

TC.  
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANA SANAT DALI  
RESİM PROGRAMI

GELENEKSEL SANATLARIN ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINA  
YANSIMALARI

Yüksek Lisans Eser Metni

Hazırlayan:  
20136162 Tuğçe DİRİ

Danışman:  
Doç. S. Özlem ÜNER

İstanbul, 2019

Tuğçe DİRİ tarafından hazırlanan **GELENEKSEL SANATLARIN ÇAĞDAŞ TÜRK RESİM SANATINA YANSIMALARI** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 20/06/2019

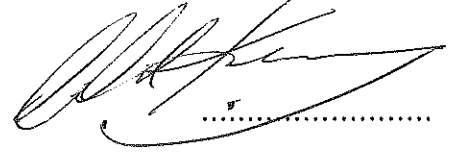
( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

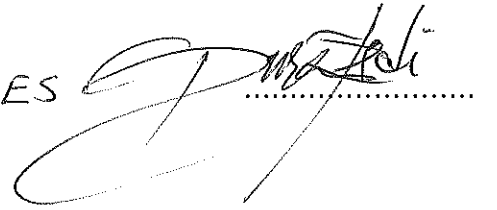
Jüri Üyesi : Doç. Özlem ÜNER (Danışman)



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Erdal KARA



Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Burçin ERDİ (Namık Kemal Üni.) ES



## İÇİNDEKİLER

<b>TEŞEKKÜRLER.....</b>	<b>III</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>IV</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>VI</b>
<b>KISALTMALAR.....</b>	<b>VIII</b>
<b>ŞEKİLLER LİSTESİ.....</b>	<b>IX</b>
<b>1.GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>2. GELENEKSEL TÜRK SANATLARI.....</b>	<b>3</b>
2.1. Geleneksel Türk Sanatlarının Anadolu’da Gelişimi.....	4
2.2. Türk İslam Sanatı.....	10
2.3. Osmanlı Sanatı.....	19
2.3.1. Osmanlı Sanatında Batılılaşma Hareketleri.....	32
<b>3. 1950’LER VE TÜRK RESİM SANATI.....</b>	<b>44</b>
<b>4. 1970 SONRASI TÜRKİYE SANAT ORTAMINDA GELENEK İLİŞKİSİ...52</b>	
4.1. İslam Sanatı ve Çağdaşlık.....	53
4.2. Kimlik Olgusu ve Gelenek.....	58
<b>5. TUĞÇE DİRİ’NİN RESİMLERİNDE GELENEK İLİŞKİSİ.....</b>	<b>72</b>

<b>6. SONUÇ.....</b>	<b>84</b>
<b>7. KAYNAKLAR.....</b>	<b>85</b>
<b>8. ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>90</b>





## TEŐEKKÜR

Bu eser metninin hazırlanmasında bana yardımcı olan hocam, Sayın Doç. Özlem Üner'e ve araştırmam esnasında yardımını esirgemeyen Murat Morova ve Gizem Gedik'e tesekkürü bir borç bilirim.

Tuğçe Diri  
2019



## ÖZET

Geleneksel sanatlar, yapıldıkları ulusa, bölgeye, yapanın bilgi ve tecrübesine ve kullanıldığı malzemeye göre farklılık gösterir. Tarih öncesi çağlardan başlayarak Anadolu'nun geleneksel verilerinin oluşumu, yaşanan süreç içerisindeki politik, sosyolojik ve ekonomik farklılıklar ile çeşitlenmiş ve gelişim göstermiştir. İslam ve Doğu sanatı terimlerinin bu ortak oluşum süreçleri, 19. yüzyıla kadar devam etmiş, Tanzimat Dönemi ile Doğu-Batı gelenekleri arasında ileriki yılları da etkileyecek hareketler başlatmıştır.

Türkiye'de yaşanan "Modern" kavramının içeriği tartışılmış, sanata olan etkisi incelenmiştir. Batılılaşma hareketleri, Cumhuriyet'in ilanı ve Atatürk'ün devrimleri ile gelişen politik süreç, Türkiye toplumunu, hukuki ve kültürel olarak yeni bilinç ve düzen ortamı içine sokmuştur. Batı'ya sanatçılar gönderilmiş, ilk güzel sanatlar akademisi, ilk müze kurulmuş ve sergiler düzenlenmiştir. Bu doğrultuda sanat ortamında eski olan (geleneksel sanatlar) terk edilmiş, yeni olan (Batılı) resim teknikleri denenmiştir. Bu süreç boyunca sanatçılar, özgün tavırlar içinde Batı'dan aldıkları resim tekniklerini, Anadolu'nun zengin geleneksel verileri ile yeni bir sentez yaratmaya çabalamışlardır.

1960 ve 1970 sonrasında özellikle Batı'da eğitim alan sanatçıların artması, bireysel üslupların çeşitlenmesi ve sanatsal etkinliklerin çoğalması ile Türk resminin geleneksel verilerle olan ilişkisini sorgulanmış, içeriksel anlamı farklı boyutlarda düşünmeye gidilmiştir. Bu zamana kadar tanımı yapmaya çalışılan gelenek, artık, köken, kimlik, farklılık, yerellik ve evrensellik gibi modern ve

postmodern bir yapının gel giti içinde var olmuş, farklı disiplinler ile günümüze kadar gelmiştir.



**ANAHTAR KELİMELER:** Geleneksel, Batılılaşma, Modernizm, Post-modernizm, Anadolu.

## ABSTRACT

Traditional arts differ from each other depending on the nation, the region, the knowledge and the experience of the producer and, the material that is used in the creating process. Starting from prehistoric times, the formation of the traditional data of Anatolia has been diversified and developed according to the political, sociological and economic differences over the course of time. These common formation processes of the Islamic and Oriental art terms continued until the 19th century, and initiated movements that would also affect the later years between the Tanzimat period and the Eastern-Western traditions.

The concept of “modern” and its contents in Turkey have been discussed and their effect on art has been examined. Westernization movements, the evolving political process with the proclamation of the Republic and Atatürk’s reforms, have put the Turkish society in another legal and cultural awareness and a layout environment. Artists were sent abroad- to the West, the first fine arts academy and the first museum were opened, and a number of exhibitions were organised. In this regard, the older art forms (the traditional arts) were abandoned in order to explore the new (the Western) techniques. Throughout this process, artists have tried to create a new synthesis by combining the rich and traditional data of Anatolia and the painting techniques they took from the West with an authentic attitude.

In the years of 1960 and 1970, the increasing number of artists who were educated in the West, and the growing number of artistic events have led to the questioning of the relationship between Turkish painting and the traditional forms by considering them in different dimensions. The tradition that has been

tried to be defined until this time has come to the present day via different disciplines with a tide of a postmodern structure that is consisted of concepts such as origin, identity, difference, locality and universality.



**KEY WORDS:** Traditional, Westernisation, Modernism, Post-modernism, Anatolia.

## KISALTMALAR

**A.g.e.** Adı Geçen Eser

**Bkz.** Bakınız

**İSAM** İslam Araştırma Merkezi

**MÖ.** Milattan Önce

**MS.** Milattan Sonra

**TDV** Türkiye Diyanet Vakfı

**TDK** Türk Dil Kurumu

**TİEM** Türk İslam Eserleri Müzesi

**S.** Sayfa

**TSMK** Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

**Ktp.** Kütüphane

## ŞEKİLLER LİSTESİ

**Şekil 2.1.1.** İvriz, Kral Sulumeli ve Fırtına Tanrısı, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara

**Şekil 2.1.2.** Kral Midas'ın Mezarı, Yazılıkaya

**Şekil 2.1.3.** Dionysos ve Satir, Yer Mozaïği, Antakya Mozaik Müzesi

**Şekil 2.1.4.** Deesis, Ayasofya Müzesi, İstanbul

**Şekil 2.1.5.** Uygur Duvar Resimleri, Bezeklik ve Kızıl Mağarası, Asya Medeniyetleri Müzesi Dahlem-Berlin, Almanya

**Şekil 2.1.6.** Uygur Duvar Resimleri, Asya Medeniyetleri Müzesi Dahlem-Berlin (detay)

**Şekil 2.2.1.** Taç kapısında taş mukarnas bezeme, Çifte Minareli Medrese, Sivas

**Şekil 2.2.2.** Sivas'ta 1218 tarihli Kaykavus Şifaiyesi

**Şekil 2.2.3.** Gülşah/Varaka'nın düşmanını öldürmesini gösteren minyatür (TSMK, Hazine, nr. 841, vr. 22a'dan detay)

**Şekil 2.2.4.** Selçuklu Halısı, 512x294 cm, Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul.

**Şekil 2.2.5.** Selçuklu Halısı, 140x294 cm, Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul.

**Şekil 2.3.1.** Firdevsî'nin Şâhnâme'sinden minyatürlü bir sayfa (TSMK, Hazine, nr. 1512, vr. 409a)

**Şekil 2.3.2.** Cerrâhiyye-i İlhâniyye'den bir minyatür (Millet Ktp., Tıp, nr. 79353, vr. 47a)

**Şekil 2.3.3.** Barbaros Hayreddin Paşa'yı Kanûnî'nin huzurunda gösteren bir minyatür (Süleymannâme, TSMK, Hazine, nr. 1517, vr. 360a)

**Şekil 2.3.4.** Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn'deki Hille şehrinin bir bölümünü gösteren minyatürlü sayfa (İÜ Ktp., TY, nr. 5964, vr. 68<sup>a</sup>)

**Şekil 2.3.5.** Şahkulu'nun bitkisel bezeme ve ejder tasvirlerine örnek (Viyana Österreichische Nationalbibliothek, Cod. mixt, nr. 313, vr. 11b, 46a)

**Şekil 2.3.6.** Tezhibi Kara Memi'ye ait olan Dîvân-ı Muhibbî'nin iki sayfası (İÜ Ktp., nr. 5467, vr. 359b-360a)

**Şekil 2.3.7.** Levnî'nin, III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğününden gece gösterilerini tasvir eden bir minyatürü (Surnâme-i Vehbî, TSMK, III. Ahmed, nr. 3593, vr. 113a)

**Şekil 2.3.8.** Üstad Mehmet Siyah Kalem, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.

**Şekil 2.3.9.** Şeyh Hamdullah Efendi'nin muhakkak-reyhânî satırları (TSMK, Emanet Hazinesi, nr. 2086)

**Şekil 2.3.10.** Şeyh Hamdullah Efendi'nin nesih hatla yazdığı Kur'ân-ı Kerîm'den Fâtiha sûresi (İÜ Ktp., AY, nr. 6552)

**Şekil 2.3.11.** Sokullu Mehmed Paşa Camii'nin mihrap duvarı, İstanbul

**Şekil 2.3.12.** Uşak Halı Seccade, 205x125cm, Türk ve İslam Eserleri Müzesi

**Şekil 2.3.1.1.** Şeker Ahmet Paşa, "Ormanda Oduncu", 138x177cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

**Şekil 2.3.1.2.** Osman Hamdi, "Rahle Önünde Kız"

**Şekil 2.3.1.3.** Zeki Kocamemi, "Mekkare Erleri ", 1935, Tuval üzeri yağlı boya, 123 x 195,5 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

**Şekil 2.3.1.4.** Cemal Tollu, "Alfabe Okuyan Köylüler", 1933, Tuval üzeri yağlı boya, 92x73,5cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

**Şekil 2.3.1.5.** Cemal Tollu, "Anadolu Çobanları", 1963, Tuval üzerine yağlı boya, 130x195.5cm

**Şekil 2.3.1.6.** Nurullah Berk, "Gergef İşleyen Kadın", 1974, Tuval üzeri yağlı boya, 65x53.5cm

**Şekil 2.3.1.7.** Bedri Rahmi Eyüboğlu, "İstanbul", 1955, Tuval üzerine yağlı boya (Ahşaba marufle), 191x335 cm

**Şekil 2.3.1.8.** Bedri Rahmi Eyüboğlu, "İstanbul", 1955, Tuval üzerine yağlı boya (Ahşaba marufle), 191x335 cm.(detay1)

**Şekil 2.3.1.9.** Bedri Rahmi Eyüboğlu, "İstanbul", 1955, Tuval üzerine yağlı boya (Ahşaba marufle), 191x335 cm.(detay2)



**Şekil 3.1.** Aliye Berger, “Güneşin Doğuşu”, 1954, Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu

**Şekil 3.2.** Sabri Berkel, “Zeybek”, 1955, Duralit üzeri yağlı boya, 67.5x46cm

**Şekil 3.3.** Abidin Elderoğlu, “Kaligrafik Kompozisyon”, 1967, Tuval üzeri yağlı boya, 55x46cm

**Şekil 3.4.** Yüksel Arslan, Arture 131, 1968, Kağıt üzeri karışık teknik, 75x109cm

**Şekil 3.5.** Devrim Erbil, “Eski Yarımada”, 2010, Tuval üzeri yağlı boya, 140x90cm

**Şekil 3.6.** Adnan Çoker, “Hüsn-ü Hat ve Espas”, 1955, Kağıt ve pastel, 55.80x45.60cm

**Şekil 3.7.** Adnan Çoker, “Geniş Alınlık”, 1985, Tuval üzeri yağlı boya, 130x162cm

**Şekil 4.1.1.** Erol Akyavaş, ‘Kimya-I Saadet’, 1984, el yapımı Hindistan kağıdı üzeri akrilik, 76 x 58 cm.

**Şekil 4.1.2.** Erol Akyavaş, “Fallen City (Düşük Şehir)”, 1982, tuval üzerine karışık teknik, 137x264 cm., (Pınar Erta. Koleksiyonu)

**Şekil 4.1.3.** Erol Akyavaş, “Vav” 1984, tuval üzerine yağlı boya, 115x115 cm

**Şekil 4.1.4.** Erol Akyavaş, “Hallac-ı Mansur”, 1987

**Şekil 4.1.5.** Erol Akyavaş, “Ruzname”, 1987, tuval üzeri akrilik 128x88cm.

**Şekil 4.2.1.** İpek Duben, “Manuscript 1994” Serileri

**Şekil 4.2.2.** Gülsün Karamustafa, “Balkon”, 1982, Kağıt üzeri guvaş, suluboya, renkli füzen, 52x57cm

**Şekil 4.2.3.** Ergin İnan, “El”, 2005, MDF üzerine karışık teknik 100x70cm

**Şekil 4.2.4.** Balkan Naci İslimyeli, “Zaman-Sız”, 2002, Ahşap üzeri karışık teknik, 50x40cm

**Şekil 4.2.5.** İsmet Doğan, İsimsiz, 1986, Tuval üzeri karışık teknik, 116x90cm, Urart Sanat Galerisi, Özel Koleksiyon

**Şekil 4.2.6.** Murat Morova, “Unutulmuş Manzara”, 2007, Menazır-ı Mensiye Sergisi, Tuval üzeri karışık teknik, 120x120cm

**Şekil 4.2.7.** Murat Morova, İsimsiz, Cosmic Latte Sergisi, 2018, Tuval üzeri sulu boya, 40x40cm

**Şekil 4.2.8.** İnci Eviner, “Yeni Vatandaş”, 2009, Duvar üzerine akrilik, video, 365x832cm, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Koleksiyonu

**Şekil 4.2.9.** İnci Eviner, “Yeni Vatandaş”, 2009, (detay)

**Şekil 4.2.10.** Selma Gürbüz, “Karıncı Duası”, 2010, Tuval üzerine yağlı boya, 155x230cm

**Şekil 4.2.11.** Deniz Bilgin, “Kış”

**Şekil 5.1.** Tuğçe Diri, “Bir Başka Dünya”, 2018, Tuval üzeri yağlı boya, 70x60cm (sergi görünümü)

**Şekil 5.2.** Tuğçe Diri, “Bir Başka Dünya”, 2018, Tuval üzeri yağlı boya, 70x60cm

**Şekil 5.3.** Tuğçe Diri, “Bir Başka Dünya”, 2018, Tuval üzeri yağlı boya, 100x70cm.

**Şekil 5.4.** Tuğçe Diri, İsimli, 2018, Kağıt üzeri karışık teknik (sergi görünümü)

**Şekil 5.5.** Tuğçe Diri, İsimli, 2018, Kağıt üzeri karışık teknik, 35x20cm (2 adet)

**Şekil 5.6.** Tuğçe Diri, İsimli, 2018, Tuval üzeri karışık teknik, 120x80cm.

**Şekil 5.7.** Tuğçe Diri, İsimli, 2018, Kağıt üzeri karışık teknik, 70x50cm

**Şekil 5.8.** Tuğçe Diri, İsimli, 2018, Kağıt üzeri karışık teknik, 70x50cm (detay)

**Şekil 5.9.** Tuğçe Diri, “Simbiyotik”, 2018, tuval şasisi ve dantel, 120x80cm.

**Şekil 5.10.** Tuğçe Diri, “Simbiyotik”, 2018, tuval şasisi ve dantel, 44x36cm.

**Şekil 5.11.** Tuğçe Diri, “Simbiyotik”, 2018, tuval şasesi, dantel ve çelik ayna, 63x43cm.

## 1. GİRİŞ

19. Yüzyıldan itibaren Çağdaş Türk Sanatı'nda gelenek ile kurulan bağ, Türk resminin gelişiminde ki etkisinden dolayı başlı başına önem taşıyan bir meseledir. Tanzimat boyunca geleneksel resim yapma yöntemlerinden vazgeçilmiş ve Batı usülü tuval resmi uygulamasına geçilmiştir. Doğu-Batı gelenekleri arasındaki çelişki bu süreçten itibaren yaşanan 'modern' ve 'gelenek' kavramlarını gündeme getirmiştir. Bu sebeple Anadolu'nun tarihini oluşturan geleneksel katmanları, gelişim süreçlerini, sanatçıların nasıl ele aldıklarını, ayrılan yönlerini ve çağdaş dünyaya nasıl taşıdıkları incelenmiş, tezin başlığı ise "Geleneksel Sanatların Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları" olarak belirlenmiştir.

Sıkça kullanılan "İslam sanatı" ve "Doğu sanatı" terimleri, İslam dinini kabul etmiş ülkelerdeki tarihsel gelişimin, benzeyen yada ayrılan değerlerinin, sanat eserlerine yansımış halini göstermektedir. Tarih boyunca, Türkiye sınırları dışında, Türk-İslam Sanatı'nı kapsayan yapıtlar da verilmiş, fakat araştırmayı sınırlandırmak adına Türkiye toprakları içinde bulunan sanat eserlerine öncelik verilmiştir.

Araştırma kapsamında, Türk sanatının gelişim süreci içinde olgunlaşmış yapıtlar üreten sanatçılar araştırılmış, sanat-gelenek ilişkisi temel alınarak, sanat ortamı ve bu doğrultuda yapıtlar veren sanatçılar incelenmiştir. Birbirine bağlı dört ana çalışma alanından oluşan araştırmanın ilki: Günümüz Türkiye sınırları içinde gelişim göstermiş geleneksel sanatların olgusal niteliklerinin belirlenmesidir. İkincisi: Batılılaşma'dan günümüze, sanatın gelenek ile ilişkisi incelenmiş, Türkiye'ye özgü modernliğin sanatçılar tarafından nasıl inşa edildiği gösterilmiştir. Üçüncü bölümde ise bugün çağdaş sanat için, tarih ve geleneğin ne ifade ettiği, bu yönde üretim yapan sanatçılar üzerinden aktarılmıştır. Son bölüm olan eser metninde ise, Tuğçe Diri'nin eserlerinin üslubu ve içeriği, araştırılan konu ile ilişkisi bakımından incelenmiştir.

Sanatsal yaratının merkezine kültürel kimlik olgusunu koyarak, Anadolu'nun belleğini oluşturan geleneksel sanatları, sanatçıların, nasıl ele aldıkları ve çağdaş dünyaya nasıl getirdikleri bu çalışmanın amacıdır. Türkiye'deki estetik düşüncenin köklerine bakılarak, Doğu-Batı, yerel-evrensel, modernlik ve çağdaşlık gibi kavramların Türk resim sanatına yansımaları araştırılmış, bu bağlamda, kültürel belleğin, yaratım sürecine ve

eserlere etkisi irdelenmiş ve aktarılmıştır. Türk sanatında gelenek ile ilişkisini sürdüren sanatçılar çevrevesinde gelenek ile kastedilen; Batı resmi öncesi kabul edilen, hat, minyatür, çini, seramik, motif ve süsleme sanatları ile sınırlı tutulan sanatlardır.

“Gelenek” tanımını anlayabilmek adına, geleneksel sanatların Anadolu tarihi içinde gelişimi, ana hatları ile belirlenip, aktarılmıştır. Bu veriler doğrultusunda Türk Plastik Sanatları’nın ilerleyişini, nesnel olarak değerlendirmek için kronolojik bir araştırma yöntemine başvurulmuştur. Çağdaş sanat tarihi anlayışı içinde bugünkü Türk toplumunu ilgilendiren kültürel verileri (sanat yapıtlarını), İslamiyet öncesinden başlayarak Anadolu toprakları içindeki yapısı incelenmiş ve günümüze ne şekilde taşındığı aktarılmıştır.

Araştırmanın kapsamına giren görsel veriler, müze, galeri ve özel koleksiyonlardan, ilgili yayınlardan ve internet ortamından toplanmıştır. Günümüzde gelenek sorunsalı ile ilişkilenen sanatçılar ile canlı görüşmeler yapılmıştır. YÖK veritabanından kapsamlı bir araştırma yapılmış, konuyla ilgili çok sayıda yüksek lisans, sanatta yeterlilik ve doktora tezine ulaşılmıştır.

2010 yılında İstanbul Modern Sanat Müzesi’nde yapılan “Gelenekten Çağdaşa, Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek” adlı serginin kataloğu yararlanılan önemli bir kaynak olmuştur. Sergi, gelenek olsunu farklı yöntemler ile irdeleyen sanatçılardan, Erol Akyavaş, Balkan Naci İslimyeli, İsmet Doğan, İnci Eviner, Ergin İnan, Ekrem Yalçındağ, Selma Gürbüz, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Murat Morova’nın eserlerinden oluşturulmuştur.

İpek Duben’in, Bilgi Üniversitesi Yayınları’ndan çıkma, “Seksenlerde Türkiye’de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar” ve “Türk Resmi ve Eleştirisi” kitapları, Tanzimat Dönemi sonrasında günümüz şartlarına gelen süreçteki sanatsal ortamı ve ideolojik yapıyı anlamak açısından önemli bir kaynak olmuştur.

Doğan Kuban’ın, “Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları” adlı kitabı, kronolojik olarak faydalanılan tarihsel süreçler açısından temel kaynak olmuştur. Bu bağlamda Türk resminin günümüze kadarki ilerleyiş süreci detaylı incelenmiştir.

## 2. GELENEKSEL TÜRK SANATLARI

Kültür, toplumların tarihi süreç içinde biriktirdikleri maddi ve manevi ürünlerin ortamında coğrafi yapısına bağlı olarak oluşur ve gelişir. Tarihi birikimin bilinçlendirilmesi ve günümüz yaşantısına katılması ile kültürel ortam artmaktadır. Bu açıdan, coğrafi sınırlarımız içinde bulunan geçmiş uygarlık düzeylerinde yaratılmış mimari, heykel, resim ve küçük sanat ürünlerinin doğru bir bakış açısı içinde değerlendirilmesi, günümüz Türk sanatının günümüze gelene dek doğru anlaşılmasında büyük önem taşıyan meselelerden biridir.<sup>1</sup>

Kültür katmanlarından biri olan geleneksel sanatlar, yapıldıkları ulusa, bölgeye, yapanın bilgi ve tecrübesine ve kullandığı yer ve malzemeye göre farklılık gösterir. Genellikle doğal hammaddelerin kullanıldığı, toplumun kültürünü, yaşayış biçimini ve folklorik özelliklerini taşıyan bu birikim, toplum yapısının ekonomik ve kültürel düzeyi ile gelişir ve ortak bir kabule erişir: Belli yapı tipleri, belli resim konuları, belli bezeme motifleri oluşturur. Türk toplumunun ilk çağlardan bu yana birbirinden farklı örnekler verdiği, belli ortak üsluplarla oluşmuş sanat dalları arasında; maden sanatı ve kuyumculuk, ağaç oyma sanatı ve sedef kakma, çini ve seramik, taş oymacılığı, halı, kilim dokumacılığı hat ve tezhip sanatı, yazmacılık, minyatür, ebru sanatı, kağıt oymacılığı ve kalem işi bulunmaktadır. Bütün bu sanatlar, Türk kültürünün en özgün ve verimli kaynağını oluşturmaktadır. Anadolu'nun farklı yerleşim yerlerinde üretimleri yapılmış bu ürünler, farklı ihtiyaçlardan doğmuş, ortak anlayış, düşünce ve zevklerle zenginleşmişlerdir.

Türk resim sanatı tarihine gelenek ile ilişkisi açısından bakıldığında en çok öncelik verilen kitap süsleme sanatlarından minyatür sanattır. Bunu, hat ve tezhip sanatları, çinicilik ve halı dokumacılığı izlemektedir. Minyatürün, İslamiyet öncesi döneminden Osmanlı Lale Devri'ne kadar olan gelişim süreci, Türk kültürüne zengin bir birikim sağlamıştır.

---

<sup>1</sup> Doğan Kuban, 2009, Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Anahatları, S.13

İslamiyetin kabulü ve sonrasında ortak bir inancın etkisi ile gelişim göstermiş geleneksel sanatlar, özellikle Arap harflerinin ortak kullanılışı ve bununla gelen yazı sanatı ve kimi motifler, İslam-Doğu kültürünün yaygın imgesini oluşturmaktadır. Bu bağlamda Türkiye’de ki Türk sanatı da bir İslam-Doğu kültür ortamının yansıması ve çeşitlenmesidir.

Geleneksel Türk Sanatları, en üst seviyeye Osmanlı Dönemi’nde ulaşmış, çok zengin örnekler vermiştir. Fakat Lale Devri ile bu maddi ve manevi değerler azalmış, Batılılaşma dönemi ile yeni teknik ve anlayışa geçilmiştir.

## **2.1. Geleneksel Türk Sanatlarının Anadolu’da Gelişimi**

İlkel toplulukların av peşinde koştuğu ve mağaralarda yaşadığı Eskitaş Çağı (Paleolitik), Anadolu’nun farklı yerlerinde özellikle Güney Anadolu’da görülmektedir. Eskitaş Çağı’nı arkeologlar MÖ. 10000 civarına tarihlemektedir. Ekin ekme ve çoğaltmanın, hayvanları ehlileştirmenin yani, tarımsal devrimin yapıldığı Yenitaş Çağı’nın (Neolitik) Türkiye’deki sınırları Göbekli Tepe’de MÖ. 9000’e kadar gitmiştir. Ardından, MÖ. 5500-3000 arasına tarihlenen Taş-Bakır Çağı (Kalkolitik) kültürü gelişmiştir. Bu devrin ürünlerini Çatalhöyük, Mersin, Hacılar gibi eski yerleşkelerde ve Orta Anadolu’da Can Hasan, Büyük Göllücek, Batı Anadolu’da Beycesultan ve İstanbul/Fikirtepe gibi yerlerde bulmaktayız.<sup>2</sup>

Anadolu’da Bronz Çağı ortalama MÖ. 3000’de başlamaktadır. Batı Anadolu’da Troya, Beycesultan, Orta Anadolu’da Alacahöyük, Kültepe, Höyük, Kilikya ve Hatay bölgesinde, Mersin, Tarsus, Gedikli gibi sitlerde, gerek mimari gerekse küçük eşyalar açısından zengin bir birikime rastlanmıştır. 2000-1000 arasında geç Bronz Çağı, Anadolu’ya, Kafkasya’dan Güney İran, Mezopotamya yolu ile gelen Hititler’in büyük uygarlığı ile devam etmektedir. Boğazköy, Kültepe, Alaca, Alishar gibi Orta Anadolu sitlerinde, Hitit Uygarlığı’nın önemli kalıntıları bulunmuştur. Bu süreçte çivi yazısı ve hiyeroglif gibi Hint yazısı ortaya çıkmıştır. Hitit Çağı’nın, cilalı yüzeyi olan, kırmızıya yakın renkte karakteristik, kendine özgü seramiği vardır. Boğazköy kazılarında seramik, bronz yada fildişinden üretilmiş küçük tanrı heykelleri bulunmuştur.

---

<sup>2</sup> Doğan Kuban, 2009, A.g.e. , S.1

Mezopotamya'ya kadar uzanan bölgede Malatya, Karkamış, Zincirli, Saçagözü, Maraş ve Karatepe gibi sitlerde Geç Hitit Çağı'nın (MÖ. 1200-700) kalıntılarına rastlanmaktadır. Kübik ve masif yapıları kapı aslanlarında doğalcı tavrından uzak bir bezemenin hakim olduğu geleneksel Hitit üslubunun karakteristik örnekleri Arslantepe'de ki (Malatya) "Aslanlı Kapı" ve Ortostat'lardır.<sup>3</sup> Bu dönemin asıl önemi ise kabartma heykellerdir (Bkz. Şekil 2.1.1.). Hitit Krallığı (MÖ. 1750-1450) ve İmparatorluğu (MÖ. 1450-1200) ile Bronz Çağı kapanmıştır.



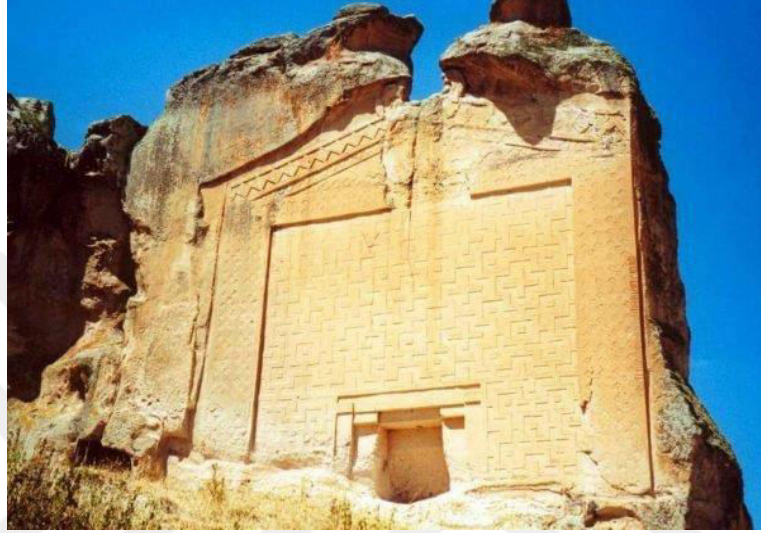
Şekil 2.1.1. İvriz, Kral Sulumeli ve Fırtına Tanrısı, Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara

Doğu Anadolu'nun Van bölgesinde, Kuzey Mezopotamya'ya daha önce hakim olan Hurri adlı kavimle bağlanan Urartular (MÖ. 900-600), madenden özgün yapıtlar üretmişlerdir. Gelişmiş bir bronz işçiliği gösteren örnekler boğa ve insan başlı kuş motifleriyle bezenmiş büyük kazanlardır. Hayvan başı biçiminde kaplar da, Urartular'ın özgün ürünleri içerisinde yer almaktadır.

MÖ. 1000'den sonra Demir Çağı'na girilmektedir. Bu süreçte Orta Anadolu ve Kuzeybatı, Frigyalılar denilen kavimlerin elindedir (725-625). Frigler, yapılan kazılar sonucunda özellikle metal işçiliğinde, dokumacılıkta ve dantel (tığ ve şiş) örücülüğünde ileri seviye işler üretmişlerdir.

<sup>3</sup> Ortostat: Eski Mezopotamya, özellikle Asur ve Hitit mimarlıklarında yapının zemin nivelosunun üstünde kalan ve alışılmışın üstünde boyutlara sahip, bezeli duvar kaplama taşı.

Frig kültürünün en bilinen ürünleri arasında kayalara oyulmuş ve ana tanrıça Kibele'ye adandığı düşünülen büyük anıtlar vardır. Yazılıkaya'da bulunan ve “Midas'ın Mezarı” olarak bilinen kaya anıtı en tanınmışıdır (Bkz. Şekil 2.1.2.).



Şekil 2.1.2. Kral Midas'ın Mezarı, Yazılıkaya

MÖ. 6. yüzyılın ortasında, İranlılar'ın Anadolu'ya egemen olmaları ile, Yunan ve İran sanat geleneklerini harmanlayan heykel sanatının ürünleri, Manyas gölü ve civarında Ergili bölgesinde bulunmuştur. Bu çağ heykeli, en yaratıcı zamanlarından varmış olan Fidyas (Pheidias) devri Atina okulunun etkileri altındadır. Fakat konular ve bazı motifler İranlı'dır. İstanbul Arkeoloji Müzesi'nde bulunan “İskender Lahti”, iyonik üslubun belirtileriyle, Yunanlılar ve İranlılar arasında yaşanan savaş ve av sahneleri ile kabartma olarak yapılmıştır.

Bu dönemde, pişmiş toprak, bazı işlevsel alanlarda ve sanat alanında çok kullanılmıştır. Heykel, kiremit, tuğla, mimari kaplama elemanları, çanak çömlekler yapılmıştır. Yerleşmiş toplumların bilinen en eski sanatlarından biri olan seramik, Ege bölgesinde, özellikle Attika'da MÖ. 6. ve 4. yüzyıllar arasında görülmektedir. Yunan (ya da Attika) seramiği, sırlı bir yüzeyle, kırmızı ve siyah renkte karşımıza çıkmaktadır.

Anadolu'da ortalama MÖ. 300-30 yılları arasına denk gelen, Batı Anadolu'da Efes (Efesos), Bergama (Perganon) ve Hatay'da Antakya (Antiocheia) bölgelerine tarihlenen



çağa Helenistik Çağ denilmektedir. Yakındağı'da ve Anadolu'da , uzun bir süre yaşayan Helenistik gelenek, Roma Çağı'nı da içine alarak sayısız örnek vermiştir. Eski İyonya ve Helenistik Çağ geleneği, Anadolu'ya özgü özellikleri olan bir kültür ve sanatın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Roma Çağı, MÖ. 2. yüzyıldan itibaren başlamış, MS. 330'da İmparator Constantinos'un Hristiyan dinini resmen kabul etmesi ile Anadolu'da Pagan Çağı kültürü, Hristiyan kültürüne dönüşmeye başlamıştır. Bu süreçten sonra görülen yapıtlar, dönemin yapısına bağlı olarak üretilmiş ve gelişmiştir. Roma Çağı'nda üslup özellikleri dışında, Yunan sanatının idealizasyonunun sürdüğü görülür. Bir taraftan, Yunan heykellerindeki mitolojik konular işlenirken, bir yanda günlük hayattan önemli kişilerin heykellerine de rastlanmaktadır.

Anadolu'da Roma Çağı resim sanatını mozaik ve duvar resimlerinden tanıyoruz. Antakya Mozaik Müzesi'nde bulunan, MS. 2. ve 4. yüzyıllar arasına tarihlenen mitolojik konulu yer mozaikleri ve Efesos'ta bulunan duvar resimleri bu dönemin örnekleridir (Bkz. Şekil 2.1.3.).



Şekil 2.1.3. Dionysos ve Satir, Yer Mozaığı, Antakya Mozaik Müzesi

Roma İmparatorluğu'nun başkenti, MS. 330'da Yeni Roma daha sonra Constantinopolis adı ile, "Byzantium" adlı eski Yunan koloni kenti olmuştur. MS. 395'te İmparator Teodosius, İmparatorluğu Doğu ve Batı olarak ikiye bölerek, Hristiyanlığı devletin resmi dini haline

sokmuştur. Bu sebeple Türkiye’de Hristiyan sanatı Doğu Hristiyan sanatının bir parçasıdır. Sonradan Bizans adını alan Doğu Roma İmparatorluğu’nun, 6. yüzyılın başına (İustiniaos Devri: 527-565) kadar egemen olan Bizans sanatı, Antik Çağ özelliklerini kaybederek 8. yüzyılın başında (725) ikonoklast (ikon kırıcı) dönem ile son bulmuştur. Hristiyan sanatında antik sanatın doğalcılığının değişmesi, soyut resim dilinin oluşması, bu dönemin önemli bir özelliğidir. Değişen üslubun etkilerinin sanat eserlerine yansımaları kaçınılmaz olmuştur. Roma Çağı’nda bir döşeme kaplaması olarak ortaya çıkan mozaik, soyut bir resim diline olana k sağlanmış ve MS. 5. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanmıştır (Bkz. Şekil 2.1.4.).



Şekil 2.1.4. Deesis, Ayasofya Müzesi, İstanbul

Bizans sanatında kullanılan soyutlayıcı üslup, mozaik ile birleşince, derinliksiz, iki boyutlu bir resim tavrına dönüşmüştür. Fresk tekniği de bu dönemde gelişmiş, Türkiye’de Göreme, Ürgüp, Niğde bölgelerinde kaya kiliselerinde görülmektedir.

MS. 6. yüzyılda, Orhun nehri batısında kurulan Göktürkler, Mançurya’dan Karadeniz sahillerine kadar uzanan ve Türk adını kullanan, ilk büyük devlettir. Göktürkler’in, Çin kaynakları ile Asya Hunları soyundan geldiğini öğrenmekteyiz.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Oktay Aslanapa, 2007, Türk Sanatı, Remzi Kitapevi, İstanbul, S.7

Balbalların büyük bir kısmı 7. ve 8. yüzyıldan, Göktürkler'den, diğerleri ise 8. ve 9. yüzyıldan Uygurlar'dan kalmıştır. Göktürkler zamanından kalan balbalların çoğu, zamanla parçalanmış veya kaybolmuştur ve Türk heykel sanatının en karakteristik yapıtları olmakla beraber sonradan bu gelenek mezar taşlarında devam etmiştir. Göktürkler'e bağlı yaşayan Uygurlar, 745'de Göktürkler'in yerine geçerek Uygur devletini kurmuşlardır. Uygurlar Dönemi resim sanatı Budizm, Maniheizm ve İslamlık dönemleri olarak üç dinin etkisi içinde incelenir (Bkz. Şekil 2.1.5.).



Şekil 2.1.5. Uygur Duvar Resimleri, Bezeklik ve Kızıl Mağarası, Asya Medeniyetleri Müzesi Dahlem-Berlin, Almanya

Kalan sayılı eser ve kaynaktan anlaşılması üzerine, Uygur Türkleri, 8. yüzyıldan itibaren kitap ve minyatür sanatlarını sürdürmüşlerdir. Uygur resim ve minyatür üslubu birçok değişiklikler geçirmekle beraber esasları bozulmadan 15. yüzyıla kadar devam etmiştir.



Türkler, Orta Asya'dan Uygur resim üslubunu Batı'ya getirerek Gazne, Rey, Keşan, Musul ve Anadolu'ya yerleştirmişler ve gelimini sağlamışlardır. Bu zamandan kalan minyatürler, İslam minyatürünün de kaynağı olmuştur (Bkz. Şekil 2.1.6.).



Şekil 2.1.6. Uygur Duvar Resimleri, Asya Medeniyetleri Müzesi Dahlem-Berlin

## 2.2. Türk İslam Sanatı

Türkiye'deki Türk sanatı bir İslam-Doğu kültür ortamının izlerini yansıtır. Bu sanatın kaynaklarına bakıldığında Anadolu'nun tüm tarihi süresince yaşanan uygarlıklar ve Türkler'in kendilerine mahsus bir kültüre sahip olduklarını göstermektedir. Fakat bu bilgilerin analizi, 15. ve 16. yüzyıllarda yüksek dönemine ulaşmış bir İslami ortamda yapılmıştır. Dinin, önemli ve belirleyici bir toplumsal olgu olarak, Ortaçağ dünyasında her kararı ve üretimi etkilediği bilinmektedir. Farklı

topraklarda yaşayıp, farklı dilleri konuşan, birbirinden değişik sosyal ve ekonomik koşullar içinde yaşayan toplumlar, ortak inançlarından dolayı genel bir kalıp içinde değerlendirilir. Doğan Kuban'a göre, Doğu toplumlarını İslam dünyası olarak, genel bir sınıflandırma içinde tarihi olguları incelemek, yeterli bir bilimsel tavır değildir.<sup>5</sup> Buradan varılacak sonuç: Türk-İslam Sanatı terimi, sadece İslami bir inanç yapısı içinde Türkler'in ortaya koydukları sanat anlamına gelir.

Anadolu, 7. yüzyıldan itibaren Müslümanların siyasi hedefi olmuştur. Emevi ve Abbasi dönemlerinde kuzeyde Karadeniz'e, batıda Eskişehir bölgesine kadar varan akınlar gerçekleştirmişlerdir. Abbasiler döneminde 9. yüzyıldan başlayan Türk ve İran kültür etkileşimi, Anadolu'nun, 12. ve 14. yüzyıllarda Türkleşmesi sırasında sanat ürünlerinin ortaya çıkışı, belli üsluplar doğrultusunda toplumun ihtiyaçlarını gideren sanatçılar tarafından gerçekleştirilir. 12. ve 14. yüzyıllarda görülen sanat eserleri, İran temelli olup, komşu ülkelerden gelen sanatçılar tarafından yapılmıştır. Anadolu Selçuklu Devleti, 13. yüzyılın başından itibaren Konya'yı güçlü bir merkez haline getirmiş ve zengin bir birikim sağlamışlardır. Bu süreçten itibaren Türk sanatında kullanılan başlıca teknikler arasında: inşaat teknikleri, mimari dekorasyon teknikleri, seramik, minyatür, halı, hat, tahta oymacılığı ve maden işçiliği vardır.

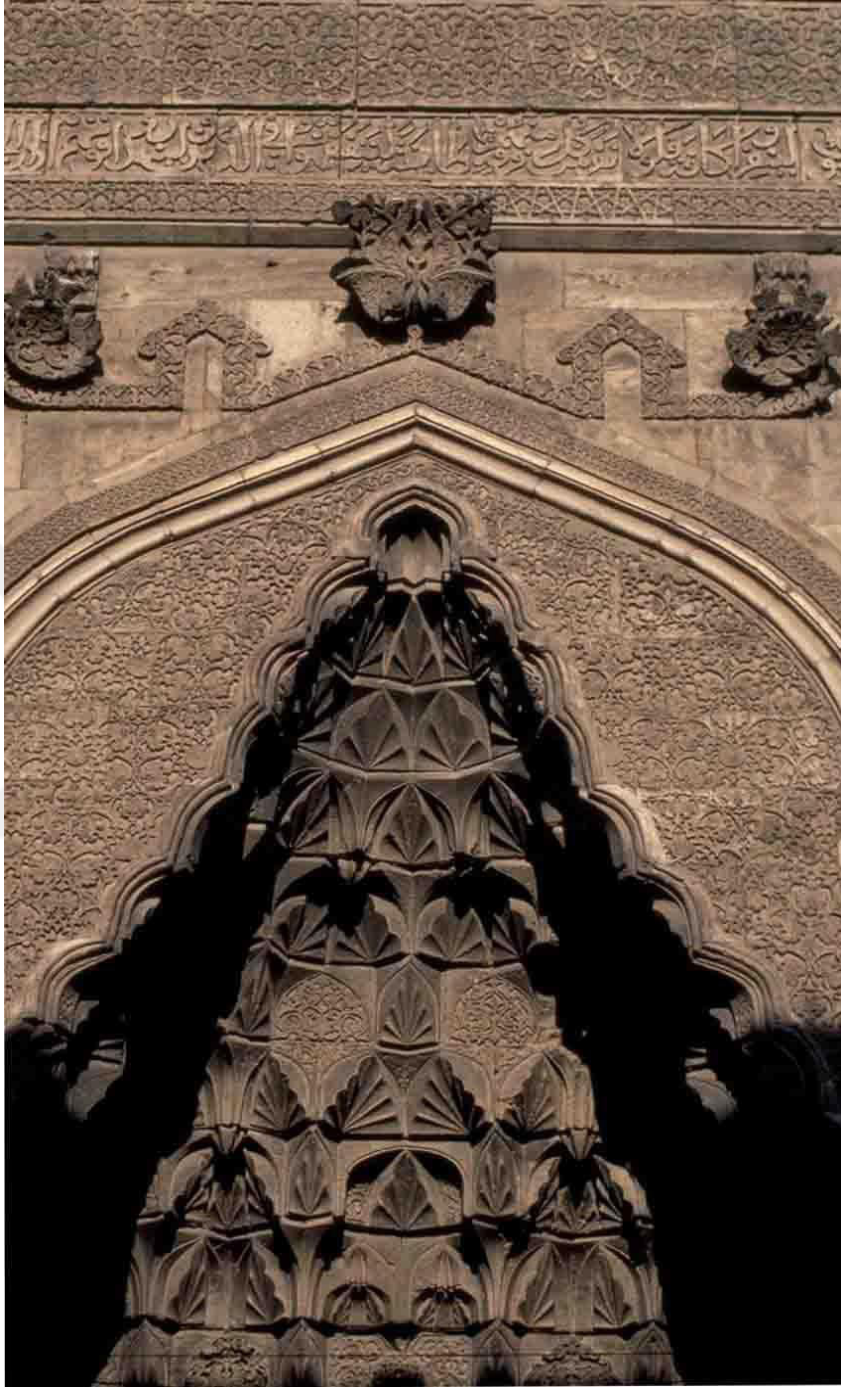
Mimari yapılar içinde çok yerde kullanılan süsleme, -kütle ve hacimden çok- bitkisel bezeme ve üsluplaştırılmış hayvan motifleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Selçuklular zamanında üreten sanatçıların farklı yerlerde geliştirdikleri süsleme üslupları ile figürlü konular, aralarındaki ayrıma rağmen, ortak bir özellik gösterir. İslam süslemesi olan arabesk ile binalardaki kufî ve neshî yazılar, Selçuklu süslemesinin esas unsurlarını oluşturmaktadır. Bir yazı türü olan kûfi, 8. yüzyılda yeni kurulmuş bir arap kenti olan Kûfa'da ortaya çıkmıştır. Arap yazısının yalnızca bir yazı olmaktan çıkıp, sanat dalı haline gelmesinde önemli rolü vardır. Doğu ve Batı Kûfisi olarak ikiye ayrılmıştır fakat hepsinin ana özelliği, stilize edilerek, doğru, daire ve dikdörtgen gibi geometrik biçimlere indirgenmiş olmasıdır. Nesih ise, hat sanatında "şeş kalem" diye adlandırılan, en eski ortaya çıkmış bir yazı türüdür.

---

<sup>5</sup> Doğan Kuban, A.g.e., S.90

Osmanlı öncesi dönemin en önemli bezeme tekniği taş oymacılığıdır (taş bezeme). Erken dönem Anadolu Türk sanatının en iyi belgelenmiş sanat dalıdır. Kapı, pencere, sütun başlığı, tonoz-bingi (tromp), küresel bingi (pandantif) gibi belirli bölgelerini süsleyen bu bezemenin Anadolu-Türk sanatına has özellikleri bulunmaktadır. Bezeme, Osmanlıca “tezyinat” demektir. En genel tanımıyla, bir biçimin yüzeyinde düz ya da kabartma olarak, boyalı ya da boyasız çeşitli öğelerle oluşturulan düzenlemedir. Bezemekte ki amaç ise çevreyi güzelleştirmektir.

Kültürler arası etkileşim ile bir topluma ait kültür öğeleri birinden diğerine aktararak varlıklarını sürdürmüşlerdir. Ancak çoğu zaman biçim ve içerik olarak değişime uğramışlardır. İslam bezemesi diğer kültürlerin bezemesinden farklı bir düzeyde gelişme göstermiştir. Betimlemenin ve tasvirin zamanla sınırlandırılması İslam bezemesinin çoğunlukla bitkisel, geometrik ve yazı (hat) bezeme türleriyle şekillenmesine neden olmuştur. Kullanılan bezeme türü ne olursa olsun, düzenleme geometrik biçimlere dayanır. Bitkisel bezeme ve yazı bezemesinde çember, çokgen, kare, dikdörtgen, üçgen gibi geometrik biçimler kompozisyonu kurar. İster bir el yazması sayfası olsun, ister bir duvar parçası, düzenleme dikdörtgen ve kare çerçevelerle yapılmaktadır. İslam bezemesinde dikkat edilen ikinci, önemli olgu ise yüzey doldurmasıdır. Yüzey doldurmalarında kapalı düzenlemeler yerine açık ve sonsuz düzenlemelere gidilmiş ve birbirinin içine girecek şekilde, girift bezeme (arabesk) düzeni geliştirilmiştir. İslam bezemesinin en bariz ögesi “mukarnas” bezemedir ve yüzeyde ki geometrik süslemenin üçüncü boyuta yansımadır. Yüzeyi bir ağ gibi kaplayan, iç içe geçmiş çizgiler bulunmaktadır. Bitkisel motifler, rumî adı verilen ucu kıvrık, çatal yapraklardır ve sonsuz olarak genişleyen bitkisel düzenlemelerdir. İnsan figürü taş bezemede fazla yer almadığı gibi, daha çok ejderha gibi yaratıklar, kartal, aslan ve geyik gibi arma niteliği taşıyan hayvan motifleri kullanılmıştır. İslam sanatının en çok kullanılan bezeme tekniği mukarnas için, Sivas’ta bulunan Çifte Minareli Medrese’nin taç kapısındaki taş bezeme, üç boyutlu bu süslemeye örnektir (Bkz. Şekil 2.2.1.).

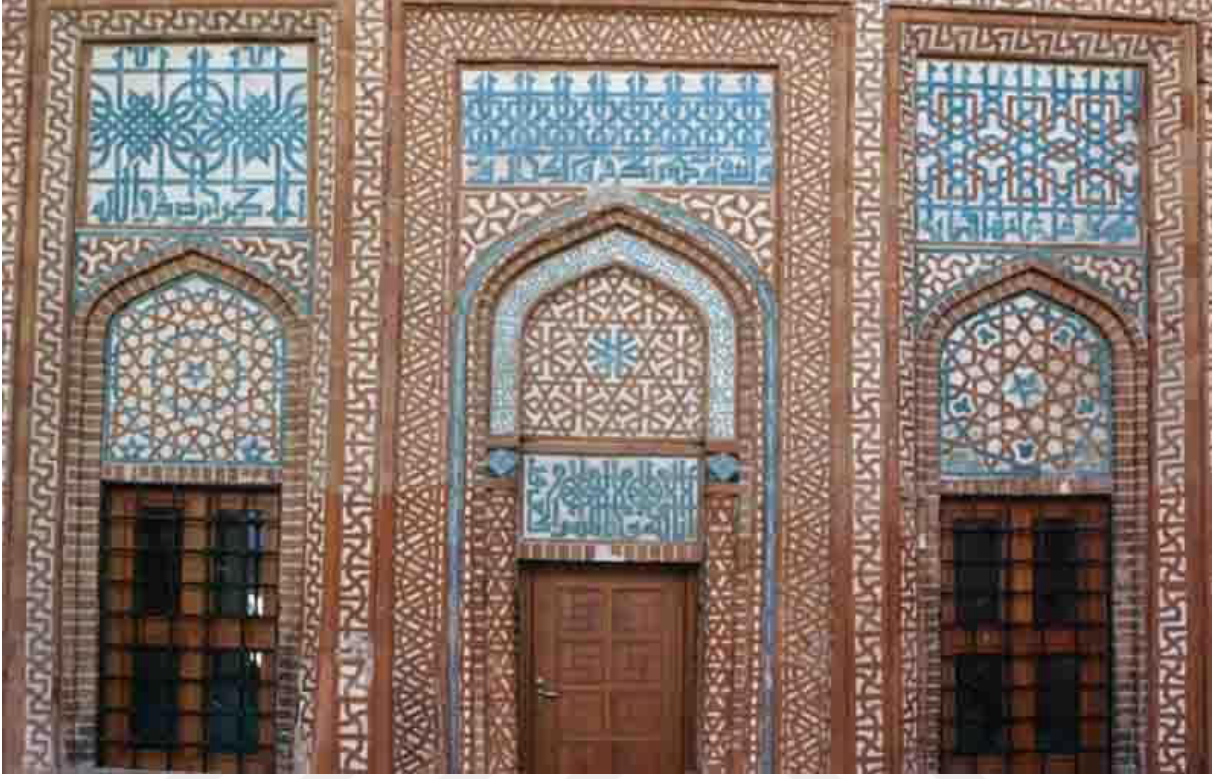


Şekil 2.2.1. Taç kapısında taş mukarnas bezeme, Çifte Minareli Medrese, Sivas

Anadolu-Türk kültüründe mimari yüzeyleri iki boyutlu ve renkli olarak kaplama sanatı olan çinicilikdir. Büyük levhalar halinde yada küçük parçalar halinde (mozaik çini) kullanılmıştır. Levha çiniye göre daha yaygın kullanılan çini mozaik, mihraplarda, kubbe duvar bezemelerinde ve lahitlerde kullanılmıştır. Önceleri genellikle geometrik bezeme kullanılıyorken, 13. yüzyılın ikinci yarısından itibaren geometrik ve bitkisel öğelerle birlikte kullanılmıştır. Anadolu çinilerinde iki teknik etkindir: sıratlı ve sırüstü tekniği.

13. yüzyıl Selçuklu mimarisinde, özellikle medreselerin bezemelerinde çini mozaik kullanılmıştır (Bkz. Şekil 2.2.2.). Çini, minyatür ve hat, Türk sanatında, başka kültürlerin resim sanatının yerini tutmuştur.





Şekil 2.2.2. Sivas'ta 1218 tarihli Kaykavus Şifaiyesi

Selçuklu minyatürleri, Selçuklu Türkleri'nin İran'dan Mezopotamya, Suriye ve Anadolu'ya ilerlemesiyle Türk-İslam minyatür üslubu doğmuştur. İslam sanatında minyatüre “tasvir”, minyatür sanatçısına “musavvir” veya “nakkaş” denilmektedir. Yazılan metni açıklamak amacıyla kitap sayfalarına veya bir albüm içinde toplamak için tek yaprak halinde suluboya ve altın, gümüş ve yaldızla yapılan minyatürlerdir. Batılı resim geleneğinin tersine, ışık-gölge teknikleriyle derinlik duygusundan yoksun, küçük boyutlu resimlerdir. Nesnelere gibi figürlerde doğadan soyutlanarak, gerçek görünümünden uzak birer dekoratif öğeye dönüştüren bir anlayışla yapılmaktadır. Anadolu'da üretilmiş 12. ve 13. yüzyıllara tarihlenen minyatürler Silvan, Diyarbakır, Mardin, Aksaray, Kayseri ve Konya gibi bölgelerde hazırlanmış eserlerde bulunmaktadır. Selçuklular'dan kalma minyatürlü tek bir yazma bilinmektedir. 13. yüzyıl başlarında Konya'da hazırlandığı bilinen Varaka ve Gülşah minyatürü, bugün Topkapı Sarayı kitaplığındadır. Varaka ve Gülşah, halife Osman zamanlarında yaşamış olan Arap şairi Urwah bin

Hizam al-Udhri'nin hayatından esinlenilerek yazılmıştır. İran şairi Ayyuki, bu aşk hikayesini meydana getirmiş ve Sultan Gazneli Mahmud'a ithaf etmiştir. Ortaçağ Fransız edebiyatında "Floire et Blanche-Flore" adıyla bilinen bu aşk serüveni, Türkçe olarak Yusuf-i Meddah tarafından 1371 tarihinde, Varka ve Gülşah adıyla yeniden yazılmıştır. Büyük Selçuklular zamanında resimlenmiş olan, Topkapı Müzesi'ndeki Varaka ve Gülşah nüshası, Farsçadır ve içinde 71 minyatürü barındırmaktadır. Yatay olarak düzenlenmiş ve minaî (minemsi) tekniğiyle bezenmiş bu minyatürler, Selçuklu çini ve seramiklerinde de görülen geleneksel Selçuklu figür üslubunun başlıca örneklerindendir<sup>6</sup> (Bkz. Şekil 2.2.3.).



Şekil 2.2.3. Gülşah'ın Varaka'nın düşmanını öldürmesini gösteren minyatür (TSMK, Hazine, nr. 841, vr. 22a'dan detay)

Türk sanatında gelişim gösteren diğer önemli sanat kolları, halıcılık ve dokumadır. Hayvancılıkla uğraşan göçer toplumların, dokuma ile ilgili sanatların meydana gelmesinde ve gelişmesinde yaratıcı rol oynadıkları bilinmektedir<sup>7</sup>. 13. yüzyıldan kalma halılar, İslam ülkelerinde tarihi bilinen en eski halılardır. Konya Alaeddin Camisi'nde,

<sup>6</sup> Banu Mahir, Minyatür, TDV, İslam Ansiklopedisi, 2005.

<sup>7</sup> Doğan Kuban, A.g.e., S.126



Beyşehir Ulucamisi'nde bulunan halı örnekleri, Selçuklu Çağı halıları olarak bugün İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi ile Konya Mevlana Müzesi'nde yer almaktadır.

Desenleri oluşturan motiflerde, baklavalılar, sekizgenler, bazen geometrikleştirilmiş bitki motifleri yer almaktadır. Bu motifler zemin üzerinde yan yana ve üst üste düzenlenerek oluşturulur. En önemli özelliklerinden biri de geniş bordürlerdeki kûfi yazıların k u l l a n ı m ı d ı r . Selçuklu halılarının kendine has görünüşlerini veren bu yazılardır. (Bkz. Şekil 2.2.4.).



Şekil 2.2.4. Selçuklu Halısı, 140x294 cm, Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul.



Şekil 2.2.5. Selçuklu Halısı, 512x294 cm, Türk İslam Eserleri Müzesi, İstanbul

### 2.3. Osmanlı Sanatı

Osmanlı Devleti'nin siyasal ve ekonomik örgütlenmesinin en üst seviyeye ulaştığı 16. yüzyıl, el yazması eserlerin, minyatürün, tezhibin, seramiğin, halının ve bütün diğer sanatların zengin örneklerini verdiği dönemdir.

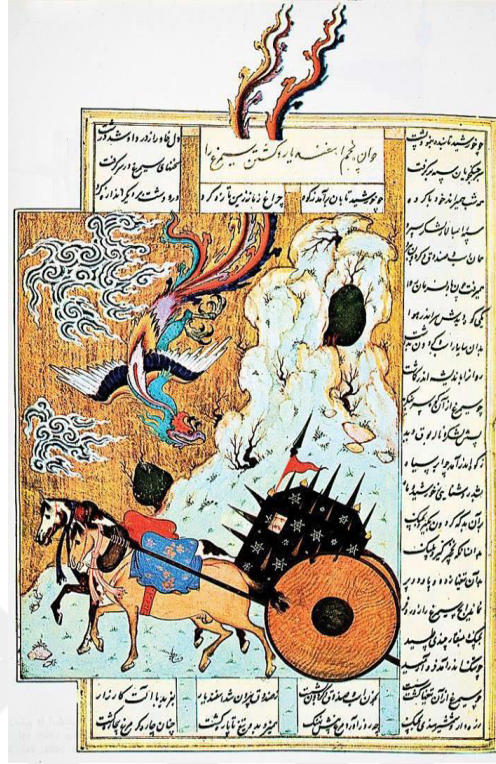
Osmanlılar, güzelliği aşırı süste değil, çizgilerin ve biçimlerin orantısında, sadeliğinde ve birbirleriyle uyumunda aramışlardır. Mimari süslemede kullanılan öğeler, İslam sanatının bütün bölgelerinde görüldüğü üzere bitki, çizgi ve yazı unsurlarından oluşur. Osmanlı devrinde en çok kullanılan süs öğeleri, bitkilerdir. Soyut bir karakter taşıyan, üsluplaşmış ve doğal şekillerini neredeyse kaybetmişlerdir.

Osmanlı Dönemi'nde önemli bir yer teşkil eden ve hazırlanmasında farklı aşamaları olan, el yazmalarıdır. Sipariş üzerine hazırlanan el yazması, birkaç sanatçının katkısı ile oluşturuluyordu. Tek bir kişinin yazdığı “yazma” (manuscript) büyük bir emekle, kolektif bir çalışmanın ardından, padişah, sultan, vezir ve devlet adamlarına yakışır bir şekilde hazırlanmaktaydı. Bu yazmalar, dini konulu olanlar ve dini konulu olmayanlar olarak ikiye ayrılır; ikinci grupta yer alan tarih kitapları, astroloji ve tıp kitapları, divanlar ve diğer edebiyat kitaplarını kapsamaktadır.

Bir yazmanın hazırlanmasında dört ayrı sanatın katkısı vardır: minyatür, tezhip (süsleme), hat ve ciltçilik. Kitap süslemek amacıyla ortaya çıkmış minyatür, devlet adamlarının ve zengin kişilerin kendi kitaplıkları için ısmarladığı özel yazmaların içinde bulunmaktadır. Osmanlı minyatürünü kapsayan konular çok çeşitlidir: Klasik İslam ve Osmanlı edebiyatının ürünlerini, sultan ve vezirlerin hayat ve sefer hikayelerini ve dini konulu eserleri süsleyenler, minyatürlerdir. Firdevsî ve Nizami gibi şairlerin eserleri bu gruba örneklendirilir (Bkz. Şekil 12).

Tıp, astroloji veya garip olay ve yaratıklar hakkında bilgi veren yazmaları süsleyen minyatürlerdir. Cerrahiye-i İlhaniye ve Matali-el-Saadet'i süsleyen minyatürler bu gruba örneklendirilir (Bkz. Şekil 2.3.1.).





Şekil 2.3.1. Firdevsî'nin Şâhnâme'sinden minyatürlü bir sayfa (TSMK, Hazine, nr. 1512, vr. 409a)



Şekil 2.3.2. Cerrâhiyye-i İlhâniyye'den bir minyatür (Millet Ktp., Tıp, nr. 79353, vr. 47a)

Selimname, Süleymanname, Hünername ve Surname sanat tarihi ve sosyal tarih açısından önemli yazmalardır (Bkz. Şekil 2.3.3.).



Şekil 2.3.3. Barbaros Hayreddin Paşa'yı Kanûnî'nin huzurunda gösteren bir minyatür (Süleymanname, TSMK, Hazine, nr. 1517, vr. 360a)

Kanunî Sultan Süleyman'ın, İran ve Irak seferine katılan Matrakçı Nasuh, Osmanlı Dönemi'nin önemli nakkaşıdır. Hem tarihçi, hem de matematikçi olan Matrakçı Nasuh, figürsüz olarak şehir, kale ve liman manzaralarını canlandırdığı, 128 minyatürle İstanbul'dan Tebriz'e gidiş ve Irak üzerinden dönüş yolu üzerindeki konak yerlerini tasvir etmiştir. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan, "Beyan-ı Menazili Seferi Irakeyn", Matrakçı Nasuh'un peyzaj içeren minyatürleridir (Bkz. Şekil 2.3.4.).





Şekil 2.3.4. *Beyân-ı Menâzil-i Sefer-i Irâkeyn*'deki Hille şehrinin bir bölümünü gösteren minyatürlü sayfa (İÜ Ktp., TY, nr. 5964, vr. 68<sup>a</sup>)

Kanunî Dönemi'nde Şahkulu, Osmanlı Saray Nakışhânesi'nde yeni bir bezeme üslûbu şeklinde gelişme gösteren saz yolunun ilk temsilcisidir. Saz kelimesi “üslûp ve tarz” anlamındaki yol kelimesiyle birleşerek Osmanlı süsleme terminolojisinde zemini boyanmamış kâğıtlar üzerine siyah mürekkep ve fırça ile yapılan resmi ifade etmiştir (Bkz. Şekil 2.3.5.).





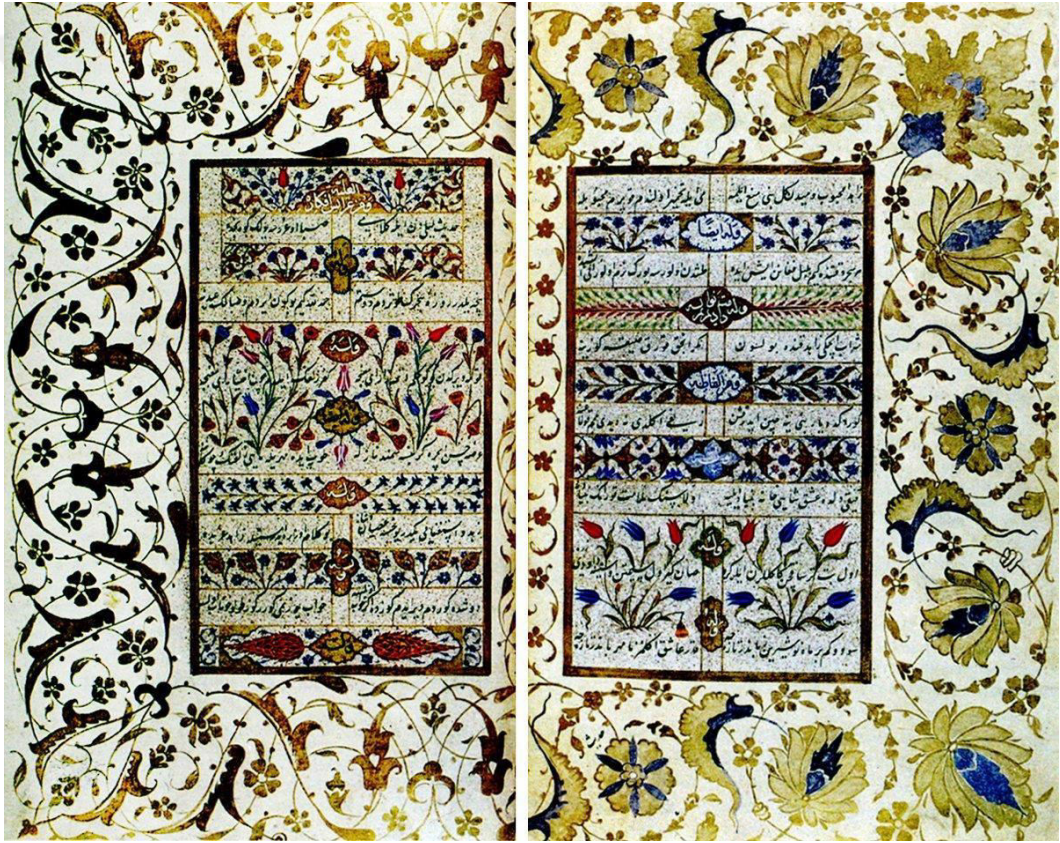
Şekil 2.3.5. Şahkulu'nun bitkisel bezeme ve ejder tasvirlerine örnek (Viyana Österreichische Nationalbibliothek, Cod. mixt, nr. 313, vr. 11b, 46a)

Şahkulu'nun öncülüğünü yaptığı saz üslûbu Osmanlı kitap sanatında resimden sonra en ihtişamlı örneklerini tezhip dalında vermiştir. Tezhip, Arapça zeheb (altın) sözcüğünden türemiş ve tam karşılığını altınlama-yaldızlama olarak bulmaktadır. Tezhip, altının yanı sıra boya da kullanılarak yapılan, ince ve hassas fırça tekniği ile hat levhalarında, fermanlarda ve geleneksel motiflerin uygulandığı bir tezyinattır (süsleme). Tezhip, yazı ve cilt sanatını tamamlayıcı unsurdadır. Özellikle Osmanlı Dönemi'nde en parlak dönemini yaşayan tezhip sanatı, başlangıçta Kur'an-ı Kerim'in sayfalarında, daha sonra gelişerek, kıymetli el yazmalarında, levhalarda, fermanlarda, nağmelerde ve beratlarda kullanılmıştır. Temelinde deseni oluşturan motifler yer alır. Desen, bezeme maksadıyla yapılan tasarımın çizgilerle ifadesidir. Kullanılan motifler: hendesî (geometrik), rumî, nebatî (bitki kaynaklı), bulut, ve hayvan üslubu gibi, her üslup devresi açısından coğrafi alanlara göre değişiklik göstermiştir. Motifler tasarlanırken, seçilen modelin ana çizgilerini ve bu çizgilerin belirlediği deseni koruyarak çizilir. Modelin görünüşü, sanatkarın tasavvur derinliği içinde yeni bir yorumla biçimlenerek motif özelliği kazandırılır. Türkler'in Orta Asya'dan geliştirdikleri hayvan



motifleri üsluplaştırılmış ve bitki kaynaklı motifler daha çok kullanılmıştır. Sonsuzluk fikri ile İslam sanatının karakteristiğini nebatî bezeme oluşturmuştur.

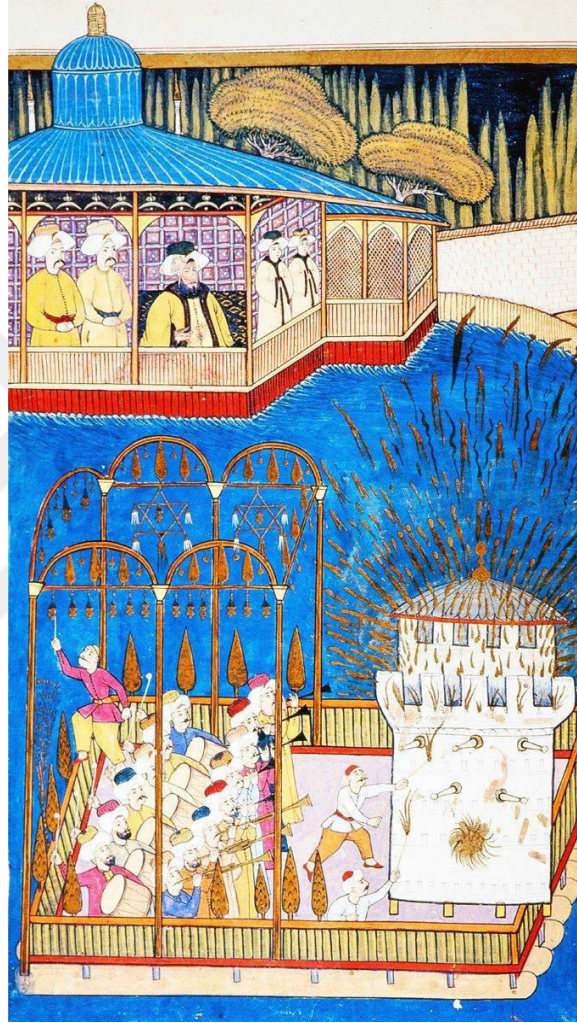
Kara Memi, Saray'ın en tanınmış sanatkârlarındandı ve Şahkulu'nun öğrencisiydi. Süsleme sanatında büyük etkisi olan Kara Memi, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan Kanunî'nin Muhibbi Mahlası ile yazdığı Divan'ın tezhibi Kara Memi'ye aittir (Bkz. Şekil 2.3.6.).



Şekil 2.3.6. Tezhibi Kara Memi'ye ait olan Dîvân-ı Muhibbî'nin iki sayfası (İÜ Ktp., nr. 5467, vr. 359b-360a)

Osmanlı minyatürü Lale Devri'nin elverişli ortamında diğer sanat alanlarında görülen Rokoko zerafetine sahip ürünlerle karşımıza çıkmaktadır. II. Mustafa ve III. Ahmet'in saltanatlarında nakkaş başı olan Levni, çizgisel bir üslupla ve özellikle kadın temasını tamamen gelenek dışı bir tutumla ele alışıyla, İran etkilerini ve değişik hayat görüşünü yansıtır. Ondandır gelen resim bir yandan Levni'nin yerini sürdürürken öte yandan

Osmanlı sarayına I. Mahmud'un tahta geçmesinden sonra gelen ve saray ressamı olan yabancı ressamlar, Batılı resim anlayışını benimser ve tanıtırlar. 18. yüzyılda Enderunî Fazıl Hüseyin'in Zennamesini süsleyen resimler bu yeni akıma örnektir (Bkz. Şekil 2.3.7.).



Şekil 2.3.7. Levnî'nin, III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğününden gece gösterilerini tasvir eden bir minyatürü (Surnâme-i Vehbî, TSMK, III. Ahmed, nr. 3593, vr. 113a)

Bugün Topkapı Sarayı'nda bulunan 2151, 2153 ve 2160 numaralı albümlere, içlerinde Fatih'in bazı portreleri ve o dönemde yazılmış yazılar barındırdıkları için "Fatih Albümü" denilmektedir. Bu albümdeki resim grupları içinde özellikle üç tanesi, Timurlu, İranlı ve Osmanlı minyatür tekniğinden farklı, gözleme dayanan desenleriyle resmedilmiş, Uzakdoğu kültürü ile ilişkilenen göçebe kültürünü anlatmaktadır. İnsan hayvan karışımı, şamanlıkla



İlgisi olan konuları, 14. yüzyıl sonlarında ve 15. yüzyıl başlarında Orta Asya'da yapılmış olduğu düşünülmektedir. Bu gruptaki resimlerin çoğunda “Kâr-ı Mehmed Siyahkalem” imzalı resimler (Üstad Mehmed Siyah Kalem) bulunmaktadır (Bkz. Şekil 2.3.8.).



Şekil 2.3.8. Üstad Mehmet Siyah Kalem, Topkapı Sarayı Müzesi, İstanbul.

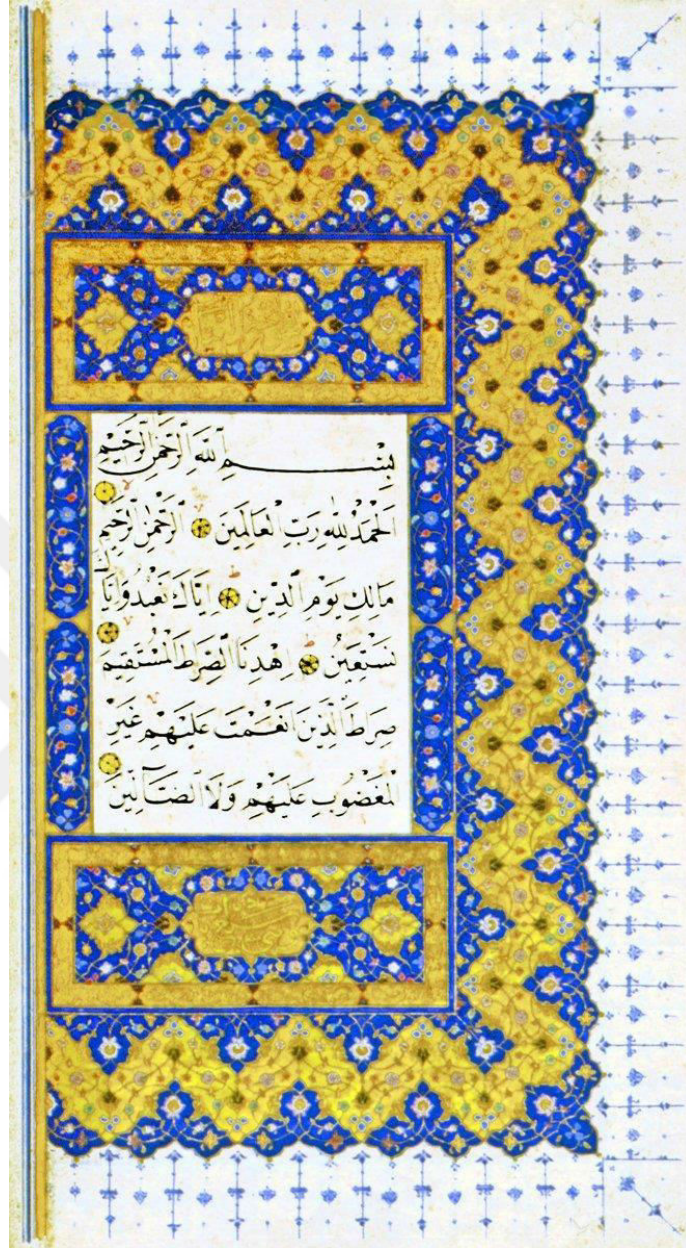
Osmanlı Dönemi'nde zengin örnekler vermiş, pek çok alanda kullanılan, Hat sanatıdır. Hat kelimesi, “yazı, çizgi; çığır, yol” gibi mânalara gelen, terim olarak “Arap yazısını estetik kriterlere bağlı kalıp güzel bir şekilde yazma sanatı (hüsnu'l-hat, hüsn-i hat)” anlamında kullanılmıştır. Arap yazısı, daha İslamın ilkçağında kendine has bir üslupla ortaya çıkar. İslam-öncesi Himyeri yazısından etkilenen geometrik karakterli ve önce Kûfe'de kullanıldığı için “kûfi” adını alan ilk yazı üslubunun, sadece yazmalarda değil, mimari bezemelerde de önemli bir yeri vardır. Kûfi yazı dışında, dini kitaplarda, güzel yazı levhalarında ve kitabelerde, resmi belgelerde kullanılan yazı çeşitleri mevcuttur. Sülüs, nesih, muhakkak, reyhanî, tevki ve rik'a bu yazı çeşitlerindedir (Bkz. Şekil 2.3.9.).



Şekil 2.3.9. Şeyh Hamdullah Efendi'nin muhakkak-reyhânî satırları (TSMK, Emanet Hazinesi, nr. 2086)

Fatih Dönemi'nin ünlü hattatı Amasyalı Şeyh Hamdullah Efendi'nin nesih hatla yazdığı Kur'ân-ı Kerîm'den Fâtiha sūresi , bu yazı çeşidine örneklenmektedir (Bkz. Şekil 2.3.10.).





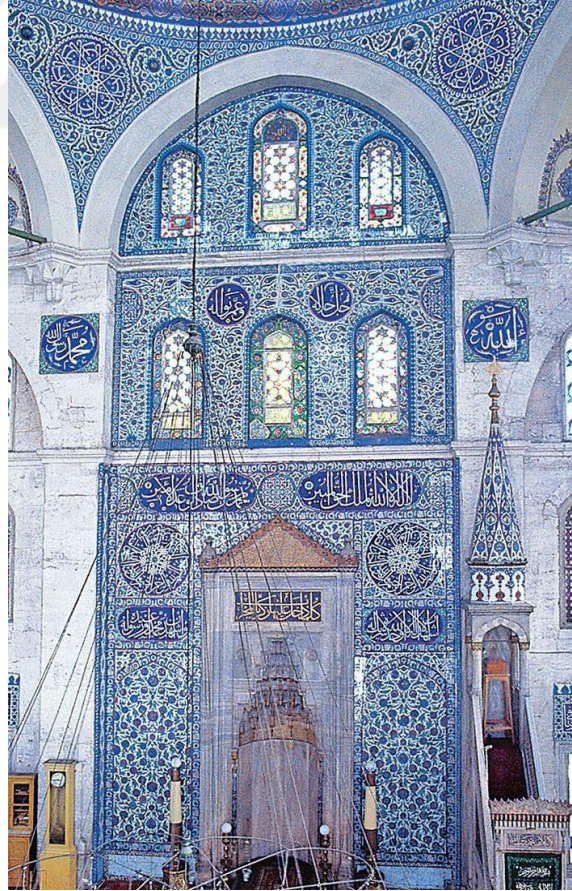
Şekil 2.3.10. Şeyh Hamdullah Efendi'nin nesih hatla yazdığı Kur'ân-ı Kerîm'den Fâtiha sûresi (İÜ Ktp., AY, nr. 6552)

Selçuklu mozaik çini tekniği ile renkli sır tekniğinin birleşmesi, Osmanlı çinilerine bir başlangıç olmuştur. Kanunî Sultan Süleyman Dönemi'nin başında yapılarda bitkisel bir arabesk ve spiral motifleriyle ejderha ve bulut gibi Çin motifleri içeren çini bezemelere rastlıyoruz. Bu bezemenin önemli öğeleri yazı ve saz adı verilen büyük yaprak motiftir. Çok kullanılan renkler arasında sarı ve fıstık yeşili bunun yanı sıra mavi, patlıcan rengi, siyah ve beyaz bulunmaktadır.

Çini dekorasyonu, 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren en yüksek dönemini temsil eder. Renklerin çeşitlenmesi ve çiçek stilizasyonununun gelişmesi bu dönemdedir. Soyut bir form anlayışı içinde gelişen bu özelliklerle, çini bezeme artık bir duvar resmi olarak kullanılmaktadır. İstanbul'da bulunan Sokullu Mehmed Paşa Camisi, tüm bu yenilikleri içeren çini bezemeye örnektir (Bkz. Şekil 2.3.11.).

17. yüzyıl çini bezemede gül, karanfil, yasemin ve laleler kullanılmaya devam edilirken, dekorasyona yeni bir motif olan, servi, ortaya çıkar. İstanbul'da resmi kayıtlara göre 20.000'i bulan çinileriyle Sultan Ahmed Camisi, Üsküdar'da Çinili Cami bu geç Klasik üslubun örneklerindedir.

Osmanlı seramiği, 15. ve 16. yüzyıllarda, geometrik şemalara göre süslenmiş, bitkisel motiflerle süslü tabaklar, ibrikler, cami kandilleri ve çömlekler ortaya çıkar.



Şekil 2.3.11. Sokullu Mehmed Paşa Camii'nin mihrap duvarı, İstanbul

Anadolu'da Türk halı sanatı, 13. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar düzenli bir gelişme göstermiştir. Selçuklu Dönemi'nin geometrik desenler ve kûfi süslemesinden sonra 14. ve 15. yüzyıllarda Anadolu halıları çok daha farklı stilizasyonlarla işlenmiştir. Selçuklu Dönemi halılarından sonra 14. yüzyıl başlarında ortaya çıkan hayvan figürlü halılar, Avrupalı ressamın tablolarında görülmüştür. Daha 14. yüzyılın başlarında İtalyan ressamları, tablolarında Türk halılarına ciddi yer vermişlerdir. 15. yüzyıl sonuna doğru ressamın tablolarından hayvanlı halılar kaybolur yerine geometrik ve soyut, bitkisel motifli örnekler gelmektedir. Bu örneklere "İlk Dönem Osmanlı Halıları" da denmektedir.

İlk kez İtalyan ressamın tablolarında görülmelerine rağmen, yanlış bir biçimde Alman ressam Holbein'in adıyla anılan, Lotto Halıları (2. Tip Holbein Halıları) Venedikli ressam Lorenzo Lotto'nun resimlerinde görüldüğü için, Lotto halıları olarak da tanınmaya başlanmıştır. Hemen hemen aynı şemayı barındıran bu halılarda geometrik motiflerin yerine bitkisel motifler geçmiştir. Konturları kaybolmuş sekizgenler ve haçı andıran dört kollu baklavalar hakimdir.

Holbein halı tiplerinden gelişen Bergama ve Uşak halılarından sonra, teknik ve dekor bakımından tamamen farklı bir grup olan Osmanlı saray halılarıdır. 1514'te Tebriz'in, 1517'de Kahire'nin Osmanlılarca fethedilmesinden sonra halı sanatında yeni teknik ve desen anlayışı gelişmiştir. Tamamiyle natüralist, lale, sümbül, karanfil ve nar çiçeklerinden oluşur (Bkz. Şekil 2.3.12.).

Tarihi bilinen en eski seccadeler, İstanbul'da Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan, 15. yüzyıl eserleridir. Boyutları itibariyle daha küçük ve daha ince örülmüşlerdir.





Şekil 2.3.12. Uşak Halı Seccade, 205x125cm, Türk ve İslam Eserleri Müzesi

Osmanlı Dönemi içinde, Lale Devri (1703-1730) Osmanlı kültürünün hem yaratıcılığını hem de kültürel bağımsızlığının olanaksızlığını ortaya koyan bir dönemdir. Kültürel, ekonomik ve politik anlamda zayıflayan Osmanlı Devleti artık kendi kendine yetemeyen bir çöküş dönemine girmiştir. “Batılılaşma” hareketleri ile Batılı biçimlerin sanata girmesi bu dönemde ortaya çıkar.

17. yüzyıl sonundan bu yana Türkiye’ye gelen Avrupalı ressamlarla başlayan yeni akıma Türkler’in katılması 18. yüzyıl sonunda olur. Bunun başlangıcını III. Selim zamanında, 1773’te kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun’ da ve birkaç yıl sonra açılan Harbiye’de, perspektifin, teknik resmin ve harita kurallarının öğretilmeye başlamasına varmaktadır. Daha çok askeri amaçlarla öğretilen resim dersleri öğretmenlerinin tümü Avrupalı’ydı. Çoğu asker olan ilk Türk ressamı bu eğitimle yetişmişlerdir. Askeri ve politik alanda yaşanan başarısızlığın çaresi olarak görülen yenileşme hamleleri Saray kökenlidir ve gelecekte yaşanacak olan Doğu-Batı sorunsalının rotasını da bu hamle oluşturur.<sup>8</sup>

### **2.3.1. Osmanlı Sanatı’nda Batılılaşma Hareketleri**

Tanzimat süresince, Batı’dan gelen etkilerle geleneksel değerler arasında sıkışılmış, bu durum iki farklı kültür profili yaratmıştır. Bir taraftan Doğu’yu temsil eden, Saray’ın estetik beğenisi, bir taraftan asker kökenli okullarda öğretilen, Batı’yı temsil eden çizim teknikleri. Osmanlı Dönemi’nin değişen kültür yapısının başlangıcını oluşturan bu süreç, Türk sanatının Batılı anlayış içinde biçimlenen yapısına zemin oluşturmuştur. Resim sanatındaki yenileşme ve değişim evrelerinin arkasında, toplumsal ve kültürel devrim hareketlerinin büyük payı bulunduğu kuşku götürmez. Bu hareketlerin Tanzimat ile başlayan oluşum süreçleri, belki de en somut ifadesini sanatçı gruplarının etkinlik aşamalarında bulmuş; bu aşamalar birbirine bağlandıkça sanatın alacalı çehresi de giderek aydınlanmıştır. Bu etkinlik evresi Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nden (1908) Türk Ressamlar Cemiyeti’ne (1921) bağlanan süreçle Cumhuriyet’e geçiş, Cumhuriyetin getirdiği kurumsallaşma, bu evrenin Müstakiller’e (1928) ve “D” Grubu’na (1933) bağlanan evreleridir. Bir evreden

---

<sup>8</sup> Levent Çalıköğlü, Gelenekten Çağdaşa, Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek, Sergi Kataloğu, S.9

ötekine geçişi hazırlayan etkenler, bu sürecin doğal yapısında büyük gelişimler yaratmamış, yüzünü Batı'ya çeviren bir ülkenin kültürel yapısı için benimsemiş olduğu değerler açısından sürekliliği esas almıştır.<sup>9</sup>

Demiryolları, tersaneler ve yeni okulların inşa edildiği Abdülaziz Dönemi (1861-1876), Batılılaşma hareketleri için atılmış adımlardır. Resim yapan bir padişah olan Abdülaziz, birçok askeri öğrencinin Paris'e gönderilmesine olanak sağlamıştır. Süleyman Seyyid Bey (1842- 1913), Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) gibi ressam, Türk doğalcılığının ilk örneklerini vermiş asker ressamlardır. Türk resminde Batılılaşma hareketi, doğayı gözlemci yöntemle inceleyerek, Batı üslubunun yağlı boya resimde denenmesi ile gerçekleşmiştir. Türk Primitifleri diye bilinen ilk kuşak ressam, (İhlamur Kasrı) Ressam İbrahim, (Bağdat Köşkü) sanatçısı bilinmiyor, (Tophane Çeşmesi) sanatçısı bilinmiyor, insansız, dingin, arı bir dünyanın resmini yapmışlardı. Gerçek doğa görüntüleri ile doğa dışı bir rüya alemini birlikte canlandıran bu sanatçılar, Türk resminde minyatürden gerçekçi üsluba geçişi temsil ederler. İpek Duben'in, Şeker Ahmet Paşa'yı bu gruba yaklaştırma sebebi, resimlerindeki gözlemci gerçekçiliği ile dingin ruh halini birleştirmesidir.<sup>10</sup> (Bkz. Şekil 2.3.1.1.).

Bu dönemde olgun yapıtlar üretmiş Osman Hamdi Bey (1842-1910), Osmanlı toplum yaşantısını yansıtan, figür resminde ilk gerçekçi örnekleri veren, ilk sivil ressamdır. Batılı resim öğelerinin Türk resmine girişini sağlayan Şeker Ahmet Paşa gibi, Osman Hamdi Bey'de Batılı resim tekniklerini benimsemiş, geleneksel öğeleri resimlerinde göstermiştir.

---

<sup>9</sup> Kaya Özsezgin, "Uyanışın"ın Bilinçli Modernizmi, Cemal Tollu: Retrospektif Sergi Kataloğu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, S.11

<sup>10</sup> İpek Duben, Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, S.136-137.





Şekil 2.3.1.1. Şeker Ahmet Paşa, "Ormanda Oduncu", 138x177cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

İlk müzeci ve ilk arkeolog olan Osman Hamdi Bey, 1882’de kurulan, Türkiye’nin ilk güzel sanatlar okulu, “Sanay-i Nefise Mektebi” (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi) okulunun kurucu müdürlüğünü yapmıştır. Radikal bir hamle olan “Rahle Önünde Kız”, Osman Hamdi’nin o güne kadar yapılmamış bir açıklık ile kadın figürünü resmetmiştir (Bkz. Şekil 2.3.1.2.). 1880 yılında resmedilmiş bu tablo, içerisinde Selçuklu yıldızlarıyla süslenmiş çinili pano ve hemen diz çöktüğü zeminde ise Madalyonlu Uşak halısı gibi Türk İslam kültürüne ait unsurlar barındırmaktadır.

1914 Kuşağı’na kadar, Tanzimat, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerini yaşamış Halil Paşa (1857-1939), Hoca Ali Rıza (1864-1944), Ahmet Ziya Akbulut (1866-1938) ve Şevket Dağ (1876-1944) gibi, manzara resimleri yapan ressamalar, Türkiye sanatında İzlenimciliğe geçişe öncülük etmişlerdir.



Şekil 2.3.1.2. Osman Hamdi, “Rahle Önünde Kız”

İzlenimcilik, ilk olarak 19. yüzyılın sonlarında Fransa’da beliren bir resim akımı ve anlayışıdır. İzlenimciler nesnelerin yalnız biçimlerini betimlemenin ötesine giderek, onların ışık karşısındaki davranışlarını resmetmeyi amaçlamışlardır. Türkiye’ye de ise İzlenimcilik, 1910’da Sanay-i Nefise Mektebi’nin Avrupa’ya gönderdiği ilk öğrenci grubunun dönüşü ile başlamıştır. Batı’dan gelen her akım gibi, izlenimcilik de, bir çeşit fırça tuşu tekniğine dayanarak yalnızca biçim olarak alınmıştır. Bu modern Türk resminin ilk dönemini temsil eden sanatçılar olarak (1914 Çallı Kuşağı) Hikmet Onat, İbrahim Çallı, Ruhi Arel, Feyhaman Duran ve Avni Lifij, Fransa’da aldıkları akademik eğitime karşın, Türkiye’ye döndüklerinde izlenimci bir anlayışa yönelmişlerdir.

O yılların Türkiye'sinde, "milliyet" ve "hürriyet" gibi laik kavramlar, Kurtuluş Savaşı'nın heyecanı içinde, geleneksel ve dini değerlerin yanında güç kazanan; alternatif bir ideoloji olarak, siyasi dayanağını yitiren geleneksel epistemolojinin yerini almaktadır.<sup>11</sup>

Modern bir toplum inşa etmek amacıyla yola çıkılan Cumhuriyet Dönemi sanat ortamında, ulusal kültür ve uluslararası medeniyetin sentezi amaçlanmıştır. Sanat çevresinde Ziya Gökalp'e temellenen bu sentez, Batı'nın akılcı, bilimsel gelişimini takip etmeyi aynı zamanda ulusal kültürü korumayı öngörmüştür.

1873-1927 tarihleri arasında Türkiye'de sanatçı yalnızca Batı anlayışında resim yaptığı için "modern" sayılırdı. Cumhuriyet'in kuruluşunun ilk yıllarına rastlayan 1927 tarihi, Türk sanatı için bir dönüm noktasıdır. Semra Germaner, 1927-1950 arası Türk sanatında modernin ilk dönemi olarak değerlendirmiştir.<sup>12</sup>

Çallı Kuşağı da dahil olmak koşuluyla, Türk ressamı Avrupa öğrenimi geçirmiş olsalar bile bir Osmanlı olarak yetiştirilmenin düşünsel nitelikleriyle donatıldıkları için, Batı'da tanıdıkları akımların ancak biçimsel niteliklerini incelemekle yetineceklerdir.<sup>13</sup> Bu nedenle ki yapıtlarında değişen anlatım özelliklerine karşın ortak duyarlılıkları ve konu aktarımlarıyla ulusal olma özelliğini de yansıtacaklardır.

1930'lar sonrasında Türk sanatçısı modern olmak ile beraber kendisi olmanın ihtiyacını duymuştur. "Müstakiller Grubu" (1928) ile başlayan ve zamanla fikir değiştiren "D" Grubu (1933) gibi, izlenimcilik karşıtı, kübizme yakın duran sanatçı birlikleri kurulmuştur.

İlk Kübist ve inşacı sayılan ressamlar arasında Ali Avni Çelebi (1904-1993) ve Zeki Kocamemi (1900-1959), buradan Zeki Faik İzer (1905-1988), Nurullah Berk, Elif Naci, Sabri Berkel, Cemal Bingöl, Cemal Tollu, Abidin Dino ve Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçılar, yerel kültür ile Batı'nın sanat anlayışını birleştirmeye çabalamışlardır (Bkz. Şekil 2.3.1.3.).

---

<sup>11</sup> İpek Duben, A.g.e., S.144

<sup>12</sup> Semra Germaner, Modern ve Ötesi: 1950-2000, S.3

<sup>13</sup> Kıymet Giray, Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, S.348





Şekil 2.3.1.3. Zeki Kocamemi, "Mekkare Erleri ", 1935,Tuval üzeri yağlı boya, 123 x 195,5 cm., İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

Ali Çelebi ve Zeki Kocamemi'nin oluşturduğu yeni üslubun ülke gerçekleriyle nasıl bağdaşacağını yolunu Cemal Tollu'da görmekteyiz. "D" Grubu üyelerinde biri olan Cemal Tollu (1899-1968), ilk dönemlerinde izlenimci bir tavıra yatkın görünmesine karşın, 1933 tarihli "Alfabe Okuyan Köylüler" tablosu, figür ressamlığına yönelik idealini, hacimsel ve kunt biçimler kurmakta kararlı bir yöne çekmiş, rengi de bu yönde kullanmıştır. Kompozisyonu fazla elemanlardan arındırarak, figürün ağırlığını vurgulayıcı bir anlatıma gitmiştir. (Bkz. Şekil 2.3.1.4.).

*"Kübizm: hacmin aşırı bir deformasyonudur. Kübizm, tabiattan tamamiyle tecerrüt eden ekspresyonizmin başka bir nevidir. Tabiatı; satırlar ve canlı renklerle yeniden yaratmağı iddia eder, sağlamlık ve kuvvet ifade etmeyi arar. Bu suretle kübizm, şark halı, kilim ve çinilerindeki tezeyinat ile akrabadır. Aynı sebeple empresyonizmin müphemiyetinden*

*uzaklaşır*” (Cemal Tollu, S.29) diye açıklayan Tollu, Müstakiller’in başlattığı derinlikli ve kübist yorumlu biçim anlayışını, geleneksel değerlerden yola çıkarak çağdaş bir senteze ulaştırmıştır.<sup>14</sup>



Şekil 2.3.1.4. Cemal Tollu, “Alfabe Okuyan Köylüler”, 1933, Tuval üzeri yağlı boya, 92x73,5cm, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi

1935’te Ankara Arkeoloji Müzesi müdür yardımcılığına atanması, sanatçayı, Anadolu Hitit sanatını ve Mezopotamya kültürünü, bu konuda zengin buluntuların yer aldığı bir müzenin çatısı altında inceleme olanağı bulmasına imkan sağlamıştır. Özellikle Hitit kabartmalarından esinlenerek yaptığı resimlerde, kişisel üslubu ile doğrudan örtüşen bir kaynağı, bu kültürün yayıldığı yörede görme olanağı bulmuştur. Sanatçı, 1950’li ve 1960’lı

<sup>14</sup> Cemal Tollu, Retrospektif Sergi Kataloğu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, S.29



yıllarda daha çok benimsediği Orta Anadolu kültür ve yaşamı çevresinde gelişen temaları, bir betimleyici gibi davranmayıp, hacimsel bir üslupla resimlerine aktarmıştır. “Anadolu Çobanları” resmi, benimsemiş olduğu sanat anlayışının çeşitlemelerindedir. Halk yaşamını biçimlendiren unsurların toprak derinliğine inen köklerini yakalamak ve yaşamın sırrını, Hitit ve Mezopotamya uygarlıklarının değerleri arasında geçişleri sağlamıştır (Bkz. Şekil 2.3.1.5.).



Şekil 2.3.1.5. Cemal Tollu, “Anadolu Çobanları”, 1963, Tuval üzerine yağlı boya, 130x195.5cm

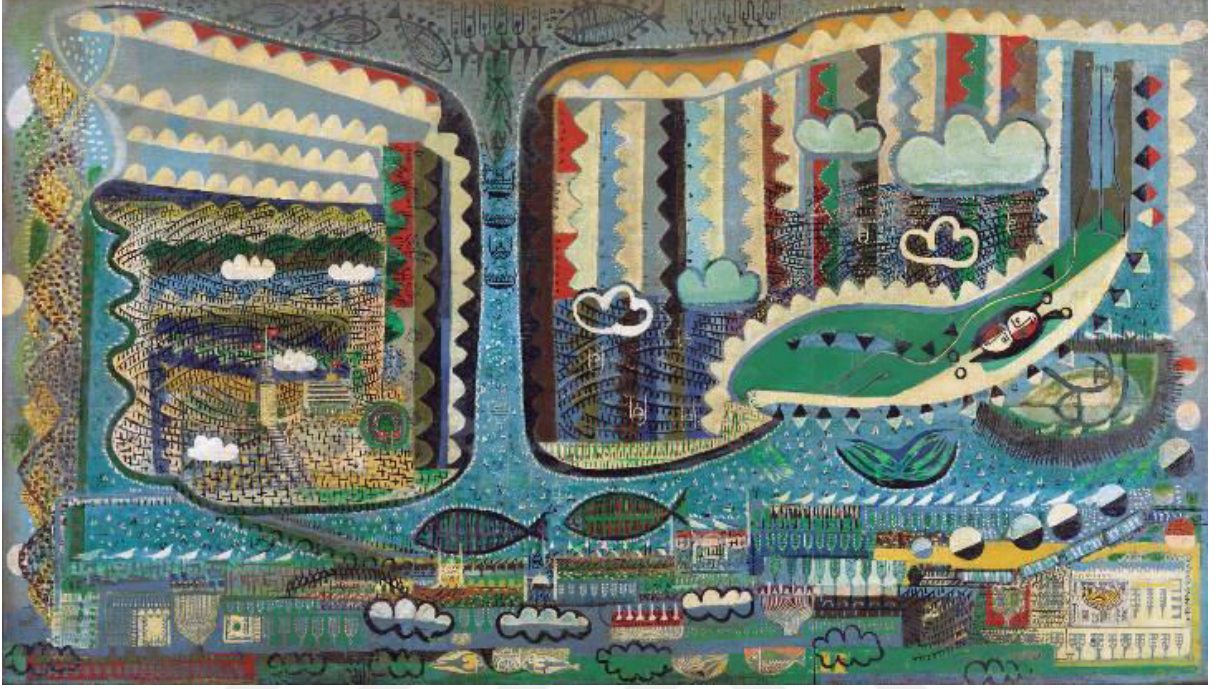
Türk resminde bir Doğu-Batı bireşiminin gerekliliğini savunan ve motifsel anlatımı resimlerine katan sanatçı Nurullah Berk'in (1906-1982), “Gergef İşleyen Kadın” resmi, bir arayış dönemine aittir (Bkz. Şekil 2.3.1.6.). Kurulmasına öncülük ettiği “D” Grubu dönemindeki resimlerinde (1933-35) Bireşimsel Kübizm'e yakınlaşmıştır. Sanatçının 1950'lerdeki resimlerinde tümüyle çizgisel ve iki boyutlu bir konstrüksiyona rastlanmaktadır. El yazmaları ve minyatürlerden esinlenerek Doğu sanatına özgü öğeleri incelemiş, 1960'ların sonundan itibaren ise girift bezeme (arabesk) gibi tüm yüzeyi kaplayan bulut ve dalga motiflerine yer veren kompozisyonları Batılı tekniklerle üretmiştir.



Şekil 2.3.1.6. Nurullah Berk, “Gergef İşleyen Kadın”, 1974, Tuval üzeri yağlı boya, 65x53.5cm

Halk sanatının zenginliğini çağdaş tekniklerle yaşatma ve özgün bir Türk resmine ulaşma çabası içinde önemli bir yeri olan Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975), önce konu olarak yerelliğe, biçim olarak da motifselliğe varan bir araştırma dönemine varmıştır. Sanatçı, Anadolu kültürünün tek bir ögesiyle yetinmeden, çalışmalarını, tek bir sanat türüyle de sınırlamamış, yağlı boya, oyma baskı (gravür), mozaik, duvar resmi, vitray, seramik gibi farklı malzemeler de kullanmıştır. Kullandığı renkler, seçtiği halk sanatı örneklerinin canlılığını taşırlar. Bu doğrultuda öğelerin renk ve biçim zenginliğini çağdaş teknikleri kullanarak bir birleşime ulaştırmayı amaçlamış ve kendinden sonraki bütün kuşakları da etkilemiştir (Bkz. Şekil 2.3.1.7.).



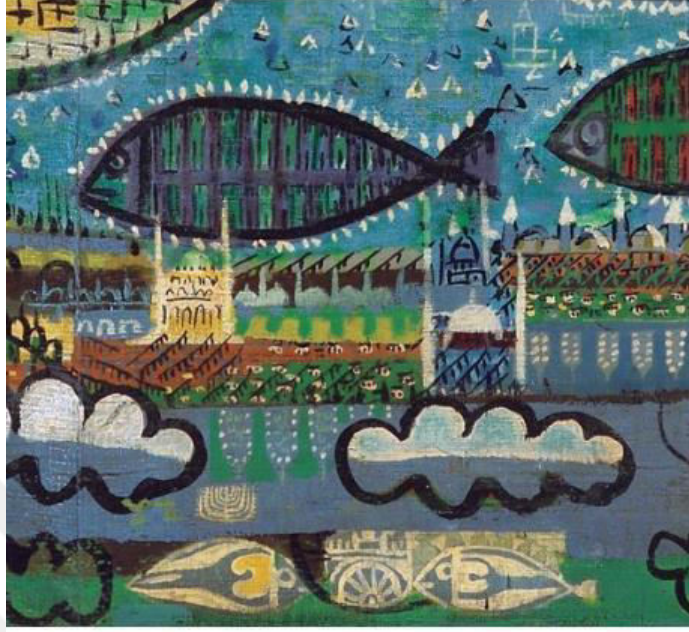


Şekil 2.3.1.7. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "İstanbul", 1955, Tuval üzerine yağlı boya (Ahşaba marufle), 191x335 cm.



Şekil 2.3.1.8. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "İstanbul", 1955, Tual üzerine yağlı boya (Ahşaba marufle), 191x335 cm.(detay1)





Şekil 2.3.1.9. Bedri Rahmi Eyüboğlu, "İstanbul", 1955, Tuval üzerine yağlı boya (Ahşaba marufle), 191x335 cm.(detay2)

### 3. 1950'LER VE TÜRK RESİM SANATI

2. Dünya Savaşı sonrası hem Batı, hem de Türk sanatı için bir dönüm noktasını belirler. Avrupa ve ABD'de savaş sonrası sanat ortamına biri soyut, diğeri popüler kültürden kaynaklanan başlıca iki eğilim egemen olmuş, Batı'nın sanat ortamında savaş sonrası izlenen bu gelişmeler Türkiye'ye de yansımıştır. 1950'ler Türk sanatından resim ve heykel alanlarında modern adına mühim atılımların yapıldığı ve 2000'lere giden yolun açıldığı önemli bir dönüm noktasıdır.<sup>15</sup>

1950'li yıllarda, daha önceki tartışmaların hedefini oluşturan “modern” sözcüğü yerini “non-figüratif”e bırakırken, “ulusal” sözcüğü de “milli”ye dönüşmüştür. Türk resim sanatında kendi kültürüne, geleneklere ve tarihsel kökenlere bağlı bir yaklaşım içinde üretim yapan sanatçılar özellikle 1950 sonrası geleneksel motif ve konuları resimlerine taşımışlardır.

1954, Türkiye'de modernizm ve soyut sanat açısından önemli bir tarihtir. 1954 yılında Uluslararası Eleştirmenler Derneği'nin (AICA) İstanbul'da kongresi nedeniyle Yapı Kredi Bankası'nca düzenlenen “İş ve İstihsal” konulu resim yarışması, Türk sanatında 1930'lu yıllardan sonra egemen olan ve moderni simgeleyen geç kübist biçimlendirmelerin yerini soyuta bıraktığını gösteren bir dönüm noktasıdır. Herbert Read, Lionello Venturi ve Paul Fierens gibi sanat tarihçilerinden oluşan uluslararası jürinin, Aliye Berger'in resmini birinci seçmesi soyut sanatın modern adına öne çıkmasına yol açmıştır (Bkz. Şekil 3.1.).

Milliyetçi değerlerin de itibar görmeye başladığı bu yıllarda, resim sanatında yerel konulara yönelmeye ve geleneksel sanat dallarına ilişkin araştırmalar yapılmaya başlanmıştır. Nedim Günsür, Mehmet Pesen ve Fikret Otyam gibi sanatçılar bu dönemde olgun yapıtlar vermişlerdir. Geleneksel sanatların kaynaklarına ilişkin motiflerin resme girmesi, Batı sanatının teknik özellikleri ile gerçekleşmiş ve bu yöntemin genel bir eğilim olarak, Türk resminin özgün kimliğine

---

<sup>15</sup> Semra Germaner, A.g.e., S.7





Şekil 3.1. Aliye Berger, “Güneşin Doğuşu”, 1954, Yapı Kredi Bankası Koleksiyonu

kavuşması hedeflenmiştir. Bu düşüncenin önemli savunucusu Bedri Rahmi Eyüboğlu, Batı'nın pentür tekniğine geleneksel Türk motiflerini katarak bir senteze ulaşmaya çalışmıştır. Bedri Rahmi, öğrencilerinin oluşturduğu “10' lar” Grubu'nun sergileri ve hazırladıkları “Genç Ressamlar” kitabı için yazdığı yazılar, resim sanatının önemli kaynağı olarak geleneksel el sanatlarını işaret etmiştir.

Fikret Elpe, Mustafa Esirkuş, Leyla Sarptürk Gamsız, Nedim Günsür, Saynur Kıyıcı Güzelson, Mehmet Pesen, Hulusi Sarptürk, Adnan Varınca, Orhan Peker, Turan Erol gibi sanatçılar ve daha sonra eklenen birçok genç sanatçı bu gruba katılmışlardır.

Sanatta yeninin ve özgünlüğün yerel konularda ve motiflerde arandığı 1950 ve 1960'lar Türk sanatının “yerel ve ulusal” ile “soyut ve evrensel” olarak iki farklı yönelim içinde ele alınmaya başlandığı dönemdir. Sanatçılar, soyut sanat uğraşlarında özellikle eski Türk kaligrafisinden hareket eden çizgisel bir spontaniteyi denemişler, yenilenme sorularına gerek bu yönde, gerekse geleneksel yüzey şematizminin geometrik renk alanları ve tezyini değerleri yönünde çözümler aramışlardır.<sup>16</sup>

Türk modern sanatının önde gelen sanatçılarından bir diğeri de Sabri Berkel'dir. Erken tarihli “Kubbeler” (1951) ve “Zeybek” (1955) adlı yapıtları Türk sanatında çok tartışılan

<sup>16</sup> Sezer Tansuğ, Türk Sanatı, S.2

yerellik ve Batı modernizmi arasındaki geçişin bir yansımasıdır (Bkz. Şekil 3.2.). 1960 sonrasında tümüyle soyuta yönelen Berkel, sanatını, yerel konulardan hareketle kaligrafiye, biçim, renk, motif ve çoğaltılmış formlar ile evrensel bir soyut anlayışa ulaştırmıştır.

Resim sanatının soyutluğunu sağlamak amacıyla, müzikteki seslerin işlevlerine göre, renk, biçim ve açık-koyu gibi plastik öğeleri kullanan Abidin Elderoğlu (1901-1974), özellikle 1960'lı yıllarda ürettiği resimlerinde, kaligrafik anlatımlı kompozisyonlar yapmıştır (Bkz. Şekil 3.3.).



Şekil 3.2. Sabri Berkel, “Zeybek”, 1955, Duralit üzeri yağlı boya, 67.5x46cm



Şekil 3.3. Abidin Elderoğlu, “Kaligrafik Kompozisyon”, 1967, Tuval üzeri yağlı boya, 55x46cm

Minyatürden ve halk sanatından, gerçeküstü bir tutumla hareketle özgün bir anlatım diline sahip Yüksel Arslan (1933-2017), Fatih Albümü’ndeki Mehmet Siyah Kalem imzalı resimlerden esinlenerek, özgür bir çizgi üslubu geliştirmiştir ve bu üslubu fallik-erotik temalarla birleştirmiştir. Hat ve nakış sanatının geleneksel çizgiselliğini benimseyen sanatçının yapıtlarında tek renklilik egemendir. 1968-69 yıllarında el yazmalarından etkilenerek “Yabancılaşmalar” adını verdiği bir dizi küçük resim yapmıştır (Bkz. Şekil 3.4.).



Şekil 3.4. Yüksel Arslan, Arture 131, 1968, Kağıt üzeri karışık teknik, 75x109cm

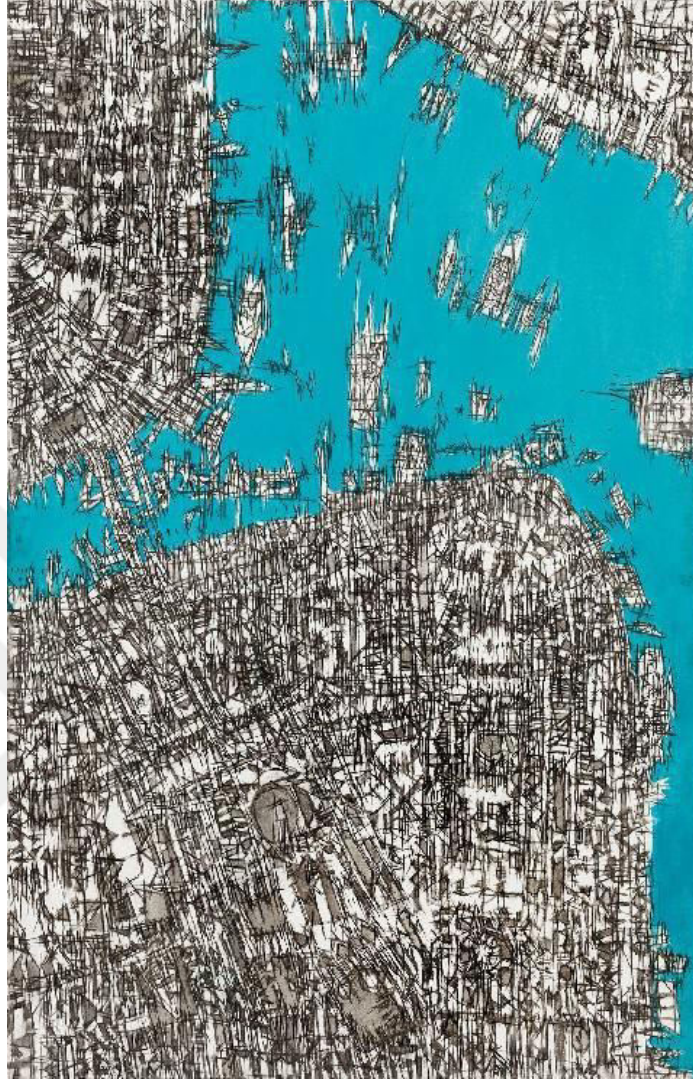
Toplumsal konuların tartışılmaya başlandığı 60'lı yıllarda Türk sanatçısı, bir yandan soyut sanatın çeşitli türleriyle çalışırken, bir yandan toplumsal sorulara figüratif eserler üretmişlerdir.<sup>17</sup> Soyut akımların etkisinde kalan “Müstakiller”, “D” Grubu ressamlarından bazıları ile Yeniler Grubu’ndan (1940) sanatçılar, bu yolda çalışmalar yapmış olsalarda, farklı üslupların imza niteliği taşıdığı 60’lar ve sonrası, eserlerinde gelenek ile ilişkisini koparmayan sanatçıların, özgün yapıtlar verdiği dönemdir.

Resimlerinde, geleneksel sanatlardan faydalanan bir diğer sanatçı Devrim Erbil’in (1937), 1960’ların sonlarına doğru minyatürün anlatım biçiminden yola çıkarak yaptığı kent görünümüleri, özellikle de İstanbul ve Boğaz görünümüleri, iki boyutlu bir anlatımın egemen olduğu bu kompozisyonlar, günümüze kadar sürmüştür (Bkz. Şekil 3.5.).

---

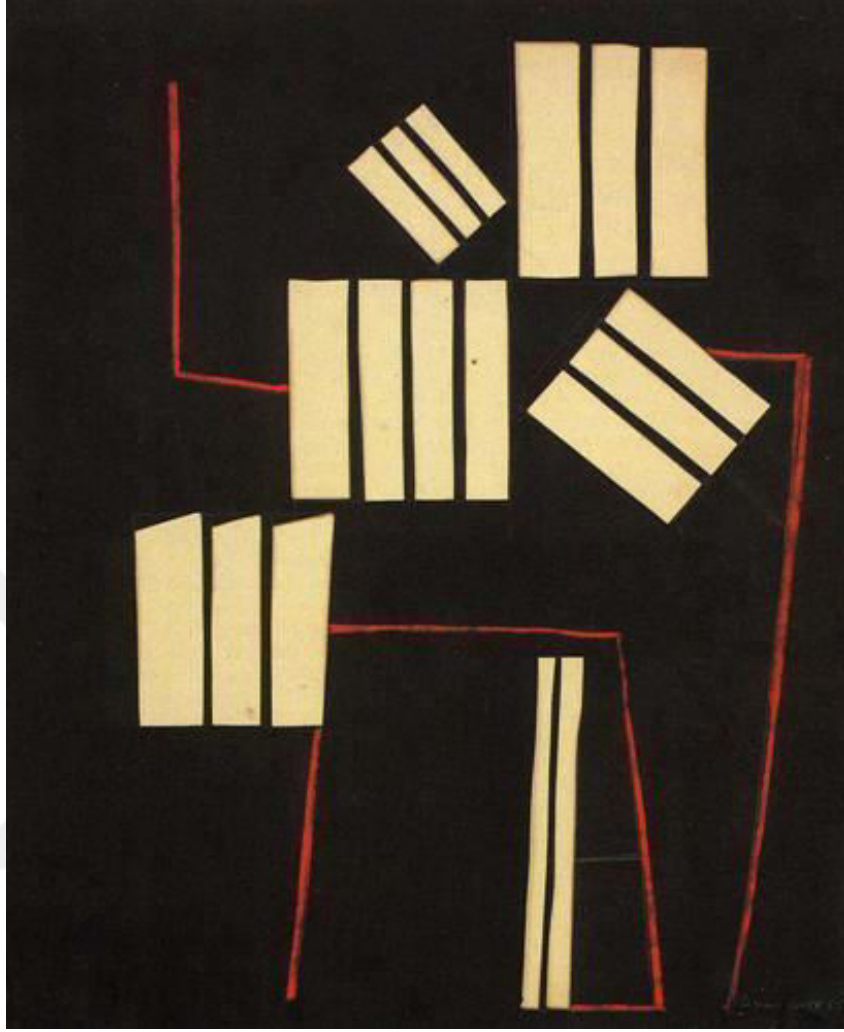
<sup>17</sup> Sezer Tansuğ, A.g.e., S.268





**Şekil 3.5. Devrim Erbil, “Eski Yarımada”, 2010, Tuval üzeri yağlı boya  
140 x 90cm**

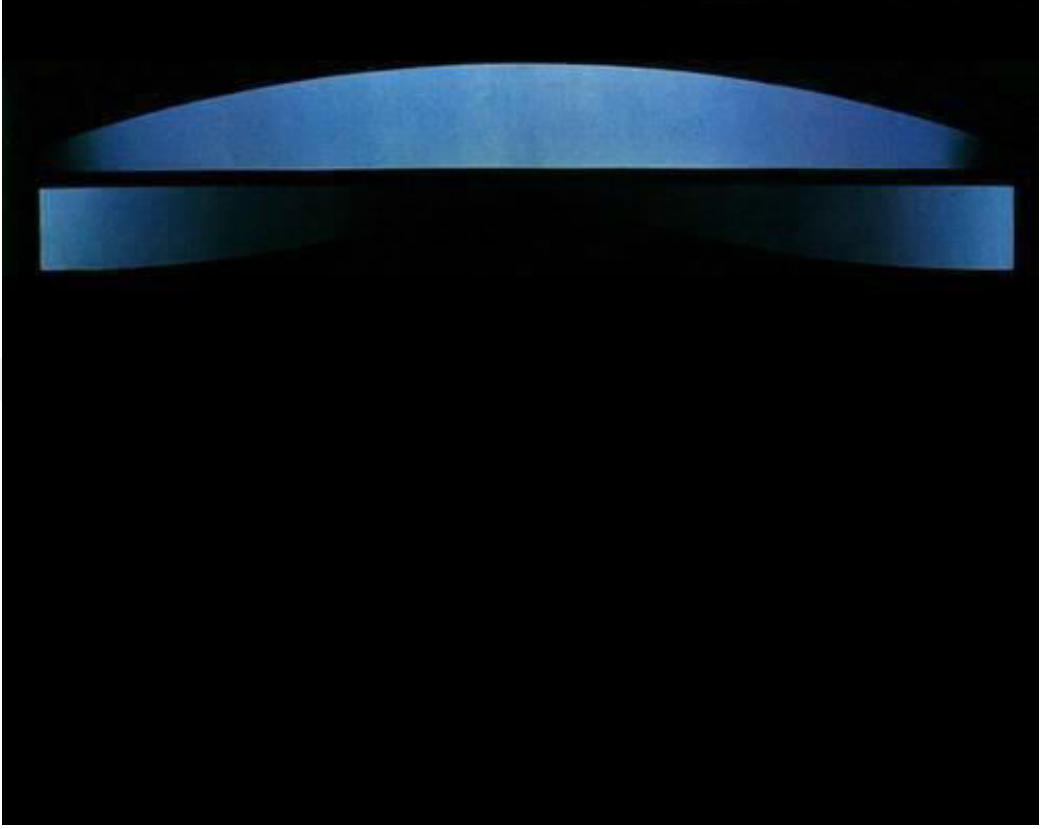
Geleneği çağdaş bir düşünce olarak, bireysel bir üslupla aktaran Adnan Çoker (1927), Türk sanatında 1950’lerden beri tartışılan kimlik sorununu, geometri ve ülkenin mimari deneyimiyle sentezleyen işler üretir. 1951-55 arasında kaligrafik ve geometrik biçimlerin ağır bastığı soyut çalışmalarına örnek olarak “Soyut Mudanya”, “Tekrarlanan Ritm” (1953), “Hüsn-ü Hat” (1954) gibi yapıtları gösterilebilir (Bkz. Şekil 3.6.).



Şekil 3.6. Adnan Çoker, “Hüs-nü Hat ve Espas”, 1955, Kağıt ve pastel, 55.80 x 45.60 cm

1968 den günümüze kadarki eserlerinde, Selçuklu ve Osmanlı mimarisini ressamca incelemiş ve mimarlık-çerçeveleme-anıtsallık kavramlarını resimlerine yeni şemalar halinde aktarmıştır. Geleneksel Türk mimarlığının iç mekan kavramından yola çıkarak bu kavramın esinlendirdiği gizemsel anlamı, soyut bir hacim anlayışıyla bağdaştırmaya çalışan sanatçı, resimlerinde anıtsallığı denge ve uyumla bütünleştirmeyi amaçlamıştır. Osmanlı ve Selçuklu mimarlığının, iç mekanı dış dünyaya açan kemerli kapı ve pencere öğeleri sanatçının deyimiyle

resimlerindeki “kalıp biçim”leri oluştururken uyum sağlayan biçimlere dönüşüyor, aynı zamanda da geometrik ve alışılmış biçimcilikten ayrıyordu.<sup>18</sup> (Bkz. Şekil 3.7.).



Şekil 3.7. Adnan Çoker, “Geniş Alınlık”, 1985, Tuval üzeri yağlı boya, 130x162cm

---

<sup>18</sup> İpek Duben, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2, S.413

#### 4. 1970 SONRASI TÜRKİYE SANAT ORTAMINDA GELENEK İLİŞKİSİ

1970'lerden sonra Türkiye'de özellikle politika ve düşünce alanında eleştirinin artması, kapitalizm eleştirisi, sınıf temeli üzerinden kurgulanan kimlik politikaları ve 1960 sonrası sanat ortamının çeşitliliği, Türkiye'deki sanat ortamını derinden etkilemiştir. 1968 tarihi Türkiye'de değişim taleplerinin güçlendiği bir dönemdir. Akademi'de o yıllarda öğrenci olan ya da mezun olmuş gençler kendilerini yetiştiren Cemal Tollu, Nurullah Berk ve Neşet Günal gibi hocaların resim anlayışına tepki göstermişler ve kendi bireysel ifadelerini sergilemişlerdir. Mehmet Gülerüz (1938), Alaettin Aksoy (1942), Komet (Gürkan Coşkun, 1941), Utku Varlık (1942), Burhan Uygur (1940-1992), Neş'e Erdok (1940) gibi sanatçılar, bireysel ifadelerini figüratif bir anlatımla, insana, yaşama, kendi iç dünyalarına değinmişlerdir. Geleneğe, değişmez olana tepki, yerleşik değerlere hicivle başkaldırı, öz eleştiri, cinsellik, çocukluğa dönüş ve ölüm, 1968 Kuşağı sanatçılarının ele aldıkları temalardır.

Geleneğin çağdaş bir düşünce ve üretim şekli olarak ele alındığı zaman 1970 sonları ile başlar. Moderni var eden her türlü iktidar ilişkilerinin sorgulandığı ve eleştirildiği, bu dönemde, gelenek, bir kimlik sorunsalı olarak yorumlanmaya başlar. Çağdaş sanatçılar için geçmiş öncelikle bir bellek sorunu ve düşünsel bir analizdir.<sup>19</sup>

1950 ve 60'lı yıllarda sürekli ilerleme fikrine odaklanmış ve sanatın kendi sorunları, kendi kendisi ile ilgili olmasını öngören Kantçı modernist söylemin yerini, geçmişle bağlarını koparmamış, şimdiki ön plana alan ve çoğulculuğa, farklılığa vurgu yapan postmodernizme bıraktığı görülür. Türkiye'de postmodernist ifadeler ise 1980'lerde açıkça ortaya çıkar.<sup>20</sup>

1970-1990 arası sanat ortamında yol ayrımlarının başladığı, anlatım dilinin çeşitlendiği bir geçiş dönemidir. Geleneksel boya resminin olanakları, yeni bireysel anlatım biçimleri içinde denenirken, yeni malzeme ve bakış açılarına yönelen sanatçılar, ciddi bir yol ayrımı başlatmışlardır.

---

<sup>19</sup> Levent Çalıkoğlu, *Gelenekten Çağdaşa, Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek*, S.11

<sup>20</sup> İpek Duben, *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, S.13



Altan Gürman, Füsün Onur, Nil Yalter, Şükrü Aysan (STT), Sarkis, Gülsün Karamustafa ve İpek Duben gibi sanatçılar kavramsal çalışmaların erken örneklerini vermişlerdir. Türkiye’de çağdaş sanatın erken dönemi olarak görebileceğimiz 1970’ler ve 1980’ler, temel olarak modern sanat düşüncesinin sorgulandığı ve çağdaş sanat adına yeni arayışların ortaya konduğu bir süreç olarak tanımlanmaktadır.<sup>21</sup>

1980 sonrasında dünya ile iletişimin giderek güçlenmesi, Avrupa ve ABD’ye sanat eğitimi için gidenlerin çoğalması ve sanat piyasası kavramının oluşmaya başlaması Türkiye’de sanatın çağdaş kavramlara ulaşmasında büyük etkileri vardır.

#### 4.1. İslam Sanatı ve Çağdaşlık

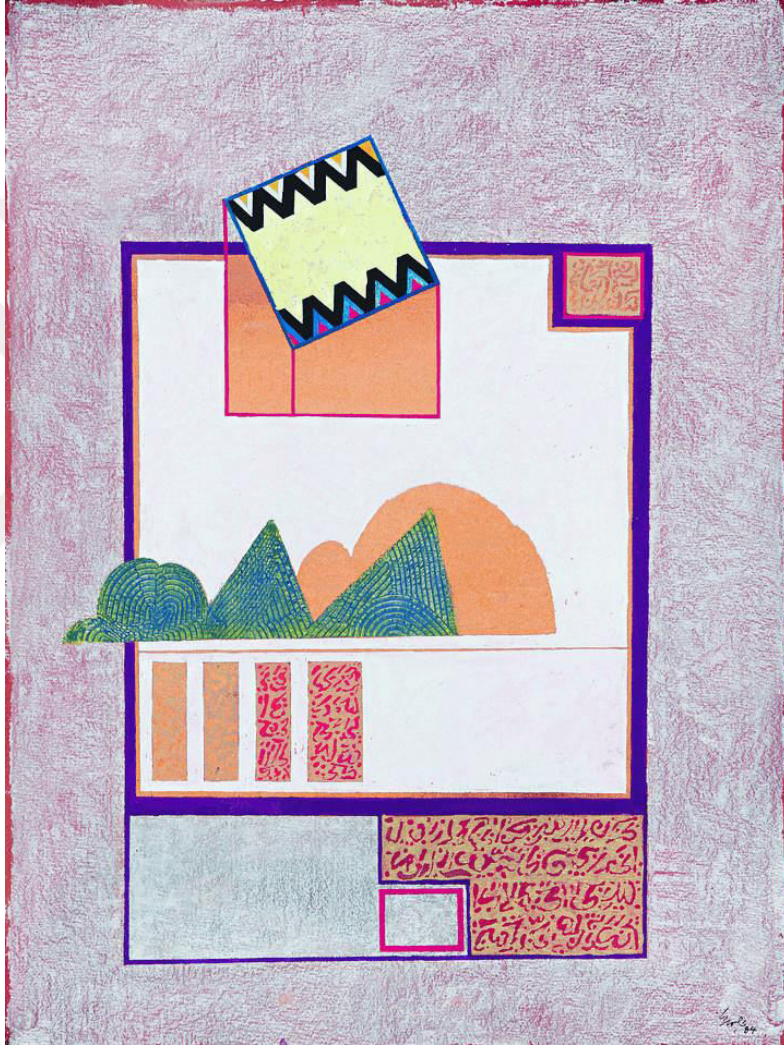
Türkiye’deki modernleşmenin resim sanatına geçirilme kriterinin Batılı formel özellikler ile gerçekleştiğini görmüştük. Modernlikle sanat ilişkisinin, Türk-İslam medeniyetine özgü geleneksel formel unsurlar ile gerçekleşeceğini savunan Hilmi Yavuz, modernleşmeyi, Batı-dışı bir üslupla yeniden üreten sanatçılardan Erol Akyavaş’ı bu açıdan özgün yapıtlar veren bir ressam olarak değerlendirir.<sup>22</sup>

1950’lerden beri resimle iç içe olan Erol Akyavaş (1932-1999), İslam sanatlarını çağdaş sanata uyarlayarak, İslam düşüncesiyle hesaplaşma mantığı ve Doğu felsefesinin mistik, gizemli yönlerini öne çıkaran düşünceleri içeren olgun yapıtlar üretmiştir. Bu durumun oluşmasında, sanatçının Türkiye-Amerika gelgitinde hem Doğulu hem de Batılı bir yaşam sürmesinin yarattığı ikilemler ve çok yönlü ilgileriyle zihinsel yolculuklarının etkisi söz konusudur. Sanatçı varlığın, evrenin ve aslolanın anlamını ararken fotoğraftan mimariye, matematikten geometriye, felsefeden, tasavvuf ve din bilimlerine kadar çok farklı alanları kapsayan derinlikli araştırmalar yapmıştır. Sanatçı 1960’lar ve 1970’lerde iç ve dış mimari ayrıntıları, mimari perspektifleri, duvar örgülerini, mekana kuşbakışı yerleştirdiği planların geometrik soyut görselliğini yapıtlarına taşır. 1970’lerden itibaren ağırlıklı olarak Doğu kültürüne eğilmiştir. 1980’lerden sonra İslam kültürüne ve özellikle tasavvuf felsefesine ilgi duyarak diziler halinde çalışır ve bunlara çağrışımlarla dolu isimler

<sup>21</sup> Fulya Erdemci, *Modern ve Ötesi: 1950-2000*, S.264

<sup>22</sup> Hilmi Yavuz, *Gelenekten Çağdaşa, Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek*, S.1

koyar. Kimya-ı Saadet, Kerbela, Gazali, Fihi Ma Fih, İkonaklastlar İçin İkonalar, Hallac-ı Mansur ve Miraçname gibi diziler kendi içinde bir anlatısı olan dizilerden bazılarıdır. 1984'te gerçekleştirdiği “Kimya-i Saadet” adlı dizisinde guvaş, sulandırılmış toz boyalar ve yaldızla, minyatürlere özgü örnekleri, hat örneklerini, bulut gibi öğeleri, mekansal ilişkileri de dikkate alarak grafik bir düzen içinde çalışmıştır (Bkz. Şekil 4.1.1.).



Şekil 4.1.1. Erol Akyavaş, ‘Kimya-I Saadet’, 1984, el yapımı Hindistan kağıdı üzeri akrilik  
76 x 58 cm.

Akyavaş’ın, İslam sanatları ile olan bağı tasavvufi olan yakınlığından kaynaklanır. Sanatçının bu dönem sanatını etkileyen minyatür sanatının gerçeklikten uzak, stilizasyona elverişli doğası, sanatçının mimari olarak kullandığı yapı planlarının geometrik biçimlerini

iki boyutlu aktarmasına imkan sağlamıştır. Bu resimlerin ortaya çıkışında, ünlü Osmanlı minyatür sanatçısı Matrakçı Nasuh'un topografik resimleri Erol Akyavaş için zengin bir kaynak oluşturur (Bkz. Şekil 4.1.2.).

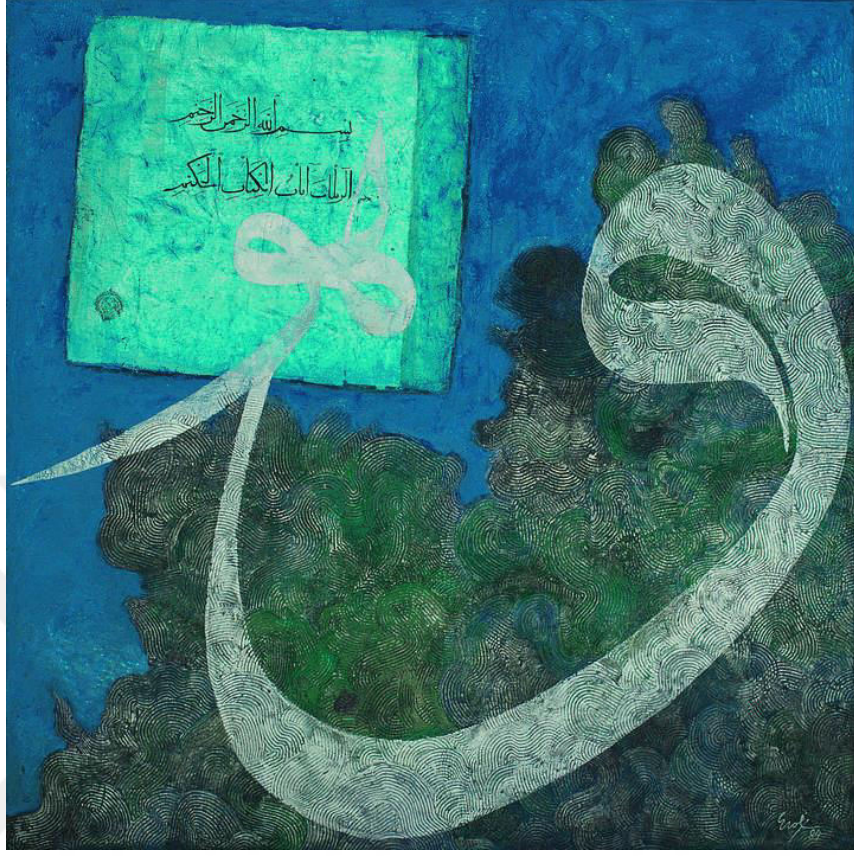


Şekil 4.1.2. Erol Akyavaş, “Fallen City (Düşük Şehir)”, 1982, tuval üzerine karışık teknik, 137x264 cm., (Pınar Erta. Koleksiyonu)

Eserlerinde yer alan sûreler, ayetler, dualar, tılsımlar, birtakım esrarlı harf, rakam ya da işaretlere bakarak sanatçının falnamelerden menzilnamelere kadar çok çeşitli kaynaklardan yararlandığı düşünülebilir. Akyavaş resimlerinde, vav harfi ve lâm-elif gibi hat sanatından çeşitli semboller kullanır (Bkz. Şekil 4.1.3.).

Hem İslam dininde bulunan hemde evrensel bağlamda anlamlar taşıyan semboller, gizli bir anlam zenginliği yaratır ve izleyiciyi yorumda serbest bırakır. “Kerbela Serisi”, “Fih Ma Fih”, “Miraçname” ve önemli bir tasavvuf düşünürü olan Hallac-ı Mansur'un insan-evren-Tanrı birliği fikri doğrultusunda ürettiği “Hallac-ı Mansur Serisi” (1987) bu anlam zenginliğinin örnekleri arasındadır (Bkz. Şekil 4.1.4.).



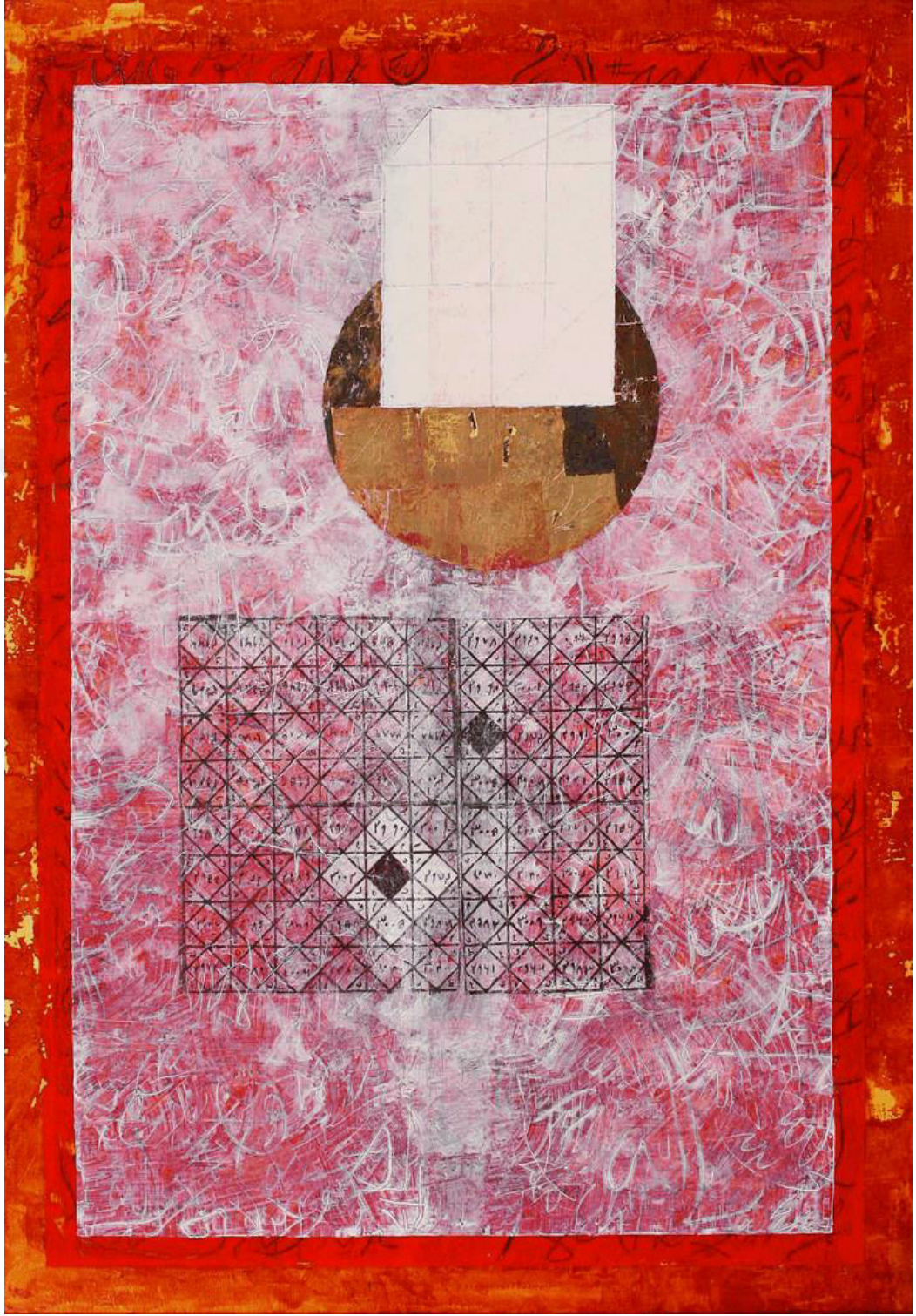


Şekil 4.1.3. Erol Akyavaş, “Vav” 1984, tuval üzerine yağlı boya, 115x115 cm



Şekil 4.1.4. Erol Akyavaş, “Hallac-ı Mansur”, 1987





Şekil 4.1.5. Erol Akyavaş, “Ruzname”, 1987, tuval üzeri akrilik  
128 x 88 cm.

Türkiye sınırları içerisinde üretimde yapan sanatçılar, toplum, gelenek, yerellik, otorite gibi değerlere karşı, biçimsel ve içeriksel ‘yenilik’ anlayışını ve gerçek anlamda bir reddediş ilişkisini, 1980’li yılların sonunda bariz bir şekilde yaşamaya başlar.<sup>23</sup>

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi), iki yılda bir gerçekleştirdiği, İstanbul sanat bayramı kapsamındaki “Yeni Eğilimler” (1977-87) Sergileri, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim ve Heykel Müzeleri Derneği tarafından düzenlenen “Günümüz Sanatçıları “ (1980) sergileri, tuval dışı sanatı benimseyen sanatçılara yer veren “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” (1984-89), “A.B.C.D.” (1989-93) sergileri ve Uluslararası İstanbul Biennialleri’nin ilki olan, 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergisi, Türkiye’deki sanat ortamının Batı ile paralellik göstermesini sağlayan etkinliklerdir.

1976’da Maçka Sanat Galerisi, 1984’te Beral Madra’nın kurduğu Galerie BM, 1976’da Galerie Baraz, 1984’te Galerie Nev açılmıştır. Bu gelişmeleri sivil bir inisiyatif olan Uluslararası Plastik Sanatçılar Derneği (1989), Urart Sanat Galerisi gibi özel galeriler ve banka galerileri takip etmiştir.

#### **4.2. Kimlik Olgusu ve Gelenek**

Çoğulculuğu, farklılığı kucaklayan postmodernizmle daha çok gündeme gelen “öteki” nin keşfiyle kimlik sorunu, 80’li yıllardan itibaren İpek Duben’in (1941) çıkış noktasını oluşturur. Kimlik konusu altından geleneksel olguları eleştiri (zıtlık) içinde çalışan sanatçı, kadının kimliğini, sosyolojik ve politik açıdan ele alır. Sanatçının “Şerife” (1981-82) dizisi, bir yandan resim alanında kavramsallaştırmaya örnek oluştururken, bir yandan, kadının toplumsal alanda görsel temsili sorununu dile getirir. Kayıtlar ve İz’ler (1991) minyatür sanatındaki psikolojik derinliği gösterilmeden şablondan çoğaltılarak tektipleştirilmiş figürlere tepkisini resim dilini irdeleyerek dile getirir (Bkz. Şekil 4.2.1.).

---

<sup>23</sup> Levent Çalikoğlu, Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, S.8





Şekil 4.2.1. İpek Duben, “Manuscript 1994” Serileri

Sanatçı, Manuscript serilerinde, kendi kimliği üzerinden Doğu-Batı, geleneksel-modern ekseninde bir sentez arayışı ve İslam inancı içinde kadının varlığını irdelemiştir. Çoğunlukla padişah gibi önemli siyasi kişiliklerin hayatlarından bölümler anlatan minyatür sanatında kadın, saflığın güzelliğin simgesi olarak, ama kimliği olmayan insan imgelerinin arasında var edilmiştir. Kadının her alanda kısıtlanan var oluş/olamayış halini, kendi bedeninden yola çıkarak çizdiği ve çoğalttığı figürlerin çevresindeki, soyut dışavurumcu (ataerkil-olan) fırça darbeleri ve etrafındaki dekoratif öğeler ile ele almıştır.

1980 sonrası sanatçılar, değişen çevreyi sorgulayan, farklı kültür ve coğrafyaların etkileşimini irdeleyen, varoluş koşullarını, din, etnik sorunlar, savaş ve göç gibi yaşamsal ve sosyolojik kaynaklardan sağlayarak üretmişlerdir.

Göçün toplumsal etkilerini, kültürel etkileşim ve melezleşmeleri konu alan sanatçılardan biri de Gülsün Karamustafa'dır (1946).

*“Türkiye’de arabeskleşme süreci diye açıklanmış olan dönemde, halkın, aslında Anadolu’dan göç eden insanların şehir kültürü ile karşılaştıklarında ortaya çıkardıkları bir çeşit karma kültürün objelerini kullanarak yapıtlar ürettim” (Gülsün Karamustafa, 2008, S.55)* diye açıklayan sanatçı, 1982’den itibaren kitsch

malzemeye yönelmiştir.<sup>24</sup> Kitsch, endüstri devriminin sonucunda etkilerini göstermiş ve birçok sanatçı tarafından farklı disiplinlerde çalışılmıştır. Kentlere göçen kırsal kesim, folk sanatına olan sevgisini, kimlik arayışı içinde bir kitsch kültür geliştirerek pekiştirmiştir. Bu bilgi ışığında, her biri kendi dünyasına dalmış bir aile bireyini betimleyen “Balkon” (1982), Karamustafa’nın önemli resimlerinden biridir. Toplumsal cinsiyet ve sınıf ilişkisini gündeme getirmesi açısından “Örtülü Medeniyet” (1976) ve bir kilimin deseni içindeki motif gibi kaybolan figürleri ile “Kapıcı Dairesi” (1976)<sup>25</sup>, önemli resimleri arasındadır (Bkz. Şekil 4.2.2.).

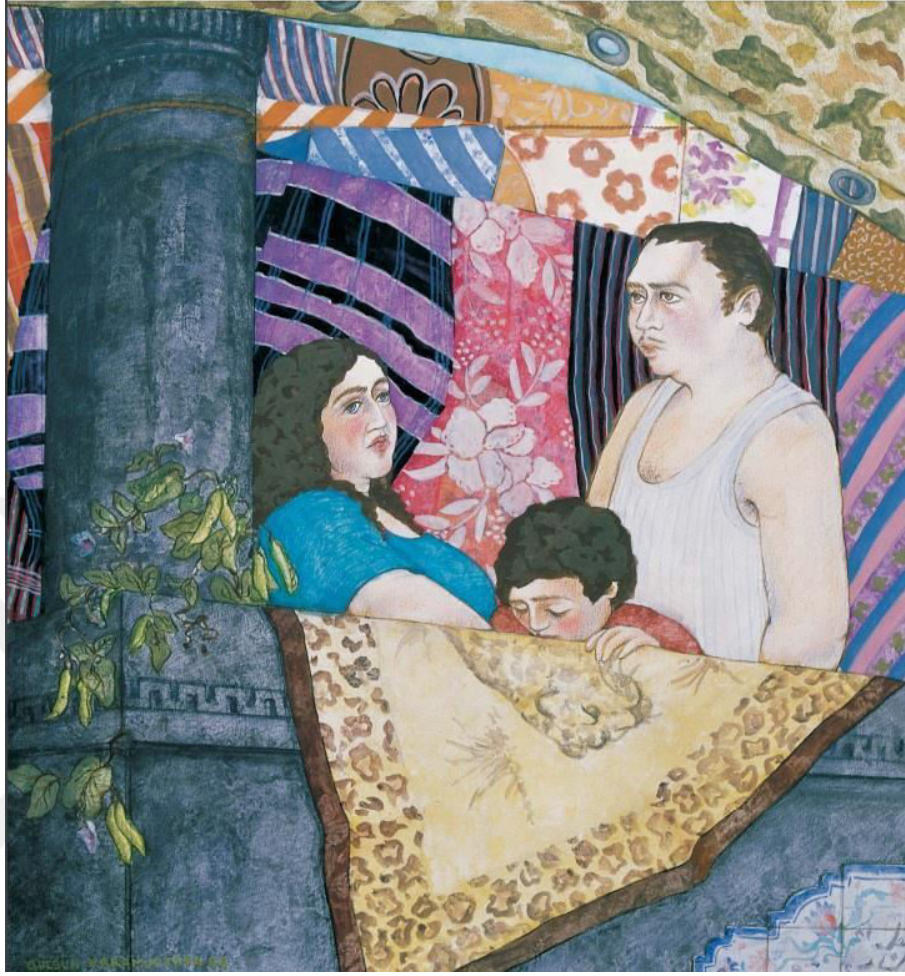


---

<sup>24</sup> Gülsün Karamustafa, Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, S.55

<sup>25</sup> Ahu Antmen, Kimlikli Bedenler, Sanat, Kimlik, Cinsiyet, S.102





Şekil 4.2.2. Gülsün Karamustafa, “Balkon”, 1982, Kağıt üzeri guvaş, suluboya, renkli füzen, 52x57cm

1990’lar, küreselleşme hareketlerinin ve dünya ile eşzamanlılığın söz konusu olduğu bir dönemdir. Çağdaş sanatçılar için geçmiş, öncelikle bir bellek sorunu ve düşünsel bir çözümlenmedir. Bu dönem sanatçıları modern dönem sanatçılarından ayıran en belirgin özellik, belli bir üslup ve söylem bütünlüğünün olmamasıdır. 1980’lerde ortaya konan kimlik politikaları ve çok kültürlülük söylemleri ve oryantalist yaklaşımın eleştirilmesi, 1990’lar sanat ortamının belirleyici unsurları olmuştur. Çizme ve boyama edimlerini severek üreten modernist sanatçı ile işin kendisinden çok, etkisine, eylemine önem veren avangard sanatçı farklılıkları ortaya çıkmıştır. Temsili ve soyut sanatın yadsınması ve sosyolojiye, felsefeye, popüler kültüre, sinemaya, teknolojiye yöneliş, bu dönemin belirgin bir özelliğidir.

Yaşadığı ve büyüdüğü kültürün deneyimlerini, özgün bir üslupla, geleneksel imgelere yer vererek aktaran Ergin İnan (1943), eski dille yazılan kitaplardan ve bunların sayfa tasarımlarından yararlanır. Yazı, Ergin İnan'ın 80'li yıllardan günümüze kadar ürettiği resimlerinde portre, böcek, embriyonik insanlar, renkli taşlar gibi öğelerle kullanılmıştır. Ergin İnan'ın resmine giren dinsel imgeler “El” serisinde kendini gösterir. Hz. Fatma'nın eline gönderme yapan bu seri, bir motif olarak değil, resmin bütünü olarak kullanılmıştır.<sup>26</sup> (Bkz. Şekil 4.2.3.).

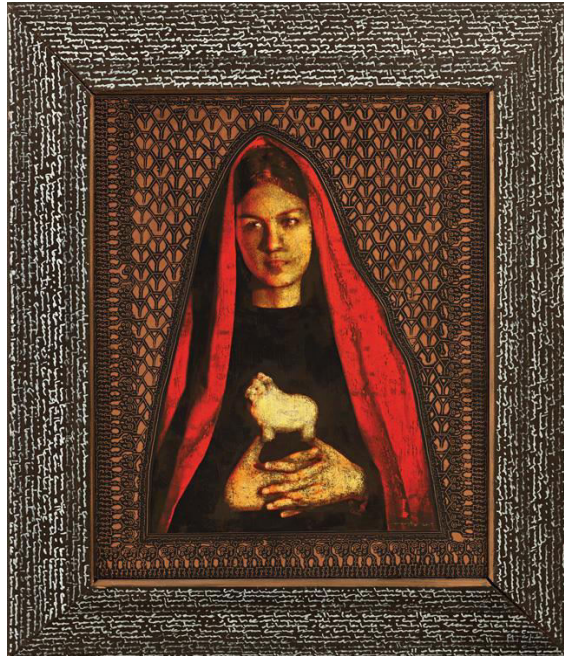
1990'dan itibaren sanatçılar, insanlık için iyi bir gelecek öneren toplumsal ütopyalar, makrodan mikroya dönerek, kişisel deneyimlerine yöneldiler. Bu bağlamda, gelenekle ilişkisini daha çok bir zaman sorunu olarak gören Balkan Naci İslimyeli (1947), dinsel imgeler kullandığı “Suret” (1998), “Deja Vu” (1999) ve “Zaman-Sız” (2002) başlıklı sergilerinde, Doğu-Batı kültürleri arasındaki zihinsel, görsel yakınlık ve farklılıklarını kendi deneyimlerinden sunuyor (Bkz. Şekil 4.2.4.).

---

<sup>26</sup> Emine Önel Kurt, 1980 Sonrası Modern Türk Resminde İslam Etkisi ve İki Sanatçı: Ergin İnan ve Murat Morova, S.22



Şekil 4.2.3. Ergin İnan, “El”, 2005, MDF üzerine karışık teknik 100x70 cm



Şekil 4.2.4 Balkan Naci İslimyeli, “Zaman-Sız”, 2002, Ahşap üzeri karışık teknik, 50x40 cm



Tarih, kültür, gelenek kavramlarını; dadizm teknikleri, kolaj, montaj, grafiti ve ready-made nesnelere ile birleştiren İsmet Doğan (1957), Türkiye’de yaşanan modernleşme süreci sorunsalını, bir parçası olan dil reformu ve Latin harflerinin sunulması gibi kavramlarla irdelemiştir. Aynalar, kelimeler (Logos, Bâbâ), ve rastgele dağıtılmış harfler, ileriki yıllarda da Doğan’ın ifade dilini oluşturmaktadır. 90’lı yılların sonunda 2000’lere varan, “Yazı-Beden” serisi , farklı kaynaklardan edinilen yazı kaynaklarından, yada sanatçının oluşturduğu yazı parçalarının bir araya gelmesi ile oluşmaktadır (Bkz. Şekil 4.2.5.).



Şekil 4.2.5. İsmet Doğan, İsimsiz, 1986, Tuval üzeri karışık teknik, 116x90cm, Urart Sanat Galerisi, Özel Koleksiyon



Tüm inanç sistemlerinin, ama özellikle İslam'ın heterodoks yanıyla ilgilenen Murat Morova (1954), simgelerin geçmişte temsil ettikleri ile günümüzde temsil edebilecekleri arasında bir bağ kurmaktadır.

İslam'ı, kendi inanç sistematiğinin yanında, bir yaşama biçimi olarak gören Morova, bu sistemi, sadece kısıtlamaları üzerinden ortaya çıkmış süslemeci yanının gösterilmesini eleştirir.<sup>27</sup> Sanat pratiğini, tasavvufa olan yakınlığı ile dinsel simgelere yöneltmiş, sadece biçim ve estetik açısından almayarak muhalif söylemin ve sanatsal ifadenin bugünün güncel sanat pratiklerine yakınlaşabilme noktasında deneyimleriyle sunmuştur.

Murat Morova'nın 2007 yılına tarihlenen, Matrakçı Nasuh'un kent manzaralı minyatürlerini andıran, "Menazir-i Mensiyye" (Unutulmuş Manzaralar) serisinde, geleneksel form-felsefe ilişkisini, bugünün çağdaş sanatınının ifadeleriyle (yerleştirme, fotoğraf, desen, kolaj) birleştirerek sunmaktadır. Daha önce açtığı sergilerine "Remz", "Nafile Yazılar", "Yalan Dünya", "Üryan", "Dil+Suret" , "Dem Bu Dem", "Ah Minel Aşk-ı Memnu" gibi başlıklar koyan sanatçı yine bu sergide geleneksel biçim ve içeriği açısından sorgulamıştır (Bkz. Şekil 4.2.6.).

Sanatçının son dönem işlerini kapsayan "Cosmic Latte" (2019) sergisi, farklı kültürlerin ilmine, bilimine varan Doğu ve Batı kaynaklı sembolleri ile bugüne dair deneyimler sunmaktadır. Bilim insanlarının araştırmaları neticesinde evrenin ortalama rengi Cosmic Latte (bej-beyaz) olarak belirlenmiştir. Kaynağını İslam estetiğinden alan bu sergi adını da bu renkten almıştır. Sergide bulunan tüm eserlerin ortak yanı bu rengin, bütün çalışmaların uzamına girmesidir. Küçük ebatlardan büyük ebatlara evrilen işlerde, zengin sanat tarihsel referanslar ile, kaligrafik biçimler, hayvan ve insan figürleri, mikro ve makro evreni içinde barındırmaktadır.

---

<sup>27</sup> Murat Morova, Gelenekten Çağdaşa, Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek, S.188



Şekil 4.2.6. Murat Morova, “Unutulmuş Manzara”, 2007, Menazır-ı Mensiye Sergisi, Tuval üzeri karışık teknik, 120x120cm

Sergide kuru kafa formu ile karşımıza çıkan eser, her çeşit hat ile şekillendirilebilen yazı biçimi olan “müsenna” (aynalı yazı) ile biçimlendirilmiştir. (Bkz. Şekil 4.2.7.). Müsanna: iki parçadan oluşan, ikili olarak -düz istifli veya girift, çift karşılıklı şekilde- yazılmış, aynalı yazıdır. Soldaki ikinci kısım sağdaki asıl yazılmış olanın ters halidir. Murat Morova, kendi yüzünün içinden ele aldığı bilgilerin, deneyimlerin yani birikiminin yansıması olarak meşk etmesi, müsenna ile yazılmıştır.



Şekil 4.2.7. Murat Morova, İsimsiz, Cosmic Latte Sergisi, 2018, Tuval üzeri sulu boya, 40x40cm

Önceleri resmin ön hazırlık aşaması olarak görülen desen, 90'lar itibariyle yeni bir dil ve ifade biçimine dönüşmüştür. Düşünce ve formun anında yakalanmasının sağladığı ferahlık ve doğallığı ile çağdaş sanat pratikleri içerisinde başlı başına bir alan olmuştur.

Deseni bütün yapıtlarının temeline koyan İnci Eviner (1956), kağıda öncelik tanımış ve onu ebru, kolaj, duvar kağıdı, fotoğraf ve yerleştirme gibi çeşitli tekniklerle birleştirmiştir. Çizgiyi, bir çeşit içgüdüsel bir hareket, dünyaya dokunma biçimi olarak gören sanatçı, geleneksel temsile yakın kültürel işaretlerin politik anlamlarına



göndermeler yapmıştır.<sup>28</sup> Karakalem, füzen, çini mürekkebi ve suluboya gibi farklı malzemeler kullanarak yapıtlarını oluşturmaktadır. Sanatçı, sanat tarihine ait alegori, ikonografi, illüstrasyon ve mitolojilerden güncel ideogram ve piktogramlara uzanan çeşitli bir bil ile kendi sanat anlayışını oluşturmaktadır.

“... ‘Yeni Vatandaş’ı, tarihsel çağrışımlarıyla değişen Avrupa’nın içine yerleştirmek, Avrupa temsil geleneğinin sınırlarını zorlayan bir anlatımın önünü açtı. Temsili aşmanın bir yolu olarak duvar kağıdı ve Türk çinilerinden ödünç aldığı stratejik kaynaklar, bu motiflerin içinden çalışacak bir yapıbozumun aracı haline geldi. Görece olarak sanat tarihinin dışında tutulmuş bezeme dünyasına sızan kolonyal imgeler, oradan oraya neşeyle koşuşturan maymunlar, Çinli kadınlar ve çay seramikleri kendilerine kolaylıkla yer bulmuş, kapladıkları yüzeyle sonsuz sayıda çoğalmış ve yarattıkları atmosferle birlikte yaşadıkları insanların hafızalarının bir parçası olmuşlardır. ‘Öteki’ nin motif bağlamındaki bu dönüşümü, dekoratif bir uzlaşmanın sonucudur”<sup>29</sup> (İnci Eviner, 2010, S.87). (Bkz. Şekil 4.2.8.).



Şekil 4.2.8. İnci Eviner, “Yeni Vatandaş”, 2009, Duvar üzerine akrilik, video, 365x832cm, Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Koleksiyonu, Uzun Süreli Ödünç

<sup>28</sup> İnci Eviner, Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, S.11

<sup>29</sup> İnci Eviner, Gelenekten Çağdaşa, Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek, S.87





Şekil 4.2.9. İnci Eviner, “Yeni Vatandaş”, 2009, (detay)

Selma Gürbüz (1960) ve Deniz Bilgin (1956-1999), desen-resim yapan diğer sanatçılardandır. Anadolu,dan Mezopotamya’ya, Hindistan’dan Uzakdoğu’ya uzanan, Doğu’nun kültürel verilerini kendine özgü bir dille üreten Selma Gürbüz, deseni farklı malzemeler ile kullanmıştır (Bkz. Şekil 4.2.10.).



Şekil 4.2.10. Selma Gürbüz, “Karıncı Duası”, 2010, Tuval üzerine yağlıboya, 155x230cm

Ortaçağ Avrupası'nın kitap süslemelerinden, İslam kitap sanatının süslemesi ebruya kadar geniş kaynaklar kullanan Deniz Bilgin (1956-1999), ağırlıklı olarak guvaş tekniğini kullanmış ve Latife Tekin'in, Murathan Mungan'ın, Lale Müldür'ün, Engin Geçtan'ın, Hür Yumer'in, Bejan Matur'un, Metin Kaygalak'ın, Alberto Moravia'nın, Henri Troyat'nın ve Ursula le Guin'in kitaplarının kapak resimlerinde yer almıştır (Bkz. Şekil 4.2.11.).



Şekil 4.2.11. Deniz Bilgin, “Kış”

## 5. TUĞÇE DIRİ’NİN RESİMLERİNDE GELENEK İLİŞKİSİ

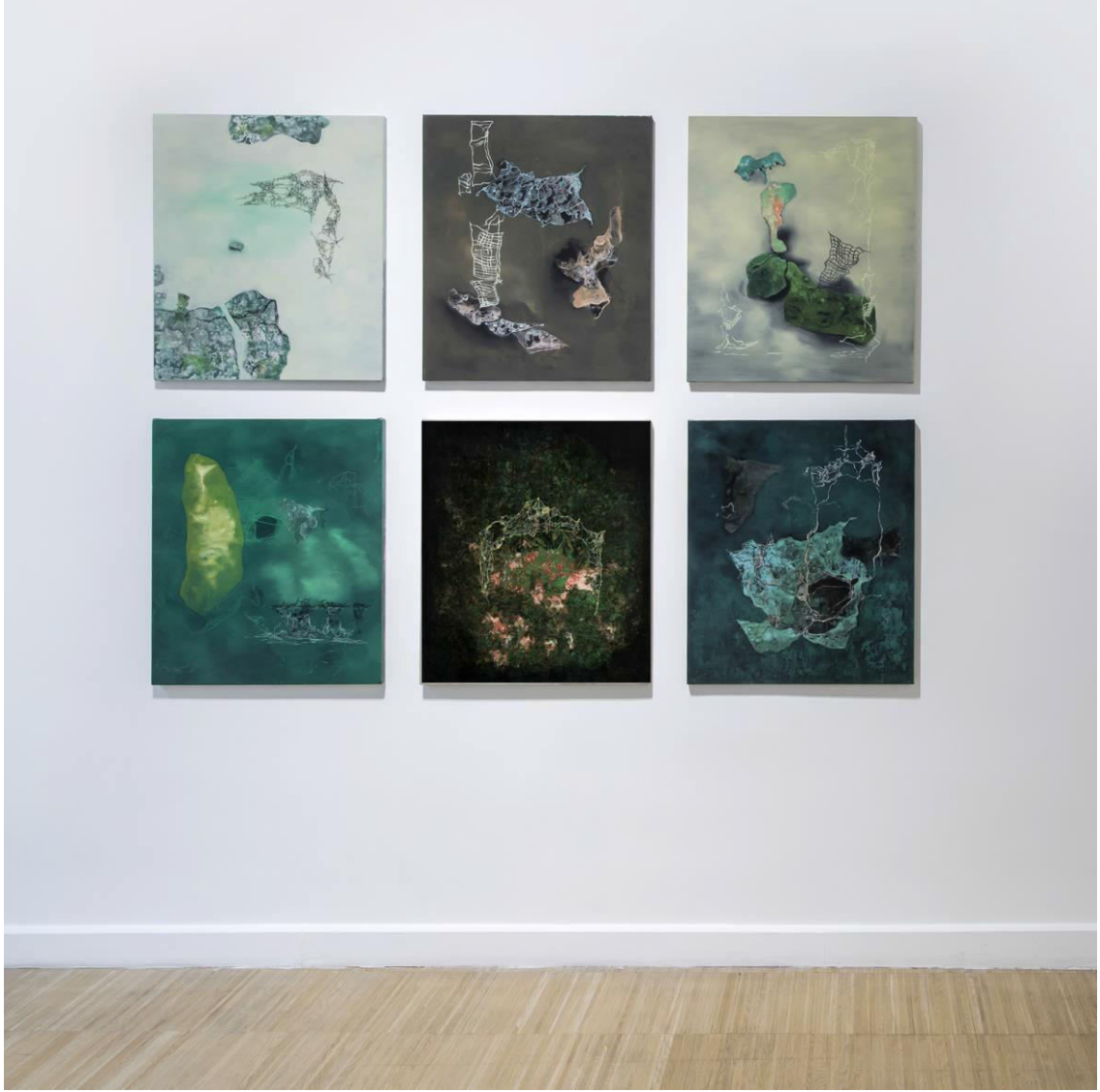
Tuğçe Diri, yaşanan coğrafyanın etki ettiği kültürel kimliği, sanatsal yaratımın merkezine alarak, okumalarını çoğaltmış ve üretimini bu yönde sürdürmüştür. Geleneği bir kimlik, köken sorunsalı olarak ele almış ve bu doğrultuda içinde farklı ifade biçimlerini barındıran bir seri üretmiştir.

Kağıt üzeri desen, tuval ve dantel, tuval üzerine akrilik gibi birbirinden farklı fakat temelde birbirine eklemlenerek organik bir şekilde birbirini geliştiren seriler üreten Tuğçe Diri, yaşadığı coğrafya ve tecrübeye dayanan süreci, sanatının kendi yaşamsal gerçekliğini plastik olarak ortaya koyma çabası olarak görmüştür. Titizliği, sabrı ve detaycılığı yansıtan, en önemlisi de belli kültürel altyapıları malzemeyle somutlaştıran geleneksel sanatlar, sanatçının çağdaş ifade biçimlerine doğru izlediği sürecin başlangıç noktasını oluşturuyor.

Daha çok seriler halinde üreten sanatçı, renk, form, ve hareket dinamizmi içinde birbirinden farklı organik dokular oluşturuyor. Bu bağlamda karşımıza çıkan üç farklı seri, birbirine bağlanarak, geleneksel sanatların güncel fikir ve yorumlarla farklı bir noktaya evrilme sürecini yansıtıyor.

Sergiye ismi veren ilk seri “Bir Başka Dünya” (2018), daha modernist bir tavır ile ele alınmış, zamansız, hangi uzam ve mekânda olduğunu anlamadığımız fakat bize aşına gelebilen doğal formların yeniden yorumlanmasından oluşuyor. Parlak, ütöpik ve bazen çocuksu resimsel bir dil yaratıyor. Tuval üzeri yağlı boya olan bu resimler, mikro bir dünya içinde sanatçının doğada gördüğü formları yeniden yorumlamasıyla oluşuyor. Ursula K. Le Guin’den aldığı ilham ve etki eklendiğinde, dokuların yüzeyde yarattığı bilinmez diyarlar ortaya çıkıyor. “Bir Başka Dünya, bir ütöpik dünya önermesi değil; izleyiciyi kendi diyarlarına yöneltme çabasıdır” şeklinde açıklayan sanatçı, bunu yaşadığımız zamandan bir çıkış (kaçış) yöntemi olarak sunuyor (Bkz. Şekil 5.1.).





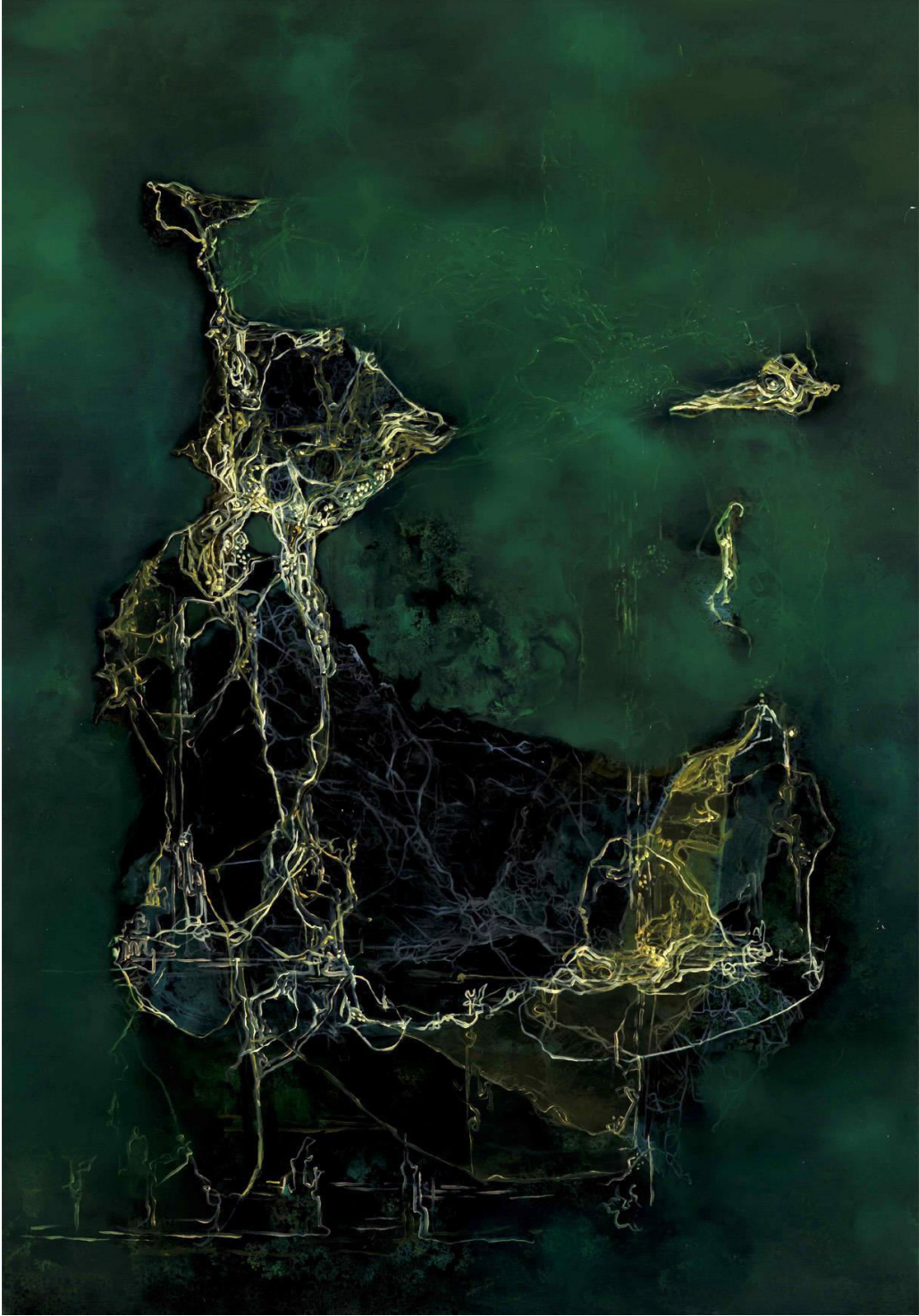
Şekil 5.1. Tuğçe Diri, “Bir Başka Dünya”, 2018, Tuval üzeri yağlı boya, 70x60cm (sergi görünümü)

Resimlerde bilinmez bir alanın içinde parlak renklerle yaratılan odak noktaları, sanki formların kendi içlerinden gelen bir yaşam enerjileri varmışçasına izleyiciye yayılıyor (Bkz. Şekil 5.2.).



Şekil 5.2. Tuğçe Diri, “Bir Başka Dünya”, 2018, Tuval üzeri yağlı boya, 70x60cm

İnce fırça ve akrilik kalem ile resme giren çizgiler, kavramı soyutlaştırarak sanatçının bundan sonraki serilerde de sıkça kullanacağı, sadeleşmiş, motifsel öğelere geçişimizi sağlamaktadır (Bkz. Şekil 5.3.).



Şekil 5.3. Tuğçe Diri, “Bir Başka Dünya”, 2018, Tuval üzeri yağlı boya, 100x70cm.



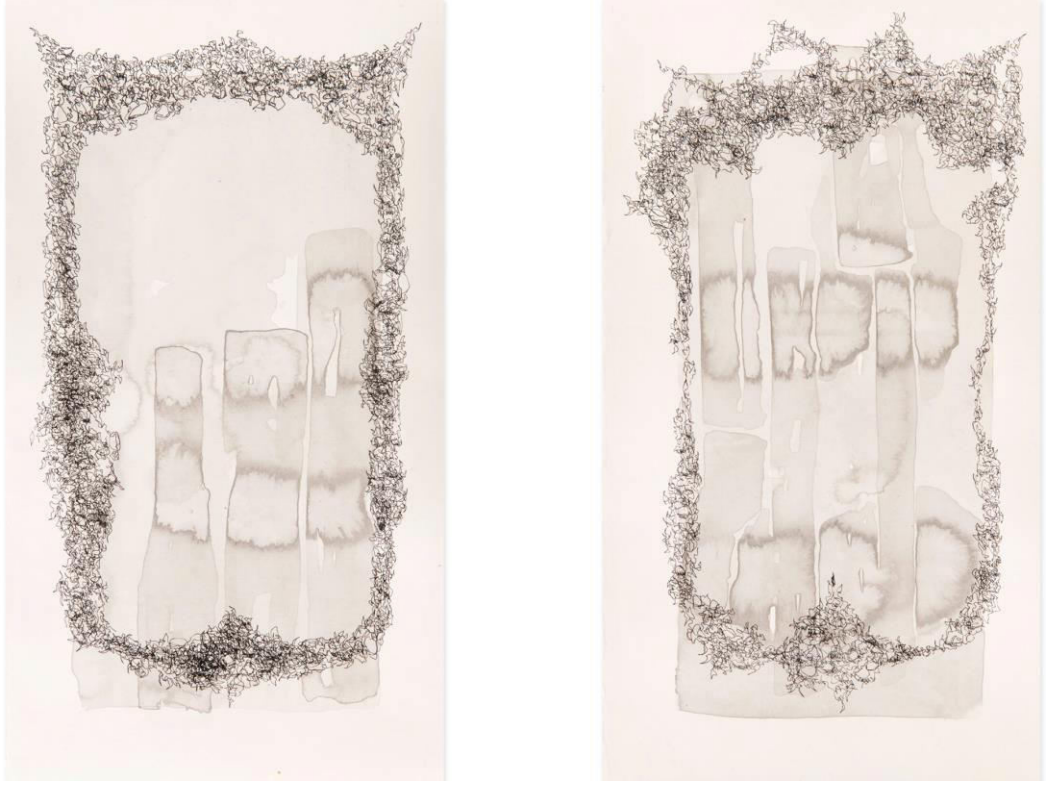
1990'lar ile yeni bir ifade biçimine kavuşan desen, Tuğçe Diri'nin de üretim biçimleri arasında yer almaktadır. İçerik ve formun en taze anında yakalanmasından doğan kendiliğindenliği ve uçuculuğuyla, rahat, akışkan bir okuma sunmaktadır. (Bkz. Şekil 5.4.).



Şekil 5.4. Tuğçe Diri, İsimsiz, 2018, Kağıt üzeri karışık teknik (sergi görünümü)

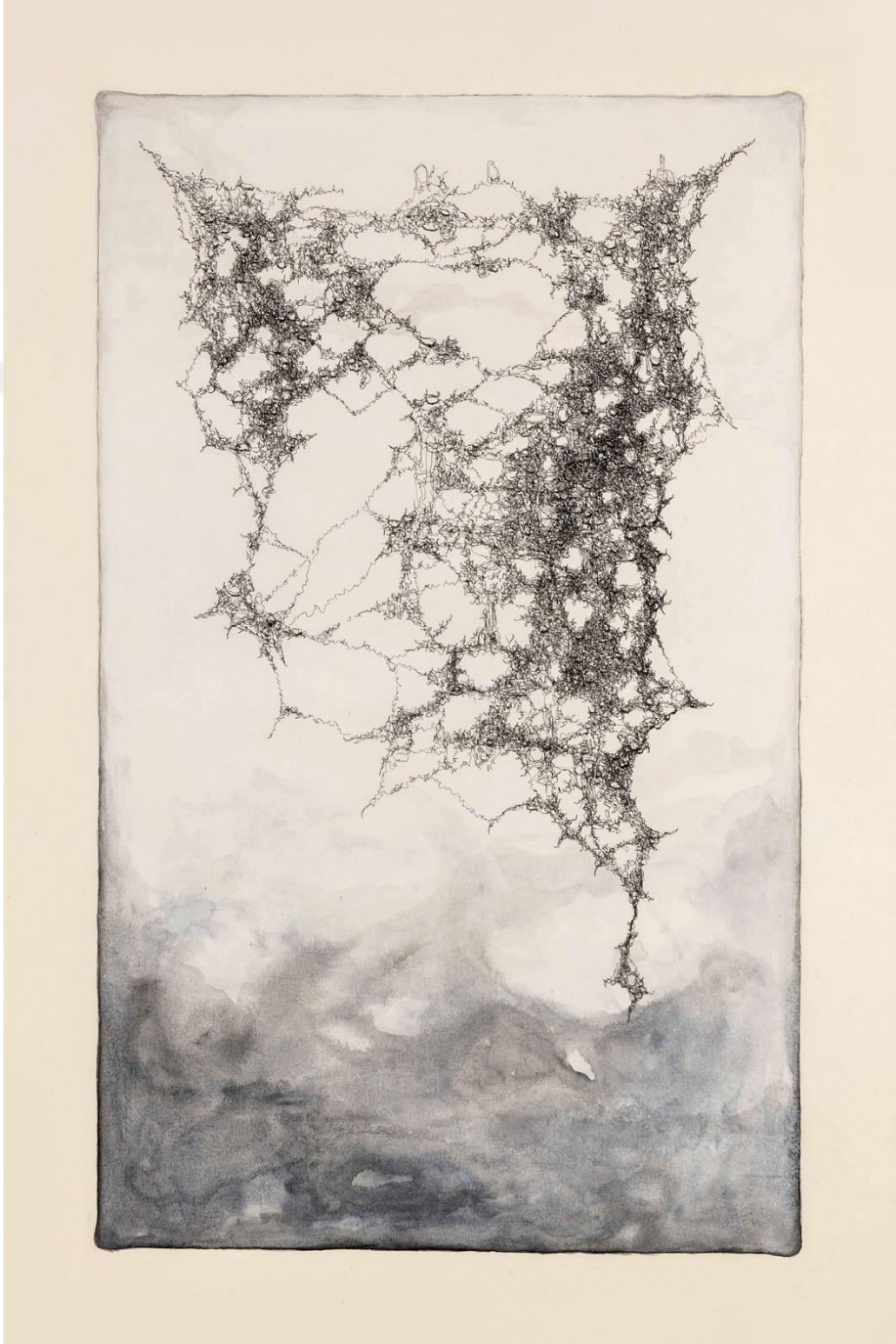


Karakalem, akrilik kalem, çini mürekkebi, akrilik ve sulu boya gibi malzemelerin kullanıldığı ikinci seride, anlık bir otomatizmle birbirini tekrar eden çizgiler, geleneksel kültürle güncel üretim pratiklerinin arasındaki plastik bağa dair arayışı yansıtmaktadır (Bkz. Şekil 5.5.).



Şekil 5.5. Tuğçe Diri, İsimsiz, 2018, Kağıt üzeri karışık teknik, 35x20cm (2 adet)

Türk-İslam kültürü, insanı ve doğayı nesnel nitelikleriyle tanıma ihtiyacından çok onu temsil ettiği soyut anlama yöneltmesinde farklı sanat pratikleri geliştirmiştir. Bu pratikleri uygularken gösterilen sabır ve titizlik bu sürecin bir parçasıdır. Tuğçe Diri'nin çıkış noktası tam da bu süreçtir. Çoğunlukla tezhip sanatından faydalanan sanatçı, doğayı motifler olarak tasarlayarak, onu kendi gerçekliğinden çıkarıp sembolik olarak hizmet etmesini sağlar. Form olarak faydalandığı bitkisel bezemeyi (nebatî motifler), soyut zeminler üzerine anlık bir refleks ile geçirerek, kültürel alt yapıyı somutlaştırmaya örnek oluşturur (Bkz. Şekil 5.6.).



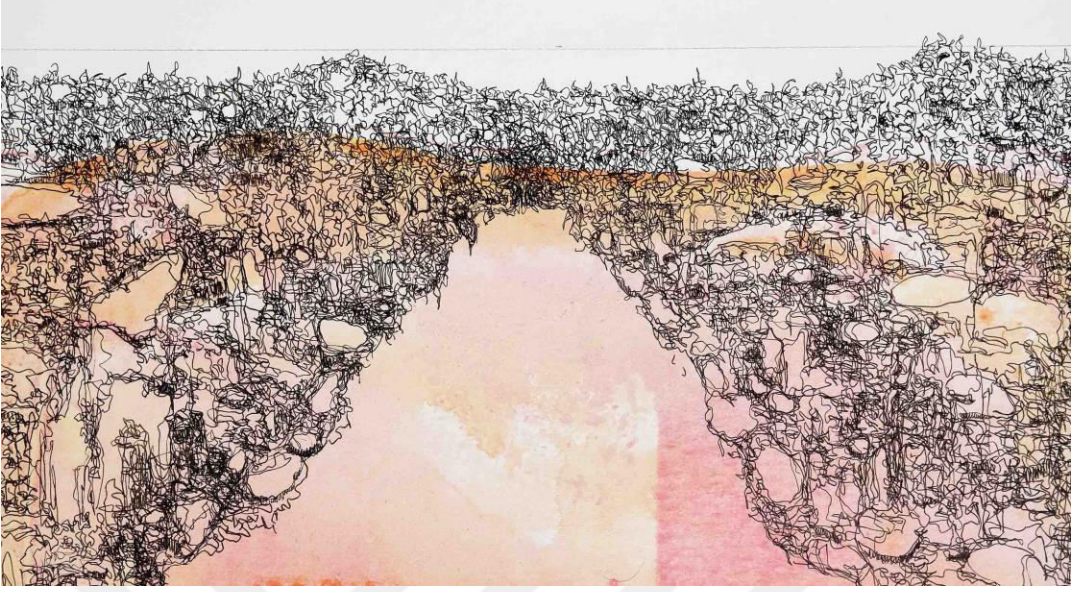
Şekil 5.6. Tuğçe Diri, İsimsiz, 2018, Tuval üzeri karışık teknik, 120x80cm.

Türk-İslam bezemesinin çoğunlukla bitkisel, geometrik ve yazı bezeme türleriyle biçimlenmesini görmüştük. Bu bezeme, estetiğini; çember, çokgen, kare, üçgen ve dikdörtgen gibi geometrik şema ve çerçevelerle kurar. Sanatçı kurguladığı desen şematiklerinde bu dikdörtgen çerçeve sistemini referans almaktadır (Bkz. Şekil 5.7.).



Şekil 5.7. Tuğçe Diri, İsimsiz, 2018, Kağıt üzeri karışık teknik, 70x50cm





Şekil 5.8. Tuğçe Diri, İsimless, 2018, Kağıt üzeri karışık teknik, 70x50cm (detay)

Bütün bir sürecin son üretimleri olan dantel serisi “Simbiyotik” ise, desenler ve dantellerin hem bir form, hem bir düşünme pratiği olarak birbiri olmadan var olamayacağı, birlikte hayat bulacağı bir yapıyı izleyiciye aktarıyor.

Dantel, “tentene” ve “kroşe” (çengel) olarakta bilinir. Tığ, şiş, mekik ya da iğneyle değişik teknikler kullanılarak yapılan düğümlerin yan yana gelmesiyle oluşturulan bir örgü türüdür. El dantelleri ise genellikle tek bir motif ya da motifler grubu olarak birbirleriyle birleştirilerek, yuvarlak, kare, dikdörtgen ve oval biçimlerde örülerek oluşturulur. Danteller kullandıkları yerlere, niteliklerine ve yapılış yöntemlerine göre değişiklik gösterirler.

Tuğçe Diri'nin, herhangi bir etüt süreci olmadan ve anlık olarak ördüğü dantelleri, bir yandan tuval şasesi üzerinde boyutlu bir görsellik yaratırken, diğer yandan da malzeme ne olursa olsun sanatçının güzel sanatlar geçmişinin ve yüzey kaygısının devamı niteliğindedir. Bu anlamda üçüncü seri, izleyiciyi, desenlerden doğan sürecin yeni bir malzemeyle yorumlandığı bir sonuca götürmektedir (Bkz. Şekil 5.9.).





Şekil 5.9. Tuğçe Diri, "Simbiyotik", 2018, tuval şasisi ve dantel, 120x80cm.

Dantellerde kullandığı ip, desenlerdeki çizginin yerine geçerken, aynı formel kaygı içerisinde kompozisyonlarını oluşturmaktadır. Dantellerin çevresini sınırlayan ahşap şasiler, tuval resminin altında, bezin gerildiği şasinin birebir kullanımından oluşur. Sanatçı, bu çerçeve sistemi ile geleneksel geometrik şema sistemi ile bağıni kurarken aynı zamanda iki boyutlu zemin üzerine resmetme kaygısının da devam ettiğini göstermektedir (Bkz. Şekil 5.10.).



Şekil 5.10. Tuğçe Diri, "Simbiyotik", 2018, tuval şasisi ve dantel, 44x36cm.



İki farklı olgunun beraber hayat bulduğu bu seri de, kimi zaman şasi iğerisine yerleştirilmiş ayna zeminler karşımıza çıkmakta. Aynayı, “izleyicinin yeğlediği gerçek görüntü” olarak açıklayan Diri’nin, bireyin deneyimlediği kültürel birikimin içinde - doğrudan ilintili olarak-üretmenin somut ifadesini sunmaktadır (Bkz. şekil 5.11.).



şekil 5.11. Tuđe Diri, “Simbiyotik”, 2018, tuval şasesi, dantel ve elik ayna, 63x43cm

## 6. SONUÇ

Bireyin, belli bir coğrafi çevrenin doğal bir parçası olarak geliştirdiği tarihi birikimin - günümüz yaşantısının aydınlanması adına- önemi büyüktür. Türk toplumlarının kendi tarihi gelişimlerinin içinde yarattıkları geleneksel sanatlar, Türk kültürünün ve sanatlarının da tanımlanmasında büyük önem taşır. Toplum yapısının koşulları içinde ortaya çıkan sanat eserleri, özel bir sentez ile, belli yapı tiplerine, belli resim konularına, belli malzeme ve motiflere dönüştüğünü görmüştük.

Geleneksel sanatların gelişimi, tarih öncesinden başlayarak Lale Devri'nin son zamanına kadar, kendi üslup ve içeriği içinde gelişimini sürdürmüştür. Batılılaşma ile, bu özgün üsluptan vazgeçilmiş, Batı sanatı ile sentez yoluna gidilmiştir. Türk sanatında Doğu ve Batı arasında ki gelenek çelişkisi tam da bu noktada temellenmiştir.

Toplumsal yapı ve zihniyeti, sanatçıların inandıkları değerleri ve sanat eserlerini, toplumun geçirdiği siyasi, ekonomik ve ideolojik evreleri anlamadan değerlendirmek, yanlış yargılarla sonuçlanabilir. Böylece, güncel süreçte üreten sanatçıların, kaynak olarak faydalandığı geleneksel verileri, içerik ve estetik olarak duruşlarını tespit etmek, tarihsel olguları ve kültürel değerleri incelemekten geçmektedir.

Bu süreçten günümüze modern ve çağdaş olarak farklı düşünce ve üretim biçimlerinin oluşması, bu çelişkiyi ve çeşitliliği yaratan gelişmeler çerçevesinde inceleme gerekliliği getirmiştir. Tuğçe Diri'nin, geleneği, bir kimlik, köken sorunsalı olarak ele alması ve bu doğrultuda işler üretmesi bundan dolayıdır. Kendi üslup ve içerik oluşumunu temellendirmek adına, yaşadığı coğrafyanın bağlı olduğu kültürel değerleri incelemiş ve sanatını bu yönde şekillendirmiştir.



## 7. KAYNAKLAR

### Ansiklopediler

- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 1/2/3, 1997, Yem Yayınevi, İstanbul

### Kataloglar

- Cemal Tollu: Retrospektif Sergi Kataloğu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Gelenekten Çağdaşa, Modern Türk Sanatında Kültürel Bellek (2010), İstanbul Modern Sanat Müzesi, Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul.
- Giray, Kıymet (2000), Türkiye İş Bankası Resim Koleksiyonu, Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul.
- Modern ve Ötesi: 1950-2000 (2008), Hazırlayanlar: Semra Germaner, Orhan Koçak, Fulya Erdemci, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

### Kitaplar

- And, Metin (2010), Minyatürlerle Osmanlı – İslam Mitologyası, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Antmen, Ahu (2017), Kimlikli Bedenler, Sanat, Kimlik, Cinsiyet, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Aslanapa, Oktay (2007), Türk Sanatı, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Aslanapa, Oktay (1987), Türk Halı Sanatının Bin Yılı, Eren Yayıncılık, İstanbul.
- Aslanapa, Oktay – Durul, Yusuf (1973), Selçuklu Halıları, Ak Yayınları, İstanbul.

- Atasoy, Nurhan – Uluç, Lale (2012), Osmanlı Kültürünün Avrupa'daki Yansımaları 1453-1699, Patika Yayınevi, İstanbul.
- Çalikoğlu, Levent (2008), 90'lı Yıllar Türkiye'de Çağdaş Sanat, Çağdaş Sanat Konuşmaları 3, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Duben, İpek (2007), Türk Resmi ve Eleştirisi (1880-1950), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Duben, İpek – Yıldız, Esra (2008), Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Erdmann, Kurt, 15. Asır Türk Halıları, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Germaner, Semra (1996), 18. Yüzyıl Avrupa Resmi, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Gombrich, Ernst H. (2008), Sanatın Öyküsü, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Kuban, Doğan (2005), Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana Hatları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tansuğ, Sezer (2003), Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Tansuğ Sezer, İnsan ve Sanat, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Yetkin, Şerare (1991), Türk Halı Sanatı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.
- Yetkin, Suut Kemal (1974), İslam Ülkelerinde Sanat, Cem Yayınevi, İstanbul.

## **Makaleler**

- Bozkuş, Şeyda Barlas (2014), Hayalden Gerçeğe: 1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatında Gelenekçi Yaklaşım, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl:2, Sayı:2, S.16-28.

- [www.academia.edu/30677607/HAYALDEN\\_GERÇEĞE\\_1980\\_SONRASI\\_ÇAĞDA\\_Ş\\_TÜRK\\_SANATINDA\\_GELENEKÇİ\\_YAKLAŞIM](http://www.academia.edu/30677607/HAYALDEN_GERÇEĞE_1980_SONRASI_ÇAĞDA_Ş_TÜRK_SANATINDA_GELENEKÇİ_YAKLAŞIM)
- Germaner, Semra (2011), 19. Yüzyıl'da İstanbul ve Kahire: Sanat Ortamı ve Patronaj, Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Beytepe, 06800 Ankara-Türkiye.
- <https://eskikitaplarim.com/showthread.php?t=50100>
- İnankur, Zeynep (2011), İstanbul ve Kahire'de 19. Yüzyıl Sanatı, Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Beytepe, 06800 Ankara-Türkiye.
- <https://eskikitaplarim.com/showthread.php?t=50100>
- İpek Duben Yazı ve Söyleşileri 1978-2010 Pdf. (2016), Yayına hazırlayan: Seda Ateş, Sezin Romi, SALT Araştırma ve Programlar, ISBN: 978-9944-731-49-2
- <https://saltonline.org/tr/1432/ipek-duben-yazi-ve-soylesileri-1978-2010>
- Kılıç, Erol, Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim / In the Contemporary Turkish Painting Traditional Interaction, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research, Cilt: 6, Sayı: 25 / Volume: 6, Issue: 25.
- [www.sosyalarastirmalar.com/cilt6/cilt6sayi25\\_pdf\\_ozelsayi/kilic\\_erol.pdf](http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt6/cilt6sayi25_pdf_ozelsayi/kilic_erol.pdf)
- Kurt, Emine Önel (2006), 1980 Sonrası Modern Türk Resminde İslam Etkisi ve İki Sanatçı: Ergin İnan ve Murat Morova, Sanat Tarihi Yıllığı 19, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Araştırma Merkezi, Yayın no:4700, S.19

- <http://dergipark.gov.tr/iusty/issue/1180/13909>
- Mahir, Banu (2005), Minyatür, TDV İslâm Ansiklopedisi, Cilt:30, S. 118-123.  
<https://islamansiklopedisi.org.tr/minyatur>
- Şengel, Deniz (2015), Düşkün İkona: Gülsün Karamustafa'nın Sanatına Retorik Yaklaşım 1981-1992, Yayına hazırlayan: Merve Elveren, SALT Araştırma ve Programlar,
- ISBN:978-9944-731-45-4
- <https://saltonline.org/tr/1158/duskun-ikona-gulsun-karamustafanin-sanatina-retorik-yaklasim-1981-1992>
- Yaman, Yasa Zeynep – Bağcı, Serpil (2011), Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Kesişmeler ve Sanat, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Beytepe, 06800 Ankara-Türkiye.
- <https://eskikitaplarim.com/showthread.php?t=50100>

## Sözlükler

- Sözen, Metin – Tanyeli, Uğur (2012), Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitapevi, İstanbul.

## Tezler

- Akdeniz, Halil (1990), Çağdaş Resim Sanatında Kuram (Düşünce Boyutu) ve Türk Resim Sanatına Yansıması Üzerine Bir Araştırma, Dokuz Eylül Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Resim Anasanat Dalı, Doktora Tezi.



- Özyayten, Nilgün (1992), Batı'da Obje Sanatı / Kavramsal Sanat / Post-kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimleri, İstanbul Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Türkyılmaz, Hatice Özdoğan (2013), Çağdaş Türk Resminde Gelenek Sorunsalı, Hacettepe Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.



## 8. ÖZGEÇMİŞ

1984 Eskişehir doğumlu Tuğçe Diri, 2002 yılında Eskişehir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'ni bitirdi. 2011 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümü ve Uygulamalı Litografi Atölyesi'nden mezun oldu. 2013'te Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Bölümü'nde yüksek lisans programına başladı.

### Solo Sergiler

- 2018 – ‘Bir Başka Dünya’, Solo Sergi, Anna Laudel Gallery, İstanbul.
- 2016 – “ Döngü “ , Kişisel Sergi, Anna Laudel Gallery, İstanbul.

### Karma Sergiler

- 2019 – Housewarming II, Karma Sergi, Anna Laudel Gallery, Düsseldorf.
- 2019 – Step İstanbul, Contemporary Art TomTom Suit, Anna Laudel Gallery, İstanbul.
- 2019 – “Öğrenebileceğim Yer”, Karma Sergi, Endless Art Taksim, İstanbul.
- 2018 – Contemporary İstanbul, , Anna Laudel Gallery, İstanbul.
- 2018 – ‘Küçük Resmi Görmek’ Karma Sergi, Akademililer Sanat Merkezi, İstanbul.
- 2017 - İdeal Bir Sanatçı Olmanın 21 Yolu Karma Sergisi, Akademililer Sanat Merkezi, İstanbul.
- 2017 – Contemporary İstanbul, Anna Laudel Contemporary, İstanbul.
- 2017 – ‘Rooms And Walls’ Karma Sergi, Anna Laudel Contemporary, İstanbul.
- 2017 – ‘Karmaşık’, Karma Sergi, İmoğa Art Space, İstanbul.

- 2011 – 9. Uluslararası Monastır Sanat Festivali Sergisi, Monastir, Tunus.
- 2011 - Küçükçekmece Belediyesi Resim Yarışması Sergisi, Küçükçekmece Cennet Kültür ve Sanat Merkezi, İstanbul.
- 2010 - Artist 2010 Sanat Fuarı, Karma Sergi, TÜYAP Beylikdüzü, İstanbul.
- 2009 - İpek Ahmet Merey Resim Yarışması Sergisi, Karma Sergi, Osman Hamdi Bey Salonu, İstanbul.
- 2009 - ARTSHOW Sanat Galerileri Buluşması, Karma Sergi, Galeri Selvin, İstanbul.

#### **Atölye Etkinlikleri**

- 2017 – Açık Stüdyo Günleri , Workshop, İstanbul.