

**GELENEKSEL TÜRK RESİM SANATININ
GÜNÜMÜZDEKİ SÖYLEMİ**

Gülşen AĞYÜREK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RESİM ANASANAT DALI

Yrd. Doç. Dr. Yunus BERKLİ

2011

Her Hakkı Saklıdır

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

Gülşen AĞYÜREK

GELENEKSEL TÜRK RESİM SANATININ
GÜNÜMÜZDEKİ SÖYLEMİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Yrd. Doç. Dr. Yunus BERKLİ

ERZURUM- 2011



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

01.10.2011

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim- Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “Türk Resim Sanatı ve Batılı Teknik Anlayışının Türk Resim Sanatı Üzerindeki Etkisi” adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

☒ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

☐ Tezimin/Raporumun iki yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

01.10.2011

Gülşen AĞYÜREK



T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Yrd.Dos.Dr. Yunus BERKİ danışmanlığında, Gülen FİĞYİLİR EK... tarafından hazırlanan bu çalışma 01. / 07. / 2011.. tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Resim..... Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Yrd.Dos.Dr. Yunus BERKİ İmza: 
Jüri Üyesi : Dr. Mustafa YILDIRIM İmza: 
Jüri Üyesi : Yrd.Doc. İsmail TEFİKE İmza: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 01... / 07... / 2011...

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	V
KISALTMALAR DİZİNİ.....	VII
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	VIII
ÖNSÖZ.....	X
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESİM SANATININ GELİŞİM EVRELERİ

1.1. TÜRK MİNYATÜR SANATI	5
1.2. BATILI ANLAMDAKİ İLK HAREKETLER	17
1.3. PRİMİTİF TÜRK RESSAMLARI.....	19
1.4. ASKERİ RESSAMLAR DÖNEMİ	21
1.5. OSMANLI RESSAMLAR CEMİYETİ	26
1.6. ÇALLI (14) KUŞAĞI.....	28
1.7. MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTİRAŞLAR BİRLİĞİ.....	30
1.8. D GRUBU SANATÇILARI.....	32
1.9. YENİLER GRUBU (LİMAN RESSAMLARI).....	35
1.10. ON'LAR GRUBU.....	38
1.11. SOYUT SANAT	40

İKİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK SANAT ANLAYIŞINI GÜNÜMÜZ SÖYLEMİYLE

ELE ALAN ÖNEMLİ TÜRK SANATÇILARI

2.1. TURGUT ZAİM.....	50
2.2. NURİ ABAÇ.....	51
2.3. ADNAN ÇOKER.....	53
2.4. DEVRİM ERBİL.....	55
2.5. ABİDİN ELDEROĞLU	56
2.6. BURHAN DOĞANÇAY	57

2.7. EROL AKYAVAŞ.....	58
2.8. HÜSAMETTİN KOÇAN.....	60

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATSAL ÇALIŞMALARIMDA

ÇAĞDAŞ TEKNİK ANLAYIŞ İLE GELENEKSEL TÜRK MOTİFLERİNİN YENİ SÖYLEMLERİ

3.1. OTAĞ	64
3.2. EVREN – EJDER.....	67
3.3. HAYAT AĞACI VE EJDER.....	68
3.4. ÇİFT BAŞLI KARTAL	71
3.5. DAĞ	72
3.6. KOÇ VE KOYUN MEZAR TAŞLARI.....	74
SONUÇ.....	79
KAYNAKÇA.....	81
ÖZGEÇMİŞ	84

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

GELENEKSEL TÜRK RESİM SANATININ GÜNÜMÜZDEKİ SÖYLEMİ

Gülşen AĞYÜREK

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Yunus BERKLİ

2011- Sayfa: 85 + X

Jüri: Yrd. Doç. Dr. Yunus BERKLİ (Danışman)

Doç. Mustafa KÜÇÜKÖNER

Yrd. Doç. İsmail TETİKÇİ

Çağdaş Türk ressamların vardığı nokta uzun bir serüvenin sonucudur. Yaklaşık 600 yıl önce dünya sanatını kasıp kavuran ve hâkimiyetini elinde bulunduran Doğu sanatı –ki Türk sanatı bunun içerisinde önemli bir yerdedir- yerini Avrupa’nın sosyolojik ve ekonomik içerikli, akılcı yoluyla ortaya çıkarılan sanat anlayışın etkisine bırakmıştır.

Oluşumunu İslamiyet’in etkisiyle de uzun süre geliştiren, bilim, astroloji, tıp kitapları gibi daha pek çok konuların görselleştirilerek aydınlanmasını sağlayan, günümüzün de görsel açıdan belgesel niteliği taşıyan Türk minyatür resim sanatı, 19. yy. da Batılı teknik ve düşünce anlayışın baskın etkisiyle çöküşünü tamamlamıştır. Avrupa’ya giden Türk ressamlar, orada edindikleri eğitim ve deneyimle Çağdaş Türk Resim sanatını oluşturmuşlardır.

Batılı sanat anlayışını benimseyen Türk ressamları 20. yüzyılın sonuna doğru kendi kültür ve sanat miraslarını inceleme, araştırma ve hatırlatma gereksinimi duyulduğu görülür. Bu yenilikçi tavır Türk Resim Sanatının kendiyle yüzleşerek yeni bir anlayışın doğmasına yada Batılı etkide resim sanatını, kendi doğmalarını kullanarak yüzeye aktarmalarına sebep olmuştur. Günümüzün de sanatçılarından olan Erol Akyavaş ve Devrim Erbil, Matrakçı Nasuh’un kent tasvirlerinden ve geometrik disiplininden yararlanmışlardır. Adnan Çoker kendine özgü batı tekniğinden kopmayan üslubu ile Türk mimari yapısını ve biçimini kullanmıştır. Abidin Elderoğlu geleneksel Türk sanatı olan hüsnü-hat sanatından, Nuri Abaç ve Turgut Zaim Türk minyatür tekniğinden etkilenmiş ve bu etki altında eserler üretmiştir.

Örnek verilen sanatçı ressamlar geleneksel ve eski Türk sanatını batılı teknik anlayışıyla oluşturarak Türk resmini yeni bir senteze ulaştırmış başka pek çok sanatçı resamlardan bazılarıdır.

ABSTRACT

MASTER'S THESIS

TRADITIONAL TURKISH PAINTING ART PRESENT-DAY SPEECH

Gülşen AĞYÜREK

Advisor: Assist.Prof.Dr. Yunus BERKLİ

2011 – Page : 85 + X

Jury: Assist.Prof.Dr.. Yunus BERKLİ

Assoc.Prof. Mustafa KÜÇÜKÖNER

Assist.Prof. İsmail TETİKÇİ

The point that contemporary Turkish painters reached is the result of along adventure. Eastern art that ravaged the world art and ruled it about 600 years ago –the art in wich Turkish art has an important place- gave its place to the important of the sense of art wich was emerged through the rational way of Europe contended with sociological and economical.

Art of Turkish miniature painting whose formation was dwvveloped for a long time with influence of Islam in and wich orovided the enlightenment of many subject like science, astrology, medical boks by visualizing them dominant influence of Western techniques and mentality in 19th century. Turkish painters who went to Europe formed the contemporary Turkish Painting Art with the experiences and education they acquired there.

It is seen that Turkish painters who adopted the western sense of art where in need of researching, stadying and reminding their own cultural and artistic heritage towards the end of the 20th century. This innovatory manner caused Turkish Painting Art to give birth to a new sense by facing itself or Western influenced Painting Art to bring to surface by using their own dogma. Being today's artists, Erol Akyavaş and Devrim Erbil benefited from the city portroyal and geometrical discipline of Matrakçı Nasuh. Adnan Çoker used Turkish architectural structure and its from with the stile wich was unique to him and not seperated from Western technique. Abidin Elderoglu was influenced by Hüsni- hat calligraphy wich is a traditional Turkish Art, Nuri Abaç and Turgut Zaim were influenced by Turkish miniature craft and they produced works under that influence.

Example artist painters are some of the many other artist painters who transmitted Turkish painting to a new synthesis by creating traditional and old Turkish Art with western sense.

KISALTMALAR DİZİNİ

Bkz	: Bakınız
C	: Cilt
cm	: santimetre
Çev	: Çeviren
d.n	: dosya numarası
E.A.Ü	: Erzurum Atatürk Üniversitesi
E.A.Ü:G.S.F	: Erzurum Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
E.A.Ü.S.B.E	: Erzurum Atatürk Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü
Res	: Resim
s	: Sayfa
S.	: Sayı
S.B.E	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
T.T.K	: Türk Tarih Kurumu
V.D	: Vakıflar Dergisi
vd	: ve diğerleri
YY/yy	: Yüzyıl/yüzyıl

ŞEKİLLER DİZİNİ

Resim 1.1. Saray Nakkaşı Sinan Bey Fatih Sultan Mehmet'in Portresi,	5
Resim 1.2. Barbaros Hayrettin Paşa'nın Portresi, Nigari'den	7
Resim 1.3. Gazanfer Ağa Medresesi, Divan-ı Nadiri, 1618, Topkapı Sarayı Müzesi,	8
Resim 1.4. Belgrat Kalesi, SÜLEYMANNAME, Topkapı Sarayı Kitaplığı H. 1517, s. 108 b. 1558.....	9
Resim 1.5. Aynalı Kavak Sarayı, Gazneli Mahmut Mecmuası, 1685,.....	11
Resim 1.6. Padişahın Okmeydanına Gelişi, Levni, Topkapı Sarayı Kitaplığı,.....	12
Resim 1.7. Tahmes'in Sevgilisi Şahi Orhan, Levni Albümünden	13
Resim 1.8. Dere Kenarında Evler, ABDULLAH BUHARİ İmzalı Lake Cilt Kapağı, Topkapı Sarayı Kitaplığı,.....	14
Resim 1.9. Zenan-ı Felemenk, HUBANNAME VE ZENANNAME İstanbul Üniversitesi Kitaplığı T. 5502, s. 128a 1793	15
Resim 1.10. Manzara, DİVAN-I İLHAMİ, Topkapı Sarayı Kitaplığı, H.912 s.3b 19. yy İlk Yarısı.....	16
Resim 1.11. Osman Nuri Paşa, Yıldız Sarayı Bahçesi'nden, 19. yy Sonu.....	20
Resim 1.12. Bedri Kulları (İsmi Bilinmeyen Ahmed Bedri'nin öğrencileri), Alman Çeşmesi	21
Resim 1.13. Kolağası Hüsnü Yusuf Bey'in kalemiyle, Mevlevî-hane'nin Yüz Yıl Önceki Görünümü	22
Resim 1.14. Şeker Ahmet Paşa, Narlar ve Ayvalar	23
Resim 1.15. Osman Hamdi, Kaplumbağa Terbiyecisi, 1906.....	24
Resim 1.16. Kaymakam Remzi, Tersane.....	25
Resim 1.17. Hoca Ali Rıza, Göl Kenarı	26
Resim 1.18. Osman Asaf, Ağaçlar, 1917.....	27
Resim 1.19. Hikmet Onat, Tekneler.....	27
Resim 1.20. İbrahim Çallı, Üsküdar.....	29
Resim 1.21. Nazmı Ziya, Sokak Manzarası.....	29
Resim 1.22. Ali Çelebi, Yaralı Asker.....	30
Resim 1.23. Zeki Kocamemi, Çıplak	31

Resim 1.24. Nurullah Berk, İskambil Kâğıtlı Natürmort	33
Resim 1.25. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Köylü Kadın.....	34
Resim 1.26. Nuri İyem, Kadın	36
Resim 1.27. Avni Abraş, Balıkçılar	36
Resim 1.28. Ferruh Başağa, Soyut Kompozisyon.....	27
Resim 1.29. Leyla Gamsız, Soyut Kompozisyon	38
Resim 1.30. Mustafa Esirkuş, Balıkçılar	39
Resim 1.31. Vassily Kandinsky, Soyut	40
Resim 1.32. Sabri Berkel, Soyut,1980	42
Resim 1.33. Adnan Çoker, Madalya II, 1995,	43
Resim 1.34. Cemal Bingöl, Non-Figüratif Resim, 1970	44
Resim 1.35. Zekai Ormancı, Soyut Kompozisyon, 2004	45
Resim 2.1. Mustafa Ata, Yunus Emre 2002	48
Resim 2.2. Özdemir Altan, Soyağacı,	49
Resim 2.3. Turgut Zaim, Yörük Köyü	50
Resim 2.4. Nuri Abaç, 1998.....	51
Resim 2.5. Nuri Abaç, Boğaz Gezisi, 1997	52
Resim 2.6. Adnan Çoker, Yapı Süs IV 1999	54
Resim 2.7. Devrim Erbil, İstanbul.....	55
Resim 2.8. Abidin Elderoğlu, Kaligrafik Soyutlama, 1967.....	56
Resim 2.9. Burhan Doğançay, Soyut Kompozisyon, 1980,	57
Resim 2.10. Erol Akyavaş, Kerbelâ Vakası, 1983,	59
Resim 2.11. Hüsamettin Koçan, Selçuklu (Fasikül 3 Serisinden)	61
Resim 2.12. Hüsamettin Koçan, İstanbul, 2010.....	62
Resim 2.13. Hüsamettin Koçan, Amentü Gemisi, 2009,.....	63
Resim 3.1. Gülşen Ağyürek, Otağ, 2009.....	65
Resim 3.2. Otağ'dan Ayrıntı.....	75
Resim 3.3. Samarra Ulu Camii Minaresi.....	66
Resim 3.4. Gülşen Ağyürek, Evren, 2010	67
Resim 3.5. Gülşen Ağyürek, Hayat Ağacı, 2010	69
Resim 3.6. Hayat Ağacı'ndan ayrıntılar.....	80
Resim 3.7. Erzurum Çifte Minareli.....	70

Resim 3.8. Gülşen Ağyürek, Garuda, 2010	71
Resim 3.9: Garuda'dan Ayrıntı	84
Resim 3.10. Garuda'dan Ayrıntı	72
Resim 3.11. Gülşen Ağyürek, Dağlar, 2010	73
Resim 3.12. Gülşen Ağyürek, İsimsiz, 2010	74
Resim 3.13. Resim 60'dan Ayrıntı.....	88
Resim 3.14. Resim 60'dan Ayrıntı.....	76
Resim 3.15. Resim 60'dan Ayrıntı	88
Resim 3.16. Resim 60'dan Ayrıntı.....	78

ÖNSÖZ

“Geleneksel Türk Resim Sanatının Günümüzdeki Söylemi” adlı çalışmamız kendi içerisinde çok geniş bir konunun birbirleriyle bağlantısını irdeleyen incelemelerle oluşturulmuştur.

Çalışılan süreç içerisinde bu konu var olan eğitimi temelden olumlu bir şekilde etkileyerek arttırmıştır. Bunun yansira ortaya çıkarılan eserlerin savunmasını güçlendirmesine ve daha sağlam temeller üzerinde devam etmesine de katkı sağlamıştır. İnternet’e başvuru sanal kaynaklar yanlış olmasa da eksik kalması mümkün olabilir. Çalışmada yer alan yapıtlardan bahsederken resimlerini orijinalden değil de kitaplardan ya da kataloglardan çekilen fotoğraflardan ve internet sanal ortamından faydalanılmıştır.

Ele alınan konunun geniş olması, kaynak çokluğu bakımından olumlu sonuç vermiştir. Bu kaynakların çoğunu, tez danışmanım olan Atatürk Üniversitesi G. S. F. Temel Sanatlar Eğitimi Bölümünde Öğretim Üyesi olan değerli hocam Yrd. Doç. Dr. Yunus Berkli başta olmak üzere, çalıştığım Baksı Müzesi’nin Kütüphane Bölümündeki kaynakları kullanmamı sağlayarak çalışma ortamımı zenginleştiren Prof. Hüsamettin Koçan ve Baksı Kültür Sanat Vakfına teşekkürlerimi sunuyorum.

GİRİŞ

I KONUNUN ÖNEMİ, KAYNAKLAR ve METOD

1. Konunun Önemi ve Amacı

En erken devirlerden itibaren görülen tasvirler, kaya resimleri (petroglifler), kayaların ve mağara duvarların yüzeyleri üzerine yapılmış olarak karşımıza çıkar. Bunlardan bazıları boya ile yapılmış, bazıları da kazıma ve çizilerek meydana getirilmiştir. Kaya resimleri, Orta ve İç Asya'da M. Ö. binli yıllardan, M.S.14. ve 15. yüzyıllara kadar çok çeşitli konuları kapsar¹.

Bu konulardan en önemlisi de kendi oluşumunu İslamiyet'in etkisiyle uzun süre geliştirmeye devam eden, bilim, astroloji, tıp kitapları gibi daha pek çok konuların görselleştirilerek aydınlanmasını sağlayan, günümüzün de görsel açıda belgesel niteliği taşıyan Türk minyatür resim sanatıdır.

Türk İslam dünyası, minyatür sanatını soyutlayarak ve yalın bir şekilde süsleyerek, boyut ve perspektif kuralına uymaksızın, onu resim sanatının bir türü haline getirmeyi başarmıştır. Şüphesiz, bunda İslam'daki tasvir sanatına ihtiyatlı yaklaşımının da büyük payı vardır. İslami tasavvufunda, mutlak varlık Allah'tır. Ve Allahın yarattığı tabiat taklit edilemez. Bu fikir, minyatürlere de yansımıştır. Gözlem gücü ikinci plana atılmış, oluşturulmuş belli kurallar çizgisi çerçevesinde, bilinenler daha yalın ve daha anlaşılır bir şekilde işlenmiştir. Minyatür sanatının birebir taklidi olmaması, benzetme değil, olayları aktarma amacı gütmesi ve kendi içinde sıkı kuralları olması İslam'a aykırı bulunmasını engellemiş, böylece minyatür sanatının gelişmesine olanak sağlamıştır.

18. yüzyılın sonuna doğru Avrupa sanatına duyulan ilgi minyatür sanatının sonunu getirmiştir. Azınlıklar sorunu Osmanlı yönetiminin içyapısında var olduğu² gibi sanatında da yer almıştır. Minyatür sanatı yenilikçi tavırların dışında geleneksel yapısını koruyarak günümüzde hala devam etmektedir.

18. ve 19. yüzyılın Avrupa dünyası da Fransız devrimi ile çağdaşlaşma sürecini başlatmış, düşünce sistemlerini geliştirerek sanayi devrimini oluşturup kentlerin

¹ Emel Esin, Emel Esin, *Türk Kozmolojisine Giriş*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001, s. 25.

² Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2008, s. 19.

kalabalıklaşmasını sağlamıştır. Kalabalıklaşan kent halkının parçalanmış düşüncelerinin ürünü olan kapitalizm, buna tepki olarak ortaya çıkan Marksizm ve liberalizm gibi birçok sosyal içerikli düşünce yapısı ortaya çıkmıştır. Bu dönemde sanat akımları önceki yüzyıllardan farklı olarak bölünmeye başlamıştır. Bir tek düşünce akımı değil, birden fazla ve birbirlerinden farklı düşünce yapıları oluşturulmaya başlanmıştır. Aynı zamanda bu dönem Avrupa'nın geniş bir bölümünde resimlerin ve heykellerin en geçerli olan işlevlerine son verilen ve sanatçıları kendilerine yeni bir pazar aramaya zorlayan reform çağıydı³. Artık resim sanatının tek amacı tasvir etmek değil bilimsel ve ruhsal bilincin gelişimini de sağlamaktı. Bu amaçla birlikte Avrupa resim sanatı, kapital sisteminin oluştuğu dönemde de kendine yer bulmaya başlamıştı.

Geliştirme sürecini tamamlayarak çağdaş sanatın merkezi haline gelen Avrupa, başka birçok yönde olduğu gibi dünya sanatını da kendi hâkimiyeti altına almıştır. Osmanlı son yıllarını yaşarken Türk resim sanatında da çağdaş sanatın oluşumunu sağlayan ressamlar batıdan öğrendikleri, uyguladıkları ve yurda taşıdıkları çeşitli sanat akımları ve teknikleri ile bu oluşumu gerçekleştirmişlerdir⁴.

2. Kaynak ve Araştırmalar

Türk sanatı, ilk oluşumundan beri her döneminde de görüldüğü üzere, kozmoloji, astronomi, antropoloji ve antropogoni gibi konuları ele aldığı görülmektedir. Bunun sebebi Türk ırkının sahip olduğu din anlayışlarından ortaya çıkan kavramlarla ilintili olmasıdır. Bu kavramların nasıl geliştiğini takip etmek için, Emel Esin, yer aldıkları gök ibadeti kozmolojisini, Proto-Türk devrinden başlayarak ele almanın gerekli olduğunu belirtmektedir. Çünkü Proto-Türk devri ve Hun devrinde, Türkler için kendine özgülük yanı olan resimden, daha doğrusu tasvir sanatından söz edilebilir⁵.

Yunus Berkli **Uygur Resim Sanatının Üslup Özellikleri** adlı makalesinde "*Hun döneminden kalan ve kurganlardan çıkarılan keçe aplikelerdeki tasarımlar,*

³ E. H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, (3. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul 2002, s. 475.

⁴ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998, s. 16.

⁵ Emel Esin, *Türk Kozmolojisine Giriş*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001, s. 14,15.

bugün dahi sanat çevrelerinin ilgi ile izledikleri değerli yapıtlar arasındadır.” diye belirtir.⁶

Aykut Kazancıgil, **Türk Kozmolojisine Giriş** adlı eserin önsöz kısmında da belirttiği gibi; Emel Esin, çok sayıda lisans bilen ve bu sayede hem Doğu hem de Batı kaynaklarını inceleyebilen Türk sanatı, arkeoloji ve tarihi konularında çok sayıda makale yazan ve yurt içinde olduğu kadar yurt dışında da araştırmacıların başvurduğu önemli kaynaklar içeren eserleri oluşturan nadir rastlanacak araştırmacılardan biridir⁷.

Tezin birinci bölümünde yer alan batı çıkışlı düşünce tarzı resim tekniğinin Türk resim sanatına olan ilk etkilerini araştırmada çoğunlukla Metin And’ın **Osmanlı Tasvir Sanatları**, Rüçhan Arık’ın **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı** ve Gönül Öney’in **Beylikler Devri Sanatı** adlı kitaplarına başvurulmuştur.

Konunun aydınlatılmasında en çok yardımı olan kaynaklardan biri, hem bilgi birikimi hem de kullandığı sanatsal dille zenginleştirilmiş Sezer Tansuğ’un “**Çağdaş Türk Sanatı**” adlı kitabıdır. Tansuğ’un kitabında Cumhuriyet öncesi ile Cumhuriyet döneminde sanat alanlarında gerçekleşen olguların niteliğini aydınlatma yolunda önemli çabalar vardır. Kitabın çıkış noktasını belirleyen önemli sorunlardan birinin, ulusal ve yerel nitelikli özgün ayırımlara dikkat çekme amacını taşıdığı görülecektir. Teknik alanda Batının örnek alındığı koşullara ulusal iradenin egemen olduğu üslup ve biçim yenilikleriyle karşılık verile gelmiştir. Dolayısıyla kitabın, Türk sanatının tarihsel ve geleneksel verilerine kenetlenen çağdaşlaşma olgusunu, özgün bir gelişmenin süreklilik zinciri içinde ele alması doğaldır.⁸ Sezer Tansuğ’un “**Resim Sanatımızda Ortaya Çıkan Yeni Bir Gerçek, 19. Yüzyıl Sonu Türk Foto Yorumcuları**” adlı makalesi de bu anlamda aydınlatıcı bir kaynak olarak görülmüştür⁹.

Geleneksel çizgiyi Batılı teknik anlayışla ele alan günümüz sanatçılarını tanımlamamızda ön ayak olan önemli kaynaklardan biri de Ayla Ersoy’un sanatçıların sanatsal üsluplarından söz eden “**Günümüz Türk Resim Sanatı**”¹⁰ adlı yapıtıdır. Bu yapıtla birlikte Seyfi Başkan’ın **Türk Resmine Yansıyan Tarih, Ya da Tarihselcilik**

⁶ Yunus Berkli, “Uygur Resim Sanatının Üslup Özellikleri”, *Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 41, (Kasım 2010), s. 156.

⁷ Esin, s. 15.

⁸ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı* Remzi Kitabevi, İstanbul 2008, s. 85.

⁹ Sezer Tansuğ, “Resim Sanatımızda Ortaya Çıkan Yeni Bir Gerçek, 19. Yüzyıl Sonu Türk Foto Yorumcuları”, *Sanat Çevresi Dergisi*, (Eylül 1980), s. 7.

¹⁰ Ersoy, s. 12.

Arayışları¹¹, Şefik Kahramankaptan'ın Kültür Bakanlığı Yayınlarında yayımlanan **Resmi Geçit Ressam Söyleşiler**¹², Ayşegül İzer'in Sanat Çevresi adlı dergide çıkan **Sanata Beş Farklı Bakış**¹³ gibi makalelere de başvurulmuştur.

3. Araştırmanın Metot ve Düzeni

“Batı Resim Teknik Anlayışının Türk Resim Sanatı Üzerindeki Etkileri” isimli bu çalışmamız, iki yıllık bir süreç içerisinde gerçekleştirilmiştir. İlk yılında, çeşitli kütüphanelerde (Erzurum Atatürk Üniversitesi, İzmir Ege Üniversitesi, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi ve Bayburt'un Baksı köyünde bulunan Baksı Kültür ve Sanat Müzesi) belge taraması yapılmış, kitap, dergi, gazete gibi konuyla ilgili kaynak veriler biriktirilmiş, okunarak bir alt yapı oluşturulmuştur.

Konu, çıkış noktasından günümüze kadar geçen süre içerisinde değerlendirilmiştir. Özellikle konumuzu yakından ilgilendiren Osmanlı–Avrupa ilişkileri, savaşları ve bunların ortaya çıkardığı etkileşimleri vurgulamaktı. Bu etkileşimden sonra günümüze doğru gelen Türk Sanatı, sanatçıların çoğu, geleneksel çizgiyi batılı teknik anlayışla ele almışlardır.

Son olarak da, çoğunlukla internet sanal ortamından ve kitaplardan fotoğraf çekilerek sanatçı resimleri toplama işlemleri yapılmış, toplanılan verilerle konumuzu oluşturan yapıların birbirleriyle karşılaştırılması ve değerlendirilmesi yapılarak çalışmamız sonlandırılmıştır.

¹¹ Seyfi Başkan, “Türk Resmine Yansıyan Tarih, Ya da Tarihselcilik Arayışları”. *S,D,Ü Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 15, (Mayıs 2007), 91-110.

Erişim Tarihi: 13. 10. 2007, http://sablon.sdu.edu.tr/dergi/sosbilder/dosyalar/15/15_5.pdf

¹² Şefik Kahramankaptan, “Resmi Geçit Ressam Söyleşileri”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, Erişim Tarihi: 01. 02. 2010, <http://www.osmanlisanati.com/p10.html> 2001.

¹³ Ayşegül İzer, “Sanata 5 Farklı Bakış”, *Sanat Çevresi*, Sayı: 312, (Ekim 2004), s. 102.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK RESİM SNATININ GELİŞİM EVRELERİ

1.1. TÜRK MİNYATÜR SANATI

Türk ve Batı Dünyası arasında, başta savaş olmak üzere kültürel, ticaret ve ekonomi gibi çeşitli birçok ilişkiler kurulmuştur. Batı çıkışlı sanat anlayış tekniği her ne kadar en çok 19. ve 20. yüzyılda kendini göstermiş gibi görünse de aslında batı resim tekniği Türk sanatında-ki bu etki kısa bir dönem içerisinde de olsa- Osmanlı Döneminde Fatih Sultan Mehmet zamanında görülmeye başlanır.

Yabancı bir ustanın Venedikli ressam Mastori Pavli'nin¹⁴ öğrencisi olduğu anlaşılan saray nakkaşı Sinan Bey'in Fatih resmi, minyatür geleneği ile Batılı anlayışta portre tablosunu kaynaştıran örnek verebileceğimiz uygun bir eserdir¹⁵. **(Resim 1.1)**



Resim 1.1. Saray Nakkaşı Sinan Bey Fatih Sultan Mehmet'in Portresi,

¹⁴ Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2004, s. 33.

¹⁵ Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 947, Ankara 1988, s. 3.

Fatih'in duyarlı kişiliğini başarı ile yansıtan bu portrede, padişahın gözleri uzaklara dalarken ve elinde tuttuğu gülü koklarken resimlenmiştir. Gerek yüzdeki hafif gölgelendirme gerek kaftanın yakasının işlenişi, Doğu ve Batı üsluplarının Türk sanatçıların elinde nasıl yeni bir senteze ulaştığını ortaya koymaktadır. Sinan Bey'in bu minyatüründe, batılı anlayışının etkisiyle benzetme amacı güdülerek bir portre sanatı ortaya çıkmıştır.

“İstanbul'un fethinden sonra Fatih Sultan Mehmet'in Avrupa'nın kültür ve sanatına gösterdiği ilgiyi Gentile Bellini, Constanzio di Ferrara, Matteo di Pasti gibi Avrupalı ressam ve heykeltıraşları çağırıp, Bellini'ye yağlıboya portresini, Constanza da Ferrara'ya da üzerinde büstü ve atlı portresi bulunan madalyonları yaptırtarak göstermiştir. Bu dönemde kısa bir süre içerisinde de olsa sarayındaki tasvir sanatçıları da Avrupalı sanatçılardan ne kadar etkilendiklerini o dönemde kendi eserleriyle göstermişlerdir. Bu teknik her ne kadar Fatih döneminde kendini gösterse de daha sonraki kuşaklarda etkisini yitirmiş ve Doğu geleneği ile birlikte erken Osmanlı dönemi minyatür sanatı üslubu oluşumunun gelişimi devam etmiştir.”¹⁶

Batılı sanatçıların o dönemde bildiklerini saray nakkaşları da biliyordu. Perspektifi ışık gölgeyi ve daha birçok batı ülkelerinde daha yeni keşfedilen sanatsal temel olarak görülen unsurları bilip kendi eserlerinde kasıtlı bir amaçla uygulamıyorlardı.

Yazmaları minyatürlerle süslemeden önce Müslüman ressamların, konularını günlük yaşayıştan aldıklarını, gölgeyi, derinliği, hacmi bildikleri gerek tarihi kaynakların, gerekse eserlerin öğrettiği bir gerçektir. Suut Kemal Yetkin **İslam Ülkelerinde Sanat** adlı yapıtında “*Fatimi Halifelerinden El-Mustansır Billah zamanında Nakkaş İbn Aziz'in “ duvara girer gibi görünen, siyah zemin üzerine beyaz giysili” birer çengi resmi yaptıklarını Arap tarihçisi Makrizi'nin “Hitat”ından öğreniyoruz. Bu sözler daha XI. Yüzyılda perspektifin bilindiğini ve kullanıldığını göstermektedir. Böyle olduğu halde, minyatür, XIII. Yüzyıldan itibaren bir yüzey resmi*

¹⁶ Rüçhan Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 947, Ankara 1988, s. 3; Metin And, *Osmanlı Tasvir Sanatları*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2004, s. 36.

olarak gelişmiştir. Üçüncü boyutu görmezlikten gelmiştir. Modle ve perspektifin kullanılmamaları minyatürün estetik yapısına bulunmadığı içindir¹⁷” diye bildirilmiştir.

“Bunun örnekleri Batılı bir sanatçının yaptığı sanılan fakat aslında Osmanlı kökenli olan Nigari’nin Barbaros Hayreddin Paşa’nın portresinde, Kanuniyi Yaşlı Gösteren minyatürü ve II. Selim’in Portresi gibi eserlerinde görülür.”¹⁸ **(Resim 1.2)**



Resim 1.2. Barbaros Hayrettin Paşa’nın Portresi, Nigari’den

Barbaros Hayreddin Paşa abanoz ve fildişi kutu içinde on bir renkli sultan portresini, Fransız ve Osmanlı donanması Marsilya’da bulunduğu Fransız Amirali Virginio Orsini’ye vermiştir. Bunlar verilirken Giovio görmüş ve

¹⁷ Suut Kemal Yetkin, *İslam Ülkelerinde Sanat*, Cem Yayınevi, İstanbul 1984, s. 188.

¹⁸ And, s. 145.

kopyalarını yapmıştır. Bu görüşte bu portrelerin batı kaynaklı olduğu sanılmıştır. Bu portreler Osmanlı Kökenlidir. Ve bunları Nigari yapmıştır. Nigari gemiciydi, Tersane Reisi olmuştu¹⁹.

Fatih Sultan Mehmet'in ölümünden sonra tahta geçen torunları ve oğulları onun kadar Avrupa'ya yaklaşmamışlardır. Fatih gibi oğlu II. Bayezit ta sarayında bir grup Doğudan, Mısır ve İran'dan sanatçı davet edip ya da getirtip ve bunları bir arada bulundurmuştur²⁰. Doğu da yapılan savaşların çoğunda zafer kazanan Osmanlı padişahı II. Bayezit, o bölgelerdeki sanatçı ve ya nakkaşları kendi sarayına götürterek, çoğunu doğulu sanatçıların oluşturduğu "Ehl-i Hiref" adı verilen zanaatçılar örgütünü kurmuştu. Bu toplanan örgütü de kendi içeriğinde rütbelere ayırmıştı²¹.



Resim 1.3. Gazanfer Ağa Medresesi, Divan-ı Nadiri, 1618, Topkapı Sarayı Müzesi,

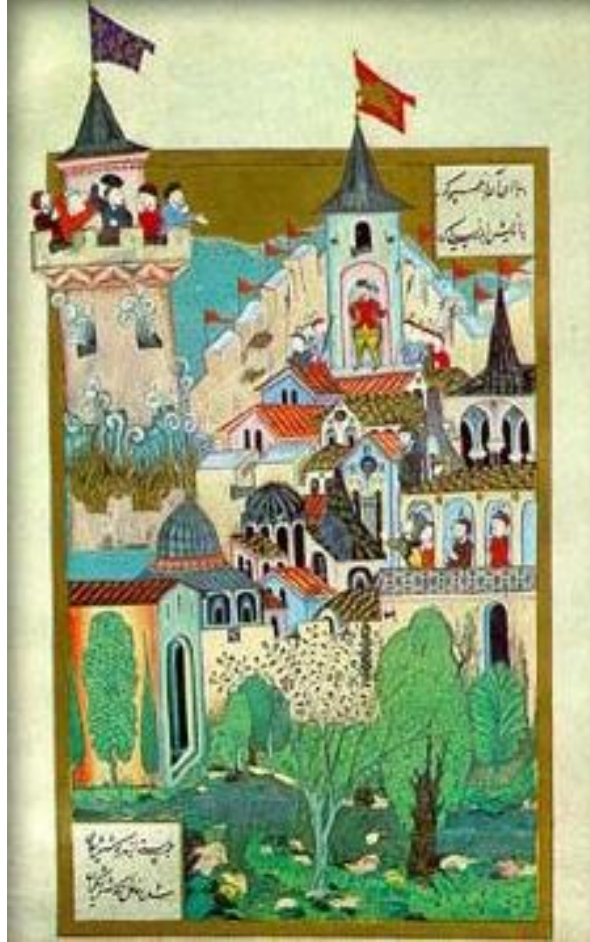
¹⁹ And, s. 145.

²⁰ Gönül Öney, *Beylikler Devri Sanatı XIV-XV Yüzyıl*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1994, s. 55.

²¹ Öney, s. 35.

Ve böylece Doğu İslam Minyatürlerinden ayrılan Osmanlı resim sanatı kendi içerisinde farklı bir yol çizerek gelişmeye başlamıştır.

Fatih'ten sonra daha az bir şekilde batı teknikleri 1498 yılında Emir Hüsref Dahlevi'nin Hamsesi gibi II. Sultan Bayezıt çağı eserlerinde devam edildiği görülmektedir²². Daha önceki Doğu tarzı minyatüründe perspektife yer verilmediği, gerçeklik kaygısı güdülmediği, belli kurallar içerisinde görülürken ve minyatür geleneğinin dekoratif yapı kalıplarının içerisindeyken, batı resimlerinin baskın etkisiyle dekoratif kalıplardan çıkıp, gerçeklik ve perspektif kavramının bir derecesine kadar, bağdaştırılmaya çalışılmıştır.



Resim 1.4. Belgrat Kalesi, SÜLEYMANNAME, Topkapı Sarayı Kitaplığı
H. 1517, s. 108 b. 1558

²² Arık, s. 3.

Arkada görülen eser (**Resim 1.4**) Kanuni döneminde Balkanlardan gelen, ismi bilinmeyen bir sanatçının çalışmasıdır. 1558 tarihli Süleyman name’de Belgrat kalesini canlandıran bu minyatürde Avrupa tipi kulelerin ve kiliselerin oluşu ve bunların dikkatli bir biçimde ışık- gölgeli boyanmaları batılı bir ustanın işi olduğunu fark ettirir.

Kanuni döneminde önem kazanmış olan tarihi konulu minyatürler, tarih yazmacılığıyla birlikte ortaya çıkmış ve Osmanlı minyatür sanatının en özgün dalını oluşturarak Osmanlı minyatürünün İslami çevresi minyatürlerinden farklılaşmasına sebep olmuştur²³.

Bu türün meydana gelmesinde Batı sanatındaki gerçekçiliğinde etkisi olduğu söylenebilir. Osmanlıların gerçeğe bağlı kalarak betimlemeye çalıştıkları tarihi konulu minyatürleri İslam dünyasına yeni bir ikonografi ortaya koymuştur. Bu gerçekçi tavır ve belgeleme çabası Osmanlı minyatüründe topografik* resim denen türü doğurmuştur.

Tarihi konulu yazmaların çoğunda yörelerin de belgelenmesi gerektiği için nakkaşlar ele aldığı yörenin en belirgin özelliklerinin bir arada görülebileceği bir düzenlemeye gitmişlerdir. Kanuni döneminde Piri Reisin öncülük ettiği, gelişmiş haritacılıktan da kaynaklanan bu yaklaşım, öncelikle Kanuni’nin seferlerine katılan, figürsüz olarak şehir, kale ve liman manzaralarını çok defa şaşılacak bir doğrulukla canlandıran, kısaca Matrakçı Nasuh diye tanınan sanatçıya bağlanmaktadır²⁴.

Kanuni döneminde ün yapmış, tomografik özellik taşıyan kent tasvirleriyle batılı anlamda gerçekçilik kaygısını farklı bir şekilde göstererek ön plana çıkan ve aynı zamanda eserlerinde belgesel niteliğini bulundurarak değerini arttıran eserlerin sahibi, sanatçı nakkaş Matrakçı Nasuh Osmanlı Minyatür sanatını çok önemli boyutlara taşımıştır. Devrim Erbil, Erol Akyavaş, Turgut Zaim gibi 20. yüzyılın son döneminin önemli ressamı bile hala onun eserlerinden etkilenerek çalışmalar üretmişlerdir.

Matrakçı Nasuh’un kendine özgü üslubu, renkleri ve özgün yöntemi ile Osmanlı minyatür sanatı içerisinde önemli yere sahiptir. Minyatürlerinde hiç insan resmini naksetmemiştir. Bu da dikkat çekici bir unsurdur. Eserlerinde doğaya çok önem verilmiş ve ayrıntılarıyla betimlenmiştir.

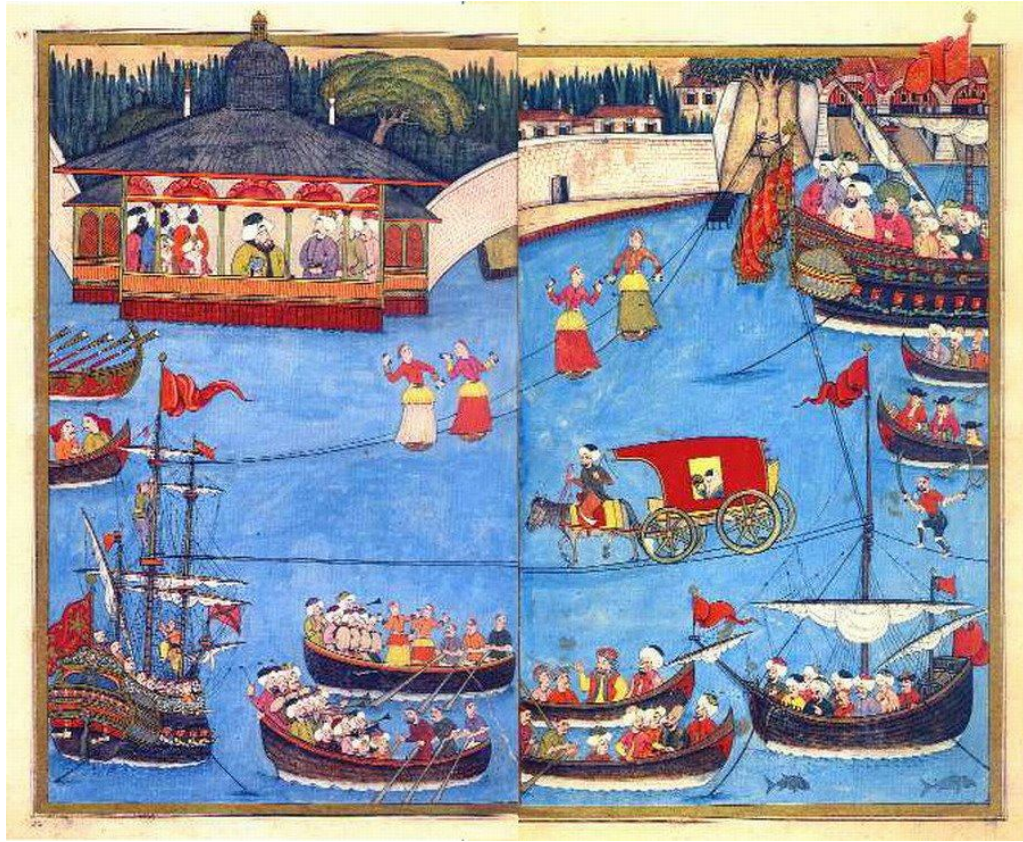
* **Topoğrafya:** Bir arazi yüzeyinin tabii veya suni ayrıntılarının meydana getirdiği şekil. Bu şeklin kâğıt üzerinde harita ve tablo şeklinde gösterilmesiyle ilgili ölçme, hesap ve çizim işlerinin hepsi.

²³ Oktay Aslanapa, “Osmanlı Minyatür Sanatı”, *Osmanlı Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 11, Ankara 1999, s. 152.

²⁴ Meltem Yakın Üldes, “Osmanlı Minyatür Sanatında Topografik Özellik Taşıyan Kent Tasvirleri”, *Artist Modern Dergisi*, Sayı:18, İstanbul (Eylül 2010), s. 45.

Ele aldığı bölgeleri şehircilik ve mimari tarihi açısından incelemek isteyenler için büyük bir bilgi kaynağıdır²⁵. Onun resimlerinde önemli formlar geometrik motiflere dönüşerek derinliği olmayan bir yüzeye halı desenleri gibi aktarılmıştır²⁶.

17. yüzyılda minyatür eserlerinde batı tarzı perspektife ilgi ve renk anlayışı daha da değişmiş ve gelişmiştir. Bunun örneğini Aynalı Kavak Sarayı (**Resim 1.5**) adlı minyatür eserinde görürüz. Bu minyatürde Aynalıkavak kasrı önünde denizde yapılan gösterilerde ip cambazları hünerlerini gösterisini ele almış²⁷.



Resim 1.5. Aynalı Kavak Sarayı, Gazneli Mahmut Mecmuası, 1685, İstanbul Üniversitesi Kitaplığı, T: 5461

Her ne kadar Osmanlı Minyatür Sanatı 17. yüzyılda Batıya daha da yaklaşmış ise de, bu dönemde sanatta bir duraksama dönemi yaşanmış olduğu anlaşılır. Çünkü bu

²⁵ Günsel Renda, "Minyatür", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yem Yayınları, İstanbul 1997, II, 1262.

²⁶ Yakın Üldes, s. 45.

²⁷ Sunay Akın, "Minyatür Resim Sanatında Önemli Gelişimler", Erişim Tarihi: 29.12.2006, <http://www.sunayakin.net/portal/sunay-akin-roportaj/>

döneme ait örnekler diğer yüzyıl eserlerine göre daha da azdır. 18. yüzyılda sanata tutkusu ile bilinen padişah III. Ahmet, döneminde yaşayan tüm sanatkârları kendi sarayında toplatıp, onları himayesi altında korumuş ve buda bütün sanat dallarında olduğu gibi cilt, kitap ve resim sanatında da bir canlanma meydana gelmesini sağlamıştır²⁸.

18. yüzyılda, Avrupa ile siyasi ve ekonomik alanda ilişkilerin artması, 28. Mehmet Çelebi'nin elçiliği öneminde edindiği izlenimleri Türkiye'ye aktarması, Lale Devri adıyla Osmanlı tarihinde ün kazanan bir dönemde batılıların bahçe eğlenceleri yaşamına çağrışımlar yaptırabilecek bir tarzın benimsenmesi ve buna benzer diğer olgular da bu yoğunlaşmanın belirtileri arasında görülür²⁹.

Türkler 18. yüzyılın başlarından bu yana, batılı bir hayat tarzına uymanın zorunluluğunu kavramaya başlamışlardır. Fakat batılılar arasında da genellikle egzotik oriental ilgiler denebilen ve Osmanlı topraklarındaki ilginç görünümlere yönelen bir moda hemen hemen aynı zamanda rastlamıştır.



Resim 1.6. Padişahın Okmeydanına Gelişi, Levni, Topkapı Sarayı Kitaplığı, A.3593. s.13b. 1720–1730

²⁸ And, s. 146.

²⁹ Tansuğ, s. 36.

Mustafa Çelebi, Selimiyeli Reşid, Süleyman Çelebi ve Levni 18. yüzyılın ünlü nakkaşlarıdır. Sultan III. Ahmet, saltanatının son on iki yılı (1718–30) boyunca süren Lale devri, minyatür alanında yüzyılın en parlak ve en verimli dönemini geçirmiştir. Bu dönemde minyatür alanında yeni bir çığır açan Levni (Abdulcelil Çelebi) adında ünlü bir nakkaş ustası yetişmiştir³⁰. Levnî'nin yaptığı padişah portreleri Batılılaşma dönemi Osmanlı tasvirlerinin ilk örnekleridir. Levnî çeşitli milletten, meslekten kadın ve erkek figürünü resimlediği çok sayıda örnek bırakmıştır (**Resim 1.7**). Sanatçı, yaptığı tek figürlerde konuya uygun bir çizgi ritmi yaratmayı başarmıştır. Levnî'nin en tanınmış eseri iki kopya olarak hazırladığı Surnâme'dir³¹.



Resim 1.7. Tahmes'in Sevgilisi Şahi Orhan, Levni Albümünden

³⁰ Arık, s. 6.

³¹ Nurhan Atasoy, "Minyatür Sanatı", Erişim Tarihi: 01.11.2011, 13.30
<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/minyatur.htm>

Batı'ya açılışın yoğunlaştığı Lale Devri'nde minyatür sanatında hem Batı resmi tarzında ilginç gelişmelere hem de giderek artan bir çöküşe tanık olunur. Levnî'den sonra adı anılmaya değer tek sanatçı Abdullah Buharî'dir³².

Her yönüyle denemeci bir sanatçı olan Abdullah Buhari'nin eserleri, Türk resminde bilinen en erken tarihli figürsüz manzara kompozisyonlarıdır. **(Resim 1.8)**



Resim 1.8. K. Dere Kenarında Evler, ABDULLAH BUHARİ İmzalı Lake Cilt Kapağı, Topkapı Sarayı Kitaplığı E.H. 1380 Nolu 1728–29 Tarihli Yazmanın Arka Yüzü

Batılı sanatçıların 18. ve 19. yüzyıllar arası döneminde Doğuya merak sarmaları ve sürekli büyük bir ilgi ve alakayla, macera duygusu içerisinde bu ülkeye gelmeleri elbette ki Osmanlı'yı şımartması gerekirdi ama aksine Osmanlı bu sanatçılara karşı her zaman ihtiyatlı yaklaşmış ve hatta rahatsız olmuştur.

Bu olgu zamanla tersine dönüşerek, Batılı sanatçılarda yaklaşık 600 yıldır var olan ilginin yerini gittikçe Osmanlının yani Doğunun Batılılara gösterdiği ilgiye ve öykünmeye bırakmıştır. Başka daha birçok nedenlerden dolayı Doğu Batı'yı sadece

³² Atasoy, s. 23.

sanat değil başka birçok alanlarda da, bu kadar zenginliklerine rağmen, arkadan takip etmeye başlamıştır.

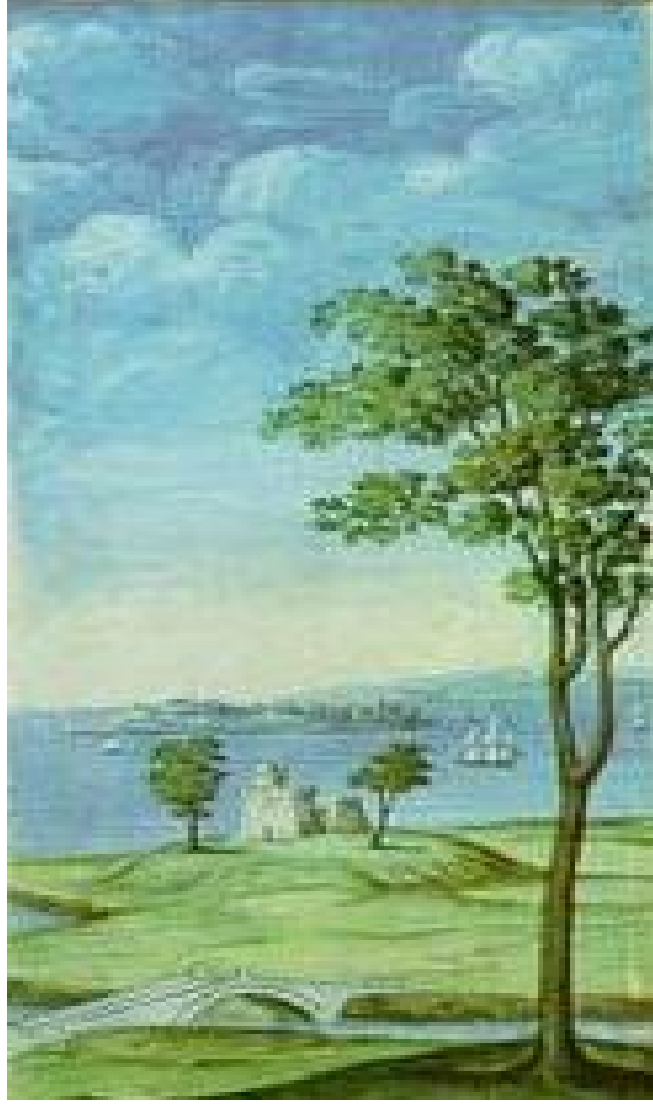
“Daha sonra 1. Mahmud döneminde de saraya gelen yabancı ressamlarla batılı resim anlayışının hâkim olmasıyla geleneksel minyatür sanatı sonlanmış olur. Enderunlu Fazıl’ın Zenannâme ve Hûbannâme’sini süsleyen resimler, minyatür tekniği dışında yapılmıştır.”³³ **(Resim 1.9)**

Tutkallı boyayla yapılan ve üst üste binmeyen yüzeyler halinde boyanan minyatürlerde, artık ışık-gölgeye yer veren suluboya resmi görünür. Batılı tarzı teknik, malzeme ve anlayışla yapılmış olarak gördüğümüz Resim 10. daki eser, daha çok ilgiyi toplamış ve minyatür resim sanatını klasik dönem sanatı olarak kabul edilmesini sağlamıştır.



Resim 1.9. Zenan-ı Felemenk, HUBANNAME VE ZENANNAME
İstanbul Üniversitesi Kitaplığı T. 5502, s. 128a 1793

³³ Özlem Demir, “Minyatür Sanatı”, Erişim Tarihi: 01.11.2010,
<http://www.gaziantepyazarlar.com/News/Kultur-Sanat/01.112.010/MINYATUR-SANATI.php>



Resim 1.10. Manzara, DİVAN-I İLHAMİ, Topkapı Sarayı Kitaplığı, H.912 s.3b
19. yy İlk Yarısı

Resim 1.10. da görülen bu resim, kitap resmin son örneklerinden biridir. Topkapı Sarayı Kitaplığında bulunan 19. yy başlarında hazırlanmış olan bir el yazmasıdır. Bu eser suluboya tekniğiyle yapılmış bir manzaradır. Deniz manzarasında ince fırça vuruşları, pastel renkler, ışık-gölge ve perspektif kullanımı ile batı tekniklerini gerçek anlamıyla uygulayan bir sanatçının emeği vardır.

19. yüzyıl boyunca minyatür sanatı çöküşünü tamamlamış ve yavaş yavaş yerini bildiğimiz anlamda çağdaş resme, batı resim tekniğiyle yapılmış yağlıboya tablolara bırakmaya başlamıştır. Ama batıda olduğu gibi ülkemizde de hala geleneksel bir sanat olarak varlığını sürdürmektedir.

1.2. BATILI ANLAMDAKİ İLK HAREKETLER

Türkiye'de batılı anlamdaki ilk resim denemeleri, resim öğreniminin askeri eğitim programının içerisinde kazanılmış olduğu, yeni kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun (Kara Mühendishanesi) ile Mekteb-i Harbiye (bugünkü Kara Harp Okulu) gibi mühendislik ve askerlik okullarında gerçekleştirildi. Bu okullardan önce saraydan gizli bir hendese odasının devamı niteliğinde olan Mühendishane-i Bahri Hümayundur.(1773) Bu okulda en basit şekliyle ilk kez gündeme geldiği bir okuldur. Mühendishaneden yetişen ilk önemli ressam olarak Kolağası Yusuf Bey gösterilir³⁴.

Yenilikçi padişahlar 19. yüzyılda da batılılaşma çalışmalarını destekliyordu. II. Mahmud kendi resmini yaptırarak devlet dairelerine astırmış, Abdülaziz de resimle uğraşmıştır. Hatta bu konuda da çok başarılı olduğu da bilinir³⁵.

Önce haritacılık, teknik resim gibi konularda başlayan eğitim kısa süre içinde serbest resmi de kapsadı, bu amaçla batıdan öğretmenler geldi, Türk öğrenciler de yetiştirilmek üzere batı ülkelerine, özellikle Fransa'ya gönderildi.

Bu yüzyıldaki gelişmelerden biri ilk resim sergileridir. Belgelerden *Oreker* adlı bir manzara ressamının 1845'te sarayda bir resim sergisi açtığı anlaşılmaktadır. 1860'larda düzenlenen çeşitli sergilerde resimler de yer almıştır.

Batı uygarlığını örnek alan, kültür değişimi sürecinde sivil okullarında açılmaya başlandığı görülür. Bu okullarda yabancı dilin öğreniminin yanı sıra resim derslerine de ağırlık veriliyordu. İstanbul'da açılan Galatasaray Mektebi Sultani'si (1869) ve Darüşşafaka Lisesi (1873) idi³⁶.

Türkiye'de yalnız resim çalışmalarının yer aldığı ilk resim sergisi ise ressam Şeker Ahmed Paşa tarafından düzenlendi. 27 Nisan 1873'te açılan sergiye hem Türk, hem yabancı ressamların katıldığı, ayrıca Sanayi Mektebi, Askeri Tıbbiye ve Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi) öğrencilerinin de sergiye resim verdikleri anlaşılmaktadır.

³⁴ Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, (2. Baskı), E.K.A. Eğitim Vakfı Yayınları, İstanbul 1995, s. 28,29.

³⁵ Cezar, s. 45.

³⁶ Tansuğ, s. 52,53.

Şeker Ahmed Paşa ikinci sergisini 1 Temmuz 1875'te açmış, bunu başka sergiler izlemiştir³⁷.

Bu yüzyılın sonlarına doğru resim sanatı açısından en önemli gelişme bir devlet sanat okulunun kurulmasıdır. 1874'te ressam Guillemet tarafından İstanbul'da Resim Akademisi adlı bir özel okulun açılmış olduğu bilinmektedir. Bu okulun öğrencileri çalışmalarını 1876'da düzenledikleri bir sergiyle tanıtmışlardır. Ama Türkiye'de çağdaş resim dalında eğitim veren ilk kuruluş 1 Mart 1883'te açılan Sanayi-i Nefise Mektebi (daha sonra Güzel Sanatlar Akademisi, bugün Mimar Sinan Üniversitesi) oldu. Ressam ve müzeci Osman Hamdi Bey'in 1882'de müdürlüğüne getirildiği bu kuruluşun ilk yönetmeliğinde okulun "resim, oymacılık, mimarlık (fenn-i mimari) ve hakkâklık ile ilgili bilgi ve hünelerinin sanata tatbiki usulünün okutulup öğretileceği yazılıdır. Resim eğitiminin ağırlığı bundan sonra askeri okullardan bu okula kaymıştır.

19. yüzyılda bir de gemileri, deniz savaşlarını konu edinen deniz ressamı vardı. Ayrı bir küme oluşturan bu sanatçılar arasında Osman Nuri Paşa, Fahri Kaptan, Kâtip Hüseyin Hüsnü (Tengüz), Tahsin Bey, Şamlı Ali Cemal, Bahriyeli İsmail Hakkı Bey gibi adlar sayılabilir. İstanbul'daki Deniz Müzesi'nde bu ressamların birçok yapıtı bulunmaktadır.

Cumhuriyetin kurulmasından sonra da resim alanındaki çalışmalar desteklendi. Sanayi-i Nefise Mektebi 1928'de Güzel Sanatlar Akademisi'ne dönüştürüldü. Batı ülkelerinden öğretmenlerin getirtilmesi, Türk öğrencilerinin Avrupa'ya gönderilmeleri bu dönemde de sürdü. Cumhuriyetin ilk yıllarında Güzel Sanatlar Akademisi'ni bitiren ressamlar arasında da Şeref Akdik, Refik Epikman, Mahmut Fehmi Cûda, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Turgut Zaim gibi sanatçılar bulunmaktadır. Öğretmen açığını gidermek için kurulan Gazi Eğitim Enstitüsü'nün (bugün Ankara'daki Gazi Üniversitesi) Resim-İş Bölümü yetiştirdiği çok sayıdaki sanatçıyla ikinci bir resim eğitimi kuruluşu görevi görmüştür. Günümüzde bazı üniversitelerin güzel sanatlar fakültelerinde resim eğitimi verilmektedir³⁸.

Resim sanatında 1950'den sonra çok çeşitli eğilimlerin, akımların, düşüncelerin yan yana yer aldığı gözlenmektedir. Farklı yaklaşımları benimseyen sanatçılar

³⁷ Tansuğ, s. 92.

³⁸ Tansuğ, s. 168.

birbirlerine üstünlük sağlamadan yapıt vermişlerdir. Malik Aksel halkbilim alanındaki araştırmalarıyla tanınmıştır. Turgut Zaim kırsal kesim izlenimlerini kendine özgü bir üslupla anlatmıştır. Bedri Rahmi Eyüboğlu Anadolu el sanatlarından esinlenen yapıtlar vermiştir. Sabri Berkel soyut çalışmalarıyla öne çıkar. İbrahim Balaban şair Nâzım Hikmet'in özendirmesi üzerine kendi kendini yetiştirmiş bir sanatçıdır. Çalışmalarını Paris'te sürdüren Fikret Muallâ kendini yurtdışında da kanıtlayan bir sanatçı olmuştur. Neşet Günel kırsal kesim insanlarını anlatan gerçekçi resimleriyle tanınır. Mimar olan Cihat Burak kendine özgü bir duyarlığa ulaşmıştır. Adnan Çoker soyut düzenlemelere yönelmiş, Salih Acar doğal yaşamdan esinlenen çalışmalar yapmıştır.

Son dönemde Mehmet Pesen, Kayıhan Keskinok, Nedim Günsür, Fahir Aksoy, Şadan Bezeyiş, Nuri Abaç, Mustafa Aslıer, Turan Erol, Orhan Peker, Ruzin Gerçin, Ömer Uluç, Özdemir Altan, Dinçer Erimez, Mehmet Güteryüz, Devrim Erbil, Altan Gürman gibi ustaların yanı sıra, Neşe Erdok, Oya Katoğlu, Mustafa Pilevneli, Süleyman Saim Tekcan, Burhan Uygur, Ergin İnan, takma adı "Komet" olan Gürkan Coşkun, Gülsüm Karamustafa, Balkan Naci İslimyeli, Hüsamettin Koçan gibi genç kuşak sanatçıları da adlarını duyurmuşlardır. Öncü nitelikteki çalışmalarıyla yurtdışında da tanınmış bir başka sanatçı olan Bedri Baykam ise bir sonraki kuşaktır.

Çağdaş Türk resim sanatının öncüleri, teknik resmin temel bilgilerini aldıktan sonra serbest konulara yönelmişler, çizgi ve perspektifin inceliklerini yağlı boya tablolarına aktarmışlardır³⁹.

1.3. PRİMİTİF TÜRK RESSAMLARI

Genellikle asker kökenli ve ya sivil okul mezunu olan ilk Türk ressamların yapıtları 19. yüzyılın ilk yarısından kalmaz. Resimlerindeki donuk, acemice hava nedeniyle "19. yüzyıl Türk primitifleri" diye de adlandırılan bu ressamlar resimlerini İstanbul'un ilk ünlü fotoğrafçıları olan Abdullah Biraderlerin çektikleri fotoğraflardan yararlanarak yaptıkları saptanmıştır⁴⁰.

³⁹ Ayşegül Demirbulak, *Çağdaş Türk Resminde Otoportre*, (Yayınlanmış Doktora Metni), Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul 2007, s. 20.

⁴⁰ Sezer Tansuğ, "Resim Sanatımızda Ortaya Çıkan Yeni Bir Gerçek, 19. Yüzyıl Sonu Türk Foto Yorumcuları," *Sanat Çevresi Dergisi*, Sayı: 23, (Eylül 1980), s. 4,7.

Bu fotoğraflardan yararlanarak saray ve köşk bahçelerinden ya da İstanbul'dan görünümler yapmışlardır. Bunlar arasında Hüseyin Giritli, Hilmi Kasımpaşı, Süleyman Sami, Ahmed Bedri, Salih Molla Aşki, Osman Nuri Paşa, Ahmed Şekür, Selahattin Bey, Şefik Bey, Necip Bey, Münip Bey, Ahmed Ziya Şam, İbrahim Bey, Mustafa Bey, Şevki Bey gibi adlar vardır⁴¹.

Osman Nuri Paşa, Yıldız Sarayı Bahçesi'nden (**Resim 1.11**) adlı eserinde, mimari yapı, doğanın içinde kaybolmuş, ön plana çıkarılan doğa ayrıntıyla incelenmeye çalışılmış fakat renkler yine donuk ve tek ton yeşilin siyahla karşılaştırılmış değerleri görülür. Yağmur yağacakmış gibi bulutlu bir hava izlenimi uyandıran gökyüzünde tek mavi ve yeryüzü koyu karanlık bir yeşil kullanılmış. Bitkilerde derinlik siyah ile sağlanmaya çalışılmışsa da renk perspektifinden söz edilemez. İnsani algı yerine objektif sayesinde monoton bir görüntü hâkimdir.



Resim 1.11. Osman Nuri Paşa, Yıldız Sarayı Bahçesi'nden, 19. yy Sonu
Tuval Üzerine Yağlıboya

⁴¹ Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2008, s. 85.

Primitif ressamın doğum, ölüm tarihleri ve yaşam öyküleri pek bilinmeyen sanatçılardır. İslam inancının verdiği tevazünün etkisiyle geçmişte pek çok nakkaşlarda olduğu gibi bu sanatçılar içerisinde de imzası bulunmayan çok sayıda resimler de vardır. Primitif resimler batı yöntemlerini kullanan resme bir geçiş evresi oluşturamamıştır. Ama Türk sanat tarihinde, özgün bir grup halinde karşımıza çıkarlar⁴².



Resim 1.12. Bedri Kulları (İsmi Bilinmeyen Ahmed Bedri'nin öğrencileri), Alman Çeşmesi, Tuval Üzerine Yağlıboya, 19.yüzyıl

1.4. ASKERİ RESSAMLAR DÖNEMİ

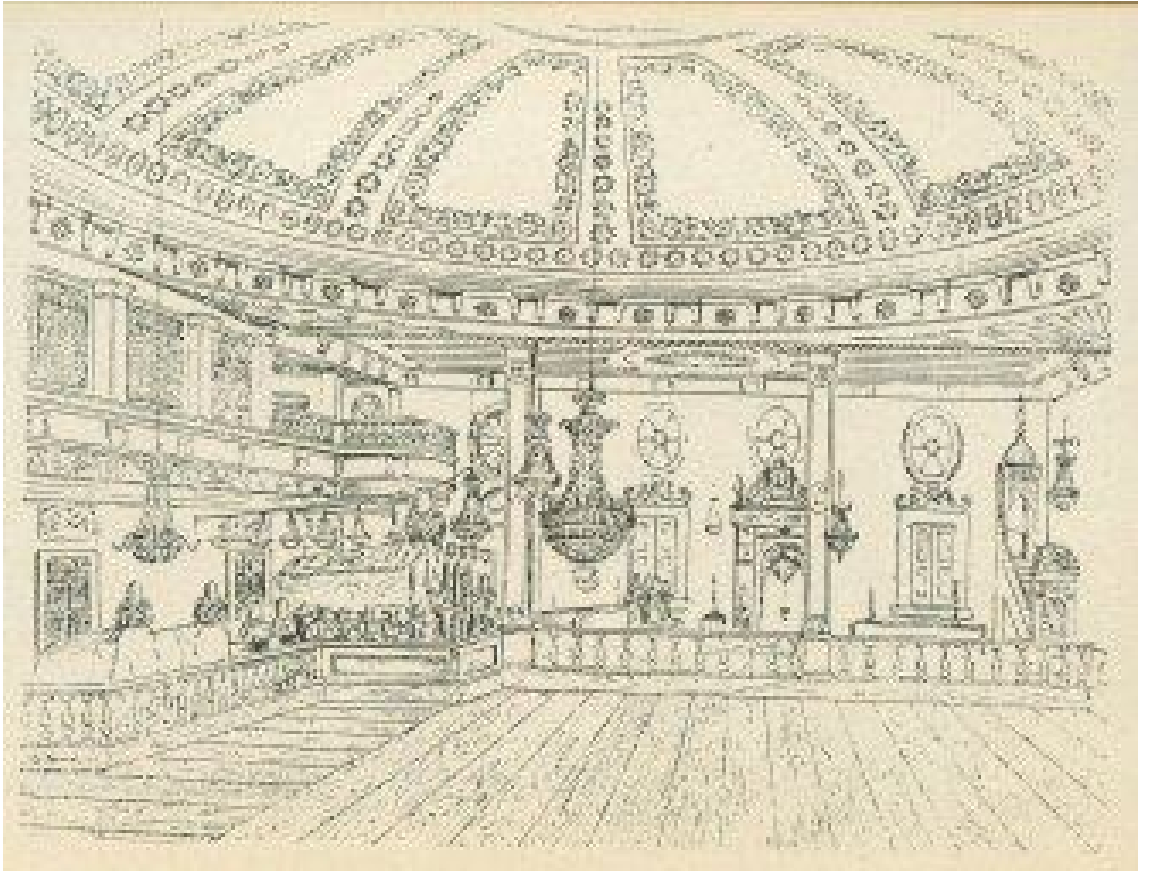
I. Abdulmecitten bu yana Osmanlı sultanları yabancı resamlara büyük bir ilgi göstererek, bu davranışlarıyla onların örnek alınması gerektiğini ima etmişlerdir⁴³. Bu yüzden düşünülür ki 1835'te Batı ya resim eğitimi için öğrenci gönderilmesi gibi bir program uygulanmaya konulmuştur. Bu programla Batıya yani Viyana, Berlin, Paris, Londra gibi sanat merkezlerinin yüksek eğitimi bulunduğu şehirlere, resim eğitimi için gönderilen ilk gençler, bilindiği gibi subay ya da askeri okul öğrencilerindendi.

⁴²Tansuğ, s. 85,86.

⁴³ Tansuğ, s. 85.

Böylelikle 19. yüzyıldan Cumhuriyet rejimine yönelme süreci içerisinde Türk devlet yönetiminin siyasal programlarında bulunan askerlerin oynadığı önemli bir rol, ülkenin kültür ve sanat alanındaki etkisiyle de dünyada eşine rastlanmayan bir olguyu karşımıza koymaktadır.

Abdülaziz zamanındaki asker ressamlar arasında İbrahim (Ferik) Paşa, Tevfik (Ferik) Paşa, Hüsnü Yusuf Bey gibi adlar vardır. Ama dönemin en iyi sanatçıları, resim eğitimi için Paris'e gönderilen öğrenciler arasındaki (Harbiyeli) Süleyman Seyyid Bey ile (Tıbbiyeli) Şeker Ahmet Paşa idi. Bu ressamlar kişisel üslup özelliklerinin yanı sıra aldıkları eğitim nedeniyle peyzaj, figür ve durağan doğa manzaraları olan resimlerinde başarılı olmuşlardır.



Resim 1.13. Kolağası Hüsnü Yusuf Bey'in Kalemîyle, Mevlevî-hane'nin Yüz Yıl Önceki Görünümü.



Resim 1.14. Şeker Ahmet Paşa, Narlar ve Ayvalar,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 88 x 110 cm

Şeker Ahmet Paşa, Narlar ve Ayvalar (**Resim 1.14**) adlı eserinde, geometrik açıdan sepetteki ayva ve narların dizilişi ve birbirleriyle oluşturduğu kompozisyon, resmin en dikkat çekici özelliği olduğu düşünülür. Şeker Ahmet Paşa'nın Narlar ve Ayvalar adlı natürmordun bir diğer özelliği ise, ışığın ve renklerin birbiriyle oluşturduğu uyum ve resmin gerçekçi duruşudur. Nar ve Ayva'nın dokusu bile izleyici tarafından hissedilebilmektedir.

Aynı kuşaktan hem ressam, hem arkeolog ve hem de müze müdürü olan Osman Hamdi Bey, yakın çevresini resimlemeyi tercih eden bir sanatçıdır. Son Osmanlı Sadrazamı İbrahim Ethem Paşa'nın oğlu olan Osman Hamdi Bey ise güncel yaşamı "Oryantalist" bir yaklaşımla ele almasıyla tanınır. Osman Hamdi tablolarında, Batılı ressamlardan farklı şekilde, Doğu'da yetişmiş biri olarak kendi toplumuna bakıyor. Sanatçının birçok resminde model olarak kendisi, ailesi ve çevresindeki kişilerin fotoğraflarından yararlanmıştı. Bu onu Türk Resim Sanatındaki ilk portre ressamı da yapmaktadır. (**Resim 1.15**)



Resim 1.15. Osman Hamdi, Kaplumbağa Terbiyecisi, 1906
Tuval Üzerine Yağlıboya, 223x 117 cm

Osman Hamdi ile ondan önce Avrupa'ya gönderilen asker ressamların çalışmaları incelendiğinde resimlerinin klasik Fransız resminden çok etkilendikleri ve teknik bir işçilikten, sınırlı bilgi ve beceriden öteye gidemediği görülecektir.

Halil Paşa, Hüseyin Zekâî Paşa ve Hoca Ali Rıza bir sonraki kuşağın ressamlarıdır. Resimlerinde İzlenimci bir hava olan Halil Paşa yaptığı İstanbul görünümüleriyle tanınır. Çok sayıda küçük taslak çalışmasıyla bilinen Hoca Ali Rıza'nın ise gerçekçi bir tekniği vardır.

Asker ressamlar kendi görevlerinin yanı sıra Osmanlı nakkaşlarına verilen görevi de yerine getirmişlerdir. Bu görevlerin en önemlilerinden biri de Osmanlı toprakları içinde gezdikleri yörelerin desen ve suluboya resimlerini belge niteliğini

taşıma kaygısını güderek resimlemektir. Harbiye çıkışlı Kaymakam Remzi de bu sanatçılardan biridir. **Resim 1.16**'da günün koşullarına göre Batılılaşmada boya/pentür tadı yakalayabilmiştir.



Resim 1.16. Kaymakam Remzi, Tersane,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 35x25 cm

“Türk ressamalar 20. yüzyılda ilk kez bir örgüt çevresinde birleşmişlerdir. İlk Türk ressamalar derneği 1908'de kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'dir. Derneğin adı 1921'de Türk Ressamlar Birliği'ne, 1926'da da Türk Sanayi-i Nefise Birliği'ne, 1929'da da Güzel Sanatlar Birliği'ne dönüştürülmüştür. Sanatçılar arasında belli bir dayanışma sağlayan, düşünce alışverişine olanak veren bu tür örgütler daha ileride belli akımların savunucusu olarak da ortaya çıkmıştır.”⁴⁴

⁴⁴ Ersoy, s. 22.



Resim 1.17. Hoca Ali Rıza, Göl Kenarı,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 44 x 64 cm

1.5. OSMANLI RESSAMLAR CEMİYETİ

1908 yılında “Osmanlı Ressamlar Cemiyeti”, 1921 yılında ise “Türk Ressamlar Cemiyeti” olarak etkinliklerini sürdürmüşlerdir. 1916 yılında da 48 ressamın katılımı ile Galatasaray Lisesi resim atölyesinde gerçekleştirilen ilk resim sergisi açılmış, daha sonraki yıllarda düzenli hale gelerek, her yıl temmuz aylarında tekrarlanarak devam etmiştir⁴⁵.

1921 yılında “Türk Ressamlar Cemiyeti” ne dönüşen cemiyet, tüzüğünü genişletip, değiştirerek o günün Maarif Vekili Mustafa Necati ve Güzel Sanatlar Genel Müdürü Ressam Namık İsmail’in de desteğini sağlayarak kurulmuştur⁴⁶.

⁴⁵ Ersoy, s. 22.

⁴⁶ Gültekin Elibal, “Atatürk Resim ve Heykel”, İş Bankası Kültür Yayınları, Sayı: 121, İstanbul 1973, s. 58.



Resim 1.18. Osman Asaf, Ağaçlar, 1917
Karton Üzerine Suluboya, 24 x 15 cm

Bu cemiyetin destekçi ressamı: bu cemiyetin yayın organlarıyla ortaya çıkardığı mecmuanın sorumlu yöneticisi olan Ressam Osman Asaf ve bu mecmuada sürekli yazı yazan Hoca Ali Rıza, Sami Yetik, Ruhi Arel, Ahmet Ziya Akbulut, Ahmet Adil gibi sanatçı ressamlar, bunun yanı sıra sergilerin devamını sağlayan İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Nazmı Ziya, Şevket Dağ, Hikmet Onat gibi isimlerdi.



Resim 1.19. Hikmet Onat, Tekneler,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 61x 70cm

1.6. ÇALLI (14) KUŞAĞI

Sanayii Nefise’de açılan “Avrupa Sınavı”nı kazanan yetenekli gençler, 1910’da Paris’e gönderilmişlerdir. 1914’de Birinci Dünya savaşı nedeniyle bu genç ressamlar yurda geri dönmüşlerdir. İbrahim Çallı ve arkadaşları Feyhaman Duran, Nazmı Ziya, Hikmet Onat, Avni Lifij, Şevket Dağ, Ruhi Arel, Sami Yetik gibi sanatçılar ile İzlenimcilik/ Empresyonizm etkisinde Türk Resim Sanat içerisinde var olmuşlardır⁴⁷. Bu sanatçılar Türk resim tarihinde görülen en heyecanlı empresyonist ressamlardır.

O Yıllarda Avrupa’da izlenimcilik çok daha geride kalmış, Fovizm, Kübizm, Ekspresyonizm. Fütürizm, Konstrüktivizm gibi daha Türk sanatında görülmemiş, avangart sanatlar hakimdi. Hatta Avrupa, savaşın çıkmasıyla Zürich’e kaçan sanatçıların savundukları Dadaizm anlayışının doğum sürecini izliyordu.

Çallı ve arkadaşları izlenimci anlayışla deseni resimden çıkararak, peyzaj, natürmort, portre ve nü gibi konuların çeşitlemelerine yönelmişlerdir. Bu resimlerde fırça vuruşlarıyla şekillenen boya zevkinin gelişmesi Türk Resim sanatında önemli bir aşama olmuştur.

Çallı kuşağı Sanayii Nefise’de hoca olduktan sonra okuldaki yabancı hocaların egemenliği gücünü yitirmiştir. Çünkü yeni yetişen ressamların anlayışı yabancı ressamların anlayış düzeyini aşmıştır⁴⁸.

İbrahim Çallı, Üsküdar (**Resim 1.20**) adlı eserde, ressamın paletindeki tüm renklerin ustalıkla kullanıldığı görülür. Resme bakıldığında kişi kendini Çallı ile beraber Üsküdar’da, o yıllarda dolaşır gibi hisseder. Günlük yaşamdan bir sahnenin betimlediği eserde Çallı, Empresyonist tavrı devam ettirmiştir. Belki bir ışık sistemine göre resmi yatay olarak ikiye bölebilecek biçimde resmi açık (üst) koyu (alt) olarak kompoze etmiştir. Olgun bir teknikle yapılan resim son derece doğal ve samimi gözükür. Ortayı kapsayan Üsküdar caminin muhteşem bir şekilde kullanılan beyaz rengi diğer bölgelerde kullanılan yoğun baskın renkleri oldukça rahatlatır.

⁴⁷ Ersoy, s. 14.

⁴⁸ Ersoy, s. 16.



Resim 1.20. İbrahim Çallı, Üsküdar,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 45x 60 cm

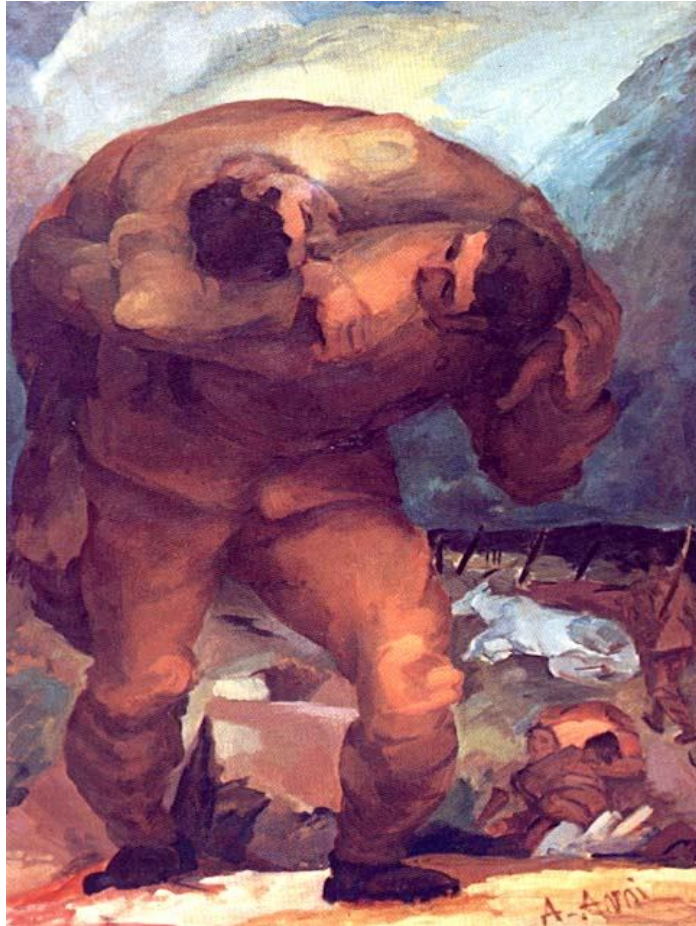
Benzer Empresyonist tavırla yapılmış bir diğer resim Nazmi Ziya'nın Sokak Manzarası (**Resim 1.21**) adlı eseridir. Günlük yaşamdan bir sahnenin betimlendiği resimde 1914 Çallı kuşağının izlenimci ve samimi tavrı görülmektedir.



Resim 1.21. Nazmi Ziya, Sokak Manzarası,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 35x 45 cm

1.7. MÜSTAKİL RESSAMLAR VE HEYKELTIRAŞLAR BİRLİĞİ

Cumhuriyetin ilanından sonra getirilen yenilikler ve gelişmeler içerisinde resim sanatı da kendini göstermiştir. İbrahim Çallı, Nazmi Ziya, Hikmet Onat, Feyhaman Duran, Avni Lifij, Şefket Dağ, Ruhi Arel, Sami Yetik gibi Çallı Kuşağın sanatçıların arkasından 1923 yıllarında sanat öğrenimlerini yeni bitiren genç ressamlar bir araya gelerek bir sergi açmışlardır. Ardından Sultanahmet'te eski bir evin odasında “Yeni Resim Cemiyeti” adında bir grup oluşturarak hocaları olan 14 Çallı kuşağının büyük ustaların izinden ayrılmış oldular. Bu genç ressamların adı: şeref Akdik, Refik Epikman, Elif Naci, Mahmut Cuda, Muhittin Sebati, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Sami Özerendir⁴⁹.



Resim 1.22. Ali Çelebi, Yaralı Asker, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100x50cm

⁴⁹ Ersoy, s. 24,25.

Ama bu grubun sanatçıları sanat yollarını iyi belirleyemedikleri için ömrü kısa sürmüştür. Daha sonra Bakanlığın açtığı Avrupa sınavını bu sanatçıların bazıları geçerek Avrupa'nın yabancı usta ressamlarının atölyelerinde çalışarak kendilerini geliştirme fırsatını bulmuşlardır. 1928 de yurda geri dönen bu genç kuşak sanatçıları tekrar bir araya gelerek Ankara Etnografya Müzesinde ilk sergilerini açtıktan sonra "Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar" birliği adı altında bir grup oluşturmuşlardır. Bu grup yeni katılan sanatçılarla zenginleşmiştir.

Bu grubun sanatçıları: Muhittin Sebati, Cevat Dereli, Hale Asaf, Mahmut Cuda, Ali Avni Çelebi, Zeki Kocamemi, Şeref Akdik, Refik Epikman ile heykeltıraş Hadi bara, Radip Aşur Acudoğlu, Zühtü Müridoğlu'dur⁵⁰.



Resim 1.23. Zeki Kocamemi, Çıplak
Tuval üzerine yağlı boya, 41 x 33,5 cm

⁵⁰ Tansuğ, s.167.

Bu grup Batı’da öğrendikleri her türlü üslupları Realizm, Kübizm, Ekspresyonizm, Konstrüktivizm ve Avrupa çıkışlı diğer birçok avangart anlayışı kendi tekniklerinde uygulamaya çalışmışlardır. Batı anlayışın etkisiyle Çallı kuşağın izlenimci üslubuyla deseni resimden çıkarma düşüncesine ve daha başka birçok şeylere karşı gelerek Çallı kuşağına muhalif bir taraf oluşturmuş, resime tekrar deseni geri getirmişlerdir. Bunu özellikle Berlin’de ressam Hoofman hocanın atölyesinde beraber eğitim görmüş Ali Avni Çelebi (**Resim 1.22**)ve Zeki Kocamemi uygulamıştır⁵¹. (**Resim 1.23**)

Devletin ve özel kesimin ilgisini çekmeyen “Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Cemiyeti” çabaları birkaç yıl sürmüş ve daha sonraki yıllarda sanatçı kişiliklerini gelecekte bulmuşlardır.

1.8. D GRUBU SANATÇILARI

D Grubu cumhuriyetin kuruluşunun onuncu yılına rastlayan 1933 yılında kurulmuştur. Atatürk’ün önderliğiyle çağdaşlaşmaya başlayan Türkiye bu gelişmekte olan anlayışı kültür ve sanat alanında da fark edilir bir şekilde göstermiştir.

Birlikte sergi açmak amacıyla bir araya gelen bu beş ressam ve bir heykeltıraş, hiçbir resmi ve siyasal niteliği olmayan tamamen kişisel ve otoritesiz olan bir grup kurmuşlardır⁵².

Grubun “D” harfini ad olarak seçmesinin sebepleri 20. yüzyılda açılmış olan ilk tutarlı dördüncü birlik olmaları ve de alfabenin 4. harfi D olması ve ayrıca 1916 da Avrupa’da artık büyük bir akım olarak kabul edilen Dada düşüncesini savundukları için de D harfini kullandıkları da düşünülebilir

Bu grubun sanatçıları Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Tollu, Elif Naci, Abidin Dino ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu’dur. İlk sergileri 1933 de Narmanlı Hanında bir şapkacı dükkânında düzenlemişlerdir. Bu grup 1947 yılına dek her yıl aralarına katılan yeni isimlerle zenginleşmiş ve etkinliklerini sürdürmüşlerdir⁵³.

⁵¹ Kıymet Giray, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1998, s. 94.

⁵² Ayla Ersoy, “D” Grubunun Kuruluşunun 50 Yılı”, *Somut*, (Eylül 1983), s.7.

⁵³ Tansuğ, s. 25.



Resim 1.24. Nurullah Berk, İskambil Kâğıtlı Natürmort, Tuval üzerine yağlı boya, 45 x 50 cm

Kübist eserlerin en iyi örneklerini veren sanatçılardan Nurullah Berk'tir. **(Resim 1.24)** İskambil Kâğıtlı Natürmort adlı eserinde mavi tonlarda boyanmış zemin üstüne kavuniçi, sarı ve yeşilin tonlarıyla beyaz kullanılmıştır. Masa üstünü ya da masa örtüsünü simgeleyen ve sözü edilen renkler de boyanmış yarım dairelerin arasına masadaki sürahi, meyve tabağı ve benzeri öğeleri simgeleyen çeşitli dörtgen ve geometrik biçimler yerleştirmiştir. Tabloya adını veren ve büyük olasılıkla biçimlerinden dolayı seçilen iskambil kâğıtları bu parçaların arasına serpiştirilmiştir. Tümüyle geometrik biçimlere dönüştürülmüş olan eser Kübist bir kompozisyon oluşturan bu öğelerin her biri, birbirinden kesin çizgilerle ayrılmıştır. Nurullah Berk'in D Grubu'nun ilk yıllarında yaptığı bu türden geometrik kompozisyonları giderek iki boyutlu, yüzeysel yapısalcı bir resme yönelmiştir. Bu çizimleri, özellikle kadın portre ve çizimleri dikkat çekmektedir.

D Grubu sanatçıları batıda uygulanan çağdaş sanat üsluplarını Türk sanatına taşımışlar ve Empresyonist düşüncüyü reddederek daha çok Kübizm, Konstrüktivizm ve ya soyut v.s. akımlardan esinlenen sağlam bir desen ve inşa temeline oturtulmuş

üsluplardaki çalışmalarla sergi açmışlardır. Müstakillerin başlattığı bu öykünmeciliği D grubu bir adım daha ileri götürerek Türk Sanatına yerleşmesini sağlamışlardır.

Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun D grubuna katılmasıyla sanatçılar yerel motiflere ve temalara ilgi göstermeye başlamışlar, Kübist bir üslupla Anadolu kırsal yaşamı geometrik soyut nakışları arasında belli bir bağ kurmaya çalışmışlardır⁵⁴. Bu fikri daha çok çoğunu Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencileri tarafından oluşturulan On'lar Grubu geliştirmiştir.



Resim 1.25. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Köylü Kadın
Duralit Üzerine Yağlıboya, 146 x 183 cm

⁵⁴ Ayla Ersoy, *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*, Bilim Sanat Galerisi, İstanbul 1998, s. 27.

Bedri Rahmi Eyüboğlu (**Resim 1.25**) Anadolu'daki el işlemeciliğine ait desenleri kendi anlayışıyla yorumlamıştır. Pano yaparken kullandığı mozaik tekniğini burada siyah fon üzerine boya ile uygulamıştır. İlk dikkati çeken çocuğunu emziren anne figüründen başka resmin alt kısmında bu figürlerden bağımsız olarak yer alan vagonlu bir tren, onun da sağ ve solunda bulunan figürler göze çarpar. “Gözleri Anadolu'yu Gören Adam” olarak bilinen Bedri Rahmi Eyüboğlu yerel motifler ve temaları çağdaş yorumla yeniden ele alan ama benzer arayış içerisinde bulunan Matisse gibi evrensel bir dil oluşturmaya çalışmış, bunu yaparken kendi ülkesine ve geçmişine dair öğeler kullanmıştır.

1947'ye dek süren bu grubun etkinliklerine katılan sanatçı sayısı 20'ye kadar ulaşmıştır. Arif Kaptan, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Eren Eyüboğlu, Eşref Üren, Fahrünnisa Zeyd, Hakkı Anlı, Nusret Suman, Salih Urallı, Sabri Berkel, Halil Dikmen, Ercüment Kamlık, Malik Aksel, Zeki Kocamemi zamanla D grubuna katılan sanatçılar arasında yer alır⁵⁵.

1947'de açtıkları sergilerinden sonra her bir sanatçı kişisel fikirlerinin doğrultusunda yollarını ayırarak dağılmaya başlamışlardır.

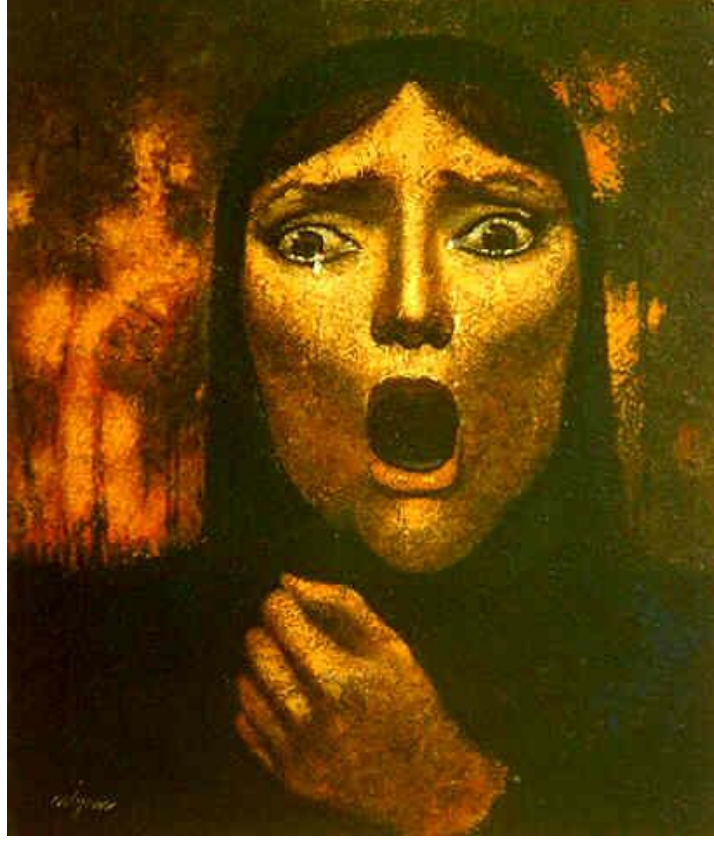
1.9. YENİLER GRUBU (LİMAN RESSAMLARI)

1940'lı yılların başlangıcında kentin yoksul yaşam kesitlerine, özellikle bir liman kenti olan İstanbul'da yaşam mücadelesini denizde veren insanlara karşı sanatçı çevrelerinde ilgi uyanmış ve “Yeniler” adıyla oluşturulan grup 1941'de liman konusunu ele alan toplumsal içerikli bir sergiyi düzenlemişlerdir. Bu ilk sergiye katılanlar “Liman Ressamları” olarak ta anılmışlardır. Daha sonraki ikinci sergilerinde de Abidin Dino'nun önerisiyle “Kadın” konusunu işlemişlerdir.

Bu grubun açtığı sergide yer alan sanatçılar: Nuri İyem, D grubundan ayrılan Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Faruk Morel, Agop Arad, Avni Abraş, Selim Turan, Nejat Melih Devrim, Feruh Başağa, Liman konulu serginin düzenlemesini öneren Kemal Sönmezler ve fotoğraf alanında İlhan Arakon'dur⁵⁶.

⁵⁵ Ersoy, s. 21.

⁵⁶ Tansuğ, s. 227.



Resim 1.26. Nuri İyem, Kadın
Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim 1.27. Avni Abraş, Balıkçılar
Tuval Üzerine Yağlıboya



Resim 1.28. Ferruh Başağa, Soyut Kompozisyon,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 120 x 140 cm.

Ferruh Başağa'nın (**Resim 1.28**) eserlerinde, dikeyler, yataylar ve eğik hatlar üzerine kurulu “dingin” kompozisyonlarla, çoğu zaman tek rengin açık-koyu değerlerini biraz daha öne çıkarmayı amaçlayan "monokromizm"i görülür. Hemen bütün resimlerinde kendini içten içe duyuran derinlik yanılsaması, bu kez buğulu bir camın arkasından güçlkle seçilen soyutumsu görüntülerle ortaya çıkmış bu durum söz konusu kompozisyonda yeni bir sentetizmin varlığını düşündürüyor.

Bu grubun sergisini Türkiye'ye Avrupa'dan gelen büyük usta sanatçı Leopold Levi'nin de beğenisini ve desteğini almıştır.

Modern resim anlayışı çerçevesinde Batılı etkilerini Türk resimlerine aşilayarak bir yere varılamayacağını savunan bu sanatçılar, D grubunun biçimcilğine karşı, toplumcu ve toplumsal gerçekçiliğinin önemini vurgulama amacı doğrultusunda eserler üreterek, gerçekçi bir görüş etrafında birleşmişlerdir.

Yeniler grubunun üyeleri, D Grubunun aşırı Batının etkisinde kaldıklarını düşünüp, aslında kendi ülkelerinin sorunlarını paylaşmaları ve ressamlarında bu sorumluluğu resimlerinde vurgulayarak yerine getirmeleri gerektiğini savunmuşlardır. Sosyolog Hilmi Ziya Ülben “Liman” sergisi için yazdığı bir yazıda “*ulusal resmin can damarına parmak bastıklarını*” vurgulamıştır⁵⁷. Ama bu grup Batı tekniğinden ve yöntemlerinden de yararlanarak şekillendirmişlerdir.

Yeniler grubu 1952 yılında dağılma kararı almış ve toplumcu gerçekçi görüşünü benimseyen ve savunan bu sanatçıların pek çoğu 1950’lerden sonra soyut sanatta kendilerini göstermişlerdir.

1.10. “ON”LAR GRUBU

Nedim Günsür, Mustafa Esirkuş, Leyla Gamsız, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen, Adnan Varınca ve Fikret Otyam gibi Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinde yetişen bazı ressamlar 1947 yılında “ On”lar Grubu’nu kurmuştur. Bu resamlardan bazılarının, hocaları Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun, leke, çizgi, renk ve benek biçiminde özetlediği resim anlayışından hareketle kendilerine özgü üsluplar geliştirmelerine karşın, yenilik getirmek gibi bir iddiaları olmamıştır.



Resim 1.29. Leyla Gamsız, Soyut Kompozisyon,
Tuval Üzerine Yağlıboya,

⁵⁷ Ersoy, s.28.

1940'lara doğru resim şefliğine getirilen Leopold Levy, Türkiye'ye geldiğinde gerçek soyut sanatın aslında Türk sanatının temelinde var olduğunu söylediği bilinmektedir. Bu da on'lar grubunun genç ressamların üzerinde büyük bir etki bırakmış, ayrıca hocaları olan Bedri Rahmi Eyüboğlu, kendi öğrencilerine verdiği folklorik öğelerin kullanılması gerektiğinin ögüdünü vererek, grubun ele aldığı konuların oluşumuna zemin hazırlamış oldu.



Resim 1.30. Mustafa Esirkuş, Balıkçılar,
Tuval Üzerine Yağlıboya

Yöresel halı, kilim, nakış gibi el sanatlarını soyutlayıcı nitelikte resimlerine yansıtılmıştır. Tuvalere Hat sanatı, kilimler, motifler yerleşir. Genç sanatçılar da o arayışçı ve atılcı düşün güçlerini bu noktada yoğunlaştırırlar. Amaçları esin kaynaklarını en doğru sentezde buluşturmak, özgün anlatıları yakalayarak kalıcı olmaktır. Onlara göre türk sanatı Alplerin ötesinde değil Torosların eteğindedir. Picasso

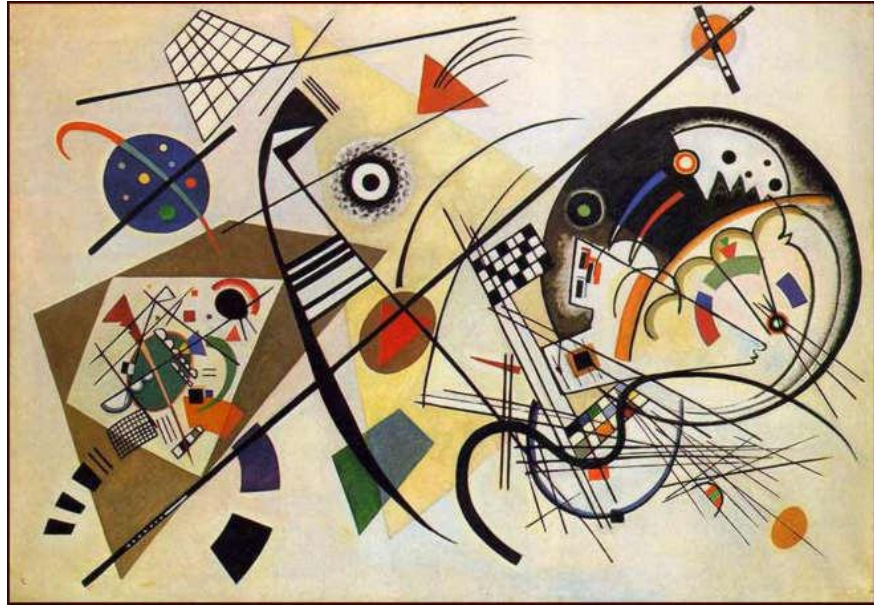
ve Braque doğmadan 700 yıl önce bir Selçuklu halı dokuyucusu kozmoloji bilimini bir karanfil içerisinde stilize ederek göstermeye çalışmıştır.

“On”lar grubunun kimi üyelerinde, özellikle Mehmet Pesen, Fikret Otyam, Nuri İyem’in toplumsal içerikli portrelerinde, Nedim Günsür’ün “Gurbetçiler” dizisinde, Cihat Burak, Balaban ve Seniye Fenmen’de aynı davranışın değişik çözümlerini görebiliriz.

1.11. SOYUT SANAT

Soyut sanat eşya, doğa ve canlıların görünüşlerinden faydalanmayı reddeder, resimde renk, çizgi ve düzelmeleri düzenleyerek bunlarla heyecan verici kompozisyonlara ulaşmayı amaç edinir. Sanatçı herhangi bir nesne veya bir olguyu görünüşünden öte beyinde, ruhunda ve kalbinde edindiği izlenimleri bahsettiğimiz yollarla tuvale aktarmaya çalışır.

Soyut sanatı ilk ortaya atan ve ilk eserini 1910 yılında veren Rus sanatçı Vassily Kandinsky’dir.(Resim 1.31) Kandinsky ‘e göre müzik kompozitörü nasıl ses birimleri olan notaları kompoze ediyor ve soyut bir anlamda heyecanını anlatabiliyorsa resim de renk lekeleri, siyah beyaz tonlar ve boya maddesinin işleniş olanakları ile heyecan uyandırıcı anlatımlara da ulaşabilir.



Resim 1.31. Vassily Kandinsky, Soyut
Tuval Üzerine Yağlıboya, 1918

Soyut sanat doğuşundan yani 1910 yılından bu yana pek çok kez düşmüştür. Sovyetler Birliği'nde 1921'de muhteşem bir çıkıştan sonra Almanya'da 1933'te klasik dönemini yaşadıktan sonra, 1945'i izleyen yıllarda soyut, Fransa ve Kuzey Amerika'da eskisinden de önemli bir çıkış yapmıştır⁵⁸.

Soyut sanat ne izlenimcilik gibi bir üslup ne de bir sanat okuludur. O bütün akımları tüm üslupları ile kendi içerisinde toplamayı başarmıştır.

Kendini tarih boyunca ardı ardına ya da paralel olarak göstermiştir. Onu empresyonist, geometrik, pürist^{**} lirik, soğuk, sıcak, Dadaya yakın, ekspresyonist, sürrealist, Fovizime yakın romantik, sert, abartılı, tumturaklı, akademik, protestocu, boyun eğmiş, süsleyici, kaligrafik, müziksel, enformel^{***}, tekeci, manzaracı, doğalcı, simgeci ve benzeri kılıklarda gördük⁵⁹.

Kısacası soyut sanat, 20. yüzyılda yepyeni bir sanat anlayışı, dünyaya ve kendine bakma anlayışıdır. Bu yüzyılda çıkmış diğer akımlar, soyut sanatın çeşitli örneklerini veren akımlardır.

Soyut resim sanatı anlayışı Türkiye'de ise kendini 1950'lerden sonra kendini göstermiştir. Türkiye'nin kültür ve sanat yönünde ve özellikle resim ve heykel sanatında hızla dünyaya açılma, modern çizgide Avrupa'yı yakalamaya çalışma yılı 1950'li yıllardır. Bu dönem resim ve heykelin hızla soyut akımların içine girdiği dönemdir.

Türkiye'nin toplumsal gelişimini de düşünürsek, 1950'li yıllar Türkiye'nin çok partili özgürlükçü demokratik yönetime geçtiği yıllardır. O dönemlerde ülkenin sanat yaşamında da çok yönlü ve özgürlükçü bir anlayış egemen olmaya başlamıştır. Bu konuda da Ayla Ersoy "*Günümüz Türk Resim Sanatı (1950'den 2000'e)*" kitabında da; sanatçıların soyut sanata olan ilgileri yeni bir dönemin başlamasına duyulan ilginin bir göstergesi olduğunu belirtmiştir⁶⁰.

Bu döneme yakın bir tarih olan 1949 yılında açılan Devlet Resim Sergisi'nde, Ferruh Başağı'nın ödül alan, geometrik şekillerle soyutlanmış bir kadın ve bir erkeğin resmi olan "aşk" adlı tablosunun birinci olarak görülmesi, o dönemin sanatçılarının

⁵⁸ Michel Ragon, *Modern Sanat*, (Çev. Vivet Kanetti), Cem Yayın Evi, İstanbul 1987, s. 9.

^{**} **Pürist:** Arıcı, sadeci.

^{***} **Enformel:** Biçimsel olmayan

⁵⁹ Ragon, s. 11.

⁶⁰ Ersoy, s. 33.

soyut sanata yönelişinin bir göstergesi idi. Bu gösterge “aşk” adlı tablonun çağdaş anlamda ilk soyut resmin örneği olma özelliğini vermiş olduğu düşünülür.

1950’den sonra Türk sanatçıları kendi kişisel eğilimlerine doğru yönelmeye başlamış ve tek anlayışı kapsayan kişisel sergiler çoğalmaya başlamıştır. Hatta 1940’lı yıllarda toplumsal gerçekçiliği savunan ve pek çok etkinlik yapan Yeniler Grubun bazıları 1950 den sonra soyut sanatın başlıca savunucularından birileri olmuşlardı. Bu sanatçılar, Refik Epikman, Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Cemal Bingöl, Malik Aksel, Halil Dikmen, Fahrünnisa Zeyd ve Sabri Berkel’dir.



Resim 1.32. Sabri Berkel, Soyut, 1980
Panel Üzerine Yağlıboya, 54 x 65 cm.

Sanatında insan sevgisinin (hümanizm) altını çizen Sabri Berkel, **(Resim 1.32)** “Soyut” adlı resminde gayet sade bir görüntü sunuyor. Saf geometrik biçimlerden kaligrafik formlara, lekesele düzenlemelerden yerel motiflere değin çeşitli unsurları kullanarak soyut resmin ülkemizdeki en üretken temsilcisi olmuştur.

Yalnız sanatçıların kafalarında, her kesimce anlaşılması zor olan bu soyut anlayışı, bilinç olarak çok farklı ve bu fark Türkiye'nin batısından doğusuna gidildikçe de artan, bu olgudan dolayı sanatçıların kendilerine yabancılaşmaya doğru halk kitlelerine nasıl benimsetebileceklerdi? Bunun gibi birçok sorunlar ortaya çıkmıştır. Böylesi bir ortamda, Türk sanatında bilindiği üzere ilk soyut sanatın temsilcileri olan Adnan Çoker ve Lütfü Günay ortak bir sergi açarak Türkiye'nin ilk soyut eserlerin sergisini açmış oldular. Bu sergi 1953 yılının başında Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesinin zemin katında açmışlardı ve serginin adı da “*Sergi Öncesi*” idi. Sanatçılar bu sergi ile resim sanatının bir düşünce işi olduğunu vurgulamaya çalışarak bu konu hakkında birçok yazılar yayınlamışlardı. Bir yıl sonra da aynı sanatçılar, soyut sanat yolunda araştırmaların olgunlaştığı bir sergi daha açmışlardı. Bu sergiden kısa bir süre sonra Cemal Bingöl, figürü tamamen ortadan kaldırarak, non-figüratif yapılardan oluşan bir sergi açtı.



Resim 1.33. Adnan Çoker, Madalya II, 1995,
Tuval Üzerine Akrilik, 162 x 130 cm.



Resim 1.34. Cemal Bingöl, Non-Figüratif Resim, 1970
Duralit üzerine yağlıboya, 105x48 cm.

Her ne kadar Batı çıkışlı bu düşünce tarzını halkın ve sanat camiasının kabul edemeyeceği bir düşünce olsa da, 1954 yılının Nisan ayın sonunda, İstanbul Şehzade başındaki Kuyucu Murat Paşa Medresesinde açılan sergiye katılan Yirmi Yeni Türk Ressamı halka çağrı başlığı altında şöyle bir bildiri yayınlamak gereğini duymuşlardır:

“Sizin yeni resmi yadırgayacağınızı sanmıyoruz. Yeni resmi yadırgayanlar, resmin yalnız bir türlü benzetmeci olması gerektiğine karar kılmış olanlardır. Hâlbuki Karagöz’ü, yazmayı, kilim nakışlarının, türlü türlüşünü bilen sizler,

resmin her çeşidini anlayacak, sevecek kadar zengin bir geçmişin mirasçılarısınız. Bu sergiye böyle resim olmaz diye gelmeyin, acaba ne yapmak istiyorlar diye gelin. Yani resim uzun sözün kısası taklitten kurtulup, türkü gibi, nakış gibi, insanın duyduğunu, düşündüğünü aracısız içine doğduğu gibi vermek istiyor. Sizde, sergimize, aracısız, içinize doğduğu gibi hüküm vermeye buyurun”⁶¹

Bu yirmi yeni ressam ve heykeltıraş içerisindeki tüm sanatçılar yoğun bir istekle soyut sanat eğilimi olan sanatçılardı. Aralarında yollarını ayırmış On’lar ve Yeniler Grubu’nun bazı üyeleri de vardı.

Türkiye’de soyut sanat konusundaki düşünce ve tartışmaların yoğunlaştığı 1954 yılında, ressam Cemal Tollu ile Halil Dikmen, non-figüratif resmin halı, eski yazı vb. gibi geleneksel “dekoratif” sanatlardan tamamıyla ayrı ve plastik bir endişenin ifadesi olduğu konusunda fikir birliği ettikleri bir yazı yazmışlardı. Bu yazı yirmi yeni ressamın açtığı bu sergiye karşı tepkiyi dile getirdiği açıkça anlaşıyordu⁶². Kübist akımın doğal bir gelişme sonucu olarak, daha modern soyutlamalara dönüştüğü görüşüne katılan Nurullah Berk de soyut biçim deneylerine girişmekten yanaydı.



Resim 1.35. Zekai Ormancı, Soyut Kompozisyon, 2004
Tuval Üzerine Yağliboya, 97 x 130 cm.

⁶¹ Tansuğ, s. 246.

⁶² Tansuğ, s. 147.

Zekai Ormancı' nın (**Resim 1.35**) devinimli, renkli soyut kompozisyonları güçlü bir biçim ve içerik ilişkisine sahiptir. Sanatçının resimlerinde rengin ve biçimin birlikte iyi organize edilmiş, nitelikli soyut düzenlemeye dönüştüğü görülür. Ormancı'nın ışık gölge kullanımındaki ustalığı ile form ve renk ilişkisini ele alış tarzı ve başarısı dikkat çekicidir. Sanatçı renkli, soyut sonsuz mekânda renk ve biçim patlamaları ve her ayrıntıda beliren dinamizm ile gizemli bir atmosfer yaratır. Zekai Ormancı'nın resimlerinde uyguladığı belirginlik ölçütü sürekli değişiklikler göstermekle birlikte ölçütlerin tümünü belirleyen en temel öge ışık gölge kullanımındır. Sanatçı, kompozisyonda açığa çıkarmak veya gizlemek istediği öğeleri ışık gölge oyunları ile ortaya koymakta, bu da resimlerdeki soyutlama mantığını da göstermektedir.

Türkiye'nin soyut sanat eğilimlerinin oluştuğu ilk yıllarda Batı'da Dada hareketi ve gerçeküstücü akımlarla beliren anti-art sivrilikler, ready-made (hazır nesne) gibi fabrika mamullerine imza atılması v.b. gibi davranışların etkinliği devam etmesi ve 1960 sonrası ortaya çıkan sanat türlerinin zeminini hazırlıyordu.

21. yüzyılda artık bu sanat türlerinin hepsini görmek mümkün olmuştur.

“Türkiye’de de asıl anlamıyla soyut, non-figüratif resim ve obje üretimi çerçevesinde: (a) pentürün bu yolla zorlanarak taşist ya da tekstural sonuçlara ulaşılmış, (b) akrilik ve benzeri madeni boyaların kullanımıyla mekanik araç parçalarının kompoze edildiği çekici parıltılar taşıyan bir tür geliştirilmiş, (c) kompresör kullanılarak ve air-brush uygulamasıyla püskürtme tekniğine dayanan hiperrealistik eğilimlere yer verilmiş, (d) Conceptuel akıma bağlı olarak akla gelebilecek her malzeme ve düşüncenin sanat objesi olarak düzenlediği çalışmalarla Pop-Art, Op-Art gibi Amerikan menşeli akımların çözülme sürecine katılmış, (e) serbest, atak renk donanımlarıyla yeni bir pentür dinamizmine ulaşmak istenen ve orijini bakımından Amerika’daki II. Savaş sonrası soyut ekspresyonizmin action-painting uygulaması değil, ama bir çeşit anti-art esprisine bağlı bulunan Neo-Ekspresyonist yönde çalışmalar ortaya çıktı.”⁶³

⁶³ Tansuğ, s. 252.

İKİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK RESİM SANAT ANLAYIŞINI

GÜNÜMÜZ SÖYLEMİYLE ELE ALAN ÖNEMLİ TÜRK SANATÇILARI

Anadolu uygarlıkları ve kültür birikimleri, güçlü bir tarih ve gelenek boyutu ile sık sık günümüz çağdaş yapıtlarında öne çıkmaktadır. Özellikle de son zamanlarda eski Türk uygarlıklarının geleneksel sanatını konu alan sanatçıların sayısı hızla artmaya başlamıştır. Türk toplumunun okuyan kesimi arttıkça bilinç daha da artmaya başlamıştır. Kendi kültür, sanat ve tarihi değerler incelenerek sanatçıların esin kaynağı haline gelip çağdaş bir yorumla, post-modernizm bağlamda yepyeni eserler ortaya konulmaktadır.

Yöresel ve ulusal kaynaklara dönülmesini savunan sanatçılar, Batı'dan öğrenilen tekniklerle Türk resmini kendi toplumsal yapı dinamiği ile birleştirerek bir senteze varmaya çalışırken, geleneğin çağdaş yorumunu içeren bizim insanımızı ve bizim toprağımızı görsel olarak anlatmak istemişlerdir.

Günümüzde iletişim araçlarının ve teknolojinin gelişmesiyle bütün yöntemlerin, çağın dinamizmine uygun biçimde hız kazanması, uluslar arasındaki kültür ve sanat yarışı kavramları üzerinde yoğunlaştırılmalarına sebep olmuş, artık Batı'dan Alınan bilgi ve teknikleri kalıplar şeklinde uygulamaktan uzaklaşarak, günümüz Türk Resim Sanatı, günümüzün sanatçıları tarafından oluşturulmaya başlanmıştır.

Yani sanatçılar bir yandan Türkiye'nin toplumsal yaşam koşullarını ve bu koşullarını göz ardı etmeden, bu koşullara özgü anlatım dili ile Batı'nın biçimsel üsluplarını bir potada karıştırarak yeni ve özgün yapıtlar üretmek zorunda kalmışlardır⁶⁴.

Bu dönemden sonra, özellikle 1970'li yıllarda, toplumsal ve kültürel yapıdaki değişim belirtileri sanat yapıtına olan ilgiyi yoğunlaştırmış, bunun sonucunda çağdaş resim sanatımız açısından bir tür uyanış habercisi sayabileceğimiz özel galeri olgusu su

⁶⁴ Ersoy, s. 33.

yüzüne çıkmış, tablo alım satımı, hiç değilse belli bir meraklı ve koleksiyoncu kesimin uğraş alanı içine girmiştir⁶⁵.

Böylece 1950’lerde İstanbul’da Maya hareketinin öncülüğünü yaptığı özel galericilik, 1970’lerden sonra birçok başka şehirlerde açılmasıyla galericiliğin bir meslek haline gelmesini sağlamıştır⁶⁶. Galericilikle beraber, küratörler, sanat eleştirmenleri, sergi organizatörleri gibi başka başka birçok meslek çeşitleri ortaya çıkmıştır.

1950’den sonra Türk sanatında, zamanla geliştikçe genişleyen soyut sanatın hâkim olmasıyla sanatçılar kendi kişisel tercihleri doğrultusunda herhangi bir akım ya da bir eğilime bağlı kalmadan yapıtlarını üretmeye başlamışlardır.



Resim 2.1. Mustafa Ata, Yunus Emre 2002
Tuval Üzerine Yağlıboya, 140 x 140 cm.

⁶⁵ Nurullah Berk- Kaya Özsezgin, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983, s. 120.

⁶⁶ Berk- Özsezgin, s. 121.

Örneğin Mustafa Ata; dışavurumcu bir yapının anlatımını güçlendirmek için biçim bozmanın yanında kullanabileceği bir diğer elemanı rengin anlatım özelliklerini kullanmak olduğunu düşünür. Bu iki elemanı sanatçı ısrarla kullanır. Eserlerde bazen biçim rengi ve bazen de renk, biçimi vurgular. **(Resim 2.1)** bu dinamik yapının altında güçlü bir soyut kompozisyon yatar. Yüzeydeki elemanların birbiriyle olan ilişkisi bu soyut kompozisyona göre organize edilmiş, renk, bunu güçlendiren öge olarak resme dahil olmuştur. Sanatçının rengi böylesine soyut kullanımı bize Anadolu motiflerini ve onların soyut renk düzenlerini hatırlatır.

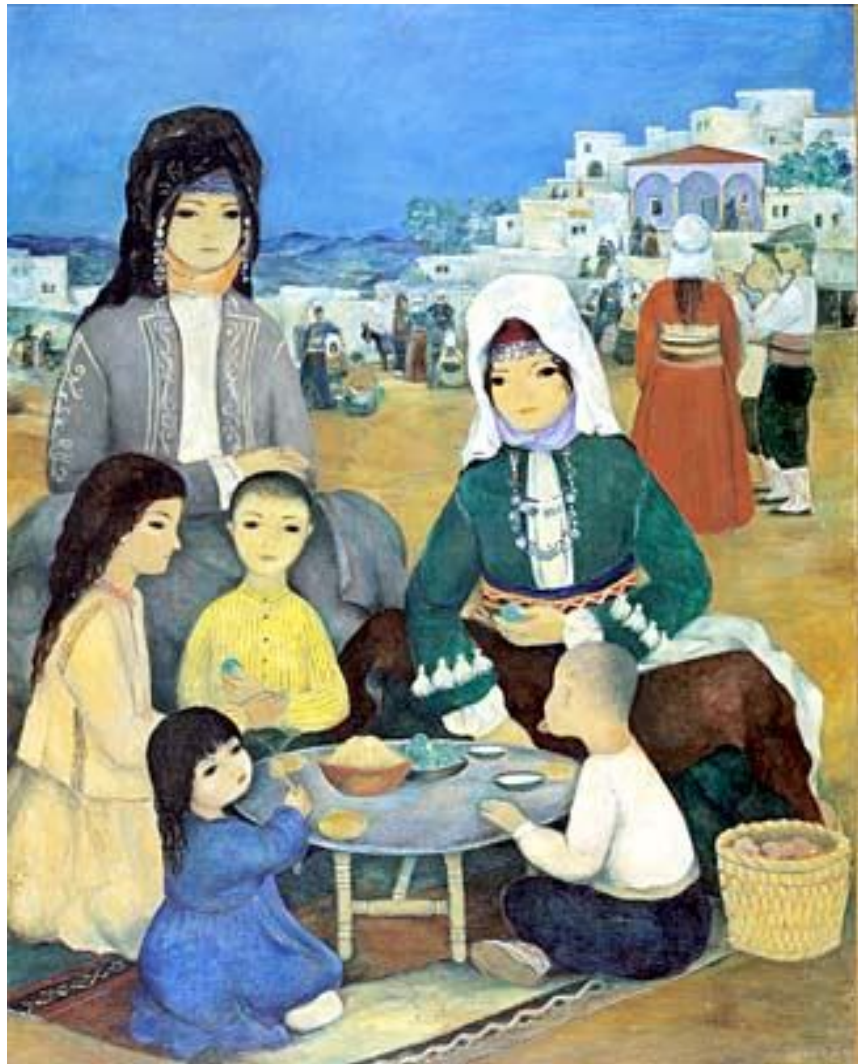
Diğer bir örnek ise ilk dönem resimlerinde Uzakdoğu sanatına ve arkaik sanata yönelerek figüratif bir anlatımcılığı temel alan ve daha sonra Anadolu mitolojisinin evrensel konularından hareket ederek çağdaş bireşimci görüşü benimseyen ve bu doğrultuda bir dizi resim yapan Özdemir Altan'dır. Figürü, leke ve benek anlayışı içinde eriterek, soyutlayıcı bir bakış açısını kişisel eğilimleriyle geliştirdiği bu çalışmalarında, özgün bir resim beğenisinin sınırlarını zorladığı görülür. **(Resim 37)**



Resim 2.2. Özdemir Altan, Soyağacı,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 160 x 130 cm.

2.1. TURGUT ZAIM

Bazı sanatçılar, geleneksellik adına geleneksel sanatlar repertuarından seçtikleri bir öge veya öğeleri hatta konuları üslup ilişkileri çerçevesinde resimlerinde kullanarak geleneksellikten yararlanmışlardır. Örneğin, yöresel konulara eğilen ve resimlerinde yerel renkleri, geleneksel ve folklorik değerleri ön plana çıkarırken, yöntem olarak da yine geleneksel bir sanat olan minyatür sanatıyla yakın ilişki kurulabilecek resmetme üslupları kullanmışlardır. Bu tür ele alış biçimine ilk örnek, köy hayatını minyatür esinleriyle yorumlamayı tercih eden Turgut Zaim'dir (1906 – 1974)⁶⁷.



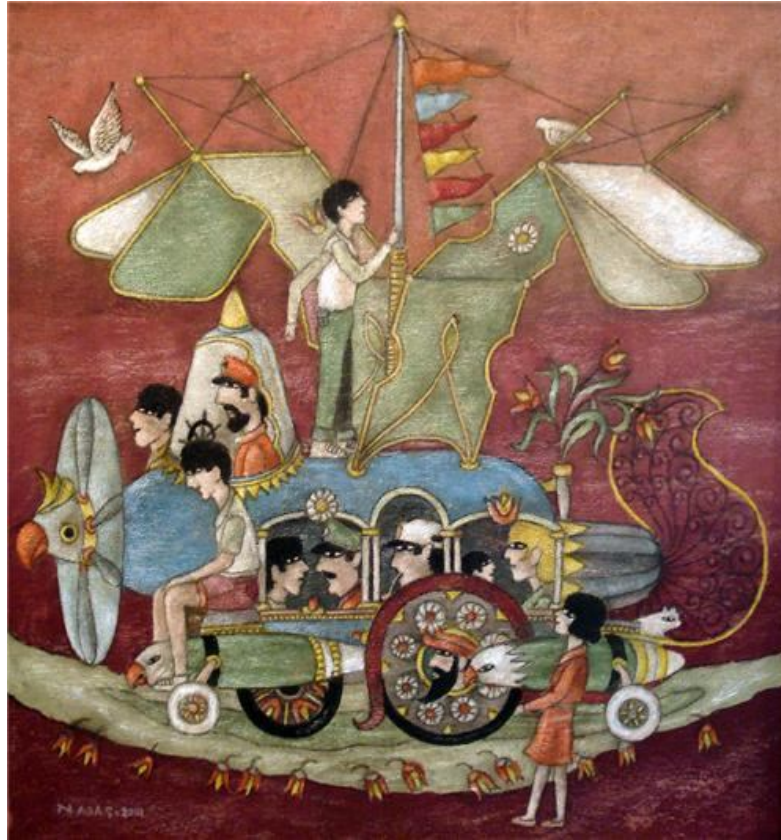
Resim 2.3. Turgut Zaim, “Yörük Köyü”
Tuval Üzerine Yağlıboya, 60 x 51 cm.

⁶⁷ Seyfi Baskan, “Türk Resmine Yansıyan Tarih, Ya da Tarihselcilik Arayışları”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 15, (Mayıs 2007), 91–110.

Turgut Zaim, “Yörük Köyü” (**Resim 2.3**) adlı eserde görüldüğü üzere, ayrıntılardan arınmış, yalın bir anlatım diline sahip olan resimde, sanatçı minyatür tekniği ile ilişki kurulabilecek bir yöntemle kendine özgü kişilikli ve başarılı bir pentür üslubu ortaya koymuştur. “Yörük Köyü” sanatçıya ait resimsel üslubu dolayısıyla, köylülerin yaşam duygusunu ve sıcaklığını izleyiciye hissettirir niteliktedir diyebiliriz. Kadınların giyinişleri, yer sofrası ve arka manzaradan gözüken toprak evler tamamen Anadolu köy halkının yaşantısını minyatür tadında görsel olarak algıya sunmuştur. Bu konuda sanatçının amacına ulaştığı söylenebilir.

2.2. NURİ ABAÇ

Sanatçının minyatür hakkındaki düşüncelerini anlatırken ki kullandığı cümlelerden ne kadar etkilendiği ve bu anlayışa saygı gösterdiğini kendi eserlerinde minyatür anlayışının etkisini hissettirmeye çalıştığından anlıyoruz.



Resim 2.4. Nuri Abaç, 1998
Tual Üzerine Yağlıboya, 50 x 50 cm.

Diğer sanat dallarının temelini oluşturan dogmalar olduğu gibi resim sanatının da temelinde var olan minyatür sanatının önemini fark etmiş ve resimlerinde buna dair kompozisyonlar kurmuştur. Yani geleneksel resim olan minyatüre bağlı kalması gerektiğini savunmuştur.

“Anadolu uygarlıklarına yöneldim. Uzun bir araştırma dönemim oldu Anadolu etkisi altında yaptığım resimlerim var. Sergiliyorum zaman zaman. Anadolu beklide dünyanın en enteresan, en araştırılması gereken bölgesi. Kat kat uygarlıklar var. En alt kata indiğiniz zaman koskoca bir Hitit medeniyetini görüyorsunuz. Onun arkasından Grekler, Roma, Bizans. Bunların bıraktığı dev eserler var. Selçuklular da hem mimari hem tezyinat bakımından çok zengin. Osmanlılarda mimari, tezyinat ve minyatür yani resim var.”⁶⁸



Resim 2.5: Nuri Abaç, Boğaz Gezisi, 1997
Tual Üzerine Yağlıboya, 50 x 60 cm.

⁶⁸ Şefik Kahramankaptan, “Resmi Geçit Ressam Söyleşileri”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, s.2, 3.

“Minyatür resimdir. Bir resim tarihi kitabını açtığımız zaman başta minyatürle başlıyor. Türk resminin başlangıcı bence temel taşlarından bir tanesi. Temeli var bir kere. Temelin altında da bir ikinci temel var. Günümüze kadar kalmamış gelmemiş bir uygarlık var. Bakır ve tunç uygarlığı. Demire gelmeden önceki uygarlıklar. Bütün bunları gömezlikten gelerek bence sanat yapmak olmaz. Bunu bedri rahmi çok güzel anlatır kitaplarında, konuşmalarında. Sanatın hangi dalını seçerseniz müzikte olsa, edebiyatta olsa, dayanacak bir yeriniz olsun der. İşte bu, anlattığım temeldir. Bunları ben öyle ince ince bir arkeolog gibi incelemedim tabii. Ressam gözüyle baktım. Bir takım analizler yapmaya kalkıştım. Bazı sentezlere de ulaşmaya çalıştım elimden geldiği kadarıyla.”⁶⁹

Resim 2.4 ve **Resim 2.5** da Anadolu mitolojisinden kaynaklanan iri yapılı figürler, insanüstü yaratıklar, gerçeküstü varlıklar görülür. Fantastik dönem olarak da adlandırılabilir bu resimlerin arkasından, geleneksel Karagöz tasvirlerindeki biçim anlayışının güncel yaşama uygulandığı daha yöresel bir beğeni, ağır basmaya başlar.

2.3. ADNAN ÇOKER

Soyut sanatın öncülerinden biri olan, Zeki Kocamemi'den sonra Fransa'da A. Lhote ve Goetz atölyelerinde çalışan Adnan Çoker,⁷⁰ her ne kadar Batının yöntemlerini uygulasa da kendi sanatsal gelişimi üzerinde geometrik, biçim düzenlemeleri ve renk derecelenmeleri elde etmenin sırlarını, Anadolu Selçuklularının mimari ve geometrik tezmini kaynak verilerinde bulmuştur. “*Sanatçı böylelikle soyutlamada yeni bir inşa, spontaneite ve zihin buluşmasını sağlamayı mümkün kılmıştır. Soyut minimal resimlerinde, yüzey-mekân, düzlem-espas gibi temel kavramları sorgular.*”⁷¹

Adnan Çoker batı kültürü ile beslenmiş sanatçı kişiliğini kendi geleneksel öz kültürümüzden seçtiği öğelerle bütünleştirerek yeni özgün yapıtlar üretmiştir. 1965'ten itibaren soyut anlatımı yerini daha şematik bir anlatıma bırakmıştır. Selçuklu ve Osmanlı mimarisinden seçtiği bazı öğelerle yeni biçimsel şemalar geliştirerek, somut mimari öğelerden yeni soyut biçimler yaratmıştır⁷².

⁶⁹ Kahramankaptan, s. 3.

⁷⁰ Tansuğ, s. 278.

⁷¹ Ayşegül İzer, “Sanata 5 Farklı Bakış”, *Sanat Çevresi*, Sayı: 312, (Ekim 2004), s. 102.

⁷² Ersoy, s. 40.

Çalışmalarında sade, temiz, disiplinli bir çalışma tekniği hâkim ve kırk yılı aşkın bir zaman diliminde yaptığı soyut resimlerle kendi içinde bir gelişim ve tutarlılık gösterir. İlk soyut çalışmalarında eski yazılardan esinlenmiş ve bu yazılardaki ritim ve kompozisyonları renk toplamalarındaki armonilerle bütünleştirmiştir. Daha sonraki üzerinde çalıştığı soyut şematik düzenlerde biçimi ve rengi en aza minimal bir dil kullanarak yüzeyi kompoze etmiştir.(Resim 2.6)



Resim 2.6. Adnan Çoker, Yapı Süs IV 1999
Tuval Üzerine Akriik, 140 x 140 cm.

2.4. DEVRİM ERBİL

Geleneksel olanı bir çıkış noktası, bir esin kaynağı olarak değerlendirip çağdaş bir yöntemle eserlerini üreten sanatçı, kent ve doğa olarak iki konuyu sürekli ele almıştır. Yatay dikey, eğri, düz, kıvrımlı, oval, ince, kalın gibi karşıtlıklı uyumlu sonsuz olanaklı çizgilerle çalışmalarını şekillendirerek iç dünyasını dışarıya vurmuştur.

Bu çizgilerle oluşturduğu İstanbul'un kuşbakışı topografik görüntülerinde, geleneksel minyatür sanatımızın önemli sanatçılarımızdan Matrakçı Nasuh'a bağlanabilir.⁷³ Devrim Erbil, minyatür peyzajlarından yararlanmış ve giderek kompozisyonlarında ritmik hareket sorununu çözmek yolunda çaba harcamıştır⁷⁴.

Devrim Erbil'in grafik etkinliklerle iç içe gelişen sanatı, çağdaş resmimizi gelenekle bağlantılı bir temele oturtmak isteyen, bu temel üstünde bir çıkış yolu arayan yöresel kaynaklı eğilimler grubu içinde değerlendirilebilir. Resimlerinin nerdeyse tümünde Anadolu'nun folklorik ilgisi hemen gözüktür. Bu anlamda tam bir Anadolucudur.



Resim 2.7. Devrim Erbil, İstanbul
Tuval Üzerine Yağlıboya, 1987

⁷³ Ersoy, s. 61.

⁷⁴ Tansuğ, s. 276.

Devrim Erbil'in kalabalık şehir olan **(Resim 2.7)** İstanbul'un uyumlu düzenini vurguladığı düşünülür. Yüzeyde sık kullanılan yatay ve dikey çizgilerin aşırı yoğunluğunu deniz ve gökyüzünün sadeliği ve rengi bozarak rahatlatır. Başarılı bir renk armonisi içerisinde eser geleneksel çizgiden kopmadan çağdaş resmin iyi bir örneği olarak değerlendirilebilir.

2.5. ABİDİN ELDEROĞLU

Pek çok ressamlarımız yapıtlarında geleneksel sanatlarımızdan olan hat sanatından aldığı öğelerle çağdaşlaşma arayışları içinde çizgisel temele dayanan soyut resimler ortaya çıkarmışlardır⁷⁵. 1950'li yılları soyut çabalarda, Abidin Elderoğlu, eski yazının özellikle de hüsnü-hat yazısının özelliklerinden esinlenerek yeni arayışların ürünlerini veren bir sanatçıdır. Şemsi Arel geometrik non-figüratif bir anlayışla, katı ve donuk formlarda soyut bir yazıyı resimlerine motif olarak ele alırken Şevket Armansa soyut resim alanında hüsnü hat yazılarının biçimlerini tuvallerinde araştırarak özgün çabalar bulundurmuştur.



Resim 2.8. Abidin Elderoğlu, Kaligrafik Soyutlama,
Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 26x39 cm.

⁷⁵ Öney, s. 35,36.

Kübist bir anlayışa sahip, geometrik bir alt yapı üzerine Anadolu çeşitlemeleri yapmış olan sanatçı Abidin Elderoğlu (**Resim 2.8**) eserlerinde yalın güçlü bir anlatımla, daha çok Anadolu'ya ait olan kült biçim ve formları sadeleştirerek kullanmıştır. Bu sadeleştirmeyi kullanma amacı hem bu Anadolucu tavır hem de resmindeki geometrik alt yapı düzenlemeyi oluşturmak gibi görülür.

2.6. BURHAN DOĞANÇAY

Mümtaz Sağlam Gençsanat dergisinde yayımladığı **Doğançay'ın Sanatında Üslubal Tavır ve Toplumsalın Yorumu** adlı makalesinde, *“Doğançay'ın Wall-Painting resimlerinde görülen afiş yırtıklarının izdüşümü olan gölgeli alanlar ve bunların birbiriyle ilişkisi kimi kez bilinçli olarak hüsnü hat yazısının soyutlamasına varan bir üsluplaşmanın da göstergesi durumuna gelirler. Gölgenin, Arap harflerinin karakteristik özellikleriyle ortak etkiye bürünüvermesi her tuval ya da duvar yüzeyinde karşılaşılabileceğimiz bir olay değildir. Doğançay'ın resminin, toplumun sürekli devinen yapısıyla ilişkisi, eskiyen değerlere yönelen, Doğulu bir toplumun kültürel yaşamının göstergesi olan ve bir zamanlar Türk toplumunun da ilgili olduğu Arap harflerinin etkilerine yönelen bir noktada başlar⁷⁶.”* yazısıyla Doğançay'ın gelenekseli çağdaş söylemle ele aldığı belirtilir.



Resim 2.9. Burhan Doğançay, Soyut Kompozisyon, 1980,
Tuval Üzerine Akrilik, 50x100 cm

⁷⁶ Mümtaz Sağlam, “Doğançay'ın Sanatında Üslubal Tavır ve Toplumsalın Yorumu”, *Gençsanat*, 18(18), (Şubat 1996), s. 7.

Burhan Doğançay (**Resim 2.9**) eserlerinde resimlerine esin kaynağı olarak geniş duvar yüzeyleri üzerinde ilginç bir görsel malzeme yığını oluşturan yırtık afişler, karalamalar, lekeler, v.d. gibi görünüşleri seçmiş, bu malzeme seçiminden yola çıkarak çağdaş resim soyutlamasına hüsnu-hata kadar varan bir üslup yöntemiyle katılmıştır. Yüzeyde boya ile birlikte 1960'lı yılların Amerikan pop sanatının etkileri görülür. Sanatçı Kolaj ya da assemblaj diyebileceğimiz bir oluşumla yüzeyde farklı bir yanılsama yapar. Ama soyutlanmış bir yanılsama. Şöyle ki yüzeye yapıştırdığı nesnelerle beraber boya ile o üç boyutlu düzen varmışçasına boyar. İzlediğimizde, esere sanki bir şeyler yapıştırılmış gibi görürüz ancak yakından bakınca bunun boya ile yapılmış bir yanılsama olduğunu anlarız. Kullandığı gündelik yaşamdan malzemeler, kendi ülkesine ve dünyaya çeşitli göndermeler yapar.

2.7. EROL AKYAVAŞ

1960'tan beri New York'ta yaşayan Erol Akyavaş⁷⁷ eski uygarlıkların, geçmişin farklı dönemlerinden ve coğrafyalarından esinlenerek çalışmalarına yön verir. O dönemlere ait simgeleri anlatmak istediği konuya göre seçerek minyatür tadında kullanır. Sanatçı 15. yüzyıl Türk nakkaşı Matrakçı Nasuh'un sefer yollarındaki şatolar ve surlarla çevrili kentleri kuşatan geometrik disiplinini de kullanmıştır.

Özde İslam dininin benimsemediği resim sanatına, İslam kültür ve felsefesinin özü ve estetiğini kazandırmıştır. Akyavaş, sanatında hem Batı resminin teknik veri ve birikimlerini hem de Doğu kültür ve felsefesinin izleri ile din kültürleri verilerini yoğurarak, geçmiş kültürleri sanatıyla kucaklayarak ve anımsatarak, kendi sanat dilini ve arayışını oluşturmuştur⁷⁸.

Modern resmin mükemmel temsilcilerinden olan, ama dinsel ve tasavvuf ile bağlantıyı koparmayan Erol Akyavaş, Kerbela (**Resim 2.10**) adlı eserini doğunun yaşantısını ele alarak kozmik bir evren anlayışıyla oluşturmuştur. Geometriden sembole dönüşen eser merkezi bir kompozisyon ve fantastik bir mekân içerisindedir. Kısmen simetrik diyebileceğimiz unsurları alt ve üst kısmında görülen ve merkeze doğru dikkati

⁷⁷ Tansuğ, s. 133.

⁷⁸ Bircan Ünver, "Erol AKYAVAS: Doğu'nun İzleri", @IŞIK BINYILI Dergisi, Bircan Ünver tarafından tasarlanmış ve üretilmiştir, New York, (Kış 2000), Erişim Tarihi: 01.02. 2011
http://www.lightmillennium.org/winter01/turkish/erol_ithaf.html

yoğunlaştıran taşlarla örölmüş surlar oluşturur. Kerbelada yapılan katliam sebebiyle Kâbe'nin etrafını kan bürödüğünü simgeleyen kırmızı renk bulunur resmin ortasında. Bu kan gölünün içerisinde Hz. Muhammed'in şehitlerle birlikte olduğunu simgeleyen kırmızı bir gül vardır. Akyavaş İslam tarihinin bu acılı olayını geometrik düzende ve minyatür tadında görselleştirmiş ve modern anlamda tuvale başarılı bir şekilde aktarmıştır. Çağdaş resimsel değerlerle tarihi yorumlayarak sembolize etmiştir.



Resim 2.10. Erol AKYAVAŞ, **Kerbela**, 1983,
İpek Baskı, 56x41 Cm

2.8. HÜSAMETTİN KOÇAN

1990 ve 1991’de Ankara’da açtığı sergide resminin katmanlarında oluşan mitolojik atmosferi ve mistik ışığı ile eski Anadolu uygarlıklarının birer yansıması olarak betimleyen Hüsamettin Koçan, gelenekselden yola çıktığını dile getirir. Ona göre sanatçının algılama sistemi barometre gibidir, bir ucu insanoğlunun başlangıç tarihine diğer ucu ise günümüze hatta geleceğe uzanır⁷⁹.

Anadolu kültürünü bir bütün olarak ele alan sanatçı Hüsamettin Koçan, eserlerinde tarihi fasikül fasikül işleyerek, kültürlerin dar bir zeminde, dar bir zaman dilimine sığdırmayıp, çarpıtmalara yönelik bir davranışı kendi içerisinde engellemeye çalışmıştır. Tarihi anlamlandırıp bu anlamlandırmayı sanatın sorunu haline getirerek tarihi kendi eserlerinde sorgulamıştır.

Fasikül 1\ Anadolu Uygarlıkları, Fasikül 2\ Osmanlı ve Fasikül 3\ Selçuklu olarak konuları geniş bir zaman içerisine yayarak uygulaması ki bu sanatçı içinde çok önemli bir noktadır, Anadolu kültürlerini sindirerek anlamak isteyen, başka bir kültürel donanımına sahip olması ve çağdaş bir bakış açısıyla gelenekleri değerlendirebilmesi gerekir⁸⁰.

Fasikül 1\ Anadolu Uygarlıkları resin serisinde Koçan içinde yaşadığı ve biçimlendiği Anadolu’nun tarihi ve coğrafyasıyla hesaplaşmaktadır. Bu fasikülde cumhuriyet döneminden başlayarak arkeolojik bir kazıya girişmiş, bugünden paleolitik döneme inerek katmanları saydamlaştırmayı istemiştir.

Fasikül 2\ Osmanlı’daki seride ise sanatçı saltanat, iktidar, cemaat işaretleri ve Osmanlı merkezîyetçiliğinin simgesi olarak kavuk⁸¹ başlarını taşıdıkları anlamlarıyla tablolarında irdelemiştir.

Fasikül 3\ Selçuklu adı ile ileri sürdüğü serisinde Anadolu Selçukluları’nın aldıkları farklı etkileri bir dizge içine dönüştürmeleri, kendilerinin kılmaları, ötekine ait olanı aynı zamanda kendi kültürel mirası olarak benimsemeleri Koçan’ın üzerinde odaklandığı ana sorun oldu ve bu sergide o kültürün hoşgörüsü ile dünyaya bakmayı

⁷⁹ Zeynep Yasa Yaman, *Koçan*, Baksı Kültür Sanat Vakfı, (bu kitap Hüsamettin Koçan’ın 12 Mart–15 Nisan 2005 tarihleri arasında galeri Artist’te açılan Yedi Sergi Bir Selamlama adlı sergisi nedeniyle basılmıştır), s. 40.

⁸⁰ Hüsamettin Koçan, *Anadolu’nun Görsel Tarihi Fasiküller(I. II. III.)*, Orsa Holding G7 (Grup 7 İletişim Hizmetleri), Alanya 1995, s. 10.

⁸¹ Yasa Yaman, s. 43.

denedi. Selçuklu sisteminde saptadığı “Kırsal”, “Deniz” ve “Tuğla” olmak üzere üç temel noktayı belli renk ve içeriklerle simgeselleştirerek sergiyi oluşturmakta kullanılmıştır⁸². **(Resim 2.11)**



Resim 2.11. Hüsamettin Koçan, Selçuklu (Fasikül 3 Serisinden)
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1995

⁸² Yasa Yaman, s. 44,45.



Resim 2.13. Hüsamettin KOÇAN, Amentü Gemisi, 2009,
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 200x200 cm

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANATSAL ÇALIŞMALARIMDA ÇAĞDAŞ TEKNİK ANLAYIŞ İLE GELENEKSEL TÜRK MOTİFLERİNİN YENİ SÖYLEMLERİ

Bu bölümde Geleneksel Türk Resim Sanatının günümüzdeki Modern Türk Resim Sanatında yer alan sanatçılar tarafından ortaya koyulan yeni söylemlerden ilham alan ve ayrıca Türk Kültürünü günümüz söyleminde kullanan sanatçılardan esinlenerek oluşturduğum resimlerin biçimsel kurguların ve ikonografik ve plastik çözümlemesini yapmaya çalışacağız.

3.1. OTAĞ

“Gök bir çadıra benzer, bozkırın üzerinde asılı duran.”

Bu sözler 566 yılında, Çinlilerin “Tie-le” dedikleri, Türk boylarında bir ilahinin günümüze kalmış bir Çince çevirisinde bu şekilde terennüm edilmiştir⁸³.

Burada bahsedilen çadır, Türklerin atlı bozkır kültürünün içerisinde yer alan kâinatın simgesi “Otağı”dır.

Resim 3.1'de gösterildiği üzere otağın en üstünde sağlamlılığın, hâkimiyetliğin ve gücün temel simgesi olarak düşünülen, dörtkenarında (eserde iki kenar gözükmektedir) göklerin motifi olarak görülen yıldız sembolünün olduğu (**Resim 3.2**) bir küp şekli bulunmaktadır. Bu küpün altında, teklige gidenin bir simgesi gibi görünerek yukarıyı gösteren piramit şeklinde bir üçgen ve otağın altında da dünyanın döndüğünü simgeleyen bir küre bulunur. Kare, daire, üçgen, doğada var olan üç temel biçim. Etrafını ise Samarra Ulu Camii'nin (**Resim 3.3**) minaresindeki hareketli biçiminden esinlenerek Babil Zigguratlarına benzeyen ve konuya hâkim spiral bir şekil kompozisyonu sarmalamaktadır. Bu spiral şekil üzerinde bölünen kareler; hayatta var olan siyah- beyaz, iyilik –kötülük, gece-gündüz gibi zıtlıklarla sağlam bir temel üzerinde yukarı doğru (ki Türklerin tek tanrı inancına girdiklerinden beri tanrının yukarda olduğuna inanılmıştır) ilaha doğru dinamik bir hareketle dönerek uzanmaktadır.

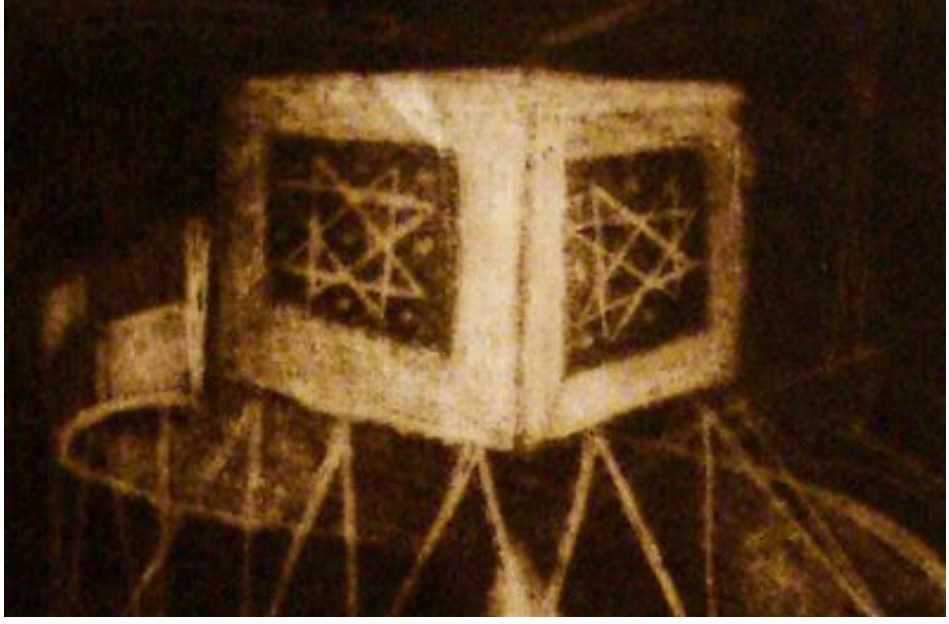
⁸³ Emel Esin, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, Toplu Eserle:3, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2006, s.119.

Aynı zamanda yukarıya dönen bu spiral şekil, sonsuzluğun işareti olarak ta düşünülebilir.

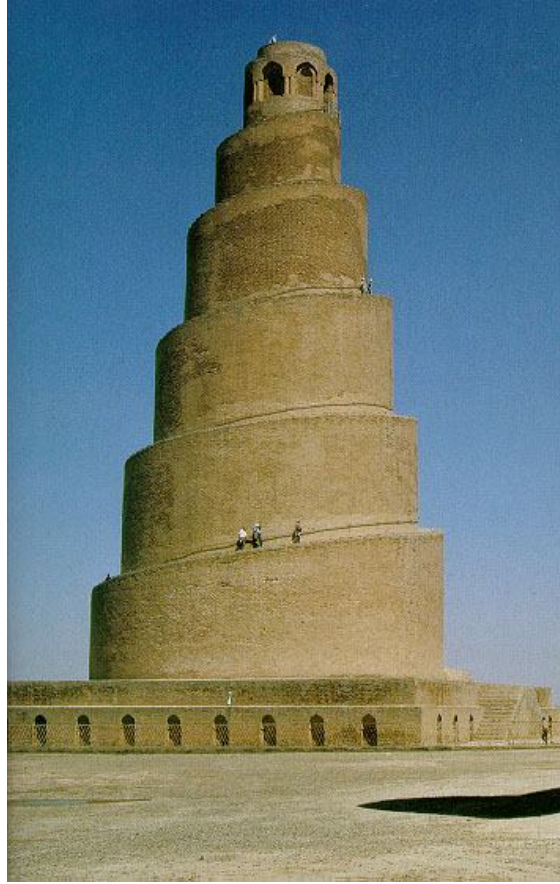
Biçim, uhrevi bir koyuluğun içerisinde, Hollandalı ressam Rembrandt'ın eserlerinde görüldüğü gibi içten gelen yumuşak bir ışığın varlığıyla ortaya çıkarılmıştır. Kurulan bu kompozisyonda, sırlarla dolu, bilinmeyen bir uzay karanlığının içerisinde belirginleşen şekillerle galaksiye gönderme de yapılmaktadır.



Resim 3.1. Gülşen Ağyürek, “Otağ”, 2009,
Gravür (Mezotinta) 50x35 cm



Resim 3.2. Otağ'dan Ayrıntı



Resim 3.3. Samarra Ulu Camii Minaresi

3.2. EVREN- EJDER

Ejder motifi birçok geçmiş uygarlıkların sanat anlayışlarında ve birçok şekillerde kendini göstermiş kozmolojik ve astrolojik anlam içeren önemli bir motiftir. Dev ejderin, Evrendeki hareketleri, ekliptik çarkın dönmesine ve gece ve gündüzle zaman döngüsünün oluşmasına neden olduğuna inanılırdı. Yusuf Has Hacıp 1962 de Türkçe şiir biçiminde yazdığı uzun bir eserinde evreni kozmik ekliptik Çarkı Felek'in etrafına dolanmış kozmik ejder olarak tanımlamıştır⁸⁴.

Birçok hayvanın hayali birleşimiyle paradoks olarak ortaya çıkan ejder ya da çift başlı ejder motifi Türk sanat alanında daha çok kurt (böri) başı, fil burnu ya da başı, uğurlu ve hükümdarlara has özelliği yansıtmakta olan kaz ve kuğu başları olarak tasvir edilmiştir. VIII-XIII yüzyılları arasında Uygur Bezeklik bölgesinde, hayat ağacının dibine dolanmış görülen çift başlı ejder ve gücü simgeleyen kuş ve aslan motifleriyle sık sık tasvir edilmiştir⁸⁵.



Resim 3.4. Gülşen Ağyürek, Evren, 2010
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x140

⁸⁴ Yusuf Has Hacıp, *Kutadgu Bilig*, Arat Baskısı, Ankara 1947, s. 45.

⁸⁵ Esin, s. 156, 158.

Resim 3.4'deki *Evren* adlı eser ön ve arka olarak iki farklı kompozisyonun birleşimiyle tasarlanmıştır. Arka kompozisyonu minyatür sanatında karşımıza çıkan Türk anlayışını ve sıcaklığını hissettiren renklerle oluşturulmuş bir denge çözümlemesi görülür. Bu denge Türk mimari sanatında çıkan ve özellikle medreselerin çoğunda dikkati çeken, simetrik düzende görülen dengeden esinlenilmiştir. Eserde her ne kadar simetri anlayış hâkim gibi görünse de arka kompozisyonun üzerindeki kabartmalarla oluşturulmuş büyüklü küçüklü şekiller ve boşluklar, zıtlıkları kullanarak asimetrik bir denge kurmaya çalışılmıştır. Divriği Ulu Cami'de görülen asimetrik yapı süslemeleriyle birbirini bütünleştiren anlayış gibi.

Ön kompozisyonu karşılıklı bakan iki ejder motifi oluşturur. Kuyrukları Türk sanatında sık karşımıza çıkan ve sonsuzluğu işaret eden, evren sembolü gibi birbirine bağlanmıştır. Arka kompozisyonun ana hatlarını oluşturan yatay ve dikey biçimler yerine ön kompozisyonda, tamamen kıvrımlı, devinimli ve diyagonal biçim hâkimdir.

Eserin oluşturulma sebebi evreni anlatmaya çalışmaktır. Uzak boşluğu içerisinde, var olan tüm şekiller sadeleştirilmeye ve dünyayı kanunlarıyla ele almaya çalışılmıştır.

3.3. HAYAT AĞACI

Kadim kültürlerin hemen hepsinde Hayat Ağacı simgesini bulmaktayız. Bu ağaç, bizim bildiğimiz ve 'ağaç' olarak tanımladığımız bitki den çok farklı kutsal anlamlarla yüklüdür. Hayat ağacı insanlık tarihinin çeşitli dönemlerinde, yer gök bağlantısını kuran en güzel, en anlamlı ve en fazla kullanılan simgesel temalardan biridir. Kimi zaman evreni anlamak, kimi zaman da yaşamı tasvir etmek için kullanılmıştır. Hayat ağacı, ayrı kültürlerde ayrı ağaç türü olarak karşımıza çıkar. Fransa'da meşe, Almanya'da ıhlamur, İskandinavya'da dişbudak, Lübnan'da sedir, Hindistan'da banyan, Sibirya'da kayın, Türk kültüründe ise servi ağacının özel bir yeri vardır⁸⁶.

Hemen hemen her kültürün içerisinde ağaç sembolünün olmasının asıl özel nedeni; ağaçlar kökleri ile yeraltında, gövdesi ile yeryüzünde ve ışığa yönelen yaprakları ile gökyüzünde olmasıdır. Yani evrenin üç katının birleşimini sembolize eder. Bu sembol var olan tüm ülkelerin ortak paydasıdır.

⁸⁶ Ömer Kokakı, "Hayat Ağacı, Yaşamın Simgesi", *Skylife Dergisi*, 2001, s. 6,11.

Ağacın Türk kültürüne girişi ise çok eskilere dayanır. Dinsel açıdan ağaçlar, anlayışlarında mukaddes sayılmışlardı. Choular için de ağaç, yerden göğe doğru yükselen yapısı itibariyle yerle gök arasında bir bağlantıyı, bir direği oluşturduğunu sembolize ediyordu. Bu sebeple de hayat ağacı, Türk sanatında kozmolojik anlamlarla yüklenmiş ve önemli bir yer edinerek yaşam şekline dönüştürülmüştür.



Resim 3.5. Gülşen Ağyürek, Hayat Ağacı, 2010
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 100x80 cm

Resim 3.5'de vurgulanan motif hayat ağacı ve açıkladığımız şekilde taşıdığı anlamını içerir. Erzurum'un Çifte Minareli (Hatuniye) (**Resim 3.7**) Medresesinin ön cephe süslemesinden esinlenmiş, fakat çağdaş sanat tekniğiyle yorumlanarak tuval üzerine çalışılmış bir eserdir. Bu çalışmada yıldız, ay ve güneş gibi kozmolojik terimlerin bulunmasının yanında, hayat ağacının altında bulunan birçok hayvanın hayali birleşimiyle paradoks olarak ortaya çıkan çift başlı ejder de bu kompozisyonun ana dengesini oluşturmaktadır. Tıpkı eserde olduğu gibi Ejder, kâinatın düzenini, döngüsünü ve hâkimiyetini sağlayan, aynı zamanda Selçuklunun gücünü de temsil eden Türk sanatının önemli motiflerinden birisidir.

Hüsamettin Koçan'ın eserlerinde de görüldüğü üzere çalışmaların teknik şekli ve amacı görünür ile görünmez arasındaki görünürlüğü mümkün mertebede gösterebilmesidir. Parça parça oluşturulan ve her biri farklı, fakat birbirleriyle uyumlu şekillerin bir araya getirilerek bir bütünü oluşturması da Türk motifinin ve özellikle de mimari süsleme sanatının temel yapısını da taşır.



Resim 3.6. Hayat Ağacı'ndan Ayrıntılar



Resim 3.7. Erzurum Çifte Minareli (Hatuniye) Medrese

3.4. ÇİFT BAŞLI KARTAL

Kuş, Türk ikonografik öğelerinin yer gök bağlantısını kuran, kozmolojik birçok anlam taşıyan önemli motiflerinden biridir. Türkler içerisinde kuşa kutsanmışlık verilmesi, tek tanrı dinlerinden biri olan Gök- Tengri inancından kaynaklanmıştır. Kuşlar gökyüzüne en yakın canlı olduklarından tanrıyla ilişkilendirilmiş ve mukaddes sayılmışlardır. Kuşların tanrıya ulaştıklarını, insanoğlu ölümlü dünyadan ayrılırken kuş şekline büründüklerini ya da ruhları tanrıya taşıdıklarını simgeleyen motifler geleneksel Türk sanatında da önemli yerini almıştır.



Resim 3.8. Gülşen Ağyürek, Çift Başlı Kartal, 2010
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 110x80 cm

Kartal figürü, özellikle de çift başlı kartal figürü, mimari eserlerin süsleme kısmında hayat ağacıyla birlikte çok sık işlenmiştir. Daha çok çift başlı kartal, hayat ağacının tepesine konularak tasvir edilmiş ve daha çok gücü temsil etmek için kullanılmıştır.

Hayat ağacında tasvir edilen, tepesindeki kartal veya kuş figürü gök tengrinin gücü ve simgesinin yerine geçmektedir. Ruhlar da bu dallar arasında uçmakta, genelde iki motifin işlendiği süslemelerde görülen dallar arasında ki rozetler de gezegenlere işaret etmekte ve böylece kozmolojideki bütünlüğü sağlamaktadır⁸⁷.



Resim 3.9. Çift Başlı Kartal'dan Ayrıntı



Resim 3.9. Çift Başlı Kartal'dan Ayrıntı

3.5. DAĞ

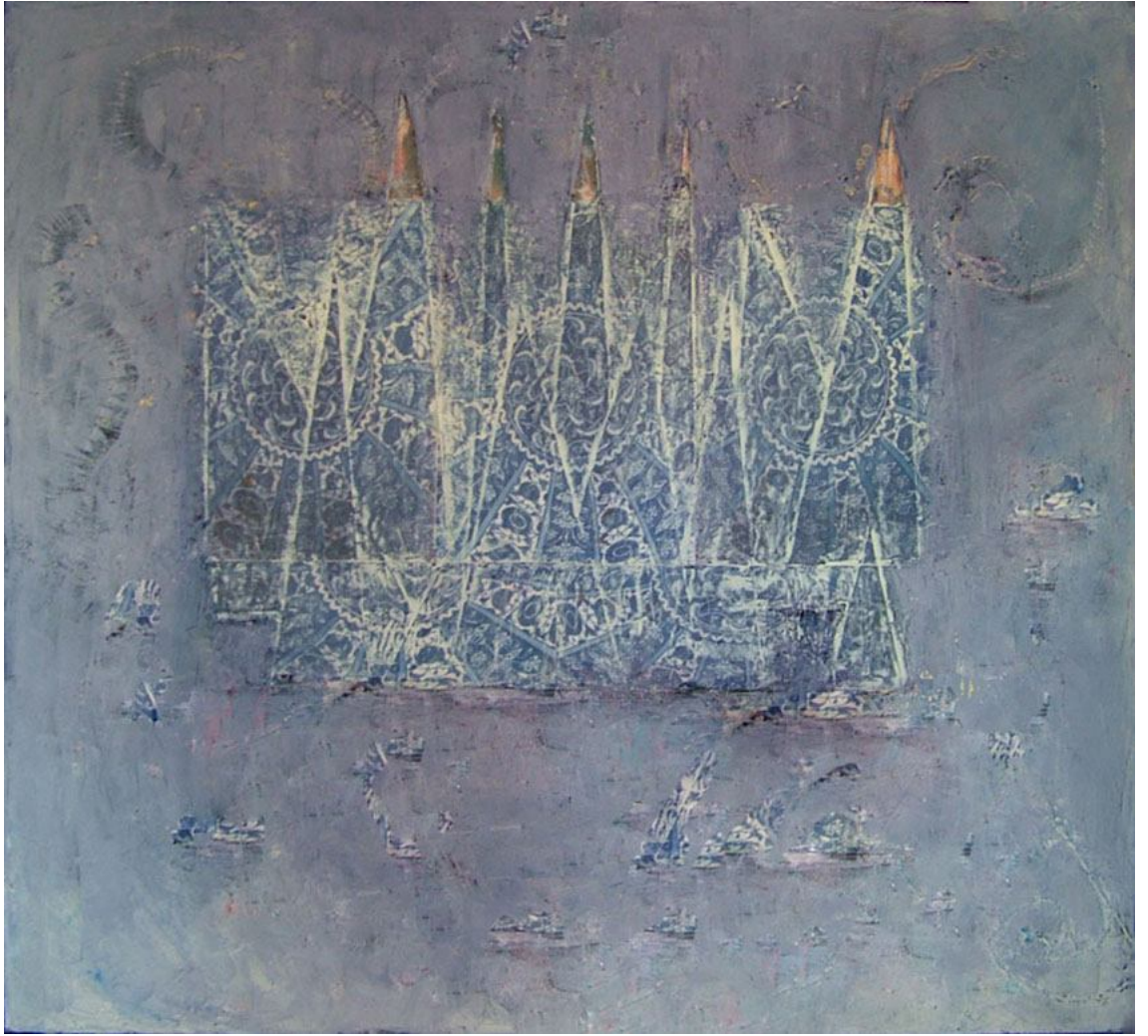
Bu çalışmada (**Resim 3.10**) Türk tasvir sanatında ki dağ ikonografisinin işlendiği motifler görülür.

Bu işlenen motifte dağa benzeyen hükümdarın yüce dağ gibi yer ve gök arasındaki iletişimi sağlayarak yerin ve göğün lütuflarını elinde tuttuğu inancıyla ve önemli dağların göğün direkleri, bazılarının ise göğün kapısı olduğu inancını ima

⁸⁷ Berkli, s. 181.

etmesiyle de iniltidir⁸⁸. Özellikle de süsleme motiflerde, hükümdarların ve kahramanların ikametgâhı, mezarı ve efsanevi hayvanların yuvası olarak inanılan kutsal dağı Altın Dağ'ı işlendiği görülür.

Dağ konulu çalışmanın oluşum süreci içerisinde ressam Ferruh Başağa'nın **(Resim 28)** birbirine geçmiş geometrik şekillerden oluşmuş soyut kompozisyonlarından da faydalanılmıştır. Mavi rengin içerisindeki çini etkilerin kullanım amacı Türk çini sanatının tuval üzerinde hissedilmesi ve bu renklerinin zevki tercihidir.



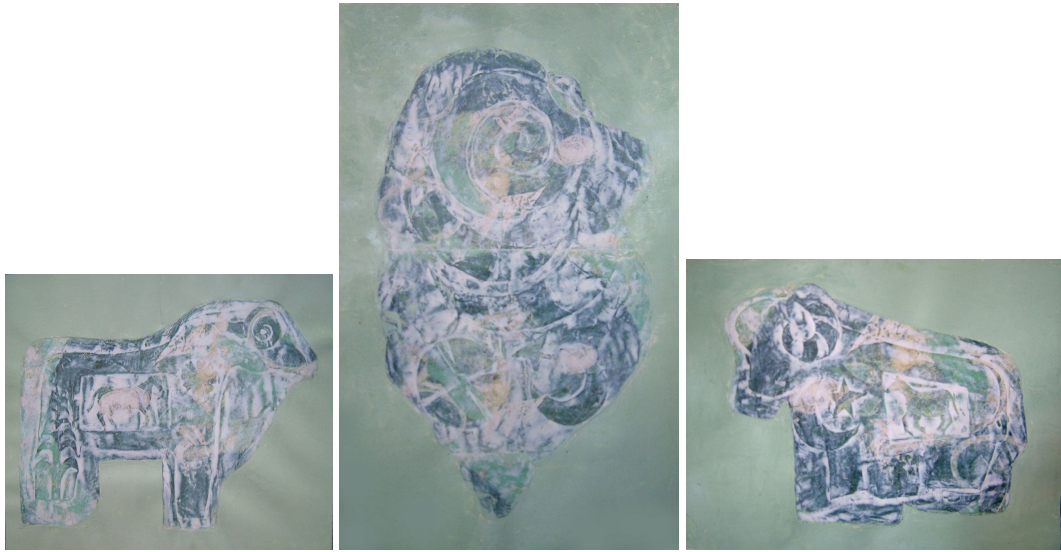
Resim 3.10. Gülşen Ağyürek, Dağlar, 2010
Tuval Üzerine Karışık Teknik, 140x160 cm

⁸⁸ Esin, s. 12, 13, 14.

3.6. KOÇ VE KOYUN MEZAR TAŞLARI

At, koyun ve koç öğeleri hem bu dünya hem de öbür dünya arasında bağlantı kurulabilme özelliğini üstlenen motiflerdendir. İslâm öncesi dönemde Türkler tarafından mezar taşı (balbal) olarak kullanılan koyun, koç ve at şeklindeki mezar taşları ise, Türk kültür ve sanat tarihinde, dikkat çeken eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. At, koyun ve koç heykelleri Orta Asya kaynaklıdır. Bu gelenek İslâmi dönemde de devam etmiştir.

İslam ülkelerinde tasvir ve heykel sanatında görülen ihtiyatlı davranımlara rağmen, bu mezar taşlarında oluşturulan, basit ve yalın bir üslupla anlatılan, figürlü ve tasvirli bir resim dilinin kullanılmasına olanak sağlamıştır. Türk mimari sanatında cephe süslemelerinde veya mezar taşlarında görülen taş işleme motifleri günümüzün çağdaş heykel anlayışıyla karşılaştırıldığında, sınırların aşıldığı ve soyut heykel formuna dönüştürüldüğü anlaşılr⁸⁹.



Resim 3.11. Gülşen Ağyürek, İsimsiz, 2010
Kağıt Üzerine Karışık Teknik, 165x 100 cm

Mezarlar taşlarının üzerine at heykellerinin yapımının kökeninde; İslamiyet öncesi Orta Asya coğrafyasında ölen kişinin öbür dünyada tekrar dirilerek, yapacağı

⁸⁹ Yunus Berkli, *Erzurum ve Erzincan Çevresinde Görülen Koyun, Koç ve At Biçimli Mezartaşları ve Sanat Tarihindeki Yeri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum 2007, s. 161.

yolculukta atını kullanması için atı ile birlikte gömüldüğü bir ölü gömme geleneğinin yattığı belirtilir. Bunun yanında, İslamiyet öncesi Türk boylarında yoğ/yuğ adı verilen cenaze törenlerinde, Kök Türklerin ölenin akrabasından her biri koç/koyun ve at gibi hayvanları kurban ederek, cesedini ölünün bulunduğu çadırın önüne getirirlerdi. Ölünün külleri gömüldükten sonra üzerine taşlar yığılarak bir höyük yapılır, kurban edilen at, koyun ve koçbaşları da höyüğün önüne dikilen bir direğe asılırdı. Daha sonraki dönemlerde Oğuz boylarında (IX. yüzyılda) at ile ilgili ölü gömme geleneklerinde daha farklı uygulamalara rastlanmıştır. Örneğin ölen kişinin servetine göre at keserek etinin yendiği, başını, derisi, ayaklarını ve kuyruğunu sııklara asarak, cennete gidebileceklerine inanmışlardır. Kimi araştırmacılar Orta Asya'daki alp mezarlarını örnek göstererek, Anadolu'daki koç heykellerinin benzer bir amaçla herkes için dikilmeyerek, savaşta yiğitlik gösterenler ile aşiret, oymak veya boy beyleri için dikilmiş olabileceğini ileri sürmüşlerdir⁹⁰.



Resim 3.12. Resim 3.11'den Ayrıntı

⁹⁰ Erdal İnan Sevin, "Koç ve At Şekilli Mezar Taşları", Erişim Tarihi: 23.12.2010, <http://www.babamansur.org.tr/blog/74>

İslami dönemde ise, kozmolojik sembollerle donatılmış koç figürlü heykellerin, Sırat Köprüsü'nün geçilebilmesi için bir kurban ve aynı zamanda, yiğitlik, mertlik ve kahramanlığı sembolize ettiklerini anlatan Yrd. Doç. Dr. Berkli, *“Türkler, yerleştikleri ilk bölgelerde ölen ilk aşiret reisleri için, çok önemli kahramanlıklar gösterenler aşiret mensupları için ve ani bir ölümle üzerlerinde derin bir iz bırakan aşiret mensupları için koç, koyun ve at figürlü heykeller yaptırmışlardır.”* diye konuştu. Yüzlerce yıl öncesinden günümüze kadar ulaşan at, koyun ve koç figürlü heykellerin, Anadolu'da özellikle de Erzurum'da çok daha fazla bulunduğu vurgu yapan Yunus Berkli, bu heykellerin, Gürcü ya da Ermenilere ait olmadığına dikkati çekerek, *“Bu heykelcikler ve mezar taşları, Hristiyan Türklere ait olmakla birlikte, bu dine girenlerin mezar taşlarıdır. Heykellerdeki motiflerin hemen tamamı kozmolojik ve antropolojik anlamlar taşımaktadır.”* dedi.⁹¹



Resim 3.13. Resim 3.11'den Ayrıntı

⁹¹ “Erzurum'da Bulunan Koyun ve Koç Heykellerinin Anlamları”, Erişim Tarih: 23-06-2010
<http://www.farmet.net/forum/showthread.php?t=764>

Koyun ve koç biçimli mezar taşların üzerinde bulunan kozmolojik ve antropolojik motiflerden bazıları: öteki dünyaya sahibini taşımasında hazırlıklı olması anlamına gelen ve üzerinde binicili ya da binicisiz at figürleri⁹², çoğunlukla hükümdarın ruhunu sembolize eden ve göğün üst katlarına uçtuğunu ifade eden kuş figürleri⁹³, yer gök bağlantısını vurgulayan kozmogoni ve antropogoni açısından çok önemli olan hayat ağacı motifi⁹⁴, kâinatın dönüşüyle alakalı olan rozet ve çarkıfelek motifleri⁹⁵ bunun dışında hangi boya ya da hangi aşirete ait olduğunu gösteren birçok rozet veya motifler de bulunmaktadır.



Resim 3.14. Resim 3.11'den Ayrıntı

Resim 60'da koyun ve koç mezar taşları ve bu mezar taşların üzerinde görülen imgeler, çağdaş sanat anlamında tekrar yorumlanmıştır. Üç boyutlu ele alınmış olan bu konu, plastik sanatın bir dalı olan heykelin yapılması yerine tuval üzerine yapılmıştır. Ama tuval üzerine uygulanan, soğuk renklerle oluşturulan teknik özelliği sayesinde heykel hissini de taşımış ve böylelikle hem heykel hem de resim aynı anda algılanır.

⁹² Berkli, s. 178.

⁹³ Berkli, s. 180.

⁹⁴ Berkli, s. 182.

⁹⁵ Berkli, s. 184.



Resim 3.15. Resim 3.11'den Ayrıntı

SONUÇ

Türk sanatı köklü, sürekli ve kendi dışındaki sanattan etkilenmeyip, aksine başka kültürlerin sanatını da kendi içerisinde eriterek, anlayışına zenginlik katan bir olguya sahiptir. Bunu daha çok Selçuklu ve Osmanlı mimari yapıtlarında ve tasvir sanatlarında görmek mümkündür.

İslam'dan önce ve İslam ile birlikte de resim biliniyor ve yapılıyordu. Halı, kilim, kumaş ve derilerdeki işlemelerle, kullanılan günlük eşya ve silahların yüzeylerindeki motifler, mezar taşlarının ve mimari yapıtların cephe süslemelerinde görülen taş işçiliği görsel bir şölen gibi işlenmiş olması Türklerin resim sanatına olan yakınlığını ve bu alandaki yeteneklerini gösterir. Uygur Türkleri zamanında yazılan kitaplarda, minyatür tekniğine uygun resimler bile bulunmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki toprak düzeninin zamanla değişmesiyle toplum yapısında başlayan çözülme, 18. ve 19. yüzyıllarda ağırlaşan siyasi ve ekonomik koşullar, Osmanlı'yı Batıya yönelmeye zorlamıştır. Bu yöneliş sanata da yansımış, sosyal değişimlerin bir uzantısı olarak resim sanatında da Batılılaşma sürecine girmiştir. Çünkü o dönemlerde Avrupa dinsel bağınazlıktan kurtulup, birçok keşifler ve icatlarda bulunarak akılcılık ilkesini geliştirmiştir. Batıdaki sanatçılar doğunun mistisizmine yönelerek çağdaş anlamda yepyeni eserler üretip modern çağı başlatmışlardır. Batıda gerçekleşen plastik sanatlardaki modernizm çabası ve serüveninden Türk sanatçıları da çok etkilenmiştir.

Türk resminin batılılaşması, Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayarak himaye ve ilgi görmüş, Avrupa'ya sanatçı gönderilmeye başlanmış devam edilmiştir. Bu sanatçılar Türkiye Cumhuriyeti'ndeki yeniliğe ve Batı'ya açılma politikasını, sanatta en günceli yakalama şeklinde yorumlamışlardır. 1929'da Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, Batı eğilimleri Türkiye'ye getirmede bir nebze başarılı olmuş, empresyonizm yanında konstrüktivist-kübist anlayışla çizgi ve mekânın ön plana çıktığı resimler yapmaya çabalanmıştır.

Batı resim sanatındaki gelişim evrelerinin Türk sanatında yaşanmış olması, modern Türk resim sanatının oluşumunu geç olgunlaştırmıştır. Bu süreç 1950'ye kadar gelişmek suretiyle, ancak hedef kabul edilen kavramsal boyutlara ulaşabilmiştir.

Avrupalı çağdaş ressamalar 20. yy. başlarında Doğu ve İslam toplumlarının Avrupa'daki sergilerden etkilenerek bizim geleneksel sanatımıza yönelmişlerdir. Batı'nın sanattaki bu farkına varışının kültür boyutu ise dün yaşayarak övündüğümüz kültür boyutundaki birçok değerlerimizi, batılı sanatçılar kullanmaya başlayınca bizler söz konusu değerleri takdir edebilmişiz. Bu takdir, ülkemizin sanatçılarının geleneksel sanatımızdaki soyut ve çağdaş resimsel değerleri fark etmesinden dolayı meydana gelmiştir. Ülkemizde 1950'lerden sonra hızla yaşanmaya başlayan sosyal ve kültürel değişimle kesişen sanattaki bu modernleşme, ülkemiz çapında birçok eserler üretilmeye başlanmasını sağlamıştır.

Günümüzün önemli ve dünya çapında saygınlık kazanan ressamaları artık Batılıların bulduğu çağdaş resim tekniğiyle geleneksel sanatımızdaki soyut kavramları kullanarak eserler üretmeye başlamışlardır ve buna hala devam etmektedirler.

Bu araştırma, her ne kadar sanatçı evrenseli yakalamayı başarsa başarsın, yine de eserlerinde yöreselliğini, ait olduğu yerin kokusunu ve sahip olduğu zenginlikleri bırakmaması gerektiğini savunur. Zaten “evrenselliği” de bu şekilde kazanılacağı düşünülür. Özellikle bir Türk ressamının zirveye çıkması için ayağının altına koyabileceği yeteri kadar malzeme olduğuna inanılır.

KAYNAKÇA

- Akbulut, Durmuş, *Türk Resmin Öncüleri*, Defter Yayınları, İstanbul 2009.
- And, Metin, *Osmanlı Tasvir Sanatları*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2004.
- Arık, Rüçhan, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 947, Ankara 1988.
- Aslanapa, Oktay, “Osmanlı Minyatür Sanatı”, *Osmanlı Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 11, Ankara 1999, 55-90.
- Atasoy, Nurhan, “Minyatür Sanatı”, Erişim Tarihi: 01.11.2011,
<http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/minyatur.htm>
- Ayvazoglu, Beşir, Erişim Tarihi: 04.11.2008,
b.ayvazoglu@zaman.com.tr
- Baba, Kadir, “Sivas - Gök Medrese”, Erişim Tarihi: 2006,
wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=276.052
- Başkan, Seyfi, “Türk Resmine Yansıyan Tarih, Ya da Tarihselcilik Arayışları”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı:15, (Mayıs 2007),
 Erişim Tarihi: 03.10.2010,
http://sablon.sdu.edu.tr/dergi/sosbilder/dosyalar/15/15_5.pdf
- Bayram, Sadi, Erişim Tarihi: 05. 03. 2010,
<http://www.sadibayram.com/?page=makaleler&mid=170&id=3>
- Berk, Nurullah – Özsezgin, Kaya, *Cumhuriyet Dönemi Türk Resmi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983.
- Berkli, Yunus, “Uygur Resim Sanatının Üslup Özellikleri”, *Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 41, Erzurum 2010, 155- 166.
- Berkli, Yunus, *Erzurum ve Erzincan Çevresinde Görülen Koyun, Koç ve At Biçimli Mezartaşları ve Sanat Tarihindeki Yeri*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Erzurum 2007.
- Berkmen, Haluk, “Hayat Ağacı Simgesi”, Erişim Tarihi: 07.09.2008,
www.yeseviforum.com/showthread.php?p=3133 2008
- Cezar, Mustafa, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, (2. Baskı), E.K.A. Eğitim Vakfı Yayınları, İstanbul 1995.

Demir, Özlem, Erişim Tarihi: 01. 05. 2010

http://www.kadinhaberleri.net/index.php?content_view=874&ctgr_id=103

Demirbulak, Ayşegül, *Çağdaş Türk Resminde Otoportre*, (Yayınlanmış Doktora Metni), Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Sanatı Anabilim Dalı, İstanbul 2007.

Ergün, Pervin, “Türk Kültüründe Ağaç Kültü”, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2004, 45-50.

Ersoy, Ayla, ““D” Grubunun Kuruluşunun 50 Yılı”, *Somut*, (Eylül 1983), 75-99.

Ersoy, Ayla, “Eyyüpteki Mezartaşlarında Servi Ağacı Kültü”, *V. Eyüpsultan Sempozyumu, Tebliğler*, İstanbul 2001, 25-40.

Ersoy, Ayla, *Günümüz Türk Resim Sanatı (1950’den 2000’e)*, Bilim Sanat Galerisi, Sayı: 10, İstanbul 1998.

Erzurumlu İbrahim Hakkı Hazretleri, *Marifetname*, Âlem Yayıncılık, İstanbul 2009.

Esin, Emel, *Türk Kozmolojisine Giriş*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2001.

Esin, Emel, *Türk Sanatında İkonografik Motifler*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2004.

Esin, Emel, *Türklerde Maddi Kültürün Oluşumu*, Kabalcı Yayınevi, Toplu Eserler:3, İstanbul 2006.

Gombrich, E. H., *Sanatın Öyküsü*, (3. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul 2002.

Giray, Kıymet, *Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1998.

İzer, Ayşegül, “Sanata 5 Farklı Bakış”, *Sanat Çevresi*, Sayı: 312, (Ekim 2004), 95-140.

Kahramankaptan, Şefik, “Resmi Geçit Ressam Söyleşileri”, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 2001, Erişim Tarihi: 01. 02. 2011

<http://www.osmanlisanati.com/p10.html>

Koçan, Hüsamettin, *Anadolu’nun Görsel Tarihi Fasiküller(I. II. III.)*, Orsa Holding G7 (Grup 7 İletişim Hizmetleri), Alanya 1995.

Kokakı, Ömer, “ Hayat Ağacı, Yaşamın Simgesi”, *Skylife Dergisi*, 2001, 15-22.

Mahir, Banu, *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Birinci Basım, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2004.

Ögel, Bahaeddin, *Türk Mitolojisi II. Cilt*, Türk Tarihi Kurumu Yayınları, Ankara 2006.

Öney, Gönül, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1992.

- Öney, Gönül, *Beylikler Devri Sanatı XIV-XV Yüzyıl*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1994.
- Ragon, Michel, *Modern Sanat*, (Çev. Vivet Kanetti), Cem Yayın Evi, İstanbul 1987.
- Sağlam, Mümtaz, “Doğançay’ın Sanatında Üslubal Tavır ve Toplumsalın Yorumu”, *Gençsanat*, 18(18), (Şubat 1996), 6-12.
- Sevin, E. İ., “Koç ve At Şekilli Mezar Taşları”, Erişim Tarihi: 23.12.2010, <http://www.farmet.net/forum/showthread.php?t=764>
- Şevki, Abdullah, “Parçalanmış Sanat: Sanat Etkinliklerinin Küresel Kapitalizmin Post modern Kültür Koşullarındaki Genel durumu Üzerine Bir Deneme” Erişim Tarihi: 12. 11. 2008, www.ansiklopedi.blokcu.com
- Tansuğ, Sezer, “Resim Sanatımızda Ortaya Çıkan Yeni Bir Gerçek, 19. Yüzyıl Sonu Türk Foto Yorumcuları”, *Sanat Çevresi Dergisi*, (Eylül 1980), 75-107.
- Tansuğ, Sezer, *Çağdaş Türk Sanatı*, 1. Basım: 1986, Remzi Kitabevi, İstanbul 2008.
- Taşyürek, Muzaffer, *Doğu Batı Tarihinden İbaretlar*, (1. Baskı), Bozkır Yayınları, Erzurum 1999.
- Tetikçi, İsmail, *Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatında Doğa-İnsan İlişkisi*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Anasanat Dalı Resim Programı, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Metni), İstanbul 2010.
- Ülde, Meltem Yakın, “Osmanlı Minyatür Sanatında Topografik Özellik Taşıyan Kent Tasvirleri”, *Artist Modern Dergisi*, Sayı: 18, İstanbul (Eylül 2010), 55-59.
- Ünver, Bircan, “Erol AKYAVAS: Doğu’nun İzleri”, *@IŞIK BİNYILI Dergisi*, Bircan Ünver tarafından tasarlanmış ve üretilmiştir, New York (Kış 2000), Erişim Tarihi: 01.02. 2011 http://www.lightmillennium.org/winter01/turkish/erol_ithaf.html
- Yaman, Zeynep Y., *Koçan*, Baksı Kültür Sanat Vakfı, (Bu Kitap Hüsamettin Koçanın 12 Mart-15 Nisan 2005 tarihleri arasında galeri Artist’te açılan Yedi Sergi Bir Selamlama adlı sergisi nedeniyle basılmıştır).
- Yerli, Metin, “ Uygur Türklerinin İnanç Sistemlerinin Resim Sanatlarına Etkileri”, *Eğitim Dergisi*, Sayı: 13, (Ekim 2006), 54-80.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Gülşen AĞYÜREK
Doğum Yeri ve Tarihi	KÖPRÜKÖY/ ERZURUM, 01.01.1988
Eğitim Durumu	Yüksek Lisans
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Y. Lisans Öğrenimi	Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Bilim Dalında yüksek lisans eğitimini bitirmiştir.
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Grup Sergiler:	2007- Fikret Haşimov Atölyesi Resim Sergisi, Güzel Sanatlar Sergi Salonu, ERZURUM 2009 – 9. Tüyap İstanbul Sanat Fuarı 27 Ekim04 Kasım 2009 İmge sanat grubu, İSTANBUL 2009- ART-FORUM Sanat Fuarı, İmge Sanat Grubu, ANKARA 2010- İmge Sanat Grubu, Resim Sergisi Halk Eğitim Merkezi, Sergi Salonu, AĞRI
Karma Sergiler	2007- Çukurova Üniversitesi. Resim-Heykel-Baskı resim Yarışması Sergisi (Katalog) ADANA 2007- Mezuniyet Sergisi, Güzel Sanatlar Sergi Salonu, ERZURUM 2008- Gençlik Festivali, Erzurum Gravürleri Sergisi, Bilgi Üniversitesi, İSTANBUL 2009- Türk Mitolojisi Sergisi, 2. Uluslar arası Türk Şöleni, Atatürk Üniversitesi, Sanat Galerisi, ERZURUM 2010- Erzurum Uluslararası Resim Sempozyumu, Yüksek Lisans Sergisi, Güzel Sanatlar Sergi Salonu, ERZURUM 2011- Erzurum, Kış ve Spor Konulu Ulusal Resim Yarışması Sergisi, (Katalog), ERZURUM
Workshop Katılımı	2007- Mustafa Küçüköner, Uluslararası Exlibris Workshop, Katılım, Gravür Atölyesi, ERZURUM 2007- Mustafa Küçüköner, Atıl CD Gravür Workshop, Katılım, 17. Sanat fuarı, Tüyap, İSTANBUL 2009- Lütfü Kaplanoğlu Gravür ve Exlibris Workshop, Katılımcı, Cumhuriyet Üniversitesi Kültür Merkezi, SİVAS
İletişim	05374231407
E-Posta Adresi	gulsen151@hotmail.com
Tarih	