyle karşılanmıştır. Nitekim, Ensor'un çağdaş toplumu yerme amacıyla yaptığı *İsa'nın Brüksel'e Girişi* (özel kol., Ostend) adlı tablosu Belçika'nın en ilerici topluluğu olan YİRMİLER GRUBU'nun sergisinden geri çevrilmiş ve sanatçı kurucusu olduğu bu gruptan çıkarılmıştır. 1900'lerden sonra eski yaratıcılığını yitirmesine karşın ün kazanmaya başlamış ve 1929'da "baron" unvanını almıştır. Sanatçının en önemli yapıtları arasında, *Lambalar* (Kraliyet Güzel Sanatlar Müz., Brüksel), *İstiridye Yiyen Kadın* (Kraliyet Güzel Sanatlar Müz., Anvers) ve *Atölyede İskeletler* (Janson Kol., Brüksel) sayılabilir.
1545, 3298. *Z.İnankur*

ENSTALASYON (İng.*installation*) = **YERLEŞTİRME**

ENTABLATÜR (İng.*entablature*) = **SAÇAKLIK**

ENTARTETE KUNST (Alm.) = **YOZ SANAT**

ENTASİS (Gr.*en:* içinde, *teinein:* yaymak, germek'ten)
Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, SÜTUN gövdesine verilen dışbükey eğim; sütun gövdesinin ortasında en belirgin noktasına ulaşan şişkinlik. Dor düzeninde (→DÜZEN) çok belirgin olan *entasis*, aşağıdan yukarı doğru incelen sütuna güçlülük ve sağlamlık görüntüsü kazandırır. Tersi durumda, sütun gövdesinin yukarı doğru düz bir çizgi yaparak incelmesi optik bir yanılsama yaratır ve uzaktan bakıldığında sütun gövdesi içbükey bir eğim kazanarak ortada incelen, güçsüzlük ve boşluk duygusu uyandıran bir görünüm alır. İlk kez eski MISIR sütunlarında belirgin olarak görülen *entasis*, Yunan mimarlığında uzun süre kullanılmıştır. Arkaik Dönem'in Dor sütunlarında *entasis* abartılıyken MÖ 5.ve 4.yy'larda şişkinlik gittikçe azalmış ve gövdeye ustaca gizlenmiştir. *Entasis*'i yetkinleştirmek, matematiksel bir ana kural bulabilmek için pek çok deneme yapılmıştır. *Entasis* eliptik, hiperbolik, parabolik, hatta sikloit eğriler olarak gerçekleştirilmiştir. Biçimdeki bu çeşitlilik *entasis* eğrisinin deneysel yollarla oluştuğunu düşündürmektedir. İon sütununda *entasis*, yivler arasındaki bantlara (*arris*'ler) verilen eğimle gerçekleştirilmiştir. RÖNESANS ve BAROK gibi Antik Çağ'dan etkilenen tüm üsluplarda az ya da çok *entasis* uygulanmıştır.

ENTERYÖR RESMİ (Fr.*interieure*) = **İÇ MEKÂN RESMİ**

ENVIRONMENTAL ART (İng.) = **ÇEVRESEL SANAT**

EOLİT (Gr.*eos:* şafak, *litbos:* taş'tan)
20.yy'ın başında Doğu İngiltere ve Fransa kıyılarında rastlanan ve bulunduğunda ilk insanlar tarafından yapılmış en eski aletler olduğu sanılan, doğal aşınmalarla biçimlenmiş ÇAKMAKTAŞI. Çok sayıda eolitin birarada bulunması ve bunların içinde yer aldığı dolgunun çok eski (3.Jeolojik Zaman'ın evreleri Miosen, Oligosen ve hatta Eosen'den kalma) olması, bilim adamları arasında birtakım kuşkulara yol açmıştır. Daha sonraki araştırmalarda, aynı özellikte taşlar gerçek Paleolitik Çağ (→PREHİSTORYA) aletleriyle birlikte, çok daha yeni dolgularda ele geçince, bunların doğal aşınmalarla meydana gelmiş olabileceği düşünülmüştür. Doğal koşulların araştırılması, TARİHLENDİRME YÖNTEMLERİ ve çağdaş ilkellerin aletleriyle yapılan karşılaştırmalar sonucunda eolit olarak bilinen taşların, kıyılardaki dalga hareketleri; toprak kayması, akıntı ve sürüklenme sırasında bir çakmaktaşının ötekiyle karşılıklı sürtüşmesi; çakmaktaşı katmanının altında bulunan kalkerli oluşumun basınç ve hareketle çözülmesi; şelale ve çok dik yarlardaki su hareketleri gibi kimi doğa koşullarına maruz kalmış doğal ürünler olduğu anlaşılmıştır.
0770, 1677. ***M.Özbaşaran***

EPEİOS (MÖ 7.-6.yy'lar arası)
Yunan heykelci ve mimar.
Kaynaklarda, Phokis kökenli sanatçının ünlü *Troia Atı*'nı (→TROİA) ve Argos'ta (Yun.) *Hermes Ksoanonu*'nu (→KSOANON) gerçekleştirdiği anlatılmaktadır. *M.Beykan*

EPHEBEİON (Gr.*ephebos:* delikanlılık çağına giren çocuk'tan)
YUNAN *palaistra*'sının ana odası (→PALAİSTRA). Vatandaş listelerine ve askerlik hizmetine alınan 16-18 yaşlarındaki *ephebos*'lar *ephebeion*'da beden eğitimi yaparlardı. Çevresinde soyunma, pudralanma, yağlanma, yıkanma vb eylemlere ayrılmış odaların yer aldığı *ephebeion*'u Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS *De Architectura* (*Mimar-*

lık Üzerine On Kitap, 1990) adlı yapıtında tanımlamıştır: Çevresi iki *stadium* (*stadion*; 1 *stad* = yks.185m) uzunluğunda, kare ya da dikdörtgen biçimindeki bir avlu ve onu çevreleyen portiklerden oluşan *palaistra*'nın güneye bakan portiği hava koşullarından korunmak için çift yapılır ve bunun ortasında, uzunluğu genişliğinden 1/3 oranında fazla olan, geniş *ephebeion* (*ephebos*'ların salonu) yer alırdı. Öteki üç portikte seyirciler için EKSEDRA'lar (oturma yeri) bulunurdu. *M.Orbon*

EPHESOS

Bugün İzmir'in Selçuk ilçesi yakınında bulunan Ephesos (Efes) antik kenti, Küçük Menderes'in (a.Kaystros) Ege Denizi'ne döküldüğü körfezin kıyısında kurulmuştur. MÖ 3./2.yy'larda güvenli bir liman olduğu ve herkesçe kabul gören ortak bir tanrıça tarafından korunduğu varsayılmaktadır. Büyük olasılıkla tanrıçanın adı, çok eski olan Ephesos sözcüğünü içermekteydi. Geç tarihli efsanelerde Ephesos, Kaystros'un oğlu olarak adlandırılmış; tamamen değişik bir geleneğe göre de bir Amazon adı kabul edilmiştir. MÖ 1500'den sonraki HİTİT ve MISIR kaynaklarında karşılaşılan "Arzawa ülkesi"nin başkenti Apasa'nın, Ephesos'un en eski biçimi olduğu ve 14.yy'da Hitit kralı II.Murşili'nin (hd.MÖ yks.1346-1320) Apasa'daki Kral Uhhazitis'e karşı sürdürdüğü ceza seferinin batıya ve deniz kıyısına, tahminen Ege Bölgesi'ne doğru uzanmış olduğu savı ise kanıtlanamamıştır. Ancak, Selçuk Kalesi'nin bulunduğu tepede son yıllarda rastlanan 2.binyıla ait bir kalıntının incelenmesi, bu konuya açıklık getirebilir. Yakınında ortaya çıkan zengin MİKEN mezarı da, tepede bir yerleşmenin bulunduğunu göstermektedir. Büyük olasılıkla bu Miken ticaret köyü, Miken ve Hitit ülkelerinde olduğu gibi, MÖ 1200 dolaylarında deniz kavimleri göçü sırasında yok edilmiştir. Ama, 200 yıl sonra Attika'dan göçen İonialılar'ın (→İONİA) eski Yunan yerleşmelerini aradığı anlaşılmaktadır; çünkü, Pylos kralı ünlü Nestor'un torunu Androklos önderliğinde Kaystros Körfezi'ne giren grup, bir kehanet biçiminde verilen hedefe doğru yola koyulmuşlardı. Bu kehanet, "bir balık ve vahşi bir domuzla karşılaşacakları yeri işgal etmeleri" biçimindeydi. Gerçekten de, rastladıkları domuzu öldüren İonialılar, Tracheia ve Koressos adlı yerlerde yerleşmişlerdir. Tracheia sözcüğü "yarık" anlamına geldiğinden, bu yerin Panayır Dağı (Roma döneminde Pion) olduğu sanılmaktadır. Koressos ise *Stadion*'un batısında, eskiden deniz içine uzanan tepe üstünde yer almış olmalıdır. Androklos'un halefleri olan Basilidesler döneminde, MÖ 8.yy'da tanrıçanın kutsal yeri, Kaystros'un getirdiği alüvyonlar körfezi sürekli doldurup kıyıyı batıya doğru ittiği için, özgün konumundan *Artemision* olarak ün yaptığı noktaya taşınmıştır. Bu değişiklikle birlikte eski Ephesia tanrıçasına, Yunan Av, Ay ve Korku Tanrıçası Artemis olarak tapılmaya başlamıştır. Panayır Dağı'nın çevresini dolaşan kutsal alaylar da (önceleri domuz avı biçiminde ?) belki o zamanlar başlamıştı.

Basilidesler'den sonra Lydialı göçmenler tarafından desteklenen asiller sınıfı güçlenmiş ve giderek LYDİA sözcüğü Koressos'ta daha önemli olmuştur. MÖ 645'te Asya içlerinden gelen Kimmerler'in başı Lygdamis, *Artemision*'u yağmalamakla tehdit etmişse de, KİMMER güçlerini birinci *hoplites*'lerin (sivil halk milisleri) yenmiş olması mümkündür. MÖ 7.yy'ın ikinci yarısında ikinci tiran (*tyrannos*) olan Lydialı Melas, SARDES'te Lydia kralı Alyattes'in damadı olmuştur. Alyattes'in oğlu Kroisos (hd.MÖ yks.560-546) Lydia kralı olduğunda, zorbalara kalelerini teslim etmelerini emretmiş, itaat edilmemesi üzerine Koressos'u kuşatmıştır. Bu büyük tehlike karşısında Melas, *akropolis*'i *Artemis Tapınağı*'na 7 *stad* (1300m) uzunluğunda bir halatla bağlamayı önermiş, ancak kale, Kroisos'un emriyle yıkılmış ve halk, *Artemision*'un çevresine yerleşmeye zorlanmıştır. Bu yeni kent, sözü edilen bağlantından ötürü ilk kez Ephesos olarak adlandırılmış; demokratik bir düzen altında yönetilmeye ve sikkelerinde, Artemis'in asıl simgesi olan arı betimini kullanmaya başlamıştır. Kroisos, MÖ 546'da PERS satrabı II.Kyros'a (hd.MÖ 559-529) yenildikten sonra Ephesos bir Pers kenti olmuş, Pers dini tapınağa girmiş ve tanrıça, asıl tanındığı biçimini kazanmaya başlamıştır. Bu dönemde tapınağın yeniden yapılmasını Kroisos da cömertçe desteklemiş, altın inek heykellerinin ve sütunların çoğunu o adamıştır. Alışılmadık büyüklükteki bu yapının bezenmesinde MYRON, PHEİDİAS, POLYKLEİTOS ve ZEUKSİS gibi dönemin en ünlü sanatçıları çalışmıştır.

Ephesos, MÖ 499'da başlayan İon Ayaklanması'na katılmamış; ama, MÖ 494'te bir gemi batığından kurtarılan bir grup Khioslu'nun (Sakız) bir yanlış anlama sonucunda kentin önünde katledilmesi nedeniyle Ephesoslular, Yunanlar arasında sevilen bir toplum olarak kabul edilmemiştir. Pers işgalini yaşayanlardan, Ephesos'un en ünlü kişisi filozof Herakleitos, en önemli kavram olarak *logos*'u (akıl, mantık, Tanrı vb) görmüş, Ephesoslular'ı "Ahlakınızın ne kadar bozuk olduğunun ortaya çıkmaması için zenginliğiniz asla bitmesin" cümlesiyle eleştirmiştir. Çünkü, bu dönemde *Artemision*'da toplanan hazineler ve liman sayesinde gelişen ticaretin yanı sıra Pers parası yardımıyla da çok zenginleşen kentte, ahlaki açıdan bir gerileme yaşanmaktaydı.

Ephesos, MÖ 466'da özgürlüğüne kavuşmuş, serbest bırakılmış ve Attika-Delos Deniz Birliği'ne katılmış; ancak daha sonra, sürekli güçlenen Sparta'nın dostu olmuştur. Peloponnesos Savaşı'nı Pers desteğiyle MÖ 404'te sona erdiren Spartalı amiral Lysandros, Ephesos'ta büyük bir kahraman ve kurtarıcı olarak ilgi görmüş, MÖ 407'de kentte yeni bir liman yaptırmaya başlamış ve endüstriyi geliştirmiştir. MÖ 386'ya dek Sparta'nın etkisi altında kalan Ephesos'ta bir süre sonra, belki de tarihindeki en ünlü olay meydana gelmiştir. Bu, antik kaynakların iddialarına göre, ünlü olmak isteyen Herostratos tarafından MÖ 356'da *Artemision*'un yakılmasıdır. Ancak, bu felakete neden olarak gösterilen Herostratos, büyük olasılıkla o gün görevli rahiptir, dolayısıyla bu öyküye eklenmiştir. MÖ 334'te Makedonya kralı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323) Ephesos'a geldiğinde tapınağın onarımına yardım etmek istemiş, ancak bu önerisi, "Bir tanrının öteki tanrılara tapınaklar inşa etmesi uygun değildir", diye yanıtlanmıştır. Yeni tapınak daha büyük ve güzel olmuş, hatta yeni bir dünya harikası olarak adlandırılmıştır (→DÜNYANIN YEDİ HARİKASI). PRAKSİTELES ve APELLES gibi dönemin ünlü sanatçıları yapının bezenmesi için çağrılmışlardır.

İskender'in halefleri imparatorluk için savaşırken Ephesos sürekli el değiştirmiş; MÖ 294'te Lysimakhos, kenti komutanından satın aldıktan sonra Panayır (Tracheia) ile Bülbül (Lepre Akte) dağları arasında, eşi Arsinoe'ye dayandırarak Arsinoeia adını verdiği yeni bir kent kurmuştur. Ama bugünkü arkeolojik verilere göre, yks.9 km uzunluğundaki sur duvarları dışında bu kentte çok sayıda bina inşa edilmediği söylenebilir. Arsinoeia'nın parsel-

lenmesi ve belki de *Tiyatro* ile *Agora*'nın kurulması da bu tarihe rastlamaktadır. Lysimakhos'un MÖ 281'de savaşta ölmesiyle Arsinoeia terk edilmiştir. Daha sonra karışık bir dönem yaşayan Ephesos'ta MÖ 193'te ünlü konsül P.Cornelius Scipio'nun katıldığı bir delegasyon, Ephesoslular'a ilk kez Romalılar ile karşılaşma olanağını vermiştir. Suriye kralı Antiokhos'un Roma'ya karşı açtığı savaş sırasında MÖ 191'de ikinci kez Romalılar'ın ortaya çıkmasıyla, kentin Doğu'yla bağları Batı'ya çevrilmeye başlamıştır. Ephesos her ne kadar birinci saldırıyı geri çevirebilmişse de, MÖ 188/187'de Konsül Scipio kenti aldıktan sonra onu PERGAMON kralı II.Eumenes'e (hd.MÖ 197-159) teslim etmiş; son Pergamon kralı III.Attalos'un (hd.MÖ 138-133) vasiyeti üzerine Ephesos da MÖ 133'te Roma'ya bağlanmış; Pergamon Krallığı, Asia adıyla yeni bir eyalet olarak düzenlenmiştir. Ephesos'un limanı çoktan beri bölgenin en önemli limanı olduğundan ve eyaletin ana kapısı olarak değerlendirildiğinden, doğuya giden yolların mil taşlarının sayılmasına buradan başlanmıştır. Liman bölgesinde o dönemde birkaç yönetim yapısının inşa edildiği düşünülürse de, Romalılar henüz yeni bir kent kurmamışlardı; Kroisos döneminden beri *Artemision*'un çevresinden güneye ve doğuya doğru uzanmakta olan yerleşme hâlâ aynı yerde bulunmaktaydı. Buna karşın, kentin Embolos (bel) olarak adlandırılan Panayır ve Bülbül dağları arasındaki kesiminde mezar anıtları yapılmıştır. MÖ 121/120'de çıkarılan altın sikkeler gibi, bunlar da bir olasılıkla "yeni sahipler"le (Romalılar) ilgiliydi.

MÖ 89/88'de Ephesoslular, Pontos kralı Mithridates Eupator'u (hd.MÖ 120-63) hoş karşılayarak, önemli Romalılar'ın *Artemision*'daki onur büstlerini devirdikten sonra tüm Batı Anadolu'da bir anda başlayan Romalı katliamına katılmışlardır. MÖ 84'te Romalı komutan Sulla, Ephesos'ta asileri mahkûm ederek ayaklanmayı şiddetle bastırmıştır. Bir pazar denetçisi, limana yakın olan *Agora*'da MÖ 66 dolayında Artemis'e ve halka bir yapı adamıştır. O yıllarda Pergamon Krallığı döneminden başlayarak üretilen ve üstünde Dionysos kültünün sır sepeti (*cista mystica*) simgesi yer aldığı için *kistophoros* (sepet ya da sandık taşıyan) adıyla tanımlanan sikkelerde, ilk kez Roma memurlarının adlarına rastlanmaktadır. Pompeius (MÖ 63-61) ve Cicero (MÖ 51) gibi ünlü Romalılar, yönetici olarak görevlendirilmiştir. Büyük Caesar, MÖ 49'da Ephesos'ta gemiden indiği zaman Artemis'in hazinelerine el koymak isteyen birkaç memuru durdurabilmiş; MÖ 48'de de benzer bir olayı önlemiştir. Buna karşın MÖ 44'te Caesar'ın katilleri Brutus ve Cassius, Ephesos'ta barınmıştır. MÖ 43'te kurulan İkinci Triumvirlik'in (üç yüksek görevliden oluşan kurul) üyeleri Marcus Antonius, Lepidus ve Octavianus'un baş betimleri, Ephesos'un tunç sikkelerinde yer almıştır. Octavianus, Antonius'a karşı kazandığı zaferden sonra MÖ 29/30'da birkaç ay Ephesos'ta kalarak Roma'nın Doğu'yla tüm ilişkilerini yeniden düzenlemiştir. Bu yüzden, ancak bu dönemde limana daha yakın yeni bir kentin kurulması gerçekten planlanmış olabilir. Bunun kanıtlarından biri de, kısa bir süre sonra kentin yukarı kısmında kurulan ve kutsal alevi koruyan *Prytaneion* ve Artemis kültüne ait Kuretler kolegiyumunun buraya taşınmasıdır. Böylece tanrıçanın kent tapınağı olan bu yapının önünde yapılan üç nefli *Bazilika* ve önündeki geniş açık meydanın batısına yerleştirilen, bir olasılıkla Roma devlet kültüne ait küçük tapınak ile Ephesos'un resmî merkezi oluşturulmuştur. Octavianus, Büyük Augustus (hd.MÖ 27-MS 14) olduktan sonra bu yeni imparator için yeni bir kült yapılmış ve Anadolu kentleri imparator adına bir tapınak kurmak onuruna sahip olmak için neredeyse yarışmış, ama Ephesos bu onura uzun süre ulaşamamıştır. MS 23-47 arasında art arda gelen depremlere karşın Ephesos büyümeye ve gelişmeye devam etmiştir.

Hıristiyanlık, Ephesos'ta erken yerleşmiştir. MS 52'de Aziz Paulus, ilk kez sinagogda vaaz vermiş; 53-55'te bir Hıristiyan merkezi kurmuştur. Ama *Artemision*'a uğrayan hacılardan elde edilen kazancın azalacağından korkan kuyumcu Demetrios, Aziz Paulus'a karşı bir isyan başlatmıştır. Kentin ilk başrahibi Timotheos, 96'da Dionysos kültüyle ilgili bir alayı Embolos'ta durdurmaya çalışırken öldürülmüş ve Ephesos'un ilk şehidi sayılmıştır. Aynı yıl en ünlü Hıristiyanlık kitabını, *Apokalips*'i (Vahiy) yazan ve genellikle *theologos* (Tanrı'dan haber veren) olarak adlandırılan Yuhanna (St.Jean) kente gelmiştir.

80/81'de Ephesos, İmparator Domitianus adına birinci *neokoros* (tapınağı süpüren, yani ona bakan) tapınağının sunulmasını başarmış; ama, 96'da Domitianus'un ölümü üzerine, başarılı bir diplomatik mücadeleyle bu tapınak daha önce ölmüş olan Vespasianus'un (hd.69-79) adına çevrilmiştir. Domitianus döneminden başlayarak, zengin vatandaş ve memur Tib.Cl.Aristion'un yönetiminde kentteki yapım etkinlikleri çoğalmıştır. Aristion, *Liman Hamamı*'ndaki PALAİSTRA (spor alanı) ile İmparator Traianus'un adına bir çeşme vb yaptırmış, daha sonra 117'de ünlü *Celsus Kitaplığı*'nın açılışında da önemli rol oynamıştır. İmparator Hadrianus dönemi (117-138) Ephesos için çok etkili olmuştur; çünkü, kent onun adına ikinci kez *neokoros* tapınağıyla ödüllendirilmiştir. Hadrianus'a Zeus Olympios olarak tapınıldığından bu tapınak, *Olympieion* adıyla dev boyutlarda inşa edilmiş; kentin kuzeybatısında konumlanan yapı, denizden limana doğru gelenlerin gözüne ilk çarpan kompleks olmuştur. Kuretler Caddesi'ndeki ünlü küçük tapınak da, aslında Traianus için planlanmış, ancak 117-124'te Hadrianus için tamamlanmıştır. Hadrianus, 124 ve 129'da iki kez Ephesos'a gelmiş, ikinci ziyaretini ünlü sevgilisi Antinoos'la birlikte yapmıştır. Antinoos, Nil Irmağı'nda boğulduktan sonra Ephesos'ta da bir şehit olarak tapınım görmüş, Androklos'a benzetilerek yeni bir kurucu gibi kabul edilmiştir.

2.yy'ın ortalarında yoğun yapım etkinlikleri (*Bouleuterion, Vedius Hamamı, Bazilika*'nın arkasındaki hamam ve *Doğu Hamamı*) aralıksız sürerken, bu son derece hareketli kentte Damianus gibi yeni sofistler akademik sahneyi zenginleştirmiştir. 166/167'de İmparator Lucius Verus'un (hd.161-169) Part savaşından dönen ve Ephesos'ta kışı geçiren fetih ordularıyla birlikte kente veba salgını gelmiştir. Hem bu savaşı hem de imparator ailesini tasvir eden ünlü *Part Anıtı* kabartmalarına ait, bugüne dek rastlanamayan yapı, genelde 169'da ölen Verus'un anıtsal mezar yapısı olarak yorumlanmaktadır. Hadrianus'tan sonra her imparatordan yeni bir *neokoros* tapınağı istemiş olan Ephesos, 211'de Caracalla'nın ve kardeşi Geta'nın adına üç kez *neokoros* olmuş, Geta'nın ölümü üzerine bu unvan, Vespasianus, Hadrianus ve Caracalla + Geta yerine Vespasianus, Hadrianus ve Artemis olarak değiştirilmiştir. İmparator Elagabalus (hd.218-222), 219'da Roma'ya yaptığı sefer sırasında Ephesos'a geldiğinde, kent dördüncü kez *neokoros* olmuştur. Bugüne dek Vespasianus ve Hadrianus tapınaklarının dışında başka bir imparator tapınağına rastlanmadığı için, ötekilerin bir olasılıkla büyük *Olympieion*

alanında kurulduğu ve burada özellikle, 263m uzunluktaki *Güney Stoa*'nın önemli rol oynadığı düşünülebilir. Elagabalus'un anısı da 222'de tarihten silindikten sonra dördüncü neokorya, Alexander Severus'un (hd.222-235) adına verilmiştir. İmparator Philippus Arabs döneminde (244-249) Ephesos'ta basılmış olan bir sikke üstündeki gemi ve "1. karaya çıkma noktası" yazıtı, Doğu'ya giden her memur ve hatta imparatorun bile mutlaka Ephesos üzerinden seyahat etmek zorunda olduğunu göstermektedir. Valerianus ile Gallienus'un adına 259 dolayında son olarak dördüncü kez *neokoros* olduktan sonra büyük bir felaketle birlikte hem bu dile düşmüş unvan rekabeti hem de Artemis'in gücü ve önemi birdenbire kaybolmuştur. 262'de bir Güneş tutulmasıyla birlikte meydana gelen ve tüm Ege bölgesinde iz bırakan çok şiddetli bir deprem sırasında Ephesos'un ünlü tapınağı da yıkılıp yanmıştır. Bu sırada Marmara bölgesinde sıkıntı yaratan Gotlar, bu fırsatı kullanarak filikalarıyla Kaystros Körfezi'ne gelmiş ve Artemis'in hazinelerini çalmışlardır. Bu şokun etkisi, o zamana dek sürdürülen zengin sikke basımlarının sonu olmuştur. Çok fazla yüklenmiş olan Got filikaları ağırlığın etkisiyle batmış, Ephesos'ta da *Artemision*'un bir doğa felaketi nedeniyle değil, barbarların saldırısı sonucu yıkıldığı haberi yayılmıştır. Bu olayın izlerine, hemen ya da sonra başlayan onarım çalışmaları biçiminde tüm kentte rastlanmaktadır. Buna karşılık pek çok yerde yıkık binalar ya da yapı bölümleri iptal edilerek toprakla doldurulmuştur. Örneğin, *Yamaç Evler*'deki en büyük oturma birimi bu nedenle terk edilmiş, *Tiyatro*'nun bir çıkışı yıkık bırakılmış ve *Stadion*'un yıkılmış kuzey cephesi dolgu toprakla gömülmüştür.

Daha sonraki yıllarda Ephesos, birkaç yeni yapıyla eski görkemine kavuşmuşsa da, 359-366 arasında yaşanan şiddetli depremler bu kez kenti kısmen yok etmiştir. İmparator I.Valentianus (hd.363-375) tarafından onarım çalışmaları için gerekli yardım programını düzenleyen mektup, Oktogon cephesinde Latince ve Yunanca metinler halinde hazırlanıp korunmuştur. Böylece 400'e dek geniş kapsamlı onarımlar tamamlanmış, bu konudaki çabalarından dolayı da prokonsül Messalinus, Androklos'tan daha önde yer almıştır. Zengin bir Hıristiyan kadın olan Scholastikia, *Hadrianus Tapınağı*'nın arkasında yer alan *Varius Hamamı*'nı onartmış, adı bilinmeyen bir kişi de bu yapının hemen karşısında Kuretler Caddesi'nin güney kenarında bulunan STOA'yı uzun bir mozaik tabanla süslemiştir.

391'de İmparator I.Theodosius (hd.379-395) tarafından çıkartılan yasayla Hıristiyanlık devlet dini olarak kabul edilince, özellikle eski imparator kültü için kullanılmış tapınaklar, fanatikler tarafından saldırıya uğramış ve *Olympieion* yok edilmiştir. *Yukarı Agora*'da (*Devlet Agorası*) bulunan ve aynı biçimde tahrip edilen küçük tapınağın (yanlış bir yorumla İsis'e ait olduğu düşünülmüştür) bu nedenle resmî kültle ilgili olduğu kanıtlanmaktadır. Buna karşılık *Serapeion* olarak adlandırılan tapınakta ve Doğu Hamamı'nda birer kilise inşa edilmiş, limandan *Tiyatro*'ya doğru uzanan ve İmparator Arcadius'un yardımıyla görkemli bir hale getirilen yol *Arkadiane* olarak adlandırılmıştır. İki Herakles figürüyle süslenmiş olan dar bir kapı, Kuretler Caddesi'ni ağır araç trafiğine kapatmış ve Embolos'u bir yaya bölgesine çevirmiştir. 431'de, belki o dönemde henüz yalnızca resmî nedenlerle Hıristiyan bir kent olan Ephesos'ta ünlü III.Ekumenik Konsil toplanmıştır. Bu sinodun (kilise meclisi) baş konusu Hz.İsa'nın iki mi (yani tanrısal ve insansal [diofizit]), yoksa yalnızca bir mi (yani tanrısal [monofizit]) doğası olduğu tartışmasını sonuca bağlamaktı. İsa'nın yalnızca tanrısal nitelikte tek bir doğası bulunduğu sonucuna varılmasıyla Meryem, "Tanrı'nın annesi" olarak dogmalaşmış ve halk arasında büyük olasılıkla hâlâ tapınılan Artemis'e karşı Kilise, neredeyse büyük bir zafer kazanmıştır. Ama, diofizitlerle monofizitler arasındaki tartışmalar dinmemiş, 449'da meydana gelen çatışmalardan dolayı "eşkıya sinodu" olarak adlandırılan bir konsil daha toplanmıştır. Tüm teolojik sorunların dışında *theotokos* (Tanrı'nın Anası MADONNA) unvanını kazanan Meryem, kentin yeni tanrıçası olmuştur.

500 dolayları Ephesos Hıristiyanları için oldukça önem taşıyan bir tarihti. 4.yy'ın ilk yarısında oluşan ünlü Yedi Uyuyanlar mezarlığı (İmparator Decius döneminde [249-51] bir mağarada uyuya kalmış yedi gencin yks.200 yıl sonra uyanıp kısa bir süre sonra da ölmeleri öyküleşmiş ve mezarları üstüne bir kilise kurulmuştu) büyütülmüştür. Yine aynı dönemde, bugüne dek rastlanamayan eski başrahip kilisesi (*metropolis*) iptal edilmiş, onun yerine Selçuk Kalesi tepesinde bir aziz mezarının üzerine *St.Jean Kilisesi*, 431'deki toplantı için kullanılan ve çoktan beri yok edilmiş *Olympieion*'un *Güney Stoa*'sına ise ünlü *Meryem Kilisesi* kurulmuştur. Bu ayrım, belki diofizitler ile monofizitler arasındaki çatışmayı yansıtmaktadır. *Meryem Kilisesi*'nin hemen yanında yapılmış büyük *Başpiskopos Sarayı*'nda yerleşen başrahip, büyük olasılıkla monofizit doktrine katılmıştır. Bu sarayın doğusunda bulunan ve arkeologlarca *Sarboş Hamamı* olarak adlandırılan saray da belki aynı zamanda inşa edilmiştir; hem bir hamam hem de bir şapel içeren bu bina, *strategos*'un (vali) sarayı olarak yorumlanabilir.

İmparator I.Justinianos (İustinianos) döneminde (527-565) *St.Jean Kilisesi*, anıtsal bir biçimde yenilenmiş, daha büyük ve görkemli bir hale getirilmiştir. Justinianos'un iki yazılı emrinin dışında, başpiskopos Hypatios tarafından bölünmeye karşı yazdırılan ve anlaşmaya çağıran iki mektuptan, ölülerin hangi kilisenin mezarlığında gömüleceklerine ilişkin ciddi bir tartışmanın söz konusu olduğu, dolayısıyla iki kilise arasındaki rekabetin sürdüğü anlaşılmaktadır. 555'ten önce düzenlenen yönetim bölümlerinin *St.Jean*'a taşınması da, bu kilisenin yavaş yavaş öne çıktığını gösterir. Yapının çevresinde inşa edilen büyük sığınma kalesinden dolayı burada bir güvenlik merkezi oluşturulmuştur. 557'de tüm bölgeye zarar veren şiddetli depremden sonra büyük olasılıkla hem *Meryem* hem de *St.Jean Kiliseleri* tamamen yeniden yapılmış, *Meryem Kilisesi*'nin yerini büyük tuğla tonozlu halk bölümü ve başpiskoposluk bölümü olan çifte bir yapı almıştır. *St.Jean* ise daha büyük ve görkemli bir BAZİLİKA olarak biçimlendirilmiştir. Ünlü EMEVİ hükümdarı Muaviye'nin (hd.661-680) 654-655'teki saldırısından dolayı kent, son kesin taşınmasını yaşamıştır. *Başpiskoposluk Sarayı* terk edilerek *St.Jean*'a taşınılmış; dolayısıyla, *metropolis* (ana) kilise unvanı *Meryem Kilisesi*'nden *St.Jean*'a geçmiştir. Böylece Ephesos, eski önemini yitirerek yeni bir "*akropolis*"e taşınmış ve halk, Selçuk tepesinin yamaçlarında daha önceden gelişen yerleşmede yoğunlaşmıştır. Eski kayıtlarda "Ephesos'un (Ephesoslular'ın) Başpiskoposu" olarak anılan piskoposun taşınmasıyla birlikte, Ephesos adı da *St.Jean*'a taşınmış, ama bu ad daha sonra azizin unvanından dolayı Haghios Theologos'a (ANADOLU SELÇUKLU döneminde Ayasuluğ) çevrilmiştir. Kent, denizin sürekli uzak-

laşmasıyla bir liman olarak da değerini yitirmeye başlamıştır. Buna karşın eski Ephesos tümüyle terk edilmemiştir; arkeolojik izler 7.yy'ın ikinci yarısında genelde kaybolursa da, ölüler birkaç yüzyıl daha *Meryem Kilisesi*'nde gömülmüştür ve bu yer, tıpkı *Yedi Uyuyanlar Mağarası* gibi, uzaktan gelen Hıristiyan hacılar için önemli bir uğrak yeri olmuştur. Ancak en sonunda kentin adı bile unutulmuş ve ören yeri, Giritli çobanlar tarafından, yeraltındaki delik ve mağaralardan dolayı "bodrum" sözcüğünden türetilen "bodrumiya" adıyla anılmıştır.

Ephesos kazılarına 1863-83 arasında İngiliz J.Turtle Wood tarafından başlanmışsa da, asıl bilimsel çalışmalar Avusturyalı Otto Benndorf tarafından 1895'te başlatılmış; bu etkinlikten dolayı 1898'de Avusturya Arkeoloji Enstitüsü kurulmuştur. 1940-45'te yıllarında İngiliz D.George Hogarth, Wood'un Artemision'daki çalışmalarına devam etmiş; 1897-1913 arasında Rudolf Heberdey Avusturya Ephesos Kazıları Başkanı olarak görevlendirilmiş; ardından Josef Keil, kazıları 1912, 1926-35 ve 1953'te yıllarında sürdürmüştür. Ondan sonra 1954-59 Franz Miltner, 1960-68 Fritz Eichler, 1969-85 Hermann Vetters ve 1986-92'de Gerhard Langmann'ın yürüttüğü kazı başkanlığını 1993'ten başlayarak Stefan Karwiese devralmıştır.

0119, 0120, 0121, 0285, 1086, 1264, 1513, 1837, 2142, 2532, 2565, 2905, [3115A], 3409, 3603. ***S.Karwiese***

EPİGRAFİ (Gr.*epigraphein:* üstüne yazma'dan *epigraphe*)

İng.*epigraphy*, Fr.*épigraphie*, Alm.*Epigraphik*.

YAZIT'larla uğraşan bilim dalı. Epigrafi, geniş anlamıyla yazılı kültüre geçmiş birçok uygarlığın belgesi niteliğinde olan ve taş, metal, seramik gibi kalıcı maddeler üstüne yazılmış olan metinlerin incelenmesiyle uğraşan bilim dalıdır. Örneğin, Fenike yazıtları, İbrani yazıtları, Orhun yazıtları, Arapça yazıtlar, Eski Türkçe yazıtlar ve ortaçağ Avrupa'sının Latince yazıtları da epigrafinin geniş uğraşı alanı içine dahil edilebilirse de, epigrafi aslında antik Akdeniz dünyası kültürleri olan Eski YUNAN ve ROMA uygarlıklarının yazılı belgelerini inceleyen bir eski çağ araştırma bilimidir.

Yazıtlar yazıldığı dönem insanının elinden çıkmış olduğundan o dönemi aydınlatan birinci derece kaynak niteliğinde belgelerdir. Çünkü yazıldığı gün ile 20.yy'da ortaya çıktığı zaman arasında metinlerde herhangi bir değişiklik yapılmamıştır. Böylece herhangi bir yazıtı okuyan epigraf doğrudan yüzyıllar öncesinde taşı yazan ya da yazdıran kişiyle temas kurmuş olur. Antik yazıtların metinlerini taş üstüne işleyen taşçı ustası metnin el yazısıyla yazılmış bir kopyasını yazıtın özel ya da idari nitelikli oluşuna göre yazıtı kendisine ısmarlayan özel bir şahıstan ya da görevli bir memurdan alır. Böylece epigrafi eski çağ tarihi bilimine sürekli olarak yeni belgelerle katkıda bulunmaktadır. Antik yazarların yapıtlarıysa, daha sonraları gözden geçirilip düzeltildikten sonra günümüze ulaşmış olup antik dünyanın politika ve kültür tarihini aydınlatma ve kısmen de olsa araştırmacıları yönlendirme amacını taşımaktadırlar. Aralarında nesnel bir bakış açısına sahip olanlar bulunduğu gibi olmayanlar da vardır. Oysa antik yazıtlar, genel tarihsel olaylar içinde birer mozaik taşı gibi küçük bir rol oynayan, ama biraraya getirildiğinde bütünü oluşturan kent-devletlerinin günlük yaşamları, yerel politikaları, ekonomik yapıları, hukuk düzenleri, siyasi kurumları, düzenledikleri oyunlar, kültür tarihleri, birbirleriyle olan ilişkileri, belli bölgelere özgü şahıs adları, yerel tanrı kültleri ve dinsel inanışları hakkında bilgi vermektedir. Bu küçük ayrıntılar bir yandan geçmişi canlandırırken, bir yandan da Antik Çağ tarihi araştırmalarında, sonraki kuşaklara kendi dönemleriyle ilgili bilgi vermek için kasıtlı olarak güzelleştirildiklerinden ikinci derece kaynak sayılan antik yazarların kitaplarında söz ettikleri bazı tarihi olayların doğruluğunu ya da yanlışlığını da kanıtlamaktadır.

Antik dünya yazıtları, bugün o dönemleri inceleyen araştırmacılar için birer arşiv belgesi niteliği taşımakla birlikte yazıldıkları dönemde böyle bir amaçları yoktu. Dolayısıyla, ait oldukları dönemler hakkında doğrudan ve sonraki kuşakları herhangi bir biçimde etkileme amacı taşımadan bilgi verdikleri için, bu yazıtlar Antik Çağ araştırmalarında birinci derece kaynak niteliğindedir. Ancak antlaşma ve yasa gibi önemli metinlerin orjinalleri PAPİRÜS ya da PERGAMENT üstüne yazılıp arşivlerde saklanmıştır. Dayanıklı malzeme üstüne yazılan yapıtlarsa bunların birer kopyasıdır. Yazıtları genel olarak, içerdikleri konulara göre ana hatlarıyla idari ve özel amaçlı olarak ayırmak gerekirse de, bu sınıflama çok kesin değildir. Çünkü bir gruba dahil edilebilen bir yazıtın metninde öbür gruba özgü nitelikler de bulunabilir. Bellibaşlı yazıt tipleri; mektuplar, antlaşma metinleri, yasalar ve kararnameler, onur yazıtları, dinsel içerikli yazıtlar, listeler, yapı yazıtları, miltaşları, spor oyunlarına ilişkin yazıtlar, sınır yazıtları, mezar yazıtları, sanatçı imzaları, OSTRAKON'lar (seramik parçaları üstüne yazılmış, tek ad taşıyan oylama yazıtları), AMFORA kulp damgaları, ağırlık birimleri üstündeki yazıtlar, sıvı ölçme kapları üstündeki birim yazıtları, tuğla damgaları, antik taş ocaklarında çalışan ustaların mermer bloklar üstüne kazıdığı işaretlerdir.

Modern Epigrafinin Çalışma Yöntemleri:

1) *Tamamlama:* Antik yazıt metinlerinin üstünde bulunduğu yapıtların büyük bir kısmı günümüze tüm olarak ulaşamadığından yazıtları inceleyen bilim adamları eksik yazıt metinlerini benzerleriyle karşılaştırarak ve yazıtın bulunduğu yapıtın üstünde yazıt için ayrılmış yerin genişliğini de göz önüne alarak uygun sözcüklerle tamamlamaya çalışır.

2) *Kopyalama ve fotoğraf:* Epigraf yazıtı önce bir kağıda özenle kopya eder ve yazıtlı yapıtın ölçüsünü alır. Daha sonra yazıtın kontrastlı bir fotoğrafı çekilir. Fotoğraf çekilmesinin olanaksız olduğu ya da yazıtın okunaksız olduğu durumlarda iki yöntemle yazıtın kopyası alınır: Yaklaşık 150 yıldan beri uygulanan en eski kopyalama yönteminde kopya, *estampaj* (Fr.) ya da *Abklatsch* (Alm.) kağıdı adı verilen ve suyla ıslatıldığında esneyerek, yırtılmadan harf oyuklarına kolayca girip kuruyunca harfin biçimini alan bir kağıtla yapılır. Daha modern olan ikinci bir kopya yöntemiyse "lateks" adı verilen sıvı kauçukla yapılandır. Lateks zaman alan bir yöntem olmasına karşın silik yazıtların okunmasında estampaj kağıdından daha iyi sonuç vermektedir.

3) *Tarihleme:* Epigraflar yazıtlarda tarihlemeyi genellikle içeriklerine, yazıtın tarihsel bir olayla ilişkili olup olmadığına, yazıtın üstünde yer aldığı yapıtın arkeolojik olarak değerlendirilmesine ve harf karakterlerine bakarak yapmaya çalışırlar. Harf karakterine göre yapılan tarihlemede bölgede bulunan başka yazıtlarla karşılaştırma yapılarak en azından yazıtın hangi yüzyıla tarihlenebileceği belirlenir. Bazı yazıtların üstünde, yerel takvime göre verilen yıl sayıları kullanılmıştır. Bu takvimlerin başlangıç yılı da bilindiğinden yazıtı kesin olarak tarihlemek mümkündür. Yine üstünde kral adları bulunan mektuplar, yasalar, kararnameler, imparator adı bulunan miltaşları ve onur yazıtları da kralların ya da imparatorların hüküm sürdüğü yıllara göre kolaylıkla tarihlenir. Kazılarda ele geçen yazıtların tarihlenme-

sinde bulundukları katmanlar ve yapı kompleksleri de göz önüne alınır.

Tarihçe:

Önceleri yazıtların kopye edilerek biraraya getirilmesi biçiminde başlayan epigrafi araştırmalarının Helenistik Dönem'in (→YUNAN) başlarına değin uzandığı antik kaynaklardan bilinmektedir. Atinalı Philokhoros (MÖ 320-260), Attika yazıtlarını toplarken, çağdaşı Makedonyalı Krateros da özellikle Atina'nın halk meclisi kararlarını ve antlaşma metinlerini içeren yazıtları kronolojik bir sıra içinde biraraya getirmiştir. MÖ 2.yy'da Polemon adlı bir bilim adamının yazıtlara duyduğu büyük ilgiden dolayı "stel kazıyan" lakabını aldığı bilinmektedir. Ayrıca Herodotos, Thykudides, Pausanias, Cicero gibi birçok antik yazar da gördükleri çeşitli yazıtlardan bahsetmektedirler. Ortaçağın sonlarında başlayan, Akdeniz çevresindeki yazıtları kopya edenler arasında en önde gelen Anconalı Cyriacus olarak tanınan Ciriaco de'Pizzicolli (1391-1455) adlı İtalyan tüccardır. 1425-31 ve 1443-47 arasında Cyriacus büyük bir Venedik ticaret heyetiyle uzun zaman Doğu Akdeniz bölgesinde, Trakya'yı, Marmara Denizi kıyılarını, Anadolu'nun Ege kıyılarını ve Ege adalarını dolaşmış, yalnız çok sayıda yazıt kopyalamakla kalmayıp aynı zamanda antik yapıların çizimlerini de yaparak bugün kaybolmuş birçok yazıt ve anıtın verilerinin günümüze ulaşmasını sağlamıştır. Yine özellikle Anadolu yazıtlarıyla ilgilenen ilk Avrupalılar'dan biri olan ve 1556-62 arasında İstanbul'da elçi olarak bulunan Augier Gislain de Busbecq'in bulduğu en önemli yazıt, Ankara'daki *Augustus Tapınağı*'nın duvarlarında Yunanca ve Latince olmak üzere iki dilde yazılı (→BILINGUIS) ilk Roma imparatoru Augustus'un yaptıklarını kendi ağzından anlattığı ve epigrafi dünyasında, "yazıtların kraliçesi" (*regina inscriptionum*) olarak bilinen ünlü *Ankara Anıtı*'dır (*Monumentum Ancyranum*). 1815'te Berlin'de Prusya Bilimler Akademisi, August Böckh (1785-1867) başkanlığında bir proje başlatarak, modern anlamda tüm antik Yunan ve Roma kültürlerine ait yazıtları içeren bir toplu yayın hazırlanması girişiminde bulunmuştur. Başlangıçta yalnız Eski Yunanca yazıtları biraraya toplayan *Corpus Inscriptionum Graecarum* (CIG olarak kısaltılmaktadır; Yunanca Yazıtlar Koleksiyonu) adlı yayının 1859'da dördüncü ve son cildi, 1877'de de dizin cildi tamamlandığında, toplanan yazıtların sayısında beklenmedik ölçüde büyük bir artış olması nedeniyle yetersiz kalmış ve yazıtları coğrafi bölgelere göre toplama zorunluluğu doğmuştur. Prusya Bilimler Akademisi 1868'de yalnız Yunanistan'da bulunan yazıtları kapsayan *Inscriptiones Graecae* (IG; Yunanca Yazıtlar) adlı yayını başlatmıştır. Bugüne değin 15 cildi yayımlanan bu proje halen sürdürülmektedir.

Antik dünyanın Yunanca yazıtlarını büyük bir toplu yayında biraraya getirme çalışmaları sürerken, 1863'te Theodor Mommsen aynı tür bir girişimi Latince yazıtlar için başlatarak *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL; Latince Yazıtlar Koleksiyonu) adlı yayını coğrafi bölgelere göre düzenlemiştir. Bu proje halen Latince yazıtların bulunduğu Avrupa ülkelerinin bilim akademilerinin katılmasıyla sürdürülmektedir. Gezi yoluyla toprak üzerinde görülen yazıtları kopya edip yayımlama biçimindeki epigrafi araştırmaları ortaçağda başlamış, 19.yy'da artarak devam etmiştir. Bu gezilerde görülen yazıtlar yukarıda sözü edilen epigrafik gezi raporlarında yayımlanmıştır. Bu gezginler arasında en önemlileri, 1843-44'te Anadolu'nun batı kıyılarına yaptığı gezide 1000 kadar yazıt kopya eden Fransız Philipp Le Bas, 1852'de KİLİKİA bölgesinde dolaşan Fransız Victor Langlois, 1883'te Kommagene'de Nemrud Dağı anıt ve yazıtlarını (→NEMRUD-DAĞ TÜMÜLÜSÜ) inceleyen Karl Humann ve Otto Puchstein, 1884-85'te PAMPHYLİA ve PİSİDİA'da geziler yapan Avusturyalı Kont Karl Lanckoroński, 1884'te PHRYGİA'da (Frigya) gezen İngiliz W.M.Ramsay, 1891 ve 1895'te de LYDİA bölgesinde dolaşan K. Buresch'tir.

1890'da, Viyana'daki Avusturya Bilimler Akademisi'nde, Küçük Asya Epigrafi Araştırmaları Komisyonu kurulmuş ve Anadolu'da bulunan tüm antik Yunanca ve Latince yazıtların yanı sıra Phrygia, LYKİA, Lydia ve KARİA dilleri gibi yerli Anadolu dilleriyle, ayrıca Pisidia ve Pamphylia gibi yerli Anadolu lehçeleriyle yazılmış metinler de Anadolu'nun coğrafi bölgelerine göre toplanmaya başlamıştır. Komisyonun ilk etkinliği R.Heberdey ve A.Wilhelm'in 1891 ve 92'de Kilikia bölgesinde yaptığı iki epigrafik geziyle başlamıştır. 20.yy başlarında da özellikle Avusturyalı epigraflardan J.Keil ve A.Bauer'in yine Viyana'daki Küçük Asya Komisyonu adına Anadolu yazıtlarını incelemek üzere Kilikia'ya yaptıkları gezilerin yanı sıra, Keil, EPHESOS kazılarında epigrafi çalışmaları yapmış ve A.Premerstein ile birlikte Lydia'da birçok yazıt tespit etmiştir. 1901-89 arasında yedi cildi yayımlanan *Tituli Asiae Minoris* (TAM; Küçük Asya Yazıtları) adlı bu yayın serisinde şimdiye dek, Lykia, BİTHYNİA ve Lydia bölgesi yazıtlarının büyük bir kısmı yayımlanmıştır. Halen bu çalışmalar kapsamında Lydia yazıtlarının kalan kısmıyla Kilikia ve LYKAONİA bölgeleri yazıtlarını içeren ciltler yayına hazırlanmaktadır.

II.Dünya Savaşı öncesinde ABD'li W.M.Calder'in Phrygia ve GALATİA bölgelerinde gezerek yazıtlar topladığı görülmektedir. Savaştan hemen sonra Doğu Kilikia'da KARATEPE'de kazı yapan H. Th.Bossert ve U.Bahadır ALKIM çevre gezilerinde buldukları antik yazıtları da kopyalayarak yayımlamışlardır. Gene aynı yıllarda Fransız epigraflar Jean ve Louis Robert çifti Anadolu'da hemen her yerde, özellikle Karia ve Phrygia'da buldukları çok sayıda yazıtı yayımlamışlardır. 1962-63'te ve 1964-68 arasında İngiliz George E.Bean ve T.B.Mitford, Doğu Pamphylia ve Batı Kilikia bölgelerinde yaptıkları gezileri iki gezi raporu halinde yayımlamışlardır. 1972'de Köln Üniversitesi tarafından başlatılan *Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien* (IK; Küçük Asya Yunan Kentleri Yazıtları) adlı projeyse Anadolu antik yazıtlarını bulundukları antik kentler ve yakın çevrelerine göre biraraya getirmeyi amaçlamıştır. Şimdiye dek özellikle Anadolu'nun batı, kuzeybatı, güneybatı ve güneyindeki 30 kadar antik kentin yazıtlarının yayımlandığı bu yayın serisine halen devam edilmektedir. Anadolu yazıtlarının toplandığı *corpus*'lardan (toplu yazıt yayını) değinilmesi gerekenlerden biri de, 1928-61 arasında, *Monumenta Asiae Minoris Antiqua* (MAMA; Küçük Asya Antik Anıtları) adıyla yayımlanan ve şimdi Ankara'daki İngiliz Arkeoloji Enstitüsü tarafından *Regional Epigraphic Catalogues of Asia Minor* (RECAM; Küçük Asya Bölgesel Epigrafi Katalogları) adı altında sürdürülen yayındır. Gerek Avrupalı, gerek Türk epigrafların yaptığı epigrafi araştırmalarının sonuçları, *Epigrafica Anatolica*, *Zeitschrift für Epigraphik und Papyrologie*, *Chiron*, *Anatolian Studies* gibi dergilerde de makaleler halinde yayımlanmaktadır.

Yukarıda sözü edilen toplu yayınlar, daha sonraki yıllarda yapılan, miltaşlarını, yapı yazıtlarını, yasa metni içeren yazıtları, antik ordu tarihleriyle ilgili yazıtları, gladyatörlerin mezar yazıtlarını, antik din



EPİKMAN, Refik Fazıl, *Bar*, tuval üzerine yağlıboya, 46x55 cm.



EPSTEIN, Jacob, *Öze Ait*, 1932, albatr, yük.81 cm.

tarihi yönünden önemli metinleri biraraya toplamak gibi belli bir konuya yönelik epigrafi çalışmalarının temelini oluşturmuştur. Antik Yunan epigrafisiyle ilgilenenler için gerekli olan bir başka yazıt *corpus*'ları da R.Cagnat tarafından yayımlanan, *Inscriptiones Graecae ad Res Romana Pertinentes* (IGR/IGRR; Roma Konularıyla İlgili Yunanca Yazıtlar), W.Dittenberger tarafından yayımlanan *Orientis Graeci Inscriptiones Selectae* (OGI/OGIS; Seçme Doğu Yunan Yazıtları), *Sylloge Inscriptionum Graecarum* (SIG/Syll.; Yunanca Yazıtlar Koleksiyonu) ile her yıl yayımlanan ve yazıtları antik dünyanın coğrafi bölgelerine göre gruplayan *Supplementum Epigraphicum Graecum* (SEG; Yunan Epigrafisine Ek) adlı yayınlardır. Ayrıca Paris'te J. ve L.Robert tarafından 1938-88 arasında her yıl yayımlanmış olan *Bulletin épigraphique* adlı yayın tüm antik Yunan epigrafisiyle ilgilenenlerin başvurduğu önemli bir yayındır. Bu çalışmaların yanı sıra, örneğin Ephesos, PERGAMON, MAGNESİA AD MEANDRUM, MİLETOS, DİDYMA, Olympia (Yun.) ve Delphoi (Yun.) gibi büyük arkeolojik kazılar, geçen yüzyıldan beri yayımladıkları raporlarda kazılarında bulunan yazıtlara ayrı bir yer vermektedirler.

1441, 2226, 2344, 2697, 3604. ***M.H.Sayar***

EPİKMAN, Refik Fazıl (1902, İstanbul-1974, Ankara)
Türk ressam.
Resimlerinde güçlü bir desen anlayışı ve biçim kaygısı egemendir.

1918'de Sanayi-i Nefise Mektebi'ne (s.GSA, b.MSÜ) girmiş ve eğitimini İbrahim ÇALLI'nın atölyesinde sürdürmüştür. Sanayi-i Nefise'nin o yıllardaki yönetmeliği uyarınca okulu birincilikle bitirmesi yeni kurulan Cumhuriyet hükümeti Maarif Vekâleti'nin (b.MEB) 1924'te düzenlediği Avrupa sınavını kazanarak devlet bursuyla eğitim için Paris'e gönderilmesini sağlamıştır. Öğrencilik yıllarında, özellikle doğa görünümlerine yakın ilgi duyduğu ve Üsküdar, Pangaltı, Eyüp, Samatya, Adalar, Aksaray görünümleri yaptığı izlenmektedir. Cumhuriyet hükümetinin Avrupa'ya gönderdiği ilk öğrenciler arasında yer alan Epikman, Paris'te Julian Akademisi'nde Paul-Albert Laurens (1870-1934) atölyesine katılmış; Avrupa sanatının güncel etkinliklerini izlemiş ve müze araştırmalarında bulunmuştur. Sanatçı 1928'de İstanbul'a dönmüş, Mahmut CÜDA ve Cevat DERELİ'yle birlikte GSA'ya yardımcı öğretmen olarak atanmış, aynı yıl MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ'nin kurucu üyeleri arasında yer almıştır. Müstakiller'in sergi etkinlikleri bu yıllarda Türk resim sanatına yeni çoğulcu bir sanat anlayışı getirirken mekân, oylum ve kompozisyon uygulamalarıyla toplumun ilgisini de çekmekteydi. Epikman'ın bu sergilerde bulunan resimleri, Ali Avni ÇELEBİ, Zeki KOCAMEMİ ve Mahmut Cüda gibi, desen, oylum ve mekân kaygısına dayalı İNŞACI bir uygulama anlayışını vurgulamaktadır. *Cazband* gibi kompozisyonları ve manzaralarında nesneler ve figürler, oylum değerleri, konumları, devinimleri ve sağlam desen kuruluşlarıyla bir MEKÂN olgusunda betimlenmişlerdir. Epikman'ın tüm resimlerinde bu anlayışı sürmüş, ışık ve renk değerlerinin dağılımıyla vurgulanan nesnel değerler bir mekân olgusu içinde devingenlikleri ve yaşamsallıklarıyla aktarılmıştır. Manzaralarında da varsıllaşan geniş mekân görünümleri, ıssız doğa güzellikleri aynı renk ve leke anlayışıyla, doğanın gizemli, görsel değerlerinin algılanmasını sağlamaktadır. Bu yıllarda sergilenen *Ağaçlar* adlı resmi, mekân ve kütle etkisinin, ışık ve renk değerlerinin coşkulu anlatımında soyut, geometrik formlara ulaşan bir uygulamayı sergilemektedir.

1931'de askerlik nedeniyle akademideki görevine ara veren Epikman 1933'te geri döndüğünde, Müstakiller'e ve yeni eğilimlere karşı tavır alan Güzel Sanatlar Birliği (→OSMANLI RESSAMLAR CEMİYETİ) üyelerinden oluşan öğretim kadrosu, sanatçının yeniden göreve başlamasına olanak tanımamıştır. Bunun üzerine Epikman, Ankara Atatürk Lisesi'nde resim öğretmenliği görevini üstlenmiş ve 1939'da Ankara Gazi Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü (s.Gazi Eğitim Ens.) Resim-İş Bölümü'ne atölye öğretmeni olarak atanmıştır. 1966'da bu görevinden emekli olmuştur. Aynı yıllarda, Ankara Halkevi'nde bir resim atölyesi kurmuş ve yaşamı boyunca resim dersleri vermiştir. Epikman'ın Ankara dönemi resimlerinde de benimsediği sanat anlayışı sürmüştür. Eski TBMM Binası'nda sergilenmekte olan *Mustafa Kemal Paşa Millet Meclisi Binası'nın Balkonundan Halka Hitap Ederken* ve *Atatürk Mecliste Konuşuyor, Sivas Kongresi Toplantı Salonu* (Ankara Halkevi Kol.) adlı kompozisyonlarında, figürler konu çevresinde bütünleşmektedir. Nesnel değerlerin, bütüne ayrı bir özellik kazandıracak biçimde yeniden kurulması ve yeni bir düzene ulaştırılması, konunun kuruluşu, figürlerin nesnel özellikleri, renk ve ışık değerleri sanatçının anlatım duyarlılığında başarılı sentezlere ulaşmıştır. Epikman, bu yıllarda ürettiği manzaralarında da aynı duyarlılığı sürdürmüştür. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Koleksiyonu'nda bulunan *Kale Yolu* (1939), *Samanpazarı, İhtiyar Köylü* ve İş Bankası Koleksiyonu'nda bulunan *Bağbozumu* gibi resimlerinde kent görünümleri ya da kırsal kesim yaşamının günlük uğraşılarını, doğa ve insan bileşkesinde güçlü bir anlatımla sergilemektedir.

Türk resim sanatını 1950'lerden başlayarak etkisi altına alan soyut eğilimler (→SOYUT SANAT) Epikman'ın sanat anlayışını da etkilemiş; 1960 sonrası yapıtlarında soyut renk ve biçim uygulamalarına eğilmiştir. Bu resimlerinde, tuval yüzeyine dağılan geometrik kuruluşlarda renk dokusunun görsel ve duygusal çağrışımları varsıllık kazanmıştır. *Statik Düzen, Vizyon III, Soyutlama* ve *Nü* gibi resimleri bu dönem çalışmalarının örnekleri arasında sayılabilir. Yaşamı boyunca sürdürdüğü resim çalışmaları ve sanat yazılarıyla Türk resim sanatında önemli bir yer kazanan Epikman, 1974'te açılan 35.Devlet Resim Heykel Sergisi'nde Başarı Ödülü almış, ödül töreninin ertesi günü ani bir rahatsızlıkla yaşamını yitirmiştir. Epikman'ın *13.-17.Yüzyıllar Arası Klasik Ressamlar* (1944), *Rubens'in Sanatı* (1951) ve *Osman Hamdi* (1967) gibi sanat kitapları vardır.

0181, 0415, 1887, 2830. ***K.Giray***

EPİSTİL = **ARŞİTRAV**

EPİSTYLİON (Gr.*epi*: üstünde, *stylos*: sütun'dan) = **ARŞİTRAV**

EPSTEIN, Jacob (1880, New York-1959, Londra)
ABD'li heykelci.
Anıt ve büstleriyle tanınan Epstein, RODIN'den sonra çağının en önemli romantik heykelcisi olarak kabul edilir.

1901'de bir yandan tunç döküm fabrikasında çalışırken geceleri de New York Sanat Öğrencileri Birliği'nde resim dersleri almaya başlamıştır. Daha sonra heykelci George Gray Bernard'ın asistanlığını yapan Epstein, 1902-05 arasında Paris Güzel Sa-

natlar Yüksekokulu ve Julian Akademisi'nde öğrenim görmüş, aynı yıllar Louvre Müzesi'nde gördüğü primitif heykellerden (→İLKEL SANAT) büyük ölçüde etkilenmiştir. Bu etki sanatçının yapıtlarından ömür boyu silinmemiştir. 1907'de İngiliz Tıp Birliği Binası'na 18 figürden oluşan heykelleri yapması istendiğinde henüz 26 yaşında olan Epstein büyük bir enerjiyle işe koyulmuş, 14 ay gibi kısa bir sürede binanın pencere yanı nişlerine normal bir insan boyundan büyük heykellerini yerleştirmiştir. Bu çıplak insan figürleri büyük bir tepki yaratmış ve ahlaka aykırı gerekçesiyle ortadan kaldırılması istenmiştir. İngiliz toplumuna büyük güçlüklerle kabul ettirilen bu heykeller 1935'te binanın Güney Rodezya hükümetine satılmasıyla indirilmiş ve bu indirme sırasında tamamına yakın bir bölümü hasar görmüştür. Epstein'in büyük coşkuyla gerçekleştirdiği bir başka yapıtı da yine büyük tepkilere neden olan 1912'de tamamladığı Paris, Père-Lachaise Mezarlığı'ndaki *Oscar Wilde Anıtı*'dır. Büyük bir blokun bir yanında *The Ballad of Reading Gaol*'dan (1898; Reading Zindanı Baladı, 1968) bir dörtlük oyulmuş, öteki yanınaysa blok taşın biçimine uygun olarak uçmakla düşmek arasında günahkâr bir melek figürü işlenmiştir. Bu kez Fransız hükümeti önce meleğin cinsel organını metal bir levhayla kapattırmış; ancak bu, şairler ve sanatçılar tarafından bir gece çıkartılınca anıtın üstü çadır beziyle örtülmüş ve iki yıldan fazla böyle tutulmuştur.

1912'de Paris'te sergi açan Epstein, PICASSO, MODIGLIANI ve BRANCUSI ile tanışmış ve sonraki yıllarında bu sanatçıların bir ölçüde etkilerini taşıyan yapıtlar vermiştir. 1914'te LEWIS öncülüğünde oluşturulan VORTİSİZM'in kurucuları arasında yer alan sanatçının *Venüs* ve *Kaya Matkabı*'nda (1913, Tate Gal., Londra) görüldüğü gibi, bu dönem yapıtlarında geometrik düzen ve makine kültürü egemen olmuştur. Zaman zaman resim ve illüstrasyon da yapan Epstein, 1913'te LONDRA GRUBU'nun kuruluşuna katılmış; çok verimli bir sanatçı olarak pek çok heykel, anıt ve büst yapmıştır. Anıtlarında değişik etkiler görülmesine karşın büstlerinde İZLENİMCİLİK egemen olmuş ve bu yapıtlarındaki canlılık ve duygusal anlatımla sanat tarihçilerinin ve eleştirmenlerin övgüsünü kazanmış, 1954'te de şövalye unvanı almıştır. *İ.Kür*

EQUIPO CÓRDOBA (İsp.) = **CÓRDOBA GRUBU**

EQUIPO CRÓNICA (İsp.) = **CRÓNICA GRUBU**

EQUIPO REALIDAD (İsp.) = **GERÇEKLİK GRUBU**

EQUIPO 57 (İsp.) = **GRUP 57**

ERBABA

Konya'nın Beyşehir ilçesinin 10km kuzeybatısında, Beyşehir Gölü'nün doğu kıyısında yer alan bu Neolitik höyük, 1963'te Columbia Üniversitesi'nden Ralph Solecki'nin yüzey araştırmaları sırasında bulunmuştur. Çapı 80m olan höyük, denizden 1130m yükseklikte doğal bir tepe üstündedir ve yks. 5000m²'lik bir alanı kaplamaktadır. Pennsylvania Üniversitesi'nden J.Bordaz başkanlığındaki kazıların 1969-71 arasındaki ilk bölümünde, höyükteki tabakalanma saptanmış, 1974'te başlatılan ve sürdürülmekte olan ikinci dönem çalışmalarındaysa Neolitik Çağ (→PREHİSTORYA) yerleşmesi üzerinde yoğunlaşılmıştır.

Erbaba, bilinen örnekler içinde ÇAYÖNÜ'nden sonra taş mimarlığın görüldüğü ve harcın kullanıldığı ilk yerleşmedir. Çevredeki kireçtaşı kayalıklardan elde edilen blokların çamur harçla birleştirildiği yapı duvarlarının iç yüzleri daha özenli işlenmiş olup renkli sıvanmıştır. Dörtgen planlı, sıkıştırılmış toprak tabanlı evler birbirine yakın yerleştirildiğinden, bunlara damlarından girilmektedir. Bordaz, bu yapıları "hücre planlı" olarak nitelemiştir. ÇAKMAKTAŞI ve OBSİDYEN'in kullanıldığı YONTMA TAŞ ALET endüstrisinde en önemli yeri kazıyıcılar tutmaktadır. Ok uçları, orak ve çentikli dilgiler, uç kazıyıcılar, öğütme taşları, tokmaklar, perdah taşları ve küçük yassı baltacıklar öteki taş aletlerdir. Bız, delikli iğne, kaşık, spatula ve kemer tokası yapımında kemik ve boynuz kullanılmıştır. Erbaba'da iki grup ÇANAK-ÇÖMLEK ele geçmiştir: Üst katlarda, "gastropodlu mallar" olarak tanımlanan, hamurunda tatlı su yumuşakçası kabuğu parçaları bulunan kaplar çoğunluktadır. Alt tabakalarda hamuru ince taşçık katkılı kaplar görülür. PİŞMİŞ TOPRAK insan heykelcikleriyle sakallı, silindirik başlıklı bir erkek başını betimleyen gerdanlık ilginç buluntulardır. Tarımcı Erbaba halkı koyun, keçi ve sığırı evcilleştirmiş, hem tarımda yararlanmış hem de etini yemiştir. Ayrıca domuz, geyik, kuş ve balık etinin yendiği kalıntılardan anlaşılmaktadır. Emmer ve Einkorn buğdaylarının yanı sıra sert buğday, arpa, mercimek, bezelye tarıma alınmış bitkilerdir. Bordaz, ÇATALHÖYÜK Neolitiği'nin VI.tabakasıyla HACILAR'ın IX.-VI.tabakalarını kapsayan dönemler arasındaki boşluğu doldurduğunu ileri sürdüğü Erbaba yerleşmesini, Son Neolitik Çağ'a, MÖ 6.binin ortalarına tarihlemektedir.

0527, 0529, 1158. *İ.Baysan*

ERBİL, Devrim (1937, Uşak)

Türk ressam.

MİNYATÜR sanatından izler taşıyan kent görünümleriyle tanınır.

1955'te İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne (GSA, b.MSÜ) girmiş, Bedri Rahmi EYUBOĞLU'nun atölyesinde eğitim görerek 1959'da mezun olmuştur. 1962'de GSA'ya asistan olarak atanmıştır. 1960'lardan başlayarak doğadaki örgelerden yola çıkan çizgisel ağırlıklı yapıtlar gerçekleştirmiştir. Özellikle ağaç çeşitlemelerinden oluşan bu dönem yapıtlarında yüzeye dayalı geometrik bir kompozisyon düzeni görülür. 1960'ların ortalarına doğru, mavi rengin egemen olduğu resimlerinde insan ve doğayı işlemeye başlamış, kesik ve sert çizgileriyle yeni bir ritim oluşturarak belirgin bir soyutlamaya yönelmiştir. 1962'de Venedik, 1963'te de 3.Paris Genç Sanatçılar bienallerine katılmıştır. 1965'ten sonra yaşam ve doğa çeşitlemelerine şiirsel bir etki katarak "Bir Anadolu Kasabasında Yaşantı Üzerine Çeşitlemeler" konulu resimlerine başlamıştır. Bunlarda, *Bir Anadolu Kasabasında Yaşantı Üzerine Çeşitlemeler I*'de (1967) olduğu gibi, yer toprak ağırlıklıdır. Evler, camiler, ağaçlar, sokaklar neredeyse bir hücre dokusunu andırır gibidir. Sanatçı 1966'da Mehmet GÜLERYÜZ, Utku VARLIK, N.Ayten ve Oktay ANILANMERT'le birlikte, FİGÜRATİF anlayıştaki çeşitli anlatım yöntemlerini deneyen Beş Genç Ressam grubunu kurmuştur. 1960'ların sonlarına doğru Türk minyatürünün anlatım biçiminden yola çıkarak kent görünümleri, özellikle de İstanbul ve Boğaz görünümleri gerçekleştirmeye başlamıştır. Sanatçı, 1980'lerin başına değin süren bu dönem çalışmalarında klişeleşmiş soyut kalıplara ve renkçiliğe düşmeden dikdörtgen yüzeyleri, doğa, kent, mimarlık yapıtlarını perspektif dışı iki bo-



ERBİL, Devrim, *İstanbul dizisi*, tuval üzerine yağlıboya, 69x79 cm.



ERDOĞMUŞ Tayfun, *İsimsiz*, 1993, tuval üzerine karışık teknik, fotoğraf, 162x130.



ERDOK, Neş'e, *Doğu Ekspresi*, 1987, tuval üzerine yağlıboya, 300x130 cm.

yutlu bir anlatımla ele almıştır. Kullanacağı yüzeyi çeşitli büyüklükte dikdörtgenlere bölen Erbil, kırık ve kesik çizgisiyle zaman zaman grafik bir düzene ulaşmıştır. *Anadolu Kasabası* (1976), *Anadolu İzlenimleri* (1977) ve "İstanbul" dizisi gibi bu dönemin ürünü olan yapıtlarında geometrinin belirlediği bir uzam tüm figürleri sarar. Ancak, sanatçı, bu yapıtlarına kendi duyarlığını ve iç dünyasının şiirini de katmıştır. 1975'te İspanya'ya giderek bir süre burada çalışmıştır. 1977'den sonra kent, insan ve doğa görünümlerinin yanı sıra, mavinin egemen olduğu "Kuşlar" konulu resimlerini gerçekleştirmeye başlamıştır. Bu resimlerinde daha önceki geometrik uzam yerini sonsuzluğa dek uzanıyormuş izlenimini veren psikolojik uzama bırakmıştır. Ayrıca geometrik kompozisyon anlayışından da uzaklaşarak çizginin yanı sıra rengi de ön plana almıştır. "Kuşlar" dizisinin başlarında toprak-gökyüzü dengesini arayan sanatçı, daha sonra gökyüzüne ağırlık vermiş, zaman zaman TAŞİZM'e varan fırça vuruşlarıyla resim yüzeyinde çok yönlü bir hareket oluşturmuştur. Bu dönemde özellikle yağlıboyalarında, tek renklilikten çok renkliliğe bir geçiş izlenir. Resim yüzeyini görsel bir doku niteliğinde kaplayan soyut kuş grupları, salt dekoratif olmayı reddeden bir mekân duygusunu da beraberinde taşımaktadır. Erbil, bu yıllarda eskisinden farklı olarak dikine kompozisyonlar oluşturmaya başlamış, bu düzenlemelerde kullandığı yatay parçalar ya da örgeler gerilim ve hareketin daha da artmasına neden olmuştur.

Erbil, yağlıboya çalışmalarının yanı sıra, bunlara koşut bir anlayışta ÖZGÜN BASKI'lar da gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalarında kuşları, ağaçları ve özellikle İstanbul görünümlerini kimi kez çizgisel, kimi kez de saydam bir renk dokusuyla işlemiş, bunlarda çarpık kentleşmenin yerine, iyimser ve coşku dolu bir anlatım benimsemiştir. Erbil, akademideki görevinin yanı sıra 1978-82 arasında İRHM müdürlüğü yapmış, 1966'da 5.Tahran Bienali'nde Saray Kraliyet Birincilik Ödülü'nü, 1968'de Türkiye Çağdaş Ressamlar Derneği Yılın Başarılı Genç Sanatçısı Ödülü'nü, 1972 İskenderiye Bienali Resim İkincilik Ödülü'nü, 1973'te Cumhuriyet'in 50.Yılı Resim Heykel Yarışması Atatürk ve Cumhuriyet Ödülü'nü, 1976'da DYO Ödüllü Resim Yarışması Ödülü'nü, 1978 ve 1982'de DRHS Başarı ödüllerini kazanmış; 1991'de Devlet Sanatçısı seçilmiştir. *N.Arslan*

ERDER, Ferhan Taylan (1939, Samsun)
Türk seramik sanatçısı.
Renklendirilmiş killeri birarada kullandığı pişmiş toprak SERAMİK kabartmalarıyla tanınan Erder, Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'ni bitirdikten sonra 1959'da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde (b.MSÜ) başladığı resim eğitiminin yanı sıra Taylan Seramik Fabrikası'nın sanat grubunda görev almış, 1962'de Almanya'da Krösselbacher Fayans Fabrikası'nda stajyer olarak çalışmış, eğitimini 1963-68 arasında İtalya'da tamamlamıştır. Erder, 1981-88 arasında Roma'da bulunan seramikçi ve heykelci Astengo'nun tasarım stüdyosu USO-ART'ta görev almış; bu dönem yapıtlarında çoğunlukla renklendirilmiş killerin birbirine karıştırılmadan yan yana kullanmasına dayalı neriaj (*neriage*) tekniğini uygulamıştır. Sergilerinin ana temasını Akdeniz ve mavi toprak oluşturur. Halen Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim görevlisi olan Erder, 1985'te İtalya'da Gualdo Tadino Büyük Ödülü'nü, 1992'de de Türk Seramik Derneği "Su" yarışmasında Jüri Özel Ödülü'nü almıştır. *L.Özer Yeltan*

ERDOĞMUŞ, Tayfun (1958, Isparta)
Türk ressam.
Toprak, kum vb doğal malzemelerden yararlanarak gerçekleştirdiği tuvalleriyle tanınır.

1975-79 arasında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) Grafik Sanatlar Bölümü'nde öğrenim görmüş, 1980'de Avusturya hükümetinin bursuyla Salzburg Yaz Akademisi'nde Otto Eglau ile çalışmış, 1985 ve 1991'de de gene aynı akademide çalışmalar yapmıştır. 1986-89 arasında Alman Akademik Değişim Programı (*Deutscher Akademischer Austauch Dienst* / DAAD) bursuyla Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim gören sanatçı, 1985'te yeterlik derecesini alarak MÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde öğretim üyesi olmuştur. İlk çalışmalarında, tuval yüzeyinde mistik atmosferli iç mekânlar oluşturan sanatçı, zaman içinde bu mekânları tanımlamaya başlamış; deniz kabuklarının organik iç mekânlarıyla kentsel yaşamın labirentlerini, mitoloji öyküleriyle çağdaş insanın yaşamını simgesel olarak karşı karşıya getirmiştir. Almanya dönüşü Doğu ve ile Batı perspektifleri arasında ilişki kuran sanatçının resimlerinde FİGÜR yerini giderek MEKÂN'a bırakmıştır. Yerküreyi ve uzayı tanımlayan simgeler kullanmaya başladığı bu döneminin topoğrafik kabartmalarında yerküreyi tuvale yapıştırdığı toprak, kum, maden tozları gibi doğal malzemelerle betimlemiştir. Erdoğmuş, son dönem resimlerinde tuval yüzeyini katmanlarla kurgulamaya başlamış, uçaktan çektiği kent fotoğrafları üstüne doğal malzemelerden oluşan bir dolgu tabakası yerleştirmiştir. Zaman içinde izlerin oluştuğu üst doku, alttaki tabakayı gizleyerek bir içedönüklük yaratmakta; sanatçı bu yüzeyde bıraktığı pencerelerden izleyiciye siyasal ve ekolojik felaketlerin dramını okuma olanağını tanıyarak tarihinin tanıklığını yapmaktadır. Erdoğmuş, 1977'de Türk Kültür Vakfı Resim Ödülü'nü, 1978'de DYO Ödüllü Resim Yarışması'nda Başarı Ödülü'nü, 1980'de Görsel Sanatçılar Derneği Özel Ödülü'nü, 1981'de de Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi'nde Özgün Baskı Ödülü'nü almıştır. *N.Ergin*

ERDOK, Neş'e (1940, İstanbul)
Türk ressam.
Toplumsal içerikli figüratif resmin temsilcilerindendir.

Sanat eğitimini 1958-63 arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi (GSA, b.MSÜ) Resim Bölümü'nde, Neşet GÜNAL'ın atölyesinde yapmıştır. Akademiden mezun olduktan sonra İspanyol hükümetinden aldığı bir bursla 1965-66'da Madrid'de çalışmış, 1967-72 arasında da devlet bursuyla Fransa'ya giderek Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda öğrenimini sürdürmüştür. Türkiye'ye döndükten sonra İDGSA'da (e.GSA) büyük atölye geleneğinin temsilcilerinden biri olan Günal'ın atölyesinde eğitimcilik görevine başlamıştır. Erdok'un sanat görüşü büyük ölçüde hocasının akılcı ve yalın üslubunun etkisiyle biçimlenmiş, öğrencilik yıllarında başladığı yumuşak renk uyumları ve biçimsel araştırmalar giderek somut ve duyarlı bir figür anlayışına dönüşmüştür. Erdok'un resimlerinin konusu insandır. Bu insanlar hemen her gün karşılaşılan satıcılar, çocuklar, serseriler, hasta ve sakatlar gibi toplumun yoksul ve alt kesimindendir. Erdok, bu insanların yalnızca dış görünümlerini yansıtmamış, onların iç yaşamlarına inerek gerçekçi ve duyarlı bir anlatıma ulaşmış, bu doğrultuda BİÇİM-BOZMA'lardan kaçınmamıştır. Çizim ve biçim kaygısının ağırlıkta olduğu resimlerinde renk, hem psikolojik etki açısından hem de biçimi destekleyen bir öge olarak önem kazanmıştır. Genellikle

büyük boyutlu resimler üreten Erdok, kompozisyonlarında çoğu kez tek, bazan da ikili, üçlü ya da beşli figür gruplarını gerçekçi ve çarpıcı bir biçimde işlemiştir. Resimlerinin toplumsal içeriği burjuva düşüncelerinin protesto ve eleştirisiyle kendini göstermektedir. Konunun vuruculuğunu daha da belirginleştirmek amacıyla ölçek bilinçli olarak büyük tutulmuştur. Grup çalışmalarında üç boyutlu bir kütle izlenimi sezilmekle birlikte üç boyut yanılsaması aynı derecede kuvvetle hissedilmemektedir. Figürlerin genellikle cepheden ve yalınlaştırılmış tek renkli bir fon önünde betimlenmesi, figürü öne çıkartmakta ve izleyici üzerinde egemen bir duruma getirmektedir. Ayrıca *Çiçek Satıcısı*'nda (1982) olduğu gibi, bu yöntem ve figürün anıtsal bir kurgu içinde verilmesi, resme gerçeküstü bir nitelik de kazandırmaktadır. Tüm resimlerindeki figürler aynı zamanda portre özelliğine sahiptir. Erdok, resimlerinde ince bir desen anlayışıyla, ışık-gölge, renk-leke gibi resimsel (pentür) değerlerle ayrıntıya önem vermiş, bu özellikleriyle de yarı akademik ve klasik bir nitelik kazanmıştır. 1979'da İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi Başarı Ödülü'nü, 1981'de "Yurtta Sulh Cihanda Sulh" konulu Vakko Resim Yarışması'nda Büyük Ödülü, 1986'da Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü (FÜREYA ile birlikte) kazanan sanatçının *Figüratif Resimde "Bakış" Diyalektiği ve Bakış-Espas İlişkisi* (1977) ile *Eski Mısır Sanatında Portre* adlı iki de kitabı vardır.

N.Arslan

EREN, Cemil (1927, Merzifon, Amasya)
Türk ressam, seramikçi ve vitray sanatçısı.
Akdeniz yöresini konu alan, beyazın egemen olduğu doğa görünümleriyle tanınır.

Ortaöğrenimini Erzincan, Konya ve Ankara'daki askeri okullarda tamamlayan Eren, 1951'de sivil yaşama geçmiş ve ressam olarak çalışmaya başlamıştır. 1946'da Eşref ÜREN'le tanışan sanatçı, 1953'e değin çalışmalarını Üren'in eleştirileriyle sürdürmüştür. 1952'de Ankara Devlet Tiyatroları'nda ressam Turgut ZAİM'le birlikte çalışmaya başlamış, 1953'te Anıtkabir tavan FRESK'lerinin yapımını üstlenmiştir. Fresk yapımını Viyanalı Heinrich Jeucek'ten öğrenen Eren, 1954'te Ankara'da kendi atölyesini açarak yaşamını resim, seramik ve VİTRAY çalışmalarıyla kazanmaya başlamıştır. Sanatçı 1955'te TBMM tarafından yeni meclis binasına konulmak üzere açılan Vilayet Tabloları yarışmasına Kars'ta katılmış ve çeşitli binaların kabartma, fresk, mozaik, seramik ve vitraylarını yapmıştır. Sanata soyut resimlerle başlayan Eren 1954'te KOLAJ çalışmaları yapmış, 1950'lerin sonunda lekesel dikdörtgenlerin ritmik, yatay-düşey düzenlemesine dayanan bir kompozisyon anlayışı geliştirmiştir. 1960'ların ortalarında FİGÜRATİF sanata yönelen ve guvaş ile suluboya dışında yağlıboyayı da kullanan Eren'in resimlerinde renkten çok siyah-beyaz lekeler birinci plandadır. Işık, resimlerinin en önemli öğesidir. İlk kez 1959'da kullanmaya başladığı beyaz, giderek ışığın yetkin bir anlatım aracına dönüşmüştür. 1960'larda Akdeniz mimarlığından ve renk duyarlılığından etkilenerek, bu öğeleri yapıtlarına yansıtmıştır. Özellikle 1976'dan sonra, zamanının büyük bir bölümünü geçirdiği Bodrum'da yörenin evlerini, balıkçı teknelerini, balıkçıları, martıları ve balıkları işlemiştir. 1981 tarihli *Torba İskelesi* ve *Akçaalan Köyü* sanatçının bu tür yapıtlarına örnektir. Eren'in seramik ve vitray çalışmaları arasında Ankara'da *Arı Sineması* seramikleri (1968-69), *Karayolları Genel Müdürlüğü* seramikleri (1968-69) ve *Akün Sineması* vitrayları (1972) sayılabilir.
0417, 1798.

E.Dal

EREN, Nusret Nurdan (1931, İstanbul)
Türk fotoğrafçı.
Belgeci anlatım tarzının grafiğe dönüşmesinin en güzel örneklerini veren fotoğrafçılardandır.

1959'da İTÜ Mimarlık Fakültesi'ni bitiren Eren, FOTOĞRAFÇILIK'la 1969'da ilgilenmeye başlamıştır. Anadolu'yu karış karış gezerek belgelemiştir. Özellikle geri planların tek tonlara indirildiği, doğadan seçilip ayıklanmış leke dengeli görüntüleriyle ünlenmiştir. Apolyont (b.Ulubat) Gölü çalışmalarında, kontrastın ışıkla renklenişini ve gerçeği saptarken ona yeni bir boyut da katmıştır. Makro fotoğraflarında doğanın içinden ayıklayarak ortaya koyduğu renk dengeleri, doğadan tamamen söküp almadığı bir kenarda bırakılmış küçük bir gerçekle kendini bütünler. Kompozisyonlarında titiz bir çalışmanın izleri görülen Eren'in, 1973'te Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı yarışmasında aldığı Birincilik Ödülü, fotoğraf yaşamının ilk ödülüdür. Bunu pek çok uluslararası yarışmada aldığı ödüller izlemiş; 1977'de Taksim'deki Intercontinental Oteli'nde (b.The Marmara) ilk sergisini açmıştır. Eren, 20'ye yakın dia gösterisi yapmış, pek çok yayında fotoğrafları yayımlanmıştır.
0896.

E.Özendes

ERENGÖNÜL, Sabiha (1941, İstanbul-1982, İstanbul)
Türk özgün baskı sanatçısı.
Fantastik öğelerin ağır bastığı OYMABASKI'larıyla tanınır.

Sanat çalışmalarına ortaöğrenim yıllarında başlamış ve ilk sergisini 1959'da Beyoğlu Şehir Galerisi'nde açmıştır. 1962'de, o sıralarda İstanbul'da bulunan Viyana Fantastik Okulu'ndan (→FANTASTİK GERÇEKÇİLİK) Anton Lehmden ile (d.1929) birlikte oymabaskı çalışmaları yapmıştır. 1963'te İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) Tekstil Bölümü'ne girmiş ve eğitimini 1967'de tamamlamıştır. 1960'larda tekstil çalışmalarının yanı sıra Lehmden'in etkisiyle insanın iç dünyasını yansıtan Fantastik Gerçekçilik eğilimine bağlı, siyah-beyaz ve çizgisel ağırlıklı oymabaskılar gerçekleştirmiştir. Gerçeküstücü öğelerin ağır bastığı bu çalışmalarında kozmolojik simgeler de kullanmıştır. 1967'de Saraylar ve Müzeler Genel Müdürlüğü'ne bağlı halı ve kilim restorasyon ve dokümantasyon çalışmalarına katılmıştır. 1968'de İspanyol hükümetinin daveti üzerine Madrid'e giden sanatçı radyo ve televizyonda Türk sanatı programlarına katılmış, İspanya folklorunu ve GOYA'nın yapıtlarını incelemiştir. 1970'lerde, Türk halk öykülerine ve halk masallarına yönelmiş, bunlardaki fantastik öğeleri, siyah-beyaz ve renk kullanarak yapıtlarına yansıtmıştır. 1971'de gittiği İtalya'da Bergamo Sanat Enstitüsü'nde resim öğretmenliği yapan sanatçı, 1977'de DYO Ödüllü Resim Yarışması Onur Ödülü'nü, Görsel Sanatçılar Derneği'nin Özgün Baskı Ödülü (1978) ve Başarı Ödülü'nü (1980), 1981'de de Sanat ve Sanatçılar Derneği Üstün Başarı Belgesi'ni kazanmıştır. Erengönül, oymabaskı çalışmalarının yanı sıra Anadolu dokuma sanatı, özellikle Yörük, Türkmen, Avşar halı ve kilimleriyle ilgilenmiş, bunlardaki örgelerden yola çıkarak özgün dokumalar gerçekleştirmiştir.

N.Arslan

ERETNA mimarlığı ve sanatı
İLHANLI egemenliğinden sonra 1343-81 arasında Orta Anadolu'da hüküm süren Eretna Devleti, aslen Uygur Türkleri'nden olan Eretna tarafından kurulmuştur. Niğde, Ankara, Amasya, Tokat, Samsun ve Erzincan'ı içine alan devletin merkezi önce



EREN, Cemil, *Düğün*, tuval üzerine yağlıboya, 89x115 cm.



ERENGÖNÜL, Sabiha, *Yorulmayanlar*, 1977, çukur baskı, 30x30 cm.



ERİMEZ, Dinçer, *Tanrı Kuşu*, 140x100 cm.

SIVAS, sonra KAYSERİ olmuştur. Söz konusu kentlerde Eretna dönemine ait mimarlık yapıtları bulunmaktadır.

ERETRİA RESSAMI → **MEİDİAS RESSAMI**

ERGASTULA (Gr.*ergasomai:* çalışmak'tan Lat.) Antik ROMA'da köle ve tutukluların kapatıldığı yeraltı zindanı. Genellikle çiftlik ya da benzeri kırsal bölge konutlarında bulunan *ergastula*'larda hasta ya da çalışamaz durumda olan köleler zincirlenerek hapsedilirdi ve bunlara *ergastularius* adı verilen bir gardiyan gözcülük ederdi.

ERGONOMİ (Gr.*ergon:* iş, *nomos:* yasa'dan) İng.*ergonomics*, (ABD) *human factors*, Fr.*ergonomie*, Alm.*Ergonomik, Ergonomie.*
Uygulamalı psikolojinin bir dalı olan ergonomi, bir işin metotlu bir biçimde düzenlenmesi, makinelerin ve donatımların çalışan insanların özelliklerine göre hesaplanması ve tasarlanması amacıyla yapılan incelemelerin ve araştırmaların tümüdür; yani insanın çalıştığı çevreyle arasındaki bağıntıların bilimsel olarak incelenmesidir. İnsan duyuları (algılama, dokunma), insan bilgi alma süreçleri, insan-makine sistemleri, insan beden ölçüleri, araç kullanırken insan hareketleri ve ölçüleri, çalışma mekânı düzenlemeleri, fiziksel çevre etkenlerinin insan ve çevre ilişkilerine etkileriyle (aydınlatma, gürültü, vibrasyon, atmosfer koşulları) ilgili çalışma alanları vardır. İlk ergonomi çalışmaları 1881'de ABD'de Midvale Çelik Şirketi'nde Frederic W.Taylor (1856-1915) tarafından kurulan makine atölyesinde, Taylor'un yaptığı zaman ve hareket etütleriyle başlamış, daha sonra 1900'lerin başında Frank B.Gilbreth (1868-1924) iş yorgunluğu ve monotonluğu üzerine çalışmıştır. Ancak I.Dünya Savaşı sonlarında Endüstriyel Yorgunluk Araştırma Kurumu'nun (*Industrial Fatigue Research Board*) kurulmasından sonra ilk kez ergonomi bilimi yardımıyla insanın çevre içindeki performansı incelenmeye başlanmıştır. 1920'lerde İngiltere'de Ulusal Endüstri Psikolojisi Enstitüsü (*National Institute of Industrial Psychology*) kurulmuştur. II.Dünya Savaşı sırasında özellikle askeri araçların tasarımı ve fabrikalarda çalışma koşullarının geliştirilmesi konularında uygulamalı psikolojinin ve ergonominin kullanıldığı görülür. Bu sırada, insan performansıyla ilgili devletin desteklediği birçok araştırma yapılmıştır. 1950'lerin başında İngiltere'de *ergonomics* kavramı ortaya konmuş ve Ergonomi Kurumu (*Ergonomics Society*) oluşturularak hızla geliştirilmiştir. 1957'de Leyden'de Uluslararası Teknik Seminer (*International Technical Seminar*) toplanmış, ardından 1961'de Liége'de toplanan Mühendislik Öğretmenleri Seminerı'ndeyse (*Teachers of Engineering Seminar*) daha sonra Stockholm'de kurulacak olan Uluslararası Ergonomi Birliği'nin (*International Ergonomics Association*) ilkeleri belirlenmiştir. MİMARLIK'a ve özellikle TASARLAMA alanına ergonominin girişi iki yönden olmuştur. Bu alanda ergonominin birinci konusu, insan ve çevre ilişkilerine yönelik çevre düzenlemeleri üzerine yapılan araştırmaların sonuçlarının ve metotlarının mimari tasarlama problemlerine uygulanmasıdır. Endüstri tasarımcılarının katkılarıyla yapı üretiminde ve bina tasarımında ergonomi kullanılmaya başlanmıştır. Şantiyede çalışma koşullarının iyileştirilmesi ve rasyonelleştirilmesi ergonomi yardımıyla gerçekleşmiş; ayrıca kapı, pencere, duvar, bölme, pano gibi yapı öğelerinin tasarımı, banyo donatımı, beyaz eşya, mutfak dolapları, mobilya ve daha birçok aracın tasarımında ergonomi araştırmalarından yararlanılmıştır.

N.Bayazıt

ERİM, Kenan Tevfik (1929, İstanbul-1990, Ankara) Türk arkeolog.
Özellikle APHRODİSİAS antik kenti kazıları ve buradaki çalışmaları desteklemek üzere kurduğu vakıfla tanınmıştır.

Diplomat bir ailenin oğlu olan Erim, babasının görevi nedeniyle ilk ve ortaöğrenim yıllarında Cenevre'de yaşamış, daha sonra ailesinin New York'a taşınması üzerine 1947'de New York Üniversitesi'ne başlamıştır. Klasik arkeoloji eğitimini 1953'te bitiren Erim, 1955-58 arasında Princeton Üniversitesi'nde yüksek lisans ve doktora yapmış; uzmanlık alanı "Klasik Arkeoloji" (→ARKEOLOJİ) olmakla birlikte, klasik diller ve eski çağ tarihi alanlarında geniş bilgi birikimine sahip olmuştur. Doktora öğrencisiyken Indiana Üniversitesi'nde dersler vermiş, 1958'de New York Üniversitesi'nin çağrısı üzerine burada ders vermeye başlamış ve 1971'de profesör olmuştur. 1955, 1956 ve 1962'de Princeton Üniversitesi'nin Sicilya'da Serra Orlana'da yaptığı kazılara katılmış ve ortaya çıkarılan sikkelerin yardımıyla Serra Orlana'nın antik Morgantina kenti olduğunu saptamıştır. Adını ilk kez bu çalışmasıyla duyuran Erim, 1961'de Aydın'ın Geyre köyündeki Aphrodisias'ta New York Üniversitesi adına kazılara başlamış, *National Geographic Society*'den de (Ulusal Coğrafya Derneği) destek sağlamıştır. KARİA bölgesinin kuzeyinde yer alan Aphrodisias'ın Antik Çağ'da önemli bir heykel yapım merkezi olduğunu (→YUNAN) ve tarihinin prehistorik çağlara (→PREHİSTORYA) değin uzandığını saptamış; bu ören yerindeki kazı ve onarım çalışmalarını ölümüne dek sürdürmüştür. 1986'da *Aphrodisias, City of Venus Aphrodite* adlı kitabını yayımlayan Erim, aynı yıl New York'ta *Özgürlük Anıtı*'nın dikilişinin 100. yıldönümünde, kente yaptığı hizmetler nedeniyle Özgürlük Madalyası'na değer görülmüştür. Erim'e 1987'de İtalyan Cumhuriyeti'nin Liyakat Nişanı, 1988'de de *National Geographic Society*'nin 100. yıl kutlamaları nedeniyle 100. Yıl Madalyası verilmiştir. Aphrodisias kazılarını güvence altına alabilmek için, Türkiye, ABD ve Fransa'da üyeleri bulunan Aphrodisias'ı Sevenler Derneği'ni kurmuş olan Erim'in pek çok bilimsel makalesi ve kitapları bulunmaktadır. *G.Egeli*

ERİMEZ, Dinçer (1932, İstanbul)
Türk ressam.
Yapıtlarında Doğulu ve Batılı öğeleri kendi öz kaynaklarına bağlı olarak işlemiştir.

1950-57 arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Resim Bölümü'nde Halil DİKMEN, Cemal TOLLU ve Nurullah BERK'in öğrencisi olan sanatçı 1963'te aynı kuruma asistan olarak girmiştir. 1959-60'ta İtalya'da Antik Çağ sanatını yakından incelemiş, daha sonra 1965'te bir yıl Paris'te Henri Goetz'in öğrencisi olmuştur. Sanat yaşamının başlarında yapıtlarında egemen olan CARAVAGGIO, PICASSO, CHAGALL, MATISSE gibi ustaların etkileri sonradan yerini Türk kültürünün öz kaynaklarına bırakmış ve sanatçı bu verilerle çağdaş sanat kültürünü birleştirerek yeni ve özgün bir senteze ulaşmıştır. 1960'larda *Okul Yolu* (1963), *Pazar Yeri* (1964), *Karda Tren İstasyonu* (1968) gibi, daha çok toplumsal içeriği ağır basan konular işlemeye başlayan Erimez, bu resimlerinde çok figürlü bir kompozisyon anlayışıyla, güçlü siyah-beyaz düzenlemelerden oluşan lekeci bir anlayış sergilemiştir. Doğa-toplum-insan birlikteliğini en yalın renk, doku ve biçim aracılığıyla anlatmayı kendine bir amaç edinmiş, MİNYATÜR'den kaynaklanan iki boyutlu bir düzen anlayışıyla, halk sanatının yalın anlatımından ve çocuk resimlerinin saflığın-

dan etkilenmiş, sanatında istif ve biçim kaygısıyla hüzünlü ve yalın bir duyarlığı birleştirmiştir. Figüratif soyutlamalarında yüzeyi olabildiğince değerlendiren sanatçının ölüdoğa ve iç görünümlerinde de, yüzeyci bir yaklaşım içinde ve bütüne varmak isteyen, koyu ve kalın dış çizgilerle belirginleştirilmiş bağımsız bir biçim kaygısı varlığını hissettirmektedir. Genellikle figüre yer vermediği iç görünümlerinde (→İÇ MEKÂN RESMİ) ustaca kullandığı mor, yeşil ve maviyle yalnızlık ve hüzün temasını işlemiştir. Bu yaklaşımı sanatçının aynı zamanda lirik bir Dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) olarak tanınmasına neden olmuştur. Erimez'in iç görünümlerinden özellikle pencere ve kapı resimleri dikkati çekmektedir. Güncel olaylara ve toplumsal sorunlara çok sıkı bağlı olan Erimez'in toplumsal içerikli yapıtlarında da minyatürün yüzeysel yaklaşımı görülmektedir. *Karda Çeşmebaşı* (1977), *Çeşmebaşı Sohbeti* (1981) gibi bu tür yapıtlarında sanatçının kendine özgü bir renk, leke, ton anlayışı ile biçim kaygısının egemen olduğu anlaşılır. Çocukların dünyasını ele aldığı *Bayram Arabası* (1977), *Çocuklar Aç Kalmamalı* ve *Hasta Çocuk* gibi resimlerinde, yaşamın zor koşullarını tuvale yetkin bir gözlemci tavrıyla yansıtmış; *Unutulmuş Çiçekler* (1978), *Tanrı Kuşu* (1982) ve *Mutluluk* (1982) gibi ölüdoğalarında da renk-biçim-içerik üçlüsünü son derece yalın bir duyarlılıkla işlemiştir. Erimez 1980'lerde gerçekleştirdiği Atatürk konulu resimlerinde de (ör. *Atatürk 100 Yaşında*, 1982) yurt ve insan sevgisini dile getirmiştir. Resimlerinde guvaş, çini mürekkebi, pastel, tükenmezkalem, akvarel gibi çeşitli malzemeler kullanmakta olan Erimez, sanat çalışmalarının yanı sıra MSÜ'de eğitimcilik görevini sürdürmektedir. *N.Arslan*

ERKAL

Türk mimarlar.

Başta eğitim, kültür ve sağlık yapıları olmak üzere çoğu kentsel ölçekteki komplekslerle tanınan ve 1968'den sonra ortak çalışmaya başlayan Coşkun ve Filiz Erkal, yapı ve projelerinin büyük bölümünü birlikte gerçekleştirmişlerdir.

Coşkun ERKAL (1933, Adana)

İTÜ Mimarlık Fakültesi'nden 1956'da mezun olan Coşkun Erkal, 1958'de *Samsun Koleji* (b.Samsun Anadolu Lis.) ve 1959'da İstanbul *Moda Koleji* (G.Kanra ve E.Evren ile) proje yarışmalarında Birincilik ödüllerini kazanmıştır. 1960-64 arasında İsviçre'de Lozan'daki P.Bonnard Mimarlık Atölyesi'nde, 1966-67 arasında da Londra'daki GLC kuruluşunun okullar grubunda görev alan Erkal, 1967'de Adana *Çocuk Bakım Yurdu* ve Zonguldak *Kız İlköğretmen Okulu* yarışmalarında Birincilik ödülleri kazanmış; Ankara'da eşi Filiz Erkal'la birlikte kendi atölyesini kurduğu 1968'de bir yandan da Zafer Mühendislik Mimarlık Yüksekokulu'nda mimari proje ve sanat tarihi dersleri vermeye başlamıştır.

Filiz ERKAL (1939, Ankara)

ODTÜ Mimarlık Fakültesi'nden 1963'te lisans, 1965'te yüksek lisans derecelerini alan F.Erkal öğrencilik yıllarında stajyer mimar olarak Hollanda, İngiltere ve İsviçre'de çalışmıştır. 1965-66'da İsveç'te, Stockholm'daki LBF Mimarlık Bürosu'nda yaşlılar evi ve okul projeleri üzerinde yoğunlaşan F.Erkal 1968'den bu yana mimarlık çalışmalarını Ankara'da C.Erkal'la birlikte kendi atölyelerinde sürdürmektedir.

Erkallar girdikleri çeşitli proje yarışmalarında yedisi Birincilik, 10'u İkincilik olmak üzere çok sayıda ödül ve derece kazanmışlardır. Bunlardan bazıları; Birincilik Ödülü kazanan *Merkez Bankası Konya Şube Binası* (1970), *Bakırköy Ruh Sağlığı Sitesi* (1971, İstanbul), Ankara *Atatürk Kültür Merkezi*'dir. (AKM; 1981). Erkallar'ın 1968'den başlayarak gerçekleştirdikleri yapıların hemen tümü ortak çalışmalarının ürünüdür. Uygulamaları 1970'lerin ortalarına değin süren *Samsun Koleji* ve *Moda Koleji*'nin dışında ikilinin 1968 sonrasında birlikte gerçekleştirdiği proje uygulamalarının arasında Antalya *Vakıflar Bankası Şube ve Rant Binası* (1974-76), Konya *SSK Rant Tesisi* (1975-79), *Petkim Aliağa Konut Sitesi* (1975-80), *Antalya, Trabzon, Gaziantep Havaalanları Teknik Blok ve Kontrol Kuleleri* (1975-80), *Bakırköy Ruh Sağlığı Sitesi* (1976-83), *Atatürk Kültür Merkezi* (1981-87, Ankara), Muş, Bor, Erciş, Ağrı *Şeker Fabrikaları Yönetim ve Konut Yapıları* (1978-86), *Özgür Tuğla Fabrikası Yönetim ve Konut Yapıları* (1980-83, Ankara), *TC Emekli Sandığı İzmir Bölge Müdürlüğü* (1986-90) yer almaktadır. Erkal ikilisinin 80'lerin sonundan başlayarak gerçekleştirdiği projeler arasında, Antalya *Kışlaban Oteli* (1983-90), *Antep Oteli* (1989), Ankara'da, *Batıkent Konut ve Ticaret Merkezi Kompleksi* (1993; Orhun-Karaaslan büroları ile), *Demirtepe Köprüsü* (1993), *Ankara Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Rant Yapısı* (1993) ile *Türk-Japon Vakfı Sitesi* (1994) sayılabilir.

Erkallar'ın mimarlığı özellikle İŞLEV'i yapının dışavurumunda ana belirleyici kabul edişiyle MODERN MİMARLIK'ın ana ilkelerine bağlılık gösterir. Ön planda kalan soyut biçimler, yalın ifadeler, mimarlığa işlevini aşan bir anlam yüklemekten kaçınırken, yapıların tektonik bileşenlerinde detaya yönelen arayışlar ve bunların aracılığıyla oluşturulan ölçek kademelenmesi mimarlığa anlam katan, doğrudan dili oluşturan ana öğeler olmaktadır. Kendi dönemlerinin günlük değerlerle bütünleşmeye yönelen çoğulcu mimarlık anlayışlarına karşı duran mimarlıkları gene de modernizm kavramını küreselleşen etkilenmelere açık bir süreklilik içinde algılamaktadır. Bu anlamda yapılarında biçimin baskınlığından ve yalınlığından ödün vermeyen SİMGECİLİK unsurlarını ve bunlara bağlı metaforik yaklaşımları gözlemek olasıdır. Proje ve yapılarının çoğunda tekil yapı ölçeğinin yanı sıra kentsel girdileri ve çevre kurgusunu bütünleyici bir mimarlık diline dönüştürmeyi amaçlayan Erkallar, mimarinin yarattığı anlamı kentsel ve çevresel ölçek içinde aramışlardır. Bu anlamda yapı bireysel bir ifade ortamı olmaktan çok, kentsel ifade ortamının alt parçasıdır. Bu tutumun açıkça gözlendiği *AKM Kompleksi* projesi 80'lerin ortasında gerçekleşen müze yapısının yanı sıra bu kompleksi tamamlayacak öteki yapı gruplarından ve çevre düzenlemesinden oluşmaktadır. Burada müze yapısı simgeleşecek kadar yalın ve soyut bir biçim olarak ele alınmasına karşın asıl ifadesini onu tamamlayan yaklaşım ekseni, çevre düzenlemesi ve kentsel ölçekte bütünleyici olan öteki yapısal birimlerle kazanmaktadır. *A.Güzer*



ERKAL, Filiz ve Coşkun, *Atatürk Kültür Merkezi*, 1981, Ankara

ERKÂN (Ar.*rükn*: sütun'dan çoğ.) = Direkler, **SÜTUN**'lar

ERKEN HIRİSTİYAN → **GEÇ ANTİK VE ERKEN HIRİSTİYAN**

ERKEN İNGİLİZ GOTİĞİ *(Early English Style)*

İngiliz GOTİK mimarlığının ilk dönemine (ykş. 1170-1250) verilen ad. Terim, 19.yy başında İngiliz Gotiği'nin çeşitli evrelerini ayırmak üzere Thomas Rickman (1776-1841) tarafından 1817'de kullanılmıştır. Rickman, Erken İngiliz, BEZEMELİ GOTİK, DÜŞEY GOTİK sınıflandırmasını Gotik dö-



ERKMEN, Ayşe, *Bir Yol*, yerleştirme, 1995, Ankara.

nem pencerelerinin biçim ve bölüntüsüne temellendirmiştir. Erken İngiliz üslubunda kullanılan pencereler dar, uzun ve sivri kemerlidir. Gotik'in bu ilk evresinde sivri kemerin yaygın kullanılmış olmasından ötürü, bir başka adı da "Sivri Üslup"tur. Erken İngiliz, Fransız Gotiği kaynaklıdır. İlk kez *Durham Katedrali*'nde (1093-1133) görülen Erken İngiliz Gotiği en yaygın olarak İngiltere'nin güneydoğu, batı ve kuzeyinde görülür. Bu dönem KATEDRAL'leri çapraz tonoz ve sivri kemerlerin kullanıldığı ROMANESK yapılar gibi düşünülebilir. İngiliz Gotiği'nin bu ilk örneklerinde deambülatuar (→AMBÜLATUAR) yoktur; kare biçimli bir APSİS ve çift TRANSEPT yaygındır. Genellikle üç katlı olan yapılarda tonoz yüksekliği de fazla değildir. Erken İngiliz katedrali dıştan Romanesk üslupta olduğu gibi aydınlık fenerinin çevresinde kümelenmiş kütlelerden oluşmuştur. *Salisbury* (batı ucu, 1220-58), *Wells* (koro yeri, 1185; *transept*, orta nef, yks.1191; batı ucu, 1239), *Lincoln* (koro yeri, orta nef, 1192; rahipler salonu, 1230-50), *York* (*transept*, 1220), *Worcester* (batı ucu, yks.1175; koro yeri, 1224), *Hereford* (*Meryem Ana Şapeli*, koro yeri, yks.1220) *Katedralleri* bu örnekler arasındadır. Ayrıca→GOTİK; İNGİLTERE. ***S.Germaner***

ERKMEN, Ayşe (1949, İstanbul)
Türk sanatçı.
Bulunduğu mekâna müdahale eden; MEKÂN kavramını işlevi, tarihi, dönüşümleri ve çevresiyle birlikte irdeleyen YERLEŞTİRME'leriyle tanınır.

1972-77 arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Yüksek Heykel Bölümü'nü bitiren Erkmen, geleneksel heykel tanımını aşan yenilikçi ve deneysel işleriyle dikkati çekmiş; 1977'den başlayarak İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler, Günümüz Sanatçıları İstanbul, Öncü Türk Sanatından Bir Kesit adlı sergilere ve 1989-93 arası gerçekleştirilen A,B,C,D sergilerine katılmıştır. Yerleştirmelerinde HAZIR-NESNE'ler de kullanmakla birlikte, çoğu kez işlerini oluşturan parçalar tasarımını kendi hazırladığı heykelsi nesnelerdir. Erkmen, sanatın müze ve galerilerin dışında da varlığını ve işlevini sürdürebileceğini, farklı bakış açıları geliştirebilmiş kişilerin günlük yaşam içinde çevrelerindeki her şeyi zihinsel düzlemde sanat nesnelerine dönüştürebileceklerini savunur; işlerinde "sıradan nesne-sanat nesnesi" ilişki ve ikilemini tartışır. Sanatçının işleri her zaman, bulunduğu mekâna müdahale eden ve o mekânın bir özelliğinden hareketle oluşturulan yerleştirmelerdir. Erkmen, çalışmalarında, seçilmiş yapıları, açık ya da kapalı mekânları, bu mekânların yapı elemanlarını (döşemeler, merdivenler, havalandırma menfezleri, yangın dolapları) ya da kentin tarihi dokusundan kalıntıları, kanıksama sonucu görünmez ya da algılanmaz olmuş sıradışı niteliklerini öne çıkararak vermiştir. Seçtiği elemanlardaki sıradışı nitelik, bunları benzerlerinden, hatta özdeş gibi görünenlerden ayıran bir işlev, bir konum olabilir. Sanatçının bu yapıtlarıyla öne sürdüğü düşüncenin temelinde, "hiçbir şeyi mutlak olarak algılamamak" ilkesi yatmaktadır. 1989'da 2.Uluslararası İstanbul Bienali'ne katılan Erkmen, 1993-94'te DAAD (*Deutscher Akademischer Austausch Dienst*/Alman Akademik Değişim Programı) bursuyla gittiği Berlin'de "Ev" başlıklı sergisini gerçekleştirmiştir. Sinemacı Henny Porten'in bir zamanlar oturduğu ve bugün DAAD galerisine dönüştürülmüş olan mekândaki bu sergide sanatçı, galeri aydınlatmasını sağlayan raylı floresan sistemini izleyici seviyesine kadar indirmiş, ortaya çıkan geçitler ve engellerle, mekândaki değişikliğin yapaylığını vurgulayan gerilimli bir yerleştirme oluşturmuştur. Sanatçının yine Berlin Kreuzberg'de Türkler'in oturduğu bir yapının dış cephesini Türkçe fiil çekim eklerinden oluşan yazılarla doldurması ve 1994 Bonn sergisinde tren yolu kenarında bulunan galeriye dışarıdaki görüntüyü tren rayları ve monitörlerden verilen kolaj film sahneleriyle taşıması, mekân kavramını, işlevi, dönüşümleri ve çevresiyle birlikte irdeleyen işlerindendir. Grafik tasarımcısı Bülent ERKMEN'le evli olan Ayşe Erkmen, 1992-93'te İstanbul Büyükşehir Belediyesi Açık Alanlara Üç Boyutlu Çağdaş Sanat Yapıtları Yerleştirme Etkinliği çerçevesinde Beyoğlu, Tünel'de bir anıt-heykel gerçekleştirmiştir. Sanatçı, 1979'da İstanbul Sanat Bayramı Yeni Eğilimler Sergisi'nde Başarı Ödülü'nü almıştır.
1885. ***N.Özayten***

ERKMEN, Bülent (1947, Antalya)
Türk grafik tasarımcı.
Grafik tasarımın her dalında ürün vererek, Türkiye'de çağdaş grafik tasarım olgusunu (→GRAFİK TASARIM, Türkiye'de Grafik Tasarımın Gelişimi) yerleştirmiştir.

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi (İDGSA, b.MSÜ) Grafik Ana Sanat Dalı'ndaki öğrenimini 1972'de tamamlayan Erkmen, 1982'de ve 1987-93 arasında Grafikerler Meslek Kuruluşu'nda Yönetim Kurulu üyesi olarak etkin görev almış, kurumsallaşması için çaba gösterdiği kuruluşun "Yazılar" adlı dergisini de tek başına gerçekleştirmiştir. 1976'da İDGSA Uygulamalı Endüstri Sanatları Yüksek Okulu'nda (UESYO) öğretim görevlisi olan Erkmen, 1983'te MSÜ'den yeterlik derecesi almış; ilk sergisini 1989'da Almanya'da açmıştır. YERLEŞTİRME'leriyle tanınan sanatçı Ayşe ERKMEN'le evlidir. Bülent Erkmen'in yapıtları mesajı teknik oyunlara ve dokulara yer vermeden, simgesel bir yaklaşımla, olabildiğince yalın ve akılcı bir tutumla iletir. Günün geçerli üslubuna uygun ama kendi kişiliğini de koruyan, uluslararası dildeki işleriyle dikkati çeken Erkmen, grafik tasarımda tipografinin önemini vurgulayan bir tasarımcıdır. Özellikle, birçok kitabın tasarımını içerikle bütünleşen ve estetik kaygıları öne çıkaran bir anlayış doğrultusunda gerçekleştirerek, günümüze değin çoğunlukla sıradan uygulamaların yapıldığı bu tasarım alanına dikkatleri çekmiş ve sıra dışı tasarımlar yapmıştır. Erkmen, Türkiye'de grafik tasarım alanının en üreten ve en çok ödül almış tasarımcısı sayılmaktadır. En önemli ödülleri "Kitap" adlı projesiyle New York Sanat Yönetmenleri Kulübü'nün 5.Uluslararası Sergisi'nde aldığı Başarı Ödülü ile *10 Sanatçı 10 İş: D* sergisi afişiyle 1994'te Slovakya'daki 1.Uluslararası Trnava Afiş Trienali'nde aldığı Onur Ödülü'dür. 1982 ve 1984'te Çek Cumhuriyeti'ndeki Uluslararası Brno Grafik Sanatlar Bienali'ne; 1988 ve 1990'da Polonya'daki Uluslararası Varşova Afiş Bienali'ne; 1989 ve 1991'de Finlandiya'daki Uluslararası Lahti Afiş Bienali'ne; gene 1989'da ABD'deki Colorado Çağrılı Afiş Sergisi'ne katılmış olan Erkmen, serbest çalışmalarının yanı sıra MSÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü'nde öğretim görevini sürdürmektedir.

Y.Altıntaş

ERKOÇ, Eflâtun Nuri (1927, İstanbul)
Türk karikatürcü.
Türk karikatüründe (→KARİKATÜR) kara mizahın en önemli temsilcilerindendir.

1947'de girdiği GSA'nın (b.MSÜ) Resim Bölümü'nde Bedri Rahmi EYUBOĞLU atölyesinde öğrenim görürken, ekonomik nedenlerle eğitimini yarıda bırakmak zorunda kalmıştır. Küçük yaşta baş-

layan çizgi çalışmaları daha akademiye girmeden önce, 1942'de canlandırma sinemasına yönelmiş; doğrudan film şeridi üstüne çizerek gerçekleştirdiği *Dolmuş ve Şoförü* adlı film, Türk canlandırma sinemasının ilk örneğini oluşturmuştur. Erkoç, akademide Vedat AR yönetiminde gerçekleştirilen *Zeybek Dansı* adlı canlandırma filminde çalışmış, daha sonra *Nasreddin Hoca* adlı filmin hazırlıklarını üstlenmiş ama film gerçekleştirilememiştir. İlk karikatürü 1940-41'de ortaokuldayken *Son Telgraf*'ta; bazı çalışmaları da 1942-43'te *Boşboğaz* ve *Vakit*'te yayımlanmıştır. Akademi yıllarında hem Reşat Nuri Güntekin'in yönettiği *Memleket* gazetesine hem de Sedat Simavi'nin *Karikatür*'üyle Yusuf Ziya Ortaç'ın *Akbaba* dergilerine karikatür çizen Erkoç'un, Refik Halit Karay'ın ikinci kez çıkardığı *Aydede* adlı mizah dergisi için 1948'de çizdiği karikatürler "aşırı Batılı" bulunmuş; hatta bunlardan biri, "Fransız karikatürü" notuyla yayımlanmıştır. 1950'lerde ABD'li karikatürcü Saul Steinberg'in (d.1914) "çizgide mizah" anlayışına temellendirdiği yeni karikatür üslubundan etkilenerek Türk karikatüründe bu doğrultuda devrim gerçekleştiren genç karikatürcüler arasında Erkoç da yer almış; Steinberg'in çizgi dünyasının izlerini taşıyan bir üslup oluşturmuştur. Bu çalışmaları, Türk karikatüründe 1950 Kuşağı'nın *Tef, Dolmuş, Akbaba* ve *Vatan* gibi önemli yayınlarında okura sunulmuştur. Erkoç, 1959'da bir sergi çağrısı nedeniyle gittiği Londra'da bir yıl kalmış; canlandırma sinemasına karşı tutkusunun neden olduğu bir rastlantı sonucunda ünlü canlandırma sinemacısı John Halas'la tanışmış ve *Vatan* gazetesindeki "yazısız" bant karikatürü "Çakaralmaz Hafiye"den yola çıkarak, bir tip üzerine kurulu dizi canlandırma filmi projesinin temellerini atmıştır. Erkoç, altı ay süren çalışmalar sonunda Türkiye'ye geri dönmek zorunda kalınca *Hotel Gogo's* adını taşıyan dizi, Halas'ın stüdyosu tarafından tamamlanmıştır. Karikatür dünyasında hüzün ile neşenin bileşimine ulaşmış ender sanatçılardan sayılan Erkoç, 1960'larda siyasal kültür ve düşün dergisi *Yön*'de çizmiş, bir yandan canlandırma sineması alanındaki çalışmalarını sürdürürken, öte yandan da kişisel ve ortaklıklardan oluşan stüdyolar açarak reklam sektörü için filmler gerçekleştirmiştir. 1960'ların sonunda MİNYATÜR ve HAT sanatlarından da yaralanarak modern çizgi ve üslubuna bir Doğu tadı katmıştır. 1970'lerin başında, kişisel film çalışmalarının yanı sıra Canlı Karikatür ve Stüdyo Çizgi'nin büyük projelerine önemli katkılarda bulunmuştur. 1970'lerde Bâbıâli'yi terk ederek İzmir'e yerleşen Erkoç, çalışmalarını aynı doğrultuda sürdürmüş; birçok yerel gazeteye karikatürler ve çizgi romanlar çizmiştir. *Expres* gazetesinde *Gıcık* adlı haftalık mizah ekinin uzun süre yayın yönetmenliğini üstlenmiş ve genç çizerlerin yetişmesine katkıda bulunmuştur. 1990'larda yeniden İstanbul'a yerleşip *Gırgır* ve *Fırt* dergilerinde çizen Erkoç, 1969'da Yugoslavya'da Uluslararası Üsküp Karikatür Şenliği'nde Jüri Özel Ödülü'nü almıştır.

0888A. ***T.Çeviker***

ERKUT, Erdal (1935, Ankara)
Türk mimar ve mühendis.
BİRLEŞMİŞ MİMARLAR (BM) şirketinin başmimarı olarak tasarladığı çok sayıda büro binası, sanayi yapısı, otel ve tatil köyü projesiyle tanınır.

1954'te bitirdiği Galatasaray Lisesi'nde öğrenciyken Tahsin Yücel, Yıldırım Keskin, Yiğit Okur ve Aykut Görkey'le birlikte *Genç Kalemler* adlı edebiyat dergisini çıkaran ve mezuniyetinden sonra Yılmaz Gürsoy, Atilla Alpöge ve Mümtaz Zeytinoğlu ile Tiyatro Derneği'ni ve Cep Tiyatrosu'nu kuran Erkut, yüksek öğrenimini Almanya'da yapmış; 1960'ta Münih'teki Oscar von Müller Politeknik Okulu'ndan mimarlık, 1962'de ise aynı kentteki Teknik Üniversite'den inşaat mühendisliği diploması almıştır. 1962-69 arasında İDGSA (b.MSÜ) Mimarlık Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmış, 1963-78 arasında Protaş Proje ve Taahhüt Şirketi başkanlığını yürütmüş ve 1976-84 arasında da BİMHOL Birleşmiş Müteahhitler Holdingi'nin yönetim kurulu başkan vekilliği ve başkanlığında bulunmuştur. 1979'da BM'ye ortak olan Erkut 1985'ten başlayarak bu kuruluşun yönetim kurulu başkanlığı ve başmimarlığını üstlenmiştir. BM'nin mimari projelerini uzun süre Tuncay ÇAVDAR'la birlikte yönetmiş, 1980-83 arasında kişisel nedenlerle tasarıma katılmamış, 1984'te T.Çavdar'ın ortaklıktan ayrılmasından sonra bu görevi tek başına yürütmüştür. 1989'da genel müdür Turgut ALTON'un da kendi şirketini kurmasından sonra BM, Erkut tarafından sürdürülmüştür. BM adına çeşitli mimarlık yarışmalarına katılan Erkut'un tasarımı olan projelerden Gaziantep *Sanayi Sitesi* (1972) Birincilik, İstanbul *Yedikule Hastanesi* (1971) İkincilik Ödülü'nü kazanmıştır. Gene Erkut'un tasarlamış olduğu, BM adına gerçekleştirilen projeler ise şunlardır: Antalya'da Anadolu uygarlıklarının iki ayrı döneminin görsel verilerini çağdaşlaştırarak yeniden yorumlamayı denediği *Milta Tatil Köyü* (Aldiana; 1985, Kemer) ve *Ulusoy Tatil Köyü* (1988, Kemer) ile *Osmanlı Bankası Tatil Köyü* (1992, Alanya); İstanbul'da *Pamukbank Genel Müdürlüğü* (1990), *Baydemirler Tekstil Fabrikası* (1994); İzmir'de *Belediye Televizyon Stüdyosu* (1992); Rusya'da *Hotel Novgorod* dekorasyonu (1991). İnşaatı sürmekte olan projelerden başlıcaları ise şunlardır: *Ece-Tur Tatil Köyü* (1992, Sorgun, Antalya); İzmir'de *Üçkuyular* (1992) ve *Bayraklı Plaza* (1993); Mersin'de *Pozcu Plaza* (1993); Birleşik Arap Emirlikleri'nde *Mövenpick Şehir Oteli* (1993, Fujairah) ve *Fujairah Turistik Kenti* (1993). Erkut, 1986'da Sedad Hakkı ELDEM'in İstanbul'daki *SSK Zeyrek Tesisleri* uygulaması ile Ağa Han İnşaat Dalı Mimarlık Ödülü'nü, 1994'te ise İzmir *Bayraklı Plaza* ile MİMARLAR ODASI Proje Dalı Ulusal Mimarlık Ödülü'nü kazanmıştır.

0483. *M.Kazmaoğlu*



ERKUT, Erdal, *Pozcu Plaza*, 1993, Mersin.

ERMENİ mimarlığı ve sanatı
Ermeni mimarlığı örnekleri, Birleşik Devletler Topluluğu devletlerinden Ermenistan ile İran'ın kuzeybatısı ve Anadolu'nun belirli doğu yörelerinde yoğunluktadır ve genelde Geç Antik ile ortaçağ zaman dilimi içinde sınırlıdır. Karni'de MS 2.yy'a tarihlenen ve ROMA sanatından izler taşıyan bir tapınak kalıntısı bulunmakla birlikte, bunun dışında Ermeniler'in pagan kült yapıları Hıristiyanlık'ın erken dönemlerinde tümüyle tahrip edildiğinden Antik Çağ mimarlığı karanlıkta kalmaktadır. Ortaçağ sonrasına tarihlenen yapılarda Ermeni mimarlığının eski dinamiğini kaybettiği ve kendi kendini tekrarladığı görülür. Ermeniler'in yaşadıkları yörelerin Eskidünya'nın Doğu-Batı politik kutuplaşmasının (İRAN ve Roma, daha sonra da BİZANS ve İSLAM) sürtüşme alanında kalan jeopolitik konumu, PERS ve daha sonraları SASANİ baskısındaki Ermeni kültürünü Batı dünyasından olabildiğince uzak tutmuştur. Söylenceye göre III.Drtad'ın kararı ve Surp Krikor Lusavoriç'in (Aydınlatıcı Aziz Grigor/Gregorius) önderliğinde Hıristiyanlık'ın resmen kabulünden (gene söylenceye göre MS 301) sonra bile ancak Roma'nın Doğu eyaletleriyle (Surp Krikor'un yetiştiği Suriye, KAPPADOKİA) din ilişkileri kurulabilmiştir. Rahip Mesrob Maş-

dotz'un Ermeni alfabesini oluşturması (geleneğe göre ykş.402), din dilini Yunanca ve Aramice'nin egemenliğinden çıkarmıştır. Ermeni Kilisesi, Hıristiyan dünyasını sarsan dogma tartışmalarında kendi konumunu belirleme olanağını 506 ve özellikle 552 (ya da 555) tarihli Tuin (Dowin; Dvin) konsillerinde bulduğunda Bizans Ortodoksluğu'na karşı ve Suriye-Mısır Monophysitliği'nden yana olmuştur. Sasani egemenliği süresinde (ykş.230-ykş.650) Ermeni Hıristiyan kilisesi baskı altında tutulmuş ve Sasani resmî dini Zerdüştlük'ün yerleşmesine çalışılmıştır. 7.yy'da Ermeni yöreleri üzerinde etki kazanan önce Bizans sonra İslam egemenlikleri, bölgeye göreceli bir rahatlama getirmişse de 8.yy'da ABBASİ döneminde (750-1258) ilişkiler gerginleşmiştir. 885'te İslam Halifeliği'nin ve Bizans'ın onaylarıyla kurulan Bagratlılar (Bagarat; Pakarad) yönetiminde (885-1065) Bizans'la ilişkilerde yakınlaşma görülmektedir. 11.yy'ın ikinci yarısında Bagratlı egemenliğindeki bölgeler Bizans'a teslim edilmiş ama kısa bir süre sonra Alp Arslan'ın (hd.1063-72) batıya doğru genişleme politikası sonucunda BÜYÜK SELÇUKLU Devleti'nin (1038-1194) üstünlüğü kabul edilmiştir. Yeni yönetim için ekonomik önem taşıyan göreceli bir hoşgörü politikası, ticaret ve zanaatın gelişmesini özendirmiş ve Ermeni kültürünün çökmesini önlemiştir. Bagratlı soyundan gelen Gürcü yöneticilerin çabasıyla, 12.yy'da kuzey bölgeler Gürcü koruması altına girmiş; Batı'da ise önce ARTUKOĞLU (1102-1408) sonra da EYYUBİ (1174-1250) egemenliği yaşanmıştır. Büyük Moğol akınlarının ardından İLHANLI döneminde (1256-1335), gene ticaret, zanaat ve kültürde son bir kalkınma hamlesi gerçekleştirilebilmiştir. 11.yy'da başlayan göç sürecinde KİLİKİA bölgesine yerleşilmiş ve Selçuklu, MEMLÛK, Haçlı ve Bizans güçlerinin arakesitinde, sürekli değişiklikler yaşanmıştır.

Ermeni mimarlığının genel değerlendirmelere açık ve en gözde yapı türü, bütün ortaçağ mimarlığında olduğu gibi, dinsel yapılardır. Özelliklerinin Avrupa ROMANESK üslubunun biçim dünyasına yakınlıklar göstermesi ve dinsel yapı örneklerinin ortaçağın erken dönemleri için olgun biçim ve oranlara dayalı yapıtlar olması, Batı'da 19.yy'da ve 20.yy başlarında belirli bir ilgiyle karşılanmıştır. Ermeni kilise mimarlığında görülen yapı tiplerinin çoğunun Transkafkasya'dan Akdeniz çevresindeki kültür yörelerine yayıldığını 20.yy'ın başlarında ileri süren Avusturyalı sanat tarihçisi Josef Strzygowski'nin görüşleri küçük değişikliklerle ve farklı vurgularla uzun yıllar kabul görmüştür. Bu iddianın doğuşunun hemen ardından başlayan eleştiri, özellikle bazı yapıların çok erken tarihlenmeleri üstünde yoğunlaşmıştır. Günümüzde İtalyan, Fransız, Alman ve Rus-Ermeni bilim adamlarının çabalarıyla artan malzeme üzerinde derinlemesine incelemelere gidilmesi bile ana eleştiriyi bütünüyle ortadan kaldıramamış ve Ermeni mimarlığının kimliği ve gelişimi konusunda görüş birliğine varılamamıştır. Tartışmaların odaklandığı yapılar ise Transkafkasya'da 7.yy'ın ikinci yarısında İslam egemenliğinin başlamasından önceki döneme ait olduğu ileri sürülen dinsel mimarlık ürünleridir.

Mimarlık:

Erken Hıristiyan mimarlığının (→GEÇ ANTİK) kilise binası için seçtiği yapı tiplerinin erken modelleri pagan Roma mimarlığında saptanabilmektedir. Dolayısıyla bütün Erken Hıristiyan kilise mimarisi için "alıntı yapı tipi" geçerlidir. Günümüze kadar gelebilen erken Ermeni anıtlarının büyük bölümünün kökeninde de Geç Antik dönemde Akdeniz çevresinde oluşan ve yaygınlaşan Erken Hıristiyan dünyasının "alıntı" dinsel modelleri yatmaktadır. Ermeni mimarlığının özümlediği kilise tipleri, yüzyıllar boyunca kullanılmış, bir bölümü ileri tarihlerde önemini kaybederken bir bölümü de gözde yapı tipleri olmayı sürdürmüştür.

Bilinen erken dönem Ermeni yapılarının sayısının çok az olmasına karşı, yazılı kaynak yorumlaması, 7.yy'ın yoğun yapı üretimine sahne olduğunu belirtmektedir. Erken Hıristiyan mimarlığının cemaat kiliseleri için seçmiş olduğu ve bütün Akdeniz'de yaygınlaşan üç nefli BAZİLİKA'yla tek nefli dörtgen planlı KİLİSE binasının mimari ilkeleri Ermeni mimarlığına, din ve kültür açısından yakın ilişkiler içinde bulunduğu Suriye ve Anadolu yoluyla, henüz erken bir tarihte girmiş olmalıdır. Antik pagan kökenli dört yapraklı yonca (*tetrakonchos* →KONCHA), yarım daire mekân parçalarıyla genişletilmiş altıgen ve sekizgen şemalar, gene Geç Antik dönemin "enternasyonalizm"i sürecinde, Ermeni mimarlığından başka GÜRCÜ kültürünün de yayılma alanını içine alan bütün Transkafkasya'da filizlenmiştir.

Dört yapraklı yonca planlı kilise tipinin Ermeni mimarlığındaki en eski örneği III.Gatoşigos Nerses (hd.641-661) tarafından yaptırılan *Zuartbnotz Katedrali*'dir. 20.yy'ın başlarında yapılan kazılarda ancak alt düzeylere ait duvarları ortaya çıkarılan yapının üst bölümüyle ilgili görüşler, kazıyı 1903'te yürüten ve tamamlayan mimar Thoros Thoramanyan'ın restitüsyon çalışmasına dayanmaktadır. Bu anıt, yıkılmasından bir süre sonra Ani'de Kakig'in (Gagik) *Surp Krikor Kilisesi* (1001-10) için model olmuştur. Gürcistan'daki *Bana Kilisesi* de (10.yy) aynı plana sahiptir. Buna karşılık Diyarbakır, Antakya'nın eski liman kenti SELEUKEİA PİERİA, Kilikya'da KORYKOS ören yeri ve Suriye'deki Bosra gibi Doğu Akdeniz merkezlerinde ise, bu şemanın 7.yy'dan daha erken örnekleri görülür. Aynı yapı tipinin çeşitlemelerinden, çevre koridorsuz dört yapraklı yonca şeması, ortaçağ Ermeni mimarlığında yaygın olarak uygulanmıştır. Bu şemada ya ortadaki dörtgen alan, dört taraftan yarım daire mekân parçalarıyla sarılmakta ya da orta mekânı belirleyen kare dışa yansırken, kenarlarda yer alan mütevazı boyutlu yarım daireler haçvariliği vurgulamaktadır. Sonuncu tipin en erken (7.yy) örnekleri olarak ileri sürülen Masdara ve Arthig'deki (Ermenistan) kiliselerin tarihleri tartışmalıdır. Kesin tarihli örnek ise 10.yy'dandır: Kars *Havariler Kilisesi* (930). Bu yapı tipinin de, Batı'da henüz canlılığını koruduğu Geç Antik Çağ'ın sonlarında Transkafkasya'ya girdiği ileri sürülebilir.

Ortaçağın ileri yıllarından (10.yy) başlayarak, özellikle anı kiliselerinde ve şapellerde, çevresi yarım daire planlı mekân genişletmeleriyle sarılı, altıgen ve sekizgen şemaya Ermeni dinsel yapılarında yaygın olarak yer verildiği görülür. Antik Çağ'dan beri değişik işlevli yapılarda uygulanan bu dairesel nişli çokgen düzenlerin geç ortaçağda ilgi görmesi, *tetrakonchos*'lar gibi, daha erken bir dönemde alınan şemaların sonraları tekrar canlanışına işaret etmektedir. Sekizgen şemanın çeşitlemesi gibi gözüken Avan *Dziranavor* ve Vaşarsabad *Hripsime Kiliseleri* ile ve Gürcistan'ın Mzchetta kentindeki *Cuvari Kilisesi*'nin temsil ettiği yapı tipi ise, bölge ile sınırlı kalmakla birlikte Ermeni-Gürcü mimarlığının Hıristiyan yapı kataloğuna özgün katkısıdır. Diyagonal eksen üzerindeki nişlerin boyutlarının küçüklüğü, tipin sekizgen değil dörtgen şemadan türediğini açığa vurmaktadır; köşe nişleri, mekân genişletici olmaktan çok, dörtgen plan ile örtünün tambur dairesi arasındaki geometrik farklılığı kapatan ve İstanbul'daki *Ayasofya*'da da (bit.537) görü-

len EKSEDRA anlamında öğelerdir ve tambur trompunun (tonoz bingi →ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ) orta mekân zeminine sarkmasını sağlamaktadır. Söz konusu tip, genellikle 7.yy kökenli olarak varsayılmakta, ama tarihlemelerin dayanaklarında kuşku yaratıcı öğeler bulunması ve onarımların yapı içindeki müdahaleleri, adı geçen yapıların tarihlemelerini sarsmakta ya da yapıların bugünkü görünümlerine bakarak yapılan 7.yy'a yönelik üslup ve mimari gelişim yorumlamalarının geçerliliğini zayıflatmaktadır. Bizans mimarlığında da görülen kubbe tamburu altında eksedralı yapılar da ortaçağdandır (ör.Khios [Sakız] Adası'nda *Nea-Moni Manastırı Kilisesi*, 1045; İstanbul, Heybeliada'da *Panhagia Kamariotissa Kilisesi*, 11.yy?).

Merkezî planlı yapı tipi çeşitlemelerinin hepsinin özünde orta mekânda bir düşey eksen vurgulaması vardır. Bu doğrultuda Ermeni dinsel yapılarında orta alanda bir yükseltme uygulanmıştır (*Eçmiadzin Katedrali*'nin ilk yapısında da kaynaklara göre ortada ahşap bir yükselti oluşu gibi). Kappadokia ve Kilikia'nın orta alan üzerindeki dörtgen prizmatik kule motifi, Transkafkasya'da köşe tromplarının zoruyla sonraları sekizgenleşmiştir.

Tamburlu KUBBE, en geç Ermeni kültürünün ikinci zengin döneminde (9.-10.yy) ortaçağın ve daha sonrasının (ör.*Sdepannos Manastırı Kilisesi*, 17.yy) büyük kiliseleri için uygun görülen üç nefli ve çeşitlemesi olan tek nefli dörtgen plana yaygın bir biçimde uygulanmıştır. Ermeni ve Gürcü mimarlığı araştırmalarında Transkafkasya'nın bu egemen kilise tipinin (kubbeli bazilika) yaratılmasındaki öncelik sorunu tartışmalı durumunu bugüne kadar korumuştur. Bu kilise tipinin Ermeni mimarlığının özgün ürünü olduğunu ve 5.-7.yy'larda doğduğunu savunanlar, tezlerini belli bir grup kubbeli yapıya dayandırmaktadır. Bu grubun erken dönemlere tarihlendirilmesi gene yazıt ve kaynak yorumlamalarına göredir; eleştiri de özellikle bu noktada yoğunlaşmakta, söz konusu yapıların ağır müdahale ve yenileme geçirdiği, bazı örneklerde ise tamburlu kubbenin sonradan yerleştirildiği ileri sürülmektedir. Bu son grubun bir örneği Kars'ın Digor ilçesindeki *Surp Sarkis Kilisesi*'dir ve dörtgen prizmatik kubbe alt yapısıyla tipin en eski örneği görünümündedir. Yapı, İç Anadolu'nun erken kiliselerinin merkezî dörtgen kuleleriyle ya da kubbeli kuleleriyle paralellikler taşır. T.Thoramanyan'ın, kasnağın sonradan eklendiğini ileri sürmesine, epigrafların yazıtları güvensiz olarak nitelemesine ve bunları ancak 11.yy'a tarihlemelerine karşı, gene de zaman zaman yapı, bütünüyle geç 5.yy ürünü olarak tanıtılmaktadır. *Surp Sarkis*, bugün bu sorunların üzerine gidilemeyecek kadar taş soygununa uğramış durumdadır. Benzer değerlendirmeler *Mren* (kaynaklara göre 7.yy'ın 1.yarısı) ve *Uzunlar* (Otzun; kaynaklara göre 8.yy'ın 1.çeyreği) *Kiliseleri* için de yapılmaktadır. Bu sonuncuların ilk yapımları ile bugünkü görünümlerinin özdeşlikleri tartışma konusudur ve söz konusu yapıların önce yalın bazilikalarken daha sonra kapsamlı bir müdahale ile kubbeli bazilikaya dönüştürülmüş olabileceği ileri sürülmektedir. Aynı grubun erken bir örneği sayılan Eçmiadzin *Kayane Kilisesi* de (kaynaklara göre 7.yy'ın 1.yarısı) 17.yy'da kapsamlı bir onarım geçirmiştir. Aynı yıllara tarihlenen Pakavan'daki (Bagawan) kilise, az incelenmiş ve günümüze kadar gelememiştir. Genelde 7.yy kökenli olarak tanıtılan Thalin kenti katedralini Georg Çubinaşvili 10.yy'a tarihlemektedir.

Bugün incelenmesi olanaksız olan Digor *Surp Sarkis Kilisesi*'nin eski fotoğrafında görülen dörtgen tambur, İç Anadolu'daki gelişimle uyumludur ve 7.yy'a tarihlendirilmesi çelişki yaratmamaktadır. Bu yapı aynı zamanda Ermeni dinsel yapılarının İç Anadolu ile ilişkilerinin kubbe mimarisinde de sürdüğünü belgelemektedir. Adı geçen öbür kubbeli bazilikaların örtülerinin özgünlüğü kesin değildir. Ama bu yapı tipinin büyük olasılıkla 7.yy'da uygulanmaya başladığını *Surp Sarkis* tamburu belgelemektedir. DAĞ PAZARI (Kilikia), Alahan, Deyle (LYKAONiA) ve Tomarza'daki (Kappadokia) kiliselerin (hepsi 7.yy'dan daha erken) dörtgen prizmatik tamburunun bir benzerinin Transkafkasya'da uygulanmasının, F.W.Deichmann ve C.Mango'nun da değindikleri gibi, Anadolu'dan bağımsız gelişmediği olasıdır. Öte yandan, Ermeni mimarlığındaki düzeyli yapım tekniği, tamburlu kubbe esinlenmesinden yola çıkarak bazilikal plan içinde de düşey vurgulamanın strüktürel koşullarını hazırlamış olabilir.

Yüzyıllar boyunca dinsel yapıların birçok kez yenilenmesi, bunların özgün yazıtlarının ya da olası kopyalarının yenilenmiş yapıya konması ve araştırmacıların da bu karmaşa içinde yapı tarihlerini doğru saptamakta güçlüğe düşmeleri, mimarlık alanında değerlendirmeleri önemli ölçüde kısıtlamaktadır. Üslup ölçütleri bu çıkmazdan kurtulmaya ancak sınırlı olarak yardımcıdır. Genel olarak varsayılan, Ermeni mimarlığının iki ayrı zaman diliminde önemli bir varlık gösterdiğidir: 4.-7.yy ortalarına, yani Arap egemenliğine kadarki erken dönem, Halifelik'in denetiminin zayıflamasından sonra 9.yy ortasından 13.yy ortasına (Moğol istilası) kadar ikinci dönem. Roma İmparatorluğu sınırları ya da kültürel etki alanı içindeki Hıristiyanlık'ın ibadet mekânı için seçilen yapı şemalarının kökeni, pagan Roma mimarlığında yatmaktadır. Ermeni dinsel yapıları da birinci aşamasında bu ortak mirastan pay almış ve Kappadokia, Kilikia ve Kuzey MEZOPOTAMYA bu ilişkide aracılık yapmıştır. Transkafkasya'nın bu mirası değerlendirmesi ve geliştirmesi ise küçük adımlarla olmuştur. Günümüze ulaşan anıtların büyük bölümü 9.yy ile başlayan ikinci zaman diliminin, özellikle de Bagratlılar döneminin ürünleridir. Olgun biçimleriyle bu geç dönem, erken Ermeni mimarlığının kökleşmiş bazı yapı kalıplarını yeniden ele alarak geliştirmiştir. Yaratılan son biçimler dışında, eski alıntı modellere yeni bir canlılık, çeşitlilik, standardizasyon getirilmiş, oran ve bezemede dinamizm sağlanarak, plan ve üst yapı biçimlerine ayrıntıda özen gösterilmiştir.

12. ve 13.yy'larda Gürcü korumacılığına sığınan Ermeniler, özellikle ticaret yolları üzerindeki yörelerde mimari ve sanata da bir ivme kazandırmıştır. Bu dönemde değişik işlevli yeni yapı türlerinin ön plana çıktığı görülmektedir. MANASTIR komplekslerine bağlı pek çok kilisenin batısına eklenen çok amaçlı salonlar (*kavith*) ile değişik bir yapı türü ortaya çıkmıştır. *Kavith*'lere, ortada serbest dört ayağın belirlediği bir dörtgenin üstünü açık bırakan (ya da fenerle bir ölçüde örten), mekân içinde serbest strüktürel ayakların kullanılmadığı durumda ise dörtgen alanı büyük kemerlerin kesişmesinin belirlediği bir düzenleme biçim vermiştir. Görsel ilginin karmaşık konstrüksiyonlu örtü düzenine (ör.Hağpad ya da Sanahin köyleri yakınındaki manastırlarda) doğru çekildiği iç mekânda mimari yaklaşım, konstrüksiyon öğelerinin gelişmiş ilişkilerinde yoğunlaşmıştır. Manastır kümesi içinde yer alan başka amaçlı yapılara da (kütüphane, yemekhane) aynışemanın uygulanması, bu düzenin *kavith* işlevinin gereği olmadığını belirtmektedir. Ani

harabelerinin ortaya koyduğuna göre, zengin salonlardan oluşan mekân kümelerinin törensel işlevli diziler kurması, soylu malikânelerinin İslam-Bizans saray mimarlığına paralel geliştiğini akla getirmektedir. Kanallarla 10km uzaklıktan getirilen suların saray içinde özel havuzlarda toplanması, İran su mimarlığını çağrıştırmaktadır. Geç ortaçağ (13.-14.yy) Ermeni yapıları, özellikle bezeme alanında yörede egemen Selçuklu ve İlhanlı sanatlarıyla yoğun ilişkiler içindedir. Belirgin olarak saray yapılarının ana giriş kapısını çerçeveleyen bezemede görülen bu eğilim (ör.Ani'de *Baron Köşkü* ve *Sarkis Sarayı)* iki boyutlu taş oymacılıkta, renkli taşlarla yapılmış geometrik duvar süslemeciliğinde (ör. Ani'de *Havariler Kilisesi*'nin *kavith*'i, 13.yy) ve MUKARNAS örtüde (ör.*Kegart* köyü yakınındaki manastırın *kavith*'i, 13.yy) kendini göstermektedir. Genel mimarlık kavramlarında geleneklerden vazgeçmeyen Ermeniler, yapısal ayrıntılarda (kemer biçimleri, sütun, sütun başlığı, mukarnas örtü, kubbe geçiş öğeleri) Selçuklu biçimlerine daha rahatlıkla yaklaşmaktadır. 17.yy gibi geç dönemlerde yapı planı ve dış kütle dışında, yapı malzemesi (TUĞLA) ve iç mekânın yapısal biçimlenmesi Isfahan'da Yeni Culfa Ermeni mahallesinde olduğu gibi, bütünüyle SAFEVİ (1502-1736) etkisindedir.

İki cidarlı, arası kireç harcı ve moloz taş dolgulu DUVAR örgüsü, Ermeni yapım tekniğinin egemen öğesidir. Noktasal taşıyıcı olarak genelde ayak uygulanmıştır; kullanıldığı durumlarda sütunlar geniş kesitli, bodur oranlıdır. Dar pencereler gibi küçük açıklıklar dışında bütün duvar boşluklarında, sütun ve ayak aralarında atkı öğesi olarak genelde KEMER kullanılmıştır. Mekân örtüsü TONOZ ve kubbedir; yer yer ve zaman zaman ahşap da örtü malzemesi olarak görülmektedir. Dörtgen plan üzerine kubbenin oturtuluşunda aracı olan trompun biçimi İran kökenlidir: Çeyrek küre biçimli Batı tromplarının tersine, genelde dik açılı bir yarım konidir ve iki kenarı, kubbenin dörtgen alt yapısının köşesine kadar duvara kesintisiz basmaktadır. Geçiş öğesi olarak pandantifin (→ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ) kullanılması, Bizans mimarisi etkisiyledir; ancak uygulanmaya başlamasının tarihi tartışmalıdır. Ermeni yapı ustalarının taş örgüdeki becerisi, kesme taş örtü öğelerinde de kendini göstermektedir. Yapı örtüsünün dış biçimlenmesi, ahşap çatının özelliklerine sahiptir: Tek ve çift eğimli çatı ile çokgen tambur üstündeki kubbeyi örten üçgen prizma genel görünüme egemendir; kubbenin konik örtülmesi ise daha az uygulanmıştır. Örtü kaplaması genel olarak özenli kesilmiş taş levhadır. Yapının genel görünüşü masif ve ağırdır. Işıklıkları, savunma yapılarının mazgallarını andırır biçimde az ve dardır. Erken dönem yapılarında geniş pencere açıklıkları daha yaygındır. Suriye kökenli kırık pencere kemeri motifinin gerçek kemer taşlarının çevresinde yer alması Ermeni-Transkafkasya mimarlığının kimliğini oluşturan özelliklerdendir. Bölgenin ortaçağ anıtlarında, dar ışıklıklı dış cepheleri hareketlendiren çubuk PİLASTR'lar, sağır arkadların narin kemerlerini taşımaktadır. Bu yapısal öğenin bu ölçüde incelmesi, cephenin ve yapının masif karakterine ters düşmekte ve Sasani ya da İslam BEZEME sanatından çağrışımlar yapmaktadır. Ortaçağ cephelerinde taş süslemeciliğin her türlüsü denenmiştir. Bitkisel bezemede, Antik Çağ'ın mimari heykel ve kabartma geleneğini sürdüren Suriye ve Güneydoğu Anadolu'dan farklı olarak doğalcılıktan uzak, belirgin bir stilizasyon ve motif ekonomisi söz konusudur. İslam etkisinin başladığı dönemde coşkun bir CEPHE süslemeciliği mimariye değişik bir hava getirmiştir. Yapı cephesinde figürlü kabartmaya, az sayıda olsa da yer verilmiştir. Mimariyle bağlantı kuramayan bu figürlerin duvar yüzeyine serpiştirilmesi gene küçük el sanatlarından yankılar taşımaktadır. İç duvarlarda ve döşemede zaman zaman MOZAİK kullanıldığı da bilinmekle birlikte bugün duvar yüzeyinde IN-SITU (ilk yerinde) kalıntı yoktur. Buna karşı, az sayıda bile olsa korunmuş figürlü FRESK sanatından örnekler, belirli bir iç duvar bezemeciliğini ortaya koyar; ancak genel değerlendirmelere olanak verecek yoğunluktan uzaktır. Bunlar, Bizans Kilisesi'ne bağlı Ermeni Ortodoks cemaata hizmet veren yapılardandır; Ermeni Kilisesi ise resim sanatına mesafeli kalmıştır. Dış cephe biçimlenmesinde Ermeni mimarlığına özgü bir özellik de, masif görünüşlü dış duvarın üçgen planlı derin ve düşey yırtıklarla hareketlendirilmesidir. Konumları, iç yapıda örtü taşıyıcısı öğelerin bir parçası olan duvar ayaklarının ya da aşırı duvar doluluklarının bulunduğu yerlere (doğu duvarı) denk düşmektedir. Bu biçimde hem dış duvarın taşıyıcılığı zedelenmemekte hem de bir cephe bölümlenmesi oluşturulmaktadır. Üçgen yarığın üstü bir tromp ile kapatılarak, saçak düzeyinde cephenin ve örtünün sürekliliği sağlanmaktadır.

Transkafkasya sanatının önemli bir bileşeni olan Ermeni mimarlığı, arada derin inanç farklılıkları bulunmakla birlikte, Gürcü yapı sanatıyla (→GÜRCÜ mimarlığı ve sanatı) büyük benzerlikler taşımaktadır. Dinsel kökenlerindeki özdeşlik, ortaçağda Gürcü-Ermeni politik bütünlüğü, sürekli kültür alış verişleri ve ortak yapı gelenekleri bu yakınlığın ana nedenlerindendir.

Sanat:

Hıristiyanlık dönemi öncesine ait Ermeni sanatı ürünleri günümüze kadar gelememiştir. Antik sanatın izleri, birkaç Helenistik tanrıça heykelciği, bir olasılıkla İran kökenli gümüş eşya, Karni'deki Roma dönemi hamamına ait döşeme mozaiği kalıntıları aracılığıyla gözlenebilmektedir; bunların da büyük bölümünün başka yerlerden ithal edilen eşya olduğu ileri sürülmektedir. Ermeni sanatı kimliğinin değerlendirilmesine olanak tanıyan sanat yapıtları ise genelde Hıristiyanlık dönemi kapsamında kalmaktadır. *Zuartbnotz, Uzunlar* ve *Mren Kiliseleri*'nin duvarlarına ya da kemer ve LENTO gibi yapı öğelerine işlenmiş az sayıdaki figür, Geç Antik Çağ Ermeni sanatının en erken kabartma örnekleri sayılmaktadır. Bunların hiçbiri 7.yy'dan erken olmayıp büyük bölümü Meryem Ana-Çocuk İsa figürlerini (→Hz.İSA; MERYEM ANA) canlandırmaktadır. Kalıntı durumları ve yapı içindeki dağılımları, belli bir ikonografik (→İKONOGRAFİ) kompozisyonun parçaları olup olmadıklarını açıklayamamaktadır; hepsi genel çizgileriyle "halk sanatı" niteliklerini içermektedir. İşlenmesi güç, sert yapı taşı üstündeki uygulamalar kaba bir işçilik sergilemektedir. Figürün hareketini ve hacmini yalnızca derin çizgilerle veren bu üslup, 9.yy ve ötesinde de sürmüştür. Kakig'in Van Gölü'nün Akdamar Adası'ndaki kilisesi *(Kutsal Haç Kilisesi/Akdamar Kilisesi;* 915-921) dış duvarlarının zengin kabartmaları, sözü edilen bu taşra üslubunun ötesine geçmiştir. Bu örneklerde iki düzlemli işleme tabakasına figürün hacim zenginlikleri ustalıkla yerleştirilmiştir. Yapının bütün dış duvarlarını dolaşan üç düzeydeki figürler bir program uyarınca serpiştirilmiştir: En üstte Tevrat sahneleri, arada serbest dizilmiş hayvan ve insan figürleri, en altta da İncil'le bağıntılı sahne ve kişiler yer alır. Kabartma dizilerinin modelinin sanki rulo üstündeki bir el yazmasının resim şeritleri olduğu izlenimi edinilmektedir.

Kutsal Haç Kilisesi'nin öyküsel frizleri Ermeni kabartma sanatında tek kalmış, bir daha tekrarlanmamıştır. Bu sanatın başkaca ortaçağ örnekleri gene kemer ve lento dekorasyonları olarak ya da kemer aynalarının düzlemelerini dolduran dinsel temalı kompozisyonlarda bulunmaktadır. Bunlar da genel olarak gene "halk sanatı" çerçevesini aşamayan, belli düşünce ve kavramların işaretleri olmakla yetinen biçimlerden oluşan figürlerdir. Konuyu hareketleriyle, kompozisyonuyla anlatmayan, zarafeti ve güzelliğiyle yüceltme kaygısı gütmeyen bir üslup anlayışı ön plandadır. Ermeni resim sanatının özellikle üstünde durduğu, ayrıntıda gerçekçilik yoluyla inandırıcı olma kaygısı bu kabartmalarda yerini özet bir anlatıma bırakmıştır. Dış cephelerin kabartmalarına koşut olarak *Kutsal Haç Kilisesi* iç duvarlarının da bir zamanlar boydan boya fresklerle kaplanmış olduğu anlaşılmaktadır. Tekvin'den konu alan kubbe resimlerinden birkaç parça korunabilmiştir. Alt duvar yüzeyleri ise bütünüyle İncil konulu öyküsel frizlerle doldurulmuştur. Figürlerin yüz ifadeleri, vücut biçimlenmesinde etkili olan giysi kıvrımlarının (→KIVRIM) stilizasyonu ve kompozisyon özellikleri, Abbasi sanatına yakınlıklar sergilemektedir. Aynı dönemin başka yapılarında DUVAR RESMİ'ne rastlanmaması, *Kutsal Haç Kilisesi* fresklerinin Ermeni sanatında yankıları olup olmadığını belirsiz bırakmaktadır. 1204'teki Sis kenti (Kilikia) konsili, dinsel yapılardaki figürlü resim uygulamasına karşı kısıtlayıcı tutuma son vermiştir. Dolayısıyla 13.yy boyunca yapılan anıtsal duvar resimleri bugün de bazı kilise duvarlarını donatmaktadır. Bunlar arasında, terk edilmiş olmasına karşın, iyi korunanı, Ani'deki *Surp Sarkis Kilisesi* resimleridir. Yapının bütün duvarlarını dolduran fresklerin sanatçısının Gürcü kökenli olduğu anlaşılmakta ve resmin bütününde Gürcü-Ortodoks (Bizans) ikonografisinin egemenliği izlenmektedir. 12. ve 13.yy'da Gürcü koruması altına giren Ani ve daha kuzey bölgelerde, din farklarına karşın, Gürcü geleneklerine doğru bir yakınlaşma doğmuş ve duvar resimciliğinde hazırlıksız Ermeni sanatçısı yerine Gürcü freskçisi daha etkili olmuştur. 13.yy'dan sonra ise dinsel figürlü duvar resimciliği sönmüştür.

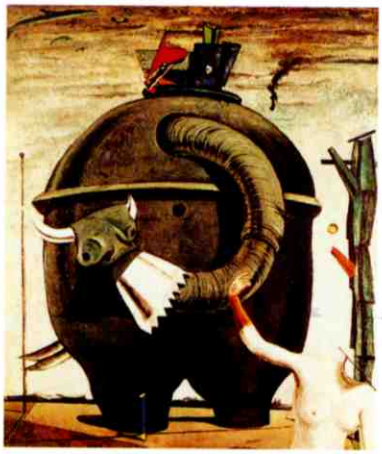
10.-12.yy, duvar resmi sanatında büyük zenginlik göstermez. *Kutsal Haç Kilisesi*'nin iç duvar resimlerinden başka gene kuzey bölgelerde, özellikle Ani'nin güneydoğusunda Sivnik yöresinde de bazı yapılarda duvar resimlerine rastlanmıştır.

Günümüze gelebilen özgün Ermeni dinsel duvar resimleri sayısındaki azlık ve var olanların çoğunun bozuk olması, bu sanatın gelişimini ve üslup özelliklerini değerlendirmede yetersiz kalmaktadır.

Geç Antik sonrasının Ermeni sanatını kapsamlı olarak kitap resimleri (→KİTAP BEZEME) örneklemektedir. Ermeni kitap resimciliğinin bilinen en erken örnekleri ortaçağdandır. Kakig'in karısı Mlke'nin Varak Manastırı'na armağan ettiği *Mlke İncili* (ykş.862; S.Lazarro Manastırı Küt., Venedik, cod.1144), Ermeni İLLÜSTRASYON sanatının geçmişinin daha eskilere dayandığını belgelemektedir. *Mlke İncili* 9.yy sanatının niteliğini de örneklemektedir. Kitabın başında, Kaisareia'lı (Filistin) Eusebios'un (ö.339) Carpianus'a dört İncil Yazarı'nın farklı kitapları arasındaki uyumu açıklayan mektubu yer almakta ve bunu İncil yazarlarının kitaplarının karşılaştırmasını sergileyen "kanon" levhaları izlemektedir. Daha sonra bir başlık sayfası, bir şadırvan resmi, Meryem ve Hz.İsa tasviri ile dört İncil yazarının resimleri diziyi tamamlamaktadır. *Mlke İncili* illüstrasyonları, "kanon" levhaları süslemelerinde Suriye sanatıyla yakın ilişkiler sergilemekte, Suriye kaynaklı *Rabula İncili* ile (586) özdeş motifler taşımaktadır. "Kanon" levhalarının arkad kemerleri aynalarında yer alan deniz hayvanları ve bunları avlama sahneleri, Kuzey Afrika-MISIR kökenli antik döşeme mozaiklerinin modelliklerine işaret etmekte ve bu yönden de esinlerin Suriye üzerinden ortaçağ Ermeni sanatında etkili olduğunu kanıtlamaktadır. Değişik kaynaklı alıntılar, *İsa'nın Göğe Yükselişi* resminde ve İncil yazarları levhalarında da izlenmektedir; bunlarda ise etkilerin kaynağı Suriye'den başka Bizans illüstrasyonlarında yatmaktadır. *Mlke İncili*'nin belgelediği erken ortaçağ Ermeni sanatındaki çok yönlülük, ünlü *Eçmiadzin İncili* (989; Eçmiadzin Manastırı, Erivan, cod.229) illüstrasyonlarında da saptanabilmektedir. Burada bir yandan "kanon" süslemelerinde Suriye ilişkisi sürerken, figürlü illüstrasyonda *Mlke İncili* figürlerinden bile aşırı bir kuruluğa varılmakta, ama kullanılan ikonografi, antik ruhlu Erken Hıristiyan sanatına borçlu gözükmektedir.

11.yy illüstrasyonlarında ise yoğunlaşmış bir Bizans etkisi saptanmaktadır. Bu akımın en iyi temsilcisi 1007 tarihli *İncil*'dir (S.Lazarro, cod.1400). Bu yapıt, Edirne'de bir manastırda Bizans Devleti hiyerarşisinde yüksek düzeyde yeri bulunan Protospatharios Hovhannes için hazırlanmıştır. Özellikle İncil yazarları resimleri ve dinsel temalı resimler, belirgin biçimde Bizans illüstrasyonlarına bağlı kalmıştır; üslup bakımından da Bizans eğitimi ön plandadır. "Kanon" yapraklarında bazı ayrıntılar ve iki İncil yazarı resmi, motif ve üslup açısından Ermeni sanatından izler taşımaktadır. Yapım yerinin İstanbul'un çok yakınında olması, sanatçının yetişmesinde Bizans sanatı özelliklerinin egemenliğini kolaylaştırmış olmalıdır. İç Anadolu ve Bizans sınırları içindeki Doğu Anadolu'da bulunan Ermeni manastırlarının sanatçıları için bile Bizans kaynaklı illüstrasyonlar modellik ederken, daha batıdaki manastırların batı üslubuna da egemen sanatçılar yetiştirebilmiş olması doğaldır. Öte yandan, İç Anadolu ve Transkafkasya Ermeni manastırlarında geleneksel ikonografiye ve üsluba bağlı sanat yapıtlarının yaratılması sürdürülmüştür. Bunların önemli örneklerine 966 tarihli *İncil* (Walters Sanat Gal., Boston, no.537), 1064 tarihli *İncil* (Kudüs Ermeni Patrikliği, no.1924) ve 1038 tarihli *İncil*'de (Matenadaran Küt., Erivan, no.6201) rastlanmaktadır. Betimlenmek istenen nesneler, en basit çizgileriyle anlatılmaya çalışılmış, kullanılan az sayıda çizgide naif halk sanatı vurgulanmış ve neredeyse Dışavurumcu bir anlatım sağlanmıştır. Renk, yalın, ayrıntısız, tonlamasız uygulanmış; figür ve mekân canlı, kalın ve az sayıda çizgiyle biçimlendirilmiştir. Öte yandan bir ağacın yapraklarının tek tek işlendiği, bir halenin bütün ayrıntılarının verildiği örnekler de vardır.

11.yy'dan sonra kitap resimciliği ücra manastırlarda sürdürülmüştür. Bu dönemin ürünleri, birbirinden çok farklı eğilimde, çok sayıda taşra merkezi oluştuğu izlenimi vermektedir. Bunlardan Kilikia manastırları, Bizans kitap illüstrasyonlarına doğal bir yakınlık duymuş; 10. ve 11.yy'ların Ermeni resim sanatında görülen üslubu sürdürmüştür. Erivan'daki 1173 tarihli dinsel mersiye (Matenadaran, no.1568) ve Kudüs Ermeni Patrikliği'ndeki el yazması (no.1796), bunların en erkenlerindendir. Mobilya bezemesine kadar giren Bizanslılık hemen varlığını duyurmaktadır. Öte yandan, figür biçimlendirmede bol ve klişe nitelikli çizgilerle Ermeni geleneklerinin izinde gidildiği de açıktır. 13.yy'ın ikinci yarısında yetişmiş olan Rumkale (Hromgla)



ERNST, Max, *Celebes Fili*, 1921, tuval üzerine yağlıboya, 130x100 cm.

Manastırı (Urfa) kopisti (yazmaları elle çoğaltan kişi) Thoros Roslin kendine özgü bir sanat kimliğiyle yarattığı duygulu resimlere damgasını vurmuştur. Çizgileri salt dekoratiflikten çıkararak, hacim yaratıcı bir öğe olarak kullanmıştır. Kilikia el yazması resimciliğine öyküsel kompozisyon ilkesini getirmiş, resim ile metin arasında ilişki kurmuştur. Kompozisyon içine metnin ayrıntılarını resimsel olarak sokup gerçekçi ve inandırıcı olmayı denemiştir. Bugün yedi yapıtı bilinmektedir; bunlardan Erivan, Matenadaran Kütüphanesi'ndeki (no.10675) ve Kudüs Ermeni Patrikliği'ndeki (no.2027) özellikle ilgi çekicidir. 1273 tarihli *İncil* (İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Küt.) ve Konstabl Smpad için hazırlanan *İncil* (Matenadaran, no.7644) illüstrasyonları da T.Roslin'in sanatından etkilenmiş görünmektedir.

Saray ve manastır *skriptoryum*'ları (yazmaların elle çoğaltıldığı yer), 13.yy'ın ikinci yarısında hem çok sayıda hem de yüksek düzeyde kitap üretmiştir. Özellikle illüstrasyonları, ortaçağın yetkin örnekleri arasındadır. Kilikia'nın konumu Bizans, Haçlı Kontluk ve Düklükleri, İslam devletleri ile sıkı ilişkiler sağlamıştır. Savaşların yanı sıra yoğun kültür alışverişleri de bu resimlerde belgelidir. 12. ve 13.yy Kilikia resimleri figürsüz İslam illustrasyonlarıyla da ilişkilidir. Ancak T.Roslin'den sonraki yılların sanatçıları anonim kalmaktadır. Bunlar arasındaki bazı nitelikli fırçalar, Batı sanatından derin etkiler sergilemektedir. Figürlerdeki büklümlü hareketlilik, aşırı patetik yüz ifadeleri, dönemin İtalyan sanatından yankılardır. Ermeni resim sanatının son kişilikli ismi Sargis Bidzag'dır. 14.yy'ın "donukluk"la nitelenen Ermeni resim sanatı içinde adını duyurabilen Bidzag hem döneminin özelliklerine sahiptir hem de gerçekçiliği yakalama çabasındadır.

0509, 0600, 0872, 0937A, 0937B, 0937C, 1055A, 1671, 1805, 1921, 1935A, 2467, 3228, 3383, 3385, 3536A.

M.Ahunbay

ERMİLOV, Vasiliy (1894, Harkov-1968, Harkov)
Rus ressam, sahne ve grafik tasarımcısı.
Ukrayna'da AVANT-GARDE sanatın en önemli temsilcilerindendir.

Rusça adı Ermilov Vasiliy Dmitrieviç'tir. Harkov'da 1905-09 arasında Dekoratif Sanatlar Okulu'nda, 1910-11'de de Sanat Okulu'nda öğrenim gören Ermilov, 1913'ten 1916'ya değin Moskova Resim, Heykel ve Mimarlık Enstitüsü'nde bulunmuş, burada KÜBİK-GELECEKÇİLİK akımı içinde yer alan BURLIUK ve şair Vladimir Mayakovski gibi sanatçılarla dostluk kurmuştur. Bu akımın ve SUPREMATİZM'in ilkelerini özümseyerek üslubunu olgunlaştıran sanatçı 1917'de Harkov'a dönmüş, bir süre kitap resimleri yaptıktan sonra, sanatı geniş halk kitlelerine götürme çalışmalarına katılarak 1919-20'de AGİT-PROP eylemleri için afişler ve resimler üretmiştir. Bu dönemde gerçekleştirdiği devlet siparişlerinin yanı sıra YAPIMCILIK akımı doğrultusunda, malzemenin strüktürel olanaklarını irdeleyen ve salt biçimsel anlatımın vurgulandığı *Yapımcı Kompozisyon* (1920), *İsimsiz* (1925) gibi, dönemin *avant-garde* sanatına örnek oluşturabilecek yapıtlar üretmiştir. 1922'de Harkov Sanat Enstitüsü'nde ders veren Ermilov, mimarlık ve sahne tasarımı üzerine de çalışmalar yapmıştır. 1920'lerin sonuna doğru ülkede biçimci yaklaşımların gözden düşmesiyle birlikte Ermilov da öteki öncü sanatçılar gibi yönetim tarafından dışlanmış, yapıtlarının birçoğu yok edilmiş ve sanatçı 1930'ların sonundan başlayarak yarı klasik bir üsluba yönelmiştir.

1250. *Z.Rona*

ERNST, Max (1891, Köln-1976, Paris)
Alman kökenli Fransız ressam ve heykelci.
DADACILIK akımının kurucularından olan Ernst, birçok alanda yarattığı Gerçeküstücü yapıtlarla (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) 20.yy'ın önde gelen sanatçılarından biridir.

1908-14 arasında Bonn Üniversitesi'nde felsefe okumuş, ancak resme olan ilgisinden ötürü mesleki çalışmalarını aksatmıştır. MACKE'yle sıkı dostluğu sonucunda yeni kurulan Der BLAUE REITER grubuyla ilişkiye girmiş, 1912'de DELAUNAY aracılığıyla tanıdığı ORFİZM ve GELECEKÇİLİK'ten etkilenmeye başlamıştır. Sanatçının bu dönem yapıtları sözü edilen akımların fiziksel devinim, ritim ve renk kullanımlarıyla belirginlik kazanır. Örneğin, *Laon* (1916) adlı yapıtı Delaunay'nin aynı adlı resimlerini güçlü bir biçimde anımsatır. Ernst, 1916'da Berlin'de savaşa karşı çıkan sol eğilimli GROSZ'la tanışmış, ancak DIX ve Grosz'un yaptıkları gibi etkin bir karşı çıkışta bulunmamış, 1918'e değin orduda kalmıştır. Çizim ve suluboyalarıyla bu dönemin kargaşalı ortamını yansıtan sanatçı, 1919'da Köln'de *Dadamax* adı altında çalışmalar yapan Dada grubunun kurucusu olmuştur. Aynı yıllarda KOLAJ ve FOTOMONTAJ tekniklerini Gerçeküstücü anlamda kullanmaya başlayan Ernst'in *Uzun Deneyimlerin Ürünü* (1919) adlı yapıtı, bir çerçeve içine monte edilmiş nesnelerin boyanışı ve bu nesnelerin ironik nitelikleriyle geleneksel anlamda tuval resmine bir karşı çıkmadır. Bu çalışmalarında ARP'ın "rastlantısal düzen" yönteminden yararlanan Ernst, *Celebes Fili* (1921) adlı resminde De CHIRICO benzeri metafizik bir manzara görünümü içinde birbiri içine geçmiş farklı perspektif dizgeleri ve ölçekler kullanmış; *Erkekler Bunu Bilmeyecek* (1923, Tate Gal., Londra) adlı çalışmasında da görüntüyle yetinmemiş, yapıtın arkasına tuval üstündeki tüm görüntüyü yorumlayan şiirsel bir yazı yazmıştır. Ernst bu yapıtta, bastırılmış cinsel öğeleri vurgulayarak güçlü bir simgesel anlatıma ulaşmıştır.

1922'de Paris'e yerleşen sanatçı, 1924'te kurulan Gerçeküstücülük akımına katılmıştır. 1923-24 arasını şair Paul Éluard'la birlikte Eaubonne'da geçirmiş, burada Éluardlar'ın evine RÖNESANS ve BAROK geleneğine uyarak düşsel figür, hayvan ve bitkileri görüntülediği duvar resimleri yapmıştır. Ernst'in bu dönemdeki Gerçeküstücü yapıtlarında çocukluk anıları önemli bir rol oynar. Özellikle ormanları betimlediği resimlerinde bu anıların etkisi daha da baskındır. 1924'ten sonra pek az yapıtını fırçayla gerçekleştiren sanatçı 1925'ten başlayarak, 1919'dan beri aralıklarla kullandığı FROTAJ tekniğine ağırlık vermiş ve "şiirsel esinin mekanikliği"ni tanımlamaya yönelmiştir. 1925'te Atlantik kıyısında bir Fransız kasabası olan Pornic'te kaldığı sahil kulübesinin döşeme tahtalarından esinlenerek 34 tane frotaj yapmış, bu yapıtlar, Paris'te *Doğal Tarih* başlığıyla çoğaltılmıştır. Sanatçı, Gerçeküstücülük'ün Hıristiyanlık karşıtı ve kiliseye saldıran kişiliği altında *Üç Tanığın Gözü Önünde Çocuk İsa'yı Cezalandıran Bakire* (1926) adlı resmini gerçekleştirmiştir. Bu yapıttaki üç tanık, şair BRETON, Éluard ve sanatçının kendisidir. Ernst, 1930'da yönetmen Louis Buñuel'in *L'Âge d'or* (*Altın Çağ*) adlı filminde hırsızların başı olarak rol almıştır. Bu filmin Paris'teki galasında DALI, Ernst, MIRÓ ve TANGUY'nin yapıtları sağ eğilimliler tarafından yok edilmiş, bunun üzerine filmin öteki gösterimleri de yasaklanmıştır. Bu dönemde Gerçeküstücülük iki ayrı koldan gelişmektedir: Tanguy, MASSON ve Miró'nun erken dönem yapıtlarında olduğu gibi, soyut birtakım çeşitlemelere varan bir OTOMA-

TİZM ve Dali, MAGRITTE ve Tanguy'nin ileriki yapıtlarında olduğu gibi düşsel imgelerin doğru bir resimsel tanımlamayla yarattıkları yanılsama (Doğrucu [*Veristic*] Gerçeküstücülük). Ernst bu iki akımın arasındadır. Gerçeküstücülük'ün bu altın yıllarında yeni birtakım gereç ve örgeleri kullanan sanatçı, bu gereçlerde yetkinleşmeden yeni arayışlar içine girmiştir. 1937'de yağlıboya için DEKALKOMANİ tekniğini geliştirmiş ve bu teknikle en yetkin yapıtlarını üretmiştir. Bu arada boyama ve kolaj kullanarak gerçekleştirdiği *Loplop* dizisi başyapıtları arasında sayılır. Bu dizi genelde kolajla yapılmışsa da Ernst'in son frotaj çalışmalarını da içerir. 1937'de, Franco rejimine ve savaşa karşı *Ülkenin ve Vatanın Meleği* adlı yapıtını gerçekleştiren sanatçı aynı yıl, oyun yazarı Alfred Jarry'nin *Ubu enchaîné*'si (1990; Zincire Vurulmuş Übü) için, 1961'de de Jean Giraudoux'nun *Judith*'i (1931; Yudit) üzerine Jean-Louis Barrault'nun bir çalışması için sahne tasarımları yapmıştır. Ernst, 1941'de New York'a gitmiş ve burada kaldığı 1948'e değin birlikte bulunduğu öbür Avrupalı sanatçılarla SOYUT-DIŞAVURUMCULUK'un gelişmesinde etkin bir rol oynamıştır. Bu süre içinde Breton ve DUCHAMP'ın işbirliğiyle *VVV* adlı dergiyi çıkarmış, bir yandan da Gerçeküstücü nitelikte büyük boyutlu resimler yapmıştır. Kübist öğelerin (→KÜBİZM) biraraya geldiği ve *Euclid* adını verdiği aynı dönem resimleri, iç içe geçen kutu benzeri biçimleriyle SCHWITTERS'in MERZ kuruluşlarını anımsatır. 1949'da Fransa'ya döndüğünde yapıtları daha lirik ve soyut bir özellik kazanan sanatçı, 1958'de Fransız vatandaşı olmuştur.

Ernst resimde olduğu kadar, heykel alanında da üretken bir sanatçıdır. 1934'te Maloja'da (İsviçre ?) GIACOMETTI'yle birlikte kalan Ernst, burada suların etkisiyle yassılaşmış granit taşlar bulmuş, bu hazır gereçlerin üstüne kabartma kuşlar ve çiçekler işlemiştir. Bu nesneler *İnsan Başı* (1934) ya da *Chimera'lar* (1935) gibi yapıtlarını hazırlamıştır. Ernst, *Oedipus* (1934) ve *Habakkuk* (1934) adlı yapıtlarında insan-kuş karışımı belirsiz bir figürü çeşitli formların eklemlenmesiyle oluşmuş izlenimi yaratan bir yapı içinde sunar. 1934-35'te yaptığı *Kuş Başı* adlı dizisiyse *Loplop* resimleriyle sıkı ilişki içindedir. Bu dizide düz bir yüzeyi, burun ve göz sanısı uyandıran birkaç çıkıntıyla zenginleştirmiştir. Sanatçı 1936'da GABO, MOHOLY-NAGY ve TATLİN'in yapıtları bağlamında ele alınabilecek kinetik heykeller (→KİNETİK SANAT) gerçekleştirmiştir. Ernst 1938'de Avignon'un kuzeyindeki Saint-Martin d'Ardeche'e gitmiş ve 17.yy'dan kalma yarı yıkık bir çiftlik evini yeniden düzenlemiş, yapının duvarlarına yarı insan, yarı kuş, yarı canavar yaratıkları betimlediği heykelsi kabartmalar yapmıştır. 1944 yazını geçirdiği New York'taki Long Island'daysa yks.10 yıl sonra yeniden heykel üzerine çalışma olanağı bulmuştur. *Kalbi Yaralı Genç Adam* ve *Bir Çiçek Biçimindeki Genç Kız* (1944) gibi başlıklarıyla yazınsal bir bildiri sunan yapıtların yanında hazır nesneleri alçı yardımıyla birleştirip biçimlediği yapıtlar da gerçekleştirmiştir. *Masa Hazır* bu türdeki yapıtlarına örnektir. Yapıt, hem düşsel bir manzara hem de Gerçeküstücü nesnelerle oluşturularak dondurulmuş bir ölüdoğadır. Aynı yıl ahşabı gereç olarak kullandığı satranç oynayanlar temasını da ele alan Ernst'in *Kraliçeyle Oynayan Kral* adlı yapıtı simgesel niteliklerinin yanında, ince biçimleriyle olgun bir mekân tanımlamasını da gündeme getirir. Sanatçı uzun bir aradan sonra 1955-61 arasında yeniden heykeller üretmeye koyulur. Bu dönemin ilginç yapıtları arasında ilkçağın anıtsal sütunlarını andıran *Bastille'in Perisi* (1960) adlı heykel dikkat çekicidir.

Ernst'in sanatı, ilk döneminden başlayarak geleneksel biçim ve anlatım yollarına karşı gelişmiştir. Gerek Dada anlayışı içinde, gerek kendi bulduğu kişisel yöntemlerle alışılmış bir resim anlayışına karşı çıkmış olan sanatçı, yeni tekniklerle Gerçeküstücü yapıtlar üretmiş, bunların yanı sıra öteki Gerçeküstücüler gibi film ve sahne tasarımı başta olmak üzere deneysel birtakım ürünlerin gerçekleştirilmesine de katkıda bulunmuştur.

1125, 1126, 1236, 2971, 3044, 3078. *U.Tükel*

EROL, Turan (1928, Milas, Muğla)

Türk ressam.

Renk lekelerinin egemen olduğu LİRİK-SOYUTLAMA'cı kompozisyonlarıyla tanınır.



EROL, Turan, *Kıyı*, tuval üzerine yağlıboya, 100x123.5 cm.

Ortaöğrenimini Milas'ta tamamlamış, 1944'te İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne (b.MSÜ) girmiş ve 1951'de mezun olmuştur. Dört yıl Bedri Rahmi EYUBOĞLU atölyesinde çalışan Erol, öğrencilik yıllarında ONLAR GRUBU'nun (1948) kurucuları arasında yer almıştır. 1952-60 arasında Diyarbakır'da Ziya Gökalp Lisesi'nde resim ve sanat tarihi öğretmenliği ve yöneticilik yapmış, İstanbul'da bulunan Maya Galerisi ve yakın dostları aracılığıyla getirttiği tıpkıbasımlar ve heykel kopyalarıyla derslerini uygulamalı olarak yürütmüştür. 1955'te TBMM tarafından yeni meclis binasına konulmak üzere açılan Vilayet Tabloları yarışmasına Diyarbakır'da yaptığı resimlerle katılan sanatçı, 1959'da İstanbul'da yeni açılan Ali Emiri Ortaokulu müdürü olmuş ve okulun kuruluş düzenlemelerini üstlenmiştir. 1960'ta Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nde şube müdürlüğüne atanan Erol, bu görevinin yanı sıra Ankara Kız Lisesi'nde sanat tarihi öğretmenliği yapmış, *Dost* ve *Ulus* dergileriyle *Ulus* gazetesinde haftalık yazılar yazmıştır. 1961'de bir yıl için Fransa'ya giden Erol, bu süre içinde Paris, Amsterdam ve Brüksel müzelerinde incelemeler yapmış, ayrıca OYMABASKI (gravür) teknikleri üzerinde çalışmıştır. 1963'te Fransız hükümetinin bir bursunu Neşet GÜNAL'la paylaşan sanatçı bu dönemde çağdaş akımları incelemiş ve tekniğini geliştirmiştir. Aynı yıl Güzel Sanatlar şube müdürlüğü görevinden ayrılarak Gazi Eğitim Enstitüsü (b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) Resim-İş Bölümü öğretim üyeliğine atanmış, bu görevini 1973'e değin sürdürmüştür. 1975'te "Türk Resminde İnsan ve Hayvan Figürü" adlı teziyle doktor unvanını almış; 1965-87 arasında AÜ Basın Yayın Yüksek Okulu'nda, 1976-78 arasında DTCF'de, 1983-87 arasında Gazi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü'nde, 1987-90 arasında da HÜ Güzel Sanatlar Fakültesi'nde ders vermiştir.

1950 ve 60'larda Erol'un resimlerinde geometrik bir stilizasyon egemendir. Ön planda yer alan figürün konumu, biçimsel yapısı, eylemi, tuval yüzeyini kübik bölümlere ayırırken, köy yaşamından seçilen bir kesitle çağrıştırılan konunun anlatım bütünlüğü saklı kalmaktadır. Erol'un sanatında sert çizgilerin geometrik eylemi kısa sürmüş, hemen ardından doğanın görsel dilini gizemli bir yalınlıkta aktaran, yumuşak renk lekelerinin dağılımına ağırlık veren lekeci, Dışavurumcu bir eğilim (→DIŞAVURUMCULUK) belirginlik kazanmıştır. Doğanın gizemli atmosferine dağılan renk lekeleri soyut bir anlatımın öncülüğünde, kırsal kesimin somut yaşam kesitini sunmaktadır. Mor lekelerden geçen bu üslup, köy yaşamına ve gecekondular dizisine kadar uzanmaktadır. *Büyük Mor* (1962), *Tilalo Köyü'nde Boranbaneler* (1965-66), *Köpekler* (1969), *Mamak'a Doğru* (1971) ve *Güz Sonu* (1973) adlı yapıtları bu özelliklerin gelişimini sergileyen resimleri arasında yer almaktadır. *Altındağ* (1968), *Yol Kıyısı Köyü, Gecekondular* (1973) gibi, gecekonduları konu aldı-



ERSKINE, Ralph, *Byker Konut Yerleşimi*, 1969-82, Newcastle-on-Tyne.

ğı resimlerinde kırsal kesim insanının, büyük kentlerin çevresinde odaklaşan yaşam özelliklerini sergilemektedir. Erol'un yapıtlarında rengin görsel etkisi, lekenin soyut yalınlığı, boyanın arıtılmış dokusu yaşamdan alınan bir görünüm, bir kesitle bütünleşmekte ve lirik, akıcı, duygusal bir anlam yüklenerek doğa-insan-yaşam bağlamını aktarmaktadır. Bunlarda izlenen temel değer, doğaya ve yaşama duyulan sevgi ve saygı dolu duyarlılığın titreşimleridir. Doğayı özümlerken, öznel değerleri çarpıtmadan, yaşamsallığına yorumsal bir biçimbozmanın ağırlık kazanacağı kaygusu Erol'un bu konuya ilişkin birkaç örnekle yetinmesine neden olmuştur. Aile çevresinden birkaç dost portresi ve *Mustafa Kemal Erzurum Kongresi*'nde adlı çalışması, fiziksel, yaşamsal ve duygusal özelliklerin kişilik süzgecinden geçirilerek sunulduğu örneklerdir.

Turan Erol, 1970'lerde de gecekondulardan zeytin ağaçlarına, Bodrum görünümlerinden İstanbul Boğazı görünümlerine uzanan resim çalışmalarını aralıksız sürdürmüştür. Zeytin ağaçları dizisinde, tuval yüzeyine egemen olan tek bir zeytin ağacı, kökleri, gövdesi ve yapraklarıyla doğayı ve yaşamı simgelemektedir. Bodrum görünümlerinde, yörenin mimari, doğal ve yaşam özelliklerini tuval yüzeyinde büyük lekeler oluşturan beyazın temiz, berrak değeriyle vurgulayarak aktarmaktadır. Bu resimler Erol'u, daha sonraki doğa görünümlerine yansıyan yeni bir araştırmaya, soyut olan boşluğun ve sonsuzluğun somutlaştırılmasına yöneltmiştir. *Oran Yöresinde Kar* (1971), *Zeytuni Bodrum* (1975) ve *Kar Altında Gecekondular* (1977) adlı yapıtları bu yönelişin örnekleridir. 1980'lerde gerçekleştirdiği *Boğaz'da Sabah*'ta Erol'un duyarlığıyla tuval yüzeyinin 3/4'ünü kaplayan bir deniz imgesi, sonsuzluğu çağrıştıran somut bir özelliğe dönüşmektedir. Sanatçının resim çalışmaları arasında, büyük bir özen ve önemle uyguladığı duvar resimleri de dikkat çekicidir. Dört ayrı yarışma sonucu gerçekleştirdiği bu çalışmalarından ilki 1966'da yapılmıştır. *Büyük Ankara Oteli*'nde gece kulübünün duvar yüzeyini kaplayan 54m²'lik resim, sunta üstüne bez ve yağlıboyayla yapılmıştır. Erol, Ankara'da *Toprak Mahsulleri Ofisi Binası*'nda toplantı salonunun fuaye duvarına yaptığı 30m²'lik taş mozaik çalışmasını 1977'de tamamlamış; *Türk-İş Konfederasyonu Binası*'nın toplantı salonu için de kazıma (SGRAFFITO) tekniğiyle 60m²'lik bir yapıt üretmiştir. Denizli'de *Hacı Bektaş İlkokulu*'nun kentin bir meydanına bakan cephe duvarındaki 27.5m²'lik taş mozaik çalışmasını 1970'te tamamlayan Erol, yapıtlarında güncel bir sorun olan enerji konusuna yeni boyutlar kazandırmış; aydınlığın ve uygarlığın temel çıkışı olan elektrik enerjisinin taşıyıcı öğeleri çelik direklerin kent görünümlerine egemen konumları, sanatçının özgün üslubuyla biçim bulmuştur. Sanatçı bu bağlamda "kömür" konusunu da incelemiş, *Kömür Dağıtım Yeri* (1986) adlı dizisinde canlı renkli kamyonlar, çevre özellikleri ve resmin ağırlık lekesi olarak kömür kümeleri betimlemiştir.

Erol, 1980'lerin sonunda, özellikle de *Kıyıda Sabah* (1989) ve *Kıyıda Gölgelik* (1989) gibi engin bir denizi işlediği tuvallerinde yağlıboyayı, suluboyayı anımsatacak ölçüde saydamlaştırmış, bu eğilimini *Verandadan Ötesi* (1991), *Milâs'ı Anımsamak* (1992) ve *Erciyes* (1993) gibi yapıtlarında da görüldüğü gibi, 1990'ların başında da sürdürmüştür. Sanatçı 1980'den başlayarak gerçekleştirdiği pastel ÖLÜ-DOĞA'larında çoğunlukla vazo içinde mor renkli enginar çiçeklerini, bahçe güzellerini ve hatmileri işlemiştir.

Erol, 1957'den başlayarak Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ne katılmış, 1961'de yaptığı *Tırpan*'la 22.sergide İkincilik, 1968'de yaptığı *Yamaç* adlı yapıtıyla da 29.sergide Birincilik Ödülü'nü almıştır. 1971'de TRT Sanat Ödülleri Yarışması'nda Başarı Ödülü'nü, 1973'te Kültür Bakanlığı Atatürk ve Cumhuriyet Ödülü'nü almış, 1980'de Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü Adnan VARINCA'yla paylaşmış, 1991'de de Devlet Sanatçısı seçilmiştir. 1972-75 arasında Birleşmiş Ressamlar ve Heykeltıraşlar Derneği'nin başkanlığını üstlenen sanatçı bu derneğin yayını olarak *Sanat* dergisini çıkartmıştır. Dört ciltlik *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*'nin birinci cildi (1980) ve *Günümüz Türk Resminde Oluşum Süresince Bedri Rahmi Eyuboğlu* (1983), 1991'de Devlet Sanatçısı seçilen Erol'un yayımlanan önemli yapıtlarındandır.

3400. ***K.Giray***

ERSKINE, Ralph (1914, Londra)
İngiliz mimar.
İsveç'teki uygulamalarıyla tanınır.

Londra'da, Regent Street Politeknik'te mimarlık eğitimi alan (1932-38) Erskine, savaşa karşı bir kişi olarak 1939'da, II.Dünya Savaşı patlak vermeden birkaç ay önce İsveç'e yerleşmiş, eğitimini 1944-45'te Stockholm Sanat Akademisi'nde tamamlamıştır. Hemen ardından Drottningholm'de kendi bürosunu açan Erskine, "Yeni İsveç Deneyselciliği" ile İngiliz planlamacılığından esinlenen organik ve etkileyici üslubunu bu dönemde oluşturmaya başlamış; toplumsal bilinci ve yerleştiği bu yeni ülkenin zorlu iklim koşulları mimarlığının belirleyicileri olmuştur. Özellikle fiziksel koşullar, tarihsel modellerden tümüyle bağımsız bir İskandinav yöreselciliği geliştirmesine yol açmıştır. Erskine'in ilk tasarımları arasında küçük endüstri bölgeleri için yaptığı konutlar ve atölyeler bulunmaktadır. Närke'deki Gyttorp (1945-55), Gästrikland'daki Hammarby (1947) ile Dalecarlia'da karton fabrikasıyla ünlü Fors (1950-53), bu çalışmalarındandır. İlk önemli yapısı olarak da Borgafjäll'de (Lappland), çatısı zemine birleşen *Kayak Oteli* (1948-50) sayılmaktadır. Giderek çalışmalarını kuzeyin soğuk iklimine uygun bir konut mimarisi geliştirme üzerinde yoğunlaştıran Erskine'in bu doğrultuda gerçekleştirdiği yapıları arasında en ünlüleri Kiruna (1961-62, Lappland) ve Svappavaara'da (1963, Lappland) tasarladığı evler olmuştur. 1960'larda Tibro'da Brittgården (1959-61), Landskrona'da Esperanza (1969-70) ve Sandviken'de Nya Bruket (1973-78) gibi dikkati çeken konut yerleşmeleri de gerçekleştirmiştir. Erskine, İngiltere'de de çalışma olanağı bulmuş; Cambridge'de *College Clare Hall Binası*'nı (1969-70); Milton Keynes'te *Eaglestone*'u (1973-78) ve en önemlisi Newcastle-on-Tyne'daki Byker'da kullanıcılarla yakın işbirliği içinde geliştirdiği (→KATILIMCI TASARLAMA) konut yerleşmesini (1969-82) uygulamıştır. Büyük boyutlu bir yerleşme şeması üzerinde çalıştığı Byker'da, yanından geçen otoyola az sayıda küçük pencereyle açılan ve böylece öteki yanında yer alan iki katlı teras evleri toz ve gürültüden koruyan 1km uzunluğunda, sekiz katlı duvar benzeri bir konut bloku düzenlemiştir. Stockholm Üniversitesi'nde *Öğrenci Merkezi ve Kitaplık* ile Finlandiya'da Helsinki *Malminkartano* konut yerleşmesi, Erskine'in son çalışmalarıdır.

0800. *E.Balkan*

ERSOY, Ali Ulvi = **ALİ ULVİ**

ERTEL, Mengü (1931, İstanbul)
Türk grafik tasarımcı.
Türk afişinin yurt içinde ve dışında tanıtılmasında etkili olmuştur.

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nin (b.MSÜ) İç Süsleme Atölyesi'nde öğrenim gören ve grafik tasarımcı olarak kendini yetiştiren Ertel, Muhsin Ertuğrul'un özendirmesiyle AFİŞ tasarımına yönelmiş, pek çok tiyatro için afişler yapmış ve bunlardan oluşan ilk kişisel sergisini 1969'da İstanbul Türk-Alman Kültür Merkezi'nde açmıştır. Afiş yapma tutkusu, salt sergilemek amacıyla da birçok afiş üretmesine neden olmuş; basılmamış bu afişler sanatsal açıdan beğeni kazanmıştır. Sık sık basında yer alması nedeniyle giderek özellikle afiş ve buna bağlı olarak grafik tasarımın ülkedeki saygınlığının artmasına katkıda bulunan Ertel (→GRAFİK TASARIM, Türkiye'de Grafik Tasarımın Gelişimi), 1956'da San Organizasyon Ajansı'nı kurmuş, daha sonraları San Grafik adını alan bu kuruluşun grafik tasarım alanında etkili olmasını sağlamıştır. 1974'te *Keşanlı Ali Destanı*, 1979'da *Deli Dumrul* adlı oyunların dekorlarını ve giysi tasarımlarını yapmış; mimar Vedat DALOKAY tarafından projelendirilen *İslamabad Camisi* için pano tasarımları gerçekleştirmiş ve bu seramik panoların (toplam 3000m²) yapımını denetlemiştir. Ertel'in duyguyu yakalamak kaygısıyla zaman zaman mesajı zorlayan doku ağırlıklı tekniği afişlerine dekoratif bir tat katmıştır. Grafik tasarımın birçok dalında ürün vermesine karşın daha çok, tiyatrolara ve devlet operalarına yaptığı afişleriyle tanınan Ertel, Grafik Sanatçıları Derneği'nin kuruluş çalışmalarına katılmış, 1969'da bu derneğin, 1983'te ise Grafikerler Meslek Kuruluşu'nun başkanlığını yapmıştır. Muhsin Ertuğrul'un 60.Sanat Yılı için "Aktörlük Hakkında Aykırı Çizgiler" adlı bir sergi açmış; 1979'da özgün grafik çalışmalarını "Doğurgan Döngü", 1988'de de grafik tasarım kaygılarından uzak, resim ve grafik tutkusunun bileşimi denebilecek çalışmalarını "Oyuncular" adı altında sergilemiştir. 1966-78 arasında Polonya'daki Uluslararası Varşova Afiş, 1970-86 arasında Çek Cumhuriyeti'ndeki Uluslararası Brno Grafik Sanatlar ve Finlandiya'daki Uluslararası Lahti Afiş bienallerine katılan Ertel, 1974'te Uluslararası Cannes Film Afişleri Sergisi Jüri Özel Ödülü'nü, 1975'te Uluslararası Paris Sinema Afişleri sergisinde Büyük Ödül'ü, 1980 Moskova Olimpiyatları için açılan afiş yarışmasında da Üçüncülük ödüllerinden birini almıştır. *Y.Altıntaş*

ERTUNGA, Ertem (1935, İstanbul)
Türk mimar.
Özellikle gerçekleştirdiği turizm yapılarıyla tanınır.

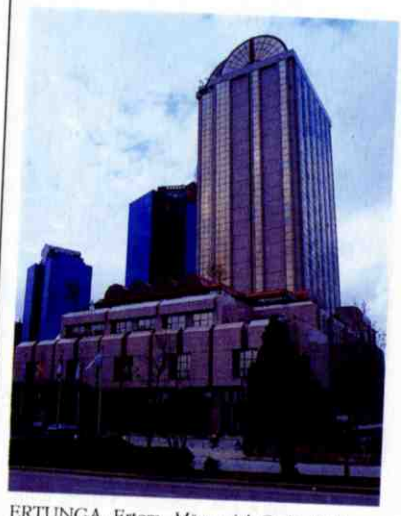
Ankara Gazi Lisesi'nden sonra 1962'de İTÜ Mimarlık Fakültesi'ni bitirerek İstanbul'da Oruç Muratoğlu'yla birlikte bir mimarlık bürosu açmış, Türkiye'nin ilk çağdaş otel zinciri olan *Tusan Tesisleri*'nin projelendirilmesinde çeşitli görevler üstlenerek önemli bir deneyim kazanmıştır. 1966'da Almanya'nın Düsseldorf kentinde mimar Bruno Lambart'ın yanında çalışmaya başlayan Ertunga, okul, üniversite, spor tesisi, konut ve büro projelerini içeren yarışmalarda kazandığı başarılarla 1968'de Lambart'ın bürosuna ortak olmuş ve 11 Birincilik, pek çok İkincilik ve dereceler alan projeler hazırlamıştır. Bu dönemde, kendi kullanımları için onardıkları 11.yy'dan kalma bir şato, Almanya'da "En İyi Restore Edilmiş Tarihsel Yapı Ödülü"nü kazanmıştır. 1979'da her alandaki bilgi birikimini kendi ülkesinde değerlendirmek amacıyla Türkiye'ye dönen Ertunga, İstanbul'da kendi bürosunu kurarak ilk yıllarda çeşitli mevzi imar planları, büyük turizm yatırımı, çarşı, büro ve ticaret merkezi projeleri hazırlamıştır. Günümüzde daha çok büyük çaplı turizm projeleri üzerinde çalışmaktadır. Antalya'da *Asteria Oteli* (1987, Side), *Ramada Resort Oteli* (1988, Beldibi), *BMT Resort Oteli* (tas.1989, Belek); *Doğuş Ticaret ve Kültür Merkezi* (tas.1993) ile *Four Seasons Resort Oteli ve Golf Kulübü* (tas.1993, Belek); İstanbul'da Mimar KEMALEDDİN BEY'in *Harikzedegân Apartmanları*'nın (1919-22) renovasyonuyla elde edilen *Ramada Oteli* (b.Merit-Antik; 1987, Laleli), *Toprak İş Merkezi* (tas.1989, Beşiktaş) ve *Mövenpick Oteli* (1992, Maslak); Kuşadası'nda *Fantasia Oteli* (1988) ve *Sunset Tatil Köyü* (1989); İzmir'de *Donatkent* (1983, Yeni Foça) ile *Manifatura Toptancıları Ticaret Merkezi ve Oteli* (tas.1990, Bornova) gerçekleştirdiği projelerin dikkati çekenleridir. Tasarımlarında çevre, doğa ve kültür değerlerine saygılı bir yaklaşımı temel ilke edinen Ertunga'nın bürosu, iç mimarlık dahil, bir projenin tüm uygulama aşamalarını yürütecek biçimde örgütlenmiştir. *M.Kazmaoğlu*

ERVI, Aarne (1910, Forssa-1977, Helsinki)
Finli mimar.
Yapılarıyla Fin mimarlığının dünyaca tanınmasını sağlamış mimarlardandır.

Mimarlık eğitimini Helsinki Teknoloji Üniversitesi'nde tamamlayan Ervi, AALTO'nun bürosunda çalışmış, 1938'de de kendi bürosunu kurmuştur. Çok sayıda endüstri yapısı ve enerji santrali yaptığı II.Dünya Savaşı sonrası dönemde gerçekleştirdiği en önemli yapısı kübik kütlesiyle güçlü bir etki yaratan *Pybäkoski Santrali*'dir (1949). Helsinki Üniversitesi için tasarladığı ve kentteki ilk PREFABRİKASYON uygulaması olan *Portbania* (1950-57), 1952-56 arasında gerçekleştirdiği *Turku Üniversitesi Merkez Binası Kütüphanesi ve Doğa Bilimleri Enstitüsü*, Aalto'nun 1930'lardaki İŞLEVSELCİLİK anlayışının etkisindedir. Ervi'nin meslek yaşamının en önemli çalışmasıysa uluslararası bir ün kazanan *Tapiola Bahçe Kenti*'dir. 1954'te kentin tüm planlamasını yaptığı gibi, *Yönetim ve Alışveriş Merkezi*'ni (1961), *Yüzme Salonu*'nu (1964-65), *Heikintori Çokkatlı Mağazası*'nı (1968) ve *Tapiola Bahçe Oteli*'ni de (1974) gerçekleştirmiştir. Helsinki, Kunsisaari'deki *Ervi Evi* (1950) ve *Atölyesi* (1962) başta olmak üzere konut projeleri, ayrıntılarındaki duyarlık ve çevreyle kurdukları uyumlu ilişkilerle Ervi'nin mimarlık anlayışının önemli örnekleridir. Uygulamanın yanı sıra 1965'ten başlayarak Helsinki Kent Planlama Bürosu'nun yöneticiliğini de yapan mimarın gerçekleştirdiği öbür yapılar arasında, Lehtikuusentie'de *Lise Binası* (1961), Espoo'da *Kaleva Sigorta Şirketi* (1961) ve Helsinki'de *Töölö Kütüphanesi* (1969) sayılabilir.
M.Aydın

ERWIN VON STEINBACH (13.yy, Steinbach-1318, Strasbourg)
Alman yapı ustası.
Uzun süre ortaçağın ünlü GOTİK yapılarından *Strasbourg Katedrali*'nin tek mimarı olarak bilinmiştir.

Yaşamı üzerine hiçbir bilgi yoktur. Steinbach'lı anlamına gelen soyadı da adına 17.yy'da eklenmiştir. Adı, çağından kalan kaynaklarda Erwin Usta (Magister Erwinus) olarak geçmektedir. Bunlardan biri, 17.yy sonunda yıkılmış olan *Meryem Ana Şapeli*'ni onun yaptığını belirten ve bugün Strasbourg'daki Notre-Dame Yapıtlar Müzesi'nde bulunan bir yazıttır. *Strasbourg Katedrali* batı yüzündeki kuzey kapısının arkasında yer alan kubbenin içinde, bu yapıya 1277'de Erwin'in başladığını belirten Latince bir cümlenin 19.yy'a değin yazılı olduğu bilinmektedir. Katedralde bulunan mezar taşında da Erwin'in adı ve ölüm tarihi vardır. Ayrıca 1284, 1293 ve 1316 tarihli üç belgede ondan söz edilmektedir. Erwin von Steinbach asıl ününü Alman şair Goethe'ye borçludur. 1770-71'de Strasbourg'da öğrenci



ERTUNGA, Ertem, *Mövenpick Oteli*, 1992, Maslak, İstanbul.

olarak bulunan Goethe, yakından görüp incelediği katedralden de etkilenerek Gotik sanata büyük bir ilgi ve sevgiyle yönelmiş, bu yapının mimarı olarak kabul ettiği Erwin von Steinbach'ı yücelten "Von deutscher Baukunst" (1773; "Alman Mimarisi Hakkında", 1949) adlı, sonradan çok ünlenen bir makale yazmıştır. Ancak bugün Erwin'in *Strasbourg Katedrali*'nin tümünü değil, yalnızca batı yüzünü ve içinde yer alan *Meryem Ana Şapeli*'ni yaptığı bilinmekte, 1298'deki bir yangından sonra da yapıdaki bazı onarımları gerçekleştirmiş olabileceği düşünülmektedir. Notre-Dame Yapıtlar Müzesi'nde *Strasbourg Katedrali*'ne ilişkin iki özgün çizim bulunmaktadır. Bunlardan "A resmi" olarak anılanının, 1255-60 arasında, yapının orta nefinin mimarı olduğu bilinen Rudolf Usta'nın elinden çıktığı sanılmaktadır. 1275'lerde yapılmış olabilecek, 3m'ye yakın büyüklükteki "B resmi"ninse kanıtlanmamakla birlikte, katedralin bugünkü batı yüzüyle olan ortak noktaları nedeniyle, Erwin von Steinbach'ın yapıtı olduğu düşünülmektedir. *Strasbourg Katedrali*, daha sonra yapılan Alman Gotik kiliselerinin mimarlarını oldukça etkilemiştir.

Erwin von Steinbach'ın bundan başka bir yapıtı bilinmemektedir. İlk Mason locasını 1270'te Strasbourg'da onun kurduğunu ileri sürenler vardır. Erwin ve Johannes Winlin adlarındaki iki oğlu da yapı ustası olarak *Strasbourg Katedrali*'nde çalışmışlardır. Kızı Sabina'nın heykelci olduğu, hatta katedralde de bir heykelinin bulunduğu söylenir.

3535. *H.Kuruyazıcı*

ERYTHRAİ

Çeşme Plajı'nın 20km kuzeydoğusunda yer alan küçük Ildırı köyü bugün antik Erythrai kentinin bir bölümünü içine almaktadır. Kentin karşısında körfezde görülen dört adaya Helenistik Dönem'de (→YUNAN) "Hippoi" (Atlar) adı veriliyordu. Romalı bilgin ve yazar Plinius'un (MS 23-79) yazdığı gibi, yazıtlarda Aleon Irmağı'ndan söz edilmektedir. Buna karşın, Erythrai SİKKE'lerinde Axus adlı bir ırmak tanrısı simgelenir. Bugün Erythrai'da örenin güneyinden körfeze akan bir tek ırmak vardır. Örenin kuzeyindeki ırmak yatağı bugün kuru bir deredir (Aleon Irmağı ?).

Yunan coğrafyacı Pausanias'ın (MS 143-176) bildirdiğine göre Erythrai, Rhadamanthys'in oğlu, adı "kırmızı" anlamına gelen Erythros'un önderliğinde Giritliler tarafından kurulmuş olup, burada aynı zamanda Lykialılar (→LYKİA), Karialılar (→KARİA) ve Pamphylialılar da (→PAMPHYLİA) oturmaktaydılar. Bununla birlikte, Erythrai kentinin, efsanevi Atina kralı Kodros'un soyundan gelen Kleopos ya da Knopos yönetimindeki İonialı (→İONİA) kolonistlerle güç kazanıp geliştiği gene Pausanias'tan öğrenilmektedir. İonia kentleri arasındaki güçlü siyasal birliği oluşturan ve MÖ 9.yy'da kurulan Panionion'a Erythrai da üyeydi. Başlangıçta kent bir süre için Atina kral ailesinin önde gelen yetkililerinin yönetiminde kalmıştır. Aristoteles, Antik Çağ'da Erythrai'da bir Basilidae oligarşisinden söz etmektedir. TEOS'la birlikte Erythrai, PHOKAİA'daki İon yerleşmesini güçlendirmek için İonia asıllı soylu kişiler göndermiştir. Helenistik Dönem'de yaşamış olabileceği düşünülen yerli tarihçi Hippias, Khios (Sakız) tiranları Amphiklos ve Polyteknos'un dostları Tiran Ortyges, İros ve Echaros'un Kral Knopos'u tahttan indirdiklerini anlatmaktadır. Hippias'a göre, halkı baskıyla yöneten bu tiranlar Knopos'un kardeşi tarafından kovulmuşlar ve kaçarken de ölmüşlerdir. Hippias'ın belki de efsanevi Knopos'la karıştırdığı bu kralın MÖ 7.yy'da İon kentlerinin çoğunun tiranlar tarafından yönetildiği bir dönemde yaşamış olması gerekir. MÖ 560'larda Erythrai, LYDİA egemenliğine girmiş ve MÖ 545'ten sonra da Persler yönetimi ele geçirmişlerdir. Erythrai, Lade Savaşı'na (MÖ 494) sekiz gemiyle katılmış, Attika-Delos Deniz Birliği'ne önemli bir tutar olan yedi *talent*'le katkıda bulunmuştur. Delos Birliği'nden bir olasılıkla MÖ 453'te ayrılmış, Khios'la birlikte MÖ 412'de Atina hegemonyasına başkaldırmış ve bir Peloponessos üssü durumuna girerek karşı tarafa yardım etmiştir. Daha sonra sırasıyla Atina ve Persler'le anlaşmalar yapmış, MÖ 4.yy ortalarında Karia satrabı Mausolos'la (hd.MÖ 377-353) dostluk kurmuştur. Kalıntılar arasında ele geçen bir yazıtta Mausolos yüceltilmekte ve kendisinden "Erythrai'ın hayır sahibi yardımcısı" biçiminde söz edilmektedir. Erythrai, aşağı yukarı aynı dönemde ASSOS ve Atarneus tiranı Hermias'la savaşta karşılıklı yardımlaşma konusunda bir anlaşma yapmış, MÖ 334'te de Makedonya kralı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323) kenti özgürlüğüne kavuşturmuştur. Plinius ve Pausanias'ın bildirdiklerine göre İskender, Erythrai yarımadası içinden bir kanal açarak Teos Koyu'nu İzmir Körfezi'yle birleştirmeyi tasarlamıştır. Erythrai'ın PERGAMON ve Roma'yla da ilişkileri vardır. III.Attalos'un MÖ 133'te ölümünden sonra Pergamon Krallığı'nın Romalılar'a geçmesiyle Erythrai, ROMA'nın Asia Eyaleti'nin bağımsız bir kenti olarak büyük bir gelişme göstermiştir.

Erythrai'yı karadan çeviren ve yetkin bir taş işçiliği sergileyen, 4-5m kalınlığındaki surlar çok iyi korunmuş durumdadır. Çok sayıda kapısı vardır. Ören yerinde bulunan üç ayrı yazıttan anlaşıldığına göre, kent duvarları 4.yy'ın sonunda ya da 3.yy'ın başında yapılmış olmalıdır. Köy kahvesinin yakınında, Helenistik Dönem'e tarihlenen ve GRİFON figürleriyle bezenmiş çakıl taşı mozaiğin bir bölümü bugün de yerinde durmaktadır. *Akropolis*'in kuzey yamacına yapılmış olan *Tiyatro* harap olmuş ve yağma edilmiştir. *Akropolis*'in güneyinde, güney-kuzey doğrultusunda uzanarak Axus (?) Irmağı'nı kesen sukemeri, BİZANS döneminden kalmadır. Herakles Kutsal Alanı *Herakleion*, örenin kuzeybatı düzlüğünde, deniz kıyısındaydı. Pausanias, MISIR tipi bir kült heykelini tanımlar ve kentin sikkelerinde de bu heykel görülür. Erythrailı Herophile adındaki kadın bilici (kâhin) Antik Çağ'da büyük bir ün kazanmıştı. 1891'de bir NYMPHEUM'u andıran ve içinde yazıtlar ele geçirilen bir yapı bulunmuştur. Bu yazıtlardan birinde bilici Herophile'nin Erythrai'lı olduğu anlatılmaktadır. Bununla birlikte bu yapının yeri bugüne değin saptanamamıştır.

Erythrai'da Ekrem AKURGAL tarafından Hakkı Gültekin ve Cevdet Bayburtluoğlu'nun işbirliğiyle, 1964'ten başlayarak sürdürülen kazılarda gün ışığına çıkarılan önemli buluntular İzmir Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmektedir. 1977-82 arasında büyük ölçüde Yaşar Holding'in desteklediği Erythrai kazıları yeni boyutlar kazanmış ve bu çalışmalarda mimarlık, heykel, vazo ve küçük el sanatlarından oluşan çok önemli yapıtlar ortaya çıkarılmıştır. *Akropolis*'te yapılan araştırmalarda Pausanias'ın belirttiği *Athena Tapınağı*'nın MÖ 7. ve 6.yy'lara ait iyi korunmuş kalıntıları yanı sıra kentin çeşitli yerlerinde MÖ 5. ve 4.yy'lardan MEGARON'lar, Helenistik bir VİLLA ile bir Roma villası bulunmuştur. Bunlardan başka Cennet Tepe adı verilen yerde de Ege Üniversitesi'den Ömer Özyiğit, Helenistik ve Roma dönemlerine ait villalar kazmıştır.

Athena Tapınağı'nda MÖ 725'ten 545'e değin tarihlenen çok sayıdaki ÇANAK-ÇÖMLEK'le tunç ve

fildişi küçük adak eşyası ele geçirilmiştir. Görünüşe bakılırsa Erythrai MÖ 6.yy ortasından az sonra Persler tarafından tahrip edilmiştir. Belirgin bir biçimde Girit (→MİNOS) ve Rodos üslubunu ortaya koyan fildişi HEYKELCİK'ler, Erythrai'ın başlangıçta Giritliler tarafından kurulduğunu, Lykialılar, Karialılar ve Pamphylialılar'ın da buraya yerleştiklerini bildiren Pausanias'ın sözlerini kanıtlamaktadır. MÖ 6.yy'ın ilk yarısında yapılmış tunçtan küçük aslan heykelcikleri İzmir Müzesi'ndeki, Bayındır'dan gelen aslan heykeline çok benzemektedir. Bunlar aslan tipinin en eski İonia örnekleridir ve ETRÜSK sanatçılarına örnek olmuşlardır. *Athena Tapınağı*'nda anıtsal bir arkaik kadın heykeli de bulunmuştur. Bugün İzmir Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen heykel iyi korunmuş durumdadır, ancak başı yoktur. MÖ 560-550 arasında büyük olasılıkla Erythrailı bir sanatçı tarafından yapılmıştır.

0055, 0058, 0348. ***E.Akurgal***

ERZEN, Afif (1913, Arapkir, Malatya)
Türk arkeolog.
URARTU araştırmalarıyla tanınır.

Elazığ ve Sıvas'ta yaptığı ortaöğreniminden sonra 1933'te Milli Eğitim Bakanlığı'ndan aldığı bursla Almanya'ya giden Erzen burada Berlin, Jena ve Leipzig üniversitelerinde (1934-40) eski çağ tarihi ve klasik arkeoloji öğrenimi görmüştür. 1940'ta Leipzig Üniversitesi'nde doktora çalışmasını tamamlayarak Türkiye'ye dönen Erzen, İÜ Edebiyat Fakültesi Eskiçağ Tarihi Kürsüsü'nde asistan olmuş; 1944'te doçent, 1955'te de profesör unvanı almıştır. Erzen emekli olduğu 1983'e değin Eskiçağ Tarihi Kürsüsü başkanlığını sürdürmüştür. Almanya'nın çeşitli üniversitelerinde konuk öğretim üyeliği yapan Erzen, 1966-70 arasında İÜ Edebiyat Fakültesi dekanlığını üstlenmiştir. 1953'ten başlayarak Sinop, DASKYLEİON, SİDE ve PERGE kazılarına katılmış; 1959'dan sonra da Urartu Krallığı'na ait Tuşpa (Van Kalesi), Toprakkale (→VAN BÖLGESİ KAZILARI) ve ÇAVUŞTEPE kazılarını yürütmüştür. Erzen 1967'de Van Bölgesi Tarih ve Arkeoloji Araştırmaları Merkezi'nin (Van), 1969'da Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Merkezi'nin (Edirne) kuruluşuna katkıda bulunmuş; 1983'e değin iki merkezin de başkanlığını yapmıştır. 1971'de ENEZ (Ainos) kazılarına başlamış ve bu kazıyı çeşitli aralıklarla 1994'e değin yürütmüştür. Çok sayıda bilimsel makalesi bulunan Erzen'in önemli kitapları *Tarsus Kılavuzu* (1943), *İlkçağda Ankara* (1946), *Çavuştepe I* (1978), *Eastern Anatolia and Urartians* (1979; *Doğu Anadolu ve Urartular*, 1984), *Eski Çağ Tarihi Hakkında Dört Konferans* (1984) ve *Trakya, Başlangıçtan Roma Hakimiyetine Kadar*'dır (1994). 1968'de Alman Arkeoloji Enstitüsü'ne asli, 1994'te de İÜ Eski Çağ Bilimleri Enstitüsü'ne şeref üyesi seçilen Erzen'e aynı yıl İÜ Senatosu tarafından Şeref Doktoru unvanı verilmiştir. *EA*

ERZEN, Jale Nejdet (1943, Ankara)
Türk ressam, eğitimci ve sanat eleştirmeni.
FİGÜR'ü temel alan resimleri ve sanat yazılarıyla tanınır.

Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'nden mezun olan Erzen iki yıl süreyle İÜ Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Kürsüsü'ne devam ettikten sonra 1968'de Los Angeles'a gitmiş, yüksek öğrenim gördüğü Sanat Merkezi Tasarım Yüksekokulu'nun (*Art Center College of Design*) Güzel Sanatlar Bölümü'nde GERÇEKÜSTÜCÜLÜK akımının ilk izleyicilerinden ve Batı Kıyısı'ndaki ilk soyut ressam sayılan Lorser Feitelson'un (1898-1978) öğrencisi olmuştur. Yaklaşık yedi yıl süren eğitimini yüksek lisans derecesiyle tamamlayarak 1974'te Hunter College'de sanat tarihi derslerini izledikten sonra Türkiye'ye dönmüş ve ODTÜ Mimarlık Fakültesi'nde göreve başlamıştır. Resme yaklaşımını çözümsel ve kavramsal bulan Erzen, bu özelliğini mimarlık alanında geliştirme olanağını bulmuş ve 1980'de İTÜ Mimarlık Fakültesi'nde Doğan KUBAN'ın yönetiminde, 16.yy Osmanlı mimarlığında dış yüzey tasarlamalarına yönelik bir araştırmayı içeren *Mimar Sinan Dönemi Cami Cepheleri* (1981) başlıklı doktora tezini tamamlamıştır. Erzen, 1962'de Londra Üniversitesi GCA Art serfikasını almış, 1985-86'da Wisconsin'de Lawrence Üniversitesi'nin Güzel Sanatlar Bölümü'nde Fulbright Bursu'yla araştırmalar yapmış; 1991'de Fransa Kültür Bakanlığı tarafından sanat ve edebiyat alanında "şövalyelik"le onurlandırılmıştır. Erzen ayrıca Amerikan Estetik Derneği üyesidir.

Sanatçı kimliğinin oluşumunda aldığı yoğun sanat eğitiminin yanı sıra, sanat tarihi (özellikle Batı resim sanatı) eleştirisi ve estetiği önemli rol oynamıştır. Yurt dışında olduğu dönemlerde Avrupa ve Amerika sanatının verilerini düzenleyen ve değerlendiren çeşitli müzelerde araştırmalar yapmış; Batı resim sanatının figür geleneğini yıllarca incelemiş ve bunu resimlerine sindirmiştir. Figür üzerinde estetik açıdan biçim çözümlemeleri yapan ve felsefeyle yakından ilgilenen Erzen, figürün çeşitli anlam ve gizilgücünü kavramak için farklı yorumlamalara dayanan çizimler gerçekleştirmiştir. DELACROIX, El GRECO, MICHELANGELO, H.MOORE ve PICASSO'nun yapıtları, figür kaynaklı araştırmalarında sanatçıya esin kaynağı olmuştur. Resimlerinde ağırlıkta olan figür, yoğun bir devinim içindedir. Erzen için vücut daha genel ve evrensel bir konudur. Sanatçı yüzü hiç betimlemeden vücudu bir portre olarak kullanmaktadır. Hem duyguyu hem aklı birarada yürütmeye çalışan ikilem, resminde de belirgindir. Dışavurumcu tavrının (→DIŞAVURUMCULUK) temelinde güçlü bir strüktür yatar. Serbest fırça vuruşlarındaki akıcılık ve tuval üstündeki hızlı kesintisiz hareket, resminin ana öğelerinden biridir ve resme kendine özgü bir RİTİM kazandırır. Anlam, fırçanın hareketine, hızına, yönüne ve fırça izlerinin birbirleriyle olan ilişkilerine, figür içindeki ve dışındaki izlerin bütünlüğüne, zıtlığına bağlıdır. Erzen, kimi zaman çok renkliliği seçerken, kimi zaman da gri ve tonlarında karar kılmıştır. Önce biçim dinamiğiyle seyirciye ulaşmak, ardından da figürlerin okunması, belirginleşmesi ve en sonunda farklı düzeyde anlamların algılanmasını isteyen Erzen'in yağlıboya tablolarının yanı sıra OYMABASKI'ları da vardır. Ayrıca, 1981-85 arasında yayımlanan ve alanında önemli bir boşluğu dolduran *Boyut* (s.*Yeni Boyut*) dergisinin genel yayın yönetmenliğini de üstlenmiş; çeşitli dergi ve gazetelerde çıkan sanat ve eleştiri yazılarının yanı sıra *Sabri Berkel* (1988) ile *Mimar Sinan Cami ve Külliyeleri* (1991) adlı kitapları yazmıştır. Erzen, halen ODTÜ Mimarlık Tarihi Bölümü'nünde öğretim üyeliği görevini sürdürmektedir.

N.Ulaba



ERZEN, Jale N., *Dereboyu*, 1981, tuval üzerine yağlıboya, 80x64 cm.

ERZİNCAN
Asur kaynaklarından yörenin en eski adının "Zuhma" olduğu öğrenilmektedir. Aynı yöre Yunan coğrafyacı Strabon'ca (MÖ 64/63-MS 19/24) "Akilisene" olarak adlandırılır. Bu bölgede kurulmuş olan "Eriza" kentinin adının Selçuklular'ca "Erzingan" olarak değiştirildiği, sonra da bugünkü biçimini aldığı sanılmaktadır. Başka bir sava göreyse ad, "Aziris"ten kaynaklanmaktadır.

ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ

Bugün Doğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan yöredeki ilk yerleşmelere ilişik buluntular İlk Tunç Çağı'na (MÖ 3000-2000; →PREHİSTORYA) tarihlenmektedir. Bu tarihten sonra yöreye yerleşen Hayaşalılar'dan dolayı Rize, Gümüşhane ve Erzincan'ın kuzeyi o dönemde Azzi-Hayaşa olarak adlandırılmaktaydı. Hititler döneminde Hayaşa krallıkları büyük Hitit kralının egemenliği altındaydı. HİTİT Krallığı'nın yıkılışıyla (MÖ 12.yy) URARTU egemenliğinin kurulması (MÖ 1000/900) arasındaki dönem, yazılı metinlerin bulunmaması nedeniyle karanlıktır. Urartu döneminde yörede kurulan Altıntepe'deki yerleşme Urartular'ın batı sınır bölgesinde coğrafi ve stratejik önemi olan bir yönetim merkeziydi. Yöredeki Urartu egemenliği önce ASUR (MÖ 700'ler) sonraları da İskit akınları ve Med saldırıları sonucu MÖ 600'lerde son bulmuştur. Bu uygarlığın yöre kültürüne MADEN işçiliği konusunda büyük katkısı olmuştur. Erzincan yöresi MÖ 6.yy'da Ahameniş krallıklarınca kurulan PERS İmparatorluğu'nun egemenliği altına girmiştir. Bu imparatorluk egemen olduğu topraklarda yalnızca siyasal ve ekonomik bağımlılık kurma siyaseti güttüğünden kültürel alanda etkin olamamış, dolayısıyla da halkın dinsel ve geleneksel davranışlarında bir yenilik görülmemiştir. Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) MÖ 334'te Asya'ya geçmesinin ardından MÖ 331'de Gaugamela Savaşı sonunda tüm Anadolu'yla birlikte Erzincan yöresi de İskender'in egemenliğine girmiş; bu dönemde MISIR'da olduğu gibi Anadolu'da da Yunanca yaygınlaşmış, Helenistik kültür (→YUNAN) yöreyi etkilemiştir. İskender'in ölümünden sonra Selevkos yönetimine geçen yöre III.Antiokhos'un (hd.MÖ 242-187) Romalılar'a yenilmesiyle (MÖ 189) bu imparatorluğun egemenliğine girmiş, sonraları bağımsızlık kazanan Araks Satraplığı, sınırlarını genişleterek bir Anadolu-Roma eyaleti kurmuştur. Araks Krallığı'nın yöredeki yks.150 yıllık üstünlüğü Partlar'ca sarsılmış (MÖ 30), MS 55'te kesin ROMA egemenliğinin kurulmasına değin Roma-Part çatışmaları sürmüştür. Roma İmparatorluğu'nun MS 395'te ikiye ayrılmasından ve BİZANS İmparatorluğu'nun kurulmasından sonra Erzincan yöresi İran kökenli Sasaniler'le (→SASANİ) süren savaşlara sahne olmuştur. Bizans imparatoru Herakleios (hd.610-641) 622'de yöreyi yeniden ele geçirmiş, aynı dönemde güçlenen Araplar, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da uç karakolları oluşturarak Anadolu içlerine doğru yayılmaya başlamışlardır. Erzincan yöresi 644'te EMEVİ Devleti'ne bağlı bir eyalet durumuna gelmiş, bu dönem Kafkasya'dan gelen Hazar Türkleri'yle savaşımla geçmiş, Emeviler'in ardından yöre sırasıyla ABBASİ ve Bizans egemenliğinde yaşamıştır. 11.yy'ın birinci yarısından sonra yöreye ilk Türkmen akınları başlamış, 1071'de Mengücek Ahmed Bey Erzincan'ı Bizanslılar'dan almış ve kendisiyle başlayan MENGÜCEKOĞLU yönetiminde kent oldukça parlak bir dönem yaşamıştır. Fahreddin Behramşah döneminde bir kültür ve sanat merkezi olan Erzincan bir yandan imar etkinliklerine sahne olurken bir yandan da çağın ünlü sanatçı ve düşünürlerinin biraraya gelmesini sağlamıştır. 1228'de I.Alâeddin Keykubad (hd.1220-37) Erzincan'ı ANADOLU SELÇUKLU topraklarına katmış, bu yeni dönemde Türk ve yöre kültürleri karşılıklı etkileşim içinde varlıklarını birlikte sürdürmüşlerdir. Selçuklular'ın son dönemlerinde Erzincan da tüm Anadolu gibi Moğol egemenliği altında İLHANLI valilerince yönetilmiştir. Bu valilerden Uygur kökenli Eretna Bey, İlhanlılar'dan koparak 1344'te beyliğini ilan etmiş ve Erzincan'ı da topraklarına katmıştır. Bu topraklar 1400'de Osmanlı sultanı Yıldırım Bayezid'in (hd.1389-1402), Timur'un Anadolu fethinden sonraysa, önce Karakoyunlular'ın sonra da Akkoyunlular'ın eline geçmiş, bu yıllarda Diyarbakır ve Mardin'e kıyasla kültürel bir varlık gösteremeyen Erzincan, Otlukbeli Savaşı (1473) sonucu yeniden OSMANLI topraklarına katıldıysa da uzun süre yerel güçlerin denetiminde kalmıştır. Bu dönemde yörede Şah İsmail'in denetiminde Şiilik yayılmış, Erzincan bu amaçla bir merkez görevi yapmıştır. 1514'te Yavuz Sultan Selim'in (hd.1512-20) Çaldıran zaferi sonucunda yörede Osmanlı egemenliği pekişmiş, çok sayıda Türkmen'in İran'a göçmesine karşın Şiilik yörede uzun süre etkin olmuştur. Osmanlı döneminde Erzincan tipik bir Anadolu kenti olma niteliğini korumuş, Doğu seferlerinde bir konaklama menzili olmuş, doğudaki Rus tehdidi nedeniyle askeri bir karakol kimliğine bürünmüştür. I.Dünya Savaşı yıllarında 24 Temmuz 1916'da Ruslar'ca işgal edilmiş, 18 Aralık 1917'de Erzincan Mütarekesi gereği boşaltılmıştır. Kurtuluş Savaşı yıllarında patlayan Koçgiri Ayaklanması Erzincan'a da sıçramış, Nisan 1921'de bu ayrılıkçı hareket bastırılmıştır. 1939'daki büyük deprem yöre nüfusunu gerek kayıplar (15.600 kişi), gerek göçler sonucu olumsuz etkilemiş, çok sayıda tarihsel yapı da bu depremle yok olmuştur.

Tarihsel Yapılar:

Merkez İlçe: 1939 depreminde tamamen yok olan tarihsel yapıların sayısı çoktur. Bugün ancak yazılı kaynaklardan varlıkları bilinenler arasında, *Ulucami, Kurşunlu Cami, Gerekgerek Camisi, Taşhan, Halilullah Camisi* sayılabilir. *Erzincan Kalesi* çok yıkık bir durumdadır. Günümüzde ayakta kalan yapılardan 13.yy'da yapıldığı sanılan, çatısı ve üst bölümü yıkık durumdaki sekizgen planlı *Kümbet*, Eski Erzincan'da Dörtyol mevkiindedir. Akkoyunlu ve Karakoyunlular'dan kalma "koyun biçimli mezar anıtları"ndan biri bir çocuk bahçesinde, öbürüyse Şeker Fabrikası bahçesindedir. Dörtyol'daki *Bey Hamamı* 1471'de Emir Seyyid kızı Zeyyad Hatun'ca yaptırılmış çifte hamam planında bir yapıdır. Gerekgerek Mahallesi'ndeki *Çadırcı Hamamı*'nı 1548'de Şeyh Ahmed bin Mahmud yaptırmıştır. Klasik Osmanlı hamamı (→HAMAM) planındaki bu yapı dört EYVAN'lı ve köşe hücrelidir. Soğukluk beşik tonoz, sıcaklık ve halvet bölümleriyse pandantifli kubbelerle örtülmüştür. Erzincan ve yöresine ait tarihsel yapıtlar Ankara ve çevre illerdeki müzelerde sergilenmektedir.

Kemah ilçesi "Darana", "Daranalis", "Jaranaghi" ve Yunanca "Kamaksa" olarak adlandırılmıştır. Arsak hükümdarlarının başkenti ANİ'nin yerini almış, ünlü kalesi de bu dönemde yapılmıştır. Burç ve bedenleri büyük blok taşlardan yapılmış olan beş köşeli kale içinde üç cami, sekiz mescit kalıntısı bulunmaktadır. Günümüze yıkık olarak gelebilmiştir. Kuzeyde, Karasu kıyısındaki kayalara oyulmuş olan sağlam durumdaki *Taşdibi Kilisesi*'ni Hıristiyanlık'ın ilk dönemlerinde Aya Thekala'nın yaptırdığı sanılmaktadır. İçinde melek, Meryem Ana ve Hz.İsa üçlüsünün resimleri vardır. İlçenin 13.yy'dan kalma yapıları arasında, Çarşı Mahallesi'nde *Tugay Hatun Kümbeti*, kuzeyde Karasu kıyılarına egemen konumda kayalıklar üstüne yapılmış *Melik Gazi Kümbeti* ve Taşboğası mevkiindeki *Gülcü Baba Kümbeti* Mengücek Beyliği yapıtlarındandır. 14.yy'dan günümüze kalan, gene Çarşı Mahallesi'nde Emir Gülabi Bey'in yaptırdığı *Gülabi Bey Camisi* (1450) 18.yy'da onarılmış, MUKARNAS'lı mihrap çevresi BAROK üslupta bezenmiştir. Yapı kare planlıdır ve eğimli çatıyla örtülüdür. Caminin

YEM YAYIN

hemen yanındaki aynı döneme ait *Gülabi Bey Hamamı*, Klasik Osmanlı hamamı planındadır. Yapı kubbe ve tonozlarla örtülüdür. İlçede ayrıca yaptıranı ve yapım tarihi belli olmayan *Behramşah Kümbeti*'yle *Ali Baba Türbesi* yer almaktadır. İlçe dışında, Koruyolu köyünde yapım tarihi ve yapımcısı bilinmeyen *Meryem Ana Kilisesi*, Karadağ Yaylası'nda da çok yıkık durumdaki *İsa Voriç Kilisesi* (*Çamlı Manastır/Çangili Vank*) bulunmaktadır.

Tercan ilçesinin sınırları içinde Çadırkaya bucağında Çadırkaya Tepesi, Konarlı köyünde *Şirinli Kale*, Esenevler köyünde Şirinkayalar Mağaraları, Üç Pınar köyünde *Vank Kilisesi* gibi ören yerleri bulunmaktadır. İlçedeki *Mama Hatun Türbesi* (1192) SALTUKOĞLU Erzurum sahibesi Mama Hatun için yaptırılmıştır. Planı ve mimarisi, Anadolu'da benzerine rastlanmayan özellikler taşımakla birlikte genel çizgilerinde Ahlat KÜMBET'lerini andırmaktadır. Mimarı Ahlatlı EBU'N-NEMA BİN MUFADDAL olan türbe sarı kesme taştan yapılmış, ortada ana kümbet ve çevresindeki mezar nişli duvarla birlikte iki bölümden oluşmaktadır. Türbenin yanında yer alan ve 12.yy'da yapıldığı sanılan *Mama Hatun Kervansarayı* onarımlardan ötürü özgünlüğünü yitirmiştir. Osmanlı kent HAN'ları planındaki yapının duvarları, sivri taş külahlı 16 yarım silindir kuleyle pekiştirilmiştir. Tuzla Suyu'yla Karasu'nun birleştiği yerdeki *Kötür Köprüsü*'nün bugün yalnızca ayakları kalmıştır.

Üzümlü ilçesinde bulunan ALTINTEPE, yörede İlk Tunç Çağı'ndan kalma en eski yerleşimdir. Bu yerleşim katı üstüne yapılan *Urartu Kalesi*, 50m çapında çok dik bir tepeye kurulmuştur. Yapılan kazılarda ortaya çıkarılan MÖ 8.-7.yy'lara ait Urartu mezarlarında bulunan eşya Urartu sanatının parlak dönemine ışık tutmaktadır.

Sivil Mimarlık:
Birinci derecede deprem kuşağında bulunan Erzincan bölgesinde yöresel sivil mimarlıktan çok az iz kalmıştır. 1939 depremi öncesi yapılarını, kerpiç ve taştan, çoğunlukla tek katlı ve düz toprak damlı konutlar oluşturuyordu.

El Sanatları:
Geleneksel el sanatları kapsamında bakırcılığın yörede uzun bir geçmişi vardır. Alüminyum ve plastik eşyanın giderek yaygınlaşması dövme bakır işçiliğini köreltmiştir. Günümüzde bakır el işlemeciliğiyle yapılan hediyelik eşya yanında pamuklu DOKUMA yaygındır. Yünden dokunan giysilik kumaşa "dimi", Eğin'de dokunan çizgili kumaşaysa "manusa" denir. Köylerde KİLİM ve CİCİM dokumacılığı sürmektedir. *D.Kınık*

ERZURUM
Selçuklu akınları sırasında bugünkü Erzurum'un 16km batısında bulunan "Arze/Azze"de (b.Karaz köyü) barınamayan halk Erzurum'un bulunduğu yere göçerek buraya da aynı adı vermiş, zamanla "Erze/Erzen" biçimine giren sözcüğe "Rum" adı da eklenmiş ve "Erz-i Rum/Erzenir-Rum", Erzurum'a dönüşmüştür. Helenistik Dönem öncesinde Karonitid olarak adlandırılan yöre, Asur kaynaklarında "Enzut" ve "Enzi", Urartu kaynaklarında "Pianehi" olarak geçer. Pers dönemindeyse Erzurum yöresi "Gordia", "Alzi" ya da "Alzik" olarak geçmektedir.

Bugün Doğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan Erzurum yöresindeki en eski yerleşimin Paleolitik Çağ'a (→PREHİSTORYA) değin uzandığı ele geçen OBSİDYEN ve BAZALT buluntulardan anlaşılmaktadır. Karaz, Pulur ve Güzelova höyüklerinde yapılan arkeolojik çalışmalar Kalkolitik ve İlk Tunç Çağı yerleşmelerine ışık tutmaktadır. AKAD kaynaklarına göre MÖ 3000'lerde Kuzeydoğu Anadolu'da Subar adlı bir halk yaşamaktaydı. MÖ 2000 tarihli HİTİT belgelerine göre Subartu ülkesinde Hurriler egemendi. Daha sonraysa Azzi-Hayaşa'dan (MÖ 15.yy) söz edilmektedir. MÖ 1200'lerde başlayan Batı kavimleri göçüyle yıkılan Hitit İmparatorluğu'nun yöredeki topraklarına Asurlular'ın Muşki (Moski/Moskoi) adını verdikleri Phrygler'le (Frigler →PHRYGİA) başka topluluklar yerleşmişlerdir. Yöre ve halkı MÖ 9.yy'da güçlenen URARTU egemenliği altına girmiş, kültürlerini yaymak yerine askeri denetim kurmayı yeğleyen Urartular Umudum Tepe'deki kaleyi yaptırmışlardır. Onları izleyen dönemde yöre KİMMER ve İskit saldırılarına uğramıştır. MÖ 6.yy başlarında, Medler'in (→İRAN) eline geçtiği dönemde yabancı akınlarıyla gelen birçok kavim farklı dil, din ve töre özelliklerini koruyarak Med kralının yüksek yetkisini tanıyan yerel beylerin denetimi altında yaşamıştır. Medler'i Persler izlemiş, yöre bu imparatorluğa bağlı satraplarca yönetilmiş ve PERS kültürünü benimsemiştir. Persler'i MÖ 4.yy ortalarında yıkan Makedonya kralı Büyük İskender döneminden (MÖ 336-323) yörede İkiztepe gömütleri bulunmaktadır. Sonraki Selevkos döneminde Helenistik kültür (→YUNAN) yaygınlaşmış, MÖ 2.yy'da bölgeyi ele geçiren Partlar'sa (→İRAN) bu kültüre Doğu etkilerini sokmuşlardır. ROMA'nın egemenliği sırasında buraya bir kale yaptıran İmparator II.Theodosius (hd.408-450), kente de "Theodosiopolis" adını vermiştir. MS 395'te Roma İmparatorluğu'nun ikiye ayrılması ve tüm Anadolu'da egemen olan BİZANS kültürüyle birlikte Erzurum ve yöresinde de Hıristiyanlık yayılmaya başlamış, Sasaniler'in yoğun baskısının görüldüğü bu dönemde SASANİ hükümdarı Nuşirevan'ın 572'deki Erzurum kuşatması 10 yıldan fazla sürmüştür. Yöreye bundan sonra başlayan Arap akınları sonucunda kent Araplar ve Bizanslılar arasında birçok kez el değiştirmiş ve 949'da Bizans'ta kalmış, Anadolu'daki Türk egemenliğinin başlamasına değin de bu konumunu korumuştur. Erzurum kalesinin dışında özellikle ticarette ileri olan Erzen kentini Bitlis-Silvan arasındaki Erzen'den ayırdetmek için Araplar bu kente "Erzen-ur-Rum" adını vermişlerdi. Erzurum'un kesin olarak Türkler'in eline geçmesi 1071 Malazgirt Savaşı'ndan sonra Emir Ahmed tarafından gerçekleştirilmiştir. Yöre Alparslan tarafından Saltuk'un dedesi Ebu'l Kasım'a dirlik olarak verilince SALTUKOĞLU Beyliği burada kurulmuş, söz konusu dönemdeki canlı ticaret yaşamı, Erzurum'un Doğu ve Trabzon arasında konaklama noktası olması nedeniyle daha da gelişmiş, Hıristiyan ve Müslüman tüccarlar ve zanaatçılar birlikte çalışmışlardır. Öte yandan doğal yapının göçebe yaşama elverişli olması nedeniyle yöreye gelen Türkmenler'in bir bölümü kente yerleşmeyerek göçebe yaşamlarını çevrede sürdürmüşlerdir. Saltuklular'ın yerini alan ANADOLU SELÇUKLU döneminde (1077-1308) Moğol istilasına değin yöre en parlak dönemini yaşamış; Selçuklu sultanları Hıristiyanlar'a son derece iyi davranmış, bu hoşgörü Erzurum'a açık kent kimliği kazandırıp ticaretin giderek gelişmesine neden olmuştur. Gelişmeler kültürel alana ve kentin imarına da yansımış, Türkler'in göçebe kültürüyle İran kültürü birlikte yoğrularak Türk-İslam kültürünü oluşturmuştur. Parlak yıllardan sonra Anadolu Selçuklu Devleti'nin Moğol (İLHANLI) egemenliğine girmesinden çöküşüne (1308) değin Erzurum birçok yıkım ve talana sahne olmuş, ekonomik ve toplumsal açıdan sarsılmıştır. 1517'de Yavuz Sultan Selim'in (hd.1512-20) Erzurum yöresini OSMANLI yönetimine bağlamasına değin yöre sıra-

sıyla İlhanlı, Eretnalı, Karakoyunlu ve Akkoyunlu egemenliği altında yaşamış, savaş ve yıkımlardan bu dönemlerde de payını almıştır. Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman'ın (hd.1520-66) Aleviler'e karşı tutumu nedeniyle nüfusun büyük kesimini oluşturan Aleviler'in Erzurum'dan ayrılması, Gürcüler'in de kuzey ve kuzeydoğuya çekilmesiyle kent hemen hemen terk edilmiştir. 1639'a değin süren İran savaşları boyunca ileri karakol işlevini yüklenen Erzurum, Abaza Mehmed Paşa Ayaklanması'nın (1622) bastırılmasından sonra toparlanmış, gümrük kapısı yapılmasının ardından ticaret yeniden canlanmıştır. 17.yy'daki Osmanlı-İran savaşlarıyla askeri niteliği yeniden önem kazanmış, bu niteliği 19.yy'daki Osmanlı-Rus savaşlarında da sürmüş, 1828 ve 1877'de iki Rus işgali yaşamıştır. Rus savaş ve işgalleri sırasında azınlıkların düşmanla işbirlikçi ve ayrılıkçı tutumuna karşı tepki gösteren Erzurum 1916'da yeniden Rus-lar'ca işgal edilmiş, Kurtuluş Savaşı'nın başlarında burada yapılan kongre çalışmalarıyla Cumhuriyet'in temellerinin atılmasına tanık olmuştur.

Tarihsel Yapılar:

Merkez İlçe: Doğu Roma (Bizans) imparatoru II.Theodosius'un 5.yy'da yaptırdığı *Erzurum Kalesi* kente egemen bir tepe üstündedir. EMEVİ, ABBASİ, Saltuklu, Selçuklu, İlhanlı ve Osmanlı dönemlerinde onarım görmüş olan kalenin yalnız iç surları günümüze ulaşmıştır. Kaynaklarda üç surla çevrelendiği, 110 kule ve burcu bulunduğu yazılı olan kalenin avlusunda bir hamam ve sundurma bulunmaktadır. Kentte 1154'te İzzeddin Saltuk'un yaptırdığı *Kale Mescidi*, bunun yanında gene Saltuklu döneminden gözetleme kulesi ve mescide minare olarak yaptırılmış *Tepsi Minare* (Saat Kulesi) bulunmaktadır. Kaidesi taştan, gövdesi tuğladan örülmüş kuleyi üstte bir KÛFÎ yazı kuşağı sarmaktadır. 19.yy ortalarında yapıya BAROK üslupta bir galeri ve saat eklenmiştir. Kentteki en eski cami olan *Erzurum Ulucamisi* 1174'te Ebûl Fetih Muhammed'ce yaptırılmış, ancak 17. ve 19.yy onarımlarıyla özgün biçimini yitirmiştir. 12.yy sonlarında yapılmış olan *Emir Saltuk* ya da *Melik Gazi Kümbeti* Anadolu'daki en eski KÜMBET'lerdendir ve plan şemasıyla öbürlerinden ayrılır. Kentte 13.yy'a ait en önemli yapı *Çifte Minareli Medrese* ya da *Hatuniye Medresesi*'dir. Yazıtı ve vakfiyesi bulunmadığından kesin yapım tarihi saptanamamakta ancak mimari ve bezeme özelliklerinden 13.yy sonlarında yapıldığı sanılmaktadır. Anadolu'daki en büyük ve görkemli yapılardan biri olan bu medrese açık avlulu, iki katlı, dört eyvanlıdır. TAÇKAPI'sındaki bitkisel bezemelerde palmiye yaprakları ejder başlarıyla sonlanır. Taçkapının köşelerine oturan sırlı TUĞLA ve ÇİNİ kaplı iki yivli minarenin şerefelerinden yukarısı yıkıktır. Avlunun üç yanı iki katlı EYVAN ve MEDRESE odalarıyla çevrilidir. Güney eyvandaysa daha geç tarihlerde yapıldığı üslup ve malzeme farklılığından anlaşılan silindirik gövdeli iki kümbet yer almaktadır. Yazıtından 1310-11'de Olcayto Hüdabende ve Bulgan Hatun'un yardımıyla Hoca Cemaleddin Yakut'un yaptırdığı anlaşılan *Yakutiye Medresesi* kapalı avlulu, dört eyvanlı bir 14.yy yapısıdır. Taçkapı bezemelerinde *Çifte Minareli Medrese*'den; aynalı tonozla örtülü orta mekân bezemelerindeyse *Erzurum Ulucamisi*'nden esinlenildiği görülmektedir. Taçkapı köşelerindeki minarelerden sağdaki tuğladan yapılmış geometrik bezemeleriyle dikkati çeker. Yazıtından 1314-24 arasında Ahmed bin Ali bin Yusuf'un DARÜLHADİS olarak yaptırdığı anlaşılan *Ahmediye Medresesi* bezemesiz, yalın bir yapıdır. Bu küçük medresenin girişinde bir mescit, ayrıca şerefesinden yukarısı yıkık çinili, dar bir minaresi vardır. Bu yüzyıldan günümüze gelen öbür yapılar arasındaysa; 1308'de Sadreddin Türkbağ'ın yaptırdığı *Karanlık Kümbet*, kesin yapım tarihi ve yaptıranı bilinmeyen *Gümüşlü Cimcime Sultan* ve *Rabia Hatun Kümbetleri*'yle çok yıkık durumdaki *Ali Baba Türbesi* bulunmaktadır. *Mehdi Abbas* ya da *Emir Şeyh Kümbeti*'ninse 14.-16.yy arasında yapıldığı sanılmaktadır. Kentte 16.yy'dan günümüze iki cami, bir kervansaray ve üç hamam gelebilmiştir. *Lala Paşa Camisi*, 1562'de Lala Mustafa Paşa'ca yaptırılmıştır ve merkezî planlı CAMİ tipindedir. Mimar SİNAN ya da kalfalarından birinin yaptığı sanılan kare planlı bu yapı, avluda yer alan sekizgen şadırvanın konik çatısını taşıyan ahşap ayaklardaki oymacılık, iç mekân bezemesindeki çinilerin renk ve niteliğiyle Klasik Osmanlı mimarlığının (→OSMANLI) Anadolu'daki önemli örneklerindendir. *Murad Paşa Camisi* 1573-74'te Erzurum beylerbeyi Kuyucu Murad Paşa'ca yaptırılmıştır. Kare planlı, tek kubbeli olan yapının AHŞAP minber ve kapıları döneminin ahşap işçiliğinin güzel örneklerindendir. 1544-61 arasında Kanuni Sultan Süleyman'ın sadrazamlarından Rüstem Paşa'nın yaptırdığı *Taşhan* ya da *Rüstem Paşa Kervansarayı* iki katlıdır. *Lala Paşa Hamamı* ya da *Çöplük Hamamı* haç biçimi yerleştirilmiş dört eyvanlı HAMAM tipindedir. *Murad Paşa Hamamı*'ysa Klasik Osmanlı hamam planına sahiptir. Mimari özelliklere sahip *Kırk Çeşme Hamamı*'yla *Pastırmacı* ya da *Fuadiye Hamamı*'nın yapım tarihleri kesin değildir. Erzurum'da 17.yy'dan kalan Yeniçeribaşı Zahireci Ali Ağa'nın yaptırdığı sanılan *Gürcü Kapısı* ya da *Ali Aga Camisi*, 1620-21'de İlyas Ağa'nın yaptırdığı *Boyahane Camisi* ve 1645'te Ebubekir oğlu Hacı Cafer'in yaptırdığı *Caferiye Camisi* kare planlı, tek kubbeli cami örneklerindendir. Sonuncusunun kubbe eteğindeki ahşap kandillik dikkat çekicidir. *Boyahane Camisi*'ne bitişik aynı adlı hamamın 1566-67'de Hacı Emin Paşa tarafından yaptırıldığı yazıtından anlaşılmaktadır. Klasik Osmanlı hamamı tipindedir. 1649'da Maray Han'ın kızı Ane Hatun için yaptırılmış *Ane Hatun Türbesi* de bu yüzyıl yapıtlarındandır. Kentteki camilerin çoğu 18.yy'dan kalmadır. 1700-01'de Şeyhülislam Feyzullah Efendi'nin yaptırdığı *Kurşunlu/Feyziye Camisi ve Medresesi*; 1716'da Pervizoğlu Hacı Mehmed'in yaptırdığı *Pervizoğlu Camisi ve Medresesi*; 1717'de Derviş Ağa'nın yaptırdığı ve kendi adıyla anılan cami; gene 1717'de Hacı Bektaşoğlu Derviş Hacı İbrahim'in yaptırdığı *Gümrük Camisi ve Hamamı*; 1720-21'de Mustafa Ağa'nın yaptırdığı *Bakırcı Camisi* ve bu caminin vakfı olan, ilginç planlı *Çifte Göbek Hamamı*; 1738'de Narmanlı Yusuf Efendi'nin yaptırdığı *Narmanlı Camisi*; 1748'de Vali İbrahim Paşa'nın yaptırdığı ve kendi adıyla anılan cami; 1737-66 tarihli *Şeyhler Camisi* ve 1785-86'da Erzurumlu İsmail Efendi'nin yaptırdığı *Cennetzade Camisi* kare planlı, tek kubbeli camilerdir. 1852'de Zarif Mustafa Paşa'nın onarttığı *Esad Paşa Camisi*'nin yaptıranı ve yapım tarihi bilinmemektedir. 1760'ta Şeyh Mustafa Efendi'nin yaptırdığı tek katlı *Şeyhler Medresesi* ve bu medresenin vakfı olarak Habib Efendi tarafından yaptırılmış *Şeyhler Hamamı* ve ayrıca *Tahta Hamamı* da bu yüzyılın yapılarındandır.

Erzurum'da Merkez İlçe sınırları içinde, MÖ 5000'e tarihlenebilen arkeolojik kazı alanları bulunmaktadır. Erzurum'un 16km kuzeybatısındaki KARAZ, yörenin en önemli höyüğüdür. Buluntular Son Kalkolitik Çağ'a değin uzanmakta, ortaya çıkan yerleşmenin Tunç Çağı'ndan 9.yy'a değin varlığını sürdürmüş Arze ya da Azze kenti olduğu sanılmaktadır. Dumlu bucağı GÜZELOVA ve İkizte-

pe arkeolojik alanlarında ortaya çıkartılan buluntular da Neolitik ve Kalkolitik Çağlar'a ışık tutmaktadır. Merkez İlçe'de 1942'den bugüne müze olarak kullanılan *Çifte Minareli Medrese*'de etnografik yapıtların yanı sıra bu ören yerlerinden ele geçen Paleolitik ve Tunç Çağları'na ait buluntularla Urartu, Roma-Bizans, Selçuklu ve Osmanlı yapıtları sergilenmektedir.

Aşkale ilçesinin sınırları içinde başlıcaları *Aşkale, Cinis* ve *Pırtın* olmak üzere pek çok KALE kalıntısı bulunmaktadır. İlçe merkezi tarihsel yapılar açısından yoksuldur. Topal Çavuş köyündeki *Topal Çavuş Camisi* 1589-90'da Ali Ağa oğlu Hacı Halil tarafından yaptırılmıştır. Medrese ve hamamı yıkılmıştır. Altıkonak/Evreni köyündeki *Evreni Kümbeti* 16.yy, Tercan yolu üzerindeki *Hacı Bekir Hanı*'ysa 13.yy sonu ya da 14.yy başı yapıtlarındandır.

Hınıs ilçesinde yöredeki Toprakkale ve Kalecik'in yanı sıra İlhanlı döneminde yapıldığı sanılan ve 16.yy'da onarılmış olan *Hınıs Kalesi* gibi kaleler bulunmaktadır. 1734'te Muş beylerinden Alâeddin Bey'in yaptırdığı kare planlı, tek kubbeli *Ulucami* ilçenin kayda değer tarihsel yapısıdır.

Ilıca ilçesinin Pulur köyünde tarihöncesine ait buluntular ortaya çıkarılmıştır (→PULUR).

İspir ilçesinde Saltuklu, Selçuklu ve Osmanlılar'ca onarılan iç kalesi sağlam durumdaki *İspir Kalesi*'nin yanı sıra çok sayıda kale kalıntısı bulunmaktadır. Erzurum *Kale Mescidi*'ni anımsatan *Kale Mescidi*; 1200-25'te Tuğrul Şah adına Emir Atabey Erdemşah'ın yaptırdığı, toprak damlı *Çarşı* ya da *Tuğrul Şah Camisi* 13.yy yapılarıdır. 1725-26'da Erzurum müftüsü Kadızade Mehmed Efendi'nin yaptırdığı *Kadıoğlu Medresesi* küçük avlulu bir yapıdır.

Karayazı ilçesindeki kayda değer yapılar Söylemez bucağının Aşağı Söylemez köyünde bulunan ve 14.-16.yy'lar arasında yapıldığı sanılan *Söylemez Baba* ve *Söylemez Ana Kümbetleri*'dir. Karayazı Düzü Yaylası'ndaki Cunni Mağarası'nın duvarlarında 12 Oğuz boyunun damgaları bulunmuştur. Göçebe Türkmen kültürünün bu belgelerini bulan Macar arkeolog Hermann Vary, işaretlerin, oymak büyüklerinin "yuğ" denilen cenaze törenlerindeki kararların belgelenmesi ya da önemli konak yerlerinin belirtilmesiyle ilgili olabileceğini ileri sürmüştür.

Oltu ilçesindeki *Oltu Kalesi*'nin kesin olmamakla birlikte 16.yy'da yapıldığı sanılmaktadır. Büyük bir burcu ve iç kalesi sağlam durumdadır. 1664-65'te Arslan Paşa'nın yaptırdığı ve kendi adıyla anılan cami kare planlıdır ve dıştan piramit biçimli bir kubbeyle örtülüdür. Silindirik gövdeli *Mısrî Zinnun Kümbeti*'nin yapım tarihi belli değildir.

Olur ilçesi merkezine 25km uzaklıkta kurulmuş Kotarus (Citharion) bir PONTOS kenti kalıntısıdır. İlçede ayrıca bir ortaçağ yapısı olan *Vank Kalesi* bulunmaktadır.

Pasinler ilçesi İskitler döneminde kurulup Selçuklu, Akkoyunlu ve Osmanlı dönemlerinde önemli bir merkez olmuştur; dolayısıyla tarihsel yapıtlar açısından öbür ilçelere göre zengindir. İlçe merkezine Hasankale denmesi, *Pasinler Kalesi*'ni 1336-39 arasında İlhanlılar'dan Emir Hacı Togay'ın oğlu Hasan'ın yaptırmış olmasındandır. İç kalenin güney ve batı bölümleri sağlam kalmıştır. Çobandede bucağının Güzelhisar/Avnik köyündeki *Avnik Kalesi*'nde Urartu izlerine rastlanır. Kalenin Saltuklu ve Selçuklular'ca kullanıldığı, İlhanlılar'ca onarıldığı bilinmektedir. İlçede, 1338'de Sıvaslı İbrahim Efendi'nin yaptırdığı toprak damlı *Sıvaslı Camisi*, 1324'te Ali Gazi'nin kızı Ferruh Hatun için yaptırılan *Ferruh Hatun Kümbeti* ve çok yıkık durumdaki *Gülperi Hatun Kümbeti* 14.yy yapıtlarıdır. Kanuni Sultan Süleyman'ın yaptırdığı, bugün yıkık durumdaki *Süleyman Han* ve 1554'te Sancakbeyi Kasım'ın yaptırdığı dikdörtgen planlı, toprak damlı *Ulucami*, 16.yy'dan günümüze ulaşan yapılardır. Aras Irmağı üzerinde 1279'da İlhanlı Ebu Said Bahadır Han döneminde Emir Çoban Salduz'un yaptırdığı altı gözlü, yedi sivri kemerli *Çobandede Köprüsü*, ayaklarındaki Selçuklu bezemeleriyle ilgi çekicidir. 1703-04'te Derviş Ağa'nın yaptırdığı ve kendi adıyla anılan köprü Serçeme Çayı üzerindedir. Yöredeki *Küpeli Köprü* de tarihsel değerdedir.

Şenkaya ilçesindeki *Bardız* ya da *Gaziler Kalesi*'ni Evliya Çelebi'ye göre Akkoyunlu El-Melik İzzüddin 15.yy'da yaptırmıştır; başka kaynaklara göreyse 12.yy ortalarında Saltuklu Melik İzzeddin'ce yaptırılmıştır. Dış surları yıkık olan kalenin içinde yapı kalıntıları bulunmaktadır. Kalenin altındaki kare planlı, tek kubbeli *Bardız Camisi* 1784'te mimar Sertzade Molla Ali tarafından yapılmıştır.

Tortum ilçesi Malazgirt Savaşı'ndan sonra Tortum aşiretinin yerleştiği yöredir. Kuruluşu MÖ 654'e tarihlenmektedir. Bağlarbaşı ve Camlıyamaç köylerinde Erken Hıristiyanlık döneminden (→GEÇ ANTİK) iki kilise kalıntısı vardır. Tortum Kale köyündeki yapım tarihi belli olmayan *Tortum Kalesi*'yle birlikte ilçede *Nihab, Kaledibi, Ağca, Azort* ve *Üngüzel Kaleleri*'nin kalıntıları bulunmaktadır.

Sivil Mimarlık:
Erzurum'un sert iklimi geleneksel mimari üslubunu oluşturan en önemli etkenlerden biridir. Yapıların batı cepheleri, soğuk batı rüzgârına karşı genellikle sağırdır. Kentin düzenlenişi ve sokakların yönlendirilmesinde de bu etken belirleyici olmuştur. Çok dar, kıvrımlı ve girintili çıkıntılı sokakları oluşturan Erzurum evleri geleneksel Türk konut mimarisinin (→EV) güzel örnekleridir. Toprak damlı, çoğu taştan duvarlı bu evlerde duvarlar kalın tutulmuş, olabildiğince çift pencere kullanılmıştır. Depreme karşı taş duvarlar ahşap hatıllarla pekiştirilmiştir. Evlerin ikinci katı sokak cephesinde şahnişlidir. ŞAHNİŞ kirişleri ve saçaklar bezelidir. Evlerin iç düzenlemesi giriş katında taşlık çevresinde oluşmakta, bu kat günlük yaşama hizmet etmektedir. Ahır, odunluk ve çamaşırlık buradadır. Mutfak ve oturma odası olarak kullanılan "tandır odası"nın büyük bir ocağı ve tepe penceresi bulunur. Üst katlardaki yüksek tavanlı büyük ODA'larsa oturma ve yatma için kullanılır. Duvarlarda kapaksız gömme raflar ve ince pencereler yer alır. Tavanlarsa göbek ya da çerçevelerle bezenmiştir.

El Sanatları:
Yörenin geleneksel el sanatlarının bir bölümü ortadan kalkmışsa da kuyumculuk, bakırcılık ve dokumacılık varlığını sürdürmektedir. Yünden ihram ve şal, kıldan çadır ve çuval dokunması yaygındır. Narman, Hınıs ve İspir köylerinde ince uzun sedir tipi HALI dokunmakta, Aşkale ve gene İspir dolaylarında çanak-çömlek yapılmaktadır. Erzurum'da yaygın olan kuyumculuk dalında oltu taşından (erzurumtaşı) tespih, ağızlık, kolye; altından ve gümüşten burma bilezik, örme kemer; ayrıca gümüşten nalın ve hamam takımları yapılmaktadır.

D.Kımık

ESATİR (Ar.*üsture:* öykü'den çoğ.)
1. Tarihöncesi (→PREHİSTORYA) insanları ve tanrılarına ilişkin masallar, efsaneler.
2. MİTOLOJİ.
Esatir-i Evvelîn / Yunaniye: Yunan mitolojisi (→MİTOLOJİ).



ESİRKUŞ, Mustafa, *Balıklar ve Ağaçlar*, 1968, tuval üzerine yağlıboya, 52x72 cm.

ESCHER, Maurits Cornelis (1898, Leeuwarden-1972, Laren)
Hollandalı grafik sanatçısı.
Geliştirdiği anlatım dili ve teknik ustalığıyla GRAFİK TASARIM alanında özgün bir yere sahiptir.

Haarlem'deki Mimarlık ve Dekoratif Sanatlar Okulu'nda mimarlık öğrenimine başlamış, daha sonra öğretmenlerinden grafik sanatçısı S.J.Mesquita'nın etkisiyle mimarlığı bırakarak 1919-22 arasında grafik sanat öğrenimi görmüştür. 1922'de İtalya ve İspanya'ya yaptığı geziden sonra, 1923'de Roma'ya yerleşmiştir. Güney İtalya gezilerinde gözlemlediği doğa ve mimari, 1922-35 arası yapıtlarının ana konusunu oluşturur. Gerçekçi üslubuna karşın, farklı boyutları vurgulaması, kaya, bulut ve bitkilere olan tutkusu, yapıtlarına düşsel bir atmosfer kazandırmıştır. Grafik tekniklerinde ustalaşmaya çalıştığı bu dönemde, konu ikincil önem taşır. Escher, İtalya'da ilk yedi yıl boyunca, öğretmeni Mesquita'nın etkisiyle AĞAÇ BASKI'da boyuna kesme (*woodcut*) yöntemiyle çalışmıştır. 1929'da ilk taş baskısını yapmış, 1931'de enine kesme (*wood engraving*) yöntemini denemiştir. 1935'te faşizmin güç kazanması üzerine İsviçre'ye geçmiş, 1941'de de Hollanda'ya dönmüştür. İtalya'dan ayrılışıyla birlikte yapıtlarında doğa ve mimarinin önemi azalmış, düşüncelerini görselleştirebilmek en önemli amacı olmuştur. 1936'da İtalya'dan İspanya'ya uzanan kıyı boyunca yaptığı son uzun inceleme gezisinde, Granada'daki (Gırnata) *Elhamra Sarayı* ve Córdoba'daki (Kurtuba) *Büyük Cami*'nin (*Cami-ül-Kebir/Kurtuba Camisi*) çinilerini incelemiş; bu çinilerdeki geometrik biçimlerin, dış çizginin iki farklı biçimi bağlama işlevi taşımasıyla yinelenerek sonsuza dek çoğaltılmasındaki ustalıktan etkilenmiştir. ÇİNİ'ler üzerine incelemelerinden ve benzeri bir yapı gösteren kristal oluşumlarıyla ilgili bilgilerden (kristalografi) yola çıkarak stilize ettiği kuş, balık vb hayvan figürleriyle simetrik düzenlemeler gerçekleştirmiştir. Yinelenen örgeleri bezeme amacıyla değil, düşüncelerinin görsel ifadesi için bir araç olarak kullanmıştır.

1937'den sonra yapıtlarında, anlatım aracı olarak figür kullanımına önem vermiş; sonu olanın içinde sonsuzluğu yakalamaya çalıştığı, organik biçimlerin başkalaşımla soyut biçimlere dönüştüğü yapıtlar üretmiştir. 1944'ten sonra, gerçekçi figür ve mekânlarla olanaksız strüktürler oluşturmuş, aynı kaçış noktasına sahip farklı perspektiflerle (→PERSPEKTİF) gerçekliğin göreliliğini ifade etmeye çalışmıştır. 1946-51 arasında yeni teknik arayışla MEZZOTINT'i denemişse de, daha sonra ağaç ve taş baskı kullanmaya devam etmiştir. Bazı baskılarının sayısı bini aşar. Soyut matematiksel ilkeleri görselleştirdiği yapıtlarıyla bilim adamlarının ilgisini çekmiş, 1951-69 arasında çeşitli üniversitelerde ve bilimsel kuruluşlarda konuşmalar yapmış, baskı ve çizimleri birçok bilimsel kitap ve makalede kullanılmıştır.
1145, 1469, 2185. *N.Özsoy*

ESER (Ar.) = **YAPIT**

ESİN, Ufuk (1933, İzmir)
Türk arkeolog.
ARKEOLOJİ'de fenbilimsel TARİHLENDİRME YÖNTEMLERİ'nin uygulanmasındaki öncü çalışmaları, arkeometalurjik araştırmaları başlatması ve prehistorik kültürlerin çağ ayrımları konusunda geliştirdiği özgün sınıflandırmayla (→PREHİSTORYA) tanınır.

1952-56 arasında İÜ Edebiyat Fakültesi Prehistorya ve Arkeoloji Bölümü'nde öğrenim gören Esin, 1957'de aynı bölümde Alman arkeolog Kurt Bittel'in asistanı olarak göreve başlamış; 1960'ta "MÖ 3.binyılda Anadolu İgneleri. Tipolojik ve Kronolojik bir İnceleme" (1960, 3c.) başlıklı doktora çalışmasını tamamlamış; 1966'da doçent, 1976'da da profesör olmuştur. 1984'ten beri Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü'nün Prehistorya Anabilim Dalı başkanlığını yürütmekte olan Esin, öğrencilik yıllarında (1952-54) Bittel'in yönetimindeki BOĞAZKÖY (Hattuşa) ve FİKİRTEPE kazılarına katılmış, daha sonra 1965'te Nezih FIRATLI ile Uşak'ın Sivaslı ilçesine bağlı Selçikler'de (→SEBASTE) kazı başkanlığı yapmıştır. ODTÜ tarafından yürütülen KEBAN KURTARMA PROJESİ çerçevesinde TEPECİK (1968-74) ve TÜLİNTEPE (1971-74) kazılarını; 1978-85 arasında AŞAĞI FIRAT KURTARMA PROJESİ kapsamındaki DEĞİRMENTEPE ve 1989'da da İkiz Höyük (Malatya) kazılarını yürütmüştür. 1980'de TÜBİTAK bünyesinde kurulan ve tarihlendirme yöntemleriyle kaynak analizleri konusunda araştırmalar yapan Arkeometri Ünitesi'nin kurucu üyelerinden olan Esin, alan çalışmalarında fenbilimsel ve doğabilimsel yöntemleri kullanarak bu konuda öncülük etmiştir. Esin, 1989'da kısmen Mamasin Barajı'nın suları altında kalan AŞIKLI HÖYÜK'te (Aksaray) kurtarma kazılarına başlamış, 1990'da da Gelveri höyüğünde sondajlar yapmıştır. Prehistorik kültürlerin çağ ayrımları konusundaki ilk çalışmaları 1958'e dayanan Esin, gerçek endüstri devriminden çok önceki Prehistorik dönemleri ekonomik açıdan İlk Üretimci yaşam biçimini sürdüren insan topluluklarının geçirdiği aşamalar olarak kabul etmektedir. Arkeolojide Klasik Çağ ayrımına karşı, İngiliz arkeolog V.Gordon Childe'ın (1892-1957) şeması ile ABD'li arkeolog Robert J.Braidwood'un (d.1907) bu şemayı sosyokültürel ve ekonomik bir modelle tanımladığı şemasına yeni öneriler getirmiştir. 1975'te Alman Arkeoloji Enstitüsü muhabir üyesi seçilen Esin, 1982-84 arasında Avrupa Bilim Vakfı (ESF) Arkeoloji Alt Komitesi üyeliği yapmış, 1993'te Türkiye Bilimler Akademisi'nin kurucu ve asil üyesi olmuştur. *Kuantitatif Spektral Analiz Yardımıyla Anadolu'da Başlangıcından Asur Kolonileri Çağına Kadar Bakır ve Tunç Madenciliği* (1969) ile *İlk Üretimcilige Geçiş Evresinde Anadolu ve Güneydoğu Avrupa* (1979-81, 2c.) adlı iki kitabının yanı sıra çeşitli dillerde çok sayıda bilimsel makalesi bulunmaktadır. *Z.Rona*

ESİRKUŞ, Mustafa (1921, İstanbul-1986, İstanbul)
Türk ressam.
Çoğunlukla balıkçıları ve onların yaşamlarını bezemeci bir üslupla ele aldığı FİGÜRATİF çalışmalarıyla tanınır.

1948'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Bedri Rahmi EYUBOĞLU atölyesinden mezun olmuş, öğrencilik yıllarında bir grup arkadaşıyla birlikte ONLAR GRUBU'nu kurmuştur (1947). Anadolu'nun çeşitli yörelerindeki öğretmen okullarında yks.18 yıl öğretmenlik yaptıktan sonra 1969'da İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde restorasyon uzmanlığına getirilmiş, 1977'de bu görevden emekli olmuştur. Geleneksel ve yöresel Türk sanatlarından esinlenerek çalışan Esirkuş, halkoyunları ya da geleneksel Anadolu yaşamından sahnelerin yanı sıra 1970'lerden başlayarak özellikle balıkçılar üzerine yoğunlaşmıştır. Gri ve mavilerin egemen olduğu kompozisyonlarında kalın boya katlarını çoğu kez spatula ile uygulayarak dokulu bir yüzey elde eder; ayrıca çizgiselliğin yanında dengeli renk lekelerine de yer verir. Resim çalışmalarının yanı sıra Anadolu'da bulunduğu dönemde çamur, alçı ve ahşap heykeller de yapan Esirkuş,

1969'da Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde İkincilik Ödülü ile İstanbul Operası Teşvik Ödülleri Yarışması'nda Birincilik Ödülü'nü, 1973'te Cumhuriyet'in 50.Yılı Sergisi'nde Atatürk ve Cumhuriyet Ödülü'nü almıştır. *Z.Rona*

ESKİ ESER KAÇAKÇILIĞI

Tarihsel ve kültürel mirasın ait olduğu yerden koparılarak yağmalanması. Yüzlerce, hatta binlerce yıl toprak altında kalmış ya da toprak üstünde korunabilmiş, çeşitli uygarlıklara ait, insanoğlunca yapılmış taşınır ya da taşınmaz yapıtların bulunduğu tarihsel, toplumsal ve kültürel ortamın tahrip edilmesi, gizlice kazılıp çıkarılması ve bunların yasadışı yollardan yurt içinde ya da dışında satılması, eski eser kaçakçılığının özünü oluşturur. Ayrıca, eski eser kaçakçılığının kökeninde, "savaş ve ganimet" olgusunun yanı sıra, "altın, gümüş gibi değerli maden ve taşları" ele geçirip "üstün ve varlıklı kişi" olma tutkusunun da yattığı söylenebilir.

Koruma Yasaları Öncesi Eski Eser Göçü:

Eski MISIR'da başlayan, HİTİT ve ASUR'da görülen, savaşta ganimet toplama olgusu Persler'ce de sürdürülmüştür. PERS orduları Yunanistan'ı işgal ettiklerinde yalnızca altın türünden hazineleri değil, Atina'nın kurtarıcıları Harmodios ve Aristogeiton'un (*Tiran Öldürenler*) görkemli mermer heykel grubunu da MÖ 480'de İran'a taşımışlardır. MÖ 147'de bu kez Romalılar, Korinth uygarlığına ilişkin yapıtları Yunanistan'dan Roma'ya taşımış; aynı geleneği MÖ 1.yy'da Konsül Sulla sürdürmüştür. Ortaçağdaysa Haçlılar BİZANS kentlerini, Anadolu'yu ve Ortadoğu'yu yağmalamış; Araplar da Lykia'daki Sion Manastırı'ndan kaçırmaya çalıştıkları hazineyi bir baskın sırasında kaybetmişlerdir. Bu yapıtlar daha sonra, "Kumluca Hazinesi" olarak ortaya çıkmıştır. 1204'te Latinler Konstantinopolis'i (→İSTANBUL) istila ettiklerinde, *Hipodrom*'da duran gerçek ölçülerin üzerindeki dört tunç atı Venedik'e götürmüş, kentin simgesi durumuna gelen bu heykelleri, 1798'de Napoléon Paris'e, Louvre Müzesi'ne (LM) taşımış, ancak atlar 1815'te Viyana Kongresi'nin kararıyla yeniden Venedik'e verilmiş ve *San Marco Kilisesi*'nin cephesine yerleştirilmiştir (→HİPODROM).

1435-47 arasında İtalyan tüccar Ancona'lı Cyriacus'un Anadolu'dan pek çok eser götürdüğü bilinmektedir. Bu eser göçü OSMANLI Devleti'nin kuruluşuyla büyük ölçüde azalmış; ancak Arundel kontu Thomas Howard'ın (1585?-1646) 17.yy'ın başında Anadolu ve Yunanistan'dan İngiltere'ye götürdüğü yapıtlarla yeniden başlamıştır. Heykeller, Arundel'in ölümünden sonra Oxford Üniversitesi'ne bağışlanmış, daha sonra da 1682'de açılan Ashmolean Müzesi'ne aktarılmıştır. Ancak, Osmanlı topraklarında yağmacılığı başlatan en ünlü kişi, 1789'da Mısır Seferi'ne giderken beraberinde, çok sayıda Mısır bilimcisi ve arkeolog götürmüş olan Napoléon Bonaparte olmuştur. Mısır'ın tarihsel ve kültürel mirasını ülkesine taşımak isteyen Napoléon'un emriyle, yıllarca özgün yerlerinden sökülen yapıtlar, sandıklara konulup Fransa'ya yollanmaya hazırlanırken, ünlü komutanın yenilmesi üzerine, 1801'de LM yerine British Museum'a (BM) taşınmıştır. Söz konusu yapıtlar arasında, 1799'da bir Fransız subayının bulduğu ve daha sonra Mısır hiyeroglifinin çözülmesinde anahtar belge olarak büyük önem kazanan, siyah bazalt üzerine üç dilde yazılmış *Rosetta Taşı* da bulunuyordu (→HİYEROGLİF). Mısır'ın yağmalanmasını Napoléon, Anadolu'nunkini yabancı diplomatlar, Afrika ve Güney Amerika'nın yağmalanmasını ise misyonerler başlatmıştır. Bir yandan Mısır'daki yağmasını sürdürürken, öte yandan da, 1794'te Belçika ve İtalya'daki sanat yapıtlarını LM'ye taşıyan Napoléon'la birlikte Mısır Seferi'ne katılan bilim adamlarının başında bulunan LM müdürü Mısır bilimcisi Baron Dominique Vivant Denon'a göre, Fransa gücü ve üstünlüğüyle bu yapıtları dünyada koruyabilecek tek ülkeydi. LM'ye götürülenler arasında, Venedik'in dört tunç atından başka *Belvedere Apollonu* (Vatikan Müz., Roma) ve *Laokoon* (Vatikan Müz.) gibi dev yapıtlar da vardı; ancak bu yapıtlar da, Viyana Kongresi'nin kararıyla, ait oldukları ülkelere geri verilmiştir.

Napoléon'un Avrupa'da yarattığı "tarihsel ve kültürel eserlere sahip olma" tutkusu sonucunda İstanbul'daki İngiliz büyükelçisi 7.Elgin kontu Thomas Bruce (Lord Elgin, 1766-1841) de Osmanlı sarayından bir izin koparmayı başarmış ve 1804'te Atina'daki *Parthenon Tapınağı*'nın kabartmalarını (Elgin Mermerleri olarak tanınır) İngiltere'ye götürmüştür. 1811'de Charles Cockerell *Aegina Tapınağı*'nın kabartmalarını Yunanistan'dan Bavyera'ya götürdüğü sıralarda, Bernardino Drouetti ve serüvenci Giovanni Battista Belzoni Mısır'da arkeolojik kazılara başlamış, İngiliz konsolos Henry Salt da II.Ramses'in dev başını BM'ye götürmüştür. Yunanistan'ın bağımsızlığına kavuştuğu 1821'de Atina'da başkâtip olan Fransız diplomat Vikont de Marcellus'un, İstanbul'daki Fransız büyükelçisi Marki de Rivere'in talimatıyla, Melos (Gr.Milos) Adası'ndan Fransa'ya götürdüğü heykel, bugün LM'de bulunan ünlü *Milo Venüsü*'dür. 1838'de İngiliz gezgin Charles Fellows, Fethiye yakınlarındaki LYKİA başkenti KSANTHOS'tan *Nereidler Anıtı*'nın tümünü, parçalar halinde BM'ye taşımış; 1842'de Fransa'nın Musul konsolosu Paul-Émile Botta (1802-70) ise MEZOPOTAMYA'nın Ninive kenti yapıtlarını Dicle Irmağı üzerinde keleklere yükleyerek LM'ye göndermiş, yapıtların bazıları yerine varırken, bazıları da ırmak sularına düşüp kaybolmuştur. 1845-47 arasında İngiliz Sir Austen Henry Layard, Asur başkenti Kalah'ta (b.Nimrud) yaptığı kazılarda ele geçirdiği MÖ 9. ve 7.yy'lara ait heykelleri; büyükelçi Sir Stratford Canning de, Bodrum'da DÜNYANIN YEDİ HARİKASI'ndan biri sayılan, KARİA kralı Mausolos'un anıtmezarı *Mausoleum*'un kabartmalarından bir bölümünü BM'ye göndermiştir.

Koruma Yasaları Sonrası Eski Eser Göçü:

1846'da İstanbul'da Harbiye Nazırı ve Tophane Müşiri Fethi Ahmed Paşa ilk kez eski eserleri *Aya İrini Kilisesi*'nde toplamaya başlayınca ilk Osmanlı müzesinin tohumu da atılmış (→MÜZECİLİK); Mekteb-i Sultani (b.Galatasaray Lis.) öğretmenlerinden Goold, yapıt derleme işinin başına getirilmiştir. 1848, Anadolu'nun tarihsel ve kültürel zenginliğinin ortaya çıkarılması açısından önemli bir yıldır. Fransız gezgin Charles Texier Anadolu'yu adım adım dolaşmış, ören yerlerini anlatan ve bugün de önemli bir belge niteliği taşıyan çizimlerle birlikte, *Description de l'Asie Mineure* (1839-49; *Küçük Asya*, 1923-24) adlı üç ciltlik, dev bir kitap yayımlamıştır. Bir bakıma Anadolu'nun tarihsel zenginliğinin ilk dökümü sayılabilecek söz konusu kaynak, Avrupa'da büyük ilgi toplamıştır.

1850'lerde Mısır'a giden Fransız arkeolog Auguste Mariette'in (1821-81) öteki Avrupalılar'dan daha farklı biçimde düşündüğü görülür. Mariette, yağmalamayı önlemek ve yapıtları Mısır'da koruyabilmek amacıyla, Kahire yakınlarındaki Bulak'ta (b.Kahire'nin bir mahallesi) bir müze kurmuştur. Ancak, 20.yy sonlarında New York'taki Metropolitan Sanat ve Brooklyn müzeleri dışında, yalnızca

Boston Güzel Sanatlar Müzesi'nde 40 bin Eski Mısır yapıtının bulunması, yağmacılığın vardığı boyutları kanıtlamaktadır. Anadolu'daysa 1857'de İngiliz Charles T.Newton, Datça Yarımadası'nın ucundaki KNİDOS'ta aradığı, PRAKSİTELES'in ünlü çıplak *Aphrodite* heykelini bulamamış, ama limanı koruduğuna inanılan dev aslan heykellerinden biriyle, *Demeter* heykelini ve başka yapıtları BM'ye taşımıştır. 1869'daysa bir başka İngiliz J.T.Wood, EPHESOS'ta Dünyanın Yedi Harikası'ndan bir başkası olan *Artemision*'u kazmış ve çıkardıklarını aynı müzeye göndermiştir. Bu olayların yaşandığı dönemde, 13 Şubat 1869'da İstanbul'da hazırlanan ilk Âsâr-ı Atika Nizamnamesi, Türkiye'deki konuya ilişkin yasal düzenlemelerin başlangıcını belirler (→ONARIM VE KORUMA, Türkiye'deki Yasal Düzenlemeler).

ABD'de Amerikan İç Savaşı'nı izleyen yıllarda 1870'te Boston'da Güzel Sanatlar Müzesi (BGSM), New York'ta da Metropolitan Sanat Müzesi (MET) kurulmuştur. Boston'daki müzeyi bir general olan Charles G.Loring kurarken, MET'in başına da bir başka general, İtalyan kökenli Luigi Palma di Cesnola getirilmiştir. Cesnola, İç Savaş'tan sonra 1865'te, o dönemde Osmanlılar'ın egemenliğindeki Kıbrıs Adası'na ABD konsolosu atanmış ve 1876'ya değin Kıbrıs'ta bulduğu 35 binin üstündeki yapıtı özel olarak gönderilen Amerikan savaş gemileriyle ABD'ye kaçırarak, MET'in kurulmasında etkin rol oynamış ve 1879'da da bu müzenin müdürü olmuştur. 1870'lerde Alman Henrich Schliemann da (1822-90), İstanbul'daki Alman ve Avusturyalı diplomatlardan aldığı destekle Osmanlı sarayından kazı izni sağlamıştır (→TROİA). Yıllarca yaptığı kazılar sonucu Troia'nın ikinci kentinde bulduğu hazine yanlışlıkla, Homeros'un *İlyada*'sında sözü edilen Kral Priamos'un hazinesi olarak adlandırılmıştır. Schliemann, çeşitli kapların yanı sıra çok sayıda takı da içeren bu hazineyi 1873'te Yunanistan'a kaçırmış; bu eserler II.Dünya Savaşı sonlarına değin Berlin Müzesi'nde (BEM) sergilenmiş; 1945'te ortadan kaybolduktan sonra 1991'de Rusya'da korunduğu ortaya çıkmıştır. Hazinenin geri alınması amacıyla Türk ve Alman hükümetlerinin girişimleri sürdürülmektedir. 1872'de, aynı zamanda Osmanlı yurttaşı olan ABD'nin Tarsus konsolos yardımcısı J.Abdo Debbas, TARSUS'tan kaçırılan, ROMA dönemine ait güzel bir lahti MET'e bağışlamıştır. Daha sonra 1878-86 arasında, bir yol mühendisi olan Alman Karl Humann (1839-96), Bergama'da (a.PERGAMON) yıkılmış durumda bulduğu *Zeus Sunağı*'nın mimari bloklarını, kendisine "taş"ların alınması için verilen izine dayanarak Berlin'e taşımıştır. Humann'ın daha sonra 1883'te, Nemrut Dağı'nda (→NEMRUD-DAĞ TÜMÜLÜSÜ) bulunan çok sayıdaki kabartmayı da ülkesine götürdüğü bilinmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda 1881'de OSMAN HAMDİ Bey'in ilk kez Müze-i Hümayun (İmparatorluk Müzesi) müdürlüğüne atanması ve 10 yıllık bir çalışma sonucu müzenin (b.İstanbul Arkeoloji Müzeleri) 1891'de bugünkü binasına taşınması korumacılık konusunda atılan önemli bir adım olmuştur. Osman Hamdi Bey'in 1884 tarihli nizamnamesinde, toprak altındaki tarihsel yapıtların, madenler ve petrolden farklı olarak özel kişilerin değil, devletin malı olduğu ilkesini ortaya koyması; aslında halkın yaptığı kaçakçılığı değil, sarayın fetvalarının önünü almayı amaçladığını göstermektedir. Ancak gene de yağmalama engellenememiş; 1899'da Alman arkeolog Theodor Wiegand (1864-1936) kazı yaptığı MİLETOS'taki *Güney Agora*'nın kapısını Berlin'e; 1904'te Fransız amatör arkeolog Paul Gaudin kazı yaptığı APHRODİSİAS'tan pek çok yapıtı Paris'e götürmüştür. Daha sonra 1910-14 arasında, Princeton Üniversitesi'nden Howard C.Butler, Kral Karun'un (Kroisos; hd.MÖ yks.560-546) ülkesi olan LYDİA Krallığı'nın başkenti SARDES'i kazarken çeşitli heykeller ve sikkeler ortaya çıkarmıştır. I.Dünya Savaşı başlayınca kazılara ara verilmiş, daha sonra İzmir'in işgali sırasında bir lisenin deposunda duran bu yapıtlar Yunanlar'ın eline geçmiştir. Savaş sonrası Sardes'i yeniden kazmaya başlayan Amerikalılar da 56 sandık dolusu yapıtı, koruma gerekçesiyle New York'a, MET'e götürmüşlerdir. Ancak, 1922'de İstanbul Arkeoloji Müzesi müdürü Halil Edhem'in (ELDEM) başlattığı girişimler sonucunda 53 sandık, birkaç eksiğiyle 1924'te geri gelmiştir. 20.yy başının en önemli gelişmelerinden biri de, Çekoslovak Hititolog Bedrich Hrozný'nin (1879-1952) Anadolu'daki sıtma salgınında kinin karşılığında halktan aldığı çiviyazılı tabletlerden 1915'te Hititçe'yi sökmeyi başarmasıdır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ve Yunanistan'ın da bağımsız bir ülke olarak tarihteki yerini alması üzerine 19.yy'ın yağmacı tavrı, 20.yy'da "ulusalcılık akımı"nın etkisiyle belirli ölçüde son bulmuş; ancak, Afrika, Güney Amerika ve Uzakdoğu'daki yağmalamalar sürmüştür. Tarihsel ve kültürel miras yağmasından en çok zarar görenlerden biri Afrika'nın (→AFRİKA KÜLTÜRLERİ) Asanti (Aşanti) uygarlığı olmuştur. Gana yöresindeki bu eski uygarlık nedeniyle Batı Afrika'nın bu kıyısına "Altın Kıyısı" denmiştir. Güney Amerika'daki (→AMERİKA KÜLTÜRLERİ) Kolomb öncesi uygarlıkların yapıtlarıyla, Uzakdoğu'da ÇİN-HİNDİ'ndeki tapınaklar da en çok yağmalananlar arasında yer almıştır. Ulusların özgürlüklerini elde edip bağımsız devletler kurmaları, tarihsel ve kültürel mirasa sahip çıkma bilincine ortam oluşturmuştur. 1970'te Birleşmiş Milletler'in eğitim, bilim ve kültür örgütü UNESCO'nun şemsiyesi altında, kültürel varlıkların yasadışı dışsatım ve dışalımlarının önlenmesi amacıyla bir sözleşme imzalanmıştır. Türkiye, bu sözleşmeyi ancak 1981'de onaylamıştır.

Cumhuriyet dönemiyle birlikte büyük boyutlu yapıtların Türkiye dışına çıkarılması önlenmişse de, İstanbul, Kapalıçarşı'da başlayan küçük buluntu yağması engellenememiştir. Âsâr-ı Atika Nizamnamesi'nin caydırıcı olamayan cezalarıyla birlikte, Kapalıçarşı'daki, bazı kesimler, "antika ticareti"nin merkezine dönüşmüştür. Aynı dönemde, Andonis Benaki ve Caluste Gülbenkyan gibi yabancı koleksiyoncular da topladıkları antikalarla daha sonra Atina (Benaki Müz.) ve Lizbon'da (Gülbenkyan Vakfı Müz.) kendi müzelerini kurmuşlardır. Benzer türde bir koleksiyon yapan ilk Türk, Hüseyin Kocabaş'tır. Kocabaş'ın koleksiyonu, ölümünden sonra 1990'lara doğru Sadberk Hanım Müzesi'nce satın alınmıştır. II.Dünya Savaşı'yla yavaşlayan kaçakçılık 1950'li yıllarda birdenbire hız kazanmış, traktör ve bazı inşaat araçlarının Türkiye'de yaygınlaşmasıyla daha derin kazılabilen topraklardan çıkarılan çok sayıda define ve hazine, gene Kapalıçarşı'ya ulaşmıştır. Burdur'un Hacılar köyünde bir raslantı sonucu ortaya çıkarılan bazı çanak-çömlek parçaları, İngiliz arkeolog James Mellaart'ın (d.1925) ilgisini çekmiş ve Anadolu arkeolojisinde böylece yeni ve çok önemli bir sayfa açılmıştır (→HACILAR). Mağaradan çıkıp tarıma başlayan ilk Neolitik Çağ (→PREHİSTORYA) insanın yerleştiği anlaşılan Hacılar'da kazılarda bulunan toprak ana tanrıça heykelcikleri ve kaplar dünyada büyük ilgi uyandırmış; kazı sonrası höyükten yağma-

lanan bu tür yapıların bir bölümü Avrupa ve Amerika müzelerine de ulaşmıştır. Ancak sonradan bunların bazılarının sahte olduğu anlaşılınca, BM, LM ve MET söz konusu yapıtları sergiden indirmek zorunda kalmıştır. Burdur'da, Hacılar'dan başka Düver köyünde, bir Phryg (Frig → PHRYGİA) yapısına ait olan, av ve savaş sahneleriyle bezeli toprak kiremitler; 1963'te BUBON antik kentinden çıkarılan insan boyundan büyük tunç imparator heykelleri; KREMNA'da bulunan mermer heykeller de yurt dışına götürülmüştür. "Dorak Hazinesi" olayı da bu arada ortaya çıkmış; Hacılar ve ÇATALHÖYÜK'ün arkeoloğu James Mellaart, İngiltere'de Kasım 1959'da bir dergide yayımladığı makalesinde çizdiği resimlerle bu hazineyi anlatmıştır. Ancak, söz konusu hazine bulunamamış, hatta varlığından bile kuşku duyulmuş; ancak, Mellaart'ın Türkiye'deki kazı izni de bir daha yenilenmemiştir. 1963'te bu kez Antalya'nın Kumluca ilçesinde ortaya çıkarılan Bizans dönemine ait gümüş kilise eşyasından bir bölümü yurt dışına kaçırılarak Washington'da Dumbarton Oaks Müzesi'ne satılmıştır. Toplam 147 parçadan oluşan Troia tipi bir başka hazine de, 1968'de BGSM'ye satılmış; önce yayımlanan bu yapıtlar ilk olarak müzenin 100.kuruluş yıldönümünde sergilenmiştir.

Türkiye'de raslantıyla bulunan hazine ve eserlerin pazarlanması döneminin 1960'lı yıllarda büyük çapta sona erdiği; buna karşılık define bulmak umuduyla, yığma anıtmezarların (TÜMÜLÜS) kazılmaya başlandığı görülür. Lydia bölgesinde İkiztepe ve dolayındaki üç-dört anıtmezarın kaçak kazılması da aynı döneme rastlar. Bulunan yapıtlar MET'e satılmış; müze bunları 18 yıl çelik kasalarda gizledikten sonra, 100.kuruluş yıldönümünde yalnız beşini sergilemekle yetinmiştir. Türkiye Cumhuriyeti tarihinde ilk kez eski eserlerin geri alınması amacıyla ABD'de açılan davada New York Federal Mahkemesi, "zamanaşımı" iddialarını Temmuz 1990'da reddederek, Türk uzmanların müzenin gizli kasalarındaki yapıtları incelemesini onaylamıştır. 1970'li yıllarda İzmir, Aphrodisias ve GORDİON müzeleri yerli ve yabancı kişilerce soyulmuş; ancak, Efes Müzesi'nden çalınan bir tunç sürahi New York'taki bir özel koleksiyoncudan, PERGE'de bulunup dilim dilim yurt dışına kaçırılmaya çalışılırken yakalanan ve bugün Antalya Müzesi'nde sergilenen *Hercules Labti*'nin bir parçası Paul Getty Müzesi'nden; Aphrodisias'tan kaçırılan bazı yapıtlar da ABD'deki çeşitli kişilerden toplanarak Türkiye'ye geri getirilmiştir. I.Dünya Savaşı'nda okunmak ve onarılmak amacıyla Berlin'e gönderilen Hitit devlet arşivine ait ykş.10 bin kadar çiviyazılı TABLET de, çeşitli diplomatik girişimler sonucunda Ankara'ya geri dönmüştür. Türkiye'de 1970'lerden sonra yaygınlaşan müze soygunlarının yanı sıra VAKIF eserleri de yağmalanmış; camilerdeki İznik çinisi (→ÇİNİ) kaplamalar, tombak kandiller, el yazması Kuran'lar, eski kilim ve halılar yenileriyle değiştirilerek ulusal ve uluslararası müzayedelere gönderilmiştir. 1980'lerin en önemli kaçakçılık olayı, 1984'te Antalya'nın ELMALI ilçesinde bulunan ve ykş.1900 gümüş sikkeden oluşan bir definedir. Yunanlar'ın Persler'i yenmesinin anısına, 43.5gr ağırlığında gümüşten basılan 10 *drahmi*'lerin (*dekadrahmi* →SİKKE) de içinde yer aldığı bu "Yüzyılın Definesi", Boston'da satılmıştır. Döneminde çok az sayıda basılmış olan 10 *drahmi*'lerden günümüze çeşitli kalitede 27 sikke kalmıştır. Oysa yalnızca bu definede, hem de tedavül görmemiş 14 örnek vardı. Elmalı Definesi'ne bu nedenle Batılılar "Dekadrahmi Definesi" adını takmışlardır. Türk hükümetinin Elmalı Definesi için 31 Aralık 1990 günü Boston'da açtığı dava da, ülke dışına kaçırılmış çok sayıda Antik Çağ yapıtının geri verilmesiyle ilgili son yıllardaki önemli yasal girişimlerden biridir ve definenin bir bölümü geri gönderilmiştir. Gene 1980'lerde Kıbrıs'ta Magosa yakınında Lysi ve Karpatlar'daki *Kanakarya Kilisesi*'nin duvar resim ve mozaikleri uzun tartışmalara yol açmış; Houston'da Menill Koleksiyonu'na satılan Lysi duvar resimleri ve Indianapolis'te resim galerisi sahibi Peg Goldberg'e satılan Kanakarya mozaikleri, Kıbrıs Rum hükümetinin açtığı davayı kazanması sonucu 1991'de Güney Kıbrıs'a geri getirilmiştir. Bu gelişmelere paralel olarak son yıllarda eski eser kaçakçılığına karşı çeşitli ülkelerin önlemlerini arttırdığı görülmektedir. İtalya'da daha 1968'de kurulan, ulusal sanat değerlerini korumakla görevli polis örgütü (*Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Artistico*), dünyanın en başarılı ve en katı yöntemlerle çalışan örgütüdür. Fransa, benzer bir örgütü daha küçük çapta 1975'te kurmuştur.

Güney Amerika'daki kaçakçılık ve kullanılan yöntemlerle Anadolu'daki uygulamalar benzer nitelikler taşımakla birlikte, Güney Amerika'da sorunun boyutları çok daha büyüktür. Örneğin, Peru'ya giden turistlere "define avı" önerilmekte ve turistin seçtiği mezar para karşılığında açılıp çıkan eser ya da eserler turiste verilmektedir. Güney Amerika hükümetleri, ülkelerinden kaçırılan tarihsel ve kültürel mirasa Amerikan gümrüklerinde el konularak kendilerine geri verilmesi konusunda ABD ile 1990'larda ikili anlaşmalar imzalamışlardır. Ocak 1992'de Malta'da imzalanan Avrupa Konseyi'nin bir sözleşmesi, tarihsel ve kültürel mirasın korunmasına ilişkin yeni kurallar getirirken, imzacı ülkelerin, kaçak kazılarda yaygın biçimde kullanılan metal dedektörleri yasaklaması ilkesini de öngörmüştür. Ne var ki kaçak kazıcıların, metal dedektörler dışında hava fotoğraflarından da yararlandıkları belirlenmiştir.

Dünyada birbiri ardına açılan davalar, eski eserleri alan "pazar" ülkelerini ürkütmeye ve bunların dışsatımını yapan "kurban ülkelere" karşı birleşmeye itmektedir. İsviçre, Almanya, İskandinavya, Fransa, İngiltere ve bazı durumlarda ABD ile Kanada başta olmak üzere, müzelerinde çok sayıda Ortadoğu, Yakındoğu vb yerlerden gelme eser bulunan Batı ülkeleri, UNESCO sözleşmesinin yerine, yeni bir uluslararası sözleşme düzenlemeye çalışmaktadırlar. Bu ülkeler konuyu, Birleşmiş Milletler'in bir alt kuruluşu olan ve üyeler arasında "tek hukuk" yolunda çalışmalar yapan "Unidroit" örgütüne getirmişlerdir. Sözleşmeyle ilgili uluslararası toplantılar sürmektedir. Özellikle Türkiye'de 20.yy sonlarında, kamu kurumlarının yanı sıra, halk kesimlerinde de Türkiye'nin tarihsel ve kültürel mirasına sahip çıkma konusunda önemli bir bilinçlenmenin geliştiği gözlenmektedir. ***Ö.Acar***

ESKİMO sanatı

Kuzey Amerika'nın ve Grönland'ın kutup bölgelerinde yaşayan Eskimolar, Afrika'da Buşmanlar ve Okyanusya Yerlileri'yle birlikte günümüzdeki sayılı komünal topluluklardan birini oluşturur. Geçimleri balıkçılık ve avcılığa dayanır. Deniz ve kara avının yanı sıra böğürtlene benzeyen yabanıl meyvelerle beslenen Eskimolar'ın yaşam düzeni, sert kutup iklimindeki değişikliklerin etkisi altındadır. Buzulların donması ve çözülmeleriyle ilişkili olarak bir yerden ötekine göç ederler. Bahar geldiğinde karada kamp kurarlar, suların donup buzulların oluştuğu dönemdeyse buzulların üstünde yaşamaya inerler. Kara kampı yöresinde bir sonraki göçlerinde kullanmak üzere kurutulmuş balık ve et de-

ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ

polarlar. Yaşayış biçimleriyle Paleolitik Çağ (→PREHİSTORYA) düzeyinde olan Eskimolar'ın inançları, Neolitik toplulukların inançlarına koşut olarak totemizme ve animizme dayanır. Dinsel önder Angakok, bir tür şamandır. Ruhlar dünyasıyla insanlar arasında ilişkiyi kuran odur. Angakok, doğa güçlerinin ya da ölü ruhların etkisi altında olduğuna inandığı an çadırına çekilir ve davulunu belirli ritmik vuruşlarla çalarak topluluğu çevresine çağırır. Trans durumunda, kendinden geçmiş olan Angakok'un ağzından çıkan sözleri çevresindeki kişiler algılamaya çalışır. Bunlar, Angakok aracılığıyla ruhlardan iletilen, topluluğun günlük yaşantısıyla ilgili sözlerdir. Bu yolla kötülükler, hastalıklar, hava durumu ve avcılıkla ilgili gerekli bilgiler elde edilmeye çalışılır. Ruhlar dünyasında yaşayan Eskimo kendi iç dünyasıyla çevresi arasında ruhsal ilişkiler kurar. Ayılar, balıklar ve geyikler ruha sahip yaratıklardır. Gerektiğinde bu ruhlar büyülerle etki altında bırakılarak izleri kolaylıkla elde edilir.

Eskimo inançlarına göre tek mitolojik yaratık Sedna adıyla tanınan deniz tanrıçasıdır. Evrensel ana tanrıça imgesi olan Sedna, inanışa göre iki devin kızıdır. Kısa sürede büyür ve et yiyen bir dev olur. Bir gün ana ve babasını uyurken yemeğe kalkar. Anne ve baba kızlarını denizin derinliklerine götürür ve parmaklarını kesmeye başlarlar. Kesilen her parmaktan ayıbalığı, balina gibi çeşitli hayvanlar türer ve denizde büyük bir sürü oluşur. Anne ve baba korkup eve kaçarken, Sedna deniz tanrıçası olarak deniz dibindeki yaşamını sürdürür. Denizde fırtınalar yaratan, balıkları üreten, balık göçlerini düzenleyen odur. Angakok'un ruhu trans durumundayken gerektiğinde onun yanına iner, şarkı söyleyip dans ederek onun gönlünü alır. Sedna'ya Eskimolar'ın dileklerini bildirir, Sedna'nın yanıtlarını Eskimolar'a iletir.

Dinsel törenler ve büyü sırasında çeşitli amaçlarla sabuntaşı (→STEATİT), kemik (→KEMİK İŞÇİLİĞİ) ve fildişinden (→FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ) gereçler kullanılmaktadır. Bu gereçler çeşitli ruhların imgeleriyle bezelidir. Dinsel eşya içinde tören maskeleri, çanlar ve ruh yakalayıcıları önemlidir. Eskimo sanatının sınırlı örge sözlüğünü çevrede bol bulunan ayıbalığı, ayı, su aygırı, balina ve fok örneği yaratıklar oluşturur. Betimlenen, bu yaratıkların ruhlarıdır. Biçimin yalın bir anlatımla aktarıldığı görülür, sınırlı renk kullanımında özellikle renk uyumu çarpıcıdır. Eskimolar'ın buz bloklarıyla yaptığı İGLU denen konutları özgün bir yapı türü oluşturur. Yarım küre biçiminde olan iglunun bir girişi ve gene buz bloklarıyla örülen giriş siperliği vardır.

Yaklaşık 12 bin yıldır aynı kültürü sürdürebilmiş olan Eskimo toplumu, günümüzde gelişmiş kültürlerle karşı karşıya kalmıştır. Prudhoe Koyu bölgesinde petrol yataklarının bulunması bu iki kültür düzeyini birbirine yaklaştırmıştır. Yeni yetişen Eskimo sanatçısında bu değişikliğin izleri geleneksel üslubun çağdaş bir içerikle yorumlanmasında görülür.

A.Ödekan

ESKİŞEHİR

İç Anadolu Bölgesi'nin batı ucunda yer alan ilin sınırları içindeki Dorilaion kenti, Yunan coğrafyacı Strabon'a (MÖ 64/63-MS 19/24) göre adını Eretrialı Doryleos'tan almış, Helenistik, Roma ve Bizans dönemlerinde "Dorileo", "Dorylaion", "Doryleon" ya da "Dorylaeum" adlarıyla anılmıştır. Araplar'sa buraya "Druliya" adını vermişlerdir. Eskişehir adının bu kentin harabelerinden kaynaklandığı sanılmaktadır. İlin güney bölgesi Antik Çağ'da PHRYGİA (Frigya) olarak adlandırılmaktaydı.

Yörede yapılan arkeolojik araştırmalarda Paleolitik Çağ'a ait buluntular elde edilmişse de, Demircihüyük kazıları buradaki ilk yerleşimin Kalkolitik Çağ'da (→PREHİSTORYA) başladığını kanıtlamıştır. Höyük, İlk ve Orta Tunç Çağları'nda da yerleşim merkezi niteliğini korumuş, bölgedeki gümüş ve kalay yatakları nedeniyle Demircihüyük, ASUR Ticaret Kolonileri Dönemi'nde önemli bir ticaret merkezi olmuştur. HİTİT İmparatorluğu döneminde "Masa" olarak adlandırılan yöre eski önemini yitirmiş, MÖ 1200'lerde bu imparatorluğun yıkılmasına neden olan kavimler göçüyle BALKANLAR'dan gelen Phrygler (Frigler) Eskişehir yöresine yerleşmişlerdir. Güçlü ve genişleyen bir krallık kuran Phrygler dokumacılık, maden, taş ve mermer işçiliğinde ilerlemişler ve bu konuda YUNAN mermer işçiliğini etkilemişlerdir. Phrygler'in en önemli etkisi, yerleştikleri Anadolu'nun kültürlerinden özümsedikleri Ana Tanrıça Kybele kültünün Yunan ve ROMA kültürlerince de benimsenmesidir. Sivrihisar yakınlarındaki Pessinus kenti Kybele kültünün Anadolu'daki merkezi olmuştur. MÖ 7.yy'da Anadolu'ya akan KİMMER ve İskitler Phryg Devleti'ne son vermiş, ancak kültürel varlığını sürdüren Phrygler MÖ 676-546 arasında yöreye egemen olan Lydialılar'ı (→LYDİA) uygarlıklarıyla etkilemişlerdir. PERS İmparatorluğu döneminde Phrygia küçük satraplığına bağlı kalan Eskişehir yöresinde Persler'le gelen Zerdüşt dini oldukça yayılmışsa da sonradan erimiştir. Pers İmparatorluğu'na MÖ 331'de son veren Makedonya kralı Büyük İskender (hd.MÖ 336-323) ve onu izleyen generalleri döneminde yöre Anadolu ve Ege kültürleri arasında köprü niteliğini sürdürmüş, MÖ 3.yy'ın ilk yarısında Balkanlar'dan gelen Galatlar'ın yerleşim alanı (→GALATİA) olmuştur. Galatlar'ın yöre kültürüne tarım teknikleri ve el sanatları yönünden katkıları olmuş, kendileri de Kybele kültünü benimsemiş, rahiplikleri Phrygler'le eşit olarak paylaşmışlardır. Kartaca (Pön) Savaşları'nda yenilen Romalılar düşmanın topraklarından atılması için din adamlarının kehaneti uyarınca Pessinus'taki Kybele heykelini Roma'ya taşımışlar, tanrıçanın Roma'ca da benimsenmesi Roma-Galat yakınlığını doğurmuş ve Roma'nın yöreye egemen olmasını kolaylaştırmıştır. Hıristiyanlık'ın Roma resmî dini olmasına değin bu din yörede etkinliğini sürdürmüş, bu tarihte Kybele kültü yasaklanarak Pessinus'taki tapınak yıktırılmıştır. BİZANS döneminde kültürel önemini yitiren yöre daha çok askeri amaçlara hizmet etmiştir. Nitekim önemli bir kavşak olan Sivrihisar'da Justinianopolis kurulmuş, Dorilaion (Eskişehir) kenti de onarılmıştır. 8.yy'da yöreye gelen Araplar Dorilaion'u almışlarsa da egemenlikleri kalıcı olmamıştır. Malazgirt Savaşı'ndan sonra 1073'te yöreye gelen Türkmenler kenti ele geçirememişler, ancak kırsal alanlarda egemen olmuşlar; Miryakefalon Savaşı (1176) sonundaysa Eskişehir kenti Türkler'de kalmıştır. ANADOLU SELÇUKLU döneminde yöre uç beyliği yönetiminde bir ileri karakol görevi yüklenmiş, yöreye gelen dervişlerin önderliğinde İslamlaştırma başlamış. Bektaşi geleneği yaygınlaşmıştır. Ünlü halk ozanı Yunus Emre'nin buradaki tekkelerde yetiştiği sanılmaktadır. Eskişehir 1286'da Selçuklu sultanı II.Gıyaseddin Mesud (hd.1284-96, 1302-10) tarafından Osman Gazi'ye (hd.1281-1324) verilmiş, bu dönemde canlı olan OSMANLI-Bizans ilişkileri sonucunda ticaret gelişmiştir. Osmanlı sınırlarının batıya doğru gelişmesiyle Eskişehir bir "iç el" biçimine inerek önemini yitirmiş, 17.yy sonlarında sancakbeyliğinden ilçe durumuna düşmüştür. Bu dönemden sonra yöre kültürünü etkileyen en önemli et-

YEM YAYIN

ken, 19.yy sonlarında Kafkasya, Kırım ve Balkan bozgunlarından sonra bu yörelerin Müslüman nüfusunun Eskişehir yöresine göçü olmuştur. Aynı dinden olmalarına karşın farklı kültür yapılarına sahip olan bu göçmen nüfus, yerli kültürü büyük ölçüde etkilemiş ve canlandırmıştır. Bağdat Demiryolu'nun Eskişehir'den geçmesi de yörenin öneminin artmasına neden olmuş, I.Dünya Savaşı'nın sonunda demiryolunun getirdiği stratejik önem nedeniyle kent istasyonu 13 Kasım 1919'da İngilizler'ce işgal edilmiş, sonradan boşaltılan kentte 1920'de Batı Cephesi Karargâhı oluşturulmuştur. 20 Temmuz 1920'de Yunan işgali başlamış, Eskişehir 2 Eylül 1922'de kurtarılmıştır.

Tarihsel Yapılar:

Merkez İlçe: Antik Çağ'da Dorylaion adını taşıyan Eskişehir, Phryg yerleşmelerindendir. Kent merkezi tarihsel yapılar açısından oldukça yoksuldur. 12.yy'da Selçuklu hükümdarı I.Alâeddin Keykubad döneminde (1220-37) yapıldığı sanılan *Alâeddin Camisi* geçirdiği birçok onarımdan sonra özgünlüğünü yitirmiştir. Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1520-66) Çoban Mustafa Paşa'nın yaptırdığı, cami, medrese ve iki kervansaraydan oluşan *Kurşunlu Külliyesi* kentin en önemli tarihsel yapıtıdır. Tümüyle yıkılan cami 1961-62'de yeniden yapılmıştır. 13.yy'da yapıldığı sanılan *Şeyh Edebali Türbesi*, şeyhin asıl türbesi değildir. Merkez İlçe'nin 5km güneydoğusundaki Karacaşehir köyünde Bizans imparatoru Manuel Komnenos'ca (hd.1143-80) yaptırılmış kalenin kalıntıları bulunmaktadır. Ayrıca ilçe sınırları içindeki DEMİRCİ-HÜYÜK arkeolojik alanı, kazılarla günışığına çıkarılmış önemli bir prehistorik yerleşmedir.

Eskişehir il merkezinde üç müze bulunmaktadır: Atatürk ve Kültür Müzesi'ndeki I.Salon'da Atatürk'ün Eskişehir'e gelişine ilişkin görsel malzeme ve eşya, 2.Salon'da 18. ve 19.yy'a ait etnografik eşya, 3.Salon'daysa geçmiş dönemlerden kalan savaş araç ve gereçleriyle lületaşının işlenmesi sergilenmektedir. Arkeoloji Müzesi iki bölümden oluşmaktadır: 1.bölümde hayvan ve bitki fosilleri, 2.bölümdeyse yöredeki arkeolojik kazılardan elde edilen, Prehistorik Çağ'dan Osmanlı dönemine değin çeşitli örnekler sergilenmektedir. Dede Mahallesi'ndeki *Yeşil Efendi Evi* (19.yy) Etnografya Müzesi'ne dönüştürülmüştür.

Çifteler ilçesinin en önemli ören yeri MİDAS KENTİ'dir. Kalkolitik, İlk ve Orta Tunç Çağları'nda yerleşilmiş olan kent, Phryg ve Lydia krallıklarıyla Pers İmparatorluk Dönemi'nde de yerleşim merkezi olarak kullanılmıştır. Çevrede çok sayıda kaya anıtı, yazılı taş ve bezeli odalar vardır. Midas'ın mezarı olarak bilinen ancak Ana Tanrıça Kybele'yle ilgili bir kült anıt olduğu düşünülen *Yazılıkaya* anıtının MÖ 7.-6.yy'larda yapıldığı sanılmaktadır. Bu anıt cephelerinde görülen geometrik bezemeler Anadolu'daki öbür çağdaş bezemelerden üslup açısından ayrılık gösterir. *Akropolis* yakınındaki Hitit kabartmaları da yörenin ilginç yapıtlardandır.

Mihalıççık ilçesindeki *Çalçı Köyü Camisi*'yle *Yarıkçı Köyü Hamamı* Selçuklu dönemi yapıtlarıdır. Yunus Emre İstasyonu yakınlarındaki *Yunus Emre Türbesi*, sekizgen planlı, çevresi açık bir yapıdır. Bu yapının yanında ozanın şiirleri, belge ve kitaplarının bulunduğu Yunus Emre Müzesi 1974'te açılmıştır.

Seyitgazi ilçesindeki Bizans döneminden kalma *Seyitgazi Kalesi* Selçuklular ve Osmanlılar'ca onarılmıştır. Üçler Tepesi'ndeki *Seyit Battal Gazi Külliyesi*, bir avlu çevresinde toplanan cami, türbe, medrese, imarethane ve hankâhtan oluşmaktadır. 13.yy başlarında I.Gıyaseddin Keyhusrev döneminde (1192-96, 1205-11) yapılmış ve 1511'de onarılmış olan cami kareye yakın planlıdır. Önemli bir Bektaşi dergâhı olduğu sanılan külliyenin medrese ve imarethanesi 1970'te müzeye dönüştürülmüştür. Seyitgazi Müzesi'nde etnografik ve arkeolojik yapıtlar sergilenmektedir. Gene 13.yy'dan günümüze ulaşan yapılar arasında ilçe merkezindeki EYVAN biçimli TÜRBE'lerin en eskisi sayılan *Eyvan Türbe*, Kümbet köyündeki *Himmet Dede Kümbeti*, İki Çeşme Mahallesi'ndeki Alâeddin Keykubad'ın annesi Ümmühan Hatun'un yaptırdığı sanılan Selçuklu hamamı sayılabilir. *Bardakçı Köyü Camisi* dikdörtgen planlı, ahşap direkli ve toprak damlı bir 14.yy yapısıdır. 16.yy yapıları arasında Aslanbeyli köyündeki *Şucaeddin Veli Baba Horasani İlyas Türbesi*, *Bardakçı Köyü Hamamı* ve ilçe merkezinin güneydoğusundaki kervansaray bulunmaktadır. Seyitgazi'de ayrıca Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı dönemine ait mezarlar da yer almaktadır.

Sivrihisar ilçesi ünlü Kral Yolu üzerindedir ve Hitit, Phryg, Roma, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde stratejik önemi yüksek bir yerleşim olagelmiştir. Hititler tarafından "Sallopa" olarak adlandırılan, sonradan "Palia", "Spalia" ve "Abrustula" olarak bilinen yörede Bizans imparatoru Justinianos (İustinianos; hd.527-565) kendi adıyla anılan Justinianopolis kentini kurdurmuştur. Sivrihisar'ın 16km güneydoğusunda Ballıhisar köyünde bulunan PESSİNUS önemli bir Phryg yerleşmesi ve Ana Tanrıça Kybele'nin tapınak kentidir. Bir açık hava müzesi biçiminde düzenlenmiş olan Ballıhisar Müzesi'nde Pessinus kazılarında ortaya çıkarılan yapıtlar sergilenmektedir. Bizans yapısı olan *Sivrihisar Kalesi*, Kybele kültünün yasaklanmasıyla yıktırılan Pessinus antik kentinin taşlarından yapılmıştır. Yapım tarihi kesin değildir. 1274-75'te Emineddin-i Mikail'in yaptırdığı, 1439-40'ta Fatih Sultan Mehmed'in kadısı Hızır Bey'in onarttığı *Sivrihisar Ulucamisi*, Orta Anadolu'daki ahşap dikmeli CAMİ tipinin en büyük (27x55m) ve en önemli örneklerinden biridir. Çatıyı taşıyan 67 ahşap dikmeden özgün olan dördü zengin oyma ve kabartmalarla bezenmiştir. Ceviz ağacından yapılmış olan MİNBER Anadolu Selçuklu AHŞAP sanatının özgün örneklerindendir. İlçe sınırları içinde 12.yy'dan kalan Umur Bey oğlu Selçuk Bey'in yaptırdığı *Gecek Ulucamisi ve Çeşmesi* (1175) ve bir Roma hamamı (→HAMAM) üstüne yapılan *Karabisar Hamamı* bulunmaktadır. Aynı köydeki *Karabisar Camisi* Emir Seyfeddin Kızıl tarafından 13.yy ortasında yaptırılmıştır. Kubbelerdeki TUĞLA işçiliği dikkat çekicidir. Selçuklu hazinedarlarından Necibiddin Mustafa'nın, karısı Hoşkadem Hatun için yaptırdığı *Hoşkadem Camisi*'yle batısındaki *Hazinedar Mescidi* de aynı yüzyıldan kalan yapılardır. Çok yıkık durumdaki *Kılıç Mescit Camisi*'nin yapım tarihi bilinmemektedir. 14.yy yapıları arasında; önce 1343'te Hoca Osman oğlu Hoca İbrahim'ce mescit olarak yaptırılıp 1492'de Şeyh Baba Yusuf'ca büyütülen *Kurşunlu Cami*, 1327/28'de Melik Şah'ın kardeşi Sultan Şah için yaptırdığı *Alemşah Kümbeti* ve Hoca Yunus Paşa'nın yaptırdığı, Ankara-Eskişehir Karayolu üzerindeki *Hoca Yunus Kümbeti* sayılabilir. İlçe merkezindeki *Seyidler Hamamı*'ysa 1490'da Seyyid Nureddin kızı Seyyide Nuriye'nin yaptırdığı bir 15.yy yapısıdır.

Sivil Mimarlık:

Yöresel mimarlık örneklerinden olan ahşap yapıların çoğu 1905 büyük yangını ve 1922'deki Yunan çekilmesi sırasında çıkarılan yangınlar yüzünden

günümüze ulaşamamıştır. Bunlardan ancak birkaçı Odunpazarı Mahallesi'nde ayakta durmaktadır. Etnografya Müzesi olarak değerlendirilen "Osmanlı Evi", bu yapılardan biridir. İç sofalı geleneksel plan özelliklerini taşıyan bu EV'lerde ahşap iskelet arası tuğla ya da kerpiçle doldurulmuş, yüzeyler BAĞDADİ sıva yapılmıştır. Tüm konutlarda ÇIKMA'lar kullanılmış, bunlar oymalı payanda ya da bağdadi kaplı konsollarla desteklenmiş, geniş saçak altları da ahşap ya da bezemeli bağdadi sıvayla kaplanmıştır. ODA'larda "yüklük" denen dolapların kapakları çoğunlukla servi örgeleri taşıyan ahşap geçme bezemelidir. SOFA ve oda tavanları çok köşeli göbek ve bezemeli pervazlarla kaplıdır.

El Sanatları:
Geleneksel el sanatları kapsamında yörede Türkmen ve Yörükler'in geliştirdiği dokumacılık yaygındır. KİLİM, SECCADE, cicim, heybe ve çuval dokunur; çorap, eldiven, başlık ve kese örülür. Eskişehir yöresinin kendine özgü bir el sanatı türü de LÜLETAŞI işlemeciliğidir. Dünyanın yalnızca bu yöresinde çıkarılan, ıslandığında sabun gibi yumuşayan bu taştan yapılan pipolar nikotini emme özelliğiyle dünyaca ünlüdür. 1970'te lületaşının hammadde olarak yurt dışına ihracının yasaklanmasıyla bu pipolar artık dünyada yalnızca Eskişehir'de yapılmaktadır. *D.Kınık*

ESKİŞEHİRTAŞI = **LÜLETAŞI**

ESKİYAPAR
Çorum'un Alaca ilçesindeki Eskiyapar köyünde bulunan Eskiyapar höyüğü, Sungurlu-Alaca yolu üzerinde, Alaca'ya 5km uzaklıktadır. 1968'de dönemin Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi müdürü Raci Temizer başkanlığında başlatılan bilimsel kazılarda ykş.350m çapında ve 13m yüksekliğindeki höyükte köy evlerinin altında BİZANS, ROMA, Galat (→GALATİA), Phryg (Frig →PHRYGİA), Hitit İmparatorluk Dönemi ve Eski Hitit Dönemi (→HİTİT) ile İlk Tunç Çağı (→PREHİSTORYA) kültür katları ortaya çıkarılmıştır. Hitit İmparatorluk Dönemi'yle Eski Hitit Dönemi'nde büyükçe bir kent olan Eskiyapar, İlk Tunç Çağı'nda da özellikle altın, gümüş, elektron, akik ve kaya kristallerinden yapılmış kolye, küpe, saç tokası, tören baltası, gümüş kaplar gibi benzeri az yapıtlar üretmiştir. Gene Hitit İmparatorluk Dönemi'ne ait sekiz odalı büyük yapıda bulunan PİŞMİŞ TOPRAK yapıtlar Eskiyapar'a özgü ve benzeri az olan örneklerdir. ***R.Temizer***

ESKİZ (Fr.*esquisse*) = **TASLAK**

ESONARTHEKS → **NARTHEKS**

ESTAF
İng., Fr.*staff*.
BEZEME kalıbı almada kullanılan kıtıklı (kenevir lifi) ALÇI.

ESTES, Richard → **FOTO-GERÇEKÇİLİK; GERÇEKÇİLİK**

ESTETİK (Gr.*aisthesis:* duyum, duyulur algı'dan) İng.*aesthetics*, Fr.*esthétique*, Alm.*Aesthetik*.
Sözcük anlamında duyusallığın, duyulur algının sağladığı bilgi üzerine bir kuram, bir bilim olarak düşünülür. Estetiğin bir bilim olarak kurulması ve bu adı alması yakın bir tarihte gerçekleşmiştir. Bu bilimi kuran ve ona adını veren Alman düşünür Alexander Gottlieb Baumgarten'dir (1714-62). Baumgarten, 1750-58 arasında yayımladığı *Aesthetica* adlı yapıtıyla bu bilimi temellendirmiştir. Aydınlanma dönemi filozoflarından Alman Christian Freiherr von Wolff'un (1679-1754) öğrencisi olan Baumgarten, hocasının sisteminde bulduğu bir eksikliği tamamlamak istemiştir. Bu eksiklik, "duyu bilgisi"dir. Wolff, duyu bilgisini incelemeden bırakmış, Baumgarten'se, bu bilginin nasıl yetkin bir bilgi olabileceği sorununu inceleyerek söz konusu bilimin doğmasına neden olmuştur. Baumgarten'e göre, estetik, duyulur bilginin bilimi'dir (*scientia cognitionis sensitivae*) ve zihin bilgisinin bilimi olan mantığın duyu bilgisi alanındaki karşılığıdır. Zihin bilgisinin yetkinliğine hakikat dendiği gibi, hakikatin duyu bilgisi alanındaki karşılığı da güzellik'tir. Güzellik, duyu bilgisinin yetkinliğidir. Mantığın konusu nasıl hakikati araştırmaksa, estetiğin konusu da güzelliği araştırmaktır. Bu anlamda, estetik, güzelliği araştıran, güzellik üzerine düşünen bir felsefe bilimidir.

Estetik, her ne kadar bağımsız bir felsefe bilimi olarak Baumgarten tarafından kurulmuşsa da, içerdiği sorunlar eski Grek düşünürlerinden beri genel felsefe sorunları arasında araştırılmıştır. Bu sorunların en başında güzellik ve sanat konuları gelir. Bunun için, bir güzellik felsefesi ve bir sanat felsefesi anlamında estetiğin daha Antik Çağ'da kurulmuş olduğu söylenebilir. Bugün artık estetik olanla güzellik ve sanat sorunlarının örtüşmediği açık olarak bilinmektedir. Ancak, güzellik ve sanat sorunları günümüzde de estetik olanın kapsamı içinde yer alır. Bundan ötürü, estetiği, tarihi-sistematik açıdan belirlemek isteyen bir çalışma, kendiliğinden bu iki kavramdan, yani güzellik ve sanat kavramlarından hareket edecektir.

Gündelik dilde güzel bir davranış, güzel bir çalışma, güzel bir iş, güzel bir kanıt, güzel bir ameliyat vbg iyi, yararlı, doğru ve başarılı gibi değer kavramlarıyla eşanlamlı olarak kullanılan "güzel" değeri, aslında özel bir değeri, estetik değeri gösterir. Bu özel ve dar anlamında güzel, estetikçe değerli olan şeyle aynı anlama gelir. Güzel bir manzara, güzel bir yapı, güzel bir tablo, güzel bir roman vbg anlatımlar söz konusu nesnelerin, estetik yönden değerli olduğunu bildirir. Ancak güzel, bu estetik sınırlar içinde de çeşitli anlamlarda anlaşılır ve farklı biçimlerde tanımlanır. Bunun doğal bir sonucu olarak da değişik estetik anlayışlar içinde çeşitli güzellik tanımlarıyla karşılaşılır. Bu nedenle, güzel ve güzellik, bir tanımla açıklanamayan bir değer kavramıdır. Güzelin belirlenmesinde tutulacak yol, bundan ötürü tarihi-sistematik bir yol olmalıdır. Böyle tarihi-sistematik açıdan güzele bakıldığında, onun kimi zaman obje (nesne; güzel denen şey, bir manzara, bir tablo, bir şiir vbg), kimi zaman da süje (özne; güzel denen obje'den hoşlanan, haz duyan insan) açısından ele alındığını ve bu bakış açılarına göre de, objeden kalkan bir objektivist [nesnelci] güzellik anlayışıyla süjeden kalkan bir sübjektivist [öznelci] güzellik anlayışının ortaya çıktığı görülür.

Objektivist güzellik anlayışı, kendi içinde içerikçi bir metafizik güzellik anlayışıyla formalist (biçimci) bir güzellik anlayışı olarak ikiye ayrılır: **1)** İçerikçi metafizik güzellik anlayışı, ilk olarak Platon'da (MÖ 428-348/347) görülür. Güzelin ne olduğunu felsefi-metafizik yönden ilk soran ve bunu başlı başına bir kitap, *Hippias Meizon* (Büyük Hippias), *Phaidros* (1943) ve *Symposion*'un (*Şölen*, 1972 [1958]) konusu yapan Platon'a göre güzel, bir *idea*'dır, hakiki varlıktır, özdür. Böyle bir *idea* ve hakiki varlık olarak güzel, aynı zamanda hakikat ve iyi'dir. Doğada güzel denen nesneler, bu hakiki varlıktan, güzel *idea*'sından pay aldıkları ölçüde güzeldirler. Plotinus'a (MS 205-270) göreyse, güzelliğin kaynağıy-

la varlığın kaynağı aynıdır ve bu da her şeyin türüm (*emanatio*) yoluyla meydana geldiği Bir'dir. Bir, her şeyin başı olan Mutlak'tır. Bu Mutlak Bir aynı zamanda iyi'dir ve iyi olduğu için de Tanrı'dır. Güzellik Bir'in ışığıyla ışımak, karanlıktan, yani maddeden kurtulmaktır. Ruh Bir'e ne kadar yaklaşırsa, maddeden ve maddeye bağlı tutkulardan o ölçüde kurtulur ve güzelleşir. Bu, mistik ve panteist [Tanrı'yı dünyayla özdeşleştiren] bir güzellik görüşünü ortaya koyar. Böyle metafizik bir güzellik görüşü yüzyıllar sonra Alman idealist düşünürlerinde de görülmektedir. Onlar için de güzellik, yine *idea* ile ilgilidir. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling'e (1775-1854) göre güzellik, mutlak sembolik olan şeydir, sonsuz olanın sonlu olanda görünüşe çıkmasıdır. Georg Wilhelm Friedrich Hegel'e (1770-1831) göreyse ide'nin ya da tin'in [*Geist*] duyusal olarak görünüşüdür. Güzellik ide olduğuna göre, güzellikle hakikat bir bakıma aynıdır. Ancak, güzellik bir başka bakımdan hakikatten ayrılır. Bu ayrılık, ide'nin görünüş durumuna gelmesi, duyularla kavranabilir olması bakımından ortaya çıkar. İşte, ide'nin böyle görünüş durumuna gelmesi, güzellik'tir. Fransız estetikçi Paul Soriau da (1852-1927) güzelliği apaçık bir yetkinlik (*l'évidente perfection*) olarak kavrar. Çağdaş düşüncede de yine böyle bir içerikçi metafizik güzellik anlayışına rastlanır. Alman düşünür Nicolai Hartmann (1882-1950) güzelliği, tinsel varlığın maddi varlıkta görünüşe ulaşması diye tanımlar. Martin Heidegger'se (1889-1978) güzelliği, varlığın gizlilikten kurtulması, gün ışığına çıkması olarak anlar. Bu da, hakikatten başka bir şey değildir. **2)** Biçimci güzellik anlayışıysa güzel denen objeden, doğa varlığından ve özellikle de sanat yapıtından yola çıkar ve onda, güzelliğini oluşturan biçimsel matematik nitelikler bulur. Bu anlayışın da başında yaşlılık dönemindeki Platon bulunmaktadır. Pythagorasçılık'ın etkisi altındaki Platon, güzelliğin doğru orantıya dayandığını söyler (*Philebos*, 1959 [1943]). Aristoteles de (MÖ 384-322) güzelliği formel-matematik olarak belirler. Ona göre, güzelliğin temel öğeleri düzen, simetri ve sınırlılık olduğu gibi, güzelin aynı zamanda belirli bir büyüklüğü de vardır (*Poetika*, 1984 [1961]). Güzelliğin böyle biçimsel açıdan kavranması estetik tarihi boyunca sürüp gider. Bu biçimsel ilkeler SİMETRİ ve *proportion*'dur [ORAN], *eurhythmie* (orantı) ve harmoni'dir [armoni, UYUM]. Simetri, bir figürün parçalarının uygun bir düzenini gösterir; öyle ki, bu düzen içinde belli bir noktada bütün, tek tek parçaların düzeni bakımından uzayda iki eşit yarıya bölünür. *Proportion* da, iki büyüklük ya da bir bütünün parçaları arasında hoşa giden bir oran anlamına gelir. Daha ilkçağdan beri güzelliğin bu biçimsel ilkeleri araştırılmış ve zaman zaman her şeyin güzelliğini sağlayan ideal bir oranın var olduğuna inanılmış; bu oranın belirlenmesi yolunda yoğun çabalar harcanmıştır. Bu ideal oran ALTIN ORAN (*Sectio Aurea*) olarak adlandırılmıştır. Geçen yüzyılda A.Zeising bu oranı şöyle bir denklemle belirlemiştir: a:b=b:(a+b). Bu aritmetik olarak belirtilirse, 3:5=5:(3+5) oranı elde edilmektedir. *Eurhythmie*'yse, zaman içinde art arda gelen bir bütünün hoşa giden ritmik bölünmesidir. Harmoni de, akustik izlenimlerin birlikli bir bütünlüğünü göstermektedir.

Sübjektivist güzellik anlayışı, güzel olan şeyden hoşlanan, ondan haz duyan varlıktan, yani süjeden yola çıkarak güzelliği açıklamak ister. Bu da yine, felsefi görüş açısı ve psikolojik görüş açısı olarak iki temel görüş içinde ele alınmıştır. **1)** Felsefi görüş açısından sübjektivist bir güzellik görüşü özellikle İngiliz düşünürlerinde görülür. Anthony Ashley Cooper Shaftesbury (1671-1713) için güzellik, bir iç-duygu işidir ve insan düzen, birlik ve harmoniyi ancak bir iç-duygu ile kavrayabilir. Yine H.Home da (1696-1782) güzelliği duyuyla temellendirir. Sübjektivist güzellik anlayışını objektif bir sistem durumuna getiren ve süjeye dayanmakla birlikte güzelliğin genel geçerliğini savunan Alman düşünür Immanuel Kant (1724-1804) olmuştur. Kant'a göre, güzelin ne olduğunu araştırmak, beğeni yargısını çözümlemekle olanaklıdır. Beğeni, hoşlanma ya da hoşlanmamaya dayanarak bir şey hakkında estetik yargı verme yetkisidir. Böyle olunca, beğeni de sübjektif olacaktır. Kant, beğeni yargısını bilgi yargısında olduğu gibi, nitelik, nicelik, ilgi ve modalite (kiplik) yönünden analiz eder. Ancak, beğeni yargısı her zaman sübjektif bir fenomen olan hoşlanma ya da hoşlanmamaya dayanmaktadır. Dolayısıyla bu dört kategori bakımından güzel hakkında şu tanımlar ortaya çıkmaktadır: a) Nitelik bakımından beğeni yargısı, yalnızca estetiktir. Onun estetik olması demek, sübjektif olması demektir. Çünkü estetik bir yargı verirken dayanılan şey, yalnızca haz duyma ya da duymama gibi sübjektif bir duygudur. b) Nicelik bakımından güzel, kavramsız ve genel bir hoşlanmanın objesi olarak düşünülen şeydir. c) İlgi bakımından beğeni yargısı, ereksiz bir erekliliğe dayanır. d) Modalite bakımından beğeni yargısı, sübjektif, süjenin hoşlanma ya da hoşlanmaması temeline dayandığı halde, genel-geçer bir yargıdır. **2)** Psikolojik görüş açısından güzellik, özellikle psikoloji biliminin 19.yy'ın ikinci yarısında kurulmasından sonra araştırma konusu olmuştur. Alman düşünür ve psikolog Gustav Theodor Fechner (1801-87), estetik eşiğini belirlemek ister. Ona göre, haz duyma ve hoşlanmama eşiklerini aşabilmek için bunları oluşturan koşulların belirli bir büyüklüğe ulaşması gerekir. Özdeşleyim (*Einfühlung*) kuramıyla Theodor Lipps (1851-1914), güzelliği bir duygu temeline oturtur. Özdeşleyim, kendi dışımızda bulunan bir objede kendimizi yaşamamız anlamına gelir; biçimlerin güzelliği, biçimlerde kendi özgürlüğümüzü yaşayarak onlardan haz duymamızdır. Bütün psikolojik güzellik anlayışlarında hareket noktası her zaman süjedir, süjenin duygu ve estetik tavrıdır.

Sanat felsefesi, oldum olası estetiğin öbür önemli araştırma alanını oluşturmuştur. Sanatın ne olduğu da yine ilk Antik Çağ düşünürleri tarafından bir felsefe sorusu olarak sorulur ve araştırılır. Bu soruya Antik Çağ felsefesinin genelde verdiği yanıt, sanatın bir taklit (*mimesis*) olmasıdır. Bu soruna ilk olarak Ksenophon'un (MÖ 434/431-355/350) *Memorabilia*'sında (Sokrates Anıları) rastlanır. Burada Sokrates, sanatın özünün taklit olduğu üzerinde durmaktadır. Platon da, *Politeia* (*Devlet*, 1988 [1942]) kitabında sanatın bir taklit olduğunu söyler. Bu taklit etkinliğini, sanatın ilkin bilgi kuramı, sonra da onun devlet içinde alacağı yer bakımından tartışır ve devlet içinde yalnız toplumcu bir sanatın yer alabileceğini savunur. Aristoteles de sanatı bir taklit ve insana özgü bir içtepi (güdü) olarak temellendirir. Taklit araçlarına ve taklit tarzına göre de sanatları sınıflar. Plotinus'a göre de sanat bir taklittir; ama, nesneler dünyasının değil de, nesneler dünyasının da kendisinden türediği akıl-*idea*'larının bir taklididir. Sanatın yine özgün bir kavranışına 19.yy Alman idealist felsefesinde rastlanır. Schelling'e göre sanat, *real* [gerçek] ve ideal karşıtlarının aşılmasıdır. Sanat, sonsuzu duyularda kavramakla, mutlağı sonlu olarak ifade eder. Hegel için de sanat, mutlağın duyusal anlatımıdır ve bu da klasik, sembolik ve romantik sanat tarzlarında ortaya çıkar. Arthur Schopenhauer'e (1788-1860) göreyse,



ETİ, Erol, *Tekne 1*, tuval üzerine yağlıboya, 90x69.5 cm.

sanat, salt bir temaşa ile kavranan ebedi *idea*'ların tekrarlanmasıdır.

Çağdaş düşünce sanat karşısında daha değişik bir tavır alır. İtalyan düşünür Benedetto Croce (1866-1952), sanatı tinin bir anlatımı (*expression*) olarak kavrarken, Alman estetikçi Max Dessoir (1867-1947), sanat-bilimi (*Kunstwissenschaft*) açısından kavramak ister. Ona göre, her sanat yapıtı, onu yaratan insan bireyselliğine, ait bulunduğu halka ve içinde yaratıldığı zamana göre kavranabilir. Marksist kuram, sanatı, toplumsal gerçeğin bir taklidi olarak anlar ve her sanat yapıtının bir toplumsal sınıfın niteliğini taşıdığını öne sürer. Ontolojik estetik, sanat yapıtını, bir arka-yapı oluşturan tinsel varlığın bir ön-yapı olan duyusal varlıkta görünüşe ulaştığı ontik (varlıkçı) bir bütünlük olarak görür. Enformasyon estetiği [bildirişim estetiği], doğada, sanat yapıtında ve teknik üründe gerçekleşen estetik durumların bir kuramıdır. Ona göre, her sanat yapıtı bir mesajı anlatır. Bu, sanat yapıtını algılayan için sanatçının verdiği bir mesajdır. Sanat yapıtının mesajı, bu mesaj bozulmadan alıcı yığına nasıl bir olasılıkla iletilecektir? Enformasyon kuramı, bu olasılığın hesabını yapmak ister. Yapısalcı estetik de [strüktüralist estetik] sanat yapıtını, semiyolojinin [göstergebilim] ışığı altında, işaret eden (*signifiant*) ile işaret edilen (*signifié*) arasında meydana gelen bir ilgiler sistemi olarak kavramak amacındadır.

Günümüz estetiği, genelde estetik olanı, çağdaş insanın yaşam bütünlüğü içinde temellendirmeyi düşünmektedir. Bu yaşam bütünlüğü, bir yandan değerler sistemi içinde güzel-iyi-doğru-yararlı değerler arasındaki bir senteze ulaşmak isterken, öte yandan da sanat yapıtıyla teknik ürün arasında, KLASİK dönemin taşıdığı hendekleri aşarak estetik olanı, insanın kullandığı gündelik araç ve gereçlerde, insanın yaşadığı çevre ve kentin biçimlenmesinde de bulmak ister. Böyle bir açı altında estetik, insanın ortaya koyduğu ve içinde yaşadığı biçim dünyasını araştıran bir tümel bilim olur.

0168, 0863, 3392, 3393, 3394, 3395, 3396, 3397.

İ. Tunalı

EŞİK

İng.*doorsill, threshold*, Fr.*seuil*, Alm.*Schwelle*.

Bir KAPI boşluğunun alt bölümüne, kapının ayırdığı iki DÖŞEME'den biraz yüksek olarak yerleştirilen öğe. Eşik, kapı kanadının takıldığı yönde kanat tarafından sınırlanmakla birlikte, özellikle dış mekâna açılan kapılarda basamak olarak genişleyebilir.

EŞKAL (Ar.*şekil*'den çoğ.)

Şekiller, BİÇİM'ler.

Eşkal-i Hendesiyye: Geometri biçimleri.

EŞREFOĞLU mimarlığı ve sanatı

Orta Anadolu'nun güneyinde, Beyşehir ve yöresinde, 1290-1326 arasında egemen olan Eşrefoğlu Beyliği, ANADOLU SELÇUKLU uçbeylerinden Eşrefoğlu I.Seyfeddin Süleyman tarafından kurulmuştur. Anadolu'da "çok ayaklı" ahşap CAMİ tipinin günümüze gelebilen en önemli örneği Beyşehir *Eşrefoğlu Camisi* (13.yy sonu), beyliğin en önemli mimarlık yapıtıdır (→KONYA; ULUCAMİ).

EŞYA (Ar.*şey*'den çoğ.)

İnsanın kullanması için gerekli olan, taşınabilir şeyler.

Eşya-yı Beytiyye: Ev eşyası.

ETCHELLS, Frederich → **VORTİSİZM**

ETEK

1. SUBASMAN.

2. PENCERE'de DENİZLİK'le DÖŞEME arasında kalan dolu duvar bölümü (İng.*sill*, Fr.*allège*, Alm.*Brüstung*).

3. ÇATI'da KALKAN DUVARI'nın (ya da parapetin) ya da bacanın çatı yüzeyine değen bölümünü çepeçevre kaplayarak su geçirimsizliği sağlayan metal örtü. "Yaka" da denir. Kalkan duvarlarının ya da bacaların düşey yüzeylerinden inen suyu kiremitlere ve yağmur oluklarına aktarır. Çinko, bakır, KURŞUN ya da ALÜMİNYUM'dan yapılabilir.

ETEKLİK

İng.*dado*, Fr.*lambris d'appui*, Alm.*Getäfel*.

Yapı iç duvarlarında yerden 80-90cm yüksekliğe kadar yapılan her tür kaplama. SIVA'nın bozulmasını önlemenin yanı sıra dekoratif bir görünüm elde etmek için kullanılır. İki bölümden oluşur; dış yüzeyleri ahşap, suni ahşap, taş, kumaş, plastik ya da bunların bileşiminden yapılabilir. Kaplamayı duvara bağlayan taşıyıcı alt yapıysa ahşap ya da metalden bir ızgara biçimindedir. Ahşap ya da benzeri malzemeden eteklik, LAMBRİ adıyla anılır.

ETEKLİK SİLMESİ → **SİLME**

ETIMASIA → **DEESIS**

ETİ, Erol (1936, İstanbul)

Türk ressam.

Çok çeşitli tekniklerle gerçekleştirdiği duvar resimleriyle tanınan Eti, sanat eğitimini 1957-62 arasında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (b.MÜ Güzel Sanatlar Fak.) Resim Bölümü'nde yapmıştır. Mezun olduktan sonra asistanlık yapmaya başladığı bu okulda 1966'da "Yüzyıllar Boyu Duvar Resimleri" adlı teziyle yeterlik derecesi almış, 1976-79 arasında da okul müdürlüğü yapmıştır. Teziyle birlikte DUVAR RESMİ'ne ağırlık veren ve bu tarihten sonra hiçbir kişisel sergi açmayan sanatçı yağlıboya, fresk, *sgraffito*, vitray, ayna, metal, ahşap ve deri gibi farklı teknik ve malzemelerle çalışmıştır. Eti, 1972'de Genç Sanatçılar Resim Ödülü ile Atatürk Kültür Merkezi Resim Ödülü'nü almıştır.

Z.Rona

ETNOGRAFYA (Gr.*ethnos:* kavim, *graphein:* yazmak, çizmek'ten)

İng.*ethnography*, Fr.*ethnographie*, Alm.*Völkerkunde, Ethnographie*.

Belli bir insan topluluğunun yaşam biçimini, meydana getirdiği maddi ve manevi kültür öğelerini betimleyici bir yaklaşımla inceleyen toplum bilimi dalı. Etnografya, etnolojinin (budunbilim) bir kolu olarak "betimleyici etnoloji" biçiminde de adlandırılmaktadır. Günümüzde neredeyse bütünüyle alan araştırmasına dayanan etnografya, halkın günlük yaşamıyla ilgili malzemeyi değerlendirmesi açısından etnolojiye kaynak olmuşturur. Etnografya ve etnoloji terimleri her zaman net olarak birbirinden ayrılamazsa da ayrı kavramlardır. Etnografya betimleme ve incelemeye, etnoloji ise analiz ve karşılaştırmaya dayanır. Etnografyanın folklor ile benzerlikleri olup, çalışma alanları çoğu kez örtüşür. Folkloru etnografyadan ayıran, kültürün manevi yönüyle ilgilenmesidir. Etnoloji terimi Avrupa'da daha yaygındır. Bu tür çalışmalar ABD'de kültürel antropoloji, İngiltere'de ise toplumsal antropoloji kapsamı içinde yer almaktadır.

Etnografyanın genel ilgi alanı modern teknoloji ve yabancı kültür etkileriyle değişmemiş toplumların

sivil mimarlık ürünleriyle (→HALK YAPI SANATI) ev eşyalarını, giyim-kuşamlarını, EL SANATLARI'nı, çeşitli meslek aletlerini, halk müziği aletlerini, dini inanç ve ibadetlerle ilgili aletleri inceler ve değerlendirir. *F.Tepeci*

ETRÜSK mimarlığı ve sanatı

Yunanca Tyrrhenoi/Tyrsenoi, Latince Tusci/Etrusci, Mısır yazıtlarında Tursha, kendi dillerindeyse Rasenna/Rasna adlarıyla anılan Etrüskler, MÖ 8.yy'da İtalya Yarımadası'nda oluşan kültür evriminin yaratıcılarıdır. Yoğunlukla Arno ile Tiber ırmakları arasında, yani bugünkü Toscana - Kuzey Latium - Batı Umbria kapsamındaki bölgede yaşamışlardır. MÖ 1.yy'a değin varlıklarını koruyabilen Etrüskler'in kökeniyle ilgili üç sav vardır:

MÖ 5.yy tarihçilerinden Halikarnassoslu Herodotos Etrüskler'in, Orta İtalya'ya Doğu'dan gelerek yerleştiklerini söyler. Ona göre, Etrüskler'in anavatanı Batı Anadolu'daki LYDİA bölgesidir. Bu kaynakta anlatılanların gerçek olduğu varsayılırsa, yks.MÖ 13.yy'ın ikinci yarısında, Tyrrhenos önderliğinde bir grup halk, Anadolu'dan İtalya'ya göçmüş ve başkanlarının anısına Tyrsenler adını almıştı. Ancak, arkeolojik veriler, böyle bir göçü ne o çağda, ne de Etrüsk kültürünün başlangıcı olan MÖ 700'lerde kanıtlamaktadır. Öte yandan Anadolu'yla aralarındaki dil ve gelenek benzerliklerinin varlığı da gözardı edilemez; bunlar salt ticari ilişkiler yoluyla da kazanılmış olamaz; çünkü çoğu Etrüsk kültüründen önceye, karanlık çağların ardına uzanmaktadır. Halikarnassoslu Dionysios ise (MS 1.yy) Etrüskler'i, Orta İtalya'da çok eski zamanlardan beri var olan yerli halk kabul eder. Etrüsk kültürünün ilk evreleriyle, aynı topraklarda daha önce yaşayan Villanova kültürü (MÖ 10.-7.yy) arasındaki yakın ilişki bu savı desteklemektedir. Ama Etrüskler'in özgün yapıtları, eski bir kültürün geleneksel kapsamı çerçevesinde değerlendirilemez. Üçüncü olarak, Etrüskler'in, Alpler'in kuzeyinde yer alan Raetia bölgesinden İtalya'ya indikleri savı, Raetia ile Rasna/Rasenna adlarının benzerliğinden dolayı ortaya atılmış, ama ilgi çekmemiştir. Bugün çoğunlukla benimsenen görüşe göre Etrüskler, Orta İtalya topraklarında yaşayan yerli ve yabancı tüm toplumların, uzun bir zaman ve kültür süreci içinde, çeşitli etkilerle de yoğrularak, birbirlerini özümlemesi sonucu yepyeni bir kimlik kazanmasıyla oluşmuş bir halktır. Bu halk oluşumu, Villanova döneminde son evresini sürmüş ve Doğu etkisindeki Etrüsk sanatının ortaya çıkışıyla MÖ 700'lerde tamamlanmıştır.

MÖ 7.yy'da tarih sahnesine çıkan Etrüskler, Doğu ticaretiyle kısa sürede kalkınmışlar ve küçük kulübeli köy yerleşmelerini terkederek kent yaşamına geçmişler; denizlerde üstünlük kurmuşlardır. Bu arada pek çok Yunan sanatçı Etruria'ya göç etmiştir. Etrüskler 26 harfli Yunan alfabesini kullanmaya başlamış, ama Etrüskçe için, harf sayısını 20'ye indirerek F sesini veren "8" şeklinde yeni bir işaret eklemişlerdir.

MÖ 7.yy'ın ikinci yarısından sonra, Etrüskler güneye doğru ilerleyerek Campania bölgesine girmişlerdir. MÖ 616'da, çağın etkin kentlerinden Tarquinia'nın yetiştirdiği Tarquinius Priscus, ROMA'nın beşinci kralı olmuştur. MÖ 6.yy'da politik, ekonomik ve kültürel güçlerinin doruğuna ulaşan Etrüskler, Kartacalılar'la (→FENİKE) anlaşıp batı kesiminde de üstünlük sağlayarak Akdeniz'de tam bir *thalassokrati* (deniz egemenliği) kurmuşlardır. Yunanlar'la sıkı ticari ilişkiler içinde olan kıyıya yakın kentlerin, Yunan din ve kültüründen çok etkilendiği görülür. Büyük Etrüsk kentlerinin gelişmesi, Etruria'da merkezileşme eğilimine yol açmış, halkı büyük kentlere göçen küçük yerleşmeler giderek yok olmuştur. MÖ 6.yy'ın sonlarında Etrüsk egemenliği, kuzey ve batıya yayılırken, güneyde, Latium ile Campania bölgelerinde zayıflamış, MÖ 509'da, Roma'da son kral Tarquinius Superbus tahttan indirilerek Cumhuriyet kurulmuştur. MÖ 5.yy'da Etrüskler'in iç kesimlerde güçlendiği görülür. MÖ 474'te Cumae Deniz Savaşı'nda Syrakuza donanmasına yenilince, deniz egemenliklerini tamamen yitiren Etrüskler, Etruria'yı ele geçirmek isteyen Romalılar'la çatışmış, Roma-Etrüsk savaşları başlamıştır. MÖ 4.yy'daysa Etrüskler'i, güneyden Romalılar, kuzeyden Galyalılar sıkıştırmaya başlamıştır. Galyalılar'ın Po Ovası'na yerleşmesiyle burada Etrüsk egemenliği sona ermiş; Galyalılar'a karşı Roma ile barış yapılmıştır. MÖ 310'dan sonra Romalılar, yeniden Etruria'yı topraklarına katmaya başlayınca Roma kolonileri kurulmuş, ayrıca köprü ve yol ağının gelişmesi de Roma'ya bağımlılığı hızlandırmıştır. MÖ 2. ve 1.yy'larda Romalılaşma eğilimi giderek artmış, Etrüskler, Latince konuşmaya ve Roma senatosuna girmeye başlamışlardır. MÖ 88'den sonra Etrüsk kentleri *municipia* (Roma vatandaşlık hakkına sahip, asker birlikleri yetiştirmekle yükümlü yabancı kentler) sanı kazanmıştır. İmparator Augustus, MÖ 27'de İtalya'nın bölünmesi sırasında Etruria'yı 7.Bölge (*Regio VII*) olarak Roma'ya katmıştır. Etrüskler'le ilgilenen son Romalı, İmparator Claudius'tur (hd.MS 41-54) ve *Tyrrhenika* adlı, bugün bazı parçaları dışında kayıp olan 20 ciltlik bir eser kaleme almıştır.

Etrüskler, bağımsız kentlerde yaşayan farklı sınıflardan oluşan içine kapanık bir halktı. Yunan'ın tersine, Etrüsk toplumunda kadın, erkeğin yanında önemli bir konuma sahipti. On iki bağımsız kentten oluşan, Tarkhon'un kurduğu 12 Kent Birliği'nin merkezi, Volsinii (Bolsena) yakınlarında Fanum Voltumnae'de bulunuyordu. Burada her yıl dinsel ve siyasal toplantılar yapılıyor, törenler ve spor yarışmaları düzenleniyordu. MÖ 7.yy'ın ikinci yarısında güneyde, merkezi Capua; MÖ 6.yy'ın sonunda da Po Ovası'nda, merkezi Felsina (Bologna) olan 12 kent birliği kurulmuştur. On iki sayısı kutsaldı ve değişmiyordu. Bazı kentler bir dönem birliğe katılıyorlar, sonra yerlerini bir başkasına bırakıyorlardı. Tarih sürecinde Etrüskler, tümüyle birleşerek güçlü bir devlet kuramamışlar, farklı koşullarda yaşamışlardır. MÖ 7.yy'da asillerin seçtiği, *lucumon* denen, dinsel ve siyasal lider konumundaki krallarla yönetiliyorlardı. MÖ 6.yy'da zenginleşen tüccar sınıfı yönetimde söz sahibi olmuş ve bazı yerlerde krallık yerini oligarşiye bırakmıştır. MÖ 4.yy'da tarımın ön plana geçmesiyle de köylüler yönetime katılmıştır. MÖ 3.yy'dan başlayarak Etruria'da Roma'nın politik üstünlüğü ağırlık kazanınca Etrüsk kentlerinden çoğu, Roma federal sistemine bağlanmış; Etrüskler, yalnızca kültür ve sanat alanında bağımsız kalmışlardır. Etruria'nın kuzey ve güney kesimleri arasındaki jeolojik yapı farklılığı, Etrüskler'in mimarlığını, sanat ve geleneklerini, yani kültürlerini derinden etkilemiştir. Güney Etruria, volkanik tüf yapıda olup, akarsuların oyduğu derin vadilere ve sarp yamaçlı yüksek ovalara sahiptir. Doğal tahkimli tepelerde kurulu yerleşmeler sıktır ve denize yöneliktir. MÖ 7.-5.yy'larda, gelişimlerinin en üst düzeyine erişen kentleriyle Güney Etruria, deniz ve kara ticaretini tekeline almıştı. Güney Etrüsk kentlerinin üzerine, sonraki çağlarda pek yerleşilmemiştir. Öte yandan Kuzey Etruria, kum ve kireçtaşı yapıda yassı tepeler üzerine kurulmuş seyrek yerleşmelere sahiptir. Kentler iç kesimlerde yer alır ve genelde surla çev-

rilmiştir. Geçimi tarıma dayalı olan bu bölge, güneye oranla daha yavaş bir gelişim süreci içinde en parlak dönemini, MÖ 4.-1.yy'larda yaşamıştır. Üzerlerine Roma döneminden günümüze değin devamlı yerleşildiği için Kuzey Etrüsk kentlerinin araştırılması oldukça zordur. Etruria'nın büyük ticaret kentlerinden Populonia (kuzey) dışında hiçbir kenti deniz kıyısına kurulmamıştır. Stratejik nedenlerden ötürü denizden birkaç kilometre içerde bulunan ticaret merkezlerinin bir ya da birkaç özel limanı vardı.

Mimarlık:

Etrüsk kent planlamacılığı ve mimarlığı, büyük ölçüde sistematik kazılarla geniş alanlarda araştırılmamıştır; yalnızca yüzeyde korunagelmiş ya da açmalarda saptanmış mimari kalıntı ve buluntulardan, ayrıca kaynaklardan edinilen bilgilerden ve *nekropolis*'lerin (mezarlık) yardımıyla tanımlanabilmektedir. Özgün yapısını korumuş olan Güney Etruria kentleri, genellikle, iki yandan çatal biçiminde akarsu kollarının oyduğu derin vadilerle çevrili sarp yamaçlı ve yüzeyi dar bir üçgen oluşturan yüksek düzlüklerde kuruludur. En iyi örnekleri, Caere (b.Cerveteri), Veii (b.Veio) ve Tarquinia'dır. Etrüsk kentlerinin çoğu, Villanova yerleşmelerinin devamı olarak düzensiz planlıdır. Oysa kuramsal olarak, bir Etrüsk kentinin kurulması ve planlanmasında birtakım dinsel kurallara uyulması gerekiyordu: Önce kentin aksları, *augur*'lar (rahip) tarafından, kuşların uçuş yönleri gözlenerek saptanıyor; sonra kutsal bir sabanın (*sulcus primigenius*) iziyle, kapı yerleri sürülmeden açık bırakılarak, çepeçevre sınırlar belirleniyor; daha sonra da ızgara plan uygulanacak boş arazi, Marzabotto, Spina ve Capua'da olduğu gibi dikdörtgen planlı eşit adalara bölünüyordu. Ancak yeni ve elverişli bir alanda kurulabilen ve halka adil toprak dağılımını sağlayan bu ideal kent düzeni (Klasik Dönem'deki adıyla "HİPPODAMOS planı") büyük olasılıkla Aşağı İtalya'da kurulan Yunan kolonilerinden öğrenilmişti. MÖ 6.yy'dan sonra bu tür düzenli kentler artmış; eski düzensiz kentlerin yeni gelişen mahallelerinde bile ızgara plan uygulanmıştır. Yunan AGORA'sı ya da Roma FORUM'u niteliğinde toplantı meydanlarının henüz saptanamadığı Etrüsk kentlerinde, sokaklar taş döşeli olup, su kanalları içeriyordu. Surlar dışında sınırları kesin saptanamayan geniş bir alana sahip kentlerin, sur içinde kalan kesiminin tümüne de yerleşilmemişti. Nüfus yoğunluğu kesin bilinmemekle birlikte, örneğin en kalabalık kentlerden biri sayılan Caere'de mezarlara göre hesaplanan tahmini nüfus 25 bin kişiydi.

Bilinen en eski Etrüsk kent suru Roselle'dedir ve MÖ 7.yy'ın ikinci yarısına tarihlenir. Taş temel üstüne, Etruria'da az rastlanan kerpiç tuğlalardan yapılmıştır. Tamamı taştan olan sur duvarları farklı YAPIM TEKNİKLERİ gösterir. Taş surların en eskisi MÖ 6.yy'a tarihlenir; en iyi örnekleri Roselle ve Vetulonia'da korunagelmiş olan KİKLOP ÖRGÜSÜ'ndeki duvardır. Bunların çoğu MÖ 4.yy'da Romalılar'a ve Galyalılar'a karşı inşa edilmiştir. Örneğin Arezzo, Chiusi, Cortona, Perugia, Populonia, Tarquinia ve Volterra surları bu döneme aittir. Bunlar genelde düzgün dörtgen taşlı (OPUS QUADRATUM) duvarlardır. Cosa, Orbetello ve Pyrgi'de (b.Santa Severa) olduğu gibi poligonal taşlardan örülmüş duvarlar Helenistik Dönem'de (→YUNAN) çok görülür.

Eski sur duvarlarında yer alan kent kapıları hakkında bilgi az olmakla birlikte, bunların büyük ölçüde ahşaptan yapıldığı sanılmaktadır. Helenistik Dönem'e ait URNE (ölü külü kabı) kabartmalarında yuvarlak kemerli kent kapıları betimlenmiştir. Böyle anıtsal taş kapıların bilinen en iyi örneği, Volterra'nın güneyinde yer alan *Porta all'Arco*'dur (Kemerli Kapı). Dış kemerin ortasına ve iki yanına üç baş yerleştirilmiştir. Bunların yorumu ve kapının tarihlenmesi tartışmalıdır. Bu kapıya çok benzeyen ve MÖ 3.yy'ın ikinci yarısına tarihlenen Falerii Novi'nin (b.Santa Maria di Faleri) batı kapısı *Porta di Giove* (Jüpiter Kapısı), adını kemerin ortasında bulunan genç Jüpiter başından almıştır. Büyük kent girişleri yanı sıra, tapınak, ev, mezar vbg yapıların kapıları, daha doğrusu kapı kanatları ve açılıp kapanma düzenleri hakkında da bilgiler azdır. Eldeki verilere göre, genelde çift kanatlı ve çoğunlukla ahşap olan kapılar bronzla [tunç] sağlamlaştırılıp süsleniyordu. Bazan bunlara yazıtlı altın ya da bronz levhalar, altın başlı tunç çivilerle çakılıyordu; belki PİŞMİŞ TOPRAK (*terra cotta*) kaplamalara bile sahiptiler. Tümüyle bronzdan ve taştan yapılmış kapılar da vardı. Örneğin, Chiusi'de MÖ 5.yy'ın ilk yarısına tarihlenen bir mezarın (*Tomba del Colle Casuccini* / Casuccini Tepesi'nin Mezarı) girişindeki, çok iyi durumda korunagelmiş kapının dışa doğru açılan çift kanadı, yekpare traverten; menteşe, halka biçimindeki tokmak ve açma yuvalarıysa bronzdandır.

Etrüskler, MÖ 7.yy'ın ilk yarısında, Villanova geleneğinde ahşap dikmelerle bunların arasını dolduran kerpiç ve örülmüş hasırdan yapılmış oval planlı tek odalı kulübelerde oturuyorlardı. Dar kısımda bir kapı açıklığı ile pencere, baca deliği ve tabanda çakıl taşı döşemeye sahip olan bu evlere ait IN SITU (ilk yerinde) dikme delikleri, Roma, Tarquinia ve Veii gibi bazı yerleşmelerde bulunmuştur. Ayrıca ev biçimli sayısız *urne* ile Caere'de MÖ 7.yy sonuna tarihlenen *Tomba Capanna* (Kulübe Mezarı) da genel görünümleri hakkında fikir vermektedir. MÖ 7.yy'ın sonundan başlayarak dörtgen planlı, taş temel üstüne ahşap dikme ve hatıllarla sağlamlaştırılmış kerpiç duvarlı evler yapılmıştır. Tamamı taş duvarlı birkaç ev örneği de Roselle ve Veii'de bulunmuştur. Dar cepheden girilen ve arka arkaya sıralanmış dörtgen odalardan oluşan uzun ev tipi, MÖ 6.yy'da yerini, derin bir portik ya da mekân gerisine yan yana dizilmiş odalara sahip geniş evlere bırakmıştır. Acquarossa'daki bir evde öndekilerin misafir ve oturma, arkadakilerinse yatak odaları olduğu bilinir. Ayrıca bazılarında mutfak ve ambar bölümleri de saptanmıştır. MÖ 500'lerde düzgün kent (ızgara) planına uyumlu dikdörtgen avlulu ev tipi ortaya çıkmıştır. Bunların en iyi örnekleri Marzabotto'da kazılmıştır. Çoğu tek katlı olan bu evler oldukça büyüktü ve sokağa açılan bir bölümü, işlik ve dükkân konumundaydı. Oturulan kesim bir iç avlu çevresinde gruplaşmış odalardan oluşmaktaydı. Bu evlerin ayrıntılarına ilişkin ipuçları, özellikle Caere mezarlarıyla ev biçimli *urne*'lerde bulunmaktadır. Etrüsk mimarlığında, MÖ 6.yy'dan Helenistik Dönem'e değin "Tuscania" tipi denen, kaideli, yivsiz ve Dor başlıklı SÜTUN'lar kullanılmıştır. Başlık ve kaideleri taştan, gövdeleriyse tahtadan [ahşaptan] yapılan bu kısa sütunlar, MÖ 4.yy'dan sonra YUNAN etkisiyle daha narin bir biçim kazanmıştır. Caere'de, Arkaik ve Helenistik dönemlerde Aiol tipi başlıklar da görülür. İon düzeni (→DÜZEN) yoğun Yunan-Doğu etkisine karşın Etruria'ya oldukça geç girmiştir.

Tıpkı kentler gibi, yeri ve yönü kuş uçuşları gözlenerek saptanan Etrüsk tapınakları, genelde kentin *akropolis*'inde ya da dışında bulunurdu. Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS'a göre, önü merdivenli yüksek bir podyum üstünde yer alan Tuscania tipi

tapınak, *pars antica* denen, iki sıra halinde dörder sütunlu, yanları açık bir ön galeri ile *pars postica* denen, ön kısım ile aynı derinlikte, üç bölümlü arka mekândan oluşurdu. Üçlü tanrı idealine adanmış bu üç bölümden ortadaki (ana CELLA), yanlardakilerden (*alae*) daha geniştî. Temeller, podyum ve ön merdiven taştan, duvarlarsa kerpiç tuğlalardan yapılıyordu. MÖ 4.yy'dan sonra duvarlarda da taş kullanılmıştır. Günümüze bu tapınakların yalnızca temelleriyle mimariye bağlı pişmiş toprak bezemeleri korunagelmiştir. Temel kalıntılarına göre Etrüsk tapınaklarının, her zaman yukarıda sözü edilen planda olmadığı anlaşılmaktadır. Tipik bir Etrüsk tapınağı, geniş *intercolumnium*'a (sütun tabanları arasındaki uzaklık) sahip Tuscania tipi bodur sütunları ve pişmiş toprak bezemelerle yüklü yayvan semerdam biçimindeki ağır çatısıyla oldukça basık bir görünümdedir. Semerdam çatının oluşturduğu üçgen alınlıkların içi, Helenistik Dönem'de *tympanon* (alınlık duvarı; →TYMPANUM) ortaya çıkana dek boştu. Yalnızca mahya kirişinin ön ve arka uçlarına kabartmalı pişmiş toprak levhalar (*columen antepagmenta*) çakılıyordu. Bunların yanı sıra çatılarda kullanılan çeşitli pişmiş toprak kaplama levhaları, ARŞİTRAV ve SİMA kabartmaları, ANTEFİKS'ler, AKROTER'ler, kiremitler ve benzeri öğeler, geometrik ya da bitkisel örgelerle tören alayları, at yarışları, şölen sahneleri, mitolojik olaylar vb konuları içermektedir. *Antefiks*'ler genellikle Silen, Menad, Zenci ve GORGO başları biçimindedir. Bugüne dek yalnızca Veii *Portonaccio Tapınağı*'nda saptanan, mahya kirişi üstüne sıralanmış doğal büyüklükteki tam plastik dam figürlerinin de varlığı bilinmektedir.

Etrüsk tapınaklarından ancak birkaçının hangi tanrıya adandığı anlaşılmaktadır. Bunlardan, Veii *Portonaccio Tapınağı*'nın Menvra'ya (Gr.Athena), Pyrgi Emporion (ticaret kolonisi) kutsal alanının da Uni (Gr.Hera), Astarte ve İlizia (Gr.Eileithyia) kültlerine adandığı bilinir. Tapınaklar, çoğunlukla adak eşyası olarak bırakılmış çeşitli insan uzvu modelleriyle içine kükürtlü su konulan havuzlara sahip olduklarından, bir sağlık ve kehanet (bilicilik) ocağı niteliğindeydiler. Bilicilik, Etrüsk dininin önemli bir yönüdür. Özellikle Tarquinia'da işlerlik gösteren Harus Pices, bu kent kurulurken sabanın yardığı topraktan beyaz saçlı yaşlı çehreli bir çocuk olarak doğduğuna inanılan Tages'in buyruğu gereğince, Tarkhon tarafından saptanan kurallarla, şimşekleri ve kurban edilen hayvanların iç organlarını yorumluyordu. Örneğin, karaciğer mikrokozmos (küçükevren) kabul ediliyor, yani içine dünyanın hali yansıdığı varsayılıyordu.

Etrüsk *nekropolis*'leri, kentlere oranla daha iyi korunagelmiş ve araştırılmıştır. Mezar tipleri bölgelerin jeolojik yapısına ve yöresel geleneklere bağlı farklılıklar gösterir. Etrüsk ölü kültünde hem gömme hem de yakma geleneği (→MEZAR) vardır. Genelleme yapılırsa, Kuzey Etruria'da ölüler yakılmış ve mezarlar taşlarla inşa edilmiştir; Güney Etruria'daysa ölüler gömülmüş, mezarlar yumuşak tüf araziye oyulmuştur.

Villanova döneminde, MÖ 9.-8.yy'larda, içine ölünün yanmış kemik ve külleri koyulan *urne*'ler, yerde derinlemesine açılan küçük çukurlara yerleştiriliyordu. Bunlara "*pozzo* (kuyu) ya da *pozzetto* (kuyucuk) mezarlar" denir. Ceset ise, *fossa* (çukur) denen dikdörtgen tekne biçiminde araziye açılmış mezarlara yatırılıyordu. *Fossa* mezarlardan, MÖ 700'lere doğru, önce üst kısmı bindirme tekniğinde yalancı tonoz ya da kubbeyle kapatılan, sonra tümüyle tüfe oyulan "oda mezarlar" gelişmiştir. Bunlar genelde bir giriş koridorunun (*dromos*) iki tarafında yer alan küçük yan hücrelerle, geride tek ya da arka arkaya sıralanmış iki oda içerirler. Bazan arkadaki oda, iki ya da tapınaklar gibi üç bölümle ön odaya açılır. Gelişimi ve en iyi örnekleri Caere'de izlenebilen oda mezarlar, planları ile kapı ve pencerelerinin biçimine göre kronolojik sıra izleyen altı değişik tip oluşturmaktadır. MÖ 7.-6.yy'larda Doğululaşma etkisiyle bu mezarların üstleri çapları 70m'ye kadar ulaşabilen büyük TÜMÜLÜS'lerle örtülmüştür. Aristokrat mezarları olan bu anıtsal tümülüslerin altında bazan iki, üç hatta dört ayrı mezar kompleksi bulunuyordu. Tümülüslerin, KREPİS'li ve profilli yuvarlak taş kaideleri ve kült törenlerinde üstlerine çıkılan rampaları vardır. MÖ 550'ye dek, yeraltı tanrılarının oturduğu kabul edilen kuzeybatıya yönlendirilmişlerdir. Daha sonra sokakların iki yanına dizildiklerinden belirli yönleri yoktur. MÖ 6.yy'ın ikinci yarısında, yeni kentçilik anlayışının etkisiyle dik kesişen sokaklardan oluşan *nekropolis*'lerde, neredeyse yan yana sıralanmış evler gibi inşa edilen, prizmatik "küp mezarlar" yapılmaya başlanmıştır. Kuzey Etruria'da, MÖ 7.yy'dan beri tipik olan "yalancı kubbeli ve tonozlu mezarlar" MÖ 6.yy'da da sürmüştür. Populonia ve Vetulonia'da dikdörtgen planlı mezar odaları bile, köşelerdeki pandantifler aracılığıyla yine yalancı kubbelerle kapatılmıştı. Populonia'daysa "*aedicula* mezarlar" (dörtgen planda alınlıklı yapılar) görülür. "Kaya mezarlar", yalnız bir kısmı ya da cephesi yumuşak kayalara oyulan mezarların genel adıdır. Özellikle yarım ya da yalancı küp mezarlara denir; bunların yanından merdivenlerle önü profilli düz çatıya çıkılır, burada sunular ve kült törenleri yapılırdı. MÖ 4.yy'dan başlayarak kapıları gerçek değil, ama kabartma biçiminde olan küp mezarların esas gömü odası, cephesinin altında *dromos*'lu ayrı bir mekândır. Güney Etruria'da, San Giuliano'daki Geç Arkaik "portikli mezarlar" ile Norchia ve Sovana'da bulunan, sütunları, kabartma bezeli alınlıkları ve frizleriyle Doğu etkisindeki "tapınak mezarlar" özgün kaya anıtlarıdır. MÖ 400'lerden sonra genellikle tek odalı HİPOJE'ler (*hypogeum*) yapılmıştır. Bunlarda, ölülerin yan yana yatırıldığı sürekli sekiler bulunuyordu. Basit dörtgen ya da yuvarlak planlı hipojelerin yanı sıra Helenistik Dönem'de Kuzey Etruria'da "gerçek kubbeli mezar odaları" inşa edilmiş; Güney Etruria'daysa LOCULUS'lar (niş mezarlar) oyulmuştur. Geç Cumhuriyet Dönemi'nden başlayarak bugün de olduğu gibi, duvarlarına urne'leri yerleştirmek için göz göz gömü hücreleri yapılmış COLUMBARIUM'lar ve dörtgen ya da kemerli nişlere ölülerin tabut içinde yerleştirildiği ARCOSOLIUM bunların yerini almıştır.

Mezarlar, Etrüsk evlerinin mimarlığını yansıtır. Örneğin, Caere mezarlarında sütun, kapı ve pencerelerin yanı sıra, *kline* (sedir), yatak, taht, koltuk, masa vb eşya da, taşa oyularak yapılmıştır. Bazan kalkan, kılıç gibi silahlar ve çeşitli kaplar hatta evcil hayvanlar bile kabartma biçiminde gösterilmiştir. Tarquinia mezarları da, zengin konulu duvar resimleriyle, hem Etrüskler'in sanatı hem de yaşamı açısından değerli bilgiler içerir. Mezarların içinde ayrıca çok sayıda, Yunanistan'dan ithal ya da yerli yapım olan, kap kacak, silah, çeşitli kullanım ve süs eşyası bulunmuştur. Sayıca fazla olan ölü armağanları Güney ve Kuzey Etruria'da değişik karakterdedir. Örneğin, güneyde,özellikle altından, değerli taşlardan yapılmış gösterişli süs eşyası, sanat değeri yüksek çeşitli malzeme yaygınken; kuzeyde daha sade ve günlük yaşamla ilgili eşya görülür.

MÖ 4.yy'dan başlayarak Etrüsk mezarları, *cippus* adı verilen, genel silueti bir mantarı anımsatmakla birlikte, biçim çeşitlemeleri gösteren taşlarla işaretlenmiştir. Kadınlar için çoğu kez ev biçiminde yapılan *cippi*, mezarın önünde, üstünde, hatta içinde bulunabilir; bazan üstlerinde mezar sahipleriyle ilgili boyayla ya da kazınarak yazılmış yazılar da vardır.

Sanat:

Etrüskler'de, Villanova gelenekli, koyu gri ya da kırmızımtrak renkli kaba hamurdan (*impasto*) keramik [SERAMİK], MÖ 6.yy'a dek kullanılmıştır. Başlıca kap biçimi, tabanından birbirine yapışmış iki koniye benzeyen "bikonik" *urne*'lerdir. Bunların üstünde, sivri uçlu bir aletle yapılmış MEANDR, ZİKZAK gibi geometrik örgeli çizi bezeme görülür. Bazan, şekillerin içi beyaz macunla doldurularak çarpıcı görünmeleri sağlanmıştır. Yunan etkisiyle boyalı vazolar da yapılmış (→VAZO RESMİ), özellikle Proto Korinth ve Korinth keramiği Etruria'da, ykş.100 yıl sonra gerçeğine yakın ustalıkla taklit edilmiştir. Özgün Etrüsk keramiği sayılan *bucchero* (siyah keramik), Etruria'da MÖ 7.yy ortalarından MÖ 5.yy başlarına dek çok üretilmiştir. *Bucchero*, aslında Batı Anadolu'da da kullanılan özel bir kil çeşidinin adıdır. *Buccbero* keramik, *impasto*'ya oranla çok daha ince hamurlu, koyu renkli, değişik biçimli ve çeşitli bezekli (bazan kabartmalı) yapılmıştır. Caere, "baskı kabartmalı" kırmızı kapları ve kendi adıyla anılan HYDRİA'ları (üç kulplu su testisi) ile, MÖ 6.yy'ın başlarından itibaren önemli bir yöresel keramik atölyesi olmuştur. Sayıca az ama ilginç bir grup oluşturan "Caere *hydria*'ları" (MÖ 540-500) özel bir basık biçim ve bezemeye sahiptir. Yatay kulplar arasında ön yüzde mitolojik sahneli büyük bir friz ile altta daha küçük bir hayvan ya da bitki frizi en tipik bezeme biçimidir. Konular, çok renkli ve çizikli işlenmiş figürlerle İon üslubunda, ama Etrüsk mizahıyla betimlenmiştir. Tıpkı Caere *hydria*'ları gibi, Doğu kökenli sanatçıların Etruria'da yarattığı sanılan bir başka özgün keramik grubu da, MÖ 550/540'a tarihlenen "Pontus amforaları"dır. Bunların ve MÖ 6.yy'ın sonlarından başlayarak görülen Siyah Figürlü AMFORA'lar ile MÖ 5.yy'ın ortalarında yapılan Kırmızı Figürlü Vazolar'ın atölyeleriyse büyük olasılıkla Vulci'de bulunuyordu. MÖ 4.yy'ın başlarında Falerii ve Chiusi, ikinci yarısından sonra da Volterra yerel keramik merkezleri olmuşlardır. Özellikle MÖ 4.yy'ın ilk yarısında yapılan, mitolojik konuların işlendiği üstün nitelikli "Falisk vazoları" çok tanınmıştır. MÖ 4.yy'ın ortalarına tarihlenen ve *urne* işlevi gören yöreye özgü bir destekli KRATER (geniş ağızlı, kulplu şarabı suyla karıştırma kabı) formu olan kırmızı figürlü "Volterra *kelebe*'leri" de profilden portre resimleriyle ilginç bir grubu oluşturur. Volterra'da ayrıca siyah *firnis*'li (bir tür astar boya) ve kabartmalı kaplar da MÖ 1.yy'a dek üretilmiştir. MÖ 3.yy'ın başlarında Orvieto da "gümüşlü kabartma keramik" (*vasi argentati*) yapımıyla ünlüdür. Her dönemden çok sayıda ithal Yunan vazosunun da bulunduğu Etruria'da, Yunan etkisiyle ya da buraya yerleşmiş Yunan sanatçılarının denetiminde, yöresel atölyelerde üretilen keramikler, değişik kap biçimleri, konuları (özellikle mitolojik sahnelerin ilginç yorumu), özgün bezeme ve üslubuyla Etrüsk karakterini yansıtır.

MÖ 6.yy'da Caere, resimli pişmiş toprak levhalarıyla da dikkati çeker. Bunlar, tıpkı bugün kullanılan duvar kağıtları gibi, duvara diklemesine yan yana tutturulan ve resimli kısımları sürekli bir friz oluşturan ykş.1m boyunda ince uzun dikdörtgen levhalardır. Resimlerin yapıldığı pişmiş toprak yüzey önce ince bir kireç tabakasıyla kaplanmış, bunun üstüne desenlerin konturları çizilmiş, sonra içleri boyayla doldurulmuştur. Bu, aslında bir Yunan resim tekniğidir. Genelde levhaların alt kısımları, kırmızı ve beyaz renkte dikine kalın çizgilidir. Bir çeşit kaide oluşturan bu kısmın üstünde asıl figürlü sahne ve onun üstünde de bir bezeme bandı yer alır. Caere mezarlarında bulunan kaplama levhaları arasında Boccanera (MÖ 550/540) ve Campana (MÖ 530/520) adlarıyla tanınan iki grup ilginçtir. Bunlarda, Thetis ile Peleus'un Düğünü, Paris'in Seçimi, Artemis'in İphigeneia'yı Kaçırışı gibi mitolojik sahneler saptanmıştır. Boccanera ve Campana levhaları, vazo resimleriyle büyük duvar resimleri arasında, üslup ve düşünce açılarından farklı ve önemli bir konumdadır.

Etrüsk duvar resimlerinin doğrudan tüf taşı üstüne yapılan en eski örnekleri Veii'de, *Tomba delle Anatre* (Ördekler Mezarı) ve *Tomba Campana*'da (Campana Mezarı) saptanmıştır. Bunlardan ilki olan "Ördekler" oda mezarında, duvarların alt yarısı kırmızı, üst yarısı sarıya boyanmıştır. Arka duvarda kırmızı-sarı-siyah çizgilerden oluşan bir bant üstünde, ayrıntıları siyahla işlenmiş, sarı renkli, yürüyen beş ördek tasviri yer alır. MÖ 600'lere tarihlenen *Campana* adlı tümülüs mezarda, arka odaya açılan kapının dış söveleri yanında yer alan SFENKS ve hayvan figürlerinden bir kısmı koruyucu, öbürleriyse avla ilgili olarak açıklanabilir. Korinth etkisi gösteren Geç Orientalizan üslupta yapılmış resimlerde, çok uzun bacaklı betimlenen büyük hayvan ve sfenkslerin yanı sıra, araları dolduran bitkiler de benekli işlenmiştir. Özellikle hayvan figürlerinin, birkaç bölüme ayrılarak değişik renk gruplarıyla boyanmış olması ilginçtir. Etrüsk duvar resimlerinin en gelişkin örneklerine Tarquinia'da rastlanır. Bunların çoğu tek mekânlı oda mezarlardadır ve özellikle MÖ 6.yy'ın ikinci yarısı ile MÖ 5.yy'da yapılmışlardır. Bazı gömütlerde yalnızca odadan görülen alınlıkların içi, çoğundaysa duvarlar da resimlenmiştir. Genelde, dama tahtası örgeli basık semerdam tavanlarda mahya kirişi (*columen*) koyu renk boyayla enli bir çizgi halinde belirtilmiş; duvarların, alt kısımları düz renk ya da çeşitli bitki, hayvan ve bezeme örgeleriyle boyanmış, üst tarafında figürlü geniş bir friz yer almıştır. Etrüskler'in yaşam biçimini çok iyi yansıtan bu mezar resimlerinde bitkisel ve hayvansal (ör.boğa kanı) boyalarla doğal minerallerden elde edilen boyalar kullanılmıştır. Bunlar ince bir sıva tabakasına, kireç henüz ıslakken, çizgi ve çiziklerle konturları belirlenmiş olan figürlerin üstüne uygulanmış, bazan da düzletilmiş kireçtaşı duvarlara doğrudan sürülmüştür. İşlenen konular arasında müzikli ve danslı şölen betimleri, spor oyunları, tören alayları, atlılar, öbür dünyayı simgeleyen yalancı kapılar ile yeraltı Demonlar'ı ön sıraları alır. Figür gruplarını ayırmada çeşitli bitki, hevenk, şal ve kurdelelerden yararlanılmıştır. Tarquinia'nın en tanınmış mezarları arasında, Yunan mitolojisinden (→MİTOLOJİ) seçilmiş konusuyla *Tomba dei Tori* (Boğalar Mezarı; MÖ 550/530); doğa ve deniz manzaralarıyla ünlü *Tomba della Caccia e Pesca* (Kuş ve Balık Avı Mezarı; MÖ 510/500) ile ilk kez şölen sahnelerinin büyük frizler halinde duvarlarda betimlendiği *Tomba dei Leopardi* (Leoparlar Mezarı; MÖ 480/470), kronolojik sırayla ilk akla gelen birkaç örnek olarak sayılabilir. Vulci'deki *Tomba François* da (François Mezarı; MÖ 300) konuları Yunan mitolojisi ile Etrüsk günlük ve efsanevi yaşamından seçilmiş hareketli sahneleri ve portre nitelikli, yanlarında adları da yazılı figürleriyle resim sanatında önemli bir yer tu-

tar. Etrüsk duvar resimleri, yoğun Yunan, özellikle de İon etkisine karşın, konu seçimi, figürlerin işlenişi, bazı oransızlıkların yanı sıra doğallık, renklerin canlılığı, perspektif ve kompozisyon anlayışı yönlerinden özgün niteliktedir.

Büyük ölçüde mezar buluntularından ve mimarlığa bağlı plastikten tanınan Etrüsk heykelciliğinde, en çok kullanılan malzemeler, pişmiş toprak ve bronzdur. Taş yapıtlar, hele mermerden yapılmış örnekler pek azdır; ancak yöresel volkanik taşlar (ör.Nenfro, Piétra Fetida gibi) işlenmiştir. Birkaç örnek dışında, genelde doğal boyuttan küçük heykeller ya da heykelcikler görülür. Ölü kültüyle ilgili figürler (ör.kanatlı, korkunç görünümlü ölü Demonlar'ı), mitolojik figürler, karışık yaratıklar ve ilginç konulu sahneler (ör.ağzında insan baş ya da uzuvları bulunan hayvanlar, Pyrgi *A Tapınağı*'nın *columen antepagmentum* kabartmasındaki beyin emme sahnesi; sabanın toprakta açtığı yarıktan, beyaz saçlı, yaşlı çehreli bir çocuk olarak Tages'in doğumu vbg) çoğunluktadır. Etrüskler'in, öbür sanat dallarında olduğu gibi, heykel sanatında da, özellikle Doğu kökenli düşüncelerden yararlandıkları, ama özgün yapıtlar ortaya koydukları gözlenmektedir.

Etrüskler, yakma geleneğine bağlı olarak, *impasto*'dan çizi ya da boya bezekli "bikonik" ve "kulübe" biçimli *urne*'lerin yanı sıra, MÖ 7.-5.yy'larda genellikle pişmiş topraktan yapılmış, *kanope* denen insan başlı *urne*'ler kullanmışlardır. Üstleri bir kap ya da miğferle kapatılan Villanova gelenekli "bikonik" *urne*'lere Etrüskler, giderek insan biçimi, hatta portre karakteri kazandırmışlardır: Önceleri karın kısmı yuvarlatılan kapların uzun boyunlarına çivilerle bronzdan bir "ölü maskesi" tutturulmuş, sonra, kapak olarak boynun üstüne küresel bir baş yerleştirilmiş, hatta gövdede kabartma kollar, eller ve göğüsler belirtilmiştir. Bazı kanopik *urne*'lerin yüzünde görülen deliklerden, bunlara ince metal maskelerin çivilendiği anlaşılmaktadır. Bireysel hatları ve doğal görünümü pekiştirmek için, başlara ölünün kendi saçından yapılmış peruklar, kulaklara küpeler takılıyor; çehre boyayla renklendiriliyordu. MÖ 6.yy'ın ortalarından sonra *kanope*'lerin başları tüm ayrıntılarıyla plastik olarak biçimlendirilmiş, kısa bukleli saçlar, kaşlar, gözler, göz bebekleri, burun, kulak, dudaklar ve ağız kenarındaki hatlar özenle belirtilmiştir. Bu başlar, belki kabın içinde külleri bulunan ölüye benzetilemiyor, ama birbirinden farklı fizyonomide yapılarak, özgün yüz hatlarının vurgulanmak istendiğini, dolayısıyla bir "portre" anlayışını kanıtlıyorlardı. Ayrıca, *kanope*'lerden bağımsız yapılan ve tapınaklara sunulan "adak başları" da benzer niteliktedir. Bu "ilk portre örnekleri" olan *kanope*'ler, aslında MISIR kökenli olup, adını Kanopos kült heykelinden alırlar. Etrüsk ile Mısır *kanope*'leri arasında, yalnızca ad ortaklığı bulunduğu ileri sürülüyorsa da, geleneksel birtakım bağların gizli olduğu da düşünülebilir. Etrüsk *kanope*'leri, pişmiş toprak ya da bronz bir taht üstüne oturtulmuş ve bunlarla birlikte, mezar odasını temsilen yapılmış büyük bir pişmiş toprak kap içine yerleştirilmişlerdir. Bazan doğal büyüklükte, bazan da biraz daha küçük boyutta taş insan heykelleri de, kaldırılabilen başları ve iç kısmı oyuk göğüs kafesleriyle, *kanope* olarak kullanılmıştır. MÖ 6.yy'ın ikinci yarısı ile MÖ 2.yy arasında rastlanan bu tür *kanope-urne*'ler, çok figürlü aile grupları da oluşturmaktadır. *Kanope*'ler, en erken örneklerinden başlayarak, her çeşidiyle Chiusi ve çevresinde çok sayıda bulunmuş, hatta bu nedenle yöreye özgü bir form olarak kabul edilmişlerdir. Etrüskler, ANTROPOMORFİK kapaklı lahit ve *urne*'lerini de büyük olasılıkla Mısır'dan esinlenerek yaratmışlardır. Çeşitli büyüklüklerde dikdörtgen tekne ve kapaktan oluşan bu tip Etrüsk *urne*'lerinin başlıca üç yapım merkezi vardır: Chiusi, Volterra ve Perugia. Genellikle Chiusi'de malzemesi pişmiş toprak olan *urne*'ler, Volterra'da ALABASTER'den ve Perugia'da tüf taşından yapılmıştır. Hemen hepsinin kapağında, adı kenarda yazılı ölünün uzanmış plastik betimi yer alır. Bunlar belirli bazı tiplerde yapılmış orantısız figürlerdir. Baş, daha çok vurgulanmış olup, portre düşüncesi belirtilmiştir. Bazı *urne*'lerin kapaklarında karı-koca birarada görülür. Teknenin, bir ya da daha çok, bazan dört yüzünde de kabartma betimler bulunur. Konular mitolojiden ya da savaşlardan alınmıştır. Bu çeşit *urne*'ler, özellikle MÖ 3.-2.yy'larda çok yaygındır. MÖ 5.yy'ın sonlarından başlayarak taştan işlenen Etrüsk LAHİT'lerinin en erken örnekleri, MÖ 6.yy'ın ikinci yarısında Caere'de pişmiş topraktan yapılmıştır. Bunlardan MÖ 520'lere tarihlenen ikisi ilginçtir: "Karı-koca lahti" olarak adlandırılan bu yapıtlarda, bir *kline* üstüne yan yana uzanmış kadın ve erkek betimlenmiştir. Bu 2m boyundaki birbirine benzer lahitlerin kapak figürleri, Arkaik Dönem pişmiş toprak heykelciliğinin önemli eserlerindendir. Etrüsk taş plastiğinin en erken ve iyi örnekleri Vetulonia'da bulunmuştur. Bunlardan *Pietrera Mezarı*'nda ele geçen baş ve bele kadar TORSO kısımları korunagelmiş bir kadın heykeli (MÖ 7.yy'ın 2.yarısı) ilginçtir: Cepheden ve çıplak olan figür yalnızca gerdanlık ve kemer taşır. Eller iki göğüs arasına çaprazlama bastırılmıştır. Yüze ciddi ve asabi bir ifade egemendir. Çehrenin, özellikle ağzın, asimetrik işlenmesiyle portre düşüncesi vurgulanmak istenmiş olabilir. Vetulonia'dan sonra, taş plastik örnekleri veren iki önemli merkez Chiusi ve Vulci'dir. Chiusi'ye özgü, silindirik taş kasnaklardan oluşan bir kaideye oturtulan büstler bir olasılıkla mezarların girişine ya da üstüne koyulan bir tür *cippus*'tular. Vulci'de, insan bacaklı, yani en erken tasvir tipinde olan bir Kentauros (MÖ 590) bulunmuştur. Önden bakıldığında, hazırol duruşundadır: Eller, bitişik parmaklarıyla bacakların iki yanına yapıştırılmıştır; Yunan KUROS'larındaki gibi yumruk biçiminde değildir. Sakallı baş büyük, çehre vahşi görünümlü, vücut narin, at gövdesi uzun ve hacimlidir. Oransız vücut ve korkunç yüz ifadesiyle, apotropeik (kötülükleri uzaklaştırıcı) amaçlı mezar bekçisi olmalıdır. Yarı plastik taş yapıtların da başlıcaları gene mezarlarda bulunmuştur. MÖ 6.yy'da, genellikle yan pervazda adı yazılı olan mezar sahibini yürürken profilden betimleyen, ince uzun dikdörtgen biçiminde, üst kısmı kemerli ya da PALMET gibi öğelerle bezeli mezar STEL'leri ortaya çıkmıştır. Tipik mezar stellerinin en ünlüsü, Volterra'da bulunmuş olan Avle Tite'ye ait örnektir (MÖ 6./5.yy). Tarquinia'nın "merdiventaşları" (MÖ 6.yy'ın 2.çeyreği) ile Felsina'nın "at nalı" biçimli stelleri (MÖ 5.-4.yy ortaları) ise yöresel nitelikte ilginç mezar taşlarıdır. Bunlarda çoğunlukla Orientalizan üslupta hayvan frizleri görülür.

Pişmiş topraktan yapılan Etrüsk heykel ve kabartmaları çoğunlukla dinsel içeriklidir ve kutsal alanlarda ele geçmiştir. Tam plastik kült heykelleri, *adorant*'lar (duacı), çeşitli uzuv, insan ve hayvan biçimindeki adak figürleriyle tapınakların kiriş ve çatı kaplama levhaları, *akroter*, *antefiks* vbg mimarlığa bağlı plastiğin ana malzemesi de pişmiş topraktır. Pişmiş topraktan tam plastik HEYKELCİK'lerin en erken örnekleri, Caere'deki *Tomba delle cinque Sedie*'de (Beş Koltuk Mezarı) bulunmuş olan, biri erkek üç oturan heykelciktir (MÖ 600).

En tanınmış ve anıtsal örneklerse Veii *Portonaccio Tapınağı*'nın dam figürleridir (MÖ 600). Bunlar, adı kaynaklardan öğrenilen tek Etrüsk heykelcisi Veii'li Vulca'nın ya da onun atölyesinin ürünleridir. Tapınağın uzun ekseninde, mahya kirişi üstüne sıralanmış dört figür, aynı konuya bağlı bir grup oluşturur: Burada, Herakles'in Keryneia dişi geyiğini kaçırmak isterken Apollon tarafından engellenmesi betimlenmiştir. Etrüskler bu konuyu severek defalarca işlemişlerdir. Hercle (Herakles) ile Aplu (Apollon) ortada mücadele ederken, solda Turms (Hermes), sağda ise kucağında çocuk taşıyan bir kadın görülür. Gerçek insan boyutlarındaki (1.60-1.80m) figürler, plastik hatlar ve boyayla belirtilmiş Arkaik yüz ifadesine sahiptir. Ayrıca giysi ve saçların işlenişinde simetri açık bir biçimde vurgulanmıştır. Geç Arkaik Dönem Yunan İon üslubu, Etrüskleşmiş bir anlatımla ortaya çıkmaktadır.

Pişmiş topraktan mimari bezemenin korunagelen en erken örnekleri, MÖ 6.yy'ın ilk çeyreğine tarihlenir. Bunların başlıcaları *antefiks*'ler ile kabartma frizler biçimindeki kaplama levhalarıdır. Genelde, kalıplarla seri olarak yapılan, bu çatı kenarı levhaları Veii ve Caere gibi merkezlerde üretiliyordu. Canlı renklerle boyalı *antefiks*'ler, genellikle Menad, Akheloos, genç kız ve Gorgo başı; bazan da Menad-Satyr ikilisi biçimindedir. Aynı yapıya ait olsalar da değişik üslup özellikleri göstermeleri; dış etmenlerle, özellikle depremlerle bozulan çatının sık sık onarımına ve farklı yapım atölyelerine bağlıdır. Etrüsk tapınaklarında alınlık heykellerinin yerini *columen antepagmenta*, yani mahya kirişinin iki başını kaplayan levhalar almıştır. Bunlarda genellikle ilginç mitolojik konular, çok renkli kabartmalar halinde ve başarılı bir kompozisyon anlayışıyla betimlenmiştir. Yapının büyüklüğüne göre tek ya da birkaç parçadan oluşan bu kaplamalar, üstlerindeki deliklerden geçirilen çivilerle ahşap mahya kirişinin başına mıhlanıyordu. Örneğin, Caere'nin limanı olan Pyrgi'deki A (MÖ 5.yy başı), Orvieto'daki *Belvedere* (MÖ 4.yy) ve Tarquinia'daki *Ara della Regina* (Kraliçe Sunağı; MÖ 4.yy sonu) tapınaklarına ait *columen antepagmenta*, iyi durumda korunagelmiş olup, ilginç konuları ve üsluplarıyla tanınmıştır. Özellikle Orvieto tapınağında bulunmuş çeşitli fizyonomilere sahip figürler, etkileyici bir doğalcı-gerçekçi üslubun temsilcileridir.

Klasik Yunan heykelciliğinin MÖ 5.yy'ın ikinci yarısındaki olgun üslubu, çağdaşı olan Etrüsk plastiğinde etkin değildir; Etruria'da bu üsluptan esinlenerek yaratılmış yapıtlar, ancak MÖ 4.yy'dan başlayarak görülür. Örneğin, PHEİDİAS'ın tanrılar tanrısı Zeus ideali, Orvieto'daki *S.Leonardo Tapınağı*'nda bulunmuş sakallı erkek başlarında hissedilir; bunlar gibi yine MÖ 4.yy başlarına tarihlenen Veii'den bir genç heykelinde, POLYKLEİTOS'un KONTRAPOST'u sezinlenir. Etrüsk sanatçısı, Yunan mermer işçiliğini, (özellikle mimarlığa bağlı plastikte), pişmiş toprağa uygulamıştır. Helenistik Dönem etkisiyle yapılmış, Pyrgi'den bir genç kız başı, buna oldukça geç (MÖ 1.yy başı) ama güzel bir başka örnektir. Öte yandan, Etrüskler'in "ölü portreleri" geleneği, her türlü idealizmden uzak, salt gerçeği yansıtma çabasında, Roma Geç Cumhuriyet portreciliğiyle iç içe MÖ 1.yy'da sürmüştür. Volterra'dan bir *urne* kapağı üstünde yer alan kadın ile erkeğin çehrelerindeki yaşlılık ve ölüme yakınlık ifadesi, abartıyla ve çirkin bir gerçekçilikle plastik olarak işlenmiş, ayrıca boyayla da belirginleştirilmiştir. Hatta, buradaki korkunç bakışlı kadının bir ölü Demon'u olabileceği dahi düşünülmüştür.

Bronz, Etrüskler'in genellikle dövme ve döküm tekniğiyle ustaca işledikleri ve heykelcilik yanı sıra kap, kazan, şamdan, ayna, *cista* vb çeşitli özgün eşyanın yapımında oldukça sık kullandıkları bir malzemedir. Bronz yapıtların, çoğunlukla kapların yüzeyleri, ucu sivri bir aletle yapılan çizi (*incise*) bezeklidir ve bazan friz, bazan da tek sahne olarak ilginç mitolojik konularla bezenmişlerdir. Kontur ve ayrıntıları belirten çiziklerin içi çoğu kez beyaz bir macunla doldurularak, koyu renkli yüzeyde figürlerin kolay fark edilmeleri sağlanmıştır. Kabartma sahnelere de rastlanır. Bronz için gerekli bakır, Etruria'da Tolfa ve Allumiere dağlarında bulunan zengin yataklardan elde ediliyordu. Bu yöreler, MÖ 8.yy'da Tarquinia, MÖ 7.yy'ın ortalarından başlayarak da Caere'nin *territorium*'una (egemenlik alanı) aitti ve bu kentlerin sırayla gelişip zenginleşmesini sağlamıştı; bu durum, özellikle metal mezar buluntularından anlaşılmaktadır. Tıpkı taş ve pişmiş toprak gibi, metal işçiliğinde de yerel üsluplar gözlenmektedir. Önemli merkezler arasında: Tarquinia, Caere, Vetulonia, Populonia ve Vulci önde gelir. En erken bronz plastik örnekleri, mezarlarda bulunmuş heykelciklerle büyük kapları süsleyen, sap, kulp, tutamak, ayak vb işlevinde küçük figürcükler ve aplike levhacıklardır. MÖ 7.yy'ın başlarında, silindirik baş ve vücut yapısına sahip, kalkık yeleli, stilize at figürleriyle bazan sağrısı üstünde duran küçük bir benzeri ve bacakları arasında yer alan şematik kuş örgeleriyle uyumlu bir kompozisyon oluşturan bir tür arma biçimindeki çeşitli süsleme elemanları tipiktir. Küçük boyutlu bronz heykelciklerde yuvarlaklık egemendir. Büyük bronz plastik, MÖ 5.yy'da ortaya çıkmıştır. Roma'nın simgesi olan, "Romulus ile Romus'u emziren" dişi kurt heykeli, ilk büyük bronz Etrüsk yapıtı kabul edilir (MÖ 5.yy'ın başları). Bu yapıtın ilginç yanı, hiç toprak altına girmemiş olmasıdır. 100 yıl sonraya, hatta bazan MÖ 5.yy içine tarihlenen yaklaşık aynı boyutlarda hayvan biçimindeki bir başka bronz Etrüsk yapıtı da, aslan vücutlu karışık yaratık Khimaira heykelidir. Etrüskler'den kalan en tanınmış ve büyük insan heykeli olan *Todi Marsı*, MÖ 4.yy'da Orvieto'da bir bronz atölyesinin varlığını düşündürür; ama duruş, oranlar ve çehre işlenişinde Klasik Yunan sanatı etkin biçimde gözlenir. Bir atlet ya da rahip olduğu, taşıdığı bone nedeniyle ileri sürülen genç başı da (MÖ 3./1.yy), asimetrik çehre işlenişi, hafif kemerli burun yapısı, yanak ve dudak kenarlarındaki kabarık yüzeyleriyle portre karakterindedir.

Etrüskler, bu büyük ve üstün işçilik gösteren yapıtların yanı sıra, MÖ 4.-2.yy'da ince uzun heykelcikler de yapmışlardır. Ortalama yüksekliği 50cm olan bu figürlerin başları normal oranlarda işlenmiş, ama vücutları anormal derecede uzatılmıştır. Özellikle Volterra ve Chiusi çevresinde bulunan bu heykeller büyük olasılıkla dinsel bir anlam taşıyor ve adak için yapılıyorlardı. Bir başka grup da kulp, sap ve tutamak figürleridir. Bunlar MÖ 7.-5.yy'larda ağzında, insan kol, bacak ya da kafaları bulunan çeşitli hayvanlar ve karışık yaratıklar biçiminde; MÖ 4.yy'dan sonra da suya atlamaya hazırlanan, köprü kuran, dans eden tek ya da el sıkışan, ölmüş bir şahsı taşıyan vb iki-üç figürden yapılmış ilginç betimlerdir.

MÖ 4.yy'da Etrüskler'in özgün bronz eşyası arasında, aynalarla *cista*'ların özel bir yeri vardır. Her iki grup da çizi bezekli mitolojik konularla bezenmiştir. Aynalar, dairesel biçimde, bir ya da birkaç figürlü, tek sahneli kompozisyona sahiptir. Figürle-

rin adları yanlarına yazıldığından, şahıslar ve konu kolayca tanınır. Çapları 10-20cm arasında değişen aynaların, birden fazla sahneli kalabalık figürlü ya da kabartma biçiminde yapılmış örnekleri de vardır. Aynalar belli bir düzeydeki Etrüsk kadınlarının el eşyasıydı. *Cista*'larsa üç ayaklı ve kapaklı, uzun silindirik kutulardır; açıldığı zaman friz oluşturan, çepeçevre geniş bir tasvir alanı vardır. En ünlü yapım ve buluntu merkezi Praeneste olan ve büyük olasılıkla değerli süs eşyasının koyulduğu bu tür kutuların en tanınmışı *Ficoroni Cistası*'dır (MÖ 4.yy sonu). Kulpta, "Novios Plautios beni Roma'da yaptı, Dindia Malconia kızına armağan etti" yazmaktadır. *Cista*'nın kapak tutamağı, Dionysos ile iki yanında yer alan Satyr figürleridir; gövdedeki frizin konusu Argonautlar'ın seferinden alınmış ve Yunan tarzında işlenmiştir. Etrüskler, altın, fildişi vbg değerli malzemeyi de büyük bir ustalıkla işlemişlerdir. Özellikle Caere'deki *Regolini-Galassi Mezarı*'ndan ve Praeneste'den çıkan altın takılar, benzersiz bir işçilik ve zerafete sahiptir. Altın işlemede, Etrüskler, özellikle granüle (habbe) ve filigran (TELKÂRİ) tekniklerini (→MADEN sanatı) kullanmışlardır.

Etrüskler'in, yöresel kültürlerle Yunan-Doğu (özellikle Mısır) kültürlerinden yoğun biçimde etkilendiği ama kendi farklı yorumları ve ilginç buluşlarıyla, malzeme, konu, örge ve düşünce yönlerinden özgün yapıtlar ürettikleri görülmektedir. Etrüsk sanatının, genellikle ticari ilişkilere bağımlı olarak geliştiğine inanılan evreleri şöyle özetlenebilir: Etruria'da MÖ 700-600 arası, Yunanistan'la çağdaş yaşanan bir Orientalizan üslup dönemidir. Yunan ve Doğu sanatıyla pek çok ortaklığı olan bu dönemde bile Etrüskler kendi ilginç düşüncelerini uygulamış, yeni örgeler türetmişlerdir. Etrüsk sanatının en parlak dönemi Arkaik Dönem'dir (MÖ 600-450). Yunan-Doğu etkisi MÖ 550'ye dek sürmüş, daha sonra mimarlık, heykelcilik, resim ve küçük el sanatlarında katedilen aşamalar, özgün Etrüsk üslubunu oluşturmuştur. Özellikle Caere, Vulci, Veii ve Tarquinia bu dönemin başlıca sanat merkezleri olarak tanınır. MÖ 474'teki Cumae yenilgisinden sonra, Yunan sanatıyla doğrudan ilişki kesilince, MÖ 450-320 arası, Etrüsk sanatı uzun bir duraklama dönemi geçirmiştir. Yunanistan'ın bu dönemdeki parlak Klasik sanatı, Etruria'ya tek tük bazı örnekler dışında pek yansımamış; ancak MÖ 3.-2.yy'larda etkisini gösterebilmiştir. Etrüsk sanatının son parlak dönemi, MÖ 320-310 arası olarak kabul edilir; özellikle Kuzey Etruria'da Anadolu Helenistik sanatı yankılanmış, daha sonra Roma etkisi tüm Etruria'da ağır basmıştır.

0598, 1639, 3104, 3213, 3391, 3676. ***E.T.Tulunay***

ETÜV (Fr.*étuve*'den)

1. Eşyanın üstündeki mikrop ya da böcekleri sıcak hava ya da basınçlı buharla öldürmeye yarayan kazan; tephirhane.

2. Bazı maddeleri kurutmak ve onlara belli bir sıcaklık derecesi sağlamak için kullanılan ısıtma dolabı. Etüv sistemi, prefabrike (→PREFABRİKASYON) beton öğelerin yapımında priz süresini kısaltarak üretimi hızlandırmak amacıyla kullanılır.

E(U)DEMOS (MÖ 6.yy ortası?)
Yunan heykelci.
Kaynaklarda "Epidemos" ya da "Ekhedemos" adlarıyla da anılan ve bir olasılıkla MİLETOS'lu olan sanatçının DİDYMA'daki ünlü *Apollon Tapınağı*'nın kutsal yolu üzerinde bulunan oturan heykeli yaptığı bilinmektedir. *M.Beykan*

EUENOR (MÖ 6.yy ortası/5.yy'ın ilk yarısı)
Yunan heykelci.
Ünlü YUNAN ressam PARRHASİOS'un babasıdır. Attika kökenli olduğu sanılan sanatçının yapıtları Atina Akropolisi'nde bulunan *Athena* heykelciği ve yazıtlı üç kaidedir. *M.Beykan*

EUKLEİDES (Atinalı) (MÖ 4.yy sonu)
Yunan heykelci.
MÖ 3. ya da 2.yy'da yaşamış olabileceği sanılan sanatçının bilinen yapıtları arasında, Akha kenti Bura'da *Demeter, Aphrodite, Dionysos* ve *Eileithyia* heykel grubuyla Aigeira'da ROMA dönemi SİKKE'lerinden tanınan ve bugüne parçaları kalmış oturan *Zeus* heykeli sayılmaktadır. *M.Beykan*

EUMARES (MÖ 6.yy ortası)
Yunan ressam.
Heykelci ANTENOR'un babası olan Attika kökenli sanatçının erkek ve dişi figürleri birbirinden renkle ayıran ilk ressam olduğu anlatılmaktadır. Ayrıca Atina Akropolisi'nde adını taşıyan iki adak kaidesi bulunmuştur. *M.Beykan*

EUPALİNOS (Megaralı) (MÖ 6.yy'ın ikinci yarısı)
Yunan mimar.
Tiran Polykrates (MÖ yks.535-522) döneminde Samos (Sisam) Adası'nda Kastro Dağı'nın arkasındaki Agiades kaynağından limana, dağı delerek su getiren tüneli yaptığı bilinmektedir. *Samos Tüneli* adıyla bilinen bu tünel yks.2m çapında ve 1km uzunluğundadır. Dağın iki yanından iki ekiple açılmaya başlanan tüneller ortada buluşamadığından, birbirine bir U-dönüşle birleştirilmiştir. *M.Beykan*

EUPHRANOR (MÖ 4.yy'ın ikinci çeyreği)
Yunan heykelci ve ressam.
Korinthoslu, Koslu ya da HALİKARNASSOS'lu olduğu sanılan ve Atina vatandaşlığına geçtiği bilinen sanatçı, Thebaili Yaşlı Aristeides'in (MÖ 4.yy'ın 1.yarısı) öğrencisi, Kharmantides, Anthedonlu Leonidas, Antidotos (MÖ 4.yy ortası) ve oğlu heykelci Sostratos'un ustasıdır. ORAN'lar ve RENK'ler üzerine bir inceleme yazmıştır. Heykelleri arasında 1907'de *Atina Agorası*'nda aynı adlı tapınak yakınında bulunan ve bugün Agora Müzesi'nde sergilenen *Apollon Patroos;* Roma'da *Athena;* aynı kentte *Leto ve Çocukları; Hephaistos; Dionysos; Bonus Eventus; Herakles; Paris; Erdem ve İncelik; Anahtarlı Rahibe; Dua Eden Kadın;* birinde Makedonya kralı II.Philippos'un (hd.MÖ 359-336), ötekisinde Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) bulunduğu dört atlı ve iki atlı iki araba sayılmaktadır. Kaynaklarda adı geçen resimleriyse *Mantineia Savaşı; 12 Tanrı; Atina Agorası*'nın STOA'sında *Theseus, Demos ve Demokratis;* EPHESOS'ta *Odysseus*'tur. *M.Beykan*

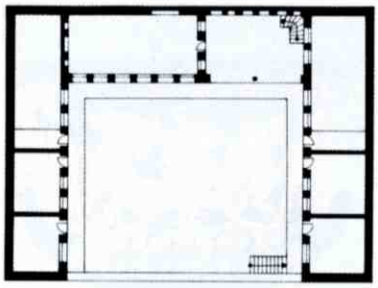
EUPHRONİOS (Atinalı) (MÖ 6.yy sonu-5.yy başı)
Yunan seramik ustası ve ressam.
Ressamlığının yanı sıra çömlekçilikteki ustalığıyla da tanınır.

MÖ 6.yy'ın son 20 yılı içinde ressamlık yapmış, çömlek ustası olarak çalışmalarını ise 5.yy'ın ilk 30 yılında gerçekleştirmiştir. Euphronios'un uğraş alanını değiştirmesi, yaşlandıkça giderek ilerleyen görme bozukluğuna bağlanmaktadır. Çok renkli ve duygusal bir resim üslubuna sahip olan Euphronios, seramik sanatçılığıyla da çağdaşlarını ve sonraki kuşakları etkilemiştir. Euphronios'un 6.yy'ın sonunda Atina'da elde ettiği ünü ve başarıyı belgeleyen yapıtlar bulunmaktadır. Bunlardan biri Akropolis'te yer alan ve adını taşıyan bir heykel kaide-

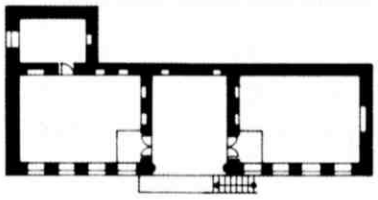


EUPHRONIOS (Atinalı), *kalyks-krater.*

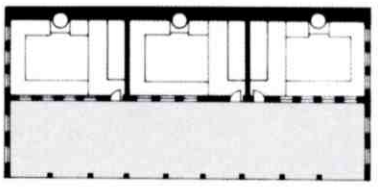
ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ



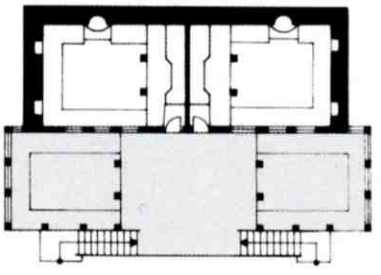
EV; Sofasız Plan Tipi, *(Bayram Güllaç Evi,* Diyarbakır).



EV; Sofasız Plan Tipi, *(Babtiyar Saffet Evi,* Gaziantep).



EV; Dış Sofalı Plan Tipi.



EV; Dış Sofalı Plan Tipi, *(Sofular Evi,* Kula, Manisa).

si; öteki, gene Akropolis'teki ünlü bir kabartmadır. Ancak, Endoios imzalı bu kabartmada, elinde alışılmadık formda iki kâse tutan çömlekçinin Euphronios olduğu tartışmalıdır. Günümüze ressam Euphronios'un imzasını taşıyan beş vazo kalmıştır; bunlar içinde, Caere'de (b.Cerveteri, İt.) bulunmuş ve Herakles ile Antaios arasındaki mücadeleyi gösteren sahneyle bezenmiş olan bir *kalyks-krater* (Louvre Müz., Paris, G.103) ünlüdür. Sonraları, 5.yy'ın ilk çeyreğinde en az 10 ünlü vazo ressamının yapıtlarını çömlek ustası olarak da imzalayan sanatçının, MÖ 470'ten sonraya tarihlendirilen beyaz astarlı bir kâsesi (Berlin Devlet Müz., no.2282), ressam Pistoksenos tarafından bezenmiştir. Euphronios'un bilinen tek "siyah figür"lü (→VAZO RESMİ) çalışması, üstünde boyalı bir Athena başı görülen Panathenaik amfora (Panathenaia şenliklerinde kullanılan bir AMFORA türü) parçasıdır. Ayrıca, daha yeni bir "kırmızı figür" tekniği (→VAZO RESMİ) geliştirerek bunu alışılmadık bir ustalıkla uygulamış; bu yolla hem geniş vazolar üzerinde hem de küçük kâselerde başarılı olmuştur.

On yılı aşkın bir süreye yayılan boyalı yapıtları, benzer bir yetkinliği sergilediğinden, Euphronios için kronolojik bir gelişim çizgisinden söz etmek olanaksızdır. Bilinen, bu ustanın geniş vazoları boyayarak işe başladığı ve daha sonra küçük kâse dekorasyonu üzerine yoğunlaştığıdır. Giderek, izleyicileri de yalnızca birer kâse ressamı olmayı seçmişlerdir. Mesleğinin başlarında Euphronios, çizgi tekniklerinin yanı sıra renkleri kullanmadaki ustalıklarının da çok benzer oluşu nedeniyle çağdaşları Phintias ve Euthymides ile neredeyse bir tutulmuştur. Çizgisinin inceliğiyle öne çıkan Euphronios'un Vulci'de (İt.) bulunmuş bir *kyliks*'in (Devlet Antik Kol., Münih, no.2620) üstünde, Heraklas ve Geryon arasındaki yoğun ve gergin mücadele ile iç sahnedeki rüyayı andıran betimleme keskin bir karşıtlık oluşturur. Benzer biçimde, gene Caere'de bulunmuş olup bugün Louvre'da korunan büyük bir *kalyks-krater* (→KRATER) üstünde, spor ve müzik içerikli sakin grup sahnelerini, Herakles'in amansız mücadeleleri ve dev Antaios ya da Nemea aslanı izler. *H.Kalkan*

EUPOLEMOS (Argoslu) (MÖ 5.yy sonu)
Yunan mimar.
MÖ 423'te eskisinin yanmasından hemen sonra yapımına başlanan Argos *Hera Tapınağı*'nı gerçekleştirdiği bilinmektedir. *M.Beykan*

EUROMOS
KARİA bölgesi kentlerindendir ve Muğla'da Milas'ın 13km kuzeybatısında, Ayaklı'da bulunur. MÖ 5.yy'a ait kaynaklarda kentin adı "Hyromos" ya da "Kyromos" olarak geçmektedir. Bu biçim zamanla "Europus"a da dönüşmüştür. MÖ 2.yy'dan MS 2.yy'a değin kente ait sikkeler bulunmuş ve antik MYLASA kentiyle yakın ilişkileri saptanmıştır.

Düz bir alana kurulmuş olan Euromos, doğudaki tepeleri de içine alan surlarla çevrelenmiştir. YUNAN sanatında Klasik Dönem'e tarihlenen kent surları özenli bir taş işçiliği ve belirli aralıklarla inşa edilmiş kuleleriyle dikkati çeker. *Tiyatro*, tepenin batıya bakan yamacına kurulmuştur; günümüzde beş oturma sırasıyla sahne yapısına (*skene*) ait kalıntılar görülebilmektedir. Düzlükte yer alan *Agora*, bir-iki sütunu hâlâ ayakta olan bir *stoa*'yla çevrelenmiştir. Batıda ikinci bir STOA daha göze çarpar. Kentin en önemli yapısı olan ve surların hemen dışında yer alan *Zeus Tapınağı*, Anadolu'nun en iyi korunmuş yapılarından biridir; 1969-72 arasında EÜ'den Ümit Serdaroğlu tarafından kazılarak tümüyle açığa çıkarılmış ve onarılmıştır. Korinth düzenindeki (→DÜZEN) tapınak, uzun yanında 11, kısa yanında altı sütunlu anıtsal görünümüyle PERİPTEROS plan tipinin en iyi örneklerindendir. Sütunların üstünde yer aldığı platformun STYLOBAT boyutları 14.40x26.80m'dir. Çok özenli bir işçilik gösteren sütunlar ve sütun başlıklarının 16'sı, üstlerinde taşıdıkları arşitrav bloklarıyla birlikte ayaktadır. MS 2.yy'a tarihlenen tapınağın doğusundaki altar kazılarda açığa çıkartılmış ve yapının Zeus Lepsynos'a ait olduğu saptanmıştır. Tapınağın güneybatısında yer alan bir grup yeraltı mezarı Karialılar'a aittir.
0362. *F.Ertuğ Yaraş*

EUSTON SOKAĞI OKULU *(Euston Road School)*
1937'de Londra'da kurulan ressamlar grubu. Önceleri soyut çalışmalar yapan, ancak bu deneylerde aradığını bulamayan PASMORE ve William Coldstream (1908-?) yalın bir doğa resmi geliştirebilmek amacıyla Euston Sokağı Okulu'nu oluşturmuşlardır. Claude Rogers (1907-79) ve Graham Bell'in de (1910-43) katıldıkları grup, soyutlamayı ve Gerçeküstücü öğeleri (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) reddetmiştir. Sanatçılar günlük olağan temaların dinginliğine yönelerek doğa, ölüdoğa, portre ve çıplaklar yapmış, görüntülerin özenli ve ölçülü bir biçimde tuvale aktarılmasında zengin bir estetik bulmuşlardır. Doğada "yapıya" önem vermeleri açısından, bir bakıma CÉZANNE'ın izindedirler. Aynı adla bir de güzel sanatlar okulu açan grup, 1939'da II.Dünya Savaşı nedeniyle dağılmıştır. *Z.Rona*

EUSTYLOS (Gr.*eu:* iyi, *stylos:* sütun'dan)
Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS'un *De Architectura* (*Mimarlık Üzerine On Kitap*, 1990) adlı yapıtında verdiği *intercolumnium* ölçülerine göre, iki sütun arasındaki uzaklığın, sütun çapının $2^{1/4}$ katı olduğu antik TAPINAK tipi. Ortadaki iki sütunun arası sütun çapının üç katı olan bu tip, Helenistik Dönem'in (→YUNAN) düzenidir (→DÜZEN). Vitruvius'a göre ölçüleri en ideal olan tapınak, *eustylos* tipidir. Anadolu'da MAGNESİA AD MEANDRUM'da mimar HERMOGENES'in yapıtı *Artemis Tapınağı* tipin en önemli örneklerindendir.

EUTHYNTERİA (Gr.)
Antik YUNAN tapınağında, STEREOBAT'ın (temel) üstünde, KREPİDOMA (basamaklar) ve üst yapının oturduğu düzleştirilmiş taban.
Çizim → TAPINAK

EUTYKHİDES (Sikyonlu)(MÖ 3.yy başı)
Yunan heykelci.
LYSİPPOS'un öğrencisi olan sanatçı MÖ 300'de kurulan Antiokheia (Antioch, b.Antakya →HATAY) kentini Kader Tanrıçası Tykhe görüntüsünde kişileştiren bir heykel yapmıştır. Sonraları gerçekleştirilecek benzeri çalışmaların ilk örneği niteliğini taşıyan bu yapıtta, Antioch zengin dökümlü giysisiyle bir kaya üstünde oturmakta, ayak ucunda genç bir erkek görünümündeki Irmak-Tanrı Orontes yüzmektedir. Vatikan, Paris, Budapeşte ve New York'ta kopyaları bulunan ve Ermeni kralı Dikran'ın MÖ 83 tarihli Suriye SİKKE'lerinden de tanınan bu heykel dışında sanatçının Eurotas Irmağı'nı (Yun.) "sudan daha akıcı" betimleyen bir heykel yaptığı anlatılmaktadır. *M.Beykan*

EV (E.Tr.*eb*'den)
İng.*house*, Fr.*maison*, Alm.*Haus*.
1. Bir kişinin ya da ailenin iş zamanları dışında içinde yaşadığı yapı.

YEM YAYIN

2. Tüzel kişiliği olan bir kuruluşun bulunduğu ve işlemlerinin yapıldığı, yönetildiği yer; basımevi, halkevi gibi.

Ev, yapıldığı gerece, bulunduğu yere ya da ait olduğu kişiye bağlı olarak çeşitli adlar alır: Kent dışında bağ ve bahçe içine yapılmış eve "bağ evi"; dağlara kurulan genellikle ahşap evlere "dağ evi"; akarsu, göl ve denizlerde, kendiliğinden yüzen ya da başka bir deniz aracıyla çekilen tek katlı eve "deniz evi"; bir yörenin ileri gelenlerinden olan kişilerin oturduğu evlere "eşraf evi"; kış aylarında oturulan eve "kışlık ev" ya da "kışlık"; yaz aylarında oturulan eve de "yaz evi" ya da "yazlık" denir. Ev, tasarım biçimine göre de çeşitli adlar alır: Aynı plan özellikleri gösteren bitişik iki evden oluşan birime "ikiz ev"; aynı ya da benzer planlı evlerin yan yana gelerek oluşturduğu ev dizisine "sıra ev"; bir tek ailenin oturması için yapılmış eve "tek ev" denir.

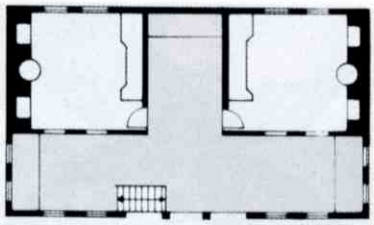
Tarihsel Gelişim:

Barınma insanların temel gereksinimlerinden biri olduğundan, evin tarihi çok eskilere gitmektedir. Ev, zamana, kültüre, iklime, yapı tekniğine ve tasarıma bağlı olarak tarih boyu çok farklılık göstermiştir. Neolitik öncesi insanlarının kullandıkları ilk barınaklar, sürekli yer değişimi nedeniyle, mağaralar, barınma çukurları, saz ve kamıştan yapılma barınaklar gibi geçici karakterdedir. Gerçek anlamda ilk konut yapımı, Neolitik Çağ'da (→PREHİSTORYA) insanların tarıma dayanan yerleşik düzene geçmeleriyle olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan ev tipleri, yuvarlak evler ve köşeli evler olmak üzere iki ana grupta toplanabilir. Daha çok ahşabın yokluğu nedeniyle ortaya çıkmış olabilecek yuvarlak ev tipi, aslında Natufien dönemi barınaklarından kaynaklanmaktadır. Bu yapıların üst örtüsü, Irak'ta Arpaçiya (MÖ 5500-4500), Gürcistan'da Shulaveri (MÖ 5000), Kıbrıs'ta Khirokitia (MÖ 5600-3000) örneklerinde olduğu gibi, çok erken tarihlerden başlayarak yerinde dökme balçık ya da bindirme tekniğiyle yapılmış kubbedir. Bu ev tipi, günümüzde de Kuzey Suriye ve Güneydoğu Anadolu'da HARRAN ve Suruç'ta varlığını sürdürmektedir. İlk köşeli ev tiplerine de, yine Neolitik Çağ'ın başlangıcında rastlanmaktadır. ÇAYÖNÜ ve ÇATALHÖYÜK'teki (MÖ 6000) en eski tabakalardan başlayarak görülen ve Ürdün'de Ceriko'nun eşzamanlı 2.yerleşme döneminden itibaren karşılaşılan, ayrıca Irak'ta Tel Hasuna ve İran'da Jarmo gibi ünlü yerleşmelerde de rastlanan bu köşeli evler, mekânlarının kolayca yan yana getirilebilmesi nedeniyle zaman içinde yuvarlak planlı evlere göre üstünlük kazanmıştır. İnsanlığın ilk evlerinde aşağı yukarı eşzamanlı olarak ortaya çıkan ve açıklama bekleyen iki karşıt eğilim vardır. Yuvarlak planlı ve köşeli duvarlı olarak ayırt edilebilecek iki tipten bugünkü bilgilere göre Anadolu'da ikincisi yeğlenmiştir. Çayönü'nde erken bir anıtsallıkta ve ayrık birimler olarak karşılaşılan bu dik açılı plan, Çatalhöyük'te arada sokak bırakmayacak kadar birbirine bitişmiş bir doku oluşturmaktadır. Bu nedenle ve belki de kültürel bir alışkanlıkla, evlere damdan girilir. Çatalhöyük'teki bir başka özellik de, gelişmiş mülkiyet bilincini akla getiren, bitişik komşu duvarların ayrı ayrı inşa edilmesidir. Bu evler, toprak sekileri, fırını ve ocağı olan bir büyük odayla, depo olarak kullanılan bir küçük odadan oluşmaktaydı. Öteki iki yerleşmede olduğu gibi, HACILAR'da da (MÖ 5700-5500) Anadolu'da bugüne kadar süren taş temelli, ahşap hatıllı kerpiç duvar ve ahşap kirişli düz toprak damlı bir yapı tekniği kullanılmıştır. Hacılar'da döşemeleri ve duvarları sıvalı olan evlerin avlularında ocak ve fırınlar bulunmaktaydı. Kalkolitik Çağ'ın sonuna doğru evler, iki oda ve bir depodan oluşan tek yapılar halini almıştır. Yine taş temel ve kerpiç üstyapıdan oluşan HİTİT evlerinin bir bölümünün içindeki merdiven boşlukları ve basamak kalıntıları, bunların iki katlı olabileceğini düşündürmektedir. Geç Hitit döneminin özelliğiyse, uzun ana ekseni birbirine paralel iki dikdörtgen oda ve önündeki PORTİK'li girişiyle "*bit-hilani*" adıyla anılan yapı tipidir (→HİLANİ).

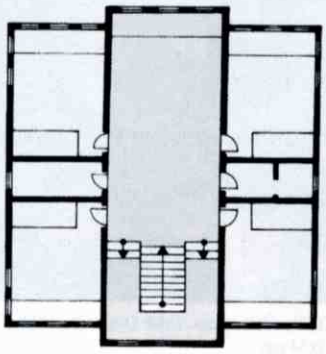
Yakındoğu uygarlıklarında evler, tarihin belirli bir dönemine değin, belirgin plan ilkeleri oluşmadan yapılmış, özgün plan tipleri ancak MÖ 3.binden itibaren ortaya çıkmaya başlamıştır. MEZOPOTAMYA'da evler, dışa tamamen kapalı bir plan tipi yaratmakta, bir merkezî AVLU çevresinde gelişen odalardan oluşmaktadır. Mekânların tek ışık kaynağı, aynı zamanda ev işleri ve ev içi üretim için kullanılan bu iç avludur. Genellikle iki katlı olan evlerin tek katlılarında, çatılar aynı zamanda çeşitli işlevler için de kullanılmaktaydı. İki katlı tipik örneklerde, üst katla bağlantıyı sağlayan bir merdiven, bekçi odası, kiler, mutfak, banyo ve servis mekânları bulunmaktaydı. Girişin karşısında en iyi yöne açılan evin ana mekânı yer almakta, burada konuklar ağırlanmakta, toplu yemekler düzenlenmekte, özel toplantılar ve toplumsal tartışmalar yapılmaktaydı. Üst kat, avluya bakan ve veranda işlevi gören galeriye açılan oturma ve yatak odası dizilerinden oluşmaktaydı. Bu dönemin tipik örneği Ur evidir (MÖ 2000). Gelişmeye kapalı olan bu ev tipinin büyütülmesi gerektiğinde, aynı düzen avlulu birimlerin yinelenmesiyle sağlanmıştır. MISIR'da, Kahun, Amarna, Deyir-ül-Medine gibi kentlerde derin bir dikdörtgen yapı adası üstünde inşa edilen, dar yüzleri sokağa açılan bir sıra ev düzeni görülmektedir. Bu sıra evler dışında, kentin ileri gelenlerinin oturduğu avlulu evler de önemli örnekler oluşturur. Bir ya da iki merkezî avludan oluşan bu evlerde, giriş avlusu, merkezî avlu ve geri plandaki yatak ve mutfak bölümü olmak üzere üç ana bölüm bulunmaktaydı. Ana yaşama mekânı, genellikle üstü açık olan ikinci avluydu.

Antik Çağ'da, YUNAN kültür çevresinin geliştirdiği önemli ev tipleri MEGARON, PROSTAS'LI EV, PASTAS'LI EV, PERİSTİL'li ev ve ATRIUM'lu ev olmak üzere gruplandırılabilir. Delos, PERGAMON gibi yerleşmelerin plan tipi "peristil'li ev"dir. Bu plan tipinde, bir geçitle avluya bağlanan girişin bir yanında ahırlar, öteki yanında kapıcı odaları yer almaktadır. Geçitten, üç yanı sütunlu galerilerle çevrili, dördüncü yanından da *prostas* ya da *pastas*'ı bulunan peristil'li avluya girilmektedir. *Prostas*'ın solunda ve sağında yatak odaları, sütunlu galerilerin çevresinde de avluya açılan yemek ve oturma odaları yer almaktadır. ROMA evinin (→DOMUS) egemen plan şemasını oluşturan "*atrium*'lu ev"deyse merkez, çatısında dikdörtgen bir açıklığı, ortasında da bir havuzu bulunan büyük bir avlu, yani *atrium*'dur. Çevresinde gelişen odalar, tüm ailenin ortak yaşama mekânı olan bu avluya açılmaktadır.

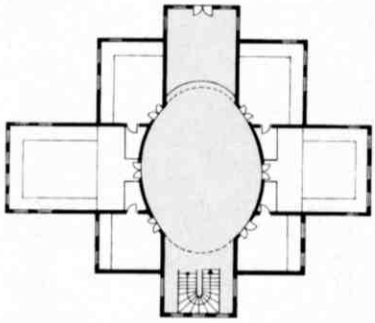
Hem konut hem de üretim satış yeri olarak düşünülen ortaçağ kent konutlarında zemin kattaki dükkânın arkasında, üst kattaki oturma ve yatak odalarına çıkan merdiven bulunmaktaydı. Ayrıca orta ve küçük burjuvazinin konutu olarak ortaya çıkan sıra evler de, Avrupa konut mimarisinde önemli yer tutarlar. RÖNESANS ve BAROK dönemde, Avrupa'da bir iç avlu çevresinde gruplanmış, "E" ve "H" planlı büyük evler yeğlenmiştir. Kuzey İtal-



EV; Dış Sofalı Plan Tipi (*Halil Aga Evi*, Bursa).



EV; İç Sofalı Plan Tipi, (Altunizade, İstanbul).



EV; Orta Sofalı Plan Tipi, (*Köçeoğlu Yalısı*, Çengelköy, İstanbul).



EXTER, Aleksandra, *Renk Dinamiği*, 1916-17, 89.5x54 cm.

ya'da Rönesans'la ortaya çıkan VİLLA tipi konutlar, burjuvazinin önem kazanmasına koşut olarak, öteki Avrupa ülkelerinde de 18. ve 19.yy'a değin süren bir yaygınlık kazanmıştır. Asya evlerinin en çok kullanılan plan tipi merkezî avlu ve avluya açılan, sayıları birle dört arasında değişen EYVAN'dır. 9.ve 12.yy'lara tarihlenen Horasan evlerinde kare planlı yapıların orta sofası iki kat yüksekliğinde bir kabul salonu niteliğindedir. Benzer tip evler, Özbekistan'da Pencinkent'teki kazılarda bulunmuş ve MS 5. ve 6.yy'a tarihlendirilmiştir. Hint evi, Çin evi gibi Asya evleri, merkezî avluyu koruyan örneklerdir. Örneğin, iki katlı olan Hint evlerinde, giriş katında konuk odaları, üst kattaysa ailenin yaşama ve yatma mekânları yer almakta, üst kata ulaşım, avlunun kuzey cephesindeki ana merdivenle sağlanmaktadır. Buna karşın Çin evi, tek katlıdır; merkezî bir avluyu çevreleyen çok sayıda yapı bulunmaktadır.

Türk Evi:

OSMANLI İmparatorluğu'nun sınırları içinde Anadolu ve Rumeli'de gelişen bir ev tipidir. Bulgaristan, Yunanistan ve Yugoslavya'nın bazı bölgelerinde, 15. ve 16.yy'lardan başlayarak var olan öteki ev tiplerinin yerine geçtiği söylenmektedir. Etkilerinin Kırım'a (Bahçesaray), Irak'a (Bağdat), Mısır'a (Kahire), Sudan'a (Suakin) kadar uzandığı görülmektedir. Batıda böylesine yaygınlık gösteren Türk evi plan tipi, doğuda Anadolu sınırları içinde kalmış, bir yandan Kafkasya ve Irak'a kadar uzanan İRAN etkisi, öte yandan Suriye'yi de içine alan Arap eviyle, daha ilerilere gidebilme olanağını yitirmiştir. Ama yine de yer yer, örneğin Rodos, Girit ve Kıbrıs Adaları'ndaki kentlerde de, Türk evinin benimsenen ev tipi olduğu görülmektedir. Türk evi en fazla yayılmayı, 17. ve 18.yy'larda göstermiştir. Osmanlılar'ın son dönemlerinde, 19.yy'da bile bu ilerleme ve yayılma sürmüştür. Bu plan tipi, geliştiği ülkelerin doğal koşulları, iklimi, kültür farklılığı gibi nedenlerle farklı tipler yaratmışsa da, bazı ana özelliklerini, bu bölgelerden hangisine gidilirse gidilsin gözlemek olasıdır.

Genellikle tek katlı, üstü toprak örtülü, bir-iki odalı ve önü direkli, açık bölümü (HAYAT, sundurma, eyvan) bulunan basit planlı, kerpiç köy evlerine karşın, kent evinin karesteristik planı üst katlarda gelişmiştir. Ana şema, oda, odalar arasındaki hacim (eyvan), avlu ya da bahçeye açılan galeri ya da sofadan oluşur. Plan tipleri değişse bile, bu karakteristik özellikler kaybolmaz. Yaşama katının altı, genellikle oturma dışındaki işlevleri karşılayacak biçimde düzenlenmiştir. En yalın haliyle, yalnız bahçe duvarları ve binayı taşıyan dikmelerle oluşturulmuş zemin katların açık bırakılması, yaşama katını nemden koruma amacına yöneliktir. Giderek gelişen örneklerde, zemin katta yerine göre depo, kiler, ahır, arabalık, samanlık gibi mekânlar yer almaya başlamıştır. Bazı örneklerde, zemin katla ana kat arasına yerleştirilen, ana kattan daha alçak olan ve daha çok kışın kullanılan bir ara kat bulunur. 19.yy'dan başlayarak, giderek bu ara katla ana kat arasındaki plan, yükseklik ve kullanış farklılıkları azalmaya başlamıştır. Farklı iklim koşulları, tarihsel, kültürel birikimler, bölgesel yapı gelenekleri farklılığı, Anadolu içinde de farklı bir ev yapım üslubunun oluşmasına neden olmuştur. Ancak aile yapısı, ailenin toplumdaki yeri ve ev içi işlevleri, bütün bölgelerde konutun genel tasarımında ortak eğilimler yaratmıştır. Zemin katlarda avlu kapısı dışında hiç açıklığı bulunmayan sağır bir görünüm, bu evlerin genel özelliğidir. Evin kapısı, ailenin iç dünyasının dışarıyla bağlantı kurduğu en önemli açıklıktır. Bu kapı, bazı örneklerde içinde bir havuzu ya da çeşmesi de olan, ağaç, saksı ve çiçeklerle süslü genişçe taş bir avluya açılmakta, bu avlunun bir köşesinden üst kata çıkılmaktadır. Evin dışa açıldığı bu kat, sokağı ve manzarayı olabildiğince görebilecek biçimde planlanmaktadır. Buna karşın dışarıdan bu kata bakış kafes, kepenk vb öğelerle sınırlandırılmıştır. Yerleşmelerin genellikle düzenli olmayan arazi mülkiyetleri sonucu ortaya düzensiz yapı parselleri çıkmaktadır. Üst katlarda düzgün mekânlar elde edilebilmesi için bu katlar, alt beden duvarları üstünden taşırılmış, böylece ortaya çıkan ÇIKMA yapma eğilimi tüm bölgelerin karakteristiği olmuştur. Bölgesel farklılıklara karşın, Türk evinin değişmeyen öğesi SOFA'dır. Üst kat odalarının açıldığı bu mekân, bir sirkülasyon alanı olmasının yanında, ev bünyesi içinde toplumsal bir odak oluşturan önemli bir mekândır. İklim koşullarına göre ya yarı açık bir SERGÂH, ya camlı bir hayat ya da odaların açıldığı merkezî bir sofa olarak ortaya çıkar. Bu mekân, plandaki yerine ve yörelere göre "hayat", "sergâh", "yazlık", "ev ortası" gibi farklı adlar alır. Hayat'a açılan odalar arasında kullanım açısından farklılaşma olmadığından, her oda günlük yaşamın tüm işlevlerini karşılayacak biçimde planlanmıştır (→ODA). Yalnız, "başoda", "arz odası" gibi adlarla anılan oda, evin en önemli odası olarak, konumu ve özenli bezemesiyle ötekilerden ayrılır. Bazan odalar arasında üç yanı kapalı, bir yanı hayat'a açılan üstü örtülü bir mekân yer alır. "Eyvan" adıyla anılan ve çok eski mimari geleneklere dayanan bu mekân, önündeki açık hayat ya da avludan aldığı ışığıyla her zaman en uygun yönde planlandığından, günün en güneşli saatlerinde bile, gölgeli ve serin bir mekân yaratır.

Türk evi, üst katlarındaki farklı biçimlenmelere bağlı olarak sofasız,"dış sofalı", "iç sofalı", "orta sofalı" gibi dört ayrı tipte toplanabilir. Fazla gelişmemiş "sofasız plan tipi"nin yanında, birbirleriyle ortak yanları bulunan öteki tipler daha önem taşır. Yaygın olan "dış sofalı plan tipi"nde, oda sıraları bir sofaya açılır. Bu tipin ilk biçimi, odaların sofanın yalnız bir yanına dizilmesiyle oluşur. Daha sonraları, sofanın bir ucuna KÖŞK eklenmesi ve köşkün odaya dönüştürülmesi, bu eklerin sofanın bir ya da iki ucunda geliştirilmesiyle "dış sofalı plan tipi", "L" ve "U" biçimlerinde plan tiplerinin doğmasına neden olmuştur. Bu tipte dışa açılan sofa, "orta sofalı"larda evin merkezinde yer alır, dört yan odalarla çevrilir. Oda sıraları arasında eyvanlara rastlanır. Sofaya açılan eyvan sayısının dörde kadar çıkarılabilmesi, bu plan tipinin daha büyük ve zengin evlerde kullanımını sağlamıştır. "İç sofalı plan tipi", sofanın iki yanının oda sıralarıyla çevrilmesinden oluşur. Bu tipte, dış duvarları kullanma, odalar arasındaki bağlantıyı artırma gibi yararlara karşın, sofanın doğayla ilişkisi azalır. Oda kapılarının pahlanmış oda köşelerine getirilerek açılması ve buna bağlı olarak da sofanın ortasında bir genişleme sağlanması, bu tipin "orta sofalı plan tipi"yle benzeşmesini sağlamaktadır. Ayrıca →KONUT.

0045, 0160, 1074, 1610, 2017, 2030, [3115A], 3132, 3373, 3423. ***N.Akın***

EVABİD (Ar.*abide*'den çoğ.) = **ANIT**'lar

EVANİ (Ar.)

"Avani" de denir. SERAMİK'ten yapılan kaplar, yemek takımları.

EVENEPOEL, Henri → **BELÇİKA (Resim)**

EVKAF (Ar.) = **VAKIF**'lar

EXAT 51 = **GRUP 51**

EXPERIMENTAL GROUP (İng.) = **DENEYSEL GRUP**

EXPRESSIVE-ABSTRACTION (İng.) = **ANLATIMCI-SOYUTLAMA**

EXTER, Aleksandra (1884, Belestok-1949, Paris)
Rus kadın ressam, sahne ve grafik tasarımcısı.
Rus AVANT-GARDE sanatıyla Batı Avrupa öncü akımları arasında bir köprü oluşturmuştur.

Rusça adı Ekter Aleksandra Aleksandrovna'dır. Öğrenimini Kiev Sanat Okulu'nda yapmış, 1907'de mezun olduktan sonra sık sık Avrupa'nın bellibaşlı sanat merkezlerine yaptığı geziler, öncü sanat alanında birikiminin artmasına neden olmuş ve sanatçı 1912'de St.Petersburg'a yerleştikten sonra GENÇLİK BİRLİĞİ'nin çalışmalarına katılmıştır. İlk sahne tasarımlarını Kamerni Tiyatrosu (Moskova) için gerçekleştiren Exter, 1916'da *Famira Kifared* (*Thamyras Cytharede*), 1917'de *Salome*, 1921'de de *Romeo ve Juliet*'in sahne tasarımlarında, resimlerinde izlenen dinamik renk kullanımı ve heykelsi etkilere paralel çalışarak KÜBİK-GELECEKÇİLİK doğrultusunda dekorlar yapmıştır. Sanatçı 1918'de Kiev'de kendi atölyesini açmış, İgnatiy Nivinski (1880-1933), İsaak Rabinoviç ve Pavel Çeliçev (1898-1957) gibi sanatçıları yetiştirmiş ve öğrencileriyle birlikte AGİT-PROP araçları için çok sayıda büyük boyutlu Suprematist (→SUPREMATİZM) tasarım yapmıştır. YAPIMCILIK akımının ülkede yerleşmesinde RODÇENKO, POPOVA ve A.VESNİN'le birlikte çalışan sanatçı 1920'lerde, bu akım doğrultusunda sahne ve endüstri tasarımlarına ağırlık vermiştir. Hazırladığı giysilerde ve sahne düzenlemelerinde öğeleri geometrik-soyut bir düzen içinde ve özellikle siyah-beyaz karşıtlığını vurgulayarak kullanmıştır. Bu çalışmalarında sanatçının özellikle Yapımcılar'ın endüstriyel malzeme kullanımlarına ve mekân anlayışlarına bağlı kaldığı gözlenir. 1924'te Paris'e yerleşen Exter, bu tarihten sonra tümüyle giysi ve sahne tasarımları üzerine çalışmıştır.
0564, 1479, 2448. *Z.Rona*

EYCK, Aldo van (1918, Driebergen)
Hollandalı mimar.
TEAM 10'e katkılarıyla tanınmış olmakla birlikte, özellikle çocuklar için tasarladığı yapılarda İŞLEVSELCİLİK'in sınırlarını aşmıştır.

Mimarlık eğitimini 1939-43 arasında Zürich Teknik Üniversitesi'nde (ETH) tamamlamıştır. Delft Teknik Yüksekokulu'nda 1967'de profesör olarak göreve başlayan Van Eyck, Avrupa ülkeleri ve ABD'de çeşitli üniversitelerde konuk öğretim üyesi olarak dersler vermiştir ve 1953'ten beri Team 10'in üyesidir. Van Eyck'ın mesleki yaklaşımını belirleyen etmenler çocukların dünyası ve yerlilerin kabile yaşamı olmuştur. Yukarı Nijerya'da Dogonlar'ın yaşadığı bölgede 1959-60'daki çalışmaları sonucunda YAPIMCILIK'a büyük yakınlık duymuş, *Forum* dergisinde yayın yönetmeni yardımcılığı yaptığı dönemde de bu akımın savunucularından biri olmuştur. Çocukların neşe ve spontanelik dolu dünyasını tükenmez bir ilham kaynağı olarak değerlendiren ve 650 dolayında çocuk oyun alanı tasarlamış olan Van Eyck'ın en önemli yapılarından biri, Amsterdam *Belediye Öksüzler Yurdu* (1957-60) sayılmaktadır. Bu yapıda mimar, dörtgenler oluşturacak biçimde kesişen bir kanava üstünde, küçük bir kent düzeni hissi veren büyüklü küçüklü kare mekânlardan oluşmuş bir mimari geliştirmiştir. Öteki yapıları arasında Arnheim *Heykel Pavyonu* (1966) ve Lahey *Pastoor van Arskerk Kilisesi* (1968-70) özellikle dikkat çekicidir. Van Eyck, 1971'den beri çalışmalarını Theo Bosch'la ortak sürdürmektedir ve 1990'da Britanya Kraliyet Mimarlık Akademisi'nin (→RIBA) Kraliyet Altın Madalyası'yla ödüllendirilmiştir.
2482, 3156. *E.Balkan*

EYCK, Van
Flaman ressamlar.
Genellikle 15.yy'ın birinci yarısında Flaman okulunu (→BELÇİKA) kurduklarına ve YAĞLIBOYA resmi geliştirdiklerine inanılan ve kardeş oldukları sanılan iki sanatçı. Hubert ve Jan van Eyck, *Gent Altar Panosu* olarak anılan çok kanatlı altar resmiyle tanınırlar.

Hubert van EYCK (?-1426)
Belgelerde çeşitli adlarla anılır ve hakkında bilinenler de çok azdır. 1424/25'te Gent yargıçları "Luberecht Usta"ya, bir altar resmi için yaptığı iki tasarımın ücretini ödemişler, 1425/26'da da "Ubrechtli Usta" yargıçlarca atölyesinde ziyaret edilmiştir. 1426'da ressam "Hubrechte Usta"nın atölyesinde anıtsal bir heykelin ve altar resmiyle ilgili öteki bazı yapıtların bulunduğu kayıtlıdır. Daha sonra da, "Lubrecht van Heycke"ın mallarına karşılık vergi ödediği kaydı ortaya çıkmıştır. Burada, bu kişiden ressam olarak söz edilmemektedir. Bir başka belgeye göre de Hubert, Eylül 1426'da ölmüştür. Sanatçı hakkında tüm bilgiler bunlarla sınırlıdır.

Jan van EYCK (1395'ten önce, Maaseik -1441'den önce, Brugge)
Hakkında daha ayrıntılı bilgiler bulunan Jan, 1422-24 arasında Lahey'de Hollanda kontu Bavyeralı Johannes için çalışmış, 1425'te Burgonya dükü III.Philippe'nin saray ressamı olmuştur. Bu tarihten 1429'un sonuna değin Lille'de yaşayan sanatçı, 1430'da Brugge'a gitmiş, 1431/32'de bir ev satın alarak ölümüne değin burada kalmıştır. Sanatçı, dükün işleriyle ilgili olarak 1427'de İspanya'ya, 1428'de de Portekiz'e gitmiştir. Jan'ın Brugge'da bulunduğunu ve oradaki etkinliğini doğrulayan birçok belge vardır. En son kayıt Temmuz 1441'de cenazesinin kaldırıldığını ortaya koymaktadır. Bu belgelerin yanında, çok sayıda, tarihli ve imzalı yapıtı günümüze gelmiştir.

Hubert ve Jan arasındaki ayrımı belirlemek bugün için oldukça güçtür. Jan van Eyck'a bağlanan birçok özgün yapıtın bulunmasına karşılık Hubert için aynı şey söz konusu değildir. *Üç Meryem İsa'nın Mezarı Başında* (Boymans-van Beuningen Müz., Rotterdam) adlı resim, ikisinin birlikte çalıştıkları erken yapıtlardandır. Gent'te *Saint Bavon Katedrali*'ndeki *Kuzu'ya Tapınma* (1432) adlı ünlü altar panosuna önce Hubert'in başladığı, daha sonra Jan'ın tamamladığı resmin çerçevesinde yazılıdır. Ancak sanatçıların çalıştıkları yerleri belirlemek olanaksızdır. Yine de, eski anlayışa göre yapılmış bölümler Hubert'e bağlanmaktadır. *Gent Altar Panosu* olarak da bilinen ve Kutsal Kuzu'ya tapmaya giden azizleri ve gezginleri betimleyen bu yapıt büyük ve karmaşık, çok kanatlı bir panodur ve birbiri içine giren iki resim dizisinden oluşmuştur. Üst dizide *İsa, Meryem Ana ve Vaftizci Yahya'nın Arasında* adlı orta pano (DEESİS), bunun iki yanında *Müzisyen Melekler* ve *Âdem'le Havva*; alt dizinin ortasında *Kuzu'ya Tapınma* adlı sahne yer almaktadır. İki yan kanatlardaysa Kuzu'ya doğru ilerleyen tören alayı vardır. Buradaki *Yargıçlar* paneli 1934'te çalındığından, bugün yerine modern bir



EYCK, Aldo van, *Küçük Aileler İçin Konut*, 1976-80, Amsterdam, Hollanda.



EYUBOĞLU, Bedri Rahmi, *Enteriyör*, tuval üzerine yağlıboya, 50x68 cm.

kopyası konmuştur. Kanatların dış taraflarında, üstte *Meryem'e Müjde*, altta da *Bağışçı ve Eşi* bulunmaktadır. *Gent Altar Panosu*, hangi bölümleri kimin resimlediğine ilişkin tüm sorunların yanında, yazınsal metinlere bağlı anlatılanların resimlenmesinde tutarlı bir bütün oluşturmaktadır. İncelikli bir doğa gözlemi (→MANZARA) ve ayrıntı isteği, yapıtı, erken Flaman sanatının özgün örneklerinden biri yapmaktadır.

Jan'ın 1430'lara ait çok sayıda imzalı resminden biri olan *Kırmızı Türbanlı Adam* (1433, Ulusal Gal., Londra) sanatçının portre alanındaki duyarlığını sergilemektedir. Bu alandaki öteki önemli yapıtı da, *Arnolfini'nin Evliliği*'dir (1434, Ulusal Gal., Londra). Sanatçı bu yapıtında Flaman'da yaşayan iki İtalyan'ı evlilik törenleri sırasında resimlemiştir. Bu açıdan bir belge niteliği taşıyan yapıtın arka planında, aynanın üstünde "Johannes de Eyck buradaydı" yazısı bulunmaktadır. Donuk yüz anlatımlarıyla dingin duruşlu figürlerin yanında simgesel anlamları bulunan gündelik eşyalar ve meyveler de sahnede yer almaktadır. Jan'ın Brugge'da 1436'da Canon van der Paele için yaptığı altar resmindeyse mimari, ilgi merkezinin figürler olmasını sağlayacak bir biçimde ikinci plana alınmıştır. Bu anıtsal yapıt, aynı zamanda tüm yoğunluğuyla uygulanmış parlak renkleriyle de seçkinleşir. Giderek Flaman sanatının tipik bir özelliği durumuna gelecek olan ayrıntılı doğa gözlemi Jan van Eyck'ın yapıtlarında en güçlü anlatımını *Chancellor Rolin Madonnası*'nda (ykş.1425, Louvre Müz., Paris) bulmuştur. Ön plana yerleştirilmiş figürlerin arkasında panoramik bir kent manzarası yer almaktadır. Resmin bu bölümü, doğaya büyüteçle bakılarak resimlenmiş izlenimini yaratmaktadır. Berlin Devlet Müzesi'nde bulunan *Kilisedeki Meryem* de sanatçıya atfedilir. Jan van Eyck'tan günümüze gelen tek desen çalışması, METAL KALEM'le yaptığı *Kardinal Albergati*'dir (ykş.1431, Dresden Resim Gal.).

Sanatçının teknik yeteneği ve resimsel düzenleme konusundaki yaratıcılığı, onu erken dönem Flaman okulunun en güçlü temsilcilerinden yapmaktadır. Resim üslubu açısından, ileriki yıllara uzantısı, WEYDEN'in sıcak ve daha duygusal yaklaşımı nedeniyle pek etkili olmamıştır. Sanatçının üslubunu en yakından izleyen ressam, ölümü nedeniyle atölyesini ve Brugge'daki bazı yetkilerini devralan CHRISTUS olmuştur. Tüm bunların yanında, yapıtları İtalyan Rönesans dünyasında toplanmaya çalışılmış, özenli, incelikli tekniği Alman Romantikleri'nce yeniden bulgulanmış (→ROMANTİZM), yapıtları genellikle yeni bir çağın müjdecisi olarak yorumlanmıştır.

0272, 0960, 1312. *U.Tükel*

EYİCE, Semavi (1923, İstanbul)
Türk sanat tarihçisi.
Türk sanatı ve özellikle BİZANS sanatı üzerine bilimsel araştırmalarıyla tanınır.

Ortaöğrenimini 1943'te Mekteb-i Sultani'de (b.Galatasaray Lis.) tamamlayan Eyice aynı yıl dil ve yüksek öğrenim için Almanya'ya gitmiş, Viyana ve Berlin üniversilerinde dönemin ünlü profesörlerinden Bizans sanatı, genel sanat tarihi ve arkeoloji dersleri almış, II.Dünya Savaşı'nın ardından Almanya'nın teslim olmasından sonra 1945'te Türkiye'ye dönerek İÜ Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Kürsüsü'ne girmiştir. "İstanbul Minareleri" konulu tezini 1948'de Ernst Diez'in yanında tamamlayan Eyice aynı yıl Diez'in asistanı olmuş; 1948-52 arasında Diez'in yanı sıra konuk profesör Albert Gabriel, Philipp Schweinfurth ve Kurt Erdmann'ın ders, seminer ve konferanslarını Türkçe'ye çevirmiş, arkeolog Arif Müfit MANSEL'le birlikte SİDE kazılarında çalışmıştır. 1952'de Schweinfurth'un yanında "Side'nin Bizans Devrine Ait Yapıları" başlıklı teziyle doktor; 1955'te ise İstanbul'da 1261-1453 arasındaki döneme ait dinsel mimarlık örneklerini incelediği *Son Devir Bizans Mimarisi-İstanbul'da Palaiologos'lar Devri Yapıları* (1980 [1963]) başlıklı teziyle doçent unvanını almıştır. Eyice, 1963'e kadar Bizans sanatının yanı sıra Türk-İslam ve Avrupa sanatı dersleri de vermiş; 1964'te *İlk Osmanlı Devrinin Dini-İçtimai Bir Müessesesi: Zâviye ve Zâviyeli Camiler* adlı çalışmasıyla profesör olmuş ve aynı yıl Bizans Sanatı Kürsüsü'nün başkanlığına getirilmiştir. 1966-72 arasında İÜ Edebiyat Fakültesi dekan yardımcılığı görevini üstlenmiş, 1982'de ise Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü başkanı olmuş, emekliye ayrıldığı 1990'a kadar bu görevi sürdürmüştür.

Eyice, İÜ dışındaki üniversitelerde de gerek araştırmacı, gerek konuk profesör olarak, çeşitli kurul ve kurumlarda ise bilimsel kişiliğiyle önemli görevler üstlenmiş; 1958-59'da A. von Humboldt Vakfı'nın bursuyla Münih Üniversitesi'nde araştırmalar yapmış, daha sonra sırasıyla Ankara'da Hacettepe Üniversitesi'nde (1971-74), Almanya'nın Bochum Üniversitesi'nde, Paris'te Sorbonne Üniversitesi'ne bağlı Yüksek Araştırmalar Okulu'nda (1983) ve Cenevre Üniversitesi'nde (1987) konuk profesör olarak dersler vermiştir. 1953'ten bu yana Uluslararası Bizans Araştırmaları'na, Türk Tarih Kurumu ve Uluslararası Türk Sanatı kongrelerine katılan Eyice, 1958'den itibaren GAYRİMENKUL ESKİ ESERLER VE ANITLAR YÜKSEK KURULU'nda, Alman Arkeoloji Enstitüleri'nde, Türk Tarih Kurumu'nda, Belçika Krallık Akademisi'nde, 1983'te yeni bir kanunla kurulan Taşınmaz Tabiat ve Kültür Varlıkları Bölge Kurulu'nda ve İstanbul II No'lu Koruma Kurulu'nda üye ya da başkan olarak etkinliklerde bulunmuştur.

Türk sanatı tarihi, özellikle de Bizans sanatı konusunda Türkiye'nin önde gelen bilim adamlarından olan Eyice, çeşitli dillerde sayısı 400'ü aşan yayınıyla da bir otorite konumundadır. En önemli çalışmaları *İstanbul, Petit guide à travers les monuments byzantins et turcs* (1955; İstanbul, Bizans ve Türk Anıtları Üzerine Küçük Bir Rehber), *Amasra Tarihi ve Eski Eserleri Kılavuzu* (1965), *Galata ve Kulesi, Galata and Its Tower* (1969), *Karadağ (Binbirkilise) ve Karaman Çevresinde Arkeolojik İncelemeler* (1971) adlı kitaplarıdır. Eyice, ayrıca, *Ayasofya I*'de (1984) Ayasofya'nın tarihçesi ve mimarisi, *Ayasofya II*'de (1984) Bizans dönemine ait mozaik ve süslemeleri, *Ayasofya III*'te de (1986) Türk döneminde *Ayasofya*'nın tarihi ve eklerini incelemiştir. İlkçağdan Kurtuluş Savaşı yıllarına kadar geçen süre içinde İZNİK'i ele aldığı *İznik Tarihçesi ve Eski Eserleri* 1988'de, *Ortaköy* de 1991'de yayımlanmıştır. Halen İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde ve MSÜ'de öğretim üyeliği görevlerini sürdüren Eyice'nin adına 1992'de TTOK tarafından bir armağan kitabı (*Semavi Eyice Armağanı-İstanbul Yazıları*) hazırlanmış; burada geniş bir Semavi Eyice bibliyografyasına yer verilmiştir. *N.Ulaba*

EYUBOĞLU, Bedri Rahmi (1911, Görele, Giresun-1975, İstanbul)
Türk ressam, seramikçi ve şair.
Geleneksel Türk örgelerini kullandığı yapıtlarıyla tanınır.

Trabzon'daki ortaöğrenimi sırasında resim öğret-

meni Zeki KOCAMEMİ'nin etkisiyle 1929'da İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ne (GSA, b.MSÜ) girmiştir. Sırasıyla Nazmi Ziya GÜRAN ve İbrahim ÇALLI atölyelerinde çalışarak iki yıl sonunda Çallı atölyesinden mezun olmuştur. 1931'de Fransa'ya gitmiş, kardeşinin bursunu paylaşarak orada bir yıl kalmıştır. Bu süre içinde GAUGUIN'den kopyalar yapmıştır. 1932'de ikinci kez Paris'e gittiğinde LHOTE'un atölyesinde bir yıl kadar çalışmış ve 1933'te İstanbul'a dönmüştür. 1934'te D GRUBU'nun dördüncü sergisine resim vererek katılan sanatçı, son sergisine değin grup üyeliğini sürdürmüştür. Paris'e ikinci gidişinde tanıştığı Romanyalı Eren'in (Ernestine'in) çabasıyla 1935'te ilk kişisel sergisini Bükreş'te açan Bedri Rahmi, 1936'da Eren'le (EYUBOĞLU) evlenmiş, bu arada çeşitli işlerde çalışmıştır. 1936'da Moskova'da düzenlenen "Çağdaş Türk Sanatı Sergisi"ne katılmış ve 1937'de GSA'da LÉVY'nin asistanı olmuştur. Cumhuriyet Halk Partisi'nin Halkevleri aracılığıyla yürüttüğü yurt gezileri programı kapsamı içinde 1938'de Edirne'ye, 1941'de, askerden döndükten sonra da Çorum'a gönderilmiştir.

Çallı'nın atölyesinde öğrenci olduğu yıllarda Van GOGH'un resimlerine ve halk kilimlerine ilgi duyan Bedri Rahmi, Fransa'ya gittiği yıllarda yöresel özellikler taşıyan, halk türkülerinden esinlenen resimler yapma isteğindeydi. 1940'larda MATISSE ve DUFY'ye ilgisi artmış, Doğu sanatını incelemeye başlamıştır. Yurt gezilerinin etkisiyle yaptığı Anadolu görünümlü ve Anadolu'ya özgü konuları işleyen resimlerinden sonra yöneldiği alan duvar resimleridir (→DUVAR RESMİ). 1950'lerde mozaik çalışmaları yoğunlaşmıştır. 1956'da Ankara Sergievi'nde açılan ve yeni meclis binasına resim seçmek için düzenlenen Vilayet Tabloları yarışmasında seçici kurulda yer alan Bedri Rahmi, serginin olaylı bir biçimde kapatılması üzerine savaşım verenlerden biri olmuştur. Yaşamı boyunca Türkiye'de ve dışarıda özel ve karma sergilere katılmış olan sanatçı, 1958'de Brüksel Dünya Sergisi için 272m²'lik mozaik panoyu, 1959'da da Paris'teki NATO Binası için, bugün yine Brüksel'de bulunan 50m²'lik panoyu yapmıştır. Bedri Rahmi, 1939'da Türkiye'de düzenlenen ilk Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Üçüncülük, 4.sergide İkincilik ve 33.sergide Birincilik ödüllerini; 1958 Brüksel Dünya Sergisi için koyulan Büyük Ödül'ü, São Paulo Bienali'nde de Altın Madalya'yı kazanmıştır. Yaşamı boyunca Anadolu kaynaklı halk sanatı örneklerine eğilen Bedri Rahmi, Batı resminin teknik olanaklarını kullanarak Anadolu duyarlığını yansıtmak istemiştir. Bu çabasının başlangıcı 1930'larda gerçekleştirdiği *Karpuzlu Çıplak* (1932), *Odaiçi* (1937) ve *Deniz Kızları* (1937) gibi resimlerinde açık bir biçimde görülür. Çevreye bakışı atölyesinde çalıştığı Lhote'dan çok Matisse ve Dufy'ye benzer. Sanatçı Anadolu kültürünün tek bir örgesiyle yetinmediği gibi, çalışmalarını tek bir sanat türüyle de sınırlamamış, yağlıboya, OYMABASKI (gravür), MOZAİK ve SERAMİK en çok denediği alanlar olmuştur. Kullandığı renkler, seçtiği halk sanatı örneklerinin canlılığını taşırlar. Tüm etkilenmelerine karşın Bedri Rahmi'nin resimlerinde halk örgeleri aynen kopya edilmemiştir. Onun amacı, örgelerin biçim ve renk zenginliğini çağdaş teknikleri kullanarak bir bireşime ulaştırmaktır. Bu anlayışla yaptığı çalışmaları giderek renk ve çizginin soyutlama olanaklarını araştırmasıyla birlikte gelişmiştir.

Halk sanatının zenginliğini çağdaş teknikle yaşatma ve özgün bir Türk resmine ulaşma çabası içinde Bedri Rahmi'nin önemli bir yeri vardır. Uzun yıllar yönettiği GSA'daki atölyesinde pek çok öğrenci yetiştirmiştir. Halk şiirine de ilgi duyan sanatçı, ressamlığının yanı sıra şair yanıyla da tanınmıştır. Bazı gazete ve dergilerde yayımlanan deneme ve eleştirileri onun çok yönlü kişiliğini yansıtan örneklerdendir.

0020, 0415, 0417, 0571, 1798, 2613. ***E.Dal***

EYUBOĞLU, Eren (1912, Iaşi [e.Yaş], Romanya-1988, İstanbul)
Türk ressam.
Anadolu insanının yaşamını işlediği resimleriyle tanınır.

Romanya'da ortaöğrenimini yaptığı sıralarda özel resim dersleri almış, bir süre sonra Yaş Güzel Sanatlar Akademisi'ne girerek resim eğitimi yapmıştır. Okulu bitirdikten sonra 1929'da Paris'e giderek önce Julian Akademisi'ne devam etmiş, ardından da dört yıl boyunca LHOTE'la çalışmıştır. Fransa'daki eğitimi sırasında özellikle MANET ve CÉZANNE'dan etkilenin sanatçı bu ustaların yapıtlarını incelemiş, kopyalar yapmıştır. 1930'da Bedri Rahmi EYUBOĞLU'yla tanışmış, 1936'da evlenerek Türkiye'ye yerleşmiştir. Bir süre sonra eşiyle birlikte D GRUBU'na katılarak topluluğun çalışmalarında etkin bir rol oynamıştır. Bedri Rahmi'yle Anadolu'nun pek çok yerini gezen Eren Eyuboğlu, resimlerinde yarı-soyut ve Dışavurumcu (→DIŞAVURUMCULUK) denebilecek bir doğa görüşüyle; Doğu insanına ve geleneksel yaşama yönelik konuları işlemiştir. Sanat yaşamı süresince çeşitli değişim ve gelişmeler geçirse bile bu eğilimi, *Pekmez Hanı* (1949), *Köylü Kadınlar Kervanı* (1958, İRHM), *Köyde Oyuncakçı*'da (1983) olduğu gibi belirgin olarak sürmüştür. Eren Eyuboğlu yapıtlarında folklorik özellikleri plastik değerlerle bütünleştirmiş, biçim olgunluğunu ve anıtsallığı yeğleyerek süslemecilikten kaçınmış, PORTRE ve FİGÜR'lerinde ışık-gölge dağılımını bu kaygı doğrultusunda düzenlemiştir. 1930'larda gerçekleştirdiği yapıtlarında geleneksel süsleme sanatlarından yola çıkarak doğaya ve yöreye bağlı kalıp çağdaş ve özgün bir biçime ulaşma çabası sezilir. Eyuboğlu bu dönem resimlerinde eşi Bedri Rahmi'nin iki boyutlu ve nakışçı üslubuna karşılık, yöresel anlatımlara plastik değerler kazandırma eğilimindedir. 1950'lerde PICASSO, BRAQUE gibi ustalardan yaptığı kopyalar sanatçıyı ayrıntıdan uzaklaştırarak yalınlığa, çizgisel ritim ve coşkulu bir renk lirizmine yöneltmiştir. 1955'ten sonraysa bu bağlam içinde rengin ön planda olduğu LİRİK-SOYUTLAMA'lar yapmıştır. 1970'ten sonra o güne değin edindiği deneyimlerini kullanarak daha önce çalıştığı konulara dönmüştür. Bu dönem çalışmalarında figüre daha güçlü bir bağlılık görülür. 1980'e değin yeni renk ve çizgi değerleriyle yeni bir hayat bulan Anadolu görünümlerinin yanı sıra, gene aynı renk ve çizgi anlayışından yola çıkan anlamlı portre ve figürler de çalışmıştır. *Göreleli Fatma Kadın* ve *Ağlayan Gelin* gibi portreleri, sanatçının biçim kaygıları yanı sıra duyarlı bir anlatım endişesi de taşıdığını göstermektedir. *Üç Güzeller, Dört Güzeller* gibi mitolojik konulu resimler de yapan Eyuboğlu, bu tür temalara çağdaş bir yorum kazandırmıştır.

Eren Eyuboğlu resmin yanında MOZAİK çalışmaları da yapmıştır. Bunlar arasında, Ankara'da Etibank için gerçekleştirdiği mozaik pano (1956), *4.Levent Mahallesi* konut duvarları (1956-57), *Ankara Çocuk Hastanesi* (1955, Hacettepe), İstanbul *Manifaturacılar Çarşısı* (1963-65), *Cerrahpaşa Hastanesi* (1978) ve *Haydarpaşa Göğüs Hastalıkları Hastanesi*



EYUBOĞLU, Eren, *Üçgen Başlı*, tuval üzerine yağlıboya, 120x88 cm.

ECZACIBAŞI
SANAT
ANSİKLOPEDİSİ

için gerçekleştirdiği mozaik panolar dikkati çeken yapıtlarıdır. *N.Arslan*

EYVAN (Far.)
Farsça'dan Arapça'ya (*iyvân*) geçmiş bir sözcüktür. Farsça *sâyebân* (sayvan), güneşten korunmak için ya da süs olarak bir şeyin üzerine çekilen dam saçağı gibi düz ya da sarkık örtüdür.
1. Büyük SOFA, DİVANHANE, salon.
2. Kemerli yüksek yapı; oturacak yüksek yer.
3. Çardak.
4. Üç tarafı duvarla çevrili bir tarafı açık, üstü genellikle beşik tonozla (→TONOZ) örtülü, dikdörtgen planlı hacim. Eyvan, özellikle sıcak iklimli yörelere özgü bir mimarlık öğesidir. AVLU çevresinde çeşitli amaçlarla kullanılabilecek, güneşe ve yağmura karşı korunmalı geniş bir hacim olarak değerlendirilmiştir. Kapalı mekânlardaysa mekân genişletici etkisinden yararlanılmıştır.

Eyvanla mimarlık tarihinde ilk kez MEZOPOTAMYA ve İRAN'da karşılaşılır. Part (→İRAN) ve SASANİ saraylarında, *Firuzâbad Sarayı*'nda (450) olduğu gibi avlu çevresinde eyvan ve odalar dizilidir. Bağdat *Ktesiphon Sarayı*'ndaki (6.yy ortası) *Tak-ı Kisra* anıtsal boyutlara varmış bir örnektir. Part ve Sasani mimarlığının önemli bir öğesi olan eyvan İSLAM mimarlığında da benimsenmiş ve yaygın olarak her tür yapıda kullanılmaya başlanmıştır. İslam mimarlığında getirilen değişiklik eyvan örtüsünün sivri kemerli oluşu ve planda eyvanların, simetrik düzenleme anlayışı sonucu, birbirini dik kesen eksenler üzerinde yer alışıdır. 8. ve 10.yy'lardan kalma Türkistan konutlarının plan şeması Türkler'de eyvan öğesinin en erken kullanılışını belgeler. Bu yapılarda ortadaki kubbeyle örtülü merkezî mekâna eksenler üzerinde dört eyvan açılmaktadır. Benzer düzenlemeyle KARAHANLI döneminde *Day Hatun* (11.yy) gibi RİBAT'larda da karşılaşılır. *Leşker-i Bazar Sarayı* (13.yy) ve *III.Mesud Sarayı* (1112) gibi GAZNELİ saraylarının ve ribatlarının plan şemalarında da eyvan, haçvari düzende kullanılmıştır. Bu örneklerde genellikle bir eyvan ötekilerden daha büyüktür ve arkasında yer alan kubbeyle örtülü kapalı mekâna geçit görevi görmektedir. SARAY'larda arkadaki mekân taht salonu olarak kullanılır. BÜYÜK SELÇUKLU döneminde eyvan, MEDRESE plan şeması içinde yerini alır. ABBASİ halifesi Mustansır (hd.1226-42) için yapılan *Mustansıriye Medresesi*'nde (1234) üç eyvan vardır. Dördüncü eyvanın yerindeyse cami bulunur. Büyük Selçuklu medreselerinde genellikle dört Sünni mezhebi Hanefi, Şafi, Hanbeli, Maliki mezhepleri için dört eyvanlı medrese tipi geliştirilmiştir. Büyük Selçuklular'da eyvanlı-avlulu medrese plan şemasının "çok ayaklı" camiyle birleştirilmesi sonucunda cami-medrese plan şeması oluşmuştur (ör.*Zevvare Mescid-i Cuması*, 1135). Bu tip CAMİ'lerde giriş ekseni üzerinde eyvan-avlu-eyvan-kubbeyle örtülü mihrap önü hacmi dizilir. Mısır ve Suriye'de eyvan öğesinin kullanımı yaygınlaşmış, hastane ve HAMAM plan şemalarında da yer almaya başlamıştır. Nureddin Zengi'nin Şam'daki *Büyük* ve *Küçük Medreseleri*'nde (1172) başeyvana bir SELSEBİL'in yerleştirildiği görülür. Selsebille avludaki havuz bir kanalla birbirine bağlanmıştır. Arap konutlarında bu geleneksel öğe bugün *al-ivan* sözcüğünden gelen *l'van* (çoğ.*lavavin*) adıyla, bir tarafı açık odalar için de kullanılmaktadır.

Anadolu Türk mimarlığında eyvan her tür yapının vazgeçilmez öğesi olmuştur. Büyük Selçuklular'da karşılaşılan avlu-eyvan-kubbeyle örtülü mihrap önü hacmi dizisi, Anadolu'da bir grup caminin tasarımına kaynak olmuştur. *Malatya Ulucamisi* (1224?) İran'daki şemanın Anadolu'da yinelenmesidir. Medrese plan şemasında eyvan, açık medreselerde avlu, kapalı medreselerdeyse kubbeyle örtülü merkezî hacim çevresinde, eksenler üzerinde yer alır. Hamam tasarımında eyvan HALVET bölümünde kullanılmıştır. TÜRBE mimarisinin biçimlenişinde de eyvan öğesinden yararlanılmıştır. Anadolu Türk mimarlığında tipolojik değerlendirmede eyvan sayısı ve konumu önemli bir veri olmaktadır. Medreselerde eyvan sayısına, hamamlarda eyvanların yıldız ve haçvari dizilişlerine göre sınıflandırmalar yapılmaktadır. Türbelerde daire, çokgen, kare planlı türbelerin yanı sıra dikdörtgen planlı eyvan biçiminde türbeler bir grup oluşturur. OSMANLI mimarlığında eyvan öğesinde özgün değişiklik, örtü sisteminde tonoz yerine kubbe kullanılmasında olmuştur. ***A.Ödekan***
Çizim → AVLU

EYYUBİ mimarlığı ve sanatı
Eyyubi sanatı, El-Cezire (MEZOPOTAMYA'nın kuzeyi), Suriye, Filistin, MISIR ve Yemen'de egemenlik kurmuş bir hanedan döneminde gelişmiştir. Bu hanedan adını ortaçağda en tanınmış politikacı ve asker olan Salaheddin Eyyubi'nin (hd.1174-93) babasından (Necmeddin Eyyub bin Şadi) almıştır. Salaheddin 1121'de FATIMİ yönetimine son vermiş ve 1174'te Suriye ve Irak atabeki Nureddin Zengi'nin (hd.1146-74) ölümünden sonra Eyyubi Devleti'ni kurmuştur. Bu devlet hanedan üyeleri arasında paylaşıldıktan sonra Mısır'da 1252'ye; Suriye'de Halep ve Şam'da 1260'a, Hama'da 1341'e, Humus'ta 1262'ye; Güneydoğu Anadolu'da Hısn Keyfa'da (b.HASANKEYF, Mardin) 1524'e, Meyyafarkin'de (b.Silvan, Diyarbakır) 1260'a; Baalbek'te (Lübnan) 1229'a ve Yemen'de de 1228'e değin egemenliğini sürdürmüştür.

Salaheddin Eyyubi medreseler kurarak Sünnilik'in yayılmasına katkıda bulunmuş; özellikle Şafii mezhebinin önemli bilim adamlarını toplamış ve El-Fustat'ta (Mısır) İmam Şafii'nin türbesini yaptırmıştır. *Ebu Mansur İsmail Türbesi* (1216) olarak bilinen bu yapı gerçekte Mısır'da yapılan ilk MEDRESE olmalıdır. Salaheddin Eyyubi ayrıca, Hanefi ve Şafii mezhepleri için *Fadiliye Medresesi*'ni de yaptırmıştır. 1225'te Melik Kâmil (hd.1218-38) tarafından *Kamiliye Medresesi* (1225), 1242'de de çifte medrese olarak *Melik Salih Necmeddin Eyyubi Medresesi* kurdurulmuştur. Salaheddin'in Halep'te yaptırdığı medreseler arasında *Kbunet-Tutun Medresesi* (1168-69) ve *El-Ma'ruf Medresesi* (1193) sayılabilir. Şam'daki *Adiliye* (1218), Halep'teki *El-Zahiriye* (1219-20) ve *Es-Sultaniye* (1231-32), Şam'daki *Emir Tarban* (1153) *Medreseleri* öteki merkezlerde dikkati çeken eğitim yapılarıdır. Eyyubiler'den medreseler dışında askeri mimarlık örnekleri de kalmıştır. 2 Ekim 1187'de Kudüs Haçlı Krallığı'na son verip Kudüs'ü Franklar'dan geri alan Salaheddin ve kardeşi Melik Âdil (hd.1200-18) savunma mimarlığına önem vermişlerdir. Kahire'deki kale, burç ve surların çoğu bu dönemde yapılmıştır. Halep'te *Kinnasrin Kapısı*, MUKARNAS'lı niş örtüsüyle anıtsal bir KAPI örneğidir. *Halep Kalesi* de önemli bir mühendislik yapısıdır.

Eyyubi sanatı, Zengi sanatından (→ATABEKLER) Türk MEMLÛK sanatına geçişi hazırlamış; Mısır'da Fatımiler'in taş mimarlığı yerine TUĞLA kullanımına yer verilmiş, özellikle stük bezeme (→ALÇI) ince bir beğeniyle gelişmiş, pencere şebekelerinde yeni desenler yaratılmıştır.
0855. *A.Ödekan*

YEM YAYIN

FABRITIUS, Carel (1622, Midden Beemster-1654, Delft)
Felemenkli ressam.
REMBRANDT'ın resim anlayışından etkilenerek gerçekleştirdiği yapıtlarıyla tanınmıştır.

Delft'te yaşamış olan sanatçı, sonradan Felemenk sanatının (→HOLLANDA) büyük ustalarından olacak VERMEER'i de etkilemiştir. Yapıtlarının çoğu bugün kayıptır; yalnızca 20 kadar resim ona mal edilmektedir. 1640'larda Rembrandt'ın atölyesinde çalışan sanatçı, bu büyük ustanın gölge-ışık oyunlarından derin bir biçiminde etkilenmiş, onun gibi açık renk bir arka plan önüne koyu tonlarla betimlenen nesneler yerleştirmiştir. *Kendi Portresi* (Boymans-van Beuningen Müz., Rotterdam), bu tür yapıtlarındandır. Rembrandt'ın nesnelerin dokusunu vermedeki titizliği, Fabritius'un yapıtlarında da gözlemlenir. Sanatçı, mimari perspektif çalışmaları ve ölüdoğaların yanında o dönem Felemenk'inin en gözde resim türü olan TÜR RESMİ üzerinde de çalışmıştır. *Hizmetkâr* adlı yapıtında gündelik yaşamdan alınmış bir kesiti teatral olmayan bir hava içinde vermiştir. Bunun yanında *Saka Kuşu* (1654, Mauritshuis Kraliyet Resim Gal., Lahey) gibi hayvan resimleri de yapmıştır. Bu resim, renklerdeki canlılığı ve doğal olanı vermedeki nesnelliğiyle daha sonra Vermeer'in geliştireceği üslubun öncü bir örneğidir. Sanatçı Delft'teki bir silah fabrikasında çıkan ve kentin büyük bir bölümüne zarar veren patlamada yaşamını yitirmiştir. Yapıtlarının çoğu da bu patlama sırasında yok olmuştur.

Genç yaşta ölen Fabritius'un önemi, kısa yaşamı boyunca Rembrandt'ın başarılı bir izleyicisi olmasında değil, daha sonra Vermeer tarafından doruk noktaya vardırılacak, parlak renk ve ışığa dayalı, nesnel gözleme olanak veren bir resim üslubuyla çalışmasındadır.
1330. *U.Tükel*

FACHANG = **MUQİ**

FAĞFUR (Far.)
Eskiden ÇİN imparatoruna verilen unvan. OSMANLI döneminde Çin PORSELEN'inden yapılan eşyaya da bu ad verilmiştir.
Kâse-i Fağfur: Çin porseleninden kâse.

FAĞFURİ (Far.)
1. Çin işi kap.
2. PORSELEN.

FAHLSTRÖM, Öyvind (1928, São Paulo, Brezilya)
İsveçli ressam ve şair.
SOYUT SANAT'ın İsveç'teki en önemli temsilcilerinden olan Fahlström, çalışmalarında resim ve şiiri zaman zaman iç içe kullanmış, izleyicinin resme etkin katılımını sağlamayı amaçlamıştır.

Çocukluk yıllarını Brezilya'da geçirmiş, 1939'da İsveç'e giderek tiyatro, şiir, gazetecilik çalışmaları yapmış ve daha sonra da New York'a yerleşmiştir. Burada arkeoloji ve sanat tarihi öğrenimi gören Fahlström, 1952'de Fries Operası'nda çalışırken tüm bir sahnenin içerdiği hareket ve öyküsel gelişimi birleştiren resimler yapmaya başlamıştır. Fahlström'ün *Opera* adlı yapıtı bu dönem çalışmalarına bir örnektir. 1955'te ilk sergisinde yer alan soyut resimleri *Ade-Ledic Nander 11* adlı bir çalışma izlemiş, sanatçı bu resimde kendi yazdığı ve bir "somut şiir" olarak algılanabilecek saçmalıklarla dolu bir senaryoyu şiirsel bir dille işlemiştir. 1950'lerin sonunda çizgi romanlarda karelerin yerlerini değiştirerek ya da kendi içlerinde parçalara ayırarak garip kompozisyonlar geliştirmiştir. 1960'ların başında resim, oyun ve kukla oyunlarının bir bireşimi olarak sunduğu *Oturma* (1962) ve *Soğuk Savaş* (1963-65) gibi yapıtlarında kullandığı bağımsız biçimleri izleyicinin bir mıknatısla istediği konuma getirerek resim olgusuna etkin bir biçimde katılmasını sağlamıştır. ABD'ye yerleştikten sonra toplumsal ve siyasal olaylarla daha derinden ilgilenmeye başlayan Fahlström, 1966'da "Take Care of the World" (Dünyaya İyi Bakın) başlıklı bir bildirge yayımlayarak Vietnam Savaşı, Dünya Bankası gibi konulara yönelmiş; depolitize, anti saldırgan ve ütopik bir yaşam biçimini savunmuştur.
2167. *L.Kula*

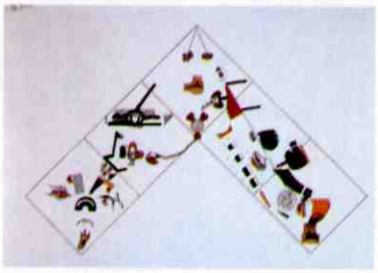
FAHRİ KAPTAN (19.yy sonu-20.yy başı)
Osmanlı ressam.
1887'den başlayarak askeri okullarda, 1905'ten sonra da başta Darüşşafaka olmak üzere önemli eğitim kurumlarında resim hocası olarak çalıştığı bilinen sanatçının doğum ve ölüm tarihiyle yaşamına ilişkin bilgi yoktur. Yıldız Sarayı bahçesi ve İstanbul pitoreskinden bazı kesimleri gösteren fotoğrafları kullanarak yaptığı resimler İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'yle bazı özel koleksiyonlarda yer almakta ve Fahri Kaptan, "Primitif" (→İLKEL SANAT; NAİF sanat) okula ait sanatçılar arasında efsaneleşmiş bir ad olma değerini korumaktadır. Türk Primitif ressamlarının fotoğraf kullanımında uyguladıkları duyarlı ve dingin yorum nitelikleri, Fahri Kaptan'a ait olduğu bilinen resimlerde en güçlü temsilcilerinden birini bulmaktadır.
0571, 1798. ***S.Tansuğ***

FAKULYA (Rumca *fakiyoli:* başörtüsü'nden)
Eskiden Rum yapı ustalarının, KEMER'lerin iki yanında oluşan üçgen yüzeyler için kullandığı terim. Biçim benzerliğinden dolayı pandantif (küresel bingi (→ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ) için de kullanılan sözcük, günümüzde artık kullanılmamaktadır.

FALANSTER (Fr.*phalanstère*'den)
19.yy'ın başında endüstri kentine tepki duyan ütopyacılardan Fransız Charles Fourier'nin (1772-1837) önerdiği, 1620 kişinin ortak yaşayacağı bina. Fourier'ye göre, çeşitli dönemler yaşayan insanlık, "barbarlık" diye nitelediği bir dördüncü dönemden, "uygarlık" diye nitelediği bir beşinciye geçiş halindeydi. Bunu, "korunma" dediği altıncı, ardından da "uyum" adını verdiği yedinci ve son dönem izleyecekti. Son dönemde insanlar kentleri terk edecek ve "falanster" diye adlandırdığı kolektif binalarda yaşayacaklardı. Zemin katta yaşlıların, orta katta çocukların ve üst katlarda yetişkinlerin oturacağı falanster, ortak araç-gereçlerle ve merkezî tesisatla donatılacaktı. Bu yapıyla ilgili iç sokaklar, merdivenler, çeşitli genişlikler, yönlendirme vb üzerine şaşırtıcı ayrıntılar veren Fourier, Fransa'nın gösterişli krallık yapılarını örnek almış, bir falanster'de tam bir simetrinin egemen olmasını, üç avlulu yapının orta avlusunu saatli bir Düzen Kulesi'nin korumasını da öngörmüştür. Fransa, Cezayir ve Amerika'da falanster kurma girişimlerinde bulunulmuşsa da, hiçbiri başarı kazanamamıştır.

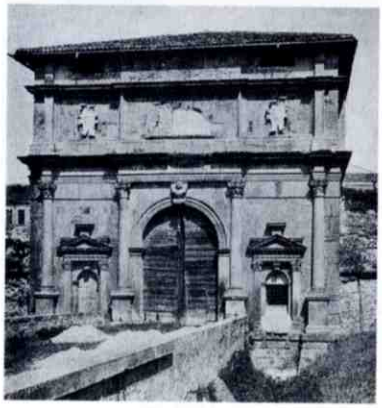
FALCONETTO, Giovanni Maria (1468, Verona-1535, Padova)
İtalyan ressam ve mimar.
Kuzey İtalya'da gerçekleştirdiği yapılarla tanınan Falconetto, meslek yaşamının ilk yıllarında Roma'da ressamlık yapmış, 1524'te Padova'nın kent mimarı olmuştur. Resimleri Melozzo da Forli (1438-94) ve PERUGINO'nun yapıtlarıyla karşılaştırılan sanatçının mimarlığı, BRAMANTE ve RAFFAELLO'nun KLASİKÇİLİK'ini yansıtmaktadır.


FABRITIUS, Carel, *Saka Kuşu*, 1654, tuval üzerine yağlıboya, 34x23 cm.


FAHLSTRÖM, Öyvind, *Oturumun Dördüncü Bölümü, Beş Pano*, 1968, kağıt üzerine tempera.



FAN KUAN, *Dağlar ve Nehirler Boyunca Yolculuk*, parşömen (ayrıntı), ipek üzerine mürekkep ve inceltilmiş boya.



FALCONETTO, Giovanni Maria, *S.Giovanni Kapısı*, Padova.

Falconetto GOTİK mimarlığın yaygın olduğu Kuzey İtalya'da bu üslubun ilk uygulayıcılarından olmuş, çalışmalarıyla 16.yy'da J.SANSOVINO ve PALLADIO'nun Venedik'te gerçekleştirdiği yapıtlara zemin hazırlamıştır. Başlıca yapıtları, Padova'da *S.Giovanni Kapısı* (1528), *Savonarola Kapısı* (1530) ve *S.Antonio Kilisesi*'nin *Azizler Şapeli* (1533) ile Luvigliano'da (Padova yak.) Venedikli mimar Alvise Cornaro (yks.1484-1566) tarafından gerçekleştirilen *Vescovi Villası*'dır (yks.1535).
1680. *M.Aydın*

FALDISTORY → **LİTURJİ**

FAMİLİSTER (Fr.*familistère*'den)
İkinci İmparatorluk Dönemi'nde 19.yy'ın ütopyacılarından Fransız J.B.Godin'in (1817-89) FALANSTER'den yola çıkarak geliştirdiği toplu yaşama birimi. Falanster'den farklı olarak bir familister'de konutlar, endüstri yapılarıyla iç içedir ve avlulara açılan büyük bir binada toplanmışlardır. Her ailenin bir konutu vardır. Ayrıca ortak bir çocuk bahçesi, okul, tiyatro ve çeşitli hizmetler de bu büyük bina içinde tasarlanmıştır. Familister uygulaması başarılı olmuş, Godin'in ölümünden sonra bir üretim kooperatifi halinde sürdürülmüştür.

FAN KUAN (yks.950-1026)
Çinli ressam.
Song Hanedanı döneminde (960-1279) Kuzey Okulu'nun (→DONG QUİCHANG) en önemli sanatçısı sayılan Fan Kuan (Wade-Giles yazımında Fan K'uan), Lİ CHENG'in öğrencisi olmuş; ancak gerçeği yalnızca doğanın içinde yaşayarak bulacağını düşünerek Shaanxi Dağları'na çekilmiştir. Yapıtlarında ÇİN sanatının Kuzeyli ustalarına özgü dış çizgiler ve dramatik anlatım egemendir. *Dağlar ve Dereler Arasında Bir Gezinti* (Ulusal Saray Müz., Tayvan) adlı ruloda tümüyle yalın, ancak anıtsal bir düzenleme söz konusudur. Köşeli dış çizgiler, ustalıkla kullanılmış küçük yağmur damlaları (→CUN), yapıta zengin bir dokusal nitelik kazandırmıştır. Fan Kuan resminde, doğanın yaşayan gerçekliğini insanüstü sayılabilecek bir duyumla yansıtmış, her bir yaprak, dal ve kaya betiminde güçlü ve yoğun bir anlatıma yönelmiştir. Dolaysız anlatımı ve yapmacıktan uzak tavrı sanatçının en belirgin özellikleridir. *U.Tükel*

FANTASTİK GERÇEKÇİLİK
1945 dolaylarında Viyana'da oluşan bir sanat okulu. Savaş sonrası AVUSTURYA resmiyle özdeşleştirilmiştir. Okulu oluşturan genç kuşak sanatçıların birçoğu Albert Paris Gütersloh'un (1887-?) öğrencisiydi; farklı üslupları olmasına karşın BRUEGEL gibi eski ustalara karşı ortak bir ilgi duymuşlar, resmin öyküsel niteliğini vurgulayıp gerçeklerin en küçük ayrıntısı ile düşsel masal dünyasını birleştirmişlerdir.

FANTASTİK MİMARLIK
Var olduğu çevreye farklı, sıradışı, genellikle de hayret verici mekânsal ya da görsel özellikler sunabilen mimarlık yapıtları, fantastik mimarlık ana başlığı altında toplanmaktadır. Alışılmış malzeme, strüktür kullanımı ya da bina biçimlerinin dışına çıkan bu yapıların çarpıcılıkları yapancılaşmalarındadır. Uygun ve normal olarak kabul edilmiş tüm değerler, kararlar ve uygulamalar, bu yapılar için bir kopuş ve ayrılma noktasıdır. Fiziksel olarak gösterdikleri farklılaşmalardan dolayı fantastik mimarlık örnekleri kolay analiz edilememekte ve sınıflandırılamamaktadır.

Bu tür mimari örnekler önceden kabullenilmiş değerler sisteminin olmadığı bir düşünce alanının ürünleridir. Ama, fantastik mimarlık adlandırması bir mimari akım ya da okul anlatımı için kullanılmaz; tersine her akımda oluşabilecek yapıtları kapsayabilen bir üst-başlık, bir sonra adlandırmadır. Mimari olarak üsluplaşmamış olduğu içindir ki, bu tür yapıların önemli bir kısmı mimarlık eğitimi almamış, halktan kişiler tarafından gerçekleştirilebilmiştir. Bu tür örnekler, bazan kişilerin dış dünyalarında oluşan çevrenin tekdüzeliğine bir tepki, bazan da kendi iç dünyalarındaki hareketliliğin bir yansıması, bir gösterim biçimidir. Bu tutumlarıyla kişiler kendi istek, duygu ve tercihlerini dile getirmek için mimariyi bir gereç olarak kullanırlar. Kişi için önemli olan kendini dışa vurabilmek ve varlığının bir kanıtını ortaya koyabilmektir. Hiçbir normalleştirme ve uygunlaştırma süzgecinden geçmeyip, içinde bulunduğu çevreye uyum sağlama kaygısı taşımadığı için sonuçlar oldukça dikkat çekici ve çarpıcı olmaktadır. Bu mimari oluşumların fiziksel özelliklerine inildiğinde çok farklı tutum ve tekniklerle karşılaşılır. Önceden inşa edilmiş binalar üstündeki uygulamalar genellikle binanın yüzeylerine ya iki boyutlu resimler (→DUVAR RESMİ), ya renkli cam, seramik ve taş parçacıklarını yapıştırarak elde edilmiş MOZAİK'ler biçiminde, ya inşaat malzemesi kullanımıyla bina üstüne işlenmiş üç boyutlu kabartmalar ya da yapıştırılmış daha figüratif biçimlerle (ör.kapıyı çevreleyen ağzı açık surat, çıkmayı tutan tekne burnu, çatıdan baca gibi çıkan *Piza Kulesi* vbg) gerçekleştirilmiştir.

Bu yaklaşımla bina inşa edildiğinde, farklılaşma öncelikle alışılmışın dışında malzeme kullanımıyla kendini göstermektedir. Kullanılmış boş şişeler, atılmış teneke kutular, patlamış lastikler, hatta bazan kullanılmayan tekneler bile bu tür binalara malzeme olmuştur. Farklı işlevlerle kullanılan bu malzemelerin binalaşarak ortaya çıkması öncelikle bağlamsal, sonra da görsel bir şaşırtıcılık taşır. Görsel farklılaşma bu tür günlük kullanım malzemelerinin yapılaşması kadar, yapılaşırken gerektirdiği biçimlenmelerin de alışılmamış olmasındandır. Farklı malzeme kullanımının öteki ucunda ise bina malzemesi olarak tanınmış ve benimsenmiş bir malzemenin alışılmadık biçimlerde kullanımı vardır. Bu tutumun en iyi örneği, postacı Ferdinand Cheval (1836-1924) tarafından Fransa'da *Palais Ideal* (İdeal Saray) adını verdiği yapısıyla gerçekleştirilmiştir. Cheval, 1879'da başladığı yapısını 1912'de tamamlayabilmiştir. Yapıda malzeme olarak taş kullanılmıştır; ama, bunun strüktürel bir mantığı yoktur ve statik açıdan da doğru bir mimarlık değildir. Alışılmamış yüzey artikülasyonları (eklemleme) ve strüktürel biçimlenmelerle yapı tamamen farklı bir dünya, bir düşler ülkesi kurmaya çalışmaktadır.

Mimarlık eğitimi almış kişiler tarafından gerçekleştirilen mesleki uygulamalarda ise yapıtlar genellikle bir normalleştirme ve uygunlaştırma sürecinden geçtiği için önceki örnekler kadar kişisel ve farklılaşmış bir ifade bulanların sayısı çok azdır. Mimarın amacı her şeyden önce binanın İŞLEV'ini en iyi biçimde yerine getirmesini sağlamak olduğu için, kendisine ait mimari, özellikle de biçimsel tercihlerini uygulamakta çok özgür olamamaktadır (→MİMAR; MİMARLIK). Bu nedenle mimarlar tarafından gerçekleştirilen fantastik mimarlık örnekleri amaçlardaki değişim ve işlevsel gerekliliklerden dolayı daha farklı fiziksel özellikler sergiler. Artık amaç kişinin kendi istek ve tercihlerini dışa vurmak için mimariyi kullanması değil, mimarlık için bir şeyler yapmak, yeni ufuklar açmaktır. Alışılagelmiş bina biçimleri, kalıplaşmış strüktürel sistemler ve malzeme kullanımı bu yaklaşımla sorgulanmakta-

dır. Sonuç yine bulunduğu çevre içinde farklılaşmış, sıradışı ve dikkat çekici yapılardır.

Mesleki uygulamalarda ne tip tutumların bu farklılığa götürdüğünü anlayabilmek için var olan örneklerin fiziksel özellikleri analiz edildiğinde çarpıcılığın öncelikle biçimsel arayış ve sorgulamaların sonucu olduğu gözlenir. Biçimsel arayışlar, bazı akımlarda, alışılagelmiş ortografik plan kurgusuyla çalışan prizma mimarlığının bir yapısal prototip (ilk örnek) haline gelerek, gerekliliğinin ve anlamının araştırılmadan kullanılmasına bir karşı-tutum biçiminde ortaya çıkar. Bu arayışların bir ucunda ön-figürlü örnekler vardır. Bu tutum, doğadan ya da gündelik yaşamdan aldığı bir canlının ya da nesnenin biçimini binalaştırmaya çalışır. 18.yy Fransız mimarlığında *l'architecture parlante* (konuşan mimarlık) hareketiyle ortaya çıkan bu yaklaşım, binayı, barındıracağı işlevin bir ikonu haline dönüştürmeyi amaçlar (ör. 18.yy Fransız mimarı ve bu hareketin öncülerinden olan Jean-Jacques Lequeu'nün inek biçimindeki hayvan barınağı önerisi). Ama asıl sorgulanan, gelenekselleşmiş mimari ön-kabullerdir. Günümüz mimarlığında bu yaklaşım hamburger biçiminde hızlı-yemek büfesi, çizme biçiminde konaklama yerleri olarak ortaya çıkmaktadır. Ama bu yapıların amaçları işlevlerinin görsel olarak hızlı bir anlatımını sağlamak ve dikkat çekicilikleriyle ticari kullanımlarını artırmak olduğu için, mimarlık söyleminde fazla yer almazlar.

Biçim irdelemesinin bir başka ucunda ise ipuçlarını doğadaki biçimlerin strüktürel yapılarından ve geometrilerinden alan, dolayısıyla BİYOMORFİK MİMARLIK kapsamında değerlendirilen yapılar bulunmaktadır. Ünlü Katalan mimar GAUDÍ'nin yapılarındaki tutum bu yaklaşımın önemli örneklerini oluşturur. Özellikle *Batlló* (1905-07) ve *Milà* (1905-10) *Apartmanları*'nda hüküm süren doğal ve örgensel biçimler önceki örneklerde olduğu gibi binanın üzerine eklenmiş bir çeşit dekor olmaktan öte, binanın asıl strüktürel elemanları olarak tasarıma katılmışlardır. Kemik biçiminde kolonlar, yumuşak bir deriyi andıran dalgalanan cephe yüzeyi ve bir dinozorun omurgasıyla sırtını anımsatan çatı biçimlenmesi ile *Batlló Apartmanı*, bulunduğu çevre içinde şaşırtıcı ve umulmadık tektonik özelliklere sahip olmuştur. *Milà Apartmanı* ise Gaudí'nin bu anlamda en özgün yapıtı olarak kabul edilmiştir. Örgensel biçimlere benzemeye çalışan büyük bir taş etkisi yaratarak yapının plastik özelliklerini ön plana çıkarmıştır. Bina boyunca dalgalanarak süren yatay kenar bantları göz kapaklarına ya da dudaklara benzetilmektedir. Taşıyıcı elemanlar yine *Batlló Apartmanı*'nda olduğu gibi bir organizmadaki kemikler gibidir. Hiperboloit ve paraboloit çizgilerle oluşmuş, doğada var olan biçimlere öykünen biçimlerin bu yapılarda bina elemanları haline gelmesi hiç alışılmadık MEKÂN ve CEPHE özellikleri sunmaya başlamıştır. *Sagrada Familia Kilisesi*'nde (1883-1926) ise Gaudí, bu arayışlarını ölçek üzerinde yoğunlaştırmış ve kendi yaklaşımının çok etkileyici bir anıtını oluşturmuştur.

Yapı elemanları üzerinde tek tek gözlenen bu özen, yapı genelinde yalnızca binanın biçimine indirgendiği zaman ise yapı ortaya bir heykel gibi çıkmaktadır. Alman Dışavurumculuğu'nun (→DIŞAVURUMCULUK) savunucularından olan MENDELSOHN'un *Einstein Kulesi* (1919-24, Potsdam), STEINER'in *Goetheanum II* adlı okul yapısı (1925-28, Dornach) ya da LE CORBUSIER'nin *Ronchamp Kilisesi* (1950-54), Eero SAARINEN'in *TWA Terminali* (1956-62, New York) ve UTZON'un *Sidney Opera Binası* (1957-73), bu tutumun önemli mimari örnekleri olarak sayılabilir. Yapı malzemeleri ve strüktürel sistemler üzerindeki mühendislik araştırmalarının da fantastik mimarlık örneklerinin ortaya çıkmasında önemli bir rolü vardır. 1851 Londra Dünya Sergisi'nde PAXTON tarafından gerçekleştirilen *Kristal Saray*'da olduğu gibi, ilk kez kullanılan bir malzeme ya da yapım sistemi, olanakların farklılaşmasından dolayı hiç beklenmedik mekânlar ve tektonik görüntüler sunma potansiyeline sahiptir. *Kristal Saray* o yılların yeni bir malzemesi olan prefabrike cam panelleri ve bu malzemenin sunduğu olanakları sergilemek amacıyla yapılmıştı. İlk sürprizini, malzeme elverdiği için çok büyük bir ölçekte ve sekiz ay gibi kısa bir zamanda gerçekleştirilerek yapmıştır. Sunduğu alışılmadık derin perspektifler ve farklılaşmış iç mekânlarla *Kristal Saray*, dönemin üretim gereçleri ve biçimleri bina yapımına yansıtıldığında, mimari çehrenin ne kadar önemli boyutlarda değişebileceğinin de çarpıcı bir örneğidir. Ama bu heyecan ve etki, malzemenin ilk kez bina ölçeğinde, kendi sunduğu yeni olanaklarla denenmesinden kaynaklanmaktadır ve daha sonraki kullanımlarda aynı çarpıcılığa sahip olamamaktadır.

Mühendislik alanındaki araştırmalar, sunduğu yeni inşaat malzemeleri kadar binanın sıhhi tesisat, havalandırma, elektrik, düşey dolaşım gibi servis birimleri için geliştirdiği çözümlerle de fantastik mimarlığa katkıda bulunmaktadır. Bu çözümler öyle titiz sonuçlara ulaşmaktadır ki, mimarlar bu birimleri bina içinde saklamak yerine her birini tek tek dışa vurmaktan çekinmemektedir. ROGERS ve PIANO'nun tasarımını, ARUP ve Ortakları'nın da mühendisliğini yaptığı *Georges Pompidou Ulusal Sanat ve Kültür Merkezi* (1971-77, Paris) bu tutumun başyapıtını oluşturur. Her bir servis biriminin tek tek dışa vurulduğu bu yapıda yüzyıllardır süregelen bina tektoniğinin birden alışılmadık mekanik ifadesi yapıyı, özellikle var olduğu tarihsel çevre içinde oldukça farklı ve çarpıcı kılmaktadır.

Fantastik mimarlık başlığının son alt grubunu ise mimari ütopyalar oluşturmaktadır (→ÜTOPYACI MİMARLIK). Gelişmekte olan teknolojinin her yeni gün sunduğu umulmadık olanaklardan esinlenen ütopyalar, bu olanaklarla ulaşılabilecek toplumsal yaşam koşullarının oluşturabileceği fiziksel çevreleri sunmaktadır. Mimari ütopyalarda varsayımlar makro ölçekte olduğu için çok şaşırtıcı, hiç beklenmedik, hatta ürkütücü yaşamsal değerlere sahip olup, farklı bir dünya mimarlığının ifadeleridir. SUPERSTUDIO grubunun (1966-78) hazırladığı dünyayı kuşatan *Sürekli Anıt* (1969) ve *Toptan Kentleşme İçin Bir Model* adlı kolajlarda insanların doğaya karşı takındıkları sorumsuz tavrın neden olabileceği mimari sonuçlar en ürkütücü ve etkileyici biçimiyle verilmiştir. FULLER ise *Uçan Küreler* (1967) projesi ile gelişmekte olan teknolojinin, yeryüzündeki yaşam ve mimarlığı gökyüzünde yaratabileceği uydulara taşıma gücünde olduğunu göstermektedir. Gerard O'Neill'in NASA ve Princeton Üniversitesi uzmanlarıyla yaptığı ortaklık ve Ames-Stanford Üniversitesi'nde uzay kolonileşmesi üzerine gerçekleştirdiği çalışma sonucunda 21.yy'ın mimarlığı olarak geliştirdiği "Uzay Kolonileri" projesi ise dünya üzerindeki yaşama bir alternatif üretme çabasının etkileyici örneklerindendir. Alışılmış mimarlık kavramını yeniden tanımlayan ve dünya üstündeki yaşamı sorgulayan bu öneriler, hem düş gücü yüksek bir yaratıcılığın ürünleri oldukları için tamamen farklı olanaklar ve fiziksel bir çevreyle ortaya çıkmaktadır hem de öteki fantastik mimarlık örnekleri gibi büyük hayret uyandırırken, bir taraftan da mimarlık konusunda düşündürmektedir.

0816, 1686, 2665, 3061. *Ş. Yalınay*



FANTIN-LATOUR, Henri, *Beyaz ve Pembe Güller*, 1890, tuval üzerine yağlıboya, 37x32 cm.



FANZAGO, Cosimo, *Aziz Bruno*, 1623-30, mermer, Certosa di San Martino, Napoli.

FANTIN-LATOUR, Henri (1836, Grenoble-1904, Buré)
Fransız ressam.
ROMANTİZM anlayışı içinde figürlü düzenlemeler, PORTRE'ler ve ÖLÜDOĞA'lar gerçekleştirmiştir.

Tam adı Ignace Henri Joseph Théodore Fantin-Latour olan sanatçı ilk eğitimini, İtalyan anlayışına bağlı bir manzara ressamı olan babası Théodore Fantin-Latour'dan (1805-72) almıştır. Daha sonra Paris'e giderek önce Horace Lecoq-de-Boisbaudran'ın öğrencisi olmuş, sonra Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda akademik ressam Marc Gabriel Gleyre'in (1808-74) yanına girmiş ve burada WHISTLER, DEGAS ve Alphonse Legros'yu (1837-1911) tanımıştır. Fantin-Latour, 1861-99 arasında resmî SALON SERGİLERİ'ne katılmış, 1863'te de Reddedilenler Salonu'nda *(Salon des Refusés)* yer almıştır. Sanatçı birçok kez çıktığı İngiltere gezilerinde Whistler ve Edwin Edwards'la (1864-?) dostluk kurmuş, Kraliyet Akademisi'nde yapıtlarını sergilemiştir. 1864 Salon Sergisi'nde yer alan *Delacroix'ya Saygı* (Louvre Müz., Paris) adlı yapıtında MANET, Whistler, Legros gibi ressamlarla şair Baudelaire'i, DELACROIX'nın portresinin çevresinde resimlemiştir. Romantik bir duyarlıkla gerçekleştirilen yapıtta sanatçının kendisi de yer almaktadır. Grup portreleri alanında bilinen bir başka yapıtı da *Manet'ye Saygı* (1870, Orsay Müz., Paris) adlı resmidir. *Batignolles Atölyesi* olarak da bilinen bu resimde bir grup sanatçıyı Manet'nin atölyesinde resimlemiştir. Sanatçı, Richard Wagner'in dramatik öğeler içeren müziğinden etkilenmiş, Romantik bestecilerin müziklerini görselleştiren düşsel taş baskılar gerçekleştirmiştir. Fantin-Latour, İngiltere'de çiçek resimleri başta olmak üzere ölüdoğa çalışmalarıyla tanınır. Nesnelerin canlılığını, yaşamsallığını yakalamaya yönelik bu yapıtlar aynı zamanda, Hollanda sanatının bu konudaki titizliğini de yansıtır. *Çiçek ve Meyveler* (Louvre) adlı yapıtı, özellikle çiçeklerin dokusal niteliklerinin verilişiyle bu alandaki başarılı ürünlerdendir. Fantin-Latour'un yumuşak üslubu, MOREAU ve REDON'un SİMGECİLİK'iyle benzerlik gösterir.
1662. *U.Tükel*

FANZAGO, Cosimo (1591, Clusone, Bergamo-1678, Napoli)
İtalyan mimar ve heykelci.
17.yy'da, KİLİSE tasarımında yaptığı yeniliklerle özellikle Napoli'de BAROK mimarlığın önemli örneklerini vermiştir.

Heykel sanatı üzerine eğitim görmüş olan Fanzago, 1608'de Napoli'ye giderek bir süre heykelci olarak çalışmış; 1620'de de mimarlığa yönelmiş, çeşitli kiliseler, kilise iç mekânları, altarlar ve kilise cepheleri yapmıştır. Fanzago yüksek kubbeli Yunan haçı plan şemasını sıklıkla uygulamış; Napoli'de gerçekleştirdiği *Ascensione a Chiaia* (1622/24-57), *S.Maria dei Monti* (1628-78, bit.1714), *S.Giuseppe dei Vecchi a San Potito* (1634-78, bit.1724), *S.Giorgio Maggiore* (1640-78), *S.Teresa a Chiaia* (1650-62) ve *S.Maria Maggiore* (La Pietrasanta, 1653-78) kiliselerinde kullandığı bu şema, 1720'lere kadar Napoli kilise mimarlığının değişmez kuralı olmuştur. Öte yandan Fanzago, kilise iç mekânında da önemli bir değişiklik yaratarak ana ALTAR'ı, APSİS duvarından öne çekip bağımsız bir strüktür haline getirmiştir. 1760'lara kadar etkisini sürdüren bu ana altar tipini, Venedik'teki *S.Nicola al Lido*'da (1629-34), Napoli'deki *S.Maria degli Angeli alle Croci* (1639-40), *S.Maria di Costantinopoli* (1645), *S.Maria La Nova* (1645-47) ve *S.Domenico Maggiore*'de (1650), Roma'da da Lucina'daki *S.Lorenzo*'da (1650-52) uygulamıştır. Fanzago, gene Napoli'de, iç mekân bezemelerini yaptığı *Gesù Nuovo*'nun *transept*'lerindeki *S.Ignazio* ve *S.Francesco Saverio Şapelleri* (1637-50) ile *S.Lorenzo Maggiore*'deki *S.Antonio di Padova Şapeli* (1638-49) ve Cacace ailesinin şapelinde de (1643-45), bu kez kullandığı renkli mermer ve bitkisel kakmalarla büyük etki yaratmış; mimariyi heykel ve plastik öğelerle biraraya getirişindeki uyum ve denge dikkati çekmiştir. Çeşitli mevcut kiliselere cephe tasarımları da yapmış olan Fanzago, Napoli'deki *Certosa di San Martino*'nun (1623-56) cephesinde ZAFER TAKI benzeri bir tasarım uygulamış; bu yapının KLASİKÇİLİK doğrultusunda bir çeşitlemesi olan *S.Maria della Sapienza*'da (1638-53) üç kemerli bir LOGGIA kullanmış; altarını da yaptığı *S.Maria degli Angeli alle Croci*'nin cephesiniyse bir dizi *serliana* (SERLIO'nun adıyla anılan üçlü pencere grubu; bir tür TRİPLET) ile biçimlendirmiştir. Bunlar dışında malikâne tipi yapılar da gerçekleştirmiş olmakla birlikte, hemen hemen hepsi Napoli'de olan bu uygulamalarının pek azı günümüze ulaşabilmiştir. 1632'de başlanan *Palazzo Caviano* ile 1647'den sonra başlanan *Palazzo Stigliano*, 18. ve 19.yy'larda değiştirilmiş, Fanzago'nun girişini, merdivenini ve *loggia*'sını yaptığı *Palazzo Maddaloni* (1652) 1943'te tahrip olmuştur. Tamamlanmadan kalan ve bugün harap durumda olan *Palazzo Donn'Anna* (1642-44), mimarın en ilginç uygulamalarından sayılmaktadır.
0499, 2748, 3593, 3596. *G.Yalçıner*

FARRELL, Terry (1938, Manchester yak.)
İngiliz mimar ve kent plancı.
Özellikle seçmeci (→EKLEKTİSİZM) bir anlayışla, bir tür SİMGECİLİK'in egemen olduğu Post-Modern (→POST-MODERNİZM) uygulamalarıyla tanınır.

1956-61 arasında Newcastle Üniversitesi Mimarlık Okulu'nda eğitim gördükten sonra, 1962-64 arasında KAHN, Romaldo Giurgola, VENTURI ve SCOTT BROWN'ın öğrencisi olduğu Pennsylvania Üniversitesi'nde mimarlık ve kent planlama konularında yüksek lisans yapmış, Japonya'da kent planlama ve devletçe yaptırılan TOPLU KONUT'lar üzerinde çalışmıştır. 1965'te Londra'ya döndüğünde Nick Grimshaw'la 1980'e dek sürecek bir ortaklık kuran Farrell, İngiltere dışında ABD, Çekoslovakya (b.Çek Cum.), Almanya, Hong Kong, İrlanda, Japonya ve Norveç'te de konferanslar vermiş, Cambridge Üniversitesi, Bartlett Mimarlık Okulu, Architectural Association (AA) Mimarlık Okulu, Strathclyde Üniversitesi'nin (Glasgow) yanı sıra ABD'de Sheffield ve Pennsylvania üniversitelerinde konuk öğretim üyesi olarak görev almıştır. Farrell, *Peak Tower*'ın yeniden düzenlenmesi için 1991'de açılan yarışmayı kazandıktan sonra Hong Kong'da da bir büro açmış; ayrıca Fransa, Portekiz, Malezya, İsveç ve Dubai'deki birçok başka büroyla ortak çalışmalar yürütmüştür. Londra'nın Paternoster Meydanı düzenlemesi için geliştirdiği proje 1994'te Amerikan Mimarlık Enstitüsü (→AIA) tarafından ödüllendirilmiştir.

Farrell'ın, yapının cephesini ana kütleden tümüyle ayrıymış gibi tasarladığı yapılarında, MODERN MİMARLIK sonrasının mimarlık ortamı içinde belirginleşen tarihsel biçimlerden alıntı yapma ve bu biçimlere göndermelerde bulunma eğilimi açıkça gözlenmektedir. Farrell, kent içinde tasarladığı projelerde binalarını kentsel mekânlarla bütünleştirmeyi amaçlamış, kentsel mekân tasarımına da ayrıca önem vermiştir. Tanınmasını sağlayan ilk projelerinden *Clifton Bahçecilik Merkezi ve Dükkânı*

(1979-80, Bayswater, Londra) ile aynı işletmenin Covent Garden'daki (Londra) dükkânı ve parktan (1980-88) sonraki önemli tasarımları arasında simgelerle biçimlenmiş özgün mimari dilini ortaya koyduğu *TVam Breakfast Yönetim Merkezi ve Stüdyoları* (1981-82, Camden Lock, Londra); bir yenileme projesi olan *Tütün Doku* (1987, Dockland, Londra); tren istasyonu, ofisleri, dükkânları, tiyatrosu ve yeşil alanları ile Thames kıyısındaki *Charring Cross* yerleşmesi; gene Thames kıyısındaki büro binası *Vauxhall Cross* ile *Alban Gate Lee House* sayılabilir.
3332. *Y.Salman*

FARUKÎ, Nermin (1914, İstanbul-1991, İstanbul) Türk heykelci.
Heykel sanatına yönelen ilk Türk kadın sanatçılardan olan Farukî, eğitimini İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Heykel Bölümü'nde İhsan ÖZSOY'un yanında yapmış, daha sonra Almanya'ya giderek Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğrenim görmüştür. Önceleri Alman YENİ-KLASİKÇİLİK anlayışının etkisi altında portre-büstler yapan Farukî'nin ilk tunç döküm heykeli *Hadi Bara* büstüdür. Daha sonra mermerle çalışmaya başlamış, *Âşıklar, Kaplıcada* gibi yapıtlarında organik yuvarlak formlar yaratmış, ayrıca bakır levhalarla figürsüz yapıtlar da üretmiştir. Eşi Nijat SİREL'e Mahir TOMRUK'la birlikte gerçekleştirdiği Bursa *Atlı Atatürk Heykeli*'nde (1928) yardımcı olmuştur. Farukî, II.Uluslararası İstanbul Şenlikleri Açık Hava Sergisi ile 1958 İstanbul Belediyesi Bahar ve Çiçek Bayramı Yarışması'nda birer Birincilik Ödülü almıştır. *Z.Rona*

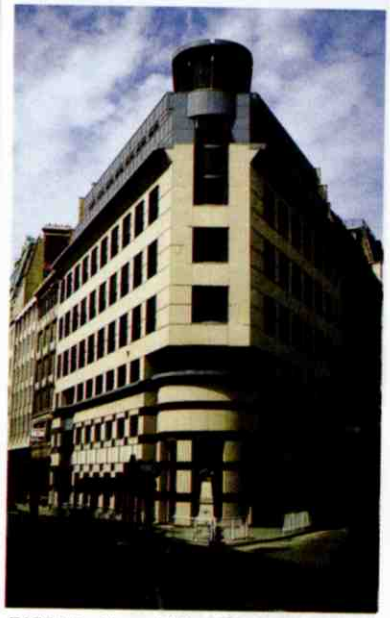
FASAD (Fr.*façade*) = **CEPHE**

FASCIA (Lat.)
Latince'de "şerit" anlamına gelir. Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, İon ve Korinth düzenlerin (→DÜZEN) ARŞİTRAV yüzeyinde kademe yaratan yatay bantlardan her biri. Bir arşitravda genellikle birbiri üstüne taşan iki ya da üç *fascia* bulunur.
Çizim → DÜZEN

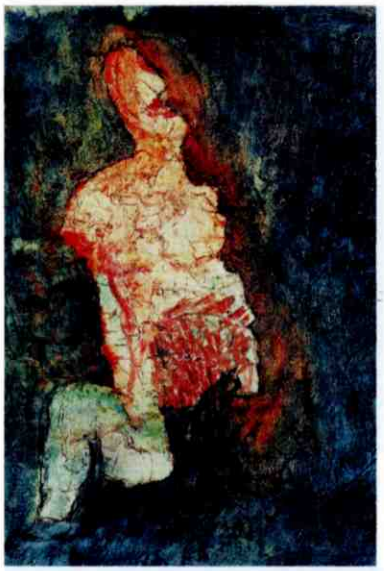
FATIMİ mimarlığı ve sanatı
Berberiler'den Fatımi Hanedanı (909-1171), Halife Muizz döneminde (953-975) Akşitler'den MISIR'ı ele geçirmiş ve El-Fustat'ın kuzeyinde Kahire kentini kurup yönetim merkezi yapmıştır. Kısa sürede hızla imar edilen kentteki ilk Fatımi yapısı *El-Ezher Camisi*'dir (970-972). El-Katai'deki (b.Kahire) TOLUNOĞLU yapısı *İbn Tolun Camisi*'ni anımsatan bu camide kıble duvarına paralel beş sahından oluşan bir namaz kılma alanı vardır. Mihrap ekseni sahınları dikine kesen bir sahınla belirtilmiş ve mihrap önü mekânı bir kubbeyle örtülmüştür. Caminin özgün durumunda ahşap örtülü olduğu sanılmaktadır. Öteki Kuzey Afrika camilerinde de görüldüğü gibi mihrap duvarına paralel ilk sahnın uçlarında kubbeyle örtülü birer birim yer almaktadır. İSLAM dünyasının en önemli kültür ve eğitim merkezi durumuna gelen *El-Ezher Camisi* zamanla büyük değişiklikler geçirmiştir. Ancak namaz kılma mekânı ve alçı bezemesinin ilk yapım dönemine ait olması gerekir. *El-Hakim* ve *El-Akmer Camileri* de aynı şemayı yineler. *El-Hakim*'in kuşatma duvarı ve minareleri taştandır. Kapısı beden duvarından dışarı taşmakta, ön cephenin iki köşesinde birer minare yükselmektedir. *El-Akmer*'in avlusundaki yenilik Doğu-İslam kaynaklı EYVAN motifinin kullanılmış olmasıdır. Bu dönemde karakteristik bir yenilik camiyle yaptıranın türbesinin birlikte tasarlanmasıdır. Kahire dışında Mukattan denen bir tepenin üstünde kurulmuş olan *El-Cüyuşi Camisi*'nde (1085) yaptıran Bedr Cemali'nin türbesi de bulunmakta ve yapı bir ziyaret yeri olarak değerlendirilmektedir. Girişte, kapı yapısına minare oturmaktadır. Kare planlı iki kuleyle üstü kubbe örtülü sekizgen planlı bir kuleden oluşan minare, Mısır minarelerine prototip (ilk örnek) olmuştur. Sağda minareye çıkış, solda abdest alma yeri bulunmaktadır. Girişten avluya varılır. Avlunun iki yanında konaklama odaları vardır. Avludan, çifte sütunlara oturan üç kemerden geçilerek kapalı namaz kılma bölümüne varılır. Mihrap önü kubbeyle, öteki bölümler çapraz tonozla örtülmüştür. Fatımi döneminden kalma mihrap en güzel örneklerdendir. Kubbeli Fatımi türbelerinin en eskileri *Seb'a Benât* yani *Yedi Kız Türbeleri*'dir (1016). Kare planlı olan bu tür TÜRBE'lerde tonoz bingi (tromp) ve küresel bingiden (pandantif) oluşan örtü geçiş bölümü (→ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ) yüksek tutulmuş ve MUKARNAS'larla ustalıklı bir biçimde düzenlenmiştir. 1100-1200 arasında yapılan *Muhammed-al-Gafari* ve *Seyyide Atika Türbeleri*'nde de uygulanan bu yöntem sonraki örneklere model oluşturmuştur. Kaynaklarda sivil mimarlık örnekleri olarak geçen saraylardan ancak pek azının kalıntısı günümüze ulaşmıştır. Bunlardan Kal'at Beni Hammad kalıntılarındaki *Kasr-ül-Menâr* ve *Dâr-ül-Bahr*'ın kubbe ve tonozla örtülü şato görünümünde yapılar oldukları anlaşılmaktadır. Kahire'nin en çarpıcı yapıları olan *Bâb-ün-Nasr, Bâb-ül-Fütuh* ve *Bâb-üz-Zuveyle* adlı kapılar, ateş odaları ve daire planlı kuleleriyle Fatımi askeri mimarlığının özelliklerini yansıtırlar.

Fatımi sanatının etkileri Müslümanlar'la ilişkileri güçlü olan Sicilya'daki Norman krallarının saraylarına kadar uzanmıştır. Özellikle Palermo ve çevresinde bu etkiler fazladır. *Cuba (Kubbe)* ve *Ziza (El-Aziza) Şatoları*'nda Fatımi sanat geleneğinin yanı sıra MAGRİP ve İspanyol (→İSPANYA), ayrıca BİZANS etkileri de izlenir. Fatımi döneminde İslam sanatının gelişme çizgisi içinde mimarlık dışında el sanatlarında da ilerleme kaydedilmiş, özellikle dokumacılık, seramik, fildişi, ahşap ve metal işçiliğinden örnekler günümüze ulaşmıştır. Bunların içinden kuş ve fantastik hayvanlarla bezeli sert kristalden kilise hazine parçaları ilginç örneklerdir. SERAMİK, başlangıçta MEZOPOTAMYA'dan ithal edilmekle birlikte zaman içinde denenen yeni üslup ve teknikler doğrultusunda kısa sürede Fatımi sanatına özgü seramikler yapılmaya başlamıştır. İRAN ve Mezopotamya'ya göre Mısır örnekleri daha niteliksiz olmakla birlikte perdah tekniğinde yüksek bir düzeye ulaşılmıştır. Helenistik karakterde balık ve insan figürlü parçalar çoğunluktadır. Sa'ad ve Muslim imzalı seramik örneklerine rastlanır. Metal örnekler (→MADEN sanatı) arasındaysa nitelikli buhurdanlar günümüze ulaşmıştır. Piza'da *Campo Santo*'da bulunan GRİFON biçimindeki bir buhurdan bu örneklerden biridir. Eskiden beri önemli bir DOKUMA merkezi olan Mısır'da dokumacılık Fatımi döneminde de sürmüştür. Günümüze kalan geometrik, figürlü ve yazılı dokuma parçaları Fatımi dokuma sanatı hakkında bilgi verecek niteliktedir.
0589, 0615, 0858, 1633, 3638. *A.Ödekan*

FAUTRIER, Jean (1898, Paris-1964)
Fransız ressam.
Yaşamı boyunca sanat gruplarından uzak kalan ve belli bir sanat akımı içinde düşünülemeyecek türde yapıtlar veren Fautrier, gene de savaştan sonraki ANLATIMCI-SOYUTLAMA anlayışının en önemli öncülerinden sayılmaktadır.



FARRELL, Terry, *Midland Bank*, 1984-87, Londra.



FAUTRIER, Jean, *Sarab*, 1943, tuval üzerine marufle, yağlıboya, 116x89 cm.

1909'da İngiltere'ye giderek önce Kraliyet Akademisi'nde, daha sonra Slade Sanat Okulu'nda öğrenim görmüş, 1917'de Paris'e döndüğünde, aralarında Malraux ve Ungaretti de olmak üzere, bazı yazarlarla dostluk kurmuştur. 1928'de Dante'nin *La divina commedia*'sının (yks.1310-21; *İlahi Komedya*, 1956-64) "*Inferno*" (Cehennem) adlı birinci bölümünün özel bir baskısı için hazırladığı taş baskılar SERBEST BİÇİMLİ SANAT'ın habercisi sayılmaktaysa da, Fautrier'nin kendine özgü sanat tekniği aslında 1943'te sergilediği *Rehineler* adlı bir dizi yapıtta belirginleşmiştir. Sanatçı, esin kaynağını savaşa karşı duyduğu dehşetten alan bu yapıtlarında, palet bıçağıyla tuvale aktardığı, çoğunlukla beyazımsı, kalın boya katmanlarından, resimlerinin konusunu oluşturan çıplaklar, başlar, nesneler ve manzaralar yaratmıştır. Ne var ki, çoğu kez dairesel bir düzende yerleştirdiği bu biçimlerin nesnel anlamları da ilk bakışta belirgin olmayıp, resme bakanın bir şifre gibi çözmesini gerektiren işaret ve hiyerogliflerle yansıtılmıştır. Sanatçının yapıtlarına şiirsel bir anlatım kazandıran bu teknik bir bakıma BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK niteliğindedir. 1950'den sonra "çoğaltılmış özgünler" *(multiple originals)* düşüncesini ilk geliştiren sanatçılardan biri olan ve renk kullanımı yönünden gelenekçi sayılan Fautrier, 1960 Venedik Bienali'nde Büyük Ödül'ü kazanmıştır.

0645, 2651. *İ.Babacan*

FAUVEL, Louis-François-Sebastien (1753,Clermont-en-Beauvaisis-1838, Smyrne)

Fransız ressam ve oymabaskı ustası.

Doğu'yu betimleyen yapıtlarıyla tanınmış Oryantalist (→ORYANTALİZM) ressamlardan olan sanatçı, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Fransa büyükelçisi Kont Choiseul-Gouffier ile birlikte önce Yunanistan'a, ardından da İstanbul'a gelmiş; Gouffier'nin büyükelçiliği (1784-92) sırasında bir süre burada kaldıktan sonra Atina'ya konsolos yardımcısı olarak atanmıştır. Ressamlığının yanı sıra çizim ustası, oymabaskı sanatçısı ve arkeolog da olan Fauvel, 50 yıl boyunca tüm Doğu'da tanınmış bir kişi olmuştur. Sanatçının birçok çiziminin baskıları Kont Gouffier'nin *Voyage pittoresque de la Grèce* (1782-1822; Yunanistan'a Pitoresk Gezi) adlı yapıtının üçüncü cildinde yer almakta; Paris'teki Ulusal Kütüphane'de de yapıtları bulunmaktadır.

0520, 2129. *Z.İnankur*

FAYANS

1. Kalay sırlı seramiğe (→SERAMİK) ve ÇİNİ'ye ALMANYA, FRANSA, İSPANYA ve İskandinavya'da verilen ad (İng.*faience, Delftware*, Fr.*faïence*, Alm.*Fayence*). İTALYA'da aynı tür seramiklere MAJOLİKA, HOLLANDA ve İNGİLTERE'de de DELFT İŞİ adı verilir. "Fayans" sözcüğü büyük olasılıkla RÖNESANS döneminde İtalya'da *majolika* üretimiyle tanınan Faenza'dan türetilmiştir.

Fayanslar önceleri SIRALTI tekniğiyle yapılıyor, bu nedenle de ancak yüksek ısıya dayanıklı boyalar *(grand feu)* kullanılabiliyordu. 18.yy'da SIRÜSTÜ tekniği bulununca düşük ısıya dayanıklı boyalar *(petit feu)* kullanılmaya başlamıştır. Fransa'da ortaçağdan beri güney bölgelerde yeşil-mor döşeme çinileri (→ÇİNİ) yapılıyordu. İlk kez Faenza'da ortaya çıkan *bianchi di Faenza*'dan esinlenerek 16.yy sonuyla 17.yy başlarında Fransa'da, özellikle Lyon ve Nevers'de *faïence blanche* (beyaz fayans) adı verilen ürünler yapılmıştır. Bunlar genellikle üstünde tek bir figürün ya da orman manzarasının bulunduğu az bezemeli, boş beyaz zeminli, günlük kullanım kaplarıdır. 18.yy'da ortaya çıkan *faïence parlente* (konuşan fayans) özellikle Nevers'de geliştirilen Tabakların yanı sıra kavanozlar ve kâseler de bu türün yaygın biçimleri olmuştur. Parlak renklerle bezenen kaplarda çoğu kez günlük yaşamdan sahneler, kent görünümleri, alegorik sahneler, amblemler hatta bazı özdeyişler işlenmiştir. Aynı dönemde özellikle Fransız Devrimi'nden sahnelerin işlendiği *faïence patriotique* (yurt sevgisi konulu fayans) örneklerindeyse yurtseverlik teması ağırlık kazanmıştır. Başta Nevers olmak üzere Rouen, Paris, Beauvais, Vendée, Auxerre, Artois ve Midi'de üretilen bu kaplara önceleri yalnızca krallık simgesi olan zambak *(fleur-de-lis)* örgesi işlenirken sonraları Phryg (Frig) külahı, bayrak, saban ve meşe ağacı gibi devrimi simgeleyen örgeler de kullanılmıştır.

Almanya'da fayans üretimi 17.yy'ın ikinci yarısında gelişmeye başlamış, Hamburg, Hanau ve Frankfurt önemli merkezler olmuştur. Bunların çoğu Hollanda örneklerinin etkilerini yansıtan mavi-beyaz kaplardır. Büyük derin kâseler, kavanozlar ve tabaklar en yaygın biçimlerdi. Çoğu, armalar, çiçek demetleri ve ÇİN porselenlerinin etkilerini yansıtan figürlü sahnelerle bezeliydi. 18.yy'da önce Nürnberg ve Augsburg, sonra da Bayreuth ve Ansbach'ta imalathaneler açılmıştır. Bayreuth fayansları mavi kıvrıkdallarla bezeliydi. Ansbach örnekleriyse "İmari" ya da "Arita" olarak anılan mavi-beyaz 17.yy Japon porselenleri ve *famille verte* (yeşil aile) olarak bilinen çok renkli, kimi zaman da yeşil zeminli 17.-18.yy Çin porselenlerinin etkilerini yansıtıyordu (→PORSELEN). Bitkisel bezemenin yanı sıra manzara ve figürlü sahneler de yaygındır. İskandinav ülkelerindeyse 18.yy'da Kiel, Stockelsdorf ve Eckernförde önemli merkezlerdir. Daha sonra İsveç'te Marieberg ve Rörstrand, Danimarka'da Kopenhag, Norveç'te de Herreböe önemli ROKOKO fayans merkezleri olmuştur. *Z.Rona*

2. Genellikle mutfak ve banyo gibi, su ve buharın etkili olduğu "ıslak mekânlar"da DUVAR kaplaması olarak kullanılan, kare ya da dikdörtgen levha biçiminde yapı gereci (İng.*tile*, Fr.*carreau faience*, Alm.*Kachel*). "Karo fayans" adıyla da bilinir. Ön yüzü kalay sırlı, arka yüzü sırsız, gözenekli ve yüzeyine yapıştırılacağı gerece kolay tutunabilmesi için kabarıklıklarla profillendirilmiş karo fayans, kil, kaolin, kuvars, feldispat vbg seramik hammaddelerinden hazırlanan çamurun kalıpta preslenmesi ve 900°C'nin üstünde bir sıcaklıkta, sırsız ve sırlı halde iki kez fırınlanmasıyla üretilir.

3. Silisli kum ve kilden yapılıp renkli sırla kaplanmış Eski MISIR ürünlerine verilen ad. Kimi kaynaklarda "Mısır porseleni" olarak da tanımlanmıştır. Beyaz hamurlu bu ürünlerde mavi ve yeşil en yaygın sır renkleridir; ancak küçük parçalarda kırmızı, kahverengi, sarı, beyaz ve mor da kullanılmıştır. Fayans tekniğiyle genellikle küçük kaplar, HEYKELCİK'ler, özellikle de LAPİS LAZULİ ve malakit (bakırtaşı) taklitleri yapılmıştır. Mısır'da El-Amarna'da 18.Sülale'nin (MÖ 1570-1320) son dönemlerine ait bir fayans atölyesinin kalıntıları bulunmuştur. Bu teknik Mısır'dan BABİL'e ve Akdeniz uygarlıklarına yayılmıştır. Girit'te Orta ve Geç MİNOS dönemlerinde (MÖ 2000-1400) Mokhlos'ta bir mezarda Mısır'dan ithal edilmiş fayans inciler bulunmuş; Knossos'ta MÖ 16.yy'a ait fayans parçalarına rastlanmıştır. Ayrıca Tiryns (Yun.) ve Mykenai'deki (→MİKEN) kazılarda da fayanstan mutfak aleti ve takılar ortaya çıkarılmıştır. ROMA döneminde üretilen fayans kaplar çeşitli renklerde sırlanmış; türkuvaz rengi sır, bakıroksit, kum ve soda ile; öteki renkler manganoksit, kromoksit ve kobaltoksit ile elde edilmiştir.

M.Orhon

FAYDHERBE, Luc → **BELÇİKA (Heykel)**

FEDERAL SANAT PROJESİ (*Federal Arts Project*)
ABD'de 1929 Büyük Bunalımı'nı izleyen yıllarda uygulanan Yeni Düzen (*New Deal*) programı çerçevesinde bir yandan işsiz sanatçılara iş olanakları sağlamak, bir yandan da ülkedeki kamu yapılarını resim ve heykellerle donatmak amacıyla yürütülen görsel sanatlar projelerinin en önemlisi. Projenin tohumları 1933'te Hazine Bakanlığı bünyesinde kurulan Kamu Yapıları Sanat Projesi'yle (PWAP) atılmıştır. Ressam Edward Bruce'un (1879-1943) yönetiminde bir yıl kadar sürdürülen ve özellikle "Amerikan yaşam biçimi" vurgulanan bu projede 700 duvar resmi, 7 bin tuval resmi, 750 heykel ve 2500 grafik ürünü öngörülmüşse de bu yapıtların büyük bölümü proje bitiminde tamamlanamamıştır. Toplam 3749 sanatçının katıldığı PWAP'yi gene Bruce'un yönettiği ve amacı sanatçılara yardımdan çok nitelikli sanat yapıtlarının üretilmesini sağlamak olan Hazine Resim ve Heykel Bölümü projesi izlemiştir. 1934'te başlayan ve yarışmayla seçilen sanatçılarla oluşturulan bu ikinci proje kapsamında Washington D.C.'deki çeşitli hükümet ve kamu yapıları için 1100 duvar resmi ve 300 heykel gerçekleştirilmiştir. Projeye katılan çok sayıda sanatçı arasında SHAHN, Reginald Marsh (1898-1954), NOGUCHI ve ZORACH da vardı. 1939'da Hazine'den Kamu Yapıları İdaresi'ne devredilen proje 1943'te sona ermiştir. Öte yandan, gene aynı yıllarda ressam Olin Dows'un yönetiminde sürdürülen Hazine Sanat Yardım Projesi (TRAP) ise, Çalışma Projeleri İdaresi'nin (WPA) desteğiyle sürdürülen küçük kapsamlı bir projeydi. Amaç, profesyonel ressamların yanında yardımcı olarak çalışan işsiz sanatçılara katkıda bulunmaktı. 1935-39 arasında 89 duvar resmi, 65 heykel ve 10 bin kadar tuval resmi üretilmişti.

1935-43 arasında yürütülen Federal Sanat Projesi'yse (FAP) Çalışma Projeleri İdaresi'nin (WPA) desteklediği en kapsamlı proje olmuştur. Çok farklı üsluplarda ve alanlarda çalışan deneyimli sanatçıları bünyesinde toplayan bu proje Amerikan sanatı üzerinde kalıcı etkiler bırakmıştır. Projeyi yöneten Amerikan halk sanatı uzmanı Holger Cahill (1893-?), 1933-34'te yürütülen Kamu Yapıları Sanat Projesi sırasında işsiz sanatçılara destek olurken aynı zamanda nitelikli ürünler elde etmenin ne denli zor olduğunu görmüş; bu nedenle 1935'te sanatçılar için bir dizi eğitim ve araştırma programı düzenlemiş, profesyonel sanatçılara mesleklerini ilerletebilecek projeler yaratırken daha az deneyimli olanlara da iş olanakları sağlamıştır. Cahill, ayrıca ülke çapında 100 kadar sanat merkezi ve galeri oluşturarak sanatın yaygınlaşmasını ve kültürel ortamın canlı bir parçası olmasını sağlamıştır. Projenin en parlak yılı olan 1936'da 5 bin kadar sanatçıya iş olanağı tanınmış, 1943'te bu sayı yaklaşık iki katına çıkmıştır. Sekiz yıllık süre içinde 2566 duvar resmi, 100 binden fazla tuval resmi, 17.700 dolayında heykel, 300 binin üzerinde de özgün baskı üretildiği kayıtlardan bilinmektedir. *Z.Rona*

FEDERAL ÜSLUP
Kuzey Amerika'daki kolonilerin yks.1780'de İngiltere'den bağımsızlaşmasıyla ABD'de gelişen ve 1820'lere değin süren Yeni-Klasik üslup (→YENİ-KLASİKÇİLİK). ADAM'ın İngiltere'deki yapıtlarından esinlenen bu üslupta ince uzun oranlar egemendir; yüzeyler düz, silmeler ince, bezemeler az ama zariftir. Giriş kapılarının üstünde yer alan, ışınsal kayıtlarla bölünmüş oval pencereler ve anıtsal giriş portikleri üslubun en tipik özellikleridir. Tuğla yapılarda pencereler genellikle duvar yüzeyinden biraz çıkıntılı bir çerçeveyle sınırlandırılmıştır. İç mekândaysa oval planlı odalar ve dairesel merdivenler yaygındır. Dönemin en önemli mimarları BULFINCH'le Salem'deki (Mass.) *Gardner-White-Pingree Evi*'ni (1804-05) gerçekleştiren Samuel McIntire'dır (1757-1811). Ayrıca →ABD.

FEININGER, Lyonel (1871, New York-1956, New York)
Alman kökenli ABD'li ressam.
Üslubunun gelişmesinde KÜBİZM'in çizgisel anlatımı ile DELAUNAY'nin renksel duyarlığı etken olmuştur.

1887'de Almanya'ya gitmiş; 1891'e değin Hamburg Uygulamalı Sanatlar Okulu'nda ve Berlin Akademisi'nde, 1891-93 arasında da Paris'teki Colarossi Akademisi'nde eğitim görmüştür. Bu dönem içinde çeşitli Amerikan, Fransız ve Alman mizah dergileri için yergici çizimler yapmıştır. Feininger, resimle uğraşmaya 1909'da başlamış ve 1911'de altı yapıtını *Salon des Indépendants*'da (Bağımsızlar Salonu) sergilemiştir. Bu dönemde Paris'te Kübistler ve Gelecekçiler'le (→GELECEKÇİLİK) ilişki kurmuş, Delaunay'nin yapıtlarını tanımış, bu ilişkiler onun, köşeli çizgilerin ve saydam, iç içe geçmiş düzlemlerin oluşturduğu üslubunun ortaya çıkmasında etkili olmuştur. 1912'de Alman Dışavurumcuları'yla (→DIŞAVURUMCULUK) tanışmış ve ertesi yıl yapıtlarını Der BLAUE REITER sanatçılarıyla birlikte sergilemiştir. 1919-33 arasında BAUHAUS'ta ders veren sanatçı, 1919'daki Bauhaus bildirgesi için *Kathedrale des Sozialismus* (Sosyalizm Katedrali) adlı ahşap oyma yapıtını gerçekleştirmiştir. JAWLENSKY, KANDINSKY ve KLEE'yle birlikte 1924'te kurulan Die BLAUEN VIER grubu sergisine katılmıştır. 1936'da gezi amacıyla gittiği ABD'ye ertesi yıl tümüyle yerleşmiş ve 1938'den sonra New York'ta yaşamaya başlamıştır.

Feininger'in üslubu, 20.yy başındaki iki büyük akımın, Kübizm ve Gelecekçilik'in özgün bir biçimde biraraya getirilmesinden oluşmuştur. *Çarklı Gemi II* (1913, Detroit Sanat Ens.) ve *Gelmeroda IV* (1915, Guggenheim Müz., New York) gibi erken tarihli yapıtlarındaki Kübist ve Gelecekçi öğeler, daha sonra 1940 ve 44'te gerçekleştirdiği ünlü *Manhattan* dizisine de yansımıştır. 1920'den sonra yaptığı resimler, daha keskin bir YAPIMCILIK anlayışıyla gerçekleştirilmiştir. 1925 tarihli *Kapı Kulesi II* adlı yapıtta farklı renklere boyanmış ve iç içe geçmiş düzlemler, geometrik bir resim yapısı oluştururlar. Genellikle binaları betimlediği bu resimlerde binaların arasında ve sokaklarda ayakta duran insan figürleriyle Feininger, katı Yapımcı anlayışla kurduğu kompozisyonlarına anlatımcı bir nitelik de kazandırmıştır. Zaten sanatçının erken döneminin yergici ve Dışavurumcu desenlerinin etkileri daha sonraki yapıtlarında da görülebilir. Sanatçı, *Zafer Sarhoşluğu* (1918) adlı yapıtında CHAGALL türü Dışavurumcu bir fantezi ortaya çıkarmıştır. Bazı yapıtlarında da, Klee'nin şiirsel fantezilerinin etkileri sezilebilir. Feininger tek akıma bağlı kalmayıp birçok anlayıştan etkilenerek kendi özgün üslubunu oluşturmuş bir sanatçıdır.
1675. *U.Tükel*



FEININGER, Lyonel, *Sarı Cadde*, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 86x95.5 cm.

FEITÓ, Luis → **İSPANYA (Resim ve Heykel)**

FELEMENK sanatı → **HOLLANDA**

FENER
İng.*lantern*, Fr.*lanterne*, Alm.*Laterne*.
1. Özellikle dış mekânlarda kullanılan sabit ya da

taşınabilir aydınlatma aracı. Fener, içindeki ışık kaynağını korumak üzere metal bir iskelete yerleştirilen cam yüzeylerden oluşur. ROMA döneminden kalma demir, gümüş hatta altın iskeletli, deri, yağlı kağıt ya da cam yüzeyli fenerler bulunmuştur. **2.** Bazı yapıların içini aydınlatmak ve havalandırmak için ÇATI'sına ya da KUBBE'sine yapılmış, çevresi pencereli, üstü kapalı, daire ya da çokgen planlı alçak kule. "Çatı feneri" ya da "kubbe feneri" de denir.

Deniz Feneri: Tehlikeli kıyılarda, kayalık ya da adacıklarda gemileri uyararak yol göstermek amacıyla yapılmış ışık kulesi (İng.*lighthouse*, Fr.*phare*, Alm.*Leuchtturm*). Deniz fenerleri gündüz için dikkat çekici renklere boyanır; geceleri yanıp sönen lambalarıyla çok uzaklardan görülebilir. MISIR kralı II.Ptolemaios döneminde (MÖ 283-246) Knidoslu Sostratos'un gerçekleştirdiği, yks.135m yüksekliğindeki *İskenderiye Feneri*, bilinen ilk örnektir (→DÜNYANIN YEDİ HARİKASI). Fenikeliler'in ve Romalılar'ın yaptığı çok sayıda deniz fenerinden sonra Avrupa'da, ticaretin canlandığı 12.yy'a değin bu tür yapılar gerçekleştirilmemiştir. Modern örneklerse ancak 18.yy'da görülmeye başlar. Önceleri ahşap olan deniz fenerleri, yüzyılın ikinci yarısında daha dayanıklı olması için taş bloklardan, 20.yy'da ÇELİK ve BETON'dan yapılmıştır. Günümüzde bu tür yapılar yerini, radyo verici kulelerine benzeyen ve çeşitli biçimlerde deniz tabanına tutturulan çelik iskeletlere bırakmıştır.

FENERCİ MEHMED = **MEHMED** (Fenerci)

FENİKE sanatı

Doğu Akdeniz'in, Suriye'deki Tartus'tan (e.Antaradus) güneydeki Karmel Dağı'na kadar uzanan ince kıyı şeridine (günümüzde Lübnan'ı ve Suriye ile İsrail'e ait toprakların bir bölümünü kapsar), MÖ 3000'lerde Arabistan Yarımadası'ndan ya da İran'dan geldikleri sanılan Sami halklar yerleşmiştir. Bu toplum hakkındaki kesin bilgiler, Yukarı Mısır'da Tel-el-Amarna'da ortaya çıkarılan ve MÖ 14.yy'da Önasya'nın çeşitli kral ve prenslerinin MISIR kralına yolladıkları diplomatik mektuplar ile az da olsa yanıtlarını içeren Amarna Mektupları'ndan edinilmektedir. Bu adla bilinen söz konusu belgeler ÇİVİYAZISI'yla yazılmış 300'ü aşkın kil TABLET'tir. Dolayısıyla, kendilerine Akad dilinde "Kinahna" adını veren Kenanlılar, dünya tarihinde ilk kez MÖ 14.yy'da ortaya çıkmışlardır. Kıyı şeridinde yaşamış olan Kenanlılar, "Fenikeliler" adıyla ayrılmaktadır. Bu ad, MÖ 2000'in sonlarında ticaret ilişkilerine girdikleri Mykenai'liler (Mikenliler) tarafından verilmiş olmalıdır. Koyu esmer tenli Kenanlılar için Homeros, efsanevi kuş Phoeniks'in adından türetilen "Phoenikes" adını kullanmıştır. Romalılar'sa Akdeniz'in doğusunda yaşayanlara "Poenices", Kartacalılar adıyla anılan batıdakilere de "Poeni" (Pön) adını vermişlerdi. MÖ 19.yy'ın ortalarına değin Fenikeliler'le ilgili bilgiler, yalnızca zaman zaman ilişkide bulundukları İbraniler, Yunanlar ve Romalılar'ın öteki toplumlarla ilgili yazılarından elde edilmiştir.

İlkçağ uygarlığına büyük katkıları bulunan Fenikeliler, Asurlular'a karşı Tsor (Tyrus, b.Sur) ve Sidon (b.Sayda) savunmalarında, Romalılar'a karşı da Kartaca (Pön) Savaşları'nda göstermiş oldukları kahramanlıkla savaş alanında ve hammadde taşıyan tüccarlar olarak da deniz ticareti alanında ünlenmişlerdi. Ancak Fenikeliler'e asıl ün kazandıran, alfabeyi bulmalarıdır. Fenike alfabesi Hint-Avrupa ve Yunan alfabelerinin kökenini oluşturmuştur. MÖ 1000'de Fenikeliler en parlak çağlarını yaşamış, kurdukları ticaret kolonileri aracılığıyla Akdeniz'e ve dışına açılmışlardır. Makedonya kralı Büyük İskender'in (hd.MÖ 336-323) MÖ 332'de Tsor kentini alması Doğu Pönleri adı verilen Fenikeliler'in siyasal açıdan sonu olmuş ve Doğu, Yunanlar'a kalmıştır. Batı'daysa MÖ 146'da Romalılar'ın Kartaca'yı ele geçirmiş olması Batı Pönleri ya da Kartacalılar adıyla anılan Fenikeliler'in Batı Akdeniz bölgesindeki egemenliğine son vermiş ve ülke Romalılar'ın eline geçmiştir.

Bereketli topraklara sahip, ancak çok dar bir kıyı şeridinde yer alan Fenike ülkesinde, MÖ 1500 ve öncesine ait buluntular yalnızca Byblos'ta (b. Cübeyl, Cebeyl) ele geçmiştir. Başlangıçta ilişkileri yalnızca ticari olmakla birlikte, gerek Mısır ve gerekse MEZOPOTAMYA bölgesinden çeşitli topluluklar bu bölgeye sürekli seferler yapmış ve bölge neredeyse Asya ile Afrika halklarının çatışma alanı haline gelmiştir. Mısır'ın Orta Krallık (MÖ 2065-1785) [MÖ 1991-1786] ile Yeni Krallık dönemleri (MÖ 1580-1085) [MÖ 1570-935] arasında güçsüz olduğu İkinci Geçiş Dönemi'nde (MÖ 1785-1580) [MÖ 1633-1570], Kenanlılar askeri ve ekonomik güçlerini rahatça geliştirmişlerdir. MÖ 17.yy'ın sonlarında HİTİT ve Hurriler'in güneye doğru inmeleri, aynı dönemde Asyalı Hyksoslar'ın Mısır'ın kuzeyini ele geçirmelerinden sonra bu yöreyi de egemenlikleri altına almalarına bağlanabilir. Son yıllarda Hyksoslar'ın Mitanniler olduğu görüşü güç kazanmıştır. MÖ 1570'te Mısır firavunu I.Ahmose'nin (Ahmosis; hd.MÖ 1580-1558) [MÖ yks.1570-1546] Hyksoslar'ı Mısır'dan sürüp 18.Sülale'yi kurmasıyla barış ve bağımsızlık bozulmuş, Mısırlılar kıyı şeridindeki Fenike kentlerine el koyarak Yukarı Fırat bölgesine kadar uzanmışlardır. I.Tutmosis (hd.MÖ 1530-1515?) [MÖ yks.1525-1512], MÖ 1525'te el konan Beerot (Berytos, b.Beyrut), Byblos, Sidon, Aradus (b.Ervad Ad.), Sarepta ve Tsor kentlerini haraca bağlamış, III.Tutmosis de (hd.MÖ 1504-1450) MÖ 1468'de Megiddo'yu almıştır. Ancak, siyasal statüleri ne olursa olsun Fenike kent-devletleri kendi Kenan kültür ve uygarlıklarını koruyarak, Batı Akdeniz'deki egemenliklerini koloniler aracılığıyla sürdürmüşlerdir.

MÖ 1279'da, Hititler'le Mısırlılar arasındaki savaştan sonra yapılan ünlü Kadeş Antlaşması uyarınca Fenike bölgesi Mısır'a kalmıştır. MÖ 14.yy'dan başlayarak yks.200 yıl süreyle bu bölgede, Peleponnesos Yarımadası'ndan Mykenai'liler deniz ticaretini ellerinde tutmuş ve Kenan kentlerinde ticaret kolonileri kurmuşlardır. MİKEN (Mykenai) etkisi, özellikle Ugarit (b.Ras Şamra), Alalah (Tel Açana) ve Kıbrıs'ta görülmektedir. MÖ 13.yy'da İsrailoğulları'nın Yeşu (İb.Yeoşua) yönetiminde Kenan ülkesine geldikleri Tevrat'ta yazılıdır. Aynı yüzyılın sonunda Deniz Kavimleri Göçü sırasında Filistinliler de (Pulusati) kıyı şeridinde oldukça geniş bir alana yerleşmiştir. MÖ 1200'lerde yalnızca orta körfez kıyıları, yani Fenike bağımsızdı; çünkü, bölge kuzeyden Hitit ve Amoriler'in, güneyden de Filistinliler ile İbraniler'in baskısı altında bulunuyordu. Ancak çok geçmeden Mısır uzun bir gerileme dönemine girmiş, büyük Hitit İmparatorluğu parçalanmış ve Miken Devleti de kuzeyden inen akınlarla ortadan kalkmıştır. ASUR ise imparatorluk olma çabasına girmiştir. Bu uygun ortam Fenikeliler'in benliğini bulmasına yardımcı olmuş ve MÖ 600'lere kadar sürecek olan bir yayılma politikasına başlamışlardır. MÖ 10.yy'ın başlarında İbraniler Filistin'de güçlenmiş ve İsrailoğulları'nı yenmişlerdir. İbraniler'in ünlü kralları Saul, Davud ve Solomon'dur (Süleyman). Tsor kralı Hiram (hd.969-936), Davud ve özellikle de Solomon'la iyi dost ol-

muştu. Hiram'ın *Kudüs Tapınağı*'nı tamir ettirmesi için Solomon'a usta ve malzeme temin ettiği Kitab-ı Mukaddes'te yazılıdır.

Kıyıda toprak sahibi olmak, denize açılmak ve kereste elde etmek isteyen Asurlular, Fenike kıyılarına göz dikmiş; MÖ 876'da Asur kralı II.Assurnasırpal (hd.883-859) Tsor, Sidon, Byblos ve Aradus'u ele geçirmiştir. Asurlular böylece altın ve gümüş madenlerine, renkli kumaş ve fildişine sahip olmuşlardır. III.Salmanassar'ın (Şalmanezer; hd.858-824) Aradus kralını savaşta yenmesi, Irak'ta Tel Balavat'taki tapınağın kapı kaplamaları üstündeki kabartmalarda ve British Museum'da (Londra) bulunan *Kara Dikilitaş* üzerinde anlatılmıştır. MÖ 7.yy, önce Asurlular'ın, arkadan da Yeni Babilliler'in saldırılarıyla geçmiştir. PERS kralı II.Kyros'un (hd. MÖ 559-529) MÖ 539'da Babil'i almasıyla Fenike, Suriye ve Kıbrıs, İRAN'ın bir eyaleti durumuna gelmiş; Fenike, bağımsızlığını kaybetmekle birlikte etkisini yitirmemiş ve Pers Savaşları (MÖ yks.546-448) sırasında Persler Fenike donanmasından çok yararlanmışlardır. MÖ 332'de Büyük İskender'e karşı en etkili savunmayı Tsorlular yapmıştır. Bu olaylar Atinalı tarihçi Diodorus (MÖ 4.yy) tarafından anlatılmaktadır. Yunanlar Fenike kıyılarıyla Tsor'u alınca bölge MÖ 200'de Selevkos Krallığı'na, MÖ 68'de de bir ROMA eyaleti olan Suriye'ye bağlanmıştır. Bugün adı ve karakteri hâlâ yaşamakla birlikte artık Fenikeli ulus mevcut değildir. Kenan dili de yerini Arami diline bırakmıştır.

Batı Akdeniz'de Fenike kentlerini askeri ve ticari açılardan birleştirmiş olan Kartaca, Kuzey Afrika kıyılarında önemli bir kent-devleti olarak gelişmiş; MÖ 5.yy'da Utica, Hadrumetum vb kentleri içeren geniş bir alanı işgal etmiştir. MÖ 5.yy sonunda Kartaca'yla Sicilya'daki Yunan kolonileri arasında başlayan savaşlar, MÖ 3.yy'ın ikinci çeyreğinde Romalılar'ın Sicilya'ya inmesine değin sürmüştür. Kartaca ile Roma arasında MÖ 264-146 arasında üç kez savaş olmuş; Pön Savaşları adıyla ünlü bu çarpışmalardan ikincisinde Kartacalı önder Hannibal İtalya topraklarında büyük zaferler kazanmış; ama, daha sonra gerek İspanya'da, gerek Kuzey Afrika'da elde edilmiş toprakları kaybetmiştir. MÖ 146'da Roma'ya teslim olmak zorunda kalan Kartaca yağmalanmış ve toprakları Afrika Eyaleti adıyla Roma İmparatorluğu'na bağlanmıştır.

Doğu Akdeniz kıyı şeridinin Fenike kıyıları ve yakın hinterlandında bir sanatlar karışımı egemen olmuştur. Fenike sanatında Mısır, Ege-Anadolu ve Mezopotamya bölgesi sanatlarının etkisi büyüktür. Tek bir yapıt üstünde bile çeşitli üslupları açık seçik görmek olanaklıdır. Örneğin, MÖ 2.binin ikinci yarısına tarihlenen kireçtaşından yapılmış *Ahiram Lahti*'nde (Ulusal Müze, Beyrut) anlatım düzeni ve LOTUS motifi Mısır, tipler ve giysiler yerel, aslan motifleriyse yumuşak ve yalın çizgileriyle Anadolu heykel sanatı kökenlidir. Lahtin uzun yüzlerinde, bir elinde lotus çiçeği tutan sakallı Kral Ahiram kanatlı SFENKS'ler üstündeki tahtta otururken betimlenmiş, ayrıca peçeli dörder kadın figürü yerleştirilmiştir. Yere yatmış dört aslan tarafından taşınan *Ahiram Lahti*'nin yanı sıra Megiddo'da bulunan fildişi eşya, Ugarit ve Byblos tunç figürleriyle MÖ 1.binin ilk yarısına tarihlenen Samaria (b.Sebastiya, Filistin), Nimrud ve Horsâbad fildişleri gibi bu bölge sanat mirasında genellikle Anadolu, Mısır ve Mezopotamya etkileri açık seçik bellidir. Öte yandan, Samaria, Nimrud ve Horsâbad parçalarını Fenike, Arami ya da Asur üslubu olarak ayırt etmek çok güçtür. Özellikle Samaria'da ve Nimrud'daki *Kuzeybatı Sarayı*'nda bulunan fildişi örneklerde Mısır ve Anadolu etkisi, Fenike üslubuyla birlikte görülür. Bu tür yapıtlarda çeşitli sanatlardan alınmış motifleri ve üsluplar karışımı içindeki üslup özelliklerini de ayırt etmek olanaksızdır. Ayrıca Fenike kentlerinde, özellikle Batı Akdeniz bölgesindekilerde bulunan sanat mirasından hangisinin gerçek Fenike ürünü olduğunu anlamak ya da Fenikeliler için çalışan yabancıların, özellikle Yunan ustaların yaptıklarını tanımlamak gerçekten zordur. Batı Fenikeliler bir yandan anavatan üsluplarını taklit ederken, bir yandan da Sicilya'daki YUNAN, ETRÜSK ve İber sanatının etkisinde kalmışlardır. Karışık üslupları yansıtmasına karşın Doğu Fenike'deki FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ ve METAL İŞÇİLİĞİ hem teknik açıdan üstün bir düzeydedir hem de yüksek bir sanat duyarlılığı yansıtmaktadır. Aynı üstünlük kumaşlar için de söz konusudur. Doğal boya (→BOYA) yapımında eflatun ilk kez Fenikeliler tarafından, bir deniz kabuklusu olan *purpura*'dan elde edilmiş ve dünyaya buradan yayılmıştır. Kuyumculuk ise Batı Fenike'de gelişmiştir. Özellikle Kartaca'nın, MÖ 800'den başlayarak Kuzey Afrika ve Güney İspanya'da gümüş madenleri işlettiği ve bu değerli madeni işlediği kaynaklardan bilinmektedir. Fenike sanatı bir üsluplar karışımı olmakla birlikte, üstün bir işçilik sergiler. Ancak deniz ticareti konusunda benzersiz bir güç oluşturan Fenike için, bir sanat yapıtı da hammadde kadar ticari öneme sahipti. Fildişi ve DOKUMA gibi hammaddelerin yanı sıra altın mücevher, cam boncuk, cam ve alabastr (sumermeri) şişeler, fildişi kutular, MOBİLYA, ÇANAK-ÇÖMLEK, tunç çanaklar ve silahlar en önemli ticaret mallarıydı.

0069, 0303, 0541, 0819, 1589, 2706, 3518, 3609.

N.Sinemoğlu

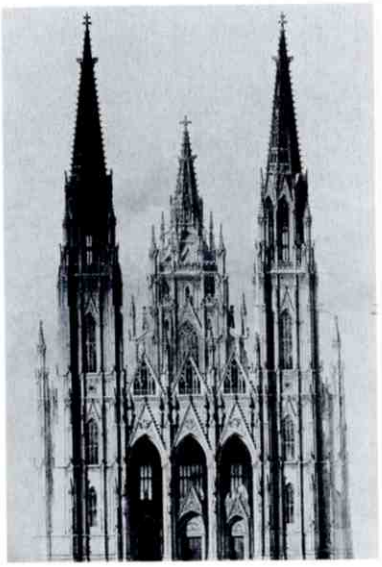
FENMEN, Seniye (1918, İstanbul-1997)
Türk seramik sanatçısı.
Küçük boyutlu soyut SERAMİK figürleriyle tanınan Fenmen, 1958'de İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nin (b.MSÜ) Resim Bölümü'nden mezun olmuş, aynı yıl üretime başlayan Taylan Seramik Fabrikası'nın kurucuları arasında yer almıştır. Çalışmalarının büyük bir bölümünü oluşturan soyut formlarda, tekrarlanan el ve ayak figürleri dikkati çeker. Sanatçı 1983'te Elektrik İdaresi Araştırma Enstitüsü Ankara Genel Müdürlük Binası Seramik Pano Yarışması'nda Birincilik Ödülü'nü almıştır. Fenmen'in kızı Ferhan Taylan ERDER seramikçi, oğlu Orhan TAYLAN da ressamdır.

L.Özer Yeltan

FENNİYAT (Ar.*fenn:* teknik'ten çoğ.)
"Teknoloji" anlamında kullanılmaktadır.

FERBER, Herbert (1906, New York-1991, Mass.)
ABD'li heykelci.
1940'lardan sonra yaptığı soyut heykelleriyle tanınır.

Columbia Üniversitesi'nde dişçilik eğitimi görürken, bir yandan da Güzel Sanatlar Tasarım Enstitüsü'nün akşam derslerini izlemiş (1927-30) ve yaşamı boyunca bu iki mesleği birarada sürdürmüştür. İlk dönem heykelleri MAILLOL'unkileri anımsatan çıplaklar olan Ferber, 1920'lerde gittiği Avrupa'da Alman DIŞAVURUMCULUK'undan etkilenerek yoğun BİÇİMBOZMA'lara yer veren Dışavurumcu yapıtlar üretmiş, 1940'larda SOYUT SANAT'a yönelerek 1945'te çubuk ve pirinç, bakır ve kurşun bantlarla açık heykeller yapmaya başlamıştır. 1940'ların sonunda LASSAW, ROSZAK ve Seymour Lipton'la (1903-?) birlikte SOYUT-DIŞAVURUMCULUK doğrultusunda heykeller üretmiştir.



FERSTEL, Heinrich von, *Votivkirche*, 1856-79, Viyana.

Sanatçının organik biçimleri çağrıştıran kafes benzeri açık heykelleri, bu akımın nesnel ve geometrik-soyut yapıtlarının karşıtıdır. Ayrıca erimiş metalle çalışarak ürettiği dökme heykellerinde dokusal yüzeyler de elde eden Ferber, 1950 ve 60'larda çeşitli dinsel ve resmî yapının heykelcilik işlerini üstlenmiş; 1961'de New York'taki Whitney Amerikan Sanatı Müzesi'nde içinde dolanılabilecek bir çevresel heykel sanatı (→ÇEVRESEL SANAT) üretmiştir. 1960'larda yaptığı *Kaligraf* dizisi gibi yapıtlarında daha yalın ve akıcı biçimler kullanmıştır.

Z.Rona

FERFORJE (Fr.*fer forgé*) = Dövme **DEMİR**

FERGUSSON, John Duncan (1874, Leith-1961)
İngiliz ressam.
ÇIPLAK figür çalışmalarıyla tanınır.

Tıp öğrenimine başladıktan bir süre sonra 1894'te ressam olmaya karar veren Fergusson, 1890'ların sonunda Paris'teki Colarossi Akademisi'nde bazı dersler almış ve 1905-07 dolayında Paris'e yerleşmiştir. Üslubu 1905-10 arasında İZLENİMCİLİK'ten FOVİZM'e doğru gelişme gösteren sanatçı, 1910 dolayında çıplak figüre yönelmiş; renkleri daha yumuşak, dış çizgileriyse daha keskin hale gelmiştir. Fergusson'ı Fovistler'den ayıran en önemli özellik, ele aldığı konuyla daha kişisel bir ilişki içinde olmasıydı. Fergusson, baleye duyduğu ilgiyle figür gruplarına yoğun ritim duygusu kazandırmıştır. 1910-11'de Paris'teki Palette Akademisi'nde ders veren sanatçının *Ritim* (1911, Stirling Ün.) adlı yapıtı, daha sonra aynı adlı bir edebiyat dergisine esin kaynağı olmuştur. Fergusson, bu derginin *(Rhythm)* sanat yönetmenliğini yapmış, 1911'de Bağımsızlar Salonu'nun *(Salon des Indépendants)* üyesi olmuştur. I.Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla Londra'ya dönen Fergusson, 1918'de katıldığı Deniz Kuvvetleri'nde bir süre de savaş resimleri yapmıştır. 1930'larda S.J.Peploe (1871-1935), Leslie Hunter (1879-1931) ve F.C.B.Cadell'la (1883-1937) birlikte İskoçya Renkçileri adlı bir grup oluşturmuş, 1940'ta Yeni İskoçya Grubu'nun da başkanlığını yapmıştır.

Z.Rona

FERİK İBRAHİM PAŞA = **İBRAHİM PAŞA** (Ferik)

FERİK TEVFİK = **TEVFİK** (Ferik)

FERRARA OKULU
15.yy'da İTALYA'nın Ferrara kentinde ortaya çıkan sanat okulu. Resim dalında Cosimo Tura (1430-95), Francesco del Cossa (1436-78) ve Ercole de Roberti (1456-96); heykel dalındaysa Niccolò dell'Arca (Niccolò da Bari, 1440-94), okulun ün yapmış sanatçılarıdır. 1208'den 1497'ye değin Este ailesinin yönetiminde bulunan Ferrara'da özellikle Borso d'Este döneminde (1450-71) sanat ortamı canlanmış; kentte PISANELLO, Jacopo BELLINI, WEYDEN, PIERO DELLA FRANCESCA ve MANTEGNA gibi sanatçılar çalışmıştır. Biagio Rossetti (yks.1447-1516) tarafından genişletme çalışmaları sürdürülen Este saraylarının duvar resimlerinin gerçekleştirilmesi pek çok sanatçının biraraya gelmesine olanak sağlamıştır. Örneğin *Palazzo Schifanoia*'nın *Aylar Salonu (Sala dei Mesi)* freskleri Cossa, de'Roberti ve Tura'nın ürünüdür. 15.yy'ın önemli kültür merkezi olan Ferrara şiirin de merkezidir. Bu ortamda resim sanatının yanı sıra tiyatro da gelişme göstermiştir. Tiyatronun etkilerini resim düzenlemelerinde görme olanağı vardır. Figürlerin bir podyuma yerleştirilmesi, güçlü ışıklandırmalar, teatral davranışlar, sahne sanatının resim alanını ne denli etkilediğinin örnekleridir. Ferrara Okulu sanatçıları GOTİK anlayışı yeniden güçlendirmek, özellikle onun simgesel yanını yeniden değerlendirmek istemişlerdir. İlişkilere belli bir katılık katarak, bu tür bir ÜSLUP değişimine ve kendine özgü bir RİTİM araştırmasına girişmek, okulun en önemli niteliği olan çetin bir çizgiselliğe ve güçlü bir ifadeciliğe yol açmıştır. Mantegna'nın çözümsel tanımlamalara verdiği önemi, Ferraralı sanatçılar kompozisyonlarında ve ifadeli anlatımlarda aramışlardır. Mantegna'nın yanı sıra 1449'da Ferrara'da bulunan Piero della Francesca, anıtsal figür anlayışıyla bu okulun sanatçıları üzerinde etkili olmuştur. Mantegna'nın sanat anlayışı özellikle Cosimo Tura tarafından benimsenmiştir. Onun kumaşları işleyiş biçimi, resim içinde mimarlığın ağırlıklı yer tutması ve belirgin çizgisel tekniği Tura'nın en çok etkilendiği ögelerdir. Bu etkilerin gücüne karşın klasik değerlere bağlı olan Tura, Padova'da Francesco Squarcione'nin (1394-yks.1468) yanında yetişmiştir. *Palazzo Schifanoia*'da çalışan üç ustadan biri olan sanatçı, *Roverella Altar Panosu* (1470-75) ile çok sayıda portre yapmıştır. Ercole de'Roberti, Tura'nın öğrencisidir. *Palazzo Schifanoia*'nın duvar resimlerinin yanı sıra *S.Lazzaro Altar Panosu* ve Cossa ile birlikte *S.Petronio Kilisesi* için yaptığı *Griffoni Altar Panosu*'yla (1473) tanınmaktadır. Ferrara Okulu'nun Bolognalı sanatçılar üzerinde etkileri olmuştur. Okul tüm sanat dallarında bir üslup birliğine sahiptir. Heykel dalında ifadecilik, dokunaklılık, alışılmamışlık gibi okulun özgün niteliklerini sürdüren Niccolò dell'Arca, Bologna'da *S.Domenico Kilisesi*'ndeki *Aziz Dominic Mezarı* (1469-73) ve *S.Maria della Vita Kilisesi*'ndeki *Pietà* (1485) adlı yapıtlarıyla tanınmıştır. Ferrara Okulu'nun son temsilcilerindenLorenzo Costa (yks.1460-1535), UMBRIA OKULU'nun "yumuşak" üslubunu benimsemiştir. VENEDİK OKULU sanatçılarıyla yakın ilişkisi olduğu sanılan Dosso Dossi (1474/79-1542), Ferrara Okulu'nun son sanatçısı sayılır.
0749, 1604, 2282.

S.Germaner

FERSTEL, Heinrich von (1828, Viyana-1883)
Avusturyalı mimar.
Viyana'daki Ring Caddesi'nin dört önemli mimarından biridir ve çalışmaları, bu bölgedeki kilise, anıtsal kamu yapıları, apartman ve meydan tasarımları üzerinde yoğunlaşmıştır.

Bir banka memurunun oğlu olan Ferstel, Viyana Akademisi ve Politeknik Enstitüsü'nde (1843-51) öğrenim görmüştür. Öğretmenleri Van Der NÜLL ve SICCARDSBURG, mimarın ilk çalışmalarını oldukça etkilemişlerdir. Öğrenimini bitirdikten sonra, Avrupa'nın çeşitli ülkelerine yaptığı gezilerde orta sınıfın konut koşullarından etkilenen Ferstel, 1855'te, ününün temelini oluşturan ilk bağımsız tasarımını, Yeni-Gotik üslubun (→CANLANDIRMACILIK) öngörüldüğü *Votivkirche* (1856-79) yarışmasını kazanarak gerçekleştirmiştir. Ferstel'in ikinci büyük tasarımı, karmaşık bir plana ve gelişmiş bir dolaşım sistemine sahip, 14.yy İtalyan üslubundaki *Banka ve Borsa Binası*'dır (1856-60). Bundan sonraki tasarımlarında, SEMPER'in etkisi altında kalan Ferstel, Yeni-Rönesans üslubunda (→CANLANDIRMACILIK) kamu yapıları ve apartmanlar gerçekleştirmiştir. İki kez tasarımlarını tek binadan, *Roosevelt* ve *Schwarzenberg Meydanları* gibi alan projelerine dönüştürmüştür. Her iki meydan da geniş caddelerle kesildiği için Ferstel, tek binaları arkadlarla birleştirmeye çalışmıştır. Ancak arsa sahiplerinin katılımını da gerektiren bu tasarım, kentin güçlü bir planlama otoritesinden yoksun olması ve arsa sahiplerinin karşı tutumları nedeniyle gerçekleştirilememiştir. *Roosevelt Meydanı*'nda mimar yalnız-

ca, *Votivkirche*'nin arkasındaki mekânda, üç apartman ve kilisenin yönetim bölümünü tasarlayabilmiş (1878-79), *Kimya Enstitüsü*'nü (1869-72) en ünlü yapıtı *Viyana Üniversitesi*'yle (1873-84) bütünleştirememiştir. Üniversite programının çok karmaşık olmasına karşın Ferstel, bilim adamlarının isteklerini tümüyle karşılamayan, bir eksen üstünde tek parçalı, Yeni-Rönesans üslubunda bir yapı tasarlamıştır. *Schwarzenberg Meydanı* için de gene meydanın dört köşesindeki binaları arkadlarla birleştirmeyi düşünmüş, ancak bu kez de vazgeçmek zorunda kalmıştır. Ferstel, ayrıca, Ring Caddesi üzerinde, biçimci soylu evi geleneğinde oluşturduğu Yeni-Rönesans üslubundaki iki önemli binayı, *Arşidük Ludwig Viktor Sarayı* (1863-69) ile *Wertheim Sarayı*'nı (1864-68) gerçekleştirmiştir. Tüm yaşamı boyunca konut reformuyla ilgilenen Ferstel'in sanat tarihçisi Rudolf von Eitelberger'le (1817-85) birlikte 1860'ta yazdığı *Das bürgerliche Wohnhaus und das Wiener Zinshaus: Ein Vorschlag aus Anlass der Erweiterung der inneren Stadt Wien's* (Kent Evi ve Viyana Akareti: Viyana Eski Kent Çekirdeğinin Genişletilmesi Üzerine Bir Öneri) adlı kitapta, Viyana'da ortalama bir kira evini, aile ve toplumun yıkımı olarak nitelemiştir. İyi durumdaki işadamları ve tüccarlar için, bir ailenin hizmetkârlarıyla birlikte yaşayıp çalışabileceği *Ganzes Haus*'u (Tam Ev) geliştirmiştir. Düşüncelerinin ütopik olduğunu bildiği için, apartmanlarda uygulamak üzere, her katta iki ya da üç büyük aile dairesinden oluşan lüks binaları içeren sadeleştirilmiş bir program da eklemiştir. Ferstel, yüksek arsa fiyatlarını, yüksek bina yoğunluğunu, bölgeleme (ZONING) kurallarını ve ipotek koşullarını göz önüne almadığından, kentlerde tek aile evi düşüncesini gerçekleştirmede başarısız kalırken, 1872'de bir Viyana banliyösü olan *Cottageverein*'da orta sınıf için, İngiliz tipi, küçük tek aile evlerini uygulayabilmiştir. 1883'te bu yerleşimin yakınında bir İngiliz parkı olan *Türkenschanz Parkı*'nın yapımını başlatarak, kent toplumu için park alanları gereksinimini vurgulamak istemiştir.

Ferstel, bir mimar olarak yalnızca yapıtlarıyla değil, 1866'dan başlayarak Politeknik Enstitüsü'nde profesör olarak verdiği derslerde de Semper'e göre TARİHSELCİLİK'in sınırları içinde kalmıştır.

1059, 3510, 3568. *A.Erktin*

FERŞ (Ar.)
1. Döşeme, yayma.
2. HALI, KİLİM, yaygı, SECCADE, döşek vb.

FESTON (İt.*festone*'den)
İng.*festoon, swag*, Fr.*feston*, Alm.*Bogengehänge*.
İki ucundan tutturulmuş bir yay biçiminde çiçek, meyve, yaprak vb bitkilerden oluşan BEZEME örgesi; bir tür GİRLAND.

FÊTE CHAMPÊTRE (Fr.)
Fransızca'da "kır şenliği" anlamına gelen *fête champêtre*, özellikle 18.yy başlarında FRANSA'da yaygınlaşan bir RESİM türüdür. Kökeninde GIORGIONE'nin *Kır Konseri* (yks.1510, Louvre Müz., Paris) adlı resminin yattığı bu tür, 17.yy'ın akademik tutumuna karşı VENEDİK OKULU'yla Felemenk resminin (→HOLLANDA) sıcak, rahat ve duyumsal havasının etkisiyle gelişmiştir. *Fête champêtre* sahnelerinde çoğu kez figürler açık havada ya da bir kır manzarası içinde sereserpe oturmuş müzik dinlerken ya da dans edip eğlenirken betimlenmiştir. Kimi zaman "kır sefası" anlamına gelen *fête galante* terimiyle eşanlamda kullanılsa da ikinci terim daha çok WATTEAU'nun iyi giyimli soylu kişileri konu aldığı, gizli bir erotizmle yüklü zarif kompozisyonları için kullanılır. Watteau'nun öğrencilerinden Nicolas Lancret (1690-1743) ve Jean-Baptiste Pater de (1695-1736) benzer resimler yapmışlardır. *Fête champêtre*'ler kısa ömürlü olmuş ve 1740'ların başında ortadan kalkmıştır. *Z.Rona*

FÊTE GALANTE → **FÊTE CHAMPÊTRE**

FETHİ, Hasan (1900, İskenderiye)
Mısırlı mimar ve eğitimci.
Ülkesindeki temelsiz modernleşme hareketine karşı çıkmış, KONUT sorununu köklü bir yerel mimarlık geleneğinin bilincinde, ülkesinin koşullarına uygun öneriler getirerek çözmeye çalışmıştır.


FETHİ, Hasan, *Yeni Gurna Köyü*, 1945-48, Luksor, Mısır.

Varlıklı bir ailenin oğlu olan Fethi, Mısır'ın kültürel bakımdan Fransa'ya, ekonomik olarak da İngiltere'ye bağımlı olduğu bir dönemde yetişmiştir. Batılı anlamda bir eğitim görmüş, 1926'da Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun *Beaux Arts* anlayışının egemen olduğu Giza Mühendislik Okulu'nun Mimarlık Bölümü'nü bitirmiştir. Bir süre Kahire Belediyesi'nde çalıştıktan sonra, ilk kez kendi arazisinde çiftçilerin kötü yaşam koşullarını sıhhileştirme çalışmalarında KERPİÇ ve TUĞLA kullanmıştır. II.Dünya Savaşı yıllarında, çatı örtüsünde kullanılan ahşap, çelik gibi yapı gereçlerinin zor bulunması nedeniyle Fethi'nin geleneksel malzemeyle yaptığı çalışmalar önem kazanmıştır. Bahtim'de Kraliyet Tarım Derneği için yaptığı bir çiftlik projesinde ilk kez KUBBE ve TONOZ gibi geleneksel örtü öğelerini kullanmıştır. Bu çalışma, kerpiç tuğla duvarlar ve tonozlarla ucuz ve kolay bir yapım tekniği sağlayan mimarlık anlayışının ilk ürünlerinden biridir. 1945'te Kahire Güzel Sanatlar Okulu'ndaki görevinden üç yıl süreyle ayrılarak en tanınmış çalışması olan Luksor'daki *Yeni Gurna Köyü* tasarımına başlamıştır. Projede, halkının geçimini eski mezartaşlarını satarak sağladığı bir köyün korunarak yeniden başka bir yerde kurulması amaçlanmıştır. Fethi, burada, yerli mimari üslubun estetik niteliklerini koruyup geliştirerek zaman içinde kaybolmaya yüz tutmuş Mısır'a özgü değerleri canlandırmak istemiştir. Kerpiç tuğla ve tonoz kullanımında olgun bir düzeye ulaşmış, aynı gereç ve teknikle konutlardan okullara, çarşı ve camilere kadar uzanan zengin ve çeşitli tasarımlar gerçekleştirmiştir. İklim koşullarına uygun geleneksel doğal havalandırma teknikleri geliştirirken, daha iyi ısıtma ve pişirme özelliklerine sahip Avusturya tipi ocağı da tasarımlarında kullanmaktan kaçınmamıştır. Bütün olumlu çabalarına karşın köylüler bu evlere taşınmayı reddetmişler, devlet desteğinin de zayıf olması yapımın bir süre yarım kalmasına neden olmuş, 1948'de kısmen tamamlanan köyden ayrılan Fethi yeniden üniversitedeki görevine dönmüştür.

1954'te Mit-el-Nasara köyünün yapımında danışman olmuş, köylülerin bu kez istekli ve gönüllü olmalarına karşın hükümet düzeyinde çalışmalar sürdürülememiştir. 1950'lerin karışık politik ortamında Atina'ya giden Fethi, DOXİADİS'in uygulamalarında danışmanlık yapmış, çalışmalarını kırsal konut planlaması üzerinde sürdürmüştür. Hükümetin toprak dağıtımı ve kırsal bölge planlamasına önem vermeye başladığı 1962'de Kahire'ye dönerek, Konut Bakanlığı'nda geleneksel yapım teknikleri üzerinde bilimsel araştırmalar yapmış, bu dönemdeki çalışmalarında Mısır yerel mimarlığının yanı sıra Ortadoğu'ya özgü farklı biçim ve malzemeleri de kullanmıştır. 1965'te gerçekleştirdiği *Halk Sanatları Enstitüsü*'nde her odayı farklı yüzyılların anlayışıyla tasarlayan Fethi, bu çalışmasının bir anlamda "zaman içinde bir gezinti" olduğunu ifade



FILARETE, Antonio, *Ospedale Maggiore*, 1457, Milano.

etmiştir. 1964'te Kharga Vahası'nda Gurna projesi doğrultusunda *Bariz Köyü* projesine başlamış, ancak maddi olanaksızlıklar nedeniyle çalışma yine tamamlanamamıştır. 1966'da Suudi Arabistan'daki kırsal konut planlamasına Birleşmiş Milletler danışmanı olarak katılan Fethi, El-Dareeya köyünü model alarak, geleneksel konut tiplerini günün koşullarına uyarlayan önerilerde bulunmuştur. Mimarlık çalışmalarının yanı sıra bu dönemde El-Ezher Üniversitesi'nde İSLAM mimarlığı konusunda dersler vermiştir. 1970'li yıllarda *VIP Villası* (1974, Tabuk, Suudi Arabistan), *Muşrabeya Oteli* (1976, Giza), *Nil Festival Adası Dinlenme Tesisleri* (1978, Luksor) ve *Rebat Oteli* (1978, Kharga Vahası) gibi çok sayıda proje tasarlayan Fethi bunlarda Mısır'a özgü yerel mimarlık öğelerinin yerine geleneksel İslam mimarlığına yönelmiştir. Olumlu çabalarına karşın, ülkesinde önerileri devlet politikasıyla çelişen, pratik çözümlerden uzak bir romantik olarak değerlendirilen Fethi, 1980'de İslam mimarlık dünyasına katkılarından dolayı Ağa Han Özel Ödülü'nü kazanmıştır. Hasan Fethi, kendisine uluslararası ün kazandıran *Architecture for the Poor: An Experiment in Rural Egypt* (1969; Yoksullar İçin Mimarlık: Kırsal Mısır'da Bir Deneme) adlı kitabının yanı sıra 1972'de *The Arab House in the Urban Setting: Past, Present, Future* (Kentsel Yerleşimde Arap Evi: Dün, Bugün, Yarın) adlı bir araştırma yayımlamış, birçok dergide konut sorunuyla ilgili makaleler yazmıştır.

0935. *M.Aydın*

FETİŞ (Lat.*facticius:* yapma'dan)
AFRİKA KÜLTÜRLERİ'nde tinsel güç yüklenen nesne ya da figür. Çoğunlukla üstü çizili ya da bezeli taş, sopa, deri ve benzeri fetiş nesneler tinsel gücü denetlemek için kullanılırken, insan biçiminde (ANTROPOMORFİK) ya da hayvan biçiminde şekillendirilmiş fetiş figürler ya da İDOL'lerin amacı da insan olmayanla insanı uzlaştırmak, dolayısıyla insan olmayanı denetim altına almaktır. Çeşitli toplulukların farklı fetişleri bulunur: Kimileri figürün başına bir boynuz takarken, kimileri de başa, sırta, karna ve kollara bir parça reçine zamkı yapıştırır ya da gövdede açılmış bir çukura büyülü bir nesne yerleştirir. Her fetişin işlevi farklıdır: Bazıları sahiplerini hastalığa, hırsızlığa, büyüye ve büyücülere karşı korur; bazıları avcılıkta, ürün toplamada, işte, savaşta, evlilikte şans getirir; hatta hastalıkların, açlıkların ya da kuraklıkların nedenlerini bulmada yardımcı olanları vardır.

FEVKÂNİ (Ar.*fevk:* üst'ten)
Üstteki yapı; üstte bulunan. Örneğin, Mimar SİNAN'ın, alt katında dükkânlar bulunan ve ibadet mekânı ikinci katta yer alan yapıtı *Rüstem Paşa Camisi* (yks.1561, Tahtakale, İstanbul), fevkâni bir camidir. Öte yandan, gene Sinan'ın Eyüp *Zal Mahmud Paşa Külliyesi*'ndeki (1572-80) medreselerden, cami avlusuyla aynı düzeyde olanı "fevkâni medrese", alt düzeydeki ise "tahtani medrese" olarak adlandırılır.

FEVKÂNİYE (Ar.)
CAMİ ve KİLİSE'lerde üst katlar.

FEVVARE (Ar.) = Döner **FISKIYE**

FICAS SERNA, Miguel → **İSPANYA (Mimarlık)**

FIELD PAINTING (İng.) = **RENK ALANI RESMİ**

FIGINI, Luigi (1903, Milano-?)
İtalyan mimar.
İTALYA'da 1930'lardaki YENİ-KLASİKÇİLİK akımından farklı olarak, yeni yöntemler ve yeni anlatımlarla rasyonalist çalışmalar yapan Gruppo 7'nin kurucu üyelerinden olan Figini, yakın arkadaşı POLLINI'yle birlikte konut, fabrika, sergi yapısı ve iç dekorasyon uygulamalarıyla tanınır.

1926'da Milano Politekniği Mimarlık Fakültesi'nden mezun olduktan sonra ULUSLARARASI ÜSLUP'un katı ve kuralcı anlayışına tepki olarak İŞLEVSELCİLİK'i benimsemiştir. Figini ve Pollini, 1933'te 5.Milano Trienali'nde bir ressam için tasarladıkları *Villa-Stüdyo*'yla ünlenmişlerdir. Bu tasarım MIES VAN DER ROHE'nin 1929 Barselona Dünya Sergisi için gerçekleştirdiği *Alman Pavyonu*'ndan etkilenmesine karşın, yüzey dokusu ve malzemeler aracılığıyla doğa-yapı bütünlüğünün oluşturulması, ikilinin kendine özgü ussallığını vurgular. Daha sonra, İtalyan kültürünün dar kalıplarını aşmak gerektiğini düşünerek CIAM'ın İtalya koluna katılan Figini ve Pollini'nin 1933'te Adriano Olivetti'yle tanışmaları, meslek yaşamlarında bir dönüm noktası olmuştur. 1934-45 arasında Ivrea'daki *Olivetti Bürolarının* genişletilmesinde modern akımın ilkelerini uygulayarak fabrikaya daha insancıl bir düzen getirmişlerdir. Aynı kentteki *Çocuk Yuvası* da (1939-41) çevreye uyum bakımından en önemli yapıtlarından sayılır. Savaş sonrasında, mimarlığın yanı sıra kent plancılıkla da uğraşan ikili, 1951'de PONTI'yle *INA Konut Yerleşmesi* (Milano), 1951'de Borgo Porto Conte'nin planı (Sardinya) ve 1954-57 arasında da *Olivetti Sosyal Hizmetler Merkezi*'ni (Ivrea) gerçekleştirmiş; dinsel mimarlığa da eğilerek, bu tür toplumsal yapılara yeni ve özgün bir yorum getirmişlerdir. *Madonna dei Poveri Kilisesi* (1952-54, Milano) ışık dağılımı ve işlenmemiş malzemenin ustaca kullanımıyla; *S.Giovanni ve Paolo Kilisesi* (1964, Milano) işlev ve mekân dağılımının başarısıyla; *Pozzi Seramik İmalathanesi* de (1962-63, Milano) mimarlıkla peyzaj arasındaki dengeyi sağlamasıyla dikkati çeker. İkilinin son çalışmaları arasında Pescia *Çiçek Pazarı* (1972) düzenlemesi ve Roma'da birkaç başka mimarla birlikte gerçekleştirdikleri *Mater Ecclesiae Kilisesi* (1978) bulunmaktadır. Figini, tasarladığı sayısız villa ve bahçeyle de mimari doğa ilişkisine hayranlığını yansıtmıştır.

3567. *A.Erktin*

FIGURA GIGANTI (İt.) → **FİGÜR**

FIGURA SERPENTINATE (İt.) → **FİGÜR**

FILARETE, Antonio (1400?, Floransa - 1469?, Floransa)
İtalyan heykelci ve mimar.
Ütopik kent planlarıyla ünlü bir RÖNESANS sanatçısıdır.

Asıl adı Antonio di Pietro Averlino olan sanatçının yaşamıyla ilgili bilgiler çok azdır. 1445'te *Eski San Pietro Bazilikası*'nın tunç kapılarını yapmıştır. Bu kapılar eski bazilika yıktırılıp yeni kilise inşa edildikten sonra da yerlerinde kalmıştır. 1447/48'de Roma'yı terk edip Lombardiya'ya giden Filarete, Milano'da *Ospedale Maggiore (Albergo de' Poveri di Dio;* b.Milano Ün.) adlı hastaneyi tasarımlamış ve yapımına başlamıştır. Kare içinde haç plan şemasına sahip olan bu yapı, geleceğin merkezi planlı tasarımlarının öncüsü sayılabilir. Yapılarının pek azı mevcut olan ve bunlar hakkında da pek az şey bilinen Filarete'nin önemi, mimarlık üzerine yazdığı *Trattato d'architettura*'dan (Mimarlık Üzerine İnceleme) kaynaklanmaktadır. Bu kuramsal çalışmasında, özellikle ütopik kent planlarıyla Rönesans kentsel tasarımının ilk örneklerini vermiş, sonraki kuşak-

ları etkilemiştir (→KENT PLANLAMA [Kentin ve Kent Planlamanın Evrimi; Yeni Çağlar]). 3355, 3464.

FILLA, Emil (1882, Chropyne-1953, Prag)
Çek heykelci ve ressam.
Çekoslovakya'da (b.Çek Cum.) KÜBİZM'i ilk uygulayan ve tüm yaşamı boyunca bu üsluba bağlı kalan bir sanatçıdır.

Öğrenimini 1903-06 arasında Prag Akademisi'nde Yugoslav ressam Vlaho Bukovac'la (1855-1922) yapan Filla, okulu bitirdikten sonra, Çek sanatına yeni bir yön vermek amacıyla SEKİZLER (Osma) grubunun kuruluşuna katılmıştır. Bu dönem yapıtları MUNCH'un üslubunu anımsatan bir DIŞAVURUMCULUK'la biçimlenmiştir. 1907-14 arasında Fransa, İtalya ve Almanya'ya yaptığı gezilerde Kübizm'i tanımış ve 1911'den sonra özellikle PICASSO etkili yapıtlar üretmeye başlamıştır. Ayrıca bu dönemde MÂNES SANATÇILAR BİRLİĞİ'nde etkin rol oynamıştır. Filla, I.Dünya Savaşı'nı Hollanda'da geçirmiş, II.Dünya Savaşı'ndaysa siyasal suçlu olarak bir toplama kampında tutuklu kalmıştır. 1930'larda halk efsanelerinin yanı sıra baskı altındaki kitlelerin acılarını dile getiren büyük boyutlu tuvaller gerçekleştirmiştir. Toplama kampındaki deneyimleri, nesnel dünyaya karşı daha gerçekçi bir bakış açısı geliştirmesine neden olmuştur. 1946'dan sonra Prag'da Sanat Endüstri Okulu'nda öğretmenlik yapmaya başlayan sanatçı, en olgun Kübist yapıtlarını bu dönemde gerçekleştirmiştir.

Z.Rona

FINSTERLIN, Hermann → **BİYOMORFİK MİMARLIK; DIŞAVURUMCULUK; ÜTOPYACI MİMARLIK**

FIRATLI, Nezih (1921, İstanbul-1979, İstanbul)
Türk arkeolog ve müzeci.
BİZANS yapıtları üzerine çalışmalarıyla tanınır.

1940'ta Afyon Lisesi'nden mezun olmuş, 1944'te AÜ DTCF Arkeoloji Bölümü'nü bitirmiş ve aynı yıl Ankara Arkeoloji Müzesi'ne asistan olmuş, 1946'da İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ne atanmıştır. 1944'te ALACAHÖYÜK, 1947-48'de Rüstem Duyuran'ın yönettiği İzmit ve Yalova kazılarına katılmış; 1952-62 arasında Ekrem AKURGAL'ın yönetimindeki DASKYLEİON (Ergili), KYZİKOS ve Çandarlı kazılarında görev almıştır. 1955'te Uluslararası Bizans Kongresi nedeniyle İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin Bizans yapıtları koleksiyonunu tanıtan kısa bir rehber hazırlayan Fıratlı, bu çalışmadan sonra GEÇ ANTİK ve Bizans yapıtlarının kapsamlı bir kataloğunu hazırlamaya girişmiştir. 1962'de İÜ Edebiyat Fakültesi'nde, İstanbul'daki araştırma ve kazılarda bulduğu Bizans mezar stellerini kapsayan "Les stèles funéraires de Byzance grécoromaine" (Bizans-Grekoromen Mezar Stelleri) başlıklı teziyle doktor unvanını almıştır. 1962-63'te ABD'de bulunmuş, 1963'te Kırklareli'nde Karakoç köyü tümülüs kazısını gerçekleştirmiştir. 1964'te Marmara Ereğlisi'nde (a.PERİNTHOS) ortaya çıkardığı büyük mezar anıtını İstanbul Arkeoloji Müzeleri'ne taşıtmıştır. 1964-69 arasında İstanbul'da Saraçhanebaşı'ndaki *St.Polyektos Kilisesi* kazılarını Dumbarton Oakes Vakfı (ABD) ile ortak yürüten Fıratlı, Kadıköy *nekropolis* (mezarlık) kazısının yanı sıra 1968-73 arasında İstanbul Arkeoloji Müzeleri ek inşaatının temel kazısını da yönetmiştir. Uşak'ın Sivaslı ilçesi Selçikler köyündeki antik PHRYGİA kenti SEBASTE'de gerçekleştirdiği kazılar en önemli çalışmasını oluşturur. 1966'dan ölümüne dek yönettiği bu kazının yanı sıra yörede Salmanlar, Akarca, Eric, Ağaçbeyli, Susuz ve Banaz köylerinde, Topkesti mermer ocakları ile *Dalıbkaya Kilisesi*'nde de araştırmalar yapmıştır. Fıratlı, 1978'e kadar İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin Klasik Eserler Bölümü şefliğini yürüttükten sonra 1979'da Necati Dolunay'ın yerine müdür olmuştur. 70 dolayında bilimsel makalesi bulunan Fıratlı, çoğu müze ve kent rehberi olan çeşitli kitaplar yazmıştır. 3655A.

G.Egeli

FIRÇA
İng.*brush*, Fr.*brosse*, Alm.*Pinsel*.
Bir tutam hayvan tüyü ya da kılının bir sapın ucuna bağlanmasıyla elde edilen RESİM aracı. Tüy ve kılın dışında yalnız Eski MISIR'da bir ucu liflendirilmiş kamış da bu amaçla kullanılmıştır. Paleolitik Çağ'dan (→PREHİSTORYA) bu yana bilinen fırça, günümüze değin çok az değişim göstermiştir. İki çeşidi vardır: Biri SULUBOYA ile TEMPERA'da kullanılan ve yumuşak tüyden yapılanı; ötekiyse özellikle YAĞLIBOYA'da kullanılanı ve kalın, sert kıldan yapılanıdır. Yumuşak fırçaların en iyisi Kuzeydoğu Rusya'daki Asya minkinin kuyruğundan yapılan, kırmızı renkli samur fırçalardır. Ayrıca deve tüyü fırça olarak bilinenler de, Sibirya'daki bir cins sincabın tüyünden elde edilmektedir. Sincap tüyü fırça, samur fırçadan daha yumuşak olduğundan daha az esnek ve daha az dayanıklıdır. Sert fırçalar, genellikle Polonya'nın Silezya bölgesinden gelen beyaz domuz kılından üretilir. Öküz ve kokarca kılı kullanıldığı da görülmüştür. Ayrıca porsuk kılından üretilen, geniş ve düz ağızlı bir fırça da özellikle yağlıboyada TUVAL'e sürülmüş iki ayrı renkteki boyanın arasında oluşan boya topaklarını eriterek, yumuşak geçişi sağlamada kullanılır. Genellikle RENK lekelerini birbirine yumuşak geçiş yapmadan, yan yana ya da üst üste gelecek biçimde yerleştiren çağdaş sanatçılar bu fırçayı kullanmamışlardır. ÇİN'de ve JAPONYA'da resim, çizim ve kaligrafi için keçi, kurt, tavşan, domuz ya da samur gibi çeşitli hayvanların kıllarından yapılıp bir kamış sapa bağlanmış fırçalardan yararlanılmıştır. Genellikle yumuşak fırçaların ucu yuvarlak ve sivri, sertlerinkiyse düz ve geniştir. Ancak her iki türde de çok çeşitli boylar söz konusu olabileceği gibi, dört temel biçim bulunmaktadır: 1) Yuvarlak (sivri), 2) Düz, 3) Düz, kısa ve az esnek, 4) Düz ve küt. PALET üstünde boyayı karıştırmak için kullanılan ve "palet bıçağı" olarak adlandırılan bir tür SPATULA da, özellikle 19.yy'dan sonra tuvale boya sürmede fırça yerine kullanılır olmuştur.

FIRILDAK
İng.*vane, weathercock*, Fr.*girouette*, Alm.*Windfahne*.
Bir MADALYON içinde yer alan fırıldak biçiminde BEZEME örgesi. KUBBE'nin tüm iç yüzeyini kaplayan bezeme amaçlı benzer biçimdeki uygulamaya ÇARKIFELEK denir.

FIRMITAS (Lat.) = DAYANIKLILIK → **UTILITAS-FIRMITAS-VENUSTAS**

FISCHER, Theodor (1862, Schweinfurt - 1938, Münih)
Alman mimar.
Yapılarında tarihsel biçimlere göndermelerin yanı sıra Güney Almanya'nın yöresel geleneklerini de kullanmış, ayrıca yeni gelişmekte olan KENT PLANLAMA biliminin de öncülerinden olmuştur.

Münih Politeknik Okulu'nda Friedrich von Thiersch'in (1852-1921) yanında öğrenim gördükten sonra Berlin'deki *Parlamento Binası*'nın *(Reichstag)* yapımı sırasında da Paul Wallot'a (1841-1912) yardım etmiştir. Dresden ve Münih'teki mimarlık ça-



FILLA, Emil, *Büst*, 1913-14, tunç, yük.40 cm.



FISCHER VON ERLACH, Johann Bernhard, *Karl Kilisesi*, 1715, Viyana.

lışmalarından sonra 1893'te Münih Kent Planlama Dairesi'nin başına geçmiş, 1901'deyse Münih Politeknik Okulu'ndan profesörlük unvanı almıştır. MENDELSOHN ve OUD, aynı okulda Fischer'in öğrencisi olmuşlardır. 1903'te Stuttgart Politeknik Okulu'na davet edilen Fischer'in buradaki derslerine devam edenler arasında D.BÖHM ve HÄRING de bulunmuştur. TAUT, onun yanında stajını yapmış, BONATZ da asistanlığını yürütmüştür. Fischer, üniversitedeki öğretim görevinin yanı sıra özel uygulamaları da yoğun olarak sürdürmüş, 1907'de Alman Werkbundu'nun (→WERKBUND) kurucu üyeleri arasında yer alarak bu kuruluşun ilk başkanı olmuştur. II.Wilhelm döneminin ağır kütlesel-liğine oranla daha pitoresk ve hafif bir anlatıma sahip olan yapıtları, ortaçağ ya da BAROK etkiler taşımasına karşın her zaman yalın bir etki bırakmışlardır. Bu dönemde gerçekleştirdiği Gmindersdorf'taki küçük işçi evlerinde (1903-08) yöresel bir üslubu yeğlerken, kent dokusunun söz konusu olduğu çalışmalarında çevredeki binalarla sürekliliği sağlamak istemiştir. Bir 16.yy yapısı olan *Jena Üniversitesi*'ne yaptığı ekte uyum sağlayabilmek için Alman RÖNESANS üslubunu kullanmıştır. YENİ-KLASİKÇİLİK'in giderek yaygınlaştığı dönemde bile Fischer mimarlık anlayışından sapmamış ve anıtsallığı yöresel mimarlığın yalınlığı ve içtenliğiyle bütünleştirebilmiştir. Örneğin, BEHRENS'in Dor düzenini (→DÜZEN) çağrıştıran anıtsal üslubu yerine ince bir BRUNELLESCHI Rönesansı'nı yeğlemiştir. Bunun en iyi örneği, bir sanat merkezi ve sergi binası olan *Kunstgebäude*'dir (Sanat Evi; 1909-12, Stuttgart). Simgesel niteliği böylesine güçlü bir prestij yapısında bile Fischer, katı bir biçimsellikle anıtsallığı bir yana bırakarak yayanın mekânsal izlenimlerine önem vermiş, yapıyı çevresiyle bir bütün içinde tasarlamıştır. 1920'lere değin Fischer, çok amaçlı bir salon olan *Pfullinger Hallen* (1907, Württemberg), *Garnizon Kilisesi* (1908-11, Ulm) ve *Wiesbaden Müzesi* (1912-15) gibi birçok kamu yapısı gerçekleştirmiştir.

1908'de Münih'e dönerek Politeknik Okulu'nda yeni açılan kent planlama bölümünü ele almış ve bu görevi 1928'e değin yürütmüştür. Fischer'in kent planlama konusundaki düşünceleri, 1903 tarihli *Stadterweiterungsfragen mit besonderer Rücksicht auf Stuttgart* (Stuttgart Özelinde Kent Genişletme Sorunları) adlı kitabıyla açıklık kazanmıştır. Kent plancının yerel peyzaj özellikleriyle çelişkiye düşmeden mevcut peyzajı zenginleştirebileceğine inanan Fischer, Stuttgart kent planlamasında yüksek yapıların vadide kurulması yerine, kenti çeviren tepelerde düşünülmesini önererek peyzajın kent gelişiminde ana özellikleriyle korunabileceğini savunmuştur. Kent planlamasında bölgeleme (ZONING) yönteminin kendi başına buyruk kentsel anıtlar doğuracağını öne süren Fischer, tasarımlarında sezgisel, fiziksel ve görsel deneyimlere dayanarak kuramsal kent planlama sistemlerinin kayıtsız şartsız uygulanışına karşı çıkmıştır. Bu düşünceleriyle Viyanalı mimar Camillo Sitte'ye (1843-1903) yaklaşırken, LE CORBUSIER'nin biçimci, kavramsal şemalarına ters düşmüştür. Fischer, Ludwigsburg (1910), Bayreuth ve Dortmund (1914), Mannheim (1916) ve Augsburg (1926) gibi Alman kentleri için genel ve gelişme planları da yapmıştır.

1895, 2696. *A.Erktin*

FISCHER VON ERLACH, Johann Bernhard
(1656, Graz-1723)

Avusturyalı heykelci, mimar ve peyzaj mimarı. AVUSTURYA'da yeni bir sanat döneminin başlatıcısı olmuş, ama yoğun bir bireysellikle KLASİK, RÖNESANS ve güney ülkelerine özgü BAROK öğeleri birleştirdiği mimarlık anlayışı izleyici bulamadıysa da, taşıdığı evrensel değerlerin ayırdına yakın zamanda varılabilmiştir.

Heykelci Johann Baptist Fischer'in oğlu olan mimar, 1674'te eğitimine devam etmek üzere Roma'ya giderek, burada klasik ressam Carlo Maratta'nın (1625-1713) çevresindeki sanatçı grubuna girmiş, daha da önemlisi Barok mimarlığın önde gelen temsilcisi C.FONTANA ve öğrencileriyle yakınlık kurmuştur. Bunların arasında bulunan JUVARRA daha sonra Torino'daki *Superga Kilisesi*'nde bir ölçüde Von Erlach'ın Viyana'daki *Karl Kilisesi*'nden *(Karlskirche)* esinlenmiştir. Fischer'in 1680'de ölen BERNINI ile tanışıp tanışmadığı kesin olarak bilinemese de, onun çevresindeki bazı kişileri tanıdığı ve çeşitli çizimlerine ulaşmış olduğu kuşku götürmez. Daha önceleri bahçe tasarımları, manzara terasları, köşkler, kapılar, çeşmeler ve mimari bezemeye ilgi duyan Fischer, bu yıllarda mimarlık tarihine eğilim göstermiş ve özellikle Roma harabelerinin yanı sıra Rönesans ve Barok mimarlığın önemli örneklerini de gezerek eskizler yapmış, aynı dönemde Fransız mimarlığına da ilgi duymuştur. Rönesans ve Erken Barok dönemin tersine 18.yy'da mimari tercihler artık Paris'te formüle edilip Roma'ya aktarılmaktaydı. Gerek Roma'da bulunan Fransız mimarlar, gerek piyasada dolaşan mimari çizimler, 18.yy Fransız mimarlığı ilkelerinin hızla Avrupa'ya yayılmasını sağlıyordu.

Fischer, 1684'te Napoli'ye giderek Roma'da bulunduğu ilk yıllarda çeşitli güçlükleri aşmasına ve seçkin bir çevre edinmesinde kendisine destek veren ressam ve mimar Philip Schor'la (1746-?) üç yıl boyunca birlikte çalışmıştır. 1687'de İtalya gezisini tamamlayarak ülkesine dönen sanatçı, Habsburg Hanedanı'nın merkezi Viyana'ya yerleşmiş ve kısa zamanda ün kazanmıştır. İmparatorluk sarayının resmî üslubu olarak benimsenen Fischer'in mimari tarzı, Barok mimarlığın öncülerinden Bernini, BORROMINI, CORTONA, D.FONTANA'dan Jean-Baptiste Mathey (1630-95) ve başkalarının KLASİKÇİLİK anlayışına uzanan, seçmeci (→EKLEKTİSİZM) ama mimarın kişisel arayışlarını da simgeleyen bir bireşimdir. Viyana'ya dönüşünde sarayda görevlendirilen Fischer, I.Leopold (hd.1658-1705), I.Joseph (hd.1705-11) ve VI.Karl'ın (hd.1711-40) hükümdarlıkları sırasında sürdürdüğü saray mimarlığındaki başarısı nedeniyle 1696'da Von Erlach unvanını almış, sarayın yanı sıra Dietrichstein, Salm ve Liechtenstein ailelerine de hizmet etmiştir. Tarihi çalışmalarını sürdürebilmek ve yeni iş olanakları yaratabilmek için sık sık Avrupa ülkelerini gezen sanatçı, 1691'de Prag, 1704'te I.Frederick'in Berlin'deki Prusya Sarayı'nı ziyaret etmiş, sonraki İngiltere gezisi sırasında bir olasılıkla WREN ile karşılaşmıştır. Kendisi gibi mimarlık kuramı ile yakından ilgili olan Wren'le karşılaşması büyük olasılıkla mimarlık tarihi konusundaki çalışmalarını hızlandırmış, ertesi yıl *Entwurf einer historischen Architektur* (1721; Tarihsel Bir Mimarlık Tasarımı) adlı kitabı üzerinde çalışmaya başlamıştır. İngiltere gezisi sırasında gördüğü PALLADIO ÜSLUBU'ndaki yapılar PALLADIO'ya duyduğu ilgiyi artırmış ve 1707'de Venedik'e gitmiştir. 1717'de bir kez daha Venedik'e, 1720'de de kısa süreli olarak tekrar Prag'a gitmiş, ama o dönemde Avusturya-Fransa ilişkilerinin çok kötü olması nedeniyle Fransız mimarlığını birinci elden inceleme olanağını bulamamıştır. Ancak Fischer'in Fransız sanatı ve sanat kuramlarına duyduğu ilgi Viyana'daki ilk mimari çalışmalarında, örneğin Rossau'daki *Liechtenstein Sarayı*'nın bahçesindeki manzara tera-

sında (1687-90) görülür. 1687'de Habsburg İmparatorluğu'nun o sırada 12 yaşında bulunan veliaht prensi Joseph'in mimarlık eğitimiyle görevlendirilen Fischer, Joseph'in 1690'da Polonya kralı olarak taç giymesinin ardından Viyana'ya dönüşünde ve bundan dokuz yıl sonra da düğün töreni nedeniyle onun adına ikişer ZAFER TAKI tasarlamıştır. Babası I.Leopold'un 1705'te ölümü üzerine tahta geçen I.Joseph, aynı yıl Fischer'i kraliyet binalarının ve festivallerinin teftişi ve yürütülmesiyle görevlendirmiş, sanatçı tüm yaşamı boyunca bu görevi sürdürmüştür.

En önemli projesi *Schönbrunn Sarayı* için yaptığı ilk tasarımdır. Büyük ölçekli Antik Roma yapıtlarından esinlenerek tasarladığı *Schönbrunn I*'in inşasına 1688'de başlanılmış, Schönbrunn Tepesi'nin alt kısmına yerleştirilen, daha geleneksel bir Fransız sarayı tarzında olan *Schönbrunn II* ise 1696 sonrasında inşa edilmiştir. Tepenin arka tarafına da Fransız Baroğu tarzında bir bahçe yapılmıştır. Moravya'daki Thaya Irmağı kenarında yükselen bir kayalık üstünde yer alan, Althan ailesinin *Frain Şatosu*'ndaki oval planlı *Aile Salonu* (1688-95), Fischer von Erlach'ın araziye en dramatik yerleştirilmiş yapısıdır. Resimli oval kubbe tasarımı ile Fischer, Rönesans'ın mimarlık, heykel ve resmi birarada kullanma ilkesine sadık kalarak anıtsal ölçekte etkili bir iç mekân yaratmıştır. Daha 17.yy sonundan başlayarak 18.yy'da merkezî planlı saray ve kilise inşası o güne dek görülmemiş sayıda artmıştı. 1690-93 arasında Viyana'nın Rossau banliyösünde inşa edilen merkezî oval salonlu, dört kanatlı *Althan Bahçe Sarayı* Fischer'e aftedilir. Bu yıllarda Fischer en önemli işverenlerinden biri olan Salzburg prens-piskoposu Johann Ernst Thun-Hohenstein için Salzburg'da *Başpikoposluk Ahırları* (1690-93), *Üniversite Kilisesi* (1696-1707) ve *Klesheim Sarayı* (1700-09) ile Mülleck'te *Johannesspital Kilise ve Hastanesi* (yks.1694-1707), *Ursula Tarikatı Kilisesi ve Rahibe Manastırı*'nı (1699-1705) tasarlamıştır.

1693'te *Binicilik Okulu*'nu *(Felsenreitschule)* tamamlayan Fischer, hemen ardından başpiskoposun ahırları ile önündeki meydanı yenilemiştir. Fischer'in etkinlikleri Salzburg prens-piskoposu için 1694'te *Kutsal Üçleme Kilisesi*'nin *(Dreifaltigkeitskirche)*, rahip ikametgâhı ve ilahiyat okulu *(Collegium Virgilianum;* 1694-1702) tasarımını üstlenmesiyle yeni bir ivme kazanmış, Salzburg'da önemli bir alanı işgal eden bu yapı grubu içindeki kilisenin cephesi, Borromini'nin Roma'daki Navona Meydanı'nda bulunan *S.Agnese Kilisesi* ile karşılaştırılmıştır. Bu yapıların bazıları daha sonraki yıllarda oldukça önemli değişikliklere uğramışsa da, hemen hepsinin çizimleri Fischer'in *Entwurf...* adlı kitabında yer alır. Von Erlach'ın 1712'den beri yazmakta olduğu ve 18.yy'ın önemli kuramsal mimarlık yapıtlarından olan bu kitap, denemeler, karşılaştırmalı kültürel çalışmalar ve gezi notlarından derlenen bilgilerin toplamı olarak bilimsel mimarlık yazınında yeni bir tür oluşturmuştur. Asur, Mısır, Fenike, Fas, Arap, Türk, Çin ve Japon anıtlarının eşit ağırlıkta işlendiği kitapta, Yunan ve Roma kalıntıları geniş bir kültürel perspektif içinde birbirleriyle ilişkilendirilerek değerlendirilmiştir. *Entwurf...* ne VASARI'nin *Le Vite...*'si (1550; ... Yaşamöyküleri...) gibi biyografiktir ne de VIGNOLA, SERLIO, Palladio, SCAMOZZI'nin çalışmaları gibi yapı tipleri ve teknolojisiyle sınırlıdır. Barok çağın estetik arayışı içinde, dünyanın en önemli mimari başyapıtları (Bunlar arasında *Stonehenge* [İng.] ya da Athos Dağı [Yun.] gibi doğal harikalar da vardır) tarihi ortamları içinde değerlendirilmiştir. Beş bölümden oluşan kitabı Von Erlach ve oğlu Josef Emanuel Fischer von Erlach'ın (1693-1742) oymabaskıları süslemektedir.

17.yy'ın son 10 yılı ve 18.yy'ın ilk yılları Viyana'da eski yapıların yıkılarak yerlerine aristokrasinin çok sayıda yeni saray inşa ettirdiği bir dönemdir. Bu sırada Fischer, *Strattmann Sarayı* (1692-97), *Savoie Prensi Eugen'in Kent Sarayı* (1696-1701), *Batthyány Sarayı* (1698-1705), *Bohemya Kançilaryası* (1708-1714), *Trautson Bahçe Sarayı* (1710-16) ve Prag'da *Gallas Sarayı*'nı (1713-19) tasarlamıştır. Yaşamının sonuna doğru, 1715'te Viyana'da *Karl Kilisesi (Karlskirche)* ile *İmparatorluk Kütüphanesi (Hofbibliothek)* olmak üzere iki büyük proje daha üstlenmiştir. İmparatorun koruyucu azizinin adını taşıyan *Karlskirche*, hanedanı simgeliyordu. 1713 veba salgını sırasında taahhüt edilen bu anıt kilisenin karmaşık ikonografik programını bilim adamları planlamıştı. 1715-24 arasında inşa edilen kilise dekorasyonun 1738'de tamamlanması sonrasında kutsanarak ibadete açılmıştır. İnşa edildiği tarihte kente egemen bir noktada, *Hofburg Sarayı*'na bakan cephesi ile *Karlskirche*, Fischer'in en temel kuramsal tezi olan, her yapıtın tamamen tikel olup gene de mimarinin uygarlaştırıcı bağlamı içinde yerini alması konusundaki ısrarına uygundu. Fischer, *İmparatorluk Kütüphanesi*'ni 1716-20 arasında planlamış, ama yapımına mali güçlükler nedeniyle ancak 1722'de başlanabilmiştir. Bu nedenle oğlu Josef Emanuel Fischer von Erlach'ın yürüttüğü inşaat 1730'da tamamlamış, iç ve dış dekorasyon programları gene akademisyenler tarafından tasarlanmıştır. *T.Artan*

FISCHL, Eric (1948, New York)
ABD'li ressam.
YENİ-DIŞAVURUMCULUK içinde ele alınan Fischl, sanat eğitimini Valencia'daki California Sanat Enstitüsü'nde yapmış, 1974-78 arasında Halifax'taki Nova Scotia Sanat ve Tasarım Yüksekokulu'nda ders vermiş, ardından New York'a yerleşmiştir. Betimleyici üslubu serbest bir yaklaşımla uyguladığı yapıtlarında Amerikan orta sınıf yaşamını konu almış; ama bu sahneleri insan ilişkilerindeki gerilimi, bunalımları, tedirginlikleri, endişeleri ve sözü edilmese de varlığı hissedilen olumsuzlukları ön planda tutarak kimi zaman da *Uyur-Gezer* (1979), *Kötü Çocuk* (1981) ve *Beybabamın Teknesi ve Beybabamın Köpeği*'nde (1982, Saatchi Kol., Londra) olduğu gibi insanı tedirgin edebilecek yarı-pornografik bir anlatımla işlemiştir. Bir anlamda 20.yy yaşamının tedirginliklerini dile getirdiği resimleri psikolog Sigmund Freud'un simgeleriyle doludur. Fischl, çoğu kez yaptığı gezilerde çektiği Polaroid fotoğraflardan yararlanarak çalışır. 1990'ların başında gerçekleştirdiği *Sabne* dizisinde kadın-erkek ilişkisinin çeşitli kesitlerini birbirini izleyen tuvallerle öyküsel bir anlatım içinde işlemiştir. Siyah bir erkekle beyaz bir kadını betimlediği bu resimlerinde figürlerin çömelmesi, diz çökmesi, içe kapanıklığı ya da merakla bakması çeşitli metaforlar içerir. 3556. *J.N.Erzen, ZR*

FISKIYE (Ar.*fiskıyye*'den)
Suyu yukarıya doğru çeşitli biçimlerde fışkırtan havuz ağızlığı.

FİGÜR
İng., Fr.*figure;* Alm.*Figur.*
Görsel sanatlarda betimlenen doğal ya da düşsel varlıklar; dar anlamında insan figürü. ÇIPLAK, PORTRE ve EKORŞE gibi farklı türleri vardır. İlkçağlardan beri sanatın temel öğesini oluşturan insan figürü, sanatsal biçimlerin en yetkinidir. İnsan figürü, çağlar boyu, doğal durumundan başka tanrısaldan bitkisele, fantastikten olağanüstüne kadar



FISCHL, Eric, *Doğum Günü Çocuğu*, 1983.

nice yakıştırmalar içinde betimlenmiş, ayrıca ileri kültürlerde insanın betimlenmesinin gerektirdiği çeşitli DEĞER ve ORAN ölçülerine göre değişen bir gelişim yaşamıştır. Bu tür kültürlerde ve özellikle de Batı sanatında insan figürünün betimlenmesi nesnel gerçeğe öykünmekten çok, çeşitli üslupsal eğilimlerin gereklerine göre biçim bulmuştur.

Resim Sanatında Figür:

Batı sanatının figür geleneği gerek idealize etme eğiliminden ötürü, gerek biçimsel olarak örnek aldığı için eski YUNAN ve ROMA sanatından kaynaklanır. Ortaçağın göksel ve inaksal (dogmatik) ölçülere konu olan figürünün ardından, 14.yy'dan 16.yy'a değin DOĞALCILIK'ın İDEALİZM'e dönüşme sürecini yaşayan İtalyan RÖNESANS'ı figürünün başıyla boyu arasındaki 1/7.5 ve 1/8 gibi orantısal ölçüler gerçekte KLASİK ve Helenistik Dönem (→YUNAN) heykeline aittir. Örnek aldığı Yunan sanatçısı gibi, Rönesans sanatçısı da figürde insan bedeninin ideal uyumunu aramıştır. Bu ideal uyumun ölçüleri sanat kuramcısı ALBERTI'de tüm insan figürleri için geçerli olan genel bir orantısallık, LEONARDO DA VINCI'deyse her insanın kendi içindeki oranlarıdır. Bu bağlam içinde figür, işlenişte akılla duygunun, görünüşte gerçekçilikle üsluplaştırma eğiliminin, sunuş olarak da figür ve mekânın ortasını bulan bir dengeler bütünüdür. Yüksek Rönesans'ta akılcı bir yaklaşımla genelleştirilerek idealize edilen figür, türleştirilmiş belirli pozlarda durağandan devingene, değişen hareket biçimleri içinde ele alınmıştır. Ancak Yüksek Rönesans'ın sonuna doğru özellikle MICHELANGELO'nun etkisiyle figürün iki ayrı boyut kazandığı görülür. Bunlardan ilki *figura giganti* (dev figür) tipidir. Bu devasa boyutlardaki hareketli figür tipi 15. ve 16.yy'larda yaygın bir kullanım görmüştür. Ötekiyse, Vatikan'da *Rondanini Pietà*'sı ile *Pauline Şapeli* fresklerinde olduğu gibi, figüre nesnel ağırlığından arındırılmış ruhsal bir görüntü kazandırma eğilimidir. Kuzey Avrupa sanatıysa, Güney sanatından, modele özgü kişisel özellikleri ve ayrıntıları özellikle vurgulayan Doğalcı bir figür işleyişiyle ayrılır. Bu nedenle Kuzey sanatında figür daha gerçekçi bir görünüm sergiler. Michelangelo'dan hareketle MANİYERİZM'in klasik ölçülere karşı bir tutumla geliştirdiği biçim ve içerik karşıtlığı ya da kaynaşımcılığı kapsamı içinde figür, mekân ve doğaya önceldir. Maniyerizm'in, düşeyde uzatılmış anatomik özellikleri iyice vurgulanmış, kendi ekseni çevresinde burularak döndürülmüş *figura serpentinate*'si (yılan gibi sarmallaşan figür), doğayı dikkate almayan ruhsal bir bağımsızlığın ürünüdür. Michelangelo'nun nesnel ağırlığından arındırılmış figürü, El GRECO'da olduğu gibi, *figura serpentinate*'de duyumsal ve ruhsal enerjilerin arasındaki gerilimin biçimsel karşılığına dönüşmüştür.

BAROK dönemde figür en hareketli biçimine kavuşmuştur. Sahneyi kısa bir bakış uzaklığından gören Barok anlatım, figürü çeşitli KISALTIM (rakursi) alanları içinde ele alarak bu hareket etkisini daha da şaşırtıcı kılmıştır. El-kol hareketleriyse (jestüel hareket) teatral düzeyde abartılmıştır. Heykelde G.L.BERNINI, resimdeyse RUBENS'in büyük bir yetkinlikle işledikleri Barok figürün karşısında, nesnel güzelliğe içsel bir derinlik kazandırma kaygısıyla hareket eden bir başka yaklaşım biçimi yer alır. REMBRANDT'ın örneklediği bu tutum, figüre özgü bireysel ve tinsel ifadelerin ruhbilimsel bir boyutta işlenmesiyle belirgindir. Barok'un, jestüel anlatıma kazandırdığı çeşitlilik ve vurgu, gerek YENİ-KLASİKÇİLİK'te, gerek ROMANTİZM'de aynı derecede etkili olmuştur. Yeniden Yunan-Roma sanatının güzellik anlayışına dönme savında olan Yeni-Klasikçilik'in idealist ölçüler içinde ele aldığı figüre yeni bir katkısı yoktur. Romantizm daha "renkli" bir figürün yaratıcısıdır. Her iki üslupta da ifadenin temel anlatım aracı jestüel hareketlerdir. Ancak J.L.DAVID'de, durağan, donuk ve klasik bir boyut içinde ele alınan jestüel hareket, DELACROIX'da daha Baroksu bir kanlı-canlılık sergiler. Buna karşın Yeni-Klasikçilik'te figür en temel öğedir. Romantizm'deyse MEKÂN ya da MANZARA, figüre oranla baskın bir rol oynar. 19.yy'da özellikle FRANSA'da gelişen GERÇEKÇİLİK akımı, 17.yy Felemenk resmi (→HOLLANDA) ve CHARDIN'in insanı güncel uğraşları ve çevresi içinde gösteren gerçekçiliğinin doğal bir uzantısı gibidir. Gerçekçilik'te figür, neredeyse üslupsuzluğa varan bir nesnel anlatım kapsamı içindeki "görüntü" olarak irdelenir. COURBET'nin bir insan figürü ve herhangi bir görüntü parçasını aynı değerler içinde işleyerek örneğini verdiği gerçekçi figür anlayışı, yüzyıllarca idealleştirilen biçimlerinden tümüyle arındırılmıştır.

İZLENİMCİLİK'te figür, manzara içinde bir nesne konumuna indirgendiği için, bütünün ve yüzeyin dokusu içinde kaybolur. KÜBİZM, FOVİZM ve GELECEKÇİLİK gibi biçimsel akımlarda figürün herhangi bir resim öğesi olmanın dışında özel bir yeri yoktur. Figüre, DIŞAVURUMCULUK, anlatımcı; GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'se fantastik ve düşsel bir BİÇİMBOZMA (deformasyon) zenginliği kazandırmıştır. 20.yy sanatında figür, yüzyıllarca koruduğu anlam ve önemini yitirmiştir. Ancak figürü, Dışavurumcu ve fantastik bağlantılı (→METAFİZİK RESİM) yaklaşım içinde ele alan anlayışlarla, nesne biçimselliğine (→FOTO-GERÇEKÇİLİK; POP SANAT) indirgeyen anlatımlar 20.yy'ın geçerli FİGÜRATİF biçimleri olarak yerlerini korumaktadır.

Figür İSLAM sanatında, MİNYATÜR'lerde görülen stilize figürlerin dışında ayrı bir tür olarak gelişme göstermemiştir. Türk resim sanatına 19.yy'daki Batılılaşma hareketiyle giren figür ilk kez OSMAN HAMDİ Bey ve HALİL PAŞA tarafından bir tür olarak ele alınmıştır. Osman Hamdi figürü ön plana çıkardığı resimlerinde dönemin kültürel davranışlarını, giysilerini ve yaşam biçimlerini yansıtmıştır. Halife ABDÜLMECİD EFENDİ ise yaptığı figür çalışmalarında özellikle de portrelerinde kişilerin iç dünyasını ustaca yansıtmıştır. Figüre ağırlık veren 1914 KUŞAĞI ressamlarından İbrahim ÇALLI, Nazmi Ziya GÜRAN ve Feyhaman DURAN dönemin İzlenimci eğiliminden hareketle renk ve ışık etkilerini ön planda tutarken, Avni LİFİJ ve NAMIK İSMAİL içerik üzerinde yoğunlaşmış; Lifij insanın çevreyle olan dinamik ilişkisini, Namık İsmail ise kişilerin ruh halini yansıtmıştır. İzleyen dönemde MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ'nden Ali Avni ÇELEBİ, Zeki KOCAMEMİ ve Edip Hakkı KÖSEOĞLU, D GRUBU'ndan Nurullah BERK, Cemal TOLLU ve Bedri Rahmi EYUBOĞLU figür üzerinde yoğunlaşan sanatçılardır. Figürü TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK çerçevesinde ele alan sanatçılar arasındaysa Nuri İYEM, Neşet GÜNAL, Nedim GÜNSUR, İbrahim BALABAN ve Cihat BURAK sayılabilir. Turgut ZAİM yöresel özellikleri yansıtan figür çalışmaları, FİKRET MUALLÂ'ysa Dışavurumcu anlatımıyla dikkati çeker. SOYUT SANAT'ın yaygınlaşmaya başladığı 1960'larda figüratif resme bağlı kalan ve "yeni-figürasyon" kapsamında yer alan Mehmet GÜLERYÜZ, Alaattin AKSOY, KOMET, Neş'e ERDOK, Mustafa ATA, Nur KOÇAK, Hüsamettin KOÇAN, Burhan UYGUR, Utku VARLIK ve Balkan Naci İSLİMYELİ ise dönemin

çağdaş eğilimleri doğrultusunda farklı üsluplarda figür çalışmaları yapmışlardır.
1144, 1797, 3301. ***K.İskender***

FİGÜRATİF
İng.*figurative*, Fr.*figuratif*, Alm.*figurativ*.
İngilizce ve Fransızca gibi dillerde "figüratif" sözcüğü edebiyatta benzetmelerle yapılan anlatımlar için kullanılır. Plastik sanatlarda "figüratif" soyut anlatımın (→SOYUT SANAT) karşıtı olan, bilinen görüntü ve nesneleri içeren anlatım biçimidir. Figüratif sözcüğü, bu bakımdan çok genel bir tanımdır ve resimde ÖLÜDOĞA, ÇIPLAK, MANZARA, PORTRE, tarihi resim (→TARİHSEL KONULAR) ve TÜR RESMİ'ni içerdiği gibi, gerçekçi olmayan ancak gerçek nesneleri kullanan resim türleri (ör.KOLAJ) için de kullanılabilir.

Tarihöncesi çağlarda (→PREHİSTORYA) olduğu kadar, tarihin başlangıcından bugüne dek RESİM ve HEYKEL'de sanatın en büyük konusu insan biçimi çevresinde yoğunlaşmıştır. İlkel toplumlarda (→İLKEL SANAT) büyü ve tören amacıyla yapılan sanatlarda çoğunlukla insan figürü kullanılmış, öteki toplumlarda tarih boyunca dini, politik gücü, gelenek ve görenekleri, toplumun yapı ve değerlerini aktaran konular her zaman insan figürü çevresinde odaklanmıştır. İnsan figürü çeşitli dinlerde Tanrı'yı simgelemiş; hemen hemen tüm kültürlerde kutsal bir değer kazanmış ve Batı sanatında biçimlere düzen ilkelerini veren kaynak olmuştur. İnsan figürünün kullanımı kültürel değerler ile toplumun düşünce ve duygu yaklaşımı hakkında sanatta en fazla bilgi verici özelliktir. GOTİK'in ruhunu o dönemin kabartma figürlerinden, RÖNESANS insanını FRESK ve resimlerdeki insan anlatımından, 19.yy toplumunu İzlenimciler'in (→İZLENİMCİLİK) sokak ve evlerde insanı işleyen resimlerinden anlamak olanaklıdır. 20.yy'a kadar daha çok doğaya sadık bir görünüşü (→DOĞALCILIK) amaçlayan figüratif sanat anlayışı egemenken, bu yüzyılda DIŞAVURUMCULUK, NAİF sanat ve GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'le birlikte figüratif sanatta yeni anlayışlar türemiştir. 20.yy ortalarından sonra POP SANAT ve çeşitli GERÇEKÇİLİK akımları figüratif sanatı yaygın bir biçimde gündeme getirdiği gibi, fotoğraf (→FOTOĞRAFÇILIK), fotokopi, FOTOGRAVÜR gibi mekanik tekniklerle figüratif sanatta yepyeni, AVANT-GARDE görüntüler geliştirebilmişlerdir.

Türk resminin genelde figüratif olduğu söylenebilir. OSMAN HAMDİ ve Şeker AHMED PAŞA'dan başlayan Türk resim geleneği güçlü bir MİNYATÜR geleneğiyle bugüne dek geçen 100 yıl içinde soyut ve figüratif olmayan yaklaşımlara fazla ilgi göstermemiştir. Hatta soyut örneklerin çoğunun da belirli bir figürasyon (doğal görüntü biçimleri) taşıdığını, doğaya ve insana gönderme yaptığını söylemek yanlış olmaz. ***J.N.Erzen***

FİGÜRİN (Fr.*figurine*) = **HEYKELCİK**

FİKİRTEPE
İstanbul'un Kadıköy yakasında, Kurbağalı Dere'nin çok yakınında, denizden 2km uzaklıktadır. 1952-54 arasında Alman arkeolog Kurt Bittel ve İÜ Edebiyat Fakültesi'nden Halet ÇAMBEL tarafından kazılmıştır. Daha sonra Şevket Aziz KANSU çalışmalara bir süre devam etmiştir.

Karbon-14 ölçümleri (→TARİHLENDİRME YÖNTEMLERİ) yapılamayan, ancak Bittel tarafından Kalkolitik Çağ'a (→PREHİSTORYA) tarihlenen Fikirtepe, 70x40m boyutlarında tek tabakalı düz bir yerleşmedir. Ana toprak üstündeki arkeolojik dolgunun kalınlığı 50cm kadardır. Mimari kalıntılarla ilgili bilgi azdır. Çapları 2-4m arasında değişen yuvarlak, oval, köşeleri yuvarlatılmış dörtgen planlı, hafif çukur tabanlı, dal-örgü sisteminde (hug tekniği) yapılmış ayrık düzende kulübelerin bulunduğu saptanmıştır. Ele geçen çok sayıda ÇANAK-ÇÖMLEK, el yapımı koyu renkli basit kaplar ve daha özenle yapılmış açkılı (perdahlı) siyah renkli kaplardır. Ayrıca kutu biçiminde dörtgen kaplar ve kapaklar da bulunmuştur. Çanak-çömlekler çizilerek ya da kazılarak basit geometrik bezeklerle süslenmiştir. Ele geçen aletlerin çoğunluğu ÇAKMAKTAŞI'ndandır. Az sayıda OBSİDYEN (doğal cam) alet, ayrıca sürtme ve öğütme gibi işlevleri olan çeşitli taş alet bulunmuştur. Kemik buluntularsa spatula, kaşık ve benzeri aletleri kapsar. Fikirtepe halkı avcılık, balıkçılık ve toplayıcılıkla uğraşmıştır; tarım yapıp yapmadıkları konusunda yeterli kanıt yoktur.
0455. *S.Kibaroğlu*

FİKRET MUALLÂ (1903, İstanbul-1967, Nice)
Türk ressam.
FOVİZM'in renk anlayışıyla DIŞAVURUMCULUK'un daha özgür fırça vuruşlarını birleştirerek kendine özgü renkçi ve lirik bir Dışavurumculuk geliştirmiştir.

Ortaöğrenimini Saint Joseph ve Mekteb-i Sultani'de (b.Galatasaray Lis.) yapan Fikret Muallâ, mühendislik eğitimi için gittiği Almanya'da resim çalışmalarına yönelerek güçlü ve sağlam bir desen anlayışı geliştirmiş, yapıtları çeşitli Alman dergilerinde yayımlanmıştır. Alkol alışkanlığı nedeniyle 1928'de bir süre tedavi altına alınmış; ertesi yıl Paris'e giderek Montparnasse ve Saint Germain gibi önemli sanat çevrelerine girmiştir. 1930'da Türkiye'ye dönen Fikret Muallâ önce bir süre Galatasaray Lisesi'nde, sonra da Ayvalık Ortaokulu'nda resim öğretmenliği yapmış; İstanbul'da kaldığı süre içinde İstanbul Şehir Tiyatroları'nda oynanan *Lüküs Hayat*, *Deli Dolu*, *Saz Caz* gibi operetler için kostümler çizmiş; *Yeni Adam* dergisi için desenler hazırlamış; Nâzım Hikmet'in *Varan* 3 adlı şiir kitabını resimlemiştir. 1936'da bazı sözlerinin yanlış yorumlanmasından ötürü bir yıl kadar Bakırköy Akıl Hastanesi'nde gözetim altında tutulan sanatçı bu olaydan sonra yaşamının sonuna değin bir polis kuşkusuna tutulmuştur. 1939 New York Dünya Sergisi'nde açılan Türk Pavyonu'nda sergilenmek üzere Eyüp, Çamlıca, Üsküdar, Sultanahmet gibi İstanbul'un çeşitli köşelerinden 30 kadar resim yapmıştır. Aynı yıllarda edebiyatla da ilgilenen sanatçının "Masal" ve "Üsera Karargâhı" adlı iki öyküsü yayımlanmıştır. Fikret Muallâ 1939'da Türkiye'den ayrılarak yeniden Paris'e gitmiş ve ölümüne değin burada kalmıştır. Paris sanat çevresinde kısa sürede adından söz ettirmiş, burada başta PICASSO olmak üzere pek çok sanatçıyla tanışmıştır. Fırtınalı iç dünyası, polis korkusu ve içkiye düşkünlüğüyle artan uyumsuzluğu ve bunalımı sonucunda birkaç kez tedavi altına alınmıştır. Çeşitli sanatseverlerin koruması altında yaşayan sanatçı 1950'lerin sonlarına doğru Madam Anglès'yle tanışmış ve yaşamının sonuna değin bu kişinin yakın ilgisini görmüştür.

Fikret Muallâ'nın heyecanlı kişiliği, fırtınalı iç dünyası resimlerine yansımıştır. Çağdaş akımları izlememiş, içgüdü, heyecan ve duygularının yön verdiği sanatçı kişiliğiyle çoğu kez coşkun bir lirizme ulaşmış; coşkularını, acılarını, korkularını, en taşkın sevinçten en umutsuz kedere ulaşan iç yaşantısını tuvale yansıtmıştır. Resimleri varlığının özünden kaynaklanan ve ancak o özün gerektirdiği bi-



FİKRET MUALLÂ, *Nü*, 1938, kontrplak üzerine yağlıboya, 40.5x31 cm.

çimleme yöntemiyle açıklanabilen sağlam ve duyarlı yönler taşır. Renkçi ve Dışavurumcu anlayışta oluşturduğu yapıtları çizginin kıvrak, ritmik yapısı ve içinde bulunduğu ruh durumundan kaynaklanarak çok kişisel ve özgün bir yoruma dönüşmüştür. Kullandığı düz renkler biçimlere iki boyutlu bir yapı kazandırmıştır. Resimlerinde yeğlediği ana renkler Fovizm doğrultusunda neşeli çağrışımlar yapmakla birlikte genelde bunalımlı ve trajik yaşamının etkilerini yansıtır. Lirik-Dışavurumcu bir anlatımın egemen olduğu bu yapıtlarda sanatçı bir bakıma Dışavurumculuk'la Fovizm'in sentezine ulaşmıştır. Fikret Muallâ özellikle suluboya, guvaş, kurşunkalem ve füzenle (karakalem) yaptığı çizimlerinde son derece başarılıdır. Caddeleri, meyhaneleri, sirkleri, lokantaları, kahveleri ve eğlence yerleriyle Paris'i, *Restoranda, Paris Sokaklarında, Paris Barlarında* adlı yapıtlarında görüldüğü gibi, acı bir melankoli ve duyarlıkla işlemiştir. Yedi yıl Paris'te kimsesizler mezarlığında gömülü kalan Fikret Muallâ'nın kemikleri 1976'da devrin Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk tarafından Türkiye'ye getirtilip Karacaahmet Mezarlığı'na gömülmüştür.

N.Arslan

FİKSATİF

İng.*fixative*, Fr.*fixatif*, Alm.*Fixativ*.

TEBEŞİR, PASTEL ve KÖMÜRKALEM'le yapılan resimlerin üstüne, BOYA'yı sabitleştirmek için, püskürtülen renksiz sıvı. Bu sıvı sayesinde PİGMENT'ler ZEMİN'e yapışır. Genellikle gomalak gibi saydam reçinelerle alkol karışımından oluşan fiksatif, en çok pastelle kullanılmasına karşın, renklerin bir ölçüde parlaklığını yitirmesine neden olur.

FİLAYAĞI

İng.*pier*, Fr.*pilier*, Alm.*Pfeiler*.

"Pilpaye" de denir. Büyük yapılarda üstyapıyı (örtüler) taşıyan kalın KÂGİR ana ayaklar (→AYAK). OSMANLI camilerindeki örnekler ünlüdür (→CAMİ).

FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ

Fildişi işçiliğinde genellikle fil ya da mors dişi kullanılmakla birlikte, başta suaygırı, deniz gergedanı, gergedan ve geyik olmak üzere birçok hayvanın boynuz ya da dişlerinden hatta kemikten yapılan heykelcikler (→KEMİK İŞÇİLİĞİ), süs ya da günlük eşya da kimi zaman bu işçilik kapsamında değerlendirilmektedir. 20.yy'ın başlarına değin elle oyulan fildişinin (İng.*ivory*, Fr.*ivoire*, Alm.*Elfenbein*) çene kemiğine bağlanan yönde içi boştur, yarısından başlayarak ucuna doğruysa bu boşluk yok olur. En büyük örnekleri ykş.90kg olup 2.5-3m uzunluğundadır. Böyle bir fildişinden 45x15x2cm'lik bir levha ya da içi dolu uç bölümünden ykş. 76cm'lik bir figür elde edilebilir. Dolayısıyla fildişi, genellikle küçük boyutlu nesnelerin yapımına elverişlidir. OLİFANT (boru) ve PYKSİS'lerde (silindirik kutu) fildişinin doğal biçiminden yararlanılmış, heykelciklerdeyse kimi kez dişin eğimi figüre zarif bir eğri kazandırmıştır. Kimi kültürlerde boyanmasına ya da renginin koyultulmasına karşın çoğu kez doğal parlaklığından, saydamlığından ve düzgün yüzeyinden yararlanmak için, olduğu gibi bırakılan fildişi zaman içinde bozulmayan ender malzemelerden biridir. Eski çağlardan beri, altın ve değerli taşlar gibi lüks bir malzeme olarak birçok kültür tarafından kullanılmıştır. Çoğunlukla seferlerde ganimet olarak alınmış ya da Afrika ve Hindistan'dan getirilmiştir. En iyi nitelikli fildişleri Afrika filininkilerdir. Asya filinin dişiyse daha yumuşak, mat ve beyazdır.

Tarihsel Gelişim:

Paleolitik Çağ'da (→PREHİSTORYA) fildişinin yanı sıra kemik ve boynuzdan da yararlanılmıştır. Güney Fransa'da Aurignacien kültüre ait ilk örnekler küçük aletler, av büyüsü olarak kullanıldığı sanılan, üstü çizi bezekli küçük hayvan figürleri ile "Venüs figürleri" olarak anılan ve doğurganlığı simgeleyen hamile kadın HEYKELCİK'leridir. Magdalenien kültürde de fildişi aletlerin ve süs eşyasının hayvan figürleriyle bezendiği görülür. MISIR'da fildişinin yanı sıra suaygırı dişleri de kullanılmış; Sülaleler Öncesi Dönem'den başlayarak ok ucu, çengel, kaşık, bilezik, tarak, saç tokası gibi günlük kullanım eşyasının yanı sıra, bir tür muska oldukları sanılan çıplak kadın figürleri yapılmıştır. Abydos'ta (b.El-Arabat El-Medfune) iki firavun heykelinden başka, çizi bezekli fildişi levhalar ve fildişi kakmalı mobilyalar da ortaya çıkarılmıştır. Öte yandan hem Fenikeliler hem de Mikenliler büyük ölçüde Mısır fildişi işçiliğinden etkilenmiştir ve bu etkiler öylesine yoğundur ki kimi zaman örneklerin hangi uygarlığa ait olduğu kesin olarak ayırt edilememektedir. Örneğin MÖ 2000'de Megiddo'da (b.Tel Megiddo, İsrail) üretilen fildişi örneklerde hem Mısır hem de MİKEN etkileri sezilir. Fenikeliler fildişini Suriye ve Afrika'dan başka, fillerin soyu tükenmeden önce Anadolu'dan da elde etmişlerdir. Genellikle ahşap üstüne KAKMA olarak kullandıkları fildişinin kimi zaman üstünü boyamış, yaldızlamış ya da cam, LAPİS LAZULİ ve başka değerli malzemeyle kaplamışlardır. MÖ 1000'lerde üretilen fildişi yapıtlarda Miken etkilerinin azaldığı, Mısır etkilerininse artmış olduğu görülmektedir. Bu dönemde Fenikeli zanaatçıların ASUR sarayına da hizmet verdikleri bilinir. Asurlular'ın ele geçirdiği Samaria (b.Sebastiya, Filistin) ve Arslantaş'ta (Suriye) bulunan fildişi örnekler genellikle sıradan yerel ürünler olmakla birlikte, Irak'ta Dur Şarrukin (b.Horsâbad) ve Ninive (b.Koyuncuk) gibi Asur kentlerinde Fenikeli ustaların yaptığı sanılan örnekler başyapıt niteliğindedir.

Ege uygarlıklarında görülen en erken figür örnekleri Knossos'ta (Girit) ortaya çıkarılan MİNOS dönemi küçük akrobat heykelleridir (MÖ 16.yy). Gerek bu figürlerde, gerek aynı dönemde üretilen genç erkek heykelciklerinde fildişinin altınla birlikte kullanıldığı görülür. Bu dönemde Sparta ve Mykenai gibi Yunanistan Yarımadası üstünde bulunan kentlerde, mezarlardan çıkarılan Miken dönemi fildişi örnekleri, Girit'tekilerden çok daha fazladır. Bunların bir bölümünde FENİKE sanatının etkileri açıkça izlenmektedir. Kutu ve ayna sapı gibi günlük kullanım eşyasının çoğu av ve savaş sahneleriyle bezelidir. Kıbrıs'ta Enkomi'de bulunan fildişi örneklerde de Miken etkileri sezilmektedir. Mısır, Fenike ve Miken arasındaki bu yoğun etkileşim, büyük olasılıkla Fenikeliler'in ticaret etkinliklerinin bir sonucuydu.

YUNAN sanatından günümüze ulaşan hiçbir fildişi örnek yoksa da bazı antik yazarlar fildişi heykellerin varlığından söz etmektedir. KRİZELEFANTİN olarak anılan bu büyük boyutlu (ykş.12m) altın-fildişi tanrı ve tanrıça heykellerinin Fenike ve Girit fildişi işçiliğinden etkilendiği sanılmaktadır. Zaman içinde Mısır, Fenike ve Yunan fildişi oyma teknikleri ROMA'ya ulaşmıştır. ETRÜSK mezarlarında bulunan erken fildişi yapıtların, yerel üretimden çok Fenike aracılığıyla ülkeye geldiği düşünülür. Fildişi Roma döneminde çok sevilmiş ve mobilyalar, bazı süs eşyası ve *pyksis*'lerin yanı sıra konsüllerin göreve atandıklarında armağan ettikleri DİPTİK'ler de fildişinden yapılmıştır. GEÇ ANTİK VE ERKEN HIRİSTİYAN döneminde üretilen ilk fildişi örnekler genellikle Roma döneminin bir uzantısı olarak üzerinde dindışı konuların betim-

lendiği konsül diptikleri, *pyksis*'ler ve CİLT kapaklarıdır. Kısa sürede din dışı konuların yerini dinsel konular almıştır. En erken tarihli dinsel konulu fildişi yapıtlar, 4.yy'a tarihlenen *Brescia Kutusu* (Cristiano Müz., Brescia) ile *Berlin Pyksisi*'dir.

BİZANS döneminde Konstantinopolis (→İSTANBUL) önemli bir fildişi işçiliği merkezi olmuş; tüccarların Rusya'dan getirdiği mors dişleri kullanılmıştır. Ravenna'daki *Piskopos Maksimianus'un Kathedrası*'nın da (545-553) Konstantinopolis'te yapıldığı sanılmaktadır. 8. ve 9.yy'larda İKONOKLAZM döneminde öbür sanat dallarıyla birlikte gerileyen bu işçilik 9.-11.yy arasında yeniden canlandırılmış, KABARTMA tekniğiyle işlenmiş figürlerin donuk, şematize ve anıtsal olduğu TRİPTİK ve kutular yapılmıştır. Diptiklerden kaynaklandığı ve ibadet amacıyla kullanıldığı anlaşılan triptiklerin çoğunda Hz.İSA, MERYEM ANA ve Havariler betimlenmiştir. Kutularda dinsel sahnelere de rastlanmakla birlikte *Veroli Kutusu*'nda (Victoria ve Albert Müz., Londra) olduğu gibi, daha çok mitolojik konular (→MİTOLOJİ) işlenmiştir. 11. ve 12.yy'lara ait fildişi heykellerdeyse, figürlerin daha ince-uzun olduğu, rahat pozlarda işlendiği ve kıvrımların daha yumuşak verildiği görülür. Ortaçağda Kuzey Avrupa'da KAROLENJ sanatında fildişinden çok mors dişi kullanılmış ve RÖLİKER'lerin yanı sıra haçlar, kabartma panolar ve MEZMUR'lar için cilt kapakları yapılmıştır. Bu dönemde Lorsch, Reims ve Metz önemli fildişi merkezleridir. OTTO DÖNEMİ'nde Bizans'a özgü şematik, durgun figürlerin yanı sıra yüzlerde yoğun bir ifade görülen örnekler ortaya çıkmış; ün kazanan Köln atölyeleri ROMANESK dönemde de önemini korumuştur. Ayrıca Reichenau ve Bauberg'de de yeni atölyeler kurulmuş, buralarda da cilt kapakları ve küçük dinsel eşyanın yanı sıra taşınabilir altar panoları üretilmiştir. Aynı dönem ANGLOSAKSON sanatında, özellikle Winchester Okulu'nda KİTAP BEZEME sanatına paralel özellikler izlenir. Romanesk dönemde Almanya'nın yanı sıra Fransa, Felemenk ülkeleri ve İngiltere'de fildişi işçiliği gelişmiştir. Üretilen örnekler yapıldıkları yerlere bağlı olarak üslup farklılıkları gösterir; örneğin Fransa'da taş heykelle, İngiltere'de de genellikle kitap bezeme sanatıyla benzerlikler sezilir.

12.yy'da mimarlık, resim ve VİTRAY sanatının ağırlık kazanmaya başlamasıyla dekoratif sanatlarda bir gerileme başlamış, yklş.50 yıl süren bir kesinti yaşanmıştır. 13.yy'da GOTİK dönemde yeniden canlanan ve 14.yy boyunca da bu canlılığını koruyan fildişi işçiliğindeki en çarpıcı gelişme serbest heykel alanında olmuştur. Fransa'da, özellikle Paris ve çevresindeki atölyeler önem kazanmış; bugün Louvre Müzesi'nde bulunan *Meryem'in Taç Giymesi* ve *İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi* gibi, taş heykelleri anımsatan örneklerin yanı sıra diptik ve triptiklerle altar panoları da yapılmıştır. Gelişmiş bir KOMPOZİSYON düzenine sahip olan bu yapıtlarda mimari bir arka plan önünde, çok sayıda figürün yer aldığı, öyküsel nitelikli dinsel sahneler betimlenmiştir. Ayrıca, romantik öyküler gibi din dışı konuların betimlendiği taraklar, kutular ve ayna çerçeveleri de yapılmıştır. Gotik dönemde, Fransa'yla karşılaştırıldığında, Almanya ve İngiltere'de fildişi işçiliğinde bir düşüş görülür. İtalya'daysa Bizans döneminden sonra fildişi işçiliğinde önemli bir gelişme olmamışsa da, 14.yy'da Giovanni PISANO *Madonna ve Çocuk İsa* adlı fildişi yapıtında, fildişiyle anıtsal heykel arasındaki ilişkiyi kanıtlamıştır. RÖNESANS döneminde Doğu'yla fildişi ticaretinin güçleşmesi sonucunda fildişi işçiliği hızla gerilemiş ve fildişi, anıtsal örneklerden çok sıradan gündelik kullanım eşyası yapımında ve kakmacılıkta kullanılmıştır.

16.yy'da Portekizliler'in Afrika ve Asya'da koloniler edinmesinden ve Felemenkliler'in Doğu'ya ulaşmasından sonra Portekiz, İspanya, Felemenk, Almanya ve Avusturya'da fildişi işçiliği yeniden canlanmaya başlamıştır. Bu dönemde ve 17.yy'da Madonna ve azizleri konu alan örneklerin yanı sıra Gérard van Opstal (yklş.1597-1668), Lukas Faydherbe (1617-97) ve Francis van Bossuit (1635-92) gibi sanatçılar dönemin ünlü anıtsal heykellerinden kopyalar yapmış ya da mitolojik ve tarihsel konulu resimlerden esinlenerek alçak kabartmalar gerçekleştirmişlerdir. Maşrapa, şamdan, çerçeve, bilimsel aletler bu dönemde ortaya çıkan yeni türlerdir. Yüzyılın sonlarına doğru Almanya'da fildişi biblolar, portreli madalyalar, enfiye kutuları, çatal-bıçak sapları ve süs eşyası yaygınlaşmış; ayrıca fildişi başka malzemelerle birlikte de kullanılmıştır. Bu dönemde Simon Troger (yklş.1693-1786) ve Georg Petel'in (yklş.1590-1634) yanı sıra Nürnberg'de Leonhard Kern (1585/88-1662), Benedikt Herz (1594-1635), Ulm'de Michael Knoll (1740-1800), Wilhelm Benoni Knoll (ö.1764), Dresden'de de Melchior Barthel (1627-72) ve Balthasar Permoser (1651-1732) etkin olmuşlardır. Hz.İsa'yı çarmıha gerilmiş olarak betimleyen ilk örnekler 17.yy'da ortaya çıkmış ve bu betim, 18.yy boyunca Avrupa'nın her yanında kullanılmıştır. Almanya ve Avusturya'da Ignaz Elhafen (1685'ten önce-1725'ten önce), Matthias Rauchmiller (1645-86) ve Matthias Steinle (1644-1727), Fransa'da David Le Marchand (1674-1726), Jean Mauger (yklş.1640-1719/22), İtalya'da Antonio Leoni (etk.1704-16), Giovanni Battista Pozzi (yklş.1670-1752) bu alanda çalışmışlardır. Ayrıca Fransa'da 18.yy'da, ünlü yazarların madalya ve büstlerinin yapımı da moda olmuştur. 19.yy'da YENİ-KLASİKÇİLİK akımı içinde mermer büst ve heykellerin kopyalarının yapımı yaygınlık kazanmışsa da temelde fildişi işçiliği Benjamin Cheverton (1794-1876) ve Giuseppe Bonzanigo (1740-1820) gibi bazı sanatçıların dışında önemini bütünüyle yitirmiştir.

Uzakdoğu'da fildişi işçiliğinin ilk görüldüğü ülkelerden biri ÇİN'dir. Çinliler fil ve mors dişinin yanı sıra gergedan boynuzu da kullanmışlardır. Ülkenin kuzeydoğusundaki Anyang'da Shang (Yin) Hanedanı dönemine (MÖ 18.-12.yy) ait mezarlarda son derece ustalıkla yapılmış kova biçiminde su kapları bulunmuştur. Bu kapların üzerindeki bezemeler dönemin metal işçiliğiyle büyük benzerlikler taşır. Zhou Hanedanı döneminde (MÖ yklş.1111-255/256) prenseslerin ve yüksek görevlilerin küçük, dar fildişi not tabletleri (*bu*) taşımaları moda olmuştu. Han Hanedanı döneminde (MÖ 206-MS 220) bu tabletler, resmî günlerde rütbe belirtisi olarak giysilere takılmış; bu tür kullanımları Ming Hanedanı'nın sonuna (17.yy ortası) değin sürmüştür. Tang (618-907) ve Song (960-1279) dönemlerinde tabletlerin boyu büyümüş ve saray görevlilerince üstünde not tutulan birer dayanak olarak kullanılmıştır. Tang dönemi, fildişi işçiliğinin en yoğun olduğu dönemlerden biridir. Bu dönemde fildişinden telli çalgılar için mızraplar, cetveller, satranç taşları, taraklar, tokalar, mücevher kutuları, küçük katlanır paravanalar ve Buda imgeleri yapılmış, ayrıca fildişi, kakmacılığın yanı sıra bir başka malzemeyle birlikte kutu, mobilya, yazı takımı ve müzik aletleri yapımında da kullanılmıştır. Biri kabartma ve ajur, ikincisi boyalı yüzey üstüne kazıma yöntemi olmak üzere iki farklı teknik uygulanmıştır. Song döneminde İran ve Arabistan'dan hem fildişi hem de gergedan boynuzu getirilmiş; bunlardan mühür

kutuları, tütsü mahfazaları, katlanır yelpazeler ve yemek çubukları yapılmış; üstleri manzaralar, yapılar, insan figürleri, çiçek ve kuş örgeleriyle bezenmiştir. Ming döneminde (1368-1644) yeniden canlandırılan fildişi işçiliğinin merkezi, Çin'in güneydoğu kıyısındaki Fukien (Fujian) bölgesidir. Figürlerin boyanmadığı, fildişinin doğal renginde bırakıldığı bu dönemin en yaygın örnekleri Buda imgeleridir. Qing (Mançu) Hanedanı'nın (1644-1911/12) ilk yarısında da aynı gelenek sürdürülmüş, boyama yöntemi de canlandırılmış, hatta kimi kez yapıt LAKE kaplanmıştır. Pekin ve Guangzhou'nun (Kanton) önemli fildişi merkezleri haline geldiği bu dönemde en tipik ürünler, tek figürler, figür grupları, silindir biçiminde fırça kutuları, masa paravanaları, enfiye, parfüm ve ayna kutularıyla çeşitli süs eşyasıdır. Şanghay'da da yemek çubukları, tarak ve MÜHÜR gibi kullanım eşyası üretilmiştir. Kabartma, çizgi oyma ve ajur teknikleri yaygındır. Bezeme programıysa Song dönemiyle benzerlikler taşır. Pekin ve Guangzhou, Qing Hanedanı'ndan sonra da fildişi işçiliğinin önemli merkezleri olarak kalmış, ancak izleyen yıllarda sarayın desteğinin kalkmasıyla üretim azalmış ve yalnızca turistik eşya üretilir olmuştur.

JAPONYA'da Nara dönemiyle (710-784) Heian döneminin (794-1185) ilk yarısı, Çin'deki Tang dönemi sanatının etkisi altındadır. Öyle ki, üretilen fildişi yapıtların Japonlar'a mı, Çinliler'e mi ait olduğu ayırt edilemez. Çoğunluğu kırmızı ya da yeşil boyalı fildişi üstüne kazıma yöntemiyle bezenen silindirik kutular, müzik aletleri, satranç taşları ve cetveller, gene Çin örneklerinde olduğu gibi manzaralar, hayvan figürleri, kuş ve çiçek örgeleriyle bezelidir. 8.yy'dan sonra Japonya'da fildişi işçiliği neredeyse yok olmuş; ancak Tokugava (Edo) döneminde (1600-1868) yeniden canlanmıştır. Bu dönemde erkeklerin mühür kutularını (*inro*) kuşaklarında taşımaları moda olmuş ve *netsuke* adıyla anılan küçük oyma kancalar yaygınlaşmıştır. Çoğu zarif, insan ya da hayvan figürleriyle, küçük manzaralarla bezenen *netsuke*'ler, daha sonra para kesesi, pipo ve ilaç kutusu gibi eşya için de kullanılmıştır. Fildişi ayrıca *samisen* (üç telli Japon lavtası) mızraplarıyla rulo resimlerin (→RULO RESMİ) iki ucuna takılan çubukların yapımında da kullanılmıştır. 19.yy'ın ortasında turistik eşya üretimi artmış, Tokugava döneminden sonra giysilerin değişmesi ve pipo yerine sigaranın yaygınlaşması sonucu *netsuke*'lerin ortadan kalkmasıyla Çin'de olduğu gibi Japonya'da da fildişi işçiliği sanatsal değerini yitirmiştir.

Ortadoğu ve Kuzey Afrika'daki İSLAM ülkeleri fildişi işçiliğini, büyük olasılıkla İstanbul'un alınmasından çok önceleri Bizans'tan öğrenmişlerdir. İran, özellikle Orta Afrika ve Hindistan'dan gelen fildişini kullanmakla birlikte, mors dişi, büyüsel ve iyileştirici nitelikleri olduğu inancıyla her zaman daha değerli bulunmuş ve özellikle kılıç ve kamaların kabzalarında kullanılmıştır. İslam sanatında EMEVİ döneminde başlayan fildişi işçiliği Ortadoğu'dan çok Müslüman İSPANYA'da, özellikle de Kurtuba (b.Córdoba), Medinet-üz-Zehra ve Cuenca'da gelişmiştir. Çoğu 10. ve 11.yy'a tarihlenen diptik ve *pyksis*'lerle mobilya, kapı ve MİNBER'lerde yazının yanı sıra madalyonlar, girift bitkisel ve geometrik örgelerle insan ve hayvan figürlerine rastlanır. Taht sahneleri ve mücadele eden hayvanların betimlendiği örnekler de yaygındır. Bu yapıtlarda Hıristiyanlık etkileriyle İslami öğelerin iç içe olduğu görülmektedir.

Kuzey Hindistan'a mors dişi İran aracılığıyla girmiş olmakla birlikte fildişi kullanımı çok daha eskidir. Babürlüler döneminde (1526-1858) işçilik gerilemişse de, 19.yy'da yeniden canlanmıştır. HİNDİSTAN'da Hint filinin dişi yanı sıra, daha büyük olduğundan Doğu Afrika'dan getirilen fildişleri de kullanılmıştır. Seylan'da (b.Sri Lanka) fildişi işçiliği Hindistan'dan daha yaygındı. Burada daha çok Buda ve yönetici heykelleriyle taraklar, bıçak sapları ve kapıların üstüne yerleştirilen levhalar yapılmıştır.

Afrika'da (→AFRİKA KÜLTÜRLERİ) fildişi işçiliğinin ileri olduğu iki ana merkez Fildişi Kıyısı'ndaki Benin ile Kongo bölgesidir. Bu bölgelerde yerli fildişinin yanı sıra suaygırı dişi de işlenmiştir. 1897'de Avrupalılar'ın Benin'i yağmalaması sırasında 13.yy'a ait olduğu varsayılan çok sayıda fildişi boru, asa, maske ve figür ele geçmiştir. Bunların dışında yks.2m uzunluğunda büyük dişlerin yatay bantlar halinde yalın geometrik örgelerle ya da yan yana dizilmiş kral figürleriyle bezeli olanları da bulunmuştur. Fildişleri üstünde rastlanan en yaygın betimler GROTESK hayvan ve insan figürleriyle, leopar gibi simgesel anlamlar taşıyan hayvan figürleridir. Kongo'da Loango Krallığı bölgesindeyse daha çok küçük fildişleri ya da daha büyük olan suaygırı dişleri kullanılmıştır. Bu örneklerde diş bütün olarak değerlendirilmiş ve geçit törenini anımsatan bir dizi figür alçak kabartma tekniğiyle, diş boyunca sarmal olarak işlenmiştir. Belçika Kongosu'nda (b.Zaire) yaşayan Monbutular (Mangbetular) çok sayıda işlevsel ya da süs amaçlı eşya üretmişlerdir. Günümüze fazla örnek ulaşmamış olmakla birlikte bu yörede betimlenen figürlerin uzun ve dar başları olduğu bilinir.

Fildişi işçiliğinin ileri olduğu bir başka yöre de Sibirya ve Kuzey Alaska'dır. Burada yaşayan Eskimolar Bering Denizi dolayında yaşayan eski halkların geleneğinden etkilenmiş ve daha çok mors dişi kullanmışlardır (→ESKİMO sanatı). En çok bıçak sapı, av aletleri, ev araçları, kızak ya da kayık parçaları, süs eşyası ve oyuncaklar yapılmıştır. Yalın bezemelerin yanı sıra insan ve hayvan figürleriyle av sahnelerine de rastlanır. Daha sonraları işlevsel amaçlı eşya yerine silindirik biçimli iğne, tütün ve enfiye kutuları yaygınlaşmıştır. Kanada ve Grönland'da yaşayan Eskimolar da mors dişinden işlevsel amaçlı eşya yapmış, ama sanatsal açıdan Alaska'dakiler kadar başarılı olamamışlardır. Kuzey Amerika'nın kuzeybatı kıyılarında yaşayan Yerliler de geyik ve balina kemikleriyle mors dişini aynı yöntemle değerlendirmiş ve kova sapı, iğne kutusu ve pipo gibi işlevsel amaçlı eşyayla büyü aletleri yapmışlardır. Bu parçaların üstündeki bezemeler totemlerdekilerle benzerlikler taşır. Fildişi işçiliği, 19.yy'a gelindiğinde dünyanın her yanında yok olmaya başlamıştır. *Z.Rona*

FİLETO (İt.*filétto*'dan)
İng.*loin*, Fr.*filet*, Alm.*Lendenstück*.
Aynı yüzeydeki, iki ayrı renkte boyalı ya da badanalı alanı birbirinden ayıran bir ya da birkaç çizgi.

FİLGÖZÜ
HAMAM kubbelerinde, iç mekâna ışık sağlamak için belli aralıklarda yapılan, çan biçimindeki tepe camlarından her biri.

FİLİZKIVRIMI
İng.*vine tendril*, Fr.*vrille*, Alm.*Weinranke*.
Asma filizi kıvrımı biçiminde BEZEME örgesi.

FİLONOV, Pavel (1883, Moskova-1941, Leningrad)
Rus ressam.
Rus AVANT-GARDE'ı içinde önemli bir yere sa-

hip olan Filonov, dönemin genel eğilimlerini izlememiş, kendine özgü, temelde Dışavurumcu bir anlayışla (→DIŞAVURUMCULUK) figüratif resimler yapmıştır.

Rusça adı Filonov Pavel Nikolaeviç'tir. 1896'da St.Petersburg'a (s.Leningrad) gelen sanatçı, burada önce ev boyama ve dekorasyon kurslarına devam etmiş, 1903-08 arasında Lev Dmitriev-Karhazski'nin (1849-1916) özel atölyesinde, 1908-10 arasında St.Petersburg Akademisi'nde öğrenim görmüştür. 1910'da okuldan uzaklaştırılınca yeni kurulmakta olan GENÇLİK BİRLİĞİ'ne katılmış, MALEVİÇ, ROZANOVA ve TATLİN gibi öncü sanatçılarla burada tanışmıştır. Bu yıllarda daha çok İtalyan Gelecekçileri'nin (→GELECEKÇİLİK) etkileriyle çalışan sanatçı 1914 dolaylarında geliştirmeye başladığı "Çözümsel Sanatın İdeolojisi ve Biçimleniş İlkeleri" kuramını tüm sanat yaşamı boyunca sürdürmüştür. Akılla sezginin bireşimine inanan sanatçı, dünyanın bir kaos olduğunu ve bu kaosun ancak sezgiyle üstesinden gelinebileceğini savunarak özellikle Yapımcılar'ın (→YAPIMCILIK) ussal ve yapımcı tavırlarına katılmamıştır. Resmin gerçekleştiriliş sürecine ilgi duymuş ve bu süreci biçimleniş (*madeness*) olarak tanımlamıştır. Çizgiyi bir anlatım aracı olarak kullandığı yapıtlarında sezgiyle biçimlenmiş bir Dışavurumculuk egemendir. Bu resimlerde çok sayıda figür ve çok fazla ayrıntı göze çarpar. Sovyet Devrimi'nden sonra Filonov'un sanat kuramları yaygınlık kazanmaya başlamış, sanatçı önce St.Petersburg Akademisi'nde ders vermiş, İNKHUK'a katılmış, 1925'te de kendi adıyla anılan bir okul kurarak, çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir. 1932'de yönetimin ülkedeki tüm sanat gruplarını yasaklamasından sonra, okulunun kapanması ve görüşlerine kesinlikle katılmadığı TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK akımının ülkedeki tek sanat anlayışı durumuna gelmesiyle Filonov yaşamının son dönemini büyük bir yalnızlık içinde geçirmiştir.

0564, 1479, 2014, 3410. *Z.Rona*

FİN HAMAMI = **SAUNA**

FİRAR NOKTASI = KAÇMA NOKTASI → **PERSPEKTİF**

FLABELLUM → **LİTURJİ**

FLAMALLİ USTA (1378/79-1444)
Felemenkli ressam.
Felemenk resim sanatında (→HOLLANDA) Van EYCK kardeşlerle birlikte anılır.

Sanatçının kişiliğine ilişkin farklı görüşler bulunmaktadır: Bazı uzmanların Flamalli Usta ile WEYDEN'i aynı kişi kabul etmelerine karşın, üslup açısından bunun doğru olmadığı görüşü baskındır. Genel kanı Flamalli Usta ile Robert Campin'in aynı kişi olduğu ve sanatçının 1427-32 arasında Tournai'de Weyden'le Jacques Daret'ye (1406-68/daha sonra) hocalık yaptığıdır. Flamalli Usta'ya atfedilen yapıtlar da üslup özelliklerine göre tarihlendirilmiştir. Tek tarihli yapıtı, bugün Prado Müzesi'nde (Madrid) bulunan *Werle Kanatları*'dır (1438). *Meryem Ana'nın Evlenmesi* (Prado Müz.) ve *İsa'nın Mezara Konması* (Kont Seilern Kol., Londra) adlı erken yapıtları yks.1400'lerde Avrupa'da yaygın olan ULUSLARARASI GOTİK'ten kesin bir kopuşu sergiler. Bu kopuş, Felemenkli heykelci Claus Sluter'in (ö.1406) hacimli figürlerini anımsatan figür anlayışı ve figürleri bir mekân içine yerleştirme çabasıyla kendini gösterir. Dijon'da bulunan *İsa'nın Doğumu*, üslup açısından 1420-25'e tarihlenir. Günümüze ulaşamamış bir ALTAR PANOSU'na ait olduğu düşünülen *Kutsal Üçleme* ile bir TRİPTİK'in parçası olan *Çarmıha Gerilmiş Hırsız*'daki yarı çıplak figürlerde kütle, güçlü ışık etkileriyle vurgulanmıştır. *Merode Altar Panosu* ise (Metropolitan Sanat Müz., New York) sanatçının henüz PERSPEKTİF kullanımında ustalaşmadığı bir döneme aittir. *Werle Kanatları*'nda daha doğru bir perspektife yaklaştığı izlenen sanatçı, bu yapıtındaki aynayı doğrudan Jan van EYCK'ın *Arnolfini'nin Evliliği* adlı resminden almıştır. Figürlerin akıcılığındaysa Weyden'in etkileri açıktır. Flamalli Usta hiçbir zaman Jan van Eyck'ın teknik ustalığına ulaşamamakla birlikte, döneminin resim anlayışına getirdiği yeniliklerle tanınır. *Z.Rona*

FLAMAN KİREMİTİ → **KİREMİT**

FLAMAN sanatı → **BELÇİKA**

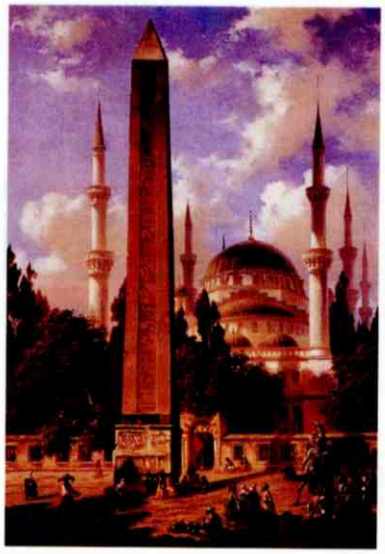
FLAMBOYANT (Fr.*flamber*: alevlenmek'ten) = **ALEVLİ GOTİK**

FLANDIN, Eugène Napoléon (1809-1876)
Fransız ressam.
Horace Vernet'nin öğrencisi olan Flandin, arkeoloji ve mimari ressamı (→TOPOGRAFİK RESİM) olarak ün yapmıştır. 1838'de İran'daki Fransız elçiliğinde görev almış, bu yıllarda Pers ve Med dönemine (→İRAN) ait heykeller üzerinde çalışma olanağı bulmuştur. 1844'te Musul'da Fransız arkeolog Botta'nın yürüttüğü kazılara katılan Flandin, *Ninive Sarayı*'nın mimarisini ve kabartmalarını çizerek büyük başarı kazanmıştır. Aynı yıl, Sultan Abdülmecid döneminde (1839-61) Karadeniz yöresine yaptığı gezide çizimlerini sürdürmüş, koleksiyonunu tamamlamak üzere İzmir ve İstanbul'a da gitmiştir. Flandin, bu gezileri sırasında çizdiği kent görünümlerinin taş baskılarını 1853'te Paris'te *L'Orient* (Doğu) adlı üç ciltlik bir kitapta yayımlamıştır.

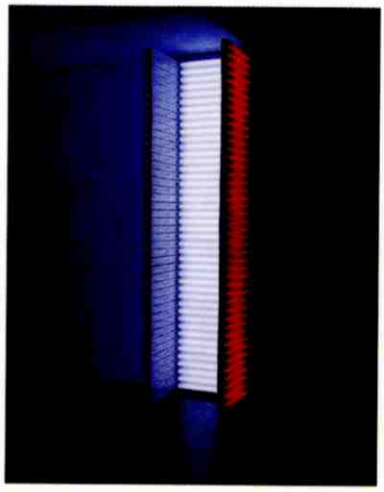
FLAVIN, Dan (1933, New York-1996)
ABD'li heykelci ve deneysel sanatçı.
Hazır gereçlerle ışığın sanatsal öğe olarak etkili olduğu çevreler ve düzenlemeler geliştirmiş AVANT-GARDE bir sanatçıdır.

Amerikan Hava Kuvvetleri Meteoroloji Teknisyen Meslek Okulu'nda eğitim görmüş, sonra Maryland Üniversitesi ve Columbia Üniversitesi'ne bağlı Sosyal Bilimler Yeni Okulu'nda eğitimini sürdürmüştür. Resmî bir sanat eğitimi yapmayan Flavin, 1959'dan sonra sanatla ilgilenmeye başlamış ve gördüğü teknik eğitim sanatsal gelişimini etkilemiştir. IŞIK SANATI alanında çalışmalar yapmış ve hazır floresan ışık tüplerini kullanarak ışık, renk ve mekânı bütünleştirmeye çalışmıştır. Öteki ışık sanatçılarının kinetik ilgilerine (→KİNETİK SANAT) karşın Flavin ışık heykellerini durağan kılmış ve onları belirli mekân noktalarına yerleştirmiştir. Galeri mekânlarında köşelere, duvarlara, tavana asılmış floresan tüplerle yepyeni mekânsal konumlar yarattığı gibi, çoğu kez büro, ev içi gibi döşeli mekânları da ışık uygulamalarıyla değiştirmiştir. Sanatında herhangi bir akımla ya da tarihsel gelenekle ilişki kurmak istemeyen Flavin'i MİNİMAL SANAT'ın "serin" eğilimleri içinde değerlendirmek olanaklıdır. Sanatçının en önemli yapıtları arasında *25 Mayıs 1973'ün Diyagonali* ve *V.Tatlin için Anıt 7* sayılabilir. Flavin 1960'larda "Işık: Nesne ve İmge", "Elektrik Sanatı" gibi salt ışıkla ilgili sergilerin en önemli sanatçısı olmuştur.

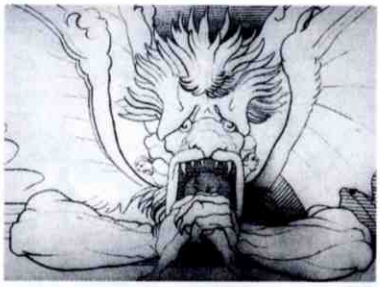
0325, 0871, 3513. *J.N.Erzen*



FLANDIN, Eugène Napoléon, *Hipodrom Sütunu, İstanbul*, 1855, tuval üzerine yağlıboya, 90x62 cm.



FLAVIN, Dan, *Mavi, Kırmızı ve Beyaz Floresan Işık*, 1989, yükseklik mekâna bağlı.



FLAXMAN, John, *İlahi Komedya*'dan, *Lucifer*, 1802.

FLAXMAN, John (1755, York-1826, Londra)
İngiliz heykelci.
İngiltere'deki YENİ-KLASİKÇİLİK'in tipik örneklerini vermiştir.

Alçı figürler yapan bir ustanın oğlu olan Flaxman, gençlik yıllarında ressam George Romney'le (1734-1802) arkadaş olmuş, ilk sergisini de 1767'de açmıştır. Daha sonra, 1770'de Kraliyet Sanat Akademisi Okulları'na gitmiş, aynı tarihlerde BLAKE'le tanışarak GOTİK sanata ilgi duymaya başlamıştır. 1775'te Wedgwood Porselen Fabrikası için yaptığı tasarımlar arasında birer madalyon portre ve satranç taşı dizisiyle metal levhalar yer almaktadır. Wedgwood Müzesi'nde Etruria Salonu'nun bezenmesinde de çalışan sanatçı, 1785'ten önce heykelci olarak da birkaç sipariş almıştır. 1787'de Wedgwood'un yardımıyla İtalya'ya gitmiş ve orada yedi yıl kalmıştır. Bu süre boyunca Antik Çağ ve ortaçağ sanatını incelemiş, aynı zamanda bir illustratör olarak da ün yapmıştır. Victoria ve Albert Müzesi'nde (Londra) bulunan bir taslak kitabı sanatçının BERNINI üzerine yaptığı çalışmaları içerir. Ancak Flaxman, Bernini ve dolayısıyla BAROK sanatın aşırılığına bir yakınlık duymamış, tersine yalınlığı benimsemiştir. Kitap resimlemesi alanında, Roma'dayken gerçekleştirdiği örnekler, aralarında INGRES'in de bulunduğu bir sonraki kuşağı etkilemiştir. *Aiskhylos* (1795) ve Dante'nin *La divina commedia* (*İlahi Komedya*) resimleri (1802), onun İtalya sonrasında gerçekleştirdiği örneklerdir. Sanatçı anıtsal heykel alanındaki önemli çalışmalarından, 1795'te Westminster Abbey'e konulan *Mansfield Kontu* (1795-1801) ve aynı yıl Chichester Katedrali'ne konulan şair *Collins* (1795) *Anıtları*'na da Roma'daki yıllarında başlamıştır. Düzenlemesinde getirdiği yeniliklerle 18.yy geleneğini büyük ölçüde yıkan bir yapıt olan *Mansfield Kontu Anıtı*, ününün artmasına, pek çok sipariş almasına neden olmuştur.

1800'de Kraliyet Akademisi üyesi olan sanatçı, 1810'da da akademi tarafından heykel profesörlüğüne getirilmiştir. Flaxman'ın *Nelson Anıtı* (1809, St.Paul Katedrali, Londra) gibi anıtsal grup düzenlemelerinin yanı sıra ürettiği daha küçük boyuttaki heykelleri ve alçak kabartmaları sanatının en tipik örneklerini oluşturur. Sanatçının çizgisel tasarımdaki ustalığı bu yapıtlarında da görülür. Aralarında *Josbua Reynolds* (1803-13, St.Paul Katedrali), *William Pitt* (1812) ve *Robert Burns* (1822) heykellerinin de bulunduğu, ayakta durur pozdaki çok sayıda yapıtında öteki çalışmalarına oranla daha az başarı göstermiştir. Flaxman, Avrupa'daki ününü, büyük oranda çizimlerine ve kitap resimlerine borçludur.
0508, 3561. *U.Tükel*

FLORANSA OKULU
11.yy'dan başlayarak İtalyan siyaset ve ticaret yaşamında gittikçe güçlenen ve 15.yy'da kültür ve sanat alanında doruk noktasına ulaşan Floransa'daki sanat üretimi ve anlayışı. İki yüzyıl içinde GIOTTO, BRUNELLESCHI, DONATELLO, BOTTICELLI, LEONARDO DA VINCI ve MICHELANGELO gibi ünlü sanatçılar yetiştiren bu okul, GOTİK üslupla tüm ilişkileri keserek, sonuçları modern zamanların sanatı üstünde çok etkili olacak yeni bir gelenek yaratmıştır. Antik Çağ biçimlerinin hümanist görüş ışığında yorumlanarak yeni bir anlamda ele alınması, görsel anlatımda gerçekçi betimlemelere olanak sağlayacak PERSPEKTİF yasalarının gündeme gelişi, doğaya yeniden dönüş, insan yapısının (anatomi) incelenmesi ve sanatın bir bilim olarak ele alınması gibi başlıca RÖNESANS özellikleri, ilk kez Floransalı sanatçılarca denenmiş ve yine onların öncülüğünde başka Avrupa ülkelerine dağılmıştır. 15.yy Floransa atölyelerinde mimarlık, bezeme, resim, heykel, seramik ve bunun gibi sanat dalları arasında ayrılık gözetilmemesine ve her sanat dalının bir ötekine katkıda bulunmasına karşın, Floransa Okulu mimarlıktan çok, bir resim ve heykel okulu olarak anlaşılmaktadır. Bu anlamda ele alındığında, Floransalı sanatçıların öncelikle desen sorunlarıyla ilgilendikleri ve deseni zihinsel bir etkinlik olarak değerlendirdikleri görülür.

Floransa Okulu sanatçılarından, GHIBERTI'nin öğrencisi MASACCIO, Giotto'nun "anıtsal figür", "mekân" ve "ruhsal duyarlılık" anlayışını yeniden ele almış, Brunelleschi'nin perspektif denemelerini Floransa, *S.Maria del Carmine Kilisesi*'nin *Brancacci Şapeli* (yks.1425) ve *S.Maria Novella Kilisesi* fresklerinde kullanmıştır. Okulun başlıca özelliği olan çizginin olanaklarını ve çizgisel perspektifi (→GÖRSEL KAVRAMLAR), Masaccio'yu izleyen sanatçılar daha da geliştirmişlerdir. UCCELLO optik gerçeği çizgi perspektifinin bilimsel sistematik kullanımıyla vermeyi amaçlamıştır. Fra ANGELICO, Domenico Veneziano (1400-61), Fra Filippo LIPPI ve öğrencisi Botticelli ile GHIRLANDAIO, okulun renk ve çizgi niteliğini sürdüren sanatçılardır. 15.yy'ın son sanatçı kuşağı, kentte romantik bir burjuva atmosferinin yaratıldığı 1469-92 arasında, Lorenzo de'Medici yönetiminde ürün vermiştir. VERROCCHIO, Benozzo Gozzoli (1420-97), Leonardo da Vinci, Botticelli, Ghirlandaio ve CREDI bunlar arasında sayılabilir.

Floransa Okulu'nun ilk döneminde DİNSEL KONULAR işlemeye devam edilmesine karşın, Botticelli'yle mitolojik temalar ağırlık kazanmıştır. Konu açısından olduğu kadar üslup açısından da Antik Çağ ile en yakın ilişkiyi kurmuş olan Botticelli, ritmik ve akıcı çizgi dilini en yetkin anlatımına kavuşturmuş, dönemin Platoncu görüşüne yabancı düşmeyen, figürlerde yumuşak bir melankolinin sezildiği şiirsel bir evren yaratmıştır. Heykel dalında Ghiberti ve Donatello, Floransa Okulu'nun estetik kavramlarına gerçekçi ve hümanist tutumlarıyla yenilikler katmış ustalardır. Donatello, resimsel bir anlatımı gerçekleştirebildiği Antik Çağ'ın "basık kabartma tekniği"ni (*rilievo schiacciato*; →KABARTMA) yeniden ele alarak yaygınlaştırmış; resim sanatı alanındaki gelişmelerden hem yararlanmış hem de bunlara katkıda bulunmuştur. Öte yandan ünlü Antonio ve Piero POLLAIUOLO kardeşler, ROBBIA ve Verrocchio'nun atölyeleri heykel, resim, marangozluk, seramik ve kuyumculuk gibi her türden sanatsal üretim ve eğitimleriyle Floransa Okulu'nun gelişimini büyük ölçüde desteklemişlerdir.

Floransa Okulu en parlak dönemini yaşadığı 15.yy'ın ardından 16.yy'da Leonardo da Vinci, Michelangelo ve Raffaello gibi sanatçılar tarafından yeniden canlandırılmaya çalışılmışsa da, ROMA OKULU'nun görkemine ulaşamamış, ANDREA DEL SARTO'nun klasikçiliği, PONTORMO'nun zarif ama tedirgin üslubu, A.SANSOVINO'nun katı tutuculuğu, MANİYERİZM'in oluşumunu hızlandırmıştır. Maniyerizm, AMMANATI ve BUONTALENTI'nin yapılarında, CELLINI ve Bartolommeo Bandinelli'nin (1488-1559) heykellerinde ve Bronzino'nun (1503-72) resimlerinin yanı sıra özellikle bahçe tasarımlarında kendini göstermiştir. BAROK dönemde giderek önemini yitiren Floransa, 18.yy'da önemli sanatsal etkinliklere sahne olmamıştır.
0402, 3469, 3476. ***S.Germaner***

FLUXUS
1962'de ALMANYA'nın Wiesbaden kentinde, Litvanya kökenli ABD'li sanatçı, grafik tasarımcısı ve mimar George Maciunas'ın (1931-78) öncülüğünde

ve onun itici gücü, yaratıcı düşünceleri ve projelerinin çevresinde gelişen akım. Sanatçı, müzikçi ve şairleri biraraya getiren akımın çekirdeğini, besteci John Cage'in (1912-92) 1950'lerin sonunda New York'taki Sosyal Bilimler Yeni Okulu'nda verdiği deneysel kompozisyon derslerine katılan sanatçılar oluşturuyordu. Maciunas bu sanatçıları A/G adlı galeride biraraya getirerek bir dizi etkinlik yaratmıştı. 1960'ların başında Wiesbaden'e giden Maciunas bu etkinliklerini Cage'in çevresindeki sanatçılardan bazılarıyla Fluxus adı altında önce burada, sonra da Kopenhag, Düsseldorf ve Paris'te sürdürmüştür. Akımın ilk temsilcileri o sıralarda Almanya'da bulunan Emmett Williams (d.1925), Dick Higgins (Richard Carter; d.1938), George Brecht (d.1926), Alison Knowles (d.1933), Robert Watts (d.1923-88), PAIK, La Monte Young, Jackson Maclou, Philip Corner, Benjamin Patterson (d.1934), Toshi Ichiyanagi, SPOERRI, Terry Riley, Yoko Ono, Robert Filliou ve Addi Kopcke idi. Sonraki etkinliklere Ay-O (d.1931), BEUYS, Ben Vautier (d.1935) ve Joe Jones da (1934-93) katılmışlardır. Büyük ölçüde Cage-Zen Budacılık-DUCHAMP-DADACILIK çizgisine paralel gelişen Fluxus bireysel, duygularla yüklü, özel yetenek gerektiren ve metalaşan güzel sanat ürünlerine karşı çıkarak, sanat yapmak yerine dünyayı güncel akışı içinde günlük olaylarla yaşamayı öngörüyordu. Fluxus, bir grup olmaktan çok sanat geleneğine ve sanatta profesyonelliğe karşı çıkma düşüncesi çevresinde kendi sanatsal etkinliklerini yürüten ama zaman zaman biraraya gelerek ortak etkinlikler yapan bir topluluktur. Tiyatro, müzik ve edebiyatla bütünleşen, sirk ve vodvil niteliği taşıyan Fluxus gösterileri (→GÖSTERİ SANATI), bu bağlamda birer "yaşam kesiti"ydi ve OLUŞUMLAR'la benzerlikler taşıyordu. Büyük ölçüde Maciunas'ın ölümüyle etkisi azalan akım, Avrupa'da KAVRAMSAL SANAT bağlamındaki ilk etkinliklerden biri sayılmaktadır. *Z.Rona*

FOÇA = **PHOKAİA**

FONKSİYON (Fr.*fonction*) = **İŞLEV**

FONKSİYONALİZM = **İŞLEVSELCİLİK**

FONTAINE, Pierre François Léonard (1762, Pontoise-1853, Paris) ve **PERCIER, Charles** (1764, Paris-1838, Paris)
Fransız mimarlar.
Napoléon döneminde (1804-15) ortaya çıkan AMPİR üslubunun yayılmasında, mimarlıktan bezeme ve MOBİLYA'ya kadar çeşitli alanlardaki ortak yapıtlarıyla büyük rol oynamışlardır.

Fontaine, mimarlar yetiştirmiş bir aileden gelmektedir. "Kralın yapılarının mimarı" unvanını taşıyan Antoine-Joseph Peyre'in Paris'teki ünlü mimarlık okuluna devam etmiş, ileride iş arkadaşı olacak Percier'yle de burada tanışmıştır. Eğitimlerini sürdürmek için ikisi birlikte 1786'da İtalya'ya giderek Roma'daki Fransız Akademisi'ne girmişlerdir. Orada dönemin yeni yapılarından başka Eski ROMA mimarlığının kalıntılarını da yakından tanıma olanağını bulmuşlardır. Fontaine 1790'da Fransa'ya dönmüş, Devrim'in karışıklıkları arasında iş bulmakta sıkıntı çekince İngiltere'ye geçmiş, bu ülkede o günlerde en parlak dönemini yaşayan YENİ-KLASİKÇİLİK sanat anlayışını yakından tanımıştır. 1792'de yeniden Paris'e dönen Fontaine, Roma'dan gelen arkadaşı Percier'yle birlikte çalışmaya başlamıştır. İkili, bir süre tiyatro ve operalar için dekorlar hazırladıktan ve mobilya tasarımları çizdikten sonra, 1799'da Napoléon'un karısı Josephine'e ait *Malmaison Şatosu*'nu yenileyerek ilk önemli işini gerçekleştirmiştir. Böylece gözüne girdikleri Napoléon tarafından birçok önemli işle görevlendirildikleri gibi, 1801'de "devlet mimarlığı"na da getirilmişlerdir. *Lüksemburg Sarayı*'ndan *Tuileries Sarayı*'na geçmek isteyen Napoléon için önce burasını, daha sonra *Saint-Cloud Sarayı*'nı baştan başa yenilemiş, 1804'te Napoléon imparatorluğunu ilan edince onun taç giyme törenlerini hazırlamış, aynı yıl "Louvre ve Tuileries'den sorumlu mimarlar" olarak atanmışlardır. *Louvre Sarayı*'nın *Tuileries* yönündeki kuzey kanadını uzatmışlar ve Napoléon'un isteğiyle bu iki sarayın ortasına, yetkin oranları ve pembe mermerden sütunları bugün de hayranlık uyandıran *Arc de Triomphe du Carousel* (1806-07) adlı zafer takını yapmışlardır. İkilinin Napoléon döneminde birlikte gerçekleştirdiği işler arasında Rivoli Caddesi'nin açılması (1801), Dauphine Meydanı'ndaki çeşme (1802), *Tuileries*'nin çevresinin düzenlenmesi, *Fontainebleau* ve *Versailles Saraylarının* onarım, yenileme ve süsleme çalışmaları, *Louvre*'daki *Karyatidler Salonu*'nun yenilenmesi de vardır. Bu arada Fontaine, Napoléon tarafından başmimarlığa da atanmıştır. Napoléon'un devrilmesinden sonra tahta geçen Bourbon Hanedanı döneminde Percier'yle Fontaine bir süre daha birlikte çalıştıktan sonra ayrılmışlardır. Kral XVIII.Louis'nin (hd.1795-1824) verdiği görevle Fontaine, Devrim'de öldürülen XVI.Louis'yle Marie Antoinette'in anısına *Chapelle Expiatoire*'ı (*Tövbe Şapeli*; 1815-26) tek başına yapmıştır. 1848'deyse bütün görevlerinden çekilmiş, yaşamının son yıllarını ancak Fransız Enstitüsü'nün toplantılarına katılmak için çıktığı, kendine ait Hôtel de la Muette'te geçirmiştir.

Fontaine ve Percier, yayımladıkları kitaplarla da Ampir üslubunun tüm Avrupa'da yayılmasında etkili olmuşlardır: *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinées à Rome* (1798; Roma'da Çizilmiş Saraylar, Evler ve Başka Modern Yapılar), *Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement* (1801; Tefrişe İlişkin Bütün Konuları İçeren İç Bezemeler Derlemesi), *Description des cérémonies, et des fêtes, qui ont eu lieu pour le couronnement de L.L. MM Napoléon, empereur des Français et roi d'Italie, Joséphine, son auguste épousse* (1808; Fransa İmparatoru ve İtalya Kralı Majesteleri Napoléon ile Saygıdeğer Eşi Joséphine'in Taç Giymeleri Nedeniyle Düzenlenen Tören ve Şenliklerin Tasviri), *Description des cérémonies et des fêtes, qui ont eu lieu pour le mariage de S.M. l'empereur Napoléon avec S.A.L. Mme. l'archiduchesse Marie-Louise d'Autriche* (1810; Majesteleri İmparator Napoléon'un Avusturya Arşidüşesi Madam Marie-Louise ile Evlenmesi Nedeniyle Düzenlenen Tören ve Şenliklerin Tasviri), *Recueil de décorations intérieures pour tout ce qui concerne l'ameublement* (1817-22; Tefriş Açısından İç Bezemeler Derlemesi), *Parallèle entre plusieurs résidences, de souverain de France, d'Allemagne, de Suède, de Russie, d'Espagne et d'Italie* (1833; Fransız, Alman, İsveç, Rus, İspanyol ve İtalyan Hükümdarlarına Ait Çeşitli İkamet Yapıları Arasındaki Benzerlikler) ve *Maisons de plaisances Italiennes* (İtalyan Eğlence Evleri).
0462, 1036. *H.Kuruyazıcı*

FONTAINEBLEAU OKULU
16.yy'da FRANSA kralı I.François'nın (hd.1515-47) *Fontainebleau Şatosu*'na çağırdığı İtalyan sanatçılarca başlatılmış, Fransız ve Flaman (→BELÇİKA) ustaların katkılarıyla geliştirilmiş bir Fransız MANİYERİST sanat okuludur. Resim, heykel, kabartma ve özellikle İÇ MİMARLIK alanlarında etkin olmuştur. Dönemin Fransız üslubunun Avrupa



FONTANA, Lucio, *Mekânsal Kavram*, 1962, tuval üzerine tempera, 52x52 cm.

saray çevrelerinde tanınmasına okulun büyük katkısı görülmektedir. Avrupa Maniyerizmi'nin en önemli merkezi olan Fontainebleau Okulu'nun etkisi, yalnızca Fransa'yla sınırlı kalmamış, yüzyılın ikinci yarısında, Viyana'da I.Maximilian'ın (1597'den sonra Bavyera dükü, 1623'ten sonra elektör) sarayından, Prag'da Kutsal Roma-Germen imparatoru II.Rodolphe'un (hd.1576-1612) saray çevrelerine kadar uzanmıştır.

Bir sanat koruyucusu olan I.François yönetiminde yeniden düzenlenerek genişletilen *Fontainebleau Şatosu*, STÜK kabartma, ahşap bezeme, DUVAR RESMİ ve değerli halılarla süslenmiş salonları, galerileri ve çeşitli sanat yapıtlarıyla Roma ve Floransa gibi ünlü sanat merkezleriyle yarışacak düzeye ulaşmıştır. İtalyan sanatçılardan ROSSO FIORENTINO 1531'de, PRIMATICCIO 1532'de, B.CELLINI 1540-45'te Fontainebleau'ya gelmiş, 1552'de Niccolo dell'Abbate (yks.1512-71) onları izlemiştir. Rosso ve Primaticcio Fontainebleau'da *I.François Galerisi*'nin,Niccolo dell'Abbate *Ulysses Galerisi*'nin, DELORME de Primaticcio ile birlikte *II.Henri Galerisi*'nin (*Balo Salonu*) bezeme işlerini üstlenmişlerdir. Fontainebleau Okulu'na heykel ve kuyumculuk alanlarında katkıda bulunan B.Cellini'nin Louvre Müzesi'nde yer alan tunç *Fontainebleau Perisi* (1543-44) ve I.François için yaptığı ve bugün Viyana Sanat Tarihi Müzesi'nde yer alan *Tuzluk* (1540-43) bu döneme ait başlıca yapıtlarıdır.

Fontainebleau'da çalışan sanatçıların ortaya koydukları resim, heykel, kabartma, halı ve öteki sanat ürünleri RÖNESANS kültürüyle beslenmiştir. Ancak görkemli, şaşırtıcı, zarif ve gerçek dışı ölçüler içinde, onu aşan ortak bir anlayışa sahiptir. Okulun yarattığı, incelmiş ve kadınca bir beğeniye dayanan güzellik ideali pek çok Fransız ressamı etkilemiş, 18.yy'da WATTEAU ve FRAGONARD'a kadar uzanmıştır. Dönemin sanatçılarından Jean Cousin (Yaşlı, 1490-1561) Rosso'nun yanı sıra Flaman Jan Van Scorel'in (1495-1562) etkisinde kalmış; resim, vitray ve halı alanlarında ün yapmıştır. En önemli yapıtı *Eva Prima Pandora*'dır (Louvre Müz., Paris). Üslubu oğlu Jean Cousin (Genç, 1522?-94?) tarafından geliştirilmiştir. Antoine Caron'sa (1521-99) resimlerinde Roma yaşamından esinlenmiş, tuhaf simgeler kullanmış, gizemli alegorilerle (→ALEGORİ) çağının olaylarını anımsatmak istemiştir. Caron'un resimleri ancak entelektüel ölçütlerle çözümlenebilir düzeydedir. *Augustus ve Sybil* (1580, Louvre) adlı yapıtı, teatral jestler, abartılı perspektifler ve göz yanılsamalarının kullanıldığı tipik resimlerindendir.

Fontainebleau Okulu ressamları, yapıtlarında mitolojik konulu (→MİTOLOJİ) idilik manzaralar (→MANZARA) ile uzanmış, gülümseyen çıplakları (→ÇIPLAK) kullanmışlardır. Bu resimler tablo resminin yanı sıra iç bezeme alanında da büyük yer tutmaktadır. Tüm Avrupa'da ün kazanmış olan Fontainebleau Okulu, I.François ve onu izleyen II.Henri'nin (hd.1547-59) ölümünden sonra sanat yapıtı üretimi ve kalitesi açısından gerileme göstermiştir. Okulun üslubu, bir akademizm içinde Ambroise Dubois (1543-1614), Toussaint Dubreuil (1561-1602), Martin Frémier (1567-1619) gibi II.Fontainebleau Okulu sanatçılarının elinde yinelenerek yaratıcı özelliğini yitirmiştir.
0496, 0726.

S.Germaner

FONTANA, Carlo (1634, Bruciale, Como yak.-1714, Roma)
İtalyan mimar.
Geç dönem BAROK mimarlığın önemli temsilcilerindendir. Milano'da eğitim gördüğü sanılmaktadır. 1656'da Roma'ya giderek BERNINI'nin öğrencisi ve daha sonra da yardımcılarından biri olmuştur. 1661-62'de RAINALDI'nin yanında çalışmaya başlamış, onun tasarladığı Halk Meydanı'ndaki (Piazza del Popolo) *S.Maria dei Miracoli Kilisesi*'ni Bernini'nin yönetimi altında tamamlamıştır (1679). Fontana'nın bağımsız olarak tasarladığı ilk yapı İspanya'nın Loyola kentindeki *Cizvit Kilisesi ve İlahiyat Okulu*'dur (1681). Yapı Fontana'nın projesine göre, ama onun denetimi dışında inşa edilmiştir (1689-1738). Bu nedenle, bezemeleri açısından İspanyol geleneğine bağlıdır. Mimarın en önemli yapısı 1682-83'te inşa ettiği *S.Marcello al Corso Kilisesi* cephesidir. 1683'teyse, Roma'da *S.Maria del Popolo Kilisesi*'nde *Cibo Şapeli*'ne başlamıştır. 1690'da *San Pietro Kilisesi Vaftiz Şapeli*'ni inşa etmiş ve Bernini'nin tasarladığı *San Pietro Meydanı* için gerçekleştirilmeyen bir bölüm planlamıştır. 1667'de üyesi olduğu Aziz Luka Akademisi'nin 1685'te ve 1692-1700 arasında başkanlığını yapan Fontana, pek çok kitabın da yazarıdır. 1694'te yayımlanan *Templum Vaticanum* (Vatikan Tapınağı) başta olmak üzere kitapları ününü ve etkisini Avrupa çapında yaygınlaştırmıştır. Ayrıca, JUVARRA, GIBBS, HILDEBRANDT gibi İtalya dışından bazı mimarlar onun yanında yetişmiştir.
0582, 0715, 2496.

FONTANA, Domenico (1543, Melide, Lugano Gölü kıyısı-1607, Napoli)
İtalyan mimar.
BAROK dönemin önde gelen mimarlarındandır.

İlk yapısı Kardinal Peretti için Roma'da inşa ettiği *S.Maria Maggiore Kilisesi*'ndeki *Sistina Şapeli*'dir (1585). 1585'te papa seçilerek V.Sixtus adıyla göreve başlamasından sonra Peretti, Fontana'yı Roma kentini yeniden planlamakla görevlendirmiş ve mimar, giriştiği kentsel tasarım etkinlikleriyle bu alandaki ilk Barok örneği ortaya koymuştur (→KENT PLANLAMA, Kentin ve Kent Planlamanın Evrimi; Son Çağlar). Papanın kentin önemli yapıtlarının birbirine doğrusal caddelerle bağlanması yönündeki isteği sonucunda, Roma'nın bugün de varlığını sürdüren eksensel ulaşım strüktürü yaratılmıştır. San Pietro Meydanı'ndaki dikilitaşın eski yerinden alanın merkezine taşınması da, yine Fontana'nın kentsel tasarım çalışmalarındandır (1586). Bunların yanı sıra tek tek yapılar düzeyinde giriştiği mimarlık eylemleri daha az önem taşır. Örneğin, *Quirinale, Laterano* ve *Vatikan Sarayları*'ndaki çalışmaları bu türdendir. 1587-90 arasında *Vatikan Kütüphanesi*'nin yeni bölümünü inşa eden Fontana, *San Pietro Kilisesi* kubbesinin yapımında da DELLA PORTA'yla birlikte bir süre çalışmıştır. Ayrıca, *Colosseum*'u yün imalathanesine dönüştürmeyi öngören uygulanmamış bir proje hazırladığı bilinmektedir. Fontana, V.Sixtus'un ölümünden sonra 1592'de Papalık mimarlığından ayrılmış, Napoli'ye giderek buradaki İspanyol yönetimi için çalışmış ve bu dönemde *Kraliyet Sarayı*'nı (*Palazzo Reale*) tasarlamıştır. Döneminde çok önemli bir mühendislik başarısı sayılan San Pietro Meydanı'ndaki dikilitaşın yeniden dikilişi konusunda *Della transportatione dell'Obelisco Vaticano* (1590, Vatikan Dikilitaşı'nın Taşınması Üzerine) adlı bir de kitap yazmıştır.
2408, 2496.

FONTANA, Lucio (1899, Rosario, Arjantin-1968, Varese, İt.)
İtalyan ressam, heykelci ve seramik sanatçısı.
Gerçekleştirdiği MEKÂNSALLIK akımıyla 20.yy'ın ikinci yarısında ÇEVRESEL SANAT ve KAVRAMSAL SANAT gibi birçok yeni akımın da ön-

cülüğünü yapmış ve özellikle sanat alanına getirdiği yenilikçi anlayışla etkin olmuştur.

Ailesinin 1905'te Arjantin'den İtalya'ya dönerek Milano'ya yerleşmesi üzerine, gençlik yıllarında, önce heykelci babasının yanında çalışmış, ardından 1928-30 arasında Brera Akademisi'nde Adolfo Wildt'in (1868-1931) öğrencisi olmuştur. Fontana'nın 1930'da sergilediği yapıtları, İTALYA'daki ilk soyut heykel sergisi sayılır. Fontana 1935'e değin geleneksel anlayıştan uzak, bütünüyle yeni üslup ve tekniklerle gerçekleştirdiği bir dizi gösterişli seramikle, beyaz, siyah ve yaldızlı alçı kullanarak soyut heykeller yapmıştır. 1934'te Paris'te SOYUTLAMA-YARATMA grubuna katılmış, ertesi yıl da İtalyan soyut sanatçılarının hazırladığı bir bildirgeyi imzalamıştır. 1939'dan sonra Arjantin'de AVANT-GARDE akımların önderliğini yapan Fontana, 1946'da neon ışıkları ve televizyon gibi çağdaş teknikleri kullanarak savaş sonrası dönemin ruhuna uygun yeni bir sanat anlayışı içeren ünlü *Manifesto Blanco*'yu (Beyaz Bildirge) yayımlamıştır. 1947'de Milano'ya döndükten sonra yayımladığı bir dizi bildirgede akımın ilkelerini daha da geliştirmiş ve "tuval resmi"nden bütünüyle uzaklaşarak renk, ses, devinim, zaman ve mekânın bütünleşmesinden oluşan bir sanat üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu tarihlerde mimarlarla ortaklaşa çalışarak gerçekleştirdiği yapıtlardan biri, Milano Trienali için neon ışıklarıyla oluşturduğu mekândır. Fontana, izleyicinin görsel, işitsel vb duyusal uyarılar yoluyla sanat yapıtına katılımını öngören Çevresel Sanat akımının ilk örneği sayılan, 1947 tarihli *Siyah Mekânsal Çevre*'den (siyaha boyanmış bir oda) sonra, 1949'da mor ötesi ışınlardan yararlanarak, izleyiciyi çarpıtılmış bir mekânla karşı karşıya bırakan "çevre" niteliğindeki *Mekânsal Ortamlar* adlı yapıtını sergilemiştir (→IŞIK SANATI).

Sanatçı 1950'den başlayarak, SERBEST BİÇİMLİ SANAT ve TAŞİZM'e tepki olarak, ilerde Op sanatçılarının (→OP SANAT) geliştirecekleri yanılsama etkisine benzer bir biçimde tek renkli tuvalleri üst üste bindirerek yön sapmaları yaratmıştır. Henüz Kavramsal Sanat teriminin ortaya çıkmamış olduğu yıllarda "kavram"lardan söz eden Fontana, *Mekân Tasarımları* adlı yapıtlarını, 1950'den sonra gerçekleştirmiştir. Başlangıçtaki neredeyse tek renkli "delinmiş" tuvalleri, 1958'den sonra da tümüyle tek renkli "yarılmış" tuvalleriyle Fontana, tuvalin gerisindeki sonsuz mekânı izleyicinin algılamasını amaçlamıştır. Tuvaldeki delik, iki boyutlu MEKÂN kavramını bozarak, gerideki "boşluğun" tuval yüzeyine yansımasını sağlamaktadır. Sanatçının bu tür çok büyük boyutlu çalışmaları, yarıkların yarattığı gölgelerle daha büyük bir mekânmışçasına algılanan bir kabartma etkisi yaratır. Fontana, 1959'da izleyicinin de katılımıyla duvara istenen düzende asılabilecek, farklı biçimlerde küçük boyutlu ve üstünde "delik"ler bulunan *Quanta* dizisine başlamıştır. 1964'te başladığı *Teatrini* dizisiyse, gene delik tuvallerin üstlerine yerleştirilen değişik biçimli ahşap çerçevelerden oluşmaktadır. 1960'ta, tıpkı tuvalleri gibi yarılmış, biçimselliği olmayan, kabaca yumurtayı andıran toplardan oluşan çok büyük boyutlu heykeller yapan Fontana'nın yapıtları çoğu kişi için anlaşılmaz nitelikte olmakla birlikte, sanatçı 1950'den sonra ün kazanmış ve özellikle Almanya'daki SIFIR GRUBU başta olmak üzere, çağdaşı genç *avant-garde* sanatçılar üzerinde önemli etkiler bırakmıştır.

2704. *İ.Babacan*

FORCES NOUVELLES (Fr.) = **YENİ GÜÇLER**

FORM (Fr.) = **BİÇİM**

FORMA (İt.)
İtalyanca'da "biçim" anlamına gelir. 1947'de Roma'da Carla Accardi (d.1924), Pietro Consagna (d.1920), Piero Dorazio (d.1927), Gastone Novelli (1925-68), Achille Perilli (d.1927), Ugo Attardi, Mino Guerrini ve Giulio Turcato'nun (d.1912) kurduğu SOYUT SANAT grubu. Kendini Biçimci-Marksçı ilan eden grup, İTALYA'da YENİ SANAT CEPHESİ'nin FİGÜRATİF anlatımına karşı çıkarak, çizgi, biçim ve rengin anlatımcı değerlerini öne çıkartmayı amaçlamıştır. *Forma I* adlı bir aylık dergi yayımlamış ve bir soyut sanat bildirgesi hazırlamıştır.

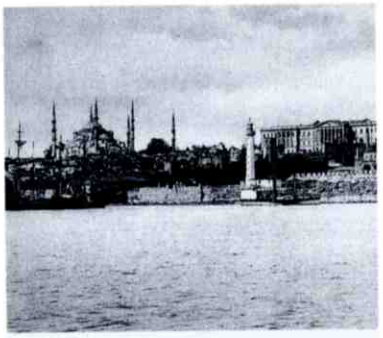
FORMALİZM = **BİÇİMCİLİK**

FORMES ART ABSTRAIT (Fr.) = **SOYUT SANAT BİÇİMLERİ**

FORMİKA
Yapay reçine sıvısı emdirilmiş kraft kağıtlarıyla melamin reçinesini yüksek basınç altında sıkıştırarak elde edilen, kalınlığı 8-1.6mm arasında değişen ince bir kaplama malzemesi. Yapımcı firmanın adıyla anılır. Çeşitli renk ve desenlerde üretilebilen formika, dolap, masa vbg mobilyalarda, bölme elemanlarında ve kapılarda kaplama malzemesi olarak kullanılmaktadır.

FORUM (Lat.)
Antik ROMA kentlerinin siyasal, yönetsel ve sosyal merkezi. Bu işlevleriyle Yunan AGORA'sına benzeyen forum, mahkeme yapıları, BAZİLİKA ve dükkânların yanı sıra portiklerle çevrelenmiş dörtgen planlı bir MEYDAN'dan oluşur. Sözcük ilk kez 12 Levha Yasası'nda (*Lex XII Tabularum*) "bir mezarın önündeki boş alan, mezar girişi" anlamında kullanılmıştır. Sonraları, genel anlamıyla kent halkının siyasi tartışmalar için toplandığı alan ve pazar yeri, özel anlamıyla da Roma kentinde Palatium ve Capitolium tepeleri arasındaki *Roma Forumu* (*Forum Romanum*) için kullanılır olmuştur. Özellikle büyük kentlerin merkezlerinde yer alan forum, CASTRUM'larda da *decumanus* ve *cardo* adındaki iki ana caddenin kesiştiği noktadadır.

İlk örnek simetrik bir planı bulunmayan *Roma Forumu*'dur. Roma Cumhuriyet Dönemi'nde kurulmuştur ve Romulus'un mezarı, hapishane, senato yapıları, *Vesta Tapınağı*, zafer takları, bazilikalar, dükkânlar vb ile biçimlenmiştir. Augustus'un diktiği ve Roma İmparatorluğu'nun tüm yollarının başlangıç noktasını belirleyen altın miltaşı da (*milliarium aureum*) burada yer alır. Ana biçimini kazandığı İmparatorluk Dönemi'ne değin *Roma Forumu* hem ticari hem de siyasi işlerin yürütüldüğü bir merkezdi. *Elis Agorası*'nda olduğu gibi burada da at yarışları ya da spor gösterileri yapıldığı bilinmektedir. İmparatorluk Dönemi'nde bu gösteriler AMFİTİYATRO, CIRCUS ve *stadium*'larda (→STADİON) düzenlenmeye başlanınca, *Roma Forumu* dükkânlardan da arındırılarak mahkeme ve öteki kamusal yapıların yer aldığı büyük bir merkez durumuna getirilmiştir. Roma kentinin büyümesiyle birden fazla foruma gereksinim duyulmuş, ayrıca adli (*civilis*) ve ticari (*venalis*) forumlar doğmuştur. *Roma Forumu* gibi *Caesar ve Augustus Forumları* adli örneklerdir. *Circus Maximus* ve Tiber Irmağı arasındaki *Forum Boarium* (sığır pazarı), *Marcellus Tiyatrosu*'nun güneyindeki *Forum Holitorium* (sebze pazarı), *Porcia Bazilikası*'yla *Vesta Tapınağı* arasındaki *Forum Piscarium* ya da *Piscatorium* (balık pazarı) ise birer ticari forumdur. Caesar, Augustus, Vespasianus, Nerva ve Traianus gibi imparatorlar



FOSSATI, *Darülfünun Binası*, Sultan Ahmet, İstanbul.

simetrik planlı, görkemli forumlar yaptırmışlardır. *Roma Forumu*'nun kuzeyine kurulmuş olan *Caesar Forumu*'nun merkezinde *Venüs Genetrix Tapınağı*; *Augustus Forumu*'nda *Mars Ultor Tapınağı*; *Barış Forumu* (*Forum Pacis*) olarak da bilinen *Vespasianus Forumu*'nda (baş.MS 71) bugün kalıntıları bulunmayan *Barış Tapınağı*; öteki forumlarla bağlantılı olduğu için *Forum Transitorum* olarak da bilinen *Nerva Forumu*'nda (MS 88-98) *Minerva Tapınağı* bulunur. Roma'da İmparatorluk Dönemi'nin en büyük forumu *Traianus Forumu*'dur. İnşasına Domitianus döneminde (81-96) başlanan ve mimar Damascuslu APOLLODOROS'un planladığı bu forum, 114'te Traianus döneminde (98-117) tamamlanmıştır. SİKKE'lerden bilindiğine göre anıtsal bir yolla ulaşılan *Traianus Forumu*'nda *Ulpia Bazilikası*, bir podyum üstünde yükselen *Traianus Tapınağı* ve imparatorun tunç heykelini taşıyan, 38m yüksekliğindeki *Traianus Sütunu* yer almaktadır.

Roma kenti dışındaki örnekler arasında en tipik olan *Pompei Forumu*'dur. Avrupa ve Kuzey Afrika'daki eyaletlerde de ana caddelerin kesiştiği noktalarda forumlar kurulmuştur. İstanbul'da ilk önce MS 4.yy'da, Büyük Konstantinos (I.Constantinus; hd.306-337) kent merkezinde portiklerle çevrili, oval planlı, büyük *Constantinus Forumu*'nu yaptırmıştır. Bu forumun merkezinde yer alan ve imparatoru Apollon Helios olarak betimleyen heykeli taşıyan porfir anıt, günümüzde *Çemberlitaş* adıyla bilinmektedir. Ancak heykel, daha Erken Bizans döneminde devrilmiş ve anıt da yangınlardan büyük hasar görmüştür. I.Theodosius (hd.379-395) bugünkü Beyazıt Meydanı'nın yerinde, uzunluğu 200m'yi bulduğu düşünülen dev bir ikinci forum (*Forum Theodosiacum*) yaptırmıştır. Bu forumda dikili olduğu bilinen ve 1509'daki depremin ardından parçaları *Bayezid Hamamı*'nın temelinde kullanılmış olan *Theodosius Sütunu*, dış yüzeyindeki spiral kabartmaları ve biçimiyle Roma'daki *Traianus Sütunu*'nun bir benzeridir. Aksaray'da da *Forum Bovis* adıyla bir üçüncü meydanın varlığı bilinmektedir.

Ayrıca Roma dönemindeki pek çok ticari kent de forum adını almıştır: Örneğin, Latium'da Appia Yolu üzerindeki Forum Appii, Roma yakınlarında Forum Aurelium, Gallia'da (b.Frejus) Forum Iulii vb.

FOSSATI

İsviçreli mimar kardeşler.

19.yy'da Batılılaşma süreci içindeki İstanbul'da Batı etkili birçok yapı gerçekleştiren Gaspare Trajano (1809, Morcote-1883, Morcote) ve Giuseppe (1822, Morcote-1891, Morcote, Ticino kantonu) Fossati, özellikle *Ayasofya*'da (bit.537) yaptıkları onarım çalışmalarıyla tanınmışlardır.

Sanatçılar yetiştirmiş bir aileden gelen Fossatiler'den Gaspare, ilk ve ortaöğrenimini Venedik'te yapmış, 1822'de girdiği Milano Brera Akademisi'nde YENİ-KLASİKÇİLİK'in ağırlıklı olduğu bir mimarlık eğitimi görmüş, 1827'de altın madalya aldığı arşiv binası projesiyle mezun olmuştur. 1828'de Roma'ya giderek resim, mimarlık, arkeoloji üzerine çalışmalar yapmış, bu kentte kaldığı süre içinde antik yapıların kurşunkalem desenlerini çizmiştir. 1832'de Morcote'ye döndükten bir yıl sonra St.Petersburg'a giden Gaspare, erken 19.yy'ın en önemli Rus mimarlarından Luigi Rusca'nın (1758-1822) torunuyla evlenmiş ve bu kentte mimarlık yapmaya başlamıştır. Hastane, villa, çiftlik evi, saray cephesi vb gibi pek çok uygulama yapmış, 1837'de *Rus Sefareti*'nin (b.Rusya Başkonsolosluğu) inşası için, Rus pasaportuyla İstanbul'a gönderilmiştir. Bu büyük yapının 1838'de başlayan yapım çalışmalarında çok sayıda Rus ve İtalyan usta görev almış, 1839'da ekibe Gaspare'nin gene Brera Akademisi'nde iki yıl (1837-39) mimarlık eğitimi görmüş olan kardeşi Giuseppe de katılmıştır. Bu yapı Fossati kardeşlerin İstanbul'daki ilk ortak uygulamaları olmuş, 1845'te tamamlanmışsa da, ince işler 1849'a değin sürmüştür.

Pera'nın (b.Beyoğlu) yamacında yükselen bu heybetli yapı Osmanlı sarayının ilgisini çekmiş ve Fossatiler Sultan Abdülmecid döneminde (1839-61) sarayın emrinde çalışmak üzere İstanbul'da kalmışlardır. Bu yıllar imparatorluğun tümüyle değişime uğradığı, mimarlıkta Batılı biçimlerin kullanılması olarak beliren Batılılaşma sürecidir. Fossatiler, böyle bir ortamda, Doğu örgeleriyle karışmış Yeni-Klasikçi bir üslupta resmî yapıların yanı sıra köşkler, villalar, kilise ve konsolosluklar inşa etmişlerdir. 1845'te Giuseppe, Dolapdere yamacında Katolik *Saint Esprit Kilisesi*'ni yapmıştır. Bu yapıdaki katkısı bilinmeyen Gaspare'ye aynı yıl Sultan Abdülmecid tarafından bir üniversite (darülfünun) binası sipariş edilmiştir. *Ayasofya*'nın deniz yönünde, Marmara'ya egemen bir alanda inşa edilen bu dev boyutlu yapı, kısa bir süre amacına uygun kullanılmış, 1877'de ilk Meclis-i Mebusan Binası, ardından da Adliye Nezareti yapılmış; Cumhuriyet döneminde İstanbul Adliye Sarayı olarak kullanılırken Aralık 1933'te bir yangın sonucu tümüyle yok olmuştur. Günümüzde yeri hâlâ boş durmaktadır. Gaspare 1846'da, gene sipariş üzerine Beyoğlu'nda bugünkü Galatasaray Lisesi'nin karşısındaki *Hristaki Pasajı*'nın yerinde *Naum Tiyatrosu*'nu yapmış, ancak içi tümüyle ahşap olan bu yapı da 1870 Beyoğlu yangınında yok olmuştur. Aynı yıl yapımına başladığı Bâbıâli avlusu içindeki *Arşiv Binası*'ndaysa Gaspare bu kez, yangına karşı dayanıklılığı sağlamak için, iç mekânlarda demir kullanmış ve yapı günümüze değin ulaşmıştır.

Sultan Abdülmecid'in onarım gerektiren *Ayasofya* için 1846'da kendisini görevlendirmesi üzerine Gaspare, 800 işçinin çalıştığı bu büyük onarım çalışmasını yapısal onarımlar, bezemelere ilişkin onarımlar ve ek inşaatlar olarak, üç ayrı grup altında yürütmüştür. Galeri katındaki düşeyliğini yitirmiş 12 sütunun düzeltilmesi, kubbe çatlaklarının doldurulması ve kubbenin dört payandayla desteklenmesi ilk grupta; renkli mermer duvar kaplamalarının eksiklerinin tamamlanması, mevcutların temizlenmesi, ayrıca üstü badanayla kapanmış BİZANS dönemi mozaiklerinin açılması ve eksiklerinin boyayla tamamlanması ikinci grupta ele alınmıştır. Bu arada Hıristiyanlık işaretlerinin ve insan betimli mozaiklerin ileride açılabilecek biçimde yeniden üstleri kapatılmıştır. Yapıdaki üçüncü grup işler arasındaysa mihrabın soluna bir hünkâr mahfilinin, avlu girişine de bir muvakkithanenin yapılması yer almaktadır. Ayrıca tuğla minarenin, ötekilerle aynı yüksekliğe ulaşması için külahının altına girlandlı bir friz eklenmiş; tüm onarımların 1849'da tamamlanmasıyla, cami ibadete açılmıştır. Mozaikler üzerindeki çalışmalar sırasında yapıyı inceleme şansı bulan W.Salzenberg (1803-87) adlı Prusyalı bir mimar *Ayasofya* mozaiklerini resmederek günümüze değin bu konudaki tek yapıt olan bir albüm (*Salzenberg Albümü*) çıkarmıştır. Benzer bir yayın için hazırlık yapan Gaspare Fossati'yle Salzenberg arasında başlayan anlaşmazlık diplomatik bir nitelik kazanmış, Fossati başvurduğu çevrelerden beklediği ilgiyi göremeyince, 1852'de yalnızca *Ayasofya*'nın iç

ve dış görünümlerinin (25 taş baskı) yer aldığı bir albümü Osmanlı Devleti'nin parasal desteğiyle Londra'da bastırmıştır.

1849'dan sonra Fossati'nin sürmekte olan Darülfünun inşaatının yanı sıra, Sadrazam Reşid Paşa için bir yalı (1847), Hollanda elçiliği için Beyoğlu'nda yeni bir bina (b.Hollanda Başkonsolosluğu), Şevket ve Fuad beyler için birer yalı vb gibi birçok yalı, konak ve ev yapmış olduğu bilinmekle birlikte hangilerinin uygulandığını belirleme olanağı yoktur. 1856'da Pangaltı'yı Büyükdere'ye bağlayan bir tren hattı öneren Gaspare, aynı yıl Cağaloğlu'nda *İran Sefareti*'ni (b.İran Başkonsolosluğu) yapmıştır. Sonraki yıllarda askeri hastane, telgraf müdürlüğü, karakol gibi resmî binalar gerçekleştirmiş, ayrıca Tanzimat Anıtı ve Reşid Paşa'nın türbesi için projeler çizmiştir. 1858'de Gaspare, ertesi yıl da Giuseppe, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ekonomik kriz ve Kırım Savaşı nedeniyle Morcote'ye dönmüşlerdir. 1869'da İtalyan uyruğuna geçen Fossati kardeşlerin İstanbul'la ilişkilerini kesmemiş oldukları, 1865'te Hocapaşa yangınından zarar gören *Çemberlitaş* için bir proje hazırladıkları da bilinmektedir.

0684, 1181, 1182, 1644, 2243. *E.Erenler*

FOSTER, Norman (1935, Manchester)
İngiliz mimar.
Özellikle, 1970'lerde gerçekleştirdiği yönetim binaları ve HIGH-TECH (İleri Teknoloji) uygulamalarıyla tanınır.

Manchester Üniversitesi Mimarlık ve Kent Planlama bölümlerini bitiren Foster, Yale Üniversitesi'nde lisansüstü çalışması yaptığı sırada ROGERS ile tanışmış, 1963'te eşi Wendy, Rogers ve Sue Rogers ile birlikte Team 4'u oluşturmuş ve 1967'de de Wendy'le birlikte Foster Associates'i kurmuştur. Gençliğinde özellikle WRIGHT ve LE CORBUSIER'den etkilenen Foster, temelde MODERN MİMARLIK'ın savunucularındandır. Ona göre, teknoloji, insan gereksinimlerini karşılamak üzere, bir amaç olmaktan çok bir araç olarak kullanılmalıdır. Ancak Foster'ın mimarlığı, taşıyıcı strüktürün öne çıktığı ve ileri teknolojinin ağırlıklı olarak kullanıldığı yapılardan oldukça farklıdır. En küçük yapı bileşeninden ana strüktüre kadar her noktada yalnızca teknolojik olanaklardan yararlanmakla kalmayıp, çoğu zaman teknolojiyi zorlayan Foster, tasarımlarında temel mekânsal kurguyu, mimarlığın insana ilişkin boyutunu ve tarihi de göz ardı etmemiştir. Uluslararası düzeyde adını duyurduğu Hong Kong'daki *Şangbay Bankası Binası*'nda (1979-86), en küçük ayrıntıdan ana taşıyıcı strüktüre kadar, tümüyle ileri teknolojiyi kullanmakla birlikte, yapının mevcut kent dokusu içinde yer alması nedeniyle özellikle mekânsal kurguda geçmişe göndermeler de yapmıştır. YENİ-MODERNİZM'in ilk örneklerinden sayılan *Willis Faber ve Dumas Merkez Binası* da (1971-75) Ipswich kentinin mevcut ortaçağ dokusu dikkate alınarak tasarlanmıştır. *Sir* unvanıyla onurlandırılmış olan Foster'ın öteki önemli yapıları arasında; *Reliance Controls Binası* (1965-66, Swindon), *Sainsbury Görsel Sanatlar Merkezi* (1974-78, Norwich, Londra) ve eki (*Crescent Wing*; bit.1991), Stansted Havaalanı terminal bölgesi (1981-91, Londra), *Carré d'Art* (Çağdaş Sanat ve Medya Merkezi Binası; 1984-92, Nîmes), *Telekomünikasyon Kulesi* (1988-91, Barselona), *ITN Merkez Binası* (1989-90, Londra) ve *Yüzyıl Kulesi* (1991, Tokyo) dikkati çeken uygulamalardır.

0923, 1266, 1456, 2498. *Y.Salman*

FOTO-GERÇEKÇİLİK (*Photo-Realism*)
1960'larda ABD'de New York ve Los Angeles gibi sanat ortamlarında belirmeye başlayan Foto-Gerçekçilik, fotoğraf (→FOTOĞRAFÇILIK) kullanarak resim yapan ve resimlerini olduğu gibi kullandıkları fotoğrafa benzeten sanatçıları içeren bir akımdır. Bu akıma Hiper-Gerçekçilik (*Hyper-Realism*), Süper-Gerçekçilik (*Super-Realism*), Keskin Odak Gerçekçiliği (*Sharp Focus Realism*), Yeni-Gerçekçilik (*New-Realism*) gibi adlar verilmişse de, bu adlar altında sınıflandırılabilecek sanatçıların ortak yanı fotoğrafı değiştirmeden resme aktarmak olduğundan Foto-Gerçekçilik adı zaman içinde geçerlik kazanmıştır. Her ne kadar, gerek konu gerek teknik uygulama açısından Foto-Gerçekçi sanatçılar arasında bazı ayırımlar varsa da, bu sanatçıların fotoğraf kullanmanın yanında endüstri ötesi kapitalist ve tüketici toplum kültürünü ve çevresini simgeleyen nesnelere duydukları ilgi bakımından nesnellikleri, ayrıntıya ve somuta gösterdikleri dikkat açısından ortaklıkları vardır. Amerikan Foto-Gerçekçiliği 1971'de 7.Paris Bienali'yle Avrupa'ya tanıtılmıştır. 1970'lerde Avrupa'da çeşitli ülkelerde benzer çalışmalar yapılmışsa da Foto-Gerçekçilik dünyada daha çok Amerikalı sanatçıların ürünleriyle tanınmıştır.

Foto-Gerçekçilik, 1960'larda uluslararası çapta egemen olan, soyut ve yalın MİNİMAL SANAT akımına bir tepki gibi yorumlanmışsa da, 1960'ların sonuna doğru etkisini yitirmiş olan, ancak eski uygulayıcılarının bireysel çabalarıyla süren POP SANAT'ın taze bir kanla canlanışı olarak yorumlanabilir. Pop Sanat, konularını gündelik yaşamdan almış ve buna sadık kalabilmek için kullandığı gerçekçi tekniklerle endüstri ötesi toplumun çağdaş yaşamının, seçici ve parçalanmış da olsa, bir tür belgeselini oluşturmuştu. Pop Sanat düzenleme yöntemlerinde, KOLAJ, homojen renklendirme, ölçek tutarsızlığı gibi SOYUT SANAT özelliklerini içerebiliyordu. Ancak, çoğu kez fotoğraftan ve reklam sanatından yararlanması ve tüketim nesnelerine duyduğu ilgi açısından Foto-Gerçekçilik'le ortak bir yön gösterir. Nitekim, New York limanı kartpostallarından büyüttüğü resimleriyle bir Pop sanatçısı olarak tanımlanan MORLEY 1970'lerde Foto-Gerçekçi akımın önde gelen adlarından olmuştur. Bu dönemin başka önemli sanatçıları dondurma kulübeleri, plastik eşya ve araba çeşitleriyle Amerikan taşra yaşantısını aktaran Ralph Goings (d.1928), vitrin camları ve üstündeki yansımaları, otobüsleri, apartmanlarıyla kent ortamını aktaran Richard Estes (d.1936), reklam ışıklarını konu alan Robert Cottingham (d.1935) ve 3m'lik tuvallere yaptığı ayrıntılı portreleriyle CLOSE'dur. Foto-Gerçekçilik akımı içinde farklılaşmalar kişisel yorumdan değil, konu seçiminden ve kullanılan teknikten kaynaklanmıştır. Örneğin, William Bailey (d.1930) gibi bazı sanatçılar, konularını romantik çıplaklardan ya da ölüdoğalardan seçmiş ve daha yumuşak bir odaklamayla çekilmiş fotoğraflardan yararlanmışlardır. Fotoğrafın titiz bir işçilikle tuvale aktarımı günümüzde hâlâ süren ve çeşitli konu ve teknikle uygulanan bir yöntem olmasına karşın, Foto-Gerçekçilik'in etkisinin 1970'lerden sonra azaldığı görülmektedir. Buna karşılık, fotoğraf kullanımı resim alanında gerçekçiliğin zengin bir çeşitlilik kazanmasına neden olmuştur.

Türkiye'de Özdemir ALTAN, Zekai ORMANCI gibi fotoğraftan yararlanan sanatçılar varsa da, tüketim kültürünün eleştirisine kadın imge ve eşyası fotoğraflarıyla yönelen Nur KOÇAK 1974'ten sonraki resimleriyle bu akımın ülkedeki tek temsilcisi olarak değerlendirilebilir. ***J.N.Erzen***



FOSTER, Norman, *Şangbay Bankası*, 1979-86, Hong Kong.

FOTO-SECESSION GRUBU = **GRUP 291**

FOTOGRAMETRİ

İng.*photogrammetry*, Fr.*photogrammétrie*, Alm. *Photogrammetrie*.

Özel tek ya da çift kameralarla yapılan çekim çiftlerinin streoskopik görüntülerinin değerlendirilmesi sonucu ANIT ve SİT'lerin plan, kesit ve görünüş RÖLÖVE'lerinin elde edilmesine olanak veren yöntem. Fotogrametri, "hava fotogrametrisi" ve "yersel fotogrametri" olarak iki ana çalışma dalı göstermektedir. Hava fotogrametrisi, ülke ve kent haritalarının hazırlanmasında, sivil ve askeri amaçlarla kullanılmaktadır. Arkeolojik sitlerin yerlerinin belirlenmesinde, kazı planlarının çıkarılmasında da hava fotogrametrisinden yararlanılmaktadır. Fotogrametrinin tarihi yapıların belgelenmesi (→BELGELEME) ve RESTORASYON çalışmalarında kullanılışı II.Dünya Savaşı'ndan sonra yaygınlaşmıştır. İlk çalışmalar 1851'de Fransa'da Binbaşı A.Laussedat, 1858'de Almanya'da mimar A.Meydenbauer tarafından başlatılmıştır. Kentleşme, kent yenileme, yol açımı, baraj yapımı gibi tehditlerle karşı karşıya olan yapı ve çevrelerin hızla belgelenmesi için fotogrametriden yararlanılması kaçınılmazdır. Anıt taşıma işlemlerinde fotogrametri, taşımadan önceki ve sonraki durumları karşılaştırmak için ideal yöntemdir. 1956'da Mısır'da Assuan Baraj Gölü'nün suları altında kalacak olan *Abu Simbel Tapınağı*'nın taşınmadan önceki durumu bu teknikle belgelenmiştir. Hareketli çatlakları olan ve tehlike gösteren yapıların hızla belgelenmesinde de fotogrametriden yararlanılır. Farklı tarihlerde yapılan çekimlerin karşılaştırılmasıyla, zaman içinde yapıda değişiklik olup olmadığı denetlenebilir. Fotogrametrinin klasik rölöve tekniklerine göre üstün olan yönleri hızı ve doğruluğudur. Yapının gerçek biçimini en kısa sürede ve doğru belgelemesi dolayısıyla yeğlenir. Mimari fotogrametride daha çok yersel çekimlerden yararlanılır. Düzeçli sehpa üstüne takılan özel kameralarla görüntü bozuklukları giderilmiş fotoğraf çiftleri elde edilir. Tek kamerayla çalışıldığında fotoğraf çifti kamera yeri değiştirilerek elde edilir. Çift kameralı düzende kameralar bir metal tüpün iki ucuna tespit edilmiştir ve sehpada iki kamera objektifinin aynı zamanda açılmasını sağlayan düzenek vardır. İki fotoğrafta da bulunan ortak referans noktaları çakıştırılarak stereoskopik görüntü elde edilir. ***Z.Ahunbay***

FOTOĞRAFÇILIK

İng.*photography*, Fr.*photographie*, Alm.*Fotografie*, *Photographie*.

Eski Yunanca *photos* (ışık) ve *graphein*'den (çizmek) kaynaklanan fotoğraf sözcüğü, optik sistemler aracılığıyla ışığa duyarlı gümüş tuzlarının etkilenmesi ve kimyasal işlemlerden sonra kalıcı görüntü elde edilmesi işlemi için kullanılır. Görüntü, ışığa duyarlı maddeleri, görünür ışık, morötesi, kızılötesi ve gamma ışınları gibi elektromanyetik ışınımın etkilemesiyle elde edilir. Sözcüğün kullanılması ilk kez, İngiliz astronom John Frederick W.Herschel'in (1792-1871) 28 Şubat 1839'da fotoğrafçı William Henry Fox Talbot'a (1800-77) yazdığı mektupta önerilmiştir. Berlin'de yayımlanan *Vossische Zeitung*'un 25 Şubat 1839 tarihli sayısında, Herschel ile yazışmakta olan astronom Johann von Maedler'in yazısında da aynı terim kullanılmıştır.

Fotoğraf tek bir insanın buluşu değil, Endüstri Devrimi sonrasında teknoloji ve sosyal yaşamdaki gelişmelere bağlı olarak birbirini izleyen çabaların sonucudur. İnsanlar, gözle görüleni ele gerek olmadan bir yüzey üstünde kalıcı hale getirme özlemini her zaman duymuşlardır. 19.yy başlarında Avrupa orta sınıfının güçlenmesiyle birlikte, hızla artan gereksinimleri karşılayabilmek için her şey büyük sayılarda üretilmiştir. Portrelerini yaptırmak, durumları güçlenen insanlar için yeni sosyal konumlarının göstergesidir (→PORTRE). Giderek artan yoğun istek, ressam ve minyatürcülerin çalıştığı bu dalın mekanize olmasını zorunlu kılmış ve fotoğrafın gelişmesine neden olmuştur.

Fotoğrafın ortaya çıkışını hazırlayan teknik gelişmeler iki ayrı alanda olmuştur: *Camera obscura* (karanlık oda) ile optik görüntünün elde edilmesi ve ışığa duyarlı maddelerin geliştirilmesi. *Camera obscura*'yı oluşturan bilgilerin kaynağı Sümerler'e (→SÜMER) değin inmektedir. Karartılmış bir odanın duvarında küçük bir delik açılırsa, dışardaki görüntü karşı duvara ters olarak düşer. Eski ÇİN, YUNAN ve Arap uygarlıklarında bu bilgi yazılı kaynaklara geçmiş ve sonraki yüzyıllarda güneşin gözlenmesi gibi olaylarda kullanılmıştır. RÖNESANS döneminde sanatçıların geometri ve PERSPEKTİF'i işlemeleri *camera obscura*'yı tekrar gündeme getirmiştir. Karanlık oda giderek taşınabilir kutulara dönüştürülmüş, 1550'de Milanolu fizikçi Girolamo Cardano (1501-76) deliği genişletip ince kenarlı mercek takarak görüntü kalitesini yükseltmiştir. 1568'de Venedikli araştırmacı Daniele Barbaro değişik çapta deliklerden oluşan sürgü diaframla ışığı denetlemeyi başarmış; 1636'da Alman matematikçi Daniel Schwenter üç mercekli objektifi geliştirmiş; 1676'da bir başka matematikçi, Johann Christoph Sturm kutunun arkasına koyduğu 45°'lik aynayla görüntünün yukarıdaki buzlu cama düz olarak aktarılmasını sağlamış, cam üstüne saydamlaştırılmış kağıt koyup görüntüyü elle çizmiştir. Böylece, *camera obscura* yaygın olarak kullanılan ve çizime yardımcı bir araç olmuştur.

15.yy'da sanatçılar, renk ve biçim dışında ışığı da görsel bir öğe olarak resme katmışlardır. *Camera obscura*'nın gelişmesiyle birlikte 16.yy resminde optik görüntü belirmiştir. 17.yy'da bu eğilim açıkça görülür. HOLLANDA'da FABRITIUS, VERMEER, İSPANYA'da VELÁZQUEZ, İTALYA'da CANALETTO gibi ressamlar desenlerini *camera obscura* ile hazırlamışlar, hatta fotoğrafik fluluğu olduğu gibi aktarmışlardır. *Camera obscura*'nın, 17.yy'da gelişimini tamamlamış olmasına karşın ışığa duyarlı maddelerin bulunması için bir yüzyıl beklenmesi gerekmiştir. 1725'te Alman anatomi profesörü Johann Heinrich Schulze (1687-1744) fosfor elde etmeye çalışırken gümüş tuzlarının ışığa duyarlı olduğunu bulmuş; 1775'te İsveçli kimyacı Carl Wilhelm Scheele (1742-86) güneş tayfının kısa dalga boylu mor ve mavi ışınlarının gümüş tuzlarını daha çabuk kararttığını gözlemiş, 1777'de ışıktan etkilenen gümüş klorürün amonyum hidroksitte erimediğini göstermiştir. 1782'de İtalyan kütüphaneci Jean Senebier (1742-1809) güneş tayfının değişik renklerinin gümüş klorürü karartma sürelerini saptamış, ışıktan etkilenen bazı reçine türlerinin sertleştiğini ve terebentinde erimediğini bulmuştur. Daha sonraları bu bilgiyi Joseph Nicéphore Niepce kullanmıştır.

Fotoğrafa giden yolda ilk çalışmaları yapanlardan biri İngiliz PORSELEN yapımcısı Thomas Wedgwood'dur (1771-1805). Desenleri hazırlamak için *camera obscura* kullanan Wedgwood, gümüş nitratla duyarlaştırılmış yüzeylerde optik görüntüyü kalıcı hale getirmeye çalışmıştır. 1802'de bu çalışmalarını yayımlayan arkadaşı kimyacı Humphry Davy (1778-1829) ile birlikte gümüş nitrat ya da klorürle duyarlaştırılmış kağıt ve deri üstüne yaprak, böcek

gibi cisimler koyup ışıklandırarak kopyalar elde etmişler; ancak poz süresi kavramını geliştirememeleri ve sabitleştirme (*fix*) işlemini yapamamaları sonuca varmalarını engellemiş. Wedgwood'un erken ölümü çalışmaların yarıda kalmasına neden olmuştur. Fransız donanmasında subay olan iki kardeş, Joseph Nicéphore ve Claude Niepce de benzer deneyler yapmışlar; J.N.Niepce (1765-1833) 1810'larda taş baskı çalışmalarına başlamış, resimleri foto kimyasal yolla elde etmeyi denemiştir. Saydamlaştırılmış kağıttaki çizimleri ışığa duyarlı bir vernikle kapladıktan sonra baskı taşının üstüne koyarak güneşe tutmuştur. *Camera obscura* ile de denemeler yapan Niepce, Nisan 1816'da, gümüş klorürle duyarlaştırılmış kağıt üstüne çiftlik avlusunun fotoğrafını almayı başarmıştır. Ancak bu bir negatiftir ve pozitif kopyayı gerçekleştirememiştir. Yıllarca çalışmanın sonucunda ışıkta kararan yerine sertleşen maddeleri deneyerek başarıya ulaşan Niepce, 1826'da kurşun ve kalay karışımı bir metal üstüne lavanta yağında eritilmiş yuda bitümü (Yahuda bitümü) sürüp *camera obscura*'ya yerleştirerek pencereden avluya yöneltmiştir. Sekiz saatlik pozlandırmadan sonra metal levhayı terebentinle yıkadığında, güneş ışığının etkilemediği yerlerde bitüm erimiş ve altından siyah metal çıkmıştır. Sonuç pozitif bir görüntüdür ve tarihin ilk fotoğrafıdır. Niepce, metal levhasını baskı için yumuşak bulduğundan gümüş kaplanmış bakır levha kullanmaya başlamış, açıkta kalan gümüş yüzeyi iyot buharıyla karartmıştır. 1829'da tiyatro dekoratörü Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) ile ortak olan ve onunla birlikte geliştirilmiş bir *camera obscura* modeli üreten Niepce, 1833'te öldüğünde henüz tanınmamıştı.

Metal Üstüne Fotoğraf: Araştırmaları sürdüren Daguerre bir görüşe göre rastlantıyla, *camera obscura*'da pozlandırma sırasında görüntü oluşuncaya kadar beklemek gerekmediğini, gizli görüntünün cıva buharıyla görünür hale getirilebileceğini bulmuş; böylece poz süresini 15-30 dakikaya indirmiştir. Sofra tuzu kullanarak sabitleştirme yapabilmeyi ancak Mayıs 1837'de başarmıştır. Sonraları hiposülfit kullanmayı öğrenmiş, Niepce'inkinden farklı olduğuna inanarak *daguerreotype* adını verdiği yöntemini 7 Ocak 1839'da Bilimler Akademisi'nde açıklamıştır. Hükümet, patent vermeyerek yöntemin kullanılmasını ve geliştirilmesini serbest bırakmış, Daguerre'e *Légion d'Honneur* nişanı verilmiştir. Hükümetin isteği üzerine 19 Ağustos 1839'da Bilimler ve Güzel Sanatlar Akademisi'nin ortak toplantısında fizikçi ve milletvekili François Arago tarafından açıklanan bu yöntemde bakır levha gümüşle kaplanmakta ve parlatılmaktadır. Işık geçirmeyen bir kutuda iyot buharına tutularak duyarlaştırılan levha *camera*'ya yerleştirilip pozlandırılmakta ve sonra cıva buharına tutulmaktadır. Işık gören yerlerde amalgam oluşarak görüntü ortaya çıkmaktadır. Hiposülfitle sabitleştirme yapılıp suyla yıkanınca sonuç pozitif bir fotoğraftır. Açıklamanın yankısı büyük olmuş, ertesi gün aynı çalışmaları yaptığını öne süren pek çok kişi ortaya çıkmıştır. Bunlar arasında ciddi araştırmacılar da vardır; örneğin Arago'nun, himayesindeki Daguerre'e öncelik tanımak için engellediği Hippolyte Bayard (1801-87) ve İngiliz Talbot öncü olmak onurunu paylaşan iki kişidir. Fotoğraf, ilk gününden başlayarak geniş halk yığınlarının ilgisini çekmiş, hemen o hafta Paris'te malzeme satan dükkânlar açılmış, ressamlar ürkmüş, din çevreleri tepki göstermiştir. Güneş de dahil, durağan her konuya objektifler yöneltilmiştir. Artık yeni bir dönem başlamaktadır.

Kağıt Üstüne Fotoğraf: Öncelik sırasını kaptırmanın düş kırıklığını yaşayan Bayard 1837'den beri kağıt üstüne fotoğraf elde etmekteydi. Gümüş nitratla duyarlaştırdığı kağıdı ışıkta karartıp potasyum iyodürle yeniden duyarlı hale getirerek doğrudan pozitif görüntüye ulaşmış; *daguerreotype*'ın açıklanmasından bir ay önce 30 baskıyla tarihin ilk fotoğraf sergisini açmıştı. Arkeolog, kimyager, matematikçi ve dilci Talbot da negatif-pozitif yöntemiyle kağıt fotoğraf elde etmişti. 31 Ocak 1839'da İngiltere Kraliyet Akademisi'nde yöntemini açıklamış ve 1841 başında *calotype* (kalotip) ya da *talbotype* adıyla patent almıştır. Öte yandan İngiliz astronom Herschel, Daguerre'in yöntemini öğrenir öğrenmez çalışmaya koyulmuş ve kısa sürede sonuca ulaşmıştır. Gümüş karbonatla duyarlaştırılmış kağıt üstüne ilk fotoğrafını 29 Ocak 1839'da çekmiş ve hiposülfitle sabitleştirmiştir. Mart 1839'da Kraliyet Akademisi'ne bir bildiri sunarak 23 fotoğraf sergileyen Herschel'in fotoğrafçılığa pek çok katkısı olmuş, "fotoğraf", "negatif", "pozitif", "*snapshot*" gibi sözcükleri ilk kez o kullanmış, 1819'da bulduğu tiosülfatlardan hiposülfitin sabitleştirici olarak kullanılmasını sağlamıştır. 1839'da cam üstünde fotoğraf elde etmiş, gümüş tuzlarının ışığa karşı duyarlık farklarını ve kızılötesi ışınların fotoğrafı kemiren etkisini göstermiştir. Cıva klorürün fotoğraftaki gümüş görüntü üzerinde ağartıcı (*bleach*) etki yaptığını ve böyle bir fotoğrafın hipo eriyiğinde yenilendiğini bulan Herschel, bazı demir bileşiklerinin ışığa duyarlıklarını tanımlayarak (ozalit), 1842'de ilk mavi baskıyı (*cyanotype*) yapmış ve 1853'te de mikrofilmle arşivleme yöntemini tasarlamıştır. Kağıt üstüne fotoğraf elde etmede *daguerreotype* çok net görüntü vermekle birlikte, küçük ve tek kopyada sol-sağ terstir. Kolayca çizildiği için cam altında deri kılıflarda korunmaktadır. *Calotype* ise negatif-pozitif yöntemiyle çoğaltılabilmekte, ama kağıt elyafı görüntüyü dağıtmaktadır. Bu iki yöntemin zayıflıkları yeni arayışlara yol açmıştır.

Cam Üstüne Fotoğraf: *Daguerreotype*'ın netliği ve *calotype*'ın çoğaltılabilme özelliği, negatifte altlık olarak camın kullanılmasıyla sağlanmıştır. Cam üstünde fotoğraf elde etme yöntemini 1847'de Niepce'in yeğeni Abel Niepce Saint Victor (1805-70) geliştirmiştir. Yumurta akıyla kaplanan cam levha, potasyum iyodür ve gümüş nitratla duyarlaştırılmakta, pozlandırmadan sonra mazı asidi (*gallic acid*) ile banyo edilip sabitleştirilerek yıkanmaktadır. Duyarlı cam levha pozlandırmadan önce ya da sonra bir-iki hafta saklanabilmektedir. Ancak poz süresi 5-15 dakikadır. 1851 yeni aşamaları getirmiş, İngiliz fotoğrafçı ve heykelci Frederick Scott Archer (1813-57) "ıslak kollodyum yöntemi"ni geliştirmiştir. Cam levha potasyum ve öteki iyodürleri içeren bir tabakayla kaplanıp karanlık odada gümüş nitrat eriyiğine batırılmaktadır. Yaşken pozlandırılmakta ve hemen demir sülfat-asetikasitle banyo edilmekte, potasyum ya da sodyum siyanürle sabitleştirilmektedir. İşlem çoğalmış, ancak duyarlık artmış ve poz süresi 10 saniyeye kadar düşmüştür. Aynı yıl *ambrotype* (ya da *melainotype*) yöntemi de yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Az pozlandırılmış kollodyum cam negatif, siyah kadife gibi bir altlık üstüne konarak çerçevelenmektedir. Negatifteki boşluklar siyahlaşınca gümüşün parıltısı beyaza kaçmakta ve görüntü pozitif olmaktadır. 1853'te geliştirilen "minelenmiş sac levha üstünde portre" (*ferrotype, tintype*) özellikle ABD'de çok yapılmıştır. Ancak "sanatçı fotoğrafçılar" bu doğrudan pozitif yöntemlerine ilgi göstermeyerek 1850'lerde kullanılmaya başlanan albümin kağıtla kontakt kopyayı yeğlemişlerdir. 19.yy'ın sonuna değin kullanılan al-

bümin kağıt yumurta akıyla kaplanıp, pozlandırmadan önce gümüş nitratla duyarlaştırılmakta ve banyodan sonra altın klorürle tonlandırılmaktadır. 1871'de İngiliz doktor Richard Leach Maddox (1816-1902) "gümüş bromür jelatin emülsiyon (duyarkat)" deneylerini yayımlamıştır. Poz süresi gene uzundur; ama çalışmalar sonucunda kısaltılmıştır. Uzun süre saklanabilen jelatin emülsiyonlu (→EMÜLSİYON) levhalar üreten fabrikalar kurulmuş ve fotoğrafçılar önemli bir sorundan kurtulmuşlardır. Günümüz fotoğrafında da, çok geliştirilmiş olarak jelatin emülsiyon kullanılmaktadır.

Film Üstüne Fotoğraf: Cam levhalar ağır ve kırılgan olduğu için daha hafif bir altlık bulunmasına çalışılmış, 1880'de değişik tür film altlıkları yapılmışsa da kullanışlı bulunmamıştır. İngiliz kökenli ABD'li fotoğrafçı John Carbutt'un ısrarıyla 1888'de bir selüloit fabrikasında ince levhalar üretilmeye başlanmış, bunlar jelatin emülsiyonla kaplanarak kullanılmıştır. Ertesi yıl George Eastman'ın (1854-1932) kurduğu Eastman Kodak Şirketi çok daha ince olan nitro selüloz filmi, "Siz düğmeye basın, gerisini biz yaparız" sloganıyla ünlü Brownie Kamera'yla birlikte piyasaya sürmüştür. Bundan sonra fotoğraf gerçek anlamda kitlelere yayılmıştır. 1930'da çabuk alev alan nitro selüloz yerine selüloz asetat kullanıma girmiş, yöntem aynı kalmakla birlikte emülsiyon sürekli olarak geliştirilmiştir. Günümüzde "T" gren ile, bir zamanların fotoğrafçılarının hayal bile edemeyecekleri hız ve ince grende emülsiyonlar kullanılmaktadır.

Renkli Fotoğraf: İlk açıklanışından başlayarak *daguerreotype*'ın renkleri aktaramaması ve değişik tonlarda grilere dönüştürmesi bir hayal kırıklığı yaratmıştı. Doğayı tüm ayrıntısıyla aktaran yöntemin renkleri de vermesi gerektiği ve biraz çalışmayla başarılabileceği düşünülmüş, ancak bu umulduğundan geç gerçekleşmiştir. Bir süre, fotoğraf yüzünden işlerini kaybeden minyatürcülerin *daguerreotype* ve *calotype*'ları boyamalarıyla yetinilmiştir. İskoçyalı matematikçi ve fizikçi James Clerk Maxwell (1831-79) 1861'de, üç ana renkle (mavi, yeşil, kırmızı) öteki bütün renklerin elde edilebileceğini göstermiştir. Bu üç renkte sıvılarla dolu ince cam kaplar arkasından üç negatif çekilmiş, kontakt yolla elde edilen cam pozitifler, aynı üç renkteki camlarla çakıştırılarak projeksiyonla üst üste düşürülmüştür. Sonuç renkli fotoğraftır ama pek başarılı değildir. 1865'te bu üç rengin ışık için doğru olduğu, boya pigmentleri (→PİGMENT) işe karıştığında yeşil yerine sarı konması gerektiği bulunmuştur. Renkli fotoğrafa en büyük katkıyı yapan Fransız bilim adamı Louis Ducos du Hauron'dur (1837-1920). Maxwell'in üç ana rengin birleşmesini temel alan "toplayıcı bireşim"ine karşılık, 1869'da Hauron, pigmentlerin kendi renkleri dışında ışığın öteki renklerini emmelerini temel alan "çıkarıcı bireşim"i önermiştir. Yeşil, turuncu ve mor filtreler arkasından üç negatif çekmiş; bu renkleri beyaza tamamlayan kırmızı, mavi ve sarı karbon pigmentler taşıyan ince jelatin bikromat levhalar üstüne ayrı ayrı baskılar yapmıştır. Kırmızı, mavi ve sarı baskılar üst üste konduğunda ortaya çıkan renkli fotoğraftır. Üç baskının kağıt ya da cam üstüne tespit edilmesiyle de renkli baskı ya da saydam (*diapositive/slide*) elde edilir.

Başlangıcından beri bütün emülsiyonlar *ortochromatic*'tir: Maviye çok, yeşile az duyarlı ve kırmızıya duyarsızdır. Renkli fotoğrafın gelişmesi ancak 1906'da *panchromatic* (bütün renklere duyarlı) emülsiyonun bulunuşundan sonra hızlanmıştır. 1907'de Fransız bilim adamları Auguste (1862-1954) ve Louis (1864-1948) Lumière kardeşlerin *autochrome* levhayı üretmeye başlamaları bir dönüm noktası olmuştur. Mikroskobik incelikteki mavi, yeşil ve kırmızı boyalı nişasta tanecikleriyle kaplanan cam levha üstüne ince bir tabaka pankromatik emülsiyon sürülmekte, levhanın öteki yüzünden pozlandırma yapılırken renkli nişasta taneleri filtre görevi yapmaktadır. Birinci banyodan sonra yeniden ışıklandırılan levha bir daha banyo edilmektedir (*reversal process*). Sonuç, üç ana renkteki noktacıkların değişik oranlardaki karışımlarıyla renkli etkisi veren saydamdır. Ancak poz süresi çok uzundur ve saydam (dia) için yoğunluk fazladır. Çalışmalar sürmüş, "toplayıcı bireşim"le 1908'de Dufay, 1916'da Agfa renkli levha, 1932'de ise Agfacolor film piyasaya çıkmıştır. "Çıkarıcı bireşim"le değişik ürünler ve 1934'te Kodak film pazarlanmış, iki Amerikalı amatör Leopold Godowsky ve Leopold Mannes tarafından geliştirilen Kodachrome film 1935'te hizmete girmiştir. Bu filmde üç kat emülsiyon vardır: Üst kat maviye, orta kat yeşile ve alt kat kırmızıya duyarlıdır. Pozlandırma ve ilk banyodan sonra, ışıktan etkilenmemiş gümüş bromür kristalleri yeniden ışıklandırılmakta ve her tabakaya göre ayrı renk maddeleri taşıyan banyolardan geçirilmektedir. Ağartıcı ile gümüş filmden süpürülüp atılınca geriye yukarıdan aşağı sarı, magenta ve *cyan* (ara renkler) tabakalar kalmaktadır. Bu filme bakıldığında, yani içinden beyaz ışık geçtiğinde her ara renk tabakası karşıtı rengi emerek ve ötekilerini geçirerek renkli görüntüyü vermektedir. 1936'da piyasaya çıkarılan Agfacolor film de benzer ilkeyle çalışmakta, ancak renk pigmentleri emülsiyon içinde taşınmaktadır. Yakın yıllarda Agfa da Kodak sistemine dönmüştür. İlk renkli filmler projeksiyon ya da reprodüksiyon (tıpkıbasım) yapılmasına uygundu. Çoğunluğun isteğiyse renkli baskı elde etmekti. 1937'de Agfacolor negatif-pozitif yöntem açıklanmış, ancak savaş nedeniyle geliştirilmesi 1950'ye kalmıştır. Kodacolor filmse 1942'de yapılmıştır. 1963'te üretilen Polaroid renkli film, Polaroid Land makineyle bir dakikada renkli pozitif vermekteydi. Renklere duyarlıkları, hızları ve gren yapıları büyük oranda geliştirilen çağdaş renkli filmlerin işlemleri oldukça karmaşıktır ve iyi denetlenmiş laboratuvar koşulları gerektirir. Bu nedenle her ülkede, üretici firmaların bilgi akışı sağladıkları ve denetledikleri renkli laboratuvarlar vardır.

Makine ve Malzemelerin Gelişmesi:
Fotoğrafın öncüleri genellikle kendilerinin yaptıkları basit *camera obscura*'larla çalışmışlardır. Fotoğraf makineleri satışı Haziran 1839'da Londra'da ve Ağustos'ta Paris'te başlamıştır. Önde objektif ve arkada buzlu camıyla iç içe geçen iki ahşap kutudan oluşan *daguerreotype* makine iyot ve cıva kapları, ispirto ocağı ve eczalarıyla 50kg ağırlığındaydı. İlk objektiflerde odak uzaklığının çapa oranı f.14 ya da 16'ydı. Bu nedenle poz süresi uzuyor ve portre çekilemiyordu. 1940'ta New York'ta Alexander S.Wolcott (1804-44) aynalı makineyi yapmıştır. Bunun önünde objektif yoktu. Dipteki içbükey ayna ışınları ortadaki *daguerreotype* levha üstüne odaklıyor ve poz süresi kısaldığı için portre çekilebiliyordu. Ocak 1941'de Avusturya'da optik malzeme üreticisi Friedrich Voigtlander (1812-78), hesaplarını Macar matematikçi Josef Max Petzval'ın (1807-91) yaptığı objektifi taşıyan makineyi üretmiştir. Diafram açıklığının 3.5 olması bir devrim yaratmış, emülsiyonların daha duyarlı hale getirilmesi de eklenince hareket görüntülenebilir olmuştur.

1850'de 10 *calotype* levha taşıyan ilk magazinli makine, 1854'te gene kağıt negatif için *roll film* düzeni yapılmıştır. 1850'lerde açık havada çalışacak bir fotoğrafçının 40-50kg yük taşıması gerekiyordu. Kı-

rım ve Amerikan İç savaşlarında karanlık oda olarak donatılmış atlı arabalarla çalışılmıştı. Agrandizör ile büyütme henüz pratik olmadığından fotoğraf kontak kopyayla çoğaltılıyor ve büyük fotoğraf gerekiyorsa büyük makineyle çalışılıyordu. 1853'te çift mercekli *stereoscopic* makineler yapılmıştır. Yan yana çekilen iki fotoğraf, özel bakıcısıyla üç boyutlu görünüyordu. On beş yıl boyunca *stereoscope* hemen her evin eğlencesi olmuş, aynı yıllarda tabanca, cep saati, kravat iğnesi biçimindeki minyatür makineler de üretilmişti. 1854'te *carte-de-visite* (kartvizit) fotoğrafçıları dört objektifli makineler kullanıyorlardı. Negatifi kaydırarak sekiz çekim yapılması ucuzluk getiriyordu. 1879'da duyarlı kuru jelatin levhalar geliştirilince hem fotoğraf tekniği basitleşmiş hem de malzemeler hafiflemiştir. Makineler küçülmüş, obtüratörler (*shutter*/örtücü) küçük anlarda çalışır hale getirilmiştir. 1880'lerden sonra amatör fotoğrafçılığın hızla yayılması malzemelerin seri üretimini zorunlu kılmış, filmle birlikte makine çeşitleri çok artmıştır. 1900'lerde ABD ve İngiltere'de her 10 kişiden birinin fotoğraf makinesi vardı, ama küçük makinelerin gelişmesi ancak 1924'te sağlanabilmiştir. 1910'larda sinema endüstrisi için üretilen 35mm filmi kullanan makineler üretilmeye başlanmış, 1914'te Almanya'da Ernst Leitz firmasının teknisyeni Oskar Barnack (1879-1936) Leica'nın ilk modelini yapmıştır. Amaç sinema filmlerinin denenmesiydi. Küçüklüğü, pratikliği, sağlam yapısı ve f.3.5 Elmar objektifiyle bu makine ilgi çektiyse de savaş ve ekonomik yıkım nedeniyle üretimine 1924'te başlanabilmiştir. Aynı yıllarda yaygın olarak kullanılan f.1.8 ve f.2 Ernostar objektifli Ermanox, basın fotoğrafının öncülerine az ışıklı iç mekânları habersizce fotoğraflama olanağı vermiştir. 1930'larda ince gren banyoların geliştirilmesinden sonra minyatür makineler dönemi başlamıştır. 1929'da Almanya'da yapılan TLR (iki objektifli refleks) Rolleiflex de bir öncüydü. II.Dünya Savaşı öncesi en çok kullanılan 6x6cm SLR makine (tek objektifli refleks) gene Alman yapımı Reflex Korrelle olmuştur. Savaştan sonra İsveç'te üretilen 6x6cm SLR Hasselblad, profesyonel fotoğrafçılar tarafından tercih edilmiş; İsviçre'de Arca, Almanya'da Linhof büyük boyutlu makineler üretmişlerdir. 1959'da Voigtlander ilk zoom (değişken odak uzaklıklı) objektifi gerçekleştirmiştir. 1948'de ABD'de bilim adamı ve mucit Edwin H.Land'ın geliştirdiği sistem ve Polaroid makineyle 60 saniyede (b.10 saniye) pozitif fotoğraf elde edilmesi ilgi çekmiş, II.Dünya Savaşı'ndan sonraysa Canon, Mamiya, Minolta, Nikon, Olympus, Pentax, Yashica, Bronica, Horseman vbg Japon makineleri fotoğraf dünyasına egemen olmuştur. 35mm SLR makineler günlük yaşamın birer parçası haline gelmiş; değişik amaçlar için pek çok tip makine, gövde ve objektif, flaş ve öteki yardımcı parçalar üretilmiş, sistemler geliştirilmiştir. Makinelerin mekanik yapısı gelişmesinin sonuna vardığında, yakın geçmişte mikroelektronik hizmete girmiş; ışık ölçümü, enstantane ve diaframı otomatik olarak ayarlayan değişik programlar, *autofocus* (kendiliğinden odaklanan) objektifler, gövde içinde sayısı üçe varan motorlar, flaş sistemleri artık alışılmış özellikler olmuştur. Mikroelektroniğin makine tasarımına getirdiği köklü değişiklikler sürecek ve fotoğraf tekniğinde de değişikliklere yol açacaktır. Bugün fotoğraf elde etmek için değerli bir madde olan gümüş tüketilmekte; filmlerin değişik sıvılar içinde işlem görmesi ilkel denebilecek biçimde zaman ve para kaybına yol açmaktadır. Geleceğin makineleri manyetik kayıt yaparak fotoğrafçıya sonucu hemen incelemek ve yeterli değilse, malzeme kaybı olmadan silip yeniden çekim yapma olanağı verecektir. Sony Mavica bunun ilk örneklerindendir. Ayrıca bugün poz ölçümü ve objektif diaframı sistemi arasındaki bağlantı hâlâ mekaniktir. Gelecekte bütün mekanik sistemler tümüyle ortadan kalkacak, LCD (*Liquid Crystal Display*) ve CCD (*Charge Coupled Device*) kullanılarak "hareket etmeyen ayna", "cisim olarak var olmayan obtüratör ve diafram" yapılacaktır. Makineler kesinlikle sessiz ve titreşimsiz olacak, tek mekanik hareket olarak filmin sarılması kalacaktır. Giderek film de ortadan kalkacak ve video teknolojisi devreye girecektir. Film düzlemindeki bir CCD sistemle ışık, elektronik sinyallere dönüştürülüp disk üstüne kaydedilecektir. Ancak sorun, görüntünün TV tüpleriyle ekrana verildiğinde ya da baskı sistemleriyle yüzeye geçirildiğinde geleneksel fotoğraftan çok daha az ayrıntılı olmasıdır. Bunun giderilmesi için araştırmalar sürdürülmektedir.

Bilim ve Teknikte Fotoğraf: Günümüzde fotoğraf, belgelemeden iletişime, eğitimden endüstriye, sualtından uzayın derinliklerine kadar her alanda, hatta sanat dallarında bir malzeme olarak da kullanılmaktadır. Bilimsel ve teknik araştırmalar gerçeklerin büyük bir duyarlıkla tespit edilmesini gerektirir ve bu gereksinimi karşılayabilen tek malzeme fotoğraftır. Bu tür gözlemler için insan gözünün fiziksel sınırları çok dardır. Görülemeyen dalga boyları ve küçüklükler, erişilemeyen uzaklıklar, fark edilemeyen hızlar ya da uzun süreleri kapsayan değişiklikler, aşırı parlaklıklar, karmaşık hareketler fotoğraf yoluyla algılanabilir hale getirilir. Örneğin keşif ya da harita çıkarmak amacıyla uçaklardan ya da uzaydan fotoğraf çekilir. Radar kullanılarak bulut engeli aşılır ve çok ayrıntılı sonuçlar elde edilir. RÖLÖVE çıkarmakta ya da ölçüm yapmakta FOTOGRAMETRİ'den yararlanılır. Öte yandan, çağdaş astronomi fotoğrafsız olamaz. Mercekli ya da içbükey aynalı, dünyanın dönüşüyle uyumlu hareket eden özel sistemler geliştirilmiştir. Görünür ve görünmez dalga boylarıyla uzayın sırları filme aktarılmaktadır. Uydulara ve uzay araçlarına yerleştirilen fotoğraf makineleri atmosferin engellemesinden kurtulur.

Schlieren fotoğrafı, değişik ısılardaki gaz kütlelerinin hareketlerini görünür kılmak için kullanılır. Özel bir sistemle elde edilen ışık, farklı yoğunluktaki gaz tabakalarından geçerken farklı biçimde kırılır ve filmde iz bırakır.

Kirlian fotoğrafı, özellikle canlı organizmaların yaydığı görünmeyen enerji biçimlerinin kaydedilmesini sağlar. Özel makinesiyle, iki elektrot arasındaki fotoğraf filmi ya da kağıdı konunun arkasına yerleştirilir. Bir-iki saniye süreyle elektrotlardan düşük akımlı yüksek voltaj geçer. Banyodan sonra, görülen ya da görülmeyen cismin o andaki yapısına göre statik elektriğin oluşturduğu görüntüler elde edilir. Parapsikolojiyle ilişkisi nedeniyle bu tür fotoğraflar tartışma konusudur.

Holografi, makine kullanmadan üç boyutlu görüntü elde etme yöntemidir. Bir nükleer reaktörün içi gibi ulaşılamayan yerlerin ayrıntılı biçimde görüntülenmesinde, optik elemanların üretimi ya da metallerin gerilim altındaki durumlarının incelenmesi gibi konularda eşsizdir. Bir lazerin verdiği tek dalga boyundaki dağılmadan akan ışık demeti, "V" biçimindeki yarı aynada ikiye bölünür. Demetlerden biri konuyu, öteki emülsiyon kaplanmış cam levhayı aydınlatır. Pozlandırma sırasında cisimden yansıyıp emülsiyona gelen ışınlar doğrudan gelenlerle girişim yapar. Banyo, fiks ve ağartıcı sonrasında emülsiyon jelatinine kazınmış gibi bir görüntü kalır. Sonucu görebilmek için de lazer ya da nokta ışık gereklidir. Görüntü, fotoğraftan çok konunun

küçültülmüş modeline benzer ve gözün yer değiştirmesiyle boyut kazanır. Atmosferdeki şok dalgalarını, gaz karışımlarını sanki katı biçimlermiş gibi görüntülemek için *schlieren hologram* da kullanılmaktadır.

Radyografi, belirli engelleri aşabilen X-ışınlarıyla görüntü elde etme tekniğidir. Ana kullanım alanı, canlılarda iç organları incelemektir. Uçak kanatlarının denetimi için de kullanılır.

Tomografi, başka organ ve vücut parçalarının örttüğü bölümlerin radyografi yöntemiyle görüntülenmesidir. X-ışınları veren tüp ve hastanın arkasındaki film ters yönde hareket edecek biçimde programlanır. Hedeflenen bölge net kalırken öteki bölümler flulaşır. Tomografi, bilgisayar ve fotografik sistemlerle desteklenerek hastanın herhangi bir yerinden kesit alınmasını ve daha fazla bilgi elde edilmesini sağlar.

Termografi, fotografik yöntemle konunun taranarak ısı farklılıklarının görüntüye çevrilmesidir. Kızılötesi ışığa duyarlı emülsiyon ancak 250°C ve 500°C arasındaki farklılıkları algılar. İnsan bedeni gibi düşük ısıdaki nesnelerin görüntülenmesinde termografi kullanılır. Nesneyi nokta nokta tarayan özel sistem, algıladığı kızılötesi etkiyi aşırı soğutulmuş dedektör aracılığıyla elektrik sinyallerine çevirir ve renkli TV tüpünü besler.

Sonografi, çok yüksek frekanslı ses dalgaları yoluyla görüntü oluşturma yöntemidir ve tıpta giderek daha çok kullanılmaktadır. Vücuda yaslanan bir araç ses dalgaları verir, aldığı yansıma bilgisayarla biçimlendirilir. X-ışını tehlikesinin olmaması ve daha ayrıntılı görüntü vermesi nedeniyle tıpta radyografinin yerini almaktadır. Sonografi, deniz dibi haritalarının çıkarılmasında da kullanılmaktadır.

Fotoğraf Sanatının Gelişimi:
Fotoğraf, BELGELEME'nin ESTETİK'ten ayrılamadığı bir görsel malzemedir. En belgesel çalışmalar bile kendi içinde bir kompozisyon yapısı taşırken, en kişisel sanatsal yaratımlar da bir yerde belge değeri içerir. Fotoğraf, teknik yapısına bağlı olarak yeni bir estetiği de getirmiştir. Bu estetikte çizmek-biçimlemek yerine, ışığın konuyu aydınlatışını görmek ve bunu siyah-beyazın tonlarıyla (sonraları renklerle de) yorumlama becerisi geçerlidir. İlk fotoğrafçılar aynı zamanda RESİM geleneklerini iyi bilen birer sanatçıydılar. Fotoğrafın 1839'da resmen açıklanmasından bir ay önce Paris'te Hippolyte Bayard ilk fotoğraf sergisini açmıştır. Hemen ardından fotoğraf malzemesi satan dükkânların açılması ve teknolojinin hızla geliştirilmesi sonucunda işsiz kalan minyatürcüler, portre ressamları ve gravürcüler (OYMABASKI sanatçıları) fotoğrafa yönelmişlerdir. Bu dönemde fotoğraf henüz ticaret konusu olmamıştı; yalnızca aydınlar ve sanatçılar fotoğraf çektiriyordu. Tekniğin gelişmesiyle fiyatlar düşünce sıradan insanlar da fotoğraf çektirmeye başlamış, fotoğrafçıların sayısı artmış, bunun sonucu olarak da bulunuşundan 15 yıl sonra "sanatçı fotoğrafçı" çağı sona ermiş, ticari fotoğrafçılık başlamıştır. 1852'de André Adolphe-Eugène Disderi (1819-89) negatif üstüne bir düzine poz çekip sonra bunları keserek ilk kez fotoğrafı kartvizit boyutuna indirmiştir. III.Napoléon 1859'da İtalya savaşına giderken Disderi'nin stüdyosunda fotoğraf çektirmişti. 1864'te, bulunuşundan 25 yıl sonra altı ülkede 25 fotoğraf dergisi yayımlanmakta, ayrıca dernekler kurulmaktaydı. 1888'de Eastman Kodak'ın Brownie kamerayı kullanıma sunmasıyla fotoğrafçılık bir yandan yaygınlaşırken, bir yandan da değer kaybına uğramıştır. Bu dönemde fotoğrafı yağlıboya resme benzeterek sanatsal görünüm kazandırmak için *carbon process, gum bichromat, bromoil* gibi yeni buluşlar ve uygulamalar yapılmış, İZLENİMCİLİK akımından etkilenerek *soft focus* (netliğin yumuşatılması) kullanılmıştır.

Seçkin bir kesimin elinde olan sanat ürünleri fotoğraf yoluyla çoğaltılarak kitlelere ulaştırılınca TIPKIBASIM endüstrisi gelişmeye başlamış; kartpostallar basılarak kitlelerin dünyaya bakışı değişmiştir. 1871 Paris Komünü sırasında barikatlardakilerin fotoğraflarının çekilmesi Komüncüler'in tutuklanmasına yol açarken 1890'lardan sonra ABD'de gecekonduların ve 1910'larda da çocuk işçilerin fotoğraflanması özel sosyal yasaların çıkarılmasını sağlamıştır. Gazetelerde fotoğraf kullanımı 1880'de başlamıştır. Baskı sistemlerinin gelişmesi sonucunda yazıyla fotoğraf birlikte basılabilir duruma gelince "basın fotoğrafçılığı" ortaya çıkmıştır. 1925'te pazarlanan Ermanox makinenin küçüklüğü ve hızlı objektifiyle gelişme hızlanmış; Almanya'da Weimar Cumhuriyeti döneminde eğitimli fotoğrafçılar yetişmeye başlamıştır. Ancak Nazi yönetimi sırasında birçok fotoğrafçı İngiltere ve ABD'ye kaçarak basın fotoğrafını gittikleri yerlerde canlandırmış; 1936'da yayın hayatına giren *Life* 1972'ye değin yayımlanmıştır. Basın fotoğrafçılığı, 1950'lerde İtalya'da ortaya çıkan ve *paparazzi* denen, skandal peşindeki fotoğrafçılar nedeniyle bir ölçüde hırpalanmakla birlikte, özellikle 1947'de bir grup fotoğrafçının Magnum Ajansı'nı kurması basın fotoğrafçılığının saygınlığını artırmıştır. Başından beri var olan amatör fotoğrafçılık, Kodak makineleriyle hızlanmış, makine ve filmlerin gelişmesi, karanlık oda işlemlerinin kolaylaştırılması, laboratuvarların çoğalması ve turizmin yaygınlaşması amatör kesimin genişlemesini sağlamıştır. İlk kez 1925'te heykelci MOHOLY-NAGY'nin çağdaş sanat olarak nitelemesiyle yaratıcılık yanı vurgulanan fotoğraf giderek müzelere girmiştir.

İlk Dönemler: W.H.F.Talbot, *The Pencil of Nature* (Doğanın Kalemi) adlı kitabında 24 orijinal *calotype* kullanmıştı. Sanatsal değerde ilk portreleri David Octavius Hill (1802-70) ile Robert Adamson (1821-48) çekmiştir. Bir ressam olan Hill 1843'te İskoç Kilisesi'nin 474 üst düzey üyesini biraraya getiren büyük boyutlu bir resim için taslak olarak *calotype* portreler çekmek için Edinburg'da stüdyo açan Adamson ile çalışmaya başlamış ve birlikte gerçekleştirdikleri birçok fotoğrafı sonradan resme dönüştürmüştür. INGRES'in öğrencisi Charles Nègre de (1820-80) kendi çektiği fotoğraflardan yararlanarak çalışan bir ressamdı. Anıtları ve kentleri belgeleyen ilk fotoğrafçı ise, Maxime Du Camp'tı (1882-94). İstanbul'daysa 1850 öncesi ve sonrasında James Robertson (1813-88), 1870'lerde Felix Bonfils (1831-1885) ve ABDULLAH BİRADERLER, Guillaume Berggren, 1880'lerde Pascal Sébah bu tür çekimler yapan fotoğrafçılardı. İlk dönemin ilgi çekici fotoğrafçılarından biri de Nadar'dı (Gaspard Félix Tournachon; 1820-1910). Portrelerini görüntülediği kişilerin karakterini çok iyi yansıtan Nadar, 1858'de ilk kez balonla havadan fotoğraf çekmiş ve flaş olarak elektrik akımını kullanmıştır. Ayrıca, 1874'te İzlenimci ressamlara stüdyosunda sergi olanağı sağlamış, 1886'da da foto-röportajın öncülüğünü yapmıştır.

Sosyal Belge: 1846-48 ABD-Meksika Savaşı'nda ve 1849'da Roma'nın kuşatılmasında fotoğraf çekilmişti. Ancak ilk savaş fotoğrafları Roger Fenton (1819-69) ve İstanbul darphanesinde oymacı ustası olan James Robertson tarafından Kırım Savaşı'nda çekilmiş ve karanlık odaya dönüştürülen bir atlı

arabada banyo edilmiştir. Robertson savaş sonrasında siperleri, binaları, limanları da görüntülemiştir. İstanbul'da ilk uzun süreli stüdyoyu Kırım Savaşı nedeniyle İstanbul'a gelen Alman kimyager Rabach 1856'da açmış; 1858'de, bu stüdyoda çalışmakta olan Viçen, kardeşleri ile birlikte "Abdullah Biraderler" adıyla stüdyoyu satın almıştır. İstanbul'da stüdyo açan (1910) ilk Türk ise Bahaeddin Bediz'dir (1875-1951). ABD'de Mathew B.Brady (1823-96), New York ve Washington D.C'deki portre stüdyolarını çalışanlara emanet edip 19 yardımcısı ve atlı arabalarıyla bütün İç Savaş'ı fotoğraflamıştır (1861-65). Yardımcılarından Alexander Gardner (1821-82) ve Timothy H.O'Sullivan (1840-82) bu çalışmadaki payları ve sonraki ürünleriyle tanınırlar. 1850'lerde çekilen sosyal amaçlı fotoğraflar günümüze ulaşamamıştır. *New York Tribune* gazetesinin polis muhabiri Jacop A.Riis (1849-1914), fotoğrafın kalemden daha etkili olacağını düşünerek belgelediği yoksul kesimlerin ve gecekonduların fotoğraflarını *How the Other Lives* (1890; Başkaları Nasıl Yaşar) ve *Children of the Poor* (1892; Yoksul Çocukları) adlı kitaplarda toplamış, sosyolog Lewis Wickes Hine da (1874-1940) Riis'in yolundan giderek 1900 başlarında göçmenlerin ve çocuk işçilerin fotoğraflarını çekmiştir. Her iki sanatçı da sosyal reformların yapılması ve çocuk işçilerin çalışma koşullarının yasayla düzeltilmesinde etkili olmuştur. Eugène Atget (1857-1927) ise büyük bir tutkuyla Paris'teki bütün binaları, dükkânları, vitrinleri, sokakları ve bina ayrıntılarını fotoğraflayarak belgesel çalışmalar yapmıştır.

Hareketin Fotoğraflanması: Hareketin fotoğraflanması ancak 1853'te *strescopic* makinenin yapılışıyla gündeme gelmiş, küçük boyut ve kısa odak uzaklığı enstantaneyi olanaklı kılmıştır. ABD'de Eadweard Muybridge (1830-1904) 1880 dolaylarında 12 ya da 24 makine kullanarak hareket halindeki insan ve hayvanları görüntülemiştir. Söz konusu çalışmalar insan gözünün hızlı hareketleri yeterince kavrayamadığını ortaya koyuyordu. Örneğin, koşan at, resimlerde hep yanlış betimlenmişti. Paris'te Jules Étienne Marey (1830-1904), duyarlı yüzeyin önüne yerleştirdiği ince bir yarığı bulunan çark yardımıyla hareketin aşamalarını aynı levha üstüne görüntülemeyi başarmıştır. 1890'da film ile çalışan bir sinema makinesi geliştirdi, ama bu araç Lumière kardeşlerin daha iyi bir aygıt yapmalarıyla gölgede kaldı. Fotoğraftan önceki dönemde karanlıkta hızla hareket eden cisimlerin elektrik kıvılcımı altında durağan görüleceği kanıtlanmıştı. 1851'de Talbot, bir rotatif teker üstünde dönen gazeteyi elektrik kıvılcımıyla fotoğraflamayı başarmıştı. 1887'de Prag Üniversitesi'nden Ernst Mach (1838-1916) tüfek mermisini fotoğraflamış, ancak görüntüdeki, merminin gölgesi olmuştu. 1933'te ABD'de Harold E.Edgerton (1903-90) çok kısa anlarda ve üst üste çakabilen elektronik flaşı geliştirdikten sonra özellikle bilimsel fotoğrafta yeni bir dönem başlamış, 1950'de saniyenin milyonda biri içinde çekim hızına ulaşılmıştır.

Yüksek Sanat Dönemi: Victoria Dönemi'nde tüm sanatlarda ağır melodram konuları işleniyordu. Bu dönemde eleştirmenler fotoğrafçılara resmin yüksek konularını işlemelerini öğütlüyorlardı. Önce çizimle desenler hazırlanıyor, modellerle çekimler yapılıyor ve bunlar tek baskıda birleştiriliyordu. Dönemin en çok ilgi çeken fotoğraflarından biri, Oscar Gustav Rejlander'ın (1813-75) 1857'de hazırladığı solda sefahat, sağda çalışkanlık ve ortada pişmanlığı betimleyen *Yaşamın İki Yolu* (*Two Ways of Life*) olmuştur. Yaklaşık 30 çekimin baskıda biraraya getirildiği bu yapıtta resmi anımsatan düşsel yaratı ve çıplak imgesi yoğun tartışmalara neden olmuş; ama Kraliçe Victoria'nın fotoğrafı satın almasıyla tartışma çözümlenmese de durmuştur. 1858'de Henry Peach Robinson (1830-1901) *Solup Gitmek* (*Fading Away*) adlı çalışmasında, ölmekte olan bir genç kızla kederli ailesini görüntülemiştir. Resim yapar gibi hazırlanan bu fotoğraflar dönemin fotoğrafçılarını etkilemişse de, görüntülenen ağır konular fotoğrafı duygu sömürüsünün içine düşürmüştür. 1855'te Kırım Savaşı'nı fotoğraflayan Roger Fenton da benzer yapıda düzenlenmiş sahneler hazırlıyordu. Orta yaşlarda fotoğrafa başlayan ve bu tür kompozisyonlar çeken Julia Margaret Cameron (1815-79) özgün bir yol izleyerek, hafif titremiş yakın plan portreleriyle düşlediği etkiye ulaşmak için zamanın ölçülerine sırt çevirmiştir.

Yeni Amatörler: 1880'lerde fotoğrafın kolaylaşmasıyla binlerce amatör türemiştir. Öncü fotoğrafçıların sanat eğitimleri vardı, teknolojik zorluklar ve uzun hazırlıklar, dikkatli kompozisyonu gerekli kılıyordu. Yeniler ise basit makinelerle düğmeye basıveriyorlardı. Bunlar gerçek "an" fotoğraflarıydı. Çocukluğunda armağan edilen makineyle fotoğrafa başlayan Jacques Henri Lartique (1894-1977), Fransız toplumunun orta ve üst kesiminin günlük yaşamından görüntülerle bir dönemi belgelemiştir. Bunlar her şeyin olumlu olduğu, iyimser, bazan mizah katılmış görüntülerdi.

Gerçekçi ve İzlenimci Fotoğraf: Fotoğraf kolaylaşınca yüksek sanat fotoğrafçıları konudan uzaklaşarak, estetik değerlere ağırlık vermeye başlamış; fotoğrafçının, görüntülerine kendi bireyselliğini ve duygularını yansıtması önem kazanmıştır. Fotoğrafın yapaylığa düştüğünü gören Peter Henry Emerson (1856-1936) doğaya yönelerek 10 yıl boyunca çektiği kırsal bölgeleri konu alan fotoğraflarıyla olağan konuların da sanatsal yoruma uygun olduğunu göstermiştir. 1889'da Fransız İzlenimciler'in İngiltere'deki ilk sergilerinden etkilenen George Davison (1856-1930) eski bir tartışmayı canlandırarak keskinliği yumuşatılmış fotoğrafların daha güzel olduğunu savunmuş; ertesi yıl, bu tanıma uygun ve dokulu kağıt kullanarak ilk İzlenimci fotoğraf sergisi açılmıştır. 1892'de Gerçekçi ve İzlenimci fotoğrafta yoğunlaşanlar Kraliyet Fotoğraf Derneği'nden ayrılarak Davison'un kurduğu *Linked Ring Brotherhood*'a katılmış; üç yıl içinde önde gelen Fransız, Avusturyalı ve ABD'li fotoğrafçılar bu derneğe üye olarak, ürünlerini 1914'e kadar en önemli fotoğraf olayı sayılan Londra Sergisi'nde sergilemişlerdir. Bu sergi örnek alınarak Viyana, Hamburg, Paris ve Berlin'de de sergiler düzenlenmiş; 1902'de ise New York'ta Alfred STIEGLITZ'in önderliğinde *Photo-Secession* (→GRUP 291) grubu oluşturulmuştur. Estetiğin öne alınması sunuşta benzerliği, koyu fonları, grenli dokuyu ve geniş lekeleri getirmiş, pigmentli işlemlerle yeni baskı teknikleri geliştirilmiştir. Emülsiyonun kaba resim kağıdı üstüne fırçayla sürülmesi KÖMÜRKALEM'le yapılmış desen etkisi veriyordu. Bu teknikleri kullananların en ünlüleri, Fransa'da Robert Demachy (1859-1937), Avusturya'da Heinrich Kühn (1866-1944) ve İspanya'da José Ortiz Echague (1886-1980) olmuştur. Bir bölüm İngiliz ve ABD'li fotoğrafçı ise fotoğrafın sınırları içinde kalmayı yeğlemiş; onların teknik seçimi, P.H.Emerson'un önerdiği gümüşlü emülsiyonlarla baskı, sepya tonlanmış platinyum kağıt ve fotogravürler olmuştur. Frederick H.Evans (1853-1943), Frank M.Sutcliffe (1853-1941), Alvin Langdon Coburn (1882-1966), Frank Eugene (1865-1936), Clarence H.White (1871-1925) ve Alfred Stieglitz gibi fotoğrafçılar ters ışık, ıslak ya da karlı havayla İzlenimci etkiyi aramışlardır.

20.yy başlarken fotoğraf sanatını gerçek yapısına çeken Stieglitz'tir. Fotoğrafları olduğu kadar, önceleri *Photo-Secession* ve sonra *An American Place* adlarını verdiği galerileri ve yayınlarıyla pek çok fotoğrafçının gelişmesini hızlandırmış ve topluma tanıtmıştır. Galerilerinde resmin öncülerine de yer vermiştir. Çağdaş fotoğrafta ise, İzlenimci teknikleri uygulayanlar arasında, umulmadık ayrıntılarda duygusal yükler arayan Josef Sudek (1896-1976), makineyi sallayarak soyuta doğru yönelen ve renkli fotoğrafa sanat değeri kazandırılmasına katkıda bulunan Ernst Haas (1921-86), moda fotoğrafında kendine özgü bir yorum getiren Sarah Moon (d. 1940) ve zımparaladığı objektifi ile genç kızlara pastel görünümler kazandıran David Hamilton (d.1933) sayılabilir.

Fotoğrafta Devrim: 1915-16'da Paul Strand'ın (1890-1976) olağan konulardan ilgi çekici ayrıntılar, bir anlamda soyut görüntüler elde etmesi, fotoğraf sanatına yeni bir soluk getirmiştir. Bunlar ne olduğu tanınabilir fotoğraflardı. Tam anlamıyla ilk soyut (→SOYUT SANAT) işler, Alvin Langdon Coburn'un *vortograph*'larıydı. Bunlarda, değişik nesnelerle üç ayna, bir üçgen içinde tekrarlayan görüntüler veriyordu. I.Dünya Savaşı sonrasında ahlaksal sorunlar, sanatta geçerli değerlere tepkiyi getirmiş, bazı genç ressamlar fotoğrafı kendi amaçları için biçimlendirmeye ve işlevinden koparmaya başlamışlardır. Zürich Dada grubu (→DADACILIK) üyesi Christian Schad'ın (1894-1982) 1918'de fotoğraf kağıdı üstüne koyduğu ip ve yırtılmış kağıt gibi nesnelerle yaptığı soyut desenleri, yazar Tristan Tzara *schadograph* olarak adlandırmış, iki yıl sonra Paris'e yerleşen Amerikalı RAY de üç boyutlu cisimlerden yararlandığı benzer çalışmalarına *rayograph* adını vermiştir. 1922'de Berlin'de yaşayan soyut ressam Moholy-Nagy aynı yöntemle *photogram*'larını üretmiş, ertesi yıl BAUHAUS Okulu'nda fotoğraf dersleri vermeye başlamıştır. Bilimsel amaçla ele alınan X-ışını ve mikroskop fotoğrafları estetik değerlere dönüştürülünce, KANDINSKY, KLEE, FEININGER gibi soyut ressamlar bu görüntülerden etkilenmiştir. 1929'da Ray, solarizasyonu denemiş ve geliştirmenin yarısında filmi ışıklandırarak negatifin bazı bölgelerini pozitife dönüştürmüştür. Ancak II.Dünya Savaşı sonrasında bu çalışmalar kesilmiş, renkli tekniklerin gelişmesi ve kimyasalların kağıda doğrudan etkisiyle *chimigramme*, ışıkla çizim, montaj, kolaj gibi teknikler denenmiştir. Sonraki yıllarda fotoğrafçılar yeni anlatım yollarını aramayı sürdürmüş, Cecil Beaton (1904-80) modeli dekorun bir parçası olarak yorumlayarak, Richard Avedon ise (d.1923) modellerini kelebekler gibi havada uçurarak moda fotoğrafına yenilikler getirmişlerdir.

Yeni Gerçekçilik: Fotoğrafçılar yapıtlarını yayımlama olanağına kavuşunca sergilere gereksinim de azalmıştır. Sergi fotoğrafı "sanat için sanat"ı amaçlarken yayımlananlar yaşam ve gerçekle ilişkiliydi. Bauhaus deneyselliğine karşı çıkış içinde fotoğraf asıl konusuna geri dönmüş; Albert Renger-Patzch (1897-1966), "Resmi ressamlara bırakalım, kendi değerleriyle ayakta duracak fotoğraflar yapalım" yaklaşımıyla bu eğilimin öncüsü olmuştur. ABD'de de Strand, Edward Steichen (1879-1973) ve Edward Weston (1886-1958) gibi bazı fotoğrafçılar da bu anlayışı benimsemişlerdir. Weston, 1925'te ilk tam net portre ve manzaralarını sergilemiş; 1927'de ise dolmalık biber, midye kabukları, kumullar gibi alışılmadık nesneleri fotoğraflamıştır. Teknik yetkinlikle aktarılan gerçekçi görünümün arkasındaki duyguları vurgulayan E.Weston ve oğlu Brett Weston (d.1911), E.Steichen, Imogen Cunnungham (1883-1976), Berenice Abbott (1898-1991) gibi fotoğrafçılar uzun yıllar süren bir anlayışı derinden etkilemişlerdir. Sonraları ulusal parkları konu alan E.Weston'ın öğrencisi ve arkadaşı Ansel Adams (1902-84) aynı yorum üzerinde yoğunlaşmıştı. Bu fotoğrafçı grubu, büyük boyutlu makineyi yeğliyor, teknik düzeyin yaratıcı görüş kadar gerekli olduğunu savunuyordu. Ansel Adams'ın bilimsel bir içerik kazandırdığı *zone* sistemi, siyah-beyazda geçerliliğini ve önemini hâlâ korumaktadır. Weston ve Adams'tan esinlenen çok sayıda fotoğrafçı arasında, doğa yorumlarında rengi kullanan Eliot Porter (1901-90), konularına meditasyonla yaklaşan ve doğadaki tüm biçimlerde gizli anlamlar arayan Wynn Bullock (1902-75), doğa ve insan ilişkilerini inceleyen Hiroşi Hamaya (d.1915), havadan çekimlerle yeryüzü biçimlerine soyut görünümler kazandıran William Garnett (d.1916), ruhsal yapısı ile doğa görünümlerini bütünleştiren Paul Caponigro (d.1932), büyülü ve melankolik doğa görüntüleri hazırlayan John Blakemore (d.1936) ve A.Adams'ın asistanı John Sexton (d.1953) önem kazanmışlardır.

Çağdaş Portre: Kanada'da yaşayan, Mardin doğumlu, Ermeni asıllı Yousuf Karsh (d.1908) çağdaş portrenin önemli temsilcilerinden olup özellikle Churchill'in portresiyle anılır ve ünlülerin portrelerinde karakterlerini yansıtmada ustalaşmıştır. Letonya doğumlu Philippe Halsman (1906-79) üstün düzeyli işler üretmiş ve *Life* dergisinin 100 kapağını hazırlamıştır. Portre çekiminden sonra ünlüleri sıçratarak hazırladığı *Jump Book* (Sıçrama Kitabı) etkili görüntüler içerir. Sanatçı, yazar ve müzikçilerin portrelerini çeken Ida Kar'ın (1908-?) yanı sıra "Yaratıcı Amerikalılar" dizisiyle Ara GÜLER, "Başarılı Zenci Kadınlar"la da Brian Lanker (d.1947) anılmaya değer. Portreci gibi stüdyo fotoğrafçısı da, durağan konuda modelin özelliklerini yansıtabileceği en etkili anı yakalamaya çalışır. ABD'nin önde gelen moda fotoğrafçıları Irwing Penn (d.1917) ve Richard Avedon ünlü dergilerde çağdaş bir tarz yaratmışlar; Fransa'da Sarah Moon grenli ve ışıkta eriyen görüntüleriyle moda ve portre fotoğrafına yeni bir yorum getirmiştir.

Röportaj: Baskı tekniklerinin ve iletişimin gelişmesi fotoğrafın büyük önem kazanmasına neden olmuş; küçük makinelerin ve hızlı filmlerin sağladığı kolaylıkla, 1925'ten sonra giderek yoğunlaşan biçimde, günlük basında, dergilerde ya da serbest çalışan pek çok fotoğrafçı yaşamı, olayları ve insanın dramını görüntülemiştir. 1920'lerin ikinci yarısında Almanya'da, iç mekânlarda çekim olanağı veren makinelerle donanmış basın fotoğrafçıları yetişmiştir. Erich Salomon (1886-1944) bir yargı salonundaki gizli çekimleriyle bu türün ilklerindendir ve 1930 sonrasında tüm siyasal ve toplumsal olayların görüntülenmesinde aranan kişidir. Felix H.Man (1893-1985), Alfred Eisenstaedt (1898-1995), Martin Munkacsi (1898-1963) gibi fotoğrafçılar aynı dönemde ortaya çıkmıştır. Pek çok aydın gibi bu fotoğrafçılar da Nazi döneminde Batı'ya kaçmış, önce İngiltere'de, sonra ABD'de basın fotoğrafını canlandırmışlardır. Aynı yıllarda, Almanya'da August Sander (1876-1964) sosyal düzeyin ve mesleğin etkilediği kişilikleri vurgulayan portreleri, Brassai (Gyula Halasz; 1899-1984) şiirsel Paris görüntüleri, Henri Cartier-Bresson (d.1908) 1933 İspanya ve 1934 Meksika röportajlarıyla sivrilmektedir. Cartier-Bresson, geliştirdiği karar anı-kritik an (*decisive moment*) düşüncesi ile biçim ve içeriği bütünleştiren yeni bir tavır sergilemektedir. Savaş fotoğraflarıyla tanınan ve Vietnam'da bir mayına basarak yaşamını yitiren Robert Capa (1913-54) dramatik İspanya İç Savaşı çekimleriyle dikkati çeker. Bill

Brandt (1904-83) 1936'da ünlü *İngiliz Evi (The English at Home)* dizisini hazırlamış, Meksikalı Manuel Alvarez Bravo da (1902-?) ülkesinin görüntülerinde moral yapıyı yansıtan fotoğraflar çekmiştir. Bütün bu çalışmalar röportaj fotoğrafını bir sanat türüne dönüştürerek pek çok fotoğrafçıyı etkilemiştir.

Avrupa'dan gelenlerle güçlenerek 1936'da çıkmaya başlayan *Life* dergisi röportaj ve belge fotoğrafçılığının gelişmesinde etkili olmuş; Alfred Eisenstaedt uzun yıllar bu dergide çalışmış ve birçok fotorafçı yetiştirmiştir. Margaret Bourke-White (1904-71) endüstri çağını ve toplumunu betimleyen fotoğraflarından sonra II.Dünya Savaşı'nda toplama kamplarını, Gandhi ve Güney Afrika röportajlarıyla seçkinleşir. W.Eugene Smith'in (1918-78) Kasaba Doktoru, Köy Ebesi, İspanyol Köyü, Albert Schweitzer ve Minamata röportajları başyapıtlardır. Eliot Elisofon (1911-73) rengi çok iyi denetleyerek kullanmış, Arnold Newman (d.1918) doğal çevresi içinde portreleri, George Rodger (1908-?) da Afrika röportajlarıyla ilgi çekmiştir. Röportaj fotoğrafçıları gördükleri ile duygusal bütünleşmeye girer ve fotoğrafa yorumlarını, kişisel düşüncelerini katarak teknik ve estetik kaliteyi en iyi biçimde gerçekleştirirler. W.E.Smith gibi karanlık odada uzun saatler harcayanların yanında, H.C.Bresson gibi karanlık odayı teknisyene bırakanlar da vardır.

1930'ların ortasında ABD'de çiftçilerle ilgilenen kamu kuruluşunun (FSA) görevlendirdiği fotoğrafçılar, ekonomik çöküntünün etkilediği kırsal kesimi görüntülemişlerdir. Margaret Bourke-White, Dorothea Lange (1895-1965), Walker Evans (1903-75) gibi fotoğrafçılar, yazarlarla da işbirliği yaparak unutulmaz röportajlar hazırlamışlardır. Yaptıkları işi bir sanat ve sosyal bilim düzeyine yükselten röportaj fotoğrafçıları savaşları da izlemiş; Ropert Capa'nın arkasından David Seymour (1911-65) Süveyş'te öldürülmüştür. Werner Bischof (1916-54) ve W.E.Smith II.Dünya Savaşı, David Douglas Duncan (d.1916) Kore, Don McCullin (d.1935) Kıbrıs ve Vietnam, Philip Jones Griffiths (d.1936) Vietnam fotoğrafları ile, Türkiye'den de Coşkun Aral (d.1956) ve Savaş Ay (d.1954) Lübnan çalışmalarıyla tanınır. Avrupa ve ABD'de röportaj fotoğrafçıları çoğunlukla olayların yanı sıra tek insanın ve toplumun sorunlarını da yorumlamışlardır. New York'ta Weegee (Arthur H.Fellig; 1899-1968) polisiye olayları, Robert Doisneau (1912-94) Fransız toplumunun günlük yaşamından kesitleri, Elliott Erwitt (d.1928) günün akışı içinde esprili rastlantıları fotoğraflamıştır. Rene Burri (d.1933) röportajları kadar renkçi çalışmaları, Mary Ellen Mark (d.1938) öyküsel yaşam görüntüleri, Josef Koudelka (d.1938) çingeneler dizisi, Brezilya'dan Sebastiao Salgado (d.1944) *An Uncertain Grace* (Tanımsız Bir Zariflik) ve *Workers* (İşçiler) albümleriyle ünlenmiştir. Röportaj fotoğrafçılarının çoğunluğu alt sosyal sınıflar ve insanın dramıyla ilgilenmiş; ABD'den bir grup ise kent yaşamını, kentin fiziksel öğelerinin ya da sosyal yapının tek insana ve davranış biçimlerine yansıyışını gözlemiştir. Bu grup içinde Diane Arbus (1923-71) çoğu zaman flaşla yalın ve biraz acımasız bir yakalayışla kişiliklerde toplumsal zayıflıkları görüntülemiş; Bruce Davidson (d.1933) ve Robert Frank (d.1924) toplum görüntülerine yönelmişlerdir. Üçüncü kuşak fotoğrafçılardan Lee Friedlander (d.1934) kentin boşluklarını dolduran nesnelerle birlikte insanı da nesne olarak almış; Gary Winogrand (d.1928) toplum içinde mizah dolu ama sosyal ipuçları veren sahnelerle, Larry Clark (d.1943) uyuşturucu düşkünü gençlerden görüntülerle ilgilenmişlerdir. Robert Mapple-Thorpe (1946-92) eşcinsel erkeğin iç dünyasını içtenlikle ve inandırarak görüntülemiştir.

Soyutlama: 1920'lerde başlayan denemeler soyut ve yarı soyut görüntüleri getirmiş; çekimde ya da karanlık odada yapılan değişimler yanında bildik nesnelerin umulmadık ayrıntılarına da inilmiştir. P.Strand ve E.Weston'un çalışmaları gerçekçi fotoğrafın soyutlamalarıdır. Aaron Siskind (1903-91) gibi fotoğrafçılar sıva kabarıkları, afiş artıkları gibi yüzeylerin de ayrıntılarına girerek konunun önemini büsbütün yok etmişlerdir. Franko Fontana (d. 1933) bina köşeleri, teller, duvarlar, pencereler gibi öğelerle biçim soyutlamalarına yönelmiştir. Üst üste çekim, makinenin sallanması, pan ve zoom gibi teknikler soyutlamaya değişik tatlar getirmiştir.

Dolaylı ve Simgelerle Anlatım: Bu tür fotoğrafta görüntünün öğeleri belirli duyguları ya da anıları canlandırmak için kullanılır; fotoğrafı algılayanın kültürü ve o andaki ruhsal durumu, yorumu biçimlendirir. 1844'te W.H.F.Talbot'un yayımladığı *The Pencil of Nature*'daki metinlerde bu tür yorumların izi vardı. 1922'de Stieglitz'in "Eşitlikler" adını verdiği bulut görüntüleri biçimlerle duygulara ulaşmayı amaçlamış; 1950'lerde Minor White (1908-76), Stieglitz'in iç gözlem ve duygusal birikime dayanan soyutlamaları ile A.Adams'ın teknik ustalığını bütünleştirmiştir. Wynn Bullock (1902-75) Zen Budacılık'tan yola çıkarak bütün nesnelerin ilişkileri ve zaman üzerinde meditasyonu vurgulamış; Harry Callahan (d.1912) gerçekçi ama alışılmadık kompozisyonları yanında üst üste çekimleri ve KOLAJ'larıyla görünmeyeni anlatmayı denemiştir. Ralph Eugene Meatyard (1925-72) günlük yaşam çevresinde ailesini ve arkadaşlarını model olarak kullanmış, saklanmış ya da sallanmış başlarla giz dolu bir duyarlık yaratmıştır. Duane Michaels (d.1936) dizi fotoğraflarını bazan anılarını ya da deneyimlerini temel alarak önceden planlamakta ve öykü anlatır gibi sıralamaktadır.

Gerçeküstücü Fotoğraf: Fanteziye ve düş gücüne dayanmakla birlikte Gerçeküstücü fotoğraf tam gerçekçi ve ayrıntılıdır. 1920'lerde Dada'nın arkasından başlayan bu akıma (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) teknik, üst üste çekim ya da baskı, MONTAJ, kolaj, çekimde projeksiyon, *air brush*, elle boyama gibi çeşitli olanaklar sunmuştur. Gerçekçi fotoğraflarla Gerçeküstücü arayışlara yönelinmesi de olanaklıdır. Eikoh Hosoe (d.1933) 1961'de hazırladığı *Man and Woman* (Erkek ve Kadın) adlı albümünde, çizgilerin ve biçimlerin sarmaladığı hacimlerde herkesin kendi öyküsünü oluşturmasını ister. Jerry N.Uelsmann (d.1934) rasgele yaptığı çekimleri çok agrandizörle tek baskıda birleştirerek, izleyicinin olaya katılmasını ve simgeleri kendince yorumlamasını beklemiştir. Jan Saudek (d.1935) hep aynı mekânda yakınlarını model olarak kullanarak düşlerini, fantezilerini, korkularını fotoğraflamış, siyah-beyazlarını elle renklendirmiştir. Michael Neussüss (d.1937) fotoğrafın daha ileri olanaklarını araştırarak metrelik kağıtlar üstünde bedenlerle fotogramlar yapmış; Ralph Gibson (d.1939) yarım yüzler, giysilerden ayrıntılar, abartılmış siyah ve beyaz ile belirgin bir bilgi aktarmasa da ilgi çeken, duygusal ve erotik çağrışımlar yaratmıştır. Emmet Gowin (d.1941) çoğu zaman ailesini ve özellikle karısını model olarak kullanmış; Weston ve Callahan'ın bireşimini andıran kompozisyonları ve ağır siyahlarıyla mistik bir etki uyandırmıştır. Linda Connor (d.1944) geçici durumları ya da biçimleri değil, doğanın, mekânın, tarihi kalıntıların özünü fotoğraflamak istemiş; SHERMAN, Holywood filmlerindeki sahnelere benzeterek 1977'den bu yana kendisini görüntülemiş, filmlerin tekdüzeliğine eleştirinin yanında, kadınların özlem ve düşlerini yansıtmak istemiştir. 1980'lerden beri ürün veren

Joel Peter Witkin (d.1939) ise fantezilerle donanmış bedenleri ağır grilerle dramatize eder.

Doğa Fotoğrafı: Her şeyin hızla kirletilmesi karşısında giderek önem kazanan doğa fotoğrafçılığı özel teknikler gerektirir. Çoğunlukla renkli çalışmayı seven doğa fotoğrafçılarından Stephen Dalton (d.1937) genellikle böcek ve kelebek gibi hayvanları araştırmış; yaklaşabilmek ve hızlı hareketleri dondurabilmek için kızılötesi ışınlarla çalışan sistemler ve en az saniyenin yirmi binde birinde çakan flaşlar kullanarak, farkında olunmayan bir dünyayı estetik değerlerle yansıtmıştır. Zooloji eğitimi görmüş olan Heather Angel (d.1941) kompozisyon ve ışığın (genellikle flaş) kullanımında ustadır. Önceden hazırladığı dar alanlarda hayvanları yakalamak için sese duyarlı sistemler kullanır.

Türkiye'de Fotoğraf:
Batı'da, bulunuşundan 100 yıl önce fotoğrafı düşleyen bilimkurgu türünde yazılar yayımlanırken, OSMANLI İmparatorluğu'nda "Zeyd-i müslimin insan vesair ziruh olan hayvan suretlerinin alaküllahal tasviri şer'an haram olur" fetvası verilmekteydi. Doğal olarak bu fetva saray ve paşa konaklarında geçerli değildi. Osmanlılar fotoğrafın bulunuşunu ilk kez 28 Ekim 1839 tarihli *Takvim-i Vekayi*'de okumuşlardır. 15 Ağustos 1841 tarihli *Ceride-i Havadis*'te şu haber yayımlanmıştı: "Bir mahallin resmi mücessemini almak için Avrupa'da Daguerre dedikleri zat bir alât icad edüp Daguerre'in basması manasında Dageryotip tesmiye etmiş ve mukaddema kitabı dahi İstanbul'a gelmiş ve tercüme edilmiş olmakla bilenlerin malûmudur." Bu, Daguerre'in Fransız hükümetinin isteği üzerine fotoğraf yöntemini açıkladığı kitapçıktır. *Ceride-i Havadis*'in 17 Temmuz 1842 tarihli sayısındaki haberse şöyleydi: "Beyoğlu'nda, mösyö Dager'in şakirdanından mösyö Kompa icra-yı sanat eylemektedir. Ressamlar bir adamı resmedecekleri vakit anı birkaç günler kemal-i sabr ü sükûnla karşılarına oturtup defa be defa nazar ederek haylü zahmetlü resmederler. Lakin bu alâtla resmolunacak olduğu vakitte, güneşte altı saniyede ve güneşsiz havada yarım dakikada ol alât vasıtasıyla resmedüp bitirirler." Mösyö Kompa'nın, Daguerre'in buluşunu pazarlamak için çeşitli ülkelere yolladığı adamlarından biri olduğu anlaşılıyor. 8 Haziran 1845 tarihli *Ceride-i Havadis*'te "Mösyö Naya adlı bir Fransız'ın Beyoğlu'nda açtığı fotoğrafhanede güneşe dahi muhtaç olmayarak karşısındaki adamın suretini birkaç saniyede çıkardığı ve fotoğrafın cesametine göre 60 kuruştan 100 kuruşa kadar para aldığı" duyurulmaktadır. Carlo Naya'nın (1816-82) Beyoğlu'ndaki stüdyosu 1857'ye kadar açık kalmıştır.

Alman kimyager Rabach'ın 1856'da Beyazıt'ta açtığı stüdyoda çalışan çıraklardan biri minyatür ressamı Viçen Abdullah'dı. ABDULLAH BİRADERLER (Viçen, Hovsep, Kevork) 1858'de Rabach'ın stüdyosunu satın almış, 1867'de bunu Nikolai Andreomenos'a (1850-1929) satıp yeni bir stüdyo (Abdullah Frères) açmışlardır. Kahire'de de stüdyo açan Abdullah Biraderler ünlenerek saray fotoğrafçılığına kadar yükselmiş, çeşitli nişanlar ve Avrupa'daki önemli sergilerde madalyalar almışlardır. Saray çevresinin yanı sıra seçkinler ve özellikle azınlıklar da fotoğrafa ilgi göstermişler; böylece stüdyolar çoğalmış ve sergiler açılmıştır. 1859'dan sonra Doğu'ya giden turist sayısındaki büyük artışta fotoğrafın payı olmuştur. Marko Polo'nun anıları ve Binbir Gece Masalları ile fantezileri beslenen Batı insanı, Doğu'nun gizemli yaşamını her zaman merak etmişti; artık fotoğraflar gerçek görüntüler getiriyor ve hevesleri körüklüyordu. 1860'larda turizmin geliştiği yerlerde, başka ürünlerin yanında fotoğraflar da satılmaya başlamıştı. Matbaa teknikleri gelişip de posta kartı dönemi başlamadan önce tüm Batı ülkelerine dağılan bu fotoğraflar çok değerli belgelerdir. İngiliz Roger Fenton (1819-69), 1853'te başlayan Kırım Savaşı'nı belgelemek için, atlı arabaya kurduğu karanlık odasıyla Şubat 1955'te Kırım'a gitmiş ve tarihe geçen fotoğraflar çekmiştir. Ancak tekniğin geriliği nedeniyle bu ilk savaş fotoğrafları genellikle önceden düzenlenmiş sahnelerden oluşur. Fenton hastalanıp ülkesine dönünce Kırım'daki görevi, Osmanlı Darphanesi'nin başoymacısı James Robertson (1813-88) üstlenmiştir. Abdullah Biraderler, 1867'de Beyrut'a yerleşen Felix Bonfils (1831-85) ve 1878'de ona katılan oğlu Adrien Bonfils (1861-1929), aynı yıllarda İstanbul'da İsveçli Guillaume Berggren (1835-1920), 1857'de açtığı stüdyosu 1914'e kadar çalışan Pascal Sébah ve 1884'te ortaklık kurduğu Policarpe Joaillier, 1850'lerde açtığı stüdyosunu 1867'de kapatan James Robertson ve ortağı Felico Beato (1825-1903), gene 1850'lerde çalışmaya başlayan Basile Kargopoulo ve Abdullah Biraderler'in Beyazıt'taki stüdyosunu alan Andromenos dönemin en ünlü fotoğrafçılarıdır. Bu stüdyoların bazıları sahip değiştirerek 1900'lere, hatta Cumhuriyet sonrasına, 1950'lere kadar varlığını sürdürmüştür.

II.Abdülhamid'in (hd.1876-1909) gemilerin, fabrikaların, resmî yapıların, köprü, cami ve mescitlerin, askeri birliklerin ve yabancı konuk ya da kurulların fotoğraflarından hazırlattığı albümler değerli belgelerdir. Tahta çıkışının 25.yılı nedeniyle padişahın 1901'de affedeceklerini seçmek için düzenlettiği, mahkûmların tek ya da gruplar halindeki fotoğraflarından oluşan albümler de ilgi çekicidir. "Fotoğraf yüzlerce sayfalık rapordan daha çok şey anlatır" diyen Abdülhamid'den kalan 800 dolayındaki albüm bugün İstanbul Üniversitesi Kitaplığı'ndadır. Türkler'in Osmanlı döneminde çalıştırdığı ilk stüdyolar, geleneklerin baskısı nedeniyle İstanbul'un dışında açılmıştır: Hanya'da Salih Bey ve 1905'te Girit'te Rahmizade Bahaeddin Bediz. 1910'da İstanbul'a gelen ve "Tesettür, günah korkusu ile mücadele etmek istediğim içindir ki atölyemi İstanbul tarafında kurdum. İlk altı, yedi yıl çok sıkıntı çektim. Haftada üç, dört poz ancak yapabiliyordum" diyen Bediz, Bâbıâli'de Foto Resna'yı kurarak İstanbul'un ilk Türk fotoğrafçısı olmuştur. Sonraları Sirkeci'de stüdyo açan Foto Resna 20 kişi çalıştıran büyük bir kuruluşa dönüşmüştü. Bir süre Bahaeddin Bediz'in yanında çalışan ve 1915'te kendi stüdyosunu kuran Arif Hikmet KOYUNOĞLU, Cumhuriyet'in ilk yıllarında etkinlik göstermiş bir mimardır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde, cumhuriyeti yaratacak kadroların yetişme sürecinde sinemanın toplum yaşamına girmesinden fotoğraf da yararlanmıştır. Basın fotoğrafçılarının öncülerinden sayılan Velid Ebuzziya (1884-1945), Çanakkale Savaşları'nın yapıldığı bölgeyi, İngilizler'in Şehzadebaşı Karakolu'na baskınını, Mudanya ve Lozan antlaşmalarının imza törenlerini görüntülemiştir. Çanakkale'nin fotoğraflarını çekmekle görevlendirilenlerden biri de Burhan Felek'tir (1889-1982). Kurtuluş Savaşı'nı belgeleyen fotoğrafçılar arasında, Başkomutanlık fotoğraf subayı Esat Nedim Tengizman (1897-1980) ve Etem Tem (ö.1971) anılabilir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında özellikle Atatürk'ün fotoğraflarını çeken ilklerden biri de Cemal Işıksel'dir (1905-89).

Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılış süreci, savaşlar ve arkasından Kurtuluş Savaşı, ülkedeki fotoğraf çalışmalarını aksatmış ve Batı'daki gelişmeler iz-

lenememiş; bu alanda ancak 1930'larda bir canlanma başlamıştır. Genç Türkiye Cumhuriyeti, tanıtım için yayınlara, dolayısıyla da fotoğrafa gereksinim duymuştur. Bu amaçla görevlendirilenlerden Avusturyalı Othmar PFERSCHY, Türkiye'de uzun yıllar çalışmış ve unutulmaz izler bırakmıştır. Ülkenin her yanına fotoğrafçılar yollanmış; halk dinsel kurallar nedeniyle önceleri fotoğrafçılardan çekinmişse de daha sonra yasal işlemlerin zorunluluğuyla kameranın karşısına oturmuştur. Bunlar, stüdyoların Anadolu'ya yayıldığı yıllardır. Her alanda yapılan atılımlarla birlikte, fotoğraf ve baskı tekniklerindeki gelişme, basında fotoğrafın daha çok kullanılmasına ve giderek iletişimde ana ögelerden biri durumuna gelmesine yol açmıştır. 1956'da yayına başlayan *Hayat* dergisi, arkasından başka dergi ve gazeteler fotoğrafa geniş yer vererek basın fotoğrafçılığı kadrolarının yetişmesini sağlamışlardır. Ancak, teknolojik gelişmenin görsel işitsel basını etkinleştirmesinin sonucu olarak yazılı basında fotoğrafın önemi azalmaktadır. Türk basınının ilk foto muhabirleri arasında, mütareke yıllarında meslege başlayan Ferit İbrahim, Namık Görgüç (1893-1947), Cemal Göral (1898-1965), Hilmi Şahenk (1898-1972), Ali Ersan (1906-79), Faik Şenol (1912-81) ve Selahattin Giz (1914-94) sayılabilir. Hüseyin Ezer (1919-74), Müeddep Erkmen (1925-89) ve Rüçhan Ünver (d.1932) ikinci kuşak basın fotoğrafçılarındandır; onları İsmet Gümüşdere (d.1925), Özdemir Gürsoy (d.1936), Mustafa Türkyılmaz (d.1934), Ozan Sağdıç (d.1934), Hüseyin Kırcalı (d.1941) ve başkaları izlemiştir. 1973'te Paris'te Sipa Press adlı ajansı kuran Gökşin Sipahioğlu (d.1926), İsveç'te çalışan Güneş Karabuda (d.1933), röportaj fotoğraflarıyla ünlenen ve 1994-95'te iki albümü yayımlanan Ara GÜLER, Ergun Çağatay (d.1937) ile genç kuşaktan Coşkun Aral ve Savaş Ay uluslararası alanda da adını duyuran Türk basın fotoğrafçılarının önde gelenleridir.

Seyit Ali Ak (d.1947) ve Engin Özendes (d.1945) gibi araştırmacılara göre Cumhuriyet döneminin ilk fotoğraf sergisi 1929'da İzmir'de açılmıştır. 1932'de Halkevleri'nin kurulmasıyla başlayan kültür ve sanat çalışmaları her dalda amatör ve profesyonel kadroların yetişmesini sağlamıştır. Aynı yıl Ankara Gazi Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü'nde (b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) Şinasi BARUTÇU fotoğrafçılık dersleri vermeye başlamış ve 1933'te Ankara Halkevi ilk fotoğraf yarışmasını düzenlemiştir. Fotoğrafçılığın yaygınlaşması için çaba gösterenler arasında, özellikle Atatürk fotoğraflarıyla anımsanan Süleyman Süreyya Bükey de (1895-1974), yayımcısı olduğu *Foto Magazin*'de aynı yıl şunları yazmaktadır: "Sırf fenni bir dergiyi bizde yaşatmak imkân haricindedir. Gençlik okumuyor değil okuyor, lakin fotoğraf ilmi bizde henüz mühim adımlar atamadı. Kimse inkâr edemez ki fotoğrafın sevgili yurdumuzda tedrici surette yayılması bir terakki eseridir ve nüfusa nispeten meraklıları henüz azdır." 1932'de düzenli fotoğraf derslerini başlatan, 1945'te ilk fotoğraf dergisini çıkaran, 1950'de ilk derneği kuran, 1955'te ilk renkli sergiyi açan ve 1958'de FIAP (Uluslararası Fotoğraf Sanatı Federasyonu) ile ilk ilişkiyi kuran Şinasi Barutçu'nun, fotoğrafın sanat olarak algılanmasında ve gelişmesinde büyük emeği geçmiştir.

1960 sonrasında Türkiye ekonomisindeki ve turizmindeki gelişmelerle birlikte tanıtım ağırlıklı profesyonel fotoğraf çalışmaları hızlanmıştır. Bu alandaki ilklerden biri, 1972'de Brüksel'den başlayarak 40'tan çok ülkeye Türkiye'yi tanıtıcı sergi ve gösteriler götüren Sami GÜNER'dir. İzleyen birkaç kuşak ülkenin güzelliklerinin farkına ve fotoğrafın tadına, onun çalışmalarıyla varmıştır. Profesyonel fotoğrafçılar özellikle 1970 sonrasında sanat ağırlıklı çalışmalara da öncülük etmişlerdir. Bu kapsamda Şemsi Güner (d.1933), Ozan Sağdıç, Ersin Alok (d.1937), Gültekin ÇİZGEN ve İsa Çelik (d.1944) sayılabilir. Ayrıca, başka alanlardan gelip fotoğraf çalışmalarına etkin biçimde katılanlar da vardır. Türk sinemasının başlangıç döneminin yönetmenlerinden Baha Gelenbevi (1907-84) 1962'den sonra tümüyle fotoğraf üzerinde yoğunlaşmıştır. Gene 1962'de Adapazarı'nda Hüsnü Gürsel (d.1925) Grup 5 ile bir hareket başlatmıştır. İlk sergisini 1977'de açan Şakir ECZACIBAŞI, kendine özgü yorumu, yurt içindeki ve dışındaki sergileri, her yıl farklı bir konuda düzenlenen *Eczacıbaşı Renkli Fotoğraf Yıllıkları* ile etkin olmuştur. 1980'e doğru profesyonel çalışmaların yoğunlaşmasıyla sanatsal çalışmalarda amatörlerin öne çıkmaya başladığı görülür.

1990'larda da varlığını sürdüren en eski dernek 1959'da kurulan İFSAK'tır (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği). Amatör örgütlenme 1980'e doğru hızlanmıştır ve 1995'te 15 kentte 18 dernek çalışmalarını sürdürmektedir. Profesyonel Tanıtım Fotoğrafçıları Derneği ise 1987'de kurulmuştur. Amatör çalışmalar 1975 sonrasında canlanarak yaygınlaşmıştır. 1979'da düzenlenen ilk uluslararası yarışma dış ilişkilerde yeni bir başlangıçtır. FIAP ile yeniden bağlar kurulmuş, 1991'de FOTOGEN'in (Fotoğraf Sanatı Derneği) FIAP üyeliği Bakanlar Kurulu'nca onaylanmış; Türkiye 1984 ve 1989'da FIAP bienallerine ev sahipliği yapmış, ayrıca başka ülkelerdeki bienallerde kişisel başarılar yanında ülke olarak önemli ödüller kazanılmıştır. 1995'e kadar 43 kişi FIAP unvanları almıştır. 1976'da İFSAK başkanlığını üstlenen Mehmet BAYHAN, fotoğrafcılığın kurumsallaşması konusundaki çabalarıyla; Seyit Ali Ak ve Engin Özendes de fotoğrafçılık tarihi araştırmalarıyla etkin olmuşlardır. Özendes'in 1987'de yayımlanan *Photography in the Ottoman Empire* (Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğrafçılık) adlı yapıtı dünyada kendi alanındaki ilk ve tek kaynak olarak ilgi görmüştür. 1930'lardan başlayarak kesintili yayımlanan fotoğraf dergileri arasında en uzun ömürlü olanı *Yeni Fotoğraf*'tır (1976-81).

Osmanlı döneminde harp okullarında fotoğraf dersleri verildiği bilinmektedir. 1932'de Ankara Gazi Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü'nde fotoğraf derslerinin başlamasından sonra, yüksek öğretim kurumlarının bazı bölümlerinde zorunlu ya da seçmeli fotoğraf dersleri programlara girmiştir. Fotoğraf eğitimi veren ilk birim 1979'da İDGSA'da (b.MSÜ) kurulmuş; bunu, 1986'da Dokuz Eylül Üniversitesi (e.EÜ, İzmir), 1989'da YTÜ (İstanbul), 1994'te Onsekiz Mart Üniversitesi (Çanakkale) ve 1995'te de Marmara Üniversitesi (İstanbul) izlemiştir. Türkiye'de fotoğraf müzesi, galerisi gibi kurumların ve fotoğraf koleksiyonerlerinin bulunmayışı üretimi etkilemektedir. Fotoğraf kültürünü besleyecek kitap ve albümler de yetersizdir. Fotoğraf sanatıyla uğraşanların çoğunluğu, 1980'lerden sonra giderek artan bir biçimde, gerçeküstücü ve kavramsal yoruma yönelmişlerdir. Fotoğrafın bilgisayarla işlenmesi de hızla yaygınlaşmaktadır. Çalışmaları süreklilik gösterenler arasında, gerçeküstüne kayan ve sonra sinemaya geçen Şahin KAYGUN, Nusret Nurdan EREN, Maggie Danon (d.1933), İzzet Keribar (d.1936), Tuğrul Çakar (d.1946), Ahmet Öner Gezgin (d.1948), Çerkes Karadağ (d.1953), Orhan Alptürk (d.1953), fotoğrafları kadar yazıları ve *İyi Fotoğraf Nasıl Oluyor Yani?* adlı kitabıyla da ilgi çeken Nazif Topçuoğlu



FOUJITA, Tsuguhari, *Parktaki Küçük Kız*, 1957, tuval üzerine yağlıboya.



FOUQUET, Jean, *Melun Diptiği (Madonna ve Çocuk İsa Melekle)*, yks.1450, pano üzerine yağlıboya, 95.3x86.4 cm.

(d.1953), Adnan Ataç (d.1954), Emine Ceylan (d.1955), Adnan Veli Kuvanlık (d.1957), son yıllarda sinemaya geçen Nuri Bilge Ceylan (d.1959), Kamil Fırat (d.1959), Tahir Ün (d.1960), Ahmet Selim Sabuncu (d.1962) ve Merih Akoğul (d.1963) sayılabilir. 1994'te altıncısı gerçekleştirilen Devlet Fotoğraf Sergisi giderek önem kazanan özendirici bir etkinlik durumuna gelmiştir. Uluslararası İstanbul Fotoğraf Bienali de, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın 1996'da başlatacağı bir başka aşamayı oluşturmaktadır.

0368, 0680, 0895, 1247, 1309, 1387, 1388, 1819, 2133, 2477, 2935. ***M.Bayhan***

FOTOKOPİ BASKI

İng.*photocopy print*, Fr.*reprographie*, Alm.*Photokopiedruck*.

Sanatçıların tek ya da çok sayıda baskı yapmak için uyarlayıp deneysel olarak kullandıkları ve ticari alanda yaygın olan kuru çoğaltma tekniği.

FOTOMONTAJ (Fr.*photomontage*'dan)

İng., Alm.*Photomontage*.

Çeşitli fotoğrafları ya da fotoğrafların bazı bölümlerini baskıda biraraya getirerek oluşturulan birleşik fotoğraf görüntüsü. Parçaların kendi özelliklerini korumakla birlikte bir bütün oluşturduğu fotomontaj tekniğinde ya çeşitli fotoğraflar ya da bölümleri sırayla pozlanarak aynı kağıda basılır veya üst üste konan çeşitli negatifler birlikte pozlandırılır. İlk kez İsviçreli ressam Oscar G.Rejlander (1813-75) 1857'de, 30 negatifi kullanarak *Yaşamın İki Yolu* adlı yapıtını gerçekleştirmiştir. 20.yy'da bu teknik, Avusturyalı Raoul Hausmann (1886-1971), Alman John Heartfield (1891-1968) ve GROSZ tarafından geliştirilmiş, Kübistler'in (→KÜBİZM) KOLAJ'larından esinlenen Dadacılar (→DADACILIK) tarafından yaygın biçimde kullanılmıştır. 1920'lerde Grosz, MOHOLY-NAGY, Gerçeküstücüler'den (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) ERNST, BAUMEISTER, Herbert Bayer (1900-?), ayrıca El LİSSİTSKİ ve RODÇENKO da yapıtlarında bu tekniğe yer vermişlerdir. 1950'lerden sonraysa RAUSCHENBERG bu tekniği ELEK BASKI'larıyla birarada kullanmıştır. Çağdaş fotoğrafçıların çoğunun yeğlediği fotomontaj tekniği, özellikle reklam alanında yaygınlaşmıştır.

FOUJITA, Tsuguhari (1886, Tokyo-1968, Zürich) Japon kökenli Fransız ressam.

JAPONYA'da çini mürekkebi yerine YAĞLIBOYA kullanarak geleneksel resim yapmış olan Foujita, bir samurai (savaşçı) ailesindendir. 1906-10 arasında Tokyo Güzel Sanatlar Okulu'nda sanat öğrenimi görmüş, Çin'e ve Londra'ya yaptığı gezilerden sonra 1913'te Paris'e yerleşmiştir. II.Dünya Savaşı'nı Tokyo'da geçirmesi dışında tüm yaşamı boyunca Paris'te kalmıştır. PARİS OKULU'na katılan sanatçı yks.1925'ten sonra Japon ve Batı öğelerini birleştirdiği kendine özgü bir DIŞAVURUMCULUK geliştirmiştir. Resimlerinde Japon fırça işçiliğiyle çizgisel imge anlayışını, çoğu kez yalnızca siyahla, zaman zaman da siyahla açık renkleri birlikte kullanarak yansıtmıştır. Önceleri Paris manzaraları yapan Foujita, daha sonra çıplakları, ölüdoğaları ve *Sanatçının Kedili Portresi, Kedi* gibi, özellikle kedileri işlediği hayvan resimleriyle ünlenmiştir. 1959'da Katolik olduktan sonra adını LEONARDO DA VINCI'den esinlenerek "Léonard" olarak değiştirmiştir.

0339. *Z.Rona*

FOUND OBJECT (İng.) = **BULUNTU NESNE**

FOUQUET, Jean (yks.1420, Tours-1481, Tours) Fransız ressam.

Anlatımdan çok doku ve heykelsi bir biçim etkisi yaratma amacıyla çalışmıştır.

Öğrenimiyle ilgili kesin bilgiler yoktur. 1443-47 arasında bir Fransız elçi grubuyla Roma'ya gittiği ve burada Papa IV.Eugenius'la (pd.1431-47), birlikte olduğu Fransız delegelerinden Guillaume Juvénal des Ursins'in portrelerini yaptığı bilinmektedir. İtalya gezisinde özellikle PERSPEKTİF çalışmaları ve Antik Çağ mimarlık kalıntıları ilgisini çekmiş, burada Fra ANGELICO ve PIERO DELLA FRANCESCA'nın anıtsal ve yapısal kuruluşa ağırlık veren üsluplarıyla karşılaşmıştır. İtalyan mimarlığının etkileri *Juvénal des Ursins Portresi*'nin (yks.1455, Louvre Müz., Paris) arka planında kendini belli etmektedir. Ayrıca geliştirdiği heykelsi biçim anlayışı, büyük oranda kendi ülkesinin geleneğine ve minyatür çalışmalarına bağlanmaktadır. 1448'de Tours'a döndüğünde Fransız sarayının hizmetine giren sanatçının ilk patronu da Étienne Chevalier olmuş, Fouquet bu kişi için *Très riches heures*'ü (Dua Saatleri Kitabı, 1450-60, Condé Müz., Chantilly) gerçekleştirmiştir. Chevalier, parçaları Berlin ve Anvers müzelerinde bulunan *Melun Diptiği*'nde (yks.1450) yer almıştır. Bu yapıttaki Meryem figürünün kralın metresi ve aynı zamanda Chevalier'nin de sevgilisi olan Agnes Sorel'in modelliğiyle gerçekleştirildiği söylenmektedir. Yapıtta yer alan figürlerin aşırı bir geometrik stilizasyon içinde heykelsi biçimler olarak betimlenmelerinin yanında anlatım ikinci plana itilmiş durumdadır. Figürler, taştan birer model gibidir. *VII.Charles Portresi* (yks. 1447, Louvre) böylesi bir anlatım kuruluğuna karşın, giysi dokularının verilişindeki yetkinlikle sanatçının başarılı yapıtları arasında yer almaktadır. 1475'te saray ressamı olan Fouquet, aynı zamanda heykel tasarımları da yapmış, bu arada Aziz Michel tarikatı için çalışmış ve belgelere geçmiş tek yapıtı olan, Iosephus'un (Yasef ben Mattias) *Antiquités Judaiques* (Yahudi Antikiteleri, 1470-76, Ulusal Küt., Paris) adlı kitabının resimlerini gerçekleştirmiştir. Aynı dönemin ürünü olan *Pietà* adlı altar panosunda (Nouans Kil.), tek tek figürlerin ayrıntısından çok, tüm düzenlemenin anıtsallığını amaçlamıştır. *Şarap Kadehi Tutan Adam* (Louvre) adlı resmin de sanatçının yapıtı olduğu sanılmaktadır.

Gerek KİTAP BEZEME alanındaki küçük boyutlu örneklerde, gerek tuval resminin büyük boyutlu, geniş örneklerinde Fouquet, anıtsal bir biçim anlayışıyla çalışmıştır. Perspektifi biçimleri tanımlama yolunda keskin ve çizgisel anlayışla kullanmış, *Pietà*'da olduğu gibi, son yapıtlarında biçimler resimsel mekânı tanımlamaya yönelmiştir. Sanatçı, katı, romantik olmayan ve yapısal dengeye ağırlık veren anlayışıyla çağdaşı kitap bezeme ustası Rohan Saatleri Ustası'yla (15.yy) karşı uçlarda yer alır.

2417, 3551. *U.Tükel*

FOURIER, Charles → **TOPLU KONUT**

FOVİZM

1900'lerin başında Paris'te MATISSE öncülüğünde BRAQUE, Charles Camoin (1879-1965), DERAIN, Van DONGEN, DUFY, FRIESZ, Henri Charles Manguin (1874-1949), MARQUET, Jean Puy (1876-1960), ROUAULT ve VLAMINCK tarafından oluşturulan akım. Dufy, Friesz ve Braque, eğitimlerini Le Havre'daki Belediye Güzel Sanatlar Okulu'nda yaptıkları için Le Havre Grubu olarak da anılırlar. 1903'ten başlayarak grup sergileri açan bu sanatçılara *fauves* (vahşi hayvanlar) adı 1905'te Güz Salo-

nu'nda (*Salon d'Automne*) açtıkları bir sergide verilmiştir. Bu yapıtlar, doğalcı olmayan renkleri ve kaba sayılabilecek tekniğinden ötürü önceleri tepkiyle karşılanmış, ancak zamanla, sanat tarihçileri tarafından çağdaş akımların öncüleri olarak nitelendirilmişlerdir. Fovistler İzlenimciler'in, salt görsel algılamalarını tuvale aktarmalarına (→İZLENİMCİLİK) karşı çıkarak, gözlenenin, kişinin görme duyusunun yanı sıra tüm duygularını da etkilediğini ve aslında tuvale yansıması gerekenin de bu duygular olduğunu ileri sürmüşlerdir. Duygularını renklerle yansıtmayı amaçlayan bu sanatçılar Dışavurumcu anlatımı (→DIŞAVURUMCULUK) benimsemişler, kaba fırça vuruşlarıyla parlak, canlı ve karşıt renkler kullanarak geniş renk alanları yaratmışlar, figürleriyse kalın dış çizgilerle belirlemişlerdir. Renk kullanımları açısından büyük ölçüde Van GOGH ve GAUGUIN'den etkilenen sanatçılar, ayrıca Afrika sanatına (→AFRİKA KÜLTÜRLERİ) büyük bir ilgi duyarak özellikle Afrika heykel ve maskelerini (→İLKEL SANAT) incelemişler ve bu yüzlerde doğal biçimlerin aynen kopya edilmediğini görmüşlerdir. Fovistler'in biçimleri bozmadan figürün bazı özelliklerini vurgulamış olmaları bu gözlemlerinden kaynaklanmış olabilir. Fovizm, FRANSA'da Dışavurumculuk ilkelerinin görüldüğü ilk akım olmuş ve Alman Dışavurumcuları'nı büyük ölçüde etkilemiştir (→Der BLAUE REITER; Die BRÜCKE). Grup 1908'de dağılmış, sanatçıların birçoğu kendi özgün üslubunu geliştirme yolunu seçmiştir. Ancak Matisse, Marquet ve Dufy, Fovizm ilkelerine tüm sanat yaşamları boyunca sadık kalmışlardır.

0746, 0854, 1046, 2849. *Z.Rona*

FÖRDERER, Walter M. (1928, Nohl, Zürich)
Alman kökenli İsviçreli mimar ve heykelci.
Günümüzde MEKÂN düzenlemesi ve heykel-mimarlık ilişkisi konularında uluslararası bir yaratıcı sayılmaktadır.

Lise yıllarında arkeolojiye ilgi duyan Förderer, II.Dünya Savaşı nedeniyle üniversiteye gidemeyince tipograf Jan Tschichold'un yanında çalışmaya başlamış ve onun da etkisiyle heykel sanatına yönelmiştir. 1947-50 arasında, gündüzleri Basel Uygulamalı Sanatlar Okulu'na devam edip geceleri de çalışarak yaşamını sürdürmüş, ancak sağlığı bozulunca, Neuhausen'e dedesinin yanına taşınmıştır. Önceleri küçük çaplı çevre düzenlemeleriyle uğraşmış, mimar Wili Gossweiler'la tanıştıktan sonra onun bürosunda çalışmaya başlamış, bir yandan da üçboyutlu, soyut geometrik heykeller yapmıştır. 1952'de, kendisinden çok farklı bir üslubu olmasına karşın, heykelci LAURENS'in yapıtlarını gördükten sonra kendi yapıtlarına ve heykelci olarak geleceğine güvenini yitirmiş ve 1954'te tüm heykel çalışmalarını bir tarafa bırakarak gittiği Basel'de mimar Hermann Baur'un yanında çalışmaya başlamıştır. Förderer, Basel'de GOTİK üsluptaki *Münster Katedrali*'nden çok etkilenerek, mimarın yalnızca işlevsel gereklilikleri yerine getirmenin ötesinde mekân ve biçim plastiğiyle uğraşması gerektiği sonucuna varmış, İŞLEVSELCİLİK'in temel ilkesi olarak gördüğü ekonomik tutumu aşan ve mekân plastiğini ön plana çıkaran yapılar tasarlamaya başlamıştır. En belirgin özelliği anıtsallık olan bu yapıların ilk örnekleri, Förderer'in Rolf Georg Otto ile birlikte 1956'da Basel'de açtığı büroda tasarlanmıştır. İki ortak *Sankt Gallen Ekonomi ve Sosyal Bilimler Yüksekokulu* yarışmasını kazanmış, binanın uygulanması sırasında 1958'de, büroya Hans Zwimpfer de katılmıştır. Üçlünün ürettiği bir başka eğitim yapısı da 1962'de tamamlanan *Aesch Lisesi* olmuştur. Bu dönemde İtalya ve Fransa'ya geziler yapan Förderer, yapıları insanlığın duygusal evrimindeki önemli adımlar olarak değerlendirmeye yönelmiştir. 1964'te büronun dağılmasından sonra Thayngen'de Zum Heerenberg kırsal yerleşmesinin yapımına başlamıştır. Bu dönemde tanıştığı Peter ve Martin Steiger kardeşlerin çalışma biçimi, yapı malzemesi ve tekniklerinin sonuç üründeki etkileyiciliğe katkısının ne kadar büyük olduğunu kavramasına yardımcı olmuş, mimarlığı kişisel görüşlerini ifade etmenin yolu olarak görerek işlevselcilikten iyice uzaklaşmış, "kökten amaçsızlık" (*notwendiger Zwecklosigkeit*) adını verdiği bir mimari anlayışa yönelmiştir. Chur'daki *Kutsal Haç*, Lichtensteig'daki *St.Gallus*, Bettlach'taki *St.Klemens*, Bern'deki *Kutsal Haç* ve Schaffhausen'deki *St.Konrad Kiliseleri* gibi dinsel yapılarda bu anlayışı uygulamıştır. Förderer, eğitim yapılarında olduğu gibi bu yapılarda da, mekânın ve biçimin ana belirleyicisi olarak, yüzeylerin ve birleşerek kendi içinde kademelenen tek bir iç mekân oluşturan mekân parçalarının birbirleriyle ilişkilerinden ortaya çıkan boşluk-doluluk ve ışık-gölge etkilerini kullanmıştır. Kiliselerde istediği etkiyi oluşturmakta rengin önemi olmadığını düşünerek, içerde ve dışarda çıplak beton kullanmış; iç mekânda yararlandığı ahşapla da sade bir zenginlik sağlamıştır.

Özellikle eğitim yapıları ve kiliseleriyle Förderer, 1960 ve 70'lerde Avrupa'da MODERN MİMARLIK'ın en önemli temsilcilerinden biri durumuna gelmiştir. 1965'te Karlsruhe Devlet Görsel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyeliğine başlamış, 1968'de Thayngen'e taşınmış, Schaffhausen'de bir büro açmıştır. Yaşamı boyunca en büyük kaygısı sanatsal yaratıcılık olan Förderer, birçok mimari çözümü ancak heykelci bakışıyla bulabildiğini fark edince 1979'da bürosunu kapatmış, mekân-plastik araştırmalarını heykellerinde sürdürerek, Karlsruhe'deki atölyesinde "mekânsal mezartaşları" olarak adlandırılan düzenlemelerini yaratmıştır. Sanatçıyı mimarlığa yönelten yapıtlarının içine girebilme isteği, kendini heykellerinde de göstermiştir. Dış görünüşleriyle, ortalarında kare birer delik bulunan dolaplara benzetilebilecek bu düzenlemeler, aslında Förderer'in, içlerinde 45° açılı ayna oyunlarıyla çoğaltılmış ve ters döndürülmüş biçimlerden yarattığı gerçeküstü dünyalardır.

0248, 1271. *Z.Aktüre*

FÖRSTER, Christian Franz Ludwig → **AVUSTURYA (Mimarlık, 19. ve 20.yy)**

FRAGONARD, Jean Honoré (1732, Grasse - 1806, Paris)
Fransız ressam.
Fransa'da ROKOKO'nun en ünlü sanatçılarından biri olan Fragonard, günün gözde konularını, zaman zaman RUBENS'i anımsatacak biçimde canlı ve parlak bir renk kullanımıyla ele almış, yapıtlarında göz alıcı düzenlemelere yer vermiştir.

1738'de Paris'e yerleşmiş, 1750'de kısa bir süre için CHARDIN'in yanında çalışmış, daha sonra 1752'ye değin BOUCHER ile, 1753-56 arasında da Carle von Loo (1705-65) ile çalışmıştır. Bu sıralarda Roma Ödülü'nü kazanmış ve 1756-61 arasında Roma'daki Fransız Akademisi'nde görev almıştır. Eski ustaların yanı sıra, yaşayan ressamların en büyüklerinden olan TIEPOLO'yu da inceleme olanağı bulan Fragonard, Fransız ressam Hubert Robert'le (1733-1803) birlikte Güney İtalya ve Sicilya'ya geziler yapmış, bu gezilerde kendine özgü bir manzara üslubu geliştirmiştir. 1761'de Paris'e dönen sanatçı, 1765'te resmî Salon Sergisi'nde yer



FÖRDERER, Walter M., *Kutsal Haç Kilisesi*, 1964-69, Chur.



FRAGONARD, Jean Honoré, *Kaçamak Öpücük*, 1780, tuval üzerine yağlıboya, 45x55 cm.

alan *Koresos'un Kalirhoe'yi Korumak İçin Kendini Feda Edişi* (Louvre Müz., Paris) adlı yapıtıyla akademi üyeleri arasına katılmıştır. Tarihsel konulu bu yapıt, akademik birtakım kaygılarla biçimlenmişti. Fragonard, kısa bir süre sonra tarihsel konulu resimleri bırakmış, daha cana yakın, samimi konuları işlemeye başlamıştır. *Salıncak* (1766, Wallace Kol., Londra) adlı resmi bu tür yapıtlarına iyi bir örnektir. Bu resim, ciddi tarihsel konuların ressamı Baron de St.Julien'ce ısmarlanmış ve baronun metresinin sallanan bir salıncakta betimlenmesi istenmişti. Fragonard'ın düzenlemesi, siparişteki anlatıma uygun olarak erotik nitelikler de içerir.

Fragonard, evlendiği 1769'dan sonra çocuk ve aile resimleri yapmaya başlamış; Madam Pompadour ile Madam Du Barry'nin koruyuculuğunda çalışmış, Du Barry'nin Louveciennes'deki yeni evini süsleyecek *Aşkın Gelişimi* (Frick Kol., New York) adlı resim dizisini yapmıştır. Ama yapıtları, Madam Du Barry tarafından geri çevrilince sanatçı doğum yeri olan Grasse'a dönmüştür. 1773'te İtalya'ya gitmiş, Avusturya, Almanya ve Hollanda'yı da gezmiştir. Bu gezi, sanatçının REMBRANDT'a yaklaşmasını sağlamış, sonraki yapıtlarında onun etkisinde kalmıştır. *Öğretmen Hanım* (Wallace Kol.) adlı yapıt, bu etkileri tüm açıklığıyla yansıtır. Fransa'nın devrim yoluyla değişen toplumsal yapısı, Fragonard'ın giderek işsiz kalmasına yol açmıştır. Ama yapıtlarının resimsel değerinin farkında olan J.L.DAVID, Fragonard'a iş bulmasında yardım etmişse de, sanatçı devrimin getirdiği YENİ-KLASİK-ÇİLİK akımına uymada başarılı olamamış ve Paris'te tümüyle unutulmuş bir durumda ölmüştür.

Fragonard'ın tekniği ve renk kullanımı Rubens ve HALS gibi Kuzeyli sanatçıları anımsatmaktadır. Özellikle *Yıkanan Kadınlar* (yks.1765, Louvre) ve *Rinaldo, Armida Bahçeleri'nde* (yks.1765) adlı yapıtları, devingen resimsel yapıları açısından da Rubens'i çağrıştırır. Ayrıca doğaçlama etkisi yaratan hafif bir anlatım da söz konusudur. Yapıtlarında doğaya, nesnel bir tanımlama anlayışının dışında resme dekor oluşturması açısından yaklaşmış, bu nedenle de doğa nesneleri için canlı ve parlak renkler kullanmıştır. *Çamaşırcı Kadınlar* (yks.1761-65, Picardie Müz., Amiens) adlı yapıtında renklerin ve ışık-gölgenin Rembrandt'ı anımsatacak biçimde kullanılması, resmin ana figürünü seçmeyi oldukça güçleştirir. Bu yapıtta, BAROK anlamda bir MEKÂN tanımlaması söz konusudur.

1273, 2148, 3121. *U.Tükel*

FRANCESCO DI GIORGIO (1439, Siena-1501, Siena)

İtalyan ressam, heykelci, mühendis, mimar ve mimarlık kuramcısı.

Kuramsal çalışmalarıyla kendinden sonraki pek çok ünlü sanatçı ve mimarı etkilemiştir.

Eğitimini "Il Vecchietta" olarak anılan ünlü Sienalı sanatçı ve mimar Lorenzo di Pietro'nun (yks.1412-80) yanında yaptığı sanılmaktadır. Mühendislik bilgilerini de büyük olasılıkla "Il Taccola" adıyla tanınan Mariano di Jacopo'nun çalışmalarından edinmiştir. Papa II.Pius döneminde (1458-64) Roma ve Pienza'da çalışmıştır. Antik Çağ üzerine yaptığı çalışmalara bu dönemde başlamış olmalıdır. 1464'ten sonra bağımsız bir sanatçı olarak kendini Siena'da kabul ettirmiştir. Francesco, 1469'da bir yandan Siena'nın su sistemini geliştirmek için mühendislik projeleri hazırlarken, bir yandan da sanatçı olarak çalışıyor, ufak tefek mimarlık işleri yapıyordu. 1472-73'te Urbino'da, *Düklük Sarayı* tasarımında çalışmış olduğu sanılır. Urbino dükü Federigo da Montefeltro ile oğlu Guidobaldo'nun hizmetinde çalıştığı 1470 ve 80'lerde bir yandan tamamlanmış tek kilisesi olan Siena'daki *S.Bernardino all'Osservanza* (1474-84) ile Gubbio *Düklük Sarayı* ek binalarını (1476-82) gerçekleştirirken, bir yandan da Urbino dükü Federigo için makine, silah ve kale çizimlerinden oluşan bir kitap hazırlamıştır. 1476'da Urbino'ya yerleşen Francesco, 1489'a kadar orada kalmış ve sırasıyla *Düklük Sarayı* ek binalarını (1476-82), *Urbino Katedrali*'ni (1476-94), bir rahibeler manastırının (1482-89) yanı sıra, kendi ifadesine göre dük için köprüler, değirmenler, sulama tesisleri, tahkimat yapıları da dahil olmak üzere 136 proje yapmıştır. Bir yandan da sanatsal ve kuramsal çalışmalarını sürdürerek Federigo da Montefeltro'nun maiyetindeki bilim adamlarının yardımıyla 1482'de Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS'un *De Architectura* (*Mimarlık Üzerine On Kitap*, 1990) adlı çalışmasının ilk bilinen tercümesini hazırlamıştır. Francesco kendi kuramsal çalışmalarını ise 1492'de tamamlamıştır.

Dükün 1482'de ölümü üzerine başka müşteriler için Urbino dışında da çalışan Francesco, 1489'da Siena'ya dönerek başmimar ve mühendis olmuş, burada *S.Sebastiano in Valle Piatta* (1493-1504) ve *S.Spirito* (1498-1509) *Kiliseleri*'ni tasarlamıştır. Ancak her iki kilisenin de özgün tasarımı çok değiştirilerek tamamlanmıştır. 1490'larda Francesco İtalya'nın her köşesinde aranan bir mimar olmuştur. Ancona'daki *Palazzo degli Anziani* (1484-93), Iesi'deki *Palazzo del Comune* ve Cortona'daki *S.Maria delle Grazie al Calcinaio Kilisesi* (1484-90) bu döneme ait yapılardır. 1490'da *Milano Katedrali* kubbesi inşasında danışmanlık yaptığı sırada BRAMANTE ile çalışmış, daha sonra da LEONARDO DA VINCI ile birlikte Pavia'ya gitmiş ve buradaki katedralin kubbe tasarımında çalışmış; ayrıca *Siena Katedrali* altarının tunç şamdanlarını yapmıştır. Francesco, 1492'den sonra Napoli'de Calabria dükü Alfonso'nun hizmetinde çalışmaya başlamış, ama daha önce başlamış olduğu projeleri tamamlamak ve Urbino, Milano, Pavia ve Bologna'daki danışmanlık görevlerini sürdürmek üzere sürekli seyahat etmiştir. 1476-89 arasında *San Leo, Mondavido, Sassocorvaro* ve *Cagli Kaleleri*'nin inşasını yürütmüş, ayrıca Napoli'nin yeni savunma sisteminin planlanmasında ve uygulanmasında da görev almıştır.

16.yy sonlarında unutulan Francesco, ancak 19.yy başında askeri mimarlık alanındaki buluşları nedeniyle yeniden gündeme gelmiş, kuramsal çalışmalarıysa çok yakın tarihlerde ele alınmıştır. Francesco di Giorgio'nun mimarlık kuramı alanındaki bilimsel çalışmaları, mimarların çalışmaları ve projeleri ile RÖNESANS mimarlığı ilkelerinin sorgulanmasının yanında dönemin mimarlık uygulamasının bütün açılımı, yapıların kökenleri, klasik mimari tanımlar ve kent tasarımlarından kilise ve sarayların ince ayrıntılarına, yapım teknolojisine, araç ve gereçler, silahlar ve sulama tesislerine kadar pek çok önemli bilgi içerir. Francesco'nun ilk kuramsal çalışması *Trattati di architettura, ingegneria ed arte militare* (1475-76; Mimarlık, Mühendislik ve Askerlik Sanatı Kitapları) zengin yapı, kent ve makine tasarımları içermesine karşın Vitruvius'un *De architectura* adlı kitabından yapılan alıntıların eksikliğinden ötürü zayıf bir metin olarak nitelendirilir. 1482-92 arasında kaleme alınan ikinci kitap ise çok iyi yazılmış bir mimarlık kuramı tartışmasıdır. Bir mimar ve kuramcı olarak Francesco di Giorgio, ALBERTI'nin 1450 ve 60'larda çok etkili olan kuramsal çalışması *De re aedificatoria*'da (Mimarlık Üzerine) ortaya koyduğu problemlere cevap vermek zo-

rundaydı. Francesco'nun Alberti'den haberdar olduğu ama *De re aedificatoria*'yı 1482'ye kadar okumadığı anlaşılmaktadır. Bu nedenle Alberti'nin Francesco üzerindeki etkisini ölçmek oldukça zordur. Gene de bu iki Rönesans kuramcısının bir anlamda birbirlerini tamamladıkları ileri sürülebilir. Alberti'nin amacı mimari değerlerin değiştirilmesiydi, ancak kendisi yeni ilkelerin gerçekleştirilmesinde çok da etkin olamamış; öncelikle işverenleri bu ilkeler doğrultusunda ikna etmek konusunda güçlüklerle karşılaşmıştır. Francesco ise Alberti'nin bu konuda ikna etmeyi başardığı işverenlere hizmet etmiş; Alberti'nin savunduğu değerleri özümleyip onları yeniden ifadelendirmiş ve eski uygarlıklar tarzında, ancak işlevsel olarak günün insanını tatmin edici modern yapılar tasarlamak için sistematik yöntemler geliştirmiştir. Francesco, kendi zamanında var olan yapı tiplerini saptamış, programlarını analiz etmiş, ayrıca bu programların geçerliliğini Antik Çağ felsefeleri açısından tartışmıştır. Francesco'nun *Trattati*'si mimarlıkla insan arasında kurulan analoji ve karmaşık matematiksel formüller açısından dikkati çeker. Sanatçı insan anatomisine dair güncel çalışmalara kendi yorumunu getirerek eskilerin antik yapılar için her zaman insan vücudunu örnek aldıklarını öne sürmüş; dolayısıyla işlevsel ve biçimsel olarak antik olamayacak yapılar için de eski tarzların uygun sayılması gerektiğini savunmuştur. Mimari biçimlerin tasarımında geometrik işlemlerin kullanılması gereğini de aynı inandırıcılıkla ileri süren Francesco, kuramsal çalışmalarında sivil mimarlık yapılarının işlevsel gereksinimlerini kaleme alan ve görüntüleyen ilk yazar olmuştur.

Francesco'nun kuramsal çalışmaları Leonardo da Vinci üzerinde etkili olmuş, Bramante de bu çalışmaları mimari tasarımlarında kullanmıştır. Francesco'nun son öğrencilerinden olan PERUZZI, SERLIO tarafından tamamlanıp yayımlanan kendi çalışmasına başladığında hocasının kuramsal geleneğini devam ettirmiştir. 16.yy'ın sonlarına doğru Daniele Barbaro, PALLADIO, SCAMOZZI ve DELORME da Francesco'nun çalışmalarından yararlanmıştır. *T.Artan*

FRANCIS, Sam (1923, San Mateo, Cal.-1994, Santa Monica, Cal.)
ABD'li ressam.
İkinci kuşak Soyut-Dışavurumcular'ın (→SOYUT-DIŞAVURUMCULUK) önde gelen temsilcilerindendir.

1941-43 arasında Berkeley California Üniversitesi'nde, 1950'de de Paris'te LÉGER'nin atölyesinde eğitim gören sanatçı 1957'de California'ya dönmüştür. Soyut-Dışavurumculuk akımını daha lirik ve renge bağlı olarak sürdüren ikinci kuşak Amerikan soyut ressamları, genellikle ARD-RESSAMCA SOYUTLAMA ya da RENK ALANI RESMİ olarak bilinen akım içinde yer almışlardır. Bunlardan FRANKENTHALER ve Francis, astarlanmamış tuval bezi üstüne serbestçe, lekeler halinde yaydıkları boyayla hafif ve atmosferik resimler yaratmışlardır. Francis tuvalin büyük bir alanını olduğu gibi bırakarak renklerinde berraklık yaratmıştır. POLLOCK'un boyayı akıtarak elde ettiği rastlantısal üslubu (→HAREKETLİ SOYUT) sürdüren Francis, mekânsal yanılsamayı reddetmesine karşın Pollock gibi tuvalin bütününü kullanmamış, farklı yoğunluklarla görsel hareket yaratmıştır. Sanatçı, 1957'de Bern Sanat Evi için duvar resimleri yapmış, 1962'de Tokyo Baskı Bienali'nde Birincilik Ödülü'nü, 1963'te de Londra'da Tate Galerisi Uluslararası Ödülü'nü almıştır. *J.N.Erzen*

FRANCKE, Paul → **ALMANYA (Mimarlık)**

FRANKENTHALER, Helen (1928, New York)
ABD'li kadın ressam.
II.Dünya Savaşı sonrası ABD'de gelişen SOYUT-DIŞAVURUMCULUK'u yeni buluş ve yönlenmelerle sürdürerek, ülkesinde bu akımın ve soyut resim (→SOYUT SANAT) geleneğinin gelişip yerleşmesine katkıda bulunmuş sanatçılardan biridir.

Sanat eğitimine lisedeyken Meksikalı ressam TAMAYO'yla başlamış; sonra Vermont'taki Bennington College'da Paul Feeley'le (1913-66), 1950'de de New York'ta Alman asıllı soyut ressam HOFMANN'ın özel sanat okulunda çalışmıştır. Birçok Soyut-Dışavurumcu gibi, Frankenthaler için de sanatında en önemli etken Hofmann'ın öğretisi olmuştur. Bu yıllarda öteki Soyut-Dışavurumcular arasına katılan sanatçı ROTHKO'nun resimlerindeki yumuşak tonlamadan ve POLLOCK'un boyama tekniğinden etkilenmiştir. Dışavurumcular'ın sert dinamizmine karşın lirik ve atmosferik bir resim türü geliştiren Frankenthaler, sulandırdığı boyaları tuval üstüne döküp emdirerek uyguladığı boyama yöntemiyle, bu akıma yeni üslup çeşitlemeleri sokmuş; LOUIS, FRANCIS, OLITSKI gibi sanatçıları etkilemiştir. Böylece Soyut-Dışavurumculuk'un hemen ardından farklı tavırda yeni bir ressam kuşağı gelişmiştir. 1964'te ünlü ABD'li eleştirmen Clement Greenberg (1909-94) bu tür yapıtları ARD-RESSAMCA SOYUTLAMA adını verdiği bir sergide toplamış, bunların ilk Soyut-Dışavurumcular'dan farkını vurgulamıştır. Ancak özellikle Frankenthaler'in özellikle sözcüsü olduğu bu yeni yaklaşım daha sonraki yıllarda RENK ALANI RESMİ olarak tanımlanmıştır. Frankenthaler'in soyut yapıtları her zaman doğanın sürekli değişen, dönüşen görünümlerinden, gökyüzündeki ışık hareketlerinden esinleniyormuş duygusu verir. Gerçekten Frankenthaler, *Dağlar ve Deniz* (1952) adlı yapıtında olduğu gibi birçok resmine "deniz", "dağlar" ve "gökyüzü" benzeri adlar vermiştir. Sanatçının 1950'lerde yoğun biçimler ve kalabalık bir kompozisyonla başlayan resimleri giderek daha yalın ama o derece daha güçlü kompozisyonlara dönüşmüş, bunun dışında üslubu fazla değişim göstermemiştir. 1958'de ressam MOTHERWELL'le evlenen ve ABD'de birçok vitray ve dekor uygulamasıyla halı tasarımı yapan sanatçı, 1959'da 1.Paris Bienali'nde Birincilik Ödülü'nü almış, 1962'de bir ara öğretmenlik yapmış; 1968'de de Yale Üniversitesi Colhoun College'a seçilen ilk kadın üye olmuştur.
0096, 0871, 1753. *J.N.Erzen*



FRANKENTHALER, Helen, *Dağlar ve Deniz*, 1952, tuval üzerine yağlıboya, 220x297.8 cm.

FRANSA

Kültürel geçmişi tarihöncesi çağlara (→PREHİSTORYA) uzanan Fransa'nın yayıldığı alan büyük bölümüyle Roma döneminin eski Galya topraklarını kapsamaktadır. Galya-Roma döneminde halkın çoğunluğu Kelt kültürüne bağlıdır. Fransa, gerek Roma egemenliği altındayken, gerek bağımsız kaldığı dönemlerde, her zaman Kuzey Avrupa ve Akdeniz dünyası arasında kültürel açıdan bir aracı görevi yapmıştır. Öbür Avrupa ülkeleriyle karşılaştırıldığında, Fransız sanatının önemli bir özelliği de kesintisiz bir üretimi gerçekleştirebilmiş olmasıdır. Aslında 10.yy'dan önce gerçek anlamıyla bir Fransız sanatından söz etmek mümkün değildir. Roma sonrasında yeni bir sanat ancak Karolenj İmparatorluğu'nun çöküşüyle ortaya çıkmıştır. Bu dönemde çeşitli tarihsel etmenlerle bölgede Hıristiyanlık hızla yükselmiş ve güç kazanmıştır. Ortaçağlardan beri siyasal birliği korumaya yönelik bir anlayışın varlığı, Fransa'da ulusal bir kültürün gelişmesini

oldukça erken dönemlerde başlatmıştır. Fransa'da sanat 11.yy'dan 15.yy'a değin Hıristiyanlık etkisinde gelişmiş; ortaçağ boyunca, özellikle Gotik üslubun yayılma döneminde, Fransa öbür Avrupa ülkelerine de önderlik etmiştir. 15.-17.yy'lar arasında İtalyan sanatının etkisine giren ülke, 18.-19.yy'larda yaratıcı gücünü yeniden kazanarak özellikle Orta ve Doğu Avrupa'da, sınırları Osmanlı İmparatorluğu'na dek uzanan geniş bir kültürel etki alanı kurmuştur. Bu yüzyılların Fransız sanatında ilk kez monarşiyle başlayan ve Cumhuriyet'le güçlenen bir merkezileşme izlenmektedir. Fransa bu anlayışı 20.yy'ın ilk yarısında birbiri ardından doğan sanat akımlarıyla sürdürmüş; Paris, çağdaş dünyanın sanat merkezi olarak kabul edilmiştir.

Mimarlık:
Tarihöncesi ve Antik Çağ: Avrupa Neolitik Çağı'nın geç dönemlerine (MÖ 3000-MÖ 2000 başları) tarihlenen her tipten megalitik gömüt, Fransa'da mimarlık etkinliğinin ilk örnekleri sayılmaktadır. DOLMEN, MENHİR ve kromlek tiplerindeki örneklerin anıtsal kalıntıları özellikle ülkenin kuzeybatısında yoğunluk kazanmıştır. Dolmenlerden oluşan koridor mezarların benzerleri Arles yöresinde kayalara oyulmuş olarak bulunmuştur. Yalın dolmenlerin yanı sıra bir koridorla girilen ya da pek çok küçük hücresi olan dolmenler de vardır. Bunlar ya tümüyle ya da yarısına kadar, TÜMÜLÜS gibi toprakla örtülüdür. Morbihan'da Men-er-Hroeck de Locmariaquer örneğinde olduğu gibi menhirler büyük boyutlara erişir. Bunlar bazan daire biçiminde gruplanarak kromlek adını alırlar. Bazan da yarım daire biçiminde, dikdörgen biçiminde ya da çeşitli sıralar halinde uzun bir çizgi boyunca dizilirler. Bu anıtların en ilginç örnekleri Bretanya'da Morbihan ve Finistère bölgelerinde yer almaktadır; Carnac ve Erdeven'da bulunanlar en tanınmışlarıdır.

MÖ 6.yy'ın başlarında Batı Anadolu'dan yola çıkan Phokaialılar'ın (→PHOKAİA) Fransa'nın güney kıyılarında Marsilya (a.Massilia) kolonisini kurmaları Fransa için kültürel açıdan büyük önem taşıyan bir dönüm noktasıdır. Kısa sürede bir metropol niteliği kazanan Marsilya'nın ardından Monoikos (b.Monaco), Nikaia (b.Nice), Antipolis (b.Antibes), Olbia (b.Hyères yak.), Arelate (b.Arles), Glanum (b.Saint-Rémy-de-Provence) ve Saint-Blaise gibi YUNAN kültüründen derinlemesine etkilenen koloni ve merkezler ortaya çıkmıştır. Yunanlar, KENT PLANLAMA yöntemlerini ve yapı tekniklerini bölgeye sokmuşlardır. Yunan etkilerinin ülkenin kuzey bölgelerinde yaşayan ve özgün bir kültüre sahip Keltler'e kadar ulaştığı anlaşılmaktadır. Keltler'in kökeni İlk Demir Çağı'na (Hallstatt kültürüne →AVUSTURYA) kadar uzanmakla birlikte Kelt sanatı özgün ifadesine Orta Demir Çağı'nda ulaşabilmiştir. Mimarlık alanında Keltler, Yunan tekniklerinin bir bölümünü özümsemişlerse de taş, ahşap ve kerpiç yapı geleneklerini korumuşlardır. Onların çok ünlü olan MADEN işçiliği örneklerinde ise bu dönemlerden başlayarak Akdeniz motiflerine rastlanmaktadır.

MÖ 125-120 dolaylarında ROMA Cumhuriyeti, Güney Galya'yı fethederek Gallia Narbonensis adı altında topraklarına katmış ve Narbo Martius'u (b.Narbonne) yönetim bölgesinin başkenti yapmıştır. MÖ 120 ve Caesar dönemi arasında bu yöre mimarlık açısından oldukça zayıf olmasına karşın, Caesar döneminden başlayarak ve onun ölümünü izleyen Triumvirlik (*Triumviratus*) yönetimi altında Arelate, Lugdunum (b.Lyons), Béziers, Forum Julii (b.Fréjus), Valentia (b.Valence) ve Colonia Julia Vienennensium (b.Vienne) gibi kolonilerin kurulduğu ve bunların özellikle Augustus yönetiminde (MÖ 27-MS 14) canlandığı bilinmektedir. Augustus döneminde Augustodunum (b.Autun), Nemausus (b.Nîmes), Vasio Vocontiorum (b.Vaison-la-Romaine), Augustoritum (b.Limoges), Augustomagus (b.Senlis) vb pek çok kent daha kurulmuş ve geliştirilmiştir. Mimarlığa büyük önem veren İmparator Claudius (hd.41-54) bu atılımı hızlandırmış, Galya kentleri büyük, görkemli anıtlarla ve kamu yapılarıyla donatılmıştır. Bu gelişimin 3.yy'ın yarısına kadar sürdüğü izlenmektedir. Kentler varlıklarını 250-275 arasındaki Germen istilalarına değin koruyabilmişlerdir. Geç Roma dönemi kalıntılarının, büyük imparatorluk projeleri, savunma surları ve aristokratlar için yapılmış kırsal kesim malikâneleri olduğu anlaşılmaktadır.

Antik Çağ'ın sonunda Galya-Roma kentleri yeniden iskân edilmemiş, barbar istilaları sonrasında mimari teknikler, yapım yöntemleri ve kullanılan malzeme basitleşmiştir. Dolayısıyla MEROVENJ dönemi (476-750) yapıları, Roma dönemine oranla değersiz malzemenin kullanılmış oluşu, yapım yöntemlerinin yetersizliği ve dayanıklı olmayışlarıyla dikkati çeker. Galya-Roma uygarlığı ilk ürünlerini Narbonensis bölgesinde, Güney Fransa'nın küçük kentlerinde vermiş ve etkileri oradan iç bölgelere yayılmıştır. Bu dönem yapıları Yunan geleneğini de içeren, Roma tekniklerinin yeni yeni kullanılmaya başladığı PERİSTİL avlulu taş evlerdir. Augustus dönemi, mimarlık ve şehircilik açısından yalnızca Narbonensis'te değil, Üç Galya'da (*Tres Galliae*) yani Aquitania'da (b.Akitanya), Lugdunensis (b.Loire ve Seine ırmakları arası) ve Belgica'da da (b.Seine ve Ren ırmakları arası) aynı derecede önemli gelişmeler göstermiştir. Bütün eski ve yeni kentler surlarla çevrilmiş, çok sayıda tapınak ve zafer anıtı yaptırılmıştır. Bunlardan Nîmes'deki *Maison Carrée* ve Vienne'deki *Augustus ve Livia Tapınağı* günümüze kalan önemli örneklerdir. Pont du Gard ve Fréjus sukemerleri; Autun, Arles ve Orange (a.Arausio) TİYATRO'ları; Lyon, Autun, Fréjus ve Nîmes AMFİTİYATRO'ları; çoğunlukla ahşap malzeme kullanıldığından günümüze ulaşamayan HİPODROM'lar bu dönemin bellibaşlı örnekleridir. Germen istilalarından sonra, tahrip edilen Galya kentlerinin sur duvarları, bu dönemde gerçekleştirilmiş sınırlı yapı etkinlikleri içinde yer alır. 4.-6.yy'larda Fransa'da sivil mimarlığın yanı sıra dinsel yapılar Erken Hıristiyan mimarlığının (→GEÇ ANTİK) doğuşuna tanıklık eder.

Ortaçağ, Romanesk ve Gotik: Ortaçağın başlarında barbar istilaları Avrupa'nın öbür bölgelerinde olduğu gibi Fransa'da da sanat yaşamının ciddi biçimde gerilemesine yol açmıştır. Ülkede az sayıda bulunan Erken Hıristiyan anıtları günümüzde ancak kazılarla ortaya çıkarılacak durumdadır. Bu yapıların en belirgin örneklerini Doğu etkili ve merkezî planlı VAFTİZHANE'ler oluşturmaktadır. Kalıntılar daha çok güneydoğuda Aix, Fréjus, Saint-Rémy-de-Provence, Cimiez, Riez, Valence'da ve az sayıda olmak üzere kuzeyde Poitiers, Nevers gibi merkezlerde toplanmıştır. Erken Hıristiyan dinsel yapıları arasında yer alan BAZİLİKA'lar, pagan yapılardan bazilikaya çevrilenler ve yeni yapılar olmak üzere iki grupta toplanabilir. Lyons, Angers, Marsilya, Saint-Blaise, önemli örneklerin bulunduğu merkezlerdir. 6.yy'ın sanatsal gerilemesinden sonra, Fransa'nın kuzeyinde MANASTIR'ların güçlenmesi ve Katoliklik'in yayılmasıyla özellikle Merovenjler döneminde yeni bir sanatsal canlanma görülmektedir. Sanat ortamındaki bu canlanma KAROLENJ döneminde, özellikle Charlemagne'ın

(Şarlman; hd.800-814) saray çevrelerinde ve yüksek düzeydeki dinsel kişiler çevresinde büyük gelişme göstermiştir. Tüm bu sanatsal etkinlik, ortaçağların en karanlık dönemi sayılan 9.yy'da Norman akınları (→NORMAN ÜSLUBU) sonucunda kesilmiş, buna bağlı olarak mimarlık da 10.yy'ın son yıllarına kadar yaratıcı gücünü yitirmiştir.

10.yy'dan önce gerçek anlamda bir Fransız sanatından söz edilebilmesi güçtür. Ülkede en geniş kültürel etkiyi sağlamış olan Roma döneminde bile nüfusun büyük bölümünün Kelt kültürüne bağlılığının sürdüğü anlaşılmaktadır. Bu anlamda değerlendirildiğinde 7.yy'ın Merovenj sanatı, bir bakıma Latin olmayan bir sanatın Avrupa'daki son dönemi olarak görülebilir. Fransa'da yeni bir sanatın ortaya çıkışı Karolenj İmparatorluğu'nun çöküşü ve Capet Hanedanı'nın yükselişiyle başlar. Feodalleşme yolundaki toplumda çalışma sürekliliği, tekniklerin kuşaktan kuşağa aktarılması ve zenginliğin birikmesi gibi, sanatın yeşermesinde gerekli koşullar bu dönemde sağlanmıştır. 11.yy'dan 15.yy'a kadar, ortaçağ boyunca bu topluma Hıristiyan inancı ve anlayışı egemen olmuştur. Öbür Avrupa ülkelerinde de olduğu gibi sanat, Kilise'nin koruyuculuğuna ve varsıllığına bağlı olarak gelişmiştir. Kilise büyükleri uzun yıllar taşçı ustalarını, minyatürcüleri ve vitraycıları kendi istem ve görüşleri doğrultusunda yönetmişlerdir.

Fransa'da ROMANESK dönemin büyük tarikatlarına ait dinsel yapılar, 11.-13.yy'lar arasında kültürel yaşamın merkezleri durumuna gelmiştir. Büyük kırsal alanlar ortasında yer alan manastırlar ve manastır kiliseleri, erken ortaçağ sanatının doğduğu kültür merkezleriydi. Bunlardan, Benedikten tarikatına ait *Cluny Manastır ve Kilisesi* (1088-1120) dönemin en gelişmiş örneğini oluşturmaktaydı. Fransa'da Romanesk mimarlığın başlıca türü dinsel yapılardır. Bunlar zemine ağır ve güçlü duvarlarla oturur; genellikle savunma yapısı görünümündedirler ve yükseklikten çok toprağa yayılmış masif karakterleriyle dikkati çekerler. Yapıların kalın duvarlarında, ancak üst katlarda bulunan dar pencereler sayıca azdır. Tavant'daki *St.-Nicolas* ve *St.-Savin-Sur-Gartempe Manastır Kiliseleri*'nde olduğu gibi iç mekânlar Hıristiyan dini çerçevesinde FRESK'lerle kaplıdır. Güney ve Orta Fransa'da toplanan en önemli örnekler Limoges *St.-Martial;* Conques *St.-Foy*; Toulouse *St.-Sernin;* Moissac *St.-Pierre*; Vézelay *La Madeleine Kiliseleri* ile *Périgueux Katedrali*'dir (*St.-Front Kilisesi*). Bu yapılar Romanesk üsluptan GOTİK üsluba adım adım yaklaşan bir gelişimin evrelerini belirler.

Romanesk örneklerin Orta ve Güney Fransa da toplanmış olmasına karşılık, Gotik üslup ülkenin kuzeyinde Paris çevresinde doğmuştur. Bu üslubun Fransa'da gelişmesi, büyük oranda, zengin ticari ortaklıkların özgürlüklerini kazanmasına ve esnaf LONCA'larının güçlenmesine bağlıdır. Geç Romanesk dönem mimari tasarımlarının bir sonucu olarak Gotik mimarlık üslubu 12.yy'ın ortalarında Fransa'da doğmuş ve bu ülkede olgunlaşmıştır. Gotik üslubun tipik belirtisi olan sivri KEMER, daha 12.yy'ın başlarında Burgonya'da ortaya çıkmış; sivri kemerden türeyen kaburgalı TONOZ sistemleri Kuzey Fransa'da, özellikle Normandiya'da uygulanmıştır. Bu yeni mimari özellikler İle-de-France'ta Gotik üslup çerçevesinde birleşerek 12.yy'ın ikinci yarısında Fransa'nın öbür yörelerine yayılmıştır. Çağın düşüncesi skolastik felsefenin görsel ifadesini yansıtan Fransız Gotiği, mimarlık, heykel, kabartma, vitray, kitap bezeme, altar panoları ve el sanatları arasında bir üslup birliği yaratmıştır. Saf Gotik üsluba 12.yy'ın sonunda ulaşılmış, 13.yy ise Fransa'da büyük Gotik KATEDRAL'ler çağı olmuştur. 13.yy'ın ortalarında Fransız Gotik üslubu gezgin duvarcı ustalarınca Almanya, İspanya ve Kıbrıs'a taşınmış, yüzyılın sonunda ise Fransız yaratısı olarak tüm Avrupa'yı etkileyen bir güce ulaşmıştır. İle-de France, Burgonya, Güney ve Güneybatı Fransa ve Normandiya'da bölgesel özellikler gösteren Fransız Gotik üslubu, Geçiş Dönemi (12.yy'ın sonu), Erken Gotik (13.yy), Işınsal Gotik (13.yy'ın ortası-14.yy'ın sonu) ve Alevli Gotik (14.yy'ın sonu-16.yy) olmak üzere başlıca dört farklı döneme ayrılmaktadır.

Üslubun ülkedeki en eski örneği Rahip Suger tarafından 1137'de yapımı başlatılan *St.-Denis Manastır Kilisesi*'dir. Sivri kemerler, kaburgalı tonozlar, yüksek orta NEF gibi yenilikler ilk kez bu yapıda birarada kullanılmıştır. *Sens Katedrali* ise kaburgalı tonozun kullanıldığı ilk büyük katedral olarak kabul edilmektedir. Fransa'daki başlıca Gotik örnekler Paris *Notre-Dame, Chartres, Noyon, Laon, Senlis, Soissons, Reims, Amiens, Beauvais* ve *Strasbourg Katedralleri*'dir. Kuzeyden esinlenen Güney Fransa'daki örneklerin en önemlileri ise *Clermont-Ferrand, Narbonne, Limoges, Toulouse, Bordeaux Katedralleri* ve *Carcassonne St.-Nazaire Kilisesi*'dir (eskiden katedral). Güneyde ayrıca *Albi Katedrali*'nde olduğu gibi tek nefli, Toulouse'daki *Jacoben Manastırı*'nda olduğu gibi çift nefli ve tuğla ile gerçekleştirilmiş Gotik örnekler de bulunmaktadır. Bu tiplerin benzerlerine İSPANYA'da rastlanmaktadır.

13.yy'ın ortalarında başlayan IŞINSAL GOTİK'in örnekleri Fransa'nın kuzeyinde toplanmıştır. 13.yy'ın ikinci yarısında daha yüksek, hafif ve ışıklı katedraller yapma isteği güçlenince üst kat pencereleri genişlemiş ve TRIFORIUM'un yerini almış; GÜLBEZEK'ler daha büyük ve karmaşık bir görünüm kazanmış; ayaklar yüzyılın sonuna doğru sütun demetlerine dönüşmüş; sütun başlığının yerini yapraklardan oluşan bir sütun bileziği almıştır. Işınsal Gotik'in bu özellikleri Paris'te *St.-Chapelle*'de ve *Notre-Dame Katedrali*'nin TRANSEPT'inde ve *Amiens Katedrali*'nde gözlenebilir.

14.yy'ın sonundan 16.yy'a kadar süren ALEVLİ GOTİK'te bezemesel çizgilerde eğrilerin ve karşı eğrilerin egemenliği belirleyici bir özellik haline gelmiştir. Bu dönemde tarikat ayrılıklarının, çalkantıların ve Yüz Yıl Savaşları'nın (1337-1453) yol açtığı mali krizden ötürü kilise büyük katedrallerin yapımını sürdürememiş, ancak ŞAPEL'ler yaptırılabilmiştir. Daha çok Kuzey Fransa'da Normandiya ve Picardie'de, doğuda Champagne ve Lorraine'de gerçekleştirilen Alevli Gotik yapılarda tonoz kaburgaları çoğalmış; pencerelerin, tonozların ve gülbezeklerin taş oymalarında karmaşık damarlı, aleve benzer bir biçimlendirme egemen olmuş; zengin ve karmaşık bezeme, strüktürü örtmüştür. Paris *St.Séverin*; Champagne *Notre-Dame-de l'Épine*; Vendôme *Kutsal Üçleme Kilisesi*; Lyon *St.-Nizier*; Bourges *Hôtel Jacques Cœur* ve *Rouen Belediye Binası*, Alevli Gotik'in başlıca örnekleridir.

Mimari biçimler sivil ve askeri yapılarda dinsel örneklere benzer bir gelişme göstermiş, bu çağda yapısal yönüyle etkili olan Gotik sistemler her türlü örnekte uygulanmıştır. Bununla birlikte askerî binalar daha yalın ve masif bir karaktere sahiptir. *Vincennes, Blois* ve *Angers Şatoları*, Avignon'daki *Papalık Sarayı* dönemin sivil mimarlık örnekleri arasında yer almaktadır.

Rönesans ve Maniyerizm: XI.Louis döneminde (1461-83) İngiltere'yle uzun süreden beri devam e-

den savaşların sona ermesi ve buna bağlı olarak ticaretin canlanması Fransa'da sanat ortamının yeniden güçlenmesine olanak sağlamıştır. Bu dönemde feodal beylerin, görkemli MALİKÂNE'lerini onartarak ya da yenilerini yaptırarak mimari etkinliği canlandırdıkları bilinmektedir. 15.yy'ın sonlarında Fransa'da, Gotik öğelerin yerini yavaş yavaş, İtalyan mimarlığından (→İTALYA) alınmış yeni bezeme biçimlerine bıraktığı izlenmektedir. VIII.Charles (hd.1483-98), 1496'da İtalya'dan Fransa'ya dönerken yanında RÖNESANS sanatçılarını getirmiş; İtalyan sanatına hayranlığı ile tanınan I.François döneminde de (1515-47) sarayın bu tutumu sürmüştür. Fransa'da Rönesans'ın etkili olmasında İtalyan dekoratörler büyük ölçüde rol oynamıştır. Fra Giocondo (1435-1515) gibi, Fransa'ya giden İtalyan mimarların sayıca az olmasına karşılık, Jérôme Pacherot (1463-?), Bernardin de Brescia, Dominique de Cortone gibi bezeme ustaları oldukça fazladır. Fransa'da uygulanan bu yeni bezeme örnekleri önceleri elverdiğince Gotik strüktürlerin üzerine giydirilmiştir. Fransa'da "I.Rönesans dönemi" olarak adlandırılan Erken Rönesans'ın örnekleri özellikle Loire Vadisi'ndeki ŞATO'larda görülmektedir. En ünlü örneklerini dinsel yapılarda veren Gotik üsluba karşılık Fransa'da Rönesans mimarlığı belirgin biçimde sivil alanda etkili olmuştur. *Chambord, Amboise, Saumur, Chenonceaux, Villandry, Azay-le-Rideau Şatoları* ve Loches *Belediye Binası* başlıca örneklerdir. Fransa'da prenslik konutlarında da izlenen Rönesans üslubu, Loire Vadisi'nden sonra İle-de-France'a yayılmıştır. İle-de-France'ta 1525'ten başlayarak *Saint-Germain, La Muette, Palluau, Fontainebleau, Villers-Cotterêts* gibi Rönesans üslubunda malikâneler gerçekleştirilmiştir.

Öte yandan *Fontainebleau Şatosu*'nun (1528-58) oval avlusu, dekorasyonu İtalyan sanatçı ROSSO FIORENTINO ve PRIMATICCIO tarafından gerçekleştirilen *I.François Galerisi*, yine İtalyan sanatçı Niccolò dell'Abbate'nin (yks.1512-71) yaptığı *Ulysses Galerisi* İtalya kaynaklı MANİYERİZM üslubunun Fransa'daki ilk uygulamalarıdır. Fransa'da 1540'tan sonra, PERUZZI'nin öğrencisi SERLIO'nun ülkeye gelişiyle Rönesans üslubu giderek baskınlaşmış ve Fransız beğenisine uyarlanmıştır. Onun *Fontainebleau Şatosu*'ndaki çalışması özellikle etkilerin yerleşmesinde büyük önem taşır. Serlio ile birlikte VIGNOLA, DELORME ve LESCOT; BRAMANTE ve SANSOVINO'nun KLASİK ilkelere dayalı mimarlık anlayışlarının Fransa'da yer etmesinde büyük rol oynamış ustalardır. Delorme, 1543-59 arasında Fontainebleau çalışmalarını yönetmiş, Primaticcio ile birlikte çalıştığı *II.Henri Galerisi*'nin (*Balo Salonu*) yanı sıra Saint-Germain-en-Laye'deki *Château Neuf* (Yeni Şato) ve *Villers-Cotterêts Şatoları*'nda çalışmış, 1547-55 arasında *Anet Şatosu*'nu inşa etmiştir. Lescot ise *Louvre Sarayı*'nın *Kare Avlu*'sunun batı kanadıyla *Karyatidler Salonu*'nu inşa etmiş, eski *Louvre*'u modernleştirmiştir.

Dinsel mimarlık alanında daha çok, Gotik yapıya Rönesans bezeme uygulandığı izlenir. Paris *St.-Etienne-du-Mont Kilisesi*'nin JÜBE'si iç dekorasyon uyarlamasının önemli bir örneğidir. Paris *St.-Eustache* (1532); Caen *St.-Pierre*; Dijon *St.-Michel* (1535-50) *Kiliseleri* dinsel yapılar arasında önemli yer tutar. Fransız Rönesans mimarlığında, PİLASTR'lar ve Toskan, Dor, İon, Korinth ve kompozit başlıklı (→SÜTUN BAŞLIĞI), duvara gömülü sütunlar; zeminden çatıya kadar uzanan ve cephede düşey bir ritim yaratan dikdörtgen pencere dizileri; haç biçimi bölmeli pencere çerçeveleri; çatıda alınlık kullanımı, giriş kapılarında antik bir korniş üstünde üçgen ya da yarım dairesel alınlıklar; armalarla bezeli bacalar, sarmal merdivenler, beşik tonoz, KASET'li tavan, kabartma bezemeler, ön ve yan cephelerde nişler içinde heykellerin bulunuşu belirgin üslup özellikleridir.

17.yy: Klasik kaynaklı bu bezemenin belli ölçü ve oranlara göre kullanılması 1550'lerden sonra yaygınlık kazanmıştır. Mimari kompozisyonlar bu tarihten sonra içte ve dışta geometrik ve aritmetik kurallara bağlanmış, İtalyan etkileri azalmış ve Antik Çağ'a dönüşle 17.yy Fransız KLASİKÇİLİK'ine zemin hazırlanmıştır. 17.yy Fransa'sında Din Savaşları ve Nantes Fermanı'ndan (1598) sonra IV.Henri yönetiminde (1589-1610) tarımdan ticarete, yaşamın her dalında bir yenileşme hareketi izlenir. Marie de'Médicis'nin naiblik döneminde Paris ortaçağ görünümünden kurtulup modern bir kent niteliğine bürünmüştür. Bu dönemde Antik Çağ etkisi artmış; kemerler anıtsal boyutlara varmıştır. Rönesans anlayışı 1630-40'lara kadar sürmüş; dinsel mimarlık alanında İtalyan BAROK üslubu, özellikle Roma *San Pietro* ve *Il Gesù Kiliseleri* etki yaratmıştır. Barok üslup Cizvit ve Teatinus tarikatlarına ait kiliselerde daha belirgindir. CEPHE'lerde hareket öğesi, iç mekân bezemesinde yoğunluk ve ışıkla vurgulanmış perspektif, üslubun özellikleridir. Dinsel yapılarda genellikle *transept* ile orta nefin kesişme noktasında bir KUBBE yükselir, bu kubbe dıştan bir ışık kulesiyle sonlanır. Bu anlayışın örnekleri arasında Paris *St.-Gervais, St.-Paul-et-St.-Louis, St.-Joseph-des-Carmes, Val-de-Grâce* ve *Sorbonne Kiliseleri* sayılabilir. Sivil yapılarda İtalyan Barok etkileri daha zayıftır. Klasik dönem içinde yer alan ve tümü de Antik Çağ'dan beslenen SARAY, malikâne, özel konut, kamu yapıları, MEYDAN tasarımı gibi sivil mimarlık alanında XIII. ve XIV.Louis üslupları etkili olmuştur.

XIII.Louis Üslubu (1580-1640), IV.Henri ve XIII.Louis (hd.1610-43) yönetiminde gerçekleştirilen yapıları içerir. Planda simetriye önem verilmesi, bina cephelerinin çevresi beyaz taş dizileriyle sınırlandırılmış tuğla dolgu panolarla kaplanması, yapının genel görünümünde büyük bir yalınlığa gidilmesi, dışta heykel bezemenin azlığı ya da tümüyle kaldırılmış oluşu dönemin belirgin mimarlık özelliklerindendir. Paris'te *Vosges* ve *Dauphine Meydanları*, *Luxembourg Sarayı*'nın ve *Louvre Sarayı*'nın merkez pavyonları ile *Versailles Sarayı*'nın XIII.Louis döneminde yapılan bölümü başlıca örneklerdir.

XIV.Louis Üslubu (1640-1710), XIV.Louis'nin (hd.1643-1715) koruyuculuğu altında geliştiğinden resmî bir karaktere sahiptir. Kralla ilgili her şey önem kazanmış ve monarşi kutsallaştırılmış, dinsel ve geleneksel değerler yüceltilmiş; Mimarlık Akademisi de bu dönemde, 1671'de kurulmuştur (→AKADEMİ). XIV.Louis Üslubu'nda monarşiyi simgeleyen sanatta hey şeyden önce birlik, açıklık, kurallılık, SİMETRİ duygusu, görkem, ağırbaşlılık ve soylu bir klasik anlayış egemendir. Ancak dönemin örneklerinde antik-pagan, Hıristiyan ve din dışı öğelerin birlikte ve karışık biçimde uygulandığı görülmektedir. Mimari tasarımda çizgilerin görkemi büyük önem kazanmıştır. Tekdüze ve simetrik cepheler, teras biçiminde düz çatılar ya da "Mansart çatı" (→MANSART, François) adıyla anılan kırık yüzeyli çatılar kullanılmıştır. Mimari tümüyle dışa dönüktür, yani dıştan değerlendirilmek üzere gerçekleştirilmiştir.

Louvre Sarayı'nın PERRAULT tarafından inşa edilen bölümü; LE VAU ve HARDOUIN MANSART tarafından tasarlanan, LEBRUN tarafından deko-

rasyonu yapılan, bahçeleri LE NÔTRE tarafından düzenlenen (→PEYZAJ MİMARLIĞI) *Versailles Sarayı*; Hardouin Mansart'ın *Marly Şatosu*; Paris'te, Le Vau'nun gerçekleştirdiği *Collège des Quatre Nations* (b.Fransız Enstitüsü), Perrault'nun *Paris Gözlemevi*; Hardouin Mansart'ın tasarımı *Zafer Meydanı*, *Vendôme Meydanı* ve *Hôtel des Invalides*; N.F. BLONDEL'in tasarladığı *St.Denis Kapısı*; Pierre Bullet'nin (1639-1716) yaptığı *St.Martin Kapısı*; Paris, Île-Saint-Louis'de ve Marais'de çeşitli özel konut ve malikâneler, dönemin sivil mimarlığının en yetkin örnekleridir. Fransa'da 17.yy üslubu üç kuşak mimar tarafından geliştirilmiştir. Barok anlayışı benimsemiş olan birinci kuşak teatral ve dekoratif bir etki yaratmaya çalışmış; 1660 sonrasında ikinci kuşak mimarlar daha işlevsel bir güzellik anlayışını yeğlemişler; daha kuralcı olan üçüncü kuşak ise akademi tarafından yönetilmiştir.

18.yy: 17.yy Fransız sanatında kralın ve monarşinin oynadığı etkin rolü 18.yy'da aristokrasi üstlenmiştir. Aydınlanma Dönemi olarak da bilinen bu dönem yüzyılın siyasal gelişmelerine göre, Rejans dönemi (1715-23), XV.Louis dönemi (1715-74), XVI.Louis dönemi (1774-93) ve Direktuvar (1789-1804) olmak üzere başlıca dört bölüme ayrılır. REJANS ve XV.Louis dönemlerinde yeni bir üslup ve gelenekten kopuş olarak değerlendirilen ROKOKO üslubu egemen olurken, yüzyılın son çeyreğine doğru Antik Çağ'a dönülmüş ve Klasikçilik güçlenmiştir. Rokoko, Barok üslubun sonu, bitiş dönemidir. Bir Fransız buluşu olan bu üslup 1730-80 arasında etkili olmuş, özellikle iç mimarlık, bezeme, mobilya ve küçük el sanatları alanında önemli örnekler vermiştir. "Rokoko" sözcüğü bu dönemde çok sevilerek kullanılan ROKAY bezeme öğesinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle Rokay üslubu da denen Rokoko'nun bir başka adı da XV.Louis Üslubu'dur (→LOUIS STİLLERİ). Zarif, devingen ve sarmal çizgilerin, asimetrik organik biçimlerin egemen olduğu Rokoko'da, büyük oranda Barok kökenli mimari biçimlendirmeler yeğlenmiştir. XIV.Louis döneminde olduğu gibi bu dönemde de gerek mimarlık, gerek dekoratif sanatlarda usta-çırak ilişkisi içinde yetişmiş pek çok sanatçı aileye rastlanmaktadır. Hardouin Mansart'ın öğrencisi BOFFRAND, J.GABRIEL, J.M.Chevotet, J.Aubert, Emmanuel Heré de Corny (1705-63), Juste Aurèle Meissonier (1693/95-1750), Gilles Marie Oppenord (1672-1742), CUVILLIÉS, Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766) ve Robert de Cotte (1656-1735), Rejans dönemi mimarlığının yaratıcı sanatçılarıdır. Söz konusu dönemde Paris'te çok sınırlı sayıda KİLİSE yapılmış olmasına karşın dinsel yapıların sayısı taşrada, başkentle kıyaslanmayacak kadar fazladır. Paris'te 17.yy'da Le Vau tarafından yapımına başlanan *St.-Sulpice Kilisesi*, Oppenord ve Servandoni'nin çalışmalarıyla tamamlanmış ender örneklerden biridir. Robert de Cotte'un Paris'te gerçekleştirdiği *Fransa Bankası*'nın *Yaldızlı Galeri*'si (*Galerie Dorée*), Nancy'de Heré tarafından yapılan *Stanislas Meydanı*, Rokoko uygulamalardır. Çağın önemli yapıları kent evleri ve soylulara ait konutlardır (→HÔTEL). Rejans döneminde Paris'te *Hôtel de Soubise* ve *Hôtel de Roban* ile Faubourg Saint-Germain, Faubourg Saint-Honoré, Passy, Chaillot, Auteuil gibi semtlerde yaptırılan konutlar dönemin üslubunun tanıklarıdır. Malikâne türündeki bu özel konutların iç bezemesi ve mobilyası, Rokoko üslubunun yetkin örnekleridir. Kullanıma dönük kolaylıkların da düşünüldüğü bu yapılar, üslupsal zarafet ve inceliklerinin yanı sıra dönemin, yaşam biçimine verdiği önemi de yansıtmaktadır. 18.yy'da saray ve malikânelerle özel konutlarda uygulanan Rokoko üslubu Almanya'dan Rusya'ya kadar Avrupa'nın çeşitli aristokratik çevrelerince örnek alınmış; Fransız yaşam biçimi, dil ve kültürü yaygınlık kazanmıştır. OSMANLI mimarlığında Lale Devri (1718-30) sonrasında saray yapılarında, su yapılarında ve dinsel yapılarda görülen Rokoko üslubu bu yayılmanın bir sonucudur.

18.yy'ın ikinci yarısında Yunanistan ve İtalya'da yapılan arkeolojik kazılar Rokoko'nun terk edilerek antik mimarlık öğelerinin ve klasikçilik düşüncesinin yeniden gündeme gelmesine yol açmıştır. Yüzyılın sonuna doğru düz hatların egemen olduğu ve Roma mimarlığından izler taşıyan oldukça yalın bir bezeme programı uygulanmaya başlamıştır. Mansart'ın mimarlık anlayışıyla YENİ-KLASİKÇİLİK arasında geçişi ve üslup sürekliliğini sağlayan A.J.GABRIEL'in iki başyapıtından biri Paris'in *Concorde Meydanı*, öbürü de Versailles'daki *Küçük Trianon*'dur (1761-68). Gabriel'in Paris'teki *Askeri Okul*'u (1750-68) ile Versailles'daki *Opera Binası* (1748-68) dönemin anlayışını yansıtan önemli örneklerdir. Gabriel'in çağdaşı olan mimarlardan, *Arras Katedrali*'ni yapan Pierre Contant d'Ivry, İtalya'dan ve Antik Çağ'dan çok etkilenmiş olan Paris *Panthéon*'unu gerçekleştiren SOUFFLOT, J.F.BLONDEL, Jean Baptiste Vallin de la Mothe (1729-1800) ve Pierre Louis Philippe de la Guêpière, Fransız mimarlığına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Bunları izleyen kuşak, Soufflot'nun üslubunu benimsemiş ve Klasikçilik anlayışını sürdürmüştür. V.LOUIS, Besançon ve Bordeaux'da çalışmış, Bordeaux'daki *Büyük Tiyatro*'yu gerçekleştirmiştir. LEDOUX, Antik Çağ'dan olduğu kadar PIRANESI'den de etkilenmiş, geniş düş gücüne sahip bir mimardır. Paris'te *Hôtel d'Hallwyl*, Calvados'ta (Caen yak.) *Bénouville Şatosu* ve *Besançon Tiyatrosu* (1957'de yanmıştır) bilinen önemli yapılarıdır.

19.yy: 19.yy'da Fransız Devrimi ve İmparatorluk dönemlerinde arkeolojik buluşların etkisi ve Antik Çağ'a ilgi, yeni anlamlar yüklenerek sürdürülmüştür. Devrimi izleyen yıllarda mimarlık etkinlikleri azalmış, Yunan ve Roma anıtlarının kopyalarının yapılmasıyla yetinilmiş, cephelerde soğuk bir etki aranmıştır. İmparatorluk Dönemi'nde ise antik sanat resmî bir nitelik kazanmıştır. 1800-30 arasında Napoléon'un denetimi altında gelişen AMPİR üslup, XVI.Louis dönemi mimarlığından anıtsal ve ezici etkisiyle ayrılır. Fransız ordularının zaferleri için yapılan anıtlar, ZAFER TAKI, DİKİLİTAŞ ve tapınaklar Roma İmparatorluk yapıları örnek alınarak gerçekleştirilmiş ve Paris, antik Roma'ya benzetilmeye çalışılmıştır. Bir TAPINAK görünümünde inşa edilen özel konutlarda Dor düzeni (→DÜZEN) sütunlar, üçgen alınlıklar ve ALINLIK içinde yuvarlak öküz gözü (*l'oeil de boeuf*) pencere yaygın kullanılmıştır. FONTAINE ve PERCIER, VIGNON, Jean Baptiste Lepère (1761-1844), Alexandre Théodore Brongniart (1739-1813) ile CHALGRIN, Ampir üslubunun başlıca mimarlarıdır. Lepère'in, Roma'daki *Traianus Sütunu*'ndan esinlenerek, Jacques Gondouin ile (1737-1818) birlikte Paris'te gerçekleştirdiği *Vendôme Sütunu*; Brongniart'ın yapısı *Paris Borsası*; Percier ve Fontaine'in yapıtı olan *Arc de Triomphe du Carousel* adlı zafer takı ve *Louvre Sarayı*'nın ek bölümleri; Vignon tarafından yapılan *Madeleine Kilisesi*; Gondouin'in *Tıp Okulu*; Chalgrin'in başlayıp Abel G.Blouet'nin (1795-1853) tamamladığı Étoile Meydanı'ndaki *Zafer Takı*, İmparatorluk Dönemi'nin mimarlık anlayışını temsil eden başlıca yapılardır. 19.yy'ın ikinci yarısından sonra Fransız mimarlığına tarihsel üslupların egemen olduğu ve eklektik (seçmeci) bir anlayışın (→EKLEKTİSİZM) benimsendiği izlenmektedir.

1830'lar ROMANTİZM'inin etkisiyle ortaçağları yücelten VIOLLET-LE-DUC bunu, Paris'teki *Notre-Dame*'ın restorasyonuyla örneklemiştir. Jacques Félix Duban (1797-1870), Paris *Güzel Sanatlar Yüksekokulu*'nda Rönesans üslubundan esinlenirken, C.GARNIER, *Paris Opera Binası*'nda Yeni-Barok cepheler ve iç düzenlemeler yaratmıştır. *Grand Palais (Büyük Saray)*, *Petit Palais (Küçük Saray)*, *III.Alexandre Köprüsü* dış cephelerde heykele büyük yer veren eklektik bir anlayışı benimserken, *Sacré Cœur Bazilikası*'nda Oryantalist biçimler (→ORYANTALİZM) egemen olmuştur.

İkinci İmparatorluk Dönemi'nde metal konstrüksiyonların kullanıldığı görülmektedir. Fransa'da dökme demirin (→DEMİR) mimarlık alanındaki ilk uygulamalarına LABROUSTE'un *Ste.-Geneviève Kütüphanesi*'nde ve BALTARD'ın *Paris Merkez Hali*'nde rastlanmaktadır. Yüzyılın son 10 yılı ve 20.yy'ın başında ilginç uygulamaları, dökme demir ve cam gibi yeni malzemelere gösterdikleri ilgiyle GUIMARD ve Jules Lavirotte (1864-1929) gibi mimarlar ART NOUVEAU'nun temsilcileri olmuşlardır. Belli bir üsluba bağlı olmayan dökme demir örneklerden *Eiffel Kulesi*'nin yanı sıra *Gare du Nord (Kuzey Garı)*, *Gare de l'Est (Doğu Garı)*, *St.Lazare Garı* gibi dönemin ünlü tren istasyonları (→GAR) ve benzeri yapılar 19.yy sonunun yetkin mühendislik örnekleri sayılırken, bir yandan da 20.yy mimarlığının modern STRÜKTÜR anlayışına ışık tutmuşlardır. *S.Germaner*

20.yy: T.GARNIER, yüzyılın başında *Endüstri Kenti (cité industrielle)* tasarımıyla KENT PLANLAMA alanına yeni çağın damgasını vururken, Le Corbusier de düşünceleri ve uygulamalarıyla yeni bir mimari dilin öncüsü olmuştur (→LE CORBUSIER). Gerek Fransa, gerek dünya mimarlığı için geleneksel seçmecilikten MODERN MİMARLIK'a geçişte en önemli söylem adamı sayılan Le Corbusier'nin işlevselci görüşlerini (→İŞLEVSELCİLİK), A.LURÇAT, Eugène Beaudouin (1898-?) gibi pek çok Fransız mimar paylaşmış ve Avrupa'nın önde gelen mimarlarıyla birlikte 1928'de Uluslararası Modern Mimarlık Kongreleri'nin (→CIAM) kuruluşuna katılmışlardır. Zengin bir mimari birikime sahip olan Paris de, II.Dünya Savaşı sonrasında öteki Avrupa kentleri gibi kimlik arayışı içine girmiş, Modern geleneğin yanı sıra çeşitli yaklaşımların sınandığı merkezlerden biri olmuştur. Yeni Paris, tarihsel kent dokusunun dışında gelişmekle birlikte, eski doku içinde geniş tartışmalara yol açan mimarisiyle *Georges Pompidou Ulusal Sanat ve Kültür Merkezi* (1971-77) uygulanabilmiştir (→PIANO, Renzo; ROGERS, Richard). 1980'ler Paris'in çehresini daha da değiştirmiş, yeni projelerin yanı sıra eski yapılara yeni işlevler verilmiş; örneğin, Gae Aulenti'nin tasarımıyla 19.yy yapıtları müzesine dönüştürülen *Orsay Garı* 1986'da hizmete açılmıştır. Dönemin başbakanı Mitterrand'ın, Fransız Devrimi'nin 200.yıldönümü kutlamaları çerçevesinde başkentte gerçekleştirilmesine karar verilen bir dizi büyük projeyi devlet bütçesinden finanse etme konusundaki kararlı tutumu, 1980'lerde Paris'e birçok yeni yapıt kazandırmıştır. Bunlar arasında I.M.Pei'nin *Louvre Müzesi* girişi olarak tasarladığı büyük cam piramit (*Louvre Piramidi*), Jean Nouvel'in *Arap Dünyası Enstitüsü*, Carlos Ott'un *Bastille Operası*, Johan Otto von Spreckelsen'in *Arc de la Défense*'ı ve Dominique Perrault'nun açık kitap biçiminde, 80m'lik dört kuleden oluşan *Fransız Ulusal Kütüphanesi* sayılmalıdır. Öte yandan, 19.yy sanayi yapılarını, yeni işlevlerle donatarak değerlendirme projeleri kapsamında ele alınan La Villette Bölgesi'nde Bernard Reichen ve Philippe Robert'in bir kültür merkezine dönüştürdükleri *Büyükbaş Hayvan Pazarı Binası*, DEKONSTRÜKTİVİZM akımı içinde değerlendirilen Bernard Tschumi'nin (d.1944) düzenlediği *La Villette Parkı* (1982-85) ve PORTZAMPARC'ın müzik ve dans konservatuvarı olarak tasarladığı *Müzik Merkezi* de (*Cité de la Musique*, 1984) anılmaya değer uygulamalardır. *EA*

Resim ve Heykel:

Tarihöncesi: Fransa, tarihöncesi döneme ait mağara duvar resimlerinden (→DUVAR RESMİ), HEYKELCİK'lerden ve çeşitli küçük nesnelerden oluşan zengin bir birikime sahiptir. Doğalcı bir üslubu yansıtan, duvarlara kazıma ve boyama tekniğiyle gerçekleştirilmiş hayvan betimlerinin yer aldığı mağaralar Güney Fransa'da ve özellikle Pireneler'in kuzey yamaçlarında, Cévennes yöresinde, Dordogne Irmağı'nın kuzeyindeki dağlık bölgelerde, Vézère Irmağı vadisinde yoğunlaşmıştır. Lascaux, Les Trois Frères, Les Combarelles, Fond-de Gaume, Pech-Merle, Laussel, La Colombière, Le Roc-de-Sers, Le Fourneau du Diable ve yakın zamanlarda bulunan Akdeniz kıyısındaki Cosques, bugüne kadar bilinen ve araştırılmış olan başlıca resimli mağaralardır. Büyük bölümü Üst Paleolitik Çağ'a ait olan mağara duvar resimleri MÖ 15000-8000 dolaylarına tarihlenmektedir. Tarihöncesine ait insan heykelcikleri de ele geçmiştir. Bereket tanrıçası türünden, dişilik nitelikleri belirgin Lespugue, Laussel, Brassempouy ve Sireuil "Venüs"leri bu örnekler arasındadır. Magdalenien dönemde yörede bu tür örneklerin üretimi artmış ve örnekler daha karmaşık bir nitelik kazanmıştır. Hayvan imgelerini içeren, kemik ve fildişinden yapılma küçük nesneler yontma, kabartma ya da kazıma tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. Neolitik Çağ'da megalitik kültür kapsamında betimleyici örneklere rastlanmaktadır. Bunlar çoğu kez kadın figürünün şematik bir ifadesidir. Champagne'da gömüt olarak kullanılan mağaraların duvarlarında alçak kabartma olarak yer alan bu örneklere küçük boyutlu menhirler üstünde de rastlanmaktadır. Kabaca insan biçimi verilmiş bu taş dikitler Güney Fransa'da Aveyron, Tarn, Hérault ve Gard gibi bölgelerde görülmektedir. Fransa'da çeşitli örnekleri bulunan MEGALİT heykellerin Demir Çağı sonlarına, hatta tarih dönemlerine değin uzandığı kabul edilmektedir.

Helenistik kültürün (→YUNAN) oldukça geniş bir alana yayıldığı Güney Fransa'da ele geçirilen heykeller az sayıdadır ve çağın Akdeniz bölgesinin üslup ve teknik özelliklerini yansıtmaktadır. Adak STEL'leri ve küçük bir yapı içinde oturmuş ana tanrıça heykelleri bu örnekler arasındadır. Tanrı ve tanrıça figürleri, atlar, savaş kahramanları, vahşi hayvanlarla boğuşan figürler Helenistik heykellere konu oluşturmuştur. Augustus ve Claudius dönemlerinde mimarlık etkinlikleri canlanmış ve buna bağlı olarak plastik sanatlar da gelişme göstermiştir. Saint-Rémy-de-Provence'da (a.Glanum) ve Carpentras'da (a.Carpentorate) olduğu gibi üstünde kabartmaların yer aldığı zafer takları dönemin önemli örneklerini oluşturur. Bu iki anıt, ileride Romanesk üslupta görülecek olan, heykellerle bezeli cephe biçimlendirmelerine yol açmıştır. Aynı türde bir başka ilginç örnek de La Turbie'deki (a.Tropaeum Alpium) *Alpler Ganimeti*'dir (*Trophée des Alpes*); Helenistik mezar anıtlarından esinlenmişe benzeyen bu yapıt MÖ 7 ya da 6'da Augustus tarafından Galya-İtalya sınırında gerçekleştirilmiş ve Alpler barışına adanmıştır. Galya'da, doğuda ve Ren Vadisi'nde mezar ya da adak amacıyla dikilen kabartmalı sütunlara rastlanmaktadır.

Ortaçağ, Romanesk ve Gotik: Ortaçağın başlangıcındaki barbar istilalarıyla, tüm Avrupa'da olduğu gibi Fransa'da da mimarlık ve plastik sanatlar, Latin (Roma) anlayışına oranla bir tür gerileme ve Hıristiyanlık'ın kabulüyle de bir tür nitelik değiştirme sürecine girmiştir. Kuşkusuz bu dönemde istilacı kavimlerin sanatlarının etkisini de göz ardı etmemek gerekmektedir. 6.yy'daki sanatsal çöküntüden sonra, kuzey bölgelerindeki manastırlaşma olgusu (→MANASTIR) ve Merovenj Hanedanı döneminde Katoliklik'in kabulü, yeni bir sanatsal uyanışa yol açmış, bunun başarılı ürünleri daha çok 7.yy'da Karolenj döneminde alınmıştır. Bu dönemin heykeli kaba ve iridir, genellikle birbiri içine geçmiş yalın bezeme örgeleri kullanılmıştır. Mimari dekorasyonda da gerek dıştaki taş kabartmalarda, gerek sınırlı bir paletle yapılmış içteki duvar resimlerinde yine yalın örgeler yeğlemiştir. Fransa'da 12.yy'da en yetkin örneklerini veren Romanesk heykel genellikle mimarlığa bağımlıdır, gerçekçi olmayan düşsel bir anlatıma sahiptir ve dinsel konuları içermektedir. Malzeme yörede bulunan taştır. Kiliselerde heykel örnekleri belli bir ikonografik düzene (→İKONOGRAFİ) göre yer alır. Giriş kapısında genellikle Son Yargı (Mahşer); alınlıkta Dört İncil Yazarı'nın simgeleriyle çevrelenmiş olarak MANDORLA içinde Hz.İSA; sütun başlıklarında yapraklar, hayvanlar, canavarlar, azizlerin yaşam öyküsü ve İncil'den sahneler bulunur. *St.-Sernin Kilisesi*'nde olduğu gibi altar heykelleri de yapılardaki örneklerle aynı özelliklere sahiptir.

Fransa'da Romanesk heykel orta ve güney bölgelerde; Languedoc, Burgonya, Provence, Auvergne ve Poitou'da bulunur. Kuzeyde bu dönemde Gotik üslubun oluşum süreci yaşanmaktadır. Languedoc bölgesinde gerçekleştirilen kiliselerde Romanesk heykel sanatının gelişmesi, İspanya'ya yakınlığa, Santiago da Compostela'ya bağlanan hac yolu üzerinde oluşuna ve Pireneler'de bulunan mermer ocaklarının kullanılmasına çok şey borçludur. *St.-Sernin* (1095-1130) ve *Moissac* (1100) *Kiliseleri*'nde görüldüğü gibi yontu örnekleri sütun başlıklarında, kapı girişlerinde ve alınlıklarda yer alır. Heykellerin özelliği insan figürlerinde oranların uzatılması, bacakların üst üste atılması ve vücuda dans pozları verilerek bir ritim duygusu yaratılmaya çalışılmasıdır. Burgonya'da Vézelay *La Madeleine Kilisesi* (1120-40) ve *Autun Katedrali* (yks.1135-40) Romanesk heykel örneklerinin en önemlilerini barındıran yapılardır. Provence'da Yunan-Roma dönemi yapılarında görülen antik frizlerin etkilerini taşıyan düzenlemelere rastlanmaktadır. Hz.İsa'nın yaşam öyküsünün bir friz düzeninde anlatıldığı Arles *St.-Trophime* ve Gard *St.-Gilles Kiliseleri* buna örnek verilebilir. Auvergne'de Clermont-Ferrand *Notre-Dame du Port*, Moissac *St.-Pierre* ve *St.-Nectaire Kiliseleri*'ndeki heykellerde olduğu gibi yumuşak kireçtaşından kabaca kütleler halinde kesilmiş figürler Languedoc bölgesi heykel örneklerinin zarif ve ince uzun biçimleriyle açıkça çelişir. Poitou ve güneybatıda ise *Angoulême Katedrali*'nde ve Poitiers *Notre-Dame-la-Grande*'da olduğu gibi heykeller ön cephenin tüm yüzeyine yayılmıştır.

Fransa'da Romanesk resim örnekleri, duvar resimleri, KİTAP BEZEME, VİTRAY ve MOZAİK'lerden oluşur. 12.yy'da gerçekleştirilen çok sayıdaki duvar resmi, açık zeminli ve koyu mavi zeminli olmak üzere genel olarak iki grupta toplanmaktadır. Açık zeminli örnekler Poitou, Anjou, Touraine, Berry ve Loire bölgesindeki kiliselerde bulunmaktadır. Güçlü anlatımları ve üstün nitelikleriyle *St.-Savin-sur-Gartempe Kilisesi*, Tavant *St.-Nicolas Kilisesi* ve *Brinay Kilisesi* resimleri başlıca örneklerdir. Koyu mavi zeminli duvar resimlerinde canlı renkler kullanılmıştır. Bu tür, Orta Fransa'da ve Burgonya'da ortaya çıkmış, buradan Vézelay, Provence, Languedoc ve İspanya'da Katalonya'ya yayılmıştır. *Berzé-la-Ville Manastır Kilisesi* duvar resimleri bu türün bir örneğidir. Bazı örneklerde İtalyan resmi yoluyla bölgeye ulaşmış BİZANS etkilerini seçme olanağı da vardır.

12.yy'ın başında Fransa'da kitap bezeme dalında en önemli ve özgün merkez Burgonya'da Cîteaux'dur. Dijon Kütüphanesi'nde bulunan *Stephen Harding İncili* bu merkezin ürünüdür. Bir başka önemli merkez olan Akitanya'da yapılan kitap resimleri Moissac ve Toulouse Romanesk heykelleriyle üslup yönünden paralellik gösterir. Bu dönemde Normandiya ve Kuzey Fransa'da kitap bezeme merkezlerinde İngiliz, özellikle de Cluny'de OTTO DÖNEMİ yazmalarıyla Bizans etkileri güçlü biçimde hissedilir.

Fransa'da heykel sanatı Erken Gotik yapılarda Romanesk geleneği sürdürmüştür. *St.-Denis Kilisesi*'nin kapısında yer alan sütunsu heykeller Romanesk sanatın olgun örneklerini düşündürür. Languedoc'daki Romanesk örneklerle büyük benzerlik gösteren bu heykellerde tamamen Gotik ikonografiye özgü bir biçimde Yeni ve Eski Ahit'in belirgin figürleri betimlenmiştir. Kapı alınlığında Son Yargı ya da Meryem'in Taç Giymesi gibi konular kabartma olarak yer alır. Erken Gotik dönemin en iyi korunmuş ve en nitelikli ürünleri *Chartres Katedrali*'nin batı kapısında (*Kraliyet Kapısı*, 1145-55) yer almaktadır. Bunların, *St.-Denis*'de çalışmış ustalar tarafından gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Benzeri özellikler Etampes *Notre-Dame-du-Fort*, Bourges *St.-Etienne*, Le Mans *St.-Julien*, Angers *St.-Maurice*, Provins *St.-Ayoul*, *Saint-Loup-de-Naud* ve Paris *Notre-Dame Katedralleri*'ndeki heykellerde de izlenmektedir. Erken Gotik heykel özelliklerinin Normandiya, Champagne, Burgonya, Akitanya ve Languedoc'un yanı sıra Flandre, İngiltere, Almanya, İspanya'da da etkili olduğu görülmektedir. 12.yy'ın sonunda Fransa'da Gotik heykel stilizasyondan kurtularak hümanistik bir nitelik kazanmış, 13.yy'da ise figürler çok daha ifadeli ve duygulu bir biçimde betimlenmiştir. Meryem ve azizler, dönemin skolastik düşüncesini ve entelektüel kavramlarını simgeleyen alegorik figürler (→ALEGORİ), en sık ele alınan konular olmuştur. Yüzyılın ortalarında heykeller mimari arka planlarından kopma eğilimi göstermiş, daha doğalcı bir anlatım kazanmış ve figürlerde portre özellikleri öne çıkmıştır. Aynı dönemde yapı içindeki bağımsız heykeller önem kazanmış; gerçekleştirilen çok sayıda mezar heykeli de heykel sanatının gelişmesinde etkili olmuştur. Fransız Devrimi sırasında zarar görmüş olsalar da Fransa krallarının *St.-Denis Kilisesi*'ndeki heykelleri bu alandaki en önemli örnekleri oluşturur. 14. ve 15.yy'larda gerçekçilik kaygısı sanatçıları ölünün yüzünden alınan masklarla çalışmaya zorlamış, bu yöntem portre nitelikli heykellerin gelişmesinde etkili olmuştur.

Gotik üslubun resim örneklerini freskler, vitraylar, kitap resimleri ve altar panoları oluşturur. Duvar resimleri Romanesk kiliselerde olduğu kadar önemli olmamakla birlikte tamamen terk edilmemiştir. Daha çok Avignon *Papalık Sarayı*'nda görüldüğü gibi 14.yy'da saray ve kalelerin iç mekânlarında duvar resimlerine yer verilmiştir. Vitraylar dönemin en yetkin resim örneklerini oluşturur. 1145-1250 arasında pencere açıklıklarının genişlemesi üzerine gelişen bu sanat dalında İncil'den alınma sahneler pencerelerde renkli cam parçalarının kullanılmasıy-

la canlı ve ışıklı renklerle betimlenmiştir. Paris'te *Notre-Dame Katedrali*'nin, *St.Chapelle*'in ve *Chartres Katedrali*'nin vitrayları en önemli örneklerdir.

13.yy'ın kitap bezeme ustaları vitray sanatından esinlenmiş ve dekoratif işlevlerini de unutmadan gerçekçi bir anlayışla çalışmışlardır. Parisli ünlü ressamlar kilise dışından sanatçılardır ve kral için çalışmışlardır. *Aziz Louis Mezmuru* (ykş.1256, Paris Ulusal Küt., Ms.lat.10525), *Blanche de Castile Mezmuru* (ykş.1230), Honoré Usta'ya atfedilen *Güzel Philippe'in Dua Saatleri Kitabı* (Paris Ulusal Küt., Ms.lat.1023) seçkin örnekler arasında yer almaktadır. Bu minyatürcüler din dışı konularda şiirler ve öyküler de resimlemişlerdir. 14.yy'da zarif örnekleriyle bir kitap bezeme merkezi olarak Paris ön plana çıkmış, Kral V.Charles (hd.1364-80), kardeşleri Burgonya dükü, Anjou dükü ve Berry dükü gibi kitapsever ve sanat koruyucuları, Jean de Bruges gibi yabancı ressamları saraylarına çağırmışlardır. Avignon'da Papalık Sarayı, İtalya'dan SIMONE MARTINI'yi ve Sienalı sanatçıları davet etmiştir. VI.Charles döneminde (1380-1422) Paris'in, Fransız sanatçılarla İtalyan ve Flaman ustaların (→BELÇİKA) birlikte çalıştıkları bir merkez durumunda olduğu (→AVIGNON OKULU), 1385'ten sonra Berry dükünün yaşadığı yörelerden Dijon, Melun ve Bourges'a çok sayıda Flaman sanatçıyı çağırdığı bilinmektedir. 14.yy'da PUCELLE gibi ustalar, Flaman sanatçıların katkılarıyla gelişen ULUSLARARASI GOTİK üslupta yapıtlar gerçekleştirmişlerdir. André Beauneveu (etk.1390-1403), Jacquemart de Hesdin (etk.ykş.1384-1409) ve LIMBURG kardeşler, 15.yy başının en tanınmış kitap bezeme ustalarıdır.

Rönesans: 14.yy'da IV.Philippe döneminin (1285-1314) ekonomik krizleri ve onu izleyen Yüz Yıl Savaşları'yla Hıristiyanlık dünyası büyük bir sarsıntı geçirmiş; Kilise, gelirlerinin büyük kısmını yitirmiştir. Bu dönemde etkinliklerini kaybetmiş olan Paris ve çevresinin heykel atölyeleri yerlerini taşrada gelişen merkezlere bırakmıştır. Halkın tümü gibi, savaş ve veba salgınlarının etkisiyle sürekli bir ölüm korkusu ve öteki dünya endişesi içinde yaşayan dönemin önde gelen kişileri mezar anıtları yaptırmışlardır. Fransız heykel sanatının en özgün portre örneklerini veren bu yapılardan Claus Sluter'e (etk.ykş.1380-1405/06) ait olanlar en ünlüleridir. 15.yy'ın başında Dijon'da Burgonya dükünün sarayında çalışan Sluter, Kuzey Avrupa'nın en gerçekçi heykel ustası olarak değerlendirilmektedir. Sluter'in gerçekçi çalışmalarının etkileri Burgonya'da mezar heykellerinde olduğu kadar Meryem, Çocuk İsa ve aziz heykellerinde de izlenmektedir. Troyes okulu 1530'lara kadar Gotik etkileri sürdüren bir merkez olarak dikkati çeker. Güney'de örneğin *Albi Katedrali*'nin KORO YERİ'nde olduğu gibi Alevli Gotik üslubunda yoğun bezemenin yer aldığı taş heykeller gerçekleştirilmiştir. Kuzey'de ise *Amiens Katedrali*'nin koltuklarında aynı heykel anlayışına rastlanmaktadır.

15.yy'ın resim etkinliğini dört sanat merkezinde izleme olanağı vardır. Kuzey'de Amiens ve Valenciennes okullarının başlıca temsilcisi ressam ve kitap bezeme ustası Simon Marmion'dur (etk.1449-89). Melchior Broederlam (etk.ykş.1387-ykş.1409), Jean Malouel (etk.ykş.1390-1415) ve Henri Bellechose (etk.ykş.1415-40) gibi ressamlarla Burgonya atölyeleri de bu okullara bağlıdır. Fransız papaların koruyuculuğunda ve Napoli kralı I.René'nin (Anjou'lu René; hd.1435-42) sarayında gelişmiş olan Provence Okulu Aix'li Meryem'e Müjde Tablosu Ustası, Enguerrand Charton, Nicolas Froment ve özellikle Avignon Pietàsı Ustası'nın yapıtlarıyla tanınmaktadır. Rohan Dua Kitapları Ustası ve Moulins'li Usta ise Loire Okulu'nun başlıca temsilcileridir. Fransız resmi Rönesans üslubuyla, 15.yy'ın en önemli ustası olarak kabul edilen ve VII.Charles'ın (hd.1422-61) saray ressamı olan FOUQUET'nin yapıtları yoluyla tanışmıştır.

Fransa'da 1470-1500 arasında İtalyan heykelcilerin etkili olduğu izlenmektedir. Bunlar I.René'nin çevresinde topladığı Francesco Laurana (ykş.1420-1503) ve Pietro da Milano (ö.1473) ile VIII.Charles'ın çağırdığı Giulio Mazzoni (1525?-1618?) gibi Rönesans ustalarıdır. İtalyan etkileri dönemin Loire okulu ustalarının kullandıkları biçimlerde ve bezeme örgelerinde de görülmektedir. Rönesans heykelcilik üslubu, Touraine krallarının hizmetinde Amboise ve Blois'da çalışan ve sonradan Amboise kardinalinin Gaillon'da görevlendirdiği İtalyan ustalar tarafından uygulanmıştır. Fransız heykelciler 16.yy'ın ilk 30 yılını Rönesans'ın yalın biçimlerine ve bezeme diline uyum sağlamakla geçirmişlerdir. Tasarımı Rolland Leroux'ya ait olan *Rouen Katedrali*'ndeki Amboise kardinalinin mezar anıtı (1518-25) ve XII.Louis'ye ait *St.-Denis*'deki anıtsal mezar (1517-31) Fransız ve İtalyan ustaların ortak çalışmaları sonucunda gerçekleştirilmiştir. 1530'da I.François, Floransalı sanatçıları Fontainebleau'ya çağırdığında Rönesans üslubunun özellikle Tours'da mermer heykel atölyelerini etkilediği ve yeğlenen bir tarz olduğu anlaşılmaktadır. Floransa'dan gelen ustalar arasında Rosso Fiorentino, en ünlüleri olarak tanınmaktadır. Rosso ve Bologna'lı Primaticcio, *Fontainebleau Şatosu*'nun *I.François Galerisi*'nde resimle STÜKO kabartmaları birlikte kullanmışlardır. 1541'de FONTAINEBLEAU OKULU'nun başına getirilen Primaticcio, figürlere daha zarif bir görünüm kazandıran yeni ölçüler yaratmış ve bu ölçüler Fransız sanatçılarca uygulanmıştır. Primaticcio'nun 1540'ta İtalya'dan getirdiği antik kalıplarla yapılan tunç dökümler Fransız sanatçıların Yunan-Roma heykelini daha iyi tanımasını sağlamıştır. Öte yandan bir başka ünlü İtalyan sanatçı olan CELLINI'nin 1540-45 arasında Fransa'da kalması benzer ölçüde derin bir etki yaratmamıştır. Fransız sanatçıları İtalyan dekoratörlerden üstün tutan ve korumasına alan II.Henri döneminde (1547-59) Paris, Fransız Rönesansı'nın merkezi olmuştur. Dönemin heykel ustası Jean Goujon (ykş.1510-65?) Paris'te 1549'da gerçekleştirdiği *Masumlar Çeşmesi*'nde yer alan alçak kabartma Nympha figürlerinde Antik Çağ'ın yalın ve soylu üslubu ile Maniyerizm'in yılankavi hareketli zarafetini birleştirmiştir. Fontainebleau'da Primaticcio'nun yardımcısı olan Pierre Bontemps (1507-70) Gotik heykelin gücünü sezmiş ve *St.-Denis*'de I.François'nın mezarında uygulamıştır. Bontemps'ın öğrencisi ve Catherine de'Médicis'nin gözde heykelcisi olan Germain Pilon (ykş.1535-90) dinsel alanda önemli örnekler vermiş bir ustadır.

Fontainebleau'da I.François ve II.Henri'nin koruyuculuğunda Rosso, Primaticcio ve Niccolò dell'Abbate gibi İtalyanlar'ın yanı sıra Flaman sanatçıların ve yerel ressamların da katkılarıyla 16.yy'ın ikinci yarısında Fransa'da ilk Maniyerist resim okulu oluşmuştur. İtalyanlar'ın uzatılmış biçimler, figürlerdeki yılankavi bükülmeler ve mekânın tanımsızlığı gibi üslup özellikleri Fransız sanatçıları etkilemiştir. Bir saray üslubu olan ve entelektüel bir sanat anlayışını yansıtan Maniyerizm'in Fontainebleau'daki en ünlü temsilcisi Antoine Caron'dur (1521-99). Paris'te yerel gelenekten hareket eden Yaşlı Jean Cousin (1490-1561) ve oğlu Genç Jean (1522?-94?) ile *Gabrielle d'Estrées ve Düşes de*

Villars adlı tabloyu yapan ama adı bilinmeyen ressam, Maniyerist estetiği sürdüren sanatçılardır. III.Henri ve IV.Henri dönemlerinde yeni bir ressam-dekoratör kuşağı yetişmiş ve bu kuşak ikinci Fontainebleau Okulu'nu oluşturmuştur. Toussaint Dubreuil (1561-1602) ve Martin Fréminet (1567-1619) gibi sanatçılar bu okulun öncüleri olmuştur. Jean de Gourmont ve Jean Duvet (1485-1561'den sonra), bu yüzyılın DÜRER'e öykünen ve bakır üstüne OYMABASKI (gravür) yapan iki ünlü ustasıdır. Bu dönemde üretilen çok sayıda baskı Fontainebleau Okulu üslubunun yaygınlık kazanmasında etkili olmuştur. Paris ve Lyon, dönemin ünlü kitap üretim merkezleridir. Jean Goujon, 1547'de Romalı mimar ve yazar VITRUVIUS'un *De architectura*'sını (*Mimarlık Üzerine On Kitap*, 1990); Yaşlı Jean Cousin, 1560'da *Traité de perspective*'i (Perspektif Kitabı) ağaç baskı tekniğiyle resimlemiştir.

17. ve 18.yy: Fransız heykel sanatı XIV.Louis dönemine kadar geçen sürede mimarlık ve resim sanatları alanındaki yaratıcılığı gösterememiştir. 17.yy'ın ilk 30 yılında İtalyan ve Flaman etkilerinin yanı sıra Jean Goujon ve Germain Pilon tarafından oluşturulmuş gelenek sürdürülmüştür. Paris'te *Pont au Change Anıtı*'nın (Louvre Müz., Paris) tunç heykellerini gerçekleştiren Simon Guillain (1581-1658), mezar heykelleri yapan Thomas Bourdin (yks.1575-1637) ve Michel Bourdin (yks.1585-1645) ile madalya ustaları Jean Varin (1604-72) ve Guillaume Dupré (1574-1642) bu dönemin temsilcileridir. Paris'te Pont-Neuf üzerinde IV.Henri'nin atlı heykeli ve XIII.Louis'nin Vosges Meydanı'nda (Kraliyet Meydanı) bulunan anıtı, yabancı sanatçılar tarafından gerçekleştirilmiştir. 17.yy'ın ortasında Fransız heykelinin önde gelen temsilcisi, 1611-27 arasında İtalya'da kalmış olan ve atölyesinden pek çok genç sanatçının yetiştiği Jacques Sarrazin'dir (yks.1588-1660). Klasikçilik'le Barok'un kendine özgü bir karışımını yapan Sarrazin, Fransız dekoratif üslubunun yaratıcısıdır. Chantilly'de *Henri de Bourbon Anıtı*, sanatçının teatral etkilere yer verdiği bir çalışmasıdır. Gilles Guérin (1609-78), Louis Lerambert (1620-70), Thibault Poissant (1605-68) Sarrazin'in öğrencileri ve yardımcılarıdır. Bu dönemde heykelcilerin başlıca görevi *Versailles*'ın ve öbür krallık saray ve şatolarının dekorasyonu olmuş; Barok dönemin büyük ustası BERNINI'nin ve antik sanatın etkileri görülen örnekler gerçekleştirilmiştir. PUGET dışında Fransız heykelcilerin büyük bölümü, Kraliyet Akademisi'nin denetimi altında Bernini'nin duygulara öncelik tanıyan üslubundan uzak kalmışlar, Antik Çağ uğruna İtalyan modellerinden vazgeçmişlerdir. Akademi'nin ideal klasik anlayışı *Versailles* ve bahçeleri için sipariş edilen heykellerde açıkça görülür. Roma'daki Fransız Akademisi'nde çalışan Fransız sanatçıların yaptığı sayısız antik kopya 1680 dolaylarında *Versailles*'a yerleştirilmiştir. *Versailles*'da XIV.Louis için çalışan heykelcilerin en ünlüsü GIRARDON'dur. 1645-50 arasında Roma'da bulunmuş olan sanatçı Lebrun'le işbirliği yapmıştır. *Nymphalar'ın Hizmet Ettiği Apollon* ve *Persephone'nin Kaçırılışı* adlı yapıtları Helenistik sanatın olduğu kadar, dönemin Kraliyet Akademisi'nin kuramlarını da yansıtır. *Versailles*'da çalışan bir başka sanatçı da daha az anıtsal ama daha coşkulu yapıtlarıyla tanınan Antoine Coysevox'tur (1640-1720). Puget ve öbür Barok sanatçıların etkilendiği Coysevox, heykele Rokoko üslubunu sokmuştur. *Versailles*'daki *Aynalar Salonu*, *Elçiler Merdiveni* ve *Savaş Salonu*'nun dekorasyonunu üstlenmiştir. Coysevox aynı zamanda önemli bir büst sanatçısıdır; *Büyük Condé*, *Lebrun* ve *XIV.Louis*, bu alandaki başlıca yapıtlarıdır. Dönemin Barok temsilcisi ise Pierre Puget'dir. XVI.Louis döneminin klasik beğenisinden ayrılan sanatçı, maliye başmüfettişi Nicolas Fouquet için çalışmıştır.

17.yy'ın ilk yarısı Fransız resminin İtalyan okulunun yanında kendini kanıtlamaya başladığı dönem olmuştur. Çağın başlıca iki eğilimi olan ideal antik beğeni ile Hıristiyan ruhunun yeniden canlanması isteklerine cevap verebilmek için Fransız ressamlar örnek bir çeşitliliğe ulaşmışlardır. 1648'de Paris'te Kraliyet Resim ve Heykel Akademisi'nin, 1666'da da Roma'da Fransız Akademisi'nin kuruluşu, dönemin sanat anlayışının belirlenmesinde büyük önem taşımaktadır. Roma bu yüzyılda da Fransız sanatçılar için antik bilgileri barındıran tek merkez olma niteliğini sürdürmektedir. Öte yandan İtalya'da bu dönemde önem kazanmış olan CARAVAGGIO'nun uyguladığı IŞIK-GÖLGE karşıtlığı ve gerçekçi anlatım, Jean de Boullongne (yks.1594-1632) gibi Fransız sanatçılar üzerinde etkili olmuştur. LE NAIN kardeşler Antoine (1588-1648), Louis (1593-1648) ve Mathieu (1607-77) kırsal alandaki aile yaşamını gerçekçi bir dille betimlemişlerdir. LA TOUR, yalın ve geometrik bir biçim dili ve ışık-gölge karşıtlığıyla dinsel konuları işlemiştir. Her ikisi de Roma'da çalışmış, Klasikçilik yanlısı sanatçılardan olan POUSSIN tarih resmi alanında (→TARİHSEL KONULAR), CLAUDE LORRAIN ise şiirsel romantik MANZARA'larıyla ün yapmıştır. 16.yy'da moda olan PORTRE türü bu dönemde de sürmüş; CHAMPAIGNE, Foulon (yks.1550-1612) ve Daniel Dumonstier (1574-1646) bu dalda çalışmışlardır. Bu dönemde LE SUEUR dinsel konulu, VOUET de mitolojik konulu (→MİTOLOJİ) resimleriyle tanınır.

17.yy'da oymabaskı alanında ağaç baskı tamamen terk edilerek bakır kazıma yaygınlaşmış ve bu teknikle portre yapımı moda olmuştur. Thomas de Leu (ö.1620) ve Léonard Gautier (1561-yks.1630) bu alanda çalışmışlardır. Fuarları, festivalleri, saraylıları ve dilencileri betimleyen Jacques Callot (1592-1635), dönemin önemli baskı ustasıdır.

18.yy'da Barok üslup, resim sanatına oranla heykelde daha belirgindir. *Trianon* ve *Marly*'de çalışmış olan Coustou ailesinden sanatçılar bu üslubun temsilcileridir. François Coustou'nun oğulları, torunu, yeğenleri ve Antoine Coysevox'un öğrencilerinden Nicolas (1658-1733) ile I.Guillaume (1677-1746), *Marly Atları*'nın (Louvre) gerçekleştirilmesinde çalışmışlardır. Barok etki Girardon'un öğrencisi Robert Le Lorrain'in (1666-1743) Paris *Hôtel de Soubise*'de ve *Hôtel de Roban*'daki (*Güneş Atları*) çalışmalarında da izlenmektedir. Bu dönemde birçok kişi portre-büst siparişinde bulunmuş, özellikle soylu sanatçı ve düşünür büstleri yapılmıştır. Lemoyne ailesi ve Lorraine'li Adam ailesi büst dalında ünlenmişlerdir. Coysevox'un öğrencisi Jean Louis Lemoyne (1665-1755) ve oğlu II.Jean-Baptiste Lemoyne (1704-78), XV.Louis'nin resmî heykelcileri olmuş ve kralın atlı heykellerini yapmışlardır. Bu dönemde birçok heykelci de mezar anıtları üzerinde çalışmıştır. Bunlardan Nicolas-Sébastien Adam'ın (1705-78) Nancy *Bonsecours Kilisesi*'nde Barok üsluptaki *Kraliçe Catherine Opalinska Anıtmezarı* bunlara bir örnek oluşturur. Gene 18.yy'da Barok'a tepki olarak gelişen klasik bir anlatım başta BOUCHARDON'un *Mevsimler Çeşmesi* (Paris) olmak üzere birçok yapıtta izlenir. Dönemin başka ünlü heykelcilerinden Jean-Baptiste Pigalle (1714-85), Strasbourg *St.-Thomas Kilisesi*'nde *Mareşal Saxe Anıtmezarı* ve güçlü bir gerçekçiliği yansıtan çıplak *Voltaire* heykeli; Étienne Maurice Falconet (1716-91)

St.Petersburg'da *At Üstünde Büyük Petro* heykeli; Jean Baptiste Defernex (1729-83) XV.Louis üslubunda gerçekleştirdiği pişmiş toprak büstleri; Augustine Pajou (1730-1809) dekoratif heykel alanında ve özellikle *Versailles*'daki *Opera Binası*'nda yaptığı çalışmaları; ünlü portre ustası HOUDON ise *Diderot, Gluck, Voltaire, Benjamin Franklin* büstleriyle tanınmıştır.

17.yy Fransız resminde başgösteren bir tartışma akademide Poussin yandaşlarıyla RUBENS yandaşlarını karşı karşıya getirmiştir. Klasik-Barok, çizgi-renk tartışması Rubensciler'in lehine sonuçlanmış ve 18.yy'ın başında rengin ön planda olduğu yapıtlar üretilmeye başlamıştır. Dinsel konulu resimlerin hâlâ çok sayıda üretildiği bu dönemin en ünlü sanatçıları, Jean Baptiste Santerre (1658-1717), Roma'da yerleşmiş olan ve 17.yy akademizmini sürdüren Pierre Subleyras (1699-1749), dinsel konular kadar mitolojik konuları da işleyen Jean Restout'dur (1692-1768). Soyluların, incelik ve yenilik uğruna tuval resmini tarihsel konulu büyük boyutlu resimlere yeğledikleri bu dönemde Antoine Coypel (1661-1722) ve Charles de Lafosse ile (1636-1716) GROTESK çalışmalar, egzotik dekorasyonlar ve *singerie*'ler (maymunları, insanlar gibi davranırken betimleyen Çin etkili kompozisyon) yapan III.Claude Audran (1658-1734) ve *Chantilly Şatosu*'nun dekorasyonunu üstlenmiş olan Christophe Huet (ö.1759) soylu çevrelerce desteklenen sanatçılardır. Portre, bu çağın en gözde resim türlerinden olmuştur. XVI.Louis'nin saray ressamı Hyacinthe Rigaud (1659-1743) resimlerindeki soylu ifadeyle 17.yy kavramlarını sürdürse de, teknik becerisi ve renk kullanımıyla 18.yy'a aittir. Nicolas de Largillière (1656-1746), saydam VERNİK kullanımında büyük ustalık gösteren ve orta sınıfın portrelerinde gerçek yaşam duygusunu başarıyla yakalayan bir sanatçıdır. François de Troy (1645-1730) ve soylu kadınların resimlerini olduklarından güzel yapmakla ünlü oğlu Jean-François de Troy (1679-1752), pastel ustası Joseph Vivien (1657-1734) portre türünün başlıca ustalarıdır. 18.yy'da özellikle saray çevrelerinin beğenilerini, dünyaya bakışlarını ve yaşam biçimlerini yansıtan ve onların taleplerinden doğan resim türleri ortaya çıkmıştır. Tiyatronun çok önemsendiği bu çevrelerde Claude Gillot (1673-1721) ve WATTEAU gibi sanatçılar *commedia dell'arte* ve Comédie-Française'den TİYATRO sahnelerini resimlerine konu almışlardır. Nicolas Lancret (1690-1743) ve FRAGONARD da tiyatro sahneleri resimlemişlerdir. Rubensçiler'in renkçi, duygulu, titreşimli üslubunu, saray halkının *Versailles* bahçelerinde düzenlediği çapkınca eğlencelerin, kır sefası (*fête galante* →FÊTE CHAMPÊTRE) sahnelerinin anlatımında kullanan Watteau, yapıtlarıyla döneminin en önemli tanıklarından biridir. Watteau'nun üslubu ve konuları onu izleyen Jean-Baptiste Pater (1695-1736) ve Lancret gibi sanatçılar tarafından kullanılmıştır.

17.yy'da resmî SALON SERGİLERİ'nin kuruluşu, koleksiyoncuların çoğalması (→KOLEKSİYONCULUK) ve sanat eleştirisinin gelişmesi 18.yy'ın ilk yarısında resim üzerinde etkili olmuştur. Teknik ve bilim alanındaki gelişmeler sonucunda denizaşırı ülkelere açılmış olan Fransa'da egzotizm ilgi ve merakı başlamıştır. Diplomatlar, gezginler ve sanatçılarca ülkeye taşınan yabancılara özgü kültürel öğeler, yüzyılın sonlarına doğru seçkin çevrelerin beğenileri arasına girmiştir. CHINOISERIE (Çin tarzı) ve *Turquerie* (Türk tarzı) egzotizmin bir sonucu olarak ortaya çıkmış ve 18.yy resminde özgün yapıtların üretilmesine yol açmıştır. Egzotik konular içinde *chinoiserie* adıyla yaygınlaşmış olanı, Uzakdoğu'nun düşsel bir betimlemesi olarak daha çok halılar, duvar resimleri ve klavsen panoları üstünde dekorasyona yönelik kullanılmıştır. *Chinoiserie* türüyle resimde ilk ilgilenen sanatçılardan biri Watteau'dur. *Turquerie* modasının niteliği daha farklıdır. Öncelikle Osmanlı İmparatorluğu ile kurulmuş olan diplomatik ilişkilerden kaynaklanır ve Türkiye Fransızlar'ca Çin'e oranla çok daha doğru tanınmaktadır. Sanat ortamında Türk tipi, egzotik Doğulu yanıyla ilgi çekmiş, pek çok soylu Fransız Türkiye'den getirdikleri giysilerle portre ve resimlerini yaptırmışlardır. Pater, Jacques de Lajoue (1687-1761), C.Huet, Lancret ile BOUCHER, harem ve hamam yaşantısının Fransız soylu tiplerine ve mekânlarına uyarlandığı Oryantalist resimler gerçekleştirmişlerdir.

Dekoratif resim bu dönemde önem kazanmış, hem dekoratör hem de portre ressamları olan Jean Baptiste van Loo (1684-1745); kardeşi saray ressamı Charles André (Carle) van Loo (1705-65); Fransız resmini ülke sınırları dışına taşıyan Jean Baptiste van Loo'nun oğullarından İspanya'da çalışan Louis Michel van Loo (1707-71) ve Prusya'da çalışan Charles Amédée (1719-95) ile François Lemoine (1688-1737) alanlarının başlıca temsilcileri olmuşlardır. Akademi üyesi ve Roma Akademisi başkanı Charles Natoire (1700-77) ile Madame de Pompadour'un sanat danışmanı, yakın dostu ve saray ressamı Boucher dekoratif resim alanındaki çalışmalarını, dönemin soylularını mitolojik kahramanlarla birlikte betimledikleri kompozisyonlarıyla sürdürmüşler ve resimlerinde Fransız aristokrasisinin beğenilerini olduğu kadar gerçek yaşantısını da yansıtmışlardır. Pastel çalışmalarıyla ünlü LATOUR, d'Alembert ve Rousseau gibi düşünürlerin ve soyluların portrelerini yapan bir sanatçıdır; Jean Baptiste Perronneau (1715-83) ise taşra sosyetesinden kişilerin portreleriyle ünlenmiş; Jean Marc Nattier (1685-1766) mitolojik portreler yapmış; VIGÉE-LEBRUN ise XVI.Louis'nin sarayında çalışmıştır. Portrenin yanı sıra ÖLÜDOĞA, TÜR RESMİ ve manzara, dönemin başlıca konularını oluşturur. Ölüdoğa alanında CHARDIN, ölü ya da canlı hayvan betimlemeleri yapan François Desportes (1661-1743) ve Jean Baptiste Oudry (1686-1755); tür resminde ahlakçı yaklaşımlarıyla tanınan GREUZE, erotik çalışmalarıyla ünlü Fragonard; manzara alanında harabe resimleri (→TOPOGRAFİK RESİM) yapan Hubert Robert (1733-1808) ve deniz manzaraları ustası Joseph Vernet (1714-89) dönemin önde gelen sanatçılarıdır.

Bu dönemde oymabaskı alanında bakır kazıma yaygınlığını korumuş ve daha çok tür sahneleri işlenmiştir. 18.yy'da Audran, Tardieu, Aveline, Baron Duvivier ve Tournay gibi ünlü aileler bu tekniği sürdürmüşlerdir. Bu yüzyıl aynı zamanda değerli kitapların basıldığı ve önemli İLLÜSTRASYON'ların yapıldığı bir dönem olmuştur. 1780-1800 arasında özellikle İtalya ve Batı Anadolu'yu konu alan oymabaskılı gezi albümleri gerçekleştirilmiştir.

19.yy: Fransa'da yüzyılın başlarında heykel sanatı, Yeni-Klasikçilik akımının temsilcisi CANOVA'nın etkisi altında kalmıştır. Ayrıca 18.yy'ın gerçekçi, içten ve yaşam duygusu taşıyan portre geleneği de sürdürülmüştür. Yeni-Klasik akım daha çok resmî anıtsal heykel için geçerli olmuş ve antik modele bağlılık yüzyıl boyunca sürmüştür. Mitoloji ve alegoriler başlıca konuları oluşturur. Ampir döneminin Yeni-Klasik üslubunun başlıca temsilcileri Joseph Chinard (1756-1813) ve Pierre Cartellier (1757-1831), Antoine Denis Chaudet (1763-1810)

ve Napoléon'un gözde heykelcisi François Joseph Bosio (1769-1845) gibi sanatçılardır. Fransa'da İkinci İmparatorluk Dönemi'nden başlayarak yapı cephelerinde yer alan heykellerin sayıca arttığı gözlenmektedir. Bu dönemde kent meydanları, park, bahçe ve bulvarlar anıtsal heykellerle bezenmiş, mezar heykeli artmıştır. Güçlü bir tarih bilincinin olduğu ve siyasetin yoğun biçimde yaşandığı 19.yy, günün ya da geçmişin önemli kişilerinin ve olaylarının anısına ANIT'ların yapıldığı en önemli dönemlerden biridir. Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nun antik örneklerin kopya edilmesi üzerine temellendirilmiş eğitim sistemi ve resmî Salon Sergileri jürilerinin katı akademik tutumları, Fransız heykelinde Romantik akımın ortaya çıkışını geciktirmiştir. İlk Romantik heykeller 1831 ve onu izleyen 1833 Salon Sergileri'nde görülmektedir. François Rude (1784-1855), Antoine Barye (1796-1875) ve Auguste Préault (1810-79) akımın başlıca ustalarıdır. Ortaçağ tarihinden ve edebiyattan esinlenmiş konuların yanı sıra portre ve ifadeci hayvan figürleri Romantizm'i benimsemiş sanatçıların ilgi alanına girmektedir. İster büst, ister madalyon olsun romantik portrede figürün kişiliğini yakalamak büyük önem taşır. David d'Angers (1788-1856) ve CARPEAUX bu türün önemli örneklerini vermiş sanatçılardır. 19.yy ile modern sanat arasında köprü görevi üstlenen RODIN, yüzyıl sonunda yetişmiş en ünlü heykel sanatçısıdır.

Fransız Devrimi sonrasında akademinin ve jüri sisteminin değiştirilmesi ve Salon Sergileri'nin tüm sanatçılara açılması, sanat ortamının yeniden biçimlenmesine yol açmıştır. Hıristiyan diniyle ilgili yapıtların üretiminin dışlandığı bu dönemde antik Roma sanatı düşünsel (Devrimi gerçekleştiren kadrolar Stoacı felsefeyi benimsemişlerdir), biçimsel ve estetik açıdan örnek alınmıştır. Antik Çağ heykelleri ressamlarca başvuru kaynağı olarak görülmüş; sanat eğitimini tümüyle Antik Çağ'a temellendiren Yeni-Klasik anlayışa göre desen renge göre öncelik kazanmıştır. Yeni-Klasik akımın kurucusu ve en önemli temsilcisi J.L.DAVID, Roma tarihinden olduğu kadar devrim Fransa'sının gerçek olaylarından da esinlenerek ve bunları ahlakçı bir görüş açısıyla değerlendirerek ideal güzelliğe varmayı amaçlar. David'in öğrencisi ve RAFFAELLO hayranı INGRES, Yeni-Klasik anlayışı mitolojik, tarihsel, oryantalist konularda ve portrelerde uygulamıştır. 1830'larda doruk noktasına ulaşan Romantizm, Yeni-Klasik akımın usçu anlayışına karşı bir alternatif olarak gelişmiştir. İnsan ve doğayı duygu ve tutkularıyla kavrayan, tinselliğe, ortaçağlara ve egzotizme ilgi duyan, akademizmi evrensel bir ölçüt olarak kabullenmeyen ve devrim sonrasının orta sınıfına hitap edebilen Romantizm, Yeni-Klasikçiler'in kendilerini portre, tarihsel ve mitolojik konularla sınırlamalarına karşın, manzara, Oryantalizm ve güncel konular dahil bütün türlerde yapıt üretmiştir. David'in öğrencisi ve Rubens hayranı Antoine Jean Gros (1771-1835); LEONARDO DA VINCI ve CORREGGIO'dan etkilenmiş olan PRUD'HON; ifade, hareket ve rengin duygusal niteliklerine büyük önem veren, Doğu'nun egzotizmini ve şiirselliğini yapıtlarında yansıtan DELACROIX ve Théodore Chassériau (1819-56) ile *Medusa'nın Salı* (1817, Louvre) adlı resminde olduğu gibi güncel trajedilerden, yaşam gücünün simgesi olarak gördüğü atlardan esinlenen, akıl hastalarının portrelerini yapan GÉRICAULT, Fransız Romantizmi'nin başlıca ustalarıdır. Delacroix ve Chassériau'nun yanı sıra Alexandre Gabriel Decamps (1803-60), Adrien Dauzats (1804-68), Prosper-Georges-Antoine Marilhat (1811-47), Edme Alfred Alexis Dehodencq (1822-82), Eugène Fromentin (1820-76) gibi sanatçılar Oryantalist konuları Romantik akım içinde yorumlamışlardır. Akımın son temsilcilerinden biri olan Pierre Henri Valenciennes (1750-1819) ile tarihsel manzara türü 1820'lerden sonra yavaş yavaş ortadan kalkmaya başlamıştır. 19.yy ressamları doğayı yeniden keşfetmişler ve COROT gibi çok önemli sanatçılar yetişmiştir. Romantizm içinde manzara türü, çağın değişen doğa yorumuna bağlı olarak özel bir önem kazanmıştır. Hareket halindeki bulutlar, ormanın derinliklerine sızan ışık huzmeleri, ışık-gölge karşıtlıkları Romantik manzara ressamlarının esin kaynaklarıdır. CONSTABLE, J.M.W.TURNER ve öbür İngiliz SULUBOYA ressamlarının, ışığın kullanımı, atmosfer etkilerinin verilişi gibi konularda Fransız Romantik manzaracıları üzerinde büyük etkileri olmuştur. 1830'larda Fransa'da manzara alanında etkin olan BARBIZON OKULU'ndan ROUSSEAU, J.F.MILLET (1814-75), Jules Dupré (1811-89) ve Diaz de la Pena (1808-76) gibi sanatçılar yerinde yaptıkları çalışmalarda kırsal yaşamdan sahneleri yansıtmışlar ve İzlenimciler'e öncülük etmişlerdir. Romantik eğilime tepki olarak P.Flandrin, A.Desgoffe, G.L.Flacheron gibi bazı sanatçılarda akademik ve biraz soğuk görünümlü kır manzaralarına yöneliş izlenmektedir. Bu tür resimler daha sonraları PUVIS DE CHAVANNES'ın gerçekleştireceği arıtılmış sanat anlayışının öncüsü sayılabilir. Bu yüzyılda Hollanda ve İngiliz sanatının etkisiyle at, köpek, aslan gibi hayvanları konu alan resimler gerçekleştirilmiş; Géricault, Delacroix ve Barye bu türün başlıca temsilcileri olarak öne çıkmışlardır.

Fransa'da 19.yy boyunca "resmî" sanat akademi tarafından, "yaratıcı" sanat ise eleştirmenler, tarihçiler ve edebiyatçılar tarafından desteklenmiştir. Akademik resim "resmî" sanat ortamında önemli ve özel bir konuma sahiptir. Sanat eğitimi Güzel Sanatlar Yüksekokulu tarafından denetlenir ve atamalar Güzel Sanatlar Akademisi tarafından yapılırdı. Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nu başarıyla bitiren öğrenciler "Roma Ödülü"nü kazandıkları takdirde Salon Sergileri'ne katılma hakkını da kazanırlardı. Bu yolla kendini kabul ettirme fırsatını bulan sanatçı için akademi üyesi seçilme yolu açılmış olurdu. Güzel Sanatlar Akademisi'nin ve jürilerin tuttuğu, önemli devlet siparişlerini alan sanatçılar daha çok akademik üslupla çalışanlar olmuştur. Bu sanatçılar çoğunlukla büyük boyutlu figürün ve ÇIPLAK'ın önem kazandığı, tarihi ve dinsel konularda uzmanlaşmışlardır. Thomas Couture (1815-79), William Bouguereau (1825-1905), Alexander Cabanel (1823-89) ve aynı zamanda Oryantalist yapıtlarıyla ünlü GÉRÔME akademik resmin önemli temsilcileri olmuşlardır.

19.yy'ın ortalarında Fransız sanatında, Klasik ve Romantik anlatımlardan çok farklı, dünyanın somut gerçekleriyle ilgilenen yeni bir yaklaşım, GERÇEKÇİLİK etkili olmuştur. Çağın pozitivist düşüncesinden hareket eden Gerçekçilik nesnel bir bakış açısına sahiptir ve bu akım içinde çalışma hayatıyla ilgili konuların öne çıktığı görülmektedir. Akımın öncüsü COURBET, J.F.Millet (1814-75) ve DAUMIER, Fransız Gerçekçiliği'nin önde gelen ustalarıdır.

1874'te açtıkları sergileriyle ortaya çıkan İzlenimciler, 19.yy'ın son çeyreğinde Fransa'da optik gerçekçilik eğilimleriyle yeni bir akım yaratmışlardır (→İZLENİMCİLİK). Modern sanat hareketlerinin de öncüsü sayılan bu sanatçılar akademik kurallardan ayrılarak doğaya açılmışlar ve açık hava manzara resminin olduğu kadar dönemin Paris'inin kent-

sel yaşantısının da tanıklığını yapmışlardır. MONET, RENOIR, C.PISSARRO, SISLEY, DEGAS, CÉZANNE, Eugène Boudin (1824-98) ve Berthe Morisot (1841-95) ile 1870 sonrası çalışmalarıyla MANET gibi sanatçılardan oluşan İzlenimciler, ışığın nesnelerin yüzeyleri üstündeki değişimini gözlemlemişler; optik gerçeği yakalayabilmek için Fransız kimyacı Michel Eugène Chevreul'ün (1786-1889) RENK araştırmalarından yararlanarak renklerin ve tonların doğru analizini yapmaya çalışmışlardır. Kısa sürede tüm Avrupa'yı etkisine alan İzlenimcilik akımının çıktığı Fransa'da bir süre sonra her şeyin anlık bir optik izlenime indirgenmesine karşı tepkiler doğmuş ve bu durum SİMGECİLİK'le ARD-İZLENİMCİLİK akımlarının gelişmesine yol açmıştır.

1860-70 arasında ortaya çıkan Simgecilik, edebi ve entelektüel bir harekettir. Ressamlar ve edebiyatçılar arasındaki ilişki bu dönemde her zamankinden güçlü olmuştur. Baudelaire, Verlaine, Rimbaud ve Mallarmé gibi, MOREAU, REDON, Eugène Carrière (1849-1906) ve Puvis de Chavannes da gizemli anlamların peşinden giderek ve gerçeğin doğrudan betimini bir kenara bırakarak düşüncelerini simgelerle ima etmeye çalışmışlardır. GAUGUIN ve heykel dalında Rodin bu akıma katılmış sanatçılardır. Gauguin ve BERNARD, CLOISONNISME olarak anılan akımı Pont-Aven'da oluşturmuşlardır (→PONT-AVEN OKULU). 1889-99 arasında BONNARD, VUILLARD, DENIS ve MAILLOL gibi sanatçıların temsil ettiği NABİLER de Simgeciler'le benzer düşünceleri paylaşmışlardır. Öte yandan 1890'larda SEURAT ve SIGNAC gibi sanatçılar İzlenimci akımı daha sistematik kurallara bağlamayı düşünerek YENİ-İZLENİMCİLİK adlı bir akıma ve Noktacılık tekniğine (→DİVİZYONİZM) öncülük etmişlerdir. Ard-İzlenimciler olarak adlandırılan Cézanne, Van GOGH, Gauguin ve TOULOUSE-LAUTREC, İzlenimcilik'ten yola çıkmakla beraber bu akıma farklı biçimlerde tepki gösteren sanatçılardır. Cézanne, İzlenimci akıma sistemsizliğinden ve yalnızca gözün gördüğünü betimlemekle yetindiğinden; Van Gogh ve Gauguin optik gerçeğin sanatçıya duygusunu ifade olanağını yeterince veremediğinden; Lautrec figürü ve onun iç dünyasını açık hava manzarasına yeğlediğinden karşı çıkmışlardır. Ard-İzlenimci sanatçılar bu tavırlarıyla Kübizm, Fovizm ve Dışavurumculuk gibi 20.yy başı akımlarına öncülük etmişlerdir.

Romantizm baskı tekniklerinin en geliştiği dönem olmuş, sanatçıların çoğu çukur baskı (gravür) tekniğiyle (→ÖZGÜN BASKI) ilgilenmiş; Victor Hugo romantik estetiğin yani beyaz ve siyahın, ışık ve gölgenin (karşıtların) zıtlaşmasının ifadesini, baskı sanatında bulduğunu ileri sürmüştür. 1830 sonrasında basın özgürlüğü sayesinde politik desenler ve çok sayıda kitap resmi yapılmıştır. Fransa'ya Ampir döneminde giren TAŞ BASKI, Géricault, C.Vernet, Delacroix, Daumier, Decamps, Chassériau, Paul Huet (1803-69), Eugène Louis Gabriel Isabey (1804-86) ve Auguste Raffet (1804-60) gibi sanatçılarca kullanılmıştır. Yüzyılın sonuna doğru taş baskı, kitap, dergi ve afişlerde yaygın kullanılmaya başlamış, Charles Meryon (1821-68) ve Gustave Doré (1832-83) gibi her ikisi de romantik görüşe sahip sanatçılarca önemli örnekler üretilmiştir. İzlenimci sanatçıların büyük çoğunluğu baskı tekniklerini kullanmış; Gauguin, AĞAÇ BASKI'yı yeniden canlandırmıştır. 1862'de resimli kitaplara ilginin artmasıyla Suluboyacılar Derneği (*Société des Aquafortistes*) kurulmuş; Manet, Edgar Allan Poe ve Mallarmé'nin; Toulouse-Lautrec, Jules Renard'ın; Redon, Flaubert'in kitaplarını resimlemişlerdir. 1891-1903 arasında Bonnard ve Vuillard gibi sanatçılarla şairlerin işbirliği içinde yayımlanan *La Revue Blanche*, dönemin ünlü bir dergisidir. 1890 sonrasında renkli taş baskının kullanımıyla afiş sanatı büyük gelişme göstermiştir (→GRAFİK TASARIM). Art Nouveau üslubunda çalışan afişçilerin ve özellikle Toulouse-Lautrec'in Moulin-Rouge için gerçekleştirdiği afişler dönemin önemli örnekleridir.

Çağın resim sanatı üzerinde büyük oranda etkisi olan fotoğraf, yüzyılın başında Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) ve 1839'da *daguerreotype*'i bulan Louis-Jacques-Mandé Daguerre'in (1787-1851) çabalarıyla varlık göstermeye başlamıştır (→FOTOĞRAFÇILIK). 19.yy'ın sonlarına doğru fotoğrafın kağıt üstüne basımı yetkinleştirilmiş; A.Braun ve Nadar (1820-1910) gibi sanatçılar çok sayıda portre, ölüdoğa, manzara ve sokak sahnesi çekmişlerdir. *S.Germaner*

20.yy: İzlenimcilik akımının öncülüğünü yaptığı modern sanat akımları 1900'lerin daha ilk yıllarından başlayarak art arda Fransa'da gelişmiş; birçok Fransız sanatçının yanı sıra İspanya, İtalya ve Rusya başta olmak üzere öbür Avrupa ülkelerinden sanatçıların burada toplanmaya başlamasıyla dünyanın modern sanat merkezi olan Paris, bu niteliğini II.Dünya Savaşı sırasında New York'un öne çıkmasına değin korumuştur. Yüzyılın en önemli sanatçılarından biri sayılan MATISSE'in öncülüğünde 1905'te gelişen FOVİZM, 20.yy'ın ilk Modernist akımlarından biri sayılır. Çekirdeğini VLAMINCK, DERAIN, MARQUET ve Charles Camoin'in (1879-1965) oluşturduğu Fovizm'in en tipik özelliği rengi gerçekçi betimleme aracı olmaktan çıkartıp Dışavurumcu anlatımın (→DIŞAVURUMCULUK) aracı olarak kullanmasıdır. Paris, yeni açılan sergi salonları, özel ve resmî sanat okulları ve oluşan sanat piyasasıyla, birçok sanatçı için son derece çekici bir kentti. Bu yıllarda PICASSO Paris'e yerleşmiş, *Kör Adamın Yemeği* ve *Akrobat Ailesi* gibi Mavi ve Pembe dönemlerinin en önemli örneklerini; Maillol, ilk heykellerini; UTRILLO, Paris sokaklarını betimleyen resimlerini; ROUSSEAU da, sonradan NAİF sanat içinde değerlendirilecek tuvallerini gerçekleştirmiş; Picasso gibi BRAQUE, BRANCUSI, MODIGLIANI ve SEVERINI de Paris'e yerleşmişti. Uzun yıllar sanatçıları koruyan ve modern yapıt koleksiyonu yapan Leo ve Gertrude Stein da bu yıllarda Paris'teydi. 1907 dolayında Fovistler dağılırken Braque ve Picasso, 20.yy'ın en etkili modernist akımlarından biri olan KÜBİZM'i geliştirmekteydiler. Kübizm'in temelinde Fovistler'in keşfettiği Afrika heykelleriyle (→AFRİKA KÜLTÜRLERİ), Cézanne'ın resimlerinin geometrik kurgusu vardı. Uzun yıllar Fransa'nın yanı sıra öbür Avrupa ülkeleriyle ABD'de de etkili olan Kübizm, Fransa'da ALTIN KESİT (yks.1912), ORFİZM (yks.1912) ve PÜRİZM (1918), Rusya'da KÜBİK-GELECEKÇİLİK (yks.1913), ABD'de PRESİZYONİZM (yks.1915) ve Türkiye'de de D GRUBU (1933) gibi akımların oluşmasına, doğrudan ya da dolaylı katkıda bulunmuşur. İtalyan kökenli GELECEKÇİLİK ilk kez dünyaya 1909'da Paris'ten duyurulmakla birlikte akım İtalya dışında, Fransa'dan çok İngiltere ve Rusya'da yandaş bulmuştur. Aynı yıllarda Paris bir başka sanat etkinliğine de sahne olmuştur. Rus bale emprezaryosu Sergey Diaghilev (1872-1929), 1909'da Rus Balesi'ni kurmuş ve sahnelediği balelerin sahne ve giysi tasarımlarını GONCHAROVA, LARIONOV gibi, dönemin önemli Rus ve Fransız sanatçılarına ısmarlamıştır. 1910'ların başında, İtalya'dan gelen De CHIRICO, METAFİZİK RESİM akımının öncü örneklerini üretirken, DUCHAMP, *Bisiklet Tekerle-*

gi (1913) adını verdiği ilk HAZIR-NESNE'sini gerçekleştirmiş; EPSTEIN, Paris Père-Lachaise Mezarlığı'ndaki *Oscar Wilde Anıtı*'nı tamamlamış; Braque ve Picasso ilk KOLAJ'larını yapmış; GLEIZES ve METZINGER *Du Cubisme* (1912; Kübizm Üzerine), APOLLINAIRE de *Peintres Cubistes* (1913; Kübist Ressamlar) adlı kitapları yayımlamışlardır. PARİS OKULU'nun önemli temsilcilerinden olan SOUTINE de 1914'te Paris'e yerleşmiştir.

I.Dünya Savaşı Fransız sanatındaki yeni arayışları bir süre kesintiye uğratmış; LÉGER, Metzinger, Braque ve birçok başka ressam çeşitli cephelerde savaşa katılmış; Henri Gaudier-Brezeska (1891-1915) ve Apollinaire de savaşta aldıkları yaralardan ölmüştür. Matisse gibi bazı sanatçılar savaş yıllarını Paris dışında geçirirken, Picasso Paris'te kalmış ve Rus Balesi için tasarımlar yapmıştır. Koleksiyoncu Daniel-Henri Kahnweiler (1884-1976) ve eleştirmen-koleksiyoncu Wilhelm Uhde (1874-1947) gibi koleksiyoncular da ülke dışına çıkmışlardır. Savaş yıllarında Zürich'te oluşan DADACILIK, BRETON, Philippe Soupault ve Louis Aragon dışında pek fazla yandaş bulamamış; Picasso, Apollinaire ve Modigliani yalnızca *Cabaret Voltaire* adlı Dadacı dergiye katkıda bulunmakla yetinmişlerdir. Savaşın hemen ardından Kübizm'in temel ilkelerinden uzaklaştığı kanısıyla OZENFANT ve Charles-Édouard Jeanneret (LE CORBUSIER), YAPIMCILIK ile BAUHAUS'un endüstriyel tasarım ilkelerinin etkisiyle gündemde olan "makine estetiği" bağlamında Pürizm'i geliştirmişler; yayımladıkları *L'Esprit Nouveau* (Yeni Ruh) adlı dergi dönemin ilerici sanatçı, müzikçi ve yazarlarını biraraya getirmiştir. 1920'lerin AVANT-GARDE sanatçılarını barındıran bir başka eğilim de Breton'un öncülüğünde gelişen GERÇEKÜSTÜCÜLÜK olmuştur. 1924'te Breton ve arkadaşları tarafından imzalanan *Manifeste du Surréalisme* (Gerçeküstücülük Bildirgesi) büyük ölçüde Freud'un psikoloji kuramlarından etkilenmiştir. 1920'ler boyunca Fransa'da Fovizm, Kübizm ve Gerçeküstücülük gibi ilerici akımlara katılmayan ve temelde Manet ya da Courbet'nin gerçekçi yaklaşımını sürdüren, Ard-İzlenimcilik'le Cézanne'dan bazı etkiler almakla birlikte daha çok anlatımcı bir Gerçekçilik'le çalışan sanatçılar da vardır. DUNOYER DE SEGONZAC, Jean-Louis Boussingault (1883-1943), Luc-Albert Moreau (1882-1948), DUFRESNE, Henry de Waroquier (1881-?), Louise Hervieu (1878-1954), Maurice Asselin (1882-1947) ve Georges Bouche'un (1874-1941) temsil ettiği bu eğilim 1930'larda Roger Chaplain-Midy (1904-?), Jean Aujame (1905-65), Yves Brayer (1907-?), Maurice Brianchon (1899-?), Christian Caillard (1899-?), Jules Cavaillès (1901-?), Jacques Despierre (d.1912), Raymond Legueult (1898-?), Roger Limouse (1894-?) ve Roland Oudot (1897-?) tarafından sürdürülmüştür. Gerçekçi anlatım daha sonra, 1940'ların sonunda Homme-Témoin grubu sanatçıları tarafından yeniden gündeme getirilmiştir. Benzer bir tavır içinde *avant-garde* eğilimlere karşı çıkan bir başka grup da Dışavurumcu sanatçılardır. Başını Paris Okulu'ndan Soutine, PASCIN, Moïse Kisling (1891-1953), Modigliani, Chagall ve Issachar Ryback (1897-1934) gibi göçmen sanatçıların çektiği bu grup, nostaljiyle Yahudiler'in acılarını birleştiren bir anlatım geliştirmişlerdir. 1920'lerde Dışavurumcu anlatımı benimseyen Fransız sanatçılarsa Fovistler'den ayrılan ROUAULT ve Kübistler'den ayrılan Henri Le Fauconnier'nin (1881-1946) yanı sıra GROMAIRE, Édouard Goerg (1893-1969), Amédée La Patellière (1890-1932) ve FAUTRIER'ydi. Belli bir okul ya da örgüt çevresinde toplanmayan bu sanatçılar bir üslup birliği de yaratmamışlardı; bir bölümü Dışavurumculuk'la anlatımcı bir Gerçekçilik'in, bir bölümü de Kübizm'in sınırındaydı. Çoğu, *avant-garde* akımların tekniklerini benimsiyor ve kendi amaçlarına uyarlıyordu. Onlar da Gerçekçiler gibi Kübistler'i, bütün ilgilerini teknik sorunlar üzerinde yoğunlaştırarak insani değerleri göz ardı etmekle suçluyordu. Oysa gerçek sanat sıradan insanın duygularına hitap etmeliydi. Bu nedenle de çoğu kez yapıtlarında insanı konu almışlardır. Aslında hem Paris Okulu hem de genelde Fransız Dışavurumculuğu, Alman ve Kuzey ülkelerinin Dışavurumculuk anlayışlarından farklıydı. Onlar hiçbir zaman kişisel duyguların, heyecanların ya da karamsarlıkların dışa vurulmasını amaçlamamış, her zaman duyguları evrenselleştirmeye çalışarak bu duyguları sanatsal bir biçim kaygısıyla sunmuş, hep belli bir düzen aramışlardır. İki savaş arası dönemde Dışavurumcu anlatımı benimseyen sanatçıların başında DESNOYER, Charles Walch (1898-1948), André Marchand (1907-?), Georges Rohner (d.1913), Francis Gruber (1912-48) ve Balthus (1908-?) gelmekteydi. 1930'ların Dışavurumcular'ı yaşam sevinciyle doluydu; hem mutluluğu hem de hüznü aynı coşkuyla işliyorlardı. Bu dönemde YENİ GÜÇLER olarak anılan grubun yanı sıra Robert Humblot (1907-62), Claude Venard (d.1913) ve Henri Jannot da (1905-?) Dışavurumculuk doğrultusunda çalışmışlardır.

Naif sanat ilk kez 1908'de Picasso'nun Rousseau'yu keşfetmesiyle gündeme gelmiş, 1920 ve 30'larda önce Séraphine (1864-1934), ardından da André Bauchant (1873-1958), Camille Bombois (1883-1970), Louis Vivin (1861-1936), Dominique Peyronnet (1872-1943), René Rimbert (1896-?), Aristide Caillaud (1902-?), Louis-Auguste Déchelette (1894-1964), Jean Eve (1900-68), Jules Lefranc (1887-?) ve Miguel G.Vivancos (1895-?) dikkati çekmiş, birçoğunun yapıtları tanınmış galeriler tarafından sergilenmiştir. 1920'lerin hem sanatçı hem de sanat yapıtı alıp satanlar için sunduğu verimli ortam 1930-32 arasında krize girmiş, satışlar durmuş, fiyatlar düşmüş ve birçok sanatçı zor bir döneme girmiştir. Ancak Gerçeküstücülük 1930'larda da etkin olmuş, akım Fransa sınırlarını aşarak İngiltere ve Belçika'da da kabul görmüştür. Fransa'da GEOMETRİK-SOYUTLAMA, HERBIN, Jean Gorin (1899-?) ve HÉLION dışında fazla yandaş bulamamış, ama Paris, Bauhaus'un kapatılmasından sonra Rus Yapımcılar'a kucak açarak, 1930'larda Yapımcılık'ın ve SOYUT SANAT'ın merkezi olmuştur. 1930'da DAİRE VE KARE, 1932'de de SOYUT-LAMA-YARATMA grupları kurulmuş, birçok yabancı sanatçı etkinliklerini bu topluluklar içinde sürdürmüştür. II.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yabancı kökenli birçok sanatçı Paris'i terk ederek ABD'ye ya da başka ülkelere gitmiştir. 1940'ların başında BISSIÈRE'in öğrencilerinden BAZAINE, Maurice Estève (1904-?), Léon Gischia (1903-?), Charles Lapicque (1898-?), Édouard Pignon (1905-?), Jean Le Moal (1909-?), MANESSIER, Gustave Singier (1909-?) ve André Fougeron (d.1912) etkili olmakla birlikte 1947'ye gelindiğinde artık bir grup havası kalmamış; Fougeron 1948'de TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK anlayışına dönmüş, Pignon toplumsal konulara ağırlık vermeye başlamış, Lapicque "hareket" olgusuna ilgisiyle yarış sahneleri, TAL COAT anlatımcı manzaralar, Gischia ölüdoğalar yapmıştır. Estève, Bazaine, Le Moal ve Singer ise Bissière'i anımsatan bir tavırla nesneden kaynaklanan bir soyutlamaya yönelmişlerdir.

Paris, II.Dünya Savaşı yıllarında birçok sanatçının New York'a kaçması ve etkinliklerini burada sürdürmesiyle bir anlamda eski önemini yitirmekle

birlikte savaşın sonunda kentte yeni bir hareketlilik gözlemlenmeye başlar. 1944'te Paris'in kurtuluşu anısına Güz Salonu (*Salon d'Automne*), Kurtuluş Salonu (*Salon de la Libération*) adı altında etkinlik göstermiş; peşpeşe açılan Yeni Gerçeklikler Salonu (1946, *Salon des Réalités*) Geometrik-Soyutlama ağırlıklı, Mayıs Salonu (1949, *Salon de Mai*) *avant-garde* eğilimli, Zamanlarına Tanıklık Eden Ressamlar Salonu da (*Salon des Peintres Témoins de leur Temps*) figüratif yapıtlara ağırlık vermişlerdir (→SALON SERGİLERİ). Savaş sonrası Paris'te oluşan en önemli gruplardan biri Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam kökenli sanatçıların 1948'de kurduğu KOBRA grubudur. Aynı yıllarda ortaya çıkan HOMME-TÉMOIN temelde Paul Rebeyrolle'un (d.1926) Toplumsal Gerçekçi eğilimiyle BUFFET ve Bernard Lorjou'nun (1908-?) anlatımcı Gerçekçilik anlayışının bir bileşimiydi. II.Dünya Savaşı ertesinin önemli öbür iki Dışavurumcu ressamı da DUBUFFET ile Fautrier'dir. Heykel dalında ise Picasso, GIACOMETTI, RICHIER ve CÉSAR'ın yanı sıra Jean Ipoustéguy (d.1920) arkaik prototipleri (ilk örnek) anımsatan heykelleriyle öne çıkar.

Soyut Sanat ise 1950'lerde artık kendini kabul ettirmişti. Bu yıllarda Paris Okulu, TAŞİZM ya da SERBEST BİÇİMLİ SANAT gibi ANLATIMCI-SOYUTLAMA yanlısı sanatçılar aracılığıyla "Yeni Paris Okulu" adı altında üç evrede gelişme göstermiştir. Birinci evrede WOLS, HARTUNG, Gérard Schneider (1896-?), Georges Mathieu (d.1921), Camille Bryen (1907-?) ve SOULAGES gibi sanatçılar biçimsel kompozisyon anlayışını reddederek kendiliğinden, içten geldiği gibi çalışmayı savunmuş; VIEIRA DA SILVA, STAËL, Pierre Dmitrienko (1925-74), Jean-Michel Atlan (1913-60), Robert Lapoujade (d.1921), Jacques Busse (d.1922) ve Mario Prassinos'un (d.1916) oluşturduğu ikinci evrede Taşizm egemen olmuş; Bernard Dufour (d.1922), François Arnal (d.1924), REZVANI, Paul Kallos (d.1928) ve Roger Edgard Gillet (d.1924) gibi genç kuşak sanatçıların oluşturduğu üçüncü evre de LİRİK-SOYUTLAMA adıyla anılmıştır.

1960'ların başında eleştirmen Pierre Restany ile KLEIN'in öncülük ettiği YENİ GERÇEKÇİLER, bir anlamda POP SANAT'ın Avrupa'daki uzantısı niteliğindedir. Bu grup içinde yer alan AFİŞÇİLER'den Raymond Hains (d.1926) ile İtalyan Mimmo Rotella (d.1918), DEKOLAJ; CHRISTO, paketleme; ARMAN, BİRLEŞTİRME tekniklerini uygulamışlardır. Kline da tek renkli tuvalleriyle bir yandan MİNİMAL SANAT'ın öncü örneklerini sunarken, vücudu boyalı kadınları tuval üstünde iz bırakmak üzere hareket ettirerek ilk VÜCUT SANATI uygulamalarını gerçekleştirmiş, GÖSTERİ SANATI'na öncülük etmiştir. Bu 10 yıl içinde Fransa'da Jean Dewasne (d.1921), geometrik-soyut tuvaller; Rumen asıllı heykelci Étienne Hajdu (d.1907) biyomorfik soyutlamalar (→BİYOMORFİK BİÇİM) olarak adlandırılan, stilize mermer figürler; VASARELY, AGAM, Venezuela asıllı Jesús Rafael Soto (d.1923) OP SANAT; MORELLET ve LE PARC öncülüğünde kurulan Görsel Sanat Araştırmaları Grubu (→GRAV) da hem Op hem de KİNETİK SANAT bağlamında yapıtlar üretmişlerdir. Ancak gerek Op ve Kinetik Sanat, gerek 1960'larda ABD'de yaygınlaşan ÇEVRESEL SANAT, OLUŞUMLAR, Minimal Sanat, gerekse 1970'lerde İngiltere, Almanya ya da İtalya gibi başka Avrupa ülkelerinde kendini gösteren KAVRAMSAL SANAT, SÜREÇ SANATI, YERYÜZÜ SANATI vb yeni denemeler Fransa'da tekil örnekler olarak kalmakla birlikte, 20.yy'ın son çeyreğinde kavramları irdelemeye yönelik bu akımların oluşmasında Duchamp'ın hazır-nesneleri ile Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Michel Foucault, Jacques Derrida ve Jean Baudrillard gibi Fransız düşünürlerin kuramlarının etkileri vardır. 1980'lerde Fransa'daki en dikkat çekici olay Mitterand döneminin sanat politikası çerçevesinde özellikle 1982-87 arasında gerçekleştirilen açık alan uygulamalarıdır. Örneğin, BUREN bu bağlamda Kraliyet Sarayı'nın (*Palais Royal*) avlusuna sütun ve bantlarla *İki Plato* (1985-86) adlı uygulamasını yapmıştır. Aynı yıllarda Anne ve Patrick POIRIER, BOLTANSKI ve RAYNAUD özellikle YERLEŞTİRME türü yapıtlar üretirken, ROSA ve COMBAS gibi sanatçılar kendilerine özgü figüratif bir dil geliştirmişlerdir. *Z.Rona*

El Sanatları:

Fransa'nın en önemli el sanatı örnekleri duvar halısı, vitray, porselen ve mobilyadır. Ülkede DUVAR HALISI geleneği 13.yy'da soyluların yaşam koşullarının gelişmesiyle iç mekânları bezeme gereksiniminden doğmuştur. 14.yy'da bu alanda önemli bir üretim merkezi olan Paris'te, yks.1375'te Anjou'lu Louis tarafından ünlü halı ustası Nicolas Bataille'a (etk.yks.1363-1400) dokutulan *Son Yargı*, dönemin en önemli örneğidir. Daha çok altar örtüleri vbg kilise eşyası olarak ya da sivil kesim için gerçekleştirilen kumaş üstüne İŞLEME sanatı Gotik üslubun gelişmesini izlemiş ve mimari bezeme örgelerinden etkilenmiştir. 15.yy'da Mahaut d'Artois'nın koruyuculuğu altında öne çıkan Arras ile onu izleyen Tournai ve Aubusson önemli duvar halısı merkezleridir. 1500'lerde Loire Vadisi'nde etkin olan ve gezgin oldukları sanılan dokumacıların varlığı bilinmektedir. *Tekboynuz Avı* (Metropolitan Sanat Müz., New York) halısında olduğu gibi, çiçek ve hayvan örgelerinden oluşan zeminler üstünde saray yaşamından ya da kırsal yaşamdan sahnelerin yer aldığı bu yapıtlara "binçiçek" (*mille-fleurs*) duvar halıları adı verilmiştir. 16.yy'da Le Mans, Beauvais ve Reims gibi merkezlerde Gotik gelenek devam etmiş; I.François, 1530'da Fontainebleau'da kraliyet halı fabrikasını kurarak Fransız ve Flaman halı dokumacılarını buraya toplamıştır. 1551'de II.Henri Paris'te Trinité atölyesini açmıştır. Bu yıllarda Maniyerist biçimlerin halıda da etkili olduğu görülür. 17.yy'ın başında yabancı halıların yasaklanması ve 1664'te Beauvais, 1667'de de Gobelins halı imalathanelerinin kurulması bu alandaki önemli atılımlardır. Dönemin ünlü halıları arasında, Vouet'nin tasarımı olan *Eski Ahit ve Ulysses*; Champagne'ın tasarımı *Meryem'in Yaşamı*; Lebrun'ün çalışması *İskender'in Öyküsü* bulunmaktadır. 18.yy'da duvar halılarının boyutları daha önceki döneme oranla küçülmüş ve gene resim sanatında görülen konular işlenmiştir. Gobelins tezgâhlarında Boucher, Oudry ve Nattoir gibi dönemin ressamlarının KARTON'larından yararlanılmış, Aubusson'da ise daha çok manzara resimleri halıya aktarılmıştır. XVI.Louis döneminde Beauvais tezgâhları Boucher'nin pastoral sahnelerini ve Vernet'nin deniz manzaralarını kullanmıştır. 1712'de yeniden düzenlenen Savonnerie'de (Sabunhane) İran ve Doğu üslubunda KİLİM üretimi için kraliyet tezgâhları kurulmuştur. Bu kilimler Doğu kilimlerinden tamamen farklı olup, AKANT yaprakları ve çiçekli MADALYON'larıyla Batı zevkine uyarlanmıştır. 18.yy'ın ikinci yarısında Aubusson, Beauvais ve Gobelins tezgâhları dönemin tablolarının kopyalarını gerçekleştirmeyi denemişlerse de dokuma ustaları 19.yy'ın Yeni-Klasik anlatımının yalınlığından ötürü uygulamada pek başarılı olamamışlardır. 20.yy'da Picasso, Braque ve Matisse gibi sanatçıların yapıtları Aubusson'da dokunmuş, J.LURÇAT da 1930'larda aynı fabrika için duvar halısı tasarımları yapmıştır.

Özellikle Napoléon'un ekonomik nedenlerle ve

prestij sağlamak için el sanatlarını ve lüks maddelerin ülke içinde üretimini destekleyen politikası Fransız dokumacılığını (→DOKUMA) geliştirmiş; devrim sonrasında Lyon ipek endüstrisi hızla canlanmış; Alsace, Jouy ve Josas'da devrim dönemine ya da Antik Çağ'a ait örgelerin kullanıldığı basma kumaşlar üretilmiştir.

Yazılı kaynaklar daha 10.yy sonunda Piskopos Adalberon'un *Reims Katedrali* için vitray sipariş ettiğini yazmaktadır. Ancak bu örneklerden hiçbiri günümüze kalmamıştır. Romanesk dönemde vitray tekniğinin kullanıldığına ilişkin bilgilere Alman keşiş Theophilus'un yazılarında da rastlanmaktadır. Rahip Suger'nin denetiminde gerçekleştirilen *St.-Denis Kilisesi*'nin camları Gotik vitrayın doğuşunda büyük rol oynamıştır. 12.yy'ın en önemli örnekleri *Bourges Katedrali*'nin *Jacques Cœur Şapeli* vitraylarıdır. 16.yy'da vitray, resim sanatını çok yakından izlemiş ve teknik ustalık gelişmiştir. Paris *St.Gervais*; Vincennes *Ste.Chapelle;* Rouen *St.Vincent Kiliseleri*'nin ve *Bourges Katedrali*'nin vitrayları dönemin başlıca örnekleridir. 1570'ten sonra vitray sanatı renklerin soluklaşması ve kompozisyonun zayıflamasıyla gerilemiştir. 18.yy'da vitray tekniği eski yapıların camlarının değiştirilmesinde uygulanmış ve daha çok ışık elde edebilmek için düz camlar kullanılmıştır. Guillaume le Vieil (1676-1731), *Versailles* ve *Invalides*'de bazı şapellerin vitraylarını gerçekleştirmiş ünlü bir ustadır. 19.yy'da vitray alanında ortaçağ teknikleri yeniden canlandırılmaya çalışılmış; Ingres, *St.Ferdinand des Ternes Kilisesi*'nin, öğrencileri Chassériau, Lamonthe ve Mottez de çeşitli kiliselerin pencereleri için desenler (kartonlar) hazırlamışlardır. Yüzyılın ikinci yarısında vitray yapım atölyelerinde büyük artış görülmüştür.

Fransa'da FAYANS olarak anılan ilk kalay sırlı SERAMİK'ler 16.yy'da yapılmıştır. Bu sanat dalının gelişmesinde kuşkusuz ÇİN ve JAPONYA'dan ithal edilen seramiklerin etkisi büyüktür. 1769'da Fransa'da kaolinin bulunmasından sonra sert hamurlu PORSELEN yapımı başlamıştır. Mavi tonlarda tek renkli bezenmiş yumuşak hamurlu porselen, Rouen ve St.Cloud'da yapılmış ve bunların hepsinde de Doğu örgeleri kopya edilmiştir. 1738-50 arasında Vincennes'de de benzeri yumuşak hamurlu porselen üretimi sürdürülmüştür. Aynı tip örnekler Japon İmari porselenleri örnek alınarak Chantilly'de üretilmiştir. 1772'de Sèvres fabrikaları sert hamurlu porselen üretimine geçmiş ve burada Boucher, Pigalle ve Falconet gibi ressam ve heykelciler çalışmışlardır. 18.yy porselenlerinde Doğu örgelerinin yanı sıra dönemin Rokoko üslubunun da etkileri açıktır. Sèvres porselenleri 19.yy'da, 18.yy'daki geleneği korumuş, lüks eşyanın yapımında yumuşak hamur yeğlenirken sert hamurlu porselenlerde biçimler ve bezeme, endüstrileşmenin etkileriyle zarafet ve inceliğini bir oranda kaybetmiştir. Douai, Chantilly ve Forges les Eaux gibi seramik üretim merkezlerinde İngiliz teknik, yöntem ve bezeme programı egemen olmuştur.

Fransa'da Romanesk dönemde FİLDİŞİ İŞÇİLİĞİ, ALMANYA'da olduğu kadar çok yaygınlaşmamış, üretilen örneklerde Doğu ve Mozarap (İslam etkili Hıristiyan İspanyol sanatı) modeller temel alınmıştır (→İSPANYA). Gotik dönemin fildişi işçiliği örneklerinin çoğunluğunu dinsel HEYKELCİK'lerle RÖLİK'ler, haçlar, kitap kapakları, taşınabilir altarlar, mücevher kutuları ve taraklar gibi dinsel (→LİTURJİ) ya da sivil kesimler için üretilmiş küçük eşya oluşturmaktadır. 13.yy'ın sonu ile 14.yy'ın başında Paris atölyelerinde üretilen Fransız fildişi ürünlerinin ince zarif biçimlerinden ötürü, işçiliğin düşüş gösterdiği öbür Avrupa ülkelerinde arandığı bilinmektedir. Rönesans döneminde fildişi eşya Doğu'dan ithal edilmeye başlayınca genel olarak bütün Avrupa'da fildişi işçiliği gerilemiş; yalnız 18.yy'da bir ara Fransa'da ünlülerin fildişi madalya ve büstleri moda olmuştur.

Kuyumculuk ve MİNE işçiliğinin de en erken örnekleri Romanesk döneme tarihlenir. Rahip Suger'nin ülkeye çağırdığı Lorraine'li kuyumcu ustalarının *St.-Denis Kilisesi* için değerli haç ve kilise eşyası ürettikleri bilinmektedir. Limousin bölgesinde mine işçiliği gelişmiştir. Limoges'da bazilika biçimli, mavi, kırmızı ve türkuvaz renklerde figürleri olan ve bakır üstüne mine işçiliğiyle gerçekleştirilmiş çok sayıda kutsal eşya yapılmıştır. Gotik dönemde Limoges'da mine işçiliği ve kuyumculuk üretimi sürmüş, Paris kuyumculuk açısından da önemli bir merkez olarak gelişmiştir. Gotik bir kilise biçimindeki *Aziz Taurin Rölikeri*'nde olduğu gibi çağın mimari üslup özelliklerini yansıtan örnekler gerçekleştirilmiştir. 15.yy'da Paris'teki atölyelerde gümüş ve tunç rölikerler, altın ve mineyle bezeli mücevherler yapılmıştır. Kuyumculuk 17.yy'da dönemin siyasal çalkantılarından etkilenmekle birlikte XVI.Louis'nin lüks merakı onu izleyenler tarafından da sürdürülmüş, Avrupa sarayları Fransa'dan kuyumcular getirtmişlerdir. Rejans döneminin bezemeci örnekleri, 1750'lerde yerini heykelimsi biçimlere bırakmıştır. Bu yıllarda madalyacılık önem kazanmış, Charles Norbert Roetiers gibi Fransız madalya yapımcıları tüm Avrupa merkezlerinde çalışma olanağı bulmuşlardır. Madalyacılık Yeni-Klasik üslup içinde Augustin Dupré (1748-1833) gibi ustalarla varlığını korumuş, David d'Angers canlı profilleriyle Romantik akımın madalya alanında ilk akla gelen ismi olmuştur. Ampir boyunca 18.yy'ın kuyumculuk geleneği sürmüş; ancak Jean Baptiste Claude Odiot (1763-1850) çevresinde yer alan Percier, Fontaine, Laffitte ve Moreau gibi sanatçılar sayesinde yeni tasarımlar yaratılabilmiştir.

Gotik dönemden beri Fransa'da gelişme gösteren MOBİLYA sanatı özellikle XIV.Louis döneminde büyük atılım yapmış (→LOUIS STİLLERİ), 18.yy'da iç dekorasyon (→İÇ MİMARLIK) ve mobilya, mimarlık üsluplarına paralel gelişme göstermiştir. Rokoko ve Uzakdoğu modası bu alanda da izlenmektedir. Rejans boyunca ve yaklaşık 1760'lı yıllara kadar iç dekorasyonda uygulanan Rokoko örgeler, Oppenord ve Meissonier gibi sanatçıların tasarımlarıdır. Sarmal biçimler özellikle demir işçiliğinde, merdiven ve balkon parmaklıklarında, giriş kapılarında kullanılmıştır. 1760 sonrasında genel olarak biçim ve örgeler daha yalınlaşmış, Direktuvar döneminde lüks tutkusuyla iç dekorasyon ve mobilyacılık canlanmış, bu canlılık Ampir döneminde de sürmüştür. İkinci İmparatorluk, uygulamalı sanatlar açısından tutucu bir dönem olmuş, toplumun taleplerinin artmasına karşın ustalar özgün bir üslup yaratamamışlar ve 18.yy'ın biçimlerini tekrarlamakla yetinmişlerdir. Yüzyılın ikinci yarısından sonra mobilya, iç dekorasyon ve kuyumculuk örneklerinde Doğu etkileri ve Japon modası kendini hissettirirken, yüzyılın sonunda Art Nouveau, uygulamalı sanatların hemen tüm dallarında olduğu gibi mobilyada da egemen olmuş, Guimard ve Louis Majorelle (1859-1926) Art Nouveau üslubunda mobilyalar tasarlamışlardır. 20.yy'da iki dünya savaşı sırasında Fransa'da ortaya çıkan ART DECO akımı da kısa sürede bütün Avrupa ve ABD'de yaygınlaşmıştır.

0313, 0618, 0619, 0709, 0779, 1262, 1277, 1435, 1438, 1627, 1628, 2230, 2295, 2335, 2684, 2850, 3102, 3613.

S.Germaner



FREUD, Lucian, *Beyaz Köpekli Kız*, 1951-52, tuval üzerine yağlıboya, 76.2x101.6 cm.

FRANSIZ BALKONU
İng.*French balcony.*
Yere kadar kanatlı pencerelerin önünde bulunan balkoncuk. Ya çok dar ya da ancak DENİZLİK genişliği kadardır. İlk olarak 1680'lerde Paris'te *Versailles Sarayı*'nda kullanılan Fransız balkonları CEPHE bezemesinin unsurları olarak değerlendirilmiştir. İstanbul'da özellikle Beyoğlu'nda dövme demir parmaklıklarıyla dikkati çeken birçok ilginç uygulaması vardır (ör.*Doğan Apartmanı*, Tünel). Türkiye'de 1960'larda bir süre yeniden yaygınlaşmıştır.

FREAK ART (İng.) = **DEHŞET SANATI**

FRESCO SECCO → **FRESK**

FRESK (İt.*fresco:* taze'den)
İng.*fresco*, Fr.*fresque*, Alm.*Fresko.*
Islak kireç sıva üstüne, ezildikten sonra su ya da su ve kireç bileşimi bir BAĞLAYICI ile karıştırılan PİGMENT'lerle yapılan RESİM. Yüzey kurudukça kireç, pigmentin sıvaya yapışmasını sağlar. Anıtsal DUVAR RESMİ için çok uygun olan bu teknik özellikle İTALYA gibi kuru ve sıcak iklim ülkelerinde yaygınlaşmıştır. Duvarın nem emmesi durumunda sıvanın, dolayısıyla boyanın kabarmasından ötürü nemli bölgelerde fazla kullanılmamıştır.

Fresk tekniğini ayrıntılarıyla ele alan ilk kaynak Floransalı ressam ve sanat tarihçisi Cennino Cennini'nin (1370-1440) *Il libro dell'arte* (1437; Ustanın Elkitabı) adlı çalışmasıdır. Cennini'nin tanımına göre önce yüzeye ZEMİN'i oluşturan kireç, kum ve su karışımı kaba bir sıva (ARRICCIO / *arricciato*) vurulur, üstüne KÖMÜRKALEM'le desen çizilir; ardından ana dış çizgiler ya koyu renk suluboya ile ya da yüzeye kazınarak belirginleştirildikten sonra bunlar, sinopia olarak bilinen kırmızı AŞIBOYASI'yla boyanır. En son kat olarak çekilen ince ve düzgün sıva (INTONACO) ASTAR niteliğindedir ve resmin yapılacağı yüzeyi oluşturur. Kimi uzmanlar freskte kullanılan sıva katlarını daha ayrıntılandırmışlardır. Çıplak duvar üstüne sürülen ilk kat sıva (İt.*trullisatio*; İng.*scratch coat*) bir ölçü sönmüş kireçle birbuçuk ölçü kum; ikinci kat (İt.*arriccio*; İng.*brown coat*) bir ölçü sönmüş kireçle ikibuçuk ölçü kum ya da mermer tozu; üçüncü kat (İt.*arenato*; İng.*sand coat*) bir ölçü sönmüş kireçle birbuçuk ya da üç ölçü kum ya da mermer tozu; son kat (*intonaco*) ise beş ölçü sönmüş kireçle yedi ölçü kum ya da mermer tozu karışımından oluşur. Yüzeydeki mermer tozu, pigmentleri emmediğinden parlaklığını korur ve freske ışıltılı bir hava kazandırır.

Freskte BOYA'nın *intonaco* kurumadan uygulanması gerektiğinden ancak bir seferde boyanabilecek kadar bölüm (*giornate*) sıvanır ve boyama hızlı yapılır. Sıvanın bileşimindeki kireç havadan aldığı karbonik asitle karbonata dönüşür ve kalıcı bir pigment bağlayıcı olarak boyanın sıvaya yapışmasını sağlar. *Buon'fresco* (gerçek fresk) olarak bilinen bu yöntemde ayrı zamanlarda boyanan alanların birleşme noktalarını yok etmek için buraların hemen kazınıp ıslatılarak düzeltilmesi gerekir. Bu düzeltmeler kazein ve yumurtalı bir EMÜLSİYON'un kullanıldığı TEMPERA'yla yapılabilir. Geniş alanların düzeltilmesindeyse genellikle resmin bütünüyle kazınması ve yeni bir sıva katının uygulanması gerekir.

İlk fresklerde genellikle *fresco secco* (kuru fresk) ya da *secco* olarak anılan teknik kullanılmıştır. Özellikle ortaçağ ile Erken RÖNESANS döneminde uygulanan bu teknikte resim, tamamen kurumuş olan son kat sıvanın bir gece önce ve ertesi sabah kireçli su ya da doymuş baryum hidroksit sıvıyla (*barya water*) ıslatılmasından sonra kazeinli boyalarla ya da kireçli suda ezilmiş pigmentlerle yapılır. 12.yy'da yaşamış Alman keşiş Theophilus'un *De diversis artibus* (yks.1110-40) adlı yapıtında anlatılan bu yöntem Kuzey Avrupa'da ve İspanya'da kullanılmıştır. *Fresco secco*'da boya bütünüyle sıvaya emdirilemediğinden GIOTTO'nun bazı fresklerinde olduğu gibi sonradan kabarmalar ve dökülmeler görülür. 15.yy'da LEONARDO DA VINCI kendi çalışma yöntemine uygun bir fresk tekniği geliştirmiş, ancak *Son Akşam Yemeği* (1495-97, S.Maria delle Grazie Manastırı, Milano) adlı resminde görüldüğü gibi bu teknik çok başarılı bir sonuç vermemiştir. 16.yy'da yerini *buon'fresco*'ya bırakan *fresco secco*, 18.yy'da TIEPOLO, BOUCHER ve FRAGONARD tarafından yeniden canlandırılmıştır. Ayrıca, yks.1500'lerde desenin doğrudan sıva üstüne çizilmesi yerine desen aktarımında KARTON'lardan yararlanılmaya başlanmıştır.

Günümüze hiçbir örnek ulaşmamış olsa da fresk büyük olasılıkla MİNOS ve YUNAN sanatlarından beri kullanılmaktadır. ROMA dönemine tarihlenen Pompei freskleri (2.yy), ÇİN'de Dunhuang'ın BUDACI tapınaklarında ve HİNDİSTAN'daki Ajanta mağaralarında (6.yy) bulunan duvar resimleri bu tekniğin erken uygulamalarındandır. En yetkin biçimine MICHELANGELO ve RAFFAELLO gibi Rönesans sanatçılarının elinde ulaşmış olan fresk tekniğini 20.yy'da uygulayanlar arasında TAMAYO, OROZCO ve RIVERA vardır.

Günümüzde fresk ait olduğu duvardan sökülerek başka bir zemin üstüne monte edilebilmektedir. Bu aktarım işleminde resmin yüzeyine hayvansal kökenli tutkal sürülmüş bezler yapıştırılarak fresk, ya altındaki *intonaco* katıyla birlikte (*stacco* yöntemi) ya da yalnızca boya katı (*strappo* yöntemi) olarak yerinden sökülür ve istenen zemin üstüne monte edilir.

Yapıların dış cephelerine uygulanan bir fresk türü de SGRAFFITO'dur. Bu yöntemde kaba bir sıva üstüne alçı karışımlı ince boya katları sürülür. Son kat olarak da yks.5cm kalınlığında ince taneli kireçli sıva çekilir. Daha sonra kompozisyon bu katların kazılması ve istenen renklerin ortaya çıkarılmasıyla elde edilir. *Z.Rona*

FRET (Lat.*ferrata*: demir bant'tan)
İng.*fret*, Fr.*frette*, Alm.*Zinnenfries.*
1. Genellikle "T", "L" ve köşeli "G" gibi biçimlerin oluşturduğu dik açılı MEANDR. "Sapak" ya da "grek" de denir.
2. BETONARME bir KOLON'da burulmaları önlemek için düşey donatı demirleri çevresine sarılan kapalı halka ya da sarmal biçimli donatı.

FREUD, Lucian (1922, Berlin)
Alman kökenli İngiliz ressam.
Tarafsız bir nesnellik ve ressamca bir boya kullanımıyla gerçekleştirdiği PORTRE ve FİGÜR'leriyle tanınan Freud, ünlü psikolog Sigmund Freud'un torunudur. 1932'de mimar ve ressam olan babasıyla İngiltere'ye göç etmiş, 1939'da da vatandaşlığa kabul edilmiştir. Londra'da Sanat Merkez Okulu ile Goldsmiths College'da öğrenim görmüş, 1942'de savaşta yaralanıp sakat kalınca kendini bütünüyle resme vermiştir. Freud, 1950'lerden beri işlediği portre ve figürlerinde kişilerin ruhsal gerilimlerini Foto-Gerçekçi bir anlatımla (→FOTO-GERÇEKÇİLİK) ve usta bir çizim tekniğiyle yansıtmıştır.

YEM YAYIN

1960'larda ışığın dramatik karşıtlığından ve ressamca fırça vuruşlarından yararlanmış; modern insanın açmazlarını yansıtan portre ve figür çalışmaları yapmıştır. *J.N.Erzen*

FREYSSINET, Marie-Eugène-Léon (1879, Objat-1962, St.Martin-Vésubie)
Fransız yapı mühendisi.
Deney ve uygulamalarıyla donatılı beton (→BETONARME), özellikle de öngerilimli BETON yapımında önemli gelişmelerin öncüsü olmuştur.

Ortaöğretimini Paris'te yapmış, 1899'da buradaki Politeknik Okulu'na giderek Charles Rabut'nün (1852-1925) öğrencisi olmuştur. 1904'te Vichy-et-Lapalisse ilinin doğu bölgesi ilçeleri yol ve köprü mühendisliğine atanmıştır. I.Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine 1914'te askere alınmış, bir süre cephede kaldıktan sonra başta köprü ve hangarlar olmak üzere askeri amaçlı yapıların gerçekleştirilmesinde çalışmıştır. Savaştan sonra 1914'e değin yapmış olduğu pek çok yapının yıkılmış olduğunu görmüştür. Bundan sonra onarım ve yeniden yapım çalışmalarında görev almış, 1918-28 arasında bu işlerle uğraşan bir yapı şirketinin yöneticiliğinde bulunmuştur. Bu tarihten sonra araştırma çalışmalarına ağırlık vermiş, bunlara koşut olarak uygulamalarını da sürdürmüştür. Yapı mühendisliği alanındaki başarıları nedeniyle kendisine çeşitli ödüller verilmiş; Gent, Brüksel ve Leeds üniversitelerinden de onursal doktorluk unvanları almıştır. Freyssinet, bir masa başı mühendisi olmaktan çok deneyci ve uygulayıcı olmuştur. Gerek donatılı, gerek öngerilimli betona ilişkin buluşlarını bu çalışmalarıyla gerçekleştirmiştir. 1913'te nervürleri üstte olan bir donatılı beton kubbeyi, 1916'da kalıpların kaydırılarak kullanılmasını, 1917'de dökülürken titreşim verilen betonun yoğunluğunun, dolayısıyla da taşıma gücünün arttığını bulmuştur. Uygulamalar, savaşlar, onları izleyen onarım çalışmaları gibi koşullar Freyssinet'nin araştırmalarını sistemli bir biçimde sürdürmesini engellemiş, bunların zaman zaman yarıda kalmasına neden olmuştur. Daha I.Dünya Savaşı'ndan önce anahatlarıyla kavradığı öngerilim ilkelerini ancak 1930'larda yetkinleştirebilmesi bunun sonucudur. Buluşlarının patentini alan ve yaptığı konuşmalarla çalışmalarını tanıtan Freyssinet, 1928'de, öngerilim için yüksek dirençli çeliğin gerekli olduğunu ortaya koymuş, daha sonra da kolay uygulanabilir öngerilim yöntemleri geliştirerek bu yapım yönteminin dünyanın her yerinde kullanılabilmesini hazırlamıştır.

Freyssinet'nin yapıtları arasında köprüler önemli bir yer tutar. Hemen her köprüsünde bir buluşunu, bir yeniliği denemiş, özellikle kalıp kullanımında geliştirdiği yöntemlerle onların daha ucuz ve çabuk yapılmasını sağlamıştır. Bunlar arasında *Villeneuve-sur-Lot*'yla (1914-19) her ikisi de yapıldıkları yıllarda en geniş açıklığı geçen donatılı beton köprüler olan *Saint-Pierre-du-Vauvray* (132m, 1922-23) ve Plougastel'le Brest arasındaki *Albert-Louppe* (186.5m, 1926-30) köprüleri bulunmaktadır. Köprülerinde betonun donduktan ve yüklendikten sonraki davranışlarını gözleyerek açıklamış, II.Dünya Savaşı'ndan sonraysa öngerilim verilmiş hazır öğeler kullanmıştır. 74-78m açıklıkları geçen beş *Esbly* köprüsü (1946-50) buna örnektir. Freyssinet'nin en ünlü yapıtlarından biri de Orly Havaalanı'ndaki uçak ve zeplin hangarlarıdır (1916-23). II.Dünya Savaşı'nda yıkılan bu yapılar parabol kesitli katlanmış donatılı beton tonozlardan oluşmaktadır. İşlevleriyle taşıyıcı strüktürleri arasında tam bir uyum bulunan bu yapılar, yetkin biçimleriyle mimarlık açısından da önem taşırlar. *Ü.Alsaç*

FRIEDLAENDER, Bilge (1934, İstanbul)
Türk sanatçı.
Tarihe göndermeler yapan ve eski Doğu mitlerinden esinlenen, simgesel anlamlarla yüklü yapıtlarıyla tanınır.

Bilge Civelekoğlu Friedlaender, Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'ni bitirdikten sonra 1955-58 arasında Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) İç Mimarlık Bölümü'nde öğrenim görmüş, ilk resim derslerini aynı yıllarda Sabri BERKEL'den almıştır. 1958-59'da New York Üniversitesi'nde resim ve sanat eğitimi üzerine yüksek lisans, 1959-60'ta Provincetown İşliği'nde resim, 1969-70'te de Radcliffe Enstitüsü'nde oymabaskı çalışmaları yapmış; 1978-80 arasında Philadelphia'daki Temple Üniversitesi'nde, 1983'ten başlayarak da Pennsylvania Üniversitesi Güzel Sanatlar Okulu'nda dersler vermiştir. Friedlaender, 1965-75 arasında mekân eklemlenmelerini irdeleyen yapıtlar üretmiş, resmin sınırlarını imge ile gerçek yaşam arasında bir geçiş olarak değerlendirmiştir. Bu çalışmalarıyla malzemenin olanaklarını araştırarak tuvali ve kağıdı alışılmadık biçimlerde kullanmaya başlayan sanatçı, 1970'lerin sonunda kağıt üzerinde yoğunlaşarak kendi kağıdını üretmeye başlamış ve "Kitap" adını verdiği yapıtlarında kağıdı bir resim yüzeyi olarak kullanmak yerine özgün bir malzeme (yapıt) olarak ele almıştır. Kağıt çalışmalarında giderek iki boyutluluktan üç boyutluluğa geçen Friedlaender 1980'lerde doğaya duyarlı, izleyicinin mekânı ve biçimi harekete geçirecek katılımını gerektiren heykeller yapmaya başlamıştır. Sanatçının 1989'da gerçekleştirdiği *Gılgamış Destanından Sedir Ormanı-Araçlar ve Adaklar* adını taşıyan iki YERLEŞTİRME'si bu arayışların bir sonucudur. İzleyici, gerek üstüne eliptik yontulmuş mermer parçalarının dizildiği kum tepeciğinin çevresinde, gerek ağaç gövdelerini anımsatan el yapımı kağıt ruloların arasında dolaşırken, tarih ve ekolojiye çeşitli göndermeler yapan bu yapıtlardaki simgesel anlamları okuyabilmektedir. Friedlaender'in Doğu mitlerine olan ilgisi 1994'te oluşturduğu *Rumi'nin Ay Bahçesi* adlı yerleştirmesinde de gözlemlenmektedir. Ay'ın gelişim evrelerini siyah ve beyaz mermerle betimleyen söz konusu yerleştirme, yer yer mermer çanaklar içindeki baharatlarla bütünleştirilmiştir. Friedlaender aynı temaları el yapımı kağıt üstüne yaptığı ve benzer simgesel anlamlarla yüklü çizim ve resimlerle de desteklemiştir. *Z.Rona*



FRIEDLAENDER, Bilge, *Gılgamış Destanından Sedir Ormanı*, 1989, el yapımı kağıt, yerleştirme.

FRIEDMAN, Yona (1923, Budapeşte)
Macar kökenli Fransız mimar.
Yapı üretim sürecinde kullanıcının etkin katılımını (→KATILMACI TASARLAMA) savunan bir mimarlık düşünürüdür.

1945'te Fransa'ya yerleşmiş olan Friedman, mimarlık eğitimini Budapeşte Teknik Üniversitesi'nde (1943) ve İsrail Hayfa Technion'da (1948) yapmıştır. 1949-57 arasında çabasını serbest mimar olarak genellikle "fikir projeleri"ne ayırmış, 1958'de GEAM'ı (*Groupe d'Étude d'Architecture Mobile* / Devingen Mimarlığı İnceleme Grubu) kurmuş, aynı yıl çağdaş mimarlık yazınının önemli simgelerinden olan "Devingen Mimarlık" bildirgesini yayımlamıştır. ABD'de ve Avrupa'nın birçok mimarlık okulunda öğretim üyeliğinde bulunan ve yaptığı konuşmalarla düşüncelerini yayan Friedman, yapı üretimi ve mimarlık sürecinde kullanıcı karşısında mimarın karşıt ya da katkı tanımayıcı eziciliğini yok etmeye çalışan bir çevre düzeninin savunuculuğuna kendini adamıştır. Elektronik ortam ve bilgisayarın, kişinin karar sürecine katılmasını sağlamayı amaçlayan çağdaş bir araştırmacı olarak da



FRIEDRICH, Caspar David, *Umudun Enkazı*, 1824, tuval üzerine yağlıboya, 96.7x126.9 cm.

beliren Friedman, bu tekniklerin kişi özgürlükleri yararına kullanılmasını benimsemiş bir kişidir. Mimarlık ortamınıysa, tümüyle bu düşüncelerinin betimlenmesi için kullandığından genellikle ÜTOPYACI MİMARLIK ya da "kavramsal mimarlık" akımları içinde yer almaktadır.

Friedman'ın sunduğu çevre düzenleri, gerçekte kişilerin kendi beğeni ve özgürlükleriyle oluşturdukları bir ortam olarak belirmektedir. Bu ortamın sağlanması için gerekli olan teknoloji, *Mekânsal Kent*'teki (*Spatial Town*; 1950) gibi uzay çağının mimarlığa uzanan en çağdaş yansımasıdır (→HIGH-TECH). Öte yandan kullanıcı katılımı, *Konut Yazı Makinesi*'nde (*Flatwriter*; 1969) izlendiği gibi en ileri bilgisayar düzeniyle sunulan bir matematik programlamadır. Bu programlama, Friedman'ın 1956'da CIAM'ın Dubrovnik Kongresi'nde (→CIAM) o güne değin mimarlığın bir türlü kapsayamadığına inandığı "devingenlik"in oluşması için bir çağdaş araç olmuştur. Friedman, soyut denebilecek denli açık öneriler geliştirmiş olmasına karşın çağımız mimarlığında bir kuramcı mimar olarak etkili olmuş, özellikle 1960'ların ikinci yarısında etkin olmaya başlayan, endüstri sonrası toplum mimarlığını araştıran hareketlerce benimsenmiştir. Çeşitli düşüncelerini yansıttığı yapıtlardan *L'Architecture Mobile* (1970; Devingen Mimarlık), *Pour Une Architecture Scientifique* (1971; Bilimsel Bir Mimarlık İçin), *It's Your Town. Learn How to Protect It* (1975; Kent Sizindir, Onu Korumayı Öğrenin), *Utopies Réalisables* (Gerçekleştirilebilir Ütopyalar) ile *Une Utopie Réalisée* (1975; Gerçekleşmiş Bir Ütopya) en önemlileri arasında sayılmaktadır.

S.Özkan

FRIEDRICH, Caspar David (1774, Greifswald-1840, Dresden)
Alman ressam.
Alman Romantik MANZARA resminin (→ROMANTİZM) en önemli temsilcilerindendir.

Kopenhag Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirdikten sonra Dresden'e yerleşmiş ve Baltık kıyısındaki doğum yeri Greifswald'a, Pomeranya kıyılarına ve Harz Dağları'na yaptığı birkaç gezi dışında ölümüne dek bu kentte yaşamıştır. Sanatçının amacı tanrısalı, aşkını (transandantal) ve tinseli, Hıristiyan İKONOGRAFİ'sinin geleneksel temalarına başvurmadan manzara resmiyle vermektir. Friedrich'in bu resimlerinde başlıca örgeler Baltık kıyılarından, Greifswald Limanı'ndan, Eldena'daki GOTİK manastır kalıntısından, Harz Dağları'ndan, Dresden ve yöresinden seçilmiş ve genellikle alacakaranlıkta, ay ışığında, siste, sonbaharda ya da kış mevsiminde betimlenmiştir. Bu resimlerde ışığın yarattığı birleştirici etki kompozisyona bütüncül bir hava vermektedir. Sanatçı ayrıca alışılmış perspektif yöntemlerini uygulamak yerine derinliği siluetlerle vermiş, hacim ve kütleyi de dış çizgiler uğruna terketmiştir. Bir fotoğraf gerçekçiliğiyle verilen bu manzaralarda çoğunlukla insana ya da insan etkinliğine rastlanmaz, rastlansa bile bunlar hep izleyiciye arkaları dönük figürlerdir ve izleyiciyle doğada yansıyan Tanrı arasında aracı görevi yaparlar. Yapıtlarının büyük bir kısmı Dresden, Hamburg ve Berlin müzelerinde bulunan Friedrich'in en ünlü resimleri arasında, *Tetschener Sunağı* (1808), *Meşe Ormanındaki Manastır* (1809), *Deniz Kıyısında Keşiş* (1809), *Sabah Işığında Kadın* (1809) ve *Kutup Denizi* (1824) sayılabilir.
0705, 1064, 3253. *Z.İnankur*

FRIESZ, Othon (1879, Le Havre-1949, Paris)
Fransız ressam.
FOVİZM'in önemli temsilcilerindendir.
Varlıklı bir denizci aileden gelen Friesz, 1893'te Le Havre'da Belediye Güzel Sanatlar Okulu'na girmiş, burada tanıştığı BRAQUE ve DUFY ile sıkı bir dostluk kurmuş ve izleyen yıllar içinde bu iki sanatçıyla birlikte seyahat etmiş ve resim yapmıştır. Friesz, okulda POUSSIN, CHARDIN ve COROT gibi klasik Fransız ressamlarının yapıtlarını tanımış, öğrencisi olduğu Charles Lhuiller'den MANZARA resmini ve İZLENİMCİLİK'in atmosferik etkilerini öğrenmiştir. 1898'de Paris'e giden sanatçı burada 1903'e değin Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Leon Bonnat'ın (1833-1922) öğrencisi olmuştur. Friesz, Paris'teki ilk yıllarında İzlenimcilik'e duyduğu ilgiyle Armand Guillaumin (1841-1929) ve C.PISARRO ile arkadaşlık kurmuş, izleyen yıllarda bu iki sanatçıyla birlikte resim yapmak için Normandia bölgesinde gezilere çıkmış, Le Havre ile ilişkisini kesmemiştir. 1903'te Bağımsızlar Salonu (*Salon des Indépendants*), 1904'te de Güz Salonu'nda (*Salon d'Automne*) sergi açan sanatçı, MATISSE, VLAMINCK ve DERAIN gibi Fovistler'in yapıtlarıyla ilk kez grubun 1905 sergisinde karşılaşmış ve ilk Fovist resimlerini 1906'da Braque'la birlikte gittiği Anvers'te, özellikle liman görüntülerini betimleyerek gerçekleştirmiştir. Friesz, aynı yıl Le Havre'da Braque ve Dufy ile birlikte Modern Sanat Çevresi adlı grubunun kuruluşuna katılmıştır. Friesz, 1907'de de gene Braque'la birlikte La Ciotat'a gitmiş, burada *Ciotat Manzarası* (1907, Modern Sanat Müz., Troyes) ve *Ciotat* (1907, Basel Sanat Müz.) gibi Dışavurumcu eğrisel çizgilerle (→DIŞAVURUMCULUK), canlı turuncu ve yeşillerin egemen olduğu en yetkin Fovist resimlerini gerçekleştirmiştir. Sanatçı bu tarihten sonra CÉZANNE'ın hacim anlayışına ilgi duymaya başlamış ve giderek KÜBİZM'in etkisi altına girmiştir. Zeki Faik İZER'in de hocası olan Friesz, 1912-14 arasında kendi atölyesinde, 1920'lerde de LÉGER'nin Modern Akademi'sinde pek çok öğrenci yetiştirmiştir. I.Dünya Savaşı'ndan sonraki yapıtları yenilikçi olmakla birlikte sanatçı, 1924'te Carnegie Ödülü'nü almış, 1935'te Gobelins fabrikaları için *Barış* adlı bir duvar halısı gerçekleştirmiş, 1937'de de Paris Dünya Sergisi'ndeki *Chaillot Sarayı* dekorasyonunu yapmıştır. *Z.Rona*

FRIGIDARIUM (Lat.*frigidus*: soğuk'tan)
Antik ROMA hamamında soğukluk bölümü (→HAMAM).

FRİG sanatı → **PHRYGİA**

FRİGYA = **PHRYGİA**

FRİT = **SIRÇA**

FRİZ (Lat.*frisium*'dan)
1. Genel anlamında, çok çeşitli yerlerde kullanılan her türlü yatay BEZEME bandı.
2. Özel anlamında, Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında, SAÇAKLIK'ın üç öğesinden biri. Yapı boyunca sürekli, yatay bir mimari öğe olan friz, ARŞİTRAV'la KORNİŞ arasında yer alır. Bezemeli ya da düz biçimlendirilmiş olabilir. Erken dönemin ahşap yapılarında tavan kirişlerini taşıyan friz, taş yapıların gelişmesiyle bu işlevini yitirmiş, ancak klasik düzenlerde temel öğelerden biri olmuştur (→DÜZEN). Dor düzeni yapılarda friz cephesinde TRİGLİF ve METOP dizisi; İon, Korinth ve Kompozit düzenlerdeyse kabartmalar ve bezeme bantları yer alır. Bunlar, "triglif-metop frizi" gibi, üstlerinde bulunan bezeme öğelerinin adıyla anılır. *Kymation* (→KYMA), AKANT frizi, ANTHEMİON ve BUKRANİON frizi gibi boya beze-

meli ya da kabartmalı frizler, Antik Çağ'da yaygın olarak kullanılmıştır. İnsan ve hayvan figürlerinin betimlendiği frizler *zophoros* ya da *zoophoros* adını alır. Atina'da *Parthenon*'un frizinde (MÖ 5.yy) Panathenaia Şenlikleri betimlenmiştir. Yüksekliği 1m, uzunluğu 160m olan bu frizin yapımını, bazı bölümlerini de gerçekleştiren ünlü heykelci PHEİDİAS'ın yönettiği bilinmektedir. Özellikle Roma dönemi ve RÖNESANS yapılarında frizde *anthemion*, akant ve *bukranion*'un yanı sıra GİRLAND ve KIVRIKDAL gibi bezeme öğeleri yaygınlaşmıştır. Örneğin, Nîmes'deki *Maison Carrée*'nin frizi akant yapraklarıyla bezelidir. Rönesans'ta Antik Çağ frizleri çeşitlendirilerek yeniden kullanılmış ve frize dışbükey bir profil verilmiştir.
Çizim → TAPINAK, → DÜZEN, → KASET

FROMTON, Kenneth → **BİÇİMCİLİK; BÖLGESELCİLİK**

FRONTALİTE (Fr.*frontalité*) = CEPHEVİLİK → **CEPHEVİLİK KANUNU**

FRONTE NUOVO DELLE ARTI (İt.) = **YENİ SANAT CEPHESİ**

FRONTON (Lat.*frons*: ön, cephe'den Fr.) = **ALINLIK**

FROTAJ (Fr.*frottage*'dan)
OTOMATİZM doğrultusunda çalışan Gerçeküstücü sanatçıların (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) uyguladığı "sürtme" tekniği. ERNST tarafından geliştirilen bu teknikte ahşap, taş ya da dokuma gibi dokulu bir yüzey üstüne yerleştirilen kağıda, siyah ya da renkli bir malzeme sürtülerek dokunun kağıda geçmesi sağlanır. Böyle elde edilen rastlantısal desenler resimsel tasarımın temelini oluşturur. Türkçe'de "sürtme" ya da "ovalama" terimleriyle de karşılanır.

FRY, Edwin Maxwell (1899, Cheshire, Wallasey-1987)
İngiliz mimar.
İngiltere'de MODERN MİMARLIK'ın uygulayıcılarından olan Fry, tropikal bölgelerdeki yapılarıyla da tanınır.

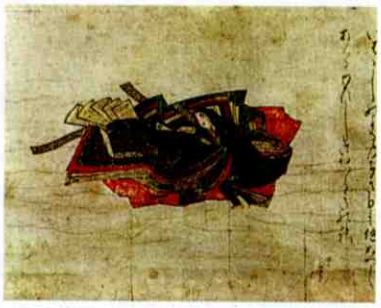
1910-17 arasında Liverpool Enstitüsü'nde okumuş, iki yıl orduda görev aldıktan sonra, 1920'de Charles Herbert Reilly (1874-1948) ve ABERCROMBIE döneminde Liverpool Üniversitesi'nde mimarlık eğitimine başlamıştır. Eğitiminin ardından 1924'te Londra'daki Adams and Thompson adlı mimarlık ve planlama bürosunda çalışmaya gitmiş, 1927'deki üç yıllık ara dışında 1934'e değin aynı büroda çalışmıştır. Bu yıllarda Modern Mimarlık doğrultusundaki üslubu belirmeye başlayan Fry, 1933'te Westminster Elektrik Şirketi için Londra'da Victoria Caddesi'ndeki *Teşhir Salonları*'nı (b.yık.), 1933-34'te St.Mary Sokağı'ndaki *R.E.Sassoon Apartman Blogu*'nu bu modern anlayışta biçimlendirmiştir. 1934'ten sonra kendi bürosunda çalışmalarını sürdüren Fry, MIES VAN DER ROHE'nin *Tugendhat Evi*'nden (1930, b.Brno, Çek Cum.) etkilendiği *Güneş Evi* (*Sun House*; 1935, Londra) ile *Miramonte Evi*'ni (1937, Surrey) tasarlamıştır. 1934-36 arasında, Nazi yönetimi nedeniyle ülkesinden ayrılmak zorunda kalan GROPIUS'la birlikte çalışmış, fazla modern bulunarak reddedilen pek çok ilginç proje yapan ikilinin en önemli uygulaması Cambridgeshire'daki *Impington Village College* (1936) olmuştur. Gropius'un ABD'ye gitmesiyle, 1937'den II.Dünya Savaşı'na değin yalnız çalışan Fry, meslek yaşamının ilk yıllarından beri ilgilendiği düşük kira konutlarının bir uygulamasını bu dönemde işçiler için yaptırılan *Kensal Apartman Blokları*'nda (1936-37, Londra) gerçekleştirmiştir. 1934'te CIAM'ın İngiltere kolu olarak kurulan MARS grubunun (→CIAM), 1938'de Burlington Galerisi'ndeki sergisine katılmıştır.

II.Dünya Savaşı'nda yeniden orduya giren Fry, Batı Afrika'da görevlendirilmiş, Nijerya'da büyük ölçekte planlamadan sorumlu mimar Jane Beverley Drew'la (d.1911) işbirliği içinde çalışmıştır. Bu yıllardaki deneyimlerinin ürünü olan *Village Housing in the Tropics* (1947; Tropikal Ülkelerde Kırsal Yerleşim) ve bir elkitabı durumuna gelen *Tropical Architecture in the Humid Zone* (1956; Nem Kuşağında Tropikal Mimarlık) adlı kitapları, 1942'de evlendiği Jane Drew'la birlikte yazmıştır. Savaştan sonra ikili, Nijerya'da ve Altın Kıyısı'nda birçok okul ve üniversite binası yapmıştır. Bunlar arasında en ünlüsü Ibadan'daki *University College*'dır (1953-59, Nijerya). Bu arada 1951'de Pencap hükümetinin isteğiyle Çhandigarh'ın (Hindistan) bir başkent olarak projelendirilmesinde, kentin resmî pek çok yapısını tasarlayan LE CORBUSIER'yle çalışmışlar, cephelerdeki yatay güneş kırıcıları geliştirmişlerdir. 1969'da *Art in a Machine Age* (Makine Çağında Sanat) adlı kitabını yayımlayan ve 1973'te meslek yaşamını noktalayan Fry, temel gereksinimleri gözeten, ayrıntıya önem veren yaklaşımının yanı sıra yapıyı çevresiyle ilişki içinde ele alışıyla da mimarlık tarihinde öncü bir kişilik olarak değerlendirilmektedir.
0624. *E.Erenler*

FRY, Roger Eliot (1866, Londra-1934, Londra)
İngiliz ressam ve eleştirmen.
Biçimci estetik anlayışıyla 1910-30 arasında İNGİLTERE'deki sanat ortamının genel beğeni düzeyini belirleyen Fry, ressamlığından çok sanat eleştirmenliğiyle tanınır.

Cambridge Kings Collega'da doğa bilimleri alanında eğitim görmüş, sanatla daha sonra ilgilenmeye başlamıştır. 1891'de İtalya'da, 1892'de de Paris'teki Julian Akademisi'nde sanat eğitimi gören Fry, 1901'de *Athenaeum* dergisinde sanat eleştirmenliği, 1905-10 arasında New York Metropolitan Sanat Müzesi'nde müdürlük, 1910-19 arasında da *Burlington Magazine*'de yayın yönetmenliği yapmıştır. Yazılarında önceleri akademik sanata ters düşmeyen eleştiriler yapmış, ancak 1906'da CÉZANNE'ın yapıtlarını tanıdıktan sonra tutum değiştirerek sanatta PLASTİK niteliklerin ve biçimsel ilişkilerin önemini vurgulayarak biçimci estetiği savunmuştur. Fransız resim okullarına ve özellikle de ARD-İZLENİMCİLİK'e büyük ilgi duymaya başlayan Fry, 1910 ve 1912'de Londra'da iki kez Ard-İzlenimciler'in sergilerini düzenleyerek Cézanne, GAUGUIN, Van GOGH, MATISSE ve PICASSO gibi sanatçıların ülkede tanınmasını sağlamıştır. Bu sergiler İngiliz sanatçıları arasında farklı görüşlerin doğmasına neden olmuş, LEWIS öncülüğünde bir grup sanatçı Fry'ın yaklaşımına karşı çıkarken, BLOOMSBURY GRUBU üyeleri gibi başka bir grup sanatçı da bu ilkeleri benimsemiş ve uygulamışlardır.

1913'te Fry, ARTS AND CRAFTS hareketinden esinlenerek Londra'da Omega İşliği'ni kurmuş ve dönemin AVANT-GARDE sanatçılarını biraraya getirerek, mobilya, çanak-çömlek ve benzeri kullanım nesnelerini gösterişli birer süs eşyası olmaktan kurtarıp "doğru" tasarlanan ve üretilen nesneler durumuna getirmiştir. 1893-1908 arasında YENİ İNGİLİZ SANAT KULÜBÜ'nün, 1914'te LONDRA GRUBU'nun ve 1933'te de NESNEL SOYUTLA-



FUCİVARA NOBUZANE, *Kadın Şair Ko - Ogimi*, parşömen, kağıt üzerine mürekkep ve boya, 35.5x59.6 cm.



FUCİVARA TAKANOBU, *Fucivara Mitsyoski'nin Portresi*, ipek rulo baskı, 139.3x111.9 cm.

MA grubunun üyesi olmuştur. Resimlerinde Bloomsbury Grubu'nun ilkelerini benimseyen ve doğacı bir yaklaşımı yansıtan Fry, sanat tarihindeki yerini, verdiği konferanslar ve yazdığı eleştirilerle almıştır. *Cézanne* (1927), *Henri Matisse* (1930) gibi sanatçı monografilerinden başka, *Vision and Design* (1920; Görüş ve Tasarım), *Transformation* (1926; Biçim Değiştirme), *Characteristics of French Art* (1932; Fransız Sanatının Özellikleri), *Last Lectures* (1939; Son Konferanslar) gibi kitaplar yazmış; ölümünden bir yıl önce Cambridge Üniversitesi'ndeki Slade Kürsüsü'ne güzel sanatlar profesörü olarak atanmıştır. *Z.Rona*

FUAR (Lat.*feria*: bayram, fuar'dan)
İng.*fair*, Fr.*foire*, Alm.*Jahrmarkt*.
Ticareti geliştirmek amacıyla kurulan ve üreticiyle satıcının iş anlaşmaları yapmak üzere biraraya geldiği geçici sergileme alanı. Fuar yapıları, Endüstri Devrimi'nden sonra seri üretimin ve teknolojinin değişik ve yeni ürünler ortaya koymasıyla gelişmiştir. Temel amaç, kalite ile fiyatın karşılaştırılması ve rekabetin getirdiği olanakların üretici ile tüketicinin gözlemine sunulmasıdır. İlk yapılan örnekler, üretici, satıcı ve tüketiciye açık, bir tür genel sergileme anlayışını içeren "sergi evleri" biçimindedir. 1851 1.Londra Dünya Sergisi, PAXTON'ın, bu amaçla inşa edilmiş ilk bina olan *Kristal Saray*'ında açılmıştır. Ticaret ana amacına yönelik olan bu tür etkinlikler "sergi evleri"nin yanı sıra "endüstri/ticaret sergileri" ve "fuarlar" gibi adlar almış; eğlence, rekreasyon ve hatta alışveriş işlevleri de giderek ağırlık kazanmıştır. Başlangıçta üretimde çeşitliliğin azlığı nedeniyle genel kapsamlı düzenlenen sergilemeler, giderek uzmanlaşmış sergilere dönüşmüştür. 20.yy'da uluslararası platformda belli yerlerde, belli aralıklarla, belli sürelerde düzenlenen fuarların önemi artmıştır. Bunlar tek ya da çeşitli türden ürünleri içerebildiği gibi, ulusal ya da uluslararası nitelik de taşıyabilmekte, özel, genel ve uzmanlık konularına hizmet verebilecek esneklikte planlanmış geniş alanlara ve mekânlara sahip yapılarda düzenlenmektedir. Tanınmış uluslararası ticaret fuarları arasında Leipzig, Paris, Milano ve İsviçre fuarları bulunmaktadır. Türkiye'de Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde Ankara'da açılan *Sergievi* (b.Opera Binası) ve İstanbul'da yapılan *Spor ve Sergi Sarayı* bu amaçla tasarlanmıştır. Türkiye'de uluslararası nitelikteki tek fuar Uluslararası İzmir Fuarı'dır. Ayrıca →SERGİ (Endüstri Sergileri).
E.Balkan

FUAYE (Fr.*foyer*'den)
İng., Alm.*Foyer*.
TİYATRO gibi gösteri ya da toplantı yapılarının girişi; dinlenme holü.

FUCİVARA NOBUZANE (1176-1265?)
Japon ressam.
JAPONYA'da Kamakura döneminde (1185-1333) yaşayan Nobuzane, babası FUCİVARA TAKANOBU'nun gerçekçi portre (*nise-e*) anlayışını sürdürmüştür. Nobuzane'ye atfedilen en önemli yapıt *36 Şair* portresidir. Gerçekçi PORTRE anlayışının en tipik örneklerinden biri olan bu dizide sanatçı, babası gibi keskin köşeli dış çizgiler ve geniş renk alanları kullanmış, yüzdeki ifadeyse birkaç basit çizgiyle verilmiştir. Bu üslup daha sonra Nobuzane'nin oğulları ve torunları tarafından da sürdürülmüştür. Nobuzane'ye atfedilen bir başka önemli dizi de bilge Miçizane'nin yaşamını ve başından geçenleri betimleyen *Kitanolu Kutsal Kişinin Yaşamı* adlı duvar rulosudur (MAKİMONO).
Z.Rona

FUCİVARA TAKANOBU (1142, Kyoto-1205, Kyoto)
Japon ressam.
JAPONYA'da Kamakura döneminde (1185-1333) etkinlik gösteren en önemli PORTRE ressamlarından biri olan Takanobu, yalın ve gerçekçi çalışmalarıyla bilinir. Bugün üçü de Kyoto'daki *Cingo Tapınağı*'nda bulunan üç portre resminden en önemlisi Kamakura hükümetinin kurucusu Minamoto Yoritomo'nun portresidir. Sanatçının bu portrede kullandığı keskin, köşeli dış çizgiler ve geniş renk alanlarının dramatik karşıtlığı, Minamoto'nun bir *samurai* (savaşçı) olarak kişiliğinin sertliğiyle uyum içindedir. Bu portre, dönemi için büyük bir yenilikti. Önceki dönemlerde yalnızca keşişlerin ya da alt sınıftan kişilerin gerçekçi portreleri (*nise-e*) yapılırken, soylular ya da yönetici sınıf idealize edilerek betimlenirdi. Takanobu'nun geliştirdiği bu gerçekçi üslup oğlu FUCİVARA NOBUZANE tarafından sürdürülmüştür. *Z.Rona*

FUGA = **DERZ**

FUGA, Ferdinando (1699, Floransa-1781, Napoli)
İtalyan mimar.
Roma ve Napoli'de tasarladığı erken yapılarında Geç BAROK biçimlerden yola çıkmış olan Fuga, son döneminde KLASİKÇİLİK'e yönelmiştir.

1717'ye değin Floransa'da mimar ve heykelci Giovanni Battista Foggini'yle, daha sonra Roma'da BERNINI'nin öğrencilerinden ve Vatikan mimarlarından olan Antonio Valeri'yle çalışmıştır. 1722'de Roma *S.Giovanni Laterano* için tasarladığı cephe projesi Fuga'nın Barok döneminin tipik bir örneğidir. 1726'da Kardinal Nicola del Giudice tarafından Napoli'ye davet edilen Fuga, burada *Cellamare Sarayı*'na yaptığı eklerin yanı sıra saray için bir de şapel (1726-27) tasarlamıştır. 1730'da Roma'ya dönüşünde papalık saraylarının mimarı olmuş, Papa XII.Clemens (pd.1730-40) ve Papa XIV.Benedictus (pd.1740-58) dönemlerinde pek çok tasarımla görevlendirilmiştir. *Quirinalis Sarayı*'nın (Papalık Sarayı) genişletilmesi ve yeni ekler kapsamında, sarayın ana girişinin yanında yer alan ve dönemin önemli yapılarından biri sayılan *Consulta Sarayı*'nı (1732-37) tasarlamıştır. İkizkenar yamuk bir plan şemasına sahip olan yapı, gerek bu alışılmadık planı, gerekse alışılmadık dolaşım çözümünün yanı sıra cephede duvara yapışık kolonları, bezeme özellikleri, parmaklıkları ve yansıttığı Klasikçilik'le dikkat çekicidir. Fuga'nın, Roma'da Giulia Yolu üstündeki *S.Maria dell'Orazione e Morte Kilisesi*'yse (1733-37) uzunlamasına oval planı, cephe kabartmaları ve heykelsi kolonlarıyla Bernini ve C.RAINALDI'nin etkilerini yansıtır. 1736'da San Luka Akademisi'ne üye seçilen Fuga, 1736-54'te tasarladığı *Palazzo Corsini*'de, mevcut bir yapıyla yenisinin biraraya getirilmesi sorununu başarıyla çözmüş, mevcut *Riario Sarayı*'yla bağlantıyı, içinde anıtsal bir merdiven ve *atrium* bulunan bir orta blokla sağlamıştır. Fuga'nın aynı yıllardaki bir başka önemli çalışması, *S.Maria Maggiore Kilisesi* için yaptığı yeni cephe (1741-43) olmuştur. Bu tasarımında eski cephenin ortaçağa ait mozaiklerini Maniyerist biçimlerle birarada kullanmıştır. Öte yandan, *Quirinalis Sarayı*'nın bahçesinde, "U" planlı küçük bir yapı olan *Caffehaus*'un (1741-43) cephesini Klasik üslupta tasarlarken, iç mekânında ROKOKO alçı bezemelere yer vermiştir. Fuga'nın büyük projelerinden bir başkası da, gerek planda gerek cephede üç bölüme ayrılabilecek *S.'Apollinare Kilisesi*'dir (1742-48). Ortada bir giriş mekânı, altı

yan şapelin açıldığı yüksek tonozlu bölüm ve kubbeli ibadet mekânından oluşan yapıda Fuga, her bölümü farklı strüktürler ve farklı cephelerle birbirinden ayırmış, Barok bezemenin tüm öğelerini kullanmıştır. 1751'de Kral III.Charles tarafından VANVITELLI'yle birlikte Napoli'ye çağrılan Fuga, burada çeşitli projeler yapmıştır. Bunlar arasında, birkaç aşamada uygulanan ve 8 bin yoksulu barındırmak için yaptırılan *Albergo dei Poveri* binası (1751-81, 1819'da bit.) ile Resena'daki *Villa Favorita* (yks.1768), önemli yapılar olarak sayılabilir.

0499, 2748. *G.Yalçıner*

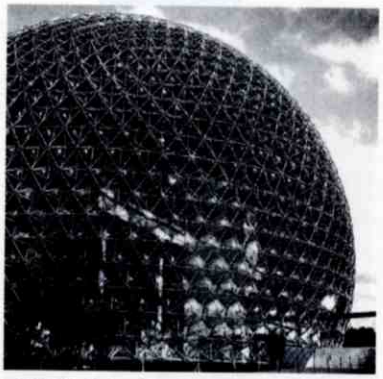
FUKUDA HEİHAÇİRO (1892, Oita-1972)
Japon ressam.
20.yy'da JAPONYA'da geleneksel resim doğrultusunda çini mürekkebiyle çalışan Fukuda, sanat eğitimine 1911-15 arasında Kyoto'da Belediye Endüstri Tasarımı Okulu'nda başlamış, Belediye Resim Okulu'nda tamamlamıştır. Mürekkep tekniğini bu okulda öğrenmiş, yapıtlarında 17. ve 18.yy Japon resminin bezemeci öğeleriyle, ÇİN kuş ve çiçek resimlerinin DOĞALCILIK'ını, Batı'nın gerçekçi perspektifiyle birleştirmiştir. Çoğu kez ipek ya da kağıt üstüne mat renkler kullanarak gerçekleştirdiği kuş ve çiçek resimlerinde, organik biçimleri tutumlu bir yaklaşımla soyutlamaya varacak nitelikte yalınlaştırmış ve kendine özgü bezemeci bir güzellikle betimlemiştir. Bu bağlam içinde 1930'larda gerçekleştirdiği resimleri soyut örnekler olarak değerlendirilebilir. Ayrıca bunlarda Japon resmine özgü asimetrik düzenleme de söz konusudur. Fukuda, Tokyo Güzel Sanatlar Okulu sanatçılarından oluşan *Kanten* grubunun bir üyesidir. *Z.Rona*

FULLER, Richard Buckminster (1895, Milton, Mass.-1983, Carbondale, Ill.)
ABD'li inşaat mühendisi, mucit, düşünür ve yazar. Taşıyıcı sistemler, yapı öğelerinin sıkışık yerleştirilmesi, endüstriyel üretim olanaklarından yararlanma gibi konulardaki buluş ve tasarımlarıyla çağdaş mimarlık düşüncelerini etkilemiştir.

Ortaöğrenimini Milton Akademisi'nde tamamladıktan sonra 1913'te Harvard Üniversitesi'ne girmiş, bir süre bu okula devam ettikten sonra okuldan çıkarılmıştır. 1917'de askere çağrılmış, I.Dünya Savaşı'nın bitiminden sonra bir süre Deniz Kuvvetleri'nde kalmış, 1919'da New York'a giderek çeşitli şirketlerde satış müdürlüğü yapmıştır. 1922'de yapı sektörüne geçmiş, 1927'den sonra da daha çok tasarımlarına ve kuramsal çalışmalarına ağırlık vermeye başlamış, çeşitli buluşlarını sergilemiş, düşüncelerini yayımlamıştır. 1930'da Philadelphia'da çıkan *T.Square Magazine* adlı dergiyi satın alarak adını *Shelter Magazine*'e çevirmiştir. Bu dergide ABD'nin o yıllarda içinde bulunduğu ekonomik bunalımı yansıtmış, bundan çıkış önerilerine yer vermiştir. 1936'da Phelps Dodge Co. şirketinin araştırma bölümüne katılmış, 1942'de ABD'nin ekonomik sorunlarını araştıran bir komisyona üye seçilmiştir. Black Mountain College'a çağrıldığı 1947'den sonra uzun yıllar sürdüreceği, üniversite ve yüksekokullardaki konuk öğretim görevliliği yaşamı başlamıştır.

Endüstrileşmenin neden olduğu ve I.Dünya Savaşı'yla onu izleyen ekonomik bunalımın açığa çıkardığı sorunlara endüstriyel yöntemlerle çözüm bulunabileceğini düşünen Fuller, bu alanda araştırmalar yapmış, buluş ve tasarımlar geliştirmiştir. Fuller'ın buluşlarından biri "enerji/sinerji (görevdeşlik) geometrisi"dir. Bu geometrinin konusu kürelerin sıkışık istiflenmesinden doğan uzay örgütleme sorunlarıdır. 1927'de Fuller, istiflenmiş kürelerin enerji alışverişi sırasında karşılıklı etkileşerek düzenli ve kararlı biçimler aldığını ortaya koymuştur. Ortaya attığı bu ilke ileride atom çekirdeğinin ve virüslerin yapısını matematiksel olarak anlatabilmek için kullanılmıştır. Fuller aynı yıl dimaksiyon (*dymaxion*) kavramını ortaya atarak bu adla tasarımlar geliştirmiştir. Dimaksiyon, hareketlilik (dinamizm) ve en fazla (maksimum) etkinlik anlamına gelen sözcüklerden oluşmaktadır. Bunu ilk kez, tümüyle endüstriyel yöntemlerle üretilecek bir konut tasarımında uyarlamıştır. *Dimaksiyon Evi* (1927-29) gerek yapım yöntemi, gerek plan ve düzen bakımından alışılagelmiş konutlardan ayrılır. Altıgen planlı bu ev ortasından geçen bir direğe tellerle asılarak taşınan döşemeler üstünde yer almaktadır. Bir konut için gerekli her türlü mekanik donatı taşıyıcı direğin çevresine yerleştirilerek evin her köşesine hizmet götürecek bir bütün halinde ele alınmıştır. Malzeme olarak alüminyum, pleksiglas gibi yeni geliştirilen hafif ama yüksek dirençli gereçler kullanılmakta, kendi kendine açılıp kapanan kapılar, güneş enerjisini kullanan araçlar, ışık durumuna göre kendilerini ayarlayan perdeler gibi yenilikler önerilmektedir. Konuta içinde yaşanacak mekanik bir araç bakışıyla yaklaşan bu tasarım, yapılagelen konutların bir eleştirisi de olmaktadır. Fuller *Dimaksiyon Evi*'nin daha geliştirilmiş bir ikincisini II.Dünya Savaşı'ndan sonra Kansas Eyaleti'ndeki Wichita'da gerçekleştirmiştir. Burada savaş endüstrisinin barışçı amaçlara yöneltilebileceğini, özellikle konut gereksinmesinin karşılanmasında kullanılabileceğini göstermek istemiştir. *Wichita Evi* de (1944-46) uçak üreten bir şirketin olanaklarıyla yapılmış ve burada da en ileri gereç ve teknikler kullanılmıştır. Fuller'ın ortadaki bir direğe tellerle asılma ilkesine dayanarak oluşturduğu çok katlı yapı tasarımları da vardır. En fazla hareketlilik, en büyük etkililik ilkesinden çıkılarak oluşturulan bir başka tasarım da *Dimaksiyon Otomobili*'dir (1927-34). On bir kişilik olan bu otomobil, hava direncini en aza indirecek su damlası biçimindedir, üç tekerleği vardır, içinde bugün bile uygulanmayan kimi güvenlik önlemlerine yer verilmiştir. Bu araçtan üç deneme modeli yapılmış, üçüncüsü 1934 Chicago Dünya Sergisi'nde sergilenmiştir. Fuller'ın dimaksiyon adı altında yaptığı tasarımları arasında tümüyle prefabrike bir banyo-duş-lavabo-WC birimi, bir de eşkenar üçgenler ve karelerden oluşmuş bir ondörtyüzlü üstünde yer alan dünya haritası vardır.

Buluşları arasında en önemlisi ve çağdaş mimarlığı en çok etkileyeni JEODEZİK KUBBE'lerdir. Bunlar küçük boyutlu öğelerin bir küre ya da küre parçası yüzeyinde üçgenlerden oluşan bir ağ yapacak biçimde birleştirilmesinden elde edilen uzaysal taşıyıcılardır. Yüksek taşıyıcı güçlerine karşın hafif, çabuk ve kolay kurulabilir, ayrıca düşük maliyetli olmaları önemli özellikleridir. Fuller'ın ilk büyük ölçekli uygulaması Ford Motor Şirketi için tasarladığı 28m çaplı kubbedir. Gene bir otomobil şirketi için 1958'de yaptığı bakım-onarım işliği, 117m çapla en geniş açıklıklı jeodezik kubbe uygulamasıdır. Çeşitli fuar ve sergiler için tasarlanan ABD pavyonlarında da jeodezik kubbeleri uygulamıştır. Bunların içinde Afganistan'daki Kabil Fuarı'nda yapılan jeodezik kubbe 48 saat içinde kurulmuş, Moskova Fuarı için hazırlanan 60m çaplı olanıysa fuarın bitiminden sonra satın alınarak Moskova'da Sokolniki Parkı'na kurulmuştur. Bu alandaki önemli yapıtlarından biri de 1967 Montreal Dünya Sergisi için tasarladığı *ABD Pavyonu*'dur. İç içe iki jeodezik



FULLER, Richard Buckminster, *ABD Pavyonu* (Montreal Dünya Sergisi), 1967.



FURTUN, Candeğer, *Figür 3*, 1988, seramik kabartma, 61x51x7 cm.



FÜREYA, *Seramik Form*, 1978, seramik.

kubbeden oluşan bu yapı, 75m çapı ve 41m yüksekliğiyle Fuller'ın denetimli iklim koşulları sağlayacak örtü tasarımlarının küçük ölçekli bir uygulaması niteliğindedir.

Fuller'ın buluş ve tasarımlarının yanı sıra dünya görüşü de ilgi çekicidir. Yeryüzü kaynaklarının daha iyi kullanılmasıyla bütün insanların bolluk içinde yaşayabileceğini savunmuş, "tüm yeryüzü" kavramını ortaya atmış, dünyanın iyi kullanılması gereken bir uzay aracı olduğunu söylemiştir. Akılcı, yararcı bir mühendis, bir tasarımcı ve bir ozan olan Fuller, 20.yy'ın yetiştirdiği az sayıdaki evrensel dehalardan biridir.

1456, 2270, 2311, 2323, 3127. *Ü.Alsaç*

FUNK ART (İng.) = **DEHŞET SANATI**

FURTUN, Candeğer (1936, İstanbul)
Türk seramik sanatçısı.
İşlevsel SERAMİK'ten FİGÜR'ü çağrıştıran organik biçimlere uzanan çalışmalarıyla tanınır.

1954-57 arasında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi (b.MSÜ) Resim Bölümü'nde, 1957-59 arasında da Seramik Bölümü'nde öğrenim görmüş, 1959-60'ta da İÜ Kimya Fakültesi'nde kil araştırmaları yapmıştır. 1960-61'de Eczacıbaşı Seramik Fabrikası'nda çalışmalar yapan sanatçı 1961'de gittiği ABD'de önce Rochester Teknoloji Enstitüsü'nde öğrenim görmüş, 1963'te de Amerikan El Sanatları Okulu Seramik Bölümü'nde lisansüstü çalışmasını tamamlamıştır. Aynı yıl Worcester El Sanatları Merkezi'nde ders veren sanatçı çalışmalarını 1965'ten sonra İstanbul'daki özel atölyesinde sürdürmektedir. Önceleri işlevsel biçimler üzerinde yoğunlaşan Furtun, 1960'ların ortalarından başlayarak işlevsel biçimden uzaklaşmış ve önce plastik değerleri öne çıkaran kap biçimlerine, daha sonra da organik biçimlere yönelmiştir. Sanatçının 1970'lerde sürdürdüğü organik biçim denemeleri 1980'lerde yer yer figürü çağrıştıran, yuvarlak ve yumuşak hatların egemen olduğu kabartmalara dönüşmüştür. 1980'lerin sonlarında Furtun'un figürlerinin daha da hacim kazanarak çerçevenin sınırlarını zorladığı görülür. Bu yaklaşım sonucu sanatçı 1990'ların başında seramikte serbest biçim anlayışına ulaşmış ve ilk serbest ürünleri sayılan kol, bacak ve el dizilerini gerçekleştirmiştir. Bu diziler değişik yerleştirme biçimleriyle değişik anlamlar kazanmaları açısından mekân düzenlemeleri (→YERLEŞTİRME) olarak da değerlendirilebilir. Sanatçı biçim çalışmalarının yanı sıra malzemeyle de yakından ilgilenmiş ve kendi sırlarını üretmiştir.

İlk kişisel sergisini 1963'te ABD'de açan sanatçı çok sayıda uluslararası sergi ve bienale katılmış; 1965'te Güzel Sanatlar Akademisi Sanat Ödülleri Sergisi'nde Birincilik Ödülü'nü, 1967'de de İstanbul Uluslararası Çağdaş Seramik Sergisi'nde Gümüş Madalya'yı almıştır. *Z.Rona*

FURUŞ
İng.*modillion*, Fr.*modillon*, Alm.*Knagge*.
TAVAN çevresine ya da BALKON, CUMBA, SAÇAK gibi yapı cephesinden çıkıntı yapan öğelerin altına genellikle bezeme amacıyla koyulan ve çeşitli malzemelerden yapılan, düz ya da oymalı küçük KONSOL.

FUSELI, Henry → **ROMANTİZM; SİMGECİLİK**

FUSUMA (Ja.)
JAPONYA'da kullanılan sürme kapı. Ahşap bir iskeletin üstünün iki taraftan kalın kağıtla kaplanmasıyla yapılan *fusuma*'lar genellikle iki ya da dört kanattan oluşur. Bu kanatların üstleri, BYOBU'larda (katlanır paravana) da görüldüğü gibi, *şo-bei-ga* ya da *şo-beki-ga* olarak bilinen çeşitli öyküsel sahneler, manzaralar ya da kuş ve çiçek resimleriyle bezenir. Üstü şeffaf kağıtla kaplı olanlara *soci* ya da *şoci* denir. Bu türün alt bölümü genellikle ahşap bir panodan oluşur. *Z.Rona*

FÜMAJ (Fr.*fumage*'dan)
OTOMATİZM doğrultusunda çalışan Gerçeküstücü sanatçıların (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) uyguladığı "isleme" tekniği. Kağıt yüzeyi bir mum ya da kandil isine tutularak rastlantısal desenler elde edilir. Fümaj, 1930'ların sonunda Avusturya kökenli ressam Wolfgang Paalen (1907-59) ile Fransız şair ve ressam Camille Bryn (1907-?) tarafından kullanılmıştır. Türkçe'de "isleme" ya da "tütsüleme" terimleriyle de karşılanır.

FÜREYA (1910, İstanbul-1997)
Türk seramik sanatçısı.
SERAMİK panoları, tabakları ve "evleri" ile tanınır.

Tam adı Füreya Koral olan sanatçı 1927'de Notre Dame de Sion Kız Lisesi'ni bitirmiş, bir süre İÜ Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'ne devam etmiştir. Bu arada özel keman dersleri almaya başlayarak 1940-44 arasında müzik eleştirileri yazmış ve çeviriler yapmıştır. Seramik çalışmalarına 1947'de gittiği İsviçre'de başlamış, 1949'da Fransız seramikçi Serrê'nin önerisiyle Paris'te özel bir atölyede çalışmalarını sürdürmüştür. 1951'de Paris'te Galeri M.A.I.'deki ilk seramik sergisini yurt içi ve yurt dışındaki çeşitli sergiler izlemiştir. 1951'de Türkiye'ye döndükten sonra özel atölyesini açan ve çalışmalarını bağımsız olarak sürdüren sanatçı 1955'de Cannes, 1967'de de İstanbul Uluslararası Seramik sergilerinde Gümüş Madalya, 1962'de Prag sergisinde Altın Madalya almış; 1986'da da Sedat Simavi Vakfı Görsel Sanatlar Ödülü'nü Neş'e ERDOK'la paylaşmıştır. Özellikle yüksek pişirimli, gözeneksiz, sert seramik (*stoneware*) hamuruyla çalışan Füreya önceleri geleneksel ÇİNİ sanatının etkisiyle duvar panoları gerçekleştirmiştir. *Marmara Oteli* (1960, Ankara), *Ulus İşhanı* (1963, Ankara), *Manifaturacılar Çarşısı* (1963, İstanbul) ve *Divan Oteli* (1969, İstanbul) için yaptığı panolar bu döneminin önemli ürünleridir. 1960'ların ortalarında biçim araştırmalarına yönelen sanatçı özellikle biçim-doku ilişkileri üzerine yoğunlaşmış ve dokusal değerleri öne çıkarmıştır. Seramiğin mimarlıkla bütünleşmesi yolunda çaba gösteren Füreya gerçekleştirdiği çok sayıda tabağı da, bu doğrultuda, duvarın bir parçası olarak düşünmüştür. Sanatçı 1970'lerin ortalarında ev ve insanı konu alan *Seramik Evler*, *Mahalle* (1980), *Seramik Kapı* (1979) gibi kapı, ev ve mahalle dizileri gerçekleştirmiştir. 1980'lerin sonundan başlayarak pişmiş toprakla çalışan sanatçı 1990'ların başında *Yürüyen İnsanlar* adını verdiği pişmiş toprak heykelcikler (en yükseği yks.35-40cm) yapmış; gerçekleştirdiği bu stilize figürlerin çoğunun göz, karın, göğüs boşluklarında delikler açarak ya da kafatasını boşaltarak beyni boşaltılmış, kişiliğini yitirmiş bir insan tipi yaratmıştır. 1991'de PLASTİK SANATLAR DERNEĞİ Onur Belgesi'ni alan Füreya, aynı yıl kendisine verilen Devlet Sanatçısı unvanını kabul etmemiştir. *N.Arslan*

FÜRUŞ (Ar.*ferş*: döşeme'den çoğ.) = **DÖŞEME**'ler

FÜTÜRİZM = **GELECEKÇİLİK**

FÜZEN (Fr.*fusain*) = **KÖMÜRKALEM**

G

GABO, Naum (1890, Bryansk-1977, Waterburry, Conn.)
Rus heykelci.
Heykele teknolojik bir duyarlılıkla yaklaşmış, bu anlayış içinde soyut ve matematiksel biçimler üretmiştir.

Rusça adı Pevzner Naum Neemia olan Gabo, Antoine PEVSNER'in kardeşidir. 1910'da Kursk'ta beden eğitimi öğrencisiyken Münih'e giderek Münih Üniversitesi'nde tıp ve doğa bilimleri okumuş; 1912'de Münih Mühendislik Okulu'na gitmiş, aynı zamanda da sanat tarihçisi WÖLFFLIN'in derslerini izlemiştir. Bu yıllarda Der BLAUE REITER grubunun sergileri, bir ölçüde onun sanata yaklaşımını belirlemiştir. 1912'de Venedik ve Floransa'ya geziler yapmış, 1913-14'te de Paris'te yaşamıştır. Burada resim yapmakta olan kardeşi Antoine'la birlikte öncü bir sanat anlayışını benimseyen Gabo, I.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla birlikte kentten ayrılarak Kopenhag, Stockholm ve Oslo'ya gitmiştir. 1915 kışında yaptığı bir dizi baş heykelinde sanatçı, ağaç ya da ince metal tabakalar kullanarak hacmi Kübist anlamda (→KÜBİZM) bir bölümlemeyle tanımlamıştır. *Kadın Başı* (1916, Modern Sanat Müz., New York) bu yapıtların ilk örneklerindendir. Gabo, 1917'de Sovyet Devrimi'nden sonra kardeşiyle birlikte ülkesine dönerek KANDINSKY, TATLİN ve MALEVİÇ'le birlikte NARKOMPROS'un Görsel Sanatlar Bölümü'ne (İZO) bağlı bir araştırma merkezi olan İNKHUK'a katılmıştır. Bu arada Serpuçov kenti için tasarladığı *Bir Radyo İstasyonu Projesi* (1919-20) biçim ve kurgu açısından DELAUNAY'nin *Eiffel Kulesi* resmiyle Tatlin'in *III.Enternasyonal Anıtı*'nın izlerini taşır. 1920'de Tatlin'in çevresinde toplanan bir grup, sanata daha öğretisel bir açıdan yaklaşıyor ve sanatın, devrimin kendine özgü ve pratik amaçlarına hizmet etmesi gerektiğini vurgulayarak "Üretim Sanatı"nı (→İNKHUK) savunuyorlardı. Bu sanatçılar deneysel resim ve heykeli tümüyle yadsıyarak mühendislik ve endüstri tasarımının pratik örneklerine yönelmişlerdi. Bu gelişmeler çerçevesinde, daha çok Kandinsky'nin ileri sürdüğü "Laboratuvar Sanatı"na (→İNKHUK) yakınlık duyan Gabo ve Antoine 1920'de Moskova'da *Realistiçeski manifest*'i (Gerçekçi Bildirge) yayımlayarak YAPIMCILIK'ın temel ilkelerini ortaya koymuş, Tatlin ve grubunun "pratik üretim" anlayışına karşı çıkmışlardır. Burada, "gerçekçi" sözcüğü Yapımcı bağlamda ele alınmış, soyut heykelle resmin yeni bir "gerçeklik"i oluşturduğu savunulmuştur. Aynı yıl Gabo, BRANCUSI'nin yetkin kuş biçiminden esinlenerek, ince uzun bir metalden elektrik yardımıyla titreşen ilginç bir heykel denemesi yapmış ve adını *Kinetik Konstrüksiyon* koymuştur. Ancak sanatçı bu türü sonradan sürdürmemiştir.

Yönetimin, Tatlin grubunun düşüncelerini benimsemesinden sonra 1922'de Berlin'e giden Gabo, 10 yıl burada yaşamıştır. Aynı yıl tasarladığı *Bir Fizik Laboratuvarı İçin Anıt*'ta plastik, metal ve ahşap kullanmış, yapıtı ayrıntılardan arınmış, hassas dengeler içeren bir konstrüksiyon olarak ele almıştır. Berlin'de Rus bale emprezaryosu Sergey Diaghilev'in (1872-1929) *La Chatte* (1926, Dişi Kedi) adlı balesi için kardeşiyle birlikte sahne tasarımları da yapan sanatçı, 1929'da *Brandenburg Kapısı* için *Fête Lumière* (Işık Şenlik) projesini gerçekleştirmiştir. 1932'de Paris'e giderek SOYUTLAMA-YARATMA grubuna ve grubun 1935'teki etkinliklerine katılmıştır. 1935'te İngiltere'ye geçen Gabo burada 11 yıl kalmış, bu süre içinde İngiliz eleştirmen READ'le Yapımcılık üzerine yazışmış, bu mektuplar daha sonra *Horizon* dergisinde yayımlanmıştır (1944). Bu döneminde naylon ve plastikten ince şeritler kullandığı değişik türde konstrüksiyonlar yapmaya başlamıştır. Organik bir görünüme sahip olan bu biçimler, plastik bir kenar çizgisi ve bu çizgiden merkeze, bazan da bir kenardan ötekine giden ince naylon ipliklerden oluşmaktadır. Bu yolla heykelin kütlesel görünümü yok edilerek saydamlık kaygısı da ortadan kaldırılmış, heykel açık bir görünüme kavuşmuştur. İnce şeritlerden oluşan gövdeden arka tarafı görmenin kolay olduğu bu yapıtlarda geleneksel heykeldeki kütlesellik tümüyle yok edilmiş, onun yerini matematiksel bir olgunluk almıştır. *Küresel Bağlamda Saydam Çeşitleme* (1937) ve *Uzayda Çizgisel Konstrüksiyon* (1949) bu türün yetkin örnekleri arasındadır. Gene bu yıllarda Gabo, NICHOLSON ve mimar John Leslie Martin'le (1908-?) birlikte *Circle* dergisinin yönetmenliğini yapmış, 1944'te Londra'daki Tasarım Araştırma Birliği'nin üyesi olmuştur. 1946'da ABD'ye giden sanatçı, 1949'da New York'ta Rockefeller Merkezi için, 1951'de de Baltimore Sanat Müzesi için birer konstrüksiyon gerçekleştirmiştir. 1953-54 arasında Harvard Üniversitesi Mimarlık Lisansüstü Okulu'nda profesörlük görevini üstlenen Gabo'nun 1954'te tasarladığı ve 1957'de Rotterdam'da BREUER'in *Bijenkorf Mağazası* önüne dikilen anıtı dünya çapında ün kazanmıştır. Bu yıllarda sanatçı gene tunca dönmüş ve küçük boyutta heykeller çalışmıştır. *Kemer No:2*'de (1960) bu gereci ince bir tabaka halinde, küresel bir biçimde uygulamış ve böylece küreselliğin uzayı tanımlamada sunduğu büyük olanaktan yararlanmıştır.

Gabo, 1965'te Amerikan Sanat ve Edebiyat Akademisi Enstitüsü'ne üye seçilmiş, 1967'de Londra Kraliyet Sanat Yüksekokulu'nda Onur Doktorası'yla ödüllendirilmiş, 1971'de de K.B.E (*Knight of the British Empire*) nişanını almıştır. Tüm yaşamı boyunca Yapımcı düşünceyi salt bir sanat akımı ve yaratım üslubu olarak değil, bir yaşam biçimi olarak da benimseyen sanatçının bu içtenliği ona, 20.yy'ın teknolojik gelişimini sanat alanına aktaran sanatçılar arasında seçkin bir yer kazandırmıştır.
1338, 1339, 1340. *U.Tükel*

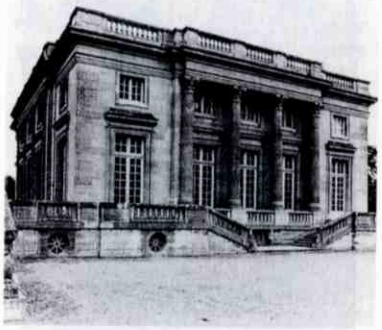


GABO, Naum, *Uzayda Konstrüksiyon Arch No:2*, 1958-63.

GABRIEL
Fransız mimar aile.
Mimarlığın gelenek olduğu bir aileden gelen Jacques Gabriel ve oğlu Ange-Jacques, 18.yy Fransız mimarlığının en önemli temsilcilerindendir.

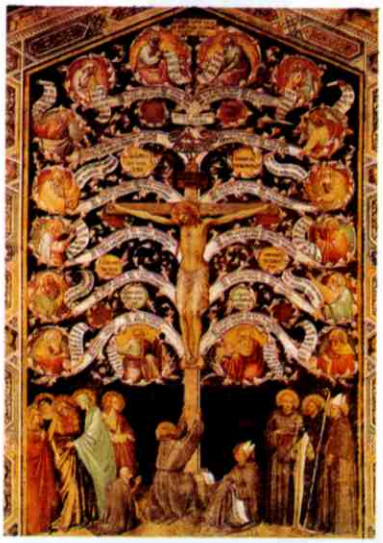
Jacques GABRIEL (1667-1742)
Çağdaşı Robert de Cotte'la (1656-1735) birlikte HARDOUIN MANSART'ın asistanlığını yapmıştır. 1699'da Paris Kraliyet Mimarlık Akademisi'ne kabul edilen Gabriel, 1716'da köprüler ve yollar başmühendisliğine, 1734'te Cotte'un ardından başmimarlığa, 1735'teyse Mimarlık Akademisi'nin başkanlığına getirilmiştir. Yaptığı çok sayıdaki özel ve kamu yapısı arasında, özellikle Blois'daki köprü, Rennes'deki *Saray* ve *Ordu Meydanları*, ayrıca oğluyla birlikte yaptığı Bordeaux *Kraliyet Meydanı* tasarımlarıyla tanınmıştır. Bunların dışında Dijon'daki sarayda, *La Rochelle Katedrali*'nde, *Orléans Katedrali*'nin batı cephesinde ve *Fontainebleau Şatosu*'ndaki XV.Louis kanadında çalışmış; Saint Germain yakınındaki *La Muette Şatosu*'nda yapılan değişikliklere ve *Versailles Sarayı*'ndaki kraliyet dairelerinin XV.Louis dönemi (1715-74) genişletme ve yenileme çalışmalarına katılmıştır.

Ange-Jacques GABRIEL (1698, Paris-1782, Paris)
1728'de Paris Mimarlık Akademisi'ne giren Ange-Jacques, daha sonra babasıyla birlikte tasarladığı Bordeaux *Kraliyet Meydanı*'yla (1729) dikkati çek-



GABRIEL, Ange-Jacques, *Petit Trianon, Versailles Sarayı*, 1761-68, Paris, Fransa.

ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ



GADDI, Taddeo, *Mistik Hayat Ağacına Gerilmiş İsa*, yks.1360.



GADDI, Agnolo, *Şefkatli Meryem ve Altı Melek*, pano üzerine tempera, 118x58 cm.

miştir. XV.Louis'nin de desteğiyle 1735'te, babasının ardından *Versailles Sarayı*'ndaki çalışmaların denetimi görevine, 1742'de babasının ölümünden sonraysa başmimarlığa ve akademinin başkanlığına getirilmiştir. Gabriel, *Versailles*'da (1742-75), *Compiègne* (1747-82) ve *Fontainebleau* (1749-50) *Şatoları*'nda kralın istekleri doğrultusunda çeşitli değişiklikler ve yenilemeler yapmıştır. Ayrıca *La Muette Şatosu*'nda (1746) değişiklikler yaparken, *Choisy* ve *Bellevue Şatoları*'nı da genişletmiştir. Tüm şatolara, *Versailles*'daki *Opera Binası* (1748-68) gibi tiyatrolar ekleyen Gabriel, ayrıca *Fontainebleau*, *Compiègne* ve *Choisy*'de bahçe köşkleri düşünmüştür. *Versailles*'daki *Küçük Trianon* (1761-68), küçük şato akımının önemli örneklerindendir. İçlerinde *Saint Hubert Av Köşkü* eki de (1755-74, Rambouillet) bulunmak üzere, büyük kraliyet ormanlarında av köşkleri tasarlayan Gabriel, bu dönemde Paris'teki *Askeri Okul*'u (1750-68) ve SOUFFLOT'yla birlikte *Tuileries Tiyatrosu*'nun yeniden yapımını (1764) gerçekleştirmiştir. *Louvre Sarayı*'na da çeşitli eklemeler (1754) yapmış, Danimarka kralı V.Frederik (hd.1746-66) için *Frederikskirchen* (1754) adlı bir kilise tasarlamış, ancak söz konusu proje gerçekleşememiştir.

Gabriel'in çalışmaları, J.F.BLONDEL'in kuramsal KLASİKÇİLİK ilkelerinin gelişmiş, uygulamacı bir anlatımı olarak dikkati çeker. *Versailles Sarayı*'nın bahçe cephesi, *Marly Şatosu*, *Vendôme Meydanı* ve *Louvre Sarayı*'nın tamamlanması için geliştirilen 17.yy projelerinde sanatçı, F.MANSART, MICHELANGELO ve BERNINI gibi ustalara dayalı kompozisyon ilkeleri uygulamıştır. Gabriel, Mansart'dan kütlelerindeki canlılığı vurgulamayı öğrenirken, Michelangelo'dan biçimlerin akıcılığını, Bernini'dense kolonların duvarlardan ayrı öğeler olarak düşünülmesini almıştır. Bezemelerdeyse mantık ile disiplini yansıtıp ROKOKO'yu reddeden 16.yy Fransız ve İtalyan üsluplarını benimsemiştir.

3287. *A.Erktin*

GADDI

İtalyan ressam aile.

GIOTTO anlayışına bağlılığıyla tanınan Floransalı ailede, baba Taddeo'nun üç ressam oğlu olduğu bilinmekle birlikte, Agnolo dışındakilere ilişkin bilgi yoktur.

Taddeo GADDI (yks.1300, Floransa - yks.1366, Floransa)

Sıkı sıkıya bağlı olduğu Giotto anlayışını 14.yy'ın ikinci yarısına taşımış ve tüm yaşamı boyunca bu geleneğe bağlı kalmıştır. Giotto 1337'de öldüğünde büyük olasılıkla Taddeo ona çıraklık ediyordu. Giotto'nun dört şapelini resimlediği Floransa *S.Croce Kilisesi*'nde Taddeo da, 1332'de *Baroncelli Şapeli*'ne *Meryem'in Yaşamı* fresk dizisini, yemekhane bölümüne de *Son Akşam Yemeği* resmini yapmıştır. 1338'de tamamlanan bu çalışmalar, Taddeo'nun en önemli resimlerini oluşturur. Güçlü bir biçimde Giotto etkisi gösteren bu yapıtlarında Taddeo, aynı zamanda onun anlayışını aşmayı da amaçlamıştır. Berlin'de Prusya Kültür Varlıkları Devlet Müzesi'nde bulunan imzalı ve tarihli bir triptiği de bu anlayış içinde, Bernardo Daddi'nin (etk.1290-yks.1349) yapıtlarıyla benzerlik gösterir. Sanatçı 1347'de Pistoia'da *S.Giovanni Fuorcivitas Kilisesi*'ne bir altar panosu (poliptik) yapmak için seçilecek ustaların listesinde, yaşayan ressamların en ünlüleri arasında yer almıştır. Taddeo'nun aldığı ve 1353'te tamamladığı sipariş bugün de kilisededir. Sanatçı aynı zamanda kutsal eşya dolabı kapılarına Hz.İsa ve Aziz Francesco'nun yaşamından sahneler resimlemiştir. Bu yapıt, günümüzde Floransa Akademisi, Berlin ve Münih müzelerine dağılmış durumdadır. Resimler, genellikle Giotto'nun *S.Croce* ve *Assisi* örneklerindeki anlayışla gerçekleştirilmiştir.

Agnolo GADDI (yks.1350, Floransa-1396, Floransa)

Babası gibi Giotto geleneğine bağlı olan Agnolo, Vatikan'da kardeşi Giovanni'yle birlikte çalışmıştır. *S.Croce*'deki fresk dizisinde (1374'ten sonra) Giotto ve babasının anlayışının yanı sıra 14.yy'ın öyküsel anlatımıyla ürün vermiştir. Freskleri arasında en önemlisi, koro yerindeki *Kutsal Haç* dizisidir. Ayrıca sanatçı *Prato Katedrali*'nin şapelini resimlemiş (1392-95), Floransa *S.Miniato al Monte Kilisesi*'nde de pano resimler (1393-96) yapmıştır. Tüm bu yapıtlarda DUVAR HALISI benzeri bir süsleme anlayışıyla çalışmış, donuk ve soğuk renklerin yanında çizgiyi canlı bir kıvraklıkla ele almıştır. Bu öğelerle gerçekleştirdiği düşsel manzaralar, Geç GOTİK anlayışa bağlı Lorenzo Monaco (1370/71-1425/26) ve onun öğrencisi Gherardo Starnina'nın (yks. 1354-1413) kendinden önceki yapıtlarını çağrıştırmaktadır. Babasından aldığı Giotto anlayışını 14.yy'ın sonuna değin sürdüren Agnolo, bu üslubu öğrencisi Floransalı ressam ve sanat tarihçisi Cennino Cennini (1370-1440) yoluyla 15.yy'a da taşımıştır. *U.Tükel*

GAILLARD, Eugène → **MOBİLYA (Art Nouveau)**

GAINSBOROUGH, Thomas (1727, Sudbury, Suffolk-1788, Londra)

İngiliz ressam.

Özellikle PORTRE çalışmalarıyla kendini Avrupa'da da benimseten Gainsborough, parlak, ışıklı ve uçucu üslubuyla 18.yy beğenisine uygun yapıtlar vermiştir.

1740'ta Londra'ya giden sanatçı, burada Fransız oymabaskı sanatçısı Hubert François Gravelot'yla (1699-1773) çalışmış, bir olasılıkla ressam Francis Hayman'la (1708-76) tanışarak Vauxhall Bahçeleri'ndeki köşkleri resimlemesine katılmıştır. Hayman'la olan ilişkisi bugün için çok açık olmamakla birlikte, erken döneminde gerçekleştirdiği küçük portre grupları ve manzara içinde figürleri yerleştiriş biçimi onun etkisini taşır. Bu dönemde, 17.yy HOLLANDA manzara resminden de çok etkilenen Gainsborough Londra'da kaldığı süre içinde bazı tabloların onarımını ve kopyalarını gerçekleştirmiş ve kendini bir MANZARA ressamı olarak yetiştirmiştir. Yaklaşık 1748'de Sudbury'ye dönen sanatçı, burada önceleri *Cornard Korusu* (1748, Ulusal Gal., Londra) gibi RUISDAEL ve HOBBEMA etkili manzaralar yapmış, sonra bir portre ressamı olarak çalışmaya başlamıştır. 1752'de gittiği Ipswich'te yarım boy ya da büst portreler gerçekleştirmiş, ayrıca bir manzara görünümü içine yerleştirilmiş küçük portre grupları da resimlemiştir. 1760-77 arasında Bath'da çalışan sanatçı, burada kentin ileri gelenlerinin portrelerini yapmaya başlamıştır. Bu çalışmalarında daha özgür ve zarif bir üslupla *Vikont Kilmorey Portresi* (1768, Ulusal Gal., Londra) gibi düşsel bir manzara önünde tam boy portreler resimlemiştir. Aynı yıllarda Van DYCK'ın etkisine giren sanatçı yapıtlarındaki modelleri Van Dyck'a özgü giysilerle donatmıştır. Bu dönemde yaptığı manzaralarda gözlemden çok kurguya yer vermiş ve *Hasat Arabası*'nda (1771, Barber Ens., Birmingham) olduğu gibi zengin bir renk anlayışı ortaya koymuştur. Giderek teknik yeteneğini de geliştiren Gainsborough bu dönem yapıtlarında uçucu izlenimi veren fırça vuruşlarıyla renkli alanlar üstünde ışığın pırıltılarını betimlemiştir. Bu özellikler *Edoardo Riccardo Gardiner'in Portresi*'nde (1760-68, Tate

YEM YAYIN

Gal., Londra) görülmektedir. Çocuğun yüzü, pembe ve kırmızı renklerin birbirine ulandığı bir ışık alanı durumundadır. Bu yarım boy portre, aynı zamanda, giysideki kaba, aceleci fırça vuruşlarıyla da dikkati çekmektedir. Arka plan tümüyle karanlık bırakılmış, böylelikle yüz ve giysinin belli yerlerindeki ışık parıltıları daha güçlü bir biçimde belirmiştir. Tüm bunların yanında, düzenlemenin bütünü içinde 18.yy beğenisine uygun bir güzellik anlayışı da kendini belli etmektedir.

Yapıtlarını, Bath'dan Londra'daki Sanatçılar Derneği'ne yollayarak sergiler açan Gainsborough, 1768'de III.George tarafından kurulan Kraliyet Akademisi'nin kurucu üyeleri arasında yer almıştır. Akademiye Londra dışından katılan tek üye olan sanatçı 1774'te Londra'ya yerleşmiş ancak akademiyle sergileme konusunda büyük bir çatışmaya girerek 1784'ten sonra yapıtlarını kendi atölyesinde sergilemeye başlamıştır. Bu dönemde sarayın koruması altına girerek, kral ailesinin portelerini yapmış; portreciliğin bir resim türü olarak kendini kabul ettirmesine karşın, manzara resminin bir yan uğraş olarak nitelendirildiğini belirterek, çağdaşlarının alışılmış manzara çizimlerinin dışında özgün çalışmalar gerçekleştirmiştir. Çok sayıda füzen ve kurukalem manzara çizimlerinin yanı sıra RUBENS'in etkilerini taşıyan yağlıboya manzaraları da vardır. *Köprülü Manzara* (Ulusal Sanat Gal., Washington D.C.) adlı yapıtı, lekeci bir tutumla sürülmüş renkler ve dalgalı ağaçlarla Rubens'inkine benzer hareketli bir manzara görünümü sergiler. Gainsborough 1780'den sonra şiirsel nitelikli ve bir anlamda MURILLO'nun yapıtlarını anımsatan düşsel öğeler kullanmaya başlamıştır. *Bayan Sheridan*'da (1785-86, Ulusal Sanat Gal., Washington D.C.) düşsel bir manzara önünde bir kayanın üstünde oturan figür gerek giysisi gerek biçimiyle manzaraya ulanmakta, sanki bir doğa nesnesi durumuna gelmektedir. Sanatçının hemen tüm manzaralı portrelerinde görülen bu özellik, fırça kullanımıyla oluşmaktadır. Acele çalışılmış izlenimi veren, hafif fırça vuruşları, resmin ana teması üzerinde renksel bir yoğunluk oluşturmamakta, tüm biçimler yalnızca sahip oldukları farklı renklerle belirmektedir. *Çarşı Yolunda* (1786, Tate) adlı yapıtı önceki manzara anlayışının dışında daha doğalcı ve ayrıntıyı veren bir tutumla gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda yapıt, daha sonra CONSTABLE tarafından yetkin bir anlatıma ulaştırılan doğalcı manzaranın erken örneklerinden biri sayılır.

3522. *U.Tükel*

GALAKTOTROPHOUSA → **MADONNA**

GALATALI, Attila (1936, Arhavi, Artvin-1994, İstanbul)

Türk seramik sanatçısı.

Anadolu uygarlıklarından hareketle gerçekleştirdiği SERAMİK yapıtlarıyla tanınır.

Trabzon Lisesi'nde öğrenim gördüğü sırada resim hocası Kayıhan KESKİNOK'un ilgi ve desteğiyle sanata yönelmiş, ancak hastalık nedeniyle 1954'te eğitimine bir süre ara verdikten sonra 1956'da yeniden sanat çalışmalarına başlamıştır. Galatalı, 1957-59 arasında Bedri Rahmi EYUBOĞLU'nun atölyesinde mozaik çalışmış, 1959'da İstanbul Belediye Sarayı için açılan mozaik yarışmasını katıldığı ortak bir projeyle kazanmış ve uygulamıştır. 1960'tan sonra seramik çalışmaya başlayan sanatçı ilk kil çalışmalarında H.MOORE'un içi oyuk insan başlarının kopyalarını yapmıştır. Portreye duyduğu ilgiyle klasik YUNAN heykellerini incelemiş ve bir süre İsmail Hakkı OYGAR'la seramik çalışmaları yapmıştır. Daha sonra, Anadolu'daki eski uygarlıkların, özellikle de HİTİT sanatının biçim anlayışı ilgisini çekmiş ve 1960'ların ortalarına doğru figürden uzaklaşarak nakış ve motiflere yönelmiştir. 1968'den sonra yapıtlarında yöresel çizgiler ağırlık kazanmaya başlamıştır (ör.*Yöresel İlişkiler*, 1971). Anadolu uygarlıklarının biçim ve örgelerine duyduğu ilgiyle 1974'ten sonra bunlara çağdaş bir anlam ve işlev yükleyerek *Ekoloji* adını verdiği yapıtlarını gerçekleştirmeye başlamıştır. Mimarlıkla da ilişki kurduğu bu yapıtlarında dinamik ve organik bir biçim anlayışı egemendir. Seramik yüzeye kazandırdığı ritmik dalgalanma ve kırılmalar (ör.*Organik İlişkiler*, 1986), soyut biçimlerde amaçladığı hacim ve mekân ilişkilerinin sürekliliğiyle bütünleşmektedir. Ayrıca iri ve dolu biçimlere dinamik bir anlam yüklemiştir.

Sanatın kuramsal yönüyle de ilgilenen, çeşitli dergilerde yazı ve bildirileri yayımlanan Galatalı, 1960'ta Türk Seramikçiler Derneği Sergisi'yle 1972 ve 1974'te Fransa'nın Vallauris kentinde yapılan 3. ve 4.Uluslararası Seramik bienallerinde Birincilik ödüllerini, 1976'da İstanbul Arkeoloji Müzeleri Açık Hava Sergisi Seramik Ödülü'nü, 1986'da da I.Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali'nde seramik dalında Cumhurbaşkanlığı Atatürk Sanat Ödülü'nü almıştır. *N.Arslan*

GALATALI, Filiz Özgüven (1938, İzmir)

Türk seramik sanatçısı.

Soyut nitelikli serbest SERAMİK formları ve pano çalışmalarıyla tanınan Galatalı, eğitimini 1958-61 arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde (b.MSÜ) yapmış, mezun olduktan sonra Fulbright bursu ile gittiği ABD'de Rhode Island Tasarım Okulu'nda seramiğin teknik sorunları üzerine çalışmıştır. 1960'ların sonunda gerçekleştirdiği ilk yapıtlarında ağzı kapalı vazo ya da yanı yırtılmış kâseler yaparak işlevsel formları kullanmış, ama işlevi bir anlamda hicvetmiştir. 1970'lerin sonunda özgün form araştırmalarında denge ve ikilemin yanı sıra simgesel ve plastik anlatım olanaklarını irdelemiş, hamurun yumuşaklığını hissettiren kıvrımlı, yuvarlak öğelerle yalın biçimleri birarada kullanmıştır. Sanatçı 1980'lerde siyah-beyaz ya da kilin doğal rengini koruyarak organik formlar üretmiş, boncukları anımsatan yuvarlak formları bir pano içinde kıvrımlı yüzeylerle (ör.*Yüzey Çalışması*, 1986) ya da serbest bir formda yalın öğelerle birlikte (ör.*Seramik Plastiği*, 1988) kümeler halinde kullanmıştır. 1968'de Becyne (Çek.), 1969'da da Gmunden (Avusturya) uygulamalı seramik sempozyumlarına katılan ve Uluslararası Seramik Akademisi'nin (IAC) üyesi olan Galatalı, 1967'de bu kurumun Gümüş Madalya'sını, 1970'te de Çanakkale Seramik Fabrikası'nın İkincilik Ödülü'nü almıştır.

Z.Rona

GALATİA

ANKARA ili ve çevresini kapsayan bölgenin Antik Çağ'daki adı. Doğuda PONTOS ve KAPPADOKİA, batıda PHRYGİA (Frigya), kuzeyde PAPHLAGONİA, güneyde LYKANONİA bölgeleriyle sınırlanmaktadır. Ortasından Halys Irmağı'nın (b.Kızılırmak) geçtiği Galatia'da kuzey sınırı Pontus (b.Köroğlu) Dağları oluşturmakta, Kaisereia'ya (b.KAYSERİ) kadar uzanan doğu sınır tam belirlenememektedir. Galatlar, MÖ 3.yy başlarında, BİTHYNİA kralı I.Nikomedes (MÖ 280-255) tarafından ücretli asker olarak Anadolu'ya çağrılmışlar ve burada yerleşmişlerdir. Avrupa'nın Galya bölgesinden gelmiş barbar bir halk olan Galatlar, üç büyük kabileden oluşmaktaydı. En batıda Sangarios



GAINSBOROUGH, Thomas, *Bay ve Bayan Andrews*, 1750, tuval üzerine yağlıboya, 69.8x119.4 cm.

(b.Sakarya) Irmağı çevresinde Tolistoboglar, ortada Pontos Dağları ile Tatta (b.Tuz) Gölü arasında Tektosaglar ve Halys Irmağı'nın doğusunda da Trokmiler yerleşmişlerdi. Bölgenin önemli kentleri, önceleri bir Phryg kenti olup daha sonra Galat başkenti olan Ankyra (→ANKARA, Merkez İlçe), PESSİNUS (b.Ballıhisar), Evagina (b.Yerköy), Tavion (b.Büyüknefes), Abresteia, Kinna, Papira, Gorbeos (b.Oğulbey), Aliassos (b.Afşar), Androna (b.Topaklı), Sarmalia'dır (b.Sungur). Korsanlık ve soygunculukla geçinen bölge halkı, hayvancılık da yapmaktaydı. *Ş.Aydoğan*

Çizim → AİOLİA

GALATYA = **GALATİA**

GALERİ (Fr.*galerie*'den)

İng.*gallery*, Alm.*Galerie*.

1. SARAY ve KONAK gibi anıtsal yapılarda çeşitli dairelerin açıldığı, boyu eninden çok fazla olan mekân. Resmî kabul ve şenliklerin düzenlendiği bu mekânlar, tablo ve heykellerle zengin bir biçimde bezendiğinden zamanla sözcük sanat yapıtları koleksiyonu anlamını kazanmıştır.

2. TİYATRO'da en üst balkon.

3. TRİBÜN.

4. Sanat yapıtlarının sergilendiği mekân. Sanatçılar eski çağlardan başlayarak RÖNESANS dönemine değin genellikle LONCA'lara bağımlı olduklarından ya da MESEN olarak anılan kişiler tarafından desteklenerek "ısmarlama iş" yaptıklarından, yapıtlarını doğrudan satma olanağına sahip değillerdi. Ancak 16.yy'da loncalardan görece bağımsızlaşmaya başladıktan sonra, yapıtlarını bu işle uğraşan kişiler ya da kuruluş ve loncalar aracılığıyla kent meydanlarında kurulan pazarlarda ya da SERGİ'lerde satma olanağına kavuşmuşlardır. İlk kez Anvers, Roma ve Venedik'te oluşmaya başlayan bu sanat pazarlarını 17.yy'da İngiltere'deki müzayedeler izlemiş ve sanat ticareti giderek yaygın bir uygulamaya dönüşmüştür. Gelişen burjuvazinin KOLEKSİYONCULUK merakı da pazarı hareketlendirmiştir. Örneğin, bu dönemde İngilizler İtalyan manzaralarına ilgi duymuşlardır. Bugünkü ünlü İngiliz müzayede şirketi Christie's ilk müzayedesini 1766'da yapmış, Sotheby's de bu yüzyılda kurulmuştur. Artan müzayedelere ek olarak 19.yy'da ilk özel galeriler açılmaya başlamış ve galericilik hızla yayılmıştır. Yüzyılın sonlarıyla 20.yy'ın başlarında Fransa'da Van GOGH'un kardeşi Theo Van Gogh (ö.1891), Paul Durand-Ruel (1831-1922), Ambroise Vollard (1865-1939), Daniel-Henri Kahnweiler (1884-1976) ve Paul Guillaume (1891-1934) sanata bilinçli yaklaşımlarıyla, sanatçıları hem mali açıdan desteklemiş hem de galerileri aracılığıyla onlara satış olanakları tanımışlardır. II.Dünya Savaşı'ndan sonraki yıllarda bir yandan toplumun sanata ilgisinin artması, öte yandan da yeni sanat okullarıyla akademilerin (→AKADEMİ) kurulmasına bağlı olarak sanatçı ya da sanatçı adayı sayısının çoğalması, yeni galerilerin açılmasını hızlandırmıştır. Bugün Paris ve New York'un yanı sıra Amerika ve Avrupa'nın hemen hemen bütün kentlerinde sanatçılara hizmet veren özel galeriler bulunmaktadır. *Z.Rona*

Türkiye:

1940 ve 50'lerde Türkiye'de sanat üretiminin artmasına ve bir sanat piyasasının oluşmasına bağlı olarak, sanatçıları tanıtacak, ürünlerini sergileyip satacak, koleksiyoncu ve izleyicinin de güveneceği yetkili aracılara gereksinim duyulmaya başlamıştır. Bu konudaki ilk girişimler 1939'dan başlayarak İstanbul, Ankara, İzmir, Adana ve Bursa gibi çeşitli kentlerde Devlet Güzel Sanatlar Galerileri adı altında açılan resmî galeriler olmuştur. Bu galerilerin kurulmasındaki amaç ,kişisel sergilerin yanı sıra devletin özel koleksiyonlarını sergilemek ve Devlet Resim ve Heykel Sergileri'ni oluşturmaktı. Türkiye'nin ilk özel sanat galerisi ise 1947'de İstanbul Beyoğlu'nda açılan İsmail Hakkı Oygar Sanat Galerisi olmuştur. Ancak bu galeri, amatör bir deneme olduğu ve o dönemde sanat piyasası henüz oluşmadığı için 1948 sonlarında kapanmıştır. 1951'de Adalet Cimcoz tarafından açılan Maya Sanat Galerisi, dönemin uluslararası galericilik standartlarına uygun ilk örnektir ve ressamların yanı sıra şair ve edebiyatçıları da bir araya getirmiştir. Aynı yıllarda Ankara'da ressam Rasin Arsebük, müzikçi Bülent Arel ve Bülent Ecevit'in girişimleriyle Helikon Sanat Derneği kurulmuş; sanatçıların, müzikçilerin ve edebiyatçıların buluşma yeri olan bu derneğe bağlı bir orkestranın kurulması yanı sıra 1952'de bir de galeri açılmıştır. Ancak, gerek Maya, gerek Helikon galerileri ekonomik koşullardan ötürü 1950'lerin ortasında kapanmış ve 1969'a kadar hiçbir özel galeri açılamamıştır. 1969'da Mefkure Şerbetçi'nin Beyoğlu'nda kurduğu Galeri I'de kişisel sergilerin yanı sıra Fransız ve Türk ressamların birlikte düzenledikleri karma sergiler de yer almıştır. Galeri I'in kapandığı 1971'de Melda Kaptana'nın kendi adıyla Nişantaşı'nda açtığı galeri dönemin başarılı sanatçılarının sergilendiği bir kurum olmuş; ama bu da varlığını 1976'ya değin sürdürebilmiştir. 1970'li yıllarda sayıları artmaya başlayan galeriler arasında göze çarpan, Fethi Kayaalp'in Nişantaşı'ndaki Küçük Galeri'si, İrfan Ertem'in Teşvikiye'deki Ertem Sanat Galerisi vb örnekler bugün kapanmış durumdadır. Aydın Cumalı'nın 1973'te Moda'da kurduğu Cumalı Sanat Galerisi (b.Nişantaşı'nda) ve Yahşi Baraz'ın 1975'te Kurtuluş'ta açtığı Baraz Sanat Galerisi günümüzde de etkinliğini sürdüren en eski sanat galerilerindendir.

Bugün Türkiye'de sanat ortamına çeşitli kültürel etkinliklerle katkıda bulunan bankalar zaman içinde oluşturdukları koleksiyonları sergilemek amacıyla, gene 1970'lerden başlayarak galeriler açmışlardır. Bunlar daha sonra banka koleksiyonlarının yanı sıra, kişisel ve karma sergilere de yer vermişlerse de asıl amaçları parasal kazançtan çok (Banka galerileri satışlarda galeri payı almamaktadır) kuruma prestij kazandırmak olmuştur. 1964'te İstanbul, Galatasaray'da açtığı Yapı-Kredi Sanat Galerisi'yle (1981'den sonra Kâzım Taşkent Gal. ve Yapı-Kredi Beyoğlu Sanat Gal.) bu alanda öncü konumundaki Yapı-Kredi Bankası'nın Adana, Balıkesir ve İzmir'de de birer galerisi vardır. 1976'da Osmanbey'de açtığı ilk galeriyi 1980'lerin ortalarında kapayan Akbank'ın ise, 1993'te Beyoğlu'nda hizmete giren Aksanat da dahil olmak üzere İstanbul'da dört, Ankara'da üç ve 16 çeşitli ilde de birer galerisi bulunmaktadır. 1977'de Türkiye İş Bankası'nın Beyoğlu'nda açtığı Parmakkapı Sanat Galerisi'ni, 1978'de İzmir Sanat Galerisi, 1982'de de Erenköy (İstanbul) ve Ankara galerileri izlemiştir. Öte yandan, Garanti Bankası ilk galerisini 1983'te Harbiye'de açmış, bu galeri 1991-93 arasında etkinliklerini Beyoğlu'ndaki tarihi *Çeşmeli Hamam*'da sürdürdükten sonra 1993'te, 1990'da Nişantaşı'nda açılan ve Garanti Bankası'na bağlı olan Yonca Sanat Galerisi'nin yerine taşınarak Garanti Bankası Modern Sanat Galerisi adını almıştır. Günümüzde (1994) söz konusu bankaların dışında, gerek banka mekânında, gerek ek mekânlarda sergiler düzenleyen birçok banka ve özel kuruluş vardır.

Bugün İstanbul'da sayısı hızla değişmekle birlikte

sanat galerisi niteliği taşıyan yklş.200 galeri bulunduğu bilinmektedir. Ancak bunların içinde, çeşitli antika ve dekoratif eşyanın yanı sıra sınırlı sayıda ve kapasitede resim satışı yapan, "satış dükkânları" olarak tanımlanabilecek küçük işletmeler de vardır. Bu tür işletmelerin sanat galerisi statüsünde değerlendirilmesi galericilik sektöründe nicelik açısından bir artışa yol açsa da, nitelik açısından yetersiz ve yapay bir galericilik sektörünün oluşmasına neden olmaktadır. *N.Çakmakoğlu*

GALLÉ, Emile (1846, Nancy-1904, Nancy)
Fransız tasarımcı.
CAM ve MOBİLYA tasarımlarıyla ünlenen GALLÉ, ART NOUVEAU üslubunun Fransa'daki önemli merkezlerinden olan Nancy okulunun kurucusudur. Yeni cam teknikleri geliştirmiş, Fransız cam sanatının canlandırılmasına öncülük etmiştir.

Felsefe, botanik ve resim öğrenimi görmüş, cam yapımını Meisenthal ve St.Clement'da öğrenmiştir. Cam ve FAYANS üreticisi olan babasının fabrikasını 1874'te devralarak, değişik teknikler denemek üzere yeni atölyeler kurmuştur. 1878 Paris Dünya Sergisi'nde yer alan ilk yapıtları, tarihsel konulu resimlerin, bitkisel örgelerin mineleme ve kazıma teknikleriyle işlendiği saydam camlardır. Bu yapıtların bazıları *Clair de lune* (Ayışığı) adını verdiği, hafifçe renklendirilmiş tasarımlardır. 1884 Paris Sergisi için hazırladığı camlarında da değişik renklendirmeler, metal varak ve hava kabarcıkları kullanmıştır. Gallé, 1889 Paris Dünya Sergisi'nde, üst üste yapıştırılmış cam levhaları kazıma ya da aside yedirme tekniğinden (kamayö tekniği) yararlanarak işlediği ürünleriyle büyük başarı kazanmıştır. Opak görünümlü bu yapıtlarında sanatçı tarihsel konulardan uzaklaşmış, yalnızca bitkisel örgelerle hayvan figürleri kullanmıştır. Sonradan kazıma yerine aside yedirme yöntemini benimseyerek seri üretime geçen Gallé'nin uyguladığı bir başka teknik de, örneklerine 1897 Sergisi'nde rastlanan "cam marketörisi"dir. Sanatçı bu teknikte ayrıntıları, yarı erimiş cam üzerine gene yarı erimiş cam parçalarıyla işlemiştir.

1880'lerde mobilya üretimine başlayan Gallé'nin tasarımları 18.yy Fransız ROKOKO üslubunun bir devamıdır. Bu alana getirdiği yenilik, geleneksel düz MARKETÖRİ tekniğini, ayrıntıları alçak kabartma biçiminde işleyerek zenginleştirmesidir. Gallé bu teknikle özellikle karyola başları, dolaplar gibi eşya üretmiş, masa tablalarındaysa düz marketöri tekniğini kullanmış; özgün bir uygulama olarak *Meuble Parlant* (Konuşan Mobilya) adlı tasarımlarına simgeci yazarlardan alıntıları kakma tekniğiyle işlemiştir.

Doğadan esinlenen Gallé, Japon sanatından (→JAPONYA) önemli ölçüde etkilenerek, kendine has bir Art Nouveau üslubu geliştirmiştir. Tasarımlarının çoğu aynı örgenin değişik biçimlerde tekrarlandığı dizilerdir. *Vases Parlants* (Konuşan Vazolar) adını verdiği yapıtlarında da, simgeci şairlerin ve Shakespeare'in yapıtlarının yanı sıra İncil'den alıntılar kullanmıştır. Özgün bir tasarımcı olarak büyük ün kazanan Gallé, geliştirdiği üslupla birçok sanatçıyı etkilemiştir. 1901'de Nancy'de kurduğu yerel Endüstriyel Sanatlar Birliği adlı okulda mobilya tasarımcısı Louis Majorelle (1859-1926), Jacques Gruber, Eugène Vallin (1856-1922) ve yerel cam üreticileri Auguste (1853-1909) ile Antonin (1864-1930) Daum kardeşlerle işbirliği yapmıştır. Gallé'nin üslubu "Nancy Okulu Üslubu" adıyla Fransa'da yaygınlaşmıştır. Sanatçının çoğu vazolardan oluşan üm cam yapıtları ve mobilyaları imzalıdır. 19.yy sonunda yklş.300 kişinin çalıştığı atölyesinde, ölümünden sonra 1935'e kadar kızlarının denetimi altında üretilen tasarımlarda imzasının yanında bir de yıldız vardır. Gallé'nin *Ecrits pour l'art* 1884-89 (Sanat Üzerine Yazılar, 1884-89) adlı kitabı, 1908'de yayımlanmıştır.
0491, 1033, 1358. *N.Özsoy*

GAMALI HAÇ = **SVASTİKA**

GAMSIZ, Leyla (1921, İstanbul)
Türk ressam.
Doğayı yorumlamada FİGÜRATİF'ten ayrılmadan uyguladığı renk ve biçim sadeliğiyle tanınmıştır.

Sıvas'ta liseyi okurken Eşref ÜREN'den resim dersleri alan Leyla Gamsız, yüksek öğrenimini İÜ Edebiyat Fakültesi Coğrafya Bölümü'nde yapmış, 1943'te bu okulu bitirdikten sonra Güzel Sanatlar Akademisi'ne (GSA, b.MSÜ) girmiştir. Akademide Bedri Rahmi EYUBOĞLU atölyesinden 1947'de mezun olmuş, sonraki çalışmalarını 1949'da Paris'te LHOTE atölyesinde sürdürmüştür. GSA'da öğrenciyken Bedri Rahmi atölyesindeki öğrenci arkadaşlarıyla birlikte ONLAR GRUBU'nu kurmuş ve sergilerine katılmış; 1949'da grup üyelerinden ressam Hulusi Sarptürk'le evlenmiştir. 1960'larda Milletlerarası Türk Kadın Sanatçıları Kulübü'nün etkinliklerine de katılmıştır. Gamsız, öğrencisi olduğu Bedri Rahmi'nin resimde Doğu-Batı sanatlarının değerlerini sürekli olarak birarada tutma kaygısını benimsemiş bir sanatçıdır. Bu kaygı onu MISIR sanatına ve MATISSE'e yöneltmiştir. Ancak, ilk dönemlerinde görülen bu etki giderek azalmış ve sanatçı doğayı yorumlarken, istif, renk ve biçim açısından sadeliğe ulaşmıştır. Gamsız için konu ikincil derecede önemlidir. Resmi temelde biçim ve renk düzeni içinde geliştirmiştir. Gerek doğa görünümlerinde ve ölüdoğalarında, gerek *Üçlü Figür* (1928) ve *Mavi Nü* (1982) gibi tek, ikili ya da üçlü figürlerinde içten bir bakış açısı ve dengeli bir figür anlayışı söz konusudur. 1964 ve 1967'de Güzel Sanatlar Akademisi Ödülü'nü alan Gamsız, 1987'de de Sedat Simavi Vakfı Güzel Sanatlar Ödülü'nü kazanmıştır.
0417, 1798, 2155. ***E.Dal***



GAMSIZ, Leyla, *Peyzaj*, 1968, duralit üzerine yağlıboya, 110.5x90 cm.

GAN, Aleksey → **GRAFİK TASARIM (Dadacılık)**

GANDHARA mimarlığı ve sanatı → **BUDACI mimarlık ve sanat**

GAR (Fr.*gare*'dan)
İng.*railway station*, Alm.*Bahnhof*.
Endüstri Devrimi'nin taşımacılık ve ulaşım alanlarındaki gereksinmelerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan yeni yapı türlerinden tren istasyonu. Bugün mevcut olmayan ilk örnek Liverpool *Crown Caddesi Garı*'dır (1830). Giderek kent dışı gelişmelere de (*suburb*) neden olan raylı sistemin istasyon binaları, mühendis ve mimarların ortak çalışmalarının ürünüdür. Geleneksel yığma yapım sistemi ve 19.yy'ın beğenisine göre değişen farklı üslupları sergileyen ana terminal binalarını mimarlar; büyük açıklık gerektiren, yeni teknolojik gelişmelerin ve yapı gereçlerinin uygulandığı tren barınağı bölümünüyse mühendisler tasarlamışlardır. Bu dönemin terminal yapılarından *Euston Tren İstasyonu* (bit.1839) kente giriş kapısını simgelediği için YENİ-KLASİKÇİLİK'in etkisiyle *propylaeum* biçiminde (→PROPYLON) ve Dor düzenindedir (→DÜZEN). George Gilbert SCOTT'sa *St.Pancras İstasyonu*'nda (1863-65) GOTİK üslubu uygulamıştır. ABD'de gar binalarının ilk ortaya çıkışı 1870'lerde küçük taşra istasyonlarıyla olmuştur.



GARGALLO, Pablo, *Peygamber*, 1933.

1830-45 arası, raylı taşımacılık sisteminin ve istasyon planlamalarının deneme ve gelişme dönemidir. Önceleri kemer ve makaslarda ahşap, sonradan demir kullanılan tren barınakları giderek daha geniş açıklıklara ulaşmışlardır. 1854'te Birmingham *New Street İstasyonu*'nda demirle 63.30m, Londra'da *Paddington İstasyonu*'nda 71.40m geçilmiştir. Bazılarında yarım daire tek kemer (Londra *St.Pancras İstasyonu*, açıklık: 73m), çift ikiz kemer (Londra *King's Cross İstasyonu*) ya da değişik birleşimler kullanılmıştır. 1850'lerden başlayarak istasyon yapılarının ölçekleri büyümüş ve bazı standartlar geliştirilmiştir. Bu dönemde genellikle üç plan tipi uygulanmıştır: İstasyon yapılarının ray ve platformların tek tarafında olduğu örnekler, çift taraflı olanlar ve bir ana binayla arkasında ray, platformlar ve barınağın bulunduğu (Paris *Gare de l'Est / Doğu Garı*) üçüncü tip. Bu ana bina istasyon oteli de olabiliyordu. 1860-90 arasında gar tasarımlarında yenilikler ve gelişmeler izlenir. Artık konfor, lüks, emniyet ve hız, dikkate alınan yeni kavramlardır. İlk yataklı vagon *The Pioneer* 1865'te ABD'de, ilk pulman vagonuysa 1872'de yapılmıştır. Bu yıllar içinde Avrupa ülkelerinin önemli kentlerinde büyük ölçekli, kuleli, farklı üsluplarda garlar yapılmıştır. Dönemin etkili üslubu hem Avrupa'da hem ABD'de etkili olan Victoria dönemi Gotik biçimlenmesi, istasyon yapılarında da egemen olmuştur. 1890'dan I.Dünya Savaşı'na değin olan dönem içinde istasyonlarda ölçek çok büyümüştür. Trafik sorunu çok katlı çözümlerle giderilmeye çalışılmıştır. New York'taki *Grand Central Station (Büyük Merkez İstasyonu*; 1903-13) iki istasyonun farklı seviyelerde üst üste oturtulduğu, 600 tren ve 110 bin yolcu kapasiteli büyük bir örnektir. Yeraltı geçitleri, köprüler ve rampalar eski küçük istasyonlara kıyasla bu dönem yapılarını çok daha karmaşıklaştırmıştır. Giderek yalınlığın ortaya çıkmaya başlamasıyla yeni biçimler eskilerinin yerlerini almıştır. Finli mimar Eliel SAARINEN'in yalın ama gene de SEZESSION etkisi gösteren *Helsinki Garı* (1905-14), BONATZ'ın yalın Alman Yeni-Klasikçiliği'yle tasarladığı *Stuttgart Garı* (1911-28) dönemin bu alanda iki ilginç örneğidir. 20.yy'ın dönümünde yaygınlaşmaya başlayan BETONARME, tren barınaklarının önceki yapı gereci olan demir ve camın yerini almıştır. Fransız T.GARNIER'nin ütopist *Endüstri Kenti (cité industrielle)* tasarımındaki (1901-04) istasyon yapısı, gerçekleşmeyen ilk betonarme örnektir. Daha sonraki örnekler yalınlığın, işlevselliğin, rasyonel yaklaşımın, Kübist biçimlerin (→KÜBİZM) temel alındığı, 20.yy'ın Modernist anlayışıyla tasarlanmışlardır. *Floransa* (1934-36) ve *Roma* (1931-51) *Tren İstasyonları*, MODERN MİMARLIK'ın istasyon yapılarında yansıdığı en iyi örneklerdendir.

Türkiye'deki ilk tren istasyonu Avusturyalı mimar JACHMUND'un tasarladığı İstanbul *Sirkeci Garı*'dır (1889). Gotik, OSMANLI ve Doğu sanatının yapısal ve dekoratif öğeleri, MANSART ÇATI ve benzeri gibi farklı üslupların biraraya toplandığı bu eklektik (seçmeci →EKLEKTİSİZM) yapının klasik anlayışta simetrik bir kütlesi vardır. İstanbul'daki ikinci büyük örnek, Alman mimarlar Otto Ritter ve Helmuth Cuno'nun birlikte tasarladıkları, Avrupa'nın o yıllar eklektisist anlayışıyla biçimlenen *Haydarpaşa Garı*'dır (1906-09). Türkiye'de bu örnekleri, özellikle Batı Anadolu'da tren hatlarının artmasıyla başlayan Fransız yapımı küçük tren istasyonları izlemiştir. 1920'lerde dönemin egemen mimarlık üslubu olan I.Ulusal Mimarlık (→CUMHURİYET DÖNEMİ, Mimarlık) tip istasyon binalarında uygulanmıştır. Bu yılların ilginç bir örneği, Ankara'da *Gazi Çiftliği Tren İstasyonu*'dur (1926, A.Burhanettin Tamcı). Yapının kuleli simetrik kütlesi, dışta SELÇUKLU ve OSMANLI sanatına özgü öğelerle bezenmiştir. 1930'larda öteki yapıları olduğu gibi istasyon binalarını da Batı Modernizmi biçimlendirmiştir. 1934'te yapılan Manisa, Samsun ve Malatya tren istasyonları bu yılların biçim anlayışını yansıtan en iyi örneklerdir. *Ankara Garı* (1935-37, Şekip Akalın), modern Türkiye'nin bu alandaki en iyi örneğidir. Uzun simetrik kütlesi betonarme iskeletlidir. Arkada tren yoluna bitişik platformun üstü çelik ve camdan oluşan bir örtüyle kapatılmıştır. *Eskişehir Garı* da (L. ve F.Baydar) 1940'ların etkilerini yansıtır. ***İ.N.Aslanoğlu***

GARGALLO, Pablo (1881, Mailla-1934, Reus)
İspanyol heykelci.
20.yy heykelcileri arasında metalle çalışmaya başlayan ilk sanatçılardan olan Gargallo, PICASSO'nun Kübist (→KÜBİZM) resimlerinden etkilenerek çalışmalarını insan figürü üzerinde yoğunlaştırmıştır.

Daha çocukken balçığı kullanarak formlar yapmaya başlayan Gargallo, Barselona Sanat Akademisi'nde ART NOUVEAU anlayışı doğrultusunda eğitim görmüş, bu arada 1901'de Barselona'da bir süre Picasso'yla aynı atölyeyi paylaşmıştır. Kazandığı bir öğrenim bursuyla 1903'te Paris'e gitmiş, ama altı ay sonra babasının ölümü üzerine İspanya'ya dönmek zorunda kalmış ve ailesini geçindirmek için mimarlarla çalışmaya başlamıştır. 1911'de yeniden Paris'e giden Gargallo, MODIGLIANI ve GRIS'nin yakın arkadaşı olmuş, Kübistler'le ilişkiye girmiştir. Bu tarihteki yapıtları, örneğin *Picasso'nun Başı* (1912, Barselona Müz.), daha çok gerçekçi bir anlayışın ürünüdür. Ama bu tarihten sonra 20.yy heykeli içinde önemli bir gelişmeye işaret eden özgün bir teknikle çalışmaya başlamış, maden işlemedeki İspanyol geleneğini temel alarak çakma, bükme ve kesme yoluyla birleştirilmiş ince bakır ve demir levhalarla maskeler üretmiştir. 1914'te yeniden Barselona'ya dönen Gargallo, 1917'de de Barselona Sanat Yüksekokulu'nda ders vermeye başlamış, 1924'te bir kez daha Paris'e gitmiştir. Sanatçı son derece sınırlı bir araç kullanımı ve ince metal levhalara çok alçak bir kabartma tekniği uygulamasına karşın, oylumu (hacim) etkili bir biçimde vermeyi başarmıştır. Bu anlayışla gerçekleştirdiği yapıtlardan *Pikador*'da (1928, Modern Sanat Müz., New York), metalin temel niteliği olan sert ve keskin çizgiyi korumuş; insan figürünü Kübist bir anlayışla, ama soyutlamaksızın ele almıştır. Gargallo aynı zamanda, bir dışbükeyin içbükey bir yüzeye aktarılışı, katılışı konusunda çalışmalar yapan ilk sanatçılardandır. Bu bağlamda uzayı kullanışı, içbükey ve dışbükey yüzeylerin iç içe geçişiyle oluşan bir oylum yanılsaması yaratmada kullandığı yöntemle üslubu, ARCHIPENKO ve GONZÂLES'inkilere benzerlik gösterir. Son yapıtlarından *Peygamber*'de (1933, Ulusal Modern Sanat Müz., Paris) tunç formu katı ve oldukça yalın bir teknikle ele almış; ama yine de yapıt organik ve figüratif bir anlayışla gerçekleştirilmiştir.
0839. *U.Tükel*

GARNIER, Jean-Louis-Charles (1825, Paris-1898, Paris)
Fransız mimar.
19.yy Fransız mimarlığının en önemli ürünü olan *Paris Opera Binası*'nı gerçekleştirmiştir.

Mütevazı bir aileden gelen Garnier, 15 yaşında Louis Hippolyte Lebas'nın (1782-1867) mimarlık atölyesinde çalışmaya başlamış, aynı zamanda Çizim

Okulu'nda eğitim görmüştür. 1842'de Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'na kabul edilmiş, eğitimi sırasında geçimini sağlamak için VIOLLET-LE-DUC'ün ve başka mimarların yanında teknik ressamlık yapmıştır. Garnier, 1846'da ve 1848'de iki kez Roma Ödülü'nü kazanınca İtalya'da araştırma yapma olanağı bularak beş yıl Roma'da kalmış, bu süre içinde Türkiye ve Yunanistan'ı kapsayan bir gezi yapmıştır. Roma'da *Traianus Forumu*'nun ve *Vesta Tapınağı*'nın rölövelerini çıkartan Garnier, 1854'te Paris'e dönmüş, 1860'ta yeni opera binası (Ulusal Müzik Akademisi) için açılan yarışmaya değin küçük ölçekli resmî mimarlık işlerinde çalışmıştır. Garnier'nin, 171 aday arasından birinci seçilen projesi 1862'de uygulanmaya başlamış, yapının dışı 1867'de, içiyse savaş nedeniyle ancak 1875'te bitirilebilmiştir. Gerek mimarının, gerek döneminin en önemli yapıtı sayılan *Paris Opera Binası*'nın iki yanındaki büyük fuaye, merdiven holü, oditoryum, sahne ve soyunma odaları, çatı örtülerindeki farklılıklarla dıştan da algılanmaları sağlanmış ana mekânlardır; bunlar, önden arkaya uzanan iki geniş koridorla birbirine bağlanmıştır. Oditoryumun büyük kubbesi, dıştaki kütlesel etkiyi güçlendirmektedir. Başta büyük fuayeye açılan merdiven holünde olmak üzere, yapıya egemen olan Yeni-BAROK üslubuyla *Opera Binası*, 19.yy sonlarındaki Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu (*Beaux-Arts*) tasarım anlayışının en iyi örneklerinden sayılmaktadır.

Garnier, bu önemli yapısı dışında Paris'te Bizet (1880) ve Offenbach (1883) gibi müzisyenlerin mezar yapılarını tasarlamış, aralarında *Monte Carlo Gazinosu*'nun da (1878-81) bulunduğu eğlence yapılarının yanı sıra Bordighera'daki *Garnier Villası* (1872-73) ile *Bischofsheim Villası* (1878-80) gibi sayfiye evleri ve Paris'te *Maison Hachette* (1878-80) ile *Cercle de la Librairie* (1878-79) gibi kent konutları gerçekleştirmiştir. *Opera Binası*'ndaki atölyesinde birçok yetenekli genç mimarı biraraya getiren Garnier, 1874'te Fransız Enstitüsü üyeliğine seçilmiş, 1889-91 ve 1895-97 arasında Merkezî Mimarlar Derneği'nde başkanlık yapmış, çeşitli resmî komisyonlarda görev almış, 1886'da Britanya Kraliyet Mimarlık Enstitüsü'nün (→RIBA) altın madalyasıyla ödüllendirilmiştir. Ayrıca 1869'da *À travers les Arts* (Sanatların İçinden), 1871'de *Le Théâtre* (Tiyatro) ve 1878-81'de dört ciltlik *Le nouvel Opéra de Paris* (Yeni Paris Operası) adlı kitaplarını yayımlayan Garnier, 1889 Paris Dünya Sergisi için bir konut sergisi düzenlemiş ve bu sergiyi A.Ammann'la birlikte 1892'de *L'Habitation humaine* (İnsan Konutu) başlığı altında yayımlamıştır.

Garnier'nin iki kez geldiği İstanbul'da da çalışmalar yaptığı sanılmaktadır. İlk gelişi, belgelenmemiş olmakla birlikte, Sedad Hakkı ELDEM'in 1860-65 arasına tarihlediği bir döneme rastlar. Bu dönemde Garnier'nin HAUSSMANN'la birlikte *Dolmabahçe Sarayı* çevresiyle ilgili önerilerde bulunduğu ve bugün yerinde olmayan *Yusuf Kâmil Paşa Yalısı* (Bebek) ile *Hüseyin Ali Paşa Yalısı*'nı yaptığı düşünülmektedir. Garnier, 1891'de İstanbul'a ikinci gelişinde Taksim'de bugün boşaltılmış olan *Fransız Pasteur Hastanesi*'nin projelerini hazırlamıştır.

0684. *E.Erenler, Y.Salman*

GARNIER, Tony (1869, Lyon-1948, La Bédoule) Fransız mimar ve kent plancı.

Endüstrileşmenin etkilerinin kuvvetle yaşandığı bir dönemde mesleğini sürdüren Garnier, mimarlık ve KENT PLANLAMA alanlarındaki bilgi ve deneyimleri kendi düşünceleriyle birleştirerek çağdaş bir senteze ulaştırmış, ileriye dönük çözüm önerileri geliştirmiştir.

Lyon Güzel Sanatlar Okulu'nda 1886'da başladığı mimarlık eğitimini, 1889'da Paris'e giderek buradaki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda sürdürmüştür. Okulun Roma Bursu'nu kazanan Garnier, bir süre Roma'da *Medici Villası*'nda çalışmalar yapmış; ancak, burada antik mimarlık yapıtlarını incelemek yerine çağdaş sorunlar üzerinde durma yolunu seçmiştir. En önemli yapıtı 1901-04 arasında oluşturduğu *Endüstri Kenti* (*cité industrielle*) adlı tasarımıdır. Lyon'a döndükten bir yıl sonra, 1905'te, Belediye Başkanı Édouard Herriot tarafından kentin başmimarlığına getirilmiştir. Bu görevinde çeşitli yapılar ve kent planları tasarlayıp uygulamıştır. 1912'de Lyon'daki bölgesel mimarlık okulunda öğretim üyesi olmuş, 1913-14'te bu kentte düzenlenen uluslararası kent planlaması sergisinin yöneticiliğinde görev almıştır. Garnier'nin *Endüstri Kenti* tasarımı Roma ve Paris'te sergilenmiş, 1917'de de yayımlanmıştır. Tasarım bir ırmak kıyısında yer alacağı düşünülen 35 bin kişilik bir yerleşmenin ayrıntılı plan ve görünüşlerini içeren çizimlerden oluşmaktadır. Zamanın KENT olgusunun bir eleştirisi niteliğini de taşıyan tasarım, çeşitli sorunlara somut, uygulanabilir devrimci düşüncelerle dolu çözüm önerileri getirmektedir. Özelliklerinden biri kenti bir bütün olarak ele almasıdır. Planlamasında o zaman için bir yenilik olan bölgeleme ilkesinden yola çıkılmıştır. Yerleşme, endüstrinin gereksinmelerini ön planda tutarak tasarlanmış, çeşitli ağırlıktaki endüstrilerin birbirlerinden yeşil alanlarla ayrılması, kent merkezinde çok sayıda kültür, eğitim, eğlence-dinlence ve spor yapılarına yer verilmesi, konutların geniş yeşil alanlar içine yerleştirilmesi, evlerin güneşten ve havadan en iyi biçimde yararlanmalarına özen gösterilmesi, okulların düzayak ve serbest konumu, hastanelerin pavyonlar biçiminde düzenlenmesi, araç ve yaya trafiklerinin birbirinden ayrılması, bölgelerin birbirlerine yol ağlarıyla bağlanması, kentsel işlevlerin kendi içlerindeki gelişmeye olanak sağlayacak bir esneklikte yerleştirilmesi, tasarımın kent planlaması açısından içerdiği yeniliklerdir. Tasarımda geniş ölçüde donatılı BETON kullanılmış, bu gerecin sağladığı işlevsel, yapımsal ve biçimsel olanaklar araştırılmış, serbest plan, yapıyı zeminden kaldıran ayaklar, konsol çıkma, mantar taşıyıcılar, bant pencere, cam dış duvarlar, teras bahçe gibi ileride geliştirilecek pek çok ögeye yer verilmiştir. Endüstri kenti teknik donatım açısından da pek çok yenilik içermektedir. Elektrikle ısıtma, yapılarda ısı denetimi, tesisat çekirdekleri gibi önerilerin yanı sıra en küçük ayrıntısına kadar düşünülmüş yeni bir kanalizasyon sistemi de bulunmaktadır. Tasarımın en önemli yapılarından biri kente egemen bir yere yerleştirilmiş olan baraj ve hidroelektirik santralı olup tüm enerji gereksinmesi buradan karşılanmaktadır. Ayrıca kent yönetiminin kent topraklarının sahibi olacağı; kentte yaşayanlara su, enerji, toplu ulaşım, temizlik gibi hizmetler götüreceği; onlara ekmek, et, süt ve ilaç sağlayacağı düşünülmüştür. Toplumcu ilkelere göre yönetileceği varsayılan kentin bu işlevlere gereksinmesi olmayacağı gerekçesiyle tasarımda yargı ve güvenlik yapılarına, kışla ve kiliselere yer verilmemiştir.

Garnier yapmayı düşündüklerinin çok küçük bir bölümünü Lyon kentinde gerçekleştirebilmiştir. Burada *Süt Ürünleri Fabrikası* (1904-05), *Grange Blanche Hastanesi* (1915-30), *Olimpiyat Stadyumu* (1913-16) ve *La Mouche Mezbahası* (1909-13) gibi çeşitli kamu yapıları oluşturmuştur. Garnier'nin adı ölümüne değin Lyon kenti dışında oldukça az



GARNIER, Jean-Louis-Charles, *Paris Opera Binası*, 1862-75.



GARNIER, Tony, *Endüstri Kenti (cité industrielle)*, 1901-04.



GAUDÍ (Y CORNET), Antonio, *Milà Apartmanı*, 1905-10, Barselona.



GAUGUIN, Paul, *Meryem'e Selam*, 1891, 113.7x87.7 cm.

duyulmuş, bunun yanında yapıtları, aralarında LE CORBUSIER'nin de bulunduğu pek çok tasarımcıyı etkilemiş, MODERN MİMARLIK'ın ve çağdaş kent tasarımının öncüleri arasında yer almıştır.
0251, 2869, 3481. *Ü.Alsaç*

GATEPAC → **İSPANYA (Mimarlık)**

GAUDÍ (Y CORNET), Antonio (1852, Reus-1926, Barselona)
İspanyol mimar.
Çeşitli etkilerden, çelişkilerden ve kaygılardan yola çıkarak kendine özgü, bireysel ve gerçeküstü bir mimarlık oluşturmuştur.

1869'da Barselona'ya giderek Mimarlık Yüksekokulu'nda mimarlık öğrenimine başlamış, ayrıca felsefe ve estetik derslerini izlemiştir. 1878'de öğrenimini tamamlayıncaya değin bir yandan da çeşitli mimarlık bürolarında çalışmıştır. İlk yapıtlarında İSLAM mimarlığını anımsatan eklektik (seçmeci →EKLEKTİSİZM) bir eğilim görülür. Kendine özgü üslubunu bulmadan önce de bir süre "Katalan Rönesansı" adıyla bilinen ulusalcı bir akım içinde yer almıştır. Gaudí, 1883'te Barselona'da, yapımına 1875'te Francesco de Paula del Villar y Carmona'nın (1845-1922) tasarımıyla başlanan *Sagrada Familia Kilisesi*'nin mimarlığına atanmış ve kilisenin yapımını Yeni-Gotik üsluptaki ilk tasarıma bağlı kalmadan yürütmüştür. Bitmemiş olan bu yapının doğu cephesi (İsa'nın Doğumu Cephesi) Gaudí'nin ürünüdür. Üç büyük giriş kapısının yer aldığı bu bölümde kare bir plan üzerinde dört kule yükselmektedir. Belli bir yükseklikten sonra planları daire biçimini alan kuleler, sivrilerek 107m'ye kadar çıkarlar. Bu yapıda oyuklarla, girinti çıkıntılarla bir heykel gibi oluşturulan kütleler, çok sayıda kabartma ve bezemeyle ortadan kaldırılan sınırlar, iç içe geçmiş yüzeyler yaratan renkli mozaikler, Gaudí'nin zengin ve karmaşık dünyasını yansıtmaktadır.

1880'lerde Kont Güell'in mimarı olan Gaudí, onun için bir konak, bir park ve bir de şapel tasarlamış; bu yapılarda kendine özgü biçimleri gerçekleştirme olanağı bulmuştur. *Güell Konağı* (1885-89) mimarın parabolik kemerlerle heykeli andıran bacalarını uyguladığı ilk yapıttır. 1890'dan sonra Gaudí'nin üslubunda bazı değişmeler olmuş, düz çizgilerin yerini eğriler almış, bezeme ve strüktür öğeleriniyse doğadan esinlenerek biçimlendirmeye başlamıştır. *Güell Şapeli*'nin (1898-1915) tasarımında bir maketle çalışan Gaudí, iplerle oluşturduğu maket üstüne yükler asarak yapıya etki edecek güçleri belirlemiş, yapının taşıyıcılarını maketin baş aşağı çevrilmesiyle ortaya çıkan doğrultular üstüne yerleştirmiştir. Böylece doğada bir ağacın, üstüne gelen yüklerin etkisiyle biçimlenişini ve toprağa saplanışını andıran eğik kolonlara şapelin kubbesini taşıtmıştır. *Güell Parkı*'nda da (1900-14) benzer kolonlar kullanmış, ayrıca özel olarak kırılmış renkli fayans, porselen, tabak, fincan ve cam parçalarıyla soyut bir kompozisyon oluşturan seyir platformları, korkuluklar, duvar ve kolon kaplamaları yapmıştır. Gaudí'nin önemli öteki iki yapısı *Batllo* ve *Milà Apartmanları* da Barselona'dadır. *Batllo Apartmanı*'nda (1904-07) kemik biçimlerini andıran sütunlar, dalgalı ve mozaik kaplı bir cephe, oval pencereler ve dışa taşan balkon korkulukları kullanmıştır. *Milà Apartmanı*'ysa (1905-10) çok büyük bir kaya parçasından oyulmuş bir heykel gibidir. Eğri ve dalgalı çizgilerin egemen olduğu bu yapının en ilginç yönü taşıyıcı strüktürdür. Doğal taş kullanılmış olmasına karşın yapının içinde taşıyıcı duvar yoktur. Yükler kolon ve kirişler tarafından karşılanmakta, bu da serbest bir plan düzenlemesine olanak sağlamaktadır. Yedi katlı apartmanın her dairesinin planı birbirinden farklıdır. Gaudí'nin strüktür çalışmalarının doruk noktasını *Sagrada Familia Kilisesi*'nin bahçesindeki okul oluşturur. Bu yapının duvarlarında ve çatı örtüsünde ince, dalgalı bir kabuk konstrüksiyon kullanarak bu yapım yönteminin ilk uygulayıcılarından biri olmuştur.

Yaşamının son yıllarında paraboloit ve hiperboloit sistemler üzerinde çalışmaya başlayan Gaudí'nin üslubunu herhangi bir akıma bağlamak zordur. Ancak kullandığı eğri ve dalgalı çizgiler, bezemelerdeki bitkisel örgelerle 1890-1910 arasında Avrupa'da egemen olan ART NOUVEAU akımına bazı benzerlikler gösterir. Art Nouveau'nun iki boyutlu bezemeciliğini üçüncü boyuta uyarlayarak plastik bir nitelik kazandırmıştır. Ancak Gaudí'nin biçimleri daha çok onun strüktür araştırmalarından kaynaklanmaktadır. Yapıtlarında simgesel anlatımlara da yer vermiştir. Örneğin, *Sagrada Familia Kilisesi*'nin dört kulesi İncil'deki dört havariyi simgelemekte, cephelerin her biriyse Hz.İsa'nın yaşamından sahneleri konu almaktadır. Kilise gibi geleneksel işlevlerde yeni strüktür denemeleri yapan Gaudí, düşey ve yatay yüklerin eğri ve eğik taşıyıcılarla karşılanabileceğini göstermiş, hazır bezeme öğelerini kırıp, parçalayıp onları yeniden biraraya getirerek yeni biçimler oluşturmuştur. Bu yolla başka sorunların da alışılagelmişin dışında çözümleri olabileceğini anlatmak istemiştir.

Sagrada Familia'nın batı cephesinin (Passion Cephesi) yapımına 1952'de, heykelcilik çalışmalarına da 1986'da başlanmıştır. İsa'nın Çektikleri'ni (→PASSION) konu alan ve hâlâ (1997) tamamlanmamış olan bu cephede SUBIRACHS çağdaş bir yaklaşımı benimsemiştir. Dıştan içe doğru yapımı sürmekte olan kilisenin dıştan kuzeydeki *apsis* bölümü (1890-94), doğu ve batı cepheleri, okul (1910), KRİPTA'lar ve 30m'ye kadar nef duvarları tamamlanmış durumdadır. Beş nefli ve *transept*'li bazilikal bir plana sahip olan kilisenin orta nefi 45m, yan nefler de 30m yüksekliğinde tasarlanmış olup iç mekân inşaatı sürmektedir. Ayrıca → İSPANYA.
0639, 0767, 0794, 1456, 2627, 2794, 3100. *Ü.Alsaç, ZR*

GAUGUIN, Paul (1848, Paris - 1903, Atuana, Markiz Ad.)
Fransız ressam.
Yapıtlarında deneysel betimleme yöntemleri yerine kavramsal yöntemler uygulayarak 20.yy resim sanatında çığır açan Gauguin, ARD-İZLENİMCİLİK'in üç büyük sanatçısından (öbürleri Van GOGH ve CÉZANNE) biridir.

Babasının Orléanslı bir gazeteci, annesininse Perulu olmasından ötürü Gauguin'in çocukluğu Lima ve Orléans'ta geçmiştir. Gauguin, 1865-71 arasında ticaret filosunda görev almış, 1871'de Paris'te bir borsa şirketine girmiş ve kısa sürede başarılı bir işadamı olmuştur. 1874'te İzlenimci ressam C.PISSARRO'yla tanıştıktan sonra boş zamanlarında resim ve heykel yapmaya başlayan Gauguin, 1883'te bütün zamanını resme ayırmaya karar vermiş, ardından da işini, ailesini ve kentsoylu yaşantısını bırakarak 1886'da Bretanya'ya yerleşmiştir. Önce Pont-Aven'de, daha sonra da Le Pouldu'de çalışmış, 1887'de Panama ve Martinik Adaları'na bir gezi yapmış, 1888'deyse bir süre Van Gogh'un konuğu olarak Arles'ta kalmıştır. Gauguin, Bretanya döneminde daha önce yakınlık duyduğu İZLENİMCİLİK'e ve YENİ-İZLENİMCİLİK'e tepki duymaya, özellikle doğaya yaklaşımlarında ışık niteliklerı üstünde bu denli yoğunlaşmalarını sınırlayıcı,

yapay ve düşünceyle duyguyu dışlar nitelikte bulmaya başlamış; giderek doğanın deneysel değil kavramsal yöntemlerle betimlenmesine inanmıştır. Pont-Aven'de CLOISONNISME tekniğini geliştiren BERNARD'la birlikte bulunması onu BİREŞİMCİLİK olarak adlandırdığı anlatım biçimine yöneltmiştir. Yer yer Japon baskılarının (→JAPONYA), ortaçağ VİTRAY'larının ve Erken RÖNESANS sanatının etkisini gösteren bu yeni akımda, biçimler yalınlaştırılmış, koyu ve kalın çizgilerle sınırlandırılmış, düz ve katışıksız renkler kullanılmıştır. Bunlar hacmi, gölgesi ya da ufuk çizgisi olmayan, ama düz renk alanlarını sınırlayıcı dış çizgilerin ritmik gerilimine dayanan yanılsamasız kompozisyonlardır (ör.*Vaazdan Sonra Hayal*, 1888, İskoçya Ulusal Gal., Edinburgh). Gauguin'in bu yeni üslubu Pont-Aven'deki bazı genç ressamların ilgisini çekmiş ve sanatçının çevresinde küçük bir izleyici grubu oluşmuştur (→PONT-AVEN OKULU). Ancak parasal açıdan aynı derecede başarılı olamayan ve özlemini çektiği sessiz ve ilkel ortamı Bretanya'da da bulamayan Gauguin, 1891'de Avrupa'dan ayrılmaya karar vermiş, yapıtlarını bir açık artırmada satıp Danimarka'daki ailesiyle vedalaştıktan sonra Tahiti'ye doğru yola çıkmıştır. 1891'in Haziran ayında Tahiti'ye varan sanatçı, buradaki yaşantısını anlattığı *Noa Noa* adlı kitabında şöyle demiştir: "Yapay ve geleneksel olan her şeyden kaçtım. Burada gerçeği kavrıyor, doğayla birleşiyorum. Uygarlık illetinden sonra bu yeni dünyadaki yaşam, sağlığa bir dönüş." Tahiti'deki yaşamı sırasında yerli kültleri ve oyma sanatıyla da ilgilenen Gauguin, sağlığının ve maddi durumunun bozulmasıyla 1893'te Paris'e gitmiş, ancak iki yıl sonra bir daha geri gelmemek üzere Avrupa'dan ayrılarak Tahiti'ye dönmüştür. Hastalığı, para sıkıntısı, yerel yetkililerle anlaşmazlıkları ve en sevdiği çocuğu Aline'in ölüm haberi sanatçıyı başarısız bir intihar girişimine kadar götürmüştür. Gauguin 1901'de Tahiti'den ayrılarak Markiz Adaları'na yerleşmiş ve 1903'te orada ölmüştür.

Gauguin'in Güney Denizi adalarında yaptığı resimler Bretanya'da yaptıklarına oranla renk, boyut ve konu açısından daha çarpıcı olmakla birlikte, bu iki dönem üslubu arasında büyük bir ayrım yoktur. Yalnız bu son dönem resimlerinde Bretanyalı köylülerin yerini ilkel ada insanları almış; doğa, cennet gibi bir görünüm kazanmış, çizgiler sert ve köşeli niteliklerini yitirerek yumuşamış, Japon baskılarıyla halk sanatının etkileri de yerlerini Hint, Mısır, Polinezya ve Rönesans öncesi sanatlarının etkilerine bırakmıştır (ör.*Nereden Geliyoruz? Kimiz? Nereye Gidiyoruz?*, 1897-98, Boston Güzel Sanatlar Müz.). Resmin yanı sıra heykel de yapmış olan Gauguin, gerek Kuzey Dışavurumculuğu'nu, gerek soyut sanat kuramını önemli ölçüde etkileyen resim anlayışını şöyle anlatmıştır: "Ben doğadan ya da insan yaşamından alınmış herhangi bir konuyu araç sayarak renk ve çizgi düzenleriyle kendimce ezgiler, senfoniler elde ediyorum. Bunlar herkesin anladığı anlamda bir gerçeğin görünüşü değildir. Doğrudan doğruya anlattıkları bir düşünce de yoktur; ama müzik gibi bu düzenler de, düşünce ve görüntülerin yardımına dayanmaksızın, yalnız insan kafasıyla bazı renk ve çizgi düzenleri arasındaki gizli ilişkilerle kişiyi düşündürebilirler."

0908, 1432, 3577. *Z.İnankur*

GAYRİMENKUL ESKİ ESERLER VE ANITLAR YÜKSEK KURULU (GEEAYK)

Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak 2.7.1951'de 5805 sayılı yasayla kurulan GEEAYK, Türkiye'de eski eserlerin korunmasında 22 yıl boyunca etkin ve önemli bir kurum olmuştur. Oluşum ve görevlerini tanımlayan yasaya göre GEEAYK, Türkiye'de korunması gerekli olan anıtların ve başka taşınmaz eski eserlerin tescil, bakım, onarım çalışmalarında uyulması gereken ilkeleri (→ONARIM VE KORUMA) ve çalışma programlarını belirleyecek, uygulamaları genel olarak izleyip denetleyecek, anıtlarla ilgili olarak ortaya çıkan sorun ve anlaşmazlıklar üzerinde görüş bildirecektir. Bilimsel bir temele dayanan, teknik ve yönetim kadrolarıyla donatılmış bir danışma ve karar organı olarak çalışan GEEAYK, korunacak değerlerin saptanması ve tescil işlemleri, ANIT ve SİT'lerin sınıflandırılması, onarım projelerinin hazırlanması konularının yanı sıra, anıt ve KÜLLİYE'ler çevresindeki yapılanmayla ilgili konularda da ilkeler geliştirmiştir. Türkiye'de ilk kez sivil mimarlığın koruma kapsamına alınması, tarihsel kent dokularının, doğal, tarihsel ve kentsel sitlerin tescili için öneri ve kararlar alınması GEEAYK'nin çabalarıyla gerçekleşmiştir.

GEEAYK'nin oluşumu kuruluş yasasıyla belirlenmiştir. Buna göre Kurul, öğretim kurumlarını temsil eden birer öğretim üyesi, Milli Eğitim, Bayındırlık, İçişleri bakanlıklarından ve Vakıflar Genel Müdürlüğü'nden birer üye, Vakıflar Genel Müdürü, Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürü ile bütün üyelerin seçecekleri dört üyeden oluşuyordu. Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürü'yle Vakıflar Genel Müdürü, Kurul'un doğal üyeleriydi. Kurul üyesi seçilebilmek için tarih, arkeoloji, sanat tarihi, mimarlık, estetik, kent planlama dallarının birinde ya da birkaçında çalışma yapmış olmak gerekiyordu. 18.6.1973'te çıkarılan 1741 sayılı yasayla GEEAYK üyelerinin sayısında ve niteliğinde değişiklik yapılmış, bürokrat kökenli üyelerin sayısı artırılmıştır. Kurul'un işlerinin çoğalması karşısında, çalışmaların ilkeler, uygulamalar, onarım, eski eserleri tespit ve tescil, yayın, uygulamaları izleme gibi komisyonlara bölünerek yürütülmesi yoluna gidilmiştir. Tüm Türkiye'ye hizmet eden GEEAYK'nin, üstlendiği görevleri İstanbul'da ayda iki gün toplanarak yerine getirebilmesi için gerekli ön araştırmaları, düzenli envanter çalışmalarını ve arşivleme işlemlerini yapabilecek sürekli kadrolarla desteklenmemesi, işlerin yığılmasına yol açmış ve kamuoyunda Kurul, ağır çalışan bir kurum olarak tanınmıştır. 23.7.1983'te yürürlüğe giren 2863 sayılı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu'yla GEEAYK kaldırılmış, görevleri Ankara'da oluşturulan Kültür ve Tabiat Varlıkları Yüksek Kurulu ile Ankara, İstanbul, İzmir, Kayseri, Konya, Bursa, Adana, Erzurum, Trabzon ve Diyarbakır gibi merkezlerde açılan bölge kurullarına verilmiştir. ***Z.Ahunbay***

GAZBETON

İng.*gas concrete*, Fr.*gazbéton*, Alm.*Gasbeton*.

Bünyesinde homojen dağılmış küçük ve kapalı hava boşlukları bulunan hafif BETON. Gazbeton, karma işlemi sırasında karışıma eklenen alüminyum, çinko, magnezyum gibi metal ya da kalsiyumkarbit (CaC_2) türü bileşik tozlarının hidratasyon sırasında gaz oluşturmaları ve bu gazın, karışımı kabartarak gözenekli bir yapı kazandırması ilkesinden hareketle üretilir. Karışımda kullanılan AGREGA inceldikçe kabarmanın daha iyi gerçekleşmesi nedeniyle karışımlar HARÇ karakterinde hazırlanır. Uygulamada, 1mm'nin altında ince agrega ve yks.300kg/m^3 bağlayıcıyla elde edilen, katkı maddeleri eklenmiş plastik kıvamdaki karışım, zaman geçirilmeksizin kalıplara dökülerek kabarmaya ve biçimlenmeye bırakılır. Hidratasyonun başlamasıyla metal tozunun, örneğin en yaygın olarak

kullanılan alüminyum tozunun ÇİMENTO hamurunun baz karakterli ortamında hidrojen gazı çıkartacak biçimde reaksiyona (tepkime) girmesi sonucu çıkan gaz, karışım içinde küresel boşluklar biçiminde yayılarak, hacmin dozaja göre arzu edilen oranda büyümesine neden olur. Son halini alan malzeme, buhar etkisinde yavaş yavaş ısıtılarak sekiz saat kadar, yaklaşık sekiz atmosfer basıncı altında tutulduktan sonra yavaş yavaş soğutulur. Buhar kürüne tabi tutulan gazbetonlar çimento ya da KİREÇ bağlayıcı kullanarak üretilmektedir. Bileşenlerinin karışım oranlarına bağlı olarak birim ağırlığı 300-800kg/m^3 ve basınç mukavemeti (dayanım) 2-8 MPa dolayında değişen gazbeton, kapalı ve homojen dağılı gözenekli yapısıyla ısı iletkenliği bir oranda düşük, ses yutuculuk özelliği olan bir YAPI gerecidir. Ancak donatılı olarak kullanılması durumunda, ÇELİK donatının dolu ve yüksek dozlu çimento harcıyla sarılarak korunması gereklidir. Gazbeton günümüzde hafif DUVAR örgü öğeleri, hafif DÖŞEME dolgu blokları, donatılı olarak üretilen düşey ve yatay duvar öğeleri, kapı ve pencere LENTO'ları, ÇATI ve döşeme plakları gibi yapı öğelerinin üretiminde kullanılmaktadır.

H.Y.Ersoy

GAZİANTEP

Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yer alan kentin adı Arapça'da "parlak pınar" anlamına gelen "Ayntab" bileşik sözcüğünden kaynaklanmaktadır. Ayntab giderek "Ayıntap"a dönüşmüş, 1921'de "Gazi" unvanı eklenerek "Gaziayıntap" olmuş, 1928'de de kentin adı Gaziantep olarak değiştirilmiştir.

Gaziantep dolaylarındaki ilk yerleşimler Paleolitik Çağ'a (→PREHİSTORYA) tarihlenmektedir. Coba Höyük'te (Sakçegözü) yapılan arkeolojik çalışmalarda Kalkolitik Çağ yerleşimine, onun üstündeki katlardaysa Neolitik Çağ yerleşimine ait izlere rastlanmıştır. Kalkolitik Çağ'a ilişkin buluntular Kuzey Mezopotamya'daki Halaf ve Obeyd kültürlerinin (→MEZOPOTAMYA) etkisini yansıtmaktadır. Tilmen ve Gedikli Höyük kazılarıysa bu merkezlerin Tunç Çağı'nda kurulduklarını, Orta Tunç Çağı başlarındaysa iç işlerinde bağımsız kent-devletlerine dönüştüklerini göstermektedir. Bunlardan il sınırları içinde, Suriye sınırı yakınında yer alan Kargamış kenti MÖ 1650'lere değin BABİL Krallığı'na bağlı kalmıştır. Yöre bu tarihte HİTİT krallarından I.Hattuşili'ce (hd.yks.MÖ 1650-1620) imparatorluk topraklarına katılmıştır. İmparatorluğun MÖ 1200'lerde çökmeye başlamasıyla yörede oluşan siyasal boşluk Asurlular'ca doldurulmuş; bu tarihten MÖ 600'lere değin GEÇ HİTİT Prenslikleri olarak adlandırılan dönemde Gaziantep il sınırları içinde Sa'mal (Zincirli), Sakçegözü ve Kargamış (Barak) prenslikleri kurulmuştur. Bu prensliklerin halkı, Hitit, Luvi, Pala, Hurri-Mitanni ve Arami gibi kavimlerden oluşuyordu. Bu toplulukların yarattığı Yeni Hitit kültürü, Hitit, Arami, Babil ve Asur uygarlıklarının izlerini taşıyan, yer yer de yeni yorumlar getiren bir bileşimdi. MÖ 8.yy'da Kargamış, ASUR egemenliğini tanıyarak bu kültürün önemli merkezlerinden biri olmuştur. Dönemin dinsel yapısında da karmaşık etnik özellikler izlenir. Her kavim kendi tanrıları yanında öbür toplulukların tanrılarına da tapmıştır. Asur Devleti'nin Med ve Babilliler'ce yıkılmasından sonra yöre Med egemenliğine girmiş, kısa süren bu egemenlik yerini Persler'e bırakmıştır. Yönettiği toplulukları din ve kültür alanında özgür bırakmayı yeğleyen Persler'in yörede kalıcı izlerine rastlanmaz. Ancak resmî dil olarak kabul edilen Arami dili yaygınlaşmıştır. MÖ 331'de PERS İmparatorluğu'na son veren Makedonya kralı Büyük İskender'le (hd.MÖ 336-323) Anadolu'ya yayılan YUNAN kültürü Antakya'da önemli bir etki gücüne ulaşmışsa da, Gaziantep yöresinin yerleşik ve güçlü kültürel yapısındaki etkisi zayıf kalmıştır. Bölgenin MS 72'de Roma İmparatorluğu topraklarına katılmasına değin Selevkos ve Kommagene krallıkları yöreye egemen olmuşsa da, bu dönemde de önemli bir kültürel değişim yaşanmamıştır. Antakya'nın önem kazanmasıyla Gaziantep yöresindeki Dolichenus (b.Dülük), Belkıs ve Kiliza (b.Kilis) gibi yerleşim merkezleri sönükleşmişlerdir. ROMA döneminde yöre kültüründeki en önemli değişiklik Hıristiyanlık'ın yayılması olmuş, Gaziantep'in Kudüs'e yakınlığı ve Hz.İsa'nın havarilerinden Aziz Yuhanna'nın dini yayma amacıyla bu kente yerleşmesi, bu yeni dinin kısa zamanda benimsenmesine yol açmıştır. BİZANS yönetiminde sürekli mezhep çatışmalarına sahne olan yörede Hz.İsa'nın tanrının oğlu olduğu inancına karşı çıkan Nasturiler'in desteğiyle Sasaniler (→SASANİ) bir süre egemenlik sürmüşse de, 628'de Bizanslılar Gaziantep'i yeniden ele geçirmiştir. 7.yy ortalarında İslam dininin yayılmasıyla güçlenen Araplar, Hz.Ömer döneminde 636'da kenti ele geçirmiş, yöre uzun süre Bizans-Arap çatışmalarına sahne olmuş ve sürekli el değiştirmiştir. Bu dönemde güneyden gelen Arap kabileleri yöreye yerleşmiştir. Yerli halkın bir bölümü İslam dinini benimserken, bir bölümü de Hıristiyan din ve kültürünü sürdürmüştür. Gaziantep yöresi Türkler'ce ilk olarak 1067'de Alparslan'ın komutanlarından Emir Afşin tarafından ele geçirilmişse de, bu egemenlik kısa sürmüş, kent, Kudüs'e doğru yol alan Haçlı ordularınca işgal edilmiştir. Gaziantep, komutanlardan Baudoin de Bologne'un kurduğu Urfa Haçlı Kontluğu'na bağlanmıştır (1098). Yöredeki Türkleşme süreci Anadolu Selçuklu sultanı Mesud'un (hd.1116-55) 1150'de Antep'i Haçlılar'dan alıp Türkmenler'e vermesiyle başlamış, Türkmen boylarının bir bölümü göçebe yaşamlarını kırsal kesimde sürdürürken bir bölümü de kentlere yerleşerek zanaatçılığa başlamışlardır. Yöredeki yoğun Hıristiyan nüfus ayrı mezheplerden oluştuğundan Türk-İslam kültürünün yayılması kolaylaşmıştır. 13.yy'da ANADOLU SELÇUKLU Devleti'nin sonlarına doğru yörenin Halep Eyyubileri'ne bağlanması, kültürün Arap öğelerini güçlendirmiştir. Anadolu'nun İLHANLI baskısına girmesiyle Antep ve Suriye melikleri güvence olarak Mısır Memlûkleri'nin yetkesini kabullenmişse de, Antep ve çevresi bu iki güç arasında birkaç kez el değiştirmiştir. Kent Mısır Memlûkleri döneminde önemli bir bilim ve sanat merkezi olmuş, "Küçük Buhara" adıyla anılmıştır. İlhanlılar'ın Anadolu'daki gücü 14.yy ortalarında azalınca Antep yöresi 1339'da Dulkadıroğlu Zeyneddin Ahmed Karaca Bey'in kurduğu DULKADİROĞLU Beyliği'ne katılmış; yeni kurulan bu beylikle Memlûkler arasındaki savaşlardan etkilenen bölge 1400'de Timur'un saldırısına uğramıştır. Anadolu Selçuklu Devleti'nin çöküşünden sonra Anadolu'da giderek güçlenen Osmanlı Beyliği, Dulkadıroğulları'nın Memlûkler'le olan ilişkilerinde rol oynamış, 1449'da Fatih Sultan Mehmed'in (hd.1451-81) Dulkadıroğlu Süleyman Bey'in kızı Sitti Hatun'la evlenmesi ilişkileri güçlendirmiştir. Yavuz Sultan Selim (hd.1512-20) komutasındaki Osmanlı ordusunun Mısır seferi sonunda Memlûkler'i yenerek bu devleti ortadan kaldırmasıyla, Antep ve yöresi 1517'de tümüyle Osmanlı topraklarına katılmıştır. Yörenin köklü kültürü Osmanlı döneminde de yerel niteliğini sürdürmüştür. Özellikle mimari yapıtlarda OSMANLI üs-

lubundan çok MEMLÜK mimarisiyle yerel geleneğin çizgisi egemendir. Antep'in Halep, Urfa, Maraş, Diyarbakır ve İskenderun gibi önemli kentlerin ulaşımı arasında bulunması ticaretin canlı kalmasını sağlamıştır. Osmanlı döneminde zaman zaman ve özellikle 17.yy başlarında yaşanan kargaşadan yöre de etkilenmiş, ancak Antep kenti önemli bir kültürel etkiyi 19.yy başlarında Amerikalı misyonerlerin yöreye gelişiyle yaşamıştır. Misyonerler özellikle Hıristiyanlar üzerinde etkili olmuş, azınlık okullarının açılmasıyla yörede ekonomik gücü ellerinde tutan azınlıklar Batılılar'ın yardımıyla kendi kültürel yapılarını pekiştirmişlerdir. 19.yy sonlarında Gaziantep'te 20'den çok yabancı ve azınlık okulu kurulmuş, 1848'de Amerikalılar'ın kurduğu hastane 1876'da tıp fakültesine dönüştürülmüş ve ülkede İstanbul'dan sonra tıp eğitimi veren ikinci kuruluş olmuştur. Yabancıların bu etkinlikleri, yöredeki Türk toplumunun eğitimin önemini kavramasına katkıda bulunmuş, bu olumlu etki sonucunda kentte Maarif-ül-İslamiye ve Ayn-ül-Maarif gibi dernekler kurulmuştur. I.Dünya Savaşı sonunda Gaziantep önce İngiliz sonra da Fransız işgalini yaşamış, ancak yöre halkı işgalcilere karşı sürekli ve kahramanca bir direniş göstermiştir. Direnişçilerden "Karayılan" olarak anılan Molla Mehmed, gösterdiği yüreklilik nedeniyle ulusal bir söylence kahramanına dönüşmüştür. 5 Kasım 1919'dan 9 Şubat 1921'e değin süren Kuva-yı Milliye ile Fransız çatışmaları bu tarihte kentin Fransızlar'a teslimiyle sonuçlanmış, işgale 10 ay boyunca salt kendi olanaklarıyla direnen kente TBMM "Gazi" unvanı vermiştir. 20 Ekim 1921'de Fransızlar'la imzalanan Ankara Antlaşması gereği işgal 25 Aralık 1921'de sona ermiştir. Cumhuriyet döneminde Gaziantep'in nüfus yapısı Hıristiyanlar'ın hemen hemen tümünün kentten ayrılmasıyla büyük değişiklik göstermiştir. Güney sınırlarının kesin olarak belirlenmesiyle de Arap kültürünün etkileri zayıflamış, yabancı okulların ve misyonerlerin etkinliklerine son verilmiştir. Günümüzde Gaziantep, Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin en önemli ticaret merkezlerindendir.

Tarihsel Yapılar:

Merkez İlçe: Antik Çağ'da "Antiochia ad Tavrum" olarak adlandırılan Dülük, Dülük köyüyle Karacahöyük köyü arasında, kentin 10km kuzeyindedir. Arkeolojik araştırmalar sonucunda buradaki ilk yerleşmelerin Paleolitik Çağ'a değin uzandığı anlaşılmıştır. Ayrıca yazılı kaynaklarda Hititler'in en büyük tanrılarından Teşhup'un Baal Tapınağı'nın bu kentte bulunduğu belirtilmektedir. Yunan ve Roma döneminde de dinsel merkez işlevini sürdüren Dülük'te bu dönemden kaya ve yeraltı mezarlarıyla anıtmezarlar bulunmaktadır. *Gaziantep Kalesi*'nin ne zaman ve kimlerce yapıldığı bilinmemektedir. İç Kale'nin Hititler'ce yerleşim merkezi olarak kullanıldığı ve 6.yy'da Bizans imparatoru I.Justinianos (Iustinianos) döneminde (527-565) büyük bir onarım gördüğü bilinmektedir. Memlûkler döneminde yeni burçlar eklenen kale, 1557'de Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1520-66) yeniden onarılmıştır. Toplam 36 kule ve burçla desteklenen surların uzunluğu 1200m'dir. Kale içindeki cami yanında yapı kalıntıları da bulunmaktadır. Kentteki en eski tarihli yapı olan *Ömeriye Camisi*'ni kimi kaynaklar Hz.Ömer'in yaptırdığını öne sürmektedir. Caminin 1210, 1785 ve 1850 tarihli üç onarım yazıtı vardır. Düz örtülü yapı iki sahınlı, dikdörtgen planlıdır. Düzgün kesme taştan yapılmıştır. Minare şerefesinin altı MUKARNAS dolguludur. 14.yy'dan günümüze gelen yapılar arasında 1357 minber yazıtlı *Boyacı* ya da *Kadı Kemaleddin Camisi* mihraba paralel iki sahınlı, dikdörtgen planlı, pandantifli (→ÖRTÜ GEÇİŞ ÖĞELERİ) kubbe ve çapraz tonozlarla örtülü bir yapıdır. PALMET'ler, 12 köşeli yıldızlar, rozet ve geometrik örgelerle bezeli MİNBER'i Gaziantep'in ilk AHŞAP işçiliği örneklerinden biri olmasından ötürü önem taşır. *Şeker Han* ve *Eski Hamam* da bu dönemdendir. Aynı yüzyıldan kalan *Eyüboğlu Camisi* çeşitli kaynaklara göre Eyüboğlu Ahmed adlı bir Memlûk bilim adamının yardımıyla yapılmıştır. Taştan, iki sahınlı, dikdörtgen planlı ve çapraz tonoz örtülü bir yapıdır. Yaptıranları ve yapım tarihleri bilinmemekle birlikte, 14.yy yapısı olduğu sanılan *Esenbek* ya da *İhsan Bey Camisi*'yle *Ali Nacar/Aliyyünnacar Camisi* de gene taş yapılardır. Bunlardan ikincisinin kuzeyinde olduğu bilinen *Aliyyünnacar Medresesi* günümüze ulaşamamıştır. Gaziantep'te 15.yy'dan kalan *Ali Dola Camisi*'nin 1479-1515 arasında Dulkadıroğulları'ndan Ala-üd-Devle Bozkurt Bey tarafından yaptırıldığı sanılmaktadır. Memlûk üslubundaki minaresi yapının günümüze ulaşan tek özgün bölümüdür. Kesme taştan, tek kubbeli ve bol bezekli olan bu caminin sivri kemerli TAÇKAPI'sı AMPİR üslubundadır. Arasta Çarşısı'ndaki *Şeker Han*'ın da aynı dönem yapısı olduğu sanılmaktadır. Uzun Çarşı'daki *Tahtalı/Tahtani Camisi*'ninse yapım tarihi bilinmemekte, ancak 1578 ve 1804 tarihli onarım yazıtları bulunmaktadır. *Keyvan Hamamı* da aynı dönem yapıtlarındandır. Tunuslu Ferruh Ağa'nın yaptırdığı sanılan *Ağa Camisi*, Handan Bey'in yaptırdığı *Handaniye Camisi*, yaptıranı bilinmeyen *Alaybey Camisi*, *Bostancı Camisi*'yle Abdülkerim oğlu Fettullah'ın yaptırdığı sanılan *Şeyh Fettullah Camisi*, 16.yy yapıtlarıdır. Kalealtı'nda Lala Mustafa Paşa'nın yaptırdığı *Paşa Hamamı*, 1550'de Abdülkerim oğlu Şeyh Fettullah'ın yaptırdığı sanılan *Şıh Hamamı* ile yaptıranları bilinmeyen *Pazar* ve *Tabak Hanları* da bu dönemden kalmadır. 1650'lerde Hacı Ali oğlu Hacı Ebubekir'in yaptırdığı *Bekirbey Camisi*, 1672'de Hacı Osman oğlu Ramazan Efendi'ce yaptırılıp 1727'de onartanın adını alan *Ahmed Çelebi Camisi*, 1698'de Aparoğlu Hacı Mehmed'in yaptırdığı *Ömer Şeyh Camisi* 17.yy yapılarıdır. *Şirvani* ya da *İki Şerefeli Camisi*'yle *Kozanlı Camisi*'nin yapım tarihleri kesin olarak bilinmemektedir. Osmanlı HAN yapılarının güzel örneklerinden biri olan *Hışva Han*'la Hacı Mehmed oğlu Ramazan'ın yaptırdığı *Naip Hamamı* da bu dönemdendir. 18.yy'dan günümüze kalan yapıtlar arasında, Mehmed Hacı Ali'nin yaptırdığı *Ayşe Bacı Camisi*, Kethüda Hüseyin Ağa'ca yaptırılan *Hüseyin Paşa* ya da *Çıkrıkçı Camisi*, onarımlarla özgünlüğünü yitiren *Karagöz Camisi*, yaptıranın adını taşıyan *Mehmed Nuri Paşa Camisi* sayılabilir. Yapım tarihi bilinmemekle birlikte yazıtından 1775'te Yürükzade Gelgeli Halil'ce onartıldığı anlaşılan *Kara Tarla Camisi* zarif minaresiyle dikkati çeker. 1713'te Şeyh Ramazan oğlu Seyid Ahmed'in yaptırdığı *Ramazaniye* ya da *Ahmed Çelebi Medresesi*, *Emir/Amir Ali Hanı*, Hüseyin Paşa'nın yüzyılın ilk çeyreğinde yaptırdığı *Zincirli Bedesteni* ve 1747'de Darendeli Hüseyin Paşa'yla Antep nakib-ül-eşraf kaymakamlarından Hacı Ömer oğlu Hacı Mehmed'in yaptırdığı ve kentin, özgünlüğünü koruyan güzel yapılarından olan *Hüseyin Paşa Hamamı* ile bitişiğindeki *Hüseyin Paşa Çeşmesi* de bu yüzyıl yapılarındandır. 1870-75 arasında VAKIF olarak yapılan ve özgünlüğünü koruyan *Millet Hanı*, Gaziantep han mimarisinin ilginç örneklerinden *Kürkçü Hanı*, Belediye Başkanı Mustafa Ağa'nın 1887'de yaptırdığı *Belediye Hanı*'yla Müftü Hacı Osman Efendi'nin yaptırdığı *Kemikli Bedesten*, kentteki 19.yy yapılarındandır.

Gaziantep yöresindeki arkeolojik araştırmalar 19.yy 'ın ikinci yarısında Batılılar tarafından başlatılmış ve önemli buluntular British Museum (Londra), Louvre (Paris) ve Berlin müzelerine taşınmıştır. Türk arkeologlarıysa yörede çalışmalara ancak 1934'te başlamışlardır. 1969'da açılan Gaziantep Müzesi iki ana bölümden oluşmaktadır. Arkeoloji bölümünde Neolitik, Kalkolitik ve Tunç Çağları'na ait pişmiş toprak ÇANAK-ÇÖMLEK, kemik ve metal parçalarla Hitit, Mitanni, Hurri, Babil, Yunan ve Roma dönemlerine ait heykeller, HEYKELCİK'ler, MÜHÜR'ler, Hitit HİYEROGLİF'li bazalt yazıtlar, SERAMİK ve metal (→MADEN sanatı) yapıtlar, SİKKE'ler ve yapı parçaları sergilenmektedir. Etnografya bölümündeyse yörede kulanılan giysiler, el yazmaları, mutfak eşyası, silahlar, takılar ve el işleri bulunmaktadır.

İslâhiye ilçesi Paleolitik Çağ'dan başlayarak günümüze değin sürekli bir yerleşim alanı olmuş, burada çok sayıda arkeolojik kazı yapılmıştır. Kentin Antik Çağ'da adı "Nikopolis"tir. 10km doğuda kazılan TİLMENHÖYÜK 24m yüksekliğindedir. Burada MÖ 3000'lerin son çeyreğine tarihlenen büyük bir kent kalıntısı bulunmuştur. Kentin, Hitit kaynaklarında da adı geçen küçük krallıklardan birinin başkenti olduğu sanılmaktadır. İslâhiye'nin 22km güneyindeki Yesemek köyü yakınında bulunan açık hava heykel atölyesinde, Büyük Hitit İmparatorluğu üslubunda işlenmiş olan ve MÖ 2000'in son çeyreğiyle MÖ 1000'in ilk çeyreğine tarihlenen yüzlerce heykel taslağı bulunmuştur (→YESEMEK TAŞOCAĞI VE HEYKEL ATÖLYESİ). Önasya'nın en büyük açık hava heykel atölyesi olan bu alanda işlenmiş kapı aslanı, SFENKS ve dağ tanrısı kabartmalarıyla figür taslaklarının, gönderildikleri kentlerde bitirildiği sanılmaktadır. Çevrede atölye sanatçılarının oturduğu sanılan yerleşimler de bulunmuştur. Fevzipaşa bucağının Zincirli köyündeki ZİNCİRLİ Höyük'te İlk Tunç Çağı'ndan Roma dönemine değin uzanan yerleşmede yapılmış arkeolojik çalışmalarda, dönemin mimari özelliklerine ilişkin önemli bilgiler edinilmiştir. Yerleşme dairesel ve çift duvarlı surlarla çevrilmiştir. Daha yüksek surlarla çevrili olan İç Kale'nin tepesinde BİT-HİLANİ tipinde yapılar bulunmaktadır. Yapıların temelleri geleneksel Hitit üslubunda ORTHOSTAT'larla bezenmiştir.

Kargamış ilçesinde, Fırat Irmağı kıyısındaki KARGAMIŞ öreni önemli bir Hitit yerleşmesidir ve Antik Çağ'da "Europos" olarak adlandırılmıştır. Yapılan kazılarda Erken ve Geç Hitit dönemlerine ait iki yerleşme bulunmuştur.

Kilis (1995'te il oldu), Asur kaynaklarında "Ki-li-zi", Roma dönemindeyse "Ciliza sive Urmagiganti" olarak adlandırılmaktadır. Hititler'den başlayarak Roma, Bizans, Memlûk ve Osmanlı dönemlerine ilişkin terihsel yapıtlar açısından zengin bir yerleşmedir. İlçedeki Osmanlı yapıları plan ve bezeme yönünden Memlûk etkisini sergiler. Gaziantep-Kilis arasında, yapım tarihi bilinmeyen, ancak sağlam duvar ve burçlarıyla görkemli bir yapı olan *Ravanda Kalesi* bulunmaktadır. Kilis'in 5km kuzeybatısındaki Kuzeyne'de Hitit, Roma, Bizans ve Halifeler dönemlerinden kalıntılar yer almaktadır. İlçe merkezinde Memlûkler'den günümüze gelen en önemli yapı, 1334'te Abdullah oğlu Hacı Halil'in yaptırdığı *Ulucami*'dir. Kesme taştan, dikdörtgen planlı, iki sahınlı, ana mekânı yüksek bir kubbeyle örtülü yapının çok köşeli ince uzun bir minaresi vardır. 1515'te Hasan kızı Seyyide Fatma'nın yaptırdığı *Akcurun Camisi*, Kanuni döneminin beylerbeylerinden Canbolat Bey'in 1553'te yaptırdığı ve kendi adıyla anılan cami kare planlı, tek kubbeli Osmanlı CAMİ'lerinin güzel örneklerindendir. Bulgar oğlu Hacı Baki Murad'ın yaptırdığı *Şeyh Camisi*'yle gene Canbolat Bey'in 1545'te yaptırdığı *Hoca Hanı*, 1562'de yaptırdığı ve Kilis hamamlarının en büyüğü, en bezemelisi olan *Paşa Hamamı*, 1599'da Tanrıverdi oğlu Hasan Bey'in yaptırdığı ve *Çukur Hamam* olarak da bilinen *Hasan Bey Hamamı* ile 1525'te Abd-ül-Hamid Murtaza'nın beyaz kesme taştan yaptırdığı *Ak Tekke* olarak bilinen mevlevihane, kentteki 16.yy yapılarıdır. 17.yy'dan günümüze ulaşan yapılar arasında, Abaza Hasan Paşa'nın 1655'te yaptırdığı *Şeyhler Camisi*, Kilis voyvodası Hüseyin Ağa'nın yaptırdığı *Hindioğlu Camisi*, 1683'te Hacı Ali Ağa'nın yaptırdığı *Çalık Camisi* bulunmaktadır. *Cuneye* ve *Kadı Camileri*'ninse yaptıranı ve yapım tarihi belli değildir. Osmanlı ÇEŞME mimarisinin güzel örneklerinden olan ve 1635'te Kilis voyvodası Kurdoğlu'nun yaptırdığı *Kurd Ağa Çeşmesi*, Sadrazam Mustafa Paşa'nın 1654'te yaptırdığı *İbşir Paşa Çeşmesi*'yle 1623'te Hasan Ağa'nın yaptırdığı *Fellah Çeşmesi* de bu yüzyıl yapıtlarındandır. *Küçük Çarşı Çeşmesi*'ninse yaptıranı ve yapım tarihi bilinmemektedir. 18.yy'dan kalan tek yapı 1785'te Kilis mir-i miranı (beylerbeyi) Daltabanzade Mehmed Paşa'nın yaptırdığı *Tuğlu Hamam*, kesme taştan çok kubbeli bir yapıdır. 1858'de yapılmış *Şeyh Abdullah Efendi Tekkesi ve Türbesi*, Nakşibendi şeyhi Hacı Abdullah Efendi'nin yaptırdığı çok yıkık durumdaki *Baytaz Hanı* ve Kavafzade Hacı Osman'ın 1844'te yaptırdığı *Haffaf/Kavaf Çeşmesi*, kentteki 19.yy yapıtlarıdır.

Nizip ilçesinde "Zeuguma" ve sonraları da "Seleukia ad Euphrates" adlarıyla bilinen Belkıs kalıntıları, Nizip-Birecik Karayolu'nun kuzeyinde, Kavunlu köyü yakınlarındadır. Örende Hitit, Asur, Roma, Bizans ve İslam dönemlerine ait kalıntılar bulunmaktadır. Roma ve Bizans dönemlerinin önemli yerleşme noktalarından biri olan yörede *nekropolis* (mezarlık) ve MOZAİK kalıntıları vardır.

Nurdağı ilçesinde, Sakçagöz (Sakçegözü) bucağının 10km kuzeybatısında Gedikli'deki GEDİKLİ HÖYÜK'te yapılan kazılarda, Kalkolitik Çağ katı üstünde üç katlı, dokuz evreli İlk Tunç Çağı katları bulunmuştur. Bu katlar, özellikle ölü gömme ve yakma (kremasyon) gelenekleri (→MEZAR) konusunda önemli bilgiler sağlamıştır. Zincirli'ye 25, Gedikli'ye 5km uzaklıktaki Kırışkal'da yapılan arkeolojik çalışmalarda İlk Tunç II ve Orta Tunç çağlarına (MÖ 2100-1900) tarihlenen anıtsal bir yeraltı yapısı bulunmuştur. Yapının yeraltı kültüyle ilgili dinsel törenlerde kullanıldığı sanılmaktadır. Sakçagöz bucağının 3km kuzeyinde yapılan kazılardaysa (→SAKÇEGÖZÜ) Antik Çağ kalıntıları altında bir Geç Hitit dönemi kentine rastlanmıştır. Yörenin Kalkolitik Çağ'dan Bizans'a değin sürekli bir yerleşim alanı olduğu anlaşılmış, buluntular arasında Halaf ve Obeyd tarzı çanak-çömlek ele geçmiştir.

Sivil Mimarlık:
Günümüzde Gaziantep'in eski kesimlerinde Güneydoğu Anadolu, Mezopotamya ve Kuzey Suriye'ye özgü kent dokusu, yapım ve bezeme özellikleri bugün de izlenebilmektedir. Araziye uyumlu bir biçimde yüksek duvarlarla belirlenmiş sokaklara yalnızca avlu kapıları açılmaktadır. Gaziantep evleri iklim şartlarına uyacak biçimde genellikle doğu-batı doğrultusunda yerleştirilmiştir. Sokağa açılan büyük kemerli kapılardan bir dehlizle taş kaplı iç avluya geçilir. AVLU'nun çevresinde yazlık ve kışlık odalar, mutfak, kiler gibi mekânlar bulunur. Konutların sokak cephesi iki katlıdır. Alt kat kapı dışında sokağa kapalıdır. Giriş dehlizinin

yanlarında ocak ve ahır bulunur. İkinci katlar geleneksel Türk evi (→EV) planındadır. SOFA çevresine sıralanmış ODA'lar yüksek ve bezeli tavanlıdır. Kesme taştan yapılmış evler düz toprak damla örtülüdür. Bu tür örtü iklim koşullarına uyduğu gibi, çeşitli yiyeceklerin kurutulması gibi ev üretimi için de uygun alanlar sağlar.

El Sanatları:

Gaziantep, coğrafi konumu nedeniyle geçmişte canlı bir ticaret merkezi olmuş, bu nedenle el sanatları kapsamında bakırcılık, iplikçilik, kilimcilik, el işlemeciliği, kuyumculuk ve yemenicilik gibi dallarda üretken olmuştur. Günümüzdeyse bunlardan bakırcılık ve el işlemeciliği canlılığını korumaktadır. "Antep işi" adıyla anılan hesapişi, yelek, terlik ve entarilere uygulanmakta, susma, kesme, ciğerdeldi gibi örgelerden oluşmaktadır. Turistik eşya olarak pazarlanan bakır ürünleri, vazo, biblo, mangal, tepsi vbg süs eşyasını kapsamaktadır. *D.Kınık*

GAZNELİ mimarlığı ve sanatı

Gazneliler (963-1186) yönetimi ele geçirdikten sonra Afganistan'da ve Hindistan'da yoğun bir biçimde mimarlık eylemine girişmişlerdir. İSLAM kültür ve bilimine en önemli katkıları MEDRESE yapımında olmuştur. İlk medreseler 11.yy'da Şii mezhebine karşı Sünni mezhebini güçlendirmek ve yönetici yetiştirmek amacıyla kurulmuştur. Kaynaklardan Gazneliler'in *Beybakiye*, *Saidiye*, *Ebu Saad-ül-Esterabadi* ve *Ebu İshak-ül-Isfahanin* adlı dört medrese yaptıkları bilinir; ancak bu yapıların mimarisine ilişkin bilgi yoktur. Sengbest'te *Aslan Cazib Türbesi* yanındaki yapının da bir medrese olduğu sanılmaktadır.

Gazne kentinin mimarisi konusunda en önemli veriler Fransız arkeolog Daniel Schlumberger'in 1948'de yaptığı kazılarda ortaya çıkmıştır. Afganistan sınırı yakınında *Bust Kalesi* çevresindeki Bust kenti Gazneliler döneminde çarşılar, hamamlar, devlet daireleri, saraylar ve kışlalarla donatılmıştır. Sultan Mahmud (hd.998-1030) ve oğlu Sultan Mesud (hd.1031-41) tarafından kurulduğu anlaşılan *Leşker-i Bazar Sarayı* bu yapı topluluğunun en önemli yapısını oluşturmaktadır. Sarayın ortasında revaklarla çevrili bir avlu bulunmakta; avluya açılan eyvanların en büyük olanından (kuzey) sarayın en özenle bezenmiş tören ve kabul salonuna geçilmektedir. Duvarların alt bölümlerinde Gazneli askerler betimlenmiş, üst bölümleriyse tuğla örgülerle bezenmiştir. Gazneliler'in ikinci büyük sarayı, İtalyan arkeologları A.Bombaci ve Scerrato tarafından 1957-58'de Gazne'de yapılan kazılarla ortaya çıkarılan *III.Mesud Sarayı*'dır (*Gazne Sarayı*). Mihraptaki yazıtta 1112'de Sultan Mesud tarafından Muhammed bin Hüseyin bin Mübarek'e yaptırıldığı yazılıdır. Bu sarayda *Leşker-i Bazar*'ın plan şeması yinelenmiş; ancak boyutlar daha büyük tutulmuştur ve yapı daha görkemlidir. Ana yapı malzemesini tuğlanın oluşturduğu sarayda PİŞMİŞ TOPRAK ve ÇİNİ bezemeye, mermer döşemeye, alçı ve mermer kaplamaya geniş yer verilmiştir. Çini bezemenin 12.yy'da eklendiği sanılmaktadır. Avlu duvarında dolanan çiçekli kûfi yazıt Farsça'dır. Saray çevresinde cami, çarşı, pazar yeri ve meydan bulunmaktadır. Öte yandan *Leşker-i Bazar*'ın Alay Meydanı'nın güney duvarına bitişik olarak bir cami kalıntısının izlerine rastlanmıştır. Kazı sonuçlarına dayanarak bu camide mihrap önünde kubbeyle örtülü bir özel mekânın bulunduğu varsayılmaktadır. İbadet mekânı ayaklarla kıble duvarına paralel iki sahna ayrılmıştır ve cami mihrap yönü dışında üç yönden açık tutulmuştur. Yapım tekniğine dayanarak bu caminin Sultan Mahmud döneminde yapıldığı ileri sürülmektedir. Gazneliler'den kalan tuğla bezeli iki kulenin III.Mesud (hd.1099-1115) ve Behram Şah'a (hd.1117-57) ait olduğu belirlenmiş, ancak minare mi yoksa gözetleme kulesi mi oldukları henüz aydınlatılamamıştır. Gazneliler'den günümüze ulaşmış TÜRBE sayısı sınırlıdır. Kalanların arasında en önemlisi Sengbest'te medrese ve RİBAT'la birlikte bir yapı topluluğu oluşturduğu sanılan *Aslan Cazib Türbesi*'dir. Gazneli KERVANSARAY'ları orta avlusu ve simetri eksenindeki EYVAN'larıyla KARAHANLI kervansaraylarının plan şemasını sürdürmektedir. Meşed Çayı kıyısında *Ribat-ı Çahe/Ribat-ı Mahi* kalıntıları bu tür yapılarla ilgili bilgi verecek niteliktedir.

Gazneliler döneminden ele geçen mimari BEZEME örnekleri, Gazne sanatının sonraki dönemler üzerinde önemli etkileri olduğunu belgelemektedir. Gazne saray kazılarında çıkan mermer levhalarda insan ve hayvan figürleri arasında PALMET, RUMİ ve LOTUS örgelerinin yanı sıra KÛFİ ve NESİH yazı kabartmaları büyük bir ustalıkla işlenmiştir. Tuğla ve pişmiş toprak bezemede de özellikle geometrik düzenlemede zengin bir çeşitlilik görülür. Gazne kazılarında ayrıca kalıp işi kabartma örgeli, küçük kare çiniler bulunmuştur. Bunlar tek renkli, sırlı, yeşil, sarı, mavi ve kahverengi örneklerdir. Aralarında yıldız biçiminde olanları da vardır; rozetler, çift başlı kartal, yürüyen hayvan figürleri, rumi ve yazı örgeleriyle bezenmişlerdir.

0519, 2550, 3036, 3037, 3638. *A.Ödekan*

GEC (Far.) = **HARÇ**

GECEKONDU

II.Dünya Savaşı sonrası Türkiye'sinde hızlanan KENTLEŞME sürecinin büyük kentlerde oluşturduğu yeni kentli nüfusun, mevcut kentsel konut stoğu ve ortaya yeni çıkan KONUT sunum biçimleri içinde barındırılamayan, gelir seviyesi düşük kesimlerinin kendi dinamikleriyle oluşturdukları yeni kentsel konut türü. Türkiye'de gecekondu üretimini ortaya çıkaran koşullar, II.Dünya Savaşı sonrasında değişen dünya konjonktürü sonucu dış dinamiklerin de etkisiyle hızlı bir değişime uğrayan ekonomik ve sosyal politikaların kırsal ve kentsel alanlarda ortaya çıkan sonuçlarıyla oluşmuş ve Osmanlı İmparatorluğu'ndan devralınan toprak mülkiyet düzeninin, mevcut kent sınırlarının hemen kıyısında kamu mülkiyetinde oluşturduğu geniş toprakların sağladığı olanaklar da bu yeni konut sunum biçiminin hızla yaygınlaşması için fırsat olmuştur.

II.Dünya Savaşı sonunda ortaya çıkan dünya sistemi içinde Amerikan sermayesi ve ABD hükümetinin Avrupa ülkeleri için geliştirdiği kalkınma programından Türkiye'nin de yararlanması sonucunda bir yandan tarım makinelerinin sayısındaki hızlı artışla değişen tarım teknolojisi tarımsal üretimi arttırıp bu yolla iktisadi bir büyüme sağlarken, öte yandan gerek bu iktisadi büyümenin kentlerde sağladığı canlılık, gerek aynı yollardan sağlanan dış teknoloji ve sermaye aktarımlarıyla yine kentlerde sanayileşme alanında görülen gelişmeler Türkiye'de 1945'ten itibaren hem kırsal hem de kentsel alanlarda belirgin bir hareketlilik yaratmıştır. Kırsal alanlarda tarımsal üretimin artmasına bağlı olarak gerçekleşen iktisadi büyümenin ve bu büyümeyi yaratan faktörlerin sanayileşme ve kentleşme sürecinin hızlanması üzerinde temel toplumsal etkileri olmuştur. Tarımsal üretimin artmasını sağlayan küçük üreticilerin ve aile işletmelerinin sayısının artmasına karşın tarımdaki makineleşme sonucun-

da eski ortakçıların bir kısmıyla, makineleşme ile artık işgücü kazanan toprak sahibi ailelerin bir kısmı, kentlerde yeni oluşan iktisadi canlılığın vaadettiği istihdam olanaklarından faydalanmak üzere köyle bağını tam koparmayan bir nüfus hareketi başlatmışlardır. Aynı yıllarda ulaşım sektöründe sağlanan gelişmeler de bu nüfus hareketliliğini olanaklı kılmıştır. Dünya pazarı içinde Türkiye'nin yerinin tarım dışsatımı olması gerektiğini belirten dış yardım kuruluşlarının yardımlarının büyük bir kısmı karayolu ağının gelişmesini sağlayacak yol yapım makineleri ve motorlu taşıtların dışalımının karşılığıydı. 1948-53 arasında binek arabalarının sayısı 8 binden 28 bine, ticari taşıtların sayısı ise 14 binden 34 bine çıkmıştır. Aynı yıllarda devlet denetimindeki pazar ekonomisinden "serbest pazar" ekonomisine geçiş bu hareketliliği sağlayan öteki önemli etken olmuş; II.Dünya Savaşı sonrasında dünyanın her yerindeki pazar ekonomilerinde görülen iktisadi canlılık rüzgârlarından da etkilenerek 1950'den itibaren devlet denetimindeki pazar ekonomisinden serbest pazar ekonomisine geçen Türkiye'de 1950-60 arasında kırsal alanlardan kentlere doğru düzenli bir nüfus akışı oluşmuştur. 1950-60 arasında kentlerde yaşayan nüfus oranı %20'den %30'a, kentli nüfusun toplam nüfus içindeki payı da 1970'de %37'ye, 1980'de %45'e çıkmıştır. Bu nüfus hareketi yoğunlaşma bölgeleri açısından da süreklilik oluşturuyor, kentlerin nüfusu artarken, nüfus genel olarak dört bölgede toplanıyordu. 1980'lerin başında kentsel nüfusun %28'i merkezini İstanbul'un oluşturduğu Doğu Marmara Bölgesi'nde, %10'u merkezini İzmir'in oluşturduğu İzmir Körfezi'nde, %10'u merkezini Adana'nın oluşturduğu İskenderun Körfezi'nde ve %11'i merkezini Ankara'nın oluşturduğu kentsel bölgede yaşıyordu.

Dönemin başından itibaren gerek bu dört yoğunlaşma bölgesinin merkezleri, gerek öteki daha küçük çekim merkezleri, daha önce 19.yy'da sanayileşmiş ülkelerdeki kentleşme süreçlerine benzer bir biçimde önce merkezileşmişler ve yoğunlaşmışlar, daha sonra da merkezden dışa bir hareketle "desantralize" (çevreye yayılma) olmuş, büyümüş ve yayılmışlardır. Ancak söz konusu benzerlik, kentleşme süreçlerinin genel büyüme evrelerini anlatan terimlerle sınırlı kalmıştır. Türkiye II.Dünya Savaşı sonrasında hızlı kentleşme ve sanayileşme sürecine girdiği sırada, hem hızlı kentleşmesini hem de sanayileşmesini sağlayacak sermaye birikimine sahip değildi. Siyasal yönetimlerin yaptığı tercihlerle sanayi yatırımlarının çeşitli biçimlerde korunması ve teşvik edilmesi (sanayi ürünleri dışalımının kısıtlanması, sanayi yatırımlarına yapılan teşvikler, verilen fonlar ve sağlanan vergi indirimi gibi önlemlerle), zaten kısıtlı bir birikime sahip olan büyük sermayeyi sanayi alanına çekmiş; bu tercih KENT'in yapılanmasını küçük sermayenin üstlenmesiyle sonuçlanmıştır. Küçük sermayeyi toplu üretim organizasyonlarına çekecek bir öznenin bulunmayışı, devletin bu alanda düzenleyici bir rol üstlenmeyişi ya da toplum içinde sivil örgütlemelerin kurulamayışı küçük sermayenin bireysel üretim ölçeğinde kullanılması sonucunu getirmiştir.

İşte kentteki bu sermaye paylaşımı ve organizasyon eksikliği 1950 sonrası Türkiye'sini konut sunum biçimleri açısından daha önce 19.yy'da sanayileşen Avrupa ülkelerinden ayrıştırmış ve Avrupa ülkeleri ile ABD'de sanayileşme sonucu oluşan kentleşme süreçlerinde ortaya çıkan konut sunum biçimlerinden (→TOPLU KONUT) farklı, kendine özgü iki tür yeni konut sunum biçiminin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bunlardan birincisi kentin içine girdiği değişim süreci içinde oluşan yeni orta tabakaların konut talebini imarlı kent alanlarını yoğunlaştırarak yeni apartmanlarla sağlayan "yap-satçı üretim", öteki de kente yeni göçen ve ucuz emeği üreten alt-orta gelir grubunun konut talebini karşılayan "gecekondu üretimi"dir. 1980'lerin başına kadar oluşan kentleşme süreci içinde kentsel konut alanlarının oluşumunu belirleyen konut üretim biçimi, bu iki bireysel üretim biçimi olmuş; aynı dönem içinde küçük sermayelerin bir organizasyon içinde birleştirilmesiyle oluşturulan ve bir toplu konut üretim biçimi olan "kooperaif üretimi" ise etkili olamamıştır. Kooperatifler eliyle üretilen tüm konut sayısı 1950-80 arası konut stokuna eklenen toplam konut sayısı içinde ancak %10'luk bir pay tutabilmiş; bu dönemin kentleşme sürecini belirleyen konut üretimi de gecekondu üretimi ve yap-satçı üretim yoluyla sağlanmıştır. 1970'lerin başında dört büyük yoğunlaşma bölgesinin merkezlerinden İstanbul'da toplam kentli nüfusun %45'i, Ankara'da %65'i, İzmir'de %35'i, Adana'da da %45'i gecekondularda oturuyordu.

Gecekondu üretimi başlangıç döneminde, kentleşme sonucu hızla artan kentsel rantlar nedeniyle, temel kentsel konut sunum biçimi olan "yap-satçı üretim" konut sunumuna kiracı ya da mülk sahibi olarak ulaşamayan kısıtlı birikime sahip yeni kentli grubun, seçilen boş hazine arsası üstünde, içinde oturacak olan aile fertlerinin emeği, kısıtlı maddi birikimi ve ıskarta inşaat malzemelerinin bu birikime katkısıyla sağlanan, tamamen bireysel bir üretim biçimi olarak ortaya çıkmıştı. Hem arsa seçiminin hem de yapım sürecinin yasadışı olmasının, hızla inşa edip içine girmeyi gerektirmesi başlangıç döneminde gecekondu üretiminin yapım süreciyle yaşama sürecinin iç içe geçtiği bir süreç olması zorunluluğunu getirmişti. Maddi birikim arttıkça değişen ya da yıkıldıkça yeniden yapılan dinamik bir süreç olan gecekondu üretiminin doğal özelliği çevre koşullarına uymak olmuştu; bu yüzden başlangıç dönemi için gecekondu üretiminde belirgin konut tiplerinden söz etmek olanaksızdır. Her gecekondu bölgesinin kendi çevresel koşullarından ve konducunun geldiği kırsal bölgeden taşıdığı yöresel özelliklerinden oluşan değişken bir yapı söz konusudur. Gecekondu üretiminde kullanım değerlerinin tasarımı belirlemesinden çok, ekonomik kısıtlamalarının belirleyici olması ve her konducunun ekonomik gelişmesinin farklı bir aşamada bulunması bu değişken yapıyı daha da pekiştirmiştir.

Gecekondu alanlarının geçici bir olgu olarak görüldüğü başlangıç döneminin özelliklerinden doğan tamamen bireysel üretim biçimi, zamanla gecekondunun kent ölçeğinde geri dönülmez bir olgu haline gelmeye başlamasıyla yarı örgütlü bir aşamaya dönüşmüştür. Bu örgütlenme önce gecekondu arsasının sağlanması alanında olmuş; gecekondu arsaları ya hazine arsalarını denetlemeye başlayan siyasal kutuplaşmanın yarattığı aracıların eline geçmiş ve konducu bu aracılara gecekondu arsası için bir pay ödemeye başlamış ya da kent kıyısındaki ucuz araziyi satın alan spekülatör ya da emlakçi arsa sahibine hisseli tapu karşılığı arsa değeri öder hale gelmiştir. Bu değişim, oluşacak gecekondu alanının yerleşme biçimine parselasyon şekliyle ve taşıdığı potansiyel yol-parsel ilişkisiyle daha önceki aşamaya oranla daha düzenli bir yapı getirmiştir. Bu örgütlenmenin sonucunda toprağı denetleyenler, arsayı gecekonduya tahsis etmenin ötesinde, gecekondular arası geçit düzeninin sağlanması, potansiyel yol alanlarının tesviyesi ya da merkezi otoriteye karşı o arsanın koruyuculuğunu yasallaş-

ma süreci boyunca siyasi zemin içinde sağlama gibi hizmetler vererek birer ilkel plancı görevi üstlenmişlerdir. Gecekondu üretiminin yaygınlaşmasıyla üretim sürecinde de bir değişim ve örgütlenme ortaya çıkmış; daha önce üretim tamamen bireysel olarak aile fertlerinin çabalarıyla ve amaç dışı malzemeyle gerçekleştirilirken, zamanla inşaat alanında uzmanlaşmış işgücü ve bu inşaat sektörü için üretilen malzemeler kullanılmaya başlamıştır. Bu değişim gecekonduyu yalnızca içinde yaşanan bir barınma aracı olmaktan çıkarıp, zamanla piyasa içinde alınıp satılan ve kiraya verilebilen bir ürün haline getirmiştir.

Türkiye'de gecekondu bölgelerinin geçirdiği bu dönüşüm sürecini belirleyen temel olgu, yasallaşma süreci olmuştur. Gecekonduda yaşayan kesimin oy potansiyeli, siyasal iktidarlarca daha gecekondulaşmanın başladığı ilk yıllarda keşfedildiğinden, seçim dönemleri, gecekonduların imar aflarıyla yasallaşma sürecinin de en uygun dönemleri olmuş ve bu dönemlerde gecekondu üretimi görece artış göstermiştir. 1948'de yalnızca Ankara'yla sınırlı olan 5218 sayılı yasa sayılmazsa, 1953'te çıkartılan 6188 sayılı Bina Yapımını Teşvik ve İzinsiz Yapılar Hakkında Kanun, gecekondu affını ilk kez yaygın olarak uygulamış, bağışlanan hazine arsalarına bina yapmayı şart koşmuş ve tamamlama süresi getirmiştir. 1963'te yürürlüğe giren 327 sayılı "6785 sayılı İmar Kanununa Geçici Bir Madde Eklenmesi Hakkında Kanun" da, belirli sürelerle sınırlanan af kavramından farklı olarak ilk kez yapı kullanma izni olmayan konutlara belediye hizmetlerinden yararlanma hakkı getirmiş; dolayısıyla gecekondu alanlarının kentle bütünleşmesi yolunda ilk adımı oluşturmuştur. 1966'da çıkarılan ve ilk kez gecekondunun yasal tanımını yapan 775 sayılı Gecekondu Kanunu'da ise gecekondunun yasal olup olmadığına açıklık getirilmediği, yalnızca toplumsal ve ekonomik bir sorun olarak değerlendirildiği görülür. Bu yasada, uzun dönemde sorunu çözücü finans ve arsa üreten kurumların gerekliliği ve yerel yönetimlerle bu kurumların işbirliği içinde faaliyet göstermesi gibi tedbirler öngörülmüştür. 1976'daki 1990 sayılı yasa ile 775 sayılı yasanın afla ilgili zaman sınırı genişletilmiş; bu yasalarla 1980'lere kadar gecekondu bölgeleri, önce tapu verilerek mülkiyet hakları sağlanıp, daha sonra imar düzenlemeleriyle yasal plan kapsamına alınmış ve ardından da kamu ve altyapı hizmetlerinden pay verilmeye başlanarak kentsel alanlar haline getirilmiştir. 1983'te askeri yönetimin 2805 sayı ile çıkardığı yasadan sonra 1984'teki 2981 sayılı yasa, "yeminli özel teknik bürolar" aracılığıyla tek yapı ölçeğinde yaygın bir tarama ile düşey yoğunluk artışını da yasallaşma sürecine almıştır.

Böylece başından beri toplumsal dinamiklerin ve yasal düzenlemelerin aracılığıyla, gecekondu üretimi biçiminde oluşan alt gelir gruplarının konut bölgeleri, imarlı alanlar haline gelip yap-satçı üretimin konut piyasası içine girmeye ve bu gelişmenin doğal sonucu olarak da yap-satçı üretimle oluşan kentsel konut alanlarına hem yoğunluk hem de konut tipleri olarak benzemeye başlamışlardır. Gecekondu bölgelerinde bir başka değişim de kat sayısı arttıkça zemin kat kullanımlarının küçük üretim ya da onu destekleyen ticaret alanlarına dönüşmesi olmuştur. Yoğunluk arttıkça başlangıçta var olan yarı kırsal karakter kaybolmuş; kentsel alanlardan farkı, yapılı çevre kalitesinin daha düşük seviyede olması, kentsel hizmetlerden daha düşük pay alması ve alt gelir gruplarını barındırması olmuştur. Gecekondu bölgelerinin geçirdiği bu dönüşüm onları başlangıçta potansiyel olarak taşıdıkları kente alternatif olma özelliklerinden, özellikle de yarı kırsal "banliyö-*suburb*-altkent" değerlerinden uzaklaştırmış, altkentleşme süreci yerine kentleşme süreci içine çekmiş; sanayileşme süreci içinde kentleşmenin hep kaçılmak istenen değerleriyle buluşturmuştur. Yeşilin azalması, yoğunlaşma, sanayi üretimi, kentsel yapılaşma biçimlerinin ağırlık kazanması, evrensel olarak kaçılmak istenen değerlerin plansız değişim içinde kaçınılmaz sonucu olmuştur. Hızlı yasallaşma ve kentsel rant değişimlerinden pay alma özelliği başlangıçta baş sokulacak bir barınak olan gecekonduyu ilerisi için potansiyel bir yatırım aracı haline de dönüştürmüştür.

Başlangıcından beri kentsel kültürel değerlere alternatif değerler üreten gecekondu, kendi değişim süreci içinde kendi kültürel değerlerini kente taşıyarak, kentsel kültürün de anlamını değiştiren kentsel bütünleşme süreci içinde, toplumbilimsel olarak da etkili bir kentsel olgu olmuştur.

[Gecekondu benzeri konutlara Hindistan'da (özellikle Kalküta'da) *basti*, Cezayir'de *bidonville*, Peru'da *pueblo joveno*, Brezilya'da *favela*, Meksika'da *colonia proletaria*, İran'da da *zurâbad* denmektedir. İngilizce *squatter house* ve Fransızca *bidonville* sözcükleri gecekondu yerine kullanılmaktaysa da, aynı içerikte değillerdir.]

[3115A]. ***M.Karaören***

GEÇ ANTİK VE ERKEN HIRİSTİYAN mimarlığı ve sanatı

Mimarlık:

Roma İmparatorluğu'nun doğu ve batısında MS 200 öncesine ait dini bir yapı bilinmemektedir. Pagan toplumlara göre mabet (→TAPINAK), tanrının eviydi; buna karşılık yeni din, "Tanrı, insan eliyle yapılmış mabetlerde oturmaz" düşüncesini savunduğundan ötürü Hıristiyanlık'ın ilk dönemlerinde özel olarak toplu ibadet için gerçekleştirilen yapı yoktur. Sivil mimarlık örnekleri, özellikle evler, basit bazı değişimlerle ibadet mekânına dönüştürülmüştür. Suriye'de *Dura Europos* (232/233) ve *Kırkbiza*'da (4.yy başı), bu türde ev kiliseleriyle karşılaşılmaktadır. Roma'da Hıristiyanlık'ı kabul eden bazı zengin aileler ev, çarşı, dükkân ya da hamamlarını kiliseye hibe etmişler ve bu yapılar ufak değişimlerle ibadete açılmıştır. Giriş kısmında ev sahibinin adını taşıyan *Titulus Pudentis* ve *Titulus Equitius* (3.yy) *Kiliseleri* bunun örnekleridir. Erken dönemlerde Hıristiyanlar'ın toplu olarak gömüldükleri yeraltı mezarlıklarına KATAKOMP denir. Volkanik tüf toprağının bulunduğu Roma, Napoli ve Syracusa'da ortaya çıkarılan katakomplar genelde kent surları dışında ya da yakınındadır. 10-30m uzunluğunda, 1.80-2m yüksekliğindeki dehlizlerin duvarlarına oyulmuş, LOCULUS ya da ARCOSOLIUM tipinde mezar nişleri içeren yeraltı mezarlıklarının en eski örneği olan Roma'daki *Calixtus Katakombu* (yks.200), kapladığı 29.6x70m²'lik alanda 800 mezar barındırmaktadır.

313'te Milano'da Büyük Konstantin (I.Constantinus) ve Licinius tarafından yayımlanan bir fermanla Hıristiyanlık dini serbest bırakılmış, Kilise'nin mal ve mülk edinmesine izin verilmiştir. Bu ferman mimarlık sanatı için bir dönüm noktası olmuş, Konstantin döneminde (306-337) yapı eylemleri Roma, İstanbul ve Antakya'nın yanı sıra Kudüs ve Beyt-ül-lahm'de (Beytlehem) hızla gelişmiştir. ROMA sanatında toplantı salonu, ticaret borsası gibi sivil amaçlarla kullanılan BAZİLİKA tipi, büyük toplulukların ibadetine elverişli olması nedeniyle KİLİSE mimarisinde benimsenmiştir. Konstantin'in

yaptırdığı ve kaynaklarda *Ecclesia Constantiniana* adıyla tanımlanan Roma'daki *S.Giovanni in Laterano* (313 sonu-319) ve *San Pietro* (324-349) *Kiliseleri* beş NEF'li ve TRANSEPT'li Helenistik bazilikalardır. Havari Petrus'un mezarı üstüne yaptırılan *San Pietro*, 64m genişlik ve 119m uzunluğuyla Konstantin döneminin anıtsal mimarlık anlayışının tipik bir örneğidir. Roma'daki *S.Agnese fuori le mura* (338-353), *SS.Marcellino e Pietro* (4.yy'ın 2.çeyreği) ve *S.Sebastiano fuori le mura* (4.yy'ın 2.çeyreği) *Kiliseleri*'nin planları bir sirk şemasını (→CIRCUS) hatırlatmaktadır. Bazilikaların yan nefleri doğuda "U" biçiminde bir dehliz gibi orta nefi kuşatmaktadır. İçlerinde ve çevrelerinde sayısız mezar barındıran bu yapılar, bir aziz ya da *martyr*'in (martir: din şehidi) mezarı üstünde ya da kutsal sayılan bir alanda yer alan anı kiliseleridir.

Merkezî plan şeması genelde MEZAR ve VAFTİZHANE yapılarında yeğlenmiştir. İmparator Konstantin'in Roma'da annesi için yaptırdığı *Helena Mausoleumu* (312-324), nişli ROTOND tipinde anıtsal bir mezardır. Kızının S.Agnese yakınındaki *Constantina Mausoleumu* (*S.Costanza*; 338-354) rotond tipini yineler. Dıştan revaklı bir dehlizle çevrelenen yapı, içte çift sütunlu destek dizisiyle tonozlu dehliz ve kubbeli merkez mekânlarına ayrılmıştır. *S.Giovanni in Laterano* yakınındaki *S.Giovanni in Fonte Vaftizhanesi*, 312-319 arasında rotond olarak yapılmış, 432-440'larda bir sekizgene dönüştürülerek yenilenmiştir. 4.yy'ın sonlarında Roma'daki geleneksel *Titulus Kiliseleri*'nin yerine yeni yapılar gerçekleştirilmiştir. Üç nefli Helenistik bazilikalardan *S.Pudenziana* (384-399 ve 402-417) ve *S.Clemente* (384-399) bunlara örnektir. Havari Paulus'un mezarı, 386-400/410 arasında yaptırılan *S.Paolo fuori le mura Bazilikası*'yla vurgulanmıştır. Bir havari mezarının yer seçiminde rol oynaması, ayrıca beş nefli *transept*'li Helenistik bazilika şemasının yinelenmesi, bu yapıda *San Pietro*'nun etkisini belgeler. 5.yy'da İtalya'da üç nefli, ahşap örtülü bazilikalar yaygınlaşmıştır. Roma'daki *S.Sabina* (422-432) ve *S.Maria Maggiore* (432-440), ayrıca Ravenna'daki *S.Giovanni Evangelista* (424-434) ve *S.Apollinare in Nuovo* (491-504) bu dönemin en önemli yapılarıdır. Özgün biçimini koruyabilen *S.Sabina Kilisesi*, yalın ve dengeli iç mekânıyla dikkati çeker. Yuvarlak kemerli büyük pencerelerle aydınlatılan yapının mozaiklerinin çoğu kaybolmuştur; ancak nefleri ayıran DEVŞİRME sütunlar, kemer üçgenlerini kaplayan OPUS SECTILE bezemeler ve giriş kapısının kabartma tekniğinde dinsel tasvirler içeren ahşap kanatları değerli buluntulardır.

Milano'daki *S.Simpliciano* (4.yy sonu) ve *H.Apostoli Kilisesi* (382-386) serbest haç plan şemalarıyla Konstantin'in başkentte yaptırdığı ünlü *H.Apostoli (On İki Havari) Kilisesi*'nin Batı'daki yankılarıdır. Theodosius döneminde (379-395) haç tipi özellikle *martyrion* (→MARTYRIUM) ve MAUSOLEUM'larda uygulanmıştır. Genelde büyük bazilikaların yanında gerçekleştirilen bu yapıların güzel örnekleri S.Maria in Capua Vetere'de *S.Martorana* (5.yy başı), Milano'da *S.Vittore*, *S.Aquilino* (4.yy) ve *S.Nazaro*, Padova'da *S.Prosdocimo*, Verona'da *S.Stefano* (yks.450), Vicenze'de *SS.Felice e Fortunata*'dır (5.yy). Eşsiz mozaikleriyle tanınan Ravenna'daki *Galla Placidia Mausoleumu* (yks.424-425) minyatür boyutları, körkemerlerle hareketlendirilen cepheleri ve Ravenna mimarisinin benimsediği tuğla tekniğiyle, haç planın yalın bir uygulamasıdır. Merkezî plan şemalarında çeşitlemelerin ve karma tiplerin ortaya çıktığı dikkati çeker. Roma'daki *S.Stefano*'da (468-483) rotondla haç şemanın bütünleştirildiği, Milano'daki *S.Lorenzo Kilisesi*'nde (4.yy'ın 3.çeyreği) *tetrakonchos* (→KONCHA) planın ilk kez anıtsal boyutlarda uygulandığı görülmektedir. 5.yy'da Mezopotamya ve Suriye'de benimsenecek bu tip, 6.yy'da yaygınlaşacaktır.

İSTANBUL'da Konstantin dönemine ait kiliselerden hiçbiri günümüze gelememiştir. İmparatorun yapımına başlattığı *H.Eirene* (*Aya İrini*; 330-337), *H.Sophia* (*Ayasofya*; bit.360) ve *H.Apostoli* (324-370) *Kiliseleri*'nin 5.ve 6.yy'larda yenilenmesi nedeniyle, özgün görünümleri hakkında yalnız kaynaklardan bilgi edinmek olanaklıdır. *H.Eirene* ve *H.Sophia* Helenistik bazilika tipinde, *H.Apostoli Kilisesi*'yse serbest haç planlı anıtsal bir yapıydı. İmparator, kentin dokusunu belirleyen büyük meydanlar (*Forum Constantini*, b.Çemberlitaş), sosyal tesisler (*Senato Binası*), saraylar (*Daphne*), hamamlar (*Constantinianai*) ve kent surlarını yaptırmıştır. Yapımına Septimius Severus döneminde (193-211) başlatılan *Hippodrom* (yks.350-431; →HİPODROM) ve kentin su gereksinimini karşılamak için (→SUKEMERİ) yaptırılan *Valens Sukemeri* (*Bozdoğan Kemeri*; 368-373) 4.yy'daki mimarlık etkinliklerini belgeleyen önemli eserlerdir [yapıtlardır]. Bugün bir bölümü var olan *Bozdoğan Kemeri*, özgün haliyle İstanbul'un üçüncü ve dördüncü tepelerini bağlayan 1km uzunluğunda, iki katlı ve ortalama 25m yükseklikteydi. İstanbul'da günümüze gelebilen en eski Helenistik bazilikalar 5.yy'a tarihlenmektedir. Bunların arasında döneminin mimari özelliklerini yansıtan önemli bir örnek *Studios Manastırı*'nın kilisesi *H.Ioannes Prodromos*'tur (b.*İmrahor Camisi*; 454'ten önce). Karemsi dikdörtgen NAOS iki sütun dizisiyle üç nefe ayrılmakta, orta nef, Doğu'da erken dönem başkent mimarlığında benimsendiği gibi üç cepheli bir APSİS'le, yan neflerse düz duvarla sınırlanmaktadır. Kilisenin batıda dört sütunlu, beşli bir açıklıkla dışa bağlanan NARTHEKS'i ve bugün büyük çapta kaybolmuş ATRIUM'u vardır. Özgün durumunda ahşap çatıyla örtülen kilisenin *nartheks*'i ve yan nefleri galerilidir. BEMA'da haç planlı KRİPTA'sı, SYNTHRONON'u ve TEMPLON'u, zengin mimari plastik öğeleri ve 11.yy'a tarihlenen yer döşemesi yüzyıllar boyunca başkentte etkin olmuş manastır kilisesinin değerli buluntularıdır. Tüm plan özellikleriyle *Studios*'a benzeyen *Theotokos Chalkoprateia Kilisesi* (*Acem Ağa Mescidi*; 450-457) II.Theodosius'un kızkardeşi ve İmparator Marcian'ın karısı Pulcheria (399-453) tarafından yaptırılmıştır. 5.yy'da İstanbul'da üç nefli Helenistik bazilika tipinin benimsendiğini gösteren bir başka yapı da *Topkapı Sarayı* avlusunda ortaya çıkarılan kilisedir (5.yy ortası). 404'te bir yangın sonucunda harap olan *H.Sophia Kilisesi*, II.Theodosius'un emriyle mimar Ruffinius'un yönetiminde yeniden inşa edilmiştir. 415'te hizmete açılan ikinci kilise 532 Nika Ayaklanması'nda hasar görmüş ve Justinianos (Iustinianos; hd.527-565) tarafından bugünkü biçiminde tümüyle yeniden yaptırılmıştır. II.Theodosius dönemine (408-450) ait *Propyleum*, 1935'teki kazıda ortaya çıkarılmıştır. Mimari plastik buluntular Theodosius döneminin tipik alçak kabartma tekniğinde ve antik motiflerden [örgelerden] esinlenerek yapılmıştır. Kaynak verilerine göre, yapı büyük olasılıkla beş nefli ve galerili bir Helenistik bazilikaydı. Batıda *propyleum* (→PROPYLON) ve *atrium*'la sınırlanmakta, bir vaftizhane ve hazine dairesi içermekteydi.

İstanbul'da Erken Hıristiyan mimarlığına ait çok sayıda merkezî yapı buluntusu vardır. *H.Sophia*'nın kuzeydoğusunda yer alan *Skevophylakion* (Hazine Dairesi; 5.yy) örtü sistemine kadar tümüyle ayakta kalabilen tek örnektir. Merkezî yapıları plan şema-

larına göre beş ana grup altında toplamak olanaklıdır. *Trikonchos* (→KONCHA) tipin tek örneği, *Kalenderhane Camisi* (*Akataleptos Manastırı*) yanındaki hamam (4.yy sonu-5.yy başı) buluntusudur. *Myrelaion* (b.*Bodrum Camisi*) yanındaki yapı (5.yy'ın 2.yarısı), *Lausos Sarayı* (5.yy başı) ve *Skevophylakion*, basit rotondlardır; *Karpos* ve *Papylos Martyrionu* (4./5.yy) aynı tipin dehlizle çevrelenmiş ilginç bir uygulamasıdır. 5.yy'da Antiochos Sarayı'nın kabul salonu (416-418), daha sonra *martyrion* ve kilise olarak kullanılan *H.Euphemia* (518-528); özgün işlevi belirlenemeyen *Theotokos Hodegetria* ve büyük olasılıkla iki katlı bir *mausoleum* olan *Balabanağa Mescidi* (5./6.yy) altıgen; *Chalkoprateia Bazilikası*'nın yanındaki vaftizhaneyse (5.yy) sekizgen planın başkentte bilinen uygulamalarıdır. 4.yy'da kentin hızla büyümesinin yanı sıra Doğu'dan gelebilecek saldırılara karşı kenti daha iyi savunabilmek amacıyla, II.Theodosius'un emriyle 412'de Konstantin surlarının yks.1.5km batısında yeni surların yapımına başlanmıştır. 423-424'te tamamlanan kara surlarının Haliç'ten Marmara'ya kadar uzunluğu 5.7km'dir. Birbirine 14.5m uzaklıkta yapılan 3.20m genişliğindeki ön sur ile 4.80m genişliğindeki ana surda 96'şar dikdörtgen ve çokgen kule vardır. En önemlileri *Porta Aurea* (Altın Kapı) olmak üzere, 12 kapıyla dışa açılan sur duvarları, dönemine has ALMAŞIK teknikle (5 tuğla-3 taş) örülmüştür. 439'da yaptırılan deniz surları, kentin Haliç ve Marmara Denizi tarafındaki savunmasını sağlamıştır. Kentin, 5.yy'da artan su gereksinimi, üstü açık *Aspar* (459, Çukurbostan), *Aetios* (421, Vefa), *Mokios* (yks.500, Altımermer) *Sarnıçları* ve üstü kapalı *Binbirdirek Sarnıcı*'yla karşılanmıştır (→SARNIÇ).

Konstantin döneminde, Hıristiyanlar'ca kutsal sayılan yerlerde anıtsal yapılar gerçekleştirilmiştir. Bunların arasında en önemlileri Beyt-ül-lahm'deki *İsa'nın Doğumu Bazilikası* (yks.325-333) ile Kudüs'teki *Golgotha Bazilikası* ve *Anastasis Rotondu*'dur (yks.328-335). Her iki bazilika Hz.İsa'nın yaşamında ilk ve son anı (doğumu ve ölümü) ebedileştiren anı yapılarıdır. Doğumun gerçekleştiği mağara üstünde bir sekizgen, çarmıha gerildiği Golgotha Tepesi'nin üstünde de bir rotond yapılmış; bu merkezî yapılar beş nefli bir bazilikayla bütünleştirilmiştir. Filistin ve Ürdün'de Konstantin dönemi sonrası yaygın olan plan şeması Kurnub'daki *Doğu Kilisesi* (yks.400), Gerasa'daki *H.Ioannes Prodromos* (4.yy'ın 2.yarısı) ve *H.Theodoros*'taki (494-496) gibi üç nefli bazilikadır. Kuzey Suriye bölgesindeki Erken Hıristiyan dönemi yapıları düzgün kesme taşla, harç kullanılmadan yapılmıştır. Ruvayha'daki *Güney Kilise* (4.yy) ve Muşabbak'taki bazilika (5.yy) dışa yuvarlak kemerli pencerelerle açılan çift pahlı çatılı yüksek orta nefleri, sütunlu arkadlarla bölünmüş iç mekânları ve yalnız saçak altındaki silmeyle bezenmiş yalın cepheleriyle tipik erken dönem örnekleridir. 5.yy'da cepheler pencere ve kapı kemerlerini çevreleyen plastik silmelerle hareketli bir görünüm kazanmıştır; *Kalb Loze Bazilikası* (yks.460) bu dönemin en güzel örneğidir. Batı cephesi köşelerde merdiven kuleleriyle sınırlanan bir *nartheks*'ten oluşur. Üç nefli, galerili yapının tüm cephelerinde pencereleri çevreleyen ve iki kat yüksekliğinde dolanan, geniş plastik silmeler vardır. Cepheler ayrıca, duvar sütunlarıyla boylamasına bölümlere ayrılmıştır. Yapı Suriye mimarlığına has bir biçimde, doğuda içten at nalı biçimindeki *apsis* ve yan mekânlar, dıştan düz duvarla sınırlanır. Kuzey Suriye'de İmparator Zenon (hd.474-491) tarafından yaptırılan Kalat Siman'daki *martyrion* (yks.480) önemli bir haç merkezidir. Aziz Simeon Stilites'in üstünde yaşamını geçirdiği sütun, sekizgen bir yapı içine alınmış ve buna dik eksenlerde, dört adet üç nefli bazilika birleştirilerek, haç tipinde anıtsal bir yapı oluşturulmuştur. Kuzeydoğuda Rusafa (Sergiopolis) kentindeki *H.Sergios Martyrionu* (480-520) *tetrakonchos* planlıdır. Güney Suriye'de Havran'da Roma mimarlık geleneğinin etkileri izlenmektedir. Üst örtü ince taş levhalardan oluşturulmuştur. Geniş mekânlar sağlamak amacıyla örtü, içte duvar payelerinden yükselen kemerlerle desteklenmiştir. Tafha (5.yy) ve Umm-al-Camal'daki *B Kilisesi* (5.yy başı) bu tipteki bazilikalara örnektir. Ezra'daki *H.Georgios* (515) kare ve sekizgen, Bosra'daki katedral (512), kare ve *tetrakonchos* plan şemalarının kaynaştırıldığı merkezî yapılardır.

MISIR'daki Hıristiyan dönemi yapılarının en erken tarihlileri 5.yy'a aittir. En yaygın tip üç nefli bazilikalardır; *Madinat-al-Habu Kilisesi*'nde görülen beş nefli şema enderdir. *Transept* yalnız *Abu Mina Doğu Kilisesi* (5.yy ortası), *Dahaila* ve *Hermopolis Magna*'da (5.yy) bulunmaktadır. Mısır'daki bazilikalar bölgeye has bazı özellikler gösterirler; orta nef kuzey, güney ve batıdan "U" biçiminde uzanan yan nefle çevrelenir, Sakkara'daki *Yeremya Manastırı Ana Kilisesi* buna bir örnektir (5.yy sonu-6.yy başı). Abu Hinnis'teki bazilikada (5.yy sonu) kalın yan nef duvarları içte nişlerle hareketlendirilmiştir. *Beyaz Manastır*'da (yks.440) *sanctuarium* (sunak çevresindeki kutsal alan) üç yapraklı yonca biçimdedir; Suhag ya da Abu Hinnis'teki gibi yarım sütun dizileriyle sınırlanan küçük nişler *apsis* yuvarlağını zengin bir biçimde bezemektedir. İskenderiye'nin batısındaki Abu Mina'da, Aziz Menas'ın RÖLİK'lerini barındıran bazilika (5.yy'ın 1.yarısı), 6.yy'ın başlarında *tetrakonchos* bir yapıyla genişletilmiş, çevresine birçok ek yapılarak önemli bir hac merkezi oluşturulmuştur. Kuzey Afrika'da, özellikle Tunus ve Cezayir'de üç nefli, galerili bazilika tipi yaygındır. Cuicul'daki *Güneybatı Bazilika* (5.yy başı) ender rastlanan beş nefli tipin örneklerindendir. İmparatorluğun yalnız bu kısmında yedi nefli ve Kartaca'da *Damous-el-Karita*'daki gibi, dokuz nefli bazilikalar vardır. Yapı gereci olarak kesme taş kullanılmış, nefler yöreye has bir biçimde paye ve sütundan oluşan çift destekli bir sistemle sınırlanmıştır. *Apsis* ve yan mekânların altını kaplayan ve kendi içinde desteklerle ayrılan tonozlu büyük *kripta* mekânları, Tebessa (yks.400) ya da Cuicul'daki (5.yy başı) bazilikalarda görüldüğü gibi yaygın bir yöresel özelliktir.

Yunanistan'daki erken dönem bazilikaları İstanköy (Kos) ya da Mastichari'deki (yks.500) gibi, genelde üç nefli Helenistik tiptedir. Philippi'deki *A Bazilikası* (yks.450-500) gibi birçok örnek *transept*'in benimsendiğini göstermektedir. Sütunlu nef ayırımı gelenekseldir; yan nefler Selanik'teki *Panagia Arcbeiropoitos* (yks.470) ya da *Olimpia Kilisesi*'ndeki (5./6.yy) gibi genelde galerilidir. Beş nefli anıtsal boyuttaki bazilikaların güzel uygulamaları *Epidauros* (4.yy sonu-5.yy başı), Selanik *H.Demetrios* (412-413) ve Nikopolis'teki *B* (5.yy sonu) *Bazilikaları*'dır. Bu örneklerin *transept*'li oluşu dikkati çeker. Nef ayırımında sütun ve payenin dönüşümlü kullanımı *H.Demetrios Kilisesi*'nde; yan neflerin sütun ya da paye destekleriyle sınırlanışı da *Epidauros* gibi büyük boyutlu yapılarda görülmektedir. Orta nef doğuda iç ve dıştan yuvarlak bir *apsis*'le sonlanır; yan mekânlar çok enderdir. Batıda nartheks, tek ya da iki katlı olarak yapılmış; *Nea Anchialos* (5./6.yy), *Acheiropoitos* ve *Demetrios Kiliseleri*'nde bir TRİBELON'la, *Leonidas Bazilikası*'nda (450-460) bir PENTABELON'la *naos*'a bağlantı sağ-

lanmıştır. Büyük *atrium*'lar, Philippi *A Bazilikası*'ndaki gibi iki katlı örnekleriyle yaygındır. Bazilika şemasının yanı sıra merkezî plan tipinde önemli örnekler bulunmaktadır. Dodono'daki *Zeus Mabedi*'nde yapılan kilise *trikonchos*, Atina'da *Hadrianus Kütüphanesi*'nin bahçesindeki galerili yapıysa *tetrakonchos* tipin temsilcileridir. Selanik'te Galerius'un (hd.305-311) yaptırdığı *Mausoleum* (ykş.300), 5.yy sonlarında kiliseye dönüştürülmüş ve *Georgios Rotondu* olarak tanımlanmıştır. Philippi'de kare ve sekizgen şemaların kaynaşmasıyla oluşturulan yapı 4.yy'a aittir. Yunanistan'da Antik Çağ mabetleri Atina Akropolisi'nde görüldüğü gibi, genelde kiliseye dönüştürülmüştür. Olympia'daki *Pheidias'ın Atölyesi*, Delphoi'daki *Apollon Mabedi* ya da Nemea'daki *Zeus Mabedi*, Erken Hıristiyan döneminde bazı değişikliklerle kiliseye dönüştürülen örneklerdendir. Selanik, Geç Antik Çağ'da Makedonya'nın başkenti olup Roma döneminde önemli bir politik merkez durumuna gelmiştir. Dörtlü yönetimde (ykş.300) imparatorun oturduğu bu kent *Galerius Sarayı, Zafer Takı ve Mausoleumu*'yla zenginleştirilmiştir. Kent surlarının eski bölümleri 5.yy'ın ikinci yarısında yapılmıştır. Kentin en önemli dinsel yapısı Diocletianus döneminde (284-305) *martyr* olan Aziz Demetrios'un mezarı üstünde yapılan beş nefli, *transept*'li anıtsal *H.Demetrios Bazilikası*'dır (ykş.470).

Anadolu'da Erken Hıristiyan dönemine ait yapılar genelde 4. ve 5.yy'a tarihlenmektedir. Hıristiyanlık'ın kabul edildiği birçok yerleşme merkezinde, eski mabetler küçük bazı değişikliklerle kiliseye dönüştürülmüştür. ANKARA'daki (a.Ankyra) *Augustus* (5.yy), APHRODİSİAS'taki *Aphrodite* (408 sonrası), DİOCAESAREA'daki *Zeus* (5.yy) ve DİDYMA'daki *Apollon Mabetleri* (5.yy) bu türde örneklerdir. Konstantin dönemi ve sonrası yapı eylemleriyle ilgili bilgi sınırlıdır. Anadolu'daki en erken tarihli imparatorluk yapısı olan Antiokheia'daki (b.Antakya →HATAY) *Büyük Kilise* (327-331) sekizgen planlıydı. İki destek dizisi, merkezde ahşap kubbeyle örtülü çekirdek mekânı ve çevresindeki galerili dehlizleri sınırlamaktaydı. Başkentteki *H.Apostoli Kilisesi*, serbest haç planıyla Antakya'daki *H.Babylas Martyrionu*'nun (379/380) öncüsüdür. Orta Anadolu'da, özellikle KAPPADOKİA bölgesinde, Hıristiyanlık dini kısa sürede benimsenmiş, başta Kayseri olmak üzere birçok yerleşme merkezinde çok sayıda bazilika ve merkezî yapı gerçekleştirilmiştir. Bunlardan bir örnek, Kayseri'de yakın süreye kadar kalıntıları mevcut olan anıtsal boyutlardaki, büyük olasılıkla beş nefli *Büyük Bazilika*'dır (5.yy ortası). Bugün yalnız yazılı kaynaklarda iletilen Nazianzos'taki (374 öncesi, Bekârlar) ve Nyssa'daki (ykş.375, Harmandalı) *martyrion*'lar Kappadokia bölgesindeki 4.yy merkezî yapılarının önemli örnekleridir. Serbest haç planlı şemada genellikle üç kollu haç (ya da "T" tipi) benimsenmiş; Kayseri çevresinde, Mandai'da (Subaşı) *Kırk Martyrler Kilisesi*'nde (5.yy sonu) ve Tomarza'daki *Panagia Kilisesi*'nde (ykş.500) bu tipin anıtsal uygulamaları yapılmıştır. Erken dönem Kappadokia yapıları bölgeye has kesme taş duvar teknikleri, pencere ve kapı kemerlerini çevreleyen silmelerle hareketlendirilmiş yalın cepheleri ve dengeli mimari orantılarıyla dikkati çeker. Mimari plastik ve süslemenin zengin olduğu Tomarza örneğinde ya da Eski Andaval'daki *Konstantin Bazilikası*'nda (ykş.500) bile, yapıya yalınlık egemendir.

Ege Bölgesi'ndeki antik kentler arasında EPHESOS, erken dönemlerde önemli bir ticaret merkezi olma niteliğini korumuş, aynı zamanda tüm çevreyi etkileyen büyük bir din merkezi durumuna da gelmiştir. Kentte ticaret borsası olarak yaptırılmış 260m uzunluğundaki, iki *apsis*'li Roma bazilikası, Konstantin döneminde kiliseye dönüştürülmüştür (4.yy ortası). 431'deki konsilin toplandığı bu kilise, *Meryem Ana, Konsil* ya da *Çifte Kilise* adlarıyla tanınmaktadır. Bu kentte ölen İncilci Yahya'nın mezarı üstünde 4.yy'ın başlarında bir *mausoleum* yapılmış; Hıristiyan hacıların ziyaretleriyle ün salan bu yapı, sonraları doğuda beş, batı, kuzey ve güneyde üçer nefli ahşap örtülü kollarla genişletilerek haç planlı bir yapıya dönüştürülmüştür. Ege Bölgesi'ndeki öteki antik kentlerde, örneğin NYSA, PERGAMON, İASOS, LABRAYNDA ve HİERAPOLİS'te erken döneme ait sayısız Helenistik bazilika vardır. Merkezî yapılar arasında Hierapolis'teki *H.Philippos Martyrionu* (5.yy'ın 2.yarısı), 60x60m boyutlarıyla anıtsal bir yapıdır. Düzgün kesme taşla yapılan *martyrion*, kare içine alınmış kubbeli sekizgen bir merkez avludan oluşan karma planıyla tek örnektir. Güneybatı Anadolu'da, SAGALASSOS'taki *E* ve *E1 Bazilikaları*, *transept*'li plan şemaları; KSANTHOS'taki *Bazilika*, zengin mimari plastik öğeleri ve yer [döşeme] mozaikleriyle Erken Hıristiyan döneminin değerli örnekleridir. PAMPHYLİA bölgesindeki antik SİDE kenti Bizans döneminde metropolitlik merkezi olmuştur. Kazılarda ortaya çıkarılan bazilikalar arasında *N1* ve *N2 Tapınakları*'nın üstüne yapılan *aa Bazilikası* (4.-5.yy) ötekiler gibi Helenistik tiptedir. İç ve dıştan duvarları nişlerle hareketlendirilmiş *atrium*'un revakları, tapınakların sütun dizileriyle oluşturulmuştur. Üç nefli *naos*, doğuda içten yuvarlak, dıştan üç cepheli bir *apsis* ve dışa taşkın PASTOFORİON odalarıyla sınırlanmaktadır. Side yarımadasının güneyindeki *bb Bazilikası* (4.-5.yy) ve PERGE'deki *A* (5.yy) ve *B Bazilikaları* (4.yy) *transept*'in bölgede yaygın olduğunu belgelemektedir. Side Doğu Nekropolisi'nde bulunan *Mausoleum* (5.yy başı) *tetrakonchos*'un ender uygulamalarındandır.

KİLİKİA bölgesi erken döneme ait sayısız dinsel ve sivil mimarlık örneklerini barındıran ve Akdeniz yöresinin Doğu'dan, özellikle Suriye'den aldığı özellikleri yansıtan bir bölgedir. Konut mimarlığının örnekleri Işıkkale'deki çok katlı VİLLA'lar, Karakabaklı'daki PERİSTİL'li ev ya da Sinekkale, Öküzlü ve ANEMURİUM'da bulunan evlerdir. Ayas yakınlarındaki Akkale'de çok katlı, güney cephesi dışa açık, anıtsal yapının işlevi henüz aydınlatılamamıştır. Akkale'nin önemli bir yerleşme merkezi olduğu, haç planlı yapı, hamam ve sarnıç gibi buluntulardan anlaşılmaktadır. Kilise mimarlığında en yaygın plan şeması üç nefli, sütunlu Helenistik bazilikadır. *Transept*, KORYKOS'taki *extra-muros* mezar kilisesinde (5.yy sonu-6.yy başı), Kanytela'da (KANLIDİVANE) *IV No'lu Bazilika*'da (5./6.yy) ve Öküzlü'deki kiliselerde vardır. CAMBAZLI'daki bazilikada (6.yy başı) olduğu gibi tek katlı ya da Korykos'taki *extra-muros*'taki gibi iki katlı *narthéks* yaygındır; buna karşılık *atrium*, Meryemlik'teki *Zenon* (baş.476), Korykos'taki *extra-muros*, Trebenna'daki (Tabureli) *A* ve *B Kiliseleri*'nde ve Kanlıdivane *IV No'lu Bazilika*'da bulunmaktadır. Hiçbir yapıda GALERİ günümüze gelememişse de, Phlabias'taki (Kadirli) bazilikada (6.yy başı) olduğu gibi, birçok örnekte üst katın varlığı bilinmektedir. Akdeniz mimarlığının tipik özelliği olan, iki yan mekânlı, dıştan düz duvarla sınırlanan *apsis*, hemen hemen tüm kiliselerde yinelenir. *Pastoforion* odaları, Alahan'daki *Batı* (5.yy ortası) ve *Doğu Bazilikaları*'ndaki (6.yy başı) gibi, bazı yapılarda kendi içinde bölüntülüdür ya da Kanlıdivane'deki örneklerdeki gibi iki katlıdır. ANAZARBUS'taki *Güneybatı Kilise* haçvari bazilika şemasının, yine aynı kentteki *Havariler Kilisesi* (ykş.500) ise Roma mi-

marlığından tanınan "U" biçiminde dehlizli bazilika şemasının tek uygulamasıdır. SELEUKEİA (b.Silifke) yakınındaki Meryemlik mevkiinde Azize Thekla'nın mezarı Kilikia bölgesinde önemli bir hac merkezinin oluşmasına yol açmıştır. Azizenin yaşamının son yıllarını geçirdiği kutsal mağaranın bulunduğu kayaya 4.yy'da küçük bir kilise yapılmış, 476'da Bizans ordularının kazandığı bir zafer sonrasında İmparator Zenon burada üç nefli anıtsal *Zenon Bazilikası*'nı yaptırmıştır. Yapının kuzeyinde yer alan *Kubbeli Bazilika* (5.yy sonu) bu tipin Anadolu'daki ilk örneği olarak ayrı bir değer taşımaktadır. Bölgenin kuzeyinde, kuruluşu 5.yy'a geri giden Alahan'daki manastır topluluğunun *Batı Bazilikası*'nın (5.yy ortası), kesme taş duvar tekniğiyle bölgesel özelliklerinin yanı sıra balık, asma dalları ve üzüm salkımlarıyla bezeli mimari plastik ögeleri ve figür kabartmalı kapısı dikkati çekmektedir.

Orta Anadolu'da Karadağ-Karaman bölgesinde Madenşehir, Değle, Yukarı Ören'de yer alan ve halk tarafından *Binbirkilise* adıyla tanımlanan harabelerin tarihlendirilmesine yardımcı olacak belgeler sınırlıdır. Madenşehir'deki *1 No'lu Bazilika* (4.yy?) ve *7 No'lu Eksedra* (4.yy) büyük olasılıkla en eski yapılardandır. Bazilika kâgir tonoz örtüsü, üç bölümlü *nartheks*'i, nefleri sınırlayan yassı bodur payeleriyle bölgenin tipik özelliklerini yansıtır. Kemerler ve *apsis* yuvarlağı at nalı biçimindedir. Yalın cepheler, kesme taşla örülmüş duvarlar tüm yapılarda ortaktır. Değle'deki *32 No'lu Bazilika*, *nartheks* ve yan nefleri üzerindeki galerisiyle ayrı bir değer taşımaktadır. Madenşehir'deki *8 No'lu Kilise* haç ve sekizgen karışımı, Yukarı Ören'deki *10 No'lu Yapı* ondörtgen plan şemalarıyla değişik uygulamalardır.

Bezeme:

Geç Antik ve Erken Hıristiyan döneminde imparatorluğun birçok yöresinde villa, hamam, saray gibi sivil yapılar ve kiliseler yer mozaikleriyle (→MOZAİK) bezenmiştir. Zengin buluntulara Anadolu'da Antakya ve çevresinde, ayrıca Kilikia bölgesinde rastlanmaktadır. Özellikle Theodosius döneminde imparatorluğun doğusunda bu sanat büyük gelişme göstermiştir. 3. ve 4.yy'da mozaik yüzeyi bölüntülüdür; 5.yy'dan sonraysa bölüntüsüz geniş yüzeyler motiflerle bezenmiştir. İtalya'da, Aquileia'da bulunan *Güney Kilise* (319'dan önce) dini bir yapıda bilinen en eski yer mozaiğini içermektedir. Anadolu'da Mopsuestia (MİSİS) mozaiğinde (5./6.yy) AKANT yapraklı bordürle çevrili düz beyaz fon, geyik, aslan, keçi ve kuş motifleriyle; Koropissos'taki (→DAĞ PAZARI, 5.yy) asma dalı kıvrımları içinde kuşlarla bezelidir. Antakya çevresinde Daphne (b.Harbiye) ve Seleukeia'da (b.Samandağ) ev, villa ve hamamlarda ortaya çıkarılan mozaikler (1.-6.yy) MİTOLOJİ'den konular, Euripides'in yapıtlarından sahneler, doğa betimlemeleri, hayvan, bitki ve geometrik motifler, ayrıca KİŞİLEŞTİRME'ler (*personification*) içermektedir. Yunanistan'da *Epidauros* (5.yy başı), Suriye'de *Huarta* (483), *Apameia* (4.yy sonu ve 5.yy), Cezayir'de *Colonia Sitifis* (4.yy) ve *Castellum Tingitanum* (324), Yugoslavya'da *Heraklea Lynkestis* (5.yy) sayısız yer mozaiği örneklerinden birkaçıdır.

Konstantin öncesinde dinsel konulu anıtsal betimlemelerle yalnız mezar mekânlarında karşılaşılmaktadır. Suriye'de *Dura Europos*'taki (232/233) FRESK'ler kural dışı tek örnektir. Vaftiz odasının duvarlarındaki sahneler, enlemesine iki şerit içinde, belirli bir ayırım çizgisi yapılmadan düzenlenmiştir. Hz.İSA'nın mucizeleri, İyi Çoban, Âdem ve Havva figürleri konuların, mekânın işlevinden bağımsız seçildiğini göstermektedir. Roma katakomplarındaki freskler, pagan toplumların mezar resim sanatı geleneğini sürdürmektedir. Her ikisinde de ORANS duruşunda ölen kişilerin portrelerinin ya da ölü yemeği tasvirlerinin bulunuşu ilginçtir. En erken tarihli örnekler Roma'daki *Calixtus Katakombu*'nda olup, 200-210 arasına tarihlendirilmektedir. Beyaz zemin üstüne kırmızı ya da yeşil çerçevelerle sınırlanan tasvirlerin bazıları arkaik, bazılarıysa IV.Pompei üslubunda son derece ustaca çizilmiştir. Roma sanatından alınmış kuş, geyik, tavus, deniz hayvanları, masklar, asma dalları ve GİRLAND'lar içinde çiçek, vazo ve meyve motifleri yaygındır. Dinsel içerikli tasvirlerde İbrahim, Yunus, Daniel ve Musa Peygamberler'in yaşamlarını ya da Hz. İsa'nın mucizelerini, çocukluğundaki olayları ve vaftizi canlandıran sahneler çoğunluktadır. İtalya'nın dışında, örneğin Macaristan'daki Sopianae (Pécs; 4.yy'ın 1.yarısı) ya da Mısır'da Al-Bagavat'taki mezar yapıları (5.yy) benzer konu seçimleriyle dikkati çekmektedir. Anadolu'da SARDİS ve Ephesos'taki mezar odaları tahrip olmuş, buna karşılık İZNİK, Elbeyli'deki HİPOJE (4.yy) freskleriyle korunmuştur. Mezar odası, Cennet'i simgeleyen kuş, çiçek ve ağaçlar, meyve käseleri ve geometrik motiflerle bezenmiş, duvarların alt yüzeyleri mermer, tonoz ise KASET taklidi boyanmıştır. Ephesos'taki Bülbül Dağı'nın eteklerinde varlıklı ailelerin yaptırdığı *Yamaç Evleri*'nde ortaya çıkarılan freskler Pompei üslubunu anımsatmaktadır. Dekoratif nitelikteki motiflerin yanı sıra, mitolojik konular, Euripides ve Menandros'un yapıtlarından alınmış sahneler, portreler, manzaralar ve av sahneleri işlenmiştir.

4.yy'da imparatorluk yapılarının mozaiklerle bezenmesi gelenekselleşmeye başlamıştır. Konstantin'in kızı için yaptırdığı Roma'daki *S.Costanza* ve annesi için yaptırdığı *Helena Mausoleumu* bunların örnekleridir. *S.Costanza*'da dehliz tonozunda beyaz zemin üstünde üzüm salkımları, asma dalları içinde kuş, vazo, şarap çanakları ve büstler tasvir edilmiştir. Roma'da *San Pietro*'nun altındaki *Julianus Mausoleumu*'nun (4.yy başı) ve Milano'daki *S.Aquilino*'nun (4.yy'ın 3.çeyreği) mozaikleriyle birlikte tüm örneklerde, Theodosius dönemi öncesinde belli bir dinsel program olmadığı, konularda ve üslupta Geç Antik dönemin yaşatıldığı görülmektedir. Theodosius döneminde duvar mozaiğinin önem kazandığı ve dinsel kaynaklı tasvirlerin yaygınlaştığı izlenmektedir. Roma'daki *S.Pudenziana Kilisesi*'nin *apsis*'inde yer alan Hz.İsa ve havarilerinden oluşan tasvir, Antik Çağ filozoflarının tasvirlerinden esinlenerek yapılmıştır. Roma'daki *S.Maria Maggiore* (432-440) günümüze gelebilmiş en eski İncil ve Tevrat kaynaklı siklus'ları (Lat.*cyclus*: birbiriyle bağlantılı kişi ya da olayları bir sıra içinde betimleme) içermesi açısından önem taşımaktadır. Zafer kemerinde Hz.İsa'nın çocukluğuyla ilgili mozaikler, orta nefin yan duvarlarında Tevrat peygamberlerinin yaşamlarından sahneler vardır. Mozaiklerdeki çokrenklilik ve parlaklık, antik üsluptan yeni bir üsluba geçişi simgelemektedir. İKONOGRAFİ'de henüz imparatorluk sanatı etkindir; MERYEM ANA bir prenses gibi canlandırılmıştır. Mekânın işlevine bağlı konu seçimi vaftizhanelerde belirginleşir. Roma'daki *S.Giovanni in Fonte* (432-440), Ravenna'daki *Ortodokslar* (yks.458) ve *Aryenler* (6.yy başı) *Vaftizhaneleri*'nde kubbe, Hz.İsa'nın vaftizi sahnesiyle bezenmiştir. Ravenna'daki *Galla Placidia* (yks.424-425) mimarisinin yalınlığına karşılık, içi mozaiklerle bezenmiş bir mücevher kutusu gibidir. Haç tonozlarında birbirinden farklı geometrik ve bitkisel motifler, mer-

kezdeki basık kubbede lacivert zemin üstünde altın yaldızlar ve haç, pandantiflerde dört İncilci sembolleri, tonoz alınlıklarında Havari, Peygamber, İyi Çoban ve Martyr Laurentios figürleri yer almaktadır. Canlı ve parlak renklerden oluşan zengin palet antik gelenekten kopuşun belgesidir. 5.yy mozaiklerinde doğal taş TESSERA'lar artık yalnız tende kullanılır olmuş; parlak kırmızı, sarı, turuncu, türkuvaz ve kobalt cam *tessera*'lar yaygınlaşmıştır. 4.yy'ın gerçeğe yakın renkleri, yerini sanatsal renklere bırakmıştır. Altın mozaiğin 4.yy sonlarından başlayarak yaygınlaşması ve eskiden yalnız ışık için kullanılırken, önceleri zeminde, daha sonra elbiselerde kullanılması, gerçekçilikten uzaklaşan, somuttan soyuta dönüşen bir anlayışın göstergesidir. Ayrıca tonlamalar da yerini renk yüzeylerine bırakmıştır. Tüm bu özellikler ve üslupta belirginleşen Doğu etkileri, Selanik *Georgios Rotondu*'ndaki mozaiklerde izlenebilmektedir. 5.yy'ın başlarında yapılan mozaiklerden yalnız kubbe eteğindekiler günümüze gelebilmiştir. Sekiz bölüme ayrılan ekte, altın zemin üstüne, idealize edilmiş mimari öğelerin önünde ikişer ya da üçer aziz tasvir edilmiştir. Figürler Orans duruşunda, cepheden, hareketsiz ve iki boyutlu verilmiştir. Yüz ifadeleri, özellikle gözler tipleştirilmiştir. Kuşlar, değerli taşlar ve vazolarla bezenmiş mimari fon gerçek dışı ve etkileyicidir. Selanik'teki *Hosios David Kilisesi*'nin *apsis* mozaiği (5.yy sonu) Tevrat ve İncil'den kaynaklanan karmaşık bir dinsel yorumla birlikte Tanrılaşma'yı (Theophanie) canlandırır. *Panagia Acheiropoitos Bazilikası*'nın (ykş.470) zengin mozaik bezemelerinden günümüze yalnız kemer iç yüzeylerindeki geometrik ve bitkisel motifler ve haç tasvirleri kalmıştır. Ayrıca →BİZANS mimarlığı ve sanatı.

0599, 0651, 1458, 1930A, 2293, 3495. ***Y.Ötüken***

GEÇ HİTİT sanatı ve mimarlığı

Büyük Hitit Krallığı'nın başkenti Hattuşa'nın (BOĞAZKÖY) Deniz Kavimleri'nin büyük göç hareketleri sonucunda MÖ 1200-1190 arasında tahrip edilmesinden sonra Anadolu'da Hitit kültürü (→HİTİT) yok olmuştur. Buna karşılık MÖ 2.binin ikinci yarısı boyunca Hitit uygarlığının etkisine girmiş olan Güneydoğu Anadolu ile Kuzey Suriye'de Hitit uygarlığı devam etmiştir. MÖ 1200 sonrasında Anadolu'dan sürülmüş olan Hitit toplulukları, özellikle Luviler tarafından Anadolu'nun güneydoğusunda ve Kuzey Suriye'de kurulan Geç Hitit Kent-Devletleri'nde, daha önce siyasal egemenliklerine karşın sağlanamayan kültürel etkiler ortaya çıkmaya başlamıştır. Söz konusu bölgeye kuzeyden Hititler ve Luviler akın ederken, güneyden de Sami kökenli göçebe bir halk olan Aramiler gelmiştir. Aramiler, göçebeliklerinden dolayı kendi mimarlık geleneklerini ve kabartma sanatlarını geliştiremediklerinden daha önce var olanı alıp kendi gereksinimlerine göre uyarlamışlardır. Böylece MÖ 1.binyılın başında, sözü edilen bölgede Kuzey Suriye yerel özellikleri, Hitit ve Arami özellikleriyle karışarak mimarlık ve sanat alanında kısa süreli değişik bir kültür doğmuştur. "Geç Hitit sanatı" adı verilen bu kültür doğuda Fırat Irmağı'na, güneyde Hama'ya (Suriye), kuzeyde Malatya'ya ve batıda Karatepe'ye dek yayılmıştır. Sözü edilen bölgede KARGAMIŞ (Cerablus) ve Sam'al (ZİNCİRLİ), ayrıntılı kent planları ve tahkimat sistemleriyle, dönemin sanat odaklarını oluşturan dikkate değer iki büyük metropoldür.

Hitit başkenti Hattuşa başta olmak üzere birçok Hitit yerleşim merkezinden tanınan sanat yapıtları, Luvi kökenli halkın yaşadığı bu bölgede değişik biçimlere bürünmüştür. Yukarıda adı geçen kentlerde, kale ve iç kalelerin, krali ve dinsel amaçlı yapılarına ait anıtsal kabartmalarla bezeli kalıntıları ortaya çıkarılmıştır. Geç Hitit dönemi sanatının büyük bir bölümünü, mimarlıkta kullanılmış bu plastik yapıtlar oluşturur. Ayrıca, çoğu değerli taştan yapılmış, anıtsal tanrı ve hükümdar heykelleri ile bezemeli sütun kaideleri de dönemin öteki zengin örnekleridir. Birçok kent-devletinden oluşan bu uygarlıkta, söz konusu yapıtlar arasında farklı üsluplar gözlenir. Bugüne dek yapılan çalışmalar sonucunda genel olarak dört üslup ortaya konmuştur: 1) Geleneksel Hitit üslubu, 2) Asur etkisi gösteren Geç Hitit üslubu, 3) Asurlaşmış Geç Hitit üslubu, 4) Aramileşmiş ve Fenikeleşmiş Geç Hitit üslubu.

Geleneksel Hitit Üslubu (MÖ 1050-850): Geç Hitit sanatının birinci evresini oluşturan bu üslup, Kuzey Suriye ve Anadolu'da MÖ 2.binyılda gelişen Hitit sanatının devamı görünümündedir. Bu üslubun ikonografik (→İKONOGRAFİ) özellikleri Hitit Büyük İmparatorluk Dönemi'ne dayanmakta; dolayısıyla Hattuşa'daki ikonografik özellikler bu dönem yapıtlarının tamamına yakın bir bölümünde sürmektedir. Geleneksel Üslup'ta, Suriye, Hitit ve Mittanni olmak üzere üç kültürün etkisi büyüktür. Tanrı ve kral figürlerindeki başlık, giysi, kanatlı GÜNEŞ KURSU ve KARTUŞ gibi simgeler, hayvan figürlerindeki tüm ikonografik ayrıntılar Hattuşa örneklerinin yakın benzerleridir. Kabartmalarda görülen HİYEROGLİF'ler de Büyük İmparatorluk Dönemi'nde kullanılanların aynısıdır. Ancak Geleneksel Üslup, Anadolu Hitit sanatından farklı olarak çok daha fazla ayrıntıya sahiptir. Boynuzlu başlığın tepesindeki ponpon, daha az sayıdaki boynuz, kulak süslerinin eksikliği, kolların yukarı kalkmış durumu ve ellerin nesneleri tutuş biçimi, bu üslubun bir önceki evreden ayrılan özellikleridir.

Kübik ve masif kapı aslanlarında doğalcılıktan uzak bir bezemenin egemen olduğu Geleneksel Üslup'un en güzel ve özgün örnekleri ARSLANTEPE'deki (Malatya) *Aslanlı Kapı*'nın kesin olmamakla birlikte MÖ 1050-850 arasına tarihlendirilen ORTHOSTAT'ları ve kapı aslanlarıdır. Üslubun zengin örneklerle temsil edildiği ikinci önemli merkez Kargamış'tır. L.Woolley başkanlığındaki İngiliz kazı ekibinin ortaya çıkardığı anıtsal mimarlık buluntuları ve heykelleri, *orthostat*'lar üstündeki kabartmalar ve bunların üstündeki yazılar, Kargamış'ın Hitit karakterini koruduğunu ve devam ettirdiğini göstermektedir. Ayrıca kent surlarının yapay yığma setler üstüne kurulması, iç kalenin sur bedenlerinde yer yer sandık duvar sisteminin kullanılmış olması ve kent kapılarında MÖ 2.binyıl Hitit kent kapılarının çift odalı plan şemasının uygulanmış olması, kentin mimarlıkta da Hitit yapı geleneklerine bağlı kaldığının göstergeleridir. Geleneksel Üslup'u yansıtan Kargamış *Su Kapısı* kabartmaları (yöresel sınıflandırmaya göre Kargamış I Üslubu), çok iyi düzeltilmiş yüzeyde belirgin ve oldukça keskin kenarlarla işlenmiştir. Betimlenen hayvanların bedenlerinde ayrıntılar işlenmemiş, pençelerdeki parmaklar ve tırnaklar spiral biçiminde ince çizgilerle belirtilmiştir. Bu figürlere egemen olan dikey ve yatay hatlar hayvanlara statik bir görünüm vermektedir.

Geleneksel Üslup'u örnekleyen bir başka yerleşim yeri, Alman arkeolog F.von Luschan'ın 19.yy'ın sonunda yapmış olduğu kazılarla gün ışığına çıkmış olan Zincirli'dir. Buradaki yapıtlar üzerinde yapılan sistemli üslup analizleri sonucunda saptanan üç alt gruptan Zincirli I grubu, Geleneksel Hitit Üslubu içinde ele alınmakta; Zincirli yontuları arasında en erken örnekleri oluşturan anıtsal aslan ka-

bartmaları bu gruba girmektedir. Alçak kabartma olarak biçimlendirilmiş aslan bedenleri, altta ince bir silmeye dayanmaktadır. Aslanların başları plastik olarak işlenmiş; ön ve yan taraflar ayrıntısız kabartma olarak yontulmuştur. Aynı grup içindeki *orthostat* kabartmalarında zemin düzdür. Figürler ve motifler çok iyi belli edilmiştir ve birbirlerinden ayrı ayrı yapılmış izlenimi vermektedirler. Uzuvlar ve ayrıntılar alçak yassı kabartma biçiminde işlenmiştir. İnsan figürlerinde saçlar, ensede spiral bir topuz biçimindedir. Erkek figürlerinde sakal yoktur. Başlıklar takke biçimindedir. İnsan yüzlerinde alçak alın, yapıştırılmış kulaklar, iri badem biçimli gözler, ince dudaklar, içeri çekik çene ve yassı yanaklar dikkat çekicidir. Zincirli I grubunu temsil eden hayvan ve fantastik yaratıklar, *orthostat*'ların yüzeyine istiflenmiş gibidir.

Asur Etkisi Gösteren Geç Hitit Üslubu (MÖ 850-800/750): Bu üslubun en tipik örnekleri de Malatya, Kargamış ve Zincirli'de bulunmaktadır. Malatya grubu içinde anılan arabalı aslan ve geyik avı kabartmaları ve yemek sahnesini içeren *orthostat* parçasında, kabartma zemini düzenli bir yüzeyden oluşmaktadır. Kabartmalar genellikle yüksek değildir ve hiçbir figür alttaki ince silmeye basmaz. Hayvanlar, ileri adım atmış pozda, yer çizgisinden yüksek işlendiklerinden kompozisyona hareket gelmiştir. Dolayısıyla bu üsluptaki Malatya kabartmalarının özelliği çok figürlü ve hareketli sahneleri betimlemeleridir. Vücutlarda organik ilişki daha iyi belirtilmiştir. Malatya av kabartmalarındaki aslan betimi özellikle yele ve pençeleri açısından Malatya Geleneksel Hitit Üslubu'nda yontulmuş aslan kabartmalarına paraleldir. Ancak, arka ayaklarına basan, ön ayakları yukarı kalkık, başı geriye çevrilmiş, sırtından okla yaralanmış aslan betimi, Hitit sanatına yabancı olup özgün Asur motifidir ve Asur gliptiğinde (→GLİPTİK) oldukça sık görülmektedir. Dolayısıyla Asurlaşmış Geç Hitit Üslubu'nun erken evresine ait bu yapıtlar, MÖ 9.yy'ın 1.yarısı ile 8.yy başlarına tarihlenmektedir. Yemek sahnesini içeren *orthostat* üstünde arabalı bir erkek figürü ve yine büyük olasılıkla bir av sahnesi bulunmaktadır. İki kişinin yer aldığı yemek sahnesi Hitit İmparatorluk Dönemi kabartmalarından da bilinmektedir; ancak aynı kompozisyon içinde bir arabanın da işlenmesi benzersiz bir durumdur. Söz konusu kabartmalar, MÖ 8.yy sonuna tarihlendirilmektedir. Malatya kökenli olduğu bilinen ancak nereye dikilmiş olduğu bilinmeyen bir STEL (Anadolu Medeniyetleri Müz., Ankara) üstünde karşılıklı duran birer tanrı ve tanrıça kabartması bulunmaktadır. Büyük olasılıkla Kupapa olduğu düşünülen ve elinde ayna tutan tanrıça, çapraz bacaklı bir sandalyede oturmakta, ayakları tabureye basmakta ve bir boğa üstünde durmaktadır. Malatya Kupapa steli, Kargamış'ın baştanrıçası aynalı Kupapa ile üslup birliği içindedir ve Asur Etkisi Gösteren Hitit Üslubu'nda yontulmuş yapıtların en erken örneklerindendir. Söz konusu evrenin başlarına, MÖ 9.yy'a tarihlenen Malatya Kupapa stelinin ikonografi ve din tarihi açısından en ilgi çekici yanı baştanrıçanın boğa üstünde betimlenmesidir.

Asur Etkisi Gösteren Geç Hitit Üslubu'nu temsil eden bir başka grup kabartma da Kargamış'ta *Haberciler Duvarı* üstündedir. Bu kabartma serileri, *Kabartmalı Uzun Duvar*'a giden yolun karşısında, *Kral Kapısı* adıyla tanınan büyük girişe doğru yönelmiş olarak yer alır ve *Kral Kapısı*'nın bir devamı biçiminde aynı üslupta işlenmiştir. Kargamış kabartmaları ayrıntıların belirtilmesine göre Kargamış II ve Kargamış III olarak iki gruba ayrılırken, Kargamış II kendi içinde yine iki alt gruba bölünmektedir: Kargamış IIa grubu figürlerinde ayrıntılar hemen hiç fark edilmez; örneğin, yanaklar çok hafif kabartmadır. Kargamış IIb grubu kabartmalarında ise ölçüler ve ayrıntılar iyi belirtilmiştir. Yanaklar dolgun ve kabarık; gözler, burun ve ağız çok iyi biçimlendirilmiştir. Her iki grubun ortak yönü, kompoziyonda üç figürlü, kapalı grupların yer almasıdır. İnsanlar, tanrılar ve kahramanlar, insan vücutlu karışık yaratıklar aynı giysiyi, kısa etekli tünik ve sivri ucu kalkık ayakkabı giyerler. Figürlerin saçları, sırt üstünde aşağı sarkan saç örgüsü biçimindedir. Asur etkisi gösteren üslubun özelliği olan saçların bukleli işlenmesi bu kabartmalarda görülmez; yalnızca sakallar buklelidir.

Kabartmalı Uzun Duvar ve *Tören Alayı Girişi*'nde yer alan *orthostat* kabartmalarında gözlenen Kargamış III üslubunun özelliği ise figürlere yuvarlaklık verilerek hacim kazandırılması ve kompozisyonlarda anlatımlı ifadenin kullanılmasıdır. *Kabartmalı Uzun Duvar*'a ait bazalt *orthostat*'larda kompozisyonun bütün figürleri altındaki örgü banda basmaktadır. İnsan ve hayvan figürlerinde esneklik ve devinim yoktur. İnsan yüzlerinde yay biçimli kaşlar, kabarık, kenarları bir çizgiyle çevrili badem biçimli gözler, derin çizgilerle ayrılmış ağız ve burun kanatları ile köşeli çene dikkati çeker. Saçlar enseye uzanan bukle tutamlarından oluşmaktadır. Bu saç tipi büyük olasılıkla Asur modelinden esinlenmiştir. Sakal yine bukleler halindedir ve altı düz kesilmiştir. Asur modelini örnek alan savaş arabaları da Malatya arabalarından ayrılır. Tanrıların örgülü saçları, sivri uçlu ayakkabıları, tanrıçanın aynası ve yazıtlar *Kabartmalı Uzun Duvar*'daki Geleneksel Hitit Üslubu'nun özgün unsurlarıdır. Buna karşın çok süslü giysiler ve tanrıçaların bezekli *polos*'ları (bir tür silindirik başlık) Geleneksel Üslup'ta görülmeyen özelliklerdir. Tanrıça giysilerinin saçak ve püsküllerle bezenmesi, bellerindeki birçok yatay sıradan oluşan kalın kemerler, *polos*'lardaki rozet ve boncuk dizileri Kuzey Suriye Arami giysilerini anımsatmaktadır. Tanrılar da, başı hilal biçimli, ucu kırık Hitit kılıçları yerine daha kısa, yarım daire ya da top gibi yumrulu Asur tipi kılıçlarla tanımlanmıştır. Kargamış'taki tanrılar iki sıra çift boynuzlu ponponlu başlıkla, tanrıçalar ise alın üstünde tek bir boynuzu olan bezekli *polos*'larla betimlenmiştir.

Kargamış III üslubu, *Tören Alayı Girişi*'nin uzun bir kült tören alayını betimleyen *orthostat*'larında da kullanılmıştır. Burada Tanrıça Kupapa, onu izleyen, adakları tutan rahibeler, onların arkasında omuzlarında kurbanlık hayvanları taşıyan erkek hizmetkârlar, müzisyenler ve dansörler sıralanmaktadır. Bu duvar üstünde, karşıt yöne, *Kral Kapısı*'na yönelmiş savaşçılar alayı bulunmaktadır. *Tören Alayı Girişi* yakınında bulunmuş olan Kargamış kralı Katuvas'ın *orthostat* üstündeki kabartması, Kargamış III üslubunu tarihlemede en açıklayıcı yapıttır. Üslubun en özgün öğesi bu kralın saç modelidir ve Geç Hitit sanatında MÖ 1.binyılın ilk yarısında ortaya çıkmıştır. Yuvarlak bukle dizilerinden oluşan saç modelinin Geç Hitit dönemi sanatçılarının buluşu olduğu kadar, Asur sanatından da etkilenmiş olduğu akla gelmektedir. Ancak bu yerel üslubun tarihlendirilmesinde, bilim adamları arasında bir birlik yoktur. MÖ 8.yy'ın ikinci yarısına (Ekrem AKURGAL), MÖ 9.yy'a (J.David Hawkins ve Kurt Bittel) ya da MÖ 9.yy sonu ile 8.yy başlarına (Muhibbe DARGA) tarihlendirilmektedir.

Asur Etkisi Gösteren Geç Hitit Üslubu'nu yansıtan ve "Zincirli II" adıyla anılan bir grup yapıt Zincirli *Dış Kale Kapısı*'nın *orthostat*'larında yer almaktadır.

Kenti daire biçiminde çevreleyen çift sur bedeni üstünde daireyi eşit aralıklarla üçe bölen üç kapı yapısı vardır. Asur etkileri yansıtan en eski kabartma ve heykeller genel olarak bu kapıları ve kapı odalarını süslemek için kullanılmıştır. Tasarlanan konunun iki *orthostat* üstüne işlenmesi Zincirli kabartmalarının başlıca özelliğidir. Zincirli II grubunda, saç ve sakal stilizasyonu belirgin bir farklılığa sahiptir. Saçlar ince paralel çizgilerle betimlenerek bazı örneklerde sırta inen volüt (spiral kıvrım) ile sona ermektedir. İnsan figürlerinin bedenleri cepheden ve profilden verilmiştir. Gerek tanrı, gerek insan tüm erkek figürleri kısa tünik ve uzun giysi taşırlar. Belde kalın bir kemer ve buna asılı başı yarım ay biçimi, ucu sivri kılıç yer almaktadır. Savaşçı figürlerinde görülen keman biçimindeki kalkan, Zincirli kabartmalarına özgüdür. Kadın figürleri "Aynalı Tanrıça" ve "ziyafet sahnesindeki kral-kraliçe" örnekleri dışında çok azdır.

Zincirli'de (Sam'al) yerli halkın Sami, Luvi ve Hurriler'den oluştuğu, yönetici sınıfın ise Aramiler'in egemenliğinde bulunduğu düşünülürse resmî yapılara ait bu kabartmalarda yalnızca Hitit üslubunda yapıtların olmaması çok doğaldır. Zincirli II üslubuna giren yontuların başında *Büyük Kral Heykeli* gelmektedir. Büyük olasılıkla Sam'al kralı Kilamuva'yı betimleyen 3m boyundaki, başı açık, sakallı, uzun giysili, ayaklarında sandal bulunan bu erkek heykeli, son derece statik görünümlüdür. Saç ve sakalı Asur tipinde betimlenmiştir; ensesinde MÖ 9.yy Asur saç topuzu görülmektedir. Erken Zincirli yapıtları bu topuzdan dolayı MÖ 850-800'e tarihlendirilmektedir. Kral heykelinin kaidesinde yer alan iki aslanı zapteden kahraman, Zincirli II'nin bütün özgün çizgileriyle, baş ve beden cepheden, belden aşağısı ve bacaklar profilden yüksek kabartma olarak biçimlendirilmiştir. Bu yapıt grubunun, Sam'al'da Asur etkilerinin heykel sanatında varlığının belirginleştiği Kral Kilamuva döneminde (MÖ 835-810) yapılmış olduğu düşünülmektedir. Kilamuva'yı izleyen dönemde Geleneksel Hitit Üslubu tamamen terk edilmiş, Geç Hitit heykel sanatında Arami etkileri ortaya çıkmıştır.

Zincirli'de, Geleneksel Hitit Üslubu ile Asur Etkisi Gösteren Geç Hitit Üslubu'nu temsil eden yapıtlar, konu açısından bölgesel bir geleneğe bağlıdır. Kent kapılarının dışında aslanlar, iç tarafta boğalar, tanrılarla başlayan tören alayları, Fırtına Tanrısı, Aynalı Tanrıça Kupapa, aslan üstünde duran tanrılaşmış kral heykeli, arabalı savaş sahneleri, savaşçılar, apotropeik (kötülükleri uzaklaştırıcı) anlamda fantastik hayvanlar, SFENKS'ler ve cinler (geni), Kargamış'ın etkisinde kalmış olan Zincirli kabartmalarının temel konularıdır. Malatya ve Kargamış'ta görülen kurban ve libasyon (sıvı sunu) sahnelerinin yanı sıra yazının yokluğu da Zincirli kabartmalarının ayrıcalığıdır.

Asurlaşmış Geç Hitit Üslubu (MÖ 800/750-700): ASUR ve Arami sanat akımlarının ve etkilerinin Geleneksel Hitit Üslubu'na ağır bastığı dönemde (MÖ 800) ortaya çıkan bu üslubun yapıtlarına Kargamış, Zincirli ve SAKÇEGÖZÜ'nde rastlanmaktadır. Zincirli ve Malatya heykelciliğinde MÖ 9.yy'ın ikinci yarısında görülen Asur etkisi, Asur Krallığı'nın III.Tiglatpileser döneminde (MÖ 744-727) güçlenmesi nedeniyle daha belirginleşmiştir. Zincirli'de Arami kral Barrakab döneminde (MÖ 730 dol.) Geç Hitit sanatına, birçok Arami öğenin yanı sıra Asur özellikleri de girmiştir.

Asurlaşmış Geç Hitit Üslubu'nun en çarpıcı örnekleri Kargamış'taki Kral Burcu'nun *orthostat*'larındadır. Dolayısıyla bu gruba giren kabartmalar, yerel üslup gelişimi içinde Kargamış IV'ü oluşturur. *Kral Burcu, Tören Alayı Girişi*'nin yanına sonradan yapılmış çıkıntılı bir yapıdır ve *orthostat*'larında Kargamış'ın son hükümdarları Yariris ve Kamanis ailesinin bireyleri, koruyucuları ve sarayın askerleri betimlenmiştir (Araras kabartmaları). Bu yapıtlarda, önceki Kargamış II ve III örneklerinden daha yüksek kabartma olarak işlenmiş insan figürlerine hacim kazandırılmıştır. *Orthostat*'lar biçim açısından da erken örneklerden farklıdır. Altta yine ince bir kenar bırakılmış ve bazı orthostat'lar bir şeritle ikiye bölünmüştür. Kabartma yüzeyine betimleri açıklayıcı anlamda yazıtlar yerleştirilmiştir. Figürlerin başı profilden, bedenleri cepheden, belden aşağısı ve ayaklar yine profilden işlenmiştir. Yüz artık düz bir yüzey değildir; ayrıntılar çok iyi verilmiştir. Gözler, çevreleri silmeyle belirtilmiş bombe biçimindedir. Alın basık, burun düzgün, yanaklar ise bombeli olarak gösterilmiştir. Saçlar ince çizgilerden oluşan dalgalar ve ense üstünde dağınık yuvarlak bukleler halinde düzenlenmiştir. Çeşitli üslup özelliklerine bağlı olarak Yariris-Kamanis *orthostat*'ları MÖ 717-681 arasına (E.Akurgal) ya da III.Tiglatpileser dönemine (J.D.Hawkins) tarihlendirilmektedir. Bu kabartmalarda egemen olan ve MÖ 8.yy'ın sonlarına işaret eden Asur ve Kuzey Suriye üslubu özelliklerinin yanı sıra MÖ 2.binyıl Hitit öğeleri de görülmektedir. Kompozisyonda işlenmiş olan hükümdarın veliaht prensi elinden tutarak, koruyucu durumunda takdim sahnesi, yalnızca Hitit gelenekleriyle açıklanabilir. Bu yapıtlardaki anlatımcı üslubun oluşumunda, o dönemde çok yüksek bir düzeye erişmiş Asur sanatının etkisi yadsınamaz.

Asurlaşmış Geç Hitit Üslubu'nun son evrelerini temsil eden heykel ve kabartmalar, Kargamış'taki yerel adıyla Kargamış V olarak anılır. *Büyük Merdivenli Kapı*'ya ait *orthostat*'larda izlenen Kargamış V üslubunun başlıca özelliği, kalın bir alt kenarın varlığı ve kabartmaların plastiğe yaklaşan bir yükseklikte işlenmiş olmasıdır. Figürler yumuşak ve yuvarlak hatlarla belirtilerek ayrıntılar ustalıkla verilmiştir. Tanrıça, hükümdar ve genilerin saç, sakal ve giysilerinde güçlü Asur etkileri gözlenmektedir. Söz konusu üslup grubunun en bilinen örneği, Kargamış'ın son kralı Pisiri'ye ait kral kabartmasıdır.

Bu dönemde bütün aslan figürlerinin ayrıntıları artık Asur ikonografisine göre biçimlendirilmektedir. Doğalcı kulak, 1/4 yaprak motifiyle stilize edilmiş Asur tipi elmacık kemiği, az açık ağız, "N" biçiminde kalçalar ve ortadan ikiye bölünmüş ön bacak stilizasyonu kullanılmıştır. Bu akımın ilerlemiş örneklerinde Geleneksel Hitit Üslubu'ndaki kuş adamlar da değişmiştir. Kargamış ve Zincirli'nin Geleneksel Üslup'taki kuş adamlarının kafası kartal başı, kulakları at kulağı biçimindedir; gaga kapalı olup, başı iki ucu kıvrık tüy süslemektedir. Oysa MÖ 730 dolayında yapılmış olan Sakçegözü yapıtlarında ise dil açık ağızdan dışarı çıkmış, alt gaga aslan çenesi olmuş ve ense bir at yelesiyle süslenmiştir. Ensedeki yele ve göz altındaki palmet biçimli şişkinlik, Asur sanatından alınmış ayrıntılardır.

Aramileşmiş-Fenikeleşmiş Geç Hitit Üslubu (MÖ 800-8.yy sonu / 7.yy başı): Arabistan çöllerinden gelen, Aramiler adı altındaki Sami göçerler, MÖ 11.yy'dan itibaren yavaş yavaş Babil, Kuzey Suriye ve Güneydoğu Anadolu'ya sızarak, MÖ 9. ve 8.yy'da kültürel ve ekonomik üstünlüğe sahip kentleri ele geçirmişler; buralarda yaşayan Hititler ve Luviler'in kültürel özelliklerini de içlerine sindirerek yeni bir üslup ortaya koymuşlardır. Aynı du-

rum FENİKE unsurları için de geçerlidir. Aramileşmiş Geç Hitit Üslubu'nun en güzel örnekleri Zincirli'de ve Maraş'ta yer almaktadır.

Zincirli iç kale girişinde yer alan Kral Kilamuva'ya ait kabartma ve Arami yazıtlı orthostat ile iç kaledeki *Hilani II Yapısı*'nda ortaya çıkarılan ve aynı kralı oğlu ya da bir saraylıyla birlikte gösteren küçük bazalt stel, söz konusu üslubun en eski örnekleridir. Her üç yapıt da bugün Berlin Müzesi'nde bulunmaktadır. Luvi adı taşıyan Kral Kilamuva, iç kale girişinde kabartmasıyla bir bütün oluşturan yazıtında, Sam'al'daki Luvi ve Aramiler'i uzlaştırdığını, kente barış ve zenginlik getirdiğini açıklamaktadır. Kilamuva'nın başında, ucu sivri bir çıkıntıyla biten takke biçimli bir başlık vardır. Saç ve sakal biçimi ise daha çok Asur modellerine yaklaşmaktadır; Geleneksel Hitit Üslubu'ndaki figürler gibi bıyıksızdır. Burnu, Semitik (Sami) topluluklarda görüldüğü gibi kavislidir. Elinde hükümdarlığın simgesi olan LOTUS goncasını tutmaktadır. Kilamuva'nın bazalt steli, hükümdarı oğluyla göstermektedir. Her iki figür de, ön ucu yukarı kıvrık, ince bağcıklarla tutturulmuş sandallarla betimlenmiştir. Bu tip ayakkabı Maraş, Sakçegözü ve bazı Karatepe kabartmalarında bulunmaktadır. Arami öğelerinin varlığı, bu stelin MÖ 9.yy'ın ikinci yarısında yontulduğunu göstermektedir.

Bir başka Zincirli kabartmasında Arami kral Barrakab betimlenmiştir. Geç Hitit sanatı, Barrakab döneminde ve onu izleyen yıllarda, neredeyse bir ROKOKO üslubu yaşamıştır. Söz konusu Zincirli kabartmasında Barrakab'ın karşısında, yazıcısı olduğu düşünülen bir erkek figürü selam vaziyetinde durmaktadır. Başında Aramiler'e özgü bir *tiara* (bir tür başlık) taşımakta; saç ve sakal, spiral buklelerden oluşan ve kulağın önünden sarkan saç tutamı, tipik Arami öğeleridir. Hatta Barrakab burada, Hitit geleneklerine aykırı olarak bıyıklı betimlenmiştir. Hükümdarın oturduğu taht ve ayaklarının bastığı küçük iskemle zengin bezeklerle süslüdür ve Asur mobilya örneklerine göre işlenmiştir. Bu kabartmada artık hiçbir Hitit öğesi kalmamış olup, yapıt bütünüyle bir Asur-Aram ürünüdür.

Zincirli Arami üslubunun başyapıtı, İç Kale'deki *Hilani I*'in yakınlarında gün ışığına çıkarılan ve *Prenses Kabartması* olarak anılan mezar stelidir. 1.5m yüksekliğindeki dikdörtgen stelin alt kısmında bir kaideye oturtulmasını sağlayan bir kama (Maraş stellerinde yoktur) bırakılmıştır. MÖ 2.binyılında bu tip stellere Anadolu ve MEZOPOTAMYA'da rastlanmaz; E.Akurgal mezar steli kavramının Aramiler'e özgü olduğunu belirtmektedir. Kabartmada, yüksek ve çok yalın biçimli bir koltukta oturan kadın figürü betimlenmiştir. Kompozisyondaki kanatlı güneş kursu (Hitit öğesi) ve sol elinde tuttuğu lotus goncası, yapıtın bir kraliçe ya da prensese ait olduğunu göstermektedir. Başında Aramiler'in giydiği diademli (ince bant biçimindeki taç) bir *tiara* taşımaktadır. Ayrıca, gerdanlık, bilezikler ve Phryg (Frig) *fibula*'sı (giysi tutturmaya yarayan bir tür çengelli iğne) gibi çok değerli mücevherler takmıştır. Bu *fibula* tipinin MÖ 730-700 arasında çok yaygın görülmesi, stelin tarihlendirilmesine yardımcı olmaktadır. Kraliçe, bir elinde içki kupası tutmaktadır. Önündeki masanın üstünde yer alan yiyecekler bu stelde ölü yemeği sahnesinin betimlendiğini açığa vurur. Barrakab döneminin sonlarına (MÖ 715'lere) tarihlenen *Prenses Kabartması*, özenli bir işçiliğin ürünüdür.

Zincirli yontu yapıtları, Asur-Arami birlikteliğini en iyi yansıtan ve Arami sanatının eklektik (seçmeci) yönünü gösteren somut belgelerdir. Zincirli ve Sakçegözü kapı aslanlarını yontan Arami sanatçılar, yeni bir fantastik yaratık tipinin yaratıcıları olmuşlardır: İri baş, belirgin elmacık kemikler, abartılmış iri dişlerin ve dilin görüldüğü açık ağız, üç katlı kulak, yaprak biçimli yele tüyleri, ön ve arka bacaklar üstünde yivler, kalça üstünde "W" ya da "N" biçimli stilizasyon gibi özgün stilistik öğelerle tasarlanmış, büyük olasılıkla Arami ustaların elinden çıkmış bu aslanlar genel görünümleriyle başta ve bedende kübik ve blok biçimini korumaktadır. Zincirli sfenkslerinin gövdeleri, kapı aslanlarının ölçülerine yakın ve tüm ayrıntıları benzer bir biçimde yontulmuştur. Sfenkslerin başları ve gövdenin ön kısmı heykel gibi üç boyutludur. Genelde ve ayrıntılarda Arami sanatının egemen olduğu bu yontularda, yele tüylerinin ve kanatların pul pul işlenişi ve iki bacak arasındaki kuyruğun püsküllü ucu gibi Asur etkileri de gözlenmektedir.

Konya Ereğlisi yakınındaki bir su kaynağının kayalık yüzeyine oyulmuş, 6m'den büyük *İvriz Kaya Kabartması*, Aramileşmiş Geç Hitit yapıtlarının anıtsal bir örneğidir. Kabartmada, yerel Fırtına Tanrısı Tarhu'nun karşısında tapınma pozunda bölgenin kralı Varpalavas (hd.MÖ 738-710) yer almaktadır. Tanrının ellerinde tuttuğu başaklar ve üzüm salkımları, aynı zamanda bitkilerin de tanrısı olduğunu göstermektedir. Bu anıt, Anadolu'nun Hitit Büyük İmparatorluk Dönemi kaya anıtları doğrultusunda, tanrıya bağlılığı göstermek için yapılmıştır. Tanrının külahı, külahındaki boynuzların üç sıra halinde düzenlenmesi, her iki figürün saç ve sakal stilizasyonu ile büyük ve kavisli burunlar kabartmadaki Arami öğeleridir. Kral Varpalavas'ın giydiği zengin bezemeli entari ile Arami tarzı şal biçimi manto birbirine Frig *fibula*'sıyla tutturulmuştur. Kralın başlığı da zengin işlemeler ve incilerle süslüdür. Hem kralın hem de tanrının kemerleri Frig ürünüdür. Bütün bu Arami ve Frig öğelerine karşın *İvriz Kabartması*'nda birçok Hitit özelliği dikkati çeker. Anıtın bir su kaynağı yanında yer alması; kralın iki elini yumruk biçiminde yüzünün önünde tutması, duruşu ve giysisi tümüyle Hitit özelliğidir. Stilistik karşılaştırmalara ve filolojik belgelere dayanarak *İvriz Kaya Kabartması*'nın MÖ 730'larda yapıldığı saptanmaktadır.

Maraş'ta (a.Gurgum) bulunmuş kabartmalar, Anadolu Arami ve Geleneksel Hitit Üslubu'nun kaynaştırılarak uygulanmış olduğu ve Geç Hitit sanatında örneklerine hemen hiç rastlanmayan, varlıklı bir sınıfın istekleri doğrultusunda yapılmış heykelcilik ürünleridir. Geç Hitit sanatının dördüncü grubunu oluşturan Maraş kabartmaları, çeşitli ustaların ürünleri olduğu ileri sürülmüş mezar stellerinin ön yüzlerinde yer almaktadır. Maraş kabartmalarının, mezar stellerini süsleyen ölmüş kişilere ait, onların meslek sınıflarını belirleyen terazi, üzüm salkımı, müzik aleti gibi meslek araçlarıyla birlikte betimlenmiş oldukları kanıtlanmıştır. Alt kenarlarındaki sap gibi çıkıntılar bu stellerin, bir tabana ya da toprağa sokularak oturtulmak için yapıldığını göstermektedir. Bilim adamları, aynı dönemde Asurlular'ın bu tür mezar stellerini bilmediklerini vurgulamaktadır. W.Orthmann, Maraş yontu ve kabartmalarının stilistik özelliklerinden yola çıkarak dört üslup grubu (Maraş I-IV) saptamıştır. Maraş heykelciliğinin en erken örneği (Orthmann'a göre Maraş I üslubu), İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde bulunan ve karşılıklı oturmuş iki kadından ibaret bir ölü yemeği sahnesini içeren mezar stelidir. Bir ana-kız ya da iki kızkardeşe ait bu mezar stelinde Geleneksel Hitit Üslubu belirgindir ve M.Darga'ya göre MÖ 850-800'de yapılmış olmalıdır.

Bu grup içinde sanatsal değerleri kadar, ikili kompozisyonlar halinde oluşturdukları mezar steli sahneleriyle de değer kazanan örnekler dikkat çekicidir. Adana Müzesi'nde sergilenen görkemli mezar stelinin bir heykel gibi yontulmuş kabartmaları, yüksek arkalıklı, iki ayrı koltukta oturmakta olan bir çifti betimlemektedir. Kadının Arami modasına uygun görkemli giysisi ve takıları zengin bir çift olduklarını göstermektedir. Maraş'taki başyapıtlardan bir başkası da, Maraş II üslubundaki karı-koca mezar stelidir. Buradaki kadın figürünün yalnızca üst bölümünü örten mantonun iki ucu, biri yukarıdan öteki aşağıdan olmak üzere kemerin içine sokulmuştur. Bu tarz, Aram-Hitit ürünüdür ve daha sonraki yüzyıllarda Frig sanatına (→PHRYGİA) geçmiştir. Bugün de Güneydoğu Anadolu'da benzer bir başlık ve başlıktan aşağı inen örtü kullanılmaktadır. MÖ 8.yy'ın son çeyreğine tarihlenen söz konusu Maraş mezar stelinde, Hitit ve Arami özellikler uyum içindedir. Mezar taşı dikme geleneği Fenike ya da Arami özelliğidir. Kadının burnundaki süs halkası da bir Fenike modasıdır. Saç ve sakal, Asur örneklerinin Aramileştirilmiş bir çeşitlemesiyken tüccarın bıyıksız olması bir Hitit geleneğidir. Kadının başındaki *polos*, belindeki kemer ve elindeki ayna gibi ikonografik ayrıntıların hemen hepsi Hitit kökenlidir. Erkeğin sağda, kadının solda yer alması da eski bir Hitit protokol kuralıdır. Ancak her ikisinin yüzünde yer alan hüzünlü ifade sanatsal bir başarıdır ve Aramiler'in Geç Hitit sanatına kazandırdığı önemli bir unsurdur. İnsanoğlunun sevinç ve hüzün gibi duygularının taşa aktarılmasına dünyada ilk kez bu Arami dönemi yapıtlarında rastlanmaktadır. Söz konusu yapıtların hemen tümü mezar steli olduğu için hüzün ifadesi ağız kenarlarının aşağıya doğru betimlenmesiyle verilmiş; bazı stellerde de sevgi, sevecenlik duyguları, çiftlerin birbirlerini omuzlarından kucaklamaları ya da çocuklarını kucaklarına almaları ustaca betimlenmiştir. Bu tür betimlemeler Arami sanatçılarının Eski Doğu sanatına sundukları en büyük yeniliktir.

Maraş mezar stelleri arasında ikili kompozisyon oluşturan bir başka başyapıt Louvre Müzesi'nde sergilenmektedir. Arkalıksız bir sandalyede oturan bir kadın figürü, kucağında genç bir erkek çocuğunu tutar pozda çok özenli bir işçilikle yontulmuştur. Çocuğun başı üstünde adı yazılıdır ki, bu bir Hitit öğesidir. Stelde Semitik tiplerin yansıtılmasına karşın çocuğun Luvi adı taşıması Maraş bölgesinin uzun zaman Hitit-Luvi karakterini koruduğunun kanıtıdır. E.Akurgal, çocuğun saç tipini dikkate alarak steli, Asur kralı Sanherib dönemine (MÖ 704-681) tarihlemektedir. Maraş mezar stelleri arasında iki örnek kendine özgü naif üsluplarıyla dikkate değerdir. Her iki stelde de kompozisyonun orta yerinde ölü yemeği masası, sağında ve solunda ise ölen kişinin aile fertleri yer almaktadır. İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nde sergilenen kabartmada, kızını omuzundan kucaklayan anne, sol elinde iki iğ tutmaktadır. Başka stellerde de rastlanan yün eğirme ve bu iş için gerekli gereçler, yalnızca Maraş stellerine özgüdür. Genç kızın sağ elinde, Arami üslubunun vazgeçilmez ögesi çift volütlü ayna vardır. Hitit yazılı kaynaklarına göre el aynası ve iğ, kadınlığın iki önemli simgesidir. Bir başka ikili kompozisyon sahnesi de Maraş Müzesi'nde yer alan ve çok az tanınan bir stelde bulunur. Yine bir ölü yemeği sahnesini betimleyen bu stelde, karşılıklı oturan soylu ve varlıklı bir karı-koca yer almaktadır. Yontu işçiliği ve üslup açısından bir önceki stele çok benzemektedir. Erkeğin oturduğu sandalyenin arkalığı üstünde bir şemsiye görülmektedir. Geç Hitit döneminden bilinen tek örnek olan bu şemsiye motifi, Asur sanatında özellikle kral betimlemelerinde kullanılmıştır. Erkek figürü sağ elinde asa, sol elinde başak ve üzüm salkımı tutmakta; daha küçük betimlenmiş kadın figürü ise bir elinde üçgen bir kupa, ötekinde iğ taşımaktadır. Maraş mezar stellerinde bu temanın yaygın olarak kullanılmış olması, eski Anadolu sanatçılarının güncel konuları seçmedeki ve anlatım gücündeki duyarlılığını göstermektedir. Söz konusu stel MÖ 8.yy'ın sonuna tarihlendirilmiştir.

Geç Hitit sanatı çerçevesinde "Maraş kapı aslanları"nın özgün bir yeri vardır. Daha ilk bakışta Geleneksel Hitit Üslubu'nda yontulmuş kübik aslanlardan ince-uzun bedenleri ve küçük başlarıyla ayrılmaktadırlar. Hacimli yüksek kabartma bedenlerinde Asur üslubunun egemen olduğu görülen Maraş aslanları, üslupsal açıdan yenilik getirmezler; ama yazıtları, MÖ 1.binyılı Maraş krallarının adları ve soyağacı hakkında önemli bilgiler vermektedir. Bu aslanların organları birbirinden şematik olarak ayrılmamıştır. Uzun ve zarif işlenmiş ön bacaklar ayrık ve aynı hizadayken, arka bacağın biri öne doğru çıkmıştır. Arka pençelerde tırnaklar tek tek işlenmiştir. Ucu püskül biçimli kuyruk arka bacaklar arasında yer alır. Baş büyük değildir. Ağız açık, dil içerdedir. Yele ve karın üstündeki tüylerin baklava biçimi bir stilizasyonla gösterilmesi Maraş aslanlarına özgündür. Bu gruba giren aslan kabartmaları Asurlaşmış Geç Hitit Üslubu'nun sonuna, MÖ 8.yy'ın başlarına tarihlendirilmektedir.

Geç Hitit sanatının son evresine tarihlenen en dikkat çekici buluntular, Adana'nın 100km kuzeydoğusunda yer alan KARATEPE'deki yapıtlardır. Karatepe kalesinin kuzeydoğu ve güneybatı kapı yapılarına ait kabartmalar, tek tek insan figürlerini, iki insanı, birbirini izleyen insanları, insanlarla hayvanları, heraldik grupları (kötü ruhları uzak tutan figürler), gerçekçi sahneleri, şölen, müzik, av, kurban kesme, gemiyle gezme gibi günlük yaşamdan alınma sahneleri, avcıları, savaş sahnelerini ve müzikli oyun sahnelerini içermektedir. Ayrıca, apotropeik anlamda aslan ve sfenksler, boğa adamlar, kartal başlı Demonlar, Mısır kökenli Tanrı Bes gibi dinsel ve mitolojik sahneler de betimlenmiştir. Kabartmaların konu açısından en ilginç olanı Kral Azativatta'nın ve kraliçenin betimlendiği *orthostat*'lardır. Halet Çambel, Karatepe yapıtlarında Anadolu'ya dışarıdan gelme birçok konu ve motifin varlığı ile bunların işleniş biçimlerine dayanarak iki farklı işçilik okulunun olduğunu öne sürmüştür (A grubu ve B grubu *orthostat*'ları). Bu naif ve mizahi sanatın ürünlerini Orthmann, Karatepe I ve II olarak ayırırken, E.Akurgal "Aram Stili'ndeki" ve "Fenike Stili'ndeki" *orthostat*'lar olarak sınıflandırmaktadır. Karatepe I grubuna giren kabartmalarda zemin çok derin olmayıp düzgün işlenmiştir. Kemerli (kavisli) burunların vurgulandığı başlarda, Fenike özelliği vardır. Figürlerin giysileri çoğu kez bezeksiz bırakılmıştır. Kralın giysisi bile bezeksiz bir tünik biçiminde olup, tek süsü eteğinin ortasındaki püsküldür. Buna karşın aynı gruba giren "emziren kadın" ve "kuş başlı Demon"un giysileri zengin bezeklerle donatılmıştır. Annenin elbisesindeki boydan boya dikey kıvrımlar, Kral Azativatta'nın ve daha başka figürlerin taşıdığı konik külah yine Fenike kökenlidir. Karatepe kabartmalarında görülen hurma ağacı, gemi, maymun ve Tanrı Bes gibi motifler Anadolu sanatında tanınmayan ögelerdir ve güneydeki Semitik yörelerden gelmiştir. Annenin yaşı ilerlemiş bir çocuğu ayakta emzirmesi, çocuğun bir koluyla annesine sarılması, Mısır sanatında görülmektedir. Büyük olasılıkla Karatepe'de-

ki heykel ustaları bu motifi Mısırlı örnekleri kullanan Fenikeliler'den almışlardır. Arami sanatçı güçlü bir yontu ustasıdır; ama Fenikeli heykelci kaligrafik çizgi (→KALİGRAFİ) becerisinden yoksundur. Arami sanatçı eskimiş konuları işlerken, Fenikeli özellikler taşıyan sanatçı konulara yenilikler getiren bir kişiliğe sahiptir. Bu sanatçıların işledikleri gülünç ve neşeli konular sonucunda, aslında bir taşra sanatı olan söz konusu kabartmalar, Doğu dünyasında benzeri bulunmayan yapıtlar olarak tanınmışlardır. Karatepe'de, Azativatta'nın resmî sarayı değil, yazlık evi bulunduğu için kabartmalar da resmiyetten uzak neşe ve mizah doludur.

Karatepe II grubunun en belirgin örneğini, kralın yemek sahnesine bitişik, iki bölüme ayrılmış "sofracılar ve çalgıcılar *orthostat*'ı" oluşturmaktadır. İnsan figürleri ve motifler neredeyse plastik işlenmiştir. Ayrıntılı yüzlerde burunlar kavisli değildir. Saç ve sakal tipleri Arami üslubunu yansıtır. Çalgıcıların ense üstünde spiral buklelerden oluşan topuzları ile alın bantları ise birer Asur öğesidir. Giysilerin bazıları uzun, kemersiz bir entari, bazıları kısa etek biçimindedir. Karatepe II üslup grubu, figür oranlarının biçimsiz olması, beceriden yoksun işçilik ve kabartmaların hareketsiz görüntüsüyle bir kale yerleşiminin taşra sanatını sergilemektedir. "Sofracılar ve çalgıcılar" sahnesinin kabartmaları, Barrakab dönemine ait Zincirli ve Sakçegözü heykelciliğinde görülen Arami üslubunu sürdürür. Karatepe kalesinde apotropeik (koruyucu) yaratıklardan aslanların kent dışına, sfenkslerin ise kentin içine doğru, kapı yapılarına ve geçitlerine yerleştirildiği anlaşılmıştır. Bunların bedenleri Hitit ve Fenike yazıtlarıyla donatılmış ve başları bedenlerine oranla çok daha iri yontulmuştur. Karatepe kabartmaları ve heykelleri için MÖ 700-690 tarihleri kabul edilmektedir.

Ceyhan Irmağı'nın doğu kıyısındaki DOMUZTEPE, önceleri Karatepe'ye ait bir yerleşme olarak düşünülmüştür. U.Bahadır ALKIM, Domuztepe buluntularını "A" ve "B" olarak iki gruba ayırırken, W.Orthmann, yontu yapıtlarının tüm parçaları eksik olmasına karşın dört üslup grubu (Domuztepe I-IV) saptayabilmiştir. Domuztepe I grubu, kapılara ait yontu parçalarından; Domuztepe II grubu, çift boğalı heykel kaidesinden; Domuztepe III grubu, iki erkek figüründen oluşan kompozisyondan ve son olarak Domuztepe IV grubu ise Karatepe I üslup grubuyla yakınlık gösteren parçalardan oluşmaktadır.

Mimarlık:

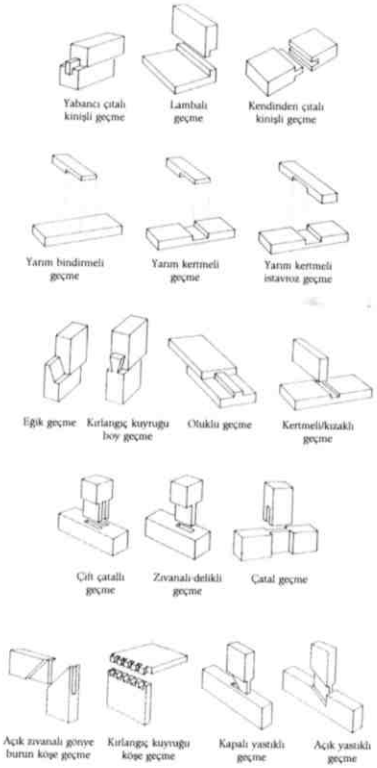
Geç Hitit Dönemi *orthostat*'larına mimari açıdan bakılacak olursa Kuzey Suriye'nin hiçbir yerinde, *orthostat* dilimlerinin çıplak kerpiç duvarlarda döşek kaplaması olarak kullanılmadığı görülür. *Orthostat*'lar her zaman bir taş döşeğin parçasıdır ve taş temel üstüne oturtulmuştur. Bu yapı yöntemi MÖ 1.binyıl Kuzey Suriye kent-devletleri mimarlığına özgüdür. MÖ 8.yy'da *orthostat*'lar giderek yapıların yalnızca süslenmek istenen bölümlerinde kullanılmıştır. Bu bölümler Sakçegözü gibi, Hitit mimarlığının en güney ucunu oluşturan yerlerde ve Malatya'da kapı geçitleri ve saray girişleridir. Bu, bir yerde, çöken bir uygarlığa işaret etmektedir.

Kuzey Suriye'de, MÖ 18.yy'da geliştirilmiş olup, MÖ 1.binyılda bile hemen hemen hiç değiştirilmeden sürdürülen bir yapı yöntemi kullanılmıştır. Taşıyıcı bir kaburgadan oluşan bu yapıda, taş döşeğin üst kenarına, 30cm kalınlığında yatay hatıllar yerleştirilmiş; bunların üstüne 60-120cm aralıklarla, yks.20-30cm kalınlığında enine hatıllar koyulmuş ve boşluklar kerpiçle doldurulmuştur. Söz konusu yapı yöntemine yalnızca sarayların önemli odalarında rastlanmış, ikinci derecede önemli odalarda, temelin üst kenarı üstüne uzunlamasına bir tek hatıl yerleştirildiği anlaşılmıştır. Kazı buluntuları yalnızca düz çatının bilindiğini göstermektedir.

Anadolu'da Zincirli ve Kargamış'ta, Suriye'de de Tell Tayinat ve Hama'da sürdürülen kazılarda ev mimarisine fazla önem verilmemiş olmasına karşın Kuzey Suriye'den MÖ 1.binyıla tarihlenen çok sayıda konut tanınmaktadır. Hitit Büyük İmparatorluk Dönemi Anadolu evleri ile Geç Hitit Kuzey Suriye evleri arasındaki benzerlikler, ayrılıklardan daha belirgindir. Her iki bölgede de avlulu ev yoktur; tam tersine kapalı ev kompleksleri vardır. Hitit yapılarında sık görülen eğik açılı odalar, anıtsal yapılar dışındaki Geç Hitit konutlarında da yer almaktadır. Boyutları bakımından olağan ev tipini aşan ya da egemen bir kişinin konutu olarak yorumlanabilecek kadar abartılmış tüm yapılar, SARAY kabul edilmektedir. Kuzey Suriye'nin MÖ 8.yy sonunda Asurlular tarafından alınmasına dek, hemen hemen tüm saray yapıları avlusuz ve aydınlıksız, ayrılanmış (benzerleri arasında farklı bir yeri ve önemi olan) yapılardır. Bunlar, cephede bir ya da iki ayaklı geçidi, bunun arkasında ise çevresinde küçük oda topluluklarının yer aldığı enine yerleştirilmiş, ocaklı bir ana odası bulunan BİT-HİLANİ adlı yapılardır. Ön geçidin bir yanında, her zaman değilse de, genellikle bir merdiven boşluğu yer alır. Çoğu kez ön yüz duvarları ve kapı SÖVE'leri, *orthostat*'lar ve hayvan heykelleriyle süslenmiştir. Geç Hitit tapınağının ana biçimi de bu yapı tipine dayanmaktadır. Odalar ekleyerek istendiği kadar büyütülebilen Hitit ve Mezopotamya saraylarından farklı, kapalı bir yapı külliyesi söz konusudur. Nitekim ilk örneği Alalah'taki (Tel Açana →AMİK OVASI) *Niqmepa Sarayı*'nda (MÖ 14.yy) görülen *bilani* yapılarının Suriye kökenli olduğu kesinlikle kanıtlanmıştır. Bu türde yapılarla Tell Tayinat, Zincirli, Sakçegözü ve Kargamış'ta karşılaşılmaktadır.

Bit-bilani'ler, kale içindeki yerlerine ve öteki saray yapılarıyla ilişkilerine dayanılarak "saray yapıları" olarak sınıflandırılmaktadır (Zincirli *Hilani I-IV* yapıları gibi). Ancak bu yapıların, kült toplantıları ve törenlerinin yapıldığı yerler olarak, bir yandan da tapınak görevini sürdükleri anlaşılmıştır (Tell Halaf'ta olduğu gibi); ama *bilani*'lerin hiçbirine kült heykelleri dikilmemiştir. Geç Hitit kent-devletlerinde MÖ 850'lerden sonra başlayan Asur etkileri, mimarlıkta kapalı Asur evine güçlü bir eğilim duyulmasına yol açmış; çok katlılıktan vazgeçilmiş ve ön geçidin iki yanındaki merdiven boşlukları yerini odalara bırakmıştır. Daire biçiminde çift sur bedeniyle çevrili Zincirli kalesi içinde *Aşağı Saray* ve *Yukarı Saray* olmak üzere iki yapı kompleksi bulunmakta; bunlarda da en az dört *bilani* yapısı yer almaktadır.

Geç Hitit Dönemi'nde kent surlarında sandık duvar tekniği kullanılmamış; MÖ 1200'den sonra sandık duvar örneğine rastlanmamıştır. Geç Hitit kent-devletlerinin yerleşme biçimlerinde Hitit ve Asur ilkeleri birbiriyle çatışır; örneğin, Kargamış'ın büyütülmesi sonucunda yedi bölümlü, çok köşeli bir duvar sırası oluşmuştur ki, bu Hitit'e yabancıdır. Her sur, barış zamanlarında kolaylıkla giriş-çıkışı sağlayacak, savaşta da içerden dışarıya, saldırgan bir savaş yöntemine olanak sağlayacak birtakım anıtsal kapılar gerektiriyordu. Geç Hitit Dönemi'nde küçük kuleli, kuleler arasında tek ya da iki odalı kapılar kullanılmıştır; hisarlar, duvarı



Geçme

bir kat yüksekliğinde aşan, dört bir yanı çıkmalı, yüksek kulelerdir ve hepsi basamaklı ya da yarım daire biçimli mazgal dişleriyle donatılmıştır.

Geç Hitit sanatında, özellikle mimarlıkta tutuculuk dikkati çekmekte; yerel yapım yöntemlerinin ve yapı biçimlerinin geliştirildiği gözlenmektedir. Tapınak yapısı tümüyle Suriye geleneklerini yansıtırken, saraylarda karışık özellikler izlenmektedir. Başlangıçta Hitit ayrıntılarının görüldüğü kalelerde de giderek POTERN ve kule gibi öğeler kullanılmaz olmuş, bunların yerine hendekler açılmış ve yerleşim planları da geometrik bir görünüm kazanmaya başlamıştır.

0063, 0065A, 0913, 2328, 2452, 2526. ***G.Kozbe***

GEÇ MODERNİZM

MODERN MİMARLIK'ın en cesur dönemi 1920'ler, en görkemli olduğu, yaygınlaştığı ve aynı zamanda ticari bir yapı kazandığı dönem ise 1950'lerdir. 1960'ların sonunda ideolojik gücünün pek çoğunu kaybetmiş, 1965'te LE CORBUSIER'nin ölümüyle büsbütün çökmüştür. Modern Mimarlık'ın ütopik bir hareket ve toplumu etkileyecek AVANT-GARDE bir yaklaşım olarak her zaman kural koyucu bir rolü olmuştur. 1980'lerde Modernist hareketin içinde GELECEKÇİLİK, Yeni-Yapımcılık gibi çeşitli gruplar oluşmuş; hareketin etkisi giderek azalmış, temel düşüncesi yok olmaya başlamış ve günümüze uzanan uygulamaları "Geç Mies" (MIES VAN DER ROHE), "Geç KAHN", "Post JOHNSON" gibi terimlerle adlandırılmıştır. Bütün bu yaklaşımlar ULUSLARARASI ÜSLUP'tan türemiştir ve JENCKS'e göre hepsinin pek çok ortak yönü vardır.

Çevreye olan duyarlığın azalması, modern TOPLU KONUT uygulamalarının genel olarak beğeni dışı kalması, Modernist estetiğin sıkıcı hale gelmesi herkesçe bilinen nedenlerdir. Jencks'e göre bu duruma bir tepki olarak Geç ve Post-Modernizm ortaya çıkmıştır. Geç Modernistleri Post-Modern mimarlıktan ayıran önemli özellikler vardır. Geç Modernistler, Modernizm'in kuramlarını ve yaklaşımını benimseyip, ince ve abartılı bir üslup oluşturmuşlar; buna karşılık Post-Modernistler, önceki yaklaşımı ve kuramlarını bütünüyle reddetmişlerdir. İSOZAKİ ve Herman Hertzberger'in (d.1932) yapıtları Geç Modernizm'in en tipik örnekleridir. Modernistler kütle, hacim ve doğrusal sirkülasyon sistemlerine öncelik verirken, Hertzberger ikinci derecede merkezleri, alternatif yolları ve tek tek konstrüksyon elemanlarını temel almıştır. Uluslararası Üslup'ta pürist ve birleştirilmiş bir estetik anlayış egemendir; Hertzberger'in estetiği ise karmaşık değişime, eklere ve bir ölçüde kişiselliğe açıktır. Hertzberger'in Apeldoorn'daki *Centraal Beheer Sigorta Şirketi Binası* (1970-72) açık, anti-otoriter bir demokrasi anıtı olarak tanımlanmaktadır. Bunun nedeni merkezî bürokrasiyi çalışma adalarına bölüp, mekânların dekorasyonunu ve kullanış biçimini kullanıcılara bırakmasıdır. Buna karşın Modernizm'in temel ilke ve ideolojilerine sadık kaldığı görülen Hertzberger bu yapısında Modern Mimarlık'ın ilkesi olan sosyal davranışı, özellikle de büyük kurumlardaki kitle davranışını biçimleyebileceği düşüncesini ve soyut yapısal bir ifadesi olan beton blok ve cam tuğla gibi malzemeleri kullanmıştır. Bir Post-Modernist ise, üslupları, mekânları ve toplumsal imajları daha bölgesel ölçekteki bir çevreden etkilenerek kullanır. Benzer saptamalar Post-Modernistler gibi halkın imajına Modernistler'den daha çok yaklaşmak isteyen ve buna karşılık teknolojinin sunduğu olanakları bütünüyle kullanan FOSTER ve ROGERS'ın çalışmaları için de ileri sürülebilir. Foster ve Rogers'ın yanı sıra FARRELL ve Nick Grimshaw ile Derek Walker'ı kapsayan Londra okulunun mimarları Geç Modernistler'den sayılırlar. Bu mimarlar teknolojik düşünceyi Modernizm'in erişemediği bir düzeye getirmişlerdir. Böyle bir yaklaşım, gerekli olan teknolojinin yeterli ve yoğun bir biçimde var olmasına bağlıdır. Cam, çelik ve havalandırma teknolojisi ile geleneksel elemanlar olan kapıları, duvarları, parapetleri ve odaları oluşturmamak mümkün olunca önde gelen mimarlar eksik olan bu elemanlarla etkileyici bir bina oluşturabilirler. Foster ve Rogers'in binalarına garip ve heyecan verici niteliği kazandıran bu dönüşümün abartılmasıdır. Söz konusu mimarların bazı binaları bilinen elemanlardan o kadar soyutlanmıştır ki bütün yapı bir duvardan ibarettir; çatısı ve döşemesi yoktur; bağlantı elemanları ve girişleri yoktur; sihirli bir kutuya benzer. Mies de böyle bir abartılı üslubu kullanmıştır, ama onun yapılarında binanın ölçeğini belirleyen ve bilinen klasik elemanlar bulunmaktadır.

Jencks, Geç Modern mimarlığın özelliklerini şöyle sıralamaktadır: Bu mimarlık idealist olmaktan çok pragmatiktir; modern olması gerektiğinde ultra moderndir ve abartılıdır; çok mantıklıdır; dolaşıma ve mekaniğe önem verir; teknolojiyi maniyerist ve dekoratif bir biçimde kullanır; biçimi geleneksel anlamda değil, soyut olarak kullanır; kesinti ve devamsızlıklarla etkileyici olmaya çalışır; *Avant-garde*'dır. Yukarıda sözü geçen mimarlardan başka HEJDUK, LASDUN, Cesar Pelli (d.1926), Helmut Schulitz, Fumihiko Maki (d.1928), Metabolist mimarların (→METABOLİZM) pek çoğu, BUNSHAFT, ROCHE ve ortakları, Piet Blom (d.1934), Reima Pietilä (d.1923) ve John Andrews (d.1933) bu tanıma girmektedir.

0802, 1820, 1825. ***H.Yürekli***

GEÇİŞ

İng., Fr.*transition;* Alm.*Übergang.*

Yan yana gelen BİÇİM'lerin farklı nitelikleri arasında uyum ve algı sürekliliğini sağlayan geçiş ya da uyarlama için kullanılan terim; özellikle klasik KOMPOZİSYON'larda bütünlüğü bozmamak için önemlidir. ***J.N.Erzen***

GEÇME

İng.*joint,* Fr.*assemblage,* Alm.*Zapfen.*

AHŞAP malzemeden yapılmış iki parçayı, çivi, vida, yapıştırıcı vb gibi dış birleştiricilere gerek duyulmaksızın, gereğinde sökülecek biçimde birleştirme işlemi. Marangozluk ve dülgerliğin temelini oluşturan geçmeler bellibaşlı üç gruba ayrılabilmektedir: Açılı ya da zıvanalı geçme (kinişli birleştirme/lamba-zıvana), boy eklemler ve kavrama geçmeler. Bu gruplar kendi içlerinde yarı kertmeli, kırlangıç kuyruğu, düz zıvana, çatal ve eğik geçme biçimlerinde çeşitlilik gösterir.

GEDDES, Patrick (1854, Perth, İskoçya-1932, Montpellier, Fr.)

İskoç botanikçi, sosyolog, kent plancı ve mimar.

Yaptığı çalışmalarla KENT PLANLAMA'nın ve sosyolojinin bilim dalı haline gelmesine katkıda bulunmuş, kent planlama alanında ortaya koyduğu felsefe ve metodolojiyle bu alanda önde gelen bir yol gösterici olmuştur.

Doğduğu Perth'te öğrenim gören Geddes, 1889-1919 arasında Dundee Üniversitesi'nde botanik, 1921-24 arasında Bombay Üniversitesi'nde de sosyoloji profesörlüğü yapmıştır. Edinburgh Üniversitesi'nin ilk *Öğrenci Yurdu* (1892) ile *Gözlem Kulesi*'ni (1895) gerçekleştiren Geddes, yoksullara yöne-

lik TOPLU KONUT inşaatları ve iyileştirme projeleri yapmışsa da kuramsal çalışmaları daha çok ilgi çekmiştir. Öyle ki, disiplinler arası ilişkileri değerlendirerek ulaştığı yeni düşünceler akademik çevre tarafından hoş karşılanmamış ve yaşamı boyunca güvenilmez bir akademisyen olarak nitelenmesine yol açmıştır. Geddes, KENT'le ilgili kararların yalnızca yakın gelecekteki değil, kentin uzak geleceği içinde yer alabilecek tüm konuları gözeterek, yeni ve pratik gelişmelere açık; yer, eşya ve insanları, iş, aile, kurum, düşünce ve idealleri olduğu gibi kabul eden, toplumun onayını alan bir görüş doğrultusunda ele alınması gerektiğini öne sürmüştür. 1903'te Victor Brandford ile Sosyologlar Derneği'ni kurmuş, 1907'de Londra Üniversitesi'nde Sosyoloji Bölümü'nün başkanı olmuştur. 1909'da dönemin İngiliz parlamento üyesi John Burns'e parlamentodan, kent planlamaya ilişkin ilk kararın çıkartılmasında yardımcı olmuştur. 1910'da Londra Kraliyet Akademisi'ndeki "Kentler ve Kent Planlama" sergisi ile ardından düzenlenen ve 1200'den fazla mimar, belediye görevlisi, kent yöneticisi ve mühendisin katıldığı ilk kent planlama konferansı, konuyla ilgilenenler üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. 1913'te *Cities in Evolution* (Gelişim Halindeki Kentler) adlı kitabını yazan Geddes, I.Dünya Savaşı'nın çıkmasıyla, Dublin'in yeniden planlanmasına ilişkin çalışmalarını bırakarak 1915'te Hindistan'a gitmiş, birçok kenti gezmiş ve özellikle kent planlamadaki korumacı yaklaşımların önemini vurgulayan raporlar hazırlamıştır.

Araştırmalarını yalnızca mimarlık alanıyla sınırlamayan ve birçok konuda uzman sayılabilecek olan Geddes, tarihe de oldukça ilgi duymuş ve geçmişi anlamanın geleceği yaratmadaki yol gösterici rolünü vurgulamıştır. Kent planlamaya "iyileştirmeden önce teşhis", "planlamadan önce araştırma", "koruma operasyonu" gibi düşüncelerle yaklaşmış; toplumsal çevrenin bozulurken, bireysel çevrenin iyileşmesinin bir düş olduğu ve bu tutumun insanlığı yok edeceği görüşünü savunmuştur. Pek çok makalesinin yanı sıra yayımlanmış öteki kitapları arasında, *Town Planning Toward City Development* (1918, 2 c.; Kentsel Gelişmeye Yönelik Kent Planlama) ve *City Development: A Study of Parks, Gardens, and Culture Institutes* (1904; Kentsel Gelişme: Parklar, Bahçeler ve Kültür Kurumları Üzerine Bir Çalışma) bulunmaktadır.

0507, 3196. *E.Erenler*

GEDİKLİ HÖYÜK

Gaziantep'in Nurdağı ilçesinin 23km kuzeydoğusunda ve Sakçagözü (Sakçegözü) Ovası'nda bulunmaktadır. İlk kez ZİNCİRLİ kazılarını yapan Robert Koldewey'in haritasına işlenmiş; Sakçagözü Ovası'nda araştırmalar yapan John Garstang (1876-1956) tarafından 1907'de ziyaret edilmiştir. U.Bahadır ALKIM, Gedikli'yi ilk kez 1958'de, daha sonra 1963'te incelemiş ve ertesi yıl burada kazılara başlamıştır. Türk Tarih Kurumu, İstanbul Üniversitesi ile Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü adına yürütülen kazılar 1967'ye değin sürdürülmüştür. Yapılan çalışmalar sonucu höyükte, en yukarıda, karışık durumda Türk-İSLAM, BİZANS, ROMA ve Helenistik (→YUNAN) dönemler; onun altında yukarıdan aşağıya doğru, MÖ 1.binyıl kültürleri (Kat I), MÖ 2.binyıl yerleşmeleri (Kat II), İlk Tunç Çağı'nın sürekli ve zengin buluntu veren 14 evreyle temsil edildiği yerleşmeler (Kat III); en altta da ana toprak üstünde gene çeşitli evreleri olan Son Kalkolitik (→PREHİSTORYA) yerleşmenin (Kat IV) bulunduğu saptanmıştır.

Gedikli'nin Kalkolitik kültürü, bir yandan Amuk F, E ve kısmen D evreleriyle (→AMİK OVASI KAZILARI), öte yandan KİLİKİA'nın aynı çağa ait kültürleriyle benzerlik göstermekte, TİLMEN HÖYÜK'ün IV. katıyla da çağdaş olduğu anlaşılmaktadır. "Obeyd benzeri boyalı kaplar" olarak adlandırılan, üstü geometrik boya bezekli kaplar ve zarif kâseler bu çağın özelliğini yansıtmaktadır. İlk Tunç Çağı kalıntıları, bölgede olduğu gibi, Gedikli'de de zengin bir dönemin yaşandığını simgeler. Bu çağ boyunca "portakal kırmızısı hamurlu" olarak adlandırılan ve kendine özgü biçim ve bezekleri bulunan kaplar kullanılmıştır. Sade hamurlu bej renginde bir tür, mutfak kapları gibi yerli olanların yanında, uzak ülkelerden gelme çeşitler de (DEPAS AMPHİKYPELLON, ağız arkası yırtmaçlı testiler, kupalar) vardır. Gedikli'nin II. ve I. katları oldukça az açılmış olmakla birlikte, çağının özelliklerini yansıtan buluntular vermiştir.

Güneydoğu etekteki *nekropolis* (mezarlık), Eski Önasya'nın ilgi çekici bir mezarlığıdır ve özellikle İlk Tunç Çağı ölü gömme geleneklerinin (→MEZAR) tanınmasına önemli katkılar sağlamıştır. Burada, "basit toprak gömüler" (Helenistik Dönem), "başı taşla korunaklı basit toprak gömüler" (bir olasılıkla 2.binyıla ait), "yeraltı oda mezarları" ve "yakma mezarlar" (her iki tür de İlk Tunç Çağı III sonu ve Orta Tunç Çağı başı) vardır. Oda mezarların çevresi moloz taşla örülmüş, üstü megalitik karakterde MONOLİT'lerle örtülmüştür. İçlerinde iskeletler, mezar hediyesi olarak bırakılmış kaplar bulunmuştur. En ilgi çekici gömü grubunu, duvarı andıran kalınca taş ve çamurdan bir bölmeyle oda mezarlardan ayrılmış bir alandaki yakma mezarlar oluşturur. Arkeolojik verilerden çıkarılan sonuca göre, cesetler mezarlığın içinde özel bir yerde yakılmakta, yakma işi (kremasyon) tamamen bitirilmeden bir sıvıyla söndürülmekte ve geriye kalan kemik parçaları bir bohçaya sarılıp tunç bir iğneyle tutturulduktan sonra bir çömleğin içine konmakta ve mezara dik olarak yerleştirilmekteydi. Ağızları gene bir çömlek parçasıyla kapatılan bu çömleklerden bazılarının içinde ölü hediyeleri (PİŞMİŞ TOPRAK'tan ufak kaplar), bazılarının da dışında ve hemen yanında adak kapları (sıvı yağ vb) bulunmuştur. Gedikli'de ortaya çıkarılan bu yakma mezarlığın İlk Tunç Çağı III sonuyla Orta Tunç Çağı I'in başı arasında kullanıldığı, ÇANAK-ÇÖMLEK'in ve tunç iğnelerin incelenmesiyle anlaşılmıştır. Bugünkü bilgilere göre, Kuzey Suriye, Kuzey MEZOPOTAMYA ve Anadolu'daki ölü yakma geleneğinin en eski örnekleri Gedikli'de bulunmuştur. Aynı *nekropolis*'in güney kesiminde yeraltı kültüyle ilgili olduğu sanılan bir yapı mevcuttur. Yapım tekniği bakımından yeraltı oda mezarlarına benzemektedir. Derine inen üstü kapalı bir yol, yeraltı suyunun seviyesindeki bir odacığa ulaşmaktadır.

0081, 0084. ***H.Alkım***

GEERTGEN TOT SINT JANS → **HOLLANDA (Resim ve Heykel, Ortaçağ, Romanesk, Gotik)**

GEHRY, Frank O. (1929)

ABD'li mimar.

Değişik geometrik biçimleri alışılagelmişin dışında biraraya getirerek oluşturduğu heykelimsi yapılarıyla tanınır.

1954'te Los Angeles'taki Güney California Üniversitesi'nden mezun olan Gehry, daha sonra Harvard Üniversitesi Tasarım Yüksekokulu'nda kent planlama konusunda lisansüstü öğrenim görmüştür. 1962'de Los Angeles'ta kendi bürosunu açana ka-



GEHRY, Frank O., *Guggenheim Müzesi*, 1997, Bilbao, İspanya.

dar 1957-58'de Welton Becket ve ortaklarının, 1958-61 arasında Victor Gruen'in ve 1961'de Paris'te André Remondet'nin yanında çalışmıştır. Yapılarında koyu kırmızı kontrplak, oluklu galvanize metal levhalar, metal kafes ve ağlar, asbest paneller gibi endüstri malzemeleri kullanan Gehry'nin binaları tamamlanmamış, dengesiz ve kendi kendine yapılmış etkisi verir. Bütün tasarımlarına mutlaka birkaç çeşit tel kafes ekleyen Gehry, bunları ya serbestçe sallandırmış ya da boru kolonları pekiştirmek için kullanmıştır. Post-Modern mimarların (→POST-MODERNİZM) tarihsel yapı öğelerini temel almalarına tepki olarak daha da gerilere, tarihöncesine giden Gehry, balık biçimini kendine simge olarak almış; bu biçimi aydınlatma elemanlarında ve Japonya'da Kobe'de yaptığı *Fishdance* (1987) adlı balık lokantasında kullanmış ve önceleri yalnızca bir karşı çıkış olarak benimsediği bu biçimden, çift eğrilikli yüzeylerin konstrüksiyonunun çözümünde yararlanmıştır. Gehry'nin önemli konut uygulamaları arasında, Santa Monica'da (Cal.) pembe asfalt paneller, oluklu metal levhalar ve tel kafeslerle kapladığı *Kendi Evi* (1978), Wayzata'daki (Minn.) *Winton Misafir Evi* (1987) ve Thousand Oaks'taki (Cal.) *Sirmai Peterson Evi* (1988) sayılabilir. *Winton Misafir Evi*, JOHNSON'ın 1950'lerde tasarladığı bir binaya yapılan ektir. Birbirine sıkıca bağlanmış bölümlerden meydana gelen bu kompleks büyük bir heykeli andırır. *Peterson Evi*'yse ana yaşama mekânlarının bulunduğu orta bloğa tünel ve köprülerle bağlı iki yatak odası bloğundan meydana gelmiştir. Los Angeles'taki *Loyola Hukuk Okulu* (1981-84) ve *Walt Disney Konser Salonu* (1989) ile Basel yakınındaki Weil am Rhein'da *Vitra Tasarım Müzesi* (1990) Gehry'nin öteki önemli yapılarıdır. Bunlardan *Walt Disney Konser Salonu*, katılanlar arasında HOLLEIN, G.BÖHM ve STIRLING'in de bulunduğu bir yarışmada birincilik kazanarak uygulanmış büyük bir komplekstir. 1850'lerden günümüze değin üretilmiş ünlü mobilyaların sergilendiği *Vitra Tasarım Müzesi*'nde Gehry'nin, iç ve dış duvarda beyaz boya, çatıda da çinko kullanarak elde ettiği görüntü, tepe ışıkları, dış merdivenler, asansörler ve çıkmalarla heykelsi bir anlatım ve hareketlilik kazanmıştır.

Her türlü yerleşik mimarlık üslubuna tepki olarak kendi karşı üslubunu yaratmış olan Gehry'nin, kimi araştırmacıların bir kuralsızlık üslubu saydığı bu tutumuyla herhangi bir akıma yerleştirilmesi çok güçtür. Mimarlık kuramcısı JENCKS'in, yapılarını Geç Modern (→GEÇ MODERNİZM) olarak tanımladığı Gehry, mimarlığın yanı sıra MOBİLYA tasarımıyla da uğraşmış, enli ahşap şeritleri bükerek oluşturduğu sandalyelerle tanınmıştır. Öteki ahşap bükme mobilyalardan farklı olarak, oturma yeri için ağır bir strüktür yerine sepet gibi örülmüş geniş şeritler kullanmıştır. Bu tür uygulamaları THONET'inkilerle benzer bulunan Gehry, ABD'nin çeşitli üniversitelerinde öğretim üyeliği yapmaktadır ve dört onursal doktorluk unvanına sahiptir. Çalışmaları 1986'da Minneapolis'te Walter Sanat Merkezi'nde geniş bir sergiyle tanıtılmış; 1989'da da Japonya'daki Hyatt Vakfı tarafından, insanlığa ve çevreye verdiği hizmetlerden dolayı Pritzker Ödülü'ne değer görülmüştür.

1286, 1287, 1456, 2772. *G.Yalçıner*

GEİSİPODES (Gr.) = **DİŞ DİZİSİ**

GEİSON (Gr.)

Antik YUNAN ve ROMA mimarlıklarında SAÇAKLIK'ın en üst öğesi; KORNİŞ. Latince *corona* (taç) denir. Dışarıya doğru taşkın olan ve ALINLIK'lı örneklerde alınlık yüzeyini (TYMPANUM) çevreleyen *geison*'un üstünde SİMA yer alır. Dor düzeni (→DÜZEN) yapılarda *geison* çıkışının altında MUTULUS ve onun da altında GUTTAE vardır. İon, Korinth ve Kompozit düzenlerdeyse (→DÜZEN) *geison*, bir FASCIA ve üstündeki ince bir bezeme bandından (YUMURTA-OK DİZİSİ, LESBOS YAPRAKLARI vb) oluşur. Helenistik Dönem'in (→YUNAN) önemli mimarlarından HERMOGENES'in, eğik *geison* altına, daha sonra FRİZ ve *geison*'da en yaygın BEZEME örgelerinden biri olacak DİŞ DİZİSİ'ni yerleştirdiği bilinmektedir.

Çizim →TAPINAK, → DÜZEN, → KASET

GELECEKÇİLİK

"Fütürizm" olarak da bilinir. Endüstrileşmeyle gelen teknoloji çağına geç bir giriş yapan İtalyanlar'ın ilerici sanat biçimleri arayışının bir ifadesi olarak tanımlanan akım. MARINETTI'nin öncülüğünde BALLA, BOCCIONI, CARRÀ, RUSSOLO ve SEVERINI gibi ressamların çevresinde gelişmiştir (→İTALYA).

1850'lerde Orta İtalya'da başlayan demiryolu yapımı ve 1900-12 arasında Kuzey İtalya'da Milano ve Torino kentlerinde başlayan yoğun endüstrileşme, ülkede önemli bir dönüşüm süreci başlatmıştı. Bu dönemde Fransa, İngiltere ve Almanya'yla karşılaştırıldığında İtalya henüz oldukça geriydi. Bu nedenle dönüşümün hızlandırılması gerekiyordu. Ani değişikliklere yol açan bu hızlandırma sürecinin bir parçası da eski değerleri yok edip yeni koşulları yüceltmekti. Gelecekçilik böyle bir ortamda doğmuştur. 1909'da ilk bildirgeyi kaleme alan Marinetti bu bağlamda tepki duyduğu KLASİK mimarlık örnekleriyle dolu bir çevrede yaşıyor ve sorunları bu ortama ve eski değerlere tepki duyan başka gençlerle birlikte tartışıyordu. 20 Şubat 1909'da Paris'te *Le Figaro* gazetesinde *Manifeste du futurisme* (Gelecekçilik Bildirgesi) başlığı altında yayımlanan bildirge Gelecekçiler'in ideolojik eğilimini açıkça ortaya koyuyordu. 1909'daki ilk bildirgeyi, heykel, resim ve mimarlıktan giyim, yemek ve plastik dinamizm gibi çok farklı konularla ilgili başka bildirgeler izlemiştir.

1911'de Paris'e giden Gelecekçiler burada Kübist sanatçılarla (→KÜBİZM) tanıştılar. Ancak tüm geçmişe karşı oldukları gibi Kübistler'e de karşıydılar. Boccioni 1914'te "plastik dinamizm" (*dinamismo plastico*) üzerine yazdığı makalelerde Kübizm'in İzlenimci (→İZLENİMCİLİK) alışkanlığı kırdığını, ama buna karşı durağan ve değişmeyen bir gerçekçilik kavramını yeniden geri getirdiğini belirtiyor; kendilerininse imgeleri gözleyip, parçalara ayırıp mesajlarını bu yolla iletmek peşinde olmadıklarını ve doğrudan nesnelerle kimlik kazandıklarını savunuyordu. "Dördüncü boyutun kavranması eğer sanatsal sezgiyle olacaksa, bunu ilk kavrayanlar biz Gelecekçiler olacağız", diyordu. Mekânsal sürekliliğin ancak çizgilerin, düzlemlerin ve sınırların yok edildiği bir anlatım ortamında var olabileceğini vurguluyordu. 11 Şubat 1910'da yayımlanan *Manifesto dei Pittori Futuristi*'de (Gelecekçi Ressamlar Bildirgesi) Balla, Boccioni, Carrà, Russolo ve Severini'nin imzaları vardı. *Pittura Futurista Manifesto Tecnico* (Gelecekçi Resim, Teknik Bildirge) adlı ikinci bildirgeyse aynı yıl (11 Nisan 1910) yayımlanmıştır. İlk bildirge genç İtalyan sanatçılara sesleniyor, çılgınca olsa ya da aşırı şiddet içerse bile salt özgünlüğe çağırıyor ve taklidin her biçiminden uzak durmalarını öğütlüyordu. İkinci bildirgeyse "evrensel dinamizm" ilkesi çerçevesinde akımın amaçlarını açıklıyordu. Bu ilkeler, geleneksel toplum ve sanat değerlerinin tümüyle yıkılması, geç-

mişin yadsınması ve bunların yerine hız, hareket ve makine gibi modern çağın yeniliklerini yansıtan kavramların getirilmesiydi. Gerçeğin geçmişte olduğu gibi yalnızca biçim ve renklerle yansıtılamayacağı, her şeyin sürekli bir hareket ve değişim içinde olduğu ve sanatçının da bu "evrensel dinamizmi" yansıtmakla yükümlü bulunduğu savunuluyordu.

Tarihsel olarak Gelecekçilik iki evreye ayrılır. Birinci evre 1909'dan Boccioni'nin ölümüne (1916) değin sürmüştür. İkinci evreyse I.Dünya Savaşı'ndan sonra Mussolini'nin faşist yönetimi sırasında Marinetti'nin akımı yeniden canlandırma çabalarını kapsar. 20.yy sanatı üzerinde kalıcı ve güçlü etkiler bırakan birinci evre de, 1910-12 ve 1911-12'de Kübistler'le başlayan iletişimden kaynaklanan kavramsal ve teknik genişleme süreci olarak iki aşamalıdır. İlk evrede sanatçılar bildirgelerin ortaya koyduğu ilkeler doğrultusunda yeni bir resim dili geliştirmeye koyulmuştur. Bu dönemde Gaetano Previati'nin (1852-1920) DİVİZYONİZM tekniği doğrultusunda hareket ve değişim kavramlarının işlendiği duygusal anlatımlı resimler üretilmiştir. Özellikle kentsel yaşamın irdelendiği bu yapıtlarda halkın kitlesel duyguları ve hareketleri yansıtılmıştır. Severini'nin *Bulvar* (ykş.1910), Boccioni'nin *Galeride İsyan* (1910) ve *Kent Uyanıyor* (1910-11, Modern Sanat Müz., New York), Carrà'nın *Tiyatrodan Çıkış* (1910-11) gibi yapıtları bu kavramların işlendiği önemli örneklerdir. Aynı yıllarda Russolo "ruhsal durumlar"ı betimleme ilkesi doğrultusunda "evrensel dinamizm"i, "dinamik duygu"ya dönüştürme çabası içindeydi. Olayların betimlenmesinden öznel olana doğru bir yöneliş vardı. Ayrıca değişim öğesine zaman kavramı da eklenmişti (ör.Boccioni'nin *Yas*'ı). Russolo *Müzik* ve *Gecenin Anıları*'nda (1911), Severini de *Bir Yolculuğun Anıları*'nda (1910) "ruhsal süreklilik"i vurgulamışlardır. 1912'de Gelecekçiler, Paris'te 45 yapıt sergilediler. Aynı sergi Avrupa'nın başka önemli sanat merkezlerine de götürülmüştür. Heykel alanındaysa 11 Nisan 1912'de Boccioni *Manifesto Tecnico della Scultura Futurista*'yı (Gelecekçi Heykelin Teknik Bildirgesi) yayımlamış ve aynı yıl heykele yönelerek "çevresel heykeller" anlayışını oluşturmuştur. Bu anlayış daha sonra ARCHIPENKO, H.MOORE ve GABO'nun "uzamsal heykelleri"nin öncüsü olmuştur. Marinetti 1912'de *Le Futurisme* (Gelecekçilik) adlı kitapta akımın genel kuramını açıklıyordu. Kitap Fransızca yazılmış ve İtalya'dan çok, dışarıda dağıtımı öngörülmüştü. Marinetti bu kitapta neye karşı ve neden yana olduğunu bütün açıklığıyla ortaya koymuştur. Ağırlık, yüzyılın başındaki mekanik ve teknolojik dünya üzerindeydi. Marinetti bu dünyanın varlığını ve yeniden üretilmesini mekân ve toplumsallığı sağlayan kentte ve metropolde görüyordu. Makineye olan tutkusu (1910'larda büyük ölçüde resme de yansımıştı) onu yer yer mekanik bir usdışına sürüklüyor, motorun insanla özdeş bir kişiliği, aklı ve ruhu olduğunu söylüyordu. Makineyle yeterince ilgilenen bir kişinin eğitime, kültür birikimine gereksinimi olmadan bütün bunları makineden alabileceğini savunuyordu. Endüstrileşmenin, KENTLEŞME'nin ve onlarla birlikte gelen teknolojik, mekanik ve idari güç odaklarının oluşumuna karşı çıkan ARTS AND CRAFTS akımıyla RUSKIN, Gelecekçiler'in bu bağlamda en büyük düşmanlarıydı.

1913'ün sonuyla 1914'ün başında Boccioni bu kez de bir mimarlık bildirgesi hazırlamış, ancak bunun yayımlanması Marinetti tarafından engellenmiştir. Marinetti, SANT'ELIA'yı akıma çekmeye çalışıyor ve bu konudaki söz hakkını yalnızca ona vermek istiyordu. Boccioni'nin yazdığı taslak çok sonra, 1972'de ortaya çıktığında bu konudaki düşüncelerinin o dönemin karmaşası içinde bile ne denli net olduğu görülmüştür. Boccioni, "Küplerin, piramitlerin, dikdörtgenlerin ve bu arada yapıların genel çizgileri terk edilmeli, çünkü bunlar hareketsiz mimarinin çizgileridir" demiştir. Ayrıca "bileşen parçaların özelliğiyle yapıların tekdüzelikten kurtulacağını" savunmuş, mimarların iç mekânlar için dış görünümden vazgeçmeleri gerektiğini ve CEPHE'lerin hâlâ geleneksel olmalarından ötürü iç mekânların zaferiyle yeni bir mimari çizginin oluşacağını söylemiştir. Kentlerin tek tek yapılardan oluşamayacağını ve bu ilkelerin tümünün dönüşümüyle çağdaş kentin ortaya çıkacağını ileri sürmüştür. Gelecekçi mimarlık örnekleri Sant'Elia'nın projeleri, Virgilio Marchi'nin 1918'den sonra Roma'daki Bragaglia Barı'nın çevresindeki bir deneme tiyatrosu onarımı ve adı geçen barın dekorasyonuyla sınırlıdır. Gelecekçiler'in mimarlık alanında söyledikleri her ne kadar somut örneklere dönüşmemişse de yeni çağla ilgili saptamaları ve bu çağa özgü biçim arayışlarının özü I.Dünya Savaşı yıllarından başlayarak DE STIJL grubunun düşüncelerinde, HOLLANDA'daki uygulamalarda ve savaş sonrası MODERN MİMARLIK adıyla anılan akımda izlerini gösterir.

Sant'Elia'nın akım içinde adının anılması oldukça geç bir tarihe rastlar. 1912-14 arasında Gelecekçiler'le ilişki içinde olan mimar bu dönemde tek yapı ya da kent ölçeğinde birtakım taslaklar hazırlamış, 1914'te bu taslaklarının bir bölümünü Yeni Eğilimler (*Nuove tendenze*) grubunun bir sergisinde Yeni Kent (*Città Nuova*) adı altında sergilemiştir. Serginin Sant'Elia tarafından kaleme alınan önsöz niteliğineki "Messaggio"sunda (Mesaj) çağdaş mimarlığın sorunları irdeleniyordu. Bu önsöz Marinetti tarafından yeniden kaleme alınarak 1 Ağustos 1914'te *Lacerba* adlı dergide "Manifesto dell'Architettura Futurista" (Gelecekçi Mimarlık Bildirgesi) adıyla yayımlanmıştır. I.Dünya Savaşı'na katılan Sant'Elia, Boccioni'yle birlikte 1916'da yaşamını yitirmiş, ama Marinetti, Sant'Elia'nın adını ve ününü koruyarak 1917'de De Stijl grubunun dikkatine sunmuştur. Marinetti'nin Sant'Elia'yı Gelecekçilik'in bir üyesi olarak kabul etmesinin aslında Gelecekçiler'le pek ilgisi bulunmadığını savunanlar olmuştur. Bu savın temelinde Sant'Elia'nın "Mesaj"ıyla Gelecekçi Mimarlık Bildirgesi metinlerinin arasındaki farklılık yatar. Bildirgedeki bazı görüşlerin Sant'Elia'ya ait olmadığı kanısı vardır. Ayrıca bazı görüşlerin de "Mesaj"da bulunmamasına karşın bildirgeye eklendiği sanılır. Örneğin, bildirgede Avusturya, Macaristan, Almanya ve Amerika mimarlığına alınan karşı tavır, Avusturyalı mimar O.WAGNER'in yoğun etkisi altında kalan Sant'Elia'yla birleştirilemez. Ancak Sant'Elia'nın mimarlık üzerine düşünceleriyle Gelecekçiler'in çağı yorumlamaları arasında büyük benzerlikler de vardır. Çağın en belirgin özelliği olan hareket ve sahip olduğu hızla bunları gerçekleştiren enerji Gelecekçiler'in de, Sant'Elia'nın da teknolojiyi, makineleşmeyi ve kentleşmeyi yorumlarken daha baştan etkilerine açık oldukları güç kaynaklarıdır.

En yoğun dönemini 1910-12 arasında yaşayan Gelecekçilik, 1914'e doğru resim ve heykel alanlarında eski canlılığını yitirmeye başlamıştır. 1916'da Marinetti bir kez daha Balla'nın önderliğindeki bir grup genç sanatçıyla birlikte Gelecekçilik'i canlandırma çabasına girmiş; 11 Ocak 1920'de Maria Sironi (1885-1961), *Contro tutti i ritorni in Pittura-Manifesto futurista*'yı (Resimde Bütün Geri Dönüşlere Karşı-Gelecekçilik Bildirgesi) yayım-



GENÇ, Adem, *Mekân-Mekano*, yks.1986, tuval üzerine yağlıboya.

lamıştır. 1922'de Mussolini başa geçmiş ve Faşizm İtalya'da yerleşmeye başlamıştı. Gelecekçilik bu rejimin resmî sanat üslubu olabilirdi. Bu düşünceler doğrultusunda Marinetti, Mussolini'nin 1929'da yeniden kurduğu İtalyan Akademisi üyeliğini kabul etmiştir. Gelecekçilik'in ikinci evresi olarak kabul edilen bu dönemde ortaya çıkan tek yenilikçi atılım AEROPITTURA (uçma duygusu) kavramıydı. Söz konusu kavram Mino Somenzi, Marinetti, Balla, Fortunato Depero (1892-1960), Enrico Prampolini (1894-1956), Fillia (Luigi Colombo), Gerardo Dottori ve Tato'nun (Guglielmo Sansoni) 22 Eylül 1929'da imzaladıkları *Manifesto dell'aeropittura futurista* ile ortaya konmuştur. 1932'de Faşist Devrim Sergisi'nde "İkinci Gelecekçilik" duyuruldu, ancak bu canlanış kısa süreli ve etkisiz kaldı. Akımın etkisi İtalya dışında oldukça güçlüydü. İlkeleri kısa sürede Avrupa'nın önemli sanat merkezlerinde duyulmuştur. Rusya'da LARIONOV, GONCHAROVA ve MALEVİÇ önderliğinde oluşan KÜBİK-GELECEKÇİLİK, ardından da IŞINCILIK modernizm doğrultusunda atılan önemli adımlardı. Almanya'da MARC ve MACKE, ABD'de Joseph Stella (1877-1946), İngiltere'deyse VORTİSİZM akımı Gelecekçilik'le doğrudan bağlantılıydı.

0150, 0340, 0700, 0783, 1380, 2267, 2278, 2710, 2973, 3321. ***M.Adam***

GEM (Lat.)
İng.*gem;* Fr., Alm.*Gemme.*
KAMEO'nun yanı sıra GLİPTİK'in ana gruplarından biri. Romalılar genelde sanat ürünü niteliğinde işlenmiş tüm taş yapıtları bu adla anarlardı. Gemler, balmumu ya da kil üstüne baskı yapmak amacıyla değerli ya da yarı değerli taş yüzeylerine oyularak (negatif) işlenen (→INTAGLIO 2) bezeklerin yer aldığı küçük boyutlu yapıtlardır.

Eski YUNAN'da gem sözcüğünün tam bir karşılığı olmamakla birlikte bu gruba dahil edilen örneklerin varlığı bilinir. Bunların öncüleri bir olasılıkla bilezik olarak kolda taşınan, Girit-MİKEN mühürleridir. Eski Önasya uygarlıklarına ait gliptik örneklerinin bu yapıtlar üzerinde etkili olduğu düşünülmektedir. Orta ve Geç MİNOS dönemlerine tarihlenen *lentoid* (mercimek biçiminde) ve *amigdaloid* (badem biçiminde) mühürlerin yapımında JASP, neceftaşı ve kornelin (kırmızı KALSEDON) gibi sert taşlar kullanılmıştır. MÜHÜR'ü oluşturan yassı taş, eksenince delinmiş ve bu delikten geçirilen kayış, ip ya da zincirle taşınabilmesi sağlanmıştır. Girit mühürleri yüksek sanatsal özellikleri nedeniyle Girit-Miken sanatının en önemli ürünleri sayılır. Üstünde karışık yaratıklar ve hayvanların yanı sıra savaş, av ve kültle ilgili sahnelerle, bezemesel nitelikli geometrik örgeler, sarmallar ve portre biçiminde baş tasvirleri işlenmiştir. Girit Saraylar Dönemi'nden sonra, kültle ilgili simgeler ağırlık kazanmıştır. İçinden bir bitki çıkan kült vazosu ve deniz hayvanları ile lineer yazı işaretleri ya da bunlarla ilişkili görülebilecek benzer işaretlerin kullanılmaya başladığı dikkati çeker. Bu dönemde çark (hakkâk çıkrığı) kullanımının da yaygınlaştığı ve ustaların bu tekniğe egemen olduğu anlaşılmaktadır. MÖ 10.-7.yy'dan sonra Miken uygarlığının ortadan kalkmasıyla Yunanistan'da Dor göçleriyle birlikte yeni mühür grupları görülmeye başlar. Bu en eski örnekler, küp, prizma ve koni biçimindedir ve STEATİT gibi yumuşak taşlardan yapılmıştır. Kabaca işlenmiş insan ve hayvan figürlerinin yanı sıra geometrik desenler de bu dönemin sevilen konularıdır. Girit-Miken gliptiğinin ustalıklı tekniği unutulmuş, taş kazıyıcılığında bir gerileme başgöstermiştir.

Geometrik üslubun tüm sanat yapıtlarına yansıması sonucunda, gliptikte de bu akımın etkisi egemen olmuştur. MÖ 7.yy'da *lentoid* ve *amigdaloid* mühürler Orientalizm'in [Oryantalizm] etkisiyle yeniden ortaya çıkar. Bu dönemin sevilen konuları, Yunan efsaneleri, karışık yaratık ve hayvan figürleridir. MÖ 6.yy'daysa en yaygın grup FENİKE etkisiyle Yunanistan'a giren SKARABE'lerdir. Gene aynı yüzyıllarda vazo ressamları gibi (→VAZO RESMİ), gem kazıyıcıları da ürünlerini imzalamaya başlamışlar ve bu ustaların çarkı beceriyle kullanmaları sonucu gliptik sanatında üstün nitelikli ürünler ortaya çıkmıştır. MÖ 5. ve 4.yy'larda "*skaraboid*'ler"in ilk örnekleri görülür. Bunların sırtı "böcek" biçimi yerine düz işlenmiştir. Yunan-Pers ve Doğu Yunan gemlerinin yapımında ana malzemeyi mavimsi renkli kalsedon (kadıköytaşı) oluşturur. Temel konu geleneksel hayvan figürleridir. Bu sanat en yüksek noktasına Khioslu Deksamenos döneminde ulaşmıştır. Deksamenos'un gerçek anlamda portre resimleri de işlediği bilinir. Etrüsk-ler'deyse, MÖ 6.yy'ın son çeyreğinde yaygın olarak görülmeye başlayan *skarabe*'ler MÖ 3.yy'a değin İtalya'da ana grubu oluşturur. Helenistik Dönem'le (→YUNAN) birlikte, karneliyan da denen kornelin, kalsedon ve sardoniks gibi taşların yanı sıra, uzak ülkelerden getirilen grena, almandin, praz, ametist gibi taşlar da kullanılmaya başlamış, gem biçimi yavaş yavaş yüzük taşına dönüşmüştür. Helenistik Dönem'in, adları günümüze ulaşan ünlü gem kazıyıcıları arasındaysa Onesas, Protarkhos, Boethos, Athenion sayılabilir. Aşağı İtalya, Helenistik Yunan ve ETRÜSK gem atölyelerinin dünya piyasasını ele geçirme çabaları sonucunda gerek işleme biçiminde, gerek işlenen konuların türlerinde birlik sağlanmıştır.

ROMA gemiyse daha çok bir kullanım aracı olmuştur. Üstüne figürler kazınmış gemler artık birer yüzük taşı olarak kullanılmaya başlamış, böylece hem takı hem de mühür olarak çift amaçlı ürünler durumuna gelmişlerdir. Yüzüğün halka bölümünde altın ve demir en çok kullanılan madenlerken, bunlara monte edilen değerli ve yarı değerli taşlar, göz kamaştırıcı bir renk zenginliği gösterir. Söz konusu örneklerden başka, halk için cam hamurundan oluşan bir seri üretim de vardı. Roma Cumhuriyet Dönemi'nde görülen günlük yaşamla ilgili sahneler, efsanevi anlatımlar ve portreler İmparatorluk Dönemi'nin son evrelerine değin sürmüştür. Augustus döneminde (MÖ 27-MS 14) yeniden bir canlanma görülse de, İmparatorluk Dönemi'nin sonlarında nitelik oldukça düşmüş, yalnızca din ve büyüyle ilgili konulara ağırlık verilmiştir. ***A.Erkanal***

GENCAY = **KASAPÇI, Gencay**

GENÇ, Adem (1944, Ardeşen, Rize)
Türk ressam.
Amorf biçimlerin öne çıktığı soyut kompozisyonlarıyla (→SOYUT SANAT) tanınır.

1962-65 arasında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü (b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) Resim-İş Bölümü'nde öğrenim görmüş; Refik EPİKMAN, Adnan TURANİ ve Turan EROL'un öğrencisi olmuştur. 1969'da uzmanlık eğitimi için gittiği İngiltere'de 1971'e değin Bournemouth Sanat Yüksekokulu'nda, 1971-74 arasında da Londra St.Martin Sanat Okulu'nda PAOLOZZI, Tom Phillips (d.1937), Henry Mundy ve John Edwards'la çalışmıştır. Türkiye'ye döndükten sonra bir süre çeşitli okullarda hocalık yapan Genç, EÜ (b.Dokuz Eylül Ün.) Güzel Sanatlar Fakültesi'nde 1980'de yüksek lisans, 1983'te de dok-

tora derecesini almıştır. Sanatçı halen aynı fakültede ders vermektedir. Soyut anlatıma gerçek dünyadan hareketle ulaşan Genç için imgeye dönüşen her düşüncenin temelinde bir gerçeklilik yatar. Sanatçı soyut imge çözümlemelerine 1980'lerin başında geometrik soyut biçim ile buruşturulmuş kağıdı anımsatan dokusal değerleri birarada kullanarak, daha çok şiirsel denebilecek bir anlatımla başlamıştır. Daha sonraları bu geometrik biçimleri parçalayıp, *Amorf Göstergeler*'de (1988) görüldüğü gibi imgeleri amorf bir yapıya, bir anlamda karşıtlık kuran renk lekelerine dönüştürmüştür. 1990'da boşlukta yüzen oval biçimli amorf imgeleri kimi zaman tek renkli düz bir zemin üstünde, kimi zaman da hareketli fırça vuruşlarıyla oluşturduğu bir zeminde vermiştir. Genç, 1979 ve 1983 Devlet Resim ve Heykel sergilerinde, 1984 İnönü Vakfı Resim Yarışması'nda ve 1987 DYO Ödüllü Resim Yarışması'nda birer Başarı Ödülü almıştır. *Z.Rona*

GENÇ BELÇİKA RESMİ (*Jeune Peinture Belge*)
1945'te Brüksel'de AVANT-GARDE sanatçıların oluşturduğu grup. Ortak bir program geliştirmeyen sanatçılar, kendi eğilimlerine göre farklı anlatım biçimleri benimsemekle birlikte temelde ülkedeki DIŞAVURUMCULUK geleneğinden ve PARİS OKULU'nun ANLATIMCI-SOYUTLAMA'sından kaynaklanan soyutlamacı bir tavır içindeydiler. Gaston Bertrand (1910-?), Anne Bonnet (1908-60), Marc Mendelson (d.1915), Louis van Lint (1909-?) ve Antoine Mortier'nin (1908-?) çekirdeğini oluşturduğu grupla René Guiette (1893-?), Pol Bury (d.1922), ALECHINSKY'nin yanı sıra heykelci Serge Vandencam da (d.1924) ilişki içinde olmuştur. Grup, başkan Renée Lust döneminde yoğun bir etkinlik sürdürdüyse de, Lust'un ölümünden ve 1952'de SOYUT SANAT BİÇİMLERİ'nin kurulmasından sonra dağılmış; ancak, her yıl geleneksel olarak 40 yaşın altındaki sanatçılara verilen Genç Belçika Resmi Ödülü sürdürülmüştür.

GENÇAYDIN, Zafer (1941, Ankara)
Türk ressam.
Figürü soyut bir lekeye dönüştürdüğü Soyut-Dışavurumcu nitelikteki (→SOYUT-DIŞAVURUMCULUK) yapıtlarıyla tanınır.

1965'te Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü (b.GÜ Gazi Eğitim Fak.) Resim-İş Bölümü'nü, 1977'de de Berlin Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitirmiş, 1979'da Türkiye'ye dönmüş, önce Gazi Eğitim sonra da HÜ Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim üyeliği yapmıştır. Ezilen insanlardan ve acımasızca yok edilen doğadan hareketle insan-doğa ve insan-toplum ilişkileri üzerinde yoğunlaşan Gençaydın, 1970'lerin ortasından başlayarak, *Toplu Gömüt* (1976) gibi tuvallerinde de izlendiği gibi, soyutla figüratifin iç içe geçtiği ama ne bütünüyle soyut (→SOYUT SANAT), ne de bütünüyle FİGÜRATİF olan bir anlatım dili geliştirmiştir. Dengeli bir biçimde kullandığı bu farklı öğeleri Dışavurumcu kaygılarla (→DIŞAVURUMCULUK) birleştirmiş, renkçi ve lekeci bir üslup içinde ışık ve karanlığın karşıt etkilerini irdelemiştir. Gençaydın'ın 1980'lerin ortasında gerçekleştirdiği resimlerinde Dışavurumcu anlatımın bir ölçüde yumuşadığı, doğa izlenimlerinden kaynaklanan imgelerin de daha soyut olmaya başladığı görülmekle birlikte Soyut-Dışavurumcu anlatım terk edilmemiştir. Gençaydın, 1980'de Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde, 1982'de de DYO Ödüllü Resim Yarışması'nda birer Başarı Ödülü almıştır. *Z.Rona*

GENÇLİK BİRLİĞİ (*Saüz Molodeji*)
1910'da St.Petersburg'da (s.Leningrad) FİLONOV, ALTMAN, EXTER, ROZANOVA, KLİUN, MALEVİÇ, TATLİN, GONCHAROVA, LARIONOV ve BURLIUK kardeşler gibi AVANT-GARDE sanatçıların oluşturduğu dernek. Yılda iki kez düzenli sergiler açan bu dernek aynı zamanda *avant-garde* sanatçıların pek çoğunun katıldığı, çağdaş akımların konu alındığı açık oturumlar düzenlemiştir. Kısa sürede GELECEKÇİLİK'in merkezi olmuş, dekor ve kostümleri bu sanatçılar tarafından tasarlanan tiyatro ve operalar sahnelemiştir. Yaygın etkinlikleriyle St.Petersburg ve Moskova'daki sanat yaşamını büyük ölçüde etkilemiş olan Gençlik Birliği 1914'te dağılmıştır.
0564, 1479. *Z.Rona*

GENELAOS → **KORE**

GENERALİĆ, Ivan (1914, Hlebine)
Yugoslav ressam.
Kendine özgü bir teknikle tipik köy yaşamına ilişkin NAİF resimleriyle tanınmış olan Generalić, ayrıca köylü ressamların bir grup oluşturmalarını da sağlamıştır.

Henüz çok küçük yaştayken çizime karşı büyük bir ilgi duymuş, hayvanları otlatmaya gittiğinde bile ilgisini çeken şeylerin resmini yapabilmek için yanında kağıt, kalem taşımaya başlamıştır. 1930'da ressam HEGEDUŠIĆ ve Zagreb'deki ZEMLJA grubu üyeleriyle olan ilişkisi sonucunda Hlebine köylü ressamlar grubunun kurulmasına öncülük etmiş ve bu grubun en önemli temsilcisi olarak tanınmıştır. Yapıtlarını ilk kez 1931'de Zemlja grubuyla birlikte sergilemiş, 1938'de Zagreb'de açtığı tek kişilik serginin yanında savaş yıllarında ünü yayılmış, resimleri dünyanın önde gelen ülkelerinde sergilenmiştir. Suluboya, tuval üstüne yağlıboya çalışmalarının yanı sıra, özellikle bir cam yüzeyin arkasına yaptığı yağlıboyalarda yetkin bir anlatıma ulaşmıştır. Generalić bu teknikle köy yaşamından sahneleri, festivalleri, kutlamaları, manzaraları ve manzara içinde ölüdoğaları ele almıştır. Bazı resimleriyle köy yaşamının PASTORAL anlamda tanımlanmasına yönelirken, bazı resimlerindeki GROTESK nitelikli düşsel öğelerle P.BRUEGEL ve BOSCH'unkine benzer örnekler vermiştir. Ayrıca *Balık* (1963) gibi, düşsel bir kurgunun ürünü olan kimi yapıtları, alışılmamış Gerçeküstücü nitelikler de (→GERÇEKÜSTÜCÜLÜK) taşır. Bir dizi yapıtında da, kendisi için özel bir simgesel anlam taşıdığı anlaşılan gözalıcı bir horoz bulunmaktadır (ör.*Çarmıha Gerilmiş Horoz*, 1964). Simgesel nitelikli hayvanlar, sanatçının erken tarihli yapıtlarında da vardır: Ünlü yapıtı *Arkadaşım Virius'un Ölümü* (1959) adlı resminde bu kez, düzenleme içinde bir kuş bulunmaktadır. Generalić zaman zaman dinsel ya da tarihsel sanata ilgi duymasına karşın özgün bir naif ressam niteliğini hep korumuştur. Yugoslavya'nın Macaristan sınırı yakınındaki Hlebine'nin bir "ressamlar köyü" olarak ün kazanmasından ve dünyanın her yanından ziyaretçilere açılmasından sonra bile, Generalić tipik bir köylü olarak yaşamayı sürdürmüş, dünya çapında kazandığı ünden sonra da, yalnızca boş zamanlarında resim yapan gerçek bir naif ressam olarak etkinlik göstermiştir.

Oğlu Josip de (d.1936) Generalić gibi naif bir sanatçıdır. 1957-59 arasında Zagreb'de beden eğitimi öğretmeni olmak üzere eğitim görürken, bir yandan da akademide resim dersleri almıştır. İkinci kuşak Hlebine köylü ressamlar grubunun en önemli temsilcisi sayılır. Babası gibi ayrıntıcı bir işçilik sergilemesine karşın, fanteziye yer vermemesinden ötürü resimleri daha süslemeci bir nitelik kazanmıştır. *U.Tükel*



GENÇAYDIN, Zafer, *Bir Portrenin Psikogramı*, yks.1970, tuval üzerine tempera, 120x100 cm.



GENERALİĆ, Ivan, *Çarmıha Gerilmiş Horoz*, 1964.



GENTILE DA FABRIANO, *Müneccim Kralların Tapınması* (ayrıntı), 1423, pano üzerine tempera, 173x220 cm.

GENOVÉS, Juan (1930, Valencia)
İspanyol ressam ve grafik sanatçısı.
Günlük yaşamda sıkça rastlanan terör ve şiddet fotoğraflarından yola çıkarak politik nitelikli yapıtlar üretmiştir.

Valencia'da Güzel Sanatlar Okulu'nda öğrenim gören Genovés, daha sonra Madrid'e yerleşmiştir. Sanatçı, karınca benzeri insan kalabalığını ayrıntısız siluetler biçiminde ele alarak tümüyle kendine özgü bireysel bir üslup geliştirmiştir. Bu tür yapıtlarıyla kaba gücün kullanımını ve buna bağlı olarak terörden kaçışı simgesel bir biçimde anlatmaya çalışmıştır. Alışılmamış biçimdeki perspektif ve mekân kullanımı, yapıtlarına yarı-metafizik bir nitelik kazandırmıştır. *Sınırın Ardında* (1966, Marlborough Gal., Londra) adlı yapıtı bu tür çalışmalarına tipik bir örnektir. Günlük şiddet sahnelerinin fotoğraflarından yola çıkarak kendine özgü düzenlemeler yapan Genovés, bu yapıtlarıyla genel anlamda bir politik sanat da oluşturmuştur. Sanatçı bu tür yapıtlarındaki kalabalık figürler ve olaylar için ayrıca herhangi bir açıklamada bulunmamakta, çağımızdaki terör olaylarıyla günümüz insanının belleğinde silinmez görüntüler oluşturan bu konu hakkında yoruma açık bir düzenleme sunmaktadır. 1968 tarihli *Sonsuz Dizi* (Ludwig Kol., Yeni Gal., Aachen) adlı yapıtında düzenlemeyi ikiye bölmüş, üst bölüme belki de kurşuna dizilen insanları çağrıştıran, bir duvar önünde elleri yukarıda kişiler yerleştirmiş, alttaysa aynı eylemi daha fazla figürle ve çizgisel bir anlatımla vermiştir. Bu tür yapıtlarıyla Genovés, bir yandan insanın çaresizliğini vurgularken, öte yandan gücün nasıl kötüye kullanılabileceğini dolaylı bir anlatımla ortaya koymaktadır. 1970 tarihli *Sessizlik, Sessizlik* adlı albümünde sanatçı, iletmek istediği mesajı fotoğrafa özgü imgeler kullanarak ortaya koymuştur.
1860. *U.Tükel*

GENPAÇİ = **OKUMURA MASANOBU**

GENT OKULU → **KAROLENJ mimarlığı ve sanatı**

GENTILE DA FABRIANO (yklş.1370, Fabriano - 1427, Roma)
İtalyan ressam.
15.yy'da GOTİK üslubun yeniden canlanmasını sağlayan sanatçılardan biridir.

Fabriano'yla ilgili ilk kayıtlar 1408'e rastlamaktadır. Sanatçı bu tarihlerde, daha sonra PISANELLO tarafından bitirilen Venedik *Düklük Sarayı* fresklerinin onarımında çalışmıştır. 1422-25 arasında Floransa'da bulunan sanatçı, burada *Müneccim Kralların Tapınması* (1423, Uffizi Gal., Floransa) adlı altar resmini tamamlamıştır. ULUSLARARASI GOTİK'in başyapıtlarından biri olan bu resim, son derece özenli bir ayrıntı kaygısıyla gerçekleştirilmiştir. Özellikle kralların ve onların çevresindekilerin giysileri gösterişli bir biçimde betimlenmiştir. Bu dokusal zenginlik, çerçeve de dahil olmak üzere tüm yapıta egemendir. Bu yapıtı, 1425'te tamamlanan çok kanatlı *Quaratesi* altar panosu izlemiştir. Yapıtın *Madonna* bölümü İngiliz Kraliyet Koleksiyonu'nda, azizler Uffizi'de, PREDELLA bölümü de Roma ve Washington D.C.'dedir. Fabriano 1425'te Floransa'dan ayrılmış, Siena ve Orvieto'da çalışmaya başlamıştır. Bu arada, 1427'de Roma *Lateran Bazilikası* fresklerini de gerçekleştirmiştir. Üslubu, Uluslararası Gotik'in tüm inceliğini, soyluluğunu ve buna bağlı olarak bir saray sanatı havasını ortaya koymaktadır. Yapıtları mekân ve hacim değerleri konusunda herhangi bir yaklaşım sunmazlar. Bir örneği Berlin'de bulunan MADONNA resimleri, tüm bu kuramsal kaygılardan uzak, ama Uluslararası Gotik'in inceliğini taşıyan minyatür benzeri yapıtlardır. Yine de, birçok yapıtı günümüze gelememiş olan bu sanatçının İtalyan sanatı içindeki önemini saptamak oldukça güçtür. Kalan yapıtlarından sanatçının, geleneksel bir bakış açısı taşıyan ve Uluslararası Gotik'in aristokratik ve süslemeci niteliklerine sahip bir ressam olduğu anlaşılmaktadır.
1470. *U.Tükel*

GEOMETRİK BEZEME → **ARABESK; BEZEME**

GEOMETRİK-SOYUTLAMA *(Geometrical-Abstraction)*
SOYUT SANAT'ın iki ana eğiliminden biri. Öbürü ANLATIMCI-SOYUTLAMA'dır. YAPIMCILIK, SUPREMATİZM, DE STIJL ve SOMUT SANAT akımlarının yararlandığı bir soyutlama yöntemidir. Nesnel ve evrensel bir bakış açısını yansıtmayı amaçlayan bu eğilim, özellikle geometrik öğelerden yararlanmış, anlatımcı ya da dışavurumcu niteliklere yer vermemiş, malzemenin duyumsal özelliklerini yok ederek, kişisel izler taşımayan son derece kesin ve düzgün fırça vuruşlarını yeğlemiştir. RENK, çoğu kez strüktürel ilişkileri vurgulamak amacıyla kullanılmıştır. KOMPOZİSYON, ussal ilkeler doğrultusunda önceden tasarlanmış ve akılcı bir biçimde kurgulanmıştır. Netlik ve kesinlik her zaman ön plandadır. *Z.Rona*

GEORGE DÖNEMİ üslubu
İNGİLTERE'de 1714-1830 arasında hüküm sürmüş Hannover Hanedanı'ndan I., II., III. ve IV.George dönemlerinin MİMARLIK, İÇ MİMARLIK, MOBİLYA ve el sanatları üsluplarını tanımlamak için kullanılan terim. Bu dönemlerde İngiltere'de sırasıyla PALLADIO ÜSLUBU, Gotik CANLANDIRMACILIK, Çin etkisi (→CHINOISERIE), YENİKLASİKÇİLİK ve REGENCY egemen olmuştur. W.KENT ve ADAM mimarlıkta, CHIPPENDALE, George Hepplewhite (ö.1786) ve Thomas Sheraton (1751-1806) mobilya dalında, Josiah Wedgewood (1730-95) ve Josiah Spode da (1754-1827) SERAMİK alanında dikkati çeken mimar ve sanatçılardır.

GÉRARD, François-Pascal-Simon (1770, Roma-1837, Paris)
Fransız ressam.
Özellikle PORTRE çalışmalarıyla Fransa'da sevilen bir sanatçı olmuştur.

1786'dan başlayarak J.L.DAVID'in yanında YENİKLASİKÇİLİK doğrultusunda eğitim gördükten sonra onun yardımcısı olmuş, Fransız Devrimi sırasında, büyük olasılıkla David'in etkisiyle devrim mahkemelerinden birinde yargıçlık yapmış, ancak üstlendiği bu sorumluluktan kaçabilmek için de sürekli hasta görünmeyi yeğlemiştir. Bir portre sanatçısı olarak ünü 1795'te duyulmaya başlamış, ertesi yıl resmî Salon Sergisi'nde yer alan *Isabey ve Kızı* (1795, Louvre Müz., Paris) adlı portresi büyük bir ün kazanmıştır. I.İmparatorluk Dönemi'nde sarayın gözdesi olmuş ve *Madam Récamier* (Louvre) ile *Bir Çocuk Başı* (Ulusal Gal., Londra) gibi yapıtlarını gerçekleştirmiştir. David'e, *Napoléon'un ve Josephine'in Taç Giymesi* (1805-07, Louvre) adlı anıtsal yapıtında, Napoléon'un kendisinden çok Josephine'i taçlandırdığı düşüncesini veren ve resmi bu doğrultuda biçimlendirmesini öneren de Gérard'dır. Daha sonra David ve Antoine Jean Gros (1771-1835) ile arasında büyük anlaşmazlıklar doğmuş, Gérard siyasal alanda yön değiştirerek ikisini de hızla geride

bırakmış ve XVIII.Louis'den (1795-1824) asalet unvanı almıştır. Gérard, çok sayıda yardımcının çalıştığı geniş bir atölye oluşturmuş, gösterişli ama yüzeysel nitelikli portreler üretmiştir. Bu yapıtlar çekiciliği ve ustalığıyla İngiliz ressam Thomas Lawrence'ın (1769-1830) resimlerine rakip olmuş, ancak David'in resimlerini yetkin kılan görü (*vision*) zenginliği ve yapısal sağlamlıktan uzak kalmıştır. Portreleri yoluyla sağlam bir yer edindikten sonra, David anlayışına bağlı tarihsel konulu resimlere yeniden dönen sanatçı, bu alanda da en tipik ürünü sayılan *Austerlitz Savaşı* (1808, Versailles Gal., Paris) adlı yapıtını gerçekleştirmiştir. *U.Tükel*

GERÇEĞİN SANATI (*Art of the Real*)
ABD'de 1950'lerin sonlarında SOYUT-DIŞAVURUMCULUK akımı içinde ortaya çıkan eğilim. Amacı sanat yapıtıyla günlük nesneleri birbirinden kesin olarak ayıran geleneksel görüşü yıkmaktı. Günlük yaşam içindeki nesnelerin gerçekliğiyle sanat yapıtının gerçekliği eşdeğer tutulmuş, sanat yapıtının fiziksel gerçeği ve doğrudan etkisinin yarattığı estetik deneyim vurgulanmıştır. Bir açıdan Gerçeğin Sanatı MİNİMAL SANAT, SERT-KENAR ve KAVRAMSAL SANAT'la örtüşmüştür. KELLY, JUDD, STELLA ve NOLAND bu tür yapıtlar vermişlerdir.

GERÇEK, Cemil (1930, Ezine, Çanakkale-1995, Ankara)
Türk mimar.
1953'te GSA (b.MSÜ) Yüksek Mimarlık Bölümü'nden mezun olan Gerçek, bir süre Bayındırlık Bakanlığı Gönen-Yenice Deprem Amirliği görevini yürütmüş, ardından Balıkesir Belediyesi'nde ve Emlak Kredi Bankası'nda çalışmıştır. 1960'ta Paris'e gidinceye kadar Ankara'da serbest mimarlık yapmış, Paris'te Andrault-Parat ve H.Calsat mimarlık-şehircilik bürosunda üç yıl çalışmıştır. 1963'te Ankara'ya dönerek serbest mimarlık yaşamını sürdüren Gerçek, aynı yıllarda Vakıflar Genel Müdürlüğü İmar Ltd.Şti.'nde ve MİMARLAR ODASI'nda görev almış, Oda'nın Varto Depremi ile ilgili çalışmalarında etkinlik göstermiştir. AÜ Tıp Fakültesi İnşaat Müdürü olarak fakültenin çeşitli yapılarını projelendirmiş ve kontrol çalışmalarını yönetmiş; *İbni Sina Hastanesi* inşaatının bir bölümünün teknik ve idari kontrol işlerini yürütmüştür. ADMMA Mimarlık Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak bir süre çalışan Gerçek, 1975-86 arasında proje çalışmalarının yanı sıra meslek dergisi *Mimar*'ı yayımlamıştır. Gerçek'in, 1979'da *Yapıda Taşıyıcı Sistemler* adlı bir de kitabı yayımlanmıştır.

Gerçek, mimarlık pratiğinin yanı sıra gerek mesleki örgütlenmeye, gerek Türkiye'nin yayın açısından sıkıntılı dönemlerinde gerçekleştirdiği kitap ve dergilerle mimarlık mesleğine katkılarından dolayı 1992'de Mimarlar Odası 3.Ulusal Mimarlık Ödülleri kapsamında Mimarlığa Katkı Dalı'nda Başarı Ödülü'ne değer görülmüştür.

GERÇEKÇİLİK
"Realizm" de denir. Yaşanan zaman ve mekân içinde duyularla algılananların nesnel olarak anlatımı plastik sanatlarda ve edebiyatta "Gerçekçilik" olarak tanımlanır. Gerçekçi yaklaşıma yakın olan "Natüralizm" ise (→DOĞALCILIK) gerçeğin genel ve nesnel aktarımını daha ileriye götürerek tikel örneklerin özelliklerini olduğu gibi yansıtmaya çalışır. Gerçekçi ve Doğalcı yaklaşımlar arasında pratikte kolay bir ayırım yoksa da REMBRANDT, VELÁZQUEZ gibi ressamlarla ROMA dönemi heykelleri Gerçekçi olarak tanımlanabilirse RODİN'in *Tunç Çağı* (1878, Orsay Müz., Paris) ve *Demirci'nin Bir Zamanlar Güzel Karısı* adlı heykelleriyle, J.F.MILLET'nin (1814-75) *Çapalı Adam* resmi, özellikleri abartan ve vurgulayan tavırlarıyla Doğalcı olarak sınıflandırılabilirler.

Gerçekçi yaklaşım İdealist yaklaşımın karşıtıdır. İDEALİZM her zaman ve mekân için evrensel olarak doğru olanı ararken, Gerçekçilik güzelin ve doğrunun her an ve her veri için kendine özgü bir belirtisi olduğunu savunur. ROMANTİZM karşısındaysa Gerçekçilik düşe, tinsele ve öznele karşı, yaşanan anın özgül verilerine değer vermektedir. En geniş anlamıyla Gerçekçi sanat, nesnelliğe yönelişiyle sanatın kalıp ve kurallar saptayan üslup ve anlatımlarına karşı olan bir görüştür. Gerçekçilik bazı sanat tarihçileri tarafından sanatta yüzyıllar boyu sürekli olarak amaçlanmış ve 19.yy'a kadar aşamalarla gelişmiş bir olgu olarak değerlendirilmiştir. Çeşitli üsluplar içinde de birçok yazar ve ressam kendisinin gerçekçi olduğunu savunmuştur. Ancak, Gerçekçilik kavramının iddialı bir tavır olarak gelişmesi 19.yy'ın ortalarına rastlar ve Avrupa'da yayılan devrimci hareketlerin ışığında AKADEMİZM'e karşı ortaya çıkan Romantizm'den sonradır. Romantizm ruh haline, değişime, geçiciliğe, ölüme ve duyguya getirdiği ilgiyle klasik resmin kalıpçılığını bir ölçüde kırmış, Gerçekçilik için bir yol hazırlamıştı. Romantizm'den sonra, özellikle Fransa'da COURBET'nin öncülüğünü yaptığı bir akım olarak Gerçekçilik, 1855'te *Pavillon du Réalisme* (Gerçekçilik Pavyonu) sergisinde doruğuna ulaşmış ve J.F.Millet, DAUMIER gibi sanatçıların resimlerinde görüldüğü gibi akademizmin konu ve tekniklerine karşı gelmiştir. Fransa'da Gerçekçiler iddialı tavırlarıyla sanatta politik bir güç oluşturuyor ve gelenekçi çevrelerde endişe uyandırıyorlardı. Gerçekçiler'den sayılan MANET'nin *Meksika İmparatoru Maximilian'ın İdamı* adlı yapıtının sergilenmesi, çoğaltılması ve yayımlanması polis tarafından yasaklanmıştı. Gerçekçi sanatın zamanında anarşik olarak tanımlanan yaklaşımı sanatın ilk kez politikleşmesini de beraberinde getirmiştir. Genellikle yoksulları, işçileri, köylüleri ve gündelik yaşamın en basit gerçeklerini hiçbir duygusallığa ve yüceltmeye girişmeden aktaran Gerçekçilik, Batı'da endüstrileşme, kentleşme ve demokratikleşmenin ürünüdür. Ancak, 19.yy ortalarından sonra özellikle Fransa'da güç bulan Gerçekçilik akımını bilim ve ekonominin de beslediği ve böylece Gustave Flaubert gibi gelenekçi yazarları bile etkisi altına alacak kadar yaygınlaştığı bir gerçektir.

20.yy'da Gerçekçilik iddiası farklı ideoloji ve görüntülerle ortaya çıkar, hatta mutlak doğruyu arayan birçok metafizik kökenli akımda bile gerçekçilik iddiasıyla karşılaşmak olasıdır. Ancak, 19.yy'ın yalın ve tarafsız Gerçekçilik anlayışı 20.yy'ın politikleşen ve kamplara ayrılan sanatı içinde, 20.yy insanının içinde bulunduğu karmaşık dünyada aynı tarafsız görüşü sürdürmeye olanak bulamamıştır. Komünist ülkelerde gelişen TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK belirli ideolojilerle sınırlanmış ve kalıplaşmış bir anlatım biçimi olmuştur. Meksika Devrimi'nin ünlü duvar resimleri de (→DUVAR RESMİ), tüm özgünlüklerine karşın belirli bir konu ve üslup sınırlaması içinde kalmıştır. Öte yandan, Batı ülkelerinde gelişen POP SANAT, YENİ-GERÇEKÇİLİK, FOTO-GERÇEKÇİLİK akımları içinde Amerikalı Ralph Goings (d.1928) ve Richard Estes'in (d.1936) orta sınıf insanının gündelik yaşantısını ve kent çevresini anlatan resimleri 19.yy'da başlayan Gerçekçi anlatımın tarafsızlığına ve yalınlığına koşut bir nitelik taşırlar. Bununla birlikte, bu resimlerde bile endüstriyel kent çevresinden ve

ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ

nesnelerinden seçilen konular, Courbet ya da Manet'nin evrensel insan ilgilerini işleyen geniş yelpazesinden uzaktırlar ve ard-endüstriyel bir kültür ortamının önyargılarını yansıtmaktan geri kalmazlar. 20.yy'da Gerçekçilik anlayışının en yaygın örnekleri fotoğraf sanatında (→FOTOĞRAFÇILIK) görülebilir. 1950'lerde Batı'da olduğu kadar Türkiye'de de büyük dergilerin yürüttüğü röportaj fotoğrafı yayınları insan yaşamını geniş yelpaze içinde, en dolaysız biçimde aktaran bir uygulama oluşturmuştur.

0974, 1406, 2492. ***J.N.Erzen***

GERÇEKLİK GRUBU *(Equipo Realidad)*

İSPANYA'da ressam Jorge Ballester (d.1941) ve Juan Cardella (d.1948) tarafından Valencia'da oluşturulan grup. CRÓNICA GRUBU'nun tavrına benzer bir tutum içinde olmuş; ancak "belgesel" niteliğe estetiği yok edecek kadar önem vermişlerdir.

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

"Sürrealizm" de denir. Fransız şair BRETON, 1922'de Paul Éluard (1895-1952) ve Louis Aragon (1897-1982) gibi başka şairlerle birlikte Dadacılar'dan (→DADACILIK) ayrılmış ve bu akımın nihilist tavrına karşı, olumlu yönde yaratıcılığı savunan Gerçeküstücü sanatın ilkelerini oluşturmaya başlamıştır. Ancak, akımın gelişmesinde Dada'nın etkileri yadsınamaz. Plastik sanatların dışında edebiyat, müzik ve sinema gibi öteki sanat dallarını da içeren Gerçeküstücülük, iki dünya savaşı arasında bir felsefe ve yaşam biçimini de belirlemiştir. Breton, Sigmund Freud'un (1856-1939), özellikle düşler ve bilinçaltı kuramlarıyla yakından ilgiliydi. Gerçeküstücü sanatta bu kuramların etkisi büyük olmuştur. Mantıksal düzeni yok ederek bilinçaltına, sınırsızlığa ve gerçeğe varılacağına inanan sanatçılar resmi, görülen cismin betimlemesi değil, usun betimlemesi olarak değerlendiriyor ve bu noktadan hareket ederek mantık dışı uygulamalarla us dışı çevreler yaratıyorlardı. Breton, Gerçeküstücülük'ü şöyle tanımlıyordu: "Gerçeküstü, düşünce sürecini mantık ve us kurallarıyla sınırlamadan, estetik ve töre önyargılarından arıtarak, salt ruhsal istemsizliği (→OTOMATİZM) aktarmaktadır." Breton, akıma adını, yazar ve sanat eleştirmeni APOLLINAIRE'in, 1917'de sahnelenen *Les Mamelles de Tirésias* (Tirésias'ın Memeleri) adlı yapıtı için kullandığı "gerçeküstücü" sözcüğünden esinlenerek vermiştir.

1924'te, *Manifeste du Surréalisme* (Gerçeküstücülük Bildirgesi) yayımlandığında grup ARP, ERNST, MASSON, MIRÓ ve TANGUY'den oluşmaktaydı. 1929'da ikinci bildirgeyle DALI gruba katılmış, onu DELVAUX, GIACOMETTI ve MAGRITTE izlemişlerdir. Öteki Gerçeküstücü sanatçılar arasında F.BACON, Hans Bellmer (1902-75), Victor Brauner (1903-66), DUCHAMP, MATTA, Léonor Fini (1908-?), William Stanley Hayter (1901-88), LAM, PICABIA, RAY ve Pierre Roy (1880-1950) sayılabilir. Gerçeküstücü sanatçılar, yaratıcı bilinçaltını irdelemek ve özgür kılmakla toplumu geliştirici bir politika belirlemek gibi aslında birbiriyle pek ilintisi olmayan iki konuyu birleştirebilmiş, 1927-35 arasında, bu amaçları doğrultusunda Fransız Komünist Partisi'yle işbirliği yapmışlardır. Temelde bu sanatçılar kendilerine özgü yöntem ve teknikler kullanmış, ortak bir üslup geliştirmemişlerdir. Ancak nesneleri şok yaratma amacıyla us ve mantık dışı biçim ve ortamlarda sunma konusunda görüşbirliği içinde olmuşlardır.

Akımda iki farklı eğilim gelişmiştir. Soyut Gerçeküstü (*Abstract Surrealism*) olarak adlandırılabilecek ilk eğilim, ruh çözümüne (psikoanaliz) dayanmakta ve salt istemsizliklerle yöneltilmekteydi; bilinçaltındaki duyguların simgelerle betimlenmesiydi. Ernst'in FROTAJ'ları, Oscar Dominguez'in (1906-58) DEKALKOMANİ'leri bu gruba girer. Ayrıca GORKY, HANTAI, Masson, Matta, Miró ve Wolfgang Paalen (1905-?) bu tür örnekler vermişlerdir. Doğrucu Gerçeküstücülük (*Veristic Surrealism*) olarak adlandırılabilecek ve Dali, Magritte, Tanguy gibi sanatçıların yapıtlarının oluşturduğu ikinci eğilimdeyse De CHIRICO'nun yapıtlarını anımsatan öğeler göze çarpar. Nesnelerin ayrıntılı bir biçimde betimlenmesi, ancak düş ya da karabasanı anımsatan us dışı ortamların içinde verilmeleri söz konusudur. Bu eğilimin bir çeşitlemesi olarak, birbirleriyle ilintili olmayan nesnelerin, birlikte, düşsel değilse bile günlük yaşamın dışında bir gerçeği çağrıştıran biçimde verildiği görülür: Ameliyat masası üstündeki dikiş makinesi ve şemsiye gibi.

Gerçeküstücülük 1930'ların sonuna doğru uluslararası bir nitelik kazanmaya başlamıştır. II.Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ABD'ye göç eden Breton, CHAGALL, Ernst, Masson, Matta ve Tanguy bu ülkede gelişmekte olan Soyut-Dışavurumcular'ı (→SOYUT-DIŞAVURUMCULUK) etkilemişlerdir. Kanada'da BORDUAS öncülüğünde kurulan OTOMATİKÇİLER bu akımın ilkelerini benimsemiş, İNGİLTERE'de P.NASH; BELÇİKA'da E.L.T.Mesens (1903-71); Danimarka'da Vilhelm Bjerke-Petersen (1909-57) ve Henri Heerup (1907-?); ALMANYA'da Edgar Ende (1901-65), Richard Oelze (1900-?), Heinz Trökes (d.1913) ve Mac Zimmermann (d.1912) ile AVUSTURYA'da da Rudolf Hausner (d.1914) Gerçeküstücü sanat örnekleri vermişlerdir. Akım, örgütsel niteliğini II.Dünya Savaşı'yla yitirmiş, ancak etkileri değişik ülkelerde pek çok sanatçıda uzun süre izlenmiştir.

0077, 0603, 0604, 0694, 1346, 1817, 2258, 2442, 2644, 2711, 2820, 3511. *Z.Rona*

GERGA

Aydın'ın Çine ilçesinde Çine çayının 7km kadar güneydoğusundaki dağlık alanda, antik KARİA bölgesi içinde yer alan Gerga, Ovacık köyünden yaklaşık bir saatlik uzaklıktadır. Tarihi hakkında bilgi bulunmamakla birlikte, kayalara oyulmuş 20'den fazla "Gerga" ya da "Gergakome" yazısı kentin tanımlanabilmesini sağlamaktadır. Üstlerinde kent adı yazılı olan bu tür yüksek kayalar, antik yol işaretleridir.

Gerga küçük olmakla birlikte çok sayıda buluntu vermektedir. Yapılar ve yazıtlar ROMA dönemine tarihlenirken, ele geçen heykeller Arkaik Dönem (→YUNAN) özellikleri taşımaktadır. Bunlardan biri, kolları bedene yapışık, bacakları hafif aralık olarak ayakta duran anıtsal heykeldir. Ayak bileklerinin üstünden kırılarak yıkılmış durumda bulunan ve başı da oldukça kötü korunmuş olan bu heykel göğsünün ortasındaki "Gerga" yazısıyla ilginçtir. Yassı bir kaya parçasının üstünde de "Gerga Enbolo" yazısı bulunmuştur. Bu kayanın, belki de bir konuşmacı platformu olduğu düşünülmektedir. Yerleşim alanının güneyinde ayaklarla desteklenmiş, Karia işçiliğini yansıtan bir teras duvarı göze çarpar. Bu duvarın yukarısındaki yapılar içinde en göze çarpanı, TAPINAK olarak tanımlanandır. Çatısının ahşap mimariden esinlenilerek yapıldığı anlaşılmaktadır. Kapısının üzerindeki alınlıkta "Gergas" adı yazılıdır. Tapınağın yakınında, terasın doğu ucunda ise, üstlerinde Gergas adı yazılı yks.3-3.5m yüksekliğinde piramidal ve anıtsal iki taş ile taraçadan yuvarlanmış durumda bulunan anıtsal bir heykel yer almaktadır. Bu heykel, daha önce sözü edilene benzemekle birlikte, bunun göğsünde yazıt yoktur.

YENİ YAYIN

Kentte rastlanan bir başka ilginç anıtsal heykel de, 1889'da Fransız bilim adamı G.Cousin'in ayakta gördüğü, ancak bugün yıkılmış bulunan, yks.4.20m yüksekliğindeki yapıttır. Göğsüne, büyük olasılıkla bir levha tutturmak için dört küçük delik açılmış olan bu figür, her bir elini silindirik birer sopaya dayanmış olarak dik durmaktadır. Günümüzde kaybolmuş olan başı, Cousin'in gördüğüne göre geniş ağzı ve büyük gözleriyle canavarı andırmaktaydı.

Gerga'nın pek çok yerinde toprak zeminli, üstleri büyük olasılıkla ahşap örtülü, önleri açık ve iç duvarlarına bazan birkaç kez Gerga, Gergas ya da ender olarak Gergakome (Gerga köyü) sözcükleri kazınmış yapılara rastlanmaktadır. Karia bölgesindeki araştırmalarıyla tanınan bilim adamı A.Laumonier, bu yapıları "gömü töreni tapınağı", Gerga'yı da bu tapınakların yer aldığı geniş bir kutsal alan olarak yorumlamakta; yerel bir tanrı ya da kahraman olan Gergas'ın mezarı olan tapınağın çevresinde de önde gelen rahip ve kişilerin mezarlarının bulunduğunu öne sürmektedir. Ancak, bu yapılarda gömme düzeniyle ilgili bir ize rastlanmamıştır. İngiliz dilbilimci ve araştırmacı George E.Bean ise, bu yapıların su depolanan çeşme binaları olduğunu öne sürmekte ve varsayımını, yapılardan birinin duvarına kazınmış yunus figürü ile yakındaki tek su kaynağının Çine çayı olması nedeniyle kentte özellikle yaz aylarında su depolama gereksiniminin duyulacağı görüşüne dayandırmaktadır.
0362, 0842, 2103. *M.Orbon*

GERGEME = **PARAVANA** (Anadolu'da)

GERGİ
İng.*stretcher, tie rod*, Fr.*tirant*, Alm.*Spannriegel*.
YAPI'larda iki düşey taşıyıcının üstten gelen basınç etkisiyle yanlara doğru kaymasını engellemek için aralarına yatay olarak yerleştirilen ahşap ya da metal çekme çubuğu. ÇATI'larda makas kirişlerinin alt uçlarının açılmasını önlemek için kullanılan gergiler (BIRAKMA KİRİŞİ). KEMER'lerde, kemerin kaidesinden geçirilerek kemeri taşıyan ayakların iki tarafa açılmasını önlemek için kullanılır. Bu tür açık gergiler özellikle BİZANS ve OSMANLI mimarlıklarında çok yaygındır. Daha sonraları gergilerin gizlenmesi yeğlenmiştir.

GÉRICAULT, Jean-Louis-André Théodore (1791, Rouen-1824, Paris)
Fransız ressam.
Fransız ROMANTİZM'inin en önemli temsilcilerinden olan Géricault, kendine özgü üslubuyla klasik akım içinde de anılır.

1808'de Carle Vernet'nin (1758-1835) öğrencisi olmuş, 1810'da akademik ressam Pierre Guérin'in (1774-1813) stüdyosuna girmiş ve burada DELACROIX'yla dostluk kurmuştur. Sanatçı bu yıllarda bir yandan da Louvre'da eski ustalardan, özellikle de RUBENS'den kopyalar yapmıştır. Gençlik döneminde atlarla yarışlara olan ilgisi ve A.J.Gros'nun (1771-1835) yapıtlarının da etkisiyle, hareket öğesini kıvrak ve hızlı bir teknikle betimlediği *Hafif Süvari Subayı* (1812, Louvre Müz., Paris) gibi yapıtlar üretmeye başlamıştır. 1816-18 arasında kaldığı Floransa ve Roma'da MICHELANGELO'nun ve BAROK üslubun etkisine girmiştir. Paris'e dönüşünde *Medusa'nın Salı* (1817, Louvre) adlı yapıtı, gerçekçi düzenlemesi ve politik vurgulamalarıyla büyük ilgi uyandırmıştır. Yapıt, o günlerin politik skandalı haline gelen bir gemi kazasını betimlemektedir. 1820-22 arasında İngiltere'de kalan sanatçı, burada jokeyleri ve at yarışlarını resimlemiştir. *Epsom'da Derby Yarışı* (Louvre), atmosferik bir doğa tanımlaması ve güçlü bir hareket öğesiyle dönemin olduğu kadar, sanatçının da önemli yapıtlarından biridir. Géricault, İngiltere'de kaldığı sürede CONSTABLE ve Richard Parkes Bonington'ın (1802-28) yapıtlarıyla ilgilenmiş, Fransız sanatçılara İngiliz resmini tanıtan ilk kişi olmuştur. Bu dönemde at yarışlarının yanı sıra Londra sokaklarından yoksulluk görünümlerini resimlemiş, atları ele aldığı taş baskılar da gerçekleştirmiştir. *Kleptoman* adlı yapıtında portre sanatının anlatım olanaklarından da yararlanarak kendine özgü tutumunu tüm açıklığıyla ortaya koymuştur.

Géricault, alışılmış ve belli öğretilere bağlı sanat biçimlerinin dışında kalmıştır. Bugün, klasik anlayışa canlı bir anlatımla modern bir kavrayış kazandıran bir sanatçı olarak anılmaktadır. Son dönem yapıtlarında Rubens benzeri bir renkçilikle çalışmaya başlamış, konu açısından ilkçağ mitolojisi ve döneminin askeri araştırmalarından yararlanarak hayvanlarla savaşan insanları ve birbirlerine saldıran hayvanları betimlemiştir. Bu yapıtlar, özellikle genç Delacroix'nın üstünde etkili olduğu gibi, atlar ve hareket konusundaki doğalcı kavrayışı da DEGAS ve TOULOUSE-LAUTREC için bir model oluşturmuştur.
0408, 1090, 3467. *U.Tükel*

GERİM = **PARAVANA** (Anadolu'da)

GERMANER, Ali Teoman (1934, İstanbul)
Türk heykelci ve oymabaskı sanatçısı.
Mitolojik kaynaklı, fantastik nitelikli varlıkları işlediği heykel, kabartma ve ipek baskılarıyla (→ELEK BASKI) tanınır.

Aloş adıyla da bilinen sanatçı, 1949-57 arasında öğrenim gördüğü Güzel Sanatlar Akademisi (GSA, b.MSÜ) Heykel Bölümü'nde önce BELLING'in, ardından da Zühtü MÜRİTOĞLU ve Ali Hadi BARA'nın öğrencisi olmuştur. İlk kez 1960'ta Fransız hükümetinden aldığı bir bursla Paris'e gitmiş, ertesi yıl devlet bursunu kazanarak Paris'te kalışını uzatmış ve beş yıl içinde Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda René Collamarini'yle heykel, Ransom Akademisi'nde de Stanley William Hayter'le (1902-88) oymabaskı çalışmıştır. 1965'te Türkiye'ye döndükten sonra GSA Heykel Bölümü'ne asistan olarak atanan Germaner halen bu kurumda atölye hocalığı, Heykel Bölümü başkanlığı ve Güzel Sanatlar Fakültesi dekan yardımcılığı görevlerini sürdürmektedir.

Öğrenciliği sırasında atölye hocalarının etkisiyle SOYUT SANAT'a yönelen Germaner araştırıcı kişiliğiyle daha bu yıllarda sanatını sağlam bir temel üzerine oturtmuştur. Paris'teyken soyut çalışmalar yapmış, 1965-66'da *Güneşe Övgü* adını verdiği bir dizi demir heykel gerçekleştirmiştir. 1968'den başlayarak pişmiş toprakla gerçekleştirdiği *Zümrüd-ü Anka* dizisindeki yapıtları genellikle kütlesel bir etki veren tek bir parçadan oluşur. Bu etki yüzey üstünde yer yer kabartma niteliğine varan dokusal düzenlemeler ve boş-dolu uygulamalarıyla bir ölçüde yumuşar. 1970'lerden sonra Germaner'in yapıtlarında Orta Amerika mitoloji ve sanatını anımsatan canavar başlı insan vücutlu fantastik varlıklar görülmeye başlar. Sanatçı, kimi yerde at, kimi yerde de ejder, yılan ya da kuş başlarını çağrıştıran bu varlıkları hem baskı ve desenlerinde hem de kabartmalarında belirli bir zaman ve mekâna bağlı kalmadan, çoğu kez geçmişe gönderme yaparak işlemiştir. Germaner ürkütücü, saldırgan, yaralayıcı olduğu kadar insancıl da olan bu varlıkları düşsel



GÉRICAULT, Jean-Louis-André Théodore, *Hafif Süvari Subayı*, 1812, tuval üzerine yağlıboya, 349x266 cm.



GERMANER, Ali Teoman, *Savaş Atı*, ahşap, 74x56x19 cm.



GÉRÔME, Jean-Léon, *Yıkanan Çıplak*, 41x32 cm.

bir dünya olarak değil, insanın, yaşamın özünde var olan özellikler olarak ele almış ve kendi özgün dilinin aracı olarak kullanmıştır. Ahşap, pişmiş toprak, tunç ve bakır gibi geleneksel malzemeleri yeğleyen sanatçı "Söylengen Kuşları" adını verdiği bu heykellerini 1980 ve 90'larda da sürdürmüş; ayrıca 1990'da lirik bir anlatımla *Pithon'un Kızı* adını verdiği bir dizi ahşap kabartma yapmıştır. Germaner 1990'larda büyük ölçüde tunca öncelik tanımış, *Tehdit Eden, Kabulüm Değildir, Zırhlı Semender* gibi heykellerinin yanı sıra kağıt üstüne çini mürekkebi ile deniz dibi kabuklularını betimleyen çizimler de gerçekleştirmiştir. 1967 ve 1969 São Paulo, 1984 İskenderiye bienallerine katılan sanatçı, 1968'deki Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde, 1972'de de Fatih Anıtı Proje Yarışması'nda Birincilik ödüllerini almış, 1992 ve 1994'te iki kez Ankara Sanat Kurumu tarafından Yılın Sanatçısı seçilmiştir.

N.Arslan, ZR

GERME = **PARAVANA** (Anadolu'da)

GERMEN = (Eskiden) **HİSAR; KALE**

GERMHANE (Far.*germ*: sıcak, *hane*: ev'den) = **LİMONLUK**

GERMİYANOĞLU mimarlığı ve sanatı
Batı Anadolu'da, Kütahya-Denizli bölgesinde 1300-1429 arasında egemen olan Germiyanoğlu Beyliği, ANADOLU SELÇUKLU hizmetindeki Germiyan boyunun beyi I.Yakub Bey tarafından kurulmuştur. Germiyanoğulları'nın mimarlık yapıtları, özellikle beylik merkezi Kütahya'dadır (→BEYLİKLER DÖNEMİ; KÜTAHYA).

GERSTNER, Karl → **SOMUT SANAT**

GÉRÔME, Jean-Léon (1824, Vesoul-1904, Paris)
Fransız ressam ve heykelci.
19.yy'ın ikinci yarısının en ünlü ressamlarından biri olan Gérôme, Yeni-Yunan üslubunda (→CANLANDIRMACILIK) çalışan sanatçılara öncülük etmiş akademik bir sanatçıdır.

Varlıklı bir kuyumcunun oğludur; Vesoul'daki lisede eğitim gördüğü yıllarda özellikle Latince, Yunanca ve tarihe ilgi duymuş, daha sonra 1842-45 arasında devam ettiği Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda hocası Paul Delaroche'un (1797-1856) tarihsel doğruluğa önem vermesinden etkilenmiştir. Delaroche'un atölyesi kapanınca bir yıl için İtalya'ya giden sanatçı, 1844'ün sonunda Paris'e dönünce çalışmalarını bir süre Charles Gleyre ile (1806-74) sürdürmüştür. Gérôme 1847 Salon Sergisi'ne katıldığı *Horoz Dövüştüren Genç Yunanlılar* (1846, Orsay Müz., Paris) adlı tablosuyla dikkati çekmiş ve bu tarihten sonra Delaroche atölyesinden tanıdığı Jean-Louis Hamon, Jean Aubert, Louis Boulanger (1806-67) ve Pierre Picou gibi bir grup sanatçıyla birlikte bu tür KLASİK konulu resimlere ağırlık vermiştir. *Les Néo-Grecs* ya da *Les Pompéistes* adıyla tanınan grup, Antik Çağı kuru bir tarihsel anlatım yerine nükteli ve erotik bir biçimde betimlemiştir. Gérôme 1850'lerde daha gerçekçi bir anlatıma yönelerek *Augustus Dönemi* (1855, J.Paul Getty Müz., Malibu, Cal.) ile *Kamp Eğlencesi, Moldavya Anısı* (özel kol.) gibi resimler yapmıştır. Yüksek sosyetenin portrelerini de yapan ve büyük boyutlu devlet siparişleri alan sanatçı 1856'da Mısır'a gitmiş, izleyen yıllarda resmî SALON SERGİLERİ'nde Yeni-Yunan konulu resimlerinin yanı sıra Mısır yaşantısını yansıtan yapıtlarını da sergilemiştir. Mısır gezisini 1862-74 arasında çeşitli zamanlarda yaptığı Yakındoğu gezileri izlemiştir. 1864'te devlet tarafından Paris Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda yeni açılan bir atölyede hocalığa atanmış, 1865'te de Fransız Enstitüsü'ne üye seçilmiştir. Gérôme, Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda yks.40 yıl hocalık yapmış ve bu süre içinde dünyanın çeşitli yerlerinden gelen 2 bin dolayında ressamı eğitmiştir. Bunlardan Fransız Albert Aublet (1851-1939) ve Jean Lecomte du Nouÿ (1842-1929), OSMAN HAMDİ Bey, Şeker AHMED PAŞA, HALİL PAŞA, Cemal Bey (?) ile Theodore Ralli (1852-1909), Rus Vassili Petroviç Veretsçagin (1835-1903) ve ABD'li Arthur Frederick Bridgman (1847-1928) gibi pek çok sanatçı Oryantalist konularda (→ORYANTALİZM) çalışmışlardır. Bu arada Gérôme'un ünü ve varlığı giderek artmış; resim alıp satan Adolphe Goupil'in kızıyla evlendikten sonra yapıtları Goupil'in hazırladığı fotoğraf ve fotogravürler sayesinde, ABD başta olmak üzere birçok ülkede rağbet görmüştür.

Gérôme son derece dikkatli ve ayrıntılı bir biçimde yaptığı klasik tarihsel konulu yapıtları ve tür resimleriyle, Yakındoğu'ya ilişkin kıyafet resimlerini ve görünümlerini düzenli olarak Salon Sergileri'ne yollamıştır. Sanatçı bu resimlerinde boyayı ince tabakalar halinde sürerek fırça vuruşlarının hissedilmediği son derece parlak, cilalı bir yüzey elde etmiş, ayrıntılarda gerçekçiliğe özen göstermiştir. Akdeniz bölgesi ve Yakındoğu'ya sık sık geziler yapan Gérôme'un 600'e yakın tablosundan 250'si Oryantalist konuludur. Özellikle Kahire ve İstanbul'a büyük ilgi duyan sanatçının tablolarında anıtsal bir kapının önünde bekçiler, Arnavut askerleri, başıbozuklar, esir pazarında ya da hamamda çıplak kadınlar, namaz kılanlar sık sık yinelenen konulardır. Sanatçı yerinde yaptığı hazırlık çizimlerinin yanı sıra Paris'te Doğu tarzında döşediği evindeki aksesuarlardan ve kıyafetlerden de yararlanmıştır. 1878'de ilk heykelini sergileyen sanatçı daha sonraki yıllarda bu alanda da çalışmıştır.

Gérôme İstanbul'a dört kez gelmiştir. Edmond (1822-96) ve Jules (1830-70) Goncourt kardeşlerin *Journal* adı altında 1851'de yayımlanmaya başlayan güncesinden de anlaşıldığı gibi sanatçı 1875'te İstanbul'a ABDULLAH BİRADERLER'in davetlisi olarak gelmiş ve onların Topkapı Sarayı'ndan çektiği iç mekân ve mermer avlu fotoğraflarını daha sonra *Köşkte Harem* (1870, özel kol.), *Sultan ve İki Muhafızı* (1883; b.kayıp), *Saray'ın Taraçası* (1886, özel kol.), *Nargile Yakan Kız* (1898, özel kol.) gibi tablolarında fon olarak kullanmıştır. Söz konusu fotoğraflar arasında İstanbul'un başlıca görünümleriyle anıtlarının da yer aldığı bilinmektedir. Türkiye, Gérôme'un pek çok resmine esin kaynağı olmuş; özellikle Bursa'yı seven sanatçı *Bursa'da Büyük Havuz* (1855, özel kol., Indianapolis), *Bursa'da Halifelerin Mezarı* (1878; b.kayıp) ve *Akbar'ın Acısı* (1878, Robert A.Isaacson Kol., New York) gibi resimler yapmıştır. Gérôme'un Dolmabahçe Sarayı'nda *Mısır'da Kabve* (1895) adlı bir tablosu bulunmaktadır.

0013. *Z.İnankur*