

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI
TEZHİP PROGRAMI

19. YÜZYILDA İNŞA EDİLMİŞ OLAN, BEYOĞLU BOTTER APARTMANI
MİMARİ TEZYİNATININ İNCELENİP TEZHİP VE MİNYATÜR
SANATIYLA YORUMLANMASI

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20076134 Berrin ÇAKİN GÜÇ

Danışman:
Prof. Faruk TAŞKALE

İSTANBUL- 2019

Berrin ÇAKİN GÜÇ tarafından hazırlanan **19.YY'DA İNŞA EDİLMİŞ OLAN, BEYOĞLU BOTTER APARTMANI MİMARİ TEZYİNATININ İNCELENİP, TEZHİP VE MİNYATÜR SANATIYLA YORUMLANMASI** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 24/09/2019

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Ö. Faruk TAŞKALE (Danışman)

Jüri Üyesi : Doç. Kaya ÜÇER

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Nermin ÖZCAN ÖZER (Marmara Üniversiteis)

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
ÖZET	iv
SUMMARY	v
KISALTMALAR LİSTESİ.....	vi
RESİM LİSTESİ.....	vii
ÇİZİM LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ	1
1. 19. YÜZYIL İSTANBUL'UNDA MİMARİ AKIMLAR.....	3
1.1. ART NOUVEAU AKIMI VE ÖZELLİKLERİ	6
1.2. OSMANLI MİMARİSİNDE ART NOUVEAU	9
1.3. BEYOĞLU BOTTER APARTMANI.....	13
1.3.1. <i>Botter Apartmanı Tarihi</i>	13
1.3.2. <i>Botter Apartmanı Mimari Özellikler</i>	15
1.3.3. <i>Botter Apartmanı Mimari Raimondo Tommasso D'Aronco</i>	41
2. TEZHİP VE MİNYATÜR SANATI	50
2.1. 19. YÜZYIL TÜRK ROKOKOSU	52
2.2. 19. YÜZYIL TÜRK MİNYATÜRÜ	57
3. BOTTER APARTMANI MİMARİSİ İNCELENEREK ORTAYA	62
ÇIKAN TERZİNİN KIZI TASARIMI	62
SONUÇ	91
KAYNAKÇA	93
ÖZGEÇMİŞ.....	98

ÖNSÖZ

Art Nouveau tarzı yapılar düşünüldüğünde, ülkemizin ilk Art Nouveau mimari yapı özelliğini taşıyan Beyoğlu Botter Apartmanı ile karşılaşıldı. Yapının mimari süsleme unsurları araştırıldığında geleneksel motiflerin kökeni olan bitkisel stilize motifleri ile benzerlik gösterdiği fark edildi.

Bunun üzerine, eser metin çalışmasında 19. yüzyıl Art Nouveau tarzı inşa edilmiş olan Beyoğlu Botter Apartmanı'nın süsleme unsurlarından olan bitkisel motifler ve figürlerinin; Tezhip ve Minyatür sanatı açısından ele alınıp, değerlendirilmesi amaçlandı.

Lisans eğitim hayatımda Tezhip Sanatına dair bildiğim her şeyi öğreten, eğitimim boyunca inatçı yapıma ve aldığım kararlarıma büyük bir sabırla, kırıncı olmadan, dinleyen ve saygı duyan, Yüksek Lisans eğitimimde de bana aynı sabrı göstermeye devam eden, her zaman farklı, modern tasarım ve fikirlere açık olan, seçmiş olduğum tez konumun heyecanını benimle birlikte yaşayan, kıymetli hocam ve tez danışmanım, Sayın Prof. Faruk Taşkale'ye, Lisans eğitim hayatımda beni minyatür sanatıyla tanıştıran, bana Minyatür Sanatının alfabesini öğreten ve sonrasında da hocalığa ilk adım atışımdan bugüne kadar minyatüre dair her şeyi borçlu olduğum, her daim “şansım” diye nitelendirdiğim, kıymetli hocam Sayın Taner Alakuş'a, “Bana bir harf öğretenin kırk yıl kölesi olurum.” düsturu ile yola çıkarak üzerimde emeği olan tüm hocalarıma, çalışmam ve araştırmalarım sırasında bana en büyük desteği sağlayan kıymetlilerimden, sevgili Eda Erzurumluoğlu Tülek'e, Işıl Arısoy Kaya'ya, Şeyma Özlü'ye ve çalışmam boyunca bana katlanan diğer kıymetlilerim öğrencilerime,

Her zaman duaları benimle olan, tezimi bitirmemi senelerdir dört gözle bekleyen ve tüm ömrümü borçlu olduğum en kıymetlilerim anneciğime ve babacığım ve tam evlendiğimiz günden beri, yani 12 senedir, bugünü sabırla bekleyen, her anlamda en büyük destekçim ve yardımcım olan can kıymetlim eşim

Cemil Güç ve aile olmamızı anlamlı kılan, can kızımız Damla Güç'üme sonsuz şükranlarımı ve teşekkürlerimi herkesin huzurunda iletmek isterim.

Mayıs 2019
Berrin Çakin Güç



ÖZET

19. yüzyılda Tanzimat dönemi ile birlikte hız kazanan Batılılaşma hareketinin etkisiyle Osmanlı Devleti, mimari açıdan değişim göstermeye başlamıştır. Özellikle Beyoğlu bölgesi, 19.yy. da en parlak dönemine ulaşan sosyal yapısı ve bu yapının fiziksel yansıması olan mimari karakteri ile İstanbul için önemli bir yere sahip olmuştur.

Beyoğlu bölgesinin önemli yapılarından biri olan Botter Apartmanı İstanbul'da inşa edilen Art Nouveau mimarisinin ilk örneğidir. İstanbul'daki tarihi bilinen en eski Art Nouveau yapısı olan Botter Apartmanı hem sahibi Hollandalı terzi olan Jean Botter hem de yapının mimarı Raimondo Tomasso D'Aronco'nun bu dönemin önemli kişileri olması Botter Apartmanının önemini daha da arttırmıştır.

Tezin eser bölümü olan Beyoğlu Botter apartmanı mimari süslemeleri araştırılmış incelenen bilgiler doğrultusunda, tezhip ve minyatür sanatını D'Aronco'nun kullanmış olduğu Art Nouveau üsluplu mimari öğeleri ve süslemeleri bir araya getirilmiştir. Yapılan araştırmanın bıraktığı iz ile uygulama tasarlanıp, minyatür ve tezhip tekniğiyle özgün bir eser ortaya çıkarılmıştır.

Anahtar sözcükler: Botter Apartmanı, Raimondo Tomasso D'Aronco, Art Nouveau

SUMMARY

In 19th century by westernization movement which gained momentum by the imperial edict of Gülhane, Ottoman empire was start to change its architecture style.

Beyoğlu region, especially in 19th century had has an important place in Istanbul with its social structure which has reached its most brilliant period. Its own architectural character is reflection of this condition.

Botter building which is one of the most important buildings in Beyoğlu, is a very first example of Art nouveau architecture style in Istanbul. Its both owner and architecture Jean botter and Raimondo tomasso were important faces of their period and they also habe increased the importance of the Botter building.

In artwork part of the thesis Botter building has examined as its architectural ornaments and specialities which used by D'aroncos art nouveau style. All of the research was designed as a unique work and has been created with (traditional) miniature and tezhip techniques.

Key Words: Botter Apartment, Raimondo Tomasso D'Aronco, Art Nouveau

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.m.	: Adı geçen makale
a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.t.	: Adı geçen tez
C.	: Cilt
DİA	: Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi
İA	: İstanbul Ansiklopedisi
İst.	: İstanbul
İSAM	: İslam Araştırmaları Merkezi
İÜK	: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
M.S.G.S.	: Mimar Sinan Güzel Sanatlar
Üni.	: Üniversite
TSMK	: Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
YKY	: Yapı Kredi Yayınları
YL	: Yüksek Lisans

RESİM LİSTESİ

RESİM 1. 1: JACQUES PERVİTİTCH TARAFINDAN ÇİZİLEN BEYOĞLU'NUN SİGORTA PLANI. (AFİFE BATUR ARŞİV)	13
RESİM 1. 2: MAİSON JEAN BOTTER (WWW.SMARTBEYOĞLU)	14
RESİM 1. 3: BOTTER APARTMANI KESİTLER VE ARKA CEPHE (BARİLLARİ D.- GODOLİ E.1997).....	15
RESİM 1. 4: BOTTER APARTMANI PROJESİ ÖN CEPHE (BARİLLARİ D. 2006)	16
RESİM 1. 5: ASANSÖR KAFESİ FORMU, ASANSÖR KABİNİ VE İÇİ (YENİGÜN S.,2011).....	17
RESİM 1. 6: GİRİŞ VE 1. KAT ARASI PENCERE DESENİ VE DETAY (YENİGÜN S.,2011).....	17
RESİM 1. 7: 1. KAT VE 2. KAT ARASI PENCERE DESENİ VE DETAY (YENİGÜN S.,2011).....	17
RESİM 1. 8: 4. KAT YEMEK ODASI GÖRÜNÜM (YENİGÜN S.,2011).....	18
RESİM 1. 9: 4. KAT YEMEK ODASI VE SALON TAVAN SÜSLEMELERİ (YENİGÜN S.,2011).....	18
RESİM 1. 10: 3. KAT VİTRAY KAPI DETAYI (YENİGÜN S.,2011).....	18
RESİM 1. 11: RAİMONDO D'ARONCO' ÖZGÜN ÇİZİM PROJESİNDE GİRİŞ KAT PLANI (DİANA BARİLLARİ ARŞİVİ).....	19
RESİM 1. 12: RAİMONDO D'ARONCO' ÖZGÜN ÇİZİM PROJESİNDE ASMA KAT PLANI (DİANA BARİLLARİ ARŞİVİ).....	19
RESİM 1. 13: BOTTER APARTMANI GİRİŞ KAPISI VE DETAY (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017).....	20
RESİM 1. 14: BOTTER APARTMANI GİRİŞ KAPISI ÜZERİNDEKİ DEMİRDEN GÜL MOTİFİ (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017).....	21
RESİM 1. 15: BOTTER APARTMANI GİRİŞ KAPISI DETAY (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017)	21
RESİM 1. 16: BOTTER APARTMANI GİRİŞ KAPISI DETAY (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017)	22

RESİM 1. 17: BOTTER APARTMANI GİRİŞ KAPISI ÜSTÜNDE BULUNAN MERMER ÇİÇEK DETAYI (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017).....	22
RESİM 1. 18: BOTTER APARTMANI GİRİŞ KAPISI SÜSLEME ÖGELERİ (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017).....	23
RESİM 1. 19: BOTTER APARTMANI GİRİŞ KAPISI SAĞ TARAFINDA BULUNAN MERMER ÇİÇEK DETAYI (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017)	23
RESİM 1. 20: BOTTER APARTMANI 1.VE 2. KAT GÖRÜNÜM (FOT: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2019)	24
RESİM 1. 21: 2. KAT PENCERE ALTI SÜSLEME ÖGESİ DETAY (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017).....	25
RESİM 1. 22: BOTTER APARTMANI 1.VE 2. KAT PENCERE GÖRÜNÜM (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017).....	25
RESİM 1. 23: 2. 3. VE 4. KAT PENCERE GÖRÜNÜŞÜ (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017).....	26
RESİM 1. 24: BOTTER APARTMANI 2. KAT SÜSLEME DETAYI (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017).....	26
RESİM 1. 25: BOTTER APARTMANI 2. KAT SÜSLEME DETAYI (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017).....	27
RESİM 1. 26: 3. KAT PENCERE GÖRÜNÜM (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017)	27
RESİM 1. 27: BOTTER APARTMANI DEMİR BALKON KORKULUK DETAYI (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017).....	28
RESİM 1. 28: BOTTER APARTMANI BALKON KORKULUĞU ÇİÇEK BİÇİMLİ SÜSLEME DETAYI (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017)	28
RESİM 1. 29: BOTTER APARTMANI ÇİÇEK BİÇİMLİ SÜSLEMELER (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017).....	29
RESİM 1. 30: BOTTER APARTMANI 1. VE 2. KAT SÜSLEME DETAYI (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017).....	29
RESİM 1. 31: BOTTER APARTMANI TERAS KATI BACA YÜZEYİNDEKİ SÜSLEME DETAYI (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017).....	30

RESİM 1. 32: SECESSION BİNASI KÖŞELERİNDE BULUNAN SÜSLEME AYRINTISI (WWW.PHOTOGRAPHERSDIRECT.COM).....	30
RESİM 1. 33: BOTTER APARTMANI CEPHE GÖRÜNÜŞ (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017)	31
RESİM 1. 34: 1. VE 2. KAT ARASI DENİZ KABUĞUNU ANDIRAN SÜSLEME ÖGESİ DETAY (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017)	32
RESİM 1. 35: 1. VE 2. KAT ARASI DENİZ KABUĞUNU ANDIRAN SÜSLEME ÖGESİ GENEL GÖRÜNÜM (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017)	32
RESİM 1. 36: BOTTER APARTMANI 2. 3. KAT GÖRÜNÜM (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017)	33
RESİM 1. 37: BOTTER APARTMANI 3. KAT GÖRÜNÜM VE SÜSLEME DETAYLARI (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017).....	34
RESİM 1. 38: BOTTER APARTMANI 3. 4. KAT GÖRÜNÜM VE SÜSLEME ÖGELERİ (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017).....	34
RESİM 1. 39: BOTTER APARTMANI 4. KAT MADALYON FORMUNDA SÜSLEME ÖGESİ DETAY (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017)	35
RESİM 1. 40: BOTTER APARTMANI 4. KAT SÜSLEME ÖGELERİ (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017).....	35
RESİM 1. 41: BOTTER APARTMANI 4.KAT PENCERE ALTI BİTKİ MOTİFLER DETAY (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017)	36
RESİM 1. 42: BOTTER APARTMANI 4. KAT KADIN BAŞI FORMUNDA SÜSLEME ÖGESİ DETAY (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017)	36
RESİM 1. 43: D'ARONCO'NUN TORİNO'DA Kİ EVİNİN ÇATI KENAR YÜZEYİNDE OLUŞTURDUĞU EŞİNİN (RİTA JAVELLİ) YÜZÜ, TORİNO (WWW.DARANCO.ORG)	37
RESİM 1. 44: HUBUR KÖŞKÜ GİRİŞ KAPISI VE PENCERE ÇERÇEVESİNİN KÖŞELERİNDE BULUNAN KADIN BAŞI/ MASK FİGÜRLERİ (GÜLTAŞ D., 2008)	37
RESİM 1. 45: MEMDUH PAŞA KİTAPLIK VE SİLAH KOLEKSİYONU BİNASI ASANSÖR KULESİ KÖŞESİNDE BULUNAN KADIN BAŞI/ MASK FİGÜRÜ (ÖLEKLİ D., 2015).....	37

RESİM 1. 46: TARABYA İTALYAN ELÇİLİĞİ YAZLIK KONUTUNUN GİRİŞ KAPISI ÜZERİNDEKİ KADIN BAŞI/MASK FİGÜRÜ (GÜLTAŞ D., 2008)	37
RESİM 1. 47: BOTTER APARTMANI 4. VE ARA KAT OLAN 5. KAT GÖRÜNÜM (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017)	38
RESİM 1. 48: BOTTER APARTMANI 5. KAT BALKON DETAY (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017)	38
RESİM 1. 49: BOTTER APARTMANI 4. KAT PENCERE ÜSTÜ SÜSLEME VE 5. KAT BALKON DETAYI (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017)	39
RESİM 1. 50: BOTTER APARTMANI 4. KAT PENCERE ÜSTÜ SÜSLEME VE 5. KAT BALKON DETAYI (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017)	39
RESİM 1. 51: BOTTER APARTMANI TERAS KATI FERFORJE SÜSLEME DETAYI (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017)	40
RESİM 1. 52: BOTTER APARTMANI TERAS KAT SÜSLEME ÖGESİ DETAY (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017)	40
RESİM 1. 53: BOTTER APARTMANI 5. KAT BALKON VE TERAS GÖRÜNÜM (FOTO: BERRİN ÇAKİN GÜÇ, 2017)	40
RESİM 1. 54: RAİMONDO TOMMASO D'ARONCO (BARİLLARİ D. 2006)....	41
RESİM 1. 55: RAİMONDO D'ARONCO (AYAKTAKİLERDEN ORTADAKİ) VE AİLESİ (BARİLLARİ D., 2006)	42
RESİM 1. 56: CİVİDALE MEZARLIĞI, KESİT VE GÖRÜNÜŞLER 1889 (BARİLLARİ D., 1995)	44
RESİM 1. 57: CİVİDALE MEZARLIĞI PERSPEKTİF, 1889 (BARİLLARİ D., 1995)	44
RESİM 1. 58: II. OSMANLI TARIM VE SANAYİ ÜRÜNLERİ ULUSAL SERGİ VE KÖŞE PAVYONU PROJESİ, 1893 (BARİLLARİ-GODOLİ,1997)	45
RESİM 1. 59: OSMANLI TARIM VE SANAYİ ÜRÜNLERİ TEMEL ATMA ULUSAL SERGİSİNİN TEMEL ATMA TÖRENİ İÇİN GEÇİCİ PAVYON PROJESİ,1883 (BARİLLARİ-GODOLİ, 1997)	45
RESİM 1. 60: LİMONLU SERASI PLAN VE PERSPEKTİF (1894-1895) (BARİLLARİ D., 2006)	48

RESİM 1. 61: ŞEYH ZAFİR TÜRBE, KİTAPLIK VE ÇEŞMESİ- PERSPEKTİF VE PLAN,1903-1904 (BARİLLARİ D., 2006)	49
RESİM 1. 62: TARABYA İTALYAN SEFARETİ YAZLIK KONUTU 1905-1906 (NİCOLETTİ M.,1982).....	49
RESİM 1. 63: ŞİŞLİ HAMİDİYE HASTANESİ'NDE SAAT KULESİ VE MESCİDİ, PERSPEKTİF VE PLAN, 1906-190 (BARİLLARİ-GODOLİ, 1997)	49



ÇİZİM LİSTESİ

ÇİZİM 3. 1: TERAS KATI FERFORJE SÜSLEMELERİ ESKİZİ	62
ÇİZİM 3. 2: YAPININ SÜSLEME ÖGELERİ ESKİZ ÇİZİMİ.....	63
ÇİZİM 3. 3: YAPININ SÜSLEME ÖGESİ ESKİZ ÇİZİMİ.....	63
ÇİZİM 3. 4: YAPININ DEMİR SÜSLEMELERİ ESKİZ ÇİZİMLERİ	63
ÇİZİM 3. 5: VİTRAY PENCERE ESKİZ	64
ÇİZİM 3. 6: TERAS KATI BACA YÜZEYİNDE VE GİRİŞ KAPISI SAĞ VE SOLUNDA NATÜRALİST TARZDA ÇİÇEK SÜSLEMELERİ ESKİZİ	64
ÇİZİM 3. 7: PENCERE ÜSTÜ TAŞ SÜSLEME ÖGELERİ ESKİZİ	65
ÇİZİM 3. 8: TASARIM ESKİZİ SON HALİ	65
ÇİZİM 3. 9: “KIRBAÇ DARBESİ” MOTİFİNİN HÂKİM OLDUĞU DÖVME DEMİRLER (HTTPS://BLOG.İAE.ORG.TR/SERGİLER/RAİMONDO- DARONCO).....	66
ÇİZİM 3. 10: BOTTER APARTMANI DÖVME DEMİR GİRİŞ KAPISI ÇİZİM ESKİZİ	67
ÇİZİM 3. 11: FİGÜRÜN KEMER KISMINI OLUŞTURAN TASARIM ESKİZİ ..	67
ÇİZİM 3. 12: KAPI ESKİZ ÇİZİMİ	68
ÇİZİM 3. 13: KAPI ESKİZ RÖLÖVESİ.....	68
ÇİZİM 3. 14: APARTMAN İÇ MERDİVEN TIRABZAN ESKİZİ.....	69
ÇİZİM 3. 15: APARTMAN İÇ MERDİVEN TIRABZAN RÖLÖVESİ.....	69
ÇİZİM 3. 16: ANA MERDİVEN VİTRAYI PENCERE DESENİ ESKİZİ VE RÖLÖVESİ	70
ÇİZİM 3. 17: GİRİŞ KAPISI ÜZERİNDEKİ SİMETRİK MERMER GÜL MOTİFİ	71
ÇİZİM 3. 18: 4. KAT MADALYON FORMUNDA SÜSLEME ÖGESİ ESKİZİ ...	72
ÇİZİM 3. 19: 3. KAT AHŞAP KAPI ÜZERİ VİTRAY DESEN ESKİZİ VE RÖLÖVESİ	72
ÇİZİM 3. 20: 1. VE 2. KAT ARASI SÜSLEME ÖGESİ ESKİZİ	73
ÇİZİM 3. 21: TERAS KAT SÜSLEME ÖGESİ ESKİZİ.....	73
ÇİZİM 3. 22: GİRİŞ KAT DEMİR KAPI ESKİZİ.....	74
ÇİZİM 3. 23: TASARIMIN SON HALİ.....	74

ÇİZİM 3. 24: BAŞAK FORMU UYGULAMASI.....	75
ÇİZİM 3. 25: BAŞAK FORMU UYGULAMA DETAYI	75
ÇİZİM 3. 26: SAÇ TARAMA UYGULAMASI DETAY.....	76
ÇİZİM 3. 27. SAÇ TARAMA UYGULAMASI	76
ÇİZİM 3. 28: SAÇ TARAMA UYGULAMASI DETAYI	77
ÇİZİM 3. 29: SAÇ TARAMASI SON HALİ	77
ÇİZİM 3. 30. YÜZ UYGULAMASI	78
ÇİZİM 3. 31: YÜZ UYGULAMASI AŞAMALARI	78
ÇİZİM 3. 32. YÜZ UYGULAMASI AŞAMALARI	79
ÇİZİM 3. 33: GÖZ, BURUN VE YÜZ ÇEVRESİ KONTÜRÜ	79
ÇİZİM 3. 34: DUDAK RENGİ UYGULAMA	80
ÇİZİM 3. 35: KOLYE FORMU UYGULAMA	80
ÇİZİM 3. 36: KOLYE FORMU SON HALİ.....	81
ÇİZİM 3. 37: ELBİSE DESENİ ELİPS VE DAİRE FORMU RENKLENDİRME AŞAMALARI.....	81
ÇİZİM 3. 38: ELBİSE DESENİ UYGULAMA	82
ÇİZİM 3. 39: ELBİSE DESENİ SON HALİ.....	82
ÇİZİM 3. 40: GÜL MOTİFİ ÇİÇEĞİ TARAMA UYGULAMASI.....	83
ÇİZİM 3. 41: GÜL MOTİFİ VE YAPRAKLARI RENKLENDİRME AŞAMASI..	83
ÇİZİM 3. 42: GÜL MOTİFİ VE YAPRAKLARI DETAY VE GENEL GÖRÜNÜM	84
ÇİZİM 3. 43: GÖĞÜS BÖLGESİ TIRABZAN TASARIM UYGULAMASI.....	85
ÇİZİM 3. 44: GÖĞÜS BÖLGESİ TIRABZAN UYGULAMASI DETAY VE GENEL GÖRÜNÜM.....	85
ÇİZİM 3. 45: KEMER BÖLÜMÜ UYGULAMA AŞAMALARI.....	86
ÇİZİM 3. 46: KEMER BÖLÜMÜ SON HALİ DETAY.....	86
ÇİZİM 3. 47: KEMER BÖLÜMÜ SON HALİ	86
ÇİZİM 3. 48: KEMER BÖLÜMÜ SON HALİ GENEL GÖRÜNÜM.....	86
ÇİZİM 3. 49: MİDYE KABUĞUNU ANDIRAN FORMUN UYGULAMA AŞAMASI.....	87
ÇİZİM 3. 50: MİDYE KABUĞUNU ANDIRAN FORMUN SON HALİ	87
ÇİZİM 3. 51: VİTRAY DESENİ UYGULAMASI GENEL GÖRÜNÜM	88

ÇİZİM 3. 52: VİTRAY DESENİ UYGULAMASI DETAY	88
ÇİZİM 3. 53: VİTRAYIN KURŞUN İLE YAPILAN BAĞLANTI BÖLGELERİ UYGULAMASI.....	89
ÇİZİM 3. 54: FİGÜRÜN GÖZ UYGULAMA AŞAMALARI.....	89
ÇİZİM 3. 55: FİGÜRÜN GÖZ UYGULAMASI SON HALİ.....	89
ÇİZİM 3. 56: TASARLANAN UYGULAMANIN SON HALİ.....	90



GİRİŞ

18. yüzyılda Lale Devri ile başlayan 19. yüzyıl Tanzimat dönemiyle hız kazanan Batılılaşma hareketinin etkisiyle Osmanlı Devleti'nde siyasal, ekonomik, askeri, kültürel ve sanat alanlarında görülen değişimler, mimaride de kendini göstermiş, batıdan alınan form ve biçimler yavaş yavaş Osmanlı mimarisini etkilemiştir.

Beyoğlu bölgesi, özellikle 19.yy. da en parlak dönemine ulaşan sosyal yapısı ve bu yapının fiziksel yansıması olan mimari karakteri ile İstanbul için önemli bir yere sahip olmuştur. Görsel tasarımdaki değişimin yanında, kentsel mekanlardaki farklılaşmayı, kentin parçalarında ve bütününde oluşan değişimle görülmeye başlanmıştır.

Beyoğlu'nda 19.yy. konut mimarlığında gözlenen cephe özellikleri, aynı dönem Avrupa mimarlık ortamında uygulanan akımların bölgeye yansıması olarak görülebilir. Bu dönemde Beyoğlu bölgesinde görülen mimari üsluplar; eklektik akım, art nouveau, neo-klasizm, neo-rönesans ve neo-gotik akım olarak özetlenebilir.

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında Art Nouveau akımının oluşturduğu farklı sentez örnekleri Pera ve Galata mimarisinde kendini göstermiştir. Bu yapılardan biri olan Botter Apartmanı 1900-1901 yılları arasında Sultan Abdülhamid'in şahsi terzi olan Jean Botter'ın atölyesi ve evi olarak Mimar Raimondo D'Aronco tarafından yapılmıştır.

Bu tarihi yapı, İstanbul'da inşa edilen Art Nouveau mimarisinin ilk örneğidir. İstanbul'daki tarihi bilinen en eski Art Nouveau yapısı olan Botter Apartmanı hem sahibi Hollandalı terzi olan Jean Botter hem de yapının mimarı Raimondo Tomasso D'Aronco 'nun bu dönemin önemli kişileri olması Botter Apartmanının önemini daha da arttırmıştır.

D'Aronco tasarımlarında genellikle benzer kullanımlı figüratif işaretler kullanılır. Örneğin kadın başı/mask figürünün bu tasarımlarda farklı düzenlemelerle kullanıldığı bilinmektedir. Etrafında farklı biçimlerde kabartmalar veya bitkisel motifle sınırları ile süslenmiş cepheler, çevrelenmiş olan elips şeklindeki figürler ve deniz helezonu biçimindeki düzenlemeler bazı tasarımlarda göze çarpan diğer işaretlerdir.

Bu çalışmada Art Nouveau tarzı inşa edilmiş olan Botter Apartmanı'nın süsleme unsurlarından olan bitkisel motifler ve figürlerinin; tezhip ve minyatür sanatı açısından ele alınıp, değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Çalışma kapsamında Botter Apartmanının röleve ve fotoğrafları üzerinden süslemeleri incelenecek, eskizleri çıkartılacaktır. Elde edilen bu verilere Tezhip ve Minyatür tekniklerinden yeni motifler dahil edilerek, resimsel bir tasarım yapılması ve yorumlanması planlanmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde 19. yüzyıl İstanbul mimarisinde üsluplar, daha sonra Art Nouveau akımı, Botter apartmanının tarihsel ve mimari özellikleri ele alınacak, son olarakta yapının mimarı D'Aranco hakkında bilgi verilecektir.

İkinci bölümde tezhip ve minyatür sanatının tarihsel gelişimi ve 19. yy. tezhip (Türk Rokokosu) ve 19. yy. minyatür sanatı anlatılacaktır.

Üçüncü bölümde ise Beyoğlu Botter apartmanının mimari tezyinatı incelenecek, tezhip ve minyatür sanatıyla yorumlanacak böylece yeni ve özgün bir tasarımın ortaya konulmasına çalışılacaktır.

1. 19. YÜZYIL İSTANBUL'UNDA MİMARİ AKIMLAR

En üstün devrini 16. yüzyılda yaşamış olan Osmanlı Devleti daha sonraları bir duraklama devrine ve bunun ardından toprak kayıplarının başladığı bir döneme girmiştir. Karlofça ve Pasarofça Antlaşmalarıyla Avrupa'daki askerî üstünlüğünün sona ermesiyle birlikte Avrupa'daki güçlü Osmanlı imajı silinmiştir. Aynı zamanda Batı'nın hızlı sanayileşmesinden ve teknolojisinden uzak kaldığı için de bu anlamda ekonomik bir rakip olma durumunda değildir. Böyle bir ortamda Osmanlı yöneticileri kurtuluşu Batı'ya yönelmekte bulmuşlardır.¹

Batılılaşma hareketlerinin asıl amacı kültürel ve sanatsal değişimler oluşturmak değil, devleti yıkılmaktan kurtarmaktır. Askerî, siyasi ve ekonomik alanlardaki Batı'ya açılma, beraberinde sanatsal ve kültürel değişimleri de getirmiştir. Başta mimari olmak üzere Osmanlı sanatı, 18. yüzyıldan itibaren Batı'yla karşılıklı kültürel ilişkilerin gelişmeye başlaması ve yoğunlaşması, yabancı sanat adamlarının Osmanlı Devleti'ne yaptıkları uzun süreli yolculuklar, Avrupa'nın çeşitli ülkelerine eğitim amacıyla gönderilenlerin birikimleri sonucu önemli değişimlere uğramıştır.

18.yüzyıl ortalarına doğru, Batılılaşma hareketlerinin mimarideki etkileri olarak, bezemede kesin değişimlere varılması, mimari biçimlenişlerinde ise, bezemede farklılaşma etkisi ile klasik simetrik sistemlerinin yavaş yavaş değişmesi, Barok motiflerinin, deniz kabuklu Korent başlıklarının, saçak altında çift gömme sütunların (pilaster) mimariye girmesi, asimetrik düzenlemelerin ve dış yüzeylerin eğilmeye başlaması mimariye yeni bir bilincin yerleşmeye başladığını göstermiştir. Bu biçimdeki yapıların çoğalması, Barok ve Rokoko formlarının Osmanlı tasarım kalıplarına uygulanmasının yoğunlaştığı saray, konak gibi yapılarda da yer almasından dolayı da yaygın bir mimari karakterin özelliği olarak gözükmüştür.²

¹ Arzu KARAMANİ, *Antik mimari öğelerinin geç devirdeki kullanım biçimleri ve Beyoğlu-İstiklal Caddesi 19. yüzyıl apartman Cephelerinin incelenmesi*, s.35.

² Serim DENEL, *Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış mekânlarda Değişim ve Nedenleri*, s.22.

19. yüzyıl Osmanlı mimarisini yönlendiren en büyük etken 18. yüzyıl başlarından itibaren mimaride batılı formların önce detaylar ve süslemelerde görüldükten daha sonra plan ve cephe biçimlerine kadar girmesi olmuştur.³

19.yüzyılın başlarında ise, İstanbul'un değişen mimarisinin etkisi mekânsal özellikleri saraylar, konaklar ve batılılaşmanın getirdiği askeri yeniliklerin değişimiyle yapılan kışlaların etkilerini yansıtır. Avrupa'daki değişimin kesin bir kronolojik düzen içinde izlenmesine, bu mimari karışıklık içinde görülmesine rağmen, genelde, batılılaşma sürecinde İstanbul'da görsel tasarım olarak Barok ve Rokoko motif ve biçimlenme uygulamaları; Avrupa romantik klasisizminin başlanış, geçiş, atılım ve doruk dönemlerinin neo-gotik ve neo-rönesans tasarım kalıplarının mimaride yer alması; Tarihselcilik akımının neo-Grek ve neo-Rönesans üsluplarının doğrudan yinelenmesi yaklaşımlarını içermiştir.⁴

14. yüzyılda kudretli bir ifade bulan tipik Türk mimarisi, zayıflayan İmparatorluk ile birlikte kademe kademe hüviyetini kaybetmiş ve 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde Batı dünyasında rağbet gören eklektik ve Neo-Klasik stiller resmi mimari olarak benimsenmiştir.⁵

Biçimlenme ilkeleri ve cephe düzenleri açısından bu yapılar Rönesans, Yunan, Gotik ve Barok canlandırma hareketlerinin örnekleri olmuşlar, canlandırma hareketlerinin tüm bezemeleri olan iyon, dor, korent sütunları, pilasterler, akant ve palmetler, madalyon, girland, deniz kabuğu, alınlıkların kullanıldığı cephe düzenleri ile Batılı mimari biçimlenişlerini 19. yüzyıl Osmanlı mimarlığına yayılımının belgeleri oluşturmuşlardır. Avrupa toplumlarının bilinçli ve gelişmeye paralel seyreden hareketleri, Osmanlılar tarafından çok karışık ve ihtiyaç duyulmasına rağmen plansız ve altyapısız bir karakterde devam etmiştir. Bu dağınıklık ve

³ A.g.e., s.25.

⁴ A.g.e., s.41.

⁵ Abdullah KURAN, **XX. Yüzyılda Batı Mimarisiyle Türk Mimarisinin Gelişmesi Hususunda Mukayeseli Bir Çalışma**, s.418.

plansızlık mimaride de aynı görüntüye girmiş mimari biçimlenişler, belirli bir sıradan çok, bazen karışık bazen de tekil karakterde sürmüştür.⁶

Osmanlı'da 19. yüzyıla kadar mimarlık, sarayın Birun bölümünden sayılan Hassa Mimarlar Ocağı'nda yetişen mimarlar tarafından yapılırken 19. yüzyılda Hassa Mimarlar Ocağı'nın kullandığı geleneksel yöntemler ve kurumun yetiştirdiği mimarlar yetersiz kaldığı düşünüldüğünden 19. yüzyılın ortalarından itibaren İstanbul'a yoğun bir şekilde yabancı mimarların gelmeye başladığı görülmüştür. Modern mimarlık eğitimi almış mimarlardan başka eskiden beri var olan modern dönem öncesinin mimarları olarak nitelendirilen yapı ustaları veya kalfalar da bu yabancı mimarlar ile çalışarak faaliyetlerini sürdürmüşlerdir.⁷ Mimarinin tüm bu değişiminde yabancı ve gayrimüslim mimarların büyük etkisi gözlenmiş ve geleneksel Osmanlı mimarisi yerini her yönü ile Avrupa mimarlık akımlarının uygulandığı yeni bir mimari dönem başlamıştır.⁸

Daha önce tekil örneklerle İstanbul mimarlığına girmeye başlayan Avrupalı üsluplar Tanzimat'la birlikte resmiyet kazanmış ve geçerliliğini belirginleştirmiştir. Avrupa ile paralel olarak yapılması tasarlanan değişimler doğrultusunda, Avrupa'dan ülkemize ithal edilen bazı üslup, teknik ve yeni malzemeler bu mimarlar tarafından uygulanmış ve kısa sürede benimsenip kabul görmüştür. Avrupa'da Endüstri Devrimi'nin estetikten yoksun ürünlerinin sebep olduğu güzelliği geçmişte arama ve üslup canlandırma eylemleri Osmanlı'da da görülmüştür. Bu dönemde İstanbul'da faaliyet gösteren mimarlar, Avrupa'da 18. yüzyılın sonundan başlayarak 19. yüzyıl boyunca etkinliğini koruyan, yapı türlerine göre belirli üslupların tercih edilmesi eğilimi ortaya çıkmıştır. Dönem mimarlığının pek çok değişik işlevin ihtiyaç duyduğu tipte yapılar yapma zorunluluğu böyle bir eğilimin oluşmasındaki temel neden olmuştur. Bu yapıların işlev farklılıkları üslup birliğinin oluşmasını olanaksızlaştırmış, her yapı kendine özgü bir üslupla bütünleşmiştir. Yapıların

⁶ Serkan ANIKTAR, **19.Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı Mimari Biçimlenişine Etkisi: Vallaury Yapıları Örneği**, s.1209.

⁷ Cengiz CAN, **19. yüzyıl İstanbul Mimarlığında İtalyanlar**, s.323-351.

⁸ Ali GÜNCAN, **19. yüzyıl Avrupa mimarlık hareketlerinin ve Batılılaşmanın Osmanlı konut mimarisine etkileri**, s.154.

yüzeyinde uygulanan tarihsel üsluplar içinde “Neo-Grek”, “Neo-Barok”, “Neo-Rönesans”, “Neo-Gotik” elemanları herhangi bir sınırlama getirilmeden, serbest biçimde kullanılmışlardır.⁹

İstanbul’daki mimari akımlar denilince en başta gelen Neo-Klasizm, Neo-Rönesans, Neo-Gotik üslupları ve Çeşitli üslupların, süsleme kaygısıyla bina yüzeylerinde karmaşık olarak kullanılmasından doğan Eklektik akımının yanı sıra¹⁰, eserlerin çoğunu Osmanlı başkenti İstanbul’da bırakan, 19. yüzyıl sonunda modern çağın getirdiği kesin ve düz çizgilere karşı doğanın kıvrak devingen çizgilerini yansıtan Art Nouveau üslubu da tercih edilmiştir. Art Nouveau Osmanlı Devleti döneminde kullanılan mimari üsluplar arasında süre olarak oldukça kısa bir dönem varlığını sürdürebilmiştir.

1.1. Art Nouveau Akımı Ve Özellikleri

Fransızca ’da “Yeni Sanat” anlamına gelen Art Nouveau akımı, bir sanat akımı olmanın ötesinde sosyolojik hareketin ve endüstriyel devrimin sanata yansımalarıyla ortaya çıkmış bir harekettir. 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın ilk yarısında, İngiltere’de başlayan İskoçya’da gelişen bu akım Avrupa’da da yankı bulmaya başlamıştır. Klasik dönem ile modern mimari arasında bir geçiş akımı olarak da nitelendirilen Art Nouveau akımı mimarlıktan başlayıp tüm sanat dallarına egemen olmuştur. Art Nouveau, ardındaki sosyolojik gelişimle beraber yükselişiyle birlikte, eski üslupların karşısına bir yenisiyle çıkma hareketi olarak görülmüştür. El işçiliğine, kaliteli desen üretimine, bireysel yaratıcılığa verdiği önemin yanı sıra, mimarlık tarihinde “uluslararası sanat akımı” tanımına uyan ilk eğilim olmuştur.¹¹

Sembolizmde olduğu gibi Art Nouveau’da doğadan ilham almış olsa da doğayı bire bir taklit etmemiştir. Bu iki akımın birbirinden etkilendiğini söylemek

⁹ Zeki SÖNMEZ, *Türk-İtalyan Siyaset ve Sanat ilişkileri*, s. 341.

¹⁰ Selim KAYA, *19.yüzyılda Beyoğlu ve Beyoğlu Hastaneleri*, s.129.

¹¹ *Mimari Akımlar I*, s.104.

mümkündür. Art Nouveau akımı doğayı, William Morris'in "Sanatçılar doğayı taklit etmemeli, tazeliğini yitirmeden onu yeniden yaratmalıdır."¹² düşüncesini benimseyen bir tutumla doğayı stilize ederek işlemişlerdir.

Doğa, Art Nouveau sanatçıları tarafından hayal gücünü ortaya çıkarmak için kullanılan hammadde olarak görülmüştür. Doğanın düz çizgileri, nazik, akıcı, kıvrık, dalgalı ve titrek özellikleri yansıtmıştır. Doğanın çiçek sap ve taç yapraklar gibi formlar ise, şiirsel bir yapıyla bükülüp uzatılarak ve kıvrılarak kullanılmıştır.¹³ Gerçekçiliğe karşı, düşünce, duygu ve ülküleri savunmaları ve maddeci çağa karşı çıkıp manevi değerleri öne sürerek, dinsel ve mistik konuları betimlemeyi tercih etmeleri Art Nouveau'nun simgeci yanının alt yapısını oluşturmuştur.¹⁴

Art Nouveau akımı, çeşitli ülkelerde kendini oluşturan farklı iki ana çizginin birleşiminden ortaya çıkan karışık üslup olarak değerlendirilir. Bunlardan biri, eğrilerden oluşan organik formlarla verilen bitkisel ve çiçeksi (floral) çizgiler, diğeri ise yatay ve dikey yönde gelişen düz çizgiler ile oluşan geometrik çizgilerdir. Doğadaki gerçekçi formların bu çizgiler üzerindeki etkisinin çok güçlü olduğu görülmektedir. Bürüksel, Paris ve Barselona'da bitkisel öğelerin ağırlıkta olduğu yapıtlar üretilirken, Viyana merkezli orta Avrupa ülkelerinde daha çok geometrik çizgilerin egemen olduğu görülür.¹⁵

Art Nouveau'nun esin kaynaklarından biri İngiliz kökenli birbirine geçmeli çizgileriyle Kelt bezemeleri, Rokoko üslubu, Arts and Crafts hareketi, Gerçeklik tutkusuna sahip olan Pre-Raffaellocuların resimleri oluşturmaktadır. En belirleyici esin kaynağı ise; Avrupa ve Uzakdoğu arasındaki ticaretin canlanmasıyla yeni bir sanat anlayışı olarak beliren Japon dekoratif tasarımları ve ağaç baskı motifleri, iç dekorasyondaki paralel ve kafesli yapıları, kimonoların akıcı ve döngüsel hatları çizgisel anlatımıyla ve asimetrisiyle örnek alınmıştır.¹⁶ Kelt sanatının, Orta Asya

¹² Lara VINCA MASINI, *Art Nouveau*, s.42-47.

¹³ Stephan TSCHUDI MADSEN, *Sources of Art Nouveau*, s.166-167.

¹⁴ Kaya ÖZSEZGİN, *Art Nouveau ya da Modern Stil*, s.2.

¹⁵ Afife BATUR, *İstanbul Art Nouveau'sı* s.44-63.

¹⁶ Bkz. (12), VINCA MASINI, s.29-30.

sanatındaki “Hayvan Üslubu” ile benzerlikler gösteren “Ejderha Üslubu” Art Nouveau süslemeleriyle kaynaşmıştır.¹⁷ Bunun yanı sıra Tunç Çağı’nda Girit’te gelişen Minos sanatının mimari, fresk, fildişi ve seramik ürünleri, Art Nouveau motiflerine ilham kaynağı olmuştur. Özellikle, Girit vazoları üzerinde bulunan ve Japon sanatıyla benzerlik gösteren su motifleri en sevilen unsurlar haline gelmiştir.¹⁸ İslam ve Osmanlı sanatının soyut bitkisel formları ve sivri kemerleri Art Nouveau sanatçılarının dikkatini çekmiştir. Art Nouveau, ayrıca eski çağlara ait üsluplar dışında, kendisine yakın olan üsluplardan da etkilenmiştir. Barok ve Rokoko sanatlarının eğrisel ve bitkisel kıvrımları bu üsluplara örnek teşkil etmektedir.¹⁹

Zambak formu Art Nouveau üslubunun egemen olduğu tüm sanat dallarında kullanılmıştır. Zambak dışında, süsen, çit sarmaşığı ve gelincik en sık kullanılan çiçekler olarak görülmektedir. Bunların dışında, devedikeni, peygamber çiçeği, bambu, nergis, çiğdem, ortanca, fulya, lale, yosun, asma yaprakları, hurma yaprakları, enginar yaprakları, kavak yaprakları ve eğreltiotu en çok kullanılan çiçek ve bitkilerdir.²⁰ Ayrıca bitki ve çiçek formlarının, sap, yaprak, taçyaprak, tomurcuk, tohum gibi bölümlerinin detayları stilize edilerek kullanılmıştır. Bitki ve çiçekler grubunda değerlendirilebilecek meyve çeşitleri arasında, kavun, su kabağı, üzüm ve armut formları tercih edilmiştir.²¹

Art Nouveau akımında görülen hayvan figürleri arasında, keskin kıvrımlara sahip vücut yapılarından dolayı tercih edilen kuğu ve tavus kuşu formları önemli bir yere sahiptir. Bunların dışında, kurbağa, kertenkele, timsah, su sineği, yılan, panter ve salyangoz en sık kullanılan hayvan figürleridir. Ayrıca düşsel hayvan figürleri de betimlenmiştir. Figürler natüralistik bir anlayışla yansıtıldığı gibi, stilize edilerek de kullanılmıştır.²²

¹⁷ Bkz. (13), TSCHUDI MADSEN, s.207.

¹⁸ Robert SCHMUTZLERS, *Art Nouveau*, s.15.

¹⁹ Çiler İNAN, *Art Nouveau Akımı*, s.94.

²⁰ Filiz ÖZTÜRK, *Seramik Sanatında Art Nouveau Akımının Etkileri*, s.21-22.

²¹ Hatice ADIGÜZEL, *19-20.yüzyıl İstanbul Mimarlığında Art Nouveau Üsluplu Çiniler*, s.19.

²² A.g.t., s.19-20.

İnsan figürleri içinde kullanılan kadın imgesi Art Nouveau akımında ağırlıklı bir yere sahiptir. Bu dönemde kadının toplumdaki yeri ve sosyal statüsünün önemli ölçüde değişmesiyle kadın figürleri bu akımda yaygın bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Kadınlar insan figürlü betimler içinde ön plana çıkmış ve sanat tarihinde alışıla gelmiş olandan farklı olarak yeni statülerini vurgulayan özellikleriyle betimlenmiştir. Uçuşan akıcı saçları, bol drapeli uzun giysileri, uzatılmış boyları ve esnek pozlarıyla betimlenen kadın figürleri, çoğu zaman gerçek formlarından uzaklaşarak birer desen halini almıştır.²³ Art Nouveau' da kadın figürleri şehvetli, zarif ve aynı zamanda modern bir kadın görünümü sergilemiştir.

Art Nouveau akımındaki renklerde ise ülkeden ülkeye değişmekle birlikte genellikle gümüş, gri, uçuk gri, uçuk yeşil, uçuk mavi, uçuk kırmızı, leylak, pembe ve zeytin yeşili, krem, grimsi pembe ve süt beyaz gibi pastel tonlar tercih edilmiştir.²⁴

Art Nouveau Akımı, Paris'te 1900 yılında açılan Dünya Sergisi ile doruk noktasına ulaşmıştır.²⁵ Bu önemli sergi çeşitli kültürleri bir araya getirip aynı zamanda Art Nouveau'nun da tanınmasında önemli bir rol oynamıştır. Sonuç olarak Art Nouveau akımı en çok mimariyi etkisi altına almış olsa da resim, grafik, mobilya, seramik, çini ve heykel gibi birçok sanat dalını da etkilediği söylenebilmektedir.

1.2. Osmanlı Mimarisinde Art Nouveau

Osmanlı Devleti Art Nouveau ile 19'uncu yüzyılın son on yılı içinde tanışmıştır. Levantenler ve bir kısım üst düzey Osmanlı yöneticileri bu üslupta o dönemde moda olduğu için yakın ilgi duymuş, bu akımla tasarlanmış ithal dekoratif ve günlük eşyalar dükkanlarda görülmeye başlanmış ve sonrasında bu akımın

²³ Bedriye Aylin KARTAL, *Art Nouveau' da İnsan İmgesi*, s.193-194.

²⁴ Bkz. (13), TSCHUDI MADSEN, s.430.

²⁵ Elif Ayşe DORA, *Duygusal Zekâ Art Nouveau ve Dayanılmaz Kıvrımları*, s.70.

yabancı mimarların cephe tasarımlarında benimsemişlerdir. Bununla birlikte 1898 tarihli *Der Moderne Stil* (Modern Üslup) isimli bir albüm ve Voigt Yayınevi sahibi tarafından II. Abdülhamid'e ithaf ve hediye edildiği bilinmektedir. Bu albümün, yayınevi sahibi tarafından kataloğa eklenen Art Nouveau akımını tanıtıcı açıklama yazısıyla sunulmuş olması ve Alman diplomatların II. Abdülhamid ile kurdukları iyi ilişkiler Avrupa'da yeni ortaya çıkmış olan bu akımın Osmanlı topraklarına bu kadar hızlı gelmesi ve gelişmiş örneklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.²⁶

Osmanlı'da Art Nouveau akımı kendini daha çok mimarlık alanında hissettirmiştir. 19.yüzyılda Beyoğlu ve Galata batılı anlamda bir sosyal yaşama sahip olmakla birlikte bu yaşamın gerektirdiği tipolojiler (apartman tipi konutlara 19.yy'ın ikinci yarısından sonra geçilmiştir) ve üslupların uygulandığı bir bölge haline gelmiştir.

İstanbul'da yabancı mimarlar tarafından yapılan Art Nouveau yapıları önemli bir stilistik çeşitlilik göstermektedir. İstanbul'un zengin Art Nouveau yapı koleksiyonu içinde İtalyan Stile Floreale kökenli naturalistlik ve bitkisel tutum, Viyana kökenli Olbrich'in geometrik düzenlemeleri, Horta'nın enteriyörlerini ve vitraylarını çağrıştıran uygulamalar, Mackintosh pencereleri, dekor parmaklıkları, Beranger'i anımsatan demir kapılar bulunmaktadır. Art Nouveau üslubunda uygulanan bu stilistik çeşitliliğin farklı Avrupa ülkelerinden gelmiş mimarların uygulamasından kaynaklı olduğu söylenebilir.²⁷

İstanbul'da Art Nouveau'nun yeniden üretimi malzeme ve teknolojiye bağlı dönüşümle profesyonel mimariden anonim mimariye geçiş sırasında olmuştur. Art Nouveau, Avrupa'da geleneksel yapım yöntemlerinden daha çok teknik olanakların getirdiği yenilik sonucunda demir-çelik malzemenin yeni kullanım biçimleri gelişmiştir. İstanbul'da ise, yabancı mimarların yaptığı yapılarda kullanılan geleneksel malzeme öne çıkmıştır. Bu da Art Nouveau'nun İstanbul'da bazı yeni karakteristikler kazanılmasına, varoluşundaki bir kısım karakteristiklerin ise yeniden

²⁶ Gül İREPOĞLU, **Sultan II. Abdülhamit Döneminde Yeni Bir Anlayış: Art Nouveau**, s.9-14

²⁷ Bkz. (15), BATUR, s.108.

yorumlanmasına yol açmıştır. Geleneksel malzemeye dönüş tavrı Art Nouveau'nun kendi içinde ilkeleri açısından bir gerileme olsa da üslubun anonim kullanımını sağlaması açısından önemli olmuş ve bu kullanım yeni bir boyut katmıştır. Böylece sadece Osmanlı topraklarında var olan eşsiz eserler bırakmasına sebep olmuştur. Art Nouveau üslubu, Osmanlı mimarisine plan bakımından pek fazla yenilik getirmemiştir. Buna rağmen, saray ve köşklere asma kat ve galeri kullanımı ile Art Nouveau desenli vitraylarla aydınlanan merkezi holler, mimari detaylarda görülen yenilikler olarak değerlendirilebilir.

“İstanbul Art Nouveau'su” veya “Osmanlı Art Nouveau'su” adı verilen bu üslup, özellikle 1905 yılı ile 1925 yılları arasında yapılmış yapılarda belirli karakteristik özelliklerle kendini belli etmiştir.

Cephelerde genel olarak bir üslup tutarlılığı sergilenmeye çalışılmıştır. Cephelerde dekorasyon istifi, Osmanlı sivil mimarisi cephe düzenleme ilkelerinin doğrultusunda, belli mimari elemanları bezeme için nicelik ve niteliğini belirleyen bir tavır içinde kullanılmıştır. Bitkisel motiflerin kullanımlarında, Avrupa'dan farklı olarak, en çok kullanıldığı örneklerde bile tüm cepheyi saran yayılan bir süsleme yoktur. Bezeme motifleri, kendi içinde birim olarak asimetrik ve bitkisel olmasına karşın cepheye uygulanışında belirli bir geometrik disiplini sürdüren biçimlerdir.

Motif ya da motif grupları belli şablonlardan üretilmiştir. İstanbul Art Nouveau'sı renksizdir. Mimaride veya bezemede renk kullanımı çok nadir uygulanmıştır. Renk kullanımı sadece sofaları, balkonu, merdiven holü veya girişleri ayırmak için vitray (renkli camlarda) kullanıldığı görülmektedir.²⁸ Bu yapılar iki ya da üç katlıdır ve yükseltilmiş kagir bir bodrum sık görülen bir uygulamadır. Bezemeler çoğunlukla pencere, kapı ve balkon gibi bölümler de görülür ve bezeme malzemesi olarak alçı döküm, taş oyma yanında, dökme demirden kapı, pencere,

²⁸ Pelin AYKUT, **İstanbul Art Nouveau Mimarisinde Dekoratif Amaçlı Demir Malzeme Kullanımı**, s.24-25.

balkon ve bahçe parmaklıkları gibi metal süslemeler yaygın olarak kullanılmıştır. Bezeme ögelerinde ahşap olan bu cepheler tuğla üzeri ahşap kaplıdır.²⁹

Kendine özgü bir değişim yaşayan İstanbul'da şehir ve mimari yenilenirken, yerel karakter değişime uğramıştır. Ortaya çıkan yeni görüntü de hem batılı hem doğulu anlamıyla İstanbul'a özgüdür.

19.yüzyıl İstanbul mimarlığının belirlenmesinde etkin rol oynayan; saray ve Osmanlı yönetim kadroları tarafından görevlendirilmiş olan; Melling, Fossati, Smit, Montani, D'Aronco gibi, uzun yıllar İstanbul'da çalışan yabancılar; Barborini, Stampa gibi ve İstanbul'a gelerek yerleşen ve Levanten kimliği kazanmış olanlar ile Vallaury ve Mongeri gibi İstanbul kültür ortamının mensubu olan üçüncü kuşak İstanbul doğumlu Levantenlerdir. Bunların dışında, İstanbul'a ilk ziyareti ve etkinlikleri yeterince aydınlanmamış olan Fransız mimarlar Garnier, Bourgeois ve Parvillée ile Alman mimar Jachmund etkili olmuşlardır.³⁰

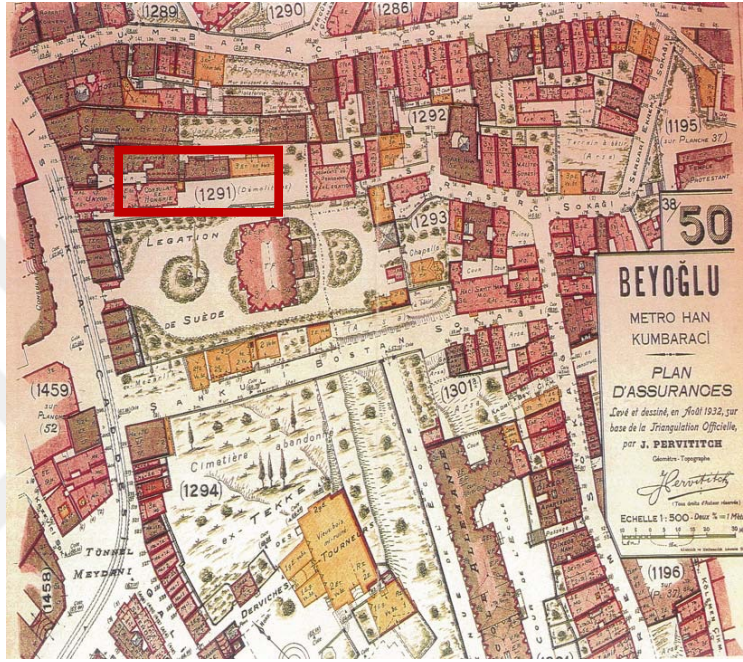
Yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde tüm dünyadaki çalkantıların paralelinde Osmanlı'da da görülen arayışları dönem mimarisinde izlemek mümkündür. İstanbul mimarları çeşitlilik gösteren bölgesel ve evrensel anlayışla beraber oluşan uygulamalarla birlikte batı da var olan akımlara bir tepki olarak yüzyıl sonunda beliren yeni bir üslup arayışının destekçisi olmuşlardır. Bu uğraş D'Aronco'nun önderliğinde İstanbul'a Art Nouveau'nun değerli ve ihtişamlı örneklerinin yaratıldığı süreci yaşatmıştır.

²⁹ Bkz. (15) BATUR, s.1088.

³⁰ Cengiz CAN, **İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları**, s.357.

1.3. Beyoğlu Botter Apartmanı

Bu bölümde önce Botter apartmanı tarihi, mimari özellikleri ve son olarakta yapının mimarı Raimondo Tomasso D’Aronco’nun yaşam öyküsü verilecektir.



Resim 1. 1: Jacques Pervititch tarafından çizilen Beyoğlu’nun sigorta planı. (Afife Batur Arşiv)

1.3.1. Botter Apartmanı Tarihi

Botter Apartmanı; II. Abdülhamid tarafından sarayın resmi terzi ve modacıları olan Hollanda uyruklu Maison Jean Botter için yaptırılmıştır. (Resim 1.2) Bina, dönemin en ünlü mimarı Raimondo D’Aronco tarafından 1900-1901 yıllarında inşa edilmiştir.³¹ (Resim 1.1) Botter apartmanı, giriş katı modaevi, I. kat atölye ve diğer katlarda aile yaşamı için kullanılan beş kat ve bir teras katı ile birlikte altı kattan oluşmaktadır. Örnekleri daha çok Avrupa’da görülen aynı binada hem iş yeri hem de konut bulunması uygulaması Osmanlı başkentinde ilk kez bu yapıda gerçekleştirilmiştir.

³¹Sedef YENİGÜN, *İstanbul Art Nouveau Stilinde İnşa Edilmiş Yapıların Ortak İç Mekanlarının İncelenmesi: Beyoğlu Örneği*, s.59.



Resim 1. 2: Maison Jean Botter (www.smartbeyoğlu)

II. Abdülhamid, terzisi Botter'in modern ile klasik çizgileri çok iyi harmanlayabildiği tasarımlarını çok beğenmiştir. Terzisine verdiği değeri göstermek için moda evi yaptırmaya karar vermiş ve dönemin gözde mekânı Pera'yı seçmiştir. 1901 yılında Botter Apartmanının giriş katında ülkenin ilk modaevi unvanını alacak olan "Botter Moda Evi" açılmıştır.

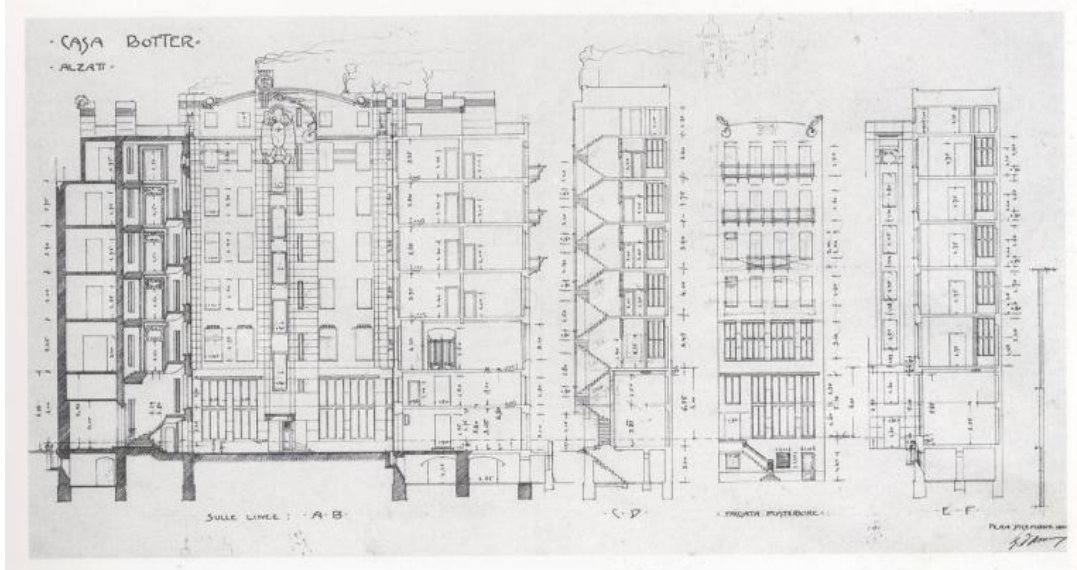
Botter uzun yıllar, saray halkı ve Osmanlı soyluları için kıyafetler yapmıştır. Botter ailesinin İstanbul'un yüksek sınıflarının tanıdığı ve sosyal ilişkileri zengin bir aile olduğu bilinmektedir.³² Balkan savaşları, Dünya savaşı ve saltanatın sona erip Cumhuriyetle beraber padişahlığın kaldırılması, savaş yorgunu İstanbul'un modayla ilgilenecek gücü kalmaması Botter Modaevi'ni de gözden düşürmüştür. Bunun üzerine Botter ailesi binayı satarak Paris'e göç etmiştir.

³² Bkz. (15) BATUR, s.312.

Botter Apartmanının mimarlık tarihi bakımından en önemli özelliği, İstanbul'daki bilinen ilk Art Nouveau bina olmasıdır. Botter Apartmanı'nın özgün projeleri, 32 pafta halinde D'Aronco'nun doğum yeri olan Udine'de (İtalya) Gallerie Del Progetto müzesinde bulunmaktadır. Bina, birinci derecede kültür varlığı statüsündedir.

1.3.2. Botter Apartmanı Mimari Özellikler

İstanbul Beyoğlu'ndaki Tünel Meydanı'na yakın İstiklal Caddesi'nde yer alan orijinal adı Maison Botter (Casa Botter) olan Botter Apartmanı 235 nolu yapının yerindedir. Dar ve uzun bir parselde inşa edilmiş olan yapının bir cephesi sokağa açılan, dikdörtgen planlı bir yapı olup genişliği 11 metreye, derinliği ise 42,00 metreye varmaktadır.³³ Apartmanın konumu, arsanın kuzeybatı tarafında olup güneydoğu tarafında da bir ek bulunmaktadır.³⁴



Resim 1. 3: Botter apartmanı kesitler ve arka cephe (Barillari D.- Godoli E.1997)

Bodrum kat üzerine 5 kat ve bir teras katı olan 6 katlı kâgir bir binadır. Yüksek tutulmuş giriş katı ve içine yerleştirilen bir ara kat bulunur. Normal kat planları, uzun

³³ Diana BARILLARI- Ezio GODOLI, *İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları* s.85.

³⁴ Birsen PARLAK, *Air pollution effects on the facade of the Botter Apartment in İstanbul*, s.2.

bir koridorla birbirlerine bağlanır. Konut girişi sağda yer almasından dolayı giriş katta cephe düzeni asimettir. Birinci kattan itibaren asimetri kendini simetriye bırakır. Yapı dökme demir strüktürlüdür, dolgu duvarları tuğladandır, cephesi taş kaplıdır.³⁵ (Resim 1.3, 1. 4)

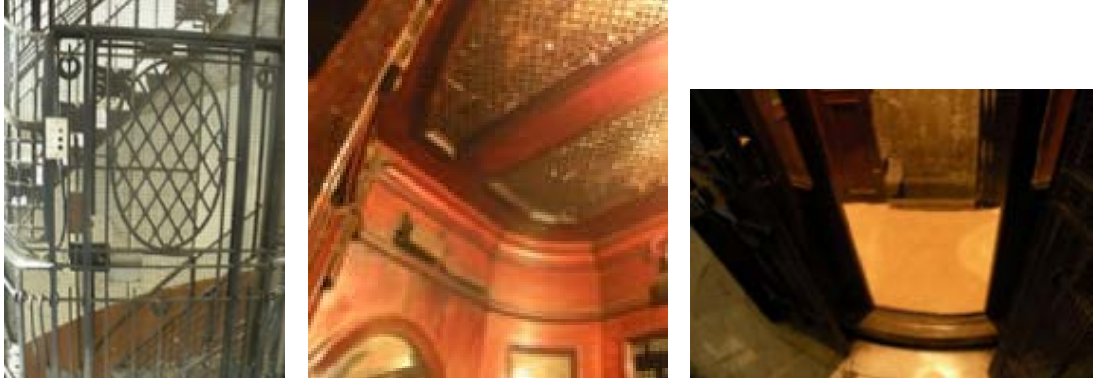


Resim 1. 4: Botter Apartmanı Projesi Ön Cephe (Barillari D. 2006)

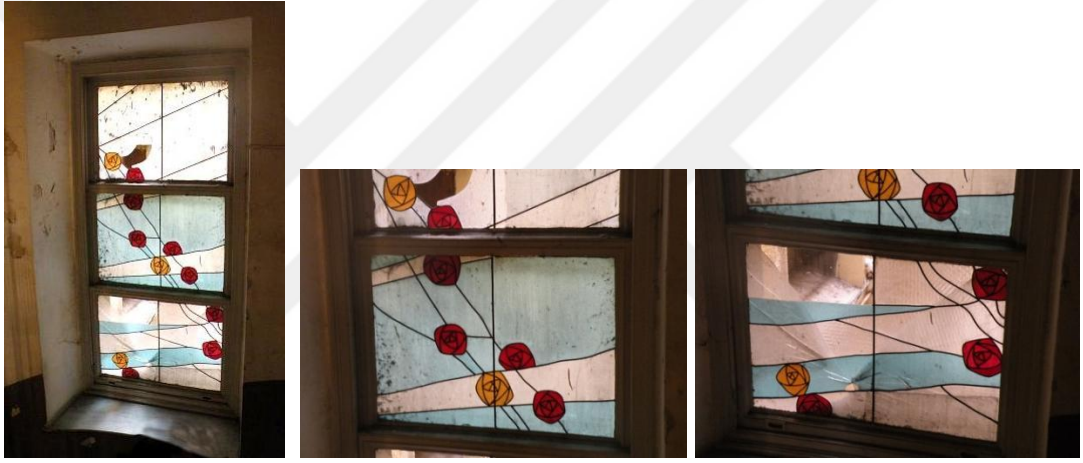
Binanın cephesi, iç dekorasyonu ve hatta asansörü bile D'Aronco tarafından Art Nouveau üslubunda özenle etüt edilerek tasarlanmış ve uygulanmıştır.³⁶ Eliptik planlı merdivenler, süslü korkuluklar, vitray pencereler, ana süslemeli ve atölye süslemeli giriş kapıları, ışıklandırma elemanları ve orijinal asansör bu binayı döneminin tarzını yansıtan önemli bir sanat yapıtı haline getirmiştir. (Resim 1.5, 1.6, 1.7, 1.8, 1.9, 1.10)

³⁵ Afife BATUR, **Botter Apartmanı**, s.312–314.

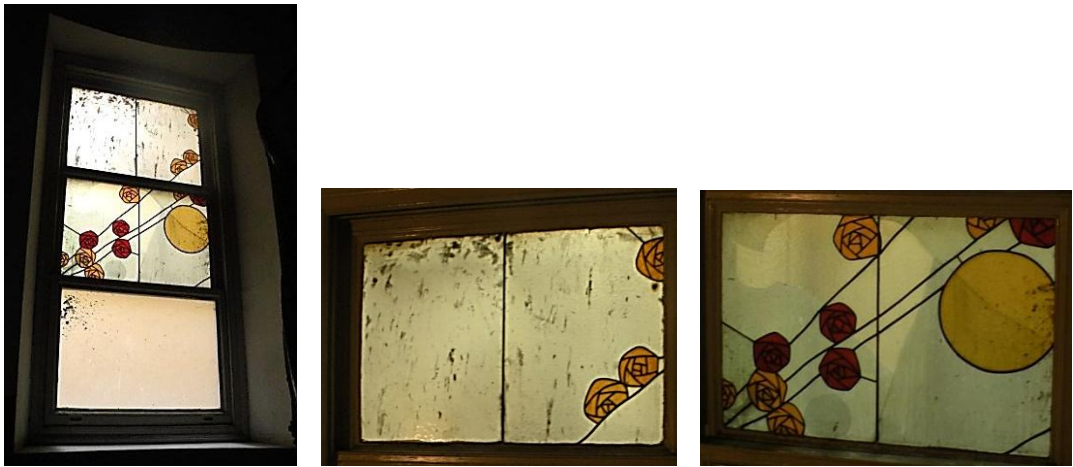
³⁶ A.g.e., s.312.



Resim 1. 5: Asansör kafesi formu, Asansör kabini ve içi (Yenigün S.,2011)



Resim 1. 6: Giriş ve 1. Kat arası pencere deseni ve detay (Yenigün S.,2011)



Resim 1. 7: 1. Kat ve 2. Kat arası pencere deseni ve detay (Yenigün S.,2011)



Resim 1. 8: 4. Kat yemek odası görünüm (Yenigün S.,2011)



Resim 1. 9: 4. Kat yemek odası ve salon tavan süslemeleri (Yenigün S.,2011)

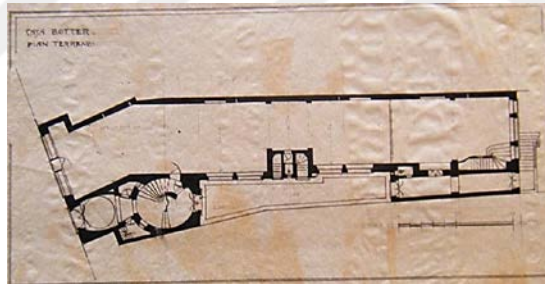


Resim 1. 10: 3. Kat vitray kapı detayı (Yenigün S.,2011)

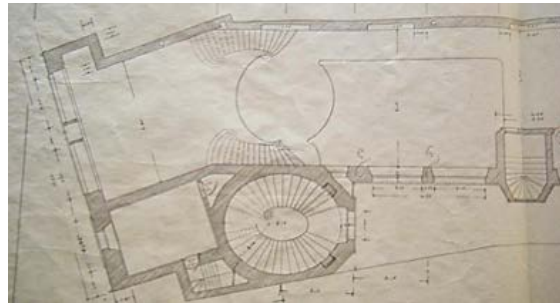
Zemin kat, moda evi olarak tasarlanmış ve yüksek tavan şeklinde yapılmıştır.³⁷ İlk kat Jean Botter tarafından ofis olarak kullanılmıştır. Ön cephedeki salon misafir odası, arka odalar Botter'in yardımcıları tarafından kullanılmıştır. Botter ailesinin yaşam alanı olarak üstteki üç kat, çekme kat ve teras katı kullanılmıştır.

Yapı; volta döşemeli, dökme demir strüktürlerin aralarında yer alan tuğla duvarlı ve cephesi taş kaplamalıdır. Binanın giriş katı mermer ile kaplanmıştır ve üzerindeki motifler de mermerdendir. Birinci kattan itibaren organik kireçtaşı ile kaplandığı tespit edilmiştir. Beşinci kat ise sıvalıdır.³⁸

Binanın cephe düzeni, konut ve işyerinin farklılaşmasını başarıyla yansıtmaktadır.³⁹ Yapının ana girişi binanın sağ tarafında olduğundan zemin kat cephesinde asimetrik bir düzen görülmektedir. Birinci kattan itibaren simetrik bir tasarıma dönüşmüştür. (Resim 1.11, 1.12)



Resim 1. 11: Raimondo D'Aronco' özgün çizim projesinde giriş kat planı (Diana Barillari arşivi)



Resim 1. 12: Raimondo D'Aronco' özgün çizim projesinde asma kat planı (Diana Barillari arşivi)

³⁷ A.g.e., s.313.

³⁸ Amet ERSEN- İrem VERDÖN, **Botter Apartmanı Cephesi Konservasyon Projesi**, http://iremverdon.files.wordpress.com/2010/03/botter_apartmani_makale.pdf

³⁹ Bkz. (35) BATUR, s.314.

Kapı demir parmaklıklı ve iki kapılıdır. Modaevi ve dairenin giriş kapıları, gül motifleriyle bezenerek dekore edilip mermer bir niş içerisine yerleştirilmiştir. Kapı kanatlarının köşe kısımları eğrisel bir dönüşle kıvrılmaktadır. (Resim 1.13) Kanatların üst kısımlarında yine demirden büyük bir gül motifi yer alır. (Resim 1.14) Kapının alt tarafında kademeli geometrik biçimli çıkıntılar bulunmaktadır. (Resim 1.15, 1.16) Giriş kapısının üstünde ve iki yanında natüralisttik halde dallardan çıkar şekilde birinci kattan dördüncü kata kadar balkon kapılarının ve pencerelerin hemen üzerinde gruplanmış ve stilize edilmiş haldedir.⁴⁰ (Resim 1.17, 1.18, 1.19)



Resim 1. 13: Botter apartmanı giriş kapısı ve detay (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)

⁴⁰ Bkz. (33) BARILLARI- GODOLI, s.86.



Resim 1. 14: Botter apartmanı giriş kapısı üzerindeki demirden gül motifi (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 15: Botter apartmanı giriş kapısı detay (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 16: Botter apartmanı giriş kapısı detay (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 17: Botter apartmanı giriş kapısı üstünde bulunan mermer çiçek detayı (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 18: Botter apartmanı giriş kapısı süsleme öğeleri (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 19: Botter apartmanı giriş kapısı sağ tarafında bulunan mermer çiçek detayı (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)

Ahşap pervazlı ve demir parmaklıksız pencereler bulunmaktadır. Her kattaki pencere farklı bir stilizasyonda ele alınmıştır. (Resim 1.20) İkinci katta başlayan pencereler üç kat üzerinde bulunur. İkinci kat pencereleri iki kanatlı ve üstte düz bir pencereye sahiptir.



Resim 1. 20: Botter Apartmanı 1.ve 2. kat görünüm (Fot: Berrin Çakin Güç, 2019)

Pencerenin altında iki kenarda bulunan yuvarlak kabartmalar bir tabla altında sıralanmışlardır. (Resim 1.21) Üstteki bezeme ise kıvrımlı hatlara sahip bir süsleme ve aralarındaki ince, uzun ve uçları kıvrımlı bir motiften oluşur. Üçüncü kat penceresinde ise aynı yerde bitkisel motifler yer alır. Denizliğin⁴¹ altında ise uçları kıvrımlı bir hat üzerinde dört adet dikdörtgen oyma bulunur. (Resim 1.22) Dördüncü kat penceresi ise iki kanatlı olup, üst kısım dar olmak üzere iki parçaya bölünmüştür. Pencerenin altına cephede yaygın bir kullanım alanı olan gül ve bitkisel motiflerle süslü bir bölüm bulunur. (Resim 1.23) Denizlik kısmının altında boyunca devam eden yuvarlak ve düz kabartmalar sırasıyla yer alır.

⁴¹ **Denizlik:** Mimarlıkta, pencere eteğinin (duvarın pencere boşluğu altında kalan bölümü) üstünü korumak ve pencere doğramasını oturtmak için oluşturulan yapı ögesi.



Resim 1. 21: 2. kat pencere altı süsleme ögesi detay (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 22: Botter Apartmanı 1.ve 2. Kat pencere görünüm (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 23: 2. 3. ve 4. Kat pencere görünüşü (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 24: Botter apartmanı 2. Kat süsleme detayı (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 25: Botter apartmanı 2. kat süsleme detayı (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)

Pencerenin üstünde, diğer katlardaki düzenlemeler gibi, ortada üç tane yuvarlak motif ve aralarında dikdörtgen kabartmalar bulunur. Yapının pencere tasarımlarında Otto Wagner'in etkileri görülmektedir.⁴² (Resim 1.24, 1.25, 1.26)



Resim 1. 26: 3. Kat pencere görünüm (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)

⁴² Didem GÜLTAŞ, Raimondo D'Aronco: İstanbul'daki yapılarında Cephe Biçimlenişi ve Detayları, s.161.

Yapıda çıkması olmayan eliptik planlı balkon tasarımları görülmektedir. Balkon korkulukları asimetrik çizgilerden ve çiçek motiflerinden bir düzen oluşturulmuştur. (Resim 1.27, 1.28, 1.29, 1.30) Balkondaki çiçek görünümlü sokak lambalarını taşıyan dört adet yuvarlak çizgilerin biçimlendirdiği Furuşlar⁴³ bulunmaktadır.



Resim 1. 27: Botter apartmanı demir balkon korkuluk detayı (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 28: Botter apartmanı balkon korkuluğu çiçek biçimli süsleme detayı (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)

⁴³ **Furuş:** Saçakların ve çıkmaların altına yalnızca süsleme amacıyla konulan küçük destek ya da oymalı süs.



Resim 1. 29: Botter apartmanı çiçek biçimli süslemeler (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 30: Botter apartmanı 1. ve 2. kat süsleme detayı (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)

Botter apartmanı bezeme elemanları bakımından D'Aronco tasarımlarında önemli bir yere sahiptir. Yapının bezeme ayrıntılarında Joseph Maria Olbrich'in Viyana'daki Secession Binası'nda (1898-1899) kullandığı bitki motifleri

görülmektedir. (Resim 1.31) Baca yüzeyinden yukarı tırmanan defne ağacı bezemesi de Secession Binası'ndan edindiği bir esinlenmedir.⁴⁴ (Resim 1.32)



Resim 1. 31: Botter apartmanı teras katı baca yüzeyindeki süsleme detayı (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 32: Secession Binası köşelerinde bulunan süsleme ayrıntısı (www.photographersdirect.com)

⁴⁴ Bkz. (33) BARILLARI- GODOLI, s. 86-87.

1. kattaki eğrisel balkonun demir korkulukları kıvrımlı hatlara sahip olup bitkisel motiflerle süslenmiştir. (Resim 1.33) Dışarıya doğru taşan bir görüntüsü olan metal çizgi demeti ve uçlarındaki çiçekler Mackintosh'un Glasgow Sanat Okulu'nun (1896-1899) pencerelerindeki kullanıma benzer bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.⁴⁵ Birinci kat ve ikinci katı birbirinden ayıran bölgede Art Nouveau çizgileriyle uyumlu bir biçimde işlenmiş deniz kabuğunu andıran iki anahtar arasında bir şerit yer almaktadır.⁴⁶ (Resim 1.34) Yine bu iki kat arasında beş ince şeritten oluşan eğrisel çizgilerle sonlanan bir motifle yatay olarak ayrılmıştır. (Resim 1.35)



Resim 1. 33: Botter apartmanı cephe görünüş (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)

⁴⁵ Bkz. (42) GÜLTAŞ, s.172.

⁴⁶ Bkz. (33) BARILLARI- GODOLI, s. 102-104.



Resim 1. 34: 1. ve 2. kat arası deniz kabuğunu andıran süsleme ögesi detay (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 35: 1. ve 2. kat arası deniz kabuğunu andıran süsleme ögesi genel görünüm (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)

2. ve 3. katlarda dikey bölüntüyü sağlayan kolonlar bulunmaktadır. Bu bölünmeler kolonlarla sağlanmış ve kolonlar üçüncü katta bitkisel (floral) bezemeli kıvrımlı sarmal motiflerle bezenmiştir. (Resim 1.36)



Resim 1. 36: Botter apartmanı 2. 3. kat görünüm (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 37: Botter apartmanı 3. kat görünüm ve süsleme detayları (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)

Dördüncü kat hizasında ise mimarın cephe tasarımlarında sıkça kullandığı kadın başı/mask düzenlemeleri görülmektedir. (Resim 1.37) Bu bezemenin yan taraflarında ise yuvarlak bir madalyon kurdele motifleri ile süslenmiştir. (Resim 1.38) Birbiri içinden geçen kıvrımlı düzenlemelerle sarkıtma motifleri oluşturulmuştur. (Resim 1.39) Bu iki motif grubunun oluşturduğu düşey etki, pencere altlarındaki bitki motifleri ile daha da vurgulanır. (Resim 1.40, 1.41)



Resim 1. 38: Botter apartmanı 3. 4. kat görünüm ve süsleme öğeleri (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 39: Botter apartmanı 4. kat madalyon formunda süsleme ögesi detay (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 40: Botter apartmanı 4. kat süsleme ögeleri (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 41: Botter apartmanı 4.kat pencere altı bitki motifler detay (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 42: Botter apartmanı 4. kat kadın başı formunda süsleme ögesi detay (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)

D'Aronco'nun tasarımlarında karşımıza çıkan kadın başı/mask elemanı figürünü birçok yapılarında da çiçek bezemeleri ile süslenmiş bir biçimde görmektedir. (Resim 1.42, 1.43, 1.44, 1.45, 1.46)



Resim 1. 43: D'Aronco'nun Torino'da ki evinin çatı kenar yüzeyinde oluşturduğu eşinin (Rita Javelli) yüzü, Torino (www.daranco.org)



Resim 1. 44: Hubur köşkü giriş kapısı ve pencere çerçevesinin köşelerinde bulunan kadın başı/ mask figürleri (Gültaş D., 2008)



Resim 1. 45: Memduh Paşa Kitaplık ve Silah Koleksiyonu binası asansör kulesi köşesinde bulunan kadın başı/ mask figürü (Ölekli D., 2015)



Resim 1. 46: Tarabya İtalyan Elçiliği Yazlık konutunun giriş kapısı üzerindeki kadın başı/mask figürü (Gültaş D., 2008)

Bir ara kat olarak tasarlanan beşinci kattaki balkon, kavisli süslemeli korkulukları ve kenarlarında dairesel eğrileri olan iki kenarındaki düz bantları ile öne çıkmaktadır. (Resim 1.47, 1.48, 1.49)



Resim 1. 47: Botter apartmanı 4. ve ara kat olan 5. kat görünüm (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 48: Botter apartmanı 5. kat balkon detay (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 49: Botter apartmanı 4. kat pencere üstü süsleme ve 5. kat balkon detayı (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)

Cephe, teras katında eğik bir kalkan duvar gibi içinde duran parapetin (dar çıkıntının) ortasındaki yılankavi hatların kullanıldığı demir parmaklıklı balkonla sonlandırılmıştır. (Resim 1.50, 1.51) Teras kat parapetleri köşelerde kıvrımlı iki baş arasında tutulmuştur.

Köşelerdeki sedefli deniz helezonu kabuğunun motifi stilize edilmiş bir biçimde köşelerde durmaktadır. (Resim 1.52) Kıvrımsal formlu ferforjelerle süslenmiş cam kapı, bitkisel motifler ve çiçek islemeler yapının Art Nouveau kimliğini yansıtan detay örneklerindedir.⁴⁷ (Resim 1.53) Günümüzde varlığını koruyan bu yapı D'Aronco'nun en önemli eserlerinden biri olarak bilinmektedir.



Resim 1. 50: Botter apartmanı 4. kat pencere üstü süsleme ve 5. kat balkon detayı (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)

⁴⁷ Bkz. (42) GÜLTAŞ, s.202.



Resim 1. 51: Botter apartmanı teras katı ferforje süsleme detayı (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 52: Botter apartmanı teras kat süsleme ögesi detay (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)



Resim 1. 53: Botter apartmanı 5. kat balkon ve teras görünüm (Foto: Berrin Çakin Güç, 2017)

1.3.3. Botter Apartmanı Mimarı Raimondo Tommaso D'Aronco

İtalya'da Art Nouveau üslubunun temsilcilerinden olan Raimondo Tomasso D'Aronco, (Resim 1.54) İtalya ile Avusturya arasındaki sınırına yakın Friuli bölgesinde küçük bir kasaba olan Gemona'da 31 Ağustos 1857 yılında doğmuştur. Girolama D'Aronco ve Santa Venturini'nin sekiz çocuğunun en büyüğü olarak dünyaya gelmiştir. Birkaç kuşak boyunca inşaat işleriyle uğraşan bir aileden gelmiştir.⁴⁸ (Resim 1.55) Raimondo D'aronco'nun ailesi birkaç kuşak boyunca inşaat işleriyle uğraşmıştır. Bu sebeple, D'Aronco da aile geleneğine uyarak çok erken yaşta babasının şantiyesinde çalışmaya başlamıştır.

Raimondo, Graz'da duvarcılık yaparken üç yıl Johanneum Baukunst'a (Yapı Meslek Okulu) devam etmiştir. Hala varlığını sürdüren bu okul, titiz ve becerikli yapı ustaları yetiştirmekle tanınmıştır. Raimondo, erken yaştaki şantiye deneyiminden sonra Graz'da yapım becerisini ve bilgisini geliştirmiştir.⁴⁹



Resim 1. 54: Raimondo Tommaso D'Aronco (Barillari D. 2006)

48 Afife BATUR, **D'Aronco, Raimondo**, s.324-325.

49 F. Zehra MEMİŞ, **İtalyan Mimar Raimondo D'Aronco'nun İstanbul Yapılarının Koruma Durumlarının Araştırması**, s.15.



Resim 1. 55: Raimondo D’Aronco (ayaktakilerden ortadaki) ve ailesi (Barillari D., 2006)

İstihdam subayı olarak Torino’da askerlik yapmıştır.⁵⁰ Torino’daki görevi sırasında özellikle ahşap strüktürler üzerinde deneyim kazanmıştır. Bu kentte bulunmak D’Aronco’ya hem kültürel hem mesleki birçok temel bilgi kazandırmıştır. Hocalarının yönlendirmesiyle 1874 yılında İtalya’ya mimar olmak için dönmeye karar vermiştir.⁵¹

1877 yılında Venedik Accademia Bella Arte’deki mimarlık, dekorasyon ve bezeme derslerine başlamıştır.⁵² Burada klasik akademiden farklı olarak Ortaçağ Avrupası’nın birikimine sahip çıkan bir ortamda eğitim görmüştür.⁵³ Boito’nun izinden giden Giacomo Franco’nun mimarlığın tarihsel temellerini öğreten derslerinden etkilenmiştir. Ortaçağ’a ve özellikle Gotik sanata özgü üslup seçimlerinde Fransız mimar ve restoratör Viollet-le- Duc’ün “Mimarlık Üzerine

⁵⁰ Diana BARILLARI, *Osmanlı Mimarı D’Aronco 1893–1909 İstanbul Projeleri*, s.328.

⁵¹ Afife BATUR, *19. yüzyılda İstanbul Mimarlığında Bir Stilistik Karşılaştırma Denemesi: A.Vallaury / Raimondo D’Aronco*. s.148.

⁵² Bkz. (50) BARILLARI, s.328.

⁵³ Burçak EVREN, *İstanbul’da İtalyan İzi*, s.248.

Tartışmalar” adlı eseri mesleki olarak D’Aronco’nun gelişmesini sağlamış ve tarzının temellerini oluşturmuştur.⁵⁴

1881 Profesyonel kariyeri ile birlikte öğretmenlik kariyeri de başladığında önce Massa Carrara’ ya mimarlık ve dekorasyon hocası olarak atanır. 1882’de de Palermo Teknik Meslek Okulu’nun tasarım kürsüsüne getirilir. 1885’te Cuneo’ya tayin edilinceye kadar burada ders verir. Ayrıca 1886 yılında Messina Üniversitesi’nde mimarlık ve dekorasyon dersleri vermek için girdiği profesörlük sınavını kazanır.⁵⁵

D’Aronco’nun ilk çalışmaları, barok öğeler eklenmiş Rönesans canlandırmaları, Neogotik üslup etütleri, klasik (antik) dekorasyon öğeleri ve benzeri çeşitlemelerle döneminin seçmeci ve eklemeci anlayışıyla örtüşen arama ve denemeler olarak görülmüştür. Bu tasarımlara olan yatkınlık ve çevreyle uyum kaygısı gibi unsurlar, D’Aronco’ya özgü mimari dilin başlangıç noktası olarak değerlendirilmektedir.

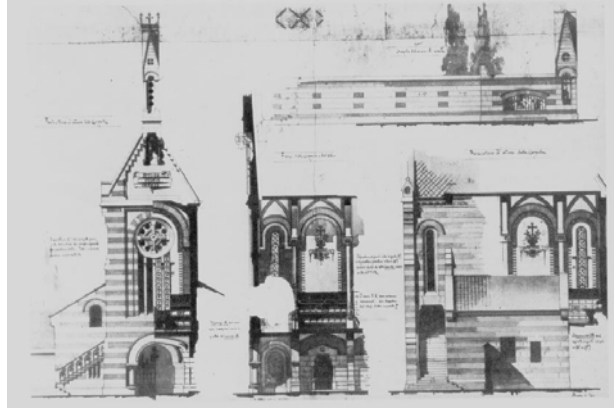
1888’de Cividale Mezarlığı D’Aronco’nun uyguladığı ilk önemli projesi olmuştur.⁵⁶ (Resim 1.56, 1.57) Mimari projeler üreten, yarışmalara katılan ve birçok ödüller kazanan D’Aronco 1890’da ilk büyük başarısına ulaşmıştır. Torino’daki Birinci İtalyan Mimarlık Sergisi’nin cephesi için açılan yarışmayı kazanması D’Aronco’ya ün kazandırarak, başarısını arttırmada önemli rol oynamıştır. D’Aronco’nun betonarme ve çelik kullandığı projesi jüri tarafından “Hararetili ve huzursuz bir yaratıcılık” şeklinde övgü almıştır. Klasizme karşı kullandığı anlatımla birinci seçilmiştir.⁵⁷ Ancak uygulamada sadeleştirmeye gidilmiştir. D’Aronco 1892 ve 1893 yıllarında gerçekleştirilen sergilerde ortaya koyduğu çalışmalar başarısına önemli katkı sağlamıştır.

⁵⁴ Bkz. (50) BARILLARI, s.336.

⁵⁵ Ag.e., s.330.

⁵⁶ Bkz. (30) CAN, s.259.

⁵⁷ E. QUARGNAL, **Premessa**, s.8.



Resim 1. 56: Cividale Mezarlığı, Kesit ve Görünüşler 1889 (Barillari D., 1995)



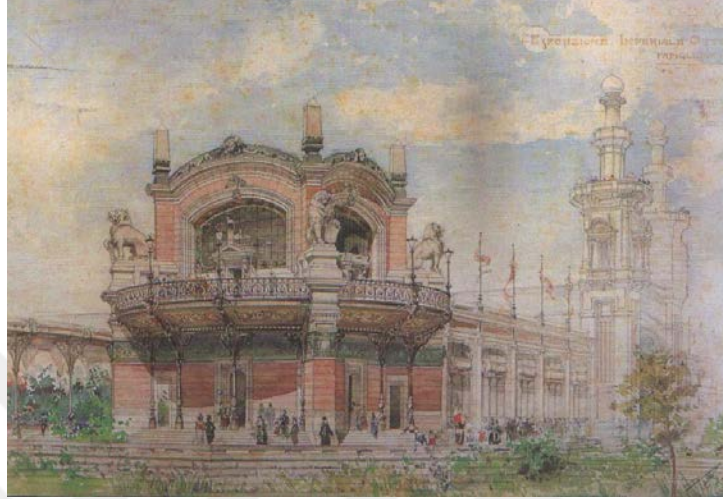
Resim 1. 57: Cividale Mezarlığı perspektif, 1889 (Barillari D., 1995)

Osmanlı Devleti, 1851 Londra Sergisi'nden başlayarak bütün uluslararası sergilere katılmış ve tarım, maden, zanaat ve sanat ürünleriyle ilgi toplayan pek çok madalya kazanmıştır. 1893'te İtalyan hükümetinin görevlendirmesiyle, II. Abdülhamid'in gerçekleştirmek istediği Ulusal Osmanlı Sergisi Projeleri için D'Aronco İstanbul'a gelmiştir.⁵⁸ (Resim 1.58. 1.59)

10 Temmuz 1894 yılında deprem nedeniyle iptal edilen sergi sonrası Osmanlı hükümeti D'Aronco'ya deprem sonrası yıkımlardaki onarım işleri vermiştir.

⁵⁸ Bkz. (51) BATUR, s.146.

Bunlardan bazıları hasar görmüş kamu binalarının restorasyonu, sultanın ikamet ettiği saray olan Yıldız Sarayına bazı yapıların eklenmesi olmuştur.⁵⁹



Resim 1. 58: II. Osmanlı Tarım ve Sanayi Ürünleri Ulusal Sergi ve Köşe Pavyonu Projesi, 1893 (Barillari-Godoli,1997)



Resim 1. 59: Osmanlı Tarım ve Sanayi Ürünleri temel atma Ulusal Sergisinin temel atma töreni için geçici pavyon projesi,1883 (Barillari-Godoli, 1997)

D’Aronco’nun Osmanlı başkentindeki çalışmaları yalnız restorasyon çalışmaları ile sınırlanmamış padişah ve devlet adamları, üst düzeyde yöneticiler, paşalar, İstanbul’un ileri gelenleri de dahil olmak üzere D’Aronco ile çalışmışlardır.

⁵⁹ Bkz. (50) BARILLARI, s.332.

D’Aronco bu işleri yaparken Osmanlı dönemi yapılarını yakından inceleme imkanına erişmiş ve kendi bilgi ve tecrübesiyle harmanlayarak yeni yorumlar ortaya çıkarmıştır. Projelerinde önemli bir değer olarak çevre faktörünü dikkate alması, bugüne kadar edindiği şantiye deneyimi, Osmanlı ve Bizans inşaat tekniklerinin etüdü, bu mimari kültür ile ilgili bilgisini arttırmada etkili olmuş uyguladığı yapılarda kendini göstermiştir. Proje ve uygulamalarında “Neo- Ottoman/Yeni Osmanlı” yorumuyla bu düşünceye katkıda bulunmuştur. Kendine özgü kişisel bir dil geliştirmesine, stilistik kurallara fazla bağlanmayan tersine onları yenilemeye çalışan bir tasarım anlayışına sahip olan D’Aronco bitkisel desenler, renkli vitraylı camlar, bezemeler, heykeller, motifler bu dönemin en önemli mimari detaylarını oluşturmuştur. D’Aronco bu detayların hemen hemen hepsini yapılarında harmanlayarak kullanmıştır. İstanbul ise hem eşsiz coğrafyası hem de binlerce yıllık zengin mimari mirasıyla, kendini özgürce açık tuttuğu üslup çeşitliliğine yeni boyutlar eklemiştir.⁶⁰

D’Aronco, profesyonel yaşamının en verimli dönemini geçirdiği İstanbul’da 16 yıl boyunca, özgün tasarım anlayışı ile İstanbul’un zengin mimari mirasını harmanlamış, çok yönlü arayışları ve özgür ifade tarzı sayesinde üslup çeşitliliğine yepyeni boyutlar eklemeyi başarmıştır. Bu yenilikler sonucunda İstanbul’a damgasını vuran çok sayıda proje ortaya çıkarmıştır.

İstanbul barok mimarisi, onun tarafından sentezlenen ilginç bir yorum olarak görülmüş ve değerlendirilmiştir. D’Aronco’nun tasarımlarına yansıyan “Kubbe”, “cumba” veya “eliböğründe” gibi geleneksel öğelerle, Osmanlı barok üslubunun eğrisel saçak ve kornişlerde görülmüştür. Bunun en güzel örneği Sultanahmet Meydanı’ndaki Ziraat, Orman ve Maadin Nezareti Binasıdır. D’Aronco’nun İstanbul dönemi çalışmalarında iki farklı evre görülmüştür. Başlangıçta revivalist sonrasında da secessioniste olarak ortaya çıkan yaklaşım evreleri, yaratıcı bir tasarımcının kendine özgü yorumlarıyla dikkat çeken mimari yapılar ortaya çıkmıştır.⁶¹

⁶⁰ Bkz. (53) EVREN, s.248.

⁶¹ D.Deniz ÖLEKLİ, **Art Nouveau’nun İstanbul’daki Yansıması: Raimondo D’Aronco’nun Şeyh Zafir Külliyesi Örneği**, s.58.

1908'de II. Abdülhamid'in tahttan indirilmesi, Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu zor zamanlar ve İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra D'Aronco, sarayın baş mimarı olarak çalışmasının verdiği güvensizlik ortamından dolayı başlamış olduğu işlerini tamamlamak için biraz daha İstanbul'da kalmış ve 1909 yılında ülkesine geri dönmüştür.

Türkiye'den ayrılıp İtalya'ya giden D'Aronco ailesinin bulunduğu Udine belediye binasının projelerini hazırlamaya başlamıştır. Bu anıtsal yapı, mimarın son önemli ve büyük ölçekli çalışmasıdır. Yaşamının son dönemi, çeşitli tarihsel olaylar nedeniyle yitirdiği konumunu yeniden elde etme çabalarıyla geçen D'Aronco, İtalya Parlamentosu'na milletvekili olarak girmesine karşın politik yaşamda etkili olamamıştır. Sağlık durumlarının ağırlaşması sonucu daha rahat ve temiz bir hava arayışı içerisinde 1930' da San Remo' ya yerleşmiştir.⁶² 28 Mart 1932'de San Remo'da hayatını kaybetmiştir.⁶³ D'Aronco vasiyetnamesinde kitaplarının bir kısmını, Vincenzo Joppi Şehir Kütüphanesi' ne verilmek üzere Udine Belediyesine, bir kısmını kardeşi Quinto D' Aronco' ya, bir kısmını da kızı Rita' ya bırakmıştır.⁶⁴

İtalyan mimar, 1893-1907 yılları arasındaki İstanbul döneminde yapmış olduğu önemli birçok Art Nouveau yapısına imza atmıştır. Uygulanmış ve günümüze ulaşan yapıları; Yıldız sarayına ait yapılar, Yıldız Porselen ve Çini fabrikası, Limonlu Serası (Resim 1.60) ve Küçük Pavyon, Yaveran-Bendegan Dairesi ve Nöbetçi Pavyonu, Küçük Mabeyn'in Kış Bahçesi ve Ekleri, Yıldız Sarayı Tiyatrosu, İstabl-ı Amire-i Ferhan ve Manej binası, Şale köşkü, Hünkâr hamamı. Konutlar; Botter apartmanı, Kireçburnu Cemil Bey Evi, Memduh Paşa Silah Koleksiyon Salonu ve Kitaplık Pavyonu, Şeyh Zafir Türbesi (Resim 1.61), Tarabya İtalyan Sefareti Yazlık Konutu (Resim 1.62), Huber Köşkü. Eğitim Yapıları Yurtlar ve Hastaneler; Haydarpaşa Veterinerlik Okulu, Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane, Ağahamam Yetimler Yurdu. Dini Yapılar ve Çeşmeler; II. Abdülhamid Çeşmesi, Kitaplık ve Çeşmesi, Galata'da Köşe

⁶² Bkz. (51) BATUR, s.134.

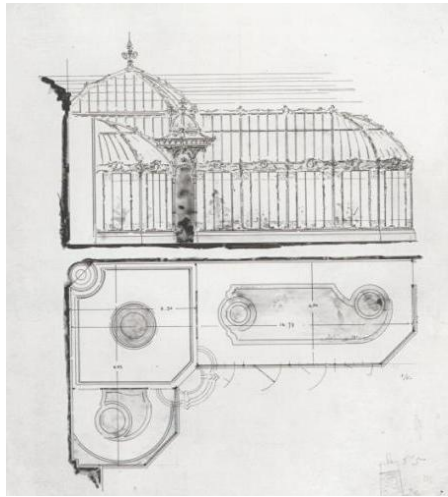
⁶³ Bkz. (53) EVREN, s.248.

⁶⁴ Bkz. (50) BARILLARI, s.336.

(Laleli) Çeşmesi, Mehmet Şakir Paşa Türbesi. Diğer Projeler; Giovanni Mizzi Evi ve Seyir Kulesi, Etfal Hastanesi Saat Kulesi ve Mescidi (Resim 1.63), Yeniçeri Müzesi ve Tarım Bakanlığı.⁶⁵

Uygulanmış ancak yangın yol açma vb. bir takım nedenlere bağlı olarak yıkılması sebebiyle Günümüze ulaşamamış yapıları; Karaköy Merzifonlu Kara Mustafa Mescidi, Kuruçeşme Nazime Sultan Yalısı, Feneryolu Mehmet Sadık Efendi Evi, Fenerbahçe Botter Evi.⁶⁶

Uygulanmamış Tasarımları; Yıldız Sarayı'na Ait Tasarımları, Teşrifat Nazırı Konutu, Yıldız Yenimahalle Köprüsü, Büyük Mabeyn Genişletme Projesi, Kış Bahçesi, Arşiv Binası, Şükran Kermesi Girişi (Bazar d'Charitié), Metal Kolonlu Ev, Beylerbeyi'nde Harem köşkü, Mantero Evi, Şükrü Bey Evi, Anadolu Hisarı Fahri Bey Evi, Çamlıca Rıza Paşa Köşkü, Acıbadem Yetimler Yurdu, Şişli Bakteriolojihane-i Şahane, Altı Küçük Çeşme, Yıldız Yenimahalle Camii, Galata Karakolu, Eyüp Karakolu, Nişantaşı Silah Müzesi ve Müzeler, Pera Hamallar Kışlası ve Makinistler Lojmanı.⁶⁷

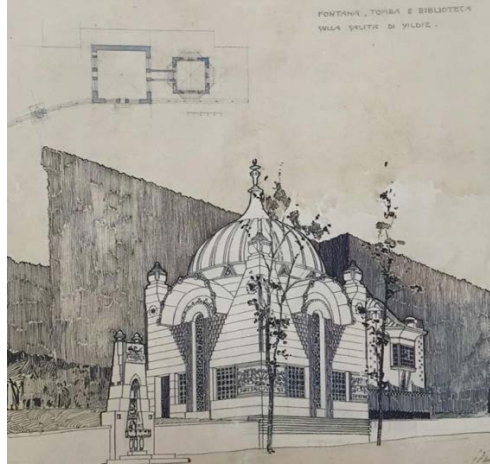


Resim 1. 60: Limonlu serası plan ve perspektif (1894-1895) (Barillari D., 2006)

⁶⁵Bkz. (49) MEMİŞ, s.51.

⁶⁶ A.g.t., s.75.

⁶⁷ A.g.t., s.86.



Resim 1. 61: Şeyh Zafır Türbe, kitaplık ve çeşmesi- perspektif ve plan,1903-1904 (Barillari D., 2006)



Resim 1. 62: Tarabya İtalyan Sefareti Yazlık konutu 1905-1906 (Nicoletti M.,1982)



Resim 1. 63: Şişli Hamidiye Hastanesi'nde saat kulesi ve Mescidi, perspektif ve plan, 1906-1909 (Barillari-Godoli, 1997)

2. TEZHİP VE MİNYATÜR SANATI

Yüzyıllar boyunca tezhip ve minyatür sanatını etkileyen birçok nedenler olmuştur. Bu nedenlerin başında kültürel etkileşim ve değişimler, sosyal ve ekonomik nedenler, yöneticilerin sanata bakış açıları, sanatkârların kendilerini ifade edebilme çabaları ve yeni arayışlar içinde olmaları gelmektedir. Bu durumların yaptırım güçleri, diğer sanat kollarında olduğu gibi geleneksel sanatlar içinde önemli bir yer tutan tezhip ve minyatür sanatında da farklı üsluplar ve tarzların ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bazı tarz ve üsluplar; değişen beğeni ve istekler doğrultusunda her dönem etkili olurken bazı tarz ve üsluplar bir dönem etkin olduktan sonra zayıflamaya başlamış ve önemini yitirmiştir.

En eski kitap sanatlarından biri olan Tezhip kelime anlamı “altınlamak” anlamına gelen Arapça “zeheb” kökünden gelmektedir. Yazma kitaplarda, murakka adı verilen yazı albümlerinde, ferman ve hüsnü hat levhalarında, boya ve altınla yapılan her türlü süsleme işine tezhip adı verilmektedir.⁶⁸ Altınlamak anlamı taşıyan tezhip sözcüğü aynı zamanda muhtelif boyalarla (is mürekkebi, üstübeç, lapislazuli, turuncu, küf yeşili vb.) yapılan süslemeleri de kapsamaktadır.⁶⁹ Tezhip yapan kadın sanatçıya "müzehhibe", erkek sanatçıya ise “müzehhip”⁷⁰ tezhiplenmiş esere de "müzehheb" adı verilmektedir.⁷¹ Tezhip uygulama alanlarının çoğunluğunu yazma eserler oluşturmaktadır. Bu yazma eserleri üç ana bölümde toplanmaktadır. Dini, edebi ve bilimsel konulu yazma kitap tezhipleri, Levha tezhipleri ve Ferman- Berat tezhipleri.

Tezhip, üsluplaştırılmış nebati (penç, goncagül, yaprak, hatayi vb.) ve hayvani (rumi, çintemani, münhani) kökenli motiflerle hazırlanan kompozisyonlarda uygulama alanı bulmuştur.⁷² Osmanlı tezhipinde çoğunlukla bitkisel ve rumi motifli bezemeler görülmektedir.

⁶⁸ Mine ESİNER ÖZEN, *Türk Tezhip Sanatı, Turkish art of Illumination*, s.2.

⁶⁹ Münevver ÜÇER, *XVI-XVIII. Yüzyıllarda Türk Tezhib Sanatında Ekol Olmuş Sanatçıların Karşılaştırılması*, s.4.

⁷⁰ A.g.t., s.4.

⁷¹ Ali ALPASLAN, *Tezhip sanatı*, s.1768.

⁷² Ayşe ÜSTÜN, *Türk Tezhip Sanatı*, s.32-33.

Minyatür sanatı resim sanatının bir çeşidi olan kitap resim sanatıdır. Sanat tarihçilerine göre, kırmızı ile boyamak anlamında kullanılan “miniatin” kelimesinden gelmektedir. Kırmızı kabuklu ve kabuğundan lakit adında bir boya çıkarılan böcekten elde edilen boya ile yapılan resimlerdir.⁷³ Osmanlıda minyatüre “nakış”, uygulayana da “nakkaş” denmektedir.⁷⁴

Kitap sanatı olan minyatür; kitabın metni, yazısı, bezemeli cildi ile bir bütündür. Nakkaşın görevi; hazırlanan yazma eser ister edebi ister bilimle ilgili ya da tarihi olaylarla ilgili olsun, metne sadık kalarak anlatılanları tüm ayrıntılarıyla yansıtmaktır.⁷⁵ Belge niteliği taşımakta olan minyatürlü yazma eserler zamanın örf ve adetlerini, gelenek göreneklerini, giyim kuşamlarını incelememize olanak sağlamıştır. Osmanlı Minyatürü, anlatım doğruluğu ve zenginliğe ilkesine dayanmaktadır. Güçlü bir anlatıma ve kendine özgü estetik bir özelliğe sahip olarak yüzyıllar boyu değişik üsluplar edinen, kendine özgü kuralları bulunmaktadır. Süslemecilik yerine gerçeği tercih eden tutum, Osmanlı minyatür sanatının en belirgin özelliği olmuştur.⁷⁶

Minyatürler, kitabın sayfa oranına uygun bir şekilde “altın oran” içinde kendi tarzında “dikine” ya da “yığma perspektif” uygulamasıyla resimlenmektedir. Konular mesafe gözetmeden en ince detayına kadar işlenmiştir.⁷⁷ Osmanlı devri minyatüründe; konusuna göre tarih, edebiyat ve din alanına giren eserleri üç ana başlıkta toplanabilmektedir. İlk grup; en çok resimlenmiş yazmalardır. Bu eserlerin bir bölümünde sultanların hayatını, bir kısmı fetih ve savaşları, bir kısmı da Türk bilginleri ile bilgelerinin yaşamlarını işlemişlerdir. Bir devrin yaşam şeklini gösteren ve sünnet düğünleri için yapılan şenlikleri anlatan minyatürler de bulunmaktadır.⁷⁸

⁷³ Mine ESİNER ÖZER, **Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü**, s.85.

⁷⁴ Metin AND, **Osmanlı Tasvir Sanatları: I Minyatür**, s.52

⁷⁵ Günsel RENDA, **Osmanlı Minyatürü**, s.1262.

⁷⁶ Gül İREPOĞLU, **Batılılaşma Hareketinin İçerisinde, Kitaptan Tuvale Padişah Portreciliği**, s.82.

⁷⁷ Zeren TANINDI, **Türk Minyatür Sanatı**, s.53.

⁷⁸ S. Kemal YETKİN, **İslam Ülkelerinde Sanat**, s. 204.

Yazılı tarihimizin önemli bir bölümünü görselleştiren kitap resimleri yani “minyatürler” halklarının sanatsal anlatım biçimlerindedir. Bir başka deyişle “tasvir” sanatı sanatsal anlatım dili olarak varlığını asırlarca sürdürmüştür.⁷⁹

2.1. 19. Yüzyıl Türk Rokokosu

18. yüzyılın sonlarında başlayan Türk süslemeciliğinde batının oluşturduğu Barok, Ampir ve Rokoko üsluplarını yerel karakterlerle harmanlayarak "Türk rokokosu" adı verilen yeni bir üslup oluşmuştur. Avrupa rokoko üslubunun etkisiyle gelenek terk edilmiş ve Türk rokokosu adı altında yeni bir üslup ortaya çıkmıştır.

Batı, Osmanlı yaşamını kültürel, siyasi, ev eşyaları, küçük el sanatları ve giyimine kadar etki etmiştir. İlk eserler batı tarzında yapılsa da sanatçılar Rokokoyu benimseyerek Türkleşmiş bir tarz haline getirmişlerdir. Türk Rokoko akımı, sadece Fransız rokokosunun uzantısı Batı taklidi değildir. Türk sanatkarlarının geçmişten aldıkları zengin desen bilgisi de ekleyerek ortaya çıkan bir üslup olmuştur. Türk Rokokosu, Fransız Rokokosunun aksine sade ve gösterişsizdir. 19.yüzyılda Türk Rokokosu tarzında yapılan süslemelerin en güzel örneklerini kıt'a hilye ve diğer hat levhalarında ve fermanlarda görülmektedir.⁸⁰

19. yüzyılda, Osmanlı sanatı içerisinde Tezhip sanatının önemini koruduğunu görülmektedir. Avrupa'da 19. yüzyılda sanayi devriminin başlamasıyla sanayi üretimi artmış el sanatları gerilemiştir. Bu sanatlara da orta çağ sanatı denmiştir.⁸¹

Tezhip sanatını oluşturan ana öge; motif ve tasarımlar, bu sanatı kimi zaman akıcı ve mükemmel kimi zaman da tutuk kılmıştır. 19. yüzyılda ise Tezhip sanatının coşkulu canlanışının yaşandığı bir dönem olmuştur. Osmanlı öncesinde 13. ve 14. yüzyıllarda çok sık görülen münhani motifini kullanmayan Osmanlı sanatçıları, 19. yüzyılda motifin boyama tekniğini almışlar ve 16. yüzyılda çok sevilen saz üslubu ve

⁷⁹ Yasemin SÖZER SARAÇ, *İslam Halklarının Sanatsal Anlatım Yöntemleri; Minyatür*, s.184.

⁸⁰ Zeren TANINDI, *Kitap ve Tezhip*, s. 891.

⁸¹ Yıldız DEMİRİZ, *On dokuzuncu Yüzyılda Osmanlı Başkentinde Kitap Süsleme Sanatı*, s.115.

Karamemi üslubu motiflerini rengin en az iki tonuyla boyayarak bir yenilik getirmişlerdir.⁸²

Bu yüzyıla kadar yapılan tezhiplerde hat her zaman birinci derecede yer alırken tezyinatın diğer özellikleri gibi bu anlayışta kaybolmuştur. Rokoko tarzı uygulamalarda yazıdan önce tezhip dikkat çekmeye başlamıştır.⁸³

Tezhip sanatçıları Rokokoya farklı bir canlılık katmışlardır. Kur'an-ı Kerim, Elifba'lar, Divanlar, Musafırlar, Mecmualar, Tarihi kitaplar vb. pek çok din ve din dışı eserler bu dönemde tezhiplenmiştir. Kur'an-ı Kerimlerdeki bezemeler tamamen Rokoko tarzında akant dallar ve çiçekler kompozisyonlarıyla süslenmiştir. Elifba'larda tezhip genellikle bütün sayfayı kaplamıştır.⁸⁴

Türk Rokoko Tezhipi, çiçek ve yaprakların hâkim olduğu bitkisel (floral) gruba girmektedir. Bu üslubun en belirgin özelliği bitkisel motiflerin kullanılmasıdır. Rokoko üslubunun en önemli motifleri; iri ve geniş kıvrımlı yapraklar, kurdeleler, sepet içinde çiçek buketleri, vazoda çiçekler, güllü girlandlar (asma çelenk), Akant yapraklar, kurdele ve fyonklar, ışın ve zikzaklar, içinden çiçek buketleri çıkan bereket boynuzları, C ve S kıvrımlar, sütun ve perdelerdir. Sütun üzerinde veya arasında gül, gül goncası dönemin vazgeçilmez motifi olmuştur.⁸⁵ Bezemenin arasına ve vazoya içine yerleştirilen gül motifinin kalıp gibi benzer şekilde tekrar etmesi, Çiçek buketleri, çiçekli girlandlar ve püsküllere de oldukça sık karşılaşılmıştır. Asimetrik sayfa düzeni, kullanılan renklerdeki parlaklık ve canlılık, taramalardaki incelik dikkat çeken unsurlardır.⁸⁶

Simetrik veya asimetrik saksı, sepet ve vazolara, sehpalara yerleştirilmiş ışık-gölge ile hacim verilen natüralist üsluptaki çiçeklerin kullanımını artmıştır. Eserlerde

⁸² Mebruke TUNCEL, **Osmanlı Dönemi Tezhip Sanatında Barok-Rokoko Üslubu (18-19.yüzyıl)**, s.91.

⁸³ F. Çiçek DERMAN, **Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı**, s. 505.

⁸⁴ Dilek YERLİKAYA, **Sakıp Sabancı Üni., Sabancı Müzesi Koleksiyonundaki El Yazması Kur'an-ı Kerimlerin Tezhip yönünden İncelenmesi**, s.27.

⁸⁵ Münevver ÜÇER, Kaya ÜÇER, **Lale-i Münevveran**, s.140.

⁸⁶ Gülnur DURAN, **Osmanlı Tezhip sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler**, s.191.

canlılık gölgeleme sayesinde sağlandığından gölgelemenin büyük bir önemi vardır. Çiçekler ve yapraklar dalından yeni kopmuş etkisi yaratır.⁸⁷ Vazoya konmuş veya demetler haline getirilmiş şekilde tasarlanmıştır. Perde ve kurdele çeşitleri, fiyonklar yardımıyla klasikten ayrılıp Avrupai bir hava bezeme sanatına hâkim olmuştur.⁸⁸

Bu dönem tezhibinin en belirgin özelliği, daha önceki klasik düzenlemelerden farklı olarak, tezhibin sayfa kenarına serbestçe ve alabildiğine yayılmasıdır. Yazı ve tezhip alanını ayıran cetveller eritilerek devrin iri ve kıvrık hatlı motifleri ile tezhip alanı hareketlendirilmiştir.⁸⁹ Bu döneme kadar ezilerek sürülen ve zeminde mat parlatılan altın, 19. Yüzyılda çoğunlukla yapıştırma olarak uygulanmış ve desen yapıştırma altın üzerinde işlenmiştir. Sıvama veya yapıştırma olarak uygulanan altın zeminde; perde, kurdele, fiyonk, sütun üzerinde veya arasında gül, gül goncasi motifleri kullanılmıştır.

Tezhiplerde kavuniçi, sarı, yeşil, kırmızı, pembe, eflatun, mavi, kahverengi, mor gibi canlı renkler ve bol miktarda çeşitli altın kullanılarak natüralist çiçek motifleri renklendirilmiştir.⁹⁰ Levhaların dış bordürlerin zeminleri ise çoğunlukla siyah, lacivert, füme, koyu yeşil, bordo ve sülyen renkler de boyanmış ve üzerlerine farklı renklerde altın kullanılarak rokoko üslubunda tezyinat yapılmıştır.

Bu dönemde tığ kullanımı yok denecek kadar azdır, geniş altın zencerek bordürler, desensiz altın zeminler, natüralist çiçek motifleri, hatai, karanfil ve çiçek demetleri şeklinde çeşitli tığlar kullanılmıştır. Bazı eserlerde tığlar klasik olarak uygulanırken kompozisyon rokoko üslubunda işlenmiş eserlerde görülmektedir. Klasik ve Rokokonun bir arada görüldüğü uygulamalarda birden fazla üsluplu eserlerde bulunmaktadır.

⁸⁷ Gülay ALTINÇÖP, **Topkapı Sarayındaki XVIII. Yy. Sonu ve XIX. Yy. Boyunca Osmanlı Rokoko Tezhipli Yazmalar**, s.15-70.

⁸⁸ Bkz. (81) DEMİRİZ, s.116-117.

⁸⁹ Bkz. (85) ÜÇER- ÜÇER, s.140.

⁹⁰ K. Zeynep GÜNEY, A. Nihan GÜNEY, **Osmanlı Süsleme Sanatı**, s.83.

Geometrik duraklar renkli geçmelerden hazırlanmış birbirinden değişik zengin çeşitleri ile işlenmiştir. Yazı içinde yer alan duraklarda altın, çiçekler ve yapraklarla bezenmiştir. Tezhip çerçevelerini zencerek, çiçek ve akant yapraklı desenler oluşturur. Bemelelerin uzantılarında lale, gül, mine gibi çiçek motifleri bulunur. Zencerekler bazı örneklerde klasik tarzda uygulanırken bazı örneklerdeyse tamamen fırça vuruşlarından ortaya çıkan yalın, sade örneklerdir. Bu dönemdeki tezhip uygulamalarının birçoğunda yazı alanını çeviren ve çevresindeki bezemeden yazı alanını ayıran cetveller rokoko'da daha geniş tutulmuş ve mimari eleman görünümünde sütun başlıklarıyla üst kısımları bitirilmiştir.

Çiçeklere ışık-gölge uygulanarak boyut kazandırılmıştır. Abartılı kıvrımlarla grift kompozisyonlar yapılmıştır. Dönemin usta sanatkârı Ali Üsküdarî'nin klasik tarzdaki tezhipleri altın ve iğne perdahı paftalamalar, gül motifleri, rokoko tarzı motifler halkarı işleri dönemin karakterini yansıtır. Altın zemin üzerine iğne perdah ile perdahlama tekniği uygulanılmıştır.

19. yy. İstanbul'unda yaşayan ve eser verip öğrenci yetiştiren sanatkârlar içinde en önemlisi Hezargrâdîzâde Seyyid Ahmed Atâullah Efendi'dir.⁹¹ 18. yüzyılın ikinci yarısıyla 19. yüzyılın ilk yarısında yaşayan Ahmed Atâullah Efendi, *rokoko* üslubunu Osmanlı-Türk karakteriyle harmanlayarak yerel hale getirmeye çalışmıştır. Atâullah Efendi, bugün "Atâyolu" veya "Pesend Yolu" olarak adlandırılan ve esası fırça tarama üslubuyla natüralist üsluptaki çiçek desenlerine dayanan bir tarzın sahibidir. Kâğıt zemini ve saplar görünmeyecek şekilde çeşitli çiçeklerin üst üste yerleştirilmesiyle yapılan ve canlı renklerle işlenen bir tarzın öncülüğünü yapmıştır. Eserlerinde rokoko motifler arasında natüralist üsluptaki çiçek demetleri ve gül başta gelmektedir. Bu üslup son derecede dikkat ve sabır isteyen bir çalışma gerektirdiği için fazla eser verilememiştir.⁹²

Atâullah Efendi'nin öğrencisi olan Hüseyin Hüsnü Efendi de hocası gibi Rokoko sanatını yorumlayarak eserler vermiş bir sanatkârdır. Ali el-Nakşî bendi er-

⁹¹ Bkz. (85) ÜÇER- ÜÇER, s.141.

⁹² F. Çiçek DERMAN, **Tezhip: Tezhip Sanatında Üsluplar ve Sanatkârlar**, s.66-67.

Rakım ise çiçek demetleriyle dönemin Rokoko ve Barok bezeme özelliklerine uyumlu bir şekilde birleştirerek eserlerini vermiş dönemin sanatkârı arasında usta bir müzehhibdir.

Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin 1870 ve 1873'te, Filibeli Ârif Efendi'nin 1888'de yazdığı hilye-i şeriflerdeki rokoko tezhipleri bunların en önde gelenleridir. Bu dönemin bilinen müzehhipleri, El-Hac Yusuf bin Hüseyin, Seyyid Ahmet, Mustafa el-Üsküdari, Seyyid Mehmet Arif, Hasan (Sakusi Karaman), Ahmed Ziyai El-Tokadi, Seyyid Ahmed Ataullah Hezargaradizade, Hüseyin Rıfat Caferzade, Seyyid Abdullah Zühdi, Seyyid Abdullah Hamdi Muhsinzade, Seyyid Hasan Pertev, Hüseyin Hüsni, El-Haci Ali Rız, El-Hac Ahmed İslamboli, El-Hac Seyyid Hasan Rıza, Nureddin, Osman Yumni, Bahaeddin, Üstad Ahmed Ata, Lazgradizade Ahmed, Lalelili Şakir Hacı Hasan Salih Tevfik Efendi, Sarhoş Ali, Hacı Nuri'dir.⁹³

Yüzyılın sonlarına doğru, Osmanlı tezhipinde neo- klasik bir akım ağırlığını hissettirir. Rûmîler kıvrım dallar küçük hatâyî grubu çiçekler, çin bulutları ve tığlarla düzenlenen kompozisyonlar önem kazanır. Neo-klasik tezhip ve halkâr üslubu, cumhuriyet döneminde de bazı yazı levhalarının tezhiplenmesinde seçkin örnekler vermiştir.⁹⁴

Türk Rokoko üslubu Osmanlı tezhip sanatında yüzyıl etkisi yaratmıştır. 20. yüzyıl başlarında dönemin ustaları Necmettin Okyay, Süheyl Ünver, Feyzullah Dayıgil, Muhsin Demironat, Rikkat Kunt gibi önemli isimler klasik motif ve tezhip anlayışını canlandırmaya başlamışlar ve 20. yüzyıl tezhip sanatına yeni bir anlayış gelmiştir.⁹⁵

⁹³ Betül ÇOŞKUN, **15. Yy ile 20. Yy. Arasında Türk Tezhip Sanatında Gül Motifi**. s.27.

⁹⁴ Faruk TAŞKALE, **Tezhip Sanatının Kullanım Alanları**, s.21-22.

⁹⁵ Faruk TAŞKALE, **20. Yüzyıl Tezhip Sanatı, Hat ve Tezhip Sanatı**, s.421-422.

2.2. 19. Yüzyıl Türk Minyatürü

Genel olarak tabiat tasvirlerinden ziyade padişahlar ve paşaların katıldıkları savaşlar, elçi kabulleri, padişahların avlanmaları, cirit oynamaları, ok atmaları, büyük bir merasimle yürüyen ordu alayları, düğün şenlikleri ve padişah portreleri Osmanlı minyatür sanatkârlarının seçtikleri konuların başında gelmiştir.⁹⁶ Bütün bunlar devletin dinamik gücü ve yüksek ölçüde bir sistemin varlığıdır.

17. yüzyılın başında II. Osman döneminde verimli olmuş olan nakkaş Ahmet Nakşi eklektik bir üsluba sahip olmuştur.⁹⁷ Dönemin Şahnamecisi Nadiri'nin Divanın ve Hotin Fetihnamesinin (TSM, H.1124) resimlenmesini yönlendiren sanatçıdır. Nakşi'nin üslubundaki mimari ayrıntılardaki perspektif arayışları, kimi gölgeli boyamalar, figürleri istifleme ve çeşitli açılardan ele alma biçimindeki Batı etkilerine karşılık, bazı doğa ayrıntılarında Safevî minyatüründen etkilenmesi sonucu, ilginç minyatürler ortaya çıkmıştır. Onun bu eklektik üslubunu sergileyen minyatürlerinden biri, Sultan III. Murad'ın Cuma selamlığına çıkışını konu almıştır. Divan-ı Nadirî adlı eserde görülmektedir. (TSM, H.889, y.4a). Sultan II. Osman için hazırlanan Tercüme-i Şakayık-ı Numaniye'nin (TSM, H.1263) ve Firdevsi Şahnamesi tercümelerinin resimlendirilmesinde de görev alan Ahmed Nakşi, Sultan II. Osman'ı at üzerinde ve tahtta betimleyen bazı tek yaprak minyatürler de yapmıştır.⁹⁸ Ayrıca, bir albümde yer alan III. Murad'ı ve III. Mehmed'i betimleyen minyatür geleneğindeki iki portre de yine Ahmed Nakşi'nin fırçasına mal edilmiştir.⁹⁹

17.yüzyılda minyatür geleneğindeki tasvirlerin saray dışında, özellikle İstanbul'a gelen yabancılar için hazırlanan kıyafet albümleri içerisinde tek figür resimleri olarak yaygınlaştığı görülmektedir. Bu yüzyılın ikinci yarısından günümüze ulaşan iki Silsilename nüshası Osmanlı padişahlarının bu devirde ikamet ettikleri

⁹⁶ Bkz. (77) TANINDI, s.32.

⁹⁷ Süheyl ÜNVER, *Ressam Nakşi Hayatı ve Eserleri*; s. 103-121.

⁹⁸ Banu MAHİR, 'Portrenin Yeni Bağlamı' Padişahın Portresi. *Tesavir-i Âl-i Osman*, s. 309-311.

⁹⁹ Filiz ÇAĞMAN, "Padişah Portreciliğinin Zirvesi: III. Murad", *Padişahın Portresi. Tesavir-i Âl-i Osman*, s. 274.

Edirne sarayında Musavvir Hasan tarafından hazırlanmıştır. Musavvir Hasan bu eserdeki dizi Padişah portreleri tasvirlerinin kurgularıyla 18. yüzyılın başlarında eser veren Levni'ye öncülük etmiştir.

Osmanlı minyatür sanatının son parlak dönemi 18. yüzyılın ilk yarısı olmuştur.¹⁰⁰ Avrupa ile kültürel ilişkilerin arttığı ve “Batılılaşma” diye adlandırdığımız sürecin başladığı dönemde Osmanlı Sanatı, geleneksel ile yeni arasında kurulan denge üzerinde ilerlemiş Sultan III. Ahmed’in koruyuculuğunda (1703-1730) Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa’nın himayesinde gelişen kültürel ortamda, batılı resim sanatı geleneksele taşınmıştır.¹⁰¹

Sosyal değişimlere paralel şekilde resim üslubunda da değişimler yaşanmaya başlanmıştır. Klasik dönemin en önemli minyatür özelliklerinden biri olan kompozisyonlarda birlik ilkesi, batılılaşma hareketiyle birlikte yok olmuştur. Birbirine bağımlı olmayan, dağınık, ayrı sahneler, sosyal yaşamdaki bir düzensizliğin belirtisi olarak minyatürlere yansımıştır. Doğa çizimlerinde batılı resim anlayışını geleneksele başarılı bir şekilde uygulayan Nakkaş Levni’nin (Abdülcelil Çelebi) önemli katkısı bulunmaktadır.¹⁰² Doğa ayrıntılarına hacim kazandırması, boyamalarda ton skalası oluşturması, kullandığı doğal renkleri ve boyut arayan üslubuyla, Levni Osmanlı minyatürüne Doğu-Batı sentezini içeren bir karakter kazandırmıştır.¹⁰³ Levni, çizgiye verdiği önemi renk uygulamalarında da göstermiştir. Kırmızı, sarı, gök rengi, mavi, açık mor gibi renkleri kullanmıştır.

Batılılaşma dönemi Osmanlı tasvir üslubunun ilk örnekleri Levni'nin yaptığı Kebîr Musavver Silsilenâme'deki padişah portreleri olmuştur. Levni tarafından resimlenmiş bir diğer eser Sultan şehzadelerinin sünnet düğününü kaleme alan şair Vehbî'nin Surnâme'sidir.¹⁰⁴ Bu minyatürler kesitlerle verilmiş mimarî biçimler ve üst

¹⁰⁰ Filiz ÇAĞMAN, *Anadolu Türk Minyatürü*, s. 938-944.

¹⁰¹ Bkz. (75) RENDA, s.1271.

¹⁰² Banu MAHİR, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, s.85.

¹⁰³ Nejat DİYARBEKİRLİ, *Türk Minyatür Sanatı*, s.420.

¹⁰⁴ Esin ATIL, *Levni ve Surname, Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*, s.34-37.

üste dizilmiş figür gruplarına sahip kompozisyonlar içermektedir.¹⁰⁵ Levni'nin tek figür çalışmaları da dönemin İstanbul'daki şık ve zarif hanımlar ile beyleri canlandırmıştır. Bu figürler dönemin kadın ve erkek giysilerini göstermesi açısından belgesel değere sahip minyatürlerdir.¹⁰⁶

18. yüzyılda Abdullah Buhârî Osmanlı üslubuna Levni'den sonra yeni ifade biçimleri kazandıran bir başka sanatkârdır. Onun yaptığı tek figür kadın ve erkek resimleri saray çevresi için hazırlanmış bir albümde bulunmaktadır.¹⁰⁷ Bugün İstanbul Üniversitesi kitaplığında bulunan murakkanın 22 minyatürü de Buhari tarafından yapılmıştır. Buhari'nin gerçekçi üslupla resmettiği çiçek resimleri bunlarla beraber lake bir cilt kapağı üzerindeki şemslerin içine üç boyutlu figürsüz manzara kompozisyonları da bulunmaktadır.

Levni ve Abdullah Buhârî 18.yüzyılın en önemli nakkaş ustaları olmalarının yanı sıra Osmanlı Minyatür Sanatının da son temsilcileri olarak bilinmektedir.¹⁰⁸ 18. yüzyılın ikinci yarısında Batı sanatı etkilerinin yoğunlaşmasıyla, kitap resmi niteliğindeki minyatür giderek önemini yitirmeye başlamıştır. Osmanlı minyatürü daha çok kıyafet albümleri ve padişah portreleriyle devam etmiştir. Batılı resim anlayışı ve teknik; malzeme değişikliği görülen padişah portreleriyle tuval resmine geçiş benimsenmiştir.¹⁰⁹ Fâzılı Enderûnî'nin Hûbannâme ve Zenânnâme'sinde (İÜK T.5502) çeşitli kadın ve erkek figürleri, pastel renklerle yapılmış suluboya resimler olarak değerlendirilmiştir.

“İlhami” takma adını kullanarak III. Sultan Selim'in seçilmiş şiirlerinden oluşan İlhami Divanı (1789-1807) içindeki resimler 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başının zevkini yansıtan manzara resimleri, çiçek ve meyve resimlerinden ibarettir.

¹⁰⁵ Banu MAHİR, **Minyatür**, s.123.

¹⁰⁶ Reşat BAŞAR, **Geleneksel Türk Resim Sanatı ve Çağdaş Yansımaları**, s. 76.

¹⁰⁷ Bkz. (79) SÖZER SARAÇ, s.183.

¹⁰⁸ Bkz. (106) BAŞAR, s.78.

¹⁰⁹ Bkz. (76) İREPOĞLU, s.82.

Bu kitap Osmanlı geleneksel kitap resminin sonunu işaret ederken yerini Batı estetiğine bıraktığını gösteren örneklerden biri olmuştur.¹¹⁰

Osmanlı Sarayı çevresinde Batılı resim geleneğine duyulan ilginin giderek artması ve değişen beğeniler sonucunda, Klasik Türk üslubunu giderek terk etmekte yerini ışıklı-gölgeli Avrupa sanatlarına has çalışmalar yer almaktadır. Avrupa resmine yabancı olmayan eğitilmiş Hıristiyan azınlık sanatçılara iş verildiği görülmektedir. 18. yüzyılın sonlarıyla 19. yüzyılın başlarında hazırlanan kıyafet albümleri ve sefaretname türündeki eserlerde yer alan resimlerin artık üç boyutlu tarzda ve sulu boya ile bazı tek figür resimlerinin kâğıt üzerine yağlı boya teknikleriyle yapılması geleneksel Osmanlı minyatürünün sona ermesine yol açmıştır. Bu dönemde Osmanlı sarayının hizmetinde bulunan Refail ve Kapıdağlı Kostantin gibi ressamın tuval üzerine yaptıkları padişah portrelerinin dışında kâğıt üzerine de çalışan son sanatkârlardır.¹¹¹ Osmanlı tasvir sanatında, minyatür tekniği önemini yitirmiş olduğu Refail ve Kostantin'in eserlerinde de görülmektedir.

Bu yüzyıl içinde sanatta bozulmayı hızlandıran önemli nedenlerden biri 1826 tarihinden sonra II. Mahmut'un Ermeni ustalarına nakkaşlık hakkını vermesi ve sarayın bu sanattan desteğini çekmesidir. Sultan Abdülmecid devrinde bu bozulmanın en üst derecede olduğu görülmektedir.¹¹²

19. yüzyıl başlarında yenilenme hareketleriyle birlikte minyatürde de Batı resim sanatının etkileri görülmektedir. Minyatür tamamen yerini bildiğimiz anlamda çağdaş resme bırakmaya başlarken ardında usta saray nakkaşlarının geçmişe ışık tutan minyatürlerinden, Anadolu camilerindeki duvar resimlerinde görülen halk ressamlarının yaptığı minyatürlerle günümüze kadar gelmiştir. Artık Batı'da olduğu gibi ülkemizde de geleneksel bir sanat olarak varlığını sürdürmektedir.¹¹³ Uzunca bir uyku döneminden sonra Osman Hamdi Bey tarafından 1882 yılında kurulan Sanayi-i Nefise Mektebi'nde tezyini sanat eğitimleri yeniden başlamıştır. Kısa bir

¹¹⁰ Ayla ERSOY, **18.Yüzyılın Minyatürleri ve 19. Yüzyılda Batı Tarzı Resme Geçiş**, s.13

¹¹¹ Ahmet KARATAŞ, **Türk İslam Sanatında Minyatür**, s.67.

¹¹² İnci BİROL, **Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri**, s.50.

¹¹³ Bkz. (79) SÖZER SARAÇ, s.184.

aradan sonra 1915 yılında, Medresetü'l Hattatin adıyla faaliyete geçmiştir. Medreselerin kapatılmasından sonra bu sanat okulu 1936 yılında, Türk tezyini Sanatlar şubesi adıyla Güzel Sanatlar Akademisine bağlanmıştır.¹¹⁴ Akademi, Türk Minyatürü dersi adı altında minyatür derslerine 1955 yılına kadar Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver eğitim görevlisi olarak hizmet vermiştir. Akademi 1970 yılında olumsuz şartlar yüzünden kapatılmıştır. Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver Topkapı Sarayında açtığı atölyede geleneksel sanatları öğretmeye devam etmiştir. 1982 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde, 1985 yılında da Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne bağlı olarak Geleneksel Türk Sanatları bölümleri açılmış ve bunu diğer üniversiteler de takip etmiştir.¹¹⁵

¹¹⁴ Bkz. (85) ÜÇER- ÜÇER, s.143.

¹¹⁵ Bkz. (112) BİROL, s.51-52.

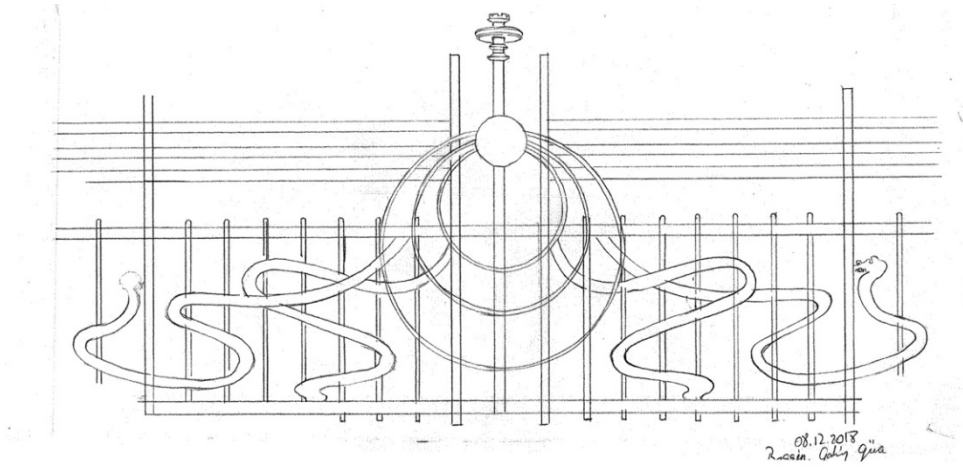
3. BOTTER APARTMANI MİMARİSİ İNCELENEREK ORTAYA

ÇIKAN TERZİNİN KIZI TASARIMI

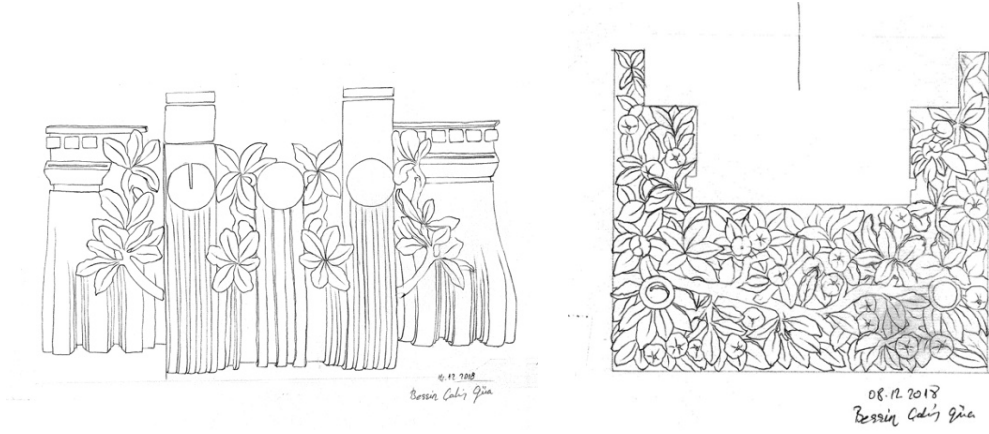
Tasarım:

50x70 ölçülerinde hazırlanan serbest tasarım 70x100 ebadında asitsiz, süt beyazı konservasyon kâğıdı üzerine aktarılıp, çalışılmaya başlanılmıştır. Tasarımda 24 ayar kırmızı altın, 18 ayar beyaz altın, akrilik boya ve ağırlıklı olarak taş sulu boya kullanılmıştır. Tasarımın ölçüleri dışında kalan alan, eserin paspartusunu oluşturacaktır.

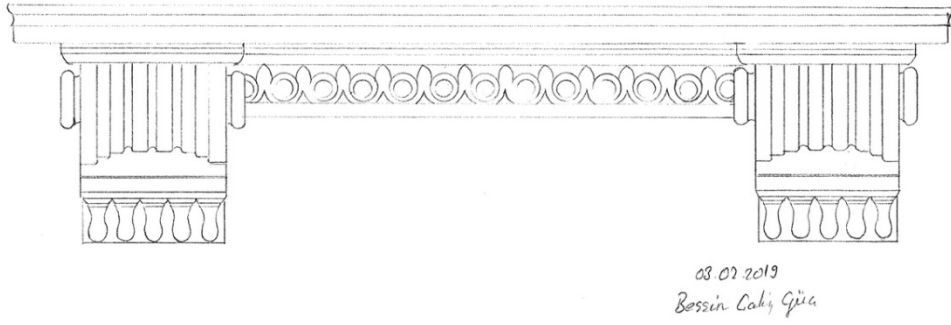
İlk olarak, fotoğraflardan ve rölöveden, tasarımda kullanılabileceği düşünülen görseller tezhip ve minyatür tekniğine uygun olarak, klasik yöntem, kurşun kalem kullanılarak, nüanslı çizgilerle eskiz kağıdına ayrı ayrı çizildi. (Çizim 3.1, 3.2, 3.3, 3.4, 3.5, 3.6, 3.7)



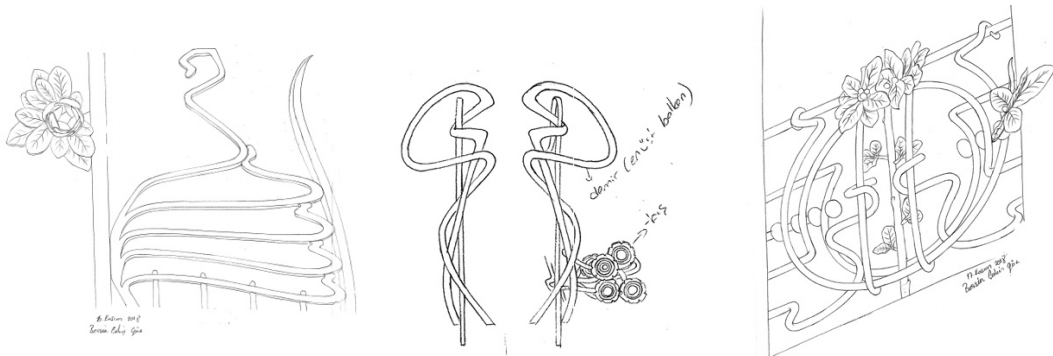
Çizim 3. 1: Teras katı ferforje süslemeleri eskizi



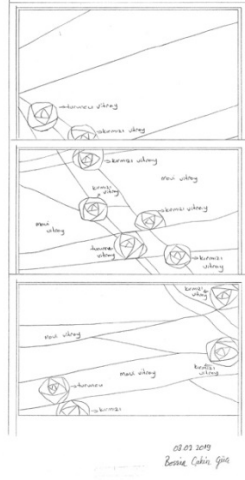
Çizim 3. 2: Yapının süsleme öğeleri eskiz çizimi



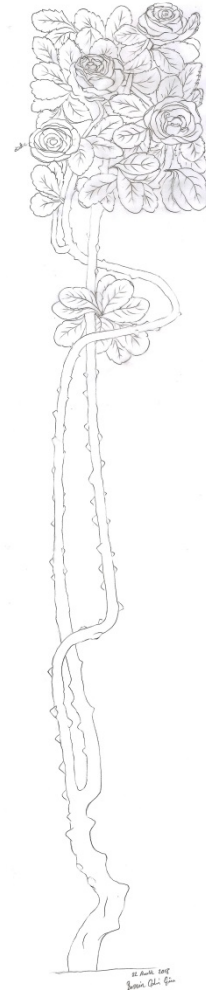
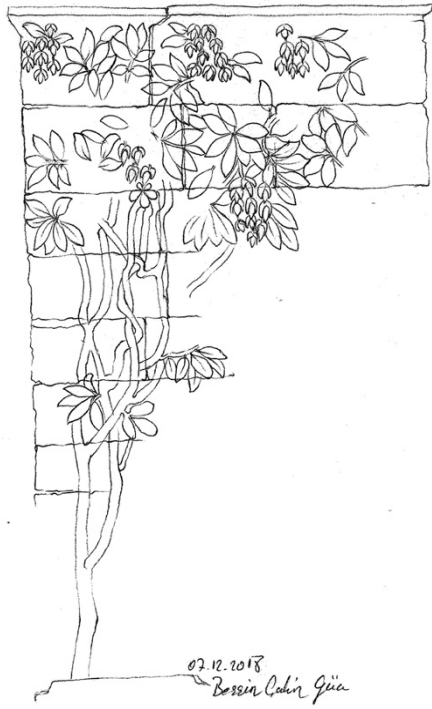
Çizim 3. 3: Yapının süsleme öğesi eskiz çizimi



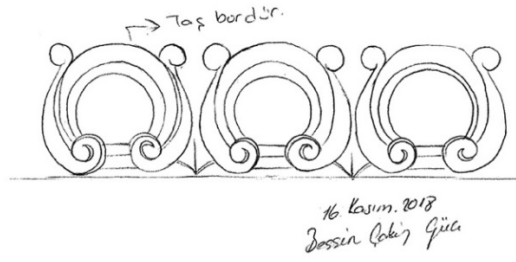
Çizim 3. 4: Yapının demir süslemeleri eskiz çizimleri



Çizim 3. 5: Vitray pencere eskiz



Çizim 3. 6: Teras katı baca yüzeyinde ve giriş kapısı sağ ve solunda natüralist tarzda çiçek süslemeleri eskizi



Çizim 3. 7: Pencere üstü taş süsleme öğeleri eskizi

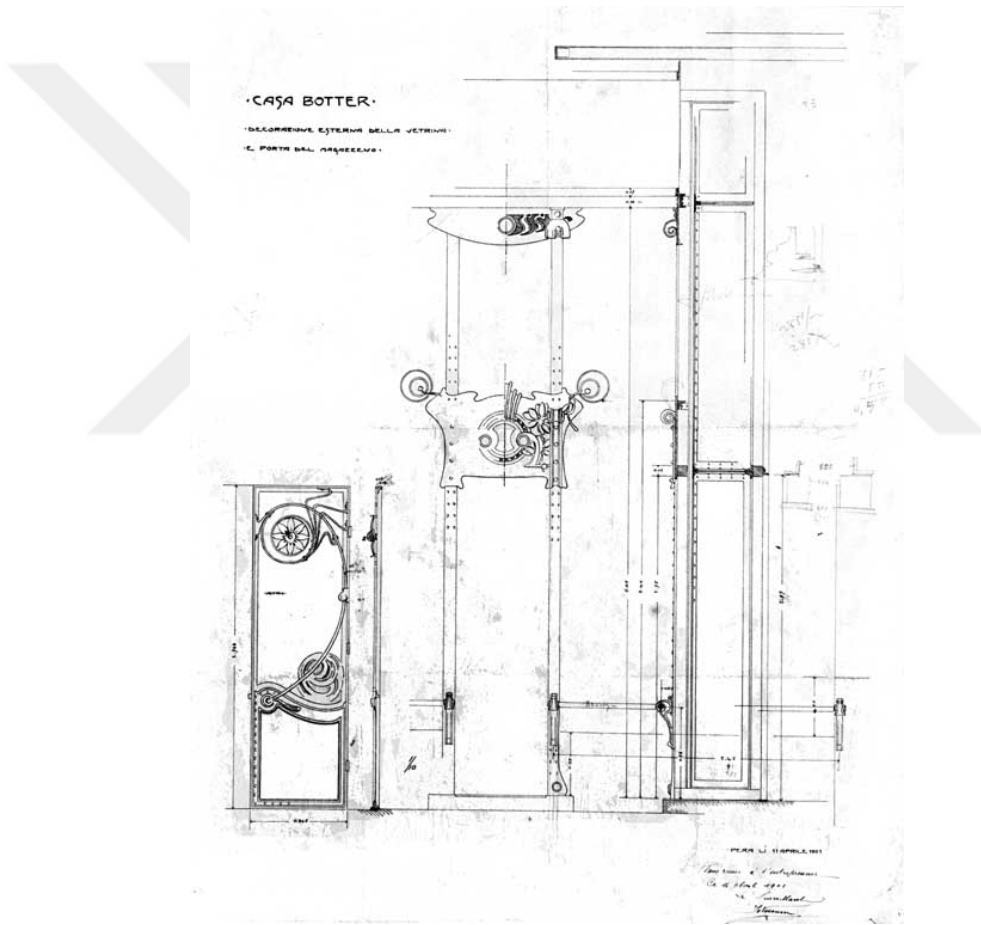
Daha sonra bu çizimler taranarak bilgisayara aktarıldı. Photoshop uygulamasından yararlanılarak tasarım oluşturulmaya başlandı. Tasarım oluşturulurken bütün çizimler gözden geçirildi ve tasarımda yapılmak istenilen kompozisyona en iyi şekilde eşlik eden motifler seçildi. Seçilmiş olan motiflerin bazıları aynen kullanılırken bazıları parçalanıp ve döndürülerek, bazı motiflerinde bir kısmı seçilip kullanıldı. (Çizim 3. 8.)

Tasarımın ilk aşamasında ana öge olarak kullanılmak istenilen başak taçlı kadın rölyef figürü, kâğıdın orta üst bölümüne doğru yerleştirildi (portrenin görseli, uygulama esnasında biraz değiştirildi.)

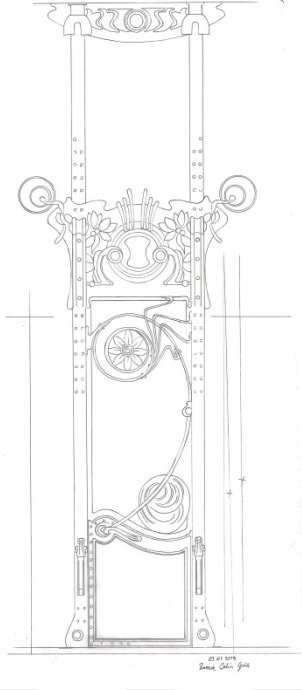


Çizim 3. 8: Tasarım eskizi son halı

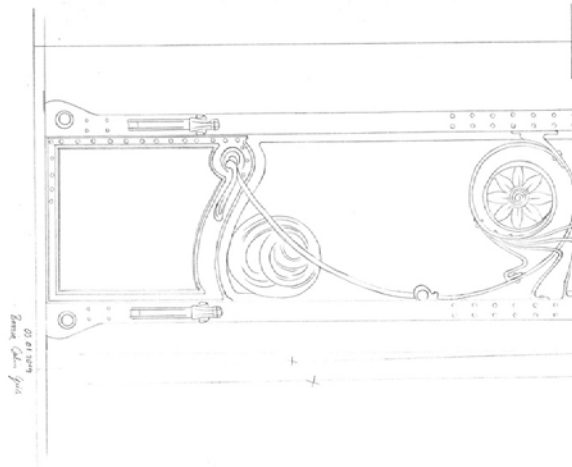
Daha sonra kâğıdın en altına geçilerek gövde bölümünün tasarımına başlandı. D'Aronco'nun ünlü kırbaç darbesi' motifinin kullanıldığı (Çizim 3.9), zemin katında bulunan moda evinin, dövme demir kapısında bulunan motifin bir bölümü yan çevrilip simetrik olarak kullanıldı ve tasarımının en altında yer alan figürün kemer kısmı meydana getirildi. (Çizim 3.10, 3.11)



Çizim 3. 9: “Kırbaç darbesi” motifinin hâkim olduğu dövme demirler (<https://blog.iae.org.tr/sergiler/raimondo-daronco>)

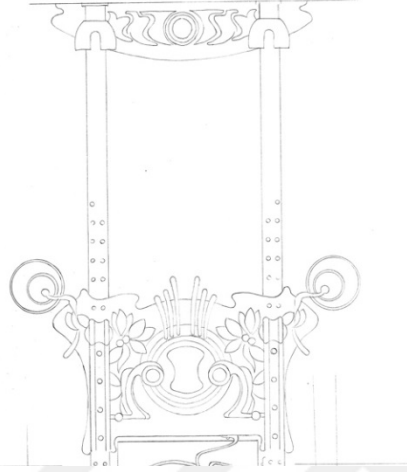


Çizim 3. 10: Botter apartmanı dövme demir giriş kapısı çizim eskizi

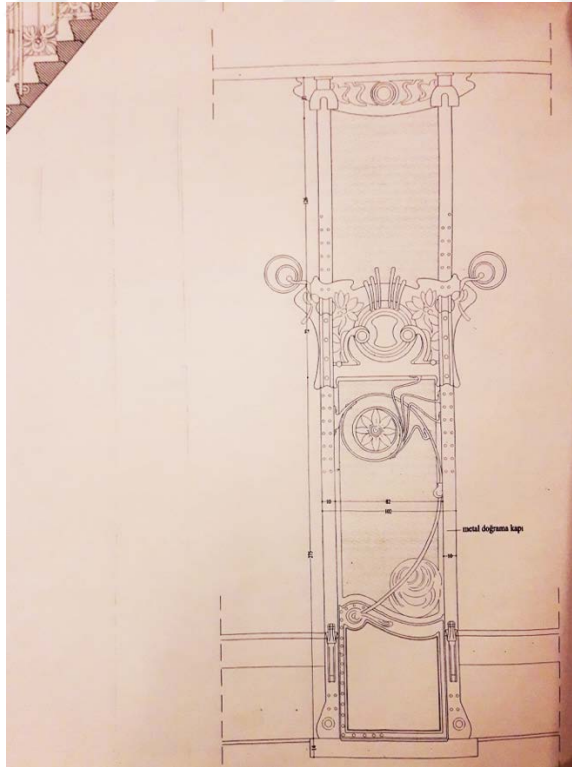


Çizim 3. 11: Figürün kemer kısmını oluşturan tasarım eskizi

Aynı kapının orta bölümünde yer alan motif, figürün kemer olarak oluşturulmuş simetrik çiziminin orta üst bölümüne, yani kaburgasının tam orta bölümüne denk gelecek şekilde yerleştirildi. (Çizim 3.12, 3.13)



Çizim 3.12: Kapı eskiz çizimi

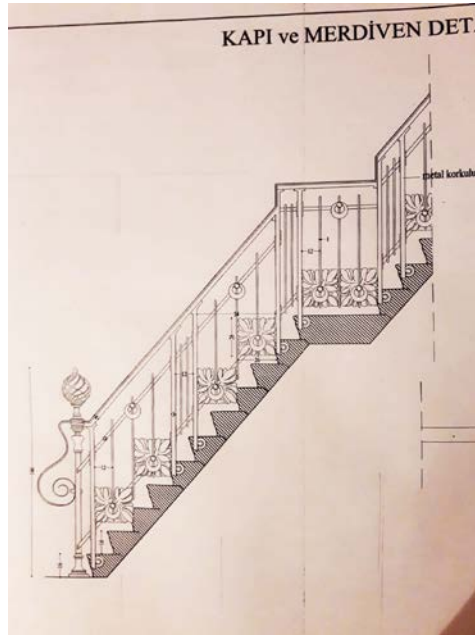


Çizim 3.13: Kapı eskiz rölövesi

Apartmanın iç merdiven trabzanlarının çizimi, simetrik olarak yerleştirilip elbisesinin göğüs dekolte bölümü meydana getirildi. (Çizim 3.14, 3. 15)

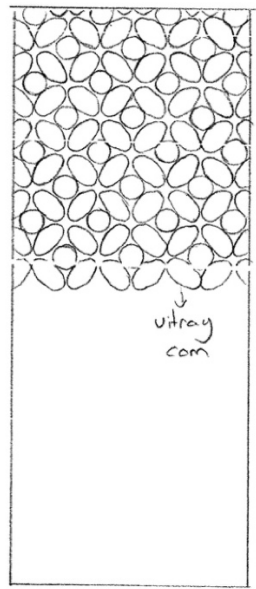


Çizim 3. 14: Apartman iç merdiven trabzan eskizi

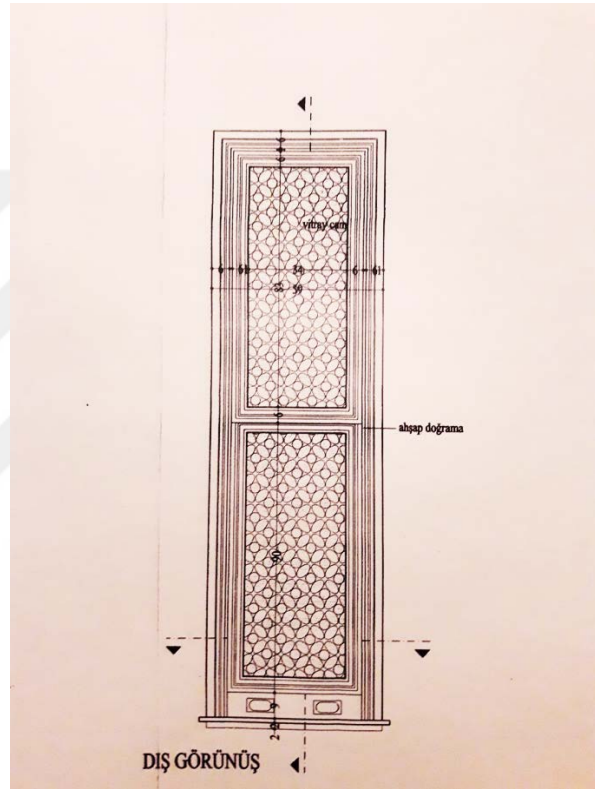


Çizim 3. 15: Apartman iç merdiven trabzan rölövesi

Tırabzanın dış kenarlarından, en altta oluşturulmuş olan kemere doğru, iç bükey şekilde bel oyuntusu çizildi ve bu bölgede figürün elbisesi oluşturdu. Elbise deseni olarak ise, Botter Apartmanı'nın iç tasarımında bulunan, ana merdiven vitraylı pencere deseni kullanıldı. (Çizim 3. 16)

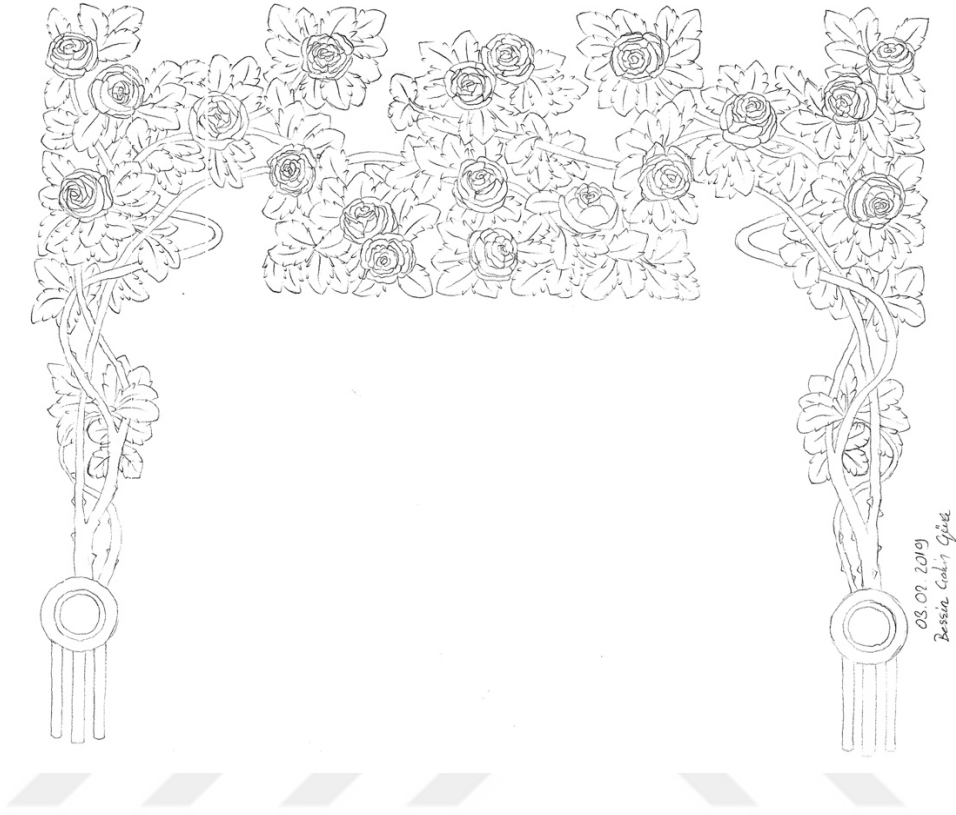


03.02.2019
Bessir Çakır Çizim



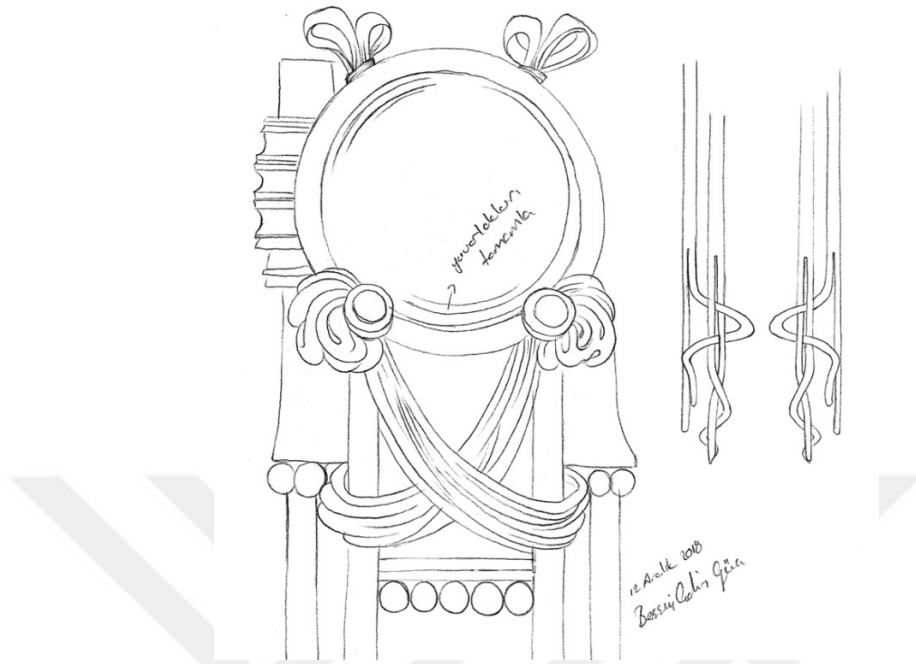
Çizim 3. 16: Ana merdiven vitraylı pencere deseni eskizi ve rölövesi

Apartmanın giriş kapısı üstünde simetrik olarak yer alan mermer gül ağacı tasarımı, rokoko üslubunda, klasik çizgilerle stilize edilerek çizildi ve figürün omuzlarında simetrik olarak uygulandı. (Çizim 3. 17)



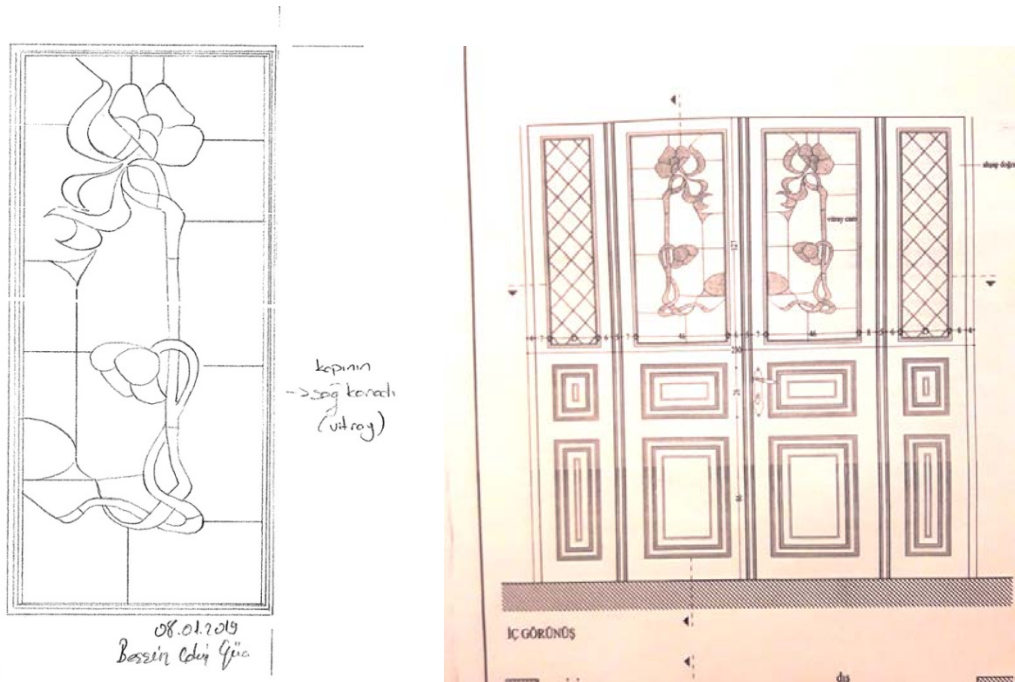
Çizim 3. 17: Giriş kapısı üzerindeki simetrik mermer gül motifi

Figürün boyun bölümünde kolye olarak kullanılan form, binanın dış cephesinde kullanılmış olan iki heykel rölyefin aralarında bulunan madalyon formundaki kabartı süslemeden alındı ve bu formun orta kısmına inci deseni yerleştirildi. Tasarıma ayrıca inci yerleştirilmesinin sebebi, yapılan araştırmalarda inci deseninin, kadını kötü güçlerden ve kötü kaderden koruduğuna, kadının üretkenliğine dair birçok inanışta kullanıldığı anlaşıldı. Başındaki başak formlarıyla anlamsal bütünlük kazanması açısından ve görseldeki etkinliği olarak doğru bir düşünce olduğuna kanaat getirildi. Kompozisyonda genel bütünlük sağlaması açısından da figürün farklı noktalarda inci formu konuldu. (Çizim 3.18)



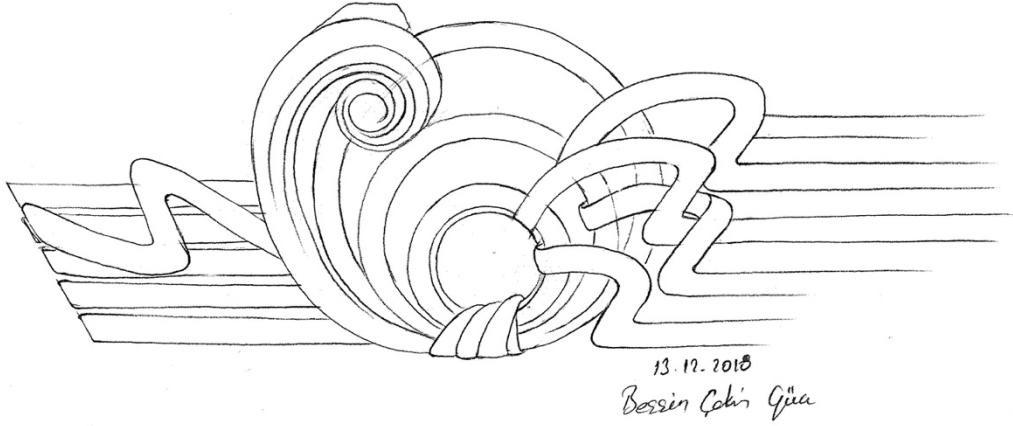
Çizim 3. 18: 4. kat madalyon formunda süsleme ögesi eskizi

Figürün arka fonunda yer alan tasarım, binanın 3.katında bulunan çift kanatlı ahşap kapının üzerindeki vitray desenden alındı. (Çizim 3. 19)

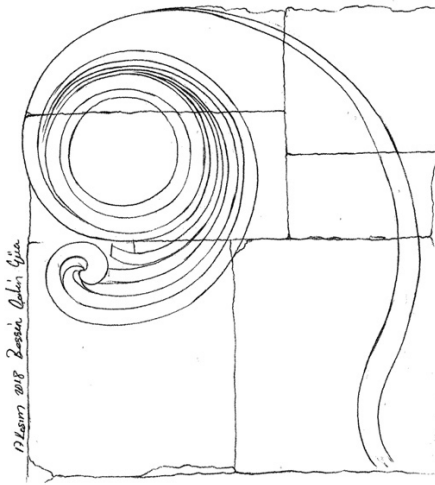


Çizim 3. 19: 3. kat ahşap kapı üzeri vitray desen eskizi ve rölövesi

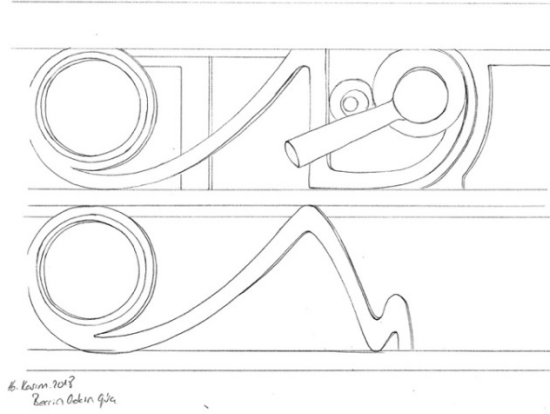
Tasarımda figürün kafasının arka tarafında kullanılan motifler ise binanın ön cephesindeki taş süslemelerde bulunan kıvrımlı Art Nouveau hareketlerinin bazılarında oluşmaktadır. (Çizim 3. 20, 3.21, 3. 22) Bu formların tercih edilmesinin sebebi formların genelinde mevcut olan helezonik hareketlerin midye kabuklarını andırmasından ötürüdür. Çünkü midye kabukları aynı zamanda Rokoko döneminde kullanılmış olan motiflerdendir. Bu bölümde kullanılacak olan renklendirmede rokoko etkileri yansıtılmaya çalışılacaktır.



Çizim 3. 20: 1. ve 2. kat arası süsleme ögesi eskizi

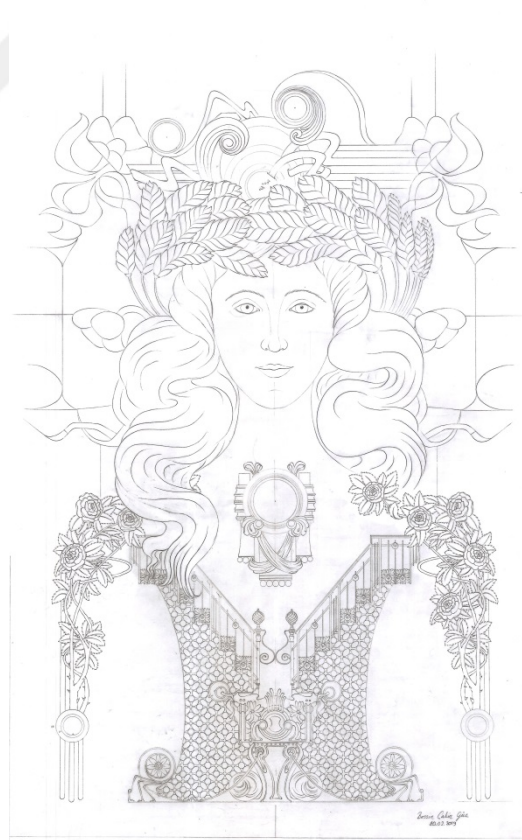


Çizim 3. 21: Teras kat süsleme ögesi eskizi



Çizim 3. 22: Giriş kat demir kapı eskizi

Yukarıda bahsedilen tasarım aşamalarının her bir adımından sonra eserin son hali seçilip bir bütün olarak ortaya konuldu. (Çizim 3.23)



Çizim 3. 23: Tasarımın son hali

Uygulama:

Renklendirme aşamasına geçildiğinde kullanılmayı tercih edilen renkler genellikle Art Nouveau'nun ve Rokoko'nun birbirine uyumlu olan tonlarından seçildi. Güllerde ve yapraklarında kullanılan tonlarda daha ziyade tasarımın bütününe uyum sağlayacak renkler tercih edildi.

Saçında bulunan başak formlarında, başağın doğasında bulunan sarı, turuncu ve kahve tonları kullanıldı. Zeminde sulu boya alt baz olarak atılıp, sonrasında üzerine minyatür tekniklerinden tarama tekniği uygulandı. (Çizim 3.24, 3.25)



Çizim 3. 24: Başak formu uygulaması



Çizim 3. 25: Başak formu uygulama detayı



Çizim 3. 26: Saç tarama uygulaması detay

Figürün saçında Art Nouveau da çok kullanılan turuncu, kırmızı, kahve ve sarı renkleri kullanıldı. Alt baz sulu boya ile tonlanarak boyandıktan sonra teknik olarak minyatür tekniğinde yer alan tarama tekniği ile kat kat taranarak saç son haline getirildi. (Şekil 3.26, 3.27, 3.28, 3.29)



Çizim 3. 27. Saç tarama uygulaması



Çizim 3. 28: Saç tarama uygulaması detayı



Çizim 3. 29: Saç taraması son hali

Figürün yüz ve boyun bölgesi çok açık tonda sulu boya ile ten rengine boyandı. (Çizim 3.30, 3.31) sonraki aşamada bütün yüz ve boyun bölgesi minyatürün tekniklerinden biri olan noktalama tekniği ile tonlandı.



Çizim 3. 30. Yüz uygulaması



Çizim 3. 31: Yüz uygulaması aşamaları

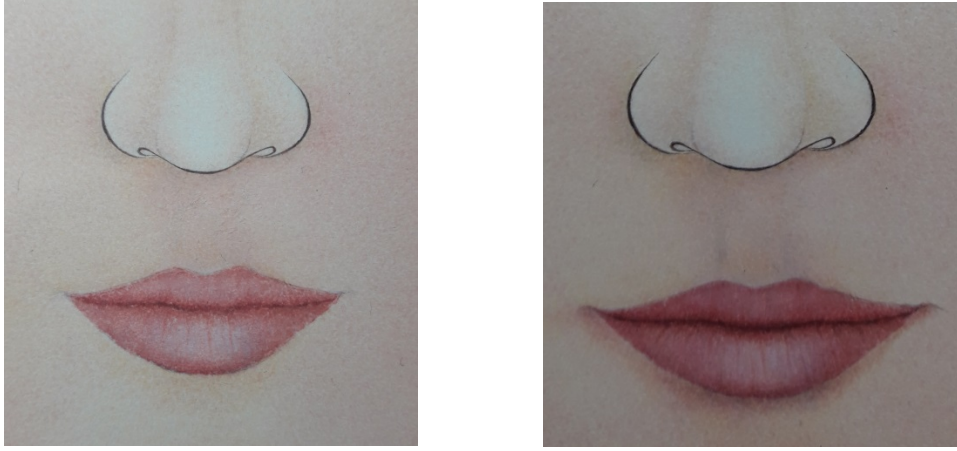


Çizim 3. 32. Yüz uygulaması aşamaları

Göz, burun ve yüz çevresi kontürü atılıp, dudak rengi suluboya ve noktalama teknikleri ile boyandı. (Çizim 3.32, 3.33)

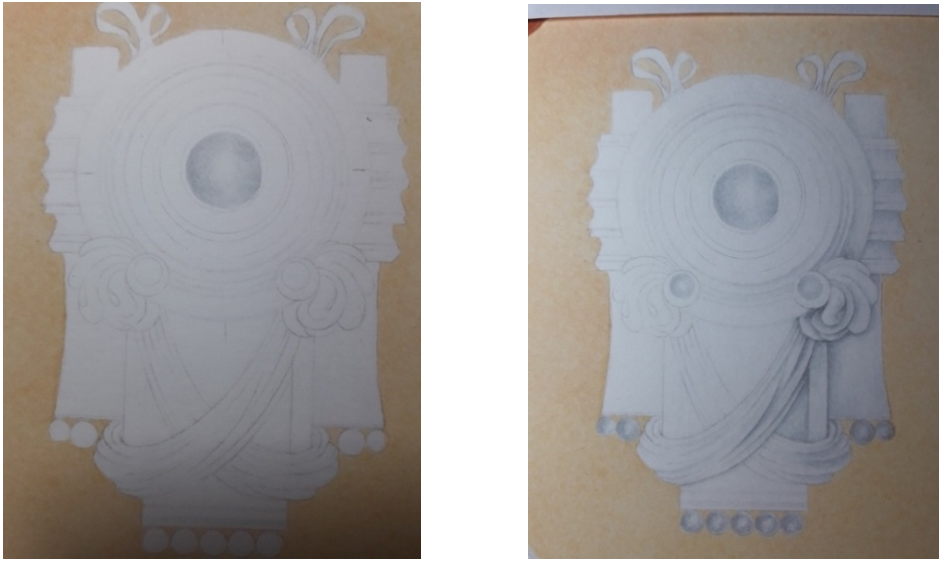


Çizim 3. 33: Göz, burun ve yüz çevresi kontürü



Çizim 3. 34: Dudak rengi uygulama

Figürün boynunda kullanılan kolye formu Rokoko tekniklerinde suluboya ile gri tonlarında taş havası verilerek boyandı. Formun göbeğine ve uç noktalarına yerleştirilen inci formları da yine sulu boya tekniğinde renklendirildi. Göbek bölgesinde iki sıra, metal etkisi vermek için, 18 ayar beyaz altın kullanıldı. (Şekil 3. 35, 3.36)

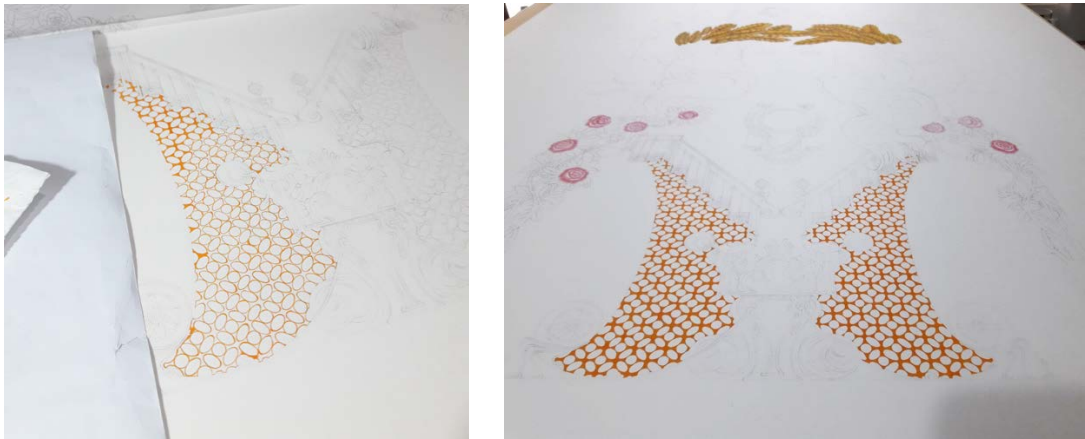


Çizim 3. 35: Kolye formu uygulama



Çizim 3. 36: Kolye formu son hali

Elbise deseninin zemininde kâğıdın fazla emici olmasından ötürü alt bazı akrilikle turuncu tonunda boyandı ve üzerine 24 ayar kırmızı altın sürülüp altın mührelendi(parlatıldı). (Çizim 3.37) Elbise deseninde yer alan elips formları gül yapraklarında kullanılan yeşil tonu ile daire formları inci kolyede kullanılmış olan gri tonu ile sulandırma ve noktalama teknikleri ile renklendirildi. (Çizim 3.38. 3.39)



Çizim 3. 37: Elbise deseni elips ve daire formu renklendirme aşamaları



Çizim 3. 38: Elbise deseni uygulama



Çizim 3. 39: Elbise deseni son hali

Omuz bölgesini meydana getiren gül ağacının gülleri, suluboyanın pembe tonlarında klasik Rokoko tekniğinden tarama ile her bir yaprağı ayrı ayrı sulandırma ve tarama teknikleri uygulanarak tonlandı (Çizim 3.40) Gülün yeşil yaprakları ise bütünlük sağlaması açısından, biraz Art Nouveau' ya uygun olacak tonlarla suluboya tekniği ile renklendirildi. (Çizim 3.41)



Çizim 3. 40: Gül motifi çiçeği tarama uygulaması



Çizim 3. 41: Gül motifi ve yaprakları renklendirme aşaması



Çizim 3. 42: Gül motifi ve yaprakları detay ve genel görünüm

Göğüs bölgesinde kullanılan tırabzan tasarımında 18 ayar beyaz altınla tırabzanın düz parçaları ve tırabzanın topuz bölümü altınlandı ve mührelenerek parlatıldı, hilal formundaki motiflerin göbekleri inci tonlarında, çiçek motifleri, nar çiçeği tonlarında, tırabzan demirlerinin araları somon renginin biraz koyu tonu ile sulandırma tekniği uygulanarak renklendirildi. (Şekil 3.43, 3.44)



Çizim 3. 43: Göğüs bölgesi trabzan tasarım uygulaması



Çizim 3. 44: Göğüs bölgesi trabzan uygulaması detay ve genel görünüm

Kemer bölümünde, göğüs bölümü uygulaması ile bütünlük taşıması açısından, 18 ayar beyaz altın ile birlikte rokoko döneminin gri, narçiçeği, lila ve somon renginin biraz koyu tonu tercih edildi. Rokoko döneminin katmanlı boyama tekniği ile renklendirildi. (Çizim 3.45, 3.46, 3.47, 3.48)



Çizim 3. 45: Kemer bölümü uygulama aşamaları



Çizim 3. 46: Kemer bölümü son hali detay



Çizim 3. 47: Kemer bölümü son hali



Çizim 3. 48: Kemer bölümü son hali genel görünüm

Figürün kafasının arka tarafında kullanılan ve midye kabuğunu andıran formlar, Rokoko tarzı gri tonlarında suluboya ile katmanlı olarak renklendirildi. (Çizim 3.49, 3.50)

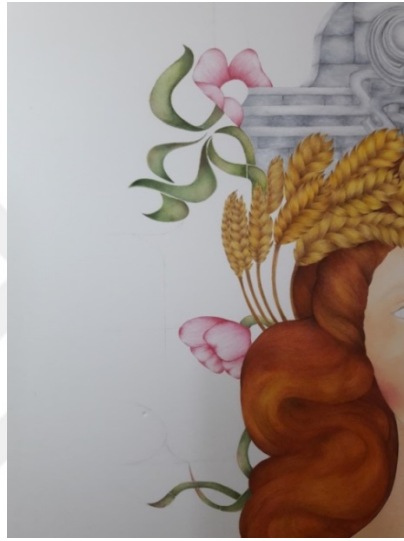


Çizim 3. 49: Midye kabuğunu andıran formun uygulama aşaması



Çizim 3. 50: Midye kabuğunu andıran formun son hali

Figürün en arka fonunu meydana getiren vitray deseni, omuzlarda kullanılan gül ağacı formuyla bütünlük sağlaması açısından, pembe ve yeşil tonlarında, suluboya, tarama ve noktalama teknikleri ile renklendirildi. (Çizim 3.51, 3.52) Vitrayın kurşun ile yapılan bağlantı bölgeleri beyaz altın ile sembolik olarak çizilip mührelendi (parlatıldı) altına ince bir çizgi ile gri tonu ile gölgelendirildi. (Çizim 3.53)



Çizim 3. 51: Vitray deseni uygulaması genel görünüm



Çizim 3. 52: Vitray deseni uygulaması detay



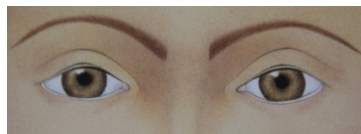
Çizim 3. 53: Vitrayın kurşun ile yapılan bağlantı bölgeleri uygulaması

Teknik uygulama çalışmaları bittikten sonra, eserde kontürlenmesi gereken yerler, tezhip ve minyatür tekniğine uygun bir şekilde nüanslı olarak kontürlendi.

En son olarak figürün gözünün renklendirilmesi suluboya ile detaylı bir şekilde boyanıp, yer yer noktalama ve tarama teknikleri kullanılarak tamamlandı. (Çizim 3.54, 3.55)

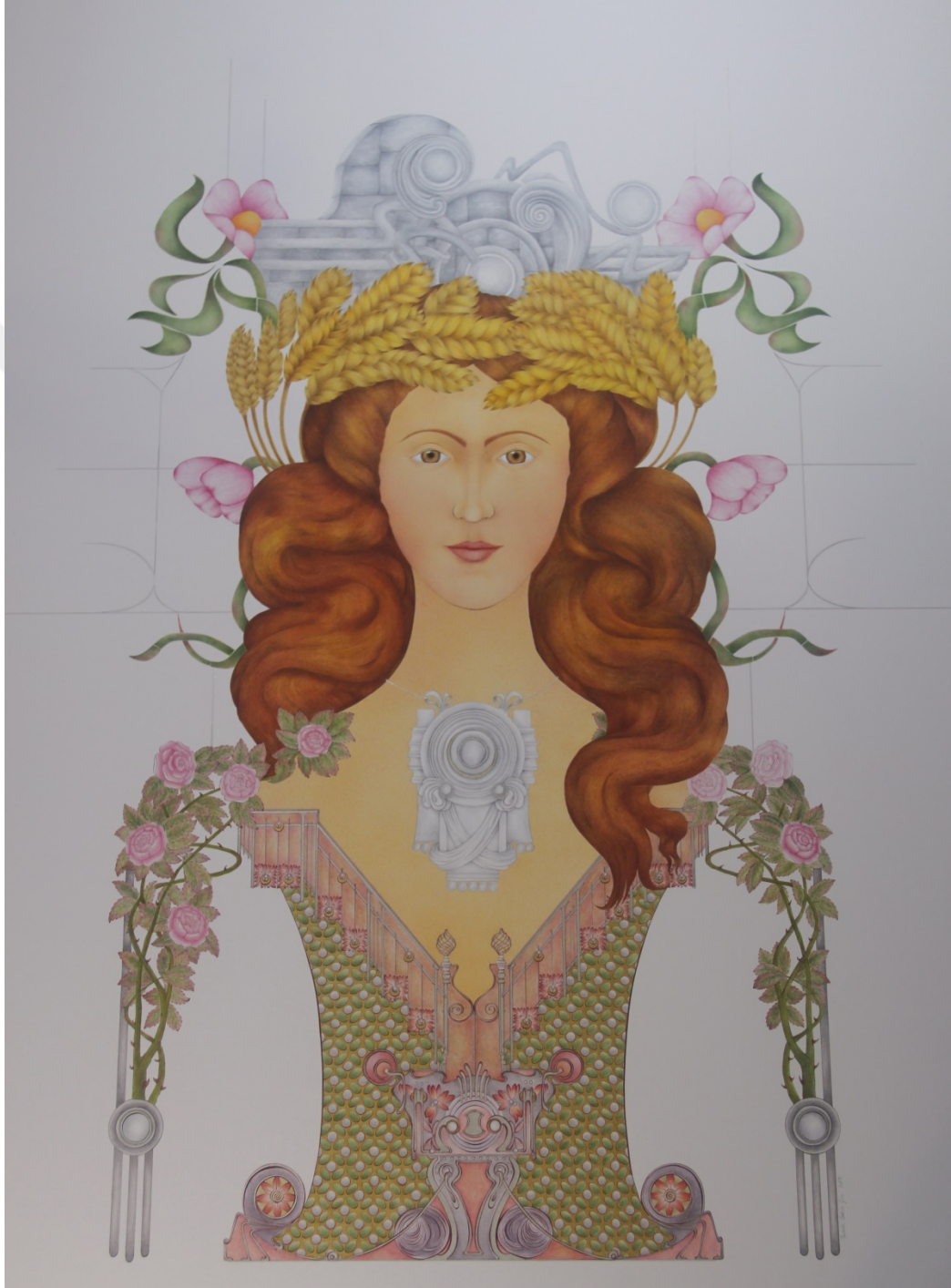


Çizim 3. 54: Figürün göz uygulama aşamaları



Çizim 3. 55: Figürün göz uygulaması son hali

Minyatür sanatında, gözün boyaması da tamamlandıca çalışma bitmiş kabul edilir.
(Çizim 3.56)



Çizim 3. 56: Tasarlanan Tezinin Kızı uygulamasının son hali

SONUÇ

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında Art Nouveau akımının oluşturduğu farklı sentez örnekleri kendini fazlasıyla göstermiştir. Beyoğlu Botter Apartmanı, şimdiye kadar mimarlık tarihi açısından veya üzerindeki süslemelerin araştırılması açısından birçok teze konu olmuştur. Bu tezde, Beyoğlu Botter apartmanına daha farklı bir gözle bakılıp, yapının mimarı D'Aronco'nun kullanmış olduğu mimari öge ve süslemeler incelenip, tezhip ve minyatür sanatlarıyla yansıtılması amaçlandı. Botter apartmanın yerinde çekilmiş olunan fotoğraflarından, Beyoğlu Belediyesi'nden temin edilen rölöve çizimlerinden, şimdiye kadar Botter Apartmanı üzerinden çalışılmış olunan bazı tezlerdeki iç mekân süslemelerini içeren fotoğraflarından yararlanarak farklı bir tasarıma ulaşıldı.

Art Nouveau akımında mimari tasarımlar içerisinde D'Aronco en çok kadın figürünü kullanan mimardır. Botter apartmanının dış ön cephe tasarımında da D'Aronco iki farklı kadın figürünü, imzası olarak portre rölyef şeklinde kullanmıştır. Bu figürlerin ikisinin arasındaki fark başlarına yerleştirmiş olduğu bitkisel motifli taçlarıdır. Figürlerden birinde başak tacı kullanırken diğerinde enginar tacını tercih etmiştir. Yapılan araştırmalardan Art Nouveau, tezhip ve minyatür sanatlarına bakıldığında ortak paydada buluştukları görülmektedir. Tıpkı tezhip ve minyatür sanatlarında olduğu gibi yapıda kullanılan motifler bitkisel kökenlidir. Fakat bu bitkisel kökenli motiflerin Art Nouveau sanatında kullanılmaktaki amaçlarının herhangi bir sebebe dayalı olduğuna dair bir bilgiye ulaşılamamıştır. Yapılan araştırmalar sırasında, Yunan Mitolojisinde, Başak Tanrıçası Demeter ile karşılaşıldı. Demeter, mitolojide bolluk ve bereketin simgesi olarak yer almaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda, başak taçlı kadın rölyefi, minyatür sanatı tekniklerine uygun, rafine, nüanslı çizgileri, heykelin sert ve donuk ifadesinden kurtarıp daha resimsel bir ifade ile tasarlandı.

Eserin ana karakteri bu rölyef figürlerinden biri olan başak taçlı kadındır. Tasarımın kadın teması üzerinden yola çıkılmasının bir diğer sebebi de Botter'in bir terzi olmasıdır. Botter terzi olarak insanları giydirmekteydi. Bu özellikten yola

çıkılarak tasarımda mimari öğelerle kadının giydirilmesi amaçlandı; denemeler yapıldı ve ortaya farklı bir tasarım çıkarıldı. Tezhip ve minyatür sanatları ile Art Nouvea'nın hareketli özellikleri uyumlu bir biçimde kadın figürü olarak yansıtıldı.

Bu çalışmada tezhip ve minyatür öğelerinin direkt veya dolaylı olarak birçok farklı disiplinle uyumlu bir biçimde kullanılabileceği gözler önüne serilmiş oldu.



KAYNAKÇA

ADIGÜZEL Hatice (2006) **19-20. Yüzyıl İstanbul Mimarlığında Art Nouveau Üsluplu Çiniler**, Y.L Tezi, M.S.G.S. Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ALPARSLAN Ali, **Tezhip Sanatı**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, C.3, İstanbul.

ALTINÇÖP Gülay (1980), Topkapı Sarayındaki XVIII. Yy. Sonu ve XIX. Yy. Boyunca Osmanlı Rokoko Tezhipli Yazmalar, Lisans Tezi, İ.Ü. Edebiyat fakültesi, İstanbul.

AND Metin (2014) **Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür**, Yapı kredi Yayınları, İstanbul.

ANIKTAR Serkan (2016) 19.Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı Mimari Biçimlenişine Etkisi: Vallaury Yapıları Örneği, II. Türkiye Lisansüstü Çalışmaları Kongresi- Bildiriler Kitabı V, İstanbul.

ATIL Esin (1999) Levni ve Surname, Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü, Koçbank, İstanbul

AYKUT Pelin (1992) **İstanbul Art Nouveau Mimarisinde Dekoratif Amaçlı Demir Malzeme Kullanımı**, Y.L. Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

BARİLLARI Diana - GODOLI Ezio (1997) **İstanbul 1900 Art Nouveau Mimarisi ve İç Mekanları**, Yem Yayın, İstanbul.

BARİLLARI Diana (2006) **Osmanlı Mimarı D’Aronco 1893–1909 İstanbul Projeleri**, (sergi kataloğu), İtalyan Kültür Merkezi-Pera Müzesi Yayını, İstanbul

BAŞAR Reşat (1996) **Geleneksel Türk Resim Sanatı ve Çağdaş Yansımaları**, Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üni., Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

BATUR Afife (1985) **İstanbul Art Nouveau’su**, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi, C:4, İletişim Yayınları, İstanbul.

BATUR Afife (1992) **19. yüzyılda İstanbul Mimarlığında Bir Stilistik Karşılaştırma Denemesi: A.Vallaury / Raimondo D’Aronco**. Z. Rona (Haz.). Osman Hamdi Bey ve Dönemi 17–18 Aralık 1992 Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.

BATUR Afife (1995) **Botter Apartmanı**, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları Cilt.2, İstanbul. Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını

BATUR Afife (2010) **D'Aronco Raimondo**, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, S:1, İstanbul.

BİROL İnci (2009) Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri, Kubbealtı yay., S:52, İstanbul.

Birsen PARLAK (2010) **Air pollution effects on the facade of the Botter Apartment in İstanbul**, Y.L. Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü Yüksek Teknoloji Enstitü, Mühendislik ve Fen Bilimleri Enstitüsü, İzmir.

CAN Cengiz (1993) İstanbul'da 19. Yüzyıl Batılı ve Levanten Mimarların Yapıları ve Koruma Sorunları, Doktora Tezi, Y. T. Üni. F.B.E., İstanbul.

CAN Cengiz (2009) **19. yüzyıl İstanbul Mimarlığında İtalyanlar**. ÖZDEM Filiz (Yazar), Karaların ve Denizlerin Sultanı İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul

COŞKUN Betül (2007) **15. Yy ile 20. Yy. Arasında Türk Tezhip Sanatında Gül Motifi**. Y.L.Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni., Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

ÇAĞMAN Filiz (1982) **Anadolu Türk Minyatürü**, Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi-5, Görsel Yayınlar.

ÇAĞMAN Filiz (2000) "Padişah Portreciliğinin Zirvesi: III. Murad", Padişahın Portresi. Tesavir-i Âl-i Osman, İstanbul.

DEMİRİZ Yıldız (1996) **On dokuzuncu Yüzyılda Osmanlı Başkentinde Kitap Süsleme Sanatı**. 19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı, Habitat II. Hazırlık sempozyum Bil. 14-15 Mart, İstanbul Sanat Tarihi Derneği, İstanbul.

DENEL Serim, (1982) Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış mekanlarda Değişim ve Nedenleri, O.D.T.Ü, MF. Aralık Yayınları Dizisi, Ankara.

DERMAN F. Çiçek, Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı, DİA, C.41.

DERMAN F. Çiçek, Tezhip: Tezhip Sanatında Üsluplar ve Sanatkârlar, DİA, C.41.

DIYARBEKİRLİ Nejat (1993) **Türk Minyatür Sanatı**, Başlangıçtan Bugüne Türk Sanatı, Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları, Bölüm:15, Ankara.

DORA E. Ayşe (2006). **Duygusal Zekâ Art Nouveau ve Dayanılmaz Kıvrımları**, Tasarım Dergisi, Sayı:162, İstanbul.

- DURAN Gülnur (2018) **Osmanlı Tezhip sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler**, Süleyman Demirel Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, S.31, Isparta.
- ERSOY Ayla (1991) 18.Yüzyılın Minyatürleri ve 19. Yüzyılda Batı Tarzı Resme Geçiş, IGI Global Dergisi, Sayı: 64, İstanbul
- ESİNER ÖZEN Mine (1985) **Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü**, İ.Ü. Basım Atölyesi, İstanbul.
- ESİNER ÖZEN Mine (2003) **Türk Tezhip Sanatı, Turkish art of Illumination**, Gözen yayınları, İstanbul.
- EVREN Burçak (2008) **İstanbul'da İtalyan İzi**, İlke Yayınları, İstanbul.
- Gültaş Didem (2008) **Raimondo D'Aronco: İstanbul'daki yapılarında Cephe Biçimlenişi ve Detayları**, YL. Tezi, Y.T. Üni. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- GÜNCAN Ali (1993) 19. yüzyıl Avrupa mimarlık hareketlerinin ve Batılılaşmanın Osmanlı konut mimarisine etkileri. Y.L. Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- GÜNEY K. Zeynep.- GÜNEY A. Nihan (2000) **Osmanlı Süsleme Sanatı**, SFN Ltd. Şti. Yayınevi, Ankara.
- İNAN Çiler (1995) **Art Nouveau Akımı**, Art Dekor Dergisi, Sayı:25, İstanbul
- İREPOĞLU Gül (1990) **Sultan II. Abdülhamit Döneminde Yeni Bir Anlayış: Art Nouveau**, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi, Cilt: 3, S. 9, İstanbul.
- İREPOĞLU Gül (1997) Batılılaşma Hareketinin İçerisinde, Kitaptan Tuvale Padişah Portreciliği, Antik Dekor Dergisi, S.32, İstanbul.
- KARAMANİ Arzu, (1987), Antik mimari öğelerinin geç devirdeki kullanım biçimleri ve Beyoğlu-İstiklal Caddesi 19. yüzyıl apartman Cephelerinin incelenmesi. Y.L. Tezi, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- KARATAŞ Ahmet, **Türk İslam Sanatında Minyatür**, Yağmur-Dil Kültür ve Edebiyat Dergisi, S.44.
- KARTAL B. Aylin (2005) **Art Nouveau' da İnsan İmgesi**, Y.L. Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- KAYA Selim (1993) **19.yüzyılda Beyoğlu ve Beyoğlu Hastaneleri**, Y.L. Tezi, İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

KURAN Apdullah, (1963), “**XX. Yüzyılda Batı Mimarisiyle Türk Mimarisinin Gelişmesi Hususunda Mukayeseli Bir Çalışma**”, Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I, İstanbul Devlet Güzel sanatlar akademisi, İstanbul.

MAHİR Banu (2000) “Portrenin Yeni Bağlamı”, Padişahın Portresi. Tesavir-i Âl-i Osman, İstanbul.

MAHİR Banu (2005) **Minyatür**, İslam Ansiklopedisi, TDK Yayınları, C.30, İstanbul.

MAHİR Banu (2005) **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

MEMİŞ Fatma Zehra (2013) İtalyan Mimar Raimondo D’Aronco’nun İstanbul yapılarının Koruma Durumlarının araştırması, Y. L. Tezi, Y. T. Üni. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Mimari Akımlar I, (1996) Yapı Endüstri Merkezi Yayınları 8, İstanbul.

ÖLEKLİ D. Deniz (2015) Art Nouveau’nın İstanbul’daki Yansıması: Raimondo D’Aronco’nun Şeyh Zafir Külliyesi Örneği. Y.L.Tezi, Süleyman Demirel Üni. Fen bilimleri Enstitüsü, Isparta.

ÖZSEZGİN Kaya (1982) **Art Nouveau ya da Modern Stil**, Milliyet Sanat Dergisi, Temmuz Yeni Dizi, N.51.

ÖZTÜRK Filiz (1993) **Seramik Sanatında Art Nouveau Akımının Etkileri**, Y.L. Tezi, M S.G.S. Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

QUARGNAL E. (1982) Premessa, D’Aronco Lettere di un Architetto Gemona del Friuli, Bianco Editore: VI-XVI.

RENDA Günsel (1997) **Osmanlı Minyatürü**, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları, C.2, İstanbul.

SCHMUTZLERS Robert (1962) **Art Nouveau**, Harry N. Abrams Publish, Inc., New york

SÖNMEZ Zeki (2006) **Türk-İtalyan Siyaset ve Sanat ilişkileri**. Bağlam Yayınları, İstanbul.

SÖZER SARAÇ Yasemin (2011) **İslam Halklarının Sanatsal Anlatım Yöntemleri; Minyatür**, Avrupa İslam Üni. İslam araştırmaları.Y.4, S.1.

TANINDI Zeren (1996) **Türk Minyatür Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

TANINDI Zeren (2004) **Kitap ve Tezhip**, Osmanlı Uygarlığı (edt. Halil İnancık) T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, C..2, İstanbul.

TAŞKALE Faruk (1994) **Tezhip Sanatının Kullanım Alanları**, Sanatta Yeterlilik Tezi, M.S.G. Sanatlar Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

TAŞKALE Faruk (2009) **20. Yüzyıl Tezhip Sanatı, Hat ve Tezhip Sanatı**, Kültür ve turizm Bakanlığı, Ankara.

TSCHUDI MADSEN Stephan (1976) **Sources of Art Nouveau**, De Capo Press, New York.

TUNCEL Mebruke (2002) **Osmanlı Dönemi Tezhip Sanatında Barok-Rokoko Üslubu (18-19.yüzyıl)**, Y. L. Tezi, M.S. Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. ÜÇER Münevver (1994) XVI-XVIII. Yüzyıllarda Türk Tezhib Sanatında Ekol Olmuş Sanatçıların Karşılaştırılması, Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni., Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

ÜÇER Münevver – ÜÇER Kaya, (2006) **Lale-i Münevveran**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Erk Ajans Yay., İstanbul

ÜNVER Süheyl (1979) **1949 Ressam Nakşi Hayatı ve Eserleri**; (E. Atıl), “Ahmed Nakşi an eclectic painter of the early 17th century”, Fifth International Congress of Turkish Art, Budapest, 22-27th September 1975, Budapest.

ÜSTÜN Ayşe, (2007) **Türk Tezhip Sanatı**, Türk kitap sanatları sempozyumu.

VINCA MASINI Lara (1984) **Art Nouveau**, Arch Cape press, New York.

YENİGÜN Sedef (2011) **İstanbul Art Nouveau Stilinde İnşa Edilmiş Yapıların Ortak İç Mekanlarının İncelenmesi: Beyoğlu Örneği**, Y.L.Tezi, M.S.G.S.Ü., Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

YERLİKAYA Dilek (2010) Sakıp sapancı Üniversitesi, Sabancı müzesi Koleksiyonundaki El Yazması Kuran-ı Kerimlerin Tezhip yönünden İncelenmesi, Y.L.Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni., Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

YETKİN S.Kemal (1984) **İslam Ülkelerinde Sanat**, Cem Yayın Evi,İstanbul.

http://iremverdon.files.wordpress.com/2010/03/botter_apartmani_makale.pdf

www.daranco.org

www.smartbeyoğlu

ÖZGEÇMİŞ

e-mail: berrincakin@gmail.com
 berrincakinguc.blogspot.com

1976' da Sinop'da doğdu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Tezhip Ana Sanat Dalından; Tezhip eğitimini Faruk Taşkale' den, Hat eğitimini Ali Alparslan' dan, Minyatür eğitimini Taner Alakuş ve Yakup Cem' den, Kalem İşi eğitimini Kaya Üçer' den alarak 2002' de bölüm 2. si olarak mezun oldu. Şu anda, mezun olduğu Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde yüksek lisans çalışmasını sürdürmektedir.

2002 yılından beri *Taner Alakuş Minyatür Atölyesi*'nde çalışmalarına devam eden sanatçı, 2012 yılında aynı zamanda Maslak'taki atölyesinde de çalışmaya başlamıştır.

Eğitim verdiği kurumlar;

2003&2017 Türk Kültürüne Hizmet Vakfı- Caferaga Medresesi,

2005&... İSMEK Bağlarbaşı Türk İslam Sanatları İhtisas Okulu,

2008&2010 Klasik Türk Sanatları Vakfı,

2011&... *Taner Alakuş Minyatür Atölyesi*,

2017&... Berrin&Cemil Güç Art Studio'da Minyatür dersleri vermektedir.

1999 senesinden bu yana birçok karma sergilerde yer almıştır. Katıldığı sergilerden bazıları;

- 2019 Pendik Belediyesi, Mehmet Akif Ersoy Sanat Merkezi, Sanata Kadın İmzası 'Rikkat Kunt Hatırasına' karma sergi
- 2018 Yeditepe Bienali, Nuruosmaniye Mahzeni, Mekândan Taşanlar, Berrin Çakin Güç Minyatür Atölyesi Sergisi 'İmgedeki Derinlik / Derinlikteki İmge'
- 2015 Eminönü Yeni Camii, Hünkâr Kasr-1, 'Bir-î Kimler' Berrin Çakin Güç ve Öğrencileri Sergisi

- 2015 Dolmabahçe Sanat Galerisi, ‘60 Sihirli Dokunuş, Ustalarla 2015 Buluşması’ Sergisi
- 2014 Cemal Reşit Rey Sergi Salonu, İSMEK Usta Öğreticileri Ebru, Minyatür ve Tezhip Sergisi ‘Duruş’
- 2014 Dolmabahçe Sanat Galerisi, İSMEK Minyatür Sanatçıları Sergisi ‘Sanatımız Yaşamımız’
- 2014 Küçük Çekmece Belediyesi, Uluslararası Geleneksel Sanat Buluşmaları ‘Meşk V.’
- 2013 Küçük Çekmece Belediyesi, Uluslararası Geleneksel Sanat Buluşmaları ‘Meşk IV.’
- 2013 All Arts İstanbul, Klasik ve Modern Sanat Fuarı, İstanbul Kongre Merkezi
- 2011 Adapazarı Orhan Gazi Kültür Merkezi, Taner Alakuş ve Öğrencileri Minyatür Sergisi
- 2011 Marintürk İstanbul City Port, Pendik, 70-Mâziden Âtiye 70 Sanatçı
- 2011 Zeytinburnu Kültür ve Sanat Merkezi, Taner Alakuş ve Öğrencileri Minyatür Sergisi
- 2011 Cemal Reşit Rey Sergi Salonu, Minyatür Buluşması, karma sergi
- 2011 Taner Alakuş Minyatür Atölyesi, 41 Usta, 41 Eser, 41 Kere Maşallah, karma sergi
- 2010 Pendik Belediyesi, Şehr-i Sultani İstanbul, karma sergi
- 2008 İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti, Geleneksel Türk Kitap Sanatları, Bugünün Ustaları, karma sergi
- 2008 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Geçmişten Günümüze, Öğretim Üyeleri ve Öğrencileri sergisi
- 2007 Balıkesir Devrim Erbil Çağdaş Sanat Müzesi, karma sergi
- 2007 Pendik Belediyesi, Geleneksel Türk Süsleme Sanatları Mevlâna Sergisi, karma sergi
- 2006 Pendik Belediyesi, Geleneksel Türk Süsleme Sanatları Bahar Sergisi, karma sergi
- 2005 Pendik Belediyesi, Geleneksel Türk Süsleme Sanatları 6/13, karma sergi.

- 2003 İAM (International Academia Marmaris) da minyatür çalışmalarında bulundu.
- 2002 Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Osman Hamdi Salonu, mezuniyet sergisi
- 2001 Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Osman Hamdi Salonu, karma öğrenci sergisi
- 1999 Cemal Reşit Rey Sergi Salonu, karma öğrenci sergisi

- Jüri Üyeliği:

2015 Geleceğin Ustaları Yarışması 3, Minyatür Jüri Üyeliği

2016 Geleceğin Ustaları Yarışması 4, Minyatür Jüri Üyeliği

2017 Geleceğin Ustaları Yarışması 5, Minyatür Jüri Üyeliği

- Katıldığı Projeler:

2011 Klasik Türk Sanatları Vakfı, “İstanbul'un Yüzü Projesi”

2010 Klasik Türk Sanatları Vakfı, “Erguvan Projesi”

2009 Klasik Türk Sanatları Vakfı, “İstanbul Minyatürleri Projesi”

2008 Klasik Türk Sanatları Vakfı, “ İstanbul Laleleri Projesi”

- Çini Pano Tasarımları:

2013 Marmaray, Sirkeci İstasyonu, Çini Pano Tasarımı, uygulama İznik Vakfı

2013 TBMM Ek Bina Girişi Çini Pano Tasarımı, uygulama İsmail Yiğit, 2.57m.x4.75m.

- Katıldığı Yarışmalar:

2005 Kültür Bakanlığı, 13. Geleneksel Türk El Sanatları Yarışması, Minyatür Dalında Sergileme

2004 İTO, I. Tarih-Sanat Buluşması Resim Yarışması, Sergileme